

*Særtryk af*

# FUND OG FORSKNING

I DET KONGELIGE BIBLIOTEKS

SAMLINGER

Bind 48

2009



*With summaries*

KØBENHAVN 2009

UDGIVET AF DET KONGELIGE BIBLIOTEK

Om billedet på papiromslaget se s. 123.

Det kronede monogram på kartonomslaget er tegnet af  
Erik Ellegaard Frederiksen efter et bind fra Frederik III's bibliotek

Om titelvignetten se s. 110-111.

© Forfatterne og Det Kongelige Bibliotek

Redaktion: John T. Lauridsen

Redaktionsråd:

Ivan Boserup, Grethe Jacobsen, Else Marie Kofod,  
Erland Kolding Nielsen, Anne Ørbæk Jensen,  
Stig T. Rasmussen, Marie Vest

*Fund og Forskning* er et peer-reviewed tidsskrift.

Papir: Lessebo Design Smooth Ivory 115 gr.  
Dette papir overholder de i ISO 9706:1994  
fastsatte krav til langtidsholdbart papir.

Grafisk tilrettelæggelse: Jakob Kyril Meile  
Tryk og indbinding: SpecialTrykkeriet, Viborg

ISSN 0060-9896  
ISBN 978-87-7023-033-9

DA FOTOGRAF PETER ELFELT  
“FØJEDE BILLEDET TIL HISTORIESKRIVNINGEN”.<sup>1</sup>

AF

LOUISE WOLTHERS

Fotografiet har siden dets fremkomst omkring 1840 haft status af et ideelt øjenvidne. Mekanisk, troværdigt, præcist. Den fotografiske trykketeknik blev en væsentlig del af informationsaccelerationen i 1800-tallets industrielle samfund på linje med udbygningen af jernbanen, telegrafanlægget etc. Det optisk-kemiske billede blev opfattet som et direkte aftryk af virkeligheden og dermed som det perfekte hjælpemiddel for den positivistiske videnskabsmand – herunder også historikeren. Både fotografiets fortalere og kritikere, såsom f.eks. Lady Elisabeth Eastlake, Charles Baudelaire og Oliver Wendell Holmes, reflekterede allerede i mediets tidlige år over dets potentialer som dokumentation af historiens gang.

I praksis fik fotografier dog aldrig en fuldgældig plads i den videnskabelige historie. Men fotografiet indtog efterhånden mere plads i populærhistoriske formidlinger, i takt med at de nye trykkemetoder vandt frem omkring 1900. Billederne fungerede som lettilgængelige illustrationer af teksten og skulle give et umiddelbart indblik i, ‘hvordan det var’ i den fortidige virkelighed foran linsen. Med udgangspunkt i de oftest gengivne fotos i den hjemlige populærhistorie ser jeg i denne artikel nærmere på fotografen bag dem, Peter Elfelt (1866-1931), og hans samtidige visuelle kultur.<sup>2</sup> At fotografier stadig sjældent bliver brugt som egentlige kilder, der genererer ny historisk viden, tillader artiklens omfang ikke at diskutere til bunds, men undervejs i casestudiet vil nogle af årsagerne hertil blive berørt. For hvordan indkredser vi

<sup>1</sup> Artiklen er primært baseret på andet kapitel i min afhandling *Blik og begivenhed. En diskussion af fotografiets historiske potentialer med nedslag i krig, koloni og kommerzialisme 1860-1920* (Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2008).

<sup>2</sup> Trods hans navneskifte fra Petersen til Elfelt i 1901, som jeg skal omtale senere, vil fotografen her gennemgående blive kaldt Elfelt – også når det drejer sig om billeder fra før navneændringen – da det er med det navn, han markedsførte sig selv og blev kendt.

fotografiers historiske potentiale? Hvad er de for en type kilder, hvordan *medierer* de historier? Hvilke spørgsmål kan vi stille til dem – og hvilke problemer volder de for en kildekritik?

