

# Kulturstudier

Nr. 2 / December 2018



Christina Holst / Museumsaktivisme

Christina Lysbjerg Mogensen / Marmorgalleriets Ikonografi

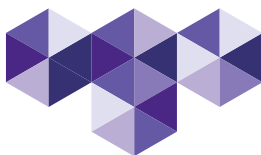
Kasper Steinfeldt Tipsmark / Herremand til Hest

Michael Christian Andersen / Søvn og mytisk tid

Michael Haldrup og Wibeke Haldrup / Fotografiet i Samfundets Tjeneste

Sissel Bjerrum Fossat / Ny Odense

# Kulturstudier



---

## Dansk tidsskrift for kulturhistorie, etnologi, folkloristik og lokalhistorie

Kulturstudier er et forskningsbaseret og fagfællebedømt tidsskrift, der bringer artikler med udgangspunkt i historiske og aktuelle studier af steder, folk, kultur og dagligliv.

Tidsskriftet er dannet i 2010 ved sammenlægning af *Fortid og Nutid* (grundlagt 1914) og *Folk og Kultur* (grundlagt 1972) og har sin base i de kulturhistoriske museer, arkiver, universitetsmiljøer og foreninger i Danmark.

Tidsskriftet udgives som Open Journal System-tidsskrift i samarbejde med Statsbiblioteket.

På tidsskriftets hjemmeside fremlægges bilag, links og andet supplerende materiale til de enkelte artikler.

Se [www.tidsskriftetkulturstudier.dk](http://www.tidsskriftetkulturstudier.dk)

## KULTURSTUDIER, NR. 3, DECEMBER 2018

© 2018 Forfatterne og Kulturstudier

### REDAKTION

**Ansvarshavende redaktør:** Kristoffer Jensen, *Industrimuseet*

Søren Byskov, *Fiskeri- og Søfartsmuseet*

Ivan Lind Christensen, *Institut for Kultur og Globale Studier, Aalborg Universitet*

Bo Fritzboeger, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Anne Folke Henningsen, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Signe Mellegaard, *SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

Caroline Nyvang, *Dansk Folkemindesamling, Det Kongelige Bibliotek*

Camilla Schjerning, *Odense Bys Museer*

Louise Karlskov Skyggebjerg, *Teknologihistorie DTU, Danmarks Tekniske Universitet*

Anders Ravn Sørensen, *Center for Business and History, Copenhagen Business School*

Iben Vyff, *Museerne Helsingør*

**Redaktionssekretær:** Tobias Overlund Stannius og Asta Christensen Otto,

*SAXO-Instituttet, Københavns Universitet*

**Webmaster:** Jesper Overgaard Nielsen

Artikler i dette nummer af Kulturstudier vurderes til 1 point i „den bibliometriske forskningsindikator“.

### DESIGN

Depot 1

### TYPOGRAFISK OPSÆTNING

Anna Falcon, [www.annafalcon.dk](http://www.annafalcon.dk)

### OMSLAGSFOTOS

Udsnit af fotos i tidsskriftet

### REDAKTIONSADRESSE

Tidsskriftet Kulturstudier

Att: Asta Christensen Otto

SAXO-Instituttet

Københavns Universitet

Karen Blixens Vej 4

2300 København S

**[kontakt.kulturstudier@gmail.com](mailto:kontakt.kulturstudier@gmail.com)**

**[www.tidsskriftetkulturstudier.dk](http://www.tidsskriftetkulturstudier.dk)**

Kulturstudier udgives af Dansk Historisk Fællesråd

Tidsskriftet modtager støtte fra Det Frie Forskningsråd – Kultur og Kommunikation samt Kulturstyrelsen

Kulturstudier er et open access-tidsskrift og er gratis tilgængeligt på internettet fra udgivelsesdagen

ISSN 1904-5352

Printed in Denmark

## Indhold

---

- Christina Holst
- 5 Museumsaktivisme**
- Christina Lysbjerg Mogensen
- 34 Marmorgalleriets Ikonografi  
– Oprindelse og Restaurering**
- Kasper Steinfeldt Tipsmark
- 65 Herremand til Hest  
– Equin adelskultur i dagbøgerne efter rigsråd Eske Brock**
- Michael Christian Andersen
- 93 Søvn og mytisk tid  
– Et hverdagsliv med træthed for apopleksiramte og deres  
ægtefæller**
- Michael Haldrup og Wibeke Haldrup
- 107 Fotografiet i Samfundets Tjeneste  
– Lysbilledeforedraget som Kommunikativt Medium**
- Sissel Bjerrum Fossat
- 137 Ny Odense – Byudvikling og den politiserede byidentitet**

## MUSEUMSAKTIVISME

*Aktivisme er en praksis, hvor museerne bruger historie og deres magtfulde position i samfundet som etablerede videns- og kulturinstitutioner til at bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer. Men hvordan bør museerne bidrage til løsningen af samfundsproblemer som f.eks. social udsathed?*

*Det diskuterer jeg på skuldrene af museumsstudierne i aktivisme og en fortællingsanalyse af Danmarks Forsorgsmuseums brug af historie om socialt udsatte i udstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* (2017). Danske museer bør ligesom Forsorgsmuseet bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer gennem repræsentation af underrepræsenterede, samskabende samarbejder med underrepræsenterede og deltagelse i den offentlige debat om problemerne.*

*Endelig bør danske museer lære af Forsorgsmuseets videre potentialer for aktivisme gennem løsningsorienterede spørgsmål, som leder op til engagement i underrepræsenteredes aktioner.*



Aktivisme er en praksis, hvor museerne bruger historie og deres magtfulde position i samfundet som etablerede videns- og kulturinstitutioner til at bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer. Men aktivisme er et omstridt spørgsmål, for hvordan bør museerne bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer? Museumstudierne i aktivisme er overvejende angelsaksiske og tager udgangspunkt i vestlige museers udstillinger og praksisser, men ingen danske museer. Hvordan bør danske museer gennem deres udstillinger bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer som social udsathed? Det vil jeg her pege på med udgangspunkt i en analyse af, hvordan Danmarks Forsorgsmuseum<sup>1</sup> i udstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* (2017) bruger historie om socialt udsatte i socialforsorgen under sociallovgivningen fra anden halvdel af 1800-tallet frem

---

1 Herefter blot omtalt som Forsorgsmuseet.

til i dag. Socialt udsatte er mennesker, som lever, eller er i risiko for at komme til at leve med, sociale problemer som hjemløshed og misbrug.<sup>2</sup>

Museets historiebrug analyserer jeg som en fortælling. Fortællinger påvirker menneskets forestillinger om fortiden og handlinger i nutiden.<sup>3</sup> Således funderer fortællingen udstillingens aktivistiske magtpotentiale. Analysen diskuterer jeg i forhold til museumsstudierne i aktivisme. Museumsstudierne foreskriver aktivisme på et kontinuum fra forsigtig over moderat til radikal aktivisme. Forsigtig aktivisme indebærer repræsentation af underrepræsenterede; moderat aktivisme samarbejde med underrepræsenterede og deltagelse i offentlige debatter; og radikal aktivisme engagement i underrepræsenteredes aktioner. Hvordan bidrager danske museer gennem deres udstillinger til løsningen af samfundsmæssige problemer, og hvordan bør de bidrage yderligere? Hvad gør Forsorgsmuseet i *Skjulte Danmarkshistorier*, og hvad skal det gøre yderligere?

Forsorgsmuseet samarbejder med Fængselsmuseet og Danish Centre for Welfare Studies ved Syddansk Universitet om forskningsprojektet „Velfærdshistorier fra kanten“ (2015-2018) om en inkluderende fortælling om socialt udsatte i det danske velfærdssamfund.<sup>4</sup> Ambition om at inkludere socialt udsatte er sammenlignelig med forskrifterne for forsigtig aktivisme gennem repræsentation af underrepræsenterede og moderat aktivisme gennem samarbejde med underrepræsenterede. Forsorgsmuseet og Fængselsmuseet er altså relevante eksempler på danske museer med en aktivistisk ambition, som andre danske museer forhåbentlig vil lade sig inspirere af.<sup>5</sup> Derfor fokuserer jeg på det samfundsmæssige problem med social udsathed, men jeg kunne lige såvel have fokuseret på undertrykkelse, migration, racisme, ligestilling eller klimaforandringer. Det er problematikker, som jeg vil argumentere for, at statsanerkendte museer også bør tage op som en del af modydelsen for at modtage offentlig støtte.

Det skal bemærkes, at jeg fra januar 2017 til juli 2018 var studentermedhjælper på forskningsprojektet „Velfærdshistorier fra kanten“ og formidler på Forsorgsmuseet. I den forbindelse underviste jeg bl.a. i udstillingen *Skjulte Danmarkshistorier* i samarbejde med Mette Løjmann Hansen, som har medvirket i udstillingsprojektet og i dag arbejder på museet. Derfor har jeg indsigt i, hvordan museer kan påvirke den enkelte museumsgæsts forestillinger om fortiden og handlinger i nutiden. For eksempel kommenterede en museumsgæst, at *Skjulte Danmarkshistorier* havde ændret hendes forståelse for, hvad udsathed er og problemerne,

---

2 Børne- og socialministeriet 2018.

3 Teoretisk og metodisk er analysen inspireret af Niels Kayser Nielsens begreb om historiebrug i *Historiens forvandlinger* (2010), Anne Magnussens „Fortællingsanalyse for historikere“ (2018), Heike Buschmanns „Geschichten in Raum: Erzähltheorie als Museumsanalyse“ (2010) og Janna Scholze i „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“ (2010).

4 Danmarks Forsorgsmuseum 2018e.

5 Artiklen er en bearbejdning af mit speciale, hvor jeg også analyserede Fængselsmuseets brug af historie om socialt udsatte i kriminalforsorgen i udstillingen *Fangefortællinger* (2016).

som forårsager marginaliseringen til et udsat liv.<sup>6</sup> Ligeledes har jeg indsigt i, hvad det aktivistiske udstillingsprojekt har betydet for samarbejdspartnerne. F.eks. vurderer Hansen: „*Skjulte Danmarkshistorier* har gjort, at jeg ikke længere er flov over den, jeg var, men i stedet er blevet stolt af den, jeg er. Det var den terapi, jeg behøvede for at kunne lægge fortiden bag mig og komme videre.“<sup>7</sup> Aktivistiske museers impact underbygger museologerne Richard Sandell og Eithne Nighthingale indledningsvis i antologien *Museums, Equality, and Social Justice* (2012):

„In particular, there is increasing professional and scholarly interest in the potential for museums to take up an explicitly activist moral standpoint on human rights issues – one that aims to actively shape the conversations that society has about difference – and to engage visitors in (frequently challenging) debates pertaining to social justices [...] This position is possible because of a burgeoning body of empirical research (both within the museums studies literature and amongst many visitor studies carried out by museums around the world) that now evidence the long-held view that museums have social value; that audiences gain learning and therapeutic benefits from participation [...]; that the narratives they construct and the moral standpoints they adopt have social effects and consequences [...] and that museums are highly valued public forums for encountering and negotiating contested social issues.“<sup>8</sup>

Grundet museumsstudiernes dokumentation af aktivismens impact har jeg prioriteret at fokusere på udstillingens fortælling, herunder dens aktivistiske potentialer og problematikker.

---

## Museumsaktivisme – hvordan?

Museumstudierne i aktivisme tager udgangspunkt i overvejende angelsaksiske udstillinger om kolonial undertrykkelse af oprindelige folk, folkedrab og vanrøgt på børnehjem.<sup>9</sup> Det skyldes muligvis kulturpolitikken i de angelsaksiske lande og den kritiske museumsforskning siden ny museologi fra 1980'erne. Uanset er der imidlertid ingen studier af danske museers aktivisme eller potentialer for aktivisme. Endvidere er aktivismedebatten kun gryende blandt danske kunsthistoriske museer, mens de danske kulturhistoriske museer fortsat diskuterer museumsetik

---

6 Uformel samtale med museumsgæst efter rundvisning 08.04.2018.

7 Uformel samtale med Hansen 31.10.2018.

8 Sandell og Nighthingale 2012, s. 1, 3.

9 Se for eksempel: Attwood 2015; Smith 2015; Lynch 2014; Quack 2015; Chynoweth 2014.

uden reference til aktivisme.<sup>10</sup> Så hvordan bør danske museer gennem deres udstillinger bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer? En positiv position argumenterer for aktivisme, mens en skeptisk fraktion problematiserer aktivisme, og en reaktionær front absolut afviser aktivisme. Den positive position begrundes aktivisme med teoretiske og historiske indsigter i undertrykkelse, samfundsmæssige forandringer og musernes nye etik.<sup>11</sup> Til gengæld problematiserer den skeptiske fraktion uetiske risikoer ved repræsentation af underrepræsenteredes erindringer.<sup>12</sup> Den reaktionære front afviser kategorisk aktivisme grundet praksissens brud med forældede positivistiske illusioner om objektivitet.<sup>13</sup>

Den positive position foreskriver brug af historie og museernes magtfulde position på et kontinuum fra forsigtig over moderat til radikal aktivisme. Forsigtig aktivisme gennem respektfuld repræsentation af underrepræsenterede opfordrer Sandell til i bl.a. *Museums, Moralities and Human Rights* (2017).<sup>14</sup> Moderat aktivisme via deltagelse i offentlige debatter argumenterer *Museum Studies* (2012) for i tillæg til forsigtig aktivisme gennem repræsentation af underrepræsenterede. Sandell anbefaler f.eks. i sit bidrag „Museums as Agents of Social Inclusion“, at museerne inkluderende repræsenterer socialt ekskluderede og deltager i offentlige debatter om social eksklusion.<sup>15</sup> *The Routledge Companion to Museum Ethics* (2011) opfordrer museerne til moderat aktivisme gennem deltagelse i offentlige debatter og endvidere samarbejde med underrepræsenterede og undertrykte. Bl.a. anbefaler kunsthistoriker Janet Marstine i sit aktivistiske manifest „The Contingent Nature of the New Museum Ethics“, at museerne operationaliserer den nye etik om aktivisme gennem social inklusion, herunder ligeværdige samskabende samarbejder med underrepræsenterede og undertrykte.<sup>16</sup> Og Manchester Museums direktør Bernadette Lynch anerkender i „Collaboration, Contestation and Creative Conflict“ de demokratiske kvaliteter ved samskabende samarbejder.<sup>17</sup> *Reinventing the Museum* (2012) foreskriver aktivisme gennem repræsentation og samarbejde. Museolog Gail Anderson byder i sin aktivistiske programmerklæring museerne engagement, socialt ansvar, repræsentation og samarbejde.<sup>18</sup>

Radikal aktivisme gennem deltagelse i underrepræsenteredes aktioner tematiserer *The International Handbooks of Museum Studies* (2015) i tillæg til repræsentation af og samarbejde med underrepræsenterede samt deltagelse i offentlige

---

10 Jf. Frederiksen 2017; Becker 2017; Jensen 2017; Nørskov 2017; Schönning og Pedersen 2017; Sandahl 2017.

11 Se for eksempel: Macdonald og Leahy red. 2015.

12 Se for eksempel: Simine 2013.

13 Se for eksempel Sandell og Nightingale 2012.

14 Sandell 2017, s. xiv–xiv. Se desuden Sandell og Nightingale 2012, s. 1; Sandell, Dodd og Garland-Thompson 2010, s. xix–xx.

15 Sandell 2012, s. 566–573.

16 Marstine 2011, s. 10–19.

17 Lynch 2011, s. 153–155.

18 Andersen 2012, s. 3, 5–6.



debatter. Museolog Kylie Message betoner i sit bidrag „Contentious Politics and Museums as Contact Zones“ museernes repræsentation af underrepræsenterede og deltagelse i undertrykte politiske aktioner.<sup>19</sup> Kurator Conal McCarthy introducerer 2. bd. af *The International Handbooks of Museum Studies, Museum Practice* (2015), med at tematisere museernes „radical social practice“.<sup>20</sup> Marstine og museologerne Jocelyn Dodd og Ceri Jones opfordrer i „Reconceptualizing Museum Ethics for the Twenty-First Century“ museerne til at realisere ny museumsetik om aktivisme gennem engagement i aktioner.<sup>21</sup> Professor i materiel og visuel kultur Annie E. Coombes og kunsthistoriker Ruth B. Phillips definerer i 4. bd. af *The International Handbooks of Museum Studies, Museum Transformations* (2015), museumsaktivisme som repræsentation af undertrykte erindringer om undertrykkelse og museernes sociale handlinger for forandring af sociale magtrelationer.<sup>22</sup> Museumsaktivismens radikale potentialer er særlig tydelig i Messages *Museums and Social Activism* (2014) om amerikanske museers engagement i borgerrettighedsbevægelsen og afroamerikanernes aktioner.<sup>23</sup> Kurator Adele Chynoweth proklamerer også museernes forpligtelse i deltagelse i underrepræsenteredes aktioner i „Are You Going to Help Us Get Justice? From Exhibition to Activism“ (2018) om børnehjemsbørn.<sup>24</sup>

Museerne skal altså med deres udstillinger bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer gennem forsigtig aktivisme som repræsentation af underrepræsenterede, moderat aktivisme gennem samarbejde med underrepræsenterede og deltage i offentlige debatter samt radikal aktivisme via engagement i underrepræsenteredes aktioner. Imidlertid problematiserer en skeptisk fraktion uetiske risikoen ved aktivisme, mens en reaktionær front absolut afviser aktivisme. Den skeptiske front anfægter etikken i museernes repræsentation af underrepræsenterede. Ifølge den skeptiske fraktion risikerer museerne at traumatisere besøgende ved at repræsentere underrepræsenteredes traumatiske erindringer om undertrykkelse og krænkelse. Silke Arnold-de Simine, forsker i erindrings- og kulturstudier, gør i *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia* (2014) gældende, at:

„The investment of museums in memory, which can be witnessed in museum theory and practice alike, is motivated by the conviction that mere knowledge about the past does not suffice to prevent the perpetuation of violent and traumatic histories. The ethical imperative to remember is ta-

---

19 Message 2015, s. 254.

20 McCarthy 2015, s. xli.

21 Marstine, Dodd og Jones 2015, s. 76–88.

22 Coombes og Phillips 2015, s. xxxv.

23 Message 2014, s. 1, 11–19.

24 Chynoweth 2018, s. 13.

ken to its literal extreme: visitors are asked to identify with other people's pain, adopt their memories, empathize with their suffering, re-enact and work through their traumas."<sup>25</sup>

Umiddelbart er Simines etiske bekymringer om risikoen for traumatisering af besøgende i forbindelse med repræsentation af underrepræsenterede relevant. For underrepræsenteredes erindringer kan være traumatiske. Imidlertid er det demokratisk og historievidenskabelig problematisk, at museerne afholder sig fra at formidle underrepræsenteredes traumatiske erindringer og ikke differentierer mellem traumatisering og formidling af traumatiske erindringer.

Den reaktionær front afviser kategorisk aktivisme grundet praksissens brud med forældede positivistiske illusioner om objektivitet.<sup>26</sup> Eksemplarisk for den reaktionære fronts kritik af aktivismens brud med objektivitet problematiserer Simine videre, at museernes brug af underrepræsenteredes erindringer udfordrer erkendelsesteoretiske principper:

„By including the narratives of formerly marginalized or silent memory communities, new museum practices seek to democratize the communication between museum and public. The aim is not to offer authoritative master narratives but to concentrate on everyday life, personal stories and individual biographies, in order to present diversified memories. [...] By doing so, they probe the limits of their epistemological structures and representational paradigms.“<sup>27</sup>

Objektivitet er en forældet videnskabsteoretisk illusion fra positivismens æra, som det konstruktivistiske paradigmeskift cementerede. Erindringer besidder udsagnsevne og – kraft, som har ekspanderet historievidenskabens erkendelsehorisont. Marxistisk socialhistorie fra 1960'erne introducerede forskningen i mennesker uden særlige privilegier og demokratiserede historievidenskaben. Imidlertid var der et kildeproblem. Kilder, som traditionel politisk historie brugte, havde kun andenhånds udsagnsevne og -kraft om mennesker uden særlige privilegier. Men opkomsten af ny kulturhistorie fra 1980'erne kompenserede for socialhistoriens kildeproblematik ved at introducere brugen af de menneskers erindringer og fortællinger, som poststrukturalistisk teori legitimerede.<sup>28</sup> Brugen af erindringer som kilder er således historievidenskabelig legitim.

---

25 Simine 2014, s. 1.

26 Marstine 2011, s. 13.

27 Simine 2013, s. 2.

28 Jf. Abrams 2014; Berger og Niven 2014; Burke 2008; Christiansen 2012; Jensen 2014; Macraill og Taylor 2004; Tumblety 2013; Warring 2011.

Aktivistiske museumsudstillinger er altså udstillinger, som respektfuldt repræsenterer underrepræsenterede, samarbejder med underrepræsenterede, offentligt debatterer underrepræsenterendes problemer og engagerer sig i underrepræsenteredes aktioner. Omvendt afholder ikke-aktivistiske museer sig fra at om ikke repræsentere så i hvert fald samarbejde med underrepræsenterede, debattere offentligt og engagere sig i underrepræsenteredes aktioner. Flere danske museer repræsenterer allerede underrepræsenterede. For eksempel repræsenterede og debatterede Arbejdermuseet i udstillingen *Stop slaveri!* (2017) undertrykte og underrepræsenterede slavegjorte mennesker.<sup>29</sup> Hvad gør Forsorgsmuseet i *Skjulte Danmarkshistorier*, og hvad bør det gøre yderligere? Hvordan bør danske museer bidrage (yderligere) til løsningen af samfundsmæssige problemer gennem deres udstillinger?

---

### Udstillingen *Skjulte Danmarkshistorier*

Forsorgsmuseet bruger i *Skjulte Danmarkshistorier* historie om socialt udsatte i socialforsorgen under sociallovgivningen fra 1872 frem til i dag.<sup>30</sup> Museet har til huse i den bevarede Svendborg Kiøbstads Arbejds- og Fattiganstalt fra 1872.<sup>31</sup> Anstalten skiftede flere gange institutionsnavn, men er i folkemunde blevet kaldt „Fattiggården“, som også er den betegnelse museet bruger i *Skjulte Danmarkshistorier*.<sup>32</sup> *Skjulte Danmarkshistorier* er integreret i debatudstillingen *Fattigdom på tværs* om fattigdomsdebatten fra det 19. og 20. århundrede (jf. udstillings „fortidsrum“) frem til i dag (jf. udstillings „nutidsrum“).<sup>33</sup> *Skjulte Danmarkshistorier* består af to touchscreens. Den ene har en introduktionsfilmen og tre skæbnefilm, som Forsorgsmuseet viser i fortidsrummet i *Fattigdom på tværs*. Den anden touchscreen har ni temafilme, som Forsorgsmuseet viser i nutidsrummet i *Fattigdom på tværs*. I skæbnefilmene fortæller fire af nutidens socialt udsatte om deres udsathed i relation til tre af fortidens socialt udsatte. I skæbnefilmen *Peter* fortæller Eli Maqe om Peter Jørgensen. Richardt Åmand fortæller i skæbnefilmen *Rasmine* om Rasmine Sofie Skov. Endelig fortæller Mette Løjmann Hansen og Henning Christensen om Albert (efternavn ukendt) i skæbnefilmen *Albert*. I skæbnefilmene omtales nutidens udsatte ved fornavn, hvorfor jeg også gør det i analysen, ligesom jeg omtaler projektleder og museumsinspektør Jeppe Wichmann Rasmussen ved fornavn. I temafilme debatterer de med Christina Strauss, forkvinde for SAND De Hjemløses Landsorganisation, temaer som hjemløshed, misbrug og

---

29 Arbejdermuseet 2017.

30 Danmarks Forsorgsmuseum 2018b.

31 Danmarks Forsorgsmuseum 2018a.

32 Smed og Rasmussen 2014, s. 116–119; Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.

33 Danmarks Forsorgsmuseum 2018c.

stolthed. Forsorgsmuseet har samarbejdet med Forsorgscenter Sydfyn og SAND De Hjemløses Landsorganisation. Udstillingen er støttet af Slots- og Kulturstyrelsen og Nordea-fonden og er en del af Slots- og Kulturstyrelsen, Danmarks Radio og Nationalmuseets satsning „Historier om Danmark“.<sup>34</sup>

### Fortællingen i *Skjulte Danmarkshistorier*<sup>35</sup>

*Skjulte Danmarkshistorier* består af udstillingen i sig selv samt museets beskrivelser af udstillingen på sin og udstillingens hjemmeside og museets undervisningsmateriale til udskolingen og gymnasiet.<sup>36</sup> Forsorgsmuseet fortæller *Skjulte Danmarkshistorier* til de besøgende, men udstillingen indgår også i en bredere samfundsmæssig sammenhæng som en del af satsningen „Historier om Danmark“, der søger at „styrke og nuancere historiebevidstheden og den historiske interesse hos alle danskere.“<sup>37</sup> På den måde har *Skjulte Danmarkshistorier* potentiale til at bidrage til løsningen af det samfundsmæssige problem på civilsamfundsniveau ved at påvirke borgernes forestillinger om socialt udsathed i fortiden og sociale handlinger i nutiden.

*Skjulte Danmarkshistorier* er en fortælling om den historisk konstante gruppe af socialt udsatte, som var og er ofre for både deres familiers omsorgssvigt og socialforsorgens og sociallovgivningens historisk arv med svigt og krænkelse. Det er den potentielle fortolkning, som de besøgende kan drage på baggrund af udstillingen. Videre udfoldet er fortællingen, at fortidens og nutidens socialt udsatte var og er uden ansvar for deres udsathed, som til gengæld skyldes deres familiers omsorgssvigt og socialforsorgens kontinuerlige svigt og krænkelse. Samtidig er *Skjulte Danmarkshistorier* en fortælling om mennesker, som trods deres udsatte baggrund har modet og viljen til at stå frem og synliggøre det historisk samfundsmæssige problem med social udsathed. På den måde har nutidens socialt udsatte trods deres uforskyldte udsathed indflydelse på deres livssituation nu.

Forsorgsmuseet har samarbejdet med fem af nutidens udsatte (Mette, Christina, Richardt, Eli og Henning) om *Skjulte Danmarkshistorier*. Ifølge Forsorgs-

34 Danmarks Forsorgsmuseum 2017c; Slots- og Kulturstyrelsen m.fl. 2017.

35 I analysen sammenligner jeg *Skjulte Danmarkshistorier* fortælling med socialforsorgens og sociallovgivningens historie fra anden halvdel af 1800-tallet frem til i dag på baggrund af *Dansk velfærdshistorie* (2010–2014) og *På kanten af velfærdsstaten* (2015). Værkerne anlægger et statsligt og institutionelt perspektiv på henholdsvis de politiske aktørers sociallovgivning og socialforsorgens behandling af socialt udsatte. *På kanten af velfærdsstaten* betragter i tillæg spørgsmålet fra et individuelt perspektiv med udgangspunkt i tidligere anbragte og indlagtes erindringer om socialforsorgen. Petersen og Petersen 2010, s. 22–23; Kragh, J. V. m.fl. 2015, s. 12–13, 17.

36 Danmarks Forsorgsmuseum 2017b; 2017c; 2017f; 2017g.

37 Danmarks Forsorgsmuseum 2017i.

museet er nutidens udsatte *Skjulte Danmarkshistoriers* eksklusive fortællere.<sup>38</sup> For eksempel skriver Forsorgsmuseet på udstillingens hjemmeside: „Nutidens udsatte er filmens eksperter. Det er dem, der formidler både deres egen historie, men også historier om fortidens indlagte på Svendborg Fattiggård.“<sup>39</sup> Forsorgsmuseet begrundet nutidens socialt udsattes fortællerrolle med deres ekspertise i udsathed. På den måde er Forsorgsmuseets samarbejde med nutidens socialt udsatte i tråd med kunsthistoriker Janet Marstines forskrifter for moderat aktivisme gennem samarbejde:

„[...] reciprocity requires that each party recognizes, respects and draws from the expertise of the other; museum staff members acknowledge the social capital of collaborators and partners as no less significant than their own [...] Reciprocity does not mean that staff members give up responsibility for their collections or areas of expertise. But it does mean that museum professionals share these resources and expertise equitably and usefully so that they empower communities to leverage their own experiences and knowledge in co-production.“<sup>40</sup>

Dermed har udstillingen potentiale til at bidrage til løsning af problemet på individniveau for de medvirkende socialt udsatte, som oplever deres vidensdeling som værdifuld for samarbejdet og får empowerment, indflydelse på deres livssituation.<sup>41</sup> Men hvor Marstine opfordrer museerne til at inddrage samarbejdspartneres ekspertise uden at opgive deres egen videnskabelige autoritet, synes Forsorgsmuseet at fraskrive sig sin autoritet. I introduktionsfilmen siger museumsinspektøren Jeppe til nutidens udsatte: „Altså jeg kan jo godt sidde og analysere en hel masse, men vi tænkte: Hvem ved egentlig noget om det her? Hvem kan komme med et bundrealistisk autentisk perspektiv? Det gør I.“<sup>42</sup> Ifølge Forsorgsmuseet er nutidens udsatte altså *Skjulte Danmarkshistoriers* eksklusive fortællere, fordi de er eksperter i social udsathed. Imidlertid er Forsorgsmuseet reelt *Skjulte Danmarkshistoriers* dominerende fortæller. I introduktionsfilmen er det udelukkende museumsinspektøren, som fortæller:

„Grunden til, vi har inviteret jer til at være en del af det her projekt, er fordi, når vi fortæller historierne om det her sted, om fattiggården, så er det altid myndighedernes perspektiv på de mennesker, der er blevet indlagt her. Det er aldrig menneskerne selv, det er aldrig deres historie [...] Så

38 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a; 2017b; 2017c; 2017f, s. 11; 2017g, s. 3.

39 Danmarks Forsorgsmuseum 2017b.

40 Marstine 2011, s. 12.

41 Jf. Hansens vurdering af *Skjulte Danmarkshistoriers* betydning for hende.

42 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, introduktionsfilmen: 01.05–01.19.

sidder I [Richardt fra nutiden og Rasmine fra fortiden] der på tværs af tid, der er 130 år i mellem jer, og har levet stort set identiske liv på rigtig, rigtig mange måder. Det synes jeg er fuldstændig utroligt. Det er enormt stærkt. Det er også vanvittig problematisk, at vi ikke ligesom er nået til et sted, hvor vi ligesom kan løse de der ting. Det er det, det her handler om. Det er at gøre det her tydeligt. Og at høre det fra jer. Ikke fra mig.<sup>43</sup>

Godt nok overdrager museumsinspektøren til sidst fortællerrollen til nutidens udsatte, men han lægger samtidig ord i munden på dem. De skal fortælle, at nutidens udsatte bliver behandlet på samme måde som fortidens udsatte. På den måde negligerer Forsorgsmuseet nutidens udsattes ekspertviden. Det er påfaldende, eftersom Forsorgsmuseet eksplicit anerkender deres ekspertise og fraskriver sig sin egen historievidenskabelige autoritet og indsigt i problemet. Bemærkelsesværdigt er det derfor også, at nutidens udsatte „skal“ fortælle, som de siger i skæbnefilmene.<sup>44</sup> Desuden har Forsorgsmuseet formidlet en bestemt fortælling om fortidens socialt udsatte til nutidens socialt udsatte. I skæbnefilmene lader Forsorgsmuseet ellers de besøgende forstå, at nutidens socialt udsatte selv har læst og fortolket kilderne til fortidens socialt udsatte ved at iscenesætte dem med arkivkasser og journaler.<sup>45</sup> Imidlertid sidder Eli i skæbnefilmen med Forsorgsmuseets antologi *Fattiggården* (2014), dvs. museets fortælling om fortidens udsatte, som var indlagt på fattiggården.<sup>46</sup>

I skæbnefilmene er nutidens udsattes fortællinger om fortidens udsatte også præget af sproglige afsmitninger af Forsorgsmuseets fortælling i undervisningsmaterialerne.<sup>47</sup> Her skriver Forsorgsmuseet med passive verbaler om konsekvenserne ved indlæggelsen på arbejds- og fattiganstalten: „På fattiggården var man fysisk spærret inde, og man skulle arbejde. Samtidig mistede man sine borgerlige rettigheder.“<sup>48</sup> I skæbnefilmene reproducerer nutidens socialt udsatte Forsorgsmuseets fortælling om fortidens socialt udsatte.<sup>49</sup> For eksempel bruger Eli ligesom Forsorgsmuseet passive verbaler om konsekvenserne ved indlæggelsen på arbejds- og fattiganstalten: „Når man kommer på fattiggården bliver man frataget sine rettigheder såsom stemmeret og valgret, frataget sine ejendele.“<sup>50</sup> Endelig blander Forsorgsmuseet sig også som fortæller i temafilmen. Nutidens socialt

43 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, introduktionsfilmen: 00.00–01.59.

44 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Albert* 04.25–04.36, 04.51–05.03; skæbnefilmen *Peter* 02.25–02.30.

45 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Albert* 06.05–06.14; skæbnefilmen *Peter* 03.00–03.16.

46 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Peter* 03.39–03.41; jf. Smed og Rasmussen 2014.

47 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e.

48 Danmarks Forsorgsmuseum 2017f, s. 12–13.

49 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Albert* 07.54–08.09, 08.10–08.17.

50 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Peter* 04.44–05.02.

udsatte har selv valgt temaerne, men de læser indledningsvis op af et diskussionsoplæg, som museumsinspektøren har skrevet.<sup>51</sup> Det kan der være mange praktiske grunde til, men konsekvensen er et uigennemsigtigt fortællerforhold. Dét og nutidens udsattes reproduktion af museets fortælling er symptomatisk for de uigennemsigtige magtrelationer i samarbejdet. Det advarer Bernadette Lynch mod på baggrund af sine samarbejds erfaringer fra Manchester Museum:

„In the case of Manchester’s collaboration it is possible that the institution’s academic discourse overrode the contributions of participants [...] In transactions between museums and participants [...] issues of power and coercion become central. Yet, such processes remain largely invisible to all concerned [...] There is therefore an imperative to make such processes visible [...] Developing a reflexive practice in museums would significantly help clarify the subtle nature of the power relationships and levels of participation on offer that are too often hidden within these transactions.“<sup>52</sup>

Forsorgsmuseet bør altså reflektere over, hvordan magtrelationen i samarbejdet kan tydeliggøres. For det første er det oplagt, at museet ikke underkender sin historievindskabelige indsigt i problemet. For det andet er det oplagt, at museet fortæller om sit vidensfelt (fortidens udsatte) og nutidens udsatte om deres ekspertviden (social udsathed i dag). På den baggrund kunne museet og nutidens udsatte i samarbejde diskutere lighederne og forskellene mellem fortidens og nutidens socialforsorg og sociallovgivning. Sådan kunne museet undgå utilsigtet at misbruge sin magt ved at få nutidens udsatte til at reproducere sin fortælling (diskurs jf. Lynch).

På den ene side underkender Forsorgsmuseet altså sin videnskabelige autoritet. På den anden side fastholder museet til dels sin autoritet ved at indskrive *Skjulte Danmarkshistorier* i udstillingsgenren og den dokumentariske filmgenre, som er karakteriseret af henholdsvis videnskabelige kriterier og dokumentation.<sup>53</sup> I udstillingen skriver Forsorgsmuseet: „Skjulte Danmarkshistorier. Personlige historier. [...] I tre dokumentarfilm flettes skjulte historier om fortidens og nutidens socialt udsatte og hjemløse ind i hinanden.“<sup>54</sup> I den forbindelse understreger museet i undervisningsmaterialerne, at ingen af nutidens udsatte er „castede“.<sup>55</sup> Museet fremhæver altså *Skjulte Danmarkshistoriers* historievindskabelige kvalitet ved at markere det historievindskabelige grundlag i dokumentarfilmernes empi-

51 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d.

52 Lynch 2011, s. 147.

53 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a; 2017b; 2017c; 2017f, s. 10; 2017g, s. 3.

54 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.

55 Danmarks Forsorgsmuseum 2017f, s.11; 2017g, s. 3.

riske belæg: tilfældige udsattes „personlige historier“.<sup>56</sup> På den måde fastholder museet, for mig at se, til dels stadig sin videnskabelige autoritet, trods museumsinspektørens afvisning heraf i introduktionsfilmen.

Kontinuitet mellem fortiden og nutiden dominerer tiden i *Skjulte Danmarkshistorier*. I udstillingen skriver Forsorgsmuseet: „I tre dokumentarfilm flettes skjulte historier om fortidens og nutidens socialt udsatte ind i hinanden.“<sup>57</sup> Fattiggården åbnede i 1872 og lukkede i 1974, hvorfor fortiden må betegne den periode. Kontinuiteten er særlig tydelig i informationerne om de forskellige skæbnefilm. De besøgende kan vælge at se skæbnefilmen om Peter fortalt af Eli, skæbnefilmen om Rasmine fortalt af Richardt og skæbnefilmen om Albert fortalt af Henning og Mette.<sup>58</sup> De besøgende vælger alene efter fornavnet på den udsatte fra fortiden. Museet angiver ikke årstal for vedkommendes indlæggelse, selvom de var indlagt på fattiggården i forskellige perioder.<sup>59</sup> På den måde antyder Forsorgsmuseet, at perioderne ikke er forskellige fra hinanden, at historien er præget af kontinuitet frem for brud. Museet faciliterer altså med historiens diakrone spænd fra 1872 frem til i dag en fortælling om en historisk arv af bestemte kontinuerlige begivenheder, som er knyttet til bestemte steder og aktører.

Fortidens socialforsorg er det dominerende sted i *Skjulte Danmarkshistorier*. Den er konstant materielt tilstedeværende i kraft af udstillingens institutionelle kontekst, Forsorgsmuseet, som har til huse i den bevarede fattiggård.<sup>60</sup> Desuden er introduktionsfilmen udelukkende filmet i museets historiske bygninger.<sup>61</sup> Ligeledes er skæbnefilmene optaget i fattiggården i de sekvenser, hvor nutidens udsatte fortæller om udsatte fra fortiden.<sup>62</sup> Bl.a. er nutidens udsatte er alle filmet i med fattiggårdens med høje mure og pigtråd i baggrunden, mens de fortæller om fortidens udsatte.<sup>63</sup> Forsorgsmuseet iscenesættelse af nutidens socialt udsatte bag fattiggårdens frihedsberøvende mure og pigtråd relaterer fortiden og nutiden og underbygger kontinuiteten. Samtidig repræsenterer Forsorgsmuseet både fortidens socialforsorg som et sted og en institutionel aktør, der krænkede udsattes frihedsrettigheder.

Repræsentationen af nutidens socialforsorg har Forsorgsmuseet nedprioriteret væsentligt i forhold til fortidens socialforsorg. Forsorgsmuseet refererer ikke til nutidens socialforsorg i udstillingen.<sup>64</sup> På sin og udstillingens hjemmesider nævner Forsorgsmuseet, at *Skjulte Danmarkshistorier* er blevet til i et samarbejde

56 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.

57 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.

58 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.

59 Hansen, M. F. 2014a, s. 18; Hansen 2014b, s. 67; Rasmussen 2014, s. 67.

60 Danmarks Forsorgsmuseum 2018a.

61 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, introduktionsfilmen.

62 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmene.

63 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilm *Peter*; skæbnefilmen *Albert*.

64 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a.



med nutidens socialforsorg: Forsorgscenter Sydfyn.<sup>65</sup> Men Forsorgsmuseet visualiserer hverken forsorgscentret i beskrivelserne af *Skjulte Danmarkshistorier* eller i undervisningsmaterialerne.<sup>66</sup> I tråd hermed er temafilme også udelukkende optaget i fattiggårdens arbejdsafdeling, selvom de debatter social udsathed i dag.<sup>67</sup> Forsorgsmuseet antyder med den begrænsede repræsentation af nutidens socialforsorg, at der overvejende er ligheder mellem fortidens og nutidens socialforsorg og dens historiske arv med svigt. Socialforsorgens svigt argumenterer Forsorgsmuseet bl.a. for med temafilmen om svigt. Her fortæller Richardt om sine hjerteskrærende erindringer om nutidens socialforsorg:

„Det største svigt, jeg har følt, det var, da jeg blev placeret på et børnehjem [...] Og om aftenen der blev jeg lagt i en tremmeseng [...]. Jeg har aldrig været så alene i hele mit liv, som jeg var i den tremmeseng, selvom det var i en sovesal. Der følte jeg mig virkelig svigtet.“<sup>68</sup>

Imidlertid opponerer bl.a. Christina imod den repræsentation af nutidens socialforsorg i temafilmen om hjem. Her siger hun: „Personalet kommer og giver en et kram og ja, man føler sig hjemme. Jeg føler mig hjemme der.“<sup>69</sup> Forsorgsmuseet nuancerer altså karakteristikken af nutidens socialforsorg som et sted og en institutionel aktør, der ikke udelukkende svigter socialt udsatte, men faktisk magter at drage omsorg om nogle. Men dominerende er Forsorgsmuseets negative repræsentation af fortidens såvel som nutidens socialforsorg som et sted og en institutionel aktør, der svigter socialt udsatte.

Fortællingens centrale aktører er socialt udsatte, som var og er ofre for både deres familiers omsorgssvigt og socialforsorgens historiske arv med svigt og krænkelse. Det understreger museumsinspektøren i introduktionsfilmen: „[...] det altid myndighedernes perspektiv på de mennesker, der er blevet indlagt her. Det er aldrig menneskerne selv.“<sup>70</sup> Forsorgsmuseet inkluderer altså socialt udsatte, men ekskluderer myndigheds personer. Betegnelsen af socialt udsatte som „menneskerne“ står i skarp kontrast til myndigheds personernes betegnelse som „myndighederne“, som nærmere har en institutionel end en menneskelig karakter. Forsorgsmuseet repræsenterer dermed socialt udsatte som aktører på individniveau, der er underlagt uidentificerbare myndighedsaktører på institutionsniveau. Det betyder, at fortællingen ikke identificerer nogle modstandere, som de udsatte (eller museumsgæsterne) kan protestere imod. De udsattes rolle

65 Danmarks Forsorgsmuseum 2017b;2017c.

66 Danmarks Forsorgsmuseum 2017a; 2017b; 2017c; 2017f; 2017g.

67 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d.

68 Danmarks Forsorgsmuseum 2107d, temafilmen *Svigt* 00.52–01.28.

69 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d, temafilmen *Hjem* 01.53–02.51.

70 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, introduktionsfilmen 00.05–00.13.

som ofre for socialforsorgens svigt og krænkelser antyder Forsorgsmuseet også i temafilmerne med passive verbalkonstruktioner.<sup>71</sup> I temafilmen om hjemløse kvinder læser Christina for eksempel indledningsvis følgende op fra Forsorgsmuseets diskussionsoplæg: „Kvindernes børn blev i ni ud af ti tilfælde fjernet og anbragt på institution.“<sup>72</sup>

Imidlertid omhandler diskussionsoplæggene kun fortidens socialt udsatte. Ligeledes vedrører nutidens udsatte reproduktioner af Forsorgsmuseets fortællinger i skæbnefilmene kun fortidens udsatte. Endvidere er nutidens udsatte stærke nok til at opponere mod Forsorgsmuseet fortælling. For eksempel formulerer Christina i temafilmen om hjem en modfortælling til Forsorgsmuseets negative repræsentation af socialforsorgen som en udelukkende svigtende institutionel aktør. Endelig repræsenterer nutidens udsatte det betydelige samfundsproblem med social udsathed, trods deres baggrunde som ofre. På den måde repræsenterer Forsorgsmuseet nutidens udsatte som mennesker med indflydelse på deres eget liv samt modet og viljestyrke til at stå frem og synliggøre problemet. Altså har Forsorgsmuseets udstilling *Skjulte Danmarkshistorier* potentiale til at bidrage til løsning af socialt udsathed på individniveau for de medvirkende socialt udsatte, som oplever deres vidensdeling som værdifuld for samarbejdet og får dermed empowerment, indflydelse på deres liv.

Fortidens og nutidens udsatte er ikke blot ofre for socialforsorgens svigt og krænkelser, men også deres familiers omsorgssvigt. Samtlige af nutidens udsatte forklarer deres udsathed med familiernes omsorgssvigt.<sup>73</sup> For eksempel begrundede Richardt sin sociale udsathed med farens omsorgssvigt og seksuelle misbrug af ham:

„Havnecaféen var min fars stamværtshus. [...] Første gang jeg blev udsat for seksuelle overgreb – det foregik i det her rum [værtshuset]. Min far tabte mig i billard til en pædofil mand [...] Så fandt jeg selv ud af, at i stedet for min far fik penge for det, så kunne jeg selv få penge for det. [...] Når man prostituerer sig selv, så har man brug for at drikke eller tage andet narkotika simpelthen bare for at komme væk fra den virkelighed. For den er så hård og så modbydelig.“<sup>74</sup>

Forsorgsmuseet repræsenterer altså socialt udsatte som dobbeltofre for både familiernes omsorgssvigt og socialforsorgens svigt og krænkelser. På den måde understreger Forsorgsmuseet, at nutidens udsatte ikke selv er ansvarlige for deres

71 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d.

72 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d, temafilmen *Hjemløs kvinde* 00.29–00.33.

73 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Peter* 00.12–00.36; skæbnefilmen *Albert* 00.52–02.14, 02.56–03.54; 2017d, temafilmen *Svigt* 00.34–00.52.

74 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, skæbnefilmen *Rasmine* 00.53–02.39.

udsathed. Det er særlig tydeligt i undervisningsmaterialerne, hvor Forsorgsmuseet spørger gymnasieeleverne:

„Er det en persons egen skyld at vedkommende er socialt udsat? Eller skyldes det ydre omstændigheder, som personen ikke kan kontrollere? [...] Hvilke årsager er der til at personerne i filmene – både de nutidige og de fortidige – bliver socialt udsatte?“<sup>75</sup>

Udsatte er ikke selv ansvarlige for deres udsathed. Det er den potentielle fortolkning, som Forsorgsmuseets repræsentation af fortidens og nutidens udsatte muliggør. Til gengæld inkluderer Forsorgsmuseet implicit modfortællinger om udsatte som aktører med egen indflydelse på deres udsathed. Det vender jeg tilbage til. *Skjulte Danmarkshistorier* inkluderer altså konflikten mellem socialt udsatte og deres modstandere: deres omsorgssvigtende familier og nogle uidentificerbare myndigheds personer. Imidlertid kan de socialt udsatte ikke handle imod myndigheds personernes fornedrende svigt og krænkelser, fordi de netop er uidentificerbare.

Social marginalisering, krænkelser og svigt er de dominerende begivenheder i *Skjulte Danmarkshistorier*. Marginalisering antyder Forsorgsmuseet med udstillingens titel. Udsattes fortællinger er „skjulte“, marginaliserede, uden social og politisk indflydelse. Marginaliseringen af fortidens udsatte understreger Forsorgsmuseet bl.a. i temafilmen om stolthed, hvor Mette læser følgende fra museets diskussionsoplæg: „Stolthed: Når man blev indlagt på fattiggården, blev man frataget sin frihed og sine borgerlige rettigheder. Man havde ikke længere stemmeret, valget, ret til at gifte sig uden tilladelse, og havde man børn, blev de taget fra en.“<sup>76</sup> Igen understreger Forsorgsmuseet med de passive verbaler, at fortidens udsatte ikke selv var ansvarlige for deres marginalisering. Det var socialforsorgen med sine svigt og krænkelser til gengæld.

Socialforsorgens og sociallovgivningens historie fra anden halvdel af 1800-tallet frem til i dag er den historiske kontekst, som Forsorgsmuseet bruger udvalgte dele af i *Skjulte Danmarkshistorier*. Socialforsorgen var i slutningen af 1800-tallet baseret på Fattigloven af 1803 og Grundloven af 1849. Fattigloven af 1803 sanktionerede modtagere af fattighjælp med blandt andet tab af retten til at indgå ægteskab uden fattigvæsnets tilladelse og tab af forældremyndigheden. Det inkluderer Forsorgsmuseet, ligesom det inkluderer, at Grundloven af 1849 foreskrev retten til at modtage fattighjælp mod tab af valgretten. I 1850'eren diskuterede den politiske offentlighed årsagerne til fattigdom og differentierede mellem „uværdigt“ og „værdigt“ trængende fattige. De „værdigt“ trængendes fattigdom

---

75 Danmarks Forsorgsmuseum 2017f, s. 11–12.

76 Danmarks Forsorgsmuseum 2017d temafilmen *Stolthed* 00.08–00.21.

betragtedes som uforskyldt og forårsaget af alderdom. De „uværdigt“ trængendes fattigdom derimod opfattede den borgerlige offentlighed overvejende som selv-forskyldt, forårsaget af dovenskab. Derfor skulle de indlægges på arbejdsanstalter til behandling af dovenskaben og genopdragelse til protestantisk arbejdsetik gennem streng disciplin og hårdt tvangsarbejde. Det førte til opførelsen af arbejds- og fattiganstalter i hele Danmark, og i 1872 åbnede Svendborg Amt Svendborg Kiøbstads Arbejds- og Fattiganstalt. Forsørgelsen af socialt udsatte på arbejds- og fattiganstalter var altså grundlovssikret, men indebar tab af borgerrettigheder og krav om at yde et tvangsarbejde for at nyde fattighjælpen.<sup>77</sup> Forsorgsmuseet inkluderer udelukkende socialforsorgens og sociallovgivningens krænkende tendenser og er tavs om det historisk progressive i den grundlovssikret forsorg for socialt udsatte.

Fra socialreformen af 1933 var socialforsorgen baseret på Loven om offentlig forsorg. Loven fritog „værdigt“ trængende modtagere af offentlig forsørgelse for tabet af borgerrettigheder, men for „uværdigt“ trængende på arbejdsanstalterne indebar det fortsat tvangsarbejde og tab af borgerrettigheder.<sup>78</sup> Følgelig skiftede Svendborg Kiøbstads Arbejds- og Fattiganstalt navn til Viebæltegaard Arbejdsanstalt.<sup>79</sup> Det inkluderer Forsorgsmuseet også. Først med velfærdsstatens etablering efter anden verdenskrig og Forsorgsloven af 1961 ophørte tabet af borgerrettigheder for alle modtagere af offentlig forsørgelse. Følgelig skiftede Viebæltegaard Arbejdsanstalt navn til Forsorgshjem for Fyns Amt Viebæltegaard. Men fra 1970'erne blev socialforsorgen og sociallovgivningen kritiseret for at krænke menneskerettighederne, og Forsorgshjem for Fyns Amt Viebæltegaard lukkede umiddelbart efter kommunalreformen i 1970.<sup>80</sup> Forsorgsmuseet er tavs om kritikken af både socialforsorgens og sociallovgivningens historiske arv med krænkende sanktioner.

I dag er forsørgelsen af socialt udsatte baseret på Lov om aktiv socialpolitik og Lov om social pension. Lov om aktiv socialpolitik foreskriver retten til at nyde kontanthjælp mod at stå til rådighed for arbejdsmarkedet.<sup>81</sup> Lov om social pension garanterer borgere over 65 år retten til folkepension og tilkender borgere under 65 år ret til førtidspension.<sup>82</sup> Det inkluderer Forsorgsmuseet kun i undervisningsmaterialet til gymnasiet.<sup>83</sup> Påfaldende er det, at Forsorgsmuseet ikke nævner den historisk progressive Forsorgslov fra 1961 i udstillingen. Ligeledes er det bemærkelsesværdigt, at Forsorgsmuseet ikke eksplicit behandler sociallovgivningen i dag. For der er en forskel mellem sociallovgivningen i 1800- og 1900-tallet og

---

77 Petersen og Petersen 2010, s. 559–582; Kragh m.fl. 2015, s. 453.

78 Petersen og Petersen 2011, s. 759–788; Kragh m.fl. 2015, s. 453–455.

79 Smed og Rasmussen 2014, s. 119.

80 Petersen og Petersen 2012, s. 739–778; Kragh m.fl. 2015, s. 456–460.

81 Folketinget 2017a.

82 Folketinget 2016.

83 Danmarks Forsorgsmuseum 2017f, s. 12–13.

sociallovgivningen i dag: Grundloven af 1849 forskrev retten til at modtage fattighjælp mod tab af rettigheder. I 1900-tallet gjorde sociallovgivningen gradvist op med de politiske sanktioner ved modtagelse af fattighjælp. Socialreformen af 1933 bestemte, at „værdigt“ trængende ikke længere skulle miste deres rettigheder ved modtagelse af fattighjælp. Forsorgsloven af 1961 bestemte, at ingen skulle miste deres rettigheder ved modtagelse af offentlig forsørgelse.

De besøgende, som ikke læser undervisningsmaterialet inden besøget, bliver således ikke informeret om socialforsorgens og sociallovgivningens historiske forandringer. Til gengæld præsenterer Forsorgsmuseet dem for en forsorghistorie præget af kontinuitet frem for brud, krænkelser og svigt frem for demokratisering. Socialforsorgens svigt og sociallovgivningens krænkende sanktioner er altså de dele af den historiske kontekst, som Forsorgsmuseet inkluderer i historien i *Skjulte Danmarkshistorier*. Derimod ekskluderer Forsorgsmuseet det historisk progressive i socialforsorgen og sociallovgivningen i 1800-tallet og det indledende opgør med de krænkende sanktioner fra 1930'erne. Altså er *Skjulte Danmarkshistorier* er en fortælling om en uforanderlig socialforsorg og sociallovgivning. Det er problematisk. For hvis historien er uforanderlig, er aktivisme og forsøg på at løse problemet irrelevant.

*Skjulte Danmarkshistorier* er en fortælling om den historisk konstante gruppe af socialt udsatte, som var og er ofre for både deres familiers omsorgssvigt og den uforanderlige socialforsorgs og sociallovgivnings historisk arv med kontinuerlige svigt og krænkelser. Det er den potentielle fortolkning, som de besøgende kan drage på baggrund af udstillingen. Videre udfoldet er fortællingen, at fortidens og nutidens socialt udsatte ikke selv er ansvarlige for deres udsathed. Det er deres omsorgssvigtende familier og socialforsorgens og sociallovgivningens historiske arv med svigt og krænkelser til gengæld. I den forbindelse er Forsorgsmuseet tavs om dels det historisk progressive i sociallovgivningen og socialforsorgen fra 1800-tallet og frem til i dag. Dels er Forsorgsmuseet tavs om de politiske aktører, som var og er ansvarlige for socialforsorgens og sociallovgivningens svigt og krænkelser. Det betyder, at Forsorgsmuseets repræsenterer fortidens udsatte som passive ofre uden hverken ansvar for deres udsathed eller indflydelse på deres livssituation fremadrettet. De udsatte er i konflikt med socialforsorgen og sociallovgivningen, men de kan ikke handle, fordi modstanderne er uidentificerbare. Dog betyder *Skjulte Danmarkshistoriers* integration i debatudstillingen *Fattigdom på tværs*, at Forsorgsmuseet på demokratisk vis åbner op for en offentlig debat med modfortællinger om socialt udsatte med eget ansvar for og indflydelse på deres udsathed.

