

Astrid Eidhammer Austrheim

Fotografi og minner

Bilder av jødisk liv i Trondheim før Holocaust

Bacheloroppgave i Kulturminneforvaltning

Veileder: Jon Olav Hove

Mai 2021

Astrid Eidhammer Austrheim

Fotografi og minner

Bilder av jødisk liv i Trondheim før Holocaust

Bacheloroppgave i Kulturminneforvaltning

Veileder: Jon Olav Hove

Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for historiske og klassiske studier



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Denne oppgaven markerer avslutningen på min bachelorgrad i kulturminneforvaltning ved NTNU. I den sammenheng vil jeg gjerne takke alle som har bidratt til oppgaven.

Først og fremst vil jeg rette takk til veilederen min Jon Olav Hove for å ha gitt meg gode innspill til oppgavens utforming. Takk til NTNU Universitetsbiblioteket for at dere var villige til å ha meg som hospitant og at dere var imøtekommende. Jeg vil spesielt vise takknemlighet til Magne Brekke Rabben for god oppfølging under hospiteringsperioden og Erlend Lund for gode diskusjoner og innspill rundt temaet mitt. Takk til familie og venner for at dere leste korrektur for meg. Til slutt, takk til alle som tålmodig har hørt meg prate om oppgaven.

Innholdsfortegnelse

Del 1. Innledning	1
Hospiteringsperiode	1
Tematikk og problemstilling	2
Teori	3
Metode siden	4
Oppgavens oppbygning.....	5
Del 2. Historisk bakgrunn	6
Fotosamlingen til NTNU Universitetsbiblioteket	7
Del 3. Minne, bilde og digitalisering	9
Digitalisering og metadata	12
Del 4. Minner og bilder om jødisk historie i Trondheim	15
Analyse av bildene	16
Del 5. Konklusjon	19
Litteraturliste.....	20
Bideliste	23
Vedlegg	24
Vedlegg 1: <i>Wolfsohn fru m/barn.</i>	24
Vedlegg 2: <i>Fru Maliniak med datter.</i>	25
Vedlegg 3: <i>Maliniak Hr.</i>	26
Vedlegg 4: <i>Jac. Maliniak</i>	27
Vedlegg 5: <i>Paltiel, Idar</i>	28
Vedlegg 6: <i>Paltiel, Julius</i>	29
Vedlegg 7: <i>Komissar og Frk. Wolfsohn</i>	30

Del 1. Innledning

Fotografier gjør at fortida føles nærmere. De kan utfylle kunnskap vi allerede har, men også gi oss nye dimensjoner å utforske. Fotografier kan være kilder til forskjellig kunnskap – som avtrykk og uttrykk. I tillegg er det et medium som former hvordan vi minnes fortiden, hva vi husker og ikke husker. Det ligger store mengder fotografier lagret i arkiv, museer og bibliotek. Til sammen utgjør disse bildene et stort, men passivt lagret kunnskapssystem. Hvis de blir tatt i bruk åpnes det for at de går fra å være passive til aktive minner.¹ Dette diktet rammer godt inn hva denne oppgaven ønsker å undersøke:

*Eit bilde kan ikkje tale
utan ord. Minst eitt
må det til. Stundom
meir enn tusen
Bildet tar dei orda du har
Einar Økland²*

Bildene kan også være et ledd i å huske en tid vi ikke har deltatt i selv. Med andre ord kan fotografier få oss til å minnes fortida bedre. Dette er hovedfokuset i oppgaven. Jeg vil også undersøke forholdet mellom minnet og digitalisering. For å illustrere denne sammenhengen vil jeg ta et dypdykk i en av fotosamlingene til NTNU Universitetsbiblioteket. Jeg vil se nærmere på hvilken påvirkning fotosamlingen har på minnet om jødisk historie i Trondheim før Holocaust. Fotografiets spesielle egenart gjør at det kan være med på å styrke minnet. Einar Økland skriver i diktet sitt at et bilde ikke kan tale uten ord. Et fotografi kan ikke snakke for seg selv, men det kan tale til oss. Et godt fotografi får oss til å tenke, reflektere og relatere.

Hospiteringsperiode

Jeg hospiterte ved NTNU Universitetsbiblioteket fire uker i vinter. Hospiteringen var delt på to avdelinger innenfor NTNU Universitetsbiblioteket: først to uker ved Gunnerusbiblioteket og deretter to uker ved Dorabiblioteket. Gunnerusbiblioteket har sterke røtter til Det Kongelige Norske Vitenskabs Selskabs bibliotek fra 1768. Dette gjør det til Norges eldste

¹ Reiakvam 1997: 16

² E. Økland sitert i Kjeldstadli 2008: 19

vitenskapelige bibliotek, men også «et av Nordens viktigste kulturhistoriske bibliotek».³ Dorabiblioteket ble opprettet som et felles magasin for hele NTNU Universitetsbiblioteket. Her oppbevares «den eldste tekniske faglitteraturen, trykte tidsskrifter og aviser, bilder og privatarkiv».⁴ På grunn av lite gunstige magasinforhold står en del av samlingene til Gunnerusbiblioteket i magasinene på Dorabiblioteket.

De to første ukene som hospitant var jeg med på å lage en utstilling. Utstillingen skulle sammenligne Christian IV sin pestforordning fra 1625 med dagens koronatiltak. I løpet av denne perioden fikk jeg også innsyn i hvordan Gunnerusbiblioteket jobber med lokal- og slektshistoriske samlinger, samt innblikk i magasinet. Midt i hospiteringsperioden økte koronasmitten i Trondheim, noe som gjorde at hospiteringsperioden delvis ble gjennomført digitalt. Hospiteringsplassen hadde tilrettelagt for hjemmekontor, så jeg hadde oppgaver å jobbe med tross situasjonen. På hjemmekontoret transkriberte jeg protokoller og arbeidet med utstillingen. På Dorabiblioteket ble jeg utplassert på avdelingen for foto. En av arbeidsoppgavene jeg fikk var å pakke en samling glassnegativer etter fotografen Jens Carl Frederik Hilfling-Rasmussen inn i syrefritt papir. Det var mens jeg studerte disse glassnegativene at ideen til oppgaven tok form. Jeg ble fascinert av personene på bildene og fotografi som medium. Rundt om på kontoret på Dorabiblioteket hang det diverse bilder fra fotosamlingene som også bidro til å fremme nysgjerrigheten min. Fotografi er et medium som gjør at fortiden for meg føles nærmere. Det former hvordan vi minnes fortiden gjennom å gi oss et lite innblikk i en tid som har vært. Særlig nå når vi i dag tar bilder av hva som helst er det spennende å se hvor staselig det var å gå til fotografen før. Samtidig bidrar bilder av steder, hendelser og personer til forestillinger om fortiden, og hva vi husker om fortiden. Jeg tenker at det er nettopp dette som gjør fotografiet som historisk kilde spennende.

Tematikk og problemstilling

I 2008 anslo man at det fantes omtrent 80 millioner fotografier i norske arkiv og samlinger. Det har pågått en digitaliseringsprosess de siste par tiårene der noen av disse bildene har blitt tilgjengeliggjort.⁵ Tilgjengeliggjøring bidrar til en demokratisering av kulturhistorien vår. Enklere tilgang til samlingene åpner for at flere kan tilegne seg kunnskap om dem.⁶

³ NTNU Universitetsbiblioteket u.å. d

⁴ NTNU Universitetsbiblioteket u.å. c

⁵ Bjerke 2008: 25

⁶ Bjorli 2001: 20

Digitalisering blir derfor ansett som en av de sentrale oppgavene for arkiv, bibliotek og museum. Videre hevdes det i noen tilfeller at digitalisering blir et ledd i å forevige det utslitte fotografiske materialet som ligger oppbevart i arkivet.⁷ Samtidig vekker det flere interessante spørsmål. Er det en kopi eller lager man et nytt dokument? Hva innebærer det at noe blir gjort digitalt? Digitalisering av historisk fotografisk materiale åpner opp for både løsninger og muligheter. Likevel er den overveldende størrelsen av mulig digitalisert materiale så stort, at det også er utfordrende arbeid. Hvordan påvirker digitaliseringen minnet vårt? Gjør det at vi husker mer eller mindre?

Uttrykket «fotografisk minne» har blitt et vanlig uttrykk i språket vårt. Det viser hvor sentralt bilder er blitt for vår hukommelse. Selve uttrykket viser også hvor mye tillit vi faktisk har til fotografiet som historisk kilde. Begrepet antyder at fotografiet er et minne som ikke filtrerer bort ting etter relevans, men at det beholder det som tilsynelatende virker ubetydelig.⁸ Likevel må man være forsiktig med å anta at et bilde viser oss «sannheten».⁹ Fotografier kan både bidra til hukommelse og glemsel om fortiden. Jeg ønsker å se nærmere på sammenhengen mellom bilder og minner, spesielt minnet om det jødiske livet i Trondheim før Holocaust. Spørsmålene jeg vil utforske i denne oppgaven er derfor: *Hvordan kan fotografiet påvirke hva vi husker eller glemmer om fortida? Hva skjer med en bildesamling når den er digital? Hva kan en digital bildesamling fortelle oss om jødisk minne i Trondheim?*

Teori

Fotografier er mer enn illustrasjoner for fortida. Hvis vi i stedet ser på dem som rester fra fortiden, kan fotografier bli kilder til kunnskap ved å stille kritiske spørsmål til dem. Knut Kjeldstadli presenterer ulike måter å identifisere hva slags kunnskap fotografier kan være kilder til. Når man studerer et bilde, kan man enten se på det som et «avtrykk» eller et «uttrykk». Når et fotografi ses som et «avtrykk» blir det brukt som beretning. Vi studerer de forholdene fotografiet viser, enten det er landskap, hus, klær, redskaper eller personer.¹⁰ I dette perspektivet er det viktig å huske på at selv om motivet har vært foran kameraet, er det ikke et nøyaktig samsvar mellom fotografiet og virkeligheten det viser. Vi får bare et lite utsnitt av virkeligheten, og må være bevisste på at flere forhold kan ha påvirket bildet.¹¹ Når

⁷ Vestberg 2009: 130

⁸ Ruchatz 2008: 368-370

⁹ Sæther 2008: 41

¹⁰ Kjeldstadli 2008: 15

¹¹ Kjeldstadli 2008: 17

vi ser på fotografiet som et «avtrykk» må vi derfor stille oss en rekke spørsmål: Hvem er opphavspersonen og når er bildet tatt? Hva er bildets motiv? I hvilken grad er bildet oppstilt og arrangert for å få frem et visst uttrykk?

Ved å se på et bilde som «uttrykk», bruker vi det som en levning. Da ser man på bildet som en bit av opphavssituasjonen det ble skapt i. Blant annet fotografen, fotografens holdning til motivet og fotograferingen som sosial praksis må tas med i betraktningen av bildet som «uttrykk».¹² Her er det ikke hva vi ser på fotografiet som er avgjørende. Det er hva fotograferingsprosessen og bildets utforming forteller om «opphavspersonen eller mer bredt om opphavssituasjonen.»¹³ Det man søker kunnskap om er med andre ord fotografiets kontekst eller bakgrunn. Det sentrale spørsmålet i denne tilnærmingen er derfor: «Hvilken «mening» kan vi lese ut av bildet?»¹⁴ Å lese et bilde som «uttrykk» reiser spørsmål, ikke ulike de vi stiller til fotografiet som avtrykk, men der vi er ute etter andre svar. Når vi studerer bildet som uttrykk vil også arrangement være viktig, siden det vitner om at det lå en mening bak. Andre sentrale spørsmål er hvordan kameravinkelen påvirker inntrykket av bildet, om bildet er konvensjonelt og sjangertypisk. Til slutt må man tolke bildet, og da finner man «mer-meningen» i tillegg til motivet.¹⁵

Metode siden

Jeg har valgt å gjøre en kvalitativ undersøkelse med utgangspunkt i fotoarkivet etter Jens Carl Frederik Hilfling-Rasmussen og sønnen Skjold Hilfling-Rasmussen. I analysen av bildene vil jeg anvende Kjeldstadli sin teori om hvordan vi kan bruke bilder som historisk kilde. Jeg har gjort et utvalg på sju bilder, hvor jeg skal se på hvordan de kan brukes både som avtrykk og uttrykk. Jeg har med andre ord ikke gått gjennom hele databasen til gunnerus.no, men heller fokusert på en liten del fra samlingen deres. Det har jeg gjort for å kunne gå mer i dybden på jødisk historie fra Trondheim. Noen bilder vil bli sett på enkeltvis, andre i grupper. Når jeg ser på bildet som avtrykk vil jeg studere datering og opphavsperson, motiv og arrangement på bildene. Ved uttrykk vil bildenes arrangement, kameravinkling, sjanger og tolkning studeres. Jeg vil understreke at en del av begrensningen i oppgaven er min tolkning av teori og bilder. Gjennom å ta valg av hva som skal fokuseres på, avgrenser jeg oppgaven til et oppnåelig nivå.

¹² Kjeldstadli 2008: 15

¹³ Kjeldstadli 2008: 18

¹⁴ Kjeldstadli 2008: 18

¹⁵ Kjeldstadli 2008: 18-19

Metadata er ikke noe Kjeldstadli nevner spesifikt, men jeg kommer også til å bruke dette i analysen av bildene. Når bildene er digitaliserte kan metadata anvendes både som uttrykk og avtrykk. Metadata er sentralt i spørsmålene om datering og opphavsperson, men også i tolkningen av bildet. Det er med andre ord flere sammenhenger metadataen går inn i. Alle bildene jeg har valgt ut ligger tilgjengelig og digitalisert på gunnerus.no. Databasen har likevel begrensede søkeord. Derfor har jeg i prosessen med utvalget vært nødt til å undersøke hvilke familienavn som er jødiske. Videre er dette bilder av ekte mennesker og levde liv. Jeg vil derfor tydeliggjøre etikken i bruken av bildene, av respekt for personene som er avbildet. Bildene brukt i denne oppgaven strekker seg fra perioden 1911-1942, og er derfor forbi vernetiden av fotografiske verk på 55 år.¹⁶ Når det er digitalisert er det med andre ord offentlig eid kulturarv. Argumentet fra Kulturrådet er tydelig: «For at arkivene og samlingene skal komme offentligheten til glede og nytte må tilgjengelighet prioriteres høyt, både i analoge og digitale former.»¹⁷

Oppgavens oppbygning

Jeg har til nå presentert del 1; tematikk, problemstilling, teori og metode. Videre vil jeg i del 2 gjøre rede for fotografiets historie i et representativt perspektiv. Her kommer jeg også til å presentere mangfoldet i fotosamlingen til Universitetsbiblioteket, der Gunnerusbiblioteket og Dorabiblioteket er den avdelingen som har ansvar for disse bildene. I del 3 ønsker jeg å drøfte de to første delproblemstillingene mine. Sammenhengen mellom minner, bilder og digitalisering vil bli belyst gjennom minneteori. Minner om jødisk historie i Trondheim vil i del 4 drøftes med utgangspunkt i sju bilder fra Hilfling-Rasmussen arkivet. Her vil jeg bruke teorien til Knut Kjeldstadli for å se på hvordan disse bildene kan brukes som levning og beretning. I del 5 kommer jeg til å trekke frem sammenhengen mellom problemstillingene mine. Her vil bilder, minner, digitalisering og jødisk historie bli sett på under ett.

¹⁶ Torgnesskar 2012: 9

¹⁷ Torgnesskar 2012: 8

Del 2. Historisk bakgrunn

Da franskmannen Louis Jacques Mandé Daguerre offentliggjorde sin fotografiske oppfinnelse daguerreotypiet den 19. august 1839, var det en oppsiktsvekkende begivenhet.¹⁸ I ettertid har dette blitt betegnet som fotografiets offisielle fødsel. Rundt denne tiden var det flere som aktivt eksperimenterte med å utvikle fotografiet flere steder i Europa.¹⁹ Trangen til å fotografere kan på den ene siden forklares ut ifra sosialhistoriske forhold. Gisèle Freund beskriver fotografiet som en særpreget interesse hos den nye samfunnsklassen – borgerskapet. Denne samfunnsklassen hadde et sterkt behov for å tydeliggjøre egen sosial status, og portrettet ble et ledd i den prosessen. Utviklingen av fotografiet er derfor i følge Freund et resultat av at borgerskapet ønsket å «mekanisere portrettproduksjonen».²⁰ Da daguerreotypiet ble introdusert på 1840-tallet, var det det første mediet der folk virkelig fikk se seg selv framstilt uforfalsket.²¹ Hovedfunksjonen til daguerreotypiet ble etter hvert å være et privat minnebilde. I tillegg fungerte det som en bekreftelse av kjærlighets-, venne- og familierelasjoner.²²

Den fotografiske teknikken utviklet og forbedret seg stadig i løpet av 1800-tallet og ved århundreskiftet. Man forsøkte å korte ned eksponeringstiden, samt å få til mer detaljerte, skarpe bilder.²³ Et ledd i dette var den fototekniske overgangen fra å framstille fotografi på metall til papir på 1800-tallet. Fordelen med å framstille fotografi på papir var at man for første gang kunne kopiere ubegrensede mengder bilder fra den negative glassplata. På få år gikk fotografiet fra å være et statussymbol til å bli masseprodusert. Samtidig vokste også fotografyrket gradvis frem og ble en egen profesjon.²⁴ Perioden 1900 til 1940 var høydepunktet for fotografenes representasjon i befolkningen. Flesteparten var portrettfotografer.²⁵ Fotohistorie kan leses som en historie om sosial og geografisk mobilitet, særlig i perioden da det nye og moderniserte samfunnet vokste fram i tiårene før og etter århundreskiftet.²⁶

¹⁸ Aalberg 1993: 197

¹⁹ Larsen & Lien 2007: 15

²⁰ Larsen & Lien 2007: 20

²¹ Larsen & Lien 2007: 29

²² Larsen & Lien 2007: 35

²³ Aalberg 1993: 198

²⁴ Larsen & Lien 2007: 41

²⁵ Erlandsen & Evensen 2000: 213

²⁶ Larsen & Lien 2007: 61 & 64

Fotosamlingen til NTNU Universitetsbiblioteket

NTNU Universitetsbiblioteket har samlet og tatt vare på bilder lenge. Det startet med at familiealbum, løse portretter og landskapsbilder ble gitt som gaver til Gunnerusbiblioteket. Da Vitenskapsselskapet kjøpte Thorvald Boecks bibliotek i 1899 ble biblioteket eier av datidens mest verdifulle boksamling. Sammen med denne samlingen fulgte det også med over 1400 skandinaviske portretter og 800 norske prospektbilder. Bildene var ordnet og sortert i mapper, med et kartotek som fulgte med. Det var med dette innkjøpet at man først fikk en ordnet bildesamling. I 1953 hadde samlingen vokst betydelig mer, og man så derfor et behov for å organisere materialet.²⁷ Den gang ble bildene som ikke tilhørte et eksisterende arkiv delt inn i kategoriene portrett, prospekt eller ordnet etter emneord.²⁸ I 1955 fikk Gunnerusbiblioteket arkivet etter fotograf Peder O. Aune. Med dette var det første arkivet etter en av byens yrkesfotografer innlemmet i bildesamlingen. I dag består store deler av bildesamlingen av tidligere yrkesfotografers virke.²⁹

Det er et stort mangfold i bildesamlingen, da den strekker seg over 180 år, fra 1840 til dags dato. Man antar at den består av omtrent 1 million bilder.³⁰ De mest brukte fotograferingsteknikkene er representert, med negativer fra de første fotografene i Trondheim.³¹ Dette gjør bildesamlingen svært verdifull som kilde til fotohistorie. I tillegg er motivene i bildesamlingen også en rik kilde til lokal- og personallhistorie.³² Hovedtyngden av bildene er fra Midt-Norge og Trondheim. En god del av bildene kommer fra arkivene etter yrkesfotografer i Trondheim, men det finnes også flyfoto, reklamebilder, amatørfotografier og gaver fra privatpersoner og foreninger for å nevne noe.³³

Jeg har valgt å fokusere oppgaven min rundt samlingen etter yrkesfotografen Jens Carl Frederik Hilfling-Rasmussen. Det er den største fotosamlingen til NTNU Universitetsbiblioteket, og består av over 120.000 glassnegativer fra 1910 til omtrent 1960. Opprinnelig kom Hilfling-Rasmussen fra Danmark, men valgte å etablere seg i Kristiania i 1896. Etter hvert flyttet han til Trondheim, hvor han i 1910 etablerte sitt eget firma.³⁴

²⁷ Røkke 1993: 185

²⁸ Røkke 1993: 191

²⁹ Røkke 1993: 186

³⁰ NTNU universitetsbiblioteket u.å. b

³¹ Aalberg 1993: 199

³² NTNU universitetsbiblioteket u.å. a

³³ NTNU universitetsbiblioteket u.å. b

³⁴ Røkke 1993: 189-190

Hilfling-Rasmussen var en sentral aktør i det fotografiske miljøet i byen. Han var en pådriver for utdanning innenfor fotofaget,³⁵ og underviste ved fotofagskolen i Trondheim.³⁶ Hilfling-Rasmussen var også en anerkjent portrettfotograf og kjent for «det representative portrettet»,³⁷ der intensjonen var å få frem det særegne ved portrettsubjektet.³⁸ Sønnen Skjold Hilfling-Rasmussen overtok firmaet i 1943 og drev det til ca. 1962.³⁹ De etterlot seg en stor samling, og omtrent 47 000 bilder fra 1910-1947 er nå transkriberte og søkbare på gunnerus.no.⁴⁰

³⁵ Faltin 2020

³⁶ Erlandsen & Evensen 2000: 215

³⁷ Faltin 2020

³⁸ Erlandsen & Evensen 2000: 213

³⁹ Røkke 1993: 189-190

⁴⁰ Sande, 2021

Del 3. Minne, bilde og digitalisering

Minneteori står sentralt i kulturminneforvaltning, og stiller spørsmål rundt hvem som husker, samt hva som huskes og ikke huskes.⁴¹ Det er en innforstått del av feltet at vi ikke kan ta vare på alt, og dermed kan vi heller ikke huske alt. Ifølge Ola Svein Stugu er minnet i utgangspunktet en «individuell mental prosess».⁴² Det er når flere personer har parallelle minner at minnet kan kalles kollektivt. Interessante spørsmål knyttet til kollektive minner er hvordan minner blir kulturelt konstruerte, og hvilken sosial funksjon de får. Stugu skriver videre at prosessene som velger ut og skaper kollektive minner er et av det mest grunnleggende i kulturen. Denne prosessen betyr også at andre hendelser, ting og steder blir liggende utenfor minnet. Dermed blir spørsmålet om hva som skal huskes og hva man velger å glemme en offentlig sak. I noen samfunn blir enkelte minner bevisst og systematisk fremmet på bekostning av andre minner, noe som da kan kalles for «konstruksjonar av hegemoniske minnekulturar».⁴³

En sentral teoretiker innenfor minneteori er Aleida Assmann. Hun skriver at: «In order to remember some things, other things must be forgotten».⁴⁴ Assmann mener at samfunnet synliggjør det som man ønsker å huske, mens det som ikke er like viktig blir glemt bort.⁴⁵ Det sentrale i teorien hennes er at dynamikken til det kulturelle minnet ligger mellom prosessene med å huske og glemme.⁴⁶ Hun er med andre ord kjent for å analysere de to motsatte prosessene minne og glemsel, og påpeker at de kan både ha en aktiv og en passiv side.⁴⁷ Å glemme anser Assmann som en naturlig og kontinuerlig prosess. Samfunnet må, som individet, glemme visse ting for å kunne utvikle seg. Selv om det å glemme er en naturlig prosess, skiller Assmann likevel mellom aktiv og passiv glemsel. Aktiv glemsel defineres som bevisste handlinger som for eksempel ødeleggelse og vandalisering. På den andre siden har vi passiv glemsel, som er relatert til ubevisste handlinger. Dette kan være handlinger som å miste, forsømme, forlate eller etterlate ting. Ved passiv glemsel blir ikke objektene vesentlig ødelagt, men de forsvinner fra vår oppmerksomhet – slik at dets verdi og bruk visner hen.⁴⁸

⁴¹ Stugu 2016: 28

⁴² Stugu 2016: 24

⁴³ Stugu 2016: 25

⁴⁴ Assmann 2008: 97

⁴⁵ Stugu 2016: 28

⁴⁶ Assmann 2008: 97

⁴⁷ Stugu 2016: 28

⁴⁸ Assmann 2008: 97-98

Hvis det å glemme er normalen for individ og samfunn, kan man anse det å huske som unntaket. Dette er spesielt relevant i den kulturelle sfæren, i følge Assmann. For at kulturen skal huske krever det spesielle, kostbare forholdsregler. Dette tar form i opprettelsen av kulturelle institusjoner som for eksempel arkiv, museer og bibliotek. Det å huske, eller å minnes, har også en aktiv og passiv side. Det er her Assmann introduserer begrepene «kanon» for aktivt minne, mens betegnelsen «arkiv» brukes for det passive minnet. Det aktive minnet - «kanon» - bevarer fortiden som nåtid, for eksempel i museer og monumenter. Det passive minnet betegnes som «arkiv» fordi det lagrer fortiden som fortid.⁴⁹

Kulturelle minner inneholder en rekke budskap ment for ettertiden. Det aktive minnet lagrer og fornyer samfunnets kulturelle kapital ved å kontinuerlig gjenskape og bekrefte minnet. Utvalgte kulturminner blir verdsatt, kommentert og studert gjentatte ganger. For å bli en del av det aktive kulturelle minnet, må objektet gå gjennom en snever utvelgelsesprosess. Denne prosessen sikrer at visse gjenstander får en varig plass i samfunnets kulturelle minne. Det er dette Assmann kaller kanonisering. Hun beskriver begrepet som «helliggjøring», da disse utvalgte tingene blir skilt ut fra resten fordi de ansees å ha høyest betydning og verdi. Kanonen består av et bestemt antall formative og normative tekster, steder, personer, gjenstander og myter som blir stadig presentert og kommunisert på nye måter. Det er med andre ord bare en liten del av historien som blir kanonisert. Dette privilegiet sikrer denne delen av historiens posisjon ved at det blir formidlet og re-presentert gjentatte ganger.⁵⁰

Mens gjenstander i det aktive minnet blir tillagt en plass i rampelyset, karakteriseres det passive minnet av faglig bevaring og tilbaketrekning fra offentlig oppmerksomhet. De passive minnene møter ikke den samme standarden som «de utvalgte», men blir likevel ansett som verdifullt nok til å huskes. Det vil si at man oppbevarer dokumenter og objekter som anses som interessante eller viktige nok til å ikke forsvinne ut av samfunnets minne.⁵¹ Arkivet er den sentrale institusjonen i dette tilfellet, og gir oss grunnlaget for «what can be said in the future about the present when it will have become the past.»⁵² Institusjonene som ivaretar det passive kulturelle minnet er plassert mellom kanonisering og glemsel ifølge Assmann.

⁴⁹ Assmann 2008: 98

⁵⁰ Assmann 2008: 99-101

⁵¹ Assmann 2008: 101-102

⁵² Assmann 2008: 102

Innholdet i arkivet ligger lagret og avventende for bruk. Materialer lagres i mellomtilstanden "ikke lenger" og "ennå ikke". De er fratatt sin gamle eksistens og avventende på en ny.⁵³

Det er den gjensidige avhengigheten mellom passivt og aktivt minne, «arkiv» og «kanon», som skaper dynamikken i det kulturelle minnet. Det passive minnet kan bidra med å skape et godt grunnlag for det aktive minnet. Samtidig kan elementer fra «kanon» trekkes tilbake i arkivet, mens elementene i arkivet kan gjenopprettes som «kanon».⁵⁴ Assmann konkluderer med at «memory, including cultural memory, is always permeated and shot through with forgetting».⁵⁵ For å huske noe må man glemme, men det betyr ikke at det går tapt for alltid. Det aktive kulturelle minnet til et samfunn definerer og støtter dets kulturelle identitet. Gjennom det historiske arkivet kan vi posisjonere oss i tid. Arkivet gir oss muligheten til å kunne sammenligne, reflektere samt å ha en retrospektiv historisk bevissthet.⁵⁶

Jens Ruchatz hevder at minnet er avhengig av symboler fordi de legemliggjør kunnskapen vår om fortiden. Dette illustrerer han ved å vise hvordan bilder og minner samhandler. Ifølge Ruchatz gjør bildeteknologien det mulig for minner å lagres utenfor menneskelig kapasitet. Det som ellers ville blitt glemt eller passivt husket, blir lagret gjennom bildeteknologien. Ruchatz kritiserer blant annet Aleida Assmann for å ikke anerkjenne fotografiets betydning for minnet. Ifølge ham blir fotografi i stor grad betraktet som minne i dag.⁵⁷ Dette illustrerer han ved uttrykket «fotografisk minne». Ruchatz mener uttrykket viser til «the urge to use media as cognitive models to understand the operations of memory»⁵⁸ For Ruchatz er det derfor uforståelig at en stor del av minneteorien ikke tar med fotografi i betraktningen.

Fotografi som medium kan ha stor innflytelse på hvordan vi husker fortiden. Det som skiller fotografiet fra andre medier, er at det omgår menneskelig inngripen. Den automatiske dannelsen av bildet gjør at tolkning blir utelatt, og dermed blir minnet frigjort fra subjektivitet, ifølge Ruchatz. Fotografiet er konkret der minnet er flytende. Dette betyr at fotografiet har en blindhet mot selektivitet.⁵⁹ Et fotografi referer til et bestemt og unikt

⁵³ Assmann 2008: 102-103

⁵⁴ Assmann 2008: 104-105

⁵⁵ Assmann 2008: 105-106

⁵⁶ Assmann 2008: 106

⁵⁷ Ruchatz 2008: 367-369

⁵⁸ Ruchatz 2008: 368

⁵⁹ Ruchatz 2008: 369-370

øyeblikk som uunngåelig er forbi når negativet er fremkalt; «What is certified to have been present, but is no more, can be looked at as if it still was.»⁶⁰ Samtidig vil andre argumentere for at hverken fotografi som medium eller et enkelt fotografi kan knyttes til én type forståelse. Selv om et bilde blir tatt automatisk, har det likevel gjennomgått en rekke avgjørelser. Dette står i kontrast med Ruchatz tankegang om at det som fotografiet dokumenterer fritas fra tolkning og subjektivitet.⁶¹ Fotografiet eksisterer med andre ord «innenfor en verden av meningsbærende koder.»⁶²

Roger Erlandsen gjør et poeng ut av fotografiets flertydighet. Han hevder at et fotografi både skjuler og viser. Videre skriver han at fotografier er flyktige, og har et blindt punkt. Man kan ikke ta dem for gitt, og våre refleksjoner og spørsmål til dem vil alltid sette dem i et nytt lys.⁶³ Fotografering er aldri en nøytral handling, da man aktivt griper inn i virkeligheten. De er alltid et resultat av omstendighetene det ble laget i, noe som også former forståelsen vår av bildet.⁶⁴ Et fotografi kan skjule like mye som det viser. På den andre siden viser det kanskje mer enn det som var tiltenkt av både fotograf og subjekt. Det avhenger av hvilke refleksjoner, spørsmål og betraktninger den som analyserer fokuserer på.⁶⁵ Forskjellige betraktere kan tolke helt ulike ting fra samme bilde. Derfor kan man ikke påstå at et fotografi kan tale for seg selv.⁶⁶

Digitalisering og metadata

Hva vi husker om fortida påvirkes i stor grad av fotografiske arkiv. Bildene er med på å forme vår oppfatning av oss selv og verden rundt oss. Som Roger Erlandsen skriver: «Vi lærer i stor grad virkeligheten å kjenne gjennom de teknisk-visuelle mediens bilder».⁶⁷ Bilder kan få oss til å huske, men også glemme. Når fotografier står på hyllene i arkivets magasin ubrukt, ligger de i en gråsoner mellom passivt minne og passiv glemsel.⁶⁸ Kan dette endre seg ved digitalisering? Aleida Assmann hevder at utvalgskriteriet for hva som skal huskes og hva som skal arkiveres hverken er tydelige eller ubestridte. Lagringskapasiteten til arkivet har forbigått

⁶⁰ Ruchatz 2008: 370

⁶¹ Ruchatz 2008: 369-371

⁶² Erlandsen & Evensen 2000: 227

⁶³ Erlandsen & Evensen 2000: 9

⁶⁴ Larsen & Lien 2007: 163

⁶⁵ Erlandsen & Evensen 2000: 9

⁶⁶ Kjeldstadli 2008: 19

⁶⁷ Erlandsen & Evensen 2000: 10

⁶⁸ Assmann 2008: 98

det som et menneskelig minne kan huske. Digitale løsninger har ubegrenset lagringskapasitet der vår menneskelige hukommelse naturlig nok har sine begrensninger.⁶⁹ Digitalisering kan derfor åpne for at avstanden mellom «kanon» og «arkiv» blir mindre. Når et bilde legges ut på gunnerus.no kan det fritt lastes ned. Dette gjør at fotografiet kan multipliseres og «finne nye arenaer i digitale, nettverksbaserte og brukergenererte arkiver».⁷⁰ På den andre siden kan man argumentere for at digitalisering bare er en annen form for passivt minne. Bildene blir tatt vare på for fremtiden, men de er likevel ikke i aktiv bruk. De ligger der avventende. Samtidig er det et argument at digitalisering fører til at den analoge fotografiske kulturarven ikke står i fare for å visne bort i arkivet.⁷¹

Ruchatz beskriver en frykt for at fotografiets tidsmessige karakter forsvinner og blir likegyldig når det digitaliseres.⁷² Det er også noe man mister ved digitalisering - nemlig fotografiets materialitet. På Gunnerus blir hele glassplaten avfotografert når de digitaliserer, slik at brukssporene i mest mulig grad bevares også digitalt. Likevel er opplevelsen av å holde glassnegativet i hånden en helt annen. Når man har glassnegativet foran seg kan man få øye på flere detaljer. Lyset kan være med på å avsløre spor etter retusjering, riper eller bleking. Noen ganger blir visuell støy retusjert bort under digitaliseringen om det er teknisk mulig. Ofte må man det for å faktisk kunne ta i bruk fotografiet som kilde til kunnskap.⁷³ Likevel kan det hevdes at fotografiets autentisitet blekner når et negativ blir erstattet av en digital versjon.⁷⁴ På den andre siden kan man hevde at et digitalt bilde ikke er en kopi, men at det skapes et nytt dokument. «Digitalisering av fotografiet innebærer at fotografiets materielle basis nå gjennomgår en radikal transformasjon».⁷⁵ I dette sitatet ligger det at digitalisering kan lage et nytt kulturminne med ny informasjon som du ikke ville funnet på det originale dokumentet. Det er denne tilleggsinformasjonen som gjør bruksverdien i digitaliseringen spennende.

Ved å foreviges digitalt blir fotografiene lettere tilgjengelig. Fra å måtte hentes fram fra hyllen i arkivet, kan du med noen tastesøk få bildet opp på datamaskinen din. Men å gjøre noe digitalt er ressurskrevende og krever omfattende forarbeid. Det er enkelt å laste noe opp på

⁶⁹ Assmann 2008: 104

⁷⁰ Sæther 2008: 39

⁷¹ Sæther 2008: 39

⁷² Ruchatz 2008: 375

⁷³ Bjerke 2008: 25

⁷⁴ Ruchatz 2008: 375

⁷⁵ Sæther 2008: 39

nett, men når noe først er lastet opp så må det også være tilgjengelig i form av søkbarhet. Digitale arkiv må derfor ha et klassifiserende søkeordsystem.⁷⁶ Et av de største dilemmaene for digitaliserte samlinger er hvordan man skal oversette det materielle til det digitale. Hvilke søkeord skal man bruke? I dette spørsmålet ligger det flere valg, for det må gi mening til både eksisterende og potensielle brukere.⁷⁷ Brukerne av disse tjenestene er som regel interessert i opplysninger som for eksempel dato og hvilket sted bildet ble tatt, hvilke objekter, hendelser eller personer som er avfotografert, samt hvilken fotograf som tok det. Dette viser hvordan metadata kan brukes når vi leser bildet som beretning eller «avtrykk». Selv om man har transkribert all tilgjengelig skriftlig informasjon om fotografiet, så er det fortsatt mye informasjon som kan legges til.⁷⁸ På den andre siden er det en komplisert og uendelig oppgave å skulle skreddersy metadata til alle mulige søkeord som brukerne av disse tjeneste kan få nytte av.⁷⁹

⁷⁶ Sæther 2008: 39

⁷⁷ Vestberg 2009: 136

⁷⁸ Vestberg 2009: 138

⁷⁹ Vestberg 2009: 142

Del 4. Minner og bilder om jødisk historie i Trondheim

I 1851 ble «jødeparagrafen» fjernet fra Grunnloven slik at jøder fikk adgang til Norge. Kriger, revolusjoner, motrevolusjoner, pogromer, fattigdom og religiøs forfølgelse i tsarriket gjorde at flere jøder forlot Øst-Europa. Med denne historiske bakgrunnen slo østeuropeiske jøder seg ned i Trondheim.⁸⁰ I perioden 1880-1900 innvandret det litt under tretti jødiske familier til Trondheim.⁸¹ Den første generasjonen trondheimsjøder var for det meste født innenfor det samme geografiske området som i dag utgjør Polen og Litauen. Disse relasjonene gjorde at flere følte seg knyttet til byen, og at det ble uaktuelt å flytte på seg senere.⁸² Den første generasjonen trondheimsjøder livnærte seg av omførselshandel.⁸³ Ved inngangen til 1900-tallet gikk flere over til å drive fast forretningsdrift i byen.⁸⁴ I løpet av mellomkrigstiden ble det etablert 27 jødiske forretninger i byen, noe som var høyt sammenlignet med befolkningen i Trondheim ellers.⁸⁵ I et stadig ekspanderende næringsliv fant jødene i Trondheim sin nisje.⁸⁶

I 1905 ble det Mosaiske Trossamfund i Tronhjem stiftet, og i 1923 ble synagogen innviet i Arkitekt Christies gate 1B. Perioden 1905-1940 kjennetegnes av ekspansjon. Det var en periode med vekst og bevegelse både demografisk, sosialt og kulturelt. Jødene søkte selv aktivt integrering i bysamfunnet Trondheim. I mellomkrigstiden møtte jødene byens befolkning, institusjoner og myndigheter i hverdagslivet på flere måter. Barna gikk på folkeskolen sammen med andre barn. Selv om det var vanlig at andre og tredje generasjon tok over forretningen til foreldrene, begynte flere å ta utdanning. Utdanning åpnet for at man kunne velge en annen yrkesvei enn foreldrene og besteforeldre. Ifølge Jon Reitan bidro dette utvilsomt til å endre jødernes identitet. Livet i Trondheim var imidlertid ikke uproblematisk. Noen var skeptiske til den moralske og religiøse påvirkningen, og andre oppfattet jødene som en trussel i næringslivet.⁸⁷ I mellomkrigsårene var Norge preget av antisemittisme.⁸⁸ Perioden med ekspansjon i mellomkrigstiden ble etter hvert stanset av andre verdenskrig. «Før krigen kom til Norge hadde Det Mosaiske Trossamfund i Trondheim 260 medlemmer. Fem år senere var 130 av dem myrdet, åtte på Falstad, resten i Auschwitz-Birkenau.»⁸⁹

⁸⁰ Reitan 2005: 28-33

⁸¹ Reitan 2005: 40

⁸² Reitan 2005: 51

⁸³ Reitan 2005: 40

⁸⁴ Reitan 2005: 43

⁸⁵ Reitan 2005: 47

⁸⁶ Reitan 2005: 55

⁸⁷ Reitan 2005: 62-63

⁸⁸ Reitan 2005: 129

⁸⁹ Reitan 2005: 131

Analyse av bildene

Utvalget av bilder til denne analysen strekker seg fra perioden 1911-1942, og alle er tatt i studioet til Hilfling-Rasmussen. På et veldig overordnet nivå kan man si at disse bildene er vitnesbyrd for at den jødiske minoriteten i Trondheim faktisk fantes. Samtidig er de med på å dokumentere hvordan livet deres var før Holocaust. Et fellestrekk ved alle bildene er at de er oppstilt, og dermed gir de oss ikke et innblikk i den private sfæren. Likevel kan de brukes både som levning og beretning om jødisk liv i Trondheim. Bildene gir oss et ansikt til individene, de personifiserer og fargesetter fortiden.⁹⁰ Det nesten hverdagslige bildet med sin undertekst kan gjøre stort inntrykk når man kjenner til den senere historien. Kanskje trenger vi ikke bare billedlig grusomhet for å huske. Bilder som dette kan kanskje være vel så effektive virkemidler som bildene fra Holocaust. Selv om de gir to forskjellige uttrykk til det samme minnet, deler de likevel et felles meningsinnhold.⁹¹ Analysen går mer inn på hvordan bildene av enkeltpersoner og grupper kan gi flere nyanser til dette poenget.

Det første vedlegget viser Fru Wolfsohn med barn, og er datert 12. april 1911.⁹² Det neste vedlegget heter Fru Maliniak med datter og er datert 19. mai 1920.⁹³ Nesten ti år skiller disse bildene. De viser begge utelukkende mor med barn, og det er interessant å se at far ikke er med på bildene. Arrangementet i bildet er også verdt å legge merke til. På vedlegg 2 sitter datteren på fanget til mor. Det gir et inntrykk av en nærhet mellom mor og datter. Til kontrast er vedlegg 1 mye mer oppstilt. Her er noen av barna eldre, men gutten på bildet virker å være rundt samme alder som jenta på vedlegg 2. Forskjellen er tydelig her; han står oppstilt bakerst. Det er vanskelig å trekke en slutning her, men forskjellen i arrangement er iallfall påfallende. Videre kan man se på hva metadataene forteller oss. Vedlegg 1 har ikke mer utfyllende metadata enn dato og tittelen «Wolfsohn fru m/barn». Dette gjør det vanskeligere å vite hvem som egentlig er på bildet, om man ikke undersøker nærmere. De som er avbildet her er Bertha Wolfsohn med barna Bilka, Marie og David. Den andre sønnen Jacob dro til sjøs i 1907 og er derfor ikke med på bildet.⁹⁴ På den andre siden har vedlegg 2 dato, men også omtalte personer: «Maliniak, Mathilde, Britannia» og «Maliniak, Maryla». Her er det iøynefallende at Britannia er oppført i metadataene til Fru Maliniak. Det er ikke opplagt

⁹⁰ Reitan 2005: 149

⁹¹ Reitan 2005: 143

⁹² Fru Wolfsohn m/barn [fotografi] 1911 <https://ntnu.tind.io/record/206882>

⁹³ Fru Maliniak med datter [fotografi] 1920 <https://ntnu.tind.io/record/223056>

⁹⁴ Jødiske Museum Trondheim u.å. a

hvorfor om du ikke vet at hun var gift med Jac Maliniak, den første kapellmesteren i Palmehaven på Britannia Hotell. De to fikk kun datteren Maryla sammen.⁹⁵

Både vedlegg 3 og 4 viser Jacques Maliniak, også kjent som Jacob eller Jac. Metadataene som hører med vedlegg 3 daterer bildet til 11. juni 1920.⁹⁶ Her sitter Jac. Maliniak vendt mot kameraet. Vi ser hele overkroppen hans. Bildet er registrert med tittelen «Maliniak Hr.», men metadataene gir oss litt flere opplysninger. Ved omtalt person er det oppført «Malinak, Jac, Britania Hotel». Jac. Maliniak kom opprinnelig fra Polen, men ble tvunget på flukt under første verdenskrig. Tilfeldigheter førte ham til Trondheim, hvor han i 1918 ble ansatt som den første kapellmesteren i Palmehaven i Britannia hotell. Maliniak var konservatorieutdannet musiker, og hadde erfaring som restaurant- og orkestermusiker i Berlin.⁹⁷ Dermed gir denne metadataen litt mer kontekst til bildet. Vedlegg 4 er datert den 22. november 1938.⁹⁸ Her er «Maliniak, Jacob» oppført som omtalt person. Dette bildet av Maliniak bryter med arrangementet fra det i vedlegg 3. Det er et nærbilde der fokus blir et virkemiddel. Balansen mellom skarpt og uskarpt gjør at det nesten er et slags kunstnerisk bilde. Den 30. november 1938 dirigerte Jac Maliniak Trondheim Symfoniorkester i anledning sin 55-årsdag. Festaftenen ble mottatt med begeistring blant publikum og strålende anmeldelser fra pressen. Dermed er det sannsynlig at vedlegg 4 kan ha sammenheng med denne konserten. Kanskje var fotografiet en del av promoteringsbildene? Da krigen kom til byen ble det dessverre ikke flere konserter med Trondheim Symfoniorkester for Jac. Den polske musikeren og hans kone hadde klart å flykte under første verdenskrig, men var ikke like heldig i 1943. Både Jac og Mathilde Maliniak døde i Auschwitz.⁹⁹

Vedlegg 5 og 6 viser brødrene Idar og Julius Paltiel. Bildene har et nokså likt motiv, de er begge portrettbilder.¹⁰⁰ Arrangementet er også likt, de er portrettert i samme vinkel og utsnitt. Idar Paltiel er avbildet med et glimt i øyet, mens Julius ser mer tilbaketrukket ut. Hvis vi tar utgangspunkt i å tolke bildene som levning, er det interessant å se på dateringen av bildene. De er tatt den 12. august 1942. Dette er kun to måneder før de begge ble arrestert og senere deportert til Auschwitz-Birkenau. Antageligvis er dette noen av de siste bildene som er tatt av

⁹⁵ Reitan 2005: 74

⁹⁶ Maliniak Hr. [fotografi] 1920 <https://ntnu.tind.io/record/223200>

⁹⁷ Reitan 2005: 74-76

⁹⁸ Jac. Maliniak [fotografi] 1938 <https://ntnu.tind.io/record/240888>

⁹⁹ Reitan 2005: 76

¹⁰⁰ Paltiel, Idar [fotografi] 1942 <https://ntnu.tind.io/record/247789> & Paltiel, Julius [fotografi] 1942 <https://ntnu.tind.io/record/247788>

dem før de ble deportert. Kun Julius kom tilbake til Trondheim, Idar døde i konsentrasjonsleiren. Før denne tragiske hendelsen hadde de begge planlagt å drifte familiens forretning sammen. Planen var at Idar skulle drive butikken i første etasje, mens Julius skulle ha ansvar for klesproduksjonen i andre og tredje etasje.¹⁰¹ Når vi vet denne konteksten kan bildene leses som portrett av to forretningsbrødre. En ting som skiller disse bildene fra resten, er metadataene. Hos både Idar og Julius er fødsels- og dødsdato oppført. Dette er noe som gjør den digitale versjonen av bildet til en egen kilde. Fotografen visste jo ikke dødsdatoene til kundene sine, så på det fysiske bildet var selvfølgelig ikke dødsdatoene skrevet ned. Dette er et eksempel på hvordan digitalisering kan lage et nytt kulturminne med ny informasjon som du ikke ville funnet på det originale dokumentet. Disse ekstra opplysningene gjør at mermeningen i bildet kommer tydeligere fram.

På vedlegg 7 er Hirsch Komissar og Marie Komissar (f. Wolfsohn) avbildet. Bildet er datert 6. januar 1916. I metadataene på gunnerus.no står det oppført at omtalte personer er: «Komissar, Hirsch Zvi» og «Wolfsohn, Marie».¹⁰² Selv om denne metadataen ikke nødvendigvis er veldig utfyllende, så gir den oss likevel informasjon vi ikke kunne vært foruten. Hvis vi ikke hadde visst hvem som var på bildet, når det var tatt eller hvem som var fotografen er det lite vi kan tolke ut fra bildet. Marie og Hirsch giftet seg i 1916, samme år som dette bildet er tatt. Kanskje er bildet tatt i anledning dette.¹⁰³ Motiv og arrangement på den andre siden åpner for spennende refleksjoner. Selv om samtlige av bildene i denne analysen er oppstilt, skiller vedlegg 7 seg ut. Siden dette er en kvalitativ undersøkelse, er det vanskelig å si om bildet er konvensjonelt eller sjangertypisk. Det kan virke som om bildet ble tatt før de var ferdig oppstilt. Marie Wolfsohn virker å være i bevegelse, mens Hirsch Komissar ser frem og forbi kameraet. Ingen av dem ser i samme retning. Kanskje er dette på grunn av blitzens, og at de derfor ble bedt om å ikke se rett i kameraet. Både Marie og Hirsch var aktive i Trondheims intellektuelle miljø. Begge deltok ofte som foredragsholdere under lørdagsmøtene på Studentersamfundet.¹⁰⁴ Den 7. oktober 1942 ble Hirsch Komissar sammen med ni andre menn fra Trondheim henrettet i Falstadskogen som såkalte «sonofre».¹⁰⁵ Marie levde fram til 1961 men giftet seg ikke på nytt.¹⁰⁶

¹⁰¹ Jødisk Museum Trondheim u.å. b

¹⁰² Komissar og Frk. Wolfsohn [fotografi] 1916 <https://ntnu.tind.io/record/212590>

¹⁰³ Jødisk Museum Oslo u.å.

¹⁰⁴ Reitan 2005: 83

¹⁰⁵ Reitan 2005: 102

¹⁰⁶ Jødisk Museum Trondheim u.å. c

Del 5. Konklusjon

Fotografi er et medium gjør det mulig å lagre minner i langt større grad enn hva mennesket får til selv. Derfor har fotografiet stor innflytelse på hva vi husker eller glemmer om fortida. Bruken av uttrykket fotografisk minne tydeliggjør tilliten vi har til at det som avbildes viser virkeligheten som den en gang var. Likevel må man ikke glemme at et fotografi er flertydig. Det er et resultat av flere avgjørelser. Et fotografi kan inneholde flere forståelser, og er derfor avhengig av å tolkes. Digitalisering endrer forholdet mellom fotografi og minnet. Det åpner for at avstanden mellom kanon og arkiv blir kortere. Arkivets innhold lettere tilgjengelig når det ligger ute digitalt. Samtidig kan det også sees på som passivt minne, da det blir en ny form for bevaring. Fotografiets materialautentisitet kan forsvinne når man digitaliserer. En digital versjon må derfor anses som et nytt kulturminne fordi det inkluderer annen informasjon enn det materielle dokumentet. Videre kan en digital bildesamling gi flere perspektiv om jødisk minne i Trondheim. Den dokumenterer at den jødiske minoriteten i Trondheim eksisterte. Bildene forteller ikke noe om det private livet, de er ikke sosiale bilder. Likevel setter bildene farge på minnet om jødisk liv og er dermed med på å gi fortiden et ansikt. Det hverdagslige uttrykket bidrar til ytterligere refleksjoner rundt Holocaust.

Fotografi og minne henger tett sammen. Digitaliseringen av en bildesamlinger åpner opp for å utvide minnets rekkevidde. De to første problemstillingene gir dermed et godt grunnlag for å kunne diskutere den siste. Siden bilder påvirker hvordan vi minnes fortida, er det derfor interessant å se hvordan dette kan anvendes på jødisk minne i Trondheim. Bildene kan være med på å styrke minnet, nettopp på grunn av den spesielle egenskapen til fotografiet. I tillegg bidrar digitaliseringen av fotografiene til å synliggjøre det jødiske livet i Trondheim før Holocaust. Bilder fra Holocaust kjennetegnes ofte ved at de avbilder mennesker strippet for sine identitetsmarkører. Dette står i kontrast til bildene i denne analysen. De gir oss et innblikk i livene jødene levde før krigen inntraff, hvilken rolle de hadde i samfunnet og hvilke familier de var en del av. Bildene kan gjøre det lettere for oss å leve oss inn i dette minnet fordi det gir en nærhet til den største tragedien i nyere tid. De beriker forestillingene og erindringene våre om jødene i Trondheim. Det er et stort potensiale i å ta flere av disse bildene i bruk, fordi de viser mennesker som vi kanskje er i ferd med å glemme eller allerede har glemt. Når avstanden til fortiden blir større, kan disse bildene ha stor slagkraft. De får frem menneskeligheten i den større fortellingen om Holocaust.

Litteraturliste

- Aalberg, T. (1993). Konservering av fotografier. I H. Nissen & M. Aase (Red.), *Til opplysning: Universitetsbiblioteket i Trondheim 1768-1993* (s. 197-207). Tapir Forlag.
- Assmann, A. (2008). Canon and Archive. A. Erll & A. Nünning (Red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. (s. 97-107). Walter de Gruyter.
- Bjerke, Ø. S. (2008). Kunsthistoriens fotografiske objekt. I J. Ekeberg & H. Ø. Lund (Red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005* (s. 22-27). Press Forlag.
- Bjorli, T. (2001). Digitaliserte museumssamlinger: Kunnskapskilder til lokalhistorien. I S. Hindal (Red.), *Skjermkontakt med lokalhistorien. Internett som formidlingskanal for lokalhistorie. Erfaringer fra arkiv, biblioteker og museer* (s. 20-26). Statens bibliotektilsyn.
- Erlandsen, R. & Evensen, K. (2000). *Pas nu paa! Nu tar jeg fra Hullet! Om fotografiens første hundre år i Norge – 1839-1940*. Forlaget Inter-View i samarbeid med Norges Fotografforbund.
- Faltin, A. (2020, 2. desember). Frederik Hilfling-Rasmussen. I *Store norske leksikon*.
https://snl.no/Frederik_Hilfling-Rasmussen
- Jødisk Museum Oslo (u.å.). *Snublestein.no. Hirsch Zvi Komissar*. Hentet 15. mai 2021 fra:
<https://www.snublestein.no/Hirsch-Zvi-Komissar/p=50/>
- Jødisk Museum Trondheim. (u.å. a) *Jødiske fotspor. Hillel og Bertha Wolfsohn*. Hentet 15. mai 2021 fra: <https://www.jodiskefotspor.no/artikkel/hillel-og-bertha-wolfsohn>
- Jødisk Museum Trondheim. (u.å. b). *Jødiske fotspor. Julius Paltiels liv*. Hentet 15. mai 2021 fra: <https://www.jodiskefotspor.no/fotspor/julius-paltiels-liv>

- Jødisk Museum Trondheim. (u.å. c). *Jødiske fotspor. Marie Komissar (f. Wolfsohn)*. Hentet 15. mai fra: <https://www.jodiskefotspor.no/mennesker/marie-komissar-f-wolfsohn>
- Kjeldstadli, K. (2008). Fotografier og historie. I J. Ekeberg & H. Ø. Lund (Red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005* (s. 14-20). Press Forlag.
- Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie: frå daguerreotypi til digitalisering*. Samlaget.
- NTNU Universitetsbiblioteket (u.å. a). *Bilder i formidlingens tjeneste*. Hentet 13. mars 2021 fra <https://www.ntnu.no/ub/prosjekter/bilder-i-formidlingens-tjeneste>
- NTNU Universitetsbiblioteket (u.å. b). *Historiske bilder*. Hentet 13. mars 2021 fra <https://www.ntnu.no/ub/spesialsamlinger/historiske-bilder>
- NTNU Universitetsbiblioteket (u.å. c). *Samlinger –Dorabiblioteket*. Hentet 13. mars 2021 fra <https://www.ntnu.no/ub/bibliotek/dora/samlinger>
- NTNU Universitetsbiblioteket (u.å. d). *Samlinger – Gunnerusbiblioteket*. Hentet 13. mars 2021 fra <https://www.ntnu.no/ub/bibliotek/gunnerus/samlinger>
- Reiakvam, O. (1997). *Bilderøyndom. Røyndomsbilde. Fotografi som kulturelle tidsavtrykk*. Det Norske Samlaget.
- Reitan, J. (2005). *Jødene fra Trondheim*. Tapir Akademisk Forlag.
- Røkke, I. G. (1993). Billedsamlingen ved Universitetsbiblioteket i Trondheim. I H. Nissen & M. Aase (Red.), *Til opplysning: Universitetsbiblioteket i Trondheim 1768-1993* (s. 185-196). Tapir Forlag.
- Ruchatz, J. (2008). The Photograph as Externalization and Trace. A. Erll & A. Nünning (Red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. (s. 367-377). Walter de Gruyter.

Sande, B. (2021, 27. februar). «Alle» skulle innom den danske fotografen i Trondheim. *Adressa, Kultur*. <https://www.adressa.no/pluss/kultur/2021/02/27/«Alle»-skulle-innom-den-danske-fografen-i-Trondheim-23339185.ece?rs3211121620916072797&t=1>

Stugu, O. S. (2016) *Historie i bruk*. Det Norske Samlaget.

Sæther, S. Ø. (2008). Arkivets estetikk. I J. Ekeberg & H. Ø. Lund (Red.). *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005* (s. 38-45). Press Forlag.

Torgnesskar, P. O. (Red.). (2012). *Fotojuss for arkiv, bibliotek og museum*. Norsk Kulturråd.

Vestberg, N.L. (2009). From the Filing Cabinet to the Internet: Digitising Photographic Libraries. I C. Caraffa (Red.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*. (s. 129-144). Deutscher Kunstverlag.

Bildeliste

Hilfling-Rasmussen, J.F.C. (1911). *Wolfsohn fru m/barn* [Fotografi]. NTNU

Universitetsbiblioteket, Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/206882>

Hilfling-Rasmussen, J.F.C. (1916). *Komissar og Frk. Wolfsohn* [Fotografi]. NTNU

Universitetsbiblioteket, Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/212590>

Hilfling-Rasmussen, J.F.C. (1920). *Maliniak Hr.* [Fotografi]. NTNU Universitetsbiblioteket,

Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/223200>

Hilfling-Rasmussen, J.F.C. (1920). *Fru Maliniak med datter.* [Fotografi]. NTNU

Universitetsbiblioteket, Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/223056>

Hilfling-Rasmussen, J.F.C. (1938). *Jac. Maliniak.* [Fotografi]. NTNU Universitetsbiblioteket,

Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/240888>

Hilfling-Rasmussen, S. (1942). *Paltiel, Idar* [Fotografi]. NTNU Universitetsbiblioteket,

Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/247789>

Hilfling-Rasmussen, S. (1942). *Paltiel, Julius* [Fotografi]. NTNU Universitetsbiblioteket,

Trondheim, Norge. <https://ntnu.tind.io/record/247788>

Vedlegg

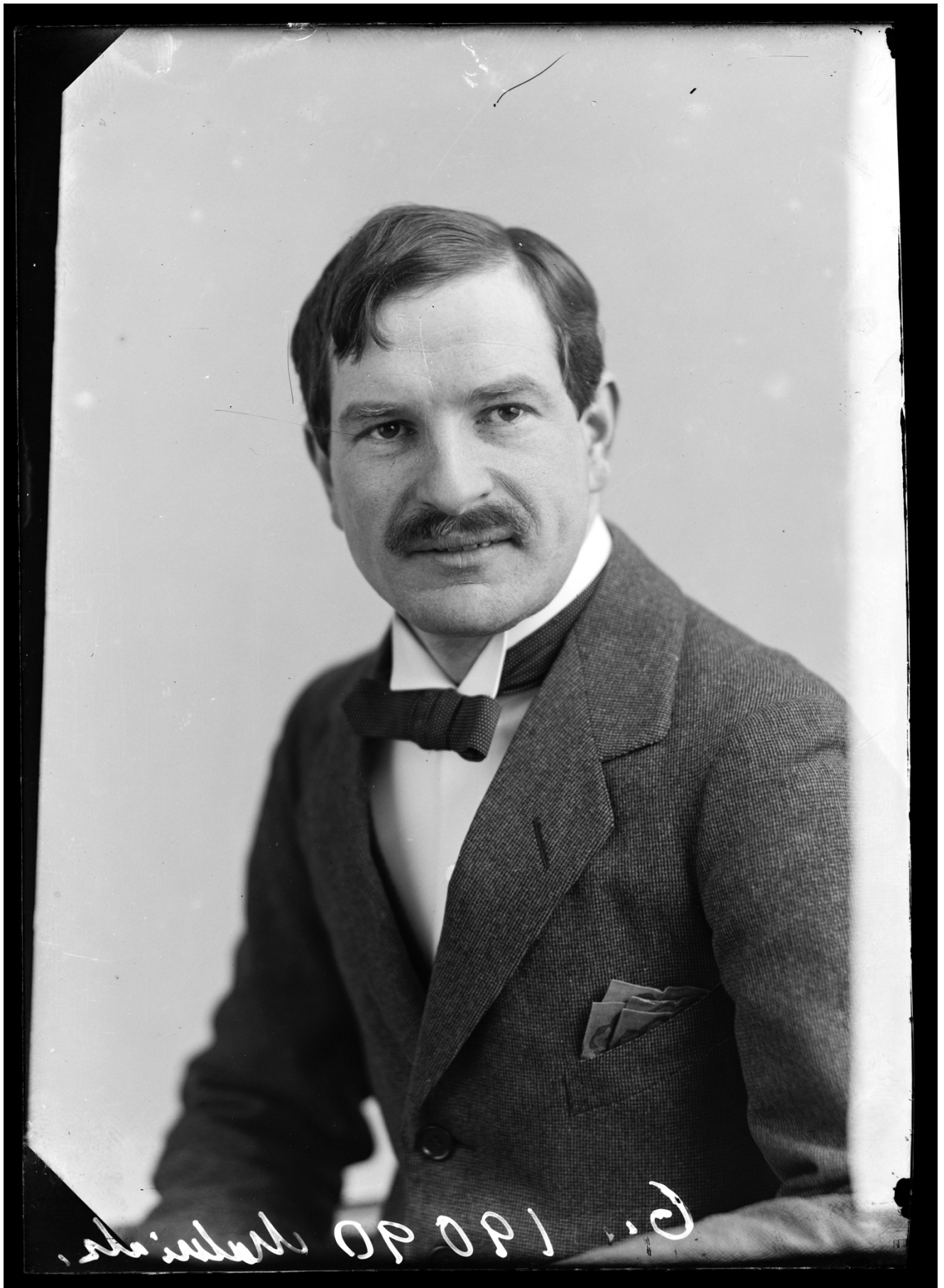
Vedlegg 1: *Wolfsohn fru m/barn.*



Vedlegg 2: *Fru Maliniak med datter.*



Vedlegg 3: Maliniak Hr.



Vedlegg 4: *Jac. Maliniak*



Vedlegg 5: *Paltiel, Idar*



Vedlegg 6: *Paltiel, Julius*



Vedlegg 7: Komissar og Frk. Wolfsohn