Lad mig indlede med at skitsere, hvordan det fotografiske medie i 1800-tallet mentes at kunne tjene historien. Det blev f.eks. fremhævet i Dansk fotografisk forening, hvis medlemmer talte varmt for etableringen af nationale fotoarkiver, som det bl.a. fremgår af medlemsblade fra 1881.<sup>3</sup> På linje med f.eks. det franske Société des Archives Photographiques, Historiques et Monumentales håbede fotograferne, at man også i Danmark ville udnytte mediets nøjagtighed, reproducerbarhed og den udvidede billeddistribution til at registrere og bevare historiske levn for eftertiden. I et nummer af *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* kunne man læse artiklen “Fotografiens Betydning for Historien”, hvis uanvgivne forfatter fastslog, at samtiden vitterligt ville komme til at skille sig ud fra de forrige århundreder, som netop ikke havde efterladt sig så meget billedmateriale.<sup>4</sup> Før var portrætter f.eks. karikerede eller idealiserede, men med et naturtro fotografi kunne man nu “... danne sig Begreb om udtrykket af den ydre Personlighed af Enhver, der har spillet en, om end nok saa ringe Rolle i det offentlige Liv ...” Man kunne altså opnå nøjagtig gengivelse af et ubegrænset motivfelt. Og fotograferne kunne skabe et billede af hele stænder lige fra bønder over præster til forfattere, “... af de Militaire og Sømandsstanden, af den jævne Borger og Borgerkone, af den mandlige og den kvindelige Laps. Kort sagt, man danner et Fotografi af Nationen i dens nuværende Skikkelse lige fra det laveste Folkeliv til Blomsten af Samfundet”. Alt kunne nu i princippet videreformidles til fremtidens betragter, og fotografiet formidle tilsyneladende en universel synsmåde. Disse demokratiske aspekter ved fotografiet bliver stadig fremhævet i dag, og de er blandt årsagerne til mediets faste plads i den populære historieformidling.

Her i Danmark blev de offentlige fotoarkiver efterhånden etableret omkring århundredeskiftet, men det var så som så med både den videnskabelige og den formidlingsmæssige anvendelse af dem. Især på Rådhusbiblioteket i København gjorde man, med bibliotekar Julius Salomon i spidsen, fra 1898 en aktiv indsats for at akkumulere fotografiske prospekter af byen, hvilket resulterede i en fin samling,

<sup>3</sup> *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* Nr. 14 og 15, 1881.

<sup>4</sup> Anonym: *Fotografiens Betydning for Historien*, *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* Nr. 15, 1881, s. 227 ff.

der i dag befinder sig på Københavns bymuseum. Som Salomon bl.a. skrev: "Formaalet med denne Samling er altsaa: gennem Tiderne at bevare Afbildninger af Alt, hvad der kan kaldes karakteristisk fra det forsvundne og forsvindende København." <sup>5</sup> Fotografier fra alle disse samlinger har siden kunnet anvendes i historisk øjemed, f.eks. i illustrerede danmarkshistorier og københavnerhistorier. Man skal dog helt frem til 1920'erne for at finde fotografier i et nationalhistorisk samleværk, nemlig *Det danske Folks Historie* (1926-29). <sup>6</sup> Her fungerer fotografierne og de øvrige billeder udelukkende som illustrationer af den tekstuelle viden, hvilket stort set stadig gælder for danmarkshistorier i bogform. Værket er spækket med billedgengivelser, maleri, grafik og fotos, hvilket netop hænger sammen med, at det skulle være mere bredt appellerende – *folkets* historie.

Det er især billeder fra én bestemt fotografs atelier, der kommer til at dominere i de populære danmarkshistorier og københavnerhistorier, nemlig Peter Elfelt. <sup>7</sup> Den hyppige anvendelse af fotografier med hans navn skyldes primært den store spredning i motiverne, fra portrætter af de kongelige og prospekter af deres boliger til optagelser af både borgere og bumsers liv på gaden, i butikken eller på beværtningen. Men den jævnlige brug af Elfelt-billeder skyldes også, at han allerede tidligt i karrieren cementerede sit navn som landets førende fotograf, og hans produkter blev vidt distribueret til både offentlige og private instanser. Elfelts fotografier er ikke blot blevet del af den senere populærhistorie, men var også dominerende i samtidens visuelle kultur. Når jeg derfor i denne artikel dykker ned i samlingen efter Elfelt & Co., er det med fokus på, hvordan den blev promoveret i den samtid, billederne senere skulle blive brugt som dokumentation af.

Alene fotografiernes tilnærmelsesvise ikonstatus kalder på kritisk analyse, hvilket de ikke hidtil er blevet underkastet. Men frem for alt er min motivation for at beskæftige mig med Elfelt, at han som ingen anden fotograf er blevet fremhævet som leverandør af 'historiske billeder' igennem de sidste 100 år. Således hed det f.eks. i *Berlingske Tidende* i 1965 om fotografen: "Hans kongstanke at gå ud i befolkningen og fotograferer tilværelsen i samfundet – for en moderne fotograf en

<sup>5</sup> Julius Salomon: Raadhusbibliothekets fotografiske Billedsamling, *Tidsskrift for kunstindustri*, 5, 1899, s. 64.

<sup>6</sup> Aage Friis, Axel Linvald og M. Mackeprang (red.): *Det danske Folks Historie*, 1926-29.

<sup>7</sup> F.eks.: Palle Laurings *Ude og Inde i København 1850-1920*, 1965 og Bente Kjølbys *København: De gode gamle dage i København 1870-1914 set med samtidens øjne*, 1980.

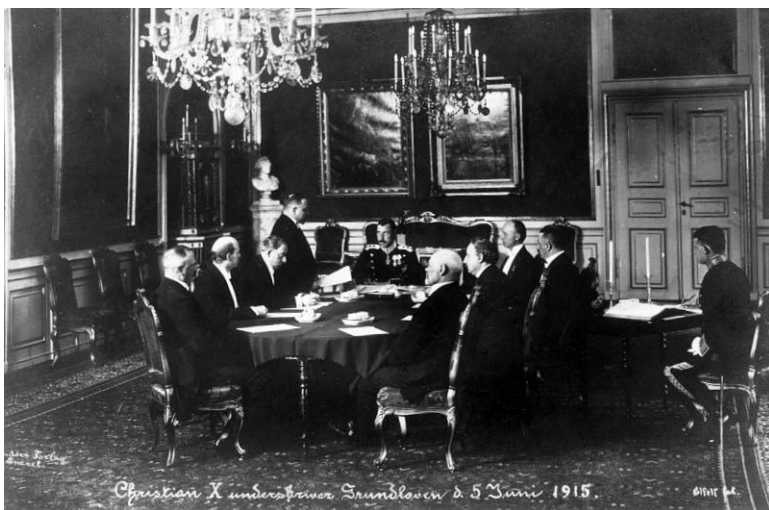
selvfølge – førte ham ind i det afsnit af hans virksomhed, som på sin vis vil blive stående i historien. *Elfelt føjede billedet til historieskrivningen.*<sup>8</sup> Citatet antyder en generel opfattelse af fotografen som samtidens kronvidne, en allestedsnærværende observatør af danskernes liv og levned, og det var sådan, Elfelt formåede at *brande* sin virksomhed på en måde, som hidtil ikke var set herhjemme. Elfelt & Co. var så at sige leveringsdygtig i netop det ‘billede af nationen’ som fotografer havde ønsket at skabe siden 1880’erne. Derfor udgør firmaets enorme samling, hvoraf størstedelen befinder sig på Det Kongelige Bibliotek, et stort potentiale for studiet af, hvordan fotografier har formet – og stadig forandrer – vores idéer om den nære nationale fortid.

### *Eneretten*

Elfelt & Co. er også repræsenteret i den føromtalt *Det danske Folks Historie* (Bind VIII), nemlig med billedet fra 1915, der viser underskrivelsen af den nye grundlov i Statsrådet d. 5. Juni.<sup>9</sup> (ill. 1) Som den eneste fotograf har Elfelt fået lov at være til stede ved denne historiske og højtidelige begivenhed, der er et historiemaleri værdigt. I majestætiske arkitektoniske rammer sidder Kong Christian for bordenden i billedets centrum omgivet af bl.a. Zahle, Scavenius, Brandes og Munch. I bogen er fotografnavnet ikke angivet, hvilket ikke skyldes uvidenhed fra redaktionens side. Elfelt udgav nemlig dette billede i adskillige former, lige fra postkort til stofindbundne foliomapper, så man har vidst hvem fotografen var. Den manglende kreditering er ens for alle de gengivne fotografier i *Det danske Folks Historie*, og skyldes at fotografierne – i modsætning til de reproducerede tegninger og malerier – ikke opfattes som subjektive udtryk, men som rent mekaniske afbildninger. Fotografier giver tilsyneladende sig selv, og derfor forekommer det unødvendigt med bemærkninger om ophav, genre etc., som man har påhæftet andre billedtyper. Fotografierne fremstår med andre ord som meddelelser uden kode og selv basale kildekritiske oplysninger synes overflødige. Man kan også formulere det sådan, at fotografierne kun fungerer som illustration, som motiv og i forhold til deres berettende element. Det vil altså sige, at det enkelte fotografi fremstår som ren referentialitet frem for som materiel genstand eller levn.

<sup>8</sup> Poul Syskind: Kongelig hoffotograf under fire konger, *Berlingske Tidende*, 16.5.1965.

<sup>9</sup> Friis, Linvald og Mackeprang (red): *Det danske Folks Historie*, VIII, 1929, s. 317.



Ill. 1: *Elfelt & Co.: Christian X underskriver Grundloven d. 5. Juni 1915. Postkort, 1915. (Det Kongelige Bibliotek, Kort- og Billedafdelingen).*

Det iscenesatte fotografi af Grundlovens underskrivelse i juni 1915 blev også bragt i genudgivelsen af *Det danske Folks Historie* nemlig *Schultz Danmarkshistorie*, hvor billedet er korrekt tilskrevet Peter Elfelt.<sup>10</sup> *Det danske Folks Historie* blev genudgivet 1941-43 af forlaget Schultz, bl.a. med nogle ændringer i illustrationerne og oplysningerne om dem. Og Elfelt er den eneste navngivne fotograf i denne senere udgivelse. Umiddelbart kunne man tro, at ophavsangivelsen skyldes en grundigere kildekritisk behandling af fotografierne. Men andre af billederne, som er påført "Elfelt fot.", er fra før hans virke (han etablerede sig som fotograf i 1890), bl.a. portrætterne af Kronprins Frederik og Kronprinsesse Louise (begge optaget 1869) samt billedbilaget *Fyrstebesøg på Fredensborg* (1883). Det har sin forklaring i, at Elfelt opkøbte arkiver og rettigheder fra andre fotografer og indlemmede dem i sin egen samling med eget stempel. Herunder samlingen efter hoffotograf Georg E. Hansen (1833-1891), som stod bag de ovennævnte portrætter. Dette var for så vidt hverken ualmindeligt eller et forsøg på uretmæssigt at foregive at være ophavsmanden ved at undlade at nævne den oprindelige fotograf. Georg E. Hansen kunne temmelig uproblematisk være fastslået som fotografen bag både kronprinseparret og fyrstebesøget, hvis man hos Schultz ønskede udtømmende oplysninger

<sup>10</sup> Friis, Linvald og Mackeprang (red.): *Schultz Danmarkshistorie*, VI, 1943, s. 38.

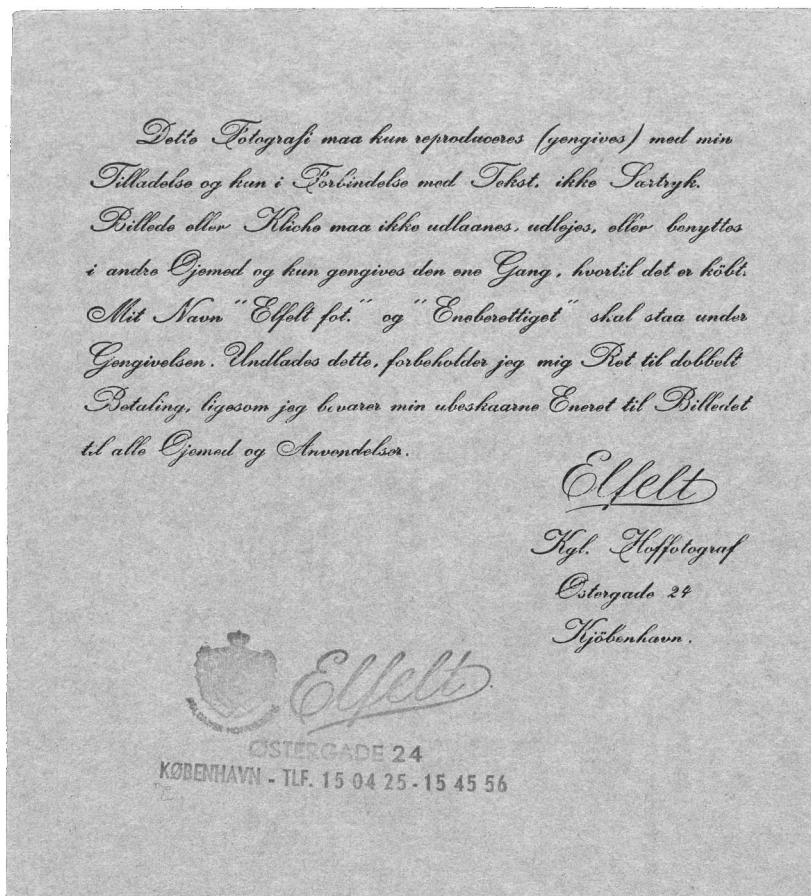
om fotografierne. At Elfelt i øvrigt er krediteret for billedet fra 1915 skyldes frem for forlagets omhyggelighed med henvisningerne nok snarere fotografen selv, der var temmelig nidkær, hvad angår hævdelsen af eneretten på sine fotografier. Eftersom han levede, da *Det danske Folks Historie* blev udgivet, har han måske set og påtalt den manglende angivelse af sit navn. Eller også har Schultz' forlag fremhævet Elfelts navn, fordi han i sin levetid havde flere opgaver for dem, som det bl.a. fremgår af hans protokoller.

Når Elfelt kunne opkøbe Hansens efterladte arkiv og sætte sit eget navn på de nye aftryk, var det helt i overensstemmelse med den første fotografilov af 1865. *Lov om Eftergørelse af Fotografier* gav blot fem års eneret til fotografen, hvilket i øvrigt også gjaldt faggruppen af kobberstikkere. Hvert fotografi skulle signeres og anmeldes, og derved adskilte bestemmelsen sig fra den om kunstarbejder. Man gik med andre ord ud fra, at kunstnerens individuelle stil var tilstrækkelig signatur, hvorimod alle fotografier lignede hinanden i udtrykket.<sup>11</sup> Da især fotografierne ønskede reglerne ændret, bl.a. med et forslag i 1890, blev det stærkt diskuteret, fordi politikerne ikke mente, at et håndværk – fotografvirksomheden krævede borgerskab – skulle beskyttes. I modsætning hertil var fotografiet i f.eks. Frankrig anderledes accepteret som havende en vis kunstnerisk status. Fotografierne herhjemme fik dog nogle indrømmelser i den senere revidering af loven, som kom 1911, hvor beskyttelsestiden blev hævet til ti år, mens kravet om anmeldelse bestod. Derudover skulle der på fotografiet angives eneretsindehaverens navn samt ordet "eneret".<sup>12</sup> De fagpolitiske spørgsmål vedrørende rettighederne til fotografier var Elfelt i øvrigt selv involveret i som medlem af Dansk fotografisk forening (fra 1894) og ikke mindst som formand af samme forening fra 1906 til 1918. Fotografernes ønske om nuanceringer blev bl.a. begrundet i, at fotografiet som genstand havde en status, der så at sige lå mellem kunst og håndværk. Foreningen sendte flere forslag til ministeriet om ændringer af den første fotografilov – forslag som bl.a. gik på, at det besværlige anmeldelseskrav skulle bortfalde, at eneretten skulle gælde i 15 år, samt ikke mindst at kunden ikke længere skulle have eneretten til et bestilt fotografi. De ønskede desuden, at

<sup>11</sup> Rasmus Reeh: *Fotografilovens historie og andre foto-essays*, 1985, s. 38.

<sup>12</sup> Se Reeh 1985 for en grundig redegørelse for de enkelte love. I *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* (som fra 1903 hed *Dansk Fotografisk Tidsskrift*) kan man følge fotografernes argumentationer.





Ill. 2: Bagside af kabinetfotografi fra Elfelts atelier. U.å., efter 1905. (Det Kongelige Bibliotek, Kort- og Billedafdelingen.)

der skulle være krav til bladene om at sætte fotografens navn under portrætfotografier, som de trykte medier fik gratis.<sup>13</sup>

Elfelt var en af dem, som fra begyndelsen af sin karriere så vigtigheden af at hævde sin eneret, hvilket bl.a. kan ses af firmaets omfangsrige anmeldelsesbøger. Også på billeder fra før 1911 er der omhyggeligt anført hans navn enten på det karton, fotografiet er monteret på, eller i blindskrift. Derudover finder man ofte en påskrift bag på aftrykkene, der forbød kopiering uden fotografens samtykke, hvilket i så fald ville koste dobbelttakst (ill. 2). Som han fastslår i et senere brev

<sup>13</sup> Reeh 1985, s. 49.

til en af sine faste kunder, Francis Zachariae: "Reglen for de Billeder, der udgaar fra mit Atelier til Reproduktion er den, at de betales med dobbelt Pris når mit Navn mangler under dem."<sup>14</sup> Brevet er en klage over, at Elfelts navn mangler under en række billeder, Zachariae har anvendt i værket *Før og Nu*, som jeg skal vende tilbage til. Men det er bemærkelsesværdigt, at Elfelt udtrykker sig så insisterende overfor en af sine største og mest vedholdende kunder. Det antyder en vedholdende interesse i at beskytte og promovere firmanavnet, som har givet hans fotografier en særlig status i sam- og eftertiden. Og man støder endda på flere klager i løbet af deres årelange korrespondance, som illustrerer nogle af problematikkerne omkring det reproducerbare billede. F.eks. har Zachariae i 1923 trykt et foto, han har fået fra en af de afbildede, men som denne oprindeligt fik af Elfelt, der tog det. Det får Elfelt til at fare i blækket igen, idet han føler sig "krænket og mener at jeg med mere Ret som Autor kan få Navn under end f.eks. Halck og andre fordi de ejer et Fotografi."<sup>15</sup>

Elfelt understregede, at han udkæmpede kampen for angivelse af navn på standens vegne og for at få samme ret som i udlandet. Det var en kamp, han ikke blot tog op i Dansk fotografisk forening, men også partipolitisk i form af sit medlemskab af Erhvervspartiet. Partiet etablerede sig i 1918 og udsprang af interesser inden for industri, handel og håndværk.<sup>16</sup> Det havde til formål at "skaffe hele den store borgerlige Mellemstand [...] den Indflydelse i det offentlige Liv som Standens Tal og samfundsmæssige Betydning berettiger den til."<sup>17</sup> Det lykkedes ganske vist aldrig for partiet at komme i folketinget, og i 1924 nedlagde det sig selv og pegede i stedet på de konservative som alternativ. Men at en fotograf, nemlig Elfelt, var formand for partiet i nogle år er interessant i et fotohistorisk perspektiv. Arbejdet som fotograf var nemlig fra begyndelsen af mediets udbredelse et kommercielt håndværk og forblev dette for store ateliers som Elfelts. Fotograferne solgte udstyr til hinanden, og allerede fra 1892 reklamerede Elfelt f.eks. i *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* for "Fabrik af Børnepuder og Forhandling af Ander-

<sup>14</sup> Brev 1918, Reg.nr. 556 (11-01 Erhvervsarkivet): F. Zachariae.

<sup>15</sup> Brev 1923, Erhvervsarkivet. Reg.nr. 556 (11-01 Erhvervsarkivet): F. Zachariae. I sit svar skriver Zachariae, at han ikke vidste, hvem der var "autor" og derfor ikke kunne indhente tilladelse til reproduktion. Halck var i øvrigt en overlæge, hvis private billedsamling Zachariae ofte lånte fra.

<sup>16</sup> Se f.eks. *Middelstanden. Organ for Erhvervspartiet* nr. 1, 8.9.1920 for skitsering af partiets historie.

<sup>17</sup> *Erhvervsavisen* nr. 2, 15.10.1921.

sens Kameraer”. Fotograferne begyndte som små næringsdrivende i stadigt stigende konkurrence. Samtidig var kameraet som nævnt også tæt forbundet med industrialiseringen og dens krav om effektivisering, aktualitet, fremskridt, masseproduktion og distribution.<sup>18</sup>

Som fotograf må Elfelt altså placeres i handels- og industriborgerskabet; en stand, han også var politisk aktiv for. Og det i et parti, hvis første formålsparagraf handlede om opretholdelse af personlig ejendomsret, selvstændig næringsdrift og “i det hele taget Enkeltmands frie og selvstændige Udnyttelse af sine Evner som Samfundets bærende Grundvold og alt fremskridts Drivkraft”.<sup>19</sup> Medlemmerne og den potentielle vælgergruppe tilhørte altså den øvre middelklasse, som både ville skærme sig opadtil mod kapitalens og stordriftens overgreb og nedadtil mod arbejderbevægelsens “Udskejelser”.<sup>20</sup> Man kan se en parallel til fotohistorikeren Anne McCauleys beskrivelse af, hvordan de tidlige franske fotografer gjorde sig umage for at skille sig ud fra arbejderklassen. De ønskede at se sig selv som repræsentanter for fremskridt og teknisk opfindsomhed og socialisere med arbejdsgivere og anden reklamevirksomhed.<sup>21</sup> Elfelt havde selv baggrund i arbejderklassen, han kