

# Kirkegårdens natur

*Af Anne-Louise Sommer*

## Prolog

Mindesmærker, organiseringen af begravelsespladser, monumenter og dødebyer vokser ud af den tid, de bliver til i. De spejler den levende kultur. Der er epoker, hvor døden er en integreret del af livet - og der er epoker, hvor forholdet til døden præges af fortrængning, som mistede døden sin kraft, hvis ikke den blev italesat. Det ses i de fysiske udtryk, vi omgiver døden med. En hvilken som helst kultur eller epokes fortolkning af døden vil nødvendigvis tage afsæt i det velkendte, hvad enten den ubegribelige død søges domesticeret, ophøjet eller holdt på passende, neutral distance.

Et af paradokserne ved dødens steder - til alle tider - er, at de udfolder sig i spændingsfeltet mellem sted og ikke-sted. De er lokaliteter i fysisk forstand, men har samtidig en metafysisk dimension. De henviser til det fraværende, til det der ligger hinsides egenkroppens erfaring. Derfor er de, og er de ikke på samme tid.

Dødens rum forandres i tid. De seneste 200 års betoning af naturen som et virkningsfuldt element i udformningen af dødens rum, er et ud af flere udtryk for, at naturen bliver den moderne tids guddommelige princip med oplysningstiden. Den moderne kirkegård er de dødes have og et naturrum. Naturrum skal her forstås i en bred, kulturelt forankret sammenhæng som den rumlige bearbejdning af et sted med landskabelige virkemidler. Der er sket en forskydning fra anvendelse af bestandige materialer som forskellige stenarter til en fokus på naturens organisk-foranderlige materialer, der selv følger cykliske løb mellem liv og død, mellem blomstring og forfald. Fra pyramider og mausolæer til havekunst og parkanlæg. Men derudover er det også et middel til at sløre og udviske omstændighederne omkring dødens rum.

## 1800-tallets storbykirkegård

Ved indgangen til moderniteten blev religionens ståsted svækket, og verdsliggørelsesprocessen blev stadig mere gennemgribende. Alt blev sat til debat. Der var måske



nok behov for at tro - men på hvad? Under alle omstændigheder var det ikke længere muligt kritikløst at overtage hævdevundne værdier. Sociale normer og moral var under konstant revision, og en blind henvisning til traditioner og ritualer klang underlig hul. Det gjaldt om at holde sig svævende i en flygtig og foranderlig verden. Det fik selvsagt konsekvenser på alle livets områder og medførte ikke mindst en radikal omformulering af synet på døden og måden at håndtere døden og de døde på. Døden var i enhver henseende en beklagelig sag. Der var ikke religiøse garantier for et evigt liv, og for et moderne menneske med ubegrænset tiltro til videnskabernes forklarende evner, var alle dødens forhold og ubesvarede spørgsmål en ubehagelig omstændighed. I en gennemindustrialiseret epoke, hvor det vesteuropæiske menneske havde sat sit spor de fleste steder, blev mødet med døden samtidig konfrontationen med den sidste rest menneskelig natur. Den rest der blev oplevet som uantagelig, fordi ethvert ønske om kontrol i sidste ende kom til kort. Bedst ville det være om dødens uafvendelighed kunne fortrænges, og opluges i glemslens barmhjertige dyb. Hvis ikke det var fordi, det ville stride afgørende imod det 19. århundredes forherligelse

Kensal Green Cemetery.  
Anlagt i London 1831.  
*Foto: Anne-Louise Sommer,*  
1996

Kensal Green Cemetery.  
Anlagt i London 1831.  
Foto: Anne-Louise Sommer,  
1995.



af individet, og deraf følgende trang til at gøre den enkelte synlig.

Allerede heri ligger dilemmaet og drivkraften i udviklingen af den moderne europæiske storbykirkegård, der skulle brede sig fra Frankrig omkring år 1800 til England og Nordamerikas østkyst i 1830'erne og tilbage til kontinentet mod slutningen af århundredet til Tyskland, Centraleuropa og sidst til Norden. Det var en universel type med markante nationale variationer, men grundproblemstillingen, den voksede frem af, var fælles. Og den spejlede både den kulturskabte ambivalens i forhold til døden og et forandret natursyn.