Forsorgsmuseet har integreret *Skjulte Danmarkshistorier* i debatudstillingen *Fattigdom på tværs* (2015), som opfordrer de besøgende til at deltage i debatten om fattigdom før og nu. Forsorgsmuseet repræsenterer i *Fattigdom på tværs* forskellige fortællinger om fattige som mennesker enten med eller uden eget ansvar

for og indflydelse på deres fattigdom.<sup>84</sup> For eksempel repræsenterer Forsorgsmuseet i *Fattigdom på tværs* fortællingen om „Dovne Robert“:

„Dovne Robert: „Robert gider ikke „skodjob,,: Jeg, jeg er et dovent svin“ – var en af de overskrifter, der i 2012 prægede debatten om kontanthjælp og arbejdsløshed [...] Hvorfor provokerede Robert så mange? [...] er det, fordi hans arbejdsløshed opleves som selvforskyldt?“<sup>85</sup>

På den måde fungerer Forsorgsmuseets repræsentation af „Dovne Robert“ i debat-udstillingen *Fattigdom på tværs* som en modfortælling til *Skjulte Danmarkshistorier* fortælling om socialt udsatte uden skyld i deres udsathed. Det betyder, at Forsorgsmuseet forankrer *Skjulte Danmarkshistorier* i den offentlige debat i *Fattigdom på tværs* og på demokratisk og konflikttolerant vis åbner op for en offentlig debat om årsagerne til social udsathed i henhold til forskrifterne for moderat aktivisme gennem offentlig konflikttolerant debat.<sup>86</sup> Det gør Forsorgsmuseet også eksplicit i undervisningsmaterialet til gymnasiet med spørgsmålet, om socialt udsathed er uforskyldt eller selvforskyldt.<sup>87</sup>

Samtidig er *Skjulte Danmarkshistorier* en fortælling om mennesker, som trods deres udsatte baggrund har modet og viljen til at stå frem og synliggøre det historisk samfundsmæssige problem med social udsathed. På den måde repræsenterer Forsorgsmuseet nutidens udsatte som mennesker, der trods deres uforskyldte udsathed har indflydelse på deres livssituation nu. I den forbindelse er Forsorgsmuseet imidlertid påfaldende tavs om løsningsorienterede spørgsmål, som kan anvise handlinger til social forandring i dag i henhold til forskrifterne for radikal aktivisme gennem engagement i underrepræsenteredes aktioner. For eksempel skriver kurator Adele Chynoweth i „'Are You Going to Help Us Get Justice?' From Exhibition to Activism“:

„Exhibiting the story is not enough. Museums must not allow historical injustices to be compartmentalised in the past. Instead, museums can let visitors know what concrete actions they can take to support the path to justices. We must encourage museum staff and visitors to politically engage in the present.“<sup>88</sup>

Derfor burde Forsorgsmuseet eksplicit spørge nutidens udsatte, som selv har erfaret socialforsorgens svigt, hvordan de politisk ansvarlige aktører konkret kan

84 Danmarks Forsorgsmuseum 2015b; 2017b.

85 Danmarks Forsorgsmuseum 2015a.

86 Sandell 2012, s. 571–573.

87 Danmarks Forsorgsmuseum 2017f, s. 10.

88 Chynoweth 2018, s. 13.

forbedre sociallovgivningen og socialforsorgen. Ligeledes ville det være oplagt, at Forsorgsmuseet spurgte dem, hvordan civilsamfundets borgere og de selv som individer kan forebygge social marginalisering og udsathed. På den måde kunne Forsorgsmuseet bruge *Skjulte Danmarkshistoriers* fortælling til at påvirke modtagernes handlinger i nutiden for at løse problemet med social udsathed. I stedet bruger Forsorgsmuseet kun *Skjulte Danmarkshistoriers* fortælling til at påvirke modtagernes forestillinger om fortidens socialt udsatte som magtesløse ofre for den uforanderlige socialforsorgs og sociallovgivnings historiske arv med svigt og krænkelse. Desuden bruger Forsorgsmuseet fortællingen til at repræsentere og skabe forståelse for det historisk samfundsmæssige problem med social udsathed, som stadig er aktuelt i nutiden. På den måde ville Forsorgsmuseet ikke blot repræsentere problemet med social udsathed (jf. forsigtig aktivisme), samarbejde med socialt udsatte og deltage i den offentlige debat (jf. moderat aktivisme), men også engagere sig i konkrete aktioner eller handlinger for at løse det samfundsmæssige problem (jf. radikal aktivisme).

---

## Perspektiver for dansk museumsaktivisme

Forsorgsmuseet bidrager med *Skjulte Danmarkshistorier* til løsning af det samfundsmæssige problem med social udsathed gennem repræsentationen af og samarbejdet med socialt udsatte samt deltagelse i offentlige debat om det betydelige samfundsmæssige problem med social udsathed. Repræsentationen af socialt udsatte bidrager ved at anerkende og skabe tolerance og forståelse, som er afgørende for at løse problemer. For eksempel forklarer museolog Richard Sandell i „Museums as Agents of Social Inclusion“: „So, the representation of that [minority] community’s culture within the museum might affirm community identity, generate increased self-esteem amongst individuals and help to promote tolerance and understanding within the wider society.“<sup>89</sup> Forsorgsmuseet anerkender altså socialt udsatte ved at repræsentere dem i *Skjulte Danmarkshistorier*. Anerkendelsens betydning pointerer forsker i kulturarv Laurajane Smith også i „Heritage, Identity and Power“ (2017):

„Recognition of difference has become, during the last decades of the twentieth century, an identifiable arena of political conflict [...] Claims for the recognition of difference and identity have become a recognized platform from which to engage in struggles for social justice, and parity in negotiations over the distribution of resources of power [...]“<sup>90</sup>

---

89 Sandell 2012, s. 568–569.

90 Smith 2017, s. 25.

Forsorgsmuseets repræsentationer fremmer tolerance og forståelse, som er afgørende for at løse sociale problemer. Det argumenterer museologerne Sandell og Nightingale indledningsvis for i *Museums, Equality and Social Justice*:

„We have purposefully omitted a detailed justification of the merits of a commitment to equality and a concern for diversity and social justice within museums [...] This position is possible because of a burgeoning body of empirical research [...] that now evidences the long-held view that museums have social value [...] that the narratives they construct and the moral standpoints they adopt have social effects and consequences [...] and that museums are highly valued public forums for encountering and negotiating contested social issues [...]“<sup>91</sup>

Derfor er det afgørende, at Forsorgsmuseet repræsenterer socialt udsatte i *Skjulte Danmarkshistorier*. Men lige så afgørende er det, at museumsudstillingerernes repræsentationer er respektfulde. Hvordan kan museerne sikre sig, at de repræsenterer på respektfuld vis? Sandell, Dodd og professor Rosemarie Garland-Thompson skriver i *Re-presenting Disability: Activism and Agency in the Museum* (2010):

„Profound changes brought about new social movements during the second part of the twentieth century and the growing global influence of broader human rights discourse, have enabled cultural representations that permit more progressive ways of seeing and understanding disability to appear in many different contexts. These alternative depictions of disability have set out to supplant or subvert narrow, delimiting and oppressive modes of portrayal widely found across a range of cultural and media settings.“<sup>92</sup>

Det betyder, at museerne sikrer en respektfuld repræsentation ved at respektere menneskerettighederne og afholde sig fra undertrykkende repræsentationer. Respekt er afgørende, ellers har repræsentationen ingen progressiv betydning i form af anerkendelse, tolerance og forståelse.

Det er derfor vigtigt, at Forsorgsmuseet på forstående vis repræsenterer socialt udsatte som ofre for socialforsorgens historiske arv med svigt og krænkelse og deres familiers omsorgssvigt. Men samtidig er det afgørende, at Forsorgsmuseet også respektfuldt repræsenterer nutidens socialt udsatte som mennesker, der trods deres udsathed magter at stå frem og synliggøre problemet med social udsathed og dermed som mennesker med egen indflydelse på deres liv. Netop re-

91 Sandell og Nightingale 2012, s. 3.

92 Sandell, Dodd og Garland-Thompson 2010, s. x-xi.



præsentationen af nutidens socialt udsatte som modige, viljestærke og handlingskompetente mennesker er også afgørende for, at Forsorgsmuseets råder bod på iscenesættelsen af nutidens socialt udsatte bag fortidens socialforsorgs frihedsberøvende foranstaltninger. Her tenderer Forsorgsmuseet nemlig til at iscenesætte dem som ofre uden indflydelse på deres eget liv, hvilket de netop har i kraft af deres medvirken i *Skjulte Danmarkshistorier*. På den baggrund opfordrer jeg danske museer til på respektfuld vis at repræsentere underrepræsenterede.

Hvordan bidrager museernes samarbejde med underrepræsenterede til løsningen af samfundsmæssige problemer? Og hvordan kan museerne sikre, at samarbejdet er ligeværdigt? Sandell forklarer i „Museums as Agents of Social Inclusion“ at:

„Museums as Agents of Social Regeneration [...] seeks to deliver positive social outcomes to an identified audience of known individuals: for example to improve their quality of life, empower, encourage self-determination and develop self-esteem, aspirations or skills [...] such initiatives are often undertaken in collaboration with these organisations.“<sup>93</sup>

Museernes samarbejde med underrepræsenterede inkluderer de underrepræsenterede, som tilegner sig selvværd og myndighed. På den måde har moderat aktivistiske museumsudstillinger som *Skjulte Danmarkshistorier* potentiale til at bidrage til løsningen af social udsathed på individniveau for samarbejdspartnerne. I den forbindelse er det afgørende, at samarbejdet er ligeværdigt, så museerne ikke gør samarbejdspartnerne til passive klienter, som Lynch advarer imod i „Collaboration, Contestation, and Creative Conflict“:

„‘Invited spaces’ in museums, as elsewhere, are ostensibly devices for dialogue, but remain forever permeated with power effects of difference [...] Welcomed into the ‘invited space’, participants are deftly encouraged to assume the position of ‘beneficiaries’ or ‘clients’. This in turn influences what they are perceived to be able to contribute or entitled to know or decide.“<sup>94</sup>

Derfor er det problematisk, at Forsorgsmuseets museumsinspektør i introduktionsfilmen siger, at museet har „inviteret“ nutidens socialt udsatte, så de besøgende kan høre det „fra dem [nutidens udsatte] og ikke mig [museumsinspektøren]“. <sup>95</sup> Forsorgsmuseet inviterer altså nutidens socialt udsatte til at fortælle en bestemt fortælling. Den fortælling er i høj grad præget af Forsorgsmuseets fortælling om

93 Sandell 2012, s. 570.

94 Lynch 2011, s. 147.

95 Danmarks Forsorgsmuseum 2017e, introduktionsfilmen 00.00–01.59.

den historisk konstante gruppe af socialt udsatte, som var og er ofre for deres familiers omsorgssvigt og socialforsorgens historiske arv med kontinuerlige svigt og krænkelse. Dog forholder Forsorgsmuseet sig åben over for bl.a. Christinas positive erindringer om nutidens socialforsorg, som konflikter med museets ellers overvejende negative fortælling. Uanset er Forsorgsmuseets samarbejde med nutidens udsatte præget af en uigennemsigtig magtrelation, som gør samarbejdet uligeværdigt. På den måde risikerer Forsorgsmuseet, at nutidens udsatte ikke tilegner sig samme grad af empowerment, som samarbejdspartnere i ligeværdige samarbejder, hvor magtrelationerne er gennemskuelige. På den baggrund opfordrer jeg danske museer til at synliggøre magtrelationerne i samarbejderne og på den måde gøre samarbejdet ligeværdigt. Desuden bør danske museer anerkende samarbejdspartneres ekspertise, uden at underkende sin egen videnskabelige autoritet.

Hvordan bidrager museumsudstillingerens deltagelse i offentlige debatter til løsningen af samfundsmæssige problemer? Sandell anbefaler i „Museums as Agents of Social Inclusion“, at: „[...] it is possible to identify museums acting as vehicles for broad social change by exploiting their potential to communicate, educate and influence public opinion [...] The Museum as Vehicle for Broad Social Change [...] providing a forum for public debate.“<sup>96</sup> Museumsudstillingerens deltagelse i offentlige debatter skaber altså social forandring. Det betyder, at Forsorgsmuseets *Skjulte Danmarkshistorier* deltagelse i den offentlige debat om socialt udsatte skaber samfundsmæssige forandringer for netop socialt udsatte, i hvert fald for museets besøgende, som frivilligt vælger at se udstillingen. Museernes problem er, at de ikke kan tvinge borgerne til at besøge dem, og derfor kan udstillingernes aktivistiske potentialer anfægtes. Imidlertid har udstillingerne potentiale til at påvirke de besøgende, der trods alt er på museerne. Og de besøgende påvirker måske deres nære og bekendte. Derfor er det i forbindelse med spørgsmålet om debat vigtigt, at den er tolerant over for konflikter, som Lynch gør opmærksom på i „Collaboration, Contestation, and Creative Conflict“.<sup>97</sup> Derfor er det anerkendelsesværdigt, at Forsorgsmuseet anerkender og tolererer bl.a. Christinas modfortællinger i *Skjulte Danmarkshistorier*. Ligeledes bør danske museumsudstillinger på demokratisk vis deltage i den offentlige debat og tolerere konfliktende modfortællinger for at bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer.

Radikal aktivisme bidrager gennem engagement i underrepræsenteredes aktioner til løsningen af samfundsmæssige problemer ved netop at handle for eksempelvis socialt udsatte. Chynoweth skriver i „Are You Going to Help Us Get Justice? From Exhibition to Activism“: „[...] museums can let visitors know what

96 Sandell 2011, s. 570, 572.

97 Lynch 2011, s. 154–155.

concrete actions they can take to support the path to justice.“<sup>98</sup> Løsningsorienterede spørgsmål ville derfor være anerkendelsesværdigt. Forsorgsmuseet kan med henblik på at skærpe *Skjulte Danmarkshistoriers* aktivisme for eksempel formulere løsningsorienterede spørgsmål til nutidens udsatte, hvis handlingsanvisninger modtagerne kan handle efter. Dog er der tiltag på Forsorgsmuseet til at arbejde i en mere radikal aktivistisk retning. Den 8. april 2018 afviklede museet arrangementet „Nutidens stemmer på fattiggården“ arrangeret af Mette Løjmann Hansen, som medvirkede i *Skjulte Danmarkshistorier* og nu arbejder på museet. Hansen samarbejdede med socialt udsatte og en af museets formidlere (undertegnede) om projektet og udsendte en pressemeddelelse om initiativet. Til arrangementet mødte de besøgende forskellige socialt udsatte. Hansen spurgte ind til årsagerne til deres udsathed. Det affødte en dialog mellem de besøgende og de socialt udsatte om, hvad de besøgende såvel som de udsatte kan gøre for at forbedre udsattes livsvilkår.<sup>99</sup> Den offentlige debat om løsningsmuligheder, som Hansen og Forsorgsmuseet tog initiativ til og faciliterede med arrangementet, er overensstemmende med forskrifterne til radikal aktivisme om engagement i underrepræsenteredes aktioner gennem opfordring til konkrete handlinger.

På baggrund af museumsstudiernes forskningsdiskussion om aktivisme og min analyse af Forsorgsmuseets *Skjulte Danmarkshistorier* vil jeg altså opfordre danske museer til at bidrage til løsningen af samfundsmæssige problemer gennem: respektfuld repræsentation af og ligeværdigt samskabende samarbejde med underrepræsenterede, deltagelse i offentlige debatter om samfundsmæssige problemer og engagement i de underrepræsenteredes aktioner eller handlinger for at forbedre deres livsvilkår. I den forbindelse kunne danske museumsudstillinger med fordel lade sig inspirere af Forsorgsmuseets *Skjulte Danmarkshistorier*. Samtidig bør danske museumsudstillinger lære af de utilsigtede uigennemsigtige magtrelationer i Forsorgsmuseets samarbejde med nutidens socialt udsatte for at sikre et ligeværdigt samarbejde, som begge samarbejdspartner får mest ud af: myndighed og selvværd for de socialt udsattes vedkommende og ekspertise fra de udsattes sociale kapital for museets vedkommende. Ligeledes bør danske museer lære af Forsorgsmuseets overvejende respektfulde repræsentationer af socialt udsatte som ofre for negativ social arv og socialforsorgens uformåenhed, men også som mennesker med egen indflydelse på deres livssituation og modet og viljestyrken til at stå frem og synliggøre det betydelige samfundsmæssige problem med social udsathed.

Dét kan de enkelte museer hver især gøre. Men der er også et socialt bevidst initiativ, som kulturministeren kan tage ved at indskrive aktivisme i Museumsloven og indordne det som en del af museernes øvrige arbejdsopgaver.

---

98 Chynoweth 2018, s. 13.

99 Danmarks Forsorgsmuseum 2018f.

---

## Litteraturliste

- Abrams, L. 2014: „Memory as Both Source and Subject of Study“. Berger, S. og Niven, B. (red.) *Writing the History of Memory*. Bloomsbury Academic, s. 89-110.
- Anderson, G. (red) 2012: *Reinventing the Museum*, 2. udg. Altamira Press.
- Anderson, G. 2012: „A Framework: Reinventing the Museum“. Anderson, G. (red.) *Reinventing the Museum*, 2. udg. Altamira Press, s. 1-10.
- Attwood, B. 2015: „The International Difficult Histories Boom, the Democratization of History, and the National Museum of Australia“. Coombes, A. E. og Phillips, R. B. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, bd. 4. Wiley-Blackwell, s. 61-84.
- Becker, A. 2017: „Præsidentielle mærkesager: De svære ting og kulturarv på flugt.“ *Danske museer*, nr. 5: s. 22-25.
- Berger, S. og Niven, B. (red.) 2014: *Writing the History of Memory*. Bloomsbury Academic.
- Burke, P. 2008: *What Is Cultural History?*, 2. udg. Polity.
- Buschmann, H. 2010: „Geschichten im Raum. Erzähltheorie alt Museumsanalyse“. Baur, J. (red.) *Museumsanalyse*, 2. udg. Transcript Verlag, s. 149-170.
- Carbonell, B. M. (red.) 2012: *Museums Studies: An Anthology of Contexts*, 2. udg. Wiley-Blackwell.
- Christiansen, P. O. 2012: „Kulturhistoriens genkomst“. *Historisk Tidsskrift*, bd. 107, nr. 1: s. 207-235.
- Chynoweth, A. 2014: „‘Forgotten or Ignored Australians’: The Case for an Inclusive Museum Practice in Australia“. Ashton, P. og Wilson, J. Z. (red.) *Silent System*. Australian Scholarly Publishing, s. 177-201.
- Coombes, A. E. og Phillips, R. B. 2015: „Dynamics of Democratization and Decolonization“. Coombes, A. E. og Phillips, R. B. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, bd. 4. Wiley-Blackwell, s. xxxiii-lxiii.
- Hansen, M. F. 2014a: „Fattiggårdens Skræk“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museum, s. 18-25.
- Hansen, M. F. 2014b: „Seksuelle eskapader“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museum, s. 39-41.
- Hedegaard, E. 2014: „Noget for noget“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museum: s. 26-27.
- Jensen, B. E. 2014: *Historie: Fortidsbrug og erindringsspor*. Aarhus Universitetsforlag.
- Jensen, N. V. 2014: „Værdige og uværdige“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museum, s. 28-29.

- Jensen, S. L. C. 2017: „ICOM Danmark, Færøerne og Grønland og de museumsetiske regler“, nr. 5: s. 36-38.
- Kragh, J. V.; Jensen, S. G. og Rasmussen, J. K. 2016: *På kanten af velfærdsstaten*, 2. udg. Syddansk Universitetsforlag og Svendborg Museum.
- Lynch, B. 2011: „Collaboration, Contestation, and Creative Conflict“. Marstine, J. red. *The Routledge Companion to Museums Ethics*. Routledge, s. 146-163.
- Lynch, B. 2014: „'Whose Cake Is It Anyway?: Museums, Civil Society and the Changing Reality of Public Engagement“. Guoriévidis, L. (red.) *Museums and Migration*. Routledge, s. 67-80.
- Macdonald, S. og Leahy, H. R. red. 2015: *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, 4. bd. Wiley-Blackwell.
- Macdonald, S. og Leahy, H. R. 2015: „The International Handbooks of Museum Studies“. Message, K. og Witcomb, K. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, bd. 1. Wiley-Blackwell: s. xix-xxv.
- Macrauld, D. M. og Taylor, A. 2004: *Social Theory and Social History*. Palgrave.
- Marstine, J.; Dodd, J. og Jones, C. 2015: „Reconceptualizing Museum Ethics for the Twenty-First Century“. McCarthy, C. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice*, bd. 2. Wiley-Blackwell, s. 69-96.
- Marstine, J. (red.) 2011 *The Routledge Companion to Museums Ethics*. Routledge.
- Marstine, J. 2011: „The Contingent Nature of the New Museum Ethics“. Marstine, J. red. *The Routledge Companion to Museums Ethics*. Routledge, s. 3-25.
- McCarthy, C. 2015: „Introduction“. McCarthy, C. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Practice*, bd. 2. Wiley-Blackwell, s. xxxvii-lii.
- Message, K. 2015: „Contentious Politics and Museums as Contact Zones“. Message, K. og Witcomb, K. red. *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, bd. 1. Wiley-Blackwell: s. 253-282.
- Nielsen, N. K. 2010: *Historiens forvandlinger*. Aarhus Universitetsforlag.
- Nørskov, V. 2017: „ICOM's museumsetiske regler i“. *Danske Museer*, nr. 5: s. 42-43.
- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2010: *Dansk velfærdshistorie: Frem mod socialhjælpsstaten 1536-1898*, bd. 1. Syddansk Universitetsforlag.
- Petersen, J. H. og Petersen, K. 2010: „Sammenfatning og perspektivering.“ Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) *Dansk velfærdshistorie: Frem mod socialhjælpsstaten 1536-1898*, bd. 1. Syddansk Universitetsforlag, s. 559-582.

- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2011: *Dansk velfærdshistorie: Mellem skøn og ret 1898-1933*, bd. 2. Syddansk Universitetsforlag.
- Petersen, J. H. og Petersen, K. 2011: „Sammenfatning og perspektivering“. Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) *Dansk velfærdshistorie: Mellem skøn og ret 1898-1933*, bd. 2. Syddansk Universitetsforlag, s. 759-788.
- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2012: *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstaten i støbeskeen 1933-1956*, bd. 3. Syddansk Universitetsforlag.
- Petersen, J. H. og Petersen, K. 2012: „Sammenfatning og perspektivering“. Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstaten i støbeskeen 1933-1956*, bd. 3. Syddansk Universitetsforlag, s. 665-702.
- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2012: *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstatens storhedstid 1956-1973*, bd. 4. Syddansk Universitetsforlag.
- Petersen, J. H. og Petersen, K. 2012: „Sammenfatning og perspektivering“. Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstatens storhedstid 1956-1973*, bd. 4. Syddansk Universitetsforlag, s. 739-778.
- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2013: *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstaten i tidehverv 1973-1993*, bd. 5. Syddansk Universitetsforlag.
- Petersen, J. H. og Petersen, K. 2013: „Sammenfatning og perspektivering“. Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) *Dansk velfærdshistorie: Velfærdsstaten i tidehverv 1973-1993*, bd. 5. Syddansk Universitetsforlag, s. 915-932.
- Petersen, J. H.; Petersen, K. og Christiansen, N. F. (red.) 2014: *Dansk velfærdshistorie: Hvor glider vi hen? 1993-2014*, bd. 6. Syddansk Universitetsforlag.
- Quack, S. 2015: „The Holocaust Memorial in Berlin and Its Information Centre“. Coombes, A. E. og Phillips, R. B. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, bd. 4. Wiley-Blackwell: s. 3-28.
- Rasmussen, J. W. 2014: „Fattiggård eller fjendeland“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museum, s. 67-71.
- Sandahl, J. 2017: „Ny ICOM-komité om museumsdefinitionen og museernes fremtidige muligheder“. *Danske Museer*. Nr. 5: s. 32-33.
- Sandell, R. 2011: „On Ethics, Activism and Human Rights“. I: Marstine, J. (red.) *The Routledge Companion to Museums Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*. Routledge, s. 129-145.

- Sandell, R. 2012: „Museums as Agents of Social Inclusion“. Carbonell, B. M. (red.) *Museums Studies: An Anthology of Contexts*, 2. udg. Wiley-Blackwell, s. 562-574.
- Sandell, R. 2017: *Museums, Moralities and Human Rights*. Routledge.
- Sandell, R. og Nightingale, E. (red.) 2012: *Museums, Equality and Social Justice*. Routledge.
- Sandell, R. og Nightingale, E. 2012: „Introduction“. Sandell, R. og Nightingale, E. (red.) *Museums, Equality and Social Justice*. Routledge, s. 1-10.
- Sandell, R.; Dodd, J.; og Garland-Thompson, R. (red.) 2010: *Re-presenting Disability*. Routledge.
- Sandell, R.; Dodd, J.; og Garland-Thomson, R. 2010: „Preface,,: Sandell, R.; Dodd, J.; Garland-Thompson, R. red. *Re-presenting Disability*. Routledge, s. xix-xx.
- Scholze, J. 2010: „Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen“. Baur, J. (red.) *Museumsanalyse: Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, 2. Udg. Transcript Verlag, s. 121-148.
- Schønning, R. A. og Pedersen, T. B. (2017) „ICOM's etiske regler“. *Danske Museer*, nr. 5: s. 16-18.
- Simine, S. A. 2013: *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Palgrave Macmillan.
- Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) 2014: *Fattiggården*. Svendborg Museum.
- Smed, S. og Rasmussen, J. K. 2014: „Fra stolthed til skændsel“. Smed, S. og Rasmussen, J. K. (red.) *Fattiggården*. Svendborg Museums, s. 116-119.
- Smith, L. 2017: „Heritage, Identity and Power“. Hsiao, H.-H. M.; Yew-Foong, H.; og Peycam, P. (red.) *Citizens, Civil Society and Heritage Making in Asia*. ISEA: s. 15-39.
- Smith, P. C. 2015: „When You Were Mine: (Re)Telling History at the National Museum of the American Indian“. Coombes, A. E. og Phillips, R. B. (red.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, bd. 4. Wiley-Blackwell, s. 511-526.
- Tumblety, J. (red.) 2013: *Memory and History*. Routledge.
- Warring, A. 2011: „Erindring og historiebrug: Introduktion til et forskningsfelt“. *TEMP Tidsskrift for historie*, nr. 2, s. 6-35.

### **Kilder (ikke-publicerede)**

- Chynoweth, A. 2018: „'Are You Going to Help Us Get Justice?' From Exhibition to Activism“. [Endnu ikke publiceret].
- Danmarks Forsorgsmuseum. 2015a: *Fattigdom på tværs*. [Udstilling].
- Danmarks Forsorgsmuseum. 2017a: *Skjulte Danmarkshistorier*. [Udstilling].
- Magnussen, A. 2018: „Fortællingsanalyse for historikere“. *TEMP – tidsskrift for historie*. [Accepteret 2018, men endnu ikke publiceret].

### **Websteder**

- Børne- og socialministeriet 2018: *Udsatte voksne*, <http://socialministeriet.dk/arbejdsomraader/udsatte-voksne/> (besøg 23.02.2018)
- Arbejdermuseet 2017a: *Stop slaveri!*, <https://www.arbejdermuseet.dk/laering/grundskole/udskoling/stop-slaveri/> (besøgt 23.02.2018)
- Arbejdermuseet 2017b: *Om os*, <https://www.arbejdermuseet.dk/om-os/> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2015b: *Udstillinger: Fattigdom på tværs*, <http://www.svendborgmuseum.dk/udstillinger/fattigdom-pa-tvaers> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017b: *Udstillinger: Skjulte Danmarkshistorier*, <http://www.svendborgmuseum.dk/udstillinger/skjulte-danmarkshistorier> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017c: *Skjulte Danmarkshistorier*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017d: *Film: Temafilm*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/temaer> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017e: *Film: Skæbnefilm*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/skaebner> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017f: *Undervisningsmateriale til gymnasiet*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/undervisning> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017g: *Undervisningsmateriale til udskolingen*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/undervisning> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017h: *Anbefalinger*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/anbefalinger> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2017i: *Om projektet*, <http://www.skjultedanmarkshistorier.dk/projektet> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018a: *Om museet: Fattiggårdens historie*, <http://www.svendborgmuseum.dk/om-museet/fattiggardens-historie> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018b: *Om museet: Mission og vision*, <http://www.svendborgmuseum.dk/om-museet/mission-og-vision> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018c: *Udstillinger*, <http://www.svendborgmuseum.dk/udstillinger> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018d: *Formidling*, <http://www.svendborgmuseum.dk/forsorgsmuseet-formidling> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018e: *Forskning*, <http://www.svendborgmuseum.dk/forsorgsmuseet?catid=0&id=193> (besøgt 23.02.2018)
- Danmarks Forsorgsmuseum 2018f: *Nutidens stemmer på fattiggården*, <https://apps-infomedia-dk.proxy3-bib.sdu.dk/mediemarkiv/link?articles=e6af8734> (besøgt 23.04.2018)



- Folketinget 2016: *Lov om social pension*, <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=183506> (besøgt 23.02.2018)
- Folketinget 2017a: *Lov om aktiv socialpolitik*, <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=188312> (besøgt 23.02.2018)
- Frederiksen, A. 2017: *Museumsaktivisme – hvor går grænsen?*, <https://kunsten.nu/journal/museumsaktivisme-gaar-graensen/> (besøgt 30.01.2018)
- Slots- og Kulturstyrelsen, Nationalmuseet, Danmarks Radio og Nordeafonden. 2017: *Historier om Danmark*, <http://www.historieromdanmark.dk/omhistorieromdanmark/> (besøgt 23.02.2018)

---

## Summary

### Museum Activism

How does the Danish Welfare Museum use history about socially deprived people in their exhibition *Hidden Histories of Denmark* (2017)? And how can and should Danish museums contribute to the solution of societal problems like social deprivation. Activism, as it relates to museums, is a practice where museums use history and their powerful position in society to contribute to the solution of societal problems. The research discussion on activism in the field of museum studies is dominated by a positive position which prescribes activism on a continuum from cautious activism over moderate activism to radical activism. In this understanding, cautious activism provides representation of underrepresented people, moderate activism entails co-operation with underrepresented people and participation in the public debate, while radical activism involves commitment to the actions of underrepresented people. I argue that Danish museums as the Welfare Museum can and should contribute more to finding solutions to societal problems. The museum is mainly cautious and moderate activist. It represent underrepresented socially deprived people according to cautious activism. Indeed, it co-operate with socially deprived people, but the collaboration is unequal. In turn, the museum participate in the public debate according to moderate activism, but do not ask activist questions.

Christina Lysbjerg Mogensen forsvarede sin ph.d.-afhandling i februar 2017 og har siden da været ansat som post.doc ved Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, hvor hun primært har arbejdet med slottets marmorgalleri i henhold til dets bygningshistorie og placering i en nordeuropæisk kulturhistorisk kontekst.

**Keywords:** Arkitektur, Kulturhistorie, Renæssance, Frederiksborg, Ikonografi

---

# MARMORGALLERIETS IKONOGRAFI – oprindelse og restaureringer

*Frederiksborg Slot står som et prægtigt mindesmærke over Christian IV's ønske om at blive set som en europæisk fyrste. Et af de væsentligste elementer i denne bestræbelse er Marmorgalleriet, som endnu pryder slottets hovedfløj. Marmorgalleriet blev udsmykket med skulpturer og relieffer med temaer fra antikken. Disse udgjorde tilsammen en ikonografisk fremstilling, som kongen kunne spejle sig i. Dette marmorgalleri blev delvist skabt af Amsterdams berømte billedhugger Hendrick de Keyser og er som den eneste skandinaviske konstruktion afbilledet i det berømte værk Architectura Moderna. Tilsammen udgør alt dette en unik indgang til forståelsen af det kulturhistoriske møde mellem oldtidsfascination og „moderne“ arkitektoniske strømninger på grænsen mellem renæssancen og barokken. Men for at forstå netop dette er der et centralt spørgsmål som først må besvares, og som vækker stor uenighed i forskningen: Hvordan så Marmorgalleriet oprindeligt ud, og hvordan relaterer det sig til beskrivelsen i Architectura Moderna? Denne artikel vil behandle netop denne problemstilling.*



Marmorgalleriet blev til i spændingsfeltet mellem en fælles europæisk fascination af antikken og en dansk konges vision for byggeriet af et prægtigt residensslot. Idealet for Marmorgalleriets udseende skal således også findes heri og det væsentligste element i galleriets udseende er statuerne og reliefferne, som alle viser guder og helte fra antikkens mytologi. Problemet med Marmorgalleriet er, at der er en vis usikkerhed om dets oprindelige udseende, hvilket besværliggør aflæsningen af den ikonografi, som ligger bag.

Den hidtidige forskning har været stærkt fokuseret på det nederlandske bogværk *Architectura Moderna* (1631), som knytter sig til det værksted, hvor en del af det plastiske arbejde til Marmorgalleriet blev udført. Galleriet beskrives i bogen kort og et udkast til to arkader er afbilledet. Forholdet mellem galleriets udseende, det danske kildemateriale og beskrivelsen i *Architectura Moderna* er dog ikke lige til. Misforholdet mellem disse har været kernen i den nyere forskning. *Architectura Moderna* fastslår, at Marmorgalleriet blev skabt med udgangspunkt i de syv planetguder,<sup>1</sup> mens de bevarede statuefragmenter antyder, at dette ikke var tilfældet.<sup>2</sup> Denne artikel vil adressere denne usikkerhed og belyse galleriets oprindelige udseende. Dette vil blandt andet blive gjort på baggrund af et omfattende studie i hvorledes *Architectura Moderna* kan forstås og anvendes, samt et grundigt studie af det danske arkivmateriale.<sup>3</sup> Sidstnævnte vil belyse galleriets udviklingshistorie.

I 1914 udgav Francis Beckett sit store værk om Frederiksborg Slot, der bygger på både kildestudier og fysiske opmålinger. Selvom han kort berører statuernes opstilling viser han ikke megen interesse for den bagvedliggende ikonografi. Den efterfølgende forskning har altid refereret til Beckett – faktisk i et sådant omfang, at den efterfølgende forskning kun i meget ringe omfang beror på nye kildestudier. Forskningsfeltet er i høj grad præget af diskussioner af Becketts konklusioner.<sup>4</sup> I 1923 udgav Frederik Weilbach en gennemgang af Becketts værk, der dog suppleredes med nogle mere udførlige overvejelser over det ikonografiske program. Forståelsen af dette blev i 1940'erne suppleret af et stilistisk studie af de bevarede statue- og relieffragmenter. Det var den nederlandske de Keyser ekspert Elisabeth Neurdenburg, som i 1943 publicerede en artikel, hvor hun navngav seks af de syv topstatuer og knyttede både disse og reliefferne til de Keysers værksted.<sup>5</sup> Hun mente ikke, at man med sikkerhed kunne sige, at nichestatuerne var produceret

1 Saturn, Jupiter, Venus, Mars, Merkur, Apollo (Solen) og Diana (Månen).

2 Hovedparten af de bevarede statuer og relieffer kan ses i Frederiksborg Slots lapidarium, hvilket er en del af Det Nationalhistoriske Museum.

3 En del af det igangværende projekt har været at indsamle alt tilgængelig materiale om Marmorgalleriet. Cand.Mag. Mathias Malmborg har en stor andel heri.

4 Til eksempel skrev Weilbach i sin behandling af galleriet fra 1923: „Efter det grundlæggende Arbejde, som er udført af Dr. Beckett, har der ikke været Anledning til at gøre nye Arkivstudier“. Weilbach 1923, forord.

5 Neurdenburg 1943, s. 36ff..

på samme værksted. Mængden af sandsten brugt til produktionen betyder dog, at det med stor sandsynlighed var alle statuerne og reliefferne som blev produceret her.<sup>6</sup> På baggrund af fotografier af statuerne konkluderede Neurdenburg, at statuerne på toppen af Marmorgalleriet havde været Jupiter, Saturn, Cybele, Juno (kun delvist bevaret), Neptun (kun delvist bevaret) og Proserpina.<sup>7</sup> I et senere værk (1948) ændrede hun dog dette til, at Bacchus var den fragmenterede mandestatue mens Neptun og Proserpina udgik af opstillingen.<sup>8</sup> Sidstnævnte artikel har ikke tidligere at været brugt i den danske forskning, men må betragtes som endnu en udfordring af planetgude-programmet.

Det var dog først i 1970'erne, at Meir Stein tog en mere overordnet diskussion af galleriets udseende og betydningen for det ikonografiske program. I sit bidrag til *Christian IV's billedverden* lægger han stor vægt på det nederlandske værk *Architectura Modernas* beskrivelse af det såkaldte planetgude-program, som skulle have prydet toppen af Marmorgalleriet. Dette program kan dog ikke genfindes på hverken maleriernes eller det skriftlige materiales gengivelse af galleriet. Stein åbner muligheden for, at galleriet oprindeligt havde planetguderne, men blev ændret dramatisk i forbindelse med restaureringerne i 1700-tallet eller, at programmet var planlagt, men aldrig blev realiseret.<sup>9</sup> Denne diskussion præger også de sidste nye bidrag til forskningen; i 2006 argumenterede Patrick Kragelund for, at planetgude-programmet bestemt blev realiseret, men ændret i 1730'erne. I 2017 argumenterede Thomas Lyngby – med afsæt i den nystartede projekt vedrørende Marmorgalleriets oprindelige udseende – for, at planetgudeprogrammet næppe var blevet realiseret.

Resultaterne i denne artikel er en videreudvikling af Thomas Lyngbys indledende overvejelser og et produkt af det igangværende forskningsprojekt ved Det Nationalhistoriske Museum vedrørende Marmorgalleriets udseende og betydning. Artiklen vil ikke alene diskutere den eksisterende forskning, men også det eksisterende kildemateriale fundet ved omfattende arkivstudier i Danmark og Nederlandene. Artiklen bliver indledt med en præsentation af Marmorgalleriet og vil derefter fortsætte med en kronologisk analyse af empirien. Af hensyn til artiklens omfang vil det primære fokus her ligge på galleriets topfigurer da det er disse der hersker størst kontrovers om. Forståelsen af topstatuerne er vital for den generelle tolkning af det ikonografiske program. Det øvrige skulpturarbejde er der langt større enighed om, men det vil naturligvis også blive inddraget løbende. En ikke uvæsentlig del af arbejdet består i studier af malerier med henblik på at iden-

6 Ifølge Sundtoldsregnskaberne var der tale om 2500 fod. SKR, STR, Indtægter 29. oktober 1619. En særlig tak skal her rettes til arkitekt og stenhugger Mette Marciniak, som har været behjælpelig med at udregne, hvor meget sandsten produktionen af skulpturprogrammet krævede.

7 Neurdenburg 1943, s. 36.

8 Neurdenburg 1948, note 144.

9 Stein 1987, s. 110–111,114. Bogen er en sammenfatning af hans forfatterskab.



Billedet viser de tre niveauer af statuer samt frisen af relieffer mellem de to rækker af nichestatuer. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot.

tificere statuerne herpå. Dette bliver løbende gjort ud fra en sammenligning mellem skriftlige kilder og bevarede skulpturfragmenter. Sidstnævnte bruges til at identificere en statues oprindelige positur, som ofte kan genkendes på et maleri.

## Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot

Frederiksborg Slots indre slotsgård er omkredset af tre fløje. Hovedfløjen kaldes Kongefløjen mens de to sidefløje kaldes henholdsvis Prinsessefløjen og Kirkefløjen. Kongefløjen blev udsmykket med Marmorgalleriet, der ud over at være et prydsværk også tjente som svalegang og forbindelsesled mellem Prinsesse- og Kirkefløjen.<sup>10</sup>

Marmorgalleriet blev opført fra 1619-1621, det dækker de to nederste stokværk af kongefløjen og løber hele kongefløjens længde, dog afbrudt af de to trappeårne (kongetrappen til venstre og dronningetrappen til højre). De to rækker af nichestatuer udgør grundstrukturen og er dekoreret med henholdsvis doriske og joniske søjler, en sådan sammenblanding af søjleordener var meget normalt for perioden og blev betragtet som autentisk antikt.<sup>11</sup> Samme stræben efter at efterligne antikken findes i flere andre aspekter af galleriet; eksempelvis i kombinationen af den sorte og røde marmor. Skulpturerne, reliefferne og hovedparten af ornamenteringen er udført i gotlandsk sandsten, som formentlig blev malet med en form for oliefarve.<sup>12</sup> Dette tjente dels til at beskytte stenen og dels til at få materialet til at fremstå som hvid marmor. Tilsammen var disse tre farver og

10 Johannsen og Johannsen 2006, s. 118. Der er flere eksempler på, at besøgende på slottet i 1700-tallet og 1800-tallet lovpriste galleriet - desværre beskrev de sjældent hvilke statuer, der udsmykkede galleriet. Se eksempelvis Krause 1858, s. 101.

11 Ottenheim 2011, 318-319.

12 Statuerne og muligvis reliefferne blev malet (igen eller for første gang) i 1639. Christian IVs egenhændige breve, IV, s. 217.

fordelingen mellem dem, den højeste mode for nederlandsk renæssance i galleriets samtid og blev betragtet som den bedste måde at efterligne antikkens Rom.<sup>13</sup> Oldtidsfascinationen fremgår også af skulpturerne og reliefferne, hvis motiver alle kan relateres til antikkens Rom.

Der er i forskningen stor enighed om de to rækker af nichestatuer, som er identificeret som følger:

<b>Merkur</b>	<b>Mars</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo</b>	<b>Diana</b>	Ceres
<b>Herkules</b>	Pluto	<b>Proserpina</b>	Neptun	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

De statuer, der er markeret med fed er de statuer, som endnu er bevaret.<sup>14</sup> Placeringen af nichestatuerne er ikke bare beskrevet i kildematerialet,<sup>15</sup> men er også determineret af nichernes varierende størrelse, hvilket begrænser kombinationsmulighederne. Imellem disse to rækker af statuer er en vandret frise af relieffer. Som det vil fremgå løbende i artiklen er det ikke muligt at sige noget om relieffernes rækkefølge.

Der er overordnet set to fortolkninger af topstatuernes opstilling. Den første beror på realiseringen af planetgude-programmet. Kunsthistoriker Patrick Kragelund er den varmeste fortaler for dette,<sup>16</sup> men kommer ikke med noget direkte bud på rækkefølgen. De syv planetguder for denne periode er:

<b>Saturn</b>	Apollo	Diana	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	Merkur	Mars
---------------	--------	-------	----------------	--------------	--------	------

Som denne artikel vil vise er der dog meget, som taler for, at den oprindelige opstilling var:

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Ops/Cybele ?</b>
----------------	----------------	-------------	----------------	---------------	---------------------

Den bevarede statue, som Kragelund identificerer som Venus er i den anden opsætning navngivet Ops/Cybele.<sup>17</sup> Netop skelnen mellem statuens udseende og statuens betydning er en væsentlig pointe for denne artikel, idet forståelsen af Marmorgalleriet aldrig må begrænses til en diskussion af hvilke statuefragmenter, der hører til hvor, da den videre diskussion af, hvad disse statuer betød både alene og som samlet enhed giver en helt unik indsigt i ideen bag Marmorgalleriet.

Marmorgalleriet kan betragtes som et levn fra den danske senrenæssances oldtidsfascination, og forståelsen af dette objekt kan således bringe os tættere på en forståelse af den kulturhistoriske kontekst, som det opstod i. Specifikt for Marmorgalleriet betyder det, at vi ved at aflæse ikonografien, kan forstå, hvordan

13 Ottenheim 2011, s. 315; Ottenheim 2013, s. 112.

14 Bemærk, at med bevaret menes der, at de var en del af galleriet før branden i 1859, det kan ikke udelukkes, at de stammer fra en renovering i løbet af 1700-tallet.

15 Det er i kildematerialet enkelte uoverensstemmelser, som vil blive adresseret i artiklens sidste afsnit.

16 Kragelund 2006, s. 57.

17 Kragelund 2006, s.54,58.

Christian IV ønskede at udsmykke slottet og dermed iscenesætte sig selv i starten af 1600-tallet. Denne iscenesættelse skal især findes i valget af skulpturer og relieffer. Eftersom centrum for dette projekt er et fysisk objekt frem for en skrevet tekst, er det naturligt at skele til forskningen i *materiel kultur* når undersøgelsesdesign og analysegreb fastlægges. Denne artikel kan betragtes som et såkaldt *objekt-drevet studie*, hvor Marmorgalleriet bliver betragtet som repræsentant for nogle mere komplekse sociale mekanismer (i denne sammenhæng kongens iscenesættelse).<sup>18</sup> Denne tilgang sammenkobles ofte med Prowns tre-delte tilgang til studier af objekter: beskrivelse, deduktion og spekulation,<sup>19</sup> som han selv forbinder til Geertz' berømte tilgang *thick description*.<sup>20</sup> Det er ikke denne artikels ærinde at udfolde en større metode-teoretisk diskussion af dette felt, hvorfor jeg vil nøjes med at henvise til, at denne tredeling i objekt-studier ofte er blevet taget op af kulturhistorikere, som søger at belyse både den fysiske form, objektets kontekst og den betydning som objektet rummer i kraft af dets form og den kontekst det indgår i.<sup>21</sup> Sammenkoblet med den kunsthistoriske skelnen mellem stilistiske og ikonografiske træk, skelner jeg i denne artikel mellem *det stilistiske program*, hvilket vil sige galleriets udseende, skulpturerne stilart etc., og *det ikonografiske program*, som den bagvedliggende *betydning* af skulpturerne og relieffernes motiver. Eksempelvis kan en Mars- og en Venus-statue have et stilistisk udtryk som relaterer sig til deres ophavstidspunkt, men de har ligeledes en betydning, som er defineret af den mytologiske fortælling om Venus og Mars, som gør dem til allegorier for erotik (det ikonografiske program). Denne dobbelte tilgang til galleriet er særligt anvendeligt fordi den tillader at observere ændringer i det stilistiske program uden det nødvendigvis betyder ændringer i det ikonografiske – en udskiftning af Mars-statuen med Mars fra en anden stilistisk periode ville betyde stilistiske forskelle, men ikke forskelle i den underlæggende ikonografi. Konstanten i det ikonografiske program er begrundet med, at *konteksten* forbliver den samme, fordi det er galleriets oprindelige udseende – fra starten af 1600-tallet – som er af interesse.

Marmorgalleriet blev skabt efter nederlandsk forbillede af den dansk-nederlandske arkitekt Hans Steenwinckel den Yngre,<sup>22</sup> som fik bestallingsbrev som

18 For mere herom se Herman 1992, s. 11,4.

19 Prown 1982, s. 7 ff..

20 For mere herom se Geertz 1973, s. 3–30.

21 Jfr. eksempelvis Harvey 2009, s. 15 for et internationalt perspektiv og Stoklund 2003, s. 17ff. for et dansk. Denne tilgang kan altså sammenlignes med den klassiske Geertz' inspirerede *thick description*, men målrettet et fysisk objekt frem for en tekst.

22 Galleriet er knyttet til Hans Steenwinckel den Yngre, søn af Hans Steenwinckel den Ældre, der oprindeligt kom til Danmark for at bistå i opførelsen af Uraniensborg og efterfølgende var involveret i renoveringen af Kronborg. Steenwinckel den yngre voksede op i Danmark, men stod i lære hos den berømte nederlandske stenhugger de Keyser i Amsterdam og blev dermed skolet ind i den nederlandske æstetik og bygningskultur. Heimbürger 1963, s. 220–222; Johannsen (Hugo) 1995, s. 72; Noldus 2011, s. 291.

kongens bygmester i 1619.<sup>23</sup> Steenwinckel havde stået i lære hos Amsterdams berømte sten- og billedhugger Hendrick de Keyser.<sup>24</sup> De Keyser blev senere billedhuggeren bag det plastiske arbejde på Marmorgalleriet. En tidlig skitse af Marmorgalleriet sendt fra Steenwinckel til de Keyseres værksted og senere bragt i værket *Architectura Moderna*.<sup>25</sup> De Keyser producerede, som sagt, det stilistiske program i gotlandsk sandsten, og ud fra Sundtoldregnskaberne fra efteråret 1619 kan det konstateres, at der blev sejlet en stor mængde af den kostbare sandsten til Amsterdam uden told, da det skulle bruges af den danske konge.<sup>26</sup>

---

## De Keyseres værksted

Hendrick de Keyser er blevet krediteret for mange af sin tids store bygningsværker flere steder i Nordeuropa. Dette hænger givetvis sammen med hans faglige evner, samt at han primært stod for at producere skulpturer og anden ornamentik og netop disse detaljer på byggerierne blev brugt som målestok for byggeriets kvalitet som helhed.<sup>27</sup>

De Keyser blev tilknyttet Amsterdam som officiel stadsstenhugger i 1595,<sup>28</sup> der sammen med stadstømreren og stadsmureren havde det øverste ansvar for byens udseende. Hendrick de Keyser betragtes i dag som den mest succesfulde i rækken af stadsstenhuggere.<sup>29</sup> Post mortem blev der samlet flere værker med stik fra de Keyseres værksted. Disse udgør væsentlige – om end ikke uproblematisk – bidrag til forståelsen af hans virke. Det mest kendte er *Architectura Moderna* (1631), som er forfattet af Cornelis Danckertsz og Salomon de Bray,<sup>30</sup> og består af korte beskrivelser samt illustrationer.<sup>31</sup> Værket afspejler datidens brydning, hvor forståelsen af arkitekturen, som baseret på noter fra såvel antikken som det

---

23 Kancelliets Brevbøger, 10. december 1619.

24 De Keyser er en af sin tids største sten- og billedhuggere. Han var Amsterdams officielle stadsstenhugger med ansvar for byens æstetiske udtryk, og havde samtidig et privat værksted, hvor han lavede værker for flere europæiske fyrster, herunder Marmorgalleriet ved Frederiksborg Slot. For et kort (men godt) overblik over de Keyseres virke se Lawrence 1997.

25 *Architectura Moderna* er en samling af værker fra de Keyseres værksted og vil blive behandlet senere i artiklen. Marmorgalleriet på Frederiksborg Slot optræder som tavle XLII.

26 SKR, STR, Indtægter 29. oktober 1619. For mere herom se Beckett 1914, s. 263; Weilbach 1923, 111.

27 Ottenheim og Jonge 2007, s. 215; Ottenheim 2007 (a), s. 10.

28 Neurdenburg 1948, 13.

29 Hvor det i middelalderen havde været alment praksis i de fleste nederlandske byer at have hhv. en ansvarshavende tømmermester og muremester blev det fra slutningen af 1500-tallet også praksis at have en stenhuggermester i byerne Amsterdam og Haarlem. Ottenheim og Jonge 2007, s. 214. Om de Keyseres succes som denne se Neurdenburg 1948, s. 274–275.

30 Ottenheim 2007 (b), s. 112.

31 Værket er bevaret som original i flere samlinger, men er også gengivet i en kommenteret udgave (Ottenheim, Rosenberg og Smit 2008).



„moderne“, <sup>32</sup> og hylder de Keyser for begge dele.<sup>33</sup> I forlængelse heraf skal ses, at værkets tekst – og specielt indledningen – handler om at knytte arkitekturen til den næste generation snarere end at relatere den til perioden for de Keyseres virke.<sup>34</sup> Værkets *ophavssituation* vidner også om andet end et akademisk ønske om at bevare materialet for eftertiden; det blev skabt som en brik i en større økonomisk strid mellem Amsterdam by, stadstømmeren, stadsmureren og stadsstenhuggeren. Sidstnævnte var den afdøde de Keyser, som blev repræsenteret af sine efterladte. Stridens kerne var, hvem der havde haft størst indflydelse på byens vækst og æstetik og dermed ret til den største økonomiske belønning fra byen. For at forsvare de Keyseres rolle heri blev der i alt hast samlet en række stik i *Architectura Moderna*, baseret på de arbejdstegninger, som kunne findes i hans værksted. *Architectura Moderna* er derfor heller ikke en komplet fortegnelse over hele de Keyseres virke, og flere af stikkene afspejler heller ikke objektets endelige udseende, men blot foreløbige skitser. De endelige planer blev som oftest sendt med leverancen til modtagere, og var derfor ikke i værkstedet.<sup>35</sup>

Disse problemstillinger synes ikke tidligere at være blevet præsenteret i dansk forskning, hvilket har præget feltets diskussion af Marmorgalleriets udseende. Flere har argumenteret for, at planen i *Architectura Moderna* næppe blev fuldført, men uden at kunne forklare hvorfor da værket blev taget som en troværdig beretning om arbejdet i de Keyseres værksted. Grunden til dette er formentlig, at de kildekritiske aspekter af *Architectura Moderna* udelukkende er beskrevet i nederlandske tekster, mens det i den bredere, internationale – og ofte engelsksprogede – forskning i højere grad betragtes som et kulturhistorisk levn.<sup>36</sup>

Marmorgalleriet repræsenteres i *Architectura Moderna* af en skitse, som Hans Steenwinkel den Yngre sendte til Hendrick de Keyseres værksted. Skitsen viser to fag af galleriet med topstatuer og relieffer, men ingen nichestatuer.<sup>37</sup> Teksten beskriver også udelukkende reliefferne og topstatuerne; galleriet skulle have syv buer, som hver skulle have en statue øverst (det vi i dag kalder topstatuerne), og etagen under topstatuen skulle være et relief, der skulle afspejle topstatuens identitet. Ydermere står der, at det ikonografiske program skulle afspejle planetguderne.<sup>38</sup>

Cornelis Danckert lavede, udover *Architectura Moderna*, også et andet lignende værk, med titlen *Bouckje van zeegoden en godinnen geinventeert door Hen-*

32 Med *moderne* menes naturligvis det, som *Architectura Moderna*s samtid betragtede som moderne, altså generationen efter de Keyser.

33 Ottenheim 2011, s. 317.

34 Ottenheim 2007 (b), s. 112.

35 Sagen er beskrevet langt mere detaljeret i Ottenheim, Rosenberg og Smit 2008, s. 28 ff.

36 Jævnfør eksempelvis Ottenheim 2011.

37 *Architectura Moderna* tavle XLII. For mere om skitsens oprindelse se eksempelvis Kragelund 2006, s. 54.

38 Teksten er oversat til engelsk af Konrad Ottenheim i Ottenheim 2011, s. 315–316.

*drick d' Caizer*, som omhandler de Keysers portrætteringer af guder og gudinder i havet (ikke at forveksle med havguder- og gudinder). Der er stor overensstemmelse mellem galleriets relieffer og illustrationerne i bogen, hvorfor flere har argumenteret for, at de illustrationer, som vises i bogen, oprindeligt var forlæg til reliefferne.<sup>39</sup> Det må dog understreges, at der ikke er tale om en direkte gengivelse af reliefferne. Bogen kan bruges som en støtte, når oprindelige – og nu temmelig beskadigede – relieffer betragtes, og ydermere kan illustrationerne bruges til at sandsynliggøre, at der næppe var tale om et rent planetgudsprogram, da hovedparten af guderne på illustrationerne ikke tilhører dette program.<sup>40</sup>

Den eneste samtidige kilde fra de Keysers værksted er fra Theodorus Rodenburg, som i 1621 skrev til Christian IV efter et besøg på de Keysers værksted. Han kunne her ved selvsyn konstatere, at arbejdet skred frem på både relieffer og skulpturer.<sup>41</sup> Desværre indeholder brevet ingen navne på eller beskrivelser af hverken skulpturer eller relieffer. Derfor må det erkendes, at vi primært kan konkludere to ting: For det første blev komponenterne skabt på de Keysers værksted, og for det andet tilbyder kildematerialet en række illustrationer, som bør ses som udkast eller forbilleder til galleriet og ikke som egentlige gengivelser – og rent kildekritisk bør den medfølgende tekst i *Architectura Moderna* også behandles som sådan.

---

### 1646-1730, betagelse og beskrivelse

Den ældste beskrivelse af slottet, som nævner galleriet, er fra 1646, hvor slotsforvalter J.A. Berg detaljeret beskrev slottet.<sup>42</sup> Her navngiver han galleriets nichestatuer og nævner både topstatuer og relieffer, men uden at beskrive dem nærmere.<sup>43</sup> Galleriets to nederste rækker så ifølge Berg således ud:

---

<b>Merkur</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Orpheus</b>	<b>Eurydike</b>	<b>Ceres</b>
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

---

Bergs nøgterne beskrivelse, samt embede som slotsforvalter, betyder at både jeg selv og forskere før mig generelt tillægger Bergs identifikation af galleriets to nederste stokværk stor betydning, dog med det forbehold, at Jupiter formentlig var

---

39 Neurdenburg 1943, s. 11; Ottenheim 2011, s. 316.

40 Illustrationerne kan ses ved Rijksmuseum Amsterdam, inventarnummer 11925-11945.

41 *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, del 23, nr. 19.

42 Berg 1646. Upagineret, beskrivelsen af Marmorgalleriet er i slutningen.

43 Berg 1646. Bergs tekst var på tysk, men blev i 1654 oversat af Jens Lauritsøn Wolf som en del af værket *Encomion Regni Daniæ*. Dette værk adopterer teksten uden kommentarer, hvilket enten kan læses som en ukritisk tilgang til materialet eller som en erkendelse af tekstens fuldkommenhed. Hvis sidst nævnte var tilfældet forekommer det dog bemærkelsesværdigt, at der ikke blev kommenteret på de manglende topstatuer og relieffer.

Mars, og parret Orpheus og Eurydike i stedet var Apollo og Diana.<sup>44</sup> Det virker besynderligt, at Berg nedskrev identiteten på guderne i de nederste stokværk, men ikke topstatuerne, her nævner han blot, at det også er hedenske guder. Der synes ikke at være en god forklaring på dette. Troværdigheden af Berg er særlig vigtig fordi hans beskrivelse af galleriet er den eneste detaljerede beskrivelse af galleriet før renoveringen i 1730'erne, og dermed potentielt den eneste beskrivelse af det oprindelige ikonografiske program.

Den anden beskrivelse af galleriets udseende før renoveringen i 1730'erne kommer fra den franske arkitekt og rejsevejleder Blondel, der besøgte Frederiksborg Slot i 1653. Denne er af en markant anden karakter fordi den stammer fra en rejsende, der var motiveret af at berette om egne oplevelser snarere end, som hos Berg, et ønske om at dokumentere selve slottet.

Besøget fik ham til at skrive et digt på 19 strofer om slottet. Blandt disse er der passage, som formentlig henviser til Marmorgalleriet – i hvert fald henvises der til en struktur i bl.a. marmor og guld, der er så smuk, at selv guderne i deres nicher bliver betagede.<sup>45</sup> Denne beskrivelse må efter alt at dømme dreje sig om Marmorgalleriet, fordi der ikke er andre strukturer af det omfang, som passer på beskrivelsen.

Digtet bidrager ikke til identifikationen af skulpturerne eller med et overblik over det stilistiske program. Dog med en enkelt undtagelse; Bacchus sættes tydeligvis i forbindelse med både galleriet og slottet som helhed. Som repræsentant for vin og fest bruges Bacchus i digtet som en allegori for slottets karakter og betydning; Bacchus bliver i digtet fremstillet som et naturligt og centralt element for slottet. Det antydes ydermere, at han stod centralt og skuede over slottet – hvilket kan tolkes som en henvisning til, at han var den midterste topstatue på galleriet.

Den første – om end temmelig begrænsede – renovering af galleriet fandt sted i 1680. Vores viden om denne stammer fra et regnskab udført af billedhugger Morten Grünwalt, som stod for en række nødvendige renoveringer på det, der betegnes som *Galleriet paa det Offuerste Slot*. Med henvisning til den generelle terminologi skal dette forstås som den indre slotsgård. Regnskabet opregner tre mindre indgreb på galleriet, hvoraf kun to er interessante i denne sammenhæng. Begge er i tekstens margen markeret med *scheer strax*. Det første er restaureringen af en skulptur, der manglede højre arm og ørnens hoved. Det andet er bestillingen af en mængde bly og klamper af jern, som skulle bruges til en ikke nærmere defineret reparation. Umiddelbart efter, at ordren blev bogført, kvitterede Grünwalt

44 Jævnfør Weilbach 1923, s. 110–112, som er første gang, at denne fortolkning bliver endeligt formuleret. Tolkningen tages op flere gange – for nyere bidrag se Lyngby 2017, s. 164 ff.. Jeg vil komme ind på dette senere.

45 Blondel 1653.



**Jupiterstatuen bærer i dag præg af, at statuens højre arm og ørnens hoved har været brækket af flere gange og ved disse lejligheder er blevet repareret med jernklamper. Statuen kan med stor sikkerhed knyttes til de Keysers værksted og stod på galleriet indtil branden i 1859. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot. Foto Kit Weiss.**

for modtagelsen af betaling for det arbejde, der foreløbigt var udført.<sup>46</sup> Regnskabet afspejler ligeledes, at lokal arbejdskraft blev brugt til at hejse statuen ned til reparation og derefter til at sætte den tilbage på plads. Sidstnævnte er væsentligt, fordi det er med til at understrege, at det var besværligt og omkostningsfuldt at flytte en statue fra galleriet.

Skulpturen med en ørn må nødvendigvis være Jupiter.<sup>47</sup> De skader, som beskrives stemmer overens med de reparationer, som vi i dag kan se, at sandstensskulpturen fra før 1859 har været igennem. De samlede omkostninger for reparationen er små, hvorfor det må betragtes som værende lettere reparationer, og det er vigtigt at understrege, at der ingen indikationer er for, at der i forbindelse med denne reparation – eller andre reparationer i 1600-tallet – sker en ændring af Marmorgalleriets stilistiske program. Tværtimod vidner kildematerialet fra 1680

46 RR, Amtstuerregnskaber: Amtsregnskaber ældre, Frederiksborg og Kronborg Jordegodsregnskaber, 1678-1680, nr. 81.

47 Jævnfør hans attributter: Hall 1974, s. 182.



**Maleri dateret til 1730 af ubekendt kunstner. Slottet er malet fra syd uden for selve slotsområdet – det der i dag er Slangergade. Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksberg slot, inventarnummer A61. Foto Ole Haupt.**

om, at statuerne blev sat på plads efter reparationen – og at det krævede en betydelig mængde arbejdskraft at flytte dem.

### 1730-1770, reovering og bevaring

Denne periode starter med en af de mest omfattende reoveringer af slottet som helhed og er med til at understrege den prominente rolle som slottet spillede, og som motiverede det kostbare vedligehold. Slottet var ligeledes et populært motiv for malere, om end kun få valgte en vinkel, som inkluderede Marmorgalleriet.

Det første maleri, som viser dele af Marmorgalleriet er dateret til 1730. Slottet er malet på stor afstand, hvorfor man egentlig ikke burde kunne se Marmorgalleriet, men alligevel har kunstneren valgt at indsætte flere af galleriets topstatuer. Sammenlignet med de øvrige elementer på maleriet fremstår statuerne væsentligt større, end de egentlig er. Dette kan naturligvis forklares med, at det ikke var muligt for kunstneren at male så småt, som en naturalistisk fremstilling ville have krævet. Men det kan også betragtes som et udtryk for den prominente rolle kunstneren tilskrev galleriet i forbindelse med slottets gengivelse. Der er fire topstatuer synlige, men størrelsen og manglen på detaljer tillader ikke en sikker identifikation. En forsigtig sammenligning med andre billeder og bevarede statuer giver følgende resultat:

X	X	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele X
---	---	------	---------	--------	--------------

Identifikationen af Bacchus er dog mere usikker end de øvrige. Sammen med Bergs beskrivelse af galleriets to nedre fag er billedet er således, sammen med regnskabet fra 1680, det nærmeste vi kommer på en identifikation af de forskellige skulpturer fra før den første store renovering.

Renoveringen i 1730'erne blev i sin samtid opfattet som så essentiel for slottets videre historie, at store dele af arkivalierne herfra blev samlet i bøger, som stadig er bevaret på Rigsarkivet.<sup>48</sup> Dette kildemateriale er – i hvert fald delvist – behandlet tidligere, men primært med fokus på den strid, som opstod i 1736, da Generalbygmesteren og Hofbygmesten gennemgik byggeriet og antydede, at Kanceliråd Ramus, der havde ledet renoveringen, ikke levede op til ansvaret, da renoveringen sprængte både tidsplanen og de økonomiske rammer.<sup>49</sup>

Den indledende besigtigelse af Marmorgalleriet fandt sted i 1731. Her blev det vurderet, at fem relieffer kunne restaureres, mens otte helt måtte nedtages og genhugges. Ved samme lejlighed blev der omtalt 13 statuer, der havde behov for reparationer, dog uden at beskrive deres tilstand. Hverken statuer eller relieffer bliver i materialet beskrevet eller placeret, og det er derfor ikke muligt at sige hvilke, der er tale om.<sup>50</sup> Samme år vurderede billedhugger Johan Christopher Heimbrodt, at reparationen af reliefferne ville koste 4 rdl. pr. stk., mens nyhugninger af samme ville koste 30 rdl. stykket. Reparation af statuerne blev vurderet til 8 rdl. pr. stk..<sup>51</sup> Det må derfor konkluderes, at indgrebene på statuerne var begrænsede, og der var næppe tale om nyhugninger, da det ville være langt dyrere. Billedhuggerarbejdet blev forsinket grundet gentagne udskiftninger af den ansvarlige billedhugger.<sup>52</sup> I 1732 blev Øxendahl antaget, og han vurderede, at flere reparationer og seks nyhugninger var nødvendige, når det kom til reliefferne; statuerne nævnes slet ikke.<sup>53</sup>

Det egentlige regnskab fra renoveringen er fundet blandt det usorterede kildemateriale. Regnskabet blev ført generelt for hele slottets renovering i perioden, og det er derfor svært at sige, hvor stor en andel Marmorgalleriet udgør. Det kan dog konstateres, at der i perioden 28. marts 1732-1. december 1735 blev indkøbt en del sten (heriblandt sandsten) til sten- og billedhuggerarbejdet samt, at der i denne periode også var regelmæssig aflønning af disse håndværkere.<sup>54</sup> Samme regnskab er en klar indikation af kernen i den konflikt, som opstod; projektet tog

48 Udover disse bøger er der også en mængde usorteret kildemateriale.

49 Den mest gennemgribende gennemgang af kildematerialet, som er publiceret, findes hos Beckett 1914, s. 206–207.

50 RK, DA, SRK, Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg (1699–1731), Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731, afsnit 3.

51 RA, RK, DA, SRK, Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg (1699–1731), Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731, Aller Unterhanigster Überschlag Johan Christopher Heimbrodt 5. februar 1731.

52 RR–KSH, FDM, Protokol 1, s. 103–104.

53 RR–KSH, FDM, Protokol 1, s. 97.

54 RR–KSH, FMB, 1. *Designation*, s. 12–13.

lang tid og blev væsentlig dyrere end forventet.<sup>55</sup> Konflikten har den fordel for eftertiden, at der i slutfasen af renoveringen blev produceret mere deskriptivt kildemateriale end der ellers ville være blevet. Dette materiale består dels af en rapport udfærdiget i forbindelse med Generalbygmester Häusser og Hofbygmester Thurahs besigtigelse af slottets renovering i 1736, og dels af Kanceliråd Ramus' to forsvarsskrifter.

Rapporten indeholder blandt andet en grundig gennemgang af de mangler som blev fundet i sten- og billedhuggerarbejdet, og som særligt var knyttet til manglende statuer andre steder på slottet: Møntporten, ringrendingsporten og Slotsbroen.<sup>56</sup> I det første af sine to svar på denne besigtigelse beskrev Ramus, at statuernes fravær skyldtes, at de endnu ikke var færdige og derfor stadig befandt sig på billedhuggerens værksted.<sup>57</sup> I det andet uddyber Ramus, at disse statuer befandt sig på billedhuggerens værksted fordi de var i for dårlig stand, hvorfor det var nødvendigt at hugge nye.<sup>58</sup>

De statuer, der ifølge kildematerialet blev nyhugget, var alene en del af udsmykningen på Ringrendingsporten, Møntporten og ved Slotsbroen. Marmorgalleriet nævnes ikke, hverken i rapporten eller Ramus' besvarelser, og den samlede bogførelse af sten- og billedhuggerarbejdet kunne også tyde på, at arbejdet var afsluttet.<sup>59</sup> Der er således ingen indikationer i kildematerialet på, at der i forbindelse med renoveringen i 1730'erne blev nyhugget og/eller ombyttet statuer på Marmorgalleriet, men at dette udelukkende forgik andre steder på slottet, og selvom fravær af oplysninger aldrig i sig selv må betragtes som et bevis, vil jeg henvise til, at det kraftigt går imod materialets generelle tendens, hvis der havde fundet arbejde sted, som ikke blev optegnet, hverken i regningerne eller den efterfølgende gennemgang.<sup>60</sup> Derimod synes det ud fra regnskaberne at være tydeligt, at der blev nyhugget flere relieffer til galleriet, om end vi ikke ved hvilke.

Denne diskussion er helt essentiel for det videre arbejde med Marmorgalleriet, fordi den munder ud i spørgsmålet: *betød renoveringen ændringer i det stilistiske program?* At dette faktisk var tilfældet er omdrejningspunktet i Patrick Krage-lunds behandling af Marmorgalleriet, hvor han argumenterer for, at opsætningen blev ændret markant i 1730'erne blandt andet fordi kasserede topstatuer blev erstattet af statuer hentet andre steder på slottet. Han argumenterer for, at denne ombygning fandt sted netop i 1730'erne fordi Hofbygmester Thurahs beskrivelse

55 Beckett 1914, s. 206 ff..

56 RR-KSH, FMD, Besigtigelse af Generalbygmester Häusser og Hofbygmester de Thurah, 15. august-19. september 1736, s. 7.

57 RR-KSH, FDM, Ramus' Erklæring 8. december 1736, 16-19.

58 RR-KSH, FMB, Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736, punkt 2.

59 Med undtagelse af en enkelt tømmerregning, der dog ikke kan kobles til noget markant arbejde på galleriet. RR-KSH, FDM, Generalekstrakt og bilag 1732-1737, bilag til materialregnskab til slottets Reparation 1736.

60 For mere herom se Beckett 1914, s. 206-207.

fra 1749 ikke afspejler den opstilling af planetguder, som Kragelund mener galleriet oprindeligt havde. Skulpturernes opstilling blev ifølge Kragelund ændret ved blandt andet at flytte en Minerva-skulptur fra Ringrendingsporten<sup>61</sup> til Marmorgalleriet.<sup>62</sup> Jeg ser to problemer ved dette: for det første er der i kildematerialet ingen indikationer på, at skulpturer på Marmorgalleriet blev kasseret og udskiftet, og for det andet er fraværet af statuer andre steder på slottet forklaret med, at disse var kasseret fordi de var i så dårlig stand, at de ikke kunne sættes op igen og derfor blev helt kasseret. De nyhuggede statuer var ydermere af bremersten og ikke gotlandsk sandsten, og hverken Minerva eller andre af de bevarede statuer fra Marmorgalleriet er fremstillet i dette materiale.<sup>63</sup>

Næste illustration af galleriet findes på Johan Jacob Bruuns gouache dateret til 1737 (side 50), men motivet er salvingen i 1731, hvorfor det må overvejes, om det afspejler galleriets udseende før eller efter restaureringen. Et nærstudie af statuernes position giver følgende overblik over topstatuerne:

X	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele X
---	---------	------	---------	--------	--------------

Motivet er set fra Prinsessefløjen, hvorfor Marmorgalleriet er afbilledet i en skæv vinkel. Dette betyder, at identifikationen af flere af statuerne er usikre, men der er ingen indikationer på ændringer i topstatuernes placeringer sammenlignet med maleriet før renoveringen. Der er derimod påfaldende overensstemmelse i positionerne mellem de bevarede statuer, statuerne på det ældre maleri og dette maleri.

Thurahs beskrivelse af Frederiksborg fra 1749 tillægges generelt stor vægt,<sup>64</sup> den er at finde i *Den Danske Vitruvius*, som var et arkitektonisk studie af rigets prominente bygninger. Værket var primært baseret på Thurahs erfaring som hofbygmester, og beskrivelserne heri er kendetegnet ved stor detaljerighed og et ønske om præcision.

I sin beskrivelse af det stilistiske program lagde Thurah vægt på Berg, og de to nederste stokværk stemmer overens med Bergs beskrivelse heraf.<sup>65</sup> Thurah navngav dog også seks af de syv topstatuer, den syvende kaldte han „*en ukendt hedensk divinitet*“.

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Cybele	?
Merkur	Jupiter	Venus	Orpheus	Eurydike	Ceres	
Herkules	Pluto	Proserpina	Neptun	Amphitrite	Omphale	

Opremsningen af skulpturerne forekommer pudsigt da de nederste stokværk beskrives fra højre mod venstre (svarende til Berg) mens den øverste række – så vidt

61 Kragelund kalder den for Karruselporten.

62 Kragelund 2006, s. 57ff.; Stein 1987, s. 113.

63 RR-KSH, FMB, Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736, punkt 2.

64 Jævnfør eksempelvis Lyngby 2017, s. 163 ff.

65 Jævnfør Thurah 1749, s. 9.





Gouache af Johan Jacob Bruun visende salvingen i 1731, men dateret til 1737. Dateringen er dog primært bygget på malerens unge alder og skal derfor tages med et vist forbehold. *Det Nationalhistoriske Museum på Frederiksborg Slot, inventarnummer A 9523.*

det kan deduceres fra teksten – opremses fra venstre mod højre. Dette kan have den simple forklaring, at Thurah ikke ønskede at starte sin opremsning med en ukendt figur, men man kunne naturligvis også hævde, at eftertiden har fejltolket det og opremsningen faktisk var fra højre mod venstre.<sup>66</sup> Dette ville imidlertid

66 Weilbach 1923, s. 111–112.

placere alle statuerne spejlvendt af alt andet kildemateriale, hvorfor jeg finder det usandsynligt. Thurah nævner reliefferne, men i modsætning til statuerne beskriver han dem blot samlet som tegninger med hedensk motiv.<sup>67</sup>

Thurahs tekst følges af en række kobberstik med Frederiksborg Slot som motiv, hvoraf Marmorgalleriet er synligt på to. Mens Thurahs tekst fremstår troværdig er der langt flere problemer knyttet til disse illustrationer. For det første er der flere af de afbillede statuer, som hverken kan identificeres i forhold til de bevarede fragmenter eller det øvrige billedmateriale, for det andet er der markant forskel på de to billeder, hvilket blandt andet indebærer, at den statue, som Thurah i teksten kalder en ukendt hedensk divinitet på det ene billede er en kvinde og på det andet fremstår langt mere maskulint. Illustrationerne stemmer således heller ikke overens med Thurahs beskrivelse af galleriet, dog med den undtagelse, at det temmelig sikkert er Bacchus, som står i midten. Illustrationernes karakter betyder, at de hverken klart modsiger eller støtter Thurahs skriftlige fremstilling og det resterende materiale. Det må overvejes, om kobberstik som medie har påvirket illustrationerne da de spejlvendes i produktionsprocessen, men heller ikke dette giver en konsistent forklaring. Jeg betragter derfor Thurahs tekst som troværdig – ligesom mange forskere før mig – men opfordrer til forsigtighed, når det kommer til aflæsningen af illustrationerne.

Materialet for denne periode indikerer, at der ikke skete ændringer i det stilistiske program, når det kom til statuerne. Derimod må det konstateres, at der formentlig fandt nyhugninger af reliefferne sted i 1730'erne, men vi ved ikke hvilke, og illustrationerne er desværre ikke detaljerede nok til at sige, om de blev opsat i samme rækkefølge. På baggrund af dette må det konstateres, at den bevarede række af relieffer fra før branden i 1859 udgør mindst to generationer, da dele af dem må stamme fra 1730'erne og ikke 1620'erne. Overensstemmelserne mellem reliefferne før branden og trykkene i *Bouckje van zeegoden en godinnen geinverteert door Hendrick d' Caiser* indikerer dog, at det ikonografiske program blev bevaret, selvom der blev lavet nyhugninger – om end der ikke kan siges noget om rækkefølgen.

---

## 1770-1859, forfald og brand

Renoveringen i 1770'erne og – 80'erne er kun i meget begrænset omfang beskrevet i forskningen hvilket givetvis skyldes, at kildematerialet er besværligt. Dette betød, at Beckett i sit værk fra 1914 stort set ikke bemærker den, hvilket – som så meget andet af Becketts arbejde – fik konsekvenser for den videre forskning.<sup>68</sup> Kil-

---

67 Thurah 1749, s. 9.

68 Beckett 1914, s. 222. Før Beckett behandlede Friis det kort uden dog at anvende alt det kildemateriale som det har lykkedes dette projekt at identificere. Friis 1872-1878, s. 274-275.

dematerialet til denne renovering består primært af breve og referater, desværre er der ikke bevaret overslag og kun meget få regninger. Processen kan opdeles i to stadier; 1771-1778, hvor renoveringen blev efterspurgt og forberedt og 1778-1782, hvor selve renoveringen fandt sted.

Processen startede i 1771 med en indberetning fra Slotsforvalter Andreas Goos til Bygningsdirektionen, fordi Marmorgalleriet var meget forfaldent. I denne forbindelse lagde han især vægt på elementerne af sandsten og udtrykte ønske om, at galleriet skulle besigtiges af en billedhugger.<sup>69</sup> Hofbygmester C.F. Harsdorff fulgte op på dette og støttede behovet for besigtigelsen af en fagmand.<sup>70</sup> Denne besigtigelse blev dog udskudt og fandt derfor først sted i 1775, og håndværkerens konklusion herpå er gået tabt. Harsdorffs og senere Bygningskommisær Dajons kommentarer hertil vidner dog om, at skulpturer og relieffer var i meget dårlig stand, ligesom selve konstruktionen også var nedbrudt.<sup>71</sup> For at kunne finansiere restaureringen af sidstnævnte foreslog de at udskyde renoveringen af førstnævnte.<sup>72</sup> Dette vidner dels om Marmorgalleriets tilstand, men også om dets ændrede status, hvor man i 1730'erne søgte at bevare pragten, handler det i 1770'erne i højere grad om at undgå en sammenstyrtning.

Først i 1777 kom et samlet overslag for renoveringen. Vurderingen i dette var, at renoveringen hastede, særligt hvis man skulle redde den forfaldne *dekoration* (skulpturer og relieffer), men også marmorstrukturen, der var meget forvitret. Overslaget lød samlet på 2.915 rdl., hvoraf sten- og billedhuggerarbejdet udgjorde 1.895.<sup>73</sup> Bygningsdirektionen godkendte dette, men renoveringen blev præget af, at den skulle strækkes over en længere årrække, så udgifterne hertil ikke skulle rummes i et enkelt regnskabsår.<sup>74</sup>

Beregningerne af udgifterne slog dog fejl, primært fordi man i 1780 konstaterede, at selve marmorstrukturen flere steder var så forfalden, at den ikke kunne repareres.<sup>75</sup> Dette medførte et behov for yderligere bevillinger til at imødekomme de nødvendige reparationer. Bygningsdirektionen bad derfor Rentekammeret om en ekstra bevilling på 3.608 rdl..<sup>76</sup> Rentekammeret gav i første omgang et mindre beløb, men hævede det kort derefter til det ønskede, også i dette tilfælde blev det strukket over flere år således, at udgifterne kunne fordeles på flere årsbudgetter.<sup>77</sup>

69 RK, BD, Indkomne sager 1772, ad nr. 253 Lit. F. Indberetningen er dateret til d. 24. december 1771.

70 RK, BD, Indkomne sager 1772, nr. 266.

71 RK, BD, Indkomne sager 1775, nr. 346.

72 RK, BD, Indkomne sager 1775, nr. 346.

73 RK, BD, Indkomne sager 1777, nr. 108.

74 RK, BD, Ekstraktprotokoller (journaler) 1777, nr. 108.

75 RK, BD, Indkomne sager 1780, nr. 60 (lit. H).

76 RK, BD, Kopibog 1780, nr. 109.

77 RK, BD, Ekstraktprotokoller 1780, nr. 166; RK, BD, Kopibog 1780, nr. 175. Bevilling givet i 1781: RK, BD, Ekstraktprotokoller 1781, nr. 101; RK, BD, Indkomne sager 1781, nr. 146. Bevilling givet i 1782: RK, BD, Indkomne sager 1782, nr. 31.

I september og december 1778 blev der afregnet for en del uspecificeret arbejde og levering af sten.<sup>78</sup> Eftersom det først i 1780 blev klart, hvor dårlige marmorstrukturerne var, er disse udgifter i 1778 formentlig knyttet til det plastiske arbejde i sandsten. Således er der også regninger, der blot dækker over uspecificeret billedhuggerarbejde udført i perioderne 1778-1780<sup>79</sup> og 1780-1782.<sup>80</sup> Det er, som sagt, ikke alle regninger som er bevaret, men ud fra en gennemgang udført dels af Harsdorff og Dajon i december 1783<sup>81</sup> og dels af Rentekammeret i 1784<sup>82</sup> kan det konstateres, at sten- og billedhugger Grund i alt fik udbetalt 5.154 rdl. og 24 skilling i perioden fra 1778-1783.<sup>83</sup> Af de i alt 7.043 rdl., 2 mark og 12 skilling,<sup>84</sup> som renoveringen endte med at koste, udgjorde sten- og billedhuggerarbejdet altså over 5.000 rdl.. Dette vidner om, hvor omfattende et arbejde der var tale om.

På baggrund af de indledende indberetninger kan det således konkluderes, at der var et ønske om at få nyhugget flere af skulpturerne, og med afsæt i regningerne kan det sandsynliggøres at dette faktisk også skete, men eftersom regningerne er lidet deskriptive kan det ikke påvises direkte. Ydermere kan der på baggrund af dette materiale heller ikke siges noget om hvilke – om nogen – statuer, der blev genhugget. Der er således en mulighed for, at der ligesom ved reliefferne er tale om flere generationer blandt de bevarede statuer, selvom der, hverken ved reliefferne eller statuerne, er bevaret dubletter.

Uanset om restaureringen betød ændringer i det stilistiske program, eller ej, synes der ikke, at være sket ændringer i det ikonografiske program; J.P. Rasbechs beskrivelse fra 1832 stemmer i hvert fald overens med Thurahs fra 1749.<sup>85</sup>

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Cybele</b>	<b>?</b>
<b>Merkur</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Orpheus</b>	<b>Eurydike</b>	<b>Ceres</b>	
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>	

Værket beskrev slottet ud fra det tilgængelige kildemateriale, hvilket naturligt leder til spørgsmålet om, hvorvidt Rasbech blot er sekundær til Thurah. Det problematiseres dog af, at Rasbechs opremsning af den øverste række afviger fra Thurahs ved at være fra højre mod venstre (ligesom de to nedre stokværk). Dog med en enkelt undtagelse; den ukendte statue nævnes ikke først, men sidst, hvilket jeg tolker som om, at han nævner de skulpturer, han kender, og derefter – som en art eftertanke – fremhæver, at der er en skulptur han ikke kender. Det kan natur-

78 RK, DA, SRK, Bygningsoverslag m.m., Afdrag på forfærdiget sten- og billedhuggerarbejde; RK, BD, Kopibog 1778, nr. 312; RK, BD, Kopibog 1778, nr. 439.

79 RK, BD, Ekstraktprotokoller 1780, nr. 315.

80 RK, BA, Journal 1782, nr. 121.

81 RK, BA, Journal 1783, nr. 549.

82 RK, DA, SRK, Regnings- og anvisningsbog, s. 386–388.

83 RK, DA, SRK, Rekvisitioner og forskud til håndværkere 1784.

84 RK, BA, Journal 1783, nr. 549.

85 Rasbech 1832, s. 96ff..

ligvis også læses som om, at det stilistiske program var ombyttet siden Thurahs beskrivelse, og alle statuer var rykket en tak mod højre, men det forekommer meget usandsynligt og stemmer ikke overens med billedmaterialet. Forskellen i opremsningen vidner under alle omstændigheder om, at Rasbech kendte til skulpturenes opstilling og havde taget stilling til, at Thurahs opremsning var knudret. Ydermere forholder Rasbech sig til statuernes mulige mytologiske betydning – overvejelser som hverken Berg eller Thurah havde inddraget.

Næste vidnesbyrd om dele af topfigurerne opstilling findes ved den danske arkitekt og Bygningsinspektør J.D. Herholdt, som i sin ungdom udført en lang række skitser af danske og europæiske slotte. Skitsen (1843) viser venstre side af Marmorgalleriet – og selvom skitsen er lidt utydelig forekommer de tre topfigurers positurer at stemme overens med hvad, vi ved om Minerva-, Jupiter- og Junostatuen.<sup>86</sup>

Minerva	Jupiter	Juno	X	X	X	X
---------	---------	------	---	---	---	---

Skitsen er temmelig utydelig, men de tre topstatuer er genkendelige på deres positurer, som efterhånden er fundet på en række illustrationer. Stort set samme motiv er brugt af maleren Frederik Christian Lund i 1854 og igen i 1858.<sup>87</sup> Dennes malerier gengiver skulpturerne meget detaljeret (desværre kun på den venstre side af galleriet). Begge malerier afspejler samme opstilling, og tilsammen giver det følgende resultat.

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	X	X	X
---------	---------	------	---------	---	---	---

Slutteligt eksisterer der enkelte fotografier af Frederiksborg Slot, som er at finde i Nationalmuseets antikvariske-topografiske samling. Det er ikke muligt at se ret meget af galleriet på disse fotos, men de bekræfter til sammen, at topstatuerne Jupiter, Juno, Bacchus og nok også Saturn stod, hvor det øvrige materiale også placerer dem.<sup>88</sup>

Perioden 1770-1859 bød altså på ændringer i det stilistiske program, men der er mange indicier på, at disse ændringer ikke betød ændringer i det ikonografiske program. Dette kan tolkes som et udtryk for, at man i slutningen af 1700-tallet endnu kunne afkode det ikonografiske program og prioriterede at genskabe det for at bibeholde pointen bag opstillingen. Alternativt ønskede man måske blot, at galleriet bevarede sit udseende.<sup>89</sup> I samme omgang blev der måske genhugget nye relieffer, hvilket vil betyde, at rækken af relieffer før branden repræsenterer

<sup>86</sup> RK, BD, Kopibog 1780, nr. 109.

<sup>87</sup> Inventarnumre A 9368; A 5009.

<sup>88</sup> NAT, Frederiksborgslot, numre 1233; 5171a18/24.

<sup>89</sup> Ydermere varierer nicherne i størrelse så reetablering kan også være praktisk motiveret fordi man på billedhuggerværkstedet skulle være sikker på, at statuerne passede.

tre generationer. Det er dog meget usikkert præcis, hvad der skete med reliefferne i denne periode.

Branden i 1859 betød omfattende ødelæggelser af Marmorgalleriet, som først efter lang tid blev genetableret. Ferdinand Meldahl stod for den samlede renovering af slottet, men en gennemgang af hans arkiv og tegninger giver desværre intet svar på, hvordan galleriet så ud inden. Genopbygningen af galleriet betød omfattende genskabelser af både relieffer og statuer. Ved denne lejlighed blev flere guder udskiftet og dermed blev det ikonografiske program ændret.<sup>90</sup>

## Det ikonografiske program – galleriets fortælling

Forståelsen af det ikonografiske program er essentielt for forståelsen af Marmorgalleriets kulturhistoriske rolle og fortælling. Derfor er det væsentligt at klarlægge – eller i hvert fald sandsynliggøre – opstillingen på galleriet. For nichestatuernes vedkommende er der kun ganske få uoverensstemmelser.

<b>Merkur</b>	<b>Mars/Jupiter</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo/Orpheus</b>	<b>Diana/Eurydike</b>	<b>Ceres</b>
<b>Herkules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptun</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

Den nederste række repræsenterer det jordiske eller underjordiske; Pluto og Proserpina regerede i dødsriget,<sup>91</sup> Neptun og Amphitrite under havet<sup>92</sup> og Herkules og Omphale er det tætteste på dødelige (og dermed jordiske), som denne opsætning kommer.<sup>93</sup> Den horisontale linje læses således, at de fire midterste statuer er opsat i to par, mens de to yderste også danner et par i mytologiens verden, bemærk i denne forbindelse, at slottets konge- og dronningetrappe adskiller de to yderste statuer fra de midterste, hvilket blot er med til at understøtte symmetrien.

Den samme pardannelse ses hos galleriets midterste række, om end med det forbehold, at den figur som dele af kildematerialet omtaler som Jupiter faktisk er Mars. Der er stor enighed om, at dette var tilfældet, hvilket primært er baseret på, at det ellers ville bryde den pardannelse, som ellers præger galleriet, samt at en Jupiter-statue her vil betyde, at den samme figur optræder to gange på galleriet.<sup>94</sup> Jeg lægger mig i forlængelse heraf og konkluderer, at der formentlig var tale om Mars. Det skal i denne forbindelse bemærkes, at der i renæssancen var væsentlige overlap mellem brugen af Mars og Jupiter, hvorfor det ikke er urealistisk, at

90 I første omgang blev statuer og relieffer lavet i zink, som i 1940'erne og - 50'erne blev nyhugget i sandsten. For en oversigt over Marmorgalleriets genopbygning se Bligaard 2008 (II), s. 16 ff., 30-31, 44.

91 Hall 1974, s. 248, 259-260; March 2014, s. 404.

92 Hall 1974, s. 221-222.

93 Hall 1974, s. 147, 151; March 2014, s. 354-355.

94 Weilbach 1923, s. 111.

eksempelvis Berg kunne tage fejl.<sup>95</sup> Denne antagelse bestyrkes af, at den bevarede statue, som stod her, ud fra en ikonografisk tolkning tydeligvis er Mars. Denne kan stamme fra renoveringen i 1770'erne, men eftersom der generelt har været en tendens til at bibeholde det ikonografiske program i forbindelse med disse renoveringer, virker det usandsynligt, at man netop her skulle bryde med dette – og faktisk skabe en opstilling, som passer bedre med det generelle system. Derfor antager jeg, at der altid har stået en Mars statue her.

Det samme er gældende når jeg betragter parret til højre for dem som Apollo og Diana snarere end Orpheus og Eurydike.<sup>96</sup> Når man læser denne linje horisontalt finder man således seks ud af de otte planetguder,<sup>97</sup> opsat i de par, som de traditionelt optrådte i. Til sammen repræsenterer denne gruppe de væsentligste aspekter af rigets drift i starten af 1600-tallet. Merkur repræsenterede det merkantile mens hans modpart Ceres repræsenterede agerbruget.<sup>98</sup> Mars repræsenterede både krig og ordenshåndhævelse, mens han i selskab med Venus repræsenterede den fysiske kærlighed.<sup>99</sup> Apollo repræsenterede i vidt omfang kunst og kultur, mens hans søster Diana repræsenterede både jagt, håndværk og almuens arbejde.<sup>100</sup> Povl Eller har som den eneste lagt vægt på, at denne række muligvis repræsenterer i hvert fald en delvis realisering af planetgudeprogrammet omtalt i *Architectura Moderna*.<sup>101</sup> I forlængelse heraf argumenterer Eller for, at ikonografien bag disse statuer repræsenterede samfundets opbygning, en pointe, som senere tages op af Thomas Lyngby, der i sin artikel fra 2017 argumenterer for, at den midterste række repræsenterede det ordnede samfund i samspil mellem det (under)jordiske som galleriets nederste række repræsenterede og det overjordiske repræsenteret ved topstatuerne.<sup>102</sup>

Topstatuerne er i det skriftlige kildemateriale identificeret som:

Minerva	Jupiter	Juno	Bacchus	Saturn	Ops/Cybele	?
---------	---------	------	---------	--------	------------	---

Billedmaterialet underbygger placeringen af de seks navngivne statuer, men ingen af malerierne viser den manglende statue. En gennemgang af Nationalmuseets antikvarisk-topografiske arkiv, Det Kongelige Biblioteks fotosamling og Kunstbibliotekets samlinger har frembragt enkelte fotografier fra før 1859, men også her står den ukendte statue i en blind vinkel.

Det bør overvejes, om man gennem en forståelse af ikonografien bag det samlede program kan give et bud på, hvilken statue ville være meningsfyldt i syste-

95 Stein 1971, s. 6.

96 Weilbach 1923, s. 111.

97 Ceres optræder af og til som den ottende planetgud og repræsentant for Jorden.

98 Rasmussen 2006, s. 154; Welch 1986, s. 2, 5 ff..

99 Hall 1974, s. 200, 318; March 2014, s. 60; Stein 1971, s. 6.

100 Hall 1974, s. 101; March 2014, s. 63.

101 Eller 1973, s. 121.

102 Lyngby 2017, s. 62 ff..

met. Blandt topstatuerne er der i hvert fald to par; Juno og Jupiter samt Saturn og Ops. Sidstnævnte er flere gange blevet kaldt Cybele i kildematerialet, hvilket formentlig skyldes, at Cybele og Ops indtog stort set den samme rolle i oldtidens mytologi, om end Cybele som guddom er langt ældre end Ops. Mod slutningen af oldtiden synes de to gudinder at smelte sammen i mytologien og langsomt udvikle sig fra en Moder Jord figur mod en Jomfru Maria figur. Denne sammenblanding synes i udpræget grad at fortsætte i renæssancens ikonografi.<sup>103</sup> I en strengt mytologisk ramme er Ops således Saturns hustru, men i praksis kunne hun altså lige såvel opfattes som Cybele, uden at det nødvendigvis bryder med forståelsen af pardannelsen.<sup>104</sup>

Kildematerialet placerede Bacchus i midten af topstatuerne, hvilket stemmer fint overens med især Blondels digt fra 1653. Dette bakkes yderligere op af, at den bevarede topstatue, som er identificeret som Bacchus, indtager en positur, som kan genkendes på de billedlige gengivelse af galleriet. Denne meget prominente plads skal ses i lyset af, at selvom Bacchus i oldtiden var en underordnet guddom, indtog han i renæssancen en meget central placering.<sup>105</sup> Det er her værd at overveje om Bacchus prominente placering skal læses som en allegori for Frederiksborgs tiltænkte rolle som fest- og jagtslot.<sup>106</sup> Da Bacchus var placeret som den syvende gud i midten havde han ikke en partner blandt de andre statuer. I mytologien blev han ofte parret med enten Ceres eller Ariadne; førstnævnte synes ikke at give mening hvis min læsning af symmetrien er korrekt. Sidstnævnte er ikke en del af galleriet.

Derimod bør Minerva have en partner i form af den ukendte syvende gud, hvis systemet skal være konsistent. Hvis vi betragter de 18 kendte figurer har de det til fælles, at de alle, med undtagelse af Omphale, tilhører de såkaldte *olympiske guder*. De olympiske guder var ligesom planetguderne et populært motiv i 1500- og 1600-tallet,<sup>107</sup> og blev afbilledet af blandt andre Jacob Binck i 1530<sup>108</sup> og af Karel van Mander 1598.<sup>109</sup> Fælles for disse afbildninger af i alt 20 guder og gudinder er, at de altid er opsat i par således at eksempelvis Jupiter altid optrådte

103 Der er her tale om et større og temmelig komplekst forskningsfelt. Beard 1994, s. 164, 166; Borgeaud, 1996, s. 123 ff.; Fear 1996, s. 40; March 2014, s. 141; Robertson 1996, s. 239–241, 302; Stein 1987, s. 117.

104 Statuen følges af en stenbuk, der er en kendt attribut for Ops i renæssancen jævnfør eksempelvis Caraglio/Binck Metropolitan Museum inventarnummer:49.97.223.

105 Emmerling-Skala 1994, s. 418–419.

106 For mere om Bacchus symbolske betydning i renæssancen se Emmerling-Skala 1994, s. 389 ff., 417.

107 Se eksempelvis Freedman 2010, s. 175 ff..

108 Jacob Binck var oprindeligt tysk, men i det tidlige 1500-tal var han tilknyttet det danske hof i en længere periode. Jævnfør NDM bind 1, hæfte 11. Jacob Bincks egne stik er svært tilgængelige, men disse er kopier af Jacopo Caraglios stik, som kan tilgås via The Metropolitan Museums samling. Inventarumre: 49.97.222–49.97.241.

109 Karel van Mander (I) samarbejdede ved flere lejligheder med de Keyser og det er derfor ikke usandsynligt, at de to gensidigt påvirkede hinanden. NHDF, Karel van Mander, nr. 122–141.



sammen med Juno. I denne opstilling er Herkules altid parret med gudinden Hebe (fremfor Omphale), og det er således værd at overveje, om dette også var tanken bag galleriet, om end Herkules og Omphale også var et meget populært par i den nordeuropæiske renæssance.<sup>110</sup> I denne opsætning parres Minerva altid med guden Vulcan, som derfor muligvis var den 19. gud på galleriet. Den 20. af de olympiske guder er Ariadne, som parres med Bacchus – der jo grundet sin placering ikke kan have en partner, hvis galleriets symmetri skal gå op.

*De olympiske guder* – og den pardannelse som følger – kunne altså være en potentiel læsning af galleriet, hvilket kunne give et bud på den ukendte gud som Vulcan. Dette kan muligvis understøttes af en vertikal læsning af galleriet; nærmere bestemt statuernes placering i forhold til henholdsvis Konge- og Dronningetrappen.<sup>111</sup> Kongetrappen (det venstre trappetårn) er omgivet af Herkules, som i renæssancen ofte blev set som en allegori for fysiske styrke;<sup>112</sup> Pluto, der var kongen over dødsriget og optrådte som allegori herfor;<sup>113</sup> Merkur, som repræsenterede handel og økonomi;<sup>114</sup> Mars, der repræsenterede krig;<sup>115</sup> Jupiter, der var gudernes konge og repræsentant for retfærdighed.<sup>116</sup> Sluttelig – og som eneste kvinde – er Minerva, der ofte optrådte som krigeren eller som en allegori for den retfærdige krig.<sup>117</sup> Fælles for disse er, at de repræsenterer elementer af samfundet, som i renæssancen ofte blev forbundet med det maskuline – selv den kvindelige statue Minerva. Deres placering langs Kongetrappen kan derfor læses som en beskrivelse af de elementer, som en god konge (eller blot mand) burde forholde sig til.

Et lignende billede tegner sig når man betragter Dronningetrappen i galleriets højre side. Her er trappen omgivet af Amphitrite, som var herskerinden over havet;<sup>118</sup> Omphale, som repræsenterede kvindens dominans over manden (eller Hebe, der var gudernes tjenerinde);<sup>119</sup> Diana, der både kunne være en allegori for kvindens kysk- og jomfruelighed lige såvel som de laveste klasser i samfundet;<sup>120</sup> Ceres, der repræsenterede høsten – og i forlængelse heraf den frugtbare jord og den primære kilde til mad;<sup>121</sup> Ops (Cybele), der blev betragtet som en moderjord-skikkelse.<sup>122</sup> Slutteligt er der den ukendte figur, der – som sagt – er umuligt at

110 March 2014, s. 354–355.

111 Denne læsning er delvist inspireret af Skougaard 2006, s. 68.

112 Hall 1974, s. 147.

113 Hall 1974, s. 248; March 2014, s. 404.

114 Hjortsø 1982, s. 89.

115 Hall 1974, s. 200.

116 Hall 1974, s. 182; Rasmussen 2006, s. 153.

117 Hall 1974, s. 210; Wittkower 1938, s. 130–131.

118 Hall 1974, s. 222; March 2014, s. 47.

119 Hall 1974, s. 146, 151.

120 Hall 1974, s. 102; Stein 1971, s. 2.

121 Hall 1974, s. 62–63; Hjortsø 1982, s. 96; Rasmussen 2006, s. 154.

122 Robertson 1996, s. 239–241, 302; Vermaseren 1977, s. 72.

sige noget konkret om. Hvis vi betragter disse vertikale linjer af guddomme langs Dronningetrappen på samme måde som kongetrappens er det dog tydeligt, at disse repræsenterer flere feminine aspekter af samfundet; kyskhed, frugtbarhed osv.. Læsningen af enten Hebe eller Omphale har naturligvis betydning for, hvorvidt denne vertikale linje indeholder en tjenerinde eller en herskerinde, men det ændre ikke på, at der er tale om noget kvindeligt. Begge dele kan – ligesom de øvrige elementer – læses som dronningens (eller kvindens) pligter i samfundet. Hvis denne vertikale læsning holder, skal den ukendte guddom kunne relateres til dronningens pligter og samtidig overholde den horisontale læsning, som kræver, at guddommen danner par med Minerva og gerne være en mand. Her er Vulcan et godt bud. Hans relation til Minerva er nemlig bundet i, at han ved hendes fødsel havde ageret en art jordmord, og derfor ofte blev brugt som en allegori for det livgivende.<sup>123</sup> Denne læsning af galleriet ligger i forlængelse af Thomas Lyngbys fra 2017.<sup>124</sup>

Ved hjælp af en ikonografisk læsning af Marmorgalleriet er det således muligt, at give et bud på den manglende 19. statue, men dette kan med den nuværende kildesituation ikke blive andet end et bud, da empirien ikke giver nogen spor til identiteten.

---

## Konklusion

Formålet med denne artikel er at afdække kildernes udsagn om Marmorgalleriets statuer og relieffer for om muligt at sige noget om det ikonografiske program, der lå bag. På baggrund af de kildenære studier kan der overordnet konkluderes tre ting: For det første er der i forskningen og kildematerialet stor enighed om nichestatuernes opstilling. For det andet kan der ikke siges ret meget om reliefferne, andet end at de trods flere genhugninger synes at være relativt konsistente i forhold til illustrationerne i *Bouckje van zeegoden en godinnen* baseret på tegninger fra de Keyzers værksted. For det tredje kan seks ud af de syv topstatuer identificeres, mens den syvende ikke er nævnt i kildematerialet og optræder i den blinde vinkel på illustrationerne af galleriet.

Det er en væsentlig pointe i arbejdet med dette felt, at den tidligere forsknings fokus på spørgsmålet om planetguder i høj grad er et resultat af en forfejlet opfattelse af Architectura Modernas karakter, hvilket tidligere har givet anledning til, at den blev brugt som et sandhedsvidne, når det kom til galleriets oprindelige udseende. Som jeg har vist i denne artikel, er det nederlandske værks ophavs-

---

123 Hall 1974, s. 338.

124 Lyngby 2017, s. 163 ff..

situation problematisk i denne forbindelse, og det danske kildemateriale vidner ikke om en ændring af det ikonografiske program.

Jeg har i denne artikel åbnet op for, at det ikonografiske program kan læses både horisontalt og vertikalt. Den midterste række kan læses som en beskrivelse af samfundets centrale elementer, mens den nederste række kan læses som universets underjordiske elementer. Galleriets øverste række kan læses som enten de overjordiske kræfter eller overordnede principper i samfundet; eksempelvis retfærdighed og visdom. Denne overjordiske fortælling kan ydermere ses som en iscenesættelse af monarken, der kunne spejle sig i den gamle herskerslægt symboliseret ved Saturn og Jupiter.

Galleriets vertikale linjer langs Kongefløjens trappetårne kan læses som endnu et element til beskrivelsen af samfundet; det kan overordnet ses som en beskrivelse af kongens og dronningens rolle i samfundet, mens det i et videre perspektiv ligeledes kan ses som hhv. mandens og kvindens rolle.

En konsekvens af denne mulige læsning af galleriet er, at Vulcan bliver et godt bud på den 19. og manglende guddom. Men der er intet i kildematerialet som kan hverken af- eller bekræfte det.

---

## Litteratur

- Beard, Mary 1994: „The Roman and the Foreign: The Cult of the „Great Mother“ in Imperial Rome“, Nicholas Thomas og Caroline Humphrey (red.): *Shamanism, History, and the State*. The University of Michigan Press 1994 s. 164-190 DOI: 10.3998/mpub.14055
- Beckett, Francis 1914: *Frederiksborg: Slottets Historie*, bd. 2. H. Hagerups Forlag.
- Berg, Johan Adam, 1646: *Kurze und eigentliche Beschreibung Des fürtrefflichen und weitberühmten Königlichen Hauses Friederichsburg in Seeland gelegen (...)*. København.
- Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, del 23, 1902: „nr. 19, Theodori Rodenburgs vorschläge undt empfangenere solutionen wegen Englischen lacken im reiche Dennemarck zu machen etc.“ Udgivet ved G.W. Kernkamp.
- Bligaard, Mette, 2008: *Frederiksborgs genrejsning: Historicisme i teori og praksis*, bind 1-2, Forlaget Vandkunsten.
- Blondel, François 1653: *La solitude Royale ou Description de Friderisbourg.: En Vers*.
- Borgeaud, Philippe 1996: *Mother of the Gods from Cybele to the Virgin Mary*, The Johns Hopkins University Press. DOI: 10.1111/j.1467-9809.2008.726\_1.x

- Eller, Povl 1973: „Fra Christian 4. til enevælden“ Erik Lassen, Vagn Poulsen og Jan Danielsen (red.): *Dansk kunsthistorie. Billedkunst og skulptur: Rigets mænd lader sig male 1500-1750*. Politikens Forlag, s. 89-314.
- Emmerling-Skala, Andreas 1994: *Bacchus in der Renaissance*, bd. 1-2. Georg Olms Verlag
- Fear, A.T. 1966: „Cybele and Christ“. Eugene N. Lane (red.): *Cybele, Attis and related cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Brill, s. 37-50. DOI: 10.1163/9789004295889\_003
- Freedman, Luba, 2010: *The Revival of the Olympian Gods in the Renaissance Art*. Cambridge University Press.
- Friis, F. R. 1872-1878: *Samlinger til Dansk Bygnings- og kunsthistorie*. Gyldendalske boghandel.
- Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Basic Books.
- Hall, James 1974: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. Cox & Wyman Ltd..
- Harvey, Karen 2009: „Introduction: practical matters“. Karen Harvey (red.): *History and Material Culture*. Routledge, s. 1-23.
- Heimbürger, Minna 1963: „Renæssancen 1530-1660“. Hakon Lund og Knud Millech (red.): *Danmarks bygningskunst: fra oldtid til nutid*. H. Hirschsprungs Forlag, s. 173-224.
- Herman, Bernard L. 1992: *The Stolen House*. University of press of Virginia.
- Johannsen, Birgitte Bøggild; Johannsen, Hugo 1993: *Ny Dansk Kunsthistorie: Bind 2 Kongens kunst*. Kunstbøgklubben.
- Johannsen, Birgitte Bøggild; Johannsen, Hugo 2006: „Arkitektur og billedkunst“. Carsten Bach-Nielsen, Johan Møhlenfeldt Jensen, Jens Velle og Peter Zeeberg (red.): *Danmark og renæssancen 1500-1650*. Gads forlag, s. 112-129.
- Johannsen, Hugo 1995: „Stenhuggere på Frederik II.s og Christian IV.s tid“. Inge Mette Kirkeby (red.): *Sandstensportaler i Danmark*. Christian Ejlers Forlag 1995 side 51-85.
- Kong Christian den fjerdes egenhændige breve 1669-1700*: udgivet ved C.F. Bricka, J.A. Fridericia og J. Skovgaard: Selskabet for Udgivelse af Kilder til dansk Historie.
- Kragelund, Patrick 2006: „Olympens Guder“ Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*. Aschehoug Danske Forlag, s. 43-61.
- Kanceliets Brevbøger 1616-1620*. Udgivet ved L. Laursen 1919.
- Lawrence, Cynthia 1997: „De Keyser, Hendrick (1565-1621)“. Sheila D. Muller (red.): *Dutch Art: An Encyclopedia*. Garland Publishing, s. 90-91.
- Lyngby, Thomas 2017: „Antikkens guder og helte på Frederiksborg: Christian IV“. Camilla Plesner Horster og Lærke Maria Andersen Funder (red.): *Antikkens veje til renæssancens Danmark* Aarhus Universitetsforlag, s. 153-179.

- Mallgrave, Harry Francis 2006: *Architectural Theory: Volume I an anthology from Vitruvius to 1870*. Blackwell Publishing. DOI: 10.5860/choice.43-3214
- March, Jenny 2014: *Dictionary of Classical Mythology*. Oxbow Books.
- Neurdenburg, Elisabeth 1943: „Hendrick de Keyser en het beeldhouwwerk aan de gelerij van Frederiksborg in Denemarken“, *Oudheidkundig Jaarboek. Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen* bind 12, s. 33-41.
- Neurdenburg, Elisabeth 1948: *De Zeventiende eeuwse Beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden*. J. M. Meulenhoff.
- Noldus, Badeloch Vera 2011: „Art and Music on Demand – A portrait of the Danish Diplomat Jonas Charisius and his Mission to the Dutch Republic“. Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen og Hugo Johannsen (red.): *Reframing the Danish Renaissance: Problems and Prospects in a European Perspective: Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September – 1 October 2006*. University Press of Southern Denmark, s. 279-300. DOI: 10.1086/668330
- Ottenheim, Konrad 2007 (a): „Introduction: Unity and Discontinuity in the Historiography of the Low Countries“. Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 1-14. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00112
- Ottenheim, Konrad 2007 (b): „Chapter II: Architectura Moderna. The Systemization of Architectural Ornament around 1600“, Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 111-136. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00120
- Ottenheim, Konrad 2011: „Hendrick de Keyser and Denmark“. Michael Andersen, Birgitte Bøggild Johannsen og Hugo Johannsen (red.): *Reframing the Danish Renaissance: Problems and Prospects in a European Perspective: Papers from an International Conference in Copenhagen 28 September – 1 October 2006*. University Press of Southern Denmark, s. 313-324. DOI: 10.1086/668330
- Ottenheim, Konrad 2013: „Sculptors' Architecture. The International Scope of Cornelis Floris and Hendrick de Keyser“. Konrad Ottenheim og Krista De Jonge (red.): *The Low Countries at the crossroads: Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480-1680)*. Brepols Publishers, s. 103-127. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00138
- Ottenheim, Konrad; De Jonge, Krista 2007: „Chapter II: Civic Prestige. Building the City 1580-1700“ Krista De Jonge og Konrad Ottenheim (red.): *Unity and Discontinuity: Architectural Relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530-1700)*. Brepols, s. 209-250. DOI: 10.1484/m.archmod-eb.4.00123

- Ottenheim, Koen; Rosenberg, Paul; Smit, Niek 2008: *Hendrick de Keyser Architectura Moderna: Moderne bouwkunst in Amsterdam 1600-1625*. Uitgeverij Sun.
- Prown, Jules David 1982: „Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method“: *Winterhur Portfolio* nr. 17,1. DOI: 10.1086/496065
- Rasbech, Johan Peter 1832: *Frederiksborg Slots Beskrivelse: Efter ældre og nyere Kilder, med derhos afbenyttede, collegiale og Archiv-Documenter*. S L. Møllers Bogtrykkeri.
- Rasmussen, Susanne William 2006: *Politikens bog om romerne*. JP/Politikens forlag.
- Robertson, Noel 1996: „The Ancient Mother of the Gods: A missing chapter in the History of Greek Religion“. Eugene N. Lane (red.): *Cybele, Attis and related cults: Essays in Memory of M.J. Vermaseren*. Brill, s. 239-305. DOI: 10.1163/9789004295889\_012
- Skougaard, Mette 2006: „Interiører“ Steffen Heiberg (red.): *Christian 4. og Frederiksborg*. Aschehoug Danske Forlag, s. 63-80
- Stein, Meir 1971: *Marmorgalleriet og Møntporten på Frederiksborg Slot i ikonologisk belysning*.
- Stein, Meir 1987: *Christian den Fjerdes Billedverden*. G.E.C. Gad.
- Stoklund, Bjarne 2003: *Tingenes kulturhistorie*. Museum Tusulanums Forlag.
- Thurah, Lauritz de 1749: *Den Danske Vitruvius* bd. 2. København.
- Wanscher, Vilhelm 1931: *Architekturens Historie Tredje del: Nyere tid*. P. Haase og Søn.
- Weilbach, Frederik 1923: *Frederiksborg slot*. Gyldendalske Boghandel – Nordiske Forlag.
- Welch, Barbara L 1986: *Ronsard's Mercury: The Arcane Muse*. Peter Lang
- Wolf, Jens Lauritsøn 1654: *Encomion Regni Daniæ*. København.

### **Utrykt kildemateriale**

- [RK] Rentekammeret
- [BA] Bygningsadministrationen
- Journalsager 1782, nr. 121
- Journalsager 1783, nr. 549.
- [BD] Bygningsdirektionen
- Ekstraktprotokoller 1777, nr. 108.
- Ekstraktprotokoller 1780, nr. 166; 315.
- Ekstraktprotokoller 1781, nr. 101.
- Indkomne sager 1772, nr. 253, Lit. F.; nr. 266.
- Indkomne sager 1775, nr. 346.
- Indkomne sager 1777, nr. 108.
- Indkomne sager 1780, nr. 60, Lit. H.

Indkomne sager 1781, nr. 146.

Indkomne sager 1782, nr. 31.

Kopibog 1778, nr. 312; 439.

Kopibog 1780, nr. 109; 175.

[DA] Danske afdeling

[SRK] Sjællandske renteskriverkontor

Angående en ridestalds opbygning ved Frederiksborg m.v. (1699-1731), løbenr. 2243-257, Relation og Besigtigelse over Frederichsborg Slots nødvendige Reparation 16. april 1731

Afsnit 3

Uberslag des Diedrich Gercken 16. januar 1731

Aller Unterhanigster Uberslag, Johan Christopher Heimbrodt 5. februar 1731

Bygningsoverslag m.m.

Afdrag på forfærdiget sten- og billedhuggerarbejde

Regnings- og anvisningsbog

Rekvisitioner og forskud til håndværkere 1784

[RR] Reviderede regnskaber

Amtstuerregnskaber: Amtsregnskaber ældre, Frederiksborg og Kronborg  
Jordegodsregnskaber, 1678-1680, Sag nr. 81

[RR-KSH] Reviderede regnskaber – kongelige slotte og haver

[FMB5] Frederiksborg – Materiale- og brændselsregnskaber 1681-1847  
(arkivpakke 5)

Besigtigelse af Generalbygmester Häusser og Hof bygmester Thurah 15.  
august-19. september 1736.

Ramus' erklæring 8. december 1736.

Allerunderdanigste Erklæring 8. december 1736

[FMB6] Frederiksborg – Materiale- og brændselsregnskaber 1681-1847  
(arkivpakke 6)

Generalekstrakt og bilag 1732-1737

[SKR] Skånske register

[STR] Sundtoldregnskaberne

Indtægter d. 29. oktober 1619.

### **Illustrationer**

Det Nationalhistoriske Museum:

A61 (maleri fra 1730, ukendt kunstner)

A 9523 (gouache fra 1737 af Johan Jacob Bruun)

A 9368 (maleri fra 1854, Christian Frederik Lund)

A 5009 (akvarel fra 1858, Christian Frederik Lund)

The Metropolitan Museum

Inventarnumre: 49.97.222-49.97.241.

[NAT] Nationalmuseets antikvarisk-topografiske arkiv

1233

5171a18/24

[NHDF] *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and*

*Woodcuts 1450-1700*, 1999 Deckers-Snoeck: Sound and Vision Publishers

Karel van Mander nr. 122-141.

Rijksmuseum Amsterdam

Inventarnumre: 11925-11945

---

## Summary

### The marble gallery's iconography – origin and restoration

This article is based upon an ongoing research project at the Museum of National History situated at Frederiksborg Castle. The aim of this project is the study of the Marble Gallery (build 1619-1621), which is a part of the castle's inner courtyard, and mainly to identify the original appearance of it.

The focus of this article is the statues and relief, which are a part of the gallery's decor, and was made to look like elements from ancient Rome. There are 12 smaller statues placed in two rows of niches, which are – based upon my own and earlier research – structured as follows

---

<b>Mercury</b>	<b>Mars</b>	<b>Venus</b>	<b>Apollo</b>	<b>Diana</b>	<b>Ceres</b>
<b>Hercules</b>	<b>Pluto</b>	<b>Proserpina</b>	<b>Neptune</b>	<b>Amphitrite</b>	<b>Omphale</b>

---

On top of the seven arches of the gallery were seven gods, which according to the famous *Architectura Moderna* (1631) were supposed to be the planetary gods. This article has, however shown firstly the problematic origin of this book and furthermore by the study of the Danish source material it seems evident that no such iconography was implemented.

The empirical studies suggest that at least seven of the six statues can be identified, as follows

---

<b>Minerva</b>	<b>Jupiter</b>	<b>Juno</b>	<b>Bacchus</b>	<b>Saturn</b>	<b>Ops</b>	<b>?</b>
----------------	----------------	-------------	----------------	---------------	------------	----------

---

The last statue is only mentioned as an unknown heathen god in the written material, and on almost every painting it is in a blind spot. Based upon other collections of ancient gods from the late northern European renaissance the god Vulcan might be a possibility, but there is no evidence to either support or deny this.



Kasper Steinfeldt Tipsmark er ph.d.-studerende ved Afdeling for Historie og Klassiske Studier på Aarhus Universitet med et projekt om equin kultur og hestens rolle ved Christian 4.s hof. Derudover er han tilknyttet Dansk Center for Herregårdsforskning på Gammel Estrup Danmarks Herregårdsmuseum.

**Keywords:** Hest; Adelshistorie; Animal Studies; Eske Brock; Adelsvælden.

---

# HERREMAND TIL HEST

## Equin adelskultur i dagbøgerne efter rigsråd Eske Brock

*Adelens hestehold og herregårdens heste var en grundlæggende og uomgængelig del af 15- og 1600-tallets danske adelskultur. Med udgangspunkt i rigsråd Eske Brocks dagbøger fra begyndelsen af 1600-tallet har denne artikel til formål at undersøge netop dette element af adelskulturen og i den sammenhæng lægge særlig vægt på hestens mangesidede rolle som redskab og symbol i periodens adelige dagligdag.*



For alle samfundslag i det førmoderne og tidlige moderne samfund indtog hesten en fundamental rolle som dagligt redskab og transportmiddel, men for adelstanden var hesten særligt central og definerende.<sup>1</sup> Som der skal argumenteres for, eksisterede der en hestekultur hos adelen, en *equin* adelskultur.<sup>2</sup>

Den danske adel opstod i senmiddelalderen som en afgrænset stand, der nød særskilte privilegier på baggrund af kongelig krigstjeneste til hest, i en tid hvor den rustede adelsrytter dominerede slagmarken.<sup>3</sup> I 15- og 1600-tallet bevirkede militærteknologiske og taktiske udviklinger på de europæiske slagmarker imidlertid,

---

1 Gennem 1500-tallet fik hesten stigende betydning som trækdyr i forbindelse med arbejdsopgaver, der tidligere blev udført af okser. Dette gjorde sig gældende hos bondestanden, såvel som borgerskabet og adelen. Thomas 1983, s. 26; Edwards 2007, s. xi-xii + 1-2.

2 Begrebsafklaring af termen *equin* følger senere.

3 Poulsen 2001, s. 55.

at rytteriets dominans blev overtruffet af tætte infanteriformationer og krudtvåben.<sup>4</sup> På dette tidspunkt var hesten blevet et centralt og definerende element i den danske adelskultur ikke mindst i kraft af den equine krigstjeneste, der fortsat var tæt knyttet til adelen.<sup>5</sup> Men hestens rolle i adelskulturen dækker over mere end dette, idet den ikke kun fungerede som et redskab i krig. Hesten forbandt rent faktisk adelen med slægt og spredte godsbesiddelser, fungerede videre som udtryk for velstand og magt, affødte en materiel kultur med vidtrækkende, samfundsmæssige berøringsflader, og vigtigst af alt førte den adelsmændene ind i og til og fra den kongetjeneste, hvorved de definerede sig som stand.<sup>6</sup>

Med udgangspunkt i dagbøgerne efter rigsråd Eske Brock, har denne artikel til formål at undersøge det daglige aspekt af equin adelskultur i slutningen af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet, for derved at diskutere hestens rolle som praktisk redskab og argumentere for dens betydning som meningsbærende symbol i hverdagen.

Den adelige kultur og hestens kulturhistorie behandles ofte som to separate felter, men overlapper unægteligt hinanden, og det er netop i skæringspunktet mellem de to studiefelter, at indeværende artikel har til formål at slå ned. Artiklens fokus vil både ligge på det konkrete objekt for undersøgelsen, hesten, og på den omgivende kultur og opfatte dem som to samspillende og af hinanden afhængige faktorer. Begrebet *hestekultur* eller *horse culture* ville være nærliggende at benytte i denne sammenhæng, men dette begreb anvendes allerede indenfor antropologien og etnologien til at beskrive nomadekulturer, hvis hele eksistens er bundet op omkring hesten.<sup>7</sup> Dette forhold bevirker, at begrebet *hestekultur* kan være misvisende. Af hensyn til denne problematik vil her anvendes begrebet *equin adelskultur* til at beskrive det element af adelskulturen, som centrerer sig om hestehold og brug af hesten. *Equin* er afledt af det latinske ord for hest – *equus* og relaterer til det moderne ord *ekvipage*, der benyttes om hest og rytter som en samlet enhed.<sup>8</sup> Ved at anvende begrebet *equin adelskultur* får vi, mener jeg, således et bredere og mere dækkende begreb, som favner både hest, rytter og den omkringværende adelskultur.

---

## Den adelshistoriske forskning og hestens kulturhistorie

Den equine adelskultur kan overordnet inddeles i tre situationsbestemte felter, som omhandler hestens brug ved det kongelige hof, i krig og i dagligdagen. Inden-

---

4 Se Roberts 1995.

5 Se KJV Jespersen 1977.

6 Se Bisgaard 1988; Tipsmark 2015, s. 39–45.

7 Sarbassova 2015.

8 The Oxford Latin Dictionary – Equus ; www.ordnet.dk – Ekvipage 27.11.2017.

for den danske forskning i 15- og 1600-tallets adelskultur er det hofrelaterede og krigsmæssige aspekt af equin adelskultur til en vis grad undersøgt, hvorimod det daglige aspekt fremstår underbelyst.<sup>9</sup> Ved at fokusere på den daglige anvendelse af hesten som redskab og symbol er det muligt at belyse et område af adelskulturen, som umiddelbart kan synes selvindlysende, men ikke desto mindre havde en omfattende betydning i den adelige hverdag.

I forhold til det daglige aspekt af equin adelskultur har Troels Troels-Lund ydet et værdifuldt bidrag i form af hans omfattende værk *Dagligt Liv i Norden*, hvor han gennem et afsnit i første bog bredt beskriver 1500-tallets rejsepraksis.<sup>10</sup> På baggrund af et udpræget fokus på hest og vogn som redskab til landtransport giver dette afsnit anledning til videre diskussion af hestens rolle som transportmiddel, men denne funktion dækker blot ét element af den equine adelskultur, som også omfatter hestehold generelt, materielle genstande, ceremoniel brug og så videre. Der eksisterer en mængde litteratur vedrørende det frederiksborgske stutteri som eksempelvis J. Jensens værk *Det Kongelige Frederiksborgske Stutteris historie* og Lisbeth Nielsens artikel „Kongelig hesteavl i Danmark før og efter Enevælden“.<sup>11</sup> Disse giver udmærket indblik i tidens stutteridrift og hestehold, men de har dog set fra et adelshistorisk perspektiv et snævert fokus på kongehuset.<sup>12</sup> Antologien *Svøbt i Mår* fra 1999-2002 repræsenterer et af de nyeste kulturhistoriske værker, som, udover at beskrive dansk folkevisekultur fra 1550-1700, går i dybden med dansk adelskultur i samme periode.<sup>13</sup> Rikke Agnete Olsens bidrag her beskæftiger sig i denne forbindelse direkte med adelens dyr, særligt hunde og stude, men der ofres kun en halv side på at beskrive det adelige hestehold.<sup>14</sup>

Indenfor den internationale forskning forholder det sig imidlertid anderledes. Her har der de seneste år været et voksende fokus på hestens kulturhistorie og equin kultur i den tidligmoderne periode. Denne vækst kan i særlig grad tilskrives et netværk af forskere med speciale i netop dette felt og disse står bag to nylige antologier om hesten i kulturhistorien, hvoraf flere bidrag omhandler equin adelskultur. Antologierne har følgende titler: *The Culture of the Horse – Status, Discipline and Identity in the Early Modern World* og *The Horse as Cultural Icon – The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*.<sup>15</sup> Ydermere udgav Peter Edwards, medlem af dette internationale netværk, i 2007 værket *Horse and Man in Early Modern England*, der detaljeret går i dybden med daglige aspekter af equin kultur i det tidligmoderne England, herunder også equin adelskultur.<sup>16</sup>

---

9 Eks. Nielsen 1996; Jørgensen 1995; Jørgensen 1997; Madsen 1897; KJV Jespersen 1977.

10 Troels-Lund 1929-1931, bog 1, s. 85-117; Stoklund 2003, s. 25-46.

11 Jensen 2002; Nielsen 1996; Se også Ettrup 1997; NHM Frederiksborg 1981.

12 NHM Frederiksborg 1981; Jensen 2002; Ettrup 1997; Nielsen 1996.

13 Lundgreen-Nielsen 2002, se bidrag af A.S. Christensen.

14 Olsen 2002, s. 151-160.

15 Raber 2005; Edwards 2011.

16 Edwards 2007.

Dette voksende fokus på hestens kulturhistorie placerer sig forskningsmæssigt under det relativt nye felt *Dyrehistorie* eller *Animal History*, der med sine rødder i kulturhistorie, strukturalistisk antropologi og *Animal Studies* er udsprunget af et voksende fokus på marginaliserede grupper i historien, så som kvinder, børn og homoseksuelle.<sup>17</sup> Det dyrehistoriske forskningsfelt er delt mellem *Animal History* på den ene side, hvor fokus ligger på dyrenes betydning for historien og deres plads i kulturhistorien, mens *Animal Studies* på den anden side lægger vægt på dyrenes *agency* og mere direkte søger at anskue dem som virkende aktører. Populært går det samlede felt under betegnelsen *the Animal Turn*, men det kan diskuteres, hvorvidt der er tale om en decideret vending.<sup>18</sup> Flere studier indenfor *Animal Studies* har mødt en mængde berettiget kritik for at basere sig følelsesmæssigt på en moderne tilgang til håndtering af dyr og videre forsøge at psykologisere fortidens dyr, hvilket, vil jeg mene, er en diskutabel og problematisk praksis.<sup>19</sup> Af den årsag positionerer denne artikel sig i højere grad under *Animal History*, da det ikke er hestens agens der undersøges, men derimod dens rolle som redskab og symbol i 15- og 1600-tallets adelskultur.

Et af de helt centrale værker inden for dyrehistorien er Keith Thomas' bog, *Man and the Natural World – Changing attitudes in England 1500-1800*, fra 1983, der på essayistisk og eksemplificerende vis opstiller et væld af tilgange til at anskue sammenspillet mellem kultur og natur, herunder også den urgamle forbindelse mellem mennesker og dyr.<sup>20</sup> I dansk sammenhæng er dyr ved flere lejligheder inddraget i historiske behandlinger som eksempelvis Poul Enemarks økonomihistoriske behandling af vestjysk studehandel, men der forefindes meget få eksempler på direkte dyrehistoriske studier.<sup>21</sup> Udover Rikke Agnete Olsens populærhistoriske beskrivelse af hundens kulturhistorie, så fremstår Den Jyske Historikers temanummer fra 2009, *Folk og fæ – mennesker og dyr i historien*, som det mest reelle eksempel på dansk dyrehistorie.<sup>22</sup> Gennem dette temanummer, som er redigeret af Anne Katrine Gjerløff og Jette Møllerhøj, præsenteres en udredning af dyrehistoriens historiografi samt en række artikler med dansk og skandinavisk dyrehistorie. Herfra kan det udledes at det overordnede formål og den fundamentale drivkraft bag dyrehistorie er at anvende dyr som en ny indgangsvinkel til kulturhistoriske studier og at sætte nyt fokus på dyrenes kulturhistorie og dyrene i kulturhistorien.

Ud fra en kulturhistorisk vinkel har denne artikel til formål at undersøge det daglige aspekt af equin adelskultur samt hestens rolle som redskab og symbol i

---

17 Gjerløff og Møllerhøj 2009, s. 13.

18 Se McDonell 2013; Swart 2007.

19 Der forefindes enkelte elementer af denne tendens i Edwards 2007 og Hyland 1998.

20 Thomas 1983.

21 Enemark 1983.

22 Olsen 1996; Gjerløff og Møllerhøj 2009.

hverdagen. Derved sættes fokus på et underbelyst emne indenfor den adelshistoriske forskning i dansk sammenhæng. Artiklens indgangsvinkel til adelskultur er inspireret af *Animal History*, og der vil gennem artiklen blive inddraget visse teorier fra dette forskningsfelt, som eksempelvis Marcy Nortons funktionsbestemte teori om domesticerede dyr, hvori husdyr inddeles i kategorier på baggrund af deres rolle og funktion.<sup>23</sup>

---

## Eske Brocks dagbøger og kilderne til equin adelskultur

Kilderne til equin adelskultur er talrige men ofte spredte og kortfattede. Adelsmanden Eske Brocks dagbøger indeholder adskillige noter om heste og vil af den årsag udgøre den røde tråd i indeværende artikel.<sup>24</sup>

Eske Brock blev født på herregården Vemmetofte på Sydøstjælland d. 24. december 1560 og døde på Dronningborg slot i Randers d. 22. december 1625.<sup>25</sup> Gennem Brocks ligprædiken, som blev læst af Aarhusbispen Jens Giødesen ved hans begravelse d. 30. december 1625, får vi en udførlig levnedbeskrivelse af den højadelige mands ophav, virke og embeder.<sup>26</sup> Eske Brock arvede i 1580 Brock-slægtens stamsæde, Gammel Estrup, og gennem sit liv forøgede han sine godsbesiddelser i en sådan grad, at han endte som landets rigeste herremand med en godsformue og indtægt på mere end 7.600 tdr. hartkorn.<sup>27</sup> Stigningen i hans velstand eksemplificeres bedst gennem rostjenestetaksationerne, som viser, at Eske Brock i 1587 blev takseret til 5 heste og i 1624 blev takseret til hele 27 heste.<sup>28</sup> Som modydelse for datidens adelsprivilegier blev det påregnet rigets adelsmænd at stille med en rustet rytter til rostjenesten for hver ca. 300 tønder hartkorn af deres indkomst og godsbesiddelse.<sup>29</sup> I 1596 blev Brock udnævnt til rigsråd i forbindelse med Christian 4's tiltrædelse som konge, og fik i samme ombering tildelt Dronningborg len, som dækkede et anseeligt område nord og syd for købstaden Randers.<sup>30</sup>

På baggrund af sit embede som rigsråd, måtte Eske Brock jævnligt drage til og fra kongelig tjeneste og i forbindelse med besigtigelsen af sine godsbesiddelser, havde han ligeledes en høj rejseaktivitet, hvorved han tilbragte en stor del af sin

---

23 Norton 2012, s. 53–62. Denne teori uddybes i afsnittet „Funktionsbestemt teori om domesticerede dyr“.

24 Henvisninger til dagbogen forkortes til EB for „Eske Brock“ efterfulgt af dato, måned, år samt sidetal i Larsen 2005. Eks. EB. 16.10.1604 – Larsen 2005, s. 39.

25 Dansk Biografisk Leksikon 1979–1984: Eske Brock.

26 Giødesen 1626.

27 Dansk Biografisk Leksikon 1979–1984: Eske Brock.

28 Larsen 2005, s. 17.

29 KJV Jespersen 1977, s. 112.

30 Giødesen 1626; www.historiskatlas.dk – Grænser – 1660 – Len – Dronningborg – 27.11.2017.



**Figur 1.** Dette maleri af Eske Brock formodes at være udført i 1620 og portrætterer dermed en moden herre i 60'erne. Denne relativt høje alder afholdt ikke Eske Brock fra jævnligt at ride på rævejagt eller fare land og rige rundt i kongens tjeneste, hvilket dagbøgerne fra samme periode vidner om. Foto: Ann Malmgren 2010, Gammel Estrup - Herregårdsmuseet.

tid til hest eller i vogn på vej gennem riget. Disse rejseaktiviteter er blot et udsnit af de mange noter, som Brock gjorde i sine dagbøger fra perioden 1604-1622, hvor årene 1604, 1608-09, 1611-13, 1617, 1619 og 1622 er bevaret til i dag og udgivet af Landbohistorisk Selskab i 2005.<sup>31</sup> Dagbøgerne har høj kulturhistorisk værdi og giver gennem adskillige noter om handler, logistik og besøg et detaljeret indblik i en adelsmands dagligdag. Modsat den moderne forståelse af dagbogsgenren – men tidstypisk – nedfældede Brock ikke personlige oplevelser eller refleksioner, og optegnelserne bærer af den grund ikke dagbogsgenrens moderne subjektive præg. Dagbøgerne var for Eske Brock et administrativt redskab til at overskue sine foretagender og sin færden fra dag til dag gennem korte notitser, hvorved skrivestilen tangerer almanakgenren.<sup>32</sup> Eske Brock var ganske vist en af landets rigeste adelsmænd, men hans daglige gøren og laden adskiller sig ikke nævne-

31 Larsen 2005.

32 I flere tidligmoderne almanakker var der blanke sider med plads til kortfattede noter.

værdigt fra øvrige standsfæller, hvorved indholdet i hans dagbøger er repræsentativt for den gængse højadelmand.<sup>33</sup> Dette kommer blandt andet til udtryk, hvis man sammenligner Eske Brocks dagbøger med svigersønnen, Jørgen Skeels, dagbogsnotater fra samme periode.<sup>34</sup> Ud fra Eske Brocks dagbøger har vi mulighed for at få et indblik i periodens equine adelskultur og på baggrund af de mange noter, som relaterer til equin kultur, fremgår det tydeligt, at hesten indtog en central rolle i den adelige dagligdag. Grundet dagbogens form er noterne imidlertid kortfattede, og equin adelskultur synes at være en så selvfølgelig og integreret del af dagligdagen, at omgangen med heste ikke beskrives i detaljer. For at nå sådanne detaljer vil artiklen inddrage en række samtidige og supplerende kilder, som genre-mæssigt adskiller sig fra Eske Brocks dagbøger. Det drejer sig blandt andet om Sophie Brahes regnskabsbog fra 1627-1640, inventariet efter Siegfried von Rindscheid fra 1608, Ditlev Ahlefeldt erindringer fra 1617-1660 og en anonym hestelægebog fra 1632.<sup>35</sup>

---

## Adeligt hestehold og hesten i den adelige dagligdag

Som nævnt i indledningen spillede hesten en central rolle i 15- og 1600-tallets danske adelskultur dels som redskab i krig, men i særdeleshed også som et uundværligt redskab i den adelige dagligdag. Den equine adelskultur var omfattende, og vi skal i de følgende afsnit se nærmere på udstrækningen af det adelige hestehold, materielle levn og den praktiske anvendelse af hesten som redskab.

---

## Bygninger og landskab

Det adelige hestehold manifesterede sig i form af stald- og ladebygninger, men også i det omkringliggende herregårdslandskab kom hesteholdet til syne. Omkring 1600 påbegyndte Eske Brock en omfattende ombygning af sit stamsæde Gammel Estrup, og i den forbindelse opførte han et nyt og imponerende avlsanlæg i røde munkesten. Dette anlæg omfattede ladebygninger til tørring og opbevaring af korn, staldbygninger til vinteropfedning af stude, og en herskabsstald til det adelige herskabs egne heste.<sup>36</sup> På andre herregårde finder vi ligeledes herskabsstalde fra samme periode, som eksempelvis på herregården Tjele der var

---

33 Simonsen 1842-1843, bind 1, s. 2-3; Larsen 2005.

34 J. Skeel 1615-1627 - Bang 1893-1895.

35 Brahe 1627-1640 - Paulsen 1955; Rindscheid 1608 - Steensberg 1975; Ahlefeldt 1617-1660 - Bobé 1922; Heste Lægedom 1632. Derudover også Jacob Ulfeldt 1578 - Rasmussen 1978; Christen Skeel 1619-1627 - Tomner 1962; Jørgen Skeel 1615-1627 - Wad 1893.

36 Nielsen 1993 s. 135-152; Se Enemark 1983 for mere om studehandel.

ejet af Christen Munk (død 1612) og Anne Skram Fasti (1540-1612).<sup>37</sup> Modsat staldbygningen på Gammel Estrup står denne herskabsstald i stråtækt bindingsværk, og er af noget mindre dimension. Første halvdel af 1600-tallet var præget af svingende landbrugskonjunkturer, hvilket bevirkede, at herregårdsbyggerierne ikke så den samme vækst som i sidste halvdel af 1500-tallet.<sup>38</sup> Det kan derfor tolkes som en statusmarkering, at Eske Brock som velhavende godsmagnat byggede sine staldbygninger i munkesten frem for det billigere bindingsværk. Fælles for de to staldbygninger er imidlertid deres placering, idet de begge ligger nærmere herregårdens hovedbygning end de resterende avlsbygninger, hvilket er en tendens som går igen på flere herregårde.<sup>39</sup> Dette har uden tvivl rod i praktiske omstændigheder, da det netop var denne del af avlsanlægget herskabet frekventerede oftest, men ud fra hovedbygningens rolle som herregårdsanlæggets centrum, synes der ydermere at fremstå et bygningsmæssigt og animalsk hierarki, hvor herskabsstaldene rangerede over de andre avlsbygninger, og den adelige ganger rangerede over arbejdsheste og stude. Staldbygningerne lå oftest i forbindelse med de resterende avlsbygninger, men deres nærmere placering til hovedbygningen vidner om herskabsstaldenes tilknytning til den adelige sfære og dermed også hestenes forbindelse til denne.<sup>40</sup>

Hesteholdet manifesterede sig ligeledes i det omkringliggende herregårdslandskab, hvor der siden middelalderen blev holdt heste i indhegnede områder, kaldet hestehaver.<sup>41</sup> Eske Brock noterede d. 16. oktober 1604, at han på vej til Viborg gik på jagt i Skjern hestehave, hvilket er et eksempel på, hvordan disse indhegninger gav navn til geografiske områder, hvoraf mange stadig bærer dem den dag i dag.<sup>42</sup> Der blev også holdt heste på afsidesliggende næs eller øer som eksempelvis øen Hjelm sydøst for Djursland, hvor lensmanden til Kalø på vegne af kronen holdt avlsstod med kapacitet til at føde 18 hopper.<sup>43</sup> Hesteholdet var således med til at forme kulturmiljøet og det aristokratiske landskab, hvor afgrænsede og indhegnede områder fik navn af hestehave, mens græssende gangere var en konstant og synlig påmindelse om den adelige velstand og status.<sup>44</sup>

---

37 Roussell 1963-1968 - Tjele.

38 Hansen 1964, s. 112-149; KJV Jespersen 1977, s. 151-152; L. Jespersen 2001, s. 483-484.

39 Se eks. Bidstrup og Clausholm om end disse stalde er af noget nyere dato; Roussell 1963-1968.

40 Edwards 2007, s. 4.

41 KLN 1956-1978 Enemark - Hestehandel, s. 524.

42 EB 16.10.1604 - Larsen 2005, s. 39.

43 Trap 1963 Randers Amt, s. 998.

44 Vedr. termen *aristokratisk landskab* se Hansson 2006. Han kan dog kritiseres for ikke at understrege hestehavens rolle i det aristokratiske landskab.



## Equine genstande og samfundsmæssige berøringsflader

Udover at manifestere sig i bygninger og landskab affødte det adelige hestehold en omfattende materiel kultur med en bred samfundsmæssig berøringsflade.<sup>45</sup> I Eske Brocks dagbøger optræder en række materielle aspekter af equin adelskultur, hvor betaling for foder, hø og strøelse fremstår som praktiske omstændigheder ved det adelige hestehold og genstande som sadler, sadelgjorde, seletøj, støvler og jernbeslåede hestesko udgjorde de materielle forudsætninger for anvendelsen af hesten som redskab.<sup>46</sup> Alle disse genstande var knyttet til specialiserede håndværkere, som tjente deres levebrød på baggrund af hestens centrale funktion som transportmiddel i datidens samfund. Et tysk værk fra 1568 oplister samtlige af datidens samfundsgrupper og håndværk, hvoraf en betragtelig del relaterer til equine håndværkere deriblandt de oplagte erhverv som sadelmager, smed og vognmager, men i beskrivelserne af erhverv som skrædder, bjældemager og harnisksmed lægges der også vægt på equine produkter.<sup>47</sup> I forbindelse med disse specialiserede håndværkere noterede Eske Brock blandt andet, hvorledes han betalte *Knudt Remsnir j Randers for 8 salgior, 9 grimer, 9 par stiler* og hvordan han *kiøffue jern att leffuere Morten Smedt til hestene att beslaa*.<sup>48</sup>

Udover specialiserede håndværkere krævede det adelige hestehold et betragteligt antal bønder og tjenestefolk af lavere stand. Eske Brock skrev for eksempel, hvordan han tog *Helmer Berider j tjeneste* og hvorledes han *afferdigit Chresten Stalddreng offuer Skone medt den gro stodhest*.<sup>49</sup> Disse og andre dagbogscitater viser den daglige og personlige kontakt, som Eske Brock havde med tjenestefolk og håndværkere fra de lavere lag i samfundet. 15- og 1600-tallet var ellers en tid, hvor rigets befolkning på ideologisk såvel som praktisk plan var opdelt i et skarpt afgrænset stændersamfund med nøje skel mellem gejstlige, bønder, borgere og adelige, men Eske Brocks dagbøger er et eksempel på, hvordan der var kontakt mellem disse skel i forbindelse med daglige gøremål og godsadministration.<sup>50</sup> På baggrund af dette og lignende forhold i Sophie Brahes regnskabsbog kan det adelige hestehold og det materielle grundlag for equin adelskultur tjene som eksempel på et af dagligdagens mange sociale knudepunkter med samfundsmæssige berøringsflader på tværs af stænderne.<sup>51</sup>

45 Edwards 2007, s. 1–2.

46 Se EB 1604–1622 – Larsen 2005.

47 Sachs 1568 – Bløsen 2012.

48 EB 03.05.1609 – Larsen 2005, s. 66; EB 07.03.1608 – Larsen 2005, s. 46.

49 EB 28.11.1609 – Larsen 2005, s. 41; EB 12.04.1617 – Larsen 2005, s. 153.

50 Rasmussen 2002, s. 129–146.

51 Sophie Brahe 1629–1630 – Paulsen 1955, s. 25–48.

---

## Det konstruerede dyr

I 15- og 1600-tallet blev der eksperimenteret med alkymi og andre metoder, hvorved mennesket kunne kontrollere og forme naturen.<sup>52</sup> Dette forhold kom også til udtryk indenfor hesteavl, hvor der målbevidst blev avlet efter tidens skiftende mode. I den forbindelse indtog hesten en interessant position imellem at være et naturgivent væsen og en menneskeskabt genstand, som kunne formes efter for-godtbefindende. Tidens hesteideal varierede efter hestens anvendelse, men det var generelt foretrukket, at hesten var kompakt og muskuløs med bred hals og bringe, konvekst hoved og høj forbensaktion.<sup>53</sup> I sin artikel om hestehandel i *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder* viser Poul Enemark, hvorledes den frisiske hest var højeste mode i første halvdel af 1500-tallet.<sup>54</sup> Denne hesterace var forsat eftertragtet i Eske Brocks tid, og han beskrev d. 24. april 1613, hvordan han solgte en lydig hollænderhest for 12 rigsdaler.<sup>55</sup> Men Eske Brocks dagbøger vidner samtidig om et skifte i tidens hestemode, idet han d. 4. april 1604 importerede 16 spanske hopper til stuttoriet på Dronningborg efter missive fra Christian 4., som ønskede at forædle sin hestebestand.<sup>56</sup> Andre hesteracer som eksempelvis „neapolitaneren“, „tyrkomaneren“, „russeren“ og „berberen“ talte blandt tidens populære heste, men også den danske hest var anerkendt på det internationale marked, hvilket blandt andet fremgår af den store hippolog Georg Engelhard von Löhneysens værk fra 1609.<sup>57</sup> De danske adelsmænd blev bekendt med denne internationale hestemode under deres dannelsesrejser til Europas universiteter, og i 1622 beskrev Eske Brock en hest, som hans søn Lave Brock havde sendt hjem fra Paris.<sup>58</sup> Det var en bekostelig affære at købe og importere disse heste, hvilket Ditlev Ahlefeldt understregede i sine erindringer fra 1617-1660 og gennem en rejseinstruks fra 1652 forbød Christen Skeel direkte sin søn at holde dyre heste under hans dannelsesrejse.<sup>59</sup> Disse mange hesteracer med rod i nationaliteter vidner om en fælleseuropæisk adelskultur med skiftende mode, hvori hesten indgik som et centralt element gennem import og eksport, men dette racevalg vidner også om et kulturskifte i det tidligmoderne Europa, som i stigende grad åbnede sig i forhold til omverdenen så som Tyrkiet, Rusland og Nordafrika.

---

52 Christianson 2006, s. 174-176.

53 Nielsen 1996, s. 57-58.

54 KLN 1961 Enemark - Hestehandel, s. 525.

55 EB 24.04.1613 - Larsen 2005, s. 134. Med *hollænderhest* referer Eske Brock til den frisiske hesterace, som stammer fra det nordhollandske område Frisland.

56 EB 04.04.1604 - Larsen 2005, s. 31; Kancelliets Brevbøger 1603-1608, s. 140.

57 Edwards 2007, fig. 6; Löhneysen 1609, s. 83-91; Nielsen 1997, s. 59-60.

58 Se Tipsmark 2017. EB 19.10.1622 - Larsen 2005, s. 204. Eske Brocks søn, Lave Brock, døde i Paris i 1619. Det er uvist, om han selv sendte hesten hjem, eller om den blev sendt hjem efter hans død.

59 Ahlefeldt 1617-1660 - Bobé 1922, s. 29; Christen Skeel 1652 - L. Jespersen 1994, s. 266.



**Figur 2.** På dette kobberstik fra Antoine de Pluvinels ridemannual anno 1629 ser man tydeligt datidens hesteideal. En muskuløs og kompakt krop med stærkt bagparti, bred hals og svagt krummet næseryg. Foto: Københavns Universitetsbibliotek.

Det var ikke blot racen, der blev avlet efter, men også hestens farve.<sup>60</sup> Ved det kongelige frederiksborgske stutteri beskrives flere af avlshingstene efter deres farve: sort, grå, brun, lysebrun, mørkebrun, sortbrun samt rød og der var to avlsstod, som direkte blev kaldt det brune stod og det grå stod.<sup>61</sup> Eske Brock anvendte i høj grad farver til at beskrive og præcisere, hvilke heste han refererede til. Som eksempelvis: *en brunblesset folle, den gra jagtklipper og en lyden sort hest*.<sup>62</sup> Men der var også en videnskab forbundet med hestens farve, og i datiden mente man, at der var knyttet specielle karakteristika til de forskellige kulører, hvilket blandt andet kommer til udtryk gennem dette uddrag af en anonym hestelægebog fra 1632:

*Om Lød eller Farffue*

*En Hest som er sort/rød/ eller ganske huid/ uden all anden Farffue/ gider vel arbeydet. Heste som er huidgraa/ oc megit huit deriblant/ de ere gierne lystige oc meget gode: En huidblacket Hest er i marcken utro/ men de ar-*

60 Nielsen 1996, s. 53–54.

61 Jensen 2002, s. 23–32.

62 EB 17.12.1604 – Larsen 2005, s. 41–42; EB 25.03.1609 – Larsen 2005, s. 64; EB 24.04.1613 – Larsen 2005, s. 133–134. Vedrørende farvebetegnelse af husdyr se Sørensen 1963.

*beyde gierne. De Sortegraa Heste met megit huit iblant/ de ere utro/ men de gaa oc løbe hart...*<sup>63</sup>

Denne forestilling om farver og deres betydning går igen i Georg Engelhard von Löhneysens *Della Cavaleria* fra 1609, og det er ikke umuligt, at den anonyme danske forfatter har ladet sig inspirere af netop dette værk.<sup>64</sup> Hvorvidt der er belæg for disse teorier, må stå hen i det uvisse, men de giver et interessant indblik i datidens verdenssyn, hvor videnskab, udseende og årsagsforklaring gik hånd i hånd.<sup>65</sup>

Eske Brock avlede selv heste på en del af sine skånske hovedgårde, og gennem sit hverv som lensmand på Dronningborg overså han kongens avlsstod samme sted.<sup>66</sup> Det var i denne forbindelse, at han i april 1604 importerede 14 unge spanske hopper, og i 1609 må de have nået en avlsdygtig alder, for d. 30. april ankom *en af Kongl. Maytz. koelle hidt med den hest der skulle goe med stoden*.<sup>67</sup> Med *hest* menes der hingst, og det er muligt, at der er tale om avlshingsten Jomfru, som i 1604 befandt sig ved det kongelige frederiksborgske stutteri.<sup>68</sup> Denne formodning styrkes, idet Eske Brock d. 29. april 1613 nævnte, at han lod *hestene kome vdt til hopperne, och sprang Jomfruen [på] en sordt hoppe medt thre huide ben och en stiern*.<sup>69</sup> Det kan synes en anelse komisk at kalde en avlshingst for *Jomfruen*, og det er uklart, hvorvidt der er tale om datidig humor, eller hesten som udtryk for tidens astrologiske interesse var opkaldt efter stjernetegnet af samme navn. Historien om Jomfruen er interessant, da vi i dette sjældne tilfælde kan følge enkelte dele af et specifikt dyrs livsforløb i begyndelsen af 1600-tallet. Efter et virksomt liv som avlshingst ved det frederiksborgske stutteri, kom Jomfruen til Dronningborg i 1609, hvor den fortsatte sit virke, indtil Eske Brock i 1617 solgte den efterhånden aldrende hest for en relativt beskedne sum af 20 slette daler.<sup>70</sup> På den måde kan vi følge Jomfruens vej fra fornem, kongelig avlshingst til gammelt, provinsielt øg.<sup>71</sup>

I forbindelse med navngivning af heste er det interessant, at det udelukkende var en del af avlshingstene, som blev kaldt ved egennavne, hvorimod hopperne konsekvent blev refereret til i antal og præciseret gennem farve. Det er muligvis en overtolkning at kalde dette en spejling af datidens patriarkalske samfund, men

63 Heste Lægedom 1632, scan 12-13.

64 Löhneysen 1609, s. 57; Nielsen 1996, s. 53; Heste Lægedom 1632, scan 10-12.

65 Denne tænkning er ikke begrænset til det førmoderne og tidligmoderne samfund, men optræder eksempelvis også i forbindelse med kvægavl i slutningen af 1800-tallet. Se Gjerløff 2009.

66 EB 01.05.1622 - Larsen 2005, s. 194; EB 24.08.1608 - Larsen 2005, s. 53.

67 EB 30.04.1609 - Larsen 2005, s. 66.

68 Jensen 2002, s. 23.

69 EB 29.04.1613 - Larsen 2005, s. 134.

70 EB 21.03.1617 - Larsen 2005, s. 151. I dagbøgerne nævnes også eksempler på heste til en værdi af 100 rigsdaler. EB 17.08.1609 - Larsen 2005, s. 71-72.

71 Salgsprisen på 20 slette daler er dog mere, end hvad visse andre heste blev solgt for, så helt udtjent var Jomfruen altså ikke.

ikke desto mindre viser det en differentiering mellem hestene, hvor visse blev opfattet som subjekter og andre som objekter. Ydermere herskede der en forholdsvis klart afgrænset arbejdsfordeling, hvor hopper primært blev anvendt til avl, mens hingste og vallakker var at foretrække som arbejds- og ridedyr. Også i denne sammenhæng øjnes der biologisk determinerede paralleller til menneskelige forhold, hvor eksempelvis en adelsdames fornemmeste opgave var at bære slægtens fremtidige generationer, mens hendes mand drog ud i kongens tjeneste.<sup>72</sup>

I Danmark blev Avlsstoddene, som tidligere nævnt, holdt på afsidesliggende øer eller i indhegnede hestehaver, men det var ikke altid muligt at holde bøndernes arbejdsheste adskilt fra de adelige rideheste, hvilket udmundede i, at Christian 4. i 1622 udstedte en forordning om at ingen præste-, borger- eller bønderheste måtte gå løs i disse områder.<sup>73</sup> Som Lisbet Lund Nielsen påpeger i sin artikel om det frederiksborgske stutteri, havde denne forordning dels til formål at sikre græsnin-gen, men primært at forhindre bønderheste i at bedække de fornemme hopper og dermed forringe det ideal der blev avlet imod.<sup>74</sup> Den tyske historiker Magdalena Bayreuther lægger imidlertid en interessant tolkning ned over denne avlspraksis i tysk øjemed, idet hun ser en iøjnefaldende sammenhæng mellem stutteriernes stambøger og de adelige slægtsbøger. I en tid hvor det var bydende nødvendigt at kunne påvise velbyrdigt ophav, da korrelerer stambøgernes fokus på hingstelinjer med slægtsbøgernes nøje udførte anetavler, hvorved adelstanden synes at spejle sig selv og sine idealer i den ædle gang og hesteavl.<sup>75</sup> I Danmark var den adelige hesteavl endnu ikke sat i et stramt system med nøje udførte stambøger, men hvis man tager tidens mange ligprædikener og deres detaljerede fokus på velbyrdigt ophav i betragtning, synes det ikke at være en urimelig tolkning.<sup>76</sup>

---

## Hesten som redskab og måleenhed

15- og 1600-tallets adelsmænd lærte at anvende hesten som redskab allerede fra barnsben, og særligt i deres ungdomsår var ridning et ufravigeligt element af de såkaldte adelige eksercitsler.<sup>77</sup> I Eske Brocks ligprædiken får vi at vide, at han studerede og blev undervist ved *adskillige andre fornemme Academier oc steder i Tydskland*.<sup>78</sup> Ved disse akademier, såvel som ved det danske akademi i Sorø, blev der undervist i ridning, hvilket Sophie Brahes regnskabsbog vidner om, da

---

72 A.S. Christensen 2001 bind 3, s. 250–251.

73 Corpus Constitutum Daniæ 26.08.1622 – Secher 1891–1894; Nielsen 1996, s. 63.

74 Nielsen 1996, s. 63.

75 Bayreuther 2014, s. 109–130.

76 Se Bricka & Gjellerup 1874–1875; Bricka 1913.

77 Andersen 1971, s. 48–49.

78 Giødesen 1626.

hun i 1630 betalte for hest og undervisning til sønnen Otte Rosenkrantz, som var indskrevet på Sorø akademi.<sup>79</sup>

Hestens hovedfunktion som redskab i den adelige dagligdag knytter sig til datidens rejsepraksis, hvor hesten og den hestetrukne vogn fungerede som de primære transportmidler over land.<sup>80</sup> Som tidligere nævnt giver Eske Brocks dagbøger indblik i den adelige dagligdag, og denne var i høj grad præget af rejser mellem spredte godsbesiddelser, men særdeles også transport til og fra kongelig tjeneste. I dagbøgerne anføres et utal af rejser, og i 51 af tilfældene noterede Eske Brock størrelsen af sit følge ved at angive antallet af heste og vogne.<sup>81</sup> At opgøre størrelsen af en gruppe på baggrund af antal heste var en praksis, som optræder i flere sammenhænge. Eksempelvis var bryllupskosten og dermed antallet af gæster beregnet efter 300 heste i optegnelsen over et ukendt adelsbryllup i 1550.<sup>82</sup> I dagbøgerne varierede Eske Brocks følge fra 2 til 20 heste, hvor 4-8 heste var det antal, han oftest rejste med.<sup>83</sup> Størrelsen på følget og antallet af heste for vognene blev af samtiden opfattet som et udtryk for status, og for at imødegå adelig konkurrence på dette felt udstedte Christian 4. en forordning, som forbød adelsfolk at spænde mere end fire heste for deres vogne.<sup>84</sup> Denne forordning synes imidlertid ikke altid at være blevet fulgt, for i inventariet efter Siegfried von Rindscheid til Herningsholm anføres det i 1608, at der i ladegården stod en *Stuor voggen till sex heste*.<sup>85</sup> I *Dagligt Liv i Norden* gennemgår Troels-Lund på klassisk evolutionistisk vis vognens og karetens udvikling i 1500-tallet og århundreder frem.<sup>86</sup> I den forbindelse lægger han særligt vægt på den adelige karet og den status, som var forbundet med en velevkiperet vogn, hvilket blandt andet kommer til udtryk i en befaling fra Christian 4. i 1594, hvor han beordrede adelen til at gøre ham følge i kuskvogn og ikke til hest.<sup>87</sup> Den britiske historiker Peter Edwards pointerer dog, at tiden omkring 1600 i udpræget grad var en overgangstid, hvor flere engelske adelsmænd veg tilbage fra at rejse med vogn, da denne rejseform oftest blev associeret med fruentimmere.<sup>88</sup> Der synes i denne sammenhæng at være et maskulint ideal forbundet med at rejse til hest – et ideal som unægtelig griber tilbage til hestens anvendelse som redskab i krig. I Eske Brocks dagbøger fremgår det, at han vekslede mellem at rejse til hest eller i vogn, men han synes dog at have foretrukket hesten.

---

79 Sophie Brahe 1630 – Paulsen 1955, s. 37–48.

80 Witt 1969, s. 665–678.

81 EB 1604–1622 – Larsen 2005.

82 Se danmarkshistorien.dk – Fortegnelse over forbrug af føde- og drikkevarer ved et fornemt bryllup ca. 1550 20.12.2016.

83 EB 1604–1622 – Larsen 2005.

84 Troels-Lund 1929–1931, bog 1, s. 89.

85 Siegfried von Rindscheid 1608 – Steensberg 1975.

86 Troels-Lund 1929–1931, bog 1, s. 85–97.

87 Troels-Lund 1929–1931, bog 1, s. 91.

88 Edwards 2007, s. 214–215.

---

## Typologisering og værdi

I dagbøgerne anførte og kategoriserede Eske Brock primært de heste, som han interagerede med på baggrund af deres funktion. Han nævner blandt andet „stodheste“, som er en ældre betegnelse for avlshingste, „vognheste“, der blev anvendt til kørsel, og „bønderheste“, som blev brugt til det daglige arbejde.<sup>89</sup> En af Eske Brocks store passioner var rævejagt, som til en vis udstrækning foregik til hest, og ved flere lejligheder nævner han jagtheste, som også benævnes „jagtklippere“.<sup>90</sup> Den sidste hestetypen som optræder i dagbøgerne, er herskabets egne heste, som her betegnes „rideheste“.<sup>91</sup> Det var disse heste herskabet personligt anvendte til at ride på eller spænde for vogne, og det var denne hestetypen, som Eske Brock stillede med til rostjenesten. Her blev de menige rytteres heste betegnet „rytterheste“, og hans egen personlige hest blev refereret til som „rosthesten“.<sup>92</sup> Kildernes tavshed om eventuelle forhold mellem hest og rytter af mere personlig karakter bevirker, at det ikke lader sig gøre at gå nærmere ind på denne forbindelse, om end det er sandsynligt at Eske Brock havde en fortrukket hest eller to. Det kan have rod i en rent praktisk tilgang til hesten som redskab, eller det kan skyldes 1600-tallets adelige skrivestil, som kan synes minimalistisk i forhold til 1700-tallets til tider mere uddybende og refleksive skrivelser.<sup>93</sup>

Gennem de mange hestehandlere Eske Brock afsluttede, fremgår det tydeligt, at de enkelte heste blev tillagt forskellig værdi alt efter deres funktion, race, alder og type. En jagthest blev eksempelvis solgt for 10 slette daler d. 21. marts 1617, hvorimod en fornem ridehest kunne være op mod 100 rigsdaler værd.<sup>94</sup> I forlængelse af denne værdimæssige differentiering mellem hestetyperne skelnede Eske Brock ligeledes i det personlige ejerskabsforhold, idet ridehestene konsekvent blev benævnt *mine heste*, hvorimod de andre heste ikke blev tillagt dette possessive pronomen.<sup>95</sup> Denne differentiering kan være foretaget på baggrund af disse hestes større økonomiske værdi og deres rolle som repræsentative statusmarkører i sociale sammenhænge, men også på baggrund af den regelmæssige anvendelse af ridehestene i forbindelse med daglig transport.

---

89 Eks. EB 01.10.1612 - Larsen 2005, s. 117; EB 16.03.1617 - Larsen 2005, s. 151; EB 24.03.1613 - Larsen 2005, s. 131.

90 Eks EB 25.03.1609 - Larsen 2005, s. 64.

91 Eks. EB 20.09.1604 - Larsen 2005, s. 38.

92 EB 23.08.1611 - Larsen 2005, s. 89; EB 13.04.1611 - Larsen 2005, s. 80-81.

93 Dette på trods af den adelige „skrivekløe“, som beskrives i Bjørn 2001.

94 EB 21.03.1617 - Larsen 2005, s. 151; EB 17.08.1609 - Larsen 2005, s. 71-72.

95 Eks. EB 20.09.1604 - Larsen 2005, s. 38.

---

## Funktionsbestemt teori om domesticerede dyr

Den amerikanske kulturhistoriker Marcy Norton har opstillet en funktionsbestemt teori, hvormed domesticerede dyr kan placeres indenfor følgende fire kategorier: *forbrugsdyr*, *funktionsdyr*, *vassaldyr* og *pragtdyr*.<sup>96</sup> *Forbrugsdyr* dækker over dyr som svin og får, der fortæres eller på anden måde anvendes til forbrug, og *funktionsdyr* er deciderede arbejdsdyr som eksempelvis okser og vagthunde. Begge disse kategorier kan samles under betegnelsen husdyr. *Vassaldyr* deler træk med *funktionsdyr*, idet de ligeledes udfører en form for arbejde, men deres arbejde er af en anden art, som stiller højere krav til gensidigt samarbejde mellem menneske og dyr. *Pragtdyr* betegner dyr som ikke nødvendigvis tjener nogen praktisk funktion, men er sjældne eller eksotiske, og derved anvendes til fremvisning.<sup>97</sup>

Ser vi nærmere på 15- og 1600-tallets heste i forhold til denne teori fremgår det af Eske Brocks dagbøger og hans samtid, at heste ikke kan kategoriseres som *forbrugsdyr*, idet de ikke direkte var i konsum eller på anden måde blev holdt med henblik på forbrug.<sup>98</sup> Der forefindes dog enkelte eksempler på konsum af hestekød, men som Tyge Kroghs værk, *Det store natmandskomplot*, klart eksemplificerer, så var kød fra dette dyr pålagt et kraftigt tabu.<sup>99</sup> Ikke desto mindre blev huder, knogler og hår fra døde heste anvendt til en række forskellige formål, men denne udnyttelse af de animalske ressourcer var ikke det intenderede formål med hestehold, hvorfor hesten ikke kan kategoriseres som *forbrugsdyr*. Til gengæld kan både bønderheste og vognheste betegnes som *funktionsdyr*, da de reelt udførte et arbejde, og dermed havde en funktion, om end de adelige vognheste var af en noget anden prisklasse end bøndernes arbejdsheste. Mere interessant bliver det imidlertid, når vi går videre til kategorien *vassaldyr*. Jagt var en farefuld disciplin, som nemt kunne gå over stok og sten, hvilket krævede stor koncentration og samarbejde mellem hest og rytter, hvormed jagtheste kan kategoriseres som *vassaldyr*. Men også rideheste kan betegnes som *vassaldyr*, idet de synes at have indgået i et særligt samarbejde med rytteren, hvilket Eske Brocks ejerskabsforhold til denne hestetypen indikerer. Netop på dette punkt, gennem anvendelsen af heste som *vassaldyr*, adskilte den equine adelskultur sig fra det resterende samfund, idet bønder og borgere primært anvendte heste til arbejde og dermed som *funktionsdyr*. I dagbøgerne optræder der flere heste til en værdi af op mod 100 rigsdaler, hvilket ganske vidst tyder på, at der var tale om prægtige dyr, men dette forhold er ikke nok til direkte at kategorisere dem som *pragtdyr*.<sup>100</sup> Heste kan imidlertid sagtens optræde som *pragtdyr*, hvilket Christen Skeels rejsedagbog fra

---

96 Fri og tilpasset oversættelse af kategorierne fra Norton 2012, s. 53–62.

97 Norton 2012, s. 53–62.

98 Edwards 2007, s. 5.

99 Krogh 2000.

100 EB 17.08.1609 – Larsen 2005, s. 53.



1619-1627 vidner om, idet han noterede, hvordan han ved et fyrstehof fik lov at prøve en miniaturehest, og i Italien fik forevist landets største hest.<sup>101</sup> Således fremgår det, at hestens rolle som redskab var mangesidig med flere varierende funktioner og havde en central plads i den adelige dagligdag.

---

## Hestens symbolske betydning

Gennem rollen som redskab indgik hesten i en lang række daglige situationer, i hvilke den undersøgte periodes adelsmænd havde kontakt med standsfæller eller undergivne. Denne interaktion var i flere tilfælde indhyllt i et net af sociale koder, hvor selv daglige redskaber blev tillagt symbolsk værdi og betydning.<sup>102</sup> Dette gjorde sig også gældende for den adelige ganger.

---

## Status og forbrug

Langt de fleste bondehjem var udstyret med en eller to heste i deres dyrehold, hvorimod en adelig husholdning, som ved Eske Brock, kunne tælle adskillige heste.<sup>103</sup> I de foregående afsnit så vi nærmere på det adelige hestehold og den equine adelskultur, som var omfangsrig og forbundet med en lang række udgifter. På baggrund af disse omkostningsfulde omstændigheder var det adelige hestehold et område igennem hvilket, adelstanden kunne udtrykke sin samfundsmæssige status og velstand. Selve antallet af heste kunne på den måde fungere som udtryk for status, men som dagbøgerne viser, varierede hestenes pris alt efter type, hvormed hestens funktion kunne påvirke dens økonomiske værdi og derigennem dens rolle som statusmarkør.<sup>104</sup>

15- og 1600-tallets adelige statusforbrug kan, som Leon Jespersen blandt andet gør, sættes i relation til Thorstein Veblens teori om *conspicuous consumption*, ifølge hvilken iøjnefaldende forbrug kan anvendes til at understrege social status og økonomisk magt.<sup>105</sup> Udover at føre mange og dyre heste kom adelens iøjnefaldende forbrug til udtryk på materielkulturel vis i form af equint udstyr, som var overdådigt udsmykket. D. 7. april 1608 noterede Eske Brock, at han betalte 26 rigsdaler og 2,5 mrk. for fire sølvbeslåede sæt hestetøj til sin hustrus heste, og i 1628 noterede Sophie Brahe ligeledes udgifter for sølvtøj til fire heste.<sup>106</sup> Seletø-

---

101 Christen Skeel 1619-1627 - Tomner 1962.

102 Stoklund 2003, s. 18-20.

103 Edwards 2007, s. 2-3.

104 Eks. EB 21.03.1617 - Larsen 2005, s. 151; EB 17.08.1609 - Larsen 2005, s. 71.

105 Se L. Jespersen 2010; Veblen 1899.

106 EB 07.04.1608 - Larsen 2005, s. 48; Sophie Brahe 1628 - Paulsen 1955, s. 14-24.

jet blev anvendt i forbindelse med vognkørsel, og kunne uden problemer tjene sit formål foruden det tilføjede ædelmetal, hvorved sølvbeslagene fremstår som rene udtryk for iøjnefaldende forbrug og statusmarkering. Eksemplet med Eske Brock og Sophie Brahes synes imidlertid beskedent sat i forhold til Siegfried von Rindscheids inventarium, hvor det for alvor bliver tydeligt, hvilket omfang adelstandens iøjnefaldende forbrug kunne have. Om Siegfrieds equine udstyr skrives følgende:

*Thill Ridehestenn*

*Suortt fløegels thøeg medt ssølfv besslagenn och suends kabber dertill Gull ledertøeg med ald ssiin behøringh medt vj suansk remer paa huer sside j med hiørn quaster .....j*  
*Suortt fløegels thøegh medt suansk rømer och silcke quaste.....j*  
*Leder ridethøeg medt ald ssinn behøringh.....viiij*  
*Riide thøeg aff leder medt messing beslagen .....vj*  
*Røedt klede thøeg till en vogen hest medt bielder bessett.....j*  
 Osv.<sup>107</sup>

Besat med fløj, sølv og guld må Siegfrid von Rindscheid have taget sig imponerende ud, idet han førte sig frem til hest, og vognhestens bjælder har på lang afstand kunne gøre omgivelserne opmærksomme på, at her nærmede sig en velhavende mand, hvormed det iøjnefaldende forbrug ydermere fik et auditivt aspekt. Disse statusmæssige symboler som hesten og det equine udstyr er eksempler på, var dels rettet mod de lavere stænder men i særlig grad også rettet mod standsfæller og i visse tilfælde kongen, med hvem dele af højadelen til tider søgte at måle sig.<sup>108</sup> Det var imidlertid en dyr affære at føre sig frem til hest, hvilket vi kan se i dagbøgerne efter Eske Brock og i Sophie Brahes regnskabsbog, hvor køb af heste samt betaling af saddelmager og beslagsmed optræder som tilbagevendende udgifter foruden de mere luksusbetonede køb af rigt dekoreret rideudstyr og seletøj. Hestene i sig selv kan også anskues som luksusvarer, der i særdeleshed appellerede til unge adelsfolk, hvilket Ditlev Ahlefeldt skriver om i sine erindringer, og rigsråd Christen Skeel formaner sin søn imod gennem en rejseinstruks fra 1652.<sup>109</sup> Dette overdådige og iøjnefaldende forbrug begrænsede sig ikke kun til den equine adelskultur, men var så omfattende, at der i 15- og 1600-tallet blev udstedt flere luksusforordninger netop med det formål at begrænse adelstandens materielle og iøjnefaldende statusforbrug.<sup>110</sup> Herunder også deres forbrug af heste og equint udstyr.

107 Siegfried von Rindscheid 1608 - Steensberg 1975.

108 L. Jespersen 2001, s. 486-488.

109 Ahlefeldt 1617-1660 - Bobé 1922, s. 29; Skeel 1652 - L. Jespersen 1994.

110 Se L. Jespersen 2010.



**Figur 3. En ung adelsmand fra begyndelsen af 1600-tallet fører sig frem med fine klæder og andet standsmæssigt tilbehør. Den mørke tjener er klædt i matchende antræk, og hunden har ligeledes grå nuancer. Kompositionens centrum er adelsmærket par excellence; den fornemme, rødbrune ganger med fløjlsbetrukke sadel og lang bølget man. Sebastian Vrancx cirka 1620. Statens Museum for Kunst. Foto: Kasper Steinfeldt Tipsmark 2017.**

Status kunne imidlertid også komme til udtryk på immateriel vis, idet gode ridefærdigheder blev betragtet som et adeligt ideal og et middel, hvormed man kunne føre sig frem ved hoffet og derved skabe sig en embedsmæssig karriere. I sin undersøgelse af adelig embedsfordeling påviser Hans Chr. Wolter, hvordan tjeneste som hofjunker med større sandsynlighed end kancellitjeneste gik forud for en lensmandspost eller sæde i rigsrådet.<sup>111</sup> Under den rideglade Christian 4. indebar tjenesten som hofjunker blandt andet deltagelse i hoffets turneringer eller ceremonielle følger, under hvilke situationer det var bydende nødvendigt at kunne føre sig standsmæssigt til hest. I en svensk husholdningsbog for unge adelsfolk fra 1581 optræder *Rytterij og Öffningh opå allehonde Ridderspel* side-stillet med *Regemente och Politix* på en liste over emner, som en ung adelsmand burde studere.<sup>112</sup> Disse ridemæssige færdigheder adskilte adelsmanden fra den menige bonde eller borger, der, såfremt de ejede en hest, blot anvendte den til arbejde eller transport.<sup>113</sup> Til hest var adelsmanden hævet over bonden – fysisk

111 Wolter 1982.

112 Per Brahe 1581 - Granlund 1971, s. 25-27.

113 Edwards 2007, s. 3.

såvel som symbolsk og hans dominans over dyret kan på sin vis paralleliseres med herremandens magt over fæstebonden.

### Mønstring af rostjenestens ryttere

Som nævnt i indledningen havde adelstanden siden middelalderen indtaget en privilegeret position i samfundet på baggrund af krigstjeneste til hest, og i den forbindelse opstod de betegnende termer *Ridder*, *Ritter*, *Kavaler* og *Chevalier*, som leder tilbage til henholdsvis rytter og hest.<sup>114</sup> I 1525 blev denne krigstjeneste transformeret til en decideret institution ved navn rostjenesten, hvorigennem rigets adel forpligtede sig på at stille med et fastnormeret antal ryttere på baggrund af deres individuelle godsformue og indkomst.<sup>115</sup> Selve termen *rostjeneste* har rod i det tyske ord *ross*, som i dansk sammenhæng kan oversættes til ganger, hvormed *rostjeneste* som samlet term kan fordanskes til *gangerstjeneste*.<sup>116</sup>

Hvert år blev der afholdt mønstring af rostjenesten, og i denne forbindelse kom hestens rolle som adelig statusmarkør særligt til udtryk. Eske Brock var indskrevet under Aalborg fanen, og skulle derfor stille med sine heste og ryttere til kongelig inspektion i Viborg. Fra d. 8.-9. maj 1609 noterede Eske Brock, at der blev holdt mønstring, og at kongen inspicerede rytterne, ... *først slagit j togorning, dernest... slagitt vdi slagttorning*, som var henholdsvis marchformation og angrebsopstilling.<sup>117</sup> Formålet med disse mønstringer var at kontrollere rytternes antal og færdigheder, men samtidig også at demonstrere adelens fortsatte position som samfundets værnestand på trods af tidens militære udviklinger, der, som påpeget i Michael Roberts tanker om den militære revolution, satte rytteriet i anden række på slagmarken.<sup>118</sup> Gennem disse mønstringer fremstod hesten og den rustede adelsrytter som et symbol på det feudale voldspotentiale, som adelstanden på sin vis stadig lå inde med.<sup>119</sup> Under rejsen til Viborg har synet af Eske Brock og hans rustede ryttere været en påmindelse til bønder og borgere om adelstandens særlige privilegier og ret til at bære gyldne kæder. Ifølge Niels Hemmingsens ligprædiken skulle Herluf Trolle have kædet denne ret direkte sammen med adelstandens forpligtelse til at forsvare riget.<sup>120</sup>

I kraft af rostjenesteinstitutionens taksation på én hest pr. ca. 300 tdr. hartkorn fungerede antallet af hestene ydermere som et symbol og et parameter, hvormed adelsmændene direkte og uden iøjnefaldende forbrug kunne måle deres velstand

114 Poulsen 2001, s. 55; Pedersen 2005, s. 172.

115 Lind 2001, s. 589; KJV Jespersen 1977.

116 Oxford German Dictionary: Ross.

117 EB 09.05.1609 - Larsen 2005, s. 67; www.ordnet.dk - togorden 21.12.2016.

118 Se Roberts 1995.

119 Se Netterstrøm 2012.

120 Hemmingsen 1565 - Wad 1893 s. XXII.

og status med standsfællerne. I sin disputats fra 1977 fremhæver K.J.V. Jespersen, hvordan adelstanden i visse tilfælde udviste uvilje til at stille med det takserede antal ryttere, og at periodens adelsmænd til tider opfattede rostjenesten som en sur pligt.<sup>121</sup> Eske Brock synes imidlertid at være undtagelsen, der bekræfter reglen – hvis det er en regel, for der spores en vis tilfredshed i de dagbogsnotater, der beskriver antallet af heste, som han sendte af sted til mønstring i Viborg.<sup>122</sup> Eske Brock var en af landets største godssamlere, og han kunne år for år se sit følge af heste vokse i takt med sine godsbesiddelser, frem til 1624 hvor han skulle stille i Viborg med ikke mindre end 27 heste.<sup>123</sup> For Eske Brock var mønstringerne af rostjenesten tydeligvis en mulighed for at demonstrere sin velstand overfor standsfællerne og fastslå sin position i toppen af den danske højadel. Grundet tidens lavkonjunktur i landbruget opstod der et skel mellem høj- og lavadel indenfor den danske adelstand, som hidtil havde været en relativ homogen samfundsgruppe.<sup>124</sup> Denne stratificering kommer tydeligst til udtryk gennem rostjenestens taksationslister over ryttere og heste fordelt efter indkomst, hvor de mindst formuende adelsfolk kun blev takseret til at stille med en halv hest, mens godsmagnater som Eske Brock og Ellen Marsvin skulle stille med mere end 20 heste.<sup>125</sup>

---

### Ceremonielle følger

Dåb, bryllup og begravelse ligger ganske vist ud over det sædvanlige, men på samme vis som mønstring af rostjenesten var der tale om tilbagevendende begivenheder og dermed et regelmæssigt element i den adelige årskalender. Af den årsag kan disse begivenheder indskrives som en del af adelstandens daglige liv.<sup>126</sup> Disse festlige lejligheder var forbundet med en lang række traditioner, ceremonier og ritualer, hvoraf visse foregik til hest og dermed knytter sig til den equine adelskultur. De ceremonielle forhold omkring adelstandens højtideligheder står dog ikke mål med hoffets grandiose optog og turneringer, men kan tillægges lignende social og symbolsk betydning.<sup>127</sup>

I sit bidrag til *Kulturstudier Nr. 1 / Juli 2017* dykker Peer Seesko ned i den fynske adels historie og tilknytning til Odense by i perioden 1560-1670. I den forbindelse tager han afsæt i adelige bryllupper og begravelser, for at anvende disse traditionsbundne begivenheder til at undersøge og diskutere Odenses rolle

---

121 KJV Jespersen 1977, s. 70–92.

122 EB 20.09.1604 – Larsen 2005, s. 38.

123 Larsen 2005, s. 17.

124 Hansen 1964, s. 112–149; KJV Jespersen 1977, s. 151–152; L. Jespersen 2001, s. 483–484.

125 Se KJV Jespersen 1977.

126 Hvilket Troels–Lund ligeledes gør i 8.–14. bog af *Dagligt Liv i Norden*; Troels–Lund 1929–1931, bog 8–14.

127 Olden–Jørgensen 2002, s. 47–76.

som centralt omdrejningspunkt for den fynske adel.<sup>128</sup> Uden dog at eksplicitere det skriver han sig dermed i forlængelse af Troels Troels-Lund, der ligeledes beskæftiger sig indgående med bryllupper og begravelser i 1500-tallet og en anelse frem.<sup>129</sup> Fælles for begge historikere er, at de fremhæver de ceremonielle følgers centrale betydning og i den forbindelse også hestens symbolværdi, hvilket vi skal se nærmere på i det følgende.

Det var gammel tradition at følge bruden eller liget til kirke i forbindelse med bryllup eller begravelse, og disse ceremonielle optog af adelige ryttere og vogne var nøje arrangeret, så hver deltager fik plads i følget alt efter rang.<sup>130</sup> Dette var en oplagt mulighed for at måle værdighed og demonstrere status overfor standsfæller, og det var særligt ved sådanne lejligheder, at de fornemme rideheste blev sadlet med sølvbeslået seletøj og andet fornemt udstyr.<sup>131</sup> Udover denne indadrettede statusdemonstration mod andre standsfæller havde disse beredne optog også en konsoliderende funktion for adelstanden på baggrund af det samlede følges udadrettede signaler. Gennem eskortens kollektive færd til kirke, fungerede de pyntede heste og fornemme vogne som et visuelt udtryk for adelstandens magt og velstand, hvorved de øvrige stænder, i form af købstædernes borgere, som Seesko understreger i sin artikel, og oplandets bønder, blev påmindet om samfundets hierarkiske orden.<sup>132</sup>

I Eske Brocks dagbøger noterede han ved flere lejligheder at have deltaget i sådanne bryllups- og begravelsesfølger eller at have sendt heste til at ride i denne form for optog.<sup>133</sup> Opgørelserne i dagbøgerne viser, at det varierede, hvor mange heste han deltog med, og om han selv personligt red med i følget. Denne variation i følgets størrelse kan naturligvis have grund i praktiske omstændigheder, men dagbøgerne viser, at der var forbundet en vis æresbevisning i at deltage med mange heste. D. 30. april 1622 lod Eske Brock eksempelvis 10 af sine rideheste gå for liget af Maren Kruse på vejen fra Svenstrup til Mariager, og om barnebarnet Christen Skeels begravelse skrev han: *bleff hans salig lig til Viborg jndførdt, och redt en hiel hoff herremendt vdt imodt ligitt.*<sup>134</sup> De mange adelsrytteres deltagelse fungerede i sådanne forbindelser både som æresbevisning og trøst for familierne i den svære stund, men var samtidig en konsoliderende bekræftelse af slægtskabs- og loyalitetsbånd.

Gennem sin rolle som redskab og transportmiddel var hesten dermed et centralt element i de traditioner og sædvaner, som knyttede sig til adelskulturens ceremonielle følger og fik i denne sammenhæng udvidet sin i udgangspunktet

---

128 Seesko 2017, s. 6.

129 Troels-Lund 1929-1931, 9.-14. bog.

130 Troels-Lund 1929-1931, bog 11, s. 11-12.

131 EB 07.04.1608 - Larsen 2005, s. 48; Sophie Brahe 1628 - Paulsen 1955, s. 14-24.

132 Seesko 2017, s. 7.

133 Eks. EB 21.04.1604 - Larsen 2005, s. 32; EB 16.08.1609 - Larsen 2005, s. 71.

134 EB 30.04.1622 - Larsen 2005, s. 193; EB 03.04.1617 - Larsen 2005, s. 153.

praktiske rolle til også at fungere som statusmarkør og standsmæssigt symbol med indadrettede såvel som udadrettede signalværdier.

---

## Sammenfatning

Med udgangspunkt i Eske Brocks dagbøger kan det således sammenfattes, at det adelige hestehold havde et anseeligt omfang, der materialiserede sig i bygninger såvel som landskab og affødte en materiel kultur med vidtrækkende samfundsmæssige berøringsflader. Hestene blev avlet efter tidens gældende mode, hvor periodens fælleseuropæiske adelskultur kom til udtryk i form af import og eksport af spanske, frisiske, franske og danske heste. I dagligdagen blev standens heste typologiseret efter deres praktiske anvendelse, hvorved de forskellige typer funktionelt kan kategoriseres som henholdsvis *funktionsdyr*, *vassaldyr* og *pragtdyr*, men ikke *forbrugsdyr*.<sup>135</sup> Hesten blev primært anvendt som redskab i forbindelse med arbejde og transport, men adelstanden adskilte sig fra det resterende samfund ved også at anvende hesten til mere lystbetonede aktiviteter, som eksempelvis jagt og ridning. På baggrund af de forskellige situationer og sociale kontekster hvori hesten indgik, blev dyret tillagt varierende symbolsk betydning. Som et led i adelstandens iøjnefaldende forbrug fungerede fornemme heste og kostbart udstyr som midler, hvormed adelen kunne signalere deres velstand og status – eksternt over for samfundets lavere stænder og internt over for standsfæller. Grundet adelstandens middelalderlige genesis som rytter- og værnestand fremstod hesten ligeledes som det ultimative symbol på adelskab, og gennem de årlige mønstringer af rostjenesten fungerede krigshesten og den rustede rytter som en påmindelse om adelstandens feudale voldspotentiale.

Den equine adelskultur var et centralt element i den overordnede adelskultur og fra vugge til grav, indgik hesten i den adelige dagligdag som henholdsvis redskab og symbol. Hesten blev spændt for vognen, på dagen hvor det velbyrdige spædbarn skulle døbes i kirken, og på livets sidste færd blev den afdøde adelsmand ført til sit evige hvilested af en hestetrukket vogn fulgt af herremænd på fornemme gangere.<sup>136</sup>

---

135 Se Norton 2012.

136 Troels-Lund 1929-1931, bog 8, s. 54-56; Troels-Lund 1929-1931, bog 14, s. 127-132.

---

## Litteratur

- Andersen, Birte 1971: *Adelig Opfostring*. Institut for Dansk Skolehistorie.
- Anonym forfatter 1632: *Heste Lægedom*. Kiøbenhaffn. Ved Det Kongelige Bibliotek ISBN 130018993938.
- Bang, Gustav 1893-95: „Jørgen Skels Dagbøger for 1615 og 1627“. Samlinger til Jysk Historie og Topografi, Bind 4.
- Bayreuther, Magdalena 2014: “Breeding Nobility: Raising Horses at Early Modern German Courts“. Cuneo, Pia F. (ed.): *Animals and Early Modern Identity*. Ashgate. DOI: 10.4324/9781315097213.
- Bech, Svend Cedergren 1979-1984: *Dansk Biografisk Leksikon*. Den Store Danske.
- Bisgaard, Lars 1988: *Tjensteideal og fromhedsideal – Studier i adelens tænke måde i dansk senmiddelalder*. Arusia – Historiske Skrifter.
- Bjørn, Hans 2001: „...Ganske venligen tilskrevet i egen hånd... – Studier i den danske adels „skrivekløe“ i renæssancen“. Ingesman, Per og Jens Villiam Jensen (red.): *Riget, Magten og Æren – Den Danske Adel 1350-1660*. Aarhus Universitetsforlag.
- Bobé, Louis 1922: *Ditlev Ahlefeldts Erindringer 1617-1660*. Henrik Koppels Forlag.
- Bosen, Hans, Per Bærentzen og Harald Pors 2012: *Renæssancens stænder og håndværk i tekst og billeder*. Forlaget Hikuin.
- Bricka, C.F. og S.M. Gjellerup 1874-1875: *Den Danske Adel i det 16de og 17de Aarhundrede I – Samtidige Levnetsbeskrivelser*. Forlaget Rudolph Klein.
- Bricka, C.F. et al. 1885-2005: *Kancelliets Brevbøger vedrørende Danmarks indre forhold*. C.A. Reitzel.
- Bricka, C.F. 1913: *Den Danske Adel i det 16de og 17de Aarhundrede II – Samtidige Levnetsbeskrivelser*. Foreningen til udgivelse af *Danmarks Adels Aarbog*.
- Busck, Steen og Henning Poulsen (red.) 2008: *Danmarks historie – i grundtræk*. Aarhus Universitetsforlag.
- Christensen, Anemette S. 1999-2002: „Herremandsliv i Danmark 1500-1660“. Lundgren-Nielsen, Flemming og Hanne Ruus (red.): *Svøbt i Mår – Dansk folkevisekultur 1550-1700*, Bind 1-4. C.A. Reitzel.
- Christianson, John Robert 2006: „Tycho Brahe“. Bach-Nielsen, Carsten, Johan Møhlefeldt Jensen, Jens Velle, Peter Zeeberg (red.): *Danmark og renæssancen 1500-1650*. Gads Forlag.
- Cuneo, Pia F. (ed.) 2014: *Animals and Early Modern Identity*. Ashgate. DOI: 10.4324/9781315097213.
- Danstrup, John et al. (red.) 1956-1978: *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder*. Rosenkilde og Bagger.



- Det Nationalhistoriske Museum På Frederiksborg 1981: *Frederiksborghesten og det kongelige Frederiksborgske stutteri*. Det Nationalhistoriske Museum På Frederiksborg.
- Edwards, Peter 2007: *Horse and Man in Early Modern England*. Hambledon Continuum. DOI: 10.5040/9781474210072.
- Edwards, Peter, Karl A.E. Enenkel, Elspeth Graham (ed.) 2011: *The Horse as Cultural Icon: The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*. Brill. DOI: 10.1163/9789004222427.
- Ettrup, Flemming 1997: „Esrum Kloster som hovedsæde for Frederiksborgstutterierne“. Søren Frandsen, Jens Anker Jørgensen og Chr. Gorm Tortzen (red.): *Bogen om Esrum Kloster*. Frederiksborg Amt.
- Enemark, Poul 1983: *Oksehandlens historie ca. 1300-1700*. Eget forlag.
- Gjødesen, Jens 1626: *Eske Brock, vita, 1626*, transskriberet udgave ved Dansk Center for Herregårdsforskning – ej udgivet.
- Gjerløff, Anne Katrine 2009: „Kampen om den røde ko – dominerende temaer i dansk kvægavl i 1800-tallets slutning“. *Den Jyske Historiker*, nr. 123.
- Gjerløff, Anne Katrine og Jette Møllerhøj 2009: „Indledning: Historien – nu med dyr!“. *Den Jyske Historiker*, nr. 123.
- Glare, P.G.W. (ed.) 2012: *The Oxford Latin Dictionary*. Oxford University Press.
- Granlund, John & Gösta Holm 1971: *Per Brahe – Oeconomia eller Hushållsbok för ungt adelsfolk*. Nordiska museets Handlingar.
- Hansen, C. Rise 1965: *Skiftet efter Rigsråd Eske Brock 1626*. Dansk Videnskabs Forlag.
- Hansen, Svend Aage 1964: *Adelsvældens grundlag*. G.E.C. Gads Forlag.
- Hansson, Martin 2006: *Aristocratic Landscape- The Spatial ideology of the Medieval Aristocracy*. Lund University.
- Hylland, Ann 1998: *The Warhorse 1250-1600*. Sutton Publishing Limited.
- Ingesman, Per og Jens Villiam Jensen (red.) 2001: *Riget, Magten og Æren – Den Danske Adel 1350-1660*. Aarhus Universitetsforlag.
- Jensen, J. 2002: *Det Kongelige Frederiksborgske Stutteris historie – fra dets første oprindelse til dets opløsning i 1840*. Bogans Forlag.
- Jespersen, KJV. 1977: *Rostjenestetaksation og adelsgods – Studier I den danske adelige rostjeneste og adelens godsfordeling 1540-1650*. Odense Universitetsforlag.
- Jespersen, Leon 1994: „Otte Skeels Rejseinstruks 1652“. *Historie*, bind 21.
- Jespersen, Leon 2001: „Indledning om det 17. århundrede (1600-1660)“. Per Ingesman (red.): *Riget, Magten og Æren*. Aarhus Universitetsforlag.
- Jespersen, Leon 2010: „At være, at ville og at have: træk af luksuslovgivningen i Danmark i 15- 1600-tallet“. *temp – tidsskrift for historie*, nr. 1.

- Jørgensen, Jesper Düring 1995: „Introduktion til Georg Engelhard Löhneysens ridebøger i det Kongelige Bibliotek“. *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger*, bind 34.
- Jørgensen, Jesper Düring 1997: „Georg Engelhard Löhneysen – Fra den skrevne bidbog til den trykte ridebog“. *Fund og Forskning i Det Kongelige Biblioteks Samlinger*, bind 36.
- Krogh, Tyge 2000: *Det store natmandskomplot*. Samleren.
- Larsen, Christian 2005: *Eske Brock medt egen handt – Eske Brocks dagbøger 1604-1622*. Landbohistorisk Selskab.
- Laursen, Jesper 2009: *Herregårdsjagt i Danmark*. Gads Forlag.
- Lind, Gunner 1994: *Hæren og magten i Danmark 1614-1662*. Odense Universitetsforlag.
- Lind, Gunner 2001: „Den danske adel og den militære revolution“. Per Ingeman (red.): *Riget, Magten og Æren*. Aarhus Universitetsforlag.
- Löhneysen, Georg Engelhard 1609: *Della Cavalleria*, Remlingen 1609. Ved Det Kongelige Bibliotek ISBN 3487080885.
- Lundgren-Nielsen, Flemming og Hanne Ruus (red.) 1999-2002: *Svøbt i Mår – Dansk folkevisekultur 1550-1700*, Bind 1-4. C.A. Reitzel.
- McDonnell, Jennifer 2013: „Literary Studies, the Animal Turn, and the Academy“. *Social Alternatives*, Bind 32, Hæfte 4, Side 6 – 14.
- Madsen, Emil 1897: „Om Rytteriet i de danske Hære i det 16de Aarhundrede“. *Historisk Tidsskrift*, bind 7, række 1.
- Rasmussen, Knud 1978: *Jacob Ulfeldts Rejse i Rusland 1578*. Rosenkilde og Bagger.
- Netterstrøm, Jeppe Büchert 2012: *Fejde og magt i senmiddelalderen*. Landbohistorisk Selskab.
- Nicolaisen, Frits (red.) 1993: *Gammel Estrup*. Randers Amts Historiske Samfund.
- Nielsen, Lisbeth Lund 1996: „Kongeligt hesteavl i Danmark før og efter Enevælden“. *Fortid og Nutid*, 1. hæfte.
- Nielsen, Niels et al. (red.) 1963: *J.P. Trap Danmark*, 5. udgave. G.E.C. Gads Forlag.
- Nielsen, Sven 1993: „Avlsgårdens bygningshistorie“. Frits Nicolaisen (red.): *Gammel Estrup*. Randers Amts Historiske Samfund.
- Norton, Marcy 2012: „Going to the Birds: animals and things and beings in early modernity“. Paula Findlen (ed.): *Early Modern Things. Objects and their Histories, 1500-1800*. Routledge.
- Olden-Jørgensen, Sebastian 2002: „Hofkultur, ritual og politik i Danmark 1536-1746“. Ulrik Langen (red.): *Ritualernes magt – Ritualer i europæisk historie 500-2000*. Roskilde Universitetsforlag.
- Olsen, Rikke Agnete 1996: *Hunden i Historien*. Aarhus Universitetsforlag.
- Olsen, Rikke Agnete 1999-2002: „Adelens dyr på folkevisernes tid“. Lundgren-Nielsen, Flemming og Hanne Ruus (red.): *Svøbt i Mår – Dansk folkevisekultur 1550-1700*, Bind 1-4. C.A. Reitzel.

- Oxford Dictionaries 2008: *Oxford German Dictionary*. Oxford University Press
- Paulsen, Henning 1955: *Sophie Brahes Regnskabsbog 1627-1640. Jysk Selskab for Historie*. Sprog og Litteratur.
- Pedersen, Mikkel Venborg 2013: *Luksus – Forbrug og kolonier i Danmark i det 18. århundrede*. Museum Tusulanumus.
- Poulsen, Bjørn 2001: „Med harnisk og hest – Om adel, krig og vold i dansk senmiddelalder“. Per Ingesman (red.): *Riget, Magten og Æren*, Aarhus Universitetsforlag.
- Raber, Karen and Treva Tucker 2005: *The Culture of the Horse: Status, Discipline, and Identity in the Early Modern World*. Ringgold Inc.
- Rasmussen, Carsten Porskrog 2008: “Det oldenburgske monarki i 1500-tallet“. Steen Busck og Henning Poulsen (red.): *Danmarks historie – i grundtræk*. Aarhus Universitetsforlag.
- Roberts, Michael 1995 (oprindeligt 1955 revideret 1967): „The Military Revolution 1560-1660“. *The Military Revolution Debate*.
- Roussell, Aage (red.) 1963-1968: *Danske Slotte og Herregårde*. Hassings Forlag.
- Sarbassova, Guldana 2015: „Language and Identity in Kazakh Horse Culture“. *Bilig*, bind 75.
- Secher, V.A. 1891-1894: *Corpus constitutionum Daniæ – Forordninger, Recesser og andre kongelige Breve, Danmarks Lovgivning vedkommende, 1558-1660*. Dansk Selskab for Udgivelse af Kilder.
- Seesko, Per 2017: “... med adelig proces... – Odense som centralt omdrejningspunkt belyst gennem adelige bryllupper og begravelser ca. 1560-1670“. *Kulturstudier*, nr. 1. DOI: 10.7146/ks.v8i1.96428.
- Simonsen, L.S. Vedel 1842-1843: *Bidrag til Lænsmanden paa Dronningborg, Rigsraad Eske Brock Levnedbeskrivelse*. Ove Thomsen.
- Steensberg, Axel 1975: “Bilag 1: Registrering af Siegfried v. Rindscheids inventar 1608“. *Herremændene på HERNINGSHOLM – Ridderliv og studeavl*. Poul Kristensen.
- Stoklund, Bjarne 2003: *Tingenes kulturhistorie*. Museum Tusulanumus Forlag.
- Swart, Sandra 2007: “But Where’s the Bloody Horse?,: Textuality and Corporeality in the “Animal Turn“. *Journal of Literary Studies*, Bind 23, Hæfte 3, Side 271. DOI: 10.1080/02564710701568121.
- Sørensen, John Kousgaard 1963: „Husdyrenes farvebetegnelser. En studie i tingbøgenes ordforråd“. *Bol og By: Meddelelser fra Landbohistorisk Selskab*, Nr. 4.
- Thomas, Keith 1983: *Man and the Natural World – Changing attitudes in England 1500-1800*. Oxford University Press.
- Tipsmark, Kasper 2015: “Kriger og embedsmand – adelig identitet i 1500- og 1600-tallet“. *Herregårdshistorie*, nr. 10.
- Tipsmark, Kasper Lyng 2017: „Adelsvældens gangere – fælleseuropæisk adelskultur og herregårdens heste“. *Herregårdshistorie*, nr. 12.

- Tomner, Lennart 1962: *Christen Skeels Resedagbok 1619-1627*. Allhem.
- Troels-Lund, Troels 1929-1931: *Dagligt Liv i Norden i det Sekstende Aarhundrede*, 5. udgave. Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag.
- Veblen, Thorstein 1899: *The Theory of the Leisure Class*. Macmillan.
- Wad, Gustav Ludvig 1893: *Breve til og fra Herluf Trolle og Birgitte Gøye*. Herlufholms Stiftelse.
- Witt, Torben 1969: „Rejsens besværligheder“. Axel Steensberg (red.): *Dagligliv i Danmark 1620-1720*. Nyt Nordisk Forlag – Arnold Busck A/S.
- Wolter, Hans Chr. 1982: *Adel og embede – Embedsfordeling og karrieremobilitet hos den dansk-norske adel*. Den Dansk Historiske Forening.

### **Websteder**

- Fortegnelse over forbrug af føde- og drikkevarer ved et fornemt bryllup ca. 1550*, <http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/fortegnelse-over-forbrug-af-foede-og-drikkevarer-ved-et-fornemt-bryllup-ca-1550/> (27.11.2017)
- Grænser – 1660 – Len – Dronningborg*, <https://historiskatlas.dk/> (27.11.2017)
- Ekvipage*, <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=ekvipage&tab=for> (27.11.2017)

---

## **Summary**

### **A mounted nobleman – Equine culture and the diaries of Eske Brock**

In pre-modern society, the horse was an important part of everyday life for all strata of society due to its function as the primary means of transportation when travelling across country. But in relation to the nobility the horse had an even more central and defining role.

Through an examination of the journals of the Danish nobleman Eske Brock, this article investigates the daily aspect of equine culture in the 16<sup>th</sup> and the 17<sup>th</sup> centuries in order to discuss the function of the horse as a practical tool and sociocultural symbol for the Danish nobility. The equine culture of the nobility was of great dimensions and materialized itself in manorial buildings as well as the surrounding landscape. The horse was primarily used for transportation but the nobility separated itself from the rest of society by also using the horse for leisure purposes such as hunting and dressage. Furthermore, expensive horses and chariots were key elements in the conspicuous consumption of the nobility and can as such be perceived as symbols of wealth and status. Finally, the medieval genesis of the nobility and the distinct noble privileges were intimately connected to mounted military service, making the horse an essential mark of nobility.

Michael Christian Andersen, Cand.mag. i etnologi,  
Ph.d., Adjunkt ved Ernæring og Sundhed, Københavns  
Professionshøjskole.

Keywords: Hverdagsliv, apopleksi, træthed, fænomenologi.

---

# SØVN OG MYTISK TID: Et hverdagsliv med træthed for apopleksiramte og deres ægtefæller

*Charlotte: Nogle gang ligger jeg med øjnene lukket og føler, at jeg sover, selvom jeg kan høre, hvad der foregår, men jeg er så langt væk, at jeg ikke reflekterer over det.*



T iden, hvor vi sover er svært at definere. Vi taler ofte om, hvordan vi har sovet, men de mange timer, der er blevet brugt på denne aktivitet, opdeles sjældent i specifikke intervaller på samme måde, som vi ellers opdeler de vågne timer i løbet af dagen. Vi ved, at der foregår én aktivitet, når vi sover. Hvis der foregår flere, er det foruroligende (hvis vi f.eks. går i søvne), og kan være en indikator for, at aktiviteten ikke er forløbet som den skulle. I løbet af dagen kan vi tage hensyn til denne aktivitet, og vi inkorporerer således forskellige individuelle praksisser, der kan afstedkomme, at søvnen er så uforstyrret som mulig. F.eks. lader nogle være med at drikke kaffe efter et bestemt tidspunkt, nogle dyrker motion etc. Listen er lang, og beror i høj grad på den enkeltes erfaring med søvnen. Således er søvnen noget vi har et dybt personligt forhold til. Lige inden vi skal til at sove påkalder vi søvnen igennem diverse praksisser, hvor vi afmonterer dagen og forbereder mødet med søvnen (tager tøjet af, børster tænder, slukker lyset etc.), og i mørket venter vi på søvnens indtog. Men det virker ikke altid. Nogle nætter ligger vi og vender og drejer os og venter på, at søvnen kommer. Når søvnen kommer for sent eller aldrig kommer, bliver den efterfølgende dag påvirket, og søvnen som mislykket aktivitet gør som oftest hverdagen sløret og tung. Men hvor man i hverda-

gen kan være vant til denne påkaldelse af søvnen, er den for nogle noget, der kan komme ud af det blå. Når søvnen kan slå til på hvilket som helst tidspunkt, bliver hverdagen og tiden forstyrret, hvis ikke denne pludselige søvn er inkorporeret i det daglige liv. At dele en sådan søvnforstyrret hverdag kan være en udfordring, men det er ikke desto mindre en udfordring mange par bliver stillet overfor, hvis den ene part får en blodprop i hjernen.

Denne artikel tager udgangspunkt i et feltarbejde foretaget i perioden 2010-2013 blandt mennesker, der oplever voldsom træthed efter en blodprop i hjernen, og disses ægtefæller. Ved at undersøge deres erfaringer med søvn som en hverdagspraksis gennem hele døgnet, behandler artiklen de forskellige konsekvenser et ekstraordinært søvnbehov kan have på muligheden for socialitet og det at dele en hverdag.

---

### Et fænomenologisk blik på søvn

Siden filosofen Maurice Merleau-Ponty reformulerede fænomenologien i *Phenomenology of Perception*<sup>1</sup> i 1945 er den blevet kendt for at have fokus på krop, tid og perception. Med Merleau-Pontys udgangspunkt i Martin Heideggers væren-i-verden, blev eksistensen i fænomenologien indsat som uadskillelig fra den verden, hvori væren bevæger sig og bor. Denne integrering af Heideggers eksistentia-lisme har siden gjort sig gældende i de fleste nutidige fænomenologiske analyser. Herunder er det centrale ved denne inddragelse, at vi som perciperende eksisten-ser altid allerede interagerer i verden, og således er Heideggers forslag – at vi er kastet ud i verden, og at denne kastethed er betingelsen for vores væren – blevet toneangivende for fænomenologien. Det betyder samtidig, at ingen oplevelser er forud for erfaring. En såkaldt ren erfaring er ikke mulig, men er i sidste ende altid socialt, materielt og tidsligt betinget.

Den perciperende og erfarende eksistens, der er i-verden, rykker på verden og placerer sig i verden, giver god mening, når vi tænker på vores egen vågne hverdagspraksis, men hvordan tager perception og erfaring sig egentlig ud i den tid hvor vi sover?

Hvad angår fænomenologiske studier i søvn, er bogen *Tombe de sommeil* (overs. Søvnens fald)<sup>2</sup> af den franske filosof Jean Luc Nancy et af hovedværkerne. Paradoksalt nok er dette værk dog blevet mest kendt for at udbrede diktummet „Il n’y a pas de phénoménologie du sommeil“ (overs. „der er ingen søvnens fænomenologi“)<sup>3</sup>. Dette diktum beror på Nancys formodning om at søvnen, som tilstand, er kendetegnet ved fravær af erfaring, og således kan fænomenologien

---

1 Merleau-Ponty 2002 [1945].

2 Nancy 2007.

3 Nancy 2007, s.31.

som videnskaben om den levede erfaring ikke gøre sig nyttig i analysen af søvnen. Hvad man dog kan behandle fænomenologisk er overgangen til søvnen som f.eks. Merleau-Ponty gør i det nedenstående citat fra *Kroppens fænomenologi*:

*[...] jeg lægger mig ned i sengen på venstre side med bøjede knæ, lukker øjnene, trækker vejret langsomt, bringer mine forehavender på afstand. Men dér ophører min viljes eller min bevidstheds kraft. Ligesom de troende i de dionysiske mysterier fremmaner guden ved at efterligne den sovendes åndedræt og stilling. Guden er til stede, når de troende ikke længere er forskellig fra den rolle, de spiller, når deres krop og bevidsthed ikke længere stiller deres særlige uigennemtrængelighed i modsætning til den, men helt smelter sammen med myten. Der er et øjeblik, hvor søvnen »kommer«, den sætter sig på denne imitation af sig selv, som jeg tilbød den, det lykkes mig at blive, hvad jeg foregav at være: denne masse uden blik og næsten uden tanker, der lænket til et sted i rummet nu kun er til i verden gennem sansernes anonyme årvågenhed. Det er naturligvis dette sidste bånd, der muliggør en opvågning: gennem disse halvåbne døre kommer tingene tilbage, eller den sovende vender tilbage til verden[...] En sovende er i denne forstand aldrig lukket fuldstændig inde i sig selv, aldrig helt sovende[...]»<sup>4</sup>*

Hvad Merleau-Ponty gør opmærksom på, er at søvnen, udover at være fraværet af erfaringen, ligeledes er fraværet af forskellighed. Man smelter sammen med søvnen, og søvnen er hvad der fortrækker én fra en selv, og fortrækker én fra verden. Når man vågner, oplever man ikke søvnen i sig selv, men kontrasten til den væren, der kalder på én i den vågne tilstand. Således er søvnen hos Merleau-Ponty den radikale selvforglemmelse. Samtidig forekommer det, at der i Merleau-Pontys beskrivelse er en erfaring af en overgang til søvnen. En overgang, hvor man hverken er vågen eller sovende – hvor kontrasten mellem de to tilstande bliver erfaringen af udviskningen mellem dem. En overgang man kan beskrive som *tiden, hvor man falder i søvn*.

Denne tid, hvor man falder i søvn, er udgangspunkt for den italienske filosof Mauro Carbone bog *The Thinking of the Sensible*<sup>5</sup>. Her argumenterer Carbone for, at Merleau-Pontys analyse af tiden, hvor man falder i søvn, er kendetegnet ved hverken at være kontinuerlig eller diskontinuerlig, men derimod udgør en eksistentiel evighed<sup>6</sup>. I denne evighed er det nære smeltet sammen med det fjerne, og i sammensmeltningen opløses tidslig forskel. En sådan opløsning af tidslighed op til søvnen betegner Carbone – med henvisning til Merleau-Pontys brug af myten – som *mytisk tid*.

4 Merleau-Ponty 2006, s. 125-126.

5 Carbone 2004.

6 Carbone 2004.

Merleau-Ponty er imidlertid også opmærksom på, hvordan tiden, hvor man vågner fra søvnen, kan være tilsvarende mytisk. Dette beskrives bedst, når Merleau-Ponty refererer til Marcel Prousts beskrivelse af det at vågne fra søvnen:

*[...] når jeg vågnede sådan, og min ånd kom i heftig bevægelse for at blive klar over, hvor jeg var, uden at det lykkedes den, så svingede alting rundt omkring mig i mørket: tingene, landene og årene.<sup>7</sup>*

Med udgangspunkt i en fænomenologisk-eksistentiaalistisk læsning af det at vågne og det at falde i søvn, vil jeg argumentere for brugen af sammensætningen af ordene at *falde-i-eksistens* og *falde-ud-af-eksistens*, som begreber til at beskrive de tilstande, hvor denne mytiske tid indtræffer. Mens beskrivelsen hos Proust tager udgangspunkt i tiden, hvor man falder-i-eksistens (på vej til at vågne), har den tid, hvor man falder-ud-af-eksistens (på vej til at falde i søvn) altså en tilsvarende karakter.

---

## Faldet

Charlotte Henriksen bor med sin mand og fire børn i en fireværelses lejlighed i det ydre København. Lejligheden er trods antallet af rum forholdsvis lille, og børnene er ikke helt små. Den ældste er 27 og er lige flyttet hjem igen, alt imens den yngste er 17 og har planer om at flytte så snart som muligt. Charlotte fik en forbi-passerende blodprop i hjernen som 50-årig og er et år efter hændelsen fortsat påvirket af denne. Hun er hjemmegående, hvilket hun dog næsten altid har været. Den eneste forskel er, at hun ikke længere kan tage sig af lige så mange huslige pligter, som hun kunne tidligere. Dette skyldes imidlertid ikke, at Charlotte har fået nogen form for lammelse i forbindelse med blodproppen, men at hun sover det meste af dagen. Når resten af familien er ude af hjemmet, lægger Charlotte sig foran fjernsynet. Efter et par minutter forsvinder hun ud af det program, hun ser, og væk i en verden, hvor kun lydene fra fjernsynet sniger sig med ind. Som Charlotte beskriver det, er tiden, hvor hun er i denne tilstand, svær at holde styr på, og efterhånden er de forskellige genudsendelser af tv-programmerne blevet den eneste måde, hvorpå hun kan holde styr på, hvor lang tid hun har "været væk", som hun kalder det. Nogle dage mærker Charlotte søvnens insisterende tydeligere end andre. På de dage bliver hun liggende i sengen, og fjernsynet forbliver i stuen.

Den semi-drømmelignende tilstand som Charlotte taler om, er der mange, der har haft en blodprop i hjernen, som kan også beskrive. Men selvom man ikke har haft en blodprop, så virker beskrivelsen genkendelig. Det er den serie af øje-

---

7 Proust 1963, s.14.



blikke, hvor vi *falder* i søvn, omend det ikke er altid, at vi ender med at falde ned i søvnen. Tværtimod falder vi nogle gange tilbage ned i væren. Så hvordan skal vi forstå den tid, hvor vi falder? I artiklen *The Inner Night* af filosof Nicolas De Warren<sup>8</sup> behandler han, hvordan fænomenologiens stamfader Edmund Husserl (1859-1938) i sit sene forfatterskab opererede med forskellen mellem det *at sove* og *at falde i søvn* som en metafor for tidsligheden ved objekter, der ikke eksisterer samtidigt, men som samles ved en udfoldelse over tid. Husserls mest kendte eksempel på et tidsligt objekt er melodien. At vi kan erfare melodien skyldes ifølge Husserl, at vores bevidsthed ikke er låst fast i et nu, men altid allerede er relateret til en fortid og en fremtid. Således at vi „...altid implicit og utematisk foregriber det, som vil indtræffe et øjeblik senere“<sup>9</sup>. På samme måde er det at *falde i søvn* kendetegnet ved en bevidsthed om et tidsligt objekt, hvor rettetheden forsvinder, og et naturligt tab af verden indtræder<sup>10</sup>. Som Charlotte beskriver det, så hører hun svagt lyden fra fjernsynet, når hun falder, og tiden, hvor faldet indtræder, bliver en mytisk tid, hvor grænser opløses.

---

## Opløsningen

Ægteparret Bent Nielsen og Lone Nielsen bor i en lille villa på Amager. Bent fik en blodprop for femten år siden, kort tid efter han blev pensioneret, og i årene, der fulgte, gjorde Bent og Lone mangt og meget for at udbedre de lammelser Bent fik i forbindelse med blodproppen. Trætheden, der også kom efter blodproppen, er der dog stadig, og Bent bruger det meste af dagen på at sidde foran fjernsynet:

MA: *Kan I fortælle lidt om jeres hverdag?*

Lone: *(Lone peger hen imod fjernsynet) Fjernsyn... det er det første Bent gør lige så snart han har spist sin morgenmad, det er at tænde for fjernsynet [...] Bent kan sidde og se det hele dagen. Han kan ikke holde ud at læse...det er svært at koncentrere sig. Han har en god stol, som han kan lægge sig i. Det er sådan en vi har fået lokket ud af kommunen (Bent illustrerer, hvordan stolen virker ved at læne sædet tilbage).*

Bent falder ofte i søvn foran fjernsynet, og Bent og Lones hjem er blevet indrettet i forhold til Bents stillesiddende og sovende liv. I løbet af døgnets 24 timer er han således at finde i sengen, i soveværelset, eller i lænestolen med fodstøtte foran fjernsynet. Med fjernsynets rytmiske gentagelser går ugen for Bent. Dagen begynder med Godmorgen TV, og hvis Bent er heldig udsendes der en dokumentar om

---

8 De Warren 2010.

9 Zahavi 2001, s.124.

10 Schuback 2013.

hans store passion – Københavnsk historie – i løbet af dagen. Hvad, der ikke interesserer Bent, benævner han som ‘pladder’, der ikke desto mindre får lov at køre, mens Bent falder i søvn. Som en samstemmende blind voyeur til et soundtrack af ‘pladder’ begynder Bents hoved, som Lone beskriver det, at nikke. Lone kender rutinen, og hun ved, at det er sådan Bent lever sin hverdag i faldende tilstand foran fjernsynet:

*Lone: Og så sover han en halv time der, en halv time her...en time der. Jeg kom hjem i går aftes ved en ti-tiden og der havde han også lige sovet. Hvis jeg ringer hjem, så kan jeg høre at han... „har du lige sovet?“ ...så siger han „ja“. Han sover utroligt meget, og han sover hele natten.*

Efter femten år, hvor parret har levet med Bents tilstand, er såvel pensionen som opsparingen ved at være brugt op. Således må parret snart sælge bilen, der i kraft af handicapliften er en af deres eneste muligheder for at komme rundt. På samme vis bliver de nødt til snart at sælge huset og haven og dermed også muligheden for, at Bent kommer ud om sommeren. Men denne bekymring føler Lone, at hun er alene med. Under en samtale, hvor Bent er tilstede, udtrykker Lone sig således:

*Lone: Hvis man begynder at tænke sådan, så kan det godt gøre lidt ondt. Det var jo ikke tanken, at vi skulle sidde her. Så har vi så nok endda været godt stillet, fordi jeg havde en god pension og sådan noget, men det begynder også at få en ende, så banken har da sagt, at vi skal til at tænke over at finde noget andet indenfor nogle år. Det bliver igen mig. Jeg ved ikke, hvor meget Bent tænker over det.*

Men Bent er sjældent ude i haven om sommeren, da han foretrækker at sidde i stolen foran fjernsynet hvor han ubesværet kan falde ind og ud af søvn. Bent er efter eget og Lones udsagn i det hele taget ikke synderligt glad for at være for meget ude af huset.

*Lone: Han skal helst have været udhvilet, når vi skal noget, og godt nok har han altid været en doven snobel, men han har aldrig været så træt, som han er nu...det er tydeligt. Vi havde troet det ville fortage sig, men jeg synes det er det samme. Det er det ikke helt, fordi lige da han var blevet ramt, da kunne han fandededme falde i søvn, lige når koppen var på vej op til munden... det er jo fuldstændig abnormt, men det går jeg ud fra du godt ved. Der siger man til sig selv „Det kan man ikke“, men det kan man altså. Sådan noget gør han selvfølgelig ikke, men han læner hovedet tilbage mange gange i løbet af dagen, eller også sætter han sig bare og lader hovedet falde ned. Så han er træt, men det kan vel godt have noget at gøre med, at han ikke*

*er beskæftiget. Hvis han sidder ude på skolen...på vores skole, hvor de diskuterer nogle ting eller det kan være meget forskelligt, så kan han godt holde sig vågen, men det er ikke...Sådan har vi det vel alle sammen. Det er meget almindeligt, at hvis det er røvsygt, så kan man lidt lettere tabe øjnene. Men han...der skal meget ro og...helt klart vaner. Der hvor Bent har det bedst det er der i sin stol eller inde i sin seng...i hvert fald hjemme.*

Bents hverdag struktureres rundt om søvnen, og hverdagens cykliske tid og de rutiner, der akkompagnerer denne, modtager kolorit af søvnen og af den mytiske tid, hvor Bent falder ind og ud af søvn. Her forsvinder Bent fra tilværelsen. En tilværelse, der primært foregår i passiv interaktion med fjernsynet, og langt væk fra den have hans kone gerne vil have ham ud i.

Som den franske eksistentialem Emmanuel Levinas gør opmærksom på, så kræver vores eksistens, at vi træder op til den, hvilket ifølge Levinas skyldes, at vores eksistens er en opgave, vi er blevet pålagt som eksistenser<sup>11</sup>. Til daglig mærker vi sjældent, hvordan denne træden op til vores eksistens er et led i vores kontrakt med væren, men i trætheden oplever vi, hvordan det kan være svært at påtage os dette job. Her bliver vi opmærksomme på, hvor stor en byrde den eksistens, som vi bærer rundt på, egentlig er. I trætheden kaldes vi væk fra eksistensen, og på et tidspunkt i løbet af dette fald ud af eksistens – i den mytiske tid forinden – bliver det væsentligste ved faldet bruddet med opmærksomheden på eksistensen. Som Lone udtrykker det, er Bent træt det meste af tiden. Når han skal bære eksistensens byrde med uden for hjemmets fire vægge, bliver han frustreret, som om byrden bliver tungere, når han er ude i mindre kendt område. Her kan Bent ikke få lov til at falde lige så let ind i søvnen, og kan blive nødsaget til at falde ud af søvnen.

Heideggers analyse af hverdagslivet kan i denne sammenhæng være behjælpelig i analysen af, hvorfor det forholder sig således for Bent. I Heideggers mest kendte værk *Sein und Zeit* (Væren og Tid)<sup>12</sup> behandler han, hvordan vi kontinuerligt undgår at behandle vores eksistens med udgangspunkt i den præmis, som er grundlæggende for den: at den er endelig. Herunder er hverdagslivet den tydeligste indikator på, at vi fortrænger vores endelighed<sup>13</sup>. Dette skyldes ifølge Heidegger, at hverdagslivet fremstår som en cyklisk tidslighed, der i kraft af sin cykliskhed, skjuler endeligheden. Via de to begreber *zuhandensein* (tilhåndenværende) og *vorhandensein* (forhåndenværende) illustrerer Heidegger, hvordan verden og derved vores unikke væren-i-verden træder ud af syne i hverdagslivet<sup>14</sup>. Således er der en mængde ting, vi ikke bemærker i hverdagen, f.eks. stolen

11 Levinas 2004.

12 Heidegger 1962 [1927].

13 Heidegger 1962 [1927], s.304.

14 Heidegger 1962 [1927].

vi sidder på hver dag, cyklen, der kører upåklageligt – de fremtræder som tilhåndenværende. Men den dag stolebenet knækker, eller kæden falder af cyklen og vi kastes til jorden, bliver verden for et kort øjeblik forhåndenværende. Når dette sker, bemærker vi, at endeligheden er en del af vores eksistens. I nogle tilfælde, såsom nærdødsoplevelser, kan denne fremtrædelse af verden som forhåndenværende vare ved i længere tid, indtil forholdet til verden som tilhåndenværende er blevet reetableret. For mange informanter, der har haft en blodprop i hjernen, gør denne fremtrædelse af verden som forhåndenværende sig gældende, og reetableringen af et forhold til verden som tilhåndenværende bliver altafgørende. Sådan som vi får præsenteret Bents verden, virker den ikke så stor og så selvfølgelig som tidligere men er blevet indskrænket til verden indenfor hjemmets fire vægge – eller mere specifikt foran fjernsynet i soveværelset og i stuen. Her ved Bent, hvor alting er, og hvor han kan manøvrere uden, at verden gør modstand:

*Lone: Så kommer hjemmehjælperen eller ungerne kommer hjem og smider noget i gangen, og så kommer Bent...åh så bliver han tosset. De er ikke vant til det...man skal ikke smide noget i gangen fordi Bent skal kunne komme til. Sådan er hele dagligdagen. Man skal hele tiden indrette sig sådan...og vi kan ikke have alt stående i skabene sådan lige i næsehøjde, og jeg ved at Bent kan godt rejse sig op og løfte en arm...ja, det har ikke en skid at gøre med træthed det her...jo, psykisk træthed.*

Som citatet også illustrerer, betyder det ligeledes, at Bents omgivelser skal agere i forhold til denne reetablering af verden. I hjemmet er den ubesværede adgang altafgørende, da den sikrer at Bent skal bruge så lidt tid som muligt væk fra sengen eller lænestolen, hvor Bent har mulighed for at falde i søvn. Men denne insisteren på ubesværet adgang har ifølge Lone bl.a. betydet, at parret sjældent har gæster og er blevet afskåret fra social kontakt.

---

## Fremmedgørelsen

*Lone: Hvis vi nu havde gæster...det har vi ikke så meget mere, men det ville han godt kunne have i to dage, fordi så sætter han sig bare der, og han lukker bare af. Så kan du da snakke fra nu af og til juleaften, og der sker ikke en skid. Du kan også se, at han ikke kigger på dig. Det er sådan noget...det har noget at gøre med apopleksien, at han ikke ser på de folk han taler med. Det gør jo så, at venner og bekendte de synes det er noget mærkeligt noget (Bent begynder at larme med stolen i, hvad der lader til at være protest)...altså jeg er jo vant til at tale med...Det ligger sådan i vores kultur, at man ser på det menneske man taler med. Altså goddag (kigger væk idet hun siger det). Det*

*gør Bent, og han gør det også over for mig...det er ikke sådan. Prøv at lægge mærke til, hvor lidt han har kigget på dig...jeg ved ikke om du har registreret det, men jeg lægger mærke til det...*

Lone udtrykker flere gange, at hun er flov over Bents fraværende fremfærd, når de får gæster, og at dette kombineret med en generel modvilje mod gæster fra Bents side har resulteret i, at de har mistet kontakt til en række mennesker. Lone har ingen forhåbninger om, at dette vil forandre sig, men har givet op. Således taler Lone flere gange om Bent, der er til stede i rummet, som om han ikke er der, såsom da hun fortæller, at hun egentlig gerne ville skilles men ville have dårlig samvittighed overfor Bent. Dertil fortæller hun, at hun aldrig havde giftet sig med Bent, hvis han havde været, som han er nu – træt og stillesiddende. Efter femten år er Lone fortsat i tvivl om, hvorvidt Bent er tilstede i de samtaler, hun har med ham, og det klare indtryk af, at hun er bundet til ham af forpligtelse snarere end lyst, er umiskendeligt. Ligeledes ser det ud til at forholde sig med Poul og Inger.

Poul fik sin første blodprop i 1990. Efter en serie blodpropper frem til 1997, slog den sidste, som Poul udtrykker det, „hovedet på sømmet“ og efterlod Poul med en delvis lammelse i venstre side af kroppen. Efterfølgende har Pouls ægtefælle Inger taget sig af Poul i 17 år. Inger, der på samme måde som Lone er til stede under interviewet med sin ægtemand, oplever også, at hendes ægtemand befinder sig bedst foran fjernsynet, hvor han kan falde i søvn:

Poul: *Jeg ser rigtig meget fjernsyn.*

Inger: *Ja, din dag går med at se fjernsyn. Det må vi hellere lige sige, at sådan er det. Poul har ikke lyst til ret meget andet, men det er også fordi du siger jo, at du har svært ved at følge med, når folk sidder og taler i en samtale. Når folk så sidder og snakker sammen og de også snakker til Poul, så vi andre reagerer jo hurtigt, men Poul skal jo have længere tid til at reagere, så nogle gange så føler...det tænker man måske ikke altid over når man er nogle stykker sammen, og nogle gange så kan der gå 10 minutter og så lige pludselig så siger Poul et eller andet, og så tænker vi „hvad er nu lige det?“, men så har det jo roteret rundt, og så er han kommet i tanker om noget vi snakkede om for et lille stykke tid siden, men han har svært ved sådan at følge med.*

MA: *Kan du følge med i de programmer, der er i fjernsynet?*

Poul: *Ja*

Inger: *Men Poul ser mest underholdning og så TV-avisen hver halve time, når den er der. Nyhederne, men ellers er det mest sådan underholdning og serier. Nå, jo, faktisk så ser du...nu skal vi heller ikke gøre dig...*

Poul: *...jeg kan jo ikke sprog. Jeg kan ikke engelsk, men jeg kan læse teksten.*

Inger: ...*ja, du kan følge med i teksten det er rigtigt. Så kan du faktisk også godt lide at se folketingsdebatterne. Dem har du fulgt faktisk, og det blev jeg faktisk meget overrasket over at Poul fandt det interessant. Det er jo ikke usundt. Han kan da bedre huske de her folketingskandidater og sådan mange andre ting end jeg kan altså. Der sker da lidt.*

Som den sidste sætning fra Inger antyder, så er Inger i tvivl om, hvad Poul registrerer og ikke registrerer, og hun er tydeligvis frustreret over manglen på indsigt i Pouls „skjulte“ verden. Denne frustration gør hun specifikt opmærksom på, da hun fortæller om, hvordan den første tid, efter Poul fik en blodprop i hjernen i 1997, var meget hård. I tiden lige efter udviklede Poul kleptomani, og Inger oplevede efterfølgende en stor skam samt frustration over, hvad hun anså for at være Pouls nye identitet. Efter et møde med en neurolog lykkedes det imidlertid for Inger, at få bedre begreb om, hvem Poul var, da neurologen kunne pege på, hvad Inger genfortæller som „månekratere“ i Pouls hjerne. Via denne kortlægning, udtrykker Inger, hvordan hun opnåede en større forståelse for, at Poul var en anden end tidligere. Inger har således accepteret, at det kun er i små glimt, at den mand hun giftede sig med dukker op igen. Ligesom Lone nævner Inger, at hun aldrig ville have giftet sig med den trætte og fraværende mand, hun bor sammen med nu.

---

### Hverdagen i fald

Både Inger og Lone har fuldstændigt styr på deres ægtemænds hverdag. Ned til det mindste klokkeslæt er de opmærksomme på deres mænds rutiner. Således omtaler både Inger og Lone konstant specifikke klokkeslæt, som de har iagttaget, at deres mænds hverdag er opbygget omkring. Deres mænd kan derimod ikke give den samme detaljerede redegørelse for betydningsfulde klokkeslæt i deres hverdag. Dette betyder dog ikke, at Poul og Bent uopmærksomme på tilbagevendende begivenheder i løbet af dagen. I nedenstående uddrag fra interviewet med Bent og Lone, sidder Bent således og ser efter postbuddet og har svært ved at koncentrere sig om andet:

Lone: ... *Vores [hus] er indrettet, så Bent kan komme rundt overalt. Der er ingen steder han ikke kan komme, hvis han vil.*

Bent: *Der er posten (kigger ud af vinduet)*

Lone: *Ja, men det er jo ikke det liv vi havde regnet med. Når man sådan ser et ægtepar gå ned ad gaden med hinanden i hånden, så tænker man „hold kæft I skulle bare vide, hvor glade I skal være“. Vennerne de forsvinder...*

*altså når Bent ikke rigtig deltager, så sker der et eller andet, så er vi ikke så spændende*

Lone forstår ikke, hvorfor det er så vigtigt for Bent at se efter postbuddet, men for Bent er det en væsentlig opgave:

Lone: *Prøv at lægge mærke til, hvor lidt han har kigget på dig...*

MA: *Er det fordi du tænker på andre ting Bent?*

Bent: *Nej...jo, det er det også for om lidt kommer damen og spørger om posten har været der, og så skal jeg jo have kigget om den har været der.*

Lone: *Nej, det er noget pjat. Regn du bare med den, men det er noget pjat. Du kan også sidde og kigge ud i køkkenet eller ind på fjernsynet. Altså, hvis vi havde haft fjernsynet tændt, så havde han siddet og stanggloet ind på fjernsynet, selvom han godt ved du er her for at tale med ham. Det rager Bent en papand, fordi nu kigger han fjernsyn. Al opdragelse er væk...sådan gør man og sådan gør man ikke.*

Postens ankomst veksler fra dag til dag, og som Lone fortæller, er det ikke hver dag, at Bent opdager postbuddet, fordi han sover. Således er Bents søvnbehov det ultimativt dikterende for Bents hverdag. Både Lone og Inger er meget opmærksomme på deres ægtemænds søvnbehov. Begge er de klar over, at hvis ikke søvnen og trætheden imødekommes, så bliver tilværelsen med deres ægtemænd utålelig:

Inger: *Når vi er ude til et selskab og sådan noget lignende og jeg siger, „nu bliver vi nødt til at tage hjem og sådan“, „nej, allerede“, „ja siger jeg så, fordi Poul han er træt“, „jamen hvad bliver han dog træt af“, så siger jeg „han er træt altså“, og så er det det, at når han begynder at snerre måske af dem vi sidder sammen med eller sådan noget, eller kommer ud i nogle diskussioner, som ligesom ikke rigtig har noget med virkeligheden at gøre, så er det også på tide at tage hjem, fordi så ved jeg godt, hvor træt han er. Han har det også sådan med støj...fjernsynet generer ikke...han ser jo fjernsyn altid, men støjniveau, så skal vi helst ikke være mere end seks mennesker.*

Samtidig ser Lone og Inger det som en væsentlig opgave at vække deres ægtemænd, da de ellers ville sove hele dagen. De er nogenlunde klar over, hvor lang tid deres ægtemænd skal sove, og har klokkeslæt på, hvornår de vækker dem. Nogle gange sker dette ved, at de ringer hjem til deres ægtemænd, eller f.eks. at hjemmeplejen kommer forbi. Således forsøger både Inger og Lone at sørge for, at deres mænd falder ud af søvnen.

Når parrene ikke deler, hvad fænomenologen Alfred Schutz betegner som „et tidsfællesskab“, hvor „vi bliver gamle sammen“<sup>15</sup>, indstiftes en oplevelse af, at parrene lever i forskellige livsverdener. At dele livsverden afhænger således af såvel et tidsligt og rumligt fællesskab, hvor intersubjektivitet går forud for egen eksistens. Som Heidegger pointerer, så er denne intersubjektivitet (hvad Heidegger kalder *væren-med*) dog udgangspunktet for vores væren, og noget vi altid allerede er i:

*På basis af denne medmæssige i-verden-væren er verden altid allerede den verden, som jeg deler med de andre. Tilstedeværens verden er sam-verden. I-væren er samværen med andre. De andres inderverdenslige i-sig-selv-væren er medtilstedeværen. De andre kommer ikke i møde gennem den form for begribelse, der på forhånd adskiller et først og fremmest forhåndenværende eget subjekt fra de øvrige ligeledes forekommende subjekter, og heller ikke igennem den primære beskuelse af sig selv hvori noget bliver fastlagt, som allerførst kan udgøre modpunktet for en forskel.<sup>16</sup>*

Eksistens er altså ikke et ego-projekt, men er først og fremmest en væren-med. Med dette udgangspunkt, kan man argumentere for, at afstanden mellem ægtefællerne handler om en eksistentiel ensomhed. En ensomhed, der ikke kan bekæmpes via fortabelsen i dagligdagens cykliske struktur. Det er den manglende mulighed for at dele denne væren i et hverdagsliv, der udgør det største problem for parrene. Selv i søvnen er deres hverdag delt. Til trods for at søvnen er ens egen, deler kroppene ofte de mange ikke-vågne timer i sengen. Både Bent og Lone, og Poul og Inger er dog holdt op med dette. Lone fortæller, hvordan det gør ondt på Bent, hvis hun lægger armen rundt om ham om natten, og at de nu sover i hver deres seng:

Lone: *Bents sygdom er jo oven i købet noget med, at hvis jeg aer ham på den venstre side, så siger han: „Av, for helvede,...altså hans føle...Det vil sige, at hvis jeg skulle driste mig til at længe en arm ud og sige: „Godnat skat“, så: „Flyt dig for helvede“. Så der kommer jo nogle mærkelige og fuldstændigt absurde oplevelser, som man skubber væk og siger „det er fordi han...og det mener han ikke“, men på et eller andet tidspunkt, så bliver den bunke eddermandeme høj.*

---

15 Schutz 1967, s.163.

16 Heidegger 2007, s.144.



---

## En landing

Både Bent og Lone, og Poul og Inger synes ikke blot at leve i, hvad man fra et fænomenologisk perspektiv kunne kalde, forskellige livsverdener, men også i forskellige temporaliteter. De deler deres hverdagsliv, men tiden de deler er forskellig. I de mange timer Bent og Poul sover, er henholdsvis Lone og Inger opmærksomme på hverdagens cykliske tid, alt imens Bents og Pouls tid forsvinder i og med søvnen – afbrudt af postbuddet, madleverancen, det interessante program i fjernsynet etc. – alt det, der trænger sig på og ind i deres verden, og hvis indtrængen er en del af hverdagen med søvn. Her er verden struktureret omkring trætheden og med så lidt mulighed for modstand som muligt. Her er søvnen, der gør dem gnavne og i dårligt humør, konstant i kontrol, da den altid har pladsen og muligheden for at kunne tage over. Men parrene kan ikke dele denne hverdag, hvor søvnen placerer sig imellem dem. Mændenes hverdag er struktureret af søvnen, og de lever i søvnen såvel som i den mytiske tid, hvor man falder ind og ud af søvnen. Denne tid kan ikke deles.

---

## Litteratur

- Carbone, M. (2004). *The Thinking of the Sensible*. United States of America: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. New York, US: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Kroppens fænomenologi*. København, DK: Det lille forlag.
- Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. (J. Macquarrie & E. Robinson Trans.). London, UK: SCM Press.
- Heidegger, M. (2007). *Væren og tid*. Århus, DK: Forlaget Klim.
- Levinas, E. (2004). *De l'existence a l'existant*. Paris, F: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Nancy, J.L. (2007). *Tombe de sommeil*. Paris, F: Galilée,
- Proust, M. (1963). *På sporet af den tabte tid*. København, DK: Martins Forlag.
- Schuback, M. (2013). The Hermeneutic Slumber: Aristotle's Reflections on Sleep i C. Barracchi (Eds.), *The Bloomsbury Companion to Aristotle* (pp. 128-143). London, UK: Bloomsbury Academic.
- Schutz, A. (1967). *The Phenomenology of the Social World*. (G. Walsh & Frederick Lehnert, Trans.). Evanston, US: Northwestern University Press,

Warren, N. (2010). The Inner Night: Towards a Phenomenology of (Dreamless) Sleep. In D. Lohmar, & I. Yamaguchi (Eds.), *On Time – New Contributions to the Husserlian Phenomenology of Time* (pp. 273-294) New York, US: Springer.

Zahavi, D. (2001). *Husserls Fænomenologi*. København, DK: Gyldendal.

---

## Summary

### **Sleep and Mythical Time**

#### **– Everyday Life with Fatigue among Ischemic Stroke Victims and their Spouses**

Based on fieldwork among people who report an overwhelming sense of fatigue after stroke and their spouses, the article explores how an increased need for sleep may create a distance between the couples in their shared everyday lives.

## Michael Haldrup & Wibeke Haldrup

---

Michael Haldrup. Professor mso i Performance Design, Roskilde Universitet og leder af forskergruppen Visuel Kultur og Performance Design (VISPER). Har skrevet artikler og bøger om visuel kultur og hverdagsliv (bl.a. *The Family Gaze* (Tourist Studies, 2003) og *Tourism, Performance and the Everyday* (Routledge, 2010. Begge med J. Larsen). Fra 2009–17 leder af Roskilde Universitets faglige museumsnetværk RUCMUS og aktuelt projektleder af to projekter om museumsformidling som del af det NORDEA/VELUX-finansierede projekt *VORES MUSEUM* (2016–20).

Wibeke Haldrup. Museumsinspektør og mediearkivar ved Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer. Tidligere publikationer om billedet som materiel udtryksform blandt andet i Nationalmuseets Arbejdsmark (2005). 2016–18 ansvarlig for indsamling, registrering og digitalisering af Nationalmuseets indsamling af lysbilledforedrag fra firmaet V. Richter.

**Keywords:** Fotografi, visuel dannelse, massemedier, lysbilledforedrag

---

# FOTOGRAFIET I SAMFUNDETS TJENESTE

## Lysbilledforedraget som Kommunikativt Medium

*I starten af det 20. århundrede begyndte lysbilledforedrag at erstatte og supplere anskuelsestavler og lokale materialesamlinger som pædagogisk-didaktisk middel i de danske skoler, og lysbilledforedraget vandt også udbredelse som kommunikativt medie i forskellige foreningssammenhænge, hvor omrejsende foredragsholdere illustrerede deres beretninger med livagtige gengivelser af situationer, steder og objekter på lærredet. Som sådan havde anvendelsen af lysbilleder en langt mere social og massekommunikativ karakter end fx det professionelle eller det personlige fotografi.*

I denne artikel vil vi søge at stille skarpt på denne særlige karakter af lysbilledforedraget som kommunikativt medium. I dette er vi inspireret af den britiske visuelle sociolog Gillian Rose som for nyligt har argumenteret for nødvendigheden af at anlægge et bredere analytisk blik på brugen af billeder som kommunikative medier, snarere end at fokusere på deres motiver. I modsætning til tidligere tiders fokus på tekstuelle og semiotiske tilgange til læsning af billeder har særligt antropologiske og etnografiske tilganges indtog i den visuelle sociologi betydet en øget opmærksomhed på at

„...the intersection of visual culture and ‘visual research methods’ should be located in their shared way of using images, since in both, images tend to be deployed much more as communicational tools than as representational texts.“<sup>1</sup>

Rose understreger her menneskers visuelle kultur som et centralt medium for at producere sociale og kulturelle relationer såvel som forskelle. Det får hende til at foreslå en forskydning af fokus i analyser af fotografiers rolle i vores visuelle kultur, fra et fokus på relationen mellem den afbillede scene (produktionskontekst) og billedet, til relationen mellem billede og brugskontekst. Snarere end at interessere sig for motiv og (oprindelses)kontekst forskydes fokus i stedet til dets effekter og virkninger.<sup>2</sup> Publikumsrelationen skal tænkes ind, både i forhold til, hvordan vi læser billedets *komposition*, den *teknologiske* medialisering, det indgår i, og den *socialitet* læsningen af det, foregår indenfor.<sup>3</sup>

I en dansk sammenhæng har den fotografihistoriske diskussion især samlet sig om udvikling og brug af det mere professionelle fotografi i form af det professionelle portrætfotografi, kunsthøfografi, reklame- og pressefotografi, samt ekspeditionsfotografier<sup>4</sup> og af amatør-fotografiets udbredelse og forbindelse til hverdagslivet<sup>5</sup> suppleret af enkelte fortrinsvis teoribaserede læsninger af fotografiets rolle i en visuel mediekultur.<sup>6</sup> Derimod har der været et mere begrænset empirisk fokus på den type visuelt *massemedie* som f.eks. lysbilledteknologien er udtryk for. Overfor f.eks. distribuerede papir og celluloid-bårne samlinger af visuelle eksempler som i arkivet eller i det fotografiske album, udgør lysbilledforedraget en anden type materialitet, bygget op omkring en triangulær relation mellem billede, det sociale rum, det vises i, og publikum. Som Rose beskriver andetsteds, følger konventionerne for lysbilleders anvendelse en overordentlig ensartet form,

1 Rose, Gillian 2007, s. 24.

2 Rose, Gillian 2007, s. 12.

3 Ibid., s. 22–23.

4 Se f.eks. Kleivan, Birna Marianne: „Det eksotiske nord – Fotografier fra Grønland 1854–1940“ i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 126–149.

5 Larsen, Jonas og Sandbye, Mette (red.) 2013.

6 Fausing, Bent 1999.

og det er dette medieformat – *lysbilledheden* – som Rose med en lidt kunstig omskrivning kalder det, vi er nødt til at indfange for at forstå lysbilledforedraget som kommunikativt medie:

„[T]he speaker stands in front of the audience, the slides are projected in a darkened room on a wall or screen also facing the audience, and the speaker speaks about them. This scenario contains three elements the intersection of which (...), produces a visual image's effect: the image, its audiences and its space of display. I'm not then going to pay attention to any slide display in particular. Instead I want to consider the effects of the use of slides in general – their slidiness if you like. What happens when the lights are dimmed and the projector at the back starts whirring and glowing images appear?.“<sup>7</sup>

I foråret 2016 forestod Nationalmuseet et udredningsarbejde vedrørende Dansk Skolemuseums samling, som grundet museets ophør, blev gennemgået og fordelt mellem danske museer og Danmarks Institut for Pædagogik og Uddannelse, AaU. I den forbindelse blev en omfattende samling af lysbilleder, overvejende fra firmaet V. Richter, gennemgået.<sup>8</sup> Dette materiale udgør en enestående mulighed for at reflektere over lysbilledforedragets karakter og rolle som kommunikativt massemedie. Materialet har formet tusinder af skolebørns bevidsthed om Danmark og verden i perioden fra 1910'erne til 1950'erne: om Danmarks historie, geologi, fauna, flora, produktionsliv, folkestyre, offentligt liv, hverdagsliv og meget mere. Også andre lysbilledsamlinger er dukket op i de senere år. I Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv findes en del lysbilleder med såvel danske som udenlandske motiver.<sup>9</sup> Lysbillederne blev formentligt anvendt i foredragssammenhænge i regi af selskabet. Ligeledes i 2016 blev en lysbilledserie fra firmaet V. Richter, indeholdende et usigneret foredrags-manuskript, skrevet af en medarbejder ved Teknologisk Institut, overdraget fra Orø Museer til Nationalmuseet. I

---

7 Rose, Gillian 2003, s. 214.

8 I Richter, V., 1940 beskriver stifteren selv, hvordan lysbilledforedraget indtil ca. 1905 primært blev produceret og distribueret af store handelshuse, og tog udgangspunkt i turistdestinationer og geografiske ekspeditioner. Systematisering, og udbredelse af seriernes tema (fx danske landskaber og personligheder) var derfor fra starten fokusområdet for Richters virksomhed. Foruden Richters egen beskrivelse af sin virksomhed, findes der kun meget lidt omtale af firmaet. Lennart Weber kommer til samme konklusion i tidsskriftet *Objektiv*, hvor han beskriver et lille udvalg af Richters lysbilleder (Weber, Lennart 2015, s. 23–24). En kort biografi om Vilhelm Pagh Richter findes på boghandlerforeningens hjemmeside baseret på Andreas Dolleriis: „Danmarks Boghandlere“ bd. IV.

9 Fotografierne indgår i Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv, som siden 2010 har været opstillet på Nationalmuseet som et selvstændigt arkiv, der ejes af selskabet selv, men plejes af Nationalmuseet. I arkivet findes blandt andet breve, dagbøger, regnskaber, kort og foredragsmanuskripter. Derudover indeholder arkivet over 70.000 fotografier.

2018 modtog Nationalmuseet yderligere 15 æsker med lysbilleder fra den jødiske skole Carolineskolen i København. Og fra det nu nedlagte Danmarks Fotomuseum returneredes en større samling lysbilleder. Fraregnet lysbillederne i Det Kongelige Danske Geografiske Selskabs arkiv, der indgår i en separat samling, består Nyere Tid og Verdens Kulturers samling nu af i alt 7443 lysbilleder, hvoraf 2011 er håndkolorerede. Lysbillederne stammer som sagt overvejende fra firmaet V. Richter.<sup>10</sup> Nogle er bevaret som hele serier i trææsker, andre er enkeltbilleder og andre igen indgår som lysbilleder på (26) båndfilm. Der er bevaret 10 manuskripter, der medfølger hele serier, samt 6 medfølgende meddelelsesbøger, hvor foredragsholderne opfordres til at notere seerantal ved forevisningerne.

I denne artikel vil vi med inspiration fra Rose's opdeling af billedbrugens tre modaliteter – komposition, teknologisk medialisering og socialitet – og med udgangspunkt i V. Richters lysbilledserier søge at forstå disse som udtryk for et særligt medieformat og diskutere, hvordan relationen mellem billedernes komposition og materialitet, lysbilledforedragets medieformat og anvendelseskonteksten kommer til udtryk.<sup>11</sup> Inspireret af denne analytiske opdeling vil vi forsøge en læsning af lysbilledforedraget som del af en (masse)mediemæssig visuel kultur. Vi vil indledende præsentere, tilfældigt udvalgte, men karakteristiske, eksempler på det visuelle materiale, som indgår i serierne, med fokus på deres produktion og komposition. Dernæst vil vi diskutere lysbilledforedragets særtræk som visuelt medie, og endelig vil vi perspektivere Richters billeder i forhold til de institutionelle og organisatoriske rammer for den brugskontekst de indgik i, særligt i skoleundervisningen, i første halvdel af det 20. århundrede.

---

## En verden af billeder: V. Richters lysbilledserier

Motivkredsen i de mange lysbilleder fra andre lande end Danmark favner bredt: folkeliv, arkitektur, landskabstyper, råvarer, produktion og meget andet. På den ene side skildrer billederne det fremmedartede; hvordan mennesker uden for Danmark i udseende og påklædning adskiller sig fra danskere, og hvordan husbygning, byliv og landskaber varierer. Her følger billederne de generelle konventioner for afbildninger af eksotiske og fremmedartede livsformer, folketyper og

---

10 Øvrige distributører (og fotografer), der er repræsenteret i samlingen, er fra København: Fotomagasin A/S, „Projektion“ (Verdelin), Fotografisk Handelshus Budtz Müllers Eftf., Kongsbak & Cohn, Kgl. Hoffotograf Elfelt, Nordisk Fotokompagni. Og fra det øvrige Danmark: Gunnar Mogensen, Silkeborg, Fotograf Scharling, Thisted, N.A. Møller Nicolaisen, Vejle samt Dansk Baandfilm A/S. Fra udlandet: Unger & Hoffmann A.-G. (Dresden), Richard Rosch (Dresden), E.A. Seemann (Leipzig), Th. Benz(?) (Stuttgart), Georg Westermann Verlag (Braunschweig), Seerstern Lichtbilder, Nordstedts Bildband, Newton & Co (London) samt T. Enami (Yokohama).

11 Edwards, Elizabeth 2012 og Rose, Gillian 2007.



**Figur 1. Der hugges for (Det Kongelige Danske Geografiske Selskab).**

landskaber, som var udbredte i det tidlige 20. århundrede.<sup>12</sup> På den anden side skildres ofte netop det, der er fælles for hele jordens befolkning. Overalt ser man den moderne verdens fremmarch overalt på kloden udgøre et fremtrædende motiv. Det gælder for såvel Danmark, som USA, Vesteuropa, Afrika og Asien i form af motoriserede transportmidler og industriel fabrikation. I det følgende vil vi kort præsentere 10 karakteristiske billeder, med henblik på at vise typiske kompositionstræk og diskutere den produktionsproces billederne har gennemgået.

En dansk bonde er i færd med at høste korn fra sin mark med en le. Kornet bølgler i harmonisk samklang med de vide horisonter, den øvrige spredte bevoksning og det fritgående dyrehold. Harmonien understreges af en skyfri himmel. Sceneriet udspiller sig på et lysbillede med titlen: *Der hugges for*. Det er håndkoloreret i rolige farver, så helheden forekommer idyllisk (figur 1) En fotograf har forevigt det maleriske øjeblik, der fanger landmanden midt i en bevægelse. Måske med et klapkamera, der egner sig fortrinligt til rejsebrug og cykelture, som der står i en vejledning i fotografering fra 1900-tallets første halvdel.<sup>13</sup> Det forekommer dog

<sup>12</sup> Schwartz, Joan M. 1996.

<sup>13</sup> Cohen, Siegfried & Co, (udateret), s. 6.



Figur 2. *Fuglefanger* (Orø Museer).

usandsynligt at det harmoniske sceneri, med sine skarpe linjer og synlige kontraster, er optaget med et håndholdt klappkamera som et datidens snapshot. Det er muligvis optaget med et stativkamera, der dog ikke egner sig til optagelser af bevægelse, som der står i samme vejleder,<sup>14</sup> så landmanden må formentlig holde svinget med leen til optagelsen er i hus. Lysbilledet optræder i et katalog over skolemateriel fra det danske firma V. Richter fra 1926. Her indgår det i en serie: *V. Olssons hjemstavnsbilleder til iagttagelsesundervisning*. Serien består af 44 lysbilleder fordelt på bl.a. emnerne: Kornhøst, Høhøst, og Forskellige husdyr.<sup>15</sup>

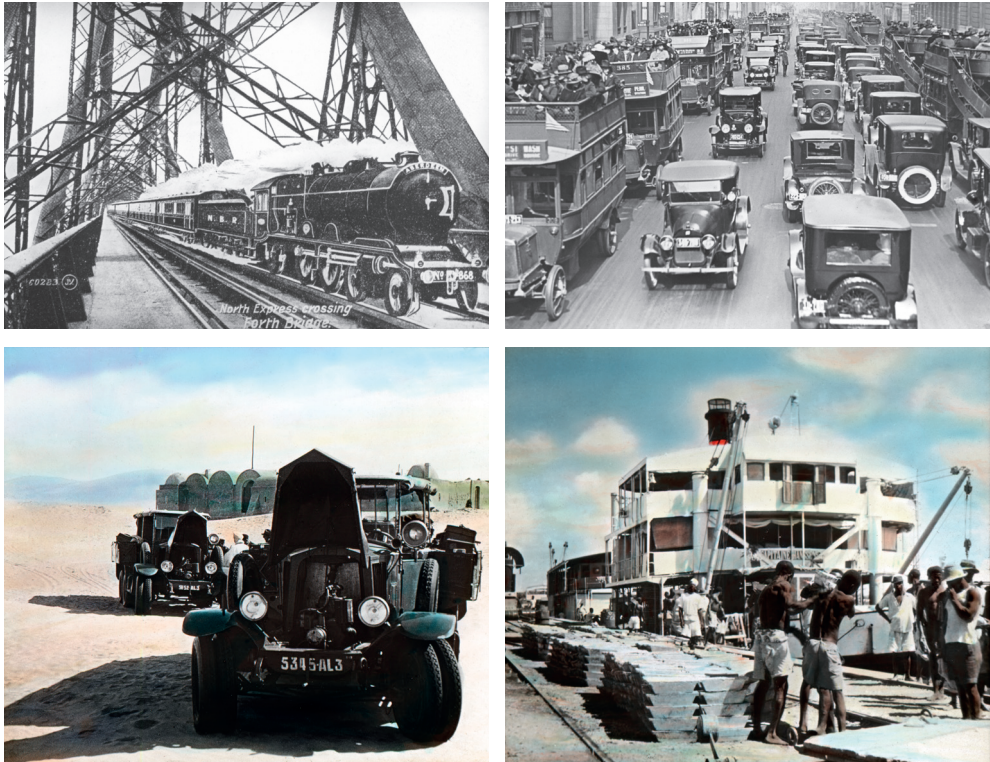
En færøsk fuglefænger balancerer på en klippe, mens han strækker sig så langt, han kan, indover stenene med sit net i hånden. Naturen, som han nærmest går i et med, er barsk, som han der balancerer på en knivsæg mellem liv og død, mellem himmel og jord, i tillid til at linen holder (figur 2). En fotograf har forevigt fuglefængerens midt i en bevægelse. Det farefulde øjeblik virker dog iscenesat. Det antyder de skarpe linjer og synlige kontraster. Lysbilledet optræder i samme katalog over skolemateriel fra 1926. Her indgår det i serien: *Færøerne*, der har de ældre elever i skolernes geografiundervisning som målgruppe.<sup>16</sup>

14 Ibid., s. 6–7.

15 Richter, V. 1926:1, s. 16. I kataloget optræder Lysbilledserien igen, i et udvalg, i serien *Danmarks Næringsliv*, under *Lysbilleder til Geografiundervisning* (s. 36). Denne gang med undertitlen *Landbrug*. Samme lysbillede anvendes altså i flere sammenhænge, som her til geografiundervisning, der henvender sig til en ældre målgruppe. Det vil derfor være forkert at konkludere, at fotografiernes komposition, stil og farvelægning er valgt med henblik på bestemte målgrupper.

16 Ibid., s. 41: *Lysbilleder til Geografiundervisning, Færøerne, Fuglefanger*.





**Figur 3. Øverst. Eksprestoget passerer broen og Trafik i New York (Fifth Avenue). Orø Museer & Dansk Skolemuseum**  
**Nederst: Ørkenbiler i Sahara og Tinbarrer i havnen ved Stanleyville. Belgisk Congo. Det Kongelige Danske Geografiske Selskab & Dansk Skolemuseum.**

De to lysbilleder illustrerer begge menneskets fysiske arbejde i og med naturen for at skaffe sig føden. Tematikken om dette universelt menneskelige vilkår er gennemgående for lysbilledserierne i V. Richters katalog fra 1926. De teknologiske fremskridt, der præger samtiden, får dog også plads i de mange serier, der præsenteres: Et højhastighedstog buldrer over Forth Bridge, en skotsk jernbanebro af høj ingeniørkunst. I New Yorks gader trænges biltrafikken. Lokomotivet, automobilen og motorskibet er fascinerende eksempler på, at der er fart over det moderne samfund, ikke blot i Vesteuropa og USA, men også i Congo, hvor travlt beskæftigede arbejdere lossere motorskibe med varer og i Marokko, hvor jeeps underlægger sig ørkenen (fig. 3). Ligeledes med fødevarereproduktion og – industri, hvor roefabrikation på Lolland og danske kornmarker kan finde paralleller i appelsinplantager og silkefabrikation i henholdsvis Algeriet og Japan og således indikerer såvel forskelle som ligheder mellem Danmark og verden (fig. 4).

Fotografier på glasplader af den type som her er gengivet, blev opfundet i slutningen af 1840'erne og i de kommende mange årtier blev de brugt ligeligt af fotografer, som negativer, og af offentligheden i form af diapositiver, enten til direkte



**Figur 4. Øverst: Sukkerfabrik og Kornmarken. Begge Det Kongelige Danske Geografiske Selskab. Nederst: Orangelund (Algier) og Spinding af silke (Japan). Begge Dansk Skolemuseum.**

ophæng i vinduer – et vinduesbillede – eller til lysbilleder.<sup>17</sup> De første kendte diapositiver er brødrene Langenheims lysbilleder fra 1848. Brødrene var indehavere af et amerikansk fotoatelier, W.F. Langenheim, grundlagt tidligt i 1840erne. I 1851 udstillede de deres lysbilleder – *fotografiske laterna magica billeder* – på verdensudstillingen i Crystal Palace i London. Lysbillederne brillerede ved deres øgede skarphed. Men især det faktum, at lysbillederne kunne forstørres og reflekteres på en skærm, gav „lysbilledshowet“ sit internationale gennembrud, idet offentlige fremvisninger blev en indbringende forretning.<sup>18</sup>

Kommerialiseringen af lysbilleder hang derfor uløseligt sammen med udviklingen af masse- og populærkulturen i 1800-tallets anden halvdel. Epicenteret for produktion af lysbilleder blev Paris. I starten blev de produceret som en sekundavare – et biprodukt af de finere stereoskopbilleder. Et beskadiget stereoskopbillede kunne let deles i to, hvoraf den ene halvdel da blev anvendt som lysbillede.

17 Timby, Kim 2016, s. 7 og Budtz Müllers EFTF. 1917, s. 92–94.

18 Timby, Kim 2016, s. 9–10.

Produktion af lysbilleder var billige, og efterspørgslen som sagt stor. Anvendelsesmulighederne var mange, fra det rent underholdende, der bl.a. førte til de første omrejsende „biografer“, til det videnskabelige, hvor f.eks. mikroskopbilleder kunne forstørres, og afsløre ting, mennesket ikke kunne se med det blotte øje. I slutningen af 1800-tallet kunne europæiske lysbilledproducenter reklamere med deres store udvalg, der kunne omfatte op til 10.000 billeder.<sup>19</sup>

I 1900-tallets første årti havde skoleforlaget Brinkmann og Richter taget det nye massemedie til sig. Nogle af de tidligste lysbilleder i Dansk Skolemuseums samling består af to glasplader, klæbet sammen med sort papir i kanten og med en strimmel hvidt, hvorpå firmanavnet Brinkmann og Richter står skrevet. Vilhelm Pagh Richter solgte i december 1911 skoleforlaget til Brinkmann (herefter Brinkmann Forlag og Skolematerielhandel) og etablerede Richters Skoleforlag og Lysbilledanstalt. I 1916 voksede firmaet, da han overtog det oprindelige skoleforlag fra Brinkmann. I Kraks fagregister under lyskopiering reklamerer V. Richter, Knabrostræde 10, med de over 10.000 billeder, der udlejes og forevises, og hvortil hører illustrerede kataloger.<sup>20</sup> Skønt skolerne nok var den primære indtægtskilde, rettede Lysbilledanstalten sig mod et større marked.<sup>21</sup> Et supplementsbind fra V. Richters Lysbilledforlag indledes: „Lysbilledserier/som egner sig til fremvisning i foreninger, skoler og hjem“. <sup>22</sup> Og lysbillederne kunne da også lejes enkeltvis, så en foredragsholder kunne komponere sin egen serie. Et appendiks til vinterkataloget fra 1926 har titlen: *Lysbilledserier/med forklarende tekst/som/udlejes/til skoler og foreninger*.<sup>23</sup> Af de „Almindelige Lejebetingelser“ på første side fremgår det, at „Lejeafgiften for Skoleserier og enkelte Billeder udenfor Serierne er 12 Øre pr. ukoloreret Billede og 15 Øre pr. koloreret Billede“.<sup>24</sup>

Fotografiernes stil og komposition var naturligvis afhængig af de tekniske muligheder og begrænsninger, der var til rådighed på dette tidspunkt. I Siegfried Cohen & Co's *Illustreret vejledning i fotografering* anvises således stribevis af tekniske overvejelser, som det er sandsynligt at også fotograferne bag lysbillederne i V. Richters billeder måtte tage i betragtning. Motiv og kameratype hang sammen og der var flere kameratyper at vælge imellem, alt efter formålet: magasinkamera, klappkamera, stereoskopkamera, stativ- og bælgkamera eller ferrotypkamera.<sup>25</sup> Re-

19 Ibid., s. 7–24.

20 KRAK Fag-Register for Danmark, VII – 1751.

21 Af Richters egen beskrivelse (Richter, V., 1940) fremgår at serierne i udgangspunktet blev udviklet til brug i skolerne, men i forbindelse med 1. verdenskrig søgte man at udbrede anvendelsen til andre sammenhænge, da kommunale bevillinger til ny teknologi her var vigende.

22 Richter, V. 1939.

23 Richter, V. 1926:2.

24 Ibid.

25 Ferrotypkameraet „... benyttes især paa Markeder, ved Folkeforlystelser etc.“. Med kameraet kan man fremstille positiver direkte på karton eller blikplade og fremkaldelse og fiksering kan foregå i samme bad og på få minutter. Optagelserne kaldes derfor „Minutfotografering“. Cohen, Siegfried & Co (udateret), s.7.



Figur. 5. *Orangelund, Algier. S/H og Håndkoloreret. Begge Dansk Skolemuseum.*

sultatet af optagelsen påvirkedes af fotografens valg af objektiv, af vejret, af tidspunktet på dagen, af årstiden, af motivets farvesammensætning samt af afstanden. Anvendelsen af belysningstabeller og afstandsskalaer angav derfor, hvordan optagelsen skulle foregå, så et motiv gjorde sig bedst muligt. Fotografiets endelige udtryk blev også skabt i efterbehandlingen. Forskellige fremkaldervæsker og fikseringsbade, udskylning og tørring af negativerne gav varierende resultater. Fremstillingen af positiver krævede bestemte teknikker, og for de lysbilleder, som indgik i Richters serier, var mulighederne for forstørrelse, toning og håndkolorering virkemidler, som har spillet en central rolle i produktionsprocessen for de enkelte fotografier (fig. 5). I Lærernes Lysbilledforenings beretning fra 1932 fremhæves det f.eks., at indførelsen af lysbilleder i undervisningen havde betydet en meget stor forøgelse af det billedmateriale skolerne havde til rådighed. Blot det at få lov til at se billederne glædede børn og lærere, men på trods heraf så var fascinationen af det nye medie delvist overskygget af de problematikker, som knyttede sig til billedernes tekniske og æstetiske kvalitet, særligt hvad angår kolorering af lysbillederne:

„Endelig er der Spørgsmaalet om Kolorering, men det er ogsaa mere vanskeligt, end man i Almindelighed antager. En meget stor Del af Foreningens nyanskaffede Billeder er kolorerede, men man ønsker endnu flere, og det er jo ogsaa ganske naturligt, idet et smukt koloreret Billede i højere Grad vil vække Elevernes interesse end det tilsvarende ukolorerede; men det er desværre kun faa, der kan kolorere Lysbilleder tilfredsstillende. T. Enami i Yokohama kan gøre det, og herhjemme kommer Frk. Richter meget nær dette Ideal, men fra disse to til den næste er der et stort Spring....“<sup>26</sup>

Når der lægges så meget vægt på koloreringen, skyldes det, som det fremhæves ovenfor, billedernes evne til at „vække elevernes interesse“. Netop denne mulig-

26 Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed - I Anledning af dens 20-årige Bestaaen 1932, s. 5.

hed for at „genoplive“ lysbilledforedragets scener i klasseværelset gennem håndkolorering var efterspurgt og én af forklaringerne på, at kolorering i starten af det 20. århundrede blev et værdsat håndværk, som tilbød et fast arbejde til mange, fortrinsvis kvindelige, billedkunstnere.<sup>27</sup> Og her besad firmaet V. Richter en klar konkurrencefordel i efterbearbejdning af de enkelte billeder, da Vilhelm Richters søster Astrid var porcelænsmaler på Den Kongelige Porcelænsfabrik og stod for håndkoloreringen af firmaets lysbilleder.<sup>28</sup>

Interessen for det færdige resultats effekter som illustrative eksempler hang også sammen med det æstetiske ideal som lysbillederne fulgte. Dette var i hovedreglen en pictorialistisk æstetik, hvor det gode motiv defineredes som naturalistisk, harmonisk, romantiserende og idylliserende.<sup>29</sup> Inspirationen blev hentet i malerkunsten, og pictorialismen blev især dyrket af amatørfotografer med kunstneriske ambitioner. Et fællestræk for pictorialisterne var, at en stor del af bestræbelserne på at perfektionere billederne foregik gennem det efterfølgende arbejde i mørkekammeret. Dette fokus på efterbearbejdningen af fotografierne var særligt centralt ift fabrikationen af håndkolorerede dias. Denne praksis opstod i Japan i slutningen af det 19. århundrede med Yokohama-skolens „colorister“ som de førende. I Vesten blev håndkolorering i første omgang brugt som et middel til at farvelægge daguerreotypier – portrætfotografier – men efterhånden koloreredes alle typer af billeder – også lysbilleder. Fotografer ansatte colorister, og der blev udgivet manualer om kolorering. Med opfindelsen af det syntetiske stof Anilin blev det lettere at opnå gode vedvarende resultater. Farverne var transparente, så fotografiet stadig fremstod tydeligt, og de blandede sig let med hinanden uden at skabe kanter. Samtidig behøvede man ikke at forud behandle (coate) fotografiet inden bemaling. Efterspørgslen på kolorerede billeder førte til opkomsten af materialehandlere, der, udover farver, også solgte manualer, hvor det nøje var beskrevet, hvilke dele af fotografiet den enkelte farve passede til – f.eks. hud, kinder, himmel, hav etc. Fælles for manualerne var, at anvisningerne stræbte mod at opnå et harmonisk udtryk i fotografiet, der skulle fremstå naturtro. Farveanvisningerne byggede dog i højere grad på en fællesforståelse af hvilken farve eksempelvis himlen havde, end på konkrete studier af farverne ved fotografiets optagelse.<sup>30</sup>

27 Marien, Mary Warner 2012, s. 39.

28 Richter selv fremhæver søsterens evner som kolorist af mere end 30.000 lysbilleder i sin fremstilling af virksomhedens historie (Richter, V., 1940, s. 16).

29 Zerlang, Martin: *Gamle minder og nye motiver – nye genrer 1900–1920* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 120–125; Poulsen, Tage: *Mennesker og mønstre – 1960erne: Fotografi bliver et sprog* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 297; The Alfred Stieglitz Collection, Themes, Pictorialism, <http://media.artic.edu/stieglitz/pictorialism>, besøgt 07/12 2017. En kendt dansk pictorialist Sigvart Werner, har da også sin egen serie, „Naturfredning“, blandt V. Richters skoleserier.

30 Lehmann, Ann-Sophie 2015, s. 81–96.

I dette afsnit har vi søgt at skitsere en række af de forhold, som har indgået i produktionen af de enkelte billeder, som indgår i Richters serier, samt hvilken betydning dette har haft for billedernes komposition og æstetiske udtryk. Billederne var i udgangspunktet tiltænkt en rolle som illustrativ ledsagelse til mundtlige foredrag (snarere end omvendt) og ikke som isolerede repræsentationer eller dokumentationer. Derfor er det også mere relevant i det følgende at se nærmere på den brugssammenhæng, den teknologiske medialisering, billederne indgik i, end fortabe sig i de enkelte motiver. Dvs. at stille skarpt på selve det socioteknologiske medie som lysbilledfotografering, distribuering og brug udgjorde og den sammenhæng, mellem lysbilledfotografi og foredrag, hvor lysbilledet fungerede som et omdrejningspunkt for relationen mellem foredragsholderen og tilhørerne; et medie med den særlige evne at kunne „genoplive“ faglige eksempler fra omverdenen i klasseværelset, hjemmet eller forsamlingshuset.

---

### Lysbilledforedraget som socioteknologisk medie

Elizabeth Edwards har for nylig i et metastudie af de seneste årtiers teoretiske og metodiske tilgange til studiet af fotografier gjort opmærksom på, at et fællestræk de sidste ti år er en bevægelse væk fra fotografiernes motiver og komposition, og i stedet en betoning af den rolle som den kropslige og sansemæssige brug af og meningsskabelse ud fra billederne indgår i:

„(...) photographic meaning is made through a confluence of sensory experience, in which the visual is only part of the efficacy of the image.“

Fotografier skal derfor ifølge Edwards forstås som:

„(...) profoundly social objects of agency that cannot be understood outside the social conditions of the material existence of their social function.“<sup>31</sup>

Hvor den videnskabelige anvendelse af fotografier i udgangspunktet var baseret på deres karakter af dokumentation, var det i forbindelse med fremkomsten af lysbilledserierne nok så meget deres illustrative effekt, som var central. I kraft af netop det mekaniske aftryk af steder eller kunstgenstande kan man på én gang fastholde disse med en utrolig detaljerighed som gør nærstudie og fordybelse mulig, distribuere disse mekanisk reproducerede aftryk over store geografiske afstande og fremvise dem for meget forskellige offentligheder. Den amerikanske

---

31 Edwards, Elizabeth 2012. Begge citater s. 230.

historiker og ekspert i visuel kultur Martha A. Sandweiss, siger om fotografiets iboende styrke som illustration:

„The capacity of photographs to evoke rather than tell, to suggest rather than explain, makes them alluring material for the historian or anthropologist or art historian who would pluck a single picture from a large collection and use it to narrate his or hers own stories. But such stories may or may not have anything to do with the original narrative context of the photograph, the intent of its creator, or the ways in which it was used by its original audience.“<sup>32</sup>

I sin analyse af amatør fotografiets opfindelse og udbredelse i det 20. århundrede bemærker teknologifilosoffen og antropologen Bruno Latour at denne var del af et marked som:

„(...) was explored, extracted, and constructed from heterogeneous social groups which *did not* exist as such before Eastman. The new amateurs and Eastmans camera coproduced eachother.“<sup>33</sup>

Sagt på en anden måde, var amatør fotografiet del af en udvikling, hvor teknologier og sociale grupper blev *samudviklet*. I Latours perspektiv skal relationen mellem mennesker og teknologi forstås, som det han kalder *hybrider*. Lysbilledmediet skal derfor heller ikke forstås alene som en ny teknisk opfindelse, der aflastede behovet for eksempelvis felttekskursioner i geografiundervisningen. Det var ligeså meget en del af det socioteknologiske system, der producerede medborgerskab i den velfærdsstat, der udviklede sig i løbet af det 20. århundrede.<sup>34</sup> Teknologien og det sociale fællesskab blev *samudviklet*, hvilket også afspejler sig i de stærke organisatoriske tiltag, der, særligt med tilknytning til geografifaget, udvikledes for at sikre produktion og distribution af lysbilleder i århundredet.<sup>35</sup> Lysbilledet og lysbilledforedraget indgik altså på lignende vis i et socioteknologisk netværk, der producerede sociale relationer og kulturelle forskelle. Netop brugen af lysbilleder i en kollektiv fremvisningssammenhæng (skolen, forsamlingshuset, foredragssalen) skabte roller og positioner; som ikke blot kan henføres til det enkelte billedes ophav, men snarere må forstås ud fra publikumsrelationen, der i modsætning til amatør fotografiets publikum, der som oftest bestod af familie og bekendte samlet

---

32 Sandweiss citeret i: Dyer, Geoff 2012 (2005), s. Xiii.

33 Latour, Bruno 1990, s. 117.

34 Matless, David 1996.

35 Driver, Felix 2003, for et dansk eksempel, se Nielsen, Niels 1951.

i en hjemlig kontekst,<sup>36</sup> var et kollektiv af skolelever samlet i klassen eller af borgere i forsamlingshuset.<sup>37</sup>

I 1912 havde en afdeling af Danmarks Lærerforening stiftet *Foreningen til Lysbilleders Fremme i Undervisningsøjemed*, som samme år skiftede navn til slet og ret *Lysbilledforeningen*. Foreningens formål var bl.a. „at virke for Anvendelse af Lysbilleder (...) i Skolen og at anvise det bedste og billigste Lysbilledmateriel...“.<sup>38</sup> Skønt det nye medie var eftertragtet blandt lærerne, stillede det større krav til investeringer i didaktisk udstyr i klasseværelserne. Det var dyrt for en skole at indkøbe både fremvisere og skærme. Også produktion og distribution af selve lysbillederne skulle arrangeres. I 1913 etablerede Lysbilledforeningen *Billedcentralen*, hvis formål var at rundsende billeder til medlemmerne, så de kunne orientere sig i markedet. Billedcentralen blev hurtigt populært og de rundsendte lysbilleder indgik snart i undervisningen og i 1932 leverede Billedcentralen lysbilleder til over 400 skoler.<sup>39</sup>

Lysbilleder var blevet en dyr, men mere og mere integreret del af undervisningen. I en omtale af V. Richters lysbilledserier i *Geografisk Tidsskrift* 1932, cementerer forstanderen for Statens Lærerhøjskole Vilhelm Rasmussen den visuelle pædagogiks fortræffeligheder:

„Børn skal t. eks. aldeles ikke læse: „Himlen ligner en Hvælving over vore Hoveder“. De skal heller ikke have det fortalt. De skal selv se det, men mere indgaaende end ved den sædvanlige overfladiske Betragtning. Det er det, de udvikler sig ved. Næst efter den direkte iagttagelse kommer – langt forud for Bogen – Billeder af hvad Art nævnes kan, levende Billeder, Lysbilleder, Postkort vist i Epidiaskop.“<sup>40</sup>

I vinteren 1926 udkom det tidligere omtalte *Katalog over Undervisningsmateriel 1926*. V. Richter, *Specialforretning for Undervisningsmateriel*. I kataloget tilbydes en række effekter til brug for lysbilledfremvisning i klasseværelset: bord til lysbilledapparat, dagslysskærme, lysbilledapparater samt skab til opbevaring af lysbilledapparat. At priserne var en udfordring for mange skoler fremgår tydeligt af kataloget. Om dagslysskærmene hedder det: „Fra Skolernes Side har der i mange Aar været fremsat Ønske om at kunne fremvise Lysbilleder ved Dagslys (...) Desværre er virkelig gode Dagslysskærme endnu meget kostbare“.<sup>41</sup> Om lysbilledapparaterne skriver Richter: „Til Brug i smaa Skoler (...) kan anbefales et

36 Haldrup & Larsen 2003.

37 Rose, Gillian 2003, s. 213.

38 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-aarige Bestaaen* 1932, s. 1.

39 *Ibid.*, s. 1–2.

40 Rasmussen, Vilhelm 1932, s. 224.

41 Richter, V. 1926:1, s. 6.



mindre og billigere apparat (...)“.<sup>42</sup> I kataloget kan Richter alligevel reklamere med at: „Firmaet V. Richter har siden 1. Jan 1912 leveret over 1500 Lysbilledapparater til danske Skoler og Undervisningsanstalter (...)“.<sup>43</sup> Kataloget indledes da også med to fotografier af en skoleklasse, hvor det første viser en lærer i færd med at fremvise lysbilleder. Billedteksten lyder: „Billeder fra Geografilokalet i en moderne københavnsk Kommuneskole“.<sup>44</sup> Med årene fik V. Richter produceret adskillige færdige foredrag, der blev udbudt sammen med lysbilledserierne. Manuskripterne var forfattet af bl.a. folkeskolelærere, præster, folketingsmedlemmer, forfattere og akademikere, herunder bl.a. museumsinspektør Christian Axel Jensen (*Danske Herregaarde og Slotte og København gennem Tiderne*) og museumsinspektør Hugo Matthiessen (*Gamle danske Købstadshuse*),<sup>45</sup> men også mere fremmede dele af verden blev bragt ind i klasselokalet. *Atlaslandende* (se figur 6), *Thayfolket*, og *Det tropiske Sydafrika* er eksempler på geografisk-etnografiske serier som åbenbarede en fremmed og ellers utilgængelig verden i klasselokalet.

Som den tyske teknologihistoriker Wolfgang Schivelbusch har vist, var lysbilledforedraget del af en større medieteknologisk revolution, som knyttede sig til *industrialiseringen af lys* og som omfattede nye scenografier i teatre i takt med at scenelyset blev skruet op og lyset i teatersalen (og den tilsvarende sociale interaktion) ned, samt fremkomsten af helt nye oplevelsesformer i form af biografen og lysbilledshowet:

„The power of artificial light to create its own reality only reveals itself in darkness. In the dark, light is life. The spectator sitting in the dark and looking at an illuminated image gives it his whole attention – one could almost say, his life. The illuminated scene in darkness is like an anchor at sea. This is the root of the power of suggestion exercised by light-based media (...)“.<sup>46</sup>

Ved at slukke for lyset i lokalet og orientere publikums opmærksomhed mod det *vindue* af en anden virkelighed, som åbenbarede sig på bagvæggen (fremfor f.eks. hinanden), skabte publikums-relationen, teknologien, og motivet en helt særlig formidlingsform i klasseværelset og forsamlingshusene.

Fotografiet er som materielt objekt resultat af en teknologisk proces, som giver mulighed for nærmest endeløse serier af kopier, fremvisninger og anvendelsesformer. Den i princippet uendelige reproduktion og cirkulering kan siges at udtynde fotografiets autenticitet og „aura“, forstået som dets relation til den oprindelige

42 Ibid., s. 7.

43 Richter, V 1926:1, s. 7.

44 Ibid., s. 4.

45 Richter, V. 1926:2, s. 115 og 120.

46 Schivelbusch 1995, s. 221.



**Figur 6. Atlaslandene. Lysbilledfremviser, æske af pap med lysbilleder, foredragsmanuskript og notesbog til notering af bl.a. seertal. Foto: Nationalmuseet, John Lee.**

ophavssituation.<sup>47</sup> Som Hennion og Latour (2003) imidlertid gør opmærksom på er den tekniske reproduktionsproces som knytter sig til fotografiske teknologier alt andet end en neutral og passiv gengivelse, men snarere udtryk for en oversættelse; eller en aktiv genskabelse:

„...multiplication is everything but a passive dissolution of the original authenticity (...). On the contrary, originality and authenticity suppose, as a *sine non qua* condition, the existence of an intense technical reproduction.“<sup>48</sup>

Netop i kraft af at være et objekt som gennem sin teknologiske produktions- og distributionsproces kan optræde i mange former og brugssammenhænge er det de selvstændige effekter, knyttet til fortællinger og æstetiske udtryk, som fotografiet er bærer af. Det videnskabsbaserede, didaktiske lysbilledshow får derfor også sin udbredelse, der hvor adgang til fænomenet kan være en udfordring, og fotografiets særlige kvaliteter kan afhjælpe dette. Det gælder f.eks. indenfor kunsthistorie, hvor lysbilledet tillader minutios inspektion af udsnit og detaljer som f.eks.

47 Benjamin, Walter 1969 (1935–39). Benjamin skelner mellem fotografi og maleri. I modsætning til fotografi er maleri unikt. Deraf konkluderer han, at maleriet har en aura, som det mekanisk fremstillede, reproducerbare, fotografi mangler.

48 Hennion, A. og Latour, B., 2003, s. 95.

penselstrøg,<sup>49</sup> eller i en geografisk sammenhæng, hvor lysbilleder kan supplere og udvide repertoire af geografiske ekskursioner ved visuelt at tilgængeliggøre indtryk af fjerne steder og fænomener for publikummet, eller fastholde ellers flygtige detaljer.<sup>50</sup> Både den didaktiske, oplysende, brug af lysbilledmediet, og den mere underholdende og oplevelsesorienterede anvendelse, gør sig gældende i relation til Richters titusindvis af lysbilleder. Fælles for dem var, at foredragsholdernes fortælling kunne søge støtte, dels i det medfølgende manuskript skrevet af fagfolk, dels i de eksemplariske (og ofte spektakulære eller dramatiske) motiver som enkeltbillederne, tilbød.

På den ene side repræsenterer billederne i serierne nærmest et komplet *dokumentarisk* leksikon, hvor de samtidig er udtryk for bestemte måder at skabe orden i den materielle verden på. På den anden side indgår de i en kollektiv situation, medieret af en fortæller (foredragsholderen), hvis fortælling, herunder lysbillederne, retter sig mod et tilstedeværende publikum. I modsætning til f.eks. pressefotografiet eller familiefotografiet, hvis vederhæftighed hovedsageligt beror på dets evne til at etablere en politisk eller personlig relation mellem en signifikant begivenhed eller person, så får lysbilledet sin relevans i kraft af dets evne til at etablere en relation mellem foredragsholderen og dennes publikum. I lysbilledshowet indtager foredragsholderen rollen som guide, der sammen med sit publikum oplever og fortolker det sete, og ofte er manuskriptet<sup>51</sup> forsynet med udpegninger af særlige detaljer, f.eks. „Læg mærke til...“, „Vi går nu videre...“, eller didaktiske sammenligninger med, for publikum, mere velkendte fænomener. I manuskriptet til *Atlaslandene* (se figur 6)<sup>52</sup> får vi f.eks. at vide at ørkenlandskabet „[E]r formet af vinden ligesom Vestjyllands klitter.“<sup>53</sup> og kort efter: „Dromedaren er blevet kaldt „ørkenens skib“. Og uden den vilde al samkvem have været umulig. Men i dag har den faaet nogle slemme konkurrenter i jernbanen, bilen og flyvemaskinen.“<sup>54</sup> I det hele taget er manuskripterne karakteriseret af en udpræget dramatisk tone, som når en gennemgang af danske landskaber bliver fortalt som en kamp mellem „indvandrede“, „herskende“ og „sejrende“ plantearter som resulterer i en „smuk og naturlig egebevoksning“, en „skønhed og ejendommelig stemning når solen, som paa billedet, falder lige ind over rødlige stammer.“<sup>55</sup> Dette forhold gør sig også gældende når vi kommer til *Det tropiske Sydafrika* og ser, at „hvor solstraalerne kan trænge ned til skovbunden, fremtrylles en yppig

49 Nelson, Robert S. 2000, s. 414–34.

50 Schwartz, Joan M. 1996, s. 16–45.

51 De citerede foredragsmanuskripter er ikke forsynet med årstal, men af de medfølgende meddelelsesbøger fremgår det, at de har været fremvist fra årene 1946–49.

52 NTVK nr. 86: *Atlaslandene*.

53 *Ibid.*, billede 23.

54 *Ibid.*, billede 25. I denne artikel gengivet som del af figur 3.

55 NTVK nr. 9: *Naturfredning*.

underskov“<sup>56</sup>, eller når den dramatiske scenografi for dansk sukkerproduktion i Saksøbing beskrives: „Inde ved byen ryger fabrikkens kæmpeskorsten, maskiner larmer og naar mørket falder paa, skinner lyset fra hundrede vinduer den ganske nat over den flade ø.“<sup>57</sup>

I det hele taget anvendes alle former for filmiske, scenografiske og dramaturgiske greb flittigt i forbindelse med manuskripterne, men hvor filmen jo følger sin egen rytme, giver lysbilledforedraget mulighed for, at foredragsholderen selv træder ind som fører af sit publikum – og ofte meget eksplicit, som når en gennemgang af Frederiksbergs arkitektur får decideret karakter af skoleekskursion, f.eks. når vi bevæger os gennem Frederiksberg Have: „Gaar vi over broen fra forrige billede, kommer vi ud til det kinesiske lysthus, (...). Se det en sommerdag som det ligger der, halvt skjult af Kronernes løv!“<sup>58</sup> Formuleringer som „når vi kommer tættere på“ og „længere fremme ser vi“ er udbredte regi-kommentarer i manuskripterne, og i nogle af disse ser vi endog den komplette transformation af klasseværelses-situationen til en ekskursion, f.eks. i foredraget om *Thayfolket*, der har karakter af en decideret feltekspedition, startende med „Det første billede er et kort over de egne, vi skal besøge. Vi er i Bagindien.“<sup>59</sup> for senere at fordybe os i detaljerne, når vi ankommer: „Her besøger vi nu en landsby, som beboes af thayfolk. På sletten ved floden ligger en snes spredte hytter, blandt hvilke høvdingens rager op som den største. (...) Det er helligdag og beboerne er på vej hjem fra gudstjenesten i deres fineste pynt. Mændene er klædt i sarong og benklæder, og kvinderne i kjortel over sarongen.“<sup>60</sup> Teksten går herefter over i en nærbeskrivelse af de frisurer og hovedbeklædninger, som vises på billedet, for herefter at gå videre til en mere generel beskrivelse af forholdet mellem kønnene og indenfor familien.

Som eksemplerne her viser, så var lysbilledforedraget ikke blot en fortsættelse af tidligere tiders anskuelsesundervisning, ved f.eks. at bringe didaktiske eksempler ind i skolestuen, men snarere en åbning af en helt ny illusorisk virkelighed. Ved at slukke lyset i klasseværelset, projicere billederne på bagvæggen og dramatisere disse gennem fortællingen gav lysbilledforedraget mulighed for en helt anden type *førstehåndserfaring* med steder, genstande og fænomener, end der tidligere havde været muligt – lysbilledforedraget var et kommunikativt massemedie, hvor relationen mellem billede, foredragsholder, og publikum stod helt centralt.

---

56 NTVK nr. 88: *Det tropiske Sydafrika*, billede 15.

57 NTVK nr. 10: *Det danske sukker*, billede 16.

58 NTVK nr. 4: *Frederiksberg*, billede 13.

59 NTVK nr. 72: *Thayfolket*, billede 1.

60 *Ibid.*, billede 2.

## Lysbilledforedragets sociale rum

Industrialiseringen og udbredelsen af lysteknologier betød, som Schivelbusch gør opmærksom på, en revolution i form af helt nye former for belysning af og i gader, huse, teaterscener og undervisningslokaler mv.. Centralt i dette var, at de muliggjorde en skarp opdeling mellem oplyste og mørke rum, og de former for social interaktion, der knyttede sig hertil. *Dæmpningen af lyset i auditoriet* ændrede således også det sociale rum i lokalet, ved bogstaveligt talt at skrue ned for muligheden for kommunikation og interaktion med de øvrige tilhørere, som nu hensat i mørke. I stedet blev publikums individuelle opmærksomhed dirigeret mod scenen eller bagvæggen, og hvad der foregik her.<sup>61</sup> Med mere end 70 års afstand til visningen af Richters lysbilledserier er det selvfølgelig svært at vide præcist, hvordan det sociale rum, lysbilledforedraget var med til at skabe, blev oplevet af de skolebørn og tilskuere, som deltog. Nogle indikationer kan dog gives. Dels kan vi sammenligne med andre oplevelser af lysbårne medier, og dels kan vi forsøge at indfange de spor lysbilledforedragene har sat sig hos nulevende, som oplevede lysbilledteknologien i årene umiddelbart efter anden verdenskrig.

Nationalmuseet indledte i 1985 en indsamling af beretninger om film- og biografoplevelser.<sup>62</sup> Det er karakteristisk for beretningerne, at selve oplevelsessituationen i mørket fremhæves. Udsagn som „jeg kan endnu mærke den fryd det var, da lyset blev slukket“ (NEU nr. 39.074) og „bare det at sidde i mørket og opleve filmen er en nydelse i sig selv“ (NEU nr. 39.923) er således typiske udsagn i beskrivelsen af de tidlige biografoplevelser, ligesom kommentarer om den desorientering i forhold til den normale verden udenfor biografsalen, som mørklægningen skaber, forekommer: „Det var altid spændende, om det havde regnet eller måske stadig gjorde det, når man kom ud, da man jo ikke havde mulighed for at orientere sig om vejret inde fra salen.“ (NEU nr. 39.045), som en af informanterne beskriver det. I mørket bliver man opslugt af billedet og *er med* i handlingen på skærmen, frem for at deltage i den fysiske verden man normalt færdes i. Billederne skaber en egen realitet og en direkte interaktiv relation til sit publikum, som ofte reagerer umiddelbart på, hvad der foregår på lærredet: „Jeg husker, at der blev smidt en stol i retning af mig, og at jeg uvilkårligt slog armene op for ansigtet, ligeledes en brændende pind, hvor jeg ville springe op og løbe min vej.“ (NEU nr. 41.000). En anden beskriver hvordan vedkommende „(...) rakte tunge af Fyrtårnet“ og

61 Schivelbusch, W. 1995 s 203ff se også Rose, Gillian 2003, s. 214 citeret i begyndelsen af denne artikel.

62 Dinnesen, Niels Jørgen og Kau, Edvin 1985: *Film- og Biografoplevelser*, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, spørgeliste nr. 53. I alt rummer arkivet 116 besvarelser. I forbindelse med denne artikel udvidede forfatterne, i juli 2018, denne indsamling med yderligere 12 beretninger specifikt rettet mod lysbilledforedragets rolle som kommunikativt medium: *Oplevelser med forevisninger af lysbilleder - i skolen, hjemmet og i foreninger*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer, sagsnummer 18/0262.

var overbevist om at figurerne på lærredet kunne se og interagere med publikum (NEU nr. 39.517), ja én af informanterne beskriver de første oplevelser med film som at „køerne (...) (kom) farende ud i hovedet“ (NEU nr. 39.016).

Også i beretningerne om film- og lysbilledforedrag i skolen fremhæves det, hvordan dæmpningen af lyset i fremvisningsrummet betød, at der „rådede en „ærbødig“ stemning, der skulle være mørkt, og der skulle være helt stille inden filmen gik i gang“ (18/0262; 6), for at den illusoriske virkelighed kunne træde frem på lærredet. En anden af informanterne beretter således om brugen af lysbilleder i undervisningslokalet: „Det foregik i vores klasseværelse med gardinerne trukket for. Billederne var meget virkelighed og støttede desuden mit indre univers med næring til tanker og drømme.“ (18/0262; 3). En anden forklarer „Om billederne var med farver eller blot sort/hvide betød ikke noget, men de mest spændende billeder var fra verden uden for Danmark. Det var mere spændende og det pirrede fantasien, at se billeder hvor der levede mennesker, der havde andre måder at planlægge hverdagen på“ (18/0262; 11). Gennem billederne delagtiggjordes publikum, hvad enten det var skoleelever eller tilhørere til et foredrag i forsamlingshuset, i en anden verden, drømme om andre himmelstrøg, andre livsvilkår og muligheder for at stifte nærmere bekendtskab med disse. En af informanterne fortæller således: „Fremmede kulturer var altid spændende at blive introduceret til. (...) Farvede lysbilleder var jo nærmest samme revolution som da vi fik farve tv. (...) Det fik bestemt boostet min fantasi så meget, at jeg sejlede ud som skibsdreng som 15-årig.“ (18/0262; 9).

I det hele taget er det lysbilledforedragets evne til at skabe direkte affektive virkninger, fantasier og emotionelle responser, hos publikum, der fremhæves som det særlige ved oplevelsen af dem, snarere end deres konkrete indhold. F.eks. fortæller én af informanterne om, hvordan ørkenspredning i Nordafrika kom til at være en vedholdende bekymring også langt senere i livet: „Der er især et billede jeg aldrig glemmer. (...) Billedet var taget i Sahara. Hvor præcist det var, ved jeg ikke, men jeg så et billede af en fortvivlet [mand], der sad på en faldefærdig pindebrændestol og kiggede udover sine udtørrede marker. Alt var håbløst, og jeg var rigtig ked af, at jeg ikke kunne hjælpe ham ud af hans fortvivlede situation“ (18/0262; 11) ligesom en anden beretter, hvordan „billeder af små afrikanske drenge i toppen af en palme fik det til at „gyse“ lystigt i mig. Det var næsten som at se aber.“ (18/0262; 3) Purring af fantasien, fortvivlelse, gysen. Lysbilledforedragets effekt på sine tilhørere var som en direkte adgang til en udvidet virkelighed. Og ligesom med biograffilmen, forekommer det også, at informanterne skildrer billederne, som var det virkelige hændelser, de havde været vidne til. Som f.eks. når en af vores informanter fortæller om et sort/hvidt lysbilledforedrag om Islands natur, at det „ (...) mest spændende var (...), da det varme vand stod op som en søjle.“ (18/0262; 5).

V. Richters lysbilledforedrag var særligt rettet mod skolernes undervisning. Klasseværelset satte scenen, læreren påtog sig rollen som foredragsholder og skoleeleverne gjorde det ud for publikum. Scenariet udsprang af traditionen for anskuelsespædagogik og brugen af anskuelsestavler. I slutningen af 1800-tallet fremkom nye pædagogiske tanker i relation til børn og læring. Ideerne var inspireret af bl.a. den amerikanske filosof og pædagog John Dewey, Den tyske pædagog Friedrich Fröbel og den italienske læge Maria Montessori. Filosofien bag den nye pædagogik var en afstandtagen fra den blotte udenadslære. I stedet var det pædagogens eller lærers opgave at understøtte barnets evne til selv at lære gennem handling og iagttagelse. I lærervejledningen til *Ole Bole* fra 1927 skriver forfatter og lærer ved Tønder seminarium, Claus Eskildsen at det „(...) var lærerens opgave at øge og ordne den forestillingskreds, som eleverne bragte med hjemmefra. Her kunne iagttagelsesundervisningen bruges. Derved kunne der bringes „orden, bevidsthed og sammenhæng“ i det, som barnet ejede af forestillinger“. <sup>63</sup>

I Danmark tog den nye pædagogik form i begyndelsen af 1900-tallet, delvist inspireret af traditionen bag de grundtvig-koldske friskoler, og en *dansk linje* med rod i dansk skrivning og regning blev resultatet af mange pædagogiske diskussioner og skoleforsøg. <sup>64</sup> De nye pædagogiske praksisser – klasseundervisning og anskuelsesundervisning – vandt gradvist indpas også i den almene skole. I *Det Sthyrske cirkulære* fra 6. april 1900 var anskuelsesundervisning blevet indført som fag i de mindste klasser. Anskuelsestavler var et populært læremiddel i faget <sup>65</sup> og var umiddelbart anvendelige – det krævede i og for sig blot et søm på væggen. Der fulgte ofte vejledninger med til de enkelte tavler, hvor det detaljeret blev gennemgået, hvilke ledende spørgsmål læreren kunne stille, med henblik på at hjælpe eleverne på vej til selv at reflektere og formulere deres viden – og ofte også hvilke svar eleverne kunne tænkes at give. Som Gjerløff og Jacobsen påpeger i *Dansk Skolehistorie*, bd. 3, er det svært at vurdere, hvordan undervisningen forløb i praksis, men fra begyndelsen af 1900-tallet var anskuelsestavler almindelige i de fleste skoler. <sup>66</sup> Fra 1900 og helt frem til 1960 byggede folkeskolens undervisningsplaner stort set uændret på retningslinjerne i *Det Sthyrske cirkulære*. Cirkulæret lod det i stor udstrækning være op til den enkelte lærer at tilrettelægge sin undervisning. Alligevel indeholdt cirkulæret en række detaljerede anbefalinger, bl.a. om anskuelsesundervisningen i de mindre klasser:

„Ved Samtaler, støttede først til virkelige Genstande, senere tillige til Tegning paa Skoletavlen eller til Vægbilleder, søges Barnets Sansning og Forestillingsliv opdraget, ligesom det øves i at udtale sig om, hvad det har

63 Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014, s. 126.

64 Ibid., s. 113-128.

65 Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014, s. 273-93.

66 Ibid., s. 284.



**Figur 7. Billeder fra Geografilokalet i en moderne Københavnsk Kommuneskole, V. Richter 1926:1, s. 4.**

iagttaget, og forberedes saaledes for den egentlige Fagundervisning (...) Følgende Gruppering anbefales (...) Fra Hus og Hjem (...) Fra Mark, Skov og Strand (...) Fra By og Land (...) Fra andre Lande (...).<sup>67</sup>

Anskuelsesundervisning blev også anset for særdeles velegnet til undervisning i naturfag. Forstanderen for Statens Lærershøjskole Vilhelm Rasmussen, en ivrig tilhænger af den nye pædagogik, opfattede børn som fødte naturforskere, og den interesse og nysgerrighed skulle udnyttes, bl.a. fordi det havde afsmittende effekt på den generelle lyst til at gå i skole og til at lære. Faget naturhistorie ændrede sig dog kun gradvist fra udenadslære til iagttagelse og beskrivelse, men udbredelsen af anskuelsesprincipper var med til at flytte faget.<sup>68</sup>

De nye fotografiske teknikker gjorde det i årene omkring 1. verdenskrig muligt at supplere anskuelsestavlerne med lysbilleder (og film). Anvendelsen af det nye medie blev snart sat i system, både hvad angik indretningen af moderne kommuneskoler, produktion af lysbilleder til de fleste undervisningsfag, udarbejdelse af foredrag af anerkendte eksperter, ja sågar notering af seerantal ved hjælp af meddelelsesbøger, hvor lærerne opfordredes til at notere antallet af elever, der havde overværet lysbilledfremvisningen. I den forstand var lysbilledforedraget

67 *Cirkulære fra Kirke- og Undervisningsministeriet af 6. April 1900 om Undervisningsplaner for de offentlige Folkeskoler 1900*, s. 51–58.

68 Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014, s. 286–87.



én blandt flere virkemidler i en anskuelsespædagogisk praksis.<sup>69</sup> På afgørende områder afveg den dog herfra. Hvor anskuelsespædagogikken var baseret på dialogen om eksempler i klassen (billeder, udstoppede dyr, sten mv.) så introducerede lysbilledforedraget en helt anden måde at opleve eksemplerne på.

En vigtig forklaring på lysbilledforedragenes popularitet i undervisningen var således deres evne til at fastholde tilskuerens opmærksomhed. Viceskoleinspektør Dines Hansen, der fra 1920 var leder af Billedcentralen, lærernes egen distributionskanal, skrev herom i 1948:

„... lærerne gjorde snart den iagttagelse, at billedstof, som var vist eleverne paa denne maade, fæstnede sig særdeles solidt i deres hukommelse, hvilket hænger sammen med, at eleverne under forevisningen af lysbilleder i et afblændet klasselokale koncentrerer sig meget stærkt om iagttagelsen, blandt andet fordi der under de foreliggende forhold er saare lidt, der kan aflede opmærksomheden.“<sup>70</sup>

Det er en meget pragmatisk betragtning Dines Hansen her gør, og formentlig også rigtig.

De levende billeder, filmene, var også fra starten i lærernes søgelys. Deres styrke lå i, at de ligesom lysbillederne, åbenbarede detaljer af f.eks. naturscenarier og fænomener, som man sjældent ellers kunne hæfte sig ved, kunne vise mennesker, dyr og ting i bevægelse, f.eks. arbejdets udførelse, fuglenes flugt, eller et urværks mekaniske tikken. Bevægelser kunne gøres langsommere, så de viste mere, end det menneskelige øje umiddelbart kunne opfatte, eller de kunne speedes op, og på få minutter vise, hvad der normalt kunne tage dage eller uger. Men det var sværere at integrere undervisningsfilmen i skolerne. Apparatet var dyrere, filmene dyrere og mere skrøbelige og de første normalfilm var endog brandfarlige, hvorfor bl.a. de Københavnske brandmyndigheder nedlagde forbud mod fremvisninger på skolerne.<sup>71</sup> Nogle lærere forsøgte sig med klasse-ekskursioner til biografteatre, men også det var vanskeligere at planlægge og gennemføre, end lysbilledfremvisningen i klasselokalet. Endelig var der, ifølge Lysbilledforeningen, stor modstand mod film som redskab for undervisning:

---

69 I begyndelsen foregik udbredelsen af lysbilledforedrag primært i København og købstæderne, da apparatet jo var bekosteligt. Men interessen for de nye muligheder var vakt, hvilket bl.a. ses af oprettelsen af Lærernes Lysbilledforening i 1912 og Skolernes Filmcentral fra 1925. Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014, s. 299–300. Af Ricthers egne opgørelser fremgår det at udbredelsen kulminerede i 1920'erne, men at serierne fandt stor udbredelse i adskillige årtier herefter (Richter, V., 1940).

70 Hansen, Dines: i Brostrøm, K.J. (mfl.) 1948, s. 16.

71 Kragholm, Jens Fr. 1981.

„Lige fra sin allerførste Begyndelse har Lysbilledforeningen haft de levende Billeder paa Dagsordenen (...) der skulde arbejdes for Benyttelse af levende Billeder ved Undervisningen (...) Men forholdene laa vanskeligere for Filmen end for Lysbillederne (...) Apparaterne var dyrere, Filmen var dyrere og skrøbeligere, og saa var den brandfarlig, og endelig har Skolemyndighederne stillet sig (...) afvisende, overfor Filmen. Det var ligesom man frygtede for at sænke Niveauet under det forsvarlige, at gøre Skolen til et Underholdningsetablisement og føre Gøglet ind i Undervisningen, hvis man slap Filmen løs. Og mange Lærere har været af samme Mening.“<sup>72</sup>

Alligevel arbejdede Lysbilledforeningen på at få skolefilmsforevisninger realiseret. Bl.a. opkøbte foreningen i 1927 hele lageret af undervisningsfilm fra Richters Forlag – 20-25.000 meter, som det hedder i foreningens beretning fra 1932. Efter en periode med konkurrence fra fransk, engelsk, tysk og amerikansk side om, hvilket smalfilmsformat der skulle være førende, og dermed hvilket fremviserapparat, det var værd at investere i, konkluderer Lysbilledforeningen i sin beretning, at det ser ud til, at 16mm smalfilm fremover bliver det gængse format, og da denne ikke er brandfarlig, ser fremtiden noget lysere ud for skolefilmen.<sup>73</sup> Udvalget var dog i forhold til lysbillederne begrænset. I 1930erne gik udviklingen mod produktion af flere film, men i 1940erne, under 2. verdenskrig, stagnerede den. Efter krigen blev der indført valutarestriktioner, der igen lagde en dæmper på produktionen af skolefilm.<sup>74</sup> Filmmediet havde altså vanskeligere vilkår for at slå igennem som undervisningsmiddel end lysbillederne, og salg og leje af V. Richters lysbilleder til undervisningsbrug fortsatte da også op i 1950erne.

---

## Konklusion

I denne artikel har vi søgt at spore lysbilledforedragets opkomst og storhedstid særligt i skoleundervisningen i det 20. århundrede. I særlig grad har vi været interesseret i at indkredse *lys billedheden* – altså de særtræk som dette nye kommunikative medie tilbød i klasselokalerne, snarere end blot at påvise dets udbredelse. På mange måder kan den teknologiske revolution, som lysbilledforedragets indtog i klasseværelset (og forsamlingshuset) indvarslede, sammenlignes med de nutidige diskussioner om intelligente klasseværelser, smartboards osv.<sup>75</sup> I modsætning til tidligere tiders materialesamlinger og anskuelsestavler, gav fo-

---

72 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-aarige Bestaaen*. 1932, s. 8.

73 *Ibid.*, s. 8–15. Se også Hansen, Dines i Brostrøm, K.J. (mfl.) 1948, s. 17–18.

74 *Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-aarige Bestaaen*. 1932, s. 8–15.

75 Nelson, Robert S. 2000, s. 414.

toteknologien en dynamisk og fleksibel mulighed for at kombinere det mundtlige foredrag med en, i princippet, uendelig verden af visuelle eksempler, ikke ulig det nutidige PowerPoint-foredrag. Samtidig gav lysbilledforedraget også mulighed for en helt ny måde at engagere skolelever og tilskuere i materialet. I stedet for blot at understøtte læring og samtale om eksemplerne i klasseværelset, åbnede lysbilledforedraget et vindue til en helt ny type af illusorisk virkelighed.

De enkelte billeder var således resultat af en vidtstrakt produktion, som udover selve fotograferingen, inkluderede efterbehandling og i nogle tilfælde håndkolorering for at skabe livagtige effekter. Snarere end at være udtryk for en dokumentation af fænomener og forhold i omverdenen optrådte de som illustrationer, der skulle vække interesse og fange tilskuernes opmærksomhed. I fremvisningssammenhænge indgik de enkelte lysbilleder ofte i flere forskellige serier som blev distribueret gennem et velorganiseret system af organisationer, hvor kommercielle forlag som V. Richter og skolelærernes organisation *Lysbilledcentralen* indgik som centrale aktører. Lysbilledserierne blev ofte distribueret med manuskripter og instruktioner som koreograferede rammen for deres brug. I klasselokalet optrådte de enkelte billeder i et netværk, hvor billedets evne til at vække opmærksomhed, foredragsholderens fortælling og selve publikumssituationen var central. Herigennem indgik de i en dramatiseret fortælling, hvor ellers utilgængelige steder, naturfænomener og detaljer kunne udpeges og udforskes gennem foredraget. Når vi i dag prøver at efterspore oplevelsen hos de personer, der i den umiddelbare efterkrigstid var tilskuere til brugen af lysbilledforedrag i skolesammenhæng, er det dog netop deres fængslende *genoplivning* af en ukendt realitet som fremhæves. „Billederne var meget virkelighed“, som én af vores informanter udtrykker sig.

Selvom lysbilledforedraget på mange måder lå i naturlig forlængelse af anskuelsspædagogikkens fokus på også visuelt at introducere eksempler i undervisningen direkte i klasselokalet og lade børnenes egen erfaring og læring stå i centrum, så afveg den således også på afgørende punkter herfra. Ligesom de øvrige lysbaserede oplevelsesmedier, som havde bredt sig især i forlystelseslivet i det 19. og 20. århundrede, var lysbilledforedragets effekt først og fremmest knyttet til at fængsle den individuelle opmærksomhed og stimulere den enkeltes følelsesliv og fantasier. Den tilførte således ikke bare en ny illusorisk virkelighed i klasseværelset, men også nye og andre oplevelsesformer.

Som vi kan se af den faglige debat om lysbilleder og andre visuelle medier i undervisningen, var dette et forhold, som man på godt og ondt hæftede sig ved: Styrkede de nye medier hukommelsen gennem mulighederne for direkte iagttagelse, eller bidrog de til at føre „gøgl“ ind i undervisningslokalet. Lysbillederne indtog her en favorabel rolle gennem deres evne til at kunne fastholde og tydeliggøre didaktisk interessante detaljer, samtidig med at de styrkede tilskuernes sanselige og emotionelle oplevelse af en virkelighed udenfor undervisningssi-

tuationen i klasselokalet. På denne måde udgør diskussionerne og erfaringerne fra udbredelsen af lysbilleder og andre visuelle teknologier i undervisningen et fjernt ekko af nutidige diskussioner af brug af nye medier og undervisnings- og faglige formidlingsformer: vil de støtte eller svække læringen? Drukner budskabet i gøgl? Bliver læring erstattet, snarere end støttet, af leg og æstetiske oplevelser? Udbredelsen af lysbilledforedraget som kommunikativt medium i samfundets tjeneste er et tidligt eksempel på anvendelsen af oplevelsesbaserede massekommunikationsmidler til læring og undervisning, og dermed også en illustration af en problematik og en diskussion som ikke er blevet mindre aktuel siden.

---

## Litteratur

- Benjamin, Walter 1969 (1935-39): *The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*. Hannah Arendt (red.): *Illuminations*, Schocken Books, New York, s. 1-26.
- Beretning om Lysbilledforeningens Virksomhed i Anledning af dens 20-aarige Bestaaen*. 1932. København.
- Birna Marianne Kleivan: „Det eksotiske nord – Fotografier fra Grønland 1854-1940“ i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 126-149.
- Brostrøm, K.J. (mfl.) 1948: *Foto i samfundets tjeneste*. Antologi udsendt i anledning af firmaet E. Jul. Hother's 25 års jubilæum 3. juli 1948, Det Berlingske Bogtrykkeri, København.
- Budtz Müllers Efterfølgere 1917: *VEJLEDNING I FOTOGRAFI*, Oscar Fraenckels Bogtrykkeri, København.
- Cirkulære fra Kirke- og Undervisningsministeriet af 6. April 1900 om Undervisningsplaner for de offentlige Folkeskoler*. Ministerial Tidende A: Nr. 39. 6/4 1900, s. 51-58.
- Cohen, Siegfried & Co: *Illustreret vejledning i fotografering*. København, (udateret).
- Dinnesen, Niels Jørgen og Kau, Edvin 1985: *Film- og Biografoplevelser*, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, spørgeliste nr. 53
- Driver, Felix 2003: „On Geography as a Visual Discipline“. *Antipode* 2003:35.2, s. 227-31.
- Dyer, Geoff 2012 (2005): *The ongoing moment – a book about photographs*, Canongate Books Ltd, London.
- Edwards, Elizabeth 2012: „Objects of Affect: Photography Beyond the Image“. *Annual Review of Anthropology* 2012:41, s. 221-34. DOI: 10.1146/annurev-anthro-092611-145708.
- Fausning, Bent 1999: *Bevægende billeder – om affekt og billeder*. Tiderne Skifter.

- Gjerløff, Anne Katrine og Jacobsen, Anette Faye 2014: „Da skolen blev sat i system 1850-1920“.
- Dansk Skolehistorie*, bind 3, Århus Universitets Forlag.
- Gjerløff, Anne Katrine; Jacobsen, Anette Faye; Nørgaard, Ellen og Ydesen, Christian 2014: „Da skolen blev sin egen 1920-1970“, *Dansk Skolehistorie*, bind 4, Århus Universitets Forlag.
- Haldrup, Michael og Larsen, Jonas 2003: „The Family Gaze“. *Tourist Studies* 2003:3.1, s. 23-46. DOI: 10.1177/1468797603040529.
- Hennion, A. og Latour, B. 2003: „How to make mistakes on so many things and become famous for this“. H. Gumbrecht og M. Murrin (eds.), *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, San Fransisco: Stanford University Press s 91-97.
- Kragholm, Jens Fr. 1981: „Pædagogisk censur og skolefilmordninger i begyndelsen af århundredet – Film bliver til et undervisningsmiddel“. *Årbog for dansk skolehistorie*:4, s. 24 – 50.
- KRAK Fag-Register for Danmark, VII – 1751.
- Larsen, Jonas og Sandbye, Mette (red.) 2013: *Digital Snaps: The New Face of Photography*. I.B. Tauris & Co Ltd., London.
- Latour, Bruno 1990: „Technology is Society made durable“. *The Sociological Review* 1990:38.51, s. 103-31. DOI: 10.1111/j.1467-954X.1990.tb03350.x.
- Lehmann, Ann-Sophie 2015: „The Transparency of color: Aesthetics, Materials, and Practices of Handcoloring Photographs between Rochester and Yokohama“. *Getty Research Journal* 2015:7, s. 81-96. DOI: 10.1086/680736
- Matless, David 1996: „Visual culture and geographical citizenship: England in the 1940s“. *Journal of Historical Geography* 1996:22.4, 424-39. DOI: 10.1006/jhge.1996.0029.
- Marien, Mary Warner 2012: *100 IDEAS THAT CHANGED PHOTOGRAPHY*. Laurence Kings Publishing Ltd., London.
- Nelson, Robert S. 2000: „The Slide Lecture, or the Work of Art „History“ in the Age of Mechanical Reproduction“. *Critical Inquiry* 2000:26.3, s. 414-34.
- Nielsen, Niels 1951: „Universitetets Geografiske Laboratorium. Virksomheden i 1951“. *Geografisk Tidsskrift* 1951:51, 134-48.
- Poulsen, Tage: *Mennesker og mønstre – 1960erne: Fotografi bliver et sprog* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 297.
- Rasmussen, Vilhelm: „Jørg. J. Jørgensen og Johs. Reumert: Geografi for Folkeskolen. (218 S.). V. Richters Forlag. København 1932“. *Geografisk Tidsskrift* 1932:35.4, s. 224.
- Richter, V. 1926:1 *Katalog over Undervisningsmateriel 1926. V. Richter, Specialforretning for Undervisningsmateriel*.
- Richter, V. 1926:2 *Katalog over Undervisningsmateriel. Appendiks 1926. V. Richters Lysbilledforlag, Knabrostræde 12,*

- Richter, V. 1939 *Katalog over Undervisningsmateriel. Supplementsbind 1926-39. V. Richters Lysbilledforlag, Knabrostræde 12.*
- Richter, V. 1940 RICHTERS LYSBILLEDSEKRIER 1915-1939, København 1940.
- Rose, Gillian 2003: „On the Need to Ask How, Exactly, is Geography „Visual““. *Antipode* 2003:35.2, s. 212-21. DOI: 10.1111/1467-8330.00317.
- Rose, Gillian 2007: *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials.* Sage, London.
- Sandbye, Mette (red) 2004: *Dansk Fotografihistorie*, København Gyldendal.
- Schivelbusch, Wolfgang 1995: *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Berkley; The University of California Press.
- Schwartz, Joan M. 1996: „The Geography Lesson: photographs and the construction of imaginative geographies“. *Journal of Historical Geography* 1996:22.1, s. 16-45. DOI: 10.1006/jhge.1996.0003.
- Timby, Kim 2016: „Glass Transparencies: Marketing Photography’s Luminosity and Precision“. *PhotoResearcher*:25, s. 7-24.
- Weber, Lennart 2015: „Richters Skoleserie“. *Objektiv*:145, s. 23-26.
- Zerlang, Martin: *Gamle minder og nye motiver – nye genrer 1900-1920* i Sandbye, Mette (red) 2004, s. 120-125.

## **Kilder**

### **Beretninger:**

- NEU nr. 39.016, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.045, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.074, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.517, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 39.923, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- NEU nr. 41.000, Nationalmuseets Etnologiske Undersøgelser, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 3, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 5, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 6, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 9, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.
- Sagsnr. 18/0262; 11, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturer.

### Foredragsmanuskripter

NTVK nr. 4: *Frederiksberg*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 9: *Naturfredning*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 10: *Det danske sukker*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 59: *Færrøerne*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 72: *Thayfolket*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 86: *Atlaslandene*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

NTVK nr. 88: *Det tropiske Sydafrika*, Nationalmuseet, Nyere Tid og Verdens Kulturers fotoarkiv.

### Websteder

*Boghandlere i Danmark*: [http://www.boghandlereidanmark.dk/index.php?id=967&medarbejdernummer=253&p\\_mode=medarbejder&cHash=7e98a0c35d5f2746509b52d4c51bcdac](http://www.boghandlereidanmark.dk/index.php?id=967&medarbejdernummer=253&p_mode=medarbejder&cHash=7e98a0c35d5f2746509b52d4c51bcdac) (Besøgt 3/11 2017)

*Academia.edu*: [https://www.academia.edu/23363210/Glass\\_Transparencies\\_Marketing\\_Phographys\\_Luminosity\\_and\\_Precision\\_2016\\_](https://www.academia.edu/23363210/Glass_Transparencies_Marketing_Phographys_Luminosity_and_Precision_2016_) (Kim Timby). (Besøgt 3/11 2017).

*CLAS Users*: [https://www.google.dk/search?dcr=0&biw=1600&bih=713&ei=0C38WZCrLcX7asuFtOgC&q=Robert+S.+Nelson+Slide&oq=Robert+S.+Nelson+Slide&gs\\_l=psy-ab..33i160k1l3.15119.36898.0.41543.22.22.0.0.0.114.1945.20j2.22.0....0...1.1.64.psy-ab..0.22.1939...0j0i131k1j0i67k1j0i19k1j0i22i10i30i19k1j0i22i30i19k1j0i22i10i30k1j0i22i30k1j0i13i30k1j0i13i30i19k1.0.s5QtNRqZl\\_8](https://www.google.dk/search?dcr=0&biw=1600&bih=713&ei=0C38WZCrLcX7asuFtOgC&q=Robert+S.+Nelson+Slide&oq=Robert+S.+Nelson+Slide&gs_l=psy-ab..33i160k1l3.15119.36898.0.41543.22.22.0.0.0.114.1945.20j2.22.0....0...1.1.64.psy-ab..0.22.1939...0j0i131k1j0i67k1j0i19k1j0i22i10i30i19k1j0i22i30i19k1j0i22i10i30k1j0i22i30k1j0i13i30k1j0i13i30i19k1.0.s5QtNRqZl_8) (Robert S. Nelson) (Besøgt 3/11 2017)

*Dansk Fotohistorisk Selskab*: [http://www.objektiv.dk/objektiv/skannede\\_numre/obj145.pdf](http://www.objektiv.dk/objektiv/skannede_numre/obj145.pdf) (Lennart Weber). (Besøgt 3/11 2017)

*Geografisk Tidsskrift*: <https://tidsskrift.dk/geografisktidsskrift/article/view/48471/61395> (Niels Nielsen) og <https://tidsskrift.dk/geografisktidsskrift/article/view/47939/60330> (Vilhelm Rasmussen) (Besøgt 2/11 2017)

*LearnTechLib*: <https://www.learntechlib.org/p/123306/> (Wiatr, Elizabeth A. 2003: Abstract: *Seeing American: Visual education and the making of modern observers, 1900–1935*. Ph.D. thesis, University of California, Irvine.). (Besøgt 3/11 2017)

*Massachusetts Institute of Technology*: <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> . (Walter Benjamin). (Besøgt 2/11 2017)

- My Library*: [http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8330.00319/epdf?r3\\_referer=wol&tracking\\_action=preview\\_click&show\\_checkout=1&purchase\\_referrer=www.google.dk&purchase\\_site\\_license=LICENSE\\_DENIED](http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8330.00319/epdf?r3_referer=wol&tracking_action=preview_click&show_checkout=1&purchase_referrer=www.google.dk&purchase_site_license=LICENSE_DENIED) (Felix Driver). (Besøgt 2/11 2017)
- The Alfred Stieglitz Collection*: <http://media.artic.edu/stieglitz/pictorialism>. (Besøgt 07/12 2017)
- Uddannelseshistorie.dk*: <http://www.uddannelseshistorie.dk/images/pdf/a-1981-jens-fr-kragholm.pdf> (Jens Fr. Kragholm). (Besøgt 3/11 2017).
- WordPress*: <https://ecomig2014.files.wordpress.com/2014/08/178919402-latour-bruno-an-inquiry-into-modes-of-existence-an-anthropology-of-the-moderns-pdf.pdf> (Bruno Latour). (Besøgt 2/11 2017)
- Danmarkshistorien.dk*: [http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/cirkulaere-om-undervisningsplaner-for-de-offentlige-folkeskoler-styhrske-cirkulaere-6-april-1900/?no\\_cache=1](http://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/cirkulaere-om-undervisningsplaner-for-de-offentlige-folkeskoler-styhrske-cirkulaere-6-april-1900/?no_cache=1) („det Styhrske cirkulære,“). (Besøgt 3/11 2017)

---

## Summary

### **Photography in the service of society**

#### **Slideshow presentation in lectures as a communicative medium**

From the beginning of the 20th century the use of slideshows, often neatly coloured in hand, were gradually put to use in schools throughout Denmark and many other countries. This article discusses the role of this new technology in establishing a visual culture among school pupils. On this background, the article argues for viewing the slideshow presentation as a visual mass media, in relation to which especially the visual effects of the images and the social context for the use of these is interesting to focus on in our understanding of the dissemination and role of this new technology in the duty of society.



Sissel Bjerrum Fossat er ph.d. i historie fra Syddansk Universitet og er ansat ved Odense Bys Museer. Artiklen er blevet til som en del af projektet *Forestillede geografer og sociale identiteter i Odenses byrum støttet af Kulturministeriets Forskningspulje*.

**Keywords:** Byhistorie; byudvikling; oplevelsesøkonomi; den kreative by; byidentitet; 1990-2016; Odense

---

# NY ODENSE: BYUDVIKLING OG DEN POLITISEREDE BYIDENTITET

*Der bliver revet ned og bygget nyt i centrum af Odense i disse år med en hast, som ikke er set siden 1960'erne. Denne artikel beskæftiger sig med baggrunden for de store projekter og undersøger, hvilke problemer der er blevet opfattet som de centrale i nyere byudviklingspolitik i Odense.*

*Problemer, der blev opfattet som lokale, indgik i en transnational udveksling af byudviklingspolitik, der lagde vægt på at fremelske en kreativ økonomi. De politiske problemrepræsentationer i Odense satte byens identitet i spil.*



I *Love Ny Odense* blev i februar 2014 broderet i store korssting på byggehegnet på tværs af den nyligt lukkede Thomas B. Thriges Gade i Odenses centrum. Her skulle det nye Odense, en storby, bygges.<sup>1</sup> #NyOdense blev senere til et hashtag på Twitter og Instagram, fik en side på Facebook samt sit helt eget digitale medie nyodense.dk.<sup>2</sup> I 2015 blev *Ny Odense* tilmed titlen på kommunens planstrategi for byudvikling. Ny Odense indebar en afstandtagen fra et tidligere Odense. Der var noget galt med den gamle by, derfor var der brug for en ny. Men

---

1 <http://www.art-arnklit.dk/wordpress/project/love-ny-odense/> (besøgt 04/04 2018).

2 <https://www.nyodense.dk/#startup> (besøgt 04/04 2018). Kommunikationen omkring Ny Odense blev til i en blanding af kommunale og private initiativer, og grænsen mellem de to var ikke altid tydelig. Desuden deltog almindelige borgere via de sociale medier.



**Figur 1. Ny by, nyt navn, Ny Odense. Byens nye navn, her udført af eventmager Julian Lægård og betalt af projektet Fra gade til by, var tænkt som en fysisk manifestation af den nye Odense-identitet, august 2015. Wikipedia commons: fotograf Kristian Bang.**

hvordan kunne det være, at det var kommet så vidt, at byens politikere ønskede at lægge den gamle by i graven og give liv til Ny Odense?

Formålet med artiklen er at give et indblik i politiseringen af byudviklingspolitikken i de seneste tre årtier. Perioden er kendetegnet ved, at byerne er blevet tilskrevet en ny og stadig mere central rolle for økonomisk vækst og samfundsudvikling i det hele taget. Eksempelvis har politologen Benjamin Barber ønsket, at borgmestre skulle lede verden, og storbyen var for professor i økonomi og urbane studier Richard Florida det rette habitat for den kreative klasse, som han mente var afgørende for en stærk økonomi og vækst.<sup>3</sup> Samtidig er byernes position blevet beskrevet som udsat. Byer kunne ikke blot blive vindere, men også potentielle tabere i en situation, hvor der var en opfattelse af, at byerne skulle konkurrere på en global arena om at være mest attraktive og succesfulde.<sup>4</sup> Disse ændrede opfattelser af byernes rolle, særligt i forhold til økonomisk vækst, kan ses i sammenhæng med det, der er blevet forstået som den postindustrielle epoke. I 1970'erne blev efterkrigstidens økonomiske højkonjunktur brudt, og industriarbejdspladserne blev færre i stedet for flere. Den økonomi og de erhverv, der havde drevet

3 Barber 2014; Florida 2002.

4 Om bykonkurrencens betydning se: Christensen 2005; Evans 2003; Jensen og Jørgensen 2000; Lund 2016.

byernes vækst både i økonomisk og befolkningsmæssig henseende, undergik afgørende forandringer, der også kom til udtryk i den måde, hvorpå byerne blev opfattet og planlagt. Indtrykket af en stadig fremadskridende afindustrialisering blev forstærket af 1990'ernes outsourcing og udflytning af arbejdspladser til Østeuropa og Asien. I dette perspektiv er Odense en interessant case. Byen var indtil 1970'erne en af Danmarks stærkeste industribyer, herefter faldt antallet af industriarbejdspladser – og det i højere grad end i de øvrige store byer i landet. Denne udvikling er blevet problematiseret i byudviklingspolitikken i Odense, men repræsentationen af dette problem har løbende ændret sig.

De politiske diskurser, der har dannet rammen for byudviklingspolitikken i Odense, vil i denne artikel blive undersøgt med udgangspunkt i Carol Lee Bacchis analysestrategi: *What's the problem represented to be?*<sup>5</sup> Hvor mange analyser af politik tager udgangspunkt i løsningsforslag, optræver Bacchi i stedet problemopfattelserne, der ligger til grund for bestemte politiske tiltag. På denne måde tydeliggøres, hvilke logikker der ligger bag en ført politik. Problemer ligger ikke blot og venter på at blive opdaget, men skabes, fortolkes og fortælles af politiske aktører. Ikke sådan at forstå, at den politiske problemopfattelse ingen relation til virkeligheden har, men analysemetoden understreger, at problemer kan repræsenteres på utallige måder, at disse problemopfattelser hviler på bestemte antagelser, og ikke mindst at de har en historie. I artiklen spørges derfor ind til, hvad der er blevet opfattet som kerneproblemer i byudviklingspolitikken i Odense siden 1990, og hvordan disse repræsentationer er opstået? Metoden skal skabe refleksion over de underliggende præmisser bag byudviklingspolitikken og fokusere på det spændingsfelt, der opstod mellem transnationale og universelle løsningsmodeller og lokale opfattelser af sted og byidentitet. I dette perspektiv er Odense interessant at se nærmere på, fordi den ganske omfattende omdannelse af byens centrum fulgte mange af de samme tanker om byudvikling som andre større byer i Danmark og internationalt, samtidig med at byens problemstillinger blev opfattet som helt særlige og repræsenteret som lokale.

---

## Ny politisk historie: problemer og forventninger

Analysen placerer sig inden for det felt, der betegnes *ny politisk historie*.<sup>6</sup> Feltet beskæftiger sig med politikens kulturhistorie og kombinerer interessen for den politiske historie med indsigter fra den ny kulturhistorie og den sproglige vending. Ny politisk historie gentænker det politiske i en historievitenskabelig sammenhæng, og det politiske studeres som et foranderligt og omstridt kommunika-

---

5 Bacchi 2009.

6 Frevert og Haupt (red.) 2005. Se også den senere antologi Steinmetz; Gilcher-Holtey og Haupt (red.) 2013.

tionsrum.<sup>7</sup> Den politiske sprogbrug ses ikke blot som slutresultatet af en politisk forhandling, men som retoriske våben, der benyttes til at kæmpe for bestemte politiske sager.<sup>8</sup> I en dansk sammenhæng har der særligt været fokus på begrebs-historiske metoder i forbindelse med ny politisk historie. Ifølge Jeppe Nevers kan et fokus på begreber bl.a. bidrage til studiet af politisk diskurs, ideologi, retorik og give transnationale perspektiver.<sup>9</sup> I den nærværende analyse spørges der ind til en politiseringsproces, og analysen vil særligt fokusere på to af de punkter, der fremhæves af Nevers: politiske diskurser og transnationale perspektiver.

Som nævnt tager undersøgelsen udgangspunkt i en tilpasset udgave af Carol Lee Bacchis spørgehorisont *hvad er problemet?* Ved at fokusere på „problemet“ kommer Bacchis metode nærmere årsagen til, at der overhovedet er en opfattelse af, at noget bør ændres, fordi politiske tiltag bygger på en række implicite opfattelser af, hvad „problemet“ består i. Bacchi betragter politik som problemproducerende, og det er opfattelsen af disse problemer, der bestemmer, hvad der bliver gjort og ikke gjort. Hendes målsætning er at opnå en bedre forståelse af de underliggende antagelser og logikker, der ligger bag repræsentationen af problemer. Begrebshistorikeren Kari Palonen har ligeledes lagt vægt på analysen af formuleringen af politiske spørgsmål frem for løsninger i sit arbejde.<sup>10</sup> Hun understreger, at politisering af nye spørgsmål og problematikker kan ændre politiske konstellationer og dermed politiske magtforhold. Ældre spørgsmål forsvinder ikke, men nye tilføjes og virker innovative. I forlængelse af Reinhart Kosellecks observation af, at begreber har historiske lag, mener Palonen, at også politiske spørgsmål har historiske lag. Det er netop disse historiske lag i byudviklingspolitikken i Odense, der her er genstand for undersøgelse. For at komme de politiske problemers historiske lag nærmere vil analysen identificere de „erfaringsrum“ og de „forventningshorisonter“, der knyttede sig til de overordnede problemrepræsentationer.<sup>11</sup> Politiske ideer formes ifølge Koselleck i spændingen mellem erfaringer og forventninger, og denne spænding er dermed afgørende for politiseringsprocesser.<sup>12</sup>

---

7 Nevers 2014a, s. 12. På dansk blev ny politisk historie først for alvor introduceret i *Tempanummer Ny politisk historie fra 2014*.

8 Bösch og Domeier 2008, s. 581.

9 Nevers 2014b, s. 149.

10 Palonen 2005.

11 Koselleck 2007.

12 Et eksempel på, hvordan dette greb kan bruges også uden for en snæver begrebshistorisk sammenhæng, findes i Nevers og Bregnsbo 2018.

---

## Forskningsoversigt

Den akademiske interesse for den postindustrielle by går tilbage til 1960'ernes debatter om fremtidens samfund. Blandt flere samfundsanalytikere fandtes en opfattelse af, at efterkrigstidens automatiseringer og højere produktivitet ville fortsætte med det resultat, at langt færre arbejdstimer ville være nødvendige i både produktions- og servicesektorerne. Denne udvikling ville resultere i fritidssamfundet og i postindustrielle byer, der ikke længere primært ville danne rammen om produktion, men om service- og fritidsaktiviteter.<sup>13</sup> Fritidssamfundet materialiserede sig aldrig, men diskussionerne om den postindustrielle by fortsatte i andre betydninger, bl.a. under indtryk af den forøgede globalisering i 1990'erne.

Særligt to begreber er blevet brugt som overskrifter på postindustriell økonomisk vækst, nemlig oplevelsesøkonomi og den kreative økonomi. Ofte ses begreberne oplevelsesøkonomi og kreativ økonomi benyttet i flæng, og der er da også flere sammenfald i de tendenser, begreberne henviser til.<sup>14</sup> Væsentligst er udgangspunktet i, at økonomisk vækst ikke skal søges i produktionsvirksomhed, men i andre aktiviteter. I det oplevelsesøkonomiske perspektiv, som formuleret af B. Joseph Pine II og James H. Gilmore i 1999, satses der på at tilføje varer eller services merværdi gennem oplevelser.<sup>15</sup> Begrebet oplevelsesøkonomi har særligt været brugt i en dansk og skandinavisk sammenhæng, og selvom det er nært beslægtet med den kreative økonomi, så har det været brugt i en mere snæver betydning.<sup>16</sup>

Med udtrykket *den kreative by* henviste den australske byplanlægger David Yenckens i sin artikel fra 1988 til byer, der fremmede sine borgeres kreativitet og var stærke inden for design, kunst, arkitektur, filmproduktion osv.<sup>17</sup> Britiske Charles Landry, der havde arbejdet med lignende ideer i løbet af 1980'erne, indarbejdede tankerne om den kreative by i sin konsulentrapport for Glasgow i 1991.<sup>18</sup> Landrys arbejde var dermed praksisorienteret, og de anbefalinger, han gav, blev siden videreudviklet i hans bøger *The Creative City* fra 1995 og *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators* fra 2000.<sup>19</sup> Siden har andre forskere føjet til feltet, og flere har arbejdet ud fra en bredere opfattelse af kreativitet som innova-

---

13 Se bl.a. Weismantel 1969; Rojek 1985, s. 101 og for et dansk eksempel Thyssen m.fl. 1979.

14 Lund, Nielsen, Goldschmidt, Dahl og Martinsen 2005 inddrager eksempelvis Richard Floridas kreative klasse i forbindelse med oplevelsesøkonomien, s. 26–27.

15 Pine og Gilmore 1999.

16 Lorentzen 2012, s. 46. For oplevelsesøkonomien i en dansk version se: Lund, Nielsen, Goldschmidt, Dahl og Martinsen 2005.

17 Yencken 1988.

18 Landry 1991. For europæiske byers kulturøkonomiske politik i 1980'erne se også Bianchini og Parkinson 1993.

19 Landry 1995; Landry og Bianchini 2000. Se også Damme, Munck og Miles 2018 for en oversigt.

tion. Hermed kombineredes den kulturdrevne økonomi med de forestillinger, der knyttede sig til et informationsfund eller et videnssamfund.<sup>20</sup> Den kreative klasse, som formuleret af Richard Florida, bestod ikke blot af kunstnerne, musikere og skuespillere, men også af akademikere, videnskabsfolk og ingeniører.<sup>21</sup>

Mange af de undersøgelser, der har været foretaget af byudvikling i den kreative økonomi, har haft praksis- eller policy-målsætninger for øje enten som kritik, som anbefalinger eller en kombination.<sup>22</sup> I modsætning hertil har denne artikel historisk erkendelse som mål. Altså at prøve på at forstå, hvorfor byudviklingspolitikken blev udformet, som den gjorde. Fokus er dermed ikke på eventuelle fejl eller mangler ved den førte politik, men at forstå, hvorfor den var attraktiv.

En af grundene til, at idealer og tanker bag byudviklingen ændrede sig, var på grund af transnational erfarings- og ideudveksling. Transnationale perspektiver er i de senere år blevet et fokus i by-studier. I 2011 forslog geografen Eugene McCann en forskningsdagsorden, der tog udgangspunkt i byudviklingspolitikens "local globalness" for at forstå, hvordan, hvorfor og med hvilke konsekvenser byudviklingspolitik bliver global.<sup>23</sup> Denne artikel bidrager til denne forskningsinteresse. Transnational historie skal ikke opfattes som en egentlig metodisk tilgang, men nærmere som en række perspektiver, der sætter fokus på udvekslinger af mennesker, varer, teknologier, institutioner, netværk, ideer, forestillinger og som her politiske dagsordener.<sup>24</sup> Ud fra et transnationalt blik har Maria Gómez vist, hvordan Bilbao spejlede sig i Glasgow og adopterede samme byudviklingsstrategi, i nogle tilfælde i ordret citat, som den engelske industriby.<sup>25</sup> Gordon Waitt og Chris Gibson, der har undersøgt Wollongongs reception af den kreative økonomi, peger på, at den byidentitet, der var knyttet til byens industrielle fortid, ikke på alle punkter lod sig forene med overordnede forestillinger om en kreativ fremtid.<sup>26</sup>

I en dansk sammenhæng har Anne B. Lorentzen vist, det ikke kun var store metropoler, der benyttede sig af oplevelsesøkonomiske strategier, men at også mindre byer i periferien som eksempelvis Frederikshavn, der er hendes centrale case, tog oplevelsesøkonomien til sig.<sup>27</sup> Studier af Aalborg og Aarhus peger desuden på, at oplevelsesøkonomiske strategier har været centrale i byer på omkring samme størrelse som Odense.<sup>28</sup> I et Odense-perspektiv er elementer af byudvik-

---

20 Howkins 2001.

21 Florida 2002.

22 Se eksempelvis Kavaratzis og Ashworth 2006.

23 McCann 2011. Lignende opfordringer findes hos Tait og Jensen 2007; Healey 2013.

24 Stone 2004; Fossat, Magnussen, Petersen og Sørensen 2009, s. 10-11.

25 Gómez 1998.

26 Waitt og Gibson 2009, s. 1241.

27 Lorentzen 2012.

28 Jensen 2007; Nielsen og Jensen 2017; Andersson 2009.

lingspolitikken blevet undersøgt i to ph.d.-afhandlinger fra 2012:<sup>29</sup> Jens Toftgaard har bl.a. undersøgt byidealer i et forholdsvist langt kronologisk perspektiv fra 1870-1970. Hjørdis Brandrup Kortbek har problematiseret den nyere byudviklingspolitikks udgangspunkt i den kreative klasse og mener, at projekterne kan virke ekskluderende for andre grupper af borgere uden nødvendigvis at dække den kreative klasses behov.

---

## Plandokumenter

Denne undersøgelse af byudviklingsdiskurser i Odense bygger først og fremmest på de politiske planer for Odenses udvikling og den offentlige debat om byudvikling siden 1990 i *Fyens Stiftstidende*. I det følgende vil jeg kort diskutere plandokumenternes værdi som kilder og redegøre for deres karakter, rammerne for dem og omfang i undersøgelsesperioden.

Den politiske kommunikation, som produceres af politikere embedsmænd, eksperter, reklamefolk osv., benyttes ofte som kildegrundlag i ny politisk historie og fremhæves som vigtige kilder til det 21. århundredes ideologier.<sup>30</sup> Planerne for byudviklingen i Odense er kendetegnede ved både at være normative dokumenter og dokumenter med et kommunikativt formål. De beskriver altså både, hvordan udviklingen i byen skal være fremover, og fremhæver disse initiativer som positive og gavnlige. Man kan altså ikke undersøge, om bestemte initiativer har været frugtbare, ved at se på planlægningsdokumenterne. Denne type kilder har derimod udsagnskraft i forhold til byudviklingspolitikken dominerende diskurser, forestillede fremtider og ideologiserede opfattelser af, hvordan forskellige aktører mener, at byen *bør* udvikle sig.

Odense kommune udviklede sin første strategi for byudvikling allerede i 1992, hvilket først blev et krav ifølge den nationale planlovgivning i år 2000. Også efter lovændringen var det i høj grad op til kommunerne selv at definere strategiernes indhold.<sup>31</sup> Rammerne for kommunens plandokumenter har dermed kun delvist været bestemt af den nationale planlov. *Kommuneplanerne* blev alle skrevet med udgangspunkt i at skulle være robuste og række omkring 12-15 år ud i fremtiden. *Planstrategierne* havde trods strategiernes i udgangspunktet mere overordnede karakter kun en fireårs horisont. Resultatet var altså udarbejdelsen af en række forholdsvist kortlivede politisk formulerede linjer. Byudviklingsplanerne i Odense blevet langt mere omfangsrige siden 1990'erne: Kommuneplan 1993 var på i alt 280 sider, og kommuneplan 2013 var omkring ti gange længere på 2454 sider.

---

29 Toftgaard 2012; Kortbek 2012. Se også Frandsen og Toftgaard 2013.

30 Olsen 2014, s. 188.

31 *Kommuneplanvejledning*, Naturstyrelsen, 2002.

Plandokumenterne ændrede sig også med hensyn til angivelse af afsender og fik stadigt tydeligere politisk ejerskab bl.a. gennem brug af portrætter og underskrifter. Den stigende brug af personlig afsender på planerne var ikke en neutral æstetisk ændring, men peger på en ændring i planernes status som politisk kommunikation. Med et tydeligt ejerskab kunne planerne promovere en bestemt politisk profil ved at fortælle om politisk handlekraft. Odenses byråds struktur fremmede formentlig en politisering af byudviklingspolitikken, eftersom rådmanden på området var en fremtrædende oppositionspolitikker og ofte nærmeste konkurrent til borgmesterposten. Rivaliseringen blev særligt tydelig efter 2006, hvor den tidligere tekniske forvaltning blev slået sammen med kulturforvaltningen under by- og kulturrådmanden.<sup>32</sup>

---

### Fra oplevelsesøkonomien til kreativ økonomi

I 1992 kom Odenses første planstrategi for byudvikling til verden. Behovet for en overordnet strategi begrundedes med, at Odense befandt sig i en overgangsfase fra en økonomi til en anden. Odense havde ifølge planstrategien tidligere været en industriby, men den forventningshorisont, som strategien tegnede, pegede på en anden økonomi i fremtiden.<sup>33</sup> Kommuneplanen fra året efter byggede på de samme overvejelser, men supplerede strategiplanens mere overordnede betragtninger med en lokal og konkret problemstilling: Ud over den generelle tilbagegang for industrien, så stod Fyn særligt svagt i konkurrencen med hovedstadsområdet. Når Storebæltsbroen stod færdig ville Fyn og Vestsjælland miste tusinder af arbejdspladser, som kun ville kunne erstattes af øget turisme.<sup>34</sup> En væsentlig baggrund for kommunens problemopfattelse var en McKinsey-rapport fra 1991, der var blevet udarbejdet for den fynske og vestsjællandske samarbejdsorganisation Belt Link. Kommunerne delte en bekymring for, at Storebæltsbroen ville betyde øget konkurrence for byerne på Vestsjælland og på Fyn i forhold til hovedstaden. McKinsey spåede desuden økonomisk nedgang for industrien og mente, at den økonomiske vækst ville komme til at ligge inden for turisme- og fritidssektoren. I forhold til oplevelsesøkonomiens indtog i Norden og i de mindre nordjyske kommuner, så formulerede Odense forholdsvist tidligt sin oplevelsesøkonomiske strategi.<sup>35</sup>

McKinsey-rapporten indeholdt ideer til ikke mindre end 30 projekter, der skulle realiseres i kommunerne på Fyn og Vestsjælland. Det største projekt var

---

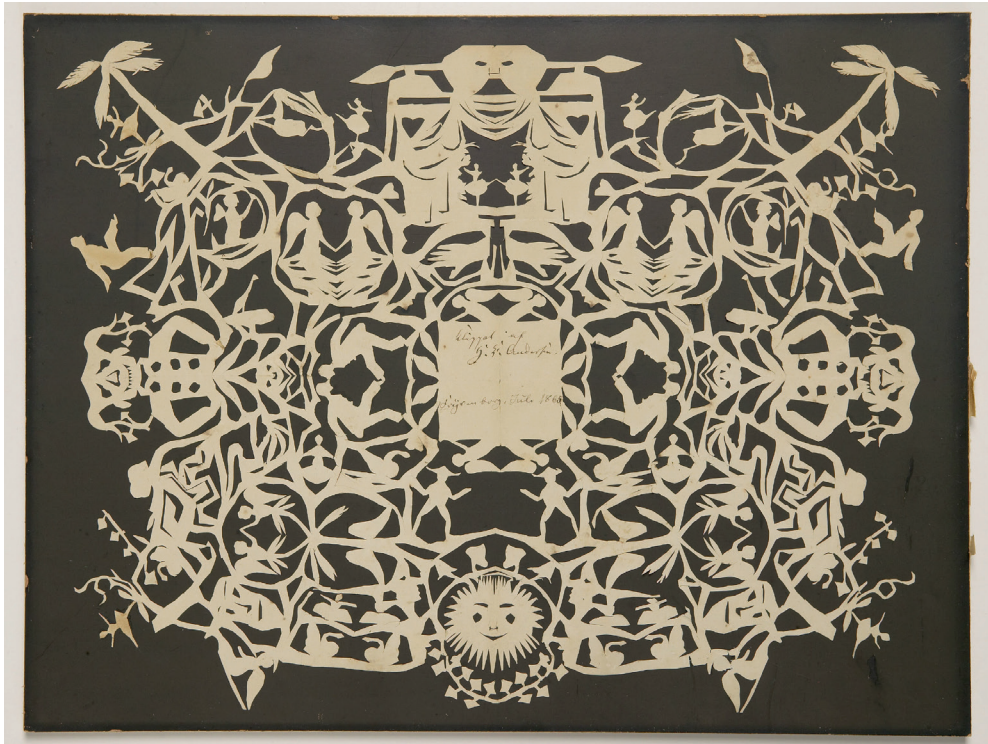
32 Se *Odense Byråds Forhandlinger 2005*, „Forslag til Odense Kommunes fremtidige politiske og administrative struktur med virkning fra 1/1 2006“, møde d. 16. februar 2005.

33 *Strategiplan for Odense bys udvikling 1992–2005*, s.1.

34 *Kommuneplan Odense*, 1993, s. 5; *Strategiplan for Odense bys udvikling 1992–2005*, status 1993.

35 Lorentzen 2012; Bille 2012; Bille og Lorenzen 2008.





**Figur 2. Der blev slået ud med armene, da H.C. Andersen Eventyrparken kom på tegnebrættet. Det smukke og meget detaljerede Frijsenborg papirklip skulle danne parkens grundplan. Odense Bys Museer.**

forslaget om en H.C. Andersen Eventyrpark ved Odense. En gruppe bestående af repræsentanter fra erhvervslivet og Odense-borgmesteren Verner Dalskov (S) satte sig i spidsen for at realisere projektet. Af kommunens reviderede strategiplan fra 1993 fremgik det, at parken skulle være tre gange så stor som Tivoli med en grundplan, der skulle følge digterens Frijsenborgske papirklip.<sup>36</sup> Ideerne om H.C. Andersen Eventyrparken blev til i en blanding af undergangsstemning og eufori: „En H.C. Andersen Park er det eneste, der kan redde vores ø“, mente Kaare Vagner, direktøren for ABB-koncernen.<sup>37</sup> Det skulle være stort, det skulle være flot, ellers var det slut.

På trods af disse udsigter blev planerne om parken ikke realiseret. Selvom Anker Boye (S), der i 1994 blev borgmester, forsøgte at sælge ideen som et beskæftigelsesprojekt, der skulle skaffe „erstatningsarbejdspladser“ til Fyn, så ville den daværende regering ikke yde det nødvendige statslån, der skulle finansiere parken.<sup>38</sup> Også den samarbejdsorganisation, der havde sat ideen om Eventyrparken i søen, Belt Link, måtte lukke i 1995 efter at have brugt 15 millioner kroner på at få

36 *Strategiplan for Odense bys udvikling 1992-2005, status 1993 s. 17.*

37 Berthelsen 1991.

38 Berthelsen 1995.

ideer med kun få konkrete resultater til følge.<sup>39</sup> Tanken om en H.C. Andersen park blev ikke lagt helt i graven, og eventyrparken dukkede op flere gange med forskellige mulige investorer. Hver gang strandede planerne imidlertid på manglende finansiering.<sup>40</sup> I samme periode blev byen sat flere andre store projekter i udsigt, der blev italesat som kompensation for parken. Piet Hein Center og Multihus måtte dog, som H.C. Andersen Eventyrparken forblive på tegnebrættet.<sup>41</sup>

Hvor kommuneplanen i 1992 havde foreslået en helt ny attraktion opført uden for Odense, så arbejdede 1997-planen ud fra en tanke om, at selve byen skulle forandres. Byens kerne skulle styrkes som det vigtigste urbane center på Fyn. Ifølge planen ville kommunen gerne udvikle bymidten i forhold til turisme, service, kulturliv, oplevelser, og centrum skulle udstyres med et godt bymiljø og attraktive byrum, og planen slog fast: „Et aktivt kulturliv har stor betydning, hvis Odense skal tiltrække nye kreative og internationalt orienterede arbejdspladser“<sup>42</sup> Byudviklingspolitikken hvilede dermed stadig på den problemopfattelse, at Odense befandt sig i en konkurrence med andre byer om arbejdspladser, og at disse arbejdspladser skulle opdyrkes inden for service og turisme. Opfattelsen af problemet havde dog ændret karakter. Hvor kommunen tidligere havde regnet med at kunne skabe økonomisk vækst direkte via oplevelser og turisme, så blev oplevelserne og kulturliv nu set som en forudsætning for at kunne tiltrække nye virksomheder.

Sammenhængen med den industri, der ikke længere var, og den kulturbårne økonomi var fysisk. I de bygninger, som den gamle industri havde efterladt, blev der foreslået at oprette kulturhus, kunstnerværksteder eller evt. ferielejligheder. Sukkerkogeriet, Odense Kvægtorv og Brandts Klædefabrik, som ønskedes udviklet, blev fremhævet som gode eksempler på denne forandringsproces. Senere blev også tanken om at styrke Odenses kulturliv med opførelsen af et multi-kulturhus i byens centrum tilføjet. Multihuset skulle ud over at fungere som en generator for kulturøkonomien også kompensere for negative erfaringer i forhold for tidens byudvikling i Odense. I dette erfaringsrum befandt sig Odenses primære trafikåre i centrum af byen: Thomas B. Thriges Gade fra 1960'erne. Den stammede fra et gadegennembrud i 1960'erne og var lige siden blev mødt af kritik af mange politikere og borgere i byen.<sup>43</sup> Multi-huset skulle nu placeres oven på vejen, binde byen sammen og samtidig bygge bro til fremtidens økonomi. I debatten om

---

39 Hilstrøm 1995.

40 „Eventyrpark lagt på is“, *Fyensstiftstidende.dk*, 17. september, 2001, „Fyn får gigantisk eventyrpark“, *Fyns Amts Avis*, 19. februar, 2008, „Eventyrpark stoppet af finanskrisen“, *Business.dk*, 22. november 2008.

41 Se eksempelvis „Fynsk Piet Hein Center“, *Jyllands-Posten*, 19. december, 1997 og „Multikikset“, *Fyens Stiftstidende*, 28. november, 2003.

42 Kommuneplan Odense, Bymidten, 1997 s. 16.

43 Om gadens historie og rolle i byens mytologi er der skrevet meget se fx: Jacobsen 2008; Toftgaard 2012, s. 250–259; Kortbek 2013.

multi-huset blev en abstrakt forventningshorisont forbundet med lokale erfaringer. En kombination, der i dette tilfælde ikke medførte optimisme. Allerede inden planerne om et multihus var blevet skudt i sænk af en Rambøll-rapport i 2003, frygtede byens meningsdannere, at der ville „gå Odense i den sag“.<sup>44</sup>

Udtrykket „der går Odense i den“ opstod i slipstrømmen fra de meget stort opslåede, men kuldsejlede projekter. Det var at finde med jævne mellemrum blandt læserbrevsspalter i *Fyens Stiftstidende* og blev centralt i den politiske debat under den kommunale valgkamp i 2005. Det blev brugt med flere forskellige betydninger og kunne både henvise til en manglende evne til at få gennemført projekter og til projekter, der nok blev gennemført, men blev fiaskoer. Det lå i udtrykket, at byen var kedelig, gået i stå, grim eller på anden måde fejlslagen. Det indeholdt et erfaringsrum, der henviste til økonomisk nedgang og fejlslagen byudviklingspolitik. I sommeren 2002 gik over 130 kulturinstitutioner og enkeltpersoner sammen om at skrive et åbent brev til byens politikere under overskriften „Der er gået Odense i den“, hvor man protesterede mod de besparelser, som kommunen havde planlagt på kulturområdet.<sup>45</sup> De økonomiske problemer, som byen havde, blev fremstillet i relation til et manglende eller underudviklet kulturliv. Brugen af talemåden som ramme om dette „kultur-problem“ havde desuden den konsekvens, at selve byen og byens karakter blev sat i centrum. Ifølge den var Odense problemet. I Waitt og Gibsons artikel om Wollongong viser de på lignende vis fremvæksten af en negativ fortælling i tilknytning til byudviklingspolitikken.<sup>46</sup> I Wollongong blev den negative fortælling imidlertid knyttet til byens beboere, der skulle erstattes af nye kreative borgere. I Odense blev det i højere grad byen og byidentiteten, der skulle ændres. Dette kan måske forklares med, at den negative fortælling om Odense blev knyttet til negative erfaringer med oplevelsesøkonomi og koblet positivt til en kulturøkonomisk forventningshorisont.

Når man skal se på, hvor problemrepræsentationerne kom fra, er indflydelsen fra de store konsulentbureauer McKinsey og Rambøll tydelig. Samme gruppe aktører fremhæves hos McCann som vigtige agenter for transfer af viden og normer.<sup>47</sup> McKinseys rapport fra 1991 var afgørende for, at H.C. Andersen Eventyrparken blev set som en nødvendighed, og Rambølls senere konklusioner betød, at byen ændrede kurs fra at satse på en enkeltstående stor attraktion til et bredere udbud af events og løbende kulturelle aktiviteter. De forventninger Odense kommune havde til fremtiden, var sammenfaldende med de forventningshorisonter, der blev delt af akademikere og praktikere inden for byudvikling på internatio-

---

44 „Sæbeoperaen“, leder, *Fyens Stiftstidende*, 28 januar 2002. Allerede i 2001 blev tanken luftet, se Lysgaard 2001. Se Rambøll 2003: *Odenses Kreative Potentiale*.

45 „Der er gået Odense i den“, *Fyens Stiftstidende*, 26. juni 2002; „Kulturliv i protest mod besparelser, *Fyensstiftstidende.dk*, 14. juni, 2002.

46 Waitt og Gibson 2009.

47 McCann 2011, s. 108.

nal plan. Byerne befandt sig ifølge denne diskurs i en overgangsfase fra en type økonomi til en anden. Ligesom i Landrys kreative by ville den gamle industri forsvinde, og byudviklingens traditionelle fokus på infrastruktur og ressourcer måtte derfor ændres til fordel for nye dagsordener.<sup>48</sup> Det er imidlertid vigtigt at understrege, at den kulturøkonomiske diskurs i Odense ikke blot trivedes blandt konsulenter, men også blev genkendt og benyttet aktivt som retorisk våben af borgere og politikere.

---

### Byidentiteten politiseres

For at bekæmpe den negative opfattelse af Odense blev kommunen en del af EU-projektet *Livable Cities* i 2003. Det H.C. Andersen-inspirerede slogan „Der er saa dejligt i byen ...“ skulle dæmme op for forestillingen om den kedelige og mislykkede by. Med i projektet var fem andre europæiske byer: Lincoln og Norwich i England, tyske Emden, belgiske Gent og norske Trondheim. Byerne var alle af sammenlignelig størrelse, havde historiske bykerner og stod over for en række lignende problemer med at tiltrække arbejdspladser og vækst. Forandringer i byen skulle både foregå på det helt konkrete plan med udviklingen af nye dekorative kloakdæksler, bænke og affaldsspande og på et bevidsthedsmæssigt plan, hvor positive fortællinger om byen skulle fremelskes:

„Forholdet mellem identitet og kommunikation har også relevans i forhold til Odense som by. Alle byer er vel i bund og grund „Liveable“ [...]. Det, der gør forskellen, er, hvad vi siger om byen. Hvordan vi kommenterer den. Hvilke historier vi fortæller om byen. Hvis vi går rundt og siger, at Odense er kedelig og uinteressant, så bliver det efterhånden sandheden. Fordi kommunikation og identitet hænger sammen.“<sup>49</sup>

Odenses deltagelse i *Livable Cities* blev et vigtigt element i planstrategien fra 2004: *Vision Odense – Strategier for udvikling og vækst*. Ideerne fra *Livable Cities* kan først og fremmest aflæses i, hvordan udviklingen af bymidten skulle foregå. Der skulle satses på et varieret, intenst og kreativt storbyliv. Problemanalysen i strategiplanen betød, at det blev opfattet som helt centralt for kommunen at tiltrække nye borgere. Ikke en hvilken som helst slags borgere. Men den svært attraktive *kreative klasse*. Kommunen henviste direkte til Richard Floridas teori

---

48 Landry og Bianchini 1995, s. 11.

49 *Liveable City, Rapport fra workshop, den 10. oktober 2003, s. 7*. Mere overordnet om projektet se [www.liveablecity.dk](http://www.liveablecity.dk) (besøgt 18/01 2017).

fra 2002.<sup>50</sup> Floridas teori om den kreative klasse blev interessant i forhold til byudvikling, fordi den også beskrev, i hvilke miljøer disse særlige borgere trivedes. Man ville i Odense arbejde på at skabe kreative produktionsmiljøer, hvor byens kunstnerne og erhvervsliv kunne samarbejde. I den forbindelse forestillede man sig, at særligt byudviklingen i den indre havn ville kunne rumme disse nye videnstunge og kreative erhverv.<sup>51</sup> Samme higen efter at finde det rigtige udtryk og indretning af byen kan i øvrigt tydelig iagttages i andre byer, der satsede på den kreative økonomi.<sup>52</sup> I forlængelse af denne problemopfattelse blev der udviklet en separat kulturstrategi, der skulle gøre Odense til „Danmarks kreative by“.<sup>53</sup> Den oplevelsesøkonomiske tankegang i strategien var stadig tydelig, men i forhold til tidligere lå fokus nu på bylivets evne til at tiltrække de rigtige borgere.

Bag udarbejdelsen af kulturstrategien lå en rapport af Rambøll fra 2003. Denne rapport frarådede opførelsen af et multi-hus. Det var ikke, fordi Rambøll ikke så kulturen som central for styrkelsen af Odenses position i bykonkurrencen, men analysen pegede på, at Odense ville stå stærkere med et bredere fokus på kultur i bylivet, en styrkelse af de kulturelle iværksættermiljøer og med et sats på events og festivaler. Rapporten fremhævede positivt, at der fandtes en stigende politisk konsensus omkring styrkelsen af kulturlivet i Odense og anbefalede, at man omsatte den politiske velvilje til hurtig handling. Anbefalingen tog udgangspunkt i et ønske om at ændre den negative fortælling om byen:

„Det er PLS RAMBØLL Managements vurdering, at fremtiden kan blive „Odenses tid“, men at det fordrer en markant styrkelse af visioner, mod og handlekraft. Odense bør nedtone ydmygheden, beholde realitetssansen og invitere arrogancen. Men først og fremmest bør man i Odense være stærkt fokuseret på at omsætte ambitionerne til hurtig og effektiv handling.“<sup>54</sup>

Den fremtid, der kunne blive Odenses, bød, ifølge Rambøll, på en kreativ økonomi, hvor oplevelser fungerede som en del af byens brandingindsats over for de kreative borgere, som Odense skulle tiltrække i konkurrence med andre byer.

Den stærke kobling mellem Odenses identitet og karakter og den forventningshorisont, der knyttede sig til den kreative økonomi, gav talemåden „der er gået Odense i den“ et stærkt politisk potentiale. I 2005 faldt fejringen af H.C. Andersens fødselsdag sammen med et kommunalt valgår. Den konservative borgmestercandidat, Jan Boye (K), brugte i sin kampagne forestillingen om det stillestående

50 Odense Kommune: *Danmarks kreative by. Udkast til en kulturstrategi for Odense*, 2004. Se også Florida 2002. Ideen om „the creative city“ var blevet udviklet i de sene 1980'ere af Charles Landry, men den kreative klasse, der skulle bo i byen, blev beskrevet hos Florida. Se Landry 1995.

51 For udviklingen på havnen se Kortbek: „Udviklingen af havnen i åbyen Odense“, 2013, s. 249.

52 Waitt og Gibson 2009, s. 1230.

53 *Kulturstrategi for Odense/visioner*, oktober 2004.

54 Rambøll 2003: *Odenses Kreative Potentiale*, s. 35.

Odense, og han kædede „der er gået Odense i den“ sammen med byens lange tradition for socialdemokratisk styre.<sup>55</sup> Forårets skandale omkring fejringen af H.C. Andersens 200-års fødselsdag faldt derfor som en appelsin i turbanen på udfordrerens Jan Boye. Fejringen af H.C. Andersen var godt nok en national begivenhed og var blevet formuleret som en del af regeringens oplevelsesøkonomiske strategi i 2003,<sup>56</sup> men på grund af byens og borgmesterens engagement i begivenheden og H.C. Andersens rolle som lokal identitetsmarkør gav skandalen lokalt ekstra liv til den negative Odense-fortælling. Som Anne Klara Bom har vist, så blev fødselsdagsfejringen særligt negativt modtaget i Odense.<sup>57</sup> Anker Boye måtte efterfølgende se sejren gå til Jan Boye ved valget d. 15. november 2005.<sup>58</sup>

Borgmesterskiftet betød dog ikke, at „der går Odense i den“ mistede sit politiske potentiale, ej heller at Anker Boye kastede håndklædet i ringen. Den tidligere borgmester blev nu by- og kulturrådmand og fik dermed en vigtig platform, hvorfra han fortsat kunne tage ejerskab over byudviklingen.<sup>59</sup> Fra sin nye position som rådmand vendte Anker Boye „der er gået Odense i den“ til sin egen fordel og appellerede til odenseanernes by-stolthed.<sup>60</sup> Rådmandens udlægning af „der går Odense i den“ understregede, at det var farligt at tale byen ned, hvilket fremover skulle blive et dominerende tema i forhold til talemåden.<sup>61</sup> Læren af den negative fortælling om Odense blev, at nu måtte der gøres noget. Et kommunalt sekretariat, EventHouse Odense, blev oprettet for at styrke branding af Odense og tiltrække begivenheder, og i byrådet blev der over hele det politiske spektrum skabt konsensus om at udvikle byens centrum.<sup>62</sup>

Som et led i Livable Cities udviklede Odense Kommune en ny kvarterplan for midtbyen og havnen i samarbejde med Realdania i 2006 og 2007. Planen tog udgangspunkt i visionen om at blive Danmarks kreative by og havde hovedfokus på at forbedre bylivet i centrum. Den fremmeste autoritet på området byliv, Gehl Architects, blev hyret til at lave en grundig analyse af Odense.<sup>63</sup> Gehl Architects

55 *Valgkampen begynder i aften*, Fyens.dk, 15. februar 2005.

56 *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen*, regeringen, 2003.

57 Bom 2013, s. 112.

58 Se eksempelvis „HCA 2005: Tina Turner synger for Andersen“, Politiken, 26. marts 2005; „Tina Turner en panikløsning“, B.T. 30. marts 2005; „Mere event end eventyr i Parken“, *Fyens Stiftstidende*, 4 april 2005; „Hvor er du, Anker Boye?“, *Fyens Stiftstidende*, 1. maj 2005; „Kaos tvinger generalsekretær ud af HCA-fond“, Politiken, 31. maj 2005.

59 *Kvarterplan by-havn*, Odense kommune, 2007 s. 3. Lignende eksempler på ejerskab kan ses i Arkitekturstrategi Odense kommune, 2008 og i markedsføringen af Odenses deltagelse i verdensudstillingen i Shanghai: *Teknik og Miljø*, Temanummer om Odense, nr. 9, 2008.

60 „Jeg er stadig på top 10“, *Fyens Stiftstidende*, 20. november 2005.

61 Se eksempelvis Johannes Nørregård Frandsen 2007: „Lad der så gå Odense i den“, kronik *Fyens Stiftstidende*, 10. september 2007 og „Tal ordentligt om Odense“, *Fyens Stiftstidende* 22. januar 2007.

62 Om EventHouse's aktiviteter se Nielsen 2008, s. 112.

63 Gehl Architects 2008, *Odense Byliv og Byrum 2008*, Odense Kommune, By- og Kulturforvaltningen. Gehls betydning fremhæves hos Lund, 2016 s. 56–57.

anbefalede bl.a., at kommunen skulle arbejde mere målrettet med Odenses identitet og finde ud af, hvad der var Odenses særlige historie, styrker og kendetegn.<sup>64</sup>

En af de måder, hvorpå kommunen arbejdede med sin identitet, var at formulere en ny vision for byen. Nu skulle Odense lege sig til vækst under et nyt H.C. Andersen inspireret slogan: „At lege er at leve.“<sup>65</sup> Den nye vision byggede til dels videre på ideen om Odense som Danmarks kreative by, og til dels var den en kritik af den tidligere visions utilstrækkelighed. I forbindelse med lanceringen af den nye vision udtalte Alex Ahrendsen (DF). „Det letteste i verden er at sige, at vi skal være kreative. Det sværeste er faktisk at være det.“<sup>66</sup> Det var ikke blot i Odense, at politikere og planlæggere fandt det lettere sagt end gjort at skabe en troværdig sammenhæng mellem forestillingerne om den kreative klasse og den kommunale hverdag.<sup>67</sup> En forholdsvist hurtig udskiftning af udviklings- og brandslogans kan ses som et tegn på den samme udfordring.<sup>68</sup> Ikke desto mindre blev det anset for afgørende for Odenses fremtid, at byen kunne leve op til kravet om kreativitet.

Internationale forbilleder for byudvikling var nærværende i kommunens overvejelser, også ud over samarbejdet i Livable Cities. Odense spejledes i de byer, der syntes at føre an i overgangen fra industriel økonomi til kreativ økonomi. Byerne lignede ikke nødvendigvis Odense, men blev anset som forbilleder for positiv urban transformation, særligt Bilbao, Glasgow og Barcelona. Odense-politikere tog bl.a. flere gange på studierejse til Bilbao for at søge inspiration.<sup>69</sup> Ligeledes skulle man ifølge strategien bag „megaeventet“ H.C. Andersens fødselsdag følge initiativer, som man havde set det i Manchester, Brisbane og Bilbao, hvor store kulturbegebenheder blev brugt til at profilere en region og dermed gavne den økonomiske vækst.<sup>70</sup> En af Waitt og Gibsons pointer i studiet af den kreative økonomis indtog i australske Wollongong er imidlertid, at disse overordnede abstrakte syn på byen gentænkes, formes og forandres på det sted, hvor de bruges, og ikke nødvendigvis producerer forudsigelige resultater.<sup>71</sup> I Odenses tilfælde gav udeblivelsen af en Bilbao-effekt anledning til negative fortællinger om byen.

64 *Kvarterplan by-havn*, Odense kommune 2007, s. 6–7.

65 *Visionstekst, At lege er at leve*, Odense kommune 2008.

66 *Vid og Bid* 2008, Vision Odense. At lege er at leve, Odense Kommune, s. 13.

67 Se Ponzini og Rossi 2010.

68 Waitt og Gibson 2009, s. 1232.

69 „Odense-politikere på endnu en studierejse til Bilbao“, *Fyens Stiftstidende*, 3. april, 2002. Se Kearns og Philo 1993; Gulmann 2005 for Bilbaos og Glasgows transformationer.

70 *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen*, 2003 s. 14.

71 Waitt og Gibson 2009, s. 1243.

---

## Ny Odense

Ved årsskiftet 2010 vendte Anker Boye tilbage til posten som borgmester, men byudviklingen blev ført videre i den afgående Boyes spor og byggede på samme problemanalyse: Odense stod for svagt i konkurrencen om de attraktive kreative borgere. Anker Boye havde taget „der går Odense i den“ til sig og indledte planstrategien fra 2011 således:

„Fremover skal udtrykket „der går Odense i den“ betyde at turde satse, prøve nye løsninger af, og sammen med byens borgere, virksomheder og interesseorganisationer sikre byens udvikling.“<sup>72</sup>

Den samlende overskrift for strategien var: „Fra stor dansk by til storby“. Storby-sidealet havde ligget i tanker om byens udvikling siden begyndelsen af 00'erne, men blev nu omdrejningspunktet. Storbyen var spændende, i vækst, mere grøn og tiltrak kreative storbymennesker. Befolkningstallet i centrum skulle øges, byen fortættes, og Odense skulle se ud som en storby med høje bygninger, street art og lysreklamer. Storbysidealet som universel opskrift på fremgang for byer blev på ingen måde kun benyttet i Odense. Blot som et enkelt dansk eksempel kan man nævne det slående sammenfald mellem Odenses og Aarhus' visioner i byernes planstrategier fra de overordnede linjer og ned til detaljer i sprogbrugen. I 2011 skulle begge byer udvikle sig til storbyer. Fremtidens Aarhus var en „velfungerende og levende storby“, og Odense skulle blive en „moderne og attraktiv storby“. <sup>73</sup> Det handlede ikke blot om, at byerne ville få flere indbyggere, men i høj grad om, hvordan væksten blev planlagt. Både Aarhus og Odense skulle være tættere, mere bæredygtige og tiltrække innovative og kreative indbyggere. Navnet „Ny Odense“ (se illustration 1) lå i forlængelse af denne tankegang. Planstrategien fra 2015 kom til at hedde *NY Odense: Fra stor dansk by til storby* og slog hermed det gældende paradigme for byudvikling sammen med den lokale fortælling om Odense: En by, der havde været stor og stolt, men var gået i stå og nu skulle genrejses både fysisk og mentalt.<sup>74</sup> Konkretiseringen af de forskellige byudviklingsplaner i tilgift med den statslige beslutning om at opføre nye supersygehuse bragte de samlede investeringer i udviklingen af Odense op på et tocifret milliardbeløb, og kommunens oversigt over planlagte og igangværende projekter fra 2016 var omfattende (Ill. 3)

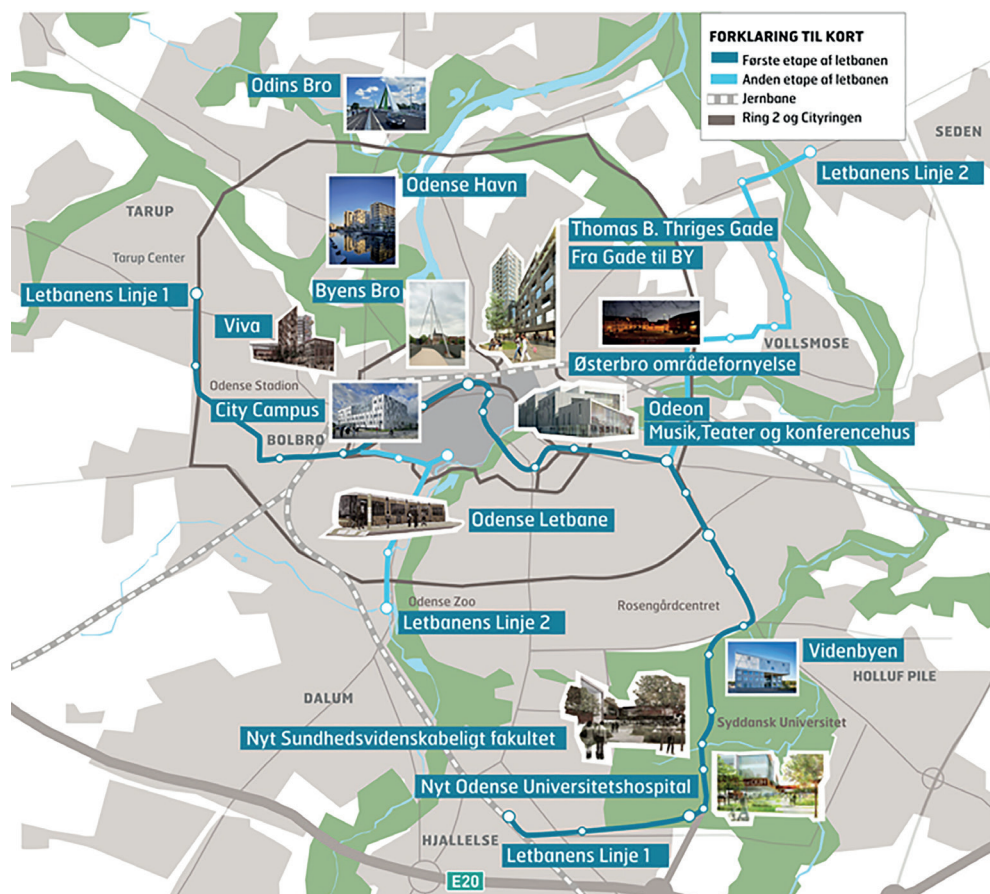
---

72 *Fra stor dansk by til dansk storby, Planstrategi 2011, s. 7.*

73 Odense Kommune 2011: *Odense - fra stor dansk by til dansk storby* s.22. Planstrategi 2011. Aarhus Kommune 2015: *Klog vækst frem mod 2050, Planstrategi 2015, s. 5.* I 2017 var sloganet „fra stor by til storby“ også en del af byens branding i forbindelse med, at Aarhus var europæisk kulturhovedstad.

74 *Ny Odense: Fra stor dansk by til dansk storby, Planstrategi 2015, Odense kommune.*





Figur 3. Kommunens grafik over de mange igangværende og planlagte byudviklingsprojekter i Odense. Byudviklingsplanen for Vollsmose optræder ikke, det gør tilgængæld det usikre Viva. Odense Kommune, 2016.

Det har ofte skabt undren, at byudviklingspolitikken har fået et så uniformt udtryk selv i vidt forskellige nationale og geografiske sammenhænge, og flere forskere har hæftet sig ved de fælles træk i udviklingen på både nationalt, europæisk og globalt plan.<sup>75</sup> I litteraturen om byudviklingspolitik er tendensen blevet problematiseret som „copycat byer“ eller „Silicon Somewheres“.<sup>76</sup> Tanker om oplevelser, kreativitet eller storby kunne genfindes i en lang række danske byer.<sup>77</sup> Som konkrete aktører i denne udvikling og udveksling af viden kan man pege på kommunernes øgede brug af konsulenter og akademikere. I Odense bad man samme McKinsey, som havde udarbejdet den rapport, der dannede baggrund for byudviklingen i Glasgow, om at se nærmere på den fynske økonomi og satte dermed gang i planerne om H.C. Andersen Eventyrparken allerede i 1991. I forhold

75 Ooi 2013; Riza, Doratli og Fasli 2012; Lorentzen 2012; Kaal 2011; Kavartzis og Ashworth 2005.

76 Hospers 2003, s. 156.

77 Jensen 2007; Nielsen og Jensen 2017; Andersson 2009; Lorentzen 2012; Lund m.fl. 2005, s. 90.

til den udvikling som Maria Gómez har beskrevet i Bilbao,<sup>78</sup> så var udviklingen i Odense i mindre grad inspireret af ét bestemt forlæg, men den overordnede forventningshorisont var den samme. McKinseys problemanalyse medførte, at også Odense blev tolket ind i dette generelle mønster for hedengangne europæiske industribyer og disses fælles problemer. At det netop var McKinsey, der gennemførte analysen, var tilfældigt, men det har været kendetegnende for Odense Kommune, at der er blevet benyttet flere konsulenter i løbet af den undersøgte periode; både konsulenter, der blev ansat i administrationen, og ydelser, der blev købt ind fra eksterne.<sup>79</sup> Konsulenterne øgede vidensniveauet i kommunen og bidrog dermed til udveksling og transfer af viden og normer mellem byer. Den akademiske viden er som regel abstrakt og generaliserbar, hvilket øger muligheden for at udvikle eksempelvis *best practise*.<sup>80</sup> Det bevirker imidlertid, at der arbejdes ud fra byens problemer og ikke nødvendigvis med en konkret by et bestemt sted. Repræsentationen af det problem, som byudviklingspolitikken i Odense skulle løse, blev gennem den kreative økonomis fokus på identitet knyttet tæt til selve byen og byens identitet. Løsningen på dette problem var at bygge nyt, centralt og oven på et af byens mest omstridte steder, Thomas B. Thriges Gade, der kunne bruges som et sindbillede på fortidens fejltagelser. Multihuset var ikke blevet til noget, men de nye projekter herunder musikhuset, Odeon, blev led i en større transformation af byen af en langt mere gennemgribende karakter end et enkelt fyrtårn i oplevelsesøkonomien. 1990'ernes fejlslagne oplevelsesøkonomiske planer indgik i et lokalt erfaringsrum, og i fortællingen om, at der „gik Odense i den“, og den kreative økonomi tegnede en forventningshorisont, der foreskrev de ændringer, som byen burde gennemgå for at tiltrække kreative storbymennesker.

---

## Perspektiver og konklusioner

Når man ser på, hvordan byudviklingspolitikken er blevet politiseret i Odense i de seneste 30 år, så tegner der sig både brud og kontinuitet i perioden. Et centralt problemfelt gennem hele perioden har været et behov for økonomisk vækst, og dette problem er blevet opfattet som tæt knyttet til byudviklingspolitikken. Repræsentationen af problemet har imidlertid ændret sig flere gange i løbet af perioden.

---

78 Gómez 1998.

79 Kommunernes og Regionernes Løndatakontor opgør antallet af chef- og specialkonsulenter. Antallet af chefkonsulenter i Odense Kommune var i 1. kvartal 2009 4 og i 1. kvartal 2017 119 personer. Antallet af akademikere steg med 48% fra 2007 til 2017. <https://www.krl.dk/#/kommuneloenstat> (Besøgt 10/05 2018).

80 *Best practise fremhæves i høj grad hos McCann* 2011.

I de tidlige 1990'ere satsede kommunen på at bakke op om eksisterende erhverv og samtidigt at søge at udvide mulighederne for at tiltrække turisme ud fra en oplevelsesøkonomisk tankegang. Der blev satset på en stor attraktion, H.C. Andersen Eventyerparken, der ikke lod sig realisere. I de sene 1990'ere ændrede forventningshorisonten for byens fremtid sig. Det var nu mindre afgørende at tiltrække turister og derimod helt centralt at tiltrække erhvervsliv og den rigtige arbejdskraft ved at styrke byens kulturliv. Det var ikke længere faktorer uden for byen, der blev set som afgørende for Odenses udvikling såsom „samfundsudviklingen“ eller mere håndgribeligt opførelsen af Storebæltsbroen. Ændringen i opfattelsen af byudvikling medførte en langt mere indadvendt problemopfattelse. Attraktive byer med en stærk identitet ville ifølge de nye tanker blive dem, der klarede sig godt i fremtiden. Med andre ord var det byens indre kvaliteter, der var afgørende for succes og dermed også for fiasko. Det bemærkelsesværdige er, at den strategi, der skulle skabe en positiv identitet, i første omgang producerede en negativ fortælling om byen, hvilket kom til udtryk i „der gik Odense i den“. Det lokale erfaringsrum pegede på en by, der ikke klarede sig som ønsket økonomisk set, hvilket blev kædet sammen med byens karakter og identitet. Talemåden beskrev en by, der var gået i stå, og den virkede dermed legitimerende for store investeringer i byomdannelse, der ikke alene skulle transformere byen fysisk, men også fremme en ny og stærkere byidentitet. Odense i sig selv blev dermed opfattet som et problem, og byen måtte forandres og genskabes som Ny Odense. Med Kosselcks vokabular ville man sige, at de erfaringer, der opstod ved gennembrudningen af den oplevelsesøkonomiske forventningshorisont knyttet til bl.a. H.C. Andersen Parken i 1990'erne, åbnede for en forskydning af den postindustrielle diskurs til fordel for et bredere fokus på kultur og dernæst for den kreative økonomis interesse for at tiltrække de rigtige kreative borgere. Hermed fulgte også den kreative økonomis mere indadvendte søgen efter stedets identitet, der lokalt viste sig at have et betydeligt politisk potentiale, hvilket bl.a. kom til udtryk i brugen af talemåden „der går Odense i den“ i valgkampen i 2005.

Den negative fortælling om Odense knyttedes til byens fortid, som af handlekraftige politikere skulle ændres til en lys fremtid. Dikotomien mellem den dårlige fortid og den gode fremtid benyttedes ofte i politik, men bliver også ofte fremhævet som problematisk.<sup>81</sup> Den negative fortælling om Odense havde imidlertid ikke nødvendigvis kun negative virkninger og kan betegnes som et produktivt paradigme for byudviklingspolitikken. Ikke alene førte problemopfattelsen til en ganske omfattende byggeaktivitet, den indeholdt også et kraftigt handlingsimperativ. Politisk tilbageholdenhed og passivitet blev i stigende grad set som noget negativt. Johnny Wøllekær har i sin analyse af Odense kommunes idrætspolitik fremhævet, at byens politikere følte „sig tvungne til at gøre noget for, at de endnu

---

81 Coromines 2015, s. 14–15.

engang ikke kunne beskyldes for, at der 'gik Odense i den'".<sup>82</sup> Det samme kan siges om byudviklingspolitikken. Den høje grad af politisering medførte en stærk legitimering og et stærkt politisk ejerskab af byudviklingsinitiativer, også hvor den måske kom i konflikt med andre hensyn.<sup>83</sup> At der „gik Odense i den“, udviklede sig med andre ord til et effektivt retorisk redskab, der kunne overbevise og begrunde politisk ageren.

I Odense træder flere forskellige påvirkninger frem i byudviklingspolitikken: den nationale og internationale (EU) lovgivning og politik på området, analyser udført af forskellige ekspertgrupper/konsulenter samt en mere diffus påvirkning fra den internationale litteratur på området, der indgik i lovgivningen og eksperternes rapporter. Der skelnes i litteraturen mellem „hard“ og „soft“ transfer af politik.<sup>84</sup> Det vil sige, at politik både kan formes af lovgivning og påbud og af bløde faktorer som transfer af viden og normer. I forhold til byudviklingspolitikken i Odense spillede begge dele en rolle. Både dansk og europæisk byudviklingspolitik har undergået en væsentlig forandring siden de tidlige 1990'ere. På EU-plan blev byudviklingspolitik før 1993 udelukkende anset som et nationalt ansvar, hvorefter interessen for urban udvikling i stigende grad blev en del af EU's regionale udviklingspolitik.<sup>85</sup> Særligt efter 1999, hvor the European Spatial Development Perspective blev vedtaget af medlemslandene, blev dette fokus udtalt. I Odense blev påvirkningen fra EU konkret ved deltagelsen i *Livable Cities* i 2003, hvor fem byer af lignende størrelse skulle udvikle „best practices“ for at arbejde med byidentitet, som en del af byens fysiske udtryk.

Deltagelsen i *Livable Cities* kan imidlertid bedst forstås som soft transfer. Rammen om projektet var godt nok opstillet af EU, men deltagelsen var frivillig, og indholdet var i høj grad bestemt af deltager-byerne. I det hele taget synes byudviklingspolitikken i Odense i højere grad påvirket af transfer af viden og normer end af direkte påbud. Strategiplanen fra 1992, der blev gennemført i Odense, længe inden der var en decideret lovgivning på området, er et godt eksempel. Rambøll-rapporten *Odenses kreative potentiale* fra 2003, der var opkaldt direkte efter regeringens redegørelse *Danmarks kreative potentiale* fra 2000, er et andet. Det skete ikke som følge af et påbud, men var nærmere et udtryk for delte normer og en fælles forventningshorisont. Med regeringens ord:

„Vi lever midt i en brydningstid. Dagligt hører vi nye beskrivelser af samfundet – den nye økonomi, drømmesamfundet, oplevelsesøkonomien. Alle

82 Wøllekær 2009, s. 210.

83 Se „Odense mistænkes for ulovlig musikstøtte“, *Politiken*, 11. februar 2017; „Boye kendte til ulovlig OB-støtte“, *BT*, 9 februar 2017.

84 Stone 2004.

85 Colantonio og Dixon 2011, kap. 5.

sammen beskrivelser af en tid, hvor viden og kreativitet er blevet den bærende ressource.“<sup>86</sup>

At denne forventning til fremtiden blev delt af et transnationalt fortolkningsfællesskab, kan man forvise sig om ved at sammenligne Odense med Wollongong, der er blevet fremhævet i analysen. I en australsk kontekst fungerer Wollongong som en mindre by, men er med sine 280.000 indbyggere på størrelse med Odense. Ud over størrelsen har byen også flere træk til fælles med Odense i forhold til geografisk placering og fortid som stærk industriby. Som Odense ligger Wollongong i pendlerafstand til landet største by, der både giver byen nogle muligheder, men især nogle udfordringer i et bykonkurrenceperspektiv. Begge byer oplevede tilbagegang i antallet af arbejdspladser i industrien og deraf følgende arbejdsløshed.<sup>87</sup> Allerede før Floridas bog fra 2002 eksperimenterede byerne med oplevelses- og kreativ økonomi, men dog uden nogen større succes, hvilket gav grobund for negative fortællinger. I Wollongong betød det politiske fokus på at tiltrække nye kreative borgere, at en negativ fortælling om byens eksisterende beboere opstod: De forekom uattraktive i forhold til de nye ønskeborgere.<sup>88</sup> I Odense medførte aflejringen af de mislykkede oplevelsesøkonomiske projekter i det lokale erfaringsrum i kombination med byudviklingspolitikens stigende fokus på byidentitet en negativ fortælling om byens eksisterende identitet og karakter, der som konsekvens fik konstruktionen af Ny Odense. Waitt og Gibsons artikel om Wollongong er fra 2009, men byens seneste strategiplan *A City for People* fra 2016 har stadig lighedstræk med udviklingen i Odense. Strategien for byen indebærer en transformation af byens centrum gennem udvikling af byliv og „livability“. Også i Wollongong baserede strategien sig på en grundig analyse udført af Gehl Architects.<sup>89</sup> Lokale problemer i forhold til arbejdsløshed og en industri i forandring blev i begge byer forstået og forsøgt løst ud fra fælles forventningshorisonter.

De problemer, der umiddelbart blev opfattet som meget lokale, var et udtryk for en transurban og transnational proces, hvor viden, ideer og politiske dagsordener blev oversat og tilpasset af lokale aktører. Selvom Odense blev italesat som problemets kerne både i betegnelsen „Ny Odense“ og i talemåde „der gik Odense i den“, så var repræsentationen af Odenses problemer ikke udelukkende opstået lokalt. De store beslutninger om at omdanne byens centrum og havn hvilede på konsulentrapporter, og det var særligt i disse rapporter og i Odenses strategiplaner, at de transnationale inspirationskilder for byudviklingen fremgik eksplicit. Når byer i helt andre lande og under andre forhold fungerede som reference-

---

86 Erhvervsministeriet 2000: *Danmarks kreative potentiale*.

87 Tal på beskæftigelsen i Odense i de seneste 20 år kan findes i: Odense Kommune 2017: *Dybdegående analyse af beskæftigelsesområdet*.

88 Waitt og Gibson 2009, s. 1239.

89 Wollongong City Council 2016.

ramme, skyldtes det, at forventningerne til fremtidens økonomi blandt eksperter og politikere var fælles. I forhold til den forskningsdagsorden, som Eugene McCann har sat, er denne analyse af Odense blot et lille skridt på vejen, men på baggrund heraf forekommer det som et frugtbart perspektiv at se nærmere på, hvordan forventningshorisonter deles transnationalt og omsættes til lokale politiske problemstillinger.<sup>90</sup> Det bliver lettere at forstå rationalerne bag byudviklingspolitikken gennem en undersøgelse af, hvordan lokale problemanalyser hang sammen med overordnede fortællinger om fremtiden, som byrådspolitikere måtte navigere inden for, frem for at forstå lighedspunkterne byerne imellem som simpel eller ligefrem latterlig „copy cat“ eller „me-tooism“.<sup>91</sup> Yderligere analyser af disse transnationale lags betydninger for byplanlægningen lokalt er et oplagt emne for flere studier.

---

## Litteratur

- Andersson, Lasse 2009: *Byen og de kreative iværksættere: Oplevelsesbyens kulturelle infrastruktur og iværksætttermiljøer*. Aalborg: Institut for Arkitektur og Medieteknologi. Institut for Arkitektur og Design Skriftserie.
- B.T. 30. marts 2005: „Tina Turner en panikløsning“.
- Bacchi, Carol Lee 2009: *Analysing Policy: What's the problem represented to be?* Pearson.
- Barber, Benjamin R. 2014: *If mayors ruled the world – Dysfunctional Nations, Rising Cities*. Yale University Press.
- Berthelsen, Anders W. 1991: „Turister er fremtiden“, *Berlingske Tidende*, 16. oktober.
- Berthelsen, Anders W. 1995: „Digterpark skruer ned for ambitionerne“, *Berlingske Tidende* 15. februar.
- Bianchini, Franco og Parkinson, Michael 1993: *Cultural Policy and Urban Regeneration: The West European Experience*. Manchester University Press.
- Bille, Trine 2012: „The Nordic approach to the Experience Economy. Does it make sense?“ *International Journal of Cultural Policy*, vol. 18, no.1, 93-110, DOI: 10.1080/10286632.2011.561924.
- Bille, Trine og Lorenzen, Mark 2008: *Den danske oplevelsesøkonomi – afgrænsning, økonomisk betydning og vækstmuligheder*. Samfundslitteratur.
- Bom, Anne Klara 2013: *Vores allesammens H.C. Andersen: Diskursteoretiske analyser af kulturfænomenet H.C. Andersen og dets aktuelle betydninger*

---

90 McCann 2011.

91 Waitt og Gibson 2009, s. 2042; Hospers 2003 s. 153; Andersson 2009 s. 84–85.

- lokalt, nationalt og globalt*. Ph.d.-afhandling, Institut for Kulturstudier, Syddansk Universitet.
- Business.dk* 22. november 2008: „Eventyrpark stoppet af finanskrisen“.
- Bösch Frank og Domeier, Norman 2008: “Cultural history of politics: concepts and debates“. *European Review of History—Revue europe´enne d’histoire*, 15:6, s. 577-586. DOI: 10.1080/13507480802500137.
- Christensen, Søren Bitch 2005: „Bykonkurrence og „byidentitet,,: Danmark 1960-2000“. Paper til 25. Nordiske Historikermøde, Stockholms universitet Session „Den nordiske staden – från industrialism till postindustrialism“, 6. august 2005.
- Colantonio, Andrea og Dixon, Tim 2011: *Urban Regeneration and Social Sustainability: Best Practice from European Cities*. Wiley-Blackwell.
- Coromines, Jordi Guixé I 2015: “Observing Memories in their Complexity and Multiplicity: Why a European Observatory on Memories“. *Past and Power. Public Policies on Memory. Debates from Global to Local*. EUROM.
- Damme, Ilja Van; Munck, Bert De og Miles, Andrew (red.) 2018: *Cities and Creativity from the Renaissance to the Present*. Routledge.
- Erhvervsministeriet og Kulturministeriet 2000: *Danmarks kreative potentiale*. Redegørelse.
- Evans, Graeme 2003: „Hard-Branding the Cultural City – from Prado to Prada“. *International Journal of Urban and Regional Research*. Årg. 27. Nr.2 DOI: 10.1111/1468-2427.00455.
- Florida, Richard 2002: *The rise of the creative class: And how it’s transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.
- Fossat, Sissel Bjerrum; Magnussen, Anne; Klaus Petersen og Sørensen, Nils Arne 2009: „Transnational historie“. Sissel Bjerrum Fossat m.fl. (red.): *Transnationale historier*. Syddansk Universitetsforlag.
- Frandsen, Johannes Nørregård 2007: „Lad der så gå Odense i den“. *Fyens Stiftstidende*, 10. september 2007.
- Frandsen, Johannes Nørregaard og Toftgaard, Jens (red.) 2013: *Odense i forvandling: Drømme og virkelighed*. Odense Bys Museer.
- Frevert, Ute og Haupt, Heinz-Gerhard 2005: *Neue Politikgeschichte Perspektiven einer historischen Politikforschung*. Campus.
- Fyens Stiftstidende* 28 januar 2002: „Sæbeoperaen“.
- Fyens Stiftstidende* 26. juni 2002: „Der er gået Odense i den“.
- Fyens Stiftstidende* 28. november 2003: „Multikikset“.
- Fyens Stiftstidende* 4 april 2005: „Mere event end eventyr i Parken“.
- Fyens Stiftstidende* 1. maj 2005: „Hvor er du, Anker Boye?“.
- Fyens Stiftstidende* 22. januar 2007: „Tal ordentligt om Odense“.
- Fyens Stiftstidende* 19. december 2007: „,,At lege er at leve“ i Odense“.
- Fyensstiftstidende.dk* 17. september 2001: „Eventyrpark lagt på is“.

- Fyensstiftstidende.dk*, 14. juni, 2002: „Kulturliv i protest mod besparelser“.
- Fyns Amts Avis* 19. februar 2008: „Fyn får gigantisk eventyrpark“.
- Gehl Architects 2008: *Odense Byliv og Byrum 2008*. Odense Kommune, By- og Kulturforvaltningen.
- Gómez, Maria V 1998: “Reflective Images: The Case of Urban Regeneration in Glasgow and Bilbao”. *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 22. DOI: 10.1111/1468-2427.00126.
- Gulmann, Steffen 2005: *CityDesign strategi– byer der blomstrer*. Gyldendal.
- Healey, Patsy 2013: „Circuits of Knowledge and Techniques: The Transnational Flow of Planning Ideas and Practices“. *International Journal of Urban and Regional Research*, 37:5, s. 1510–26. DOI:10.1111/1468-2427.12044.
- Hilstrøm, Birger 1995: „Vækstcenter lukker“. *Berlingske Tidende*, 21. februar.
- Hospers, Gert-Jan 2003: „Creative Cities: Breeding Places in the knowledge economy“. *Knowledge, Technology, & Policy*, Fall 2003.
- Howkins, John 2001: *The creative economy: how people make money from ideas*. Penguin Group.
- Hüttel, Karsten 2001: „Succes-historien“. *Fyens Stiftstidende*, 6. december 2001.
- Institut for centerplanlægning 1973: *Odense Dispositionsplan, Strukturplan – Handlingsprogram*.
- Jacobsen, Hans Jul 2008: *Thomas B. Thriges Gade – fra gadegennembrud til genskabt byområde?* Byhistorisk udvalg.
- Jensen, Ole B. 2007: „Culture stories: understanding cultural branding“. *Planning Theory*, 6:3, s. 211–236. DOI: 10.1177/1473095207082032.
- Jensen, Ole B. og Jørgensen, Ib 2000: „Danish Planning: The Long Shadow of Europe,“ *Built Environment*, 26:1, Nordic Planning meets Europe.
- Jyllands-Posten* 19. december 1997: „Fynsk Piet Hein Center“.
- Kavaratzis, Mihalis og Ashworth, G. J. 2005: „City branding: An effective assertion of identity or a transitory marketing trick?“ *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie* 96:5, s. 506–514. DOI: 10.1080/13604813.2011.595094.
- Kearns, Gerry og Philo, Chris 1993: *Selling places. The city as cultural capital, past and present*. Pergamon press.
- Kortbek, Hjørdis Brandrup 2012: *Fra lavmælt provinsby til kreativ storby? Kulturel dynamik i senmoderne byudviklingsprojekter i Odense*. Ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet.
- Kortbek, Hjørdis Brandrup 2013: „Thomas B. Thriges Gade – en mental barriere i en såret by“. Malene Breunig; Søren Frank; Hjørdis Brandrup Kortbek og Sten Pultz Moslund (red.): *Stedsvandringer: Analyser af stedets betydning i kunst, kultur og medier*. Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- Kortbek, Hjørdis Brandrup 2013: „Udviklingen af havnen i åbyen Odense“. *Odense i Forandring. Drømme og virkelighed*. Odense Bys Museer.



- Koselleck, Reinhart 2007: *Begreber, tid og erfaring: En tekstsamling*. Hans Reitzels Forlag.
- Kaal, Harm 2011: „A conceptual history of livability“. *City analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 15:5, s. 532-547. DOI: 10.1080/13604813.2011.595094.
- Landry, Charles 1991: *Making the Most of Glasgow's Cultural Assets: The Creative City and its Cultural Economy*. Comedia.
- Landry, Charles 2000: *The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators*. Comedia.
- Landry, Charles og Bianchini, Franco 1995: *The Creative City*. Demos.
- Liveable City 2003: Livable City. Rapport fra workshop*, 10. oktober 2003.
- Lorentzen, Anne B. 2012: The experience turn of the Danish periphery: The downscaling of new spatial strategies. *European and Regional Studies* 20(4), s. 460-472. DOI: 10.1177/0969776412441192.
- Lund, Dennis 2016: *Den italesatte planlægning. Dansk byplanlægning 1992-2015*. Bogværket.
- Lund, Jacob Michael; Nielsen, Anna Porse; Goldschmidt, Lars; Dahl, Henrik og Martinsen, Thomas 2005: *Følelsesfabrikken. Oplevelsesøkonomien på dansk*. Børsen Forlag.
- McCann, Eugene 2011: „Urban Policy Mobilities and Global Circuits of Knowledge: Toward a Research Agenda“. *Annals of the Association of American Geographers*, 101:1, s. 107-130. DOI: 10.1080/00045608.2010.520219.
- Naturstyrelsen 2002: *Kommuneplanvejledning*.
- Nevers, Jeppe 2014a: „Indledning“. *Temp. Ny politisk historie*, 4:8.
- Nevers, Jeppe 2014b: „Begrebsanalyse i politisk historie? Nogle metodiske overvejelser“. *Temp. Ny politisk historie*, 4:8.
- Nevers, Jeppe og Bregnsbo, Michael 2018: „Demokratiet og Grundloven“. Sissel Bjerrum Fossat, Rasmus Glenthøj og Lone Kølle Martinsen (red.): *Konfliktzonen Danmark. Stridende fortællinger om dansk historie*. Gads Forlag.
- Nielsen, Jens 2008: *Events i den danske oplevelsesøkonomi – den kollektive brusen*. Imagine.
- Nielsen, Tom og Jensen, Boris Brorman (red.) 2017: *Den østjyske millionby*. Dansk Byplanlaboratorium.
- Odense Byråds Forhandlinger* 2005: „Forslag til Odense Kommunes fremtidige politiske og administrative struktur med virkning fra 1/1 2006“, møde d. 16. februar 2005.
- Odense Kommune 1973: *Dispositionsplan*.
- Odense Kommune 1984: *Fra industriby til serviceby. Erhverv i Odense 1968-1983*, Magistratens 2. afdeling planlægningsafdelingen.

- Odense Kommune 1986: *Kommuneplan Odense hovedstruktur 1986*.
- Odense Kommune 1988: *Byg og bo 88 Odense, Blangstedgård, Fremtidens boligbyggeri i Danmark*.
- Odense Kommune 1992: *Strategiplan for Odense bys udvikling 1992-2005*.
- Odense Kommune 1993: *Strategiplan for Odense bys udvikling 1992-2005, status 1993*.
- Odense Kommune 1997: *Kommuneplan Odense 1997, Bymidten*.
- Odense Kommune 1997: *Kommuneplan Odense 1997, Hovedstruktur*.
- Odense Kommune 2000: *Kommuneplan Odense 2000, Uddannelsesbyen Odense*.
- Odense Kommune 2004: *Kommuneplan Odense 2004-2016*.
- Odense Kommune 2004: *Kulturstrategi for Odense/visioner*.
- Odense Kommune 2004: *Planstrategi Odense 2004. Vision Odense, strategier for udvikling og vækst*.
- Odense Kommune 2007: *Kvarterplan by-havn*.
- Odense kommune 2008: *Vid og Bid, personaleblad*.
- Odense kommune 2008: *Visionstekst. At lege er at leve*.
- Odense Kommune 2011: *Planstrategi Odense 2011. Fra stor dansk by til dansk storby*.
- Odense Kommune 2015: *Planstrategi 2015. Ny Odense: Fra stor dansk by til dansk storby*.
- Odense Kommune 2016: *Kommuneplan 2016-2028*.
- Odense Kommune 2017: *Dybdegående analyse af beskæftigelsesområdet*.
- Olsen, Niklas 2014: „Politisk ideologi. Produktion, kommunikation, applikation“. *Temp, Ny politisk historie*, 4:8.
- Ooi, Can-Seng 2013: „Why are cities becoming alike when each city is branded as different?“ *CLCS Working Paper Series*. Copenhagen Business School.
- Palonen, Kari 2005: „The politics of conceptual history“. *Contributions to the History of Concepts* 1 (1), s. 37-50. DOI 10.1163/187465605783406370.
- Pine II, B. Joseph og Gilmore, James H. 1999: *The experience economy: Work is Theatre & Every Business is a Stage*. Harvard Business Press.
- Politiken* 26. marts 2005: „HCA 2005: Tina Turner synger for Andersen“.
- Politiken* 31. maj 2005: „Kaos tvinger generalsekretær ud af HCA-fond“.
- Ponzini, Davide og Rossi, Ugo 2010: „Becoming a Creative City: The Entrepreneurial Mayor, Network Politics and the Promise of an Urban Renaissance“ *Urban Studies*, 47(5), s. 1037–1057. DOI: 10.1177/0042098009353073.
- Rambøll 2003: *Odenses Kreative Potentiale*.
- Riza, Müge; Naciya, Doratli og Fasli, Mukaddes 2012: „City Branding and Identity“. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 35. DOI. 10.1016/j.sbspro.2012.02.091.

- Regeringen, 2003: *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen*.
- Rojek, Chris 1985: *Capitalism and Leisure Theory*. London, Tavistock Publications.
- Salomon, Henrik Lysgaard 2001: „Nu skal der ikke gå Odense i den“. *Fyens Stiftstidende* 31. august.
- Steinmetz, Willibald, Ingrid Gilcher-Holtey, Heinz-Gerhard Haupt 2013: *Writing Political History Today*. Campus.
- Stone, Diane 2004: „Transfer agents and global networks in the ‘transnationalization’ of policy“. *Journal of European Public Policy* 11:3, s. 545–566. DOI: 10.1080/13501760410001694291.
- Tait, Malcolm og Jensen, Ole B. 2007: „Travelling Ideas, Power and Place: The Cases of Urban Villages and Business Improvement Districts“. *International Planning Studies* 12(2). DOI: 10.1080/13563470701453778.
- Teknik og Miljø*, Temanummer om Odense, nr. 9, 2008.
- Thyssen, Ole m.fl. (1979): *Efter arbejdet: på vej mod fritidssamfundet*. Gyldendal.
- Toftgaard, Jens 2012: *Citydannelse, butiksstrøg og byidealer, Dannelsen af centrale byrum i Odense samt Aarhus og Aalborg 1870-1970*. Ph.d.-afhandling, Syddansk Universitet.
- Vuorela, Mikkel 2014: „Der er gået Odense i den“. *Politiken*, 11. januar 2014.
- Waite, Gordon og Gibson, Chris 2009: *Creative Small Cities: Rethinking the Creative Economy in Place*, *Urban Studies*, 46 (5&6). DOI: 10.1177/0042098009103862.
- Weismantel, William (red.) 1968: „The postindustrial city“. *New Mexico Quarterly*, 38(4).
- Wollongong City Council 2016: *A city of people. Wollongong public spaces public life*.
- Wøllekær, Johnny 2009: „Odense Kommune – En by uden flagskibe er leverpostej. Odenses idrætspolitiske sporskifte“. Bjarne Ibsen (red.): *Nye stier i den kommunale idrætspolitik*, Idrættens Analyseinstitut.
- Yencken, David 1988: “The creative city“. *Meanjin*, 47.
- Aarhus Kommune 2015: *Klog vækst frem mod 2050*. Planstrategi 2015.

### **Hjemmesider**

- Art-Arnklit*, <http://www.art-arnklit.dk/wordpress/project/love-ny-odense/> (Besøgt 04/04 2018).
- The Creative City Index*: <http://charleslandry.com/themes/creative-cities-index/> (Besøgt 06/04 2018).
- Kommunernes og regionernes løndatakontor*, <https://www.krl.dk/#/kommuneloenstat> (Besøgt 10/05 2018).

*Livable City*: <http://www.liveablecity.dk> (Besøgt 18/01 2017).  
*Nyodense*, <https://www.nyodense.dk/#startup> (Besøgt 04/04 2018).  
*Odense.dk: Byudviklingsprojekter*, <http://www.odense.dk/byens-udvikling/byudvikling-og-omdannelse/byudviklingsprojekter> (Besøgt 08/06 2017).

---

## Summary

### **New Odense: Urban planning and the politicized identity of the city**

The article investigates the process of politicization of urban development and city planning in Odense since the 1990s. Following the methodology of Carol Lee Bacchi, the analysis takes departure in the question: What's the problem represented to be? The problem representations in the urban development policies in Odense were shaped by local spaces of experience and transnational horizons of expectation. In Odense employment rates had gone down especially in the industrial sector, and the plans for turning this development around had failed, including the famous, but non-existing H.C. Andersen Fairytale Park. Perceived as local the problems in Odense were, however, expressions of a transurban and transnational exchange of knowledge, ideas and political agendas. Cities and experiences from international settings functioned as models of urban development because experts and politicians shared horizons of expectation: In the future creative cities inhabited by creative citizens would be the winners in the global competition for economic growth. The introverted focus on city identity of the creative economy produced a negative narrative in Odense, describing a somehow failed city. The negative narrative had political potential and was used in the 2005 election campaign and shaped the political consensus behind the construction of New Odense.