Kirkegårdenes egentlige fornyelse var introduktionen af kirkegården som en have. På den verdsliggjorte kirkegård var grænserne ikke skarpt trukket op, og overgangen mellem de levendes og de dødes rige antog en bevidst flydende karakter.

Det moderne menneskes veje til døden førte til byernes udkant, hvor storslåede og stemningsskabende iscenesættelser af de dødes have - placeret i spændingsfeltet mellem land og by - dannede en passende klangbund i forsøget på at tilsløre dødens hæslighed.

Skal vi se på, hvad det var for en opfattelse af naturen og landskabet, der fik bred gennemslagskraft i starten af det 19. århundrede - og som fandt sit mest kraftfulde udtryk i udformningen af kirkegården - går vejen via havekunsten.

Fra slutningen af det 18. århundrede udgik der en lind strøm af kirkegårdsprojekter fra de parisiske arkitekter, der hurtigt skulle danne skole uden for Frankrigs grænser. De lod sig inspirere af havekunsten, der i den forbindelse var et vidt begreb, og favnede fra den romerske antik over renaissance til tidstypiske eksempler á la Palais Royales haveanlæg (Paris).

Samtidig blev der i revolutionens ånd arbejdet for en social udjævning. Slagord som „Frihed, Lighed og Broderskab“ skulle tages bogstaveligt og måtte derfor også afspejles i rammerne for døden. Der skulle skaffes anstændige rammer for alle og ikke kun for de privilegerede få.

Man tog afstand fra kristendommens - og i særdeleshed den barokke - dyrkelse af det dramatiske og angstfyldte ved døden. I stedet vendte man tilbage til den græsk-romerske antiks opfattelse af døden som „den søde søvn“.

Efter-revolutionstidens idealkirkegård skulle være uden religiøse tegn og symboler. Allerhøjest skulle den prydes af en statue, der var en allegori over søvnen. Den skulle placeres uden for byen på sikker afstand af beboelse, og være omgivet af træer og planter, og indgangen kunne passende krones af et: „Døden er en evig søvn“.

## Det jordiske paradys

Det ideal, der trådte i stedet, var naturens skønhed. Naturen kunne lindre og vederkvæge; og det menneskeskabte jordiske paradys var et værdigt alternativ til det guddommelige. Kirkegården var både et arkadisk

drømmerige og et pastoralt landskab, og kunne derfor næsten umærkeligt glide i ét med det udstrakte, omkringliggende landskab.

Alle disse forhold bidrog til at gøre døden ufarlig. Der blev lagt afstand til alt det, der ellers sorterede under det ubegribelige og rædselsvækkende. Forestillingerne om døden blev tæmmet og lagt ind under rammerne for det socialt acceptable. Døden var ikke andet end en noget stillestående forlængelse af livet, hvor afdøde sov Tornerose søvn indtil genforeningens øjeblik indtraf. „We shall meet again“ som en populær sentens på de engelske gravsten eller mausolæer lød.

Med indvielsen i 1804 af Père Lachaise kirkegården i Paris blev der bragt overensstemmelse mellem den nye tids idealer og de faktiske forhold. Her var de perfekte rammer for den sværmeriske, romantiske vandring.

Kirkegården var en have, hvor traditionelle sørgeplanter som cypres, grædepil og poppel blev blandet med velduftende planter og blomsterflor, der alt sammen virkede befordrende på de efterladtes sørgearbejde. Slyngede stier bugtede sig i gennem det overdådige opbud af tætte vækster. Med nænsom hånd var mausolæer, gravstene og monumenter spredt ud over de elysiske

Père Lachaise. Anlagt i Paris 1804. Foto: Anne-Louise Sommer, 1995.



marker. Det naturlige islæt blev fastholdt, selv om den bymæssige karakter blev stadig mere dominerende i takt med, at mausolæerne rejste sig tæt som en formindsket udgave af byens huse.

Gravene blev placeret på rad og række i kun ét lag, så det var let at lokalisere den afdøde. Et yndigt sted, hvor de kære sov trygt og uforstyrret, hvor de efterladte kunne komme uden at blive konfronteret med ubehageligheder, og hvor hele det heftige følelsesregister lod sig gennemspille i mødet med alment anerkendte, neutrale størrelser som natur i form af havekunst og kunst i skikkelse af skulpturer og gravmæler.

Vi kan se denne mesterlige scenografering som kulturrens bearbejdning af et naturgivent imperativ. Døden tugtes i det omfang, den beherskes. I en vis forstand unaturliggøres døden, denne sidste rest natur midt i et kunstigt og kontrolleret univers. Et penibelt anliggende, der iført forklædning, holdes på passende afstand.

Det paradoksale ved det 19. århundredes storbykirkegård er det man kan kalde dens dobbelte fremtrædelsesform. På den ene side signalerer den ekstrem eksponering, storladet som den er i sit anslag - mens den anden side afslører dybtliggende fortrængninger.

## Ideallandskaber

Det var ikke middelalderens *hortus conclusus*, den indhegnede have, men derimod *hortus deliciarum*, lysthaven, der var udgangspunktet for den moderne storbykirkegård. Og det på trods af at førstnævnte var et helligt sted, knyttet til kirken og gennemtrængt af kristen allegori, og sidstnævnte var det verdsliggjorte sted, adlens og digternes have, kendt fra litteraturen og billedkunsten.

Når det 17. og 18. århundrede dyrkede det arkadiske landskab, med rødder tilbage til det antikke Grækenland, var det set igennem *hortus deliciarum* filter. Isprængt elementer af romersk og klassisk mytologi og set med filosofen og malerens idealiserende blik. Det var et natursyn, der blev formet af så forskellige inspirationskilder som: Claude Lorrain, Gaspard Dughet og Salvator Rosas landskabsmalerier, Vitruvius' klassisk romerske arkitektur, renaissancens bearbejdning af samme og samtidens italienske teater og scenografi.

Især Claudes malerier påkaldte sig opmærksomhed, selv om de var tættere på idealerne end virkeligheden.



Claude Lorrain „Flodlandskab med hyrder“, anslået datering ca. 1631, olie på lærred 65 x 94,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.

Når Claude satte penslen til lærredet, tog han nok afsæt i studier tegnet efter naturen, men det var et idealiseret, forestillet landskab, han skabte, og stemningerne havde rod i poesien, hvor især Ovid var en udtømmelig kilde. Drivkraften var en erindring, der søgte næring i tanken om en fjern fortids mytiske univers. I drømmen om naturen som en oprindelig idyl, hvor hyrden vogtede sin fårefolk, mens han sad henfalden i eftertænksomhed i skyggen af et stort træ og skuede ud over den romerske Campagna. Claude-landskabet blev et begreb og de privilegerede klassers gryende turisme i 1700-tallet drejede sig overvejende om at finde det i virkeligheden.

Claude vandt i sjælden grad genklang hos englænderne, der var betaget af hans evne til at fremmane maleriets poetiske dimensioner i skikkelse af fantasilandskaber. Og for den velstående landadel blev det magtpåliggende at materialisere disse forestillinger, der dels symboliserede menneskelig kontrol over naturen, og dels var et udtryk for, at den tabte harmoni mellem menneske og natur lod sig genoprette.

I starten af 1800-tallet pustede John Constable efter bedste 1600-tals fransk-italienske forbilleder nyt liv i landskabsmaleriet. De næsten drømmeagtige, ærkeengelske

landskabsidyller udgjorde et vitalt modbillede til industrialismens skyggesider, og der bestod en direkte rapport mellem natur, kunst og følelser. Constables følsomt registrerende studier voksede frem af det bedste i det sydengelske landskab, der var gavmildt og bragte vederkvægelse til sjælen.

Den engelske landskabshave blev bygget op som en scene, hvor træerne var som skærme, der indrammede betagende vistas. Der blev arbejdet med forgrund, mellemgrund og baggrund, og glidningerne mellem nærhed og fjernhed bidrog til det stemningsskabende element.

Intet var overladt til tilfældighederne for alt var gennemtænkt ned i mindste detalje. Det var en storslået orkestrering af naturens materialer, der påkaldte sig så meget desto større opmærksomhed, fordi det så så legende let og naturligt ud. Bevidst blev sporene efter den menneskelige indgriben udvisket.

Det var den absolutte modsætning til den formelle franske havekunst, der var kulmineret med Versailles grandiose anlæg, hvor væksterne blev tugtet med saksen indtil de fik den ønskede form, og hvor beplantningen dannede stramme, geometriske figurer. Og hvor blikket kunne følge en ubrudt linie til verdens ende, en overskuelig og kontrollerbar uendelighed, der symboliserede den enevældige herskers uindskrænkede magt.

## Pittoresk havekunst

I „La Nouvelle Hêloïse“ fra 1761 indfangede Jean-Jacques Rousseau præcist stemningen fra det nye haveideal, som det beskrives af Monsieur de Wolmar: „Som du ser følger intet den rette linie, intet er bragt i plan... Naturen planter aldrig efter en ret linie. Den snoede stis simulerede ujævnhed er kunstfærdigt udformet for at forlænge vandringsen, skjule randen af den lille ø og forstørre dens tilsynekomst, uden at forårsage ubekvemme eller overdrevent hyppige sving.“

Virtuost, og alligevel underspillet, var det landskabelige rum gennemkoreograferet. Der lå nøje overvejelser til grund for hvert lille sving stien slog, og for hver åbning der kom til syne mellem de tætte vækster. Alligevel var anslaget umiddelbart, som var stedet uberørt af menneskehånd, og det var Guds skinbarlige natur, der åbenbares. Den tilsyneladende spontane scenografi var en sikker succes.



Finesserne var kernen i det, der også blev kaldt den pittoreske havekunst. Og det kom alt sammen på et tidspunkt, hvor det „rigtige“ landskab i stigende grad blev kultiveret og snarere lignede en have. Som måtte haven netop orientere sig mod det naturlige og vildtvoksende. Haven blev stadig mere landskabelig. Det var en syntese mellem kunst, forstået som den formelle have, og natur, forstået som det i begrænset omfang bearbejdede landskab. Ikke mindst fordi begreber som „natur“ og „naturlighed“ lod sig bestemme kulturelt.

Steen Eiler Rasmussen har kaldt havekunsten for „det langsomme skuespil“, og en virkelig have krævede tid. Kun tiden kunne skabe de rette omgivelser, hvor træerne havde vokset sig gamle og karakteristiske, og hvor tidens populære ruin-indslag var blevet forvitrede på naturtro vis.

I den pittoreske havekunst blev „det-der-var“ besunget, den svundne idyl ihukommet, og det hele var gennemstrømmet af en dyb fascination af forfaldet, ødelæggelsen og den ruinøse forfatning. Det var som skabt til at forme de nye kirkegårdsanlæg, for kirkegården minder det svundne. De døde rige er indbegrebet af forfald. Et forfald der er iscenesat som æstetisk, symbolsk rum.

## Den moderne naturopfattelse

Fra 1800-tallets stemningsladede storbykirkegårde til de øde, udstrakte begravelsespladser, som vi kender fra efterkrigstiden, går der en lige linie. Men vejen går over den moderne skov- og parkkirkegård, der voksede ud af modernismens ændrede rumopfattelse, af oplevelsen af det sprængte rum og drømmen om uendelighed. Det er naturrum, hvor det landskabelige anslag er monumentalt, og hvor rummet ikke så meget er et dødens rum, som det er et abstrakt, neutralt rum.

Skogskyrkogården ved Stockholm, der blev skabt af arkitekterne E.G.Asplund og S. Lewerentz mellem 1915 og 1940, og Mariebjerg Kirkegård ved København, skabt af G.N.Brandt fra 1925, er forskellige eksempler herpå. I begge tilfælde er den almene oplevelse af naturrummets landskabelige kvaliteter sat i højsædet, på bekostning af det individuelle gravsteds centrale placering. Gravstedet underordnes væksterne i et sådant omfang, at man kan tale om dets opløsning. På Skogskyrkogården forsvinder de undseelige kors og sten under den tætte granskovs bevoksning, og den besøgende hæfter sig i

stedet ved den forbilledlige måde, hvorpå arkitekterne fremmaner snart et næsten klassisk bibelsk landskabsafsnit snart et nordisk-romantisk skovbryn for det vandrende blik.

Om noget legemliggør Skogskyrkogården en moderne natur- og skønhedsopfattelse, der dog kun i særlige tilfælde lader sig overføre til andre steder, for som G.N.Brandt bemærkede i sin programmatisk artikel over kirkegårdskulturens historiske udvikling og samtidige udfordring fra 1922 „Saadanne storstilede Forsøg paa at faa Enhed og Helhed til at harmonere, ved at lade Gravstedet synke i Landskabets Skød, kan kun tænkes,



Skogskyrkogården ved  
Stockholm.  
*Foto: Anne-Louise Sommer,  
1994.*



Skogskyrkogården ved  
Stockholm.

Foto: Anne-Louise Sommer,  
1994.

hvor en Skov eller et andet typisk Stykke Natur er til Raadighed“.

Det landskabelige skød der skulle danne ramme om Mariebjerg Kirkegård var ganske jomfrueligt, da Brandt påbegyndte sit omfattende anlægsarbejde, hvilket gjorde det til en vanskelig opgave. Den moderne kirkegård var ikke underlagt den gamles præcise og veldefinerede struktur med en omkransende kirkegårdsmur og vel-fungerende balance mellem helhed og del. Den tabte sammenhæng mellem anlæg og enkelt element skulle genskabes på et nyt grundlag. Med Brandts ord: „Det at faa Enhederne: Gravene paa formel tilfredsstillende Maade arbejdet sammen, saaledes at de virkelig gaar op i Kirkegaarden og danner dens naturlige Bestanddele ligesom *Cellerne i et harmonisk Legeme*, dette er den moderne Kirkegaards uløste arkitektoniske Problem“

Brandts bud på en løsning er en raffineret blanding af naturgroede væksters frie udfoldelse og stramme geometriske strukturer. Anlæg og monumenter arbejdes sammen ud fra en nøje opdeling i kvarterer, organiseret efter funktionstyper. Det giver en lang række differenti-



erede gravrum, der spænder fra det traditionelle individuelle gravsted over fællesgraven til den anonyme urnehave, forbundet ved hjælp af alléer og stisystemer, hvis akser opdeler området i overskueligt adskilte - og dog sammenbundne - enheder. Stemningen på Mariebjerg udstråler en rationel intimisering. Den rumlige bearbejdning tager afsæt i modulationer over landskabelige temaer. Her er den udstrakte græsplæne, engdraget, grøftekanten, slugten, og her er det vildtvoksende overfor den geometriske have, hvor væksterne behandles som arkitektoniske former. Som sådan et moderne bud på en sammenstilning af elementer fra den formelle og den romantiske havekunst. En mangfoldighed der holdes i planlægningsmæssigt stramme tøjler.

For Brandt stemmer nedtoningen af det enkelte gravsted godt overens med en moderne grundholdning, hvis ikke man ser bort fra „at vi Mennesker, som vi er flest, jo netop er Dusinmennesker, heldigvis da, og at den blotte Tanke om Dyrkelsen af den personlighedsprægede Gravsten blandt en Industribys Tusinder er forrykt“.

Mariebjerg Kirkegård ved  
Lyngby, København.

*Foto: Anne-Louise Sommer,  
1997.*



Mariefjerg Kirkegård ved  
Lyngby, København.

Foto: Anne-Louise Sommer,  
1997.

## Samlebåndsdøden

Dette er præcis 1900-tallets dilemma. Overgangen fra en tid, hvor et socialt hierarki var en acceptabel realitet, og hvor man hyldede individet uden forbehold, til en massetidsalder, hvor man i fællesskabets navn tænker kollektivt, men samtidig søger at opretholde og hæge om det enkeltstående. Hvor den blotte menneskemængde skaber ensartethed og forskelsløshed i samme moment, som der insisteres på individets ukrænkelighed.

I Rainer Maria Rilkes forunderlige roman „Malte Laurids Brigges Optegnelser“ fra 1910 spørges der til, hvordan døden former sig for det moderne menneske, og svaret lyder: „Naturligvis fabriksmæssigt. Ved en enorm produktion er den enkelte død ikke så godt udført, men det er heller ikke det, det kommer an på. Det er massen der gør det. Hvem giver nutildags endnu noget for en veludarbejdet død? Ingen. Selv de rige, der dog kunne tillade sig at dø udførligt, begynder at blive efterladende og ligegyldige. Ønsket om at have en egen død bliver stadig sjældnere“

Den unge Maltes møde med det kaotiske Paris er romanens omdrejningspunkt, og det overordnede tema er individets sammenstød med - og forsøg på at komme

overens med - modernitet, storbyliv og et fremmedgjort massesamfund. Særlig tydelig fremstår konflikten i den enkeltes forhold til døden. Døden er en rutine, der afvikles efter de betingelser, vi kender fra den industrielle produktion. Det enkelte menneskes uerstattelighed synes udvisket. Massen opsluger individet, og samlebåndsløkket sætter dagsordenen i begravelsesvæsnet. Man mere end aner tabet bag Rilkes ord. På modernitetens alter er en fin, følsom og veltilrettelagt død blevet ofret; men har den nogen sinde eksisteret, som andet end en fjern idealforestilling om oprindelig samklang mellem liv og død, og en inderlig drøm om forløsende frelse?

Forestillingen om tidligere tiders følsomme forhold til døden er ikke uden illusion, selv om tabsoplevelsen formentlig er reel nok. Der var en gang, hvor døden udfoldede sig i både tid og rum. Døden havde en scene, og man havde tid til, at den kunne udspille sig i et offentligt rum, som i barokkens univers. I dag er scenen tom og tilskuerne er fraværende. Rummet er diffust og grænserne opløst. Det peger alle steder og derfor ingen steder hen samtidig med, at det har mistet sin symboliske forankring.

Den nutidige kirkegård bærer hele denne kulturelle kompleksitet i sig som en flertydighed af uforeneligheder. Som en lang række paradokser - virksomme på én og samme tid. Spørgsmål der svirrer i luften og ligger til grund for den konkrete udformning af hvert enkelt kirkegårdsanlæg, der dermed bliver det konkrete svar.

## Epilog

Den franske kulturhistoriker Jean-Didier Urbain skriver i sin bog „L'Archipel des Morts“ at kirkegårdene: „ikke længere er 'sande' kirkegårde: Travestier, forfalskede i stedet for livet. „Næsten-byer“, „skin-ejendomme“ eller „pseudo-haver“. Og herhjemme behøver vi bare at tænke på den danske, prototypiske kirkegård, hvor tætklippede vækster sirligt indhegner de små jordlodder. Hvad er det andet end en glorificeret udgave af de danske parcelhuskvarterer en miniature?

Den klare markering af modsætningen mellem de levende og de døde er neutraliseret. Et blik på de sidste 200 - års udvikling af den moderne kirkegård viser, at den med varierende grader af nøjagtighed eftergører by og have, og så er den alligevel noget radikalt andet.

Og det er netop overraskelsesmomentet, glidningen mellem velkendthed og genkendelighed, og så alt det der peger ved siden af, og aldrig går restløst op, der påkalder sig opmærksomhed. Heri ligger en væsentlig fascinationskraft ved mødet med kirkegården, ikke mindst fordi den kaster lys over livet.

Alt, hvad der ligger ud over den helt pragmatiske håndtering af døden, rummer en symbolsk dimension, og formgivningen af de dødes rige er et forsøg på at sætte form på det formløse. Ned over intetheden sænkes en struktur, lige som den vildtvoksende vækst reguleres efter en plan.

Det moderne menneskes vej til døden er en omvej, der bedst kan sammenlignes med den pittoreske havekunsts slyngede stier, der tilsyneladende afledes i sit forløb, men alligevel i sidste ende når sit mål.

*Anne-Louise Sommer, mag. art.*

*Arkitekturhistoriker og lektor ved Institut for Kunsthistorie, Århus Universitet. Har arbejdet med 1800-tallets storbykirkegård i et forskningsprojekt ved Menneske og natur, Humanistisk Forskningscenter, Odense Univeristet 1995-1997.*

## Litteraturliste:

Brandt, G.N.: „Kirkegaards og Gravsteder“ in *Architekten*, Årg. 24 s. 69-93, København 1922.

Petersen, Annelise Ballegaard og Anne-Louise Sommer (red.): „Dødens Rum“, Odense Universitetsforlag 1998.

Rilke, Rainer Maria: „Malte Laurids Brigges optegnelser“, Gyldendal, København 1987.

Sommer, Anne-Louise: „Erindringshaven og det menneskeskabte Arkadia“ in „Naturminder“ Jørn Guldborg (red.) s. 135-147, Odense Universitetsforlag 1997.

Urbain, Jean-Didier: „L'Archipel des Morts“, Paris 1989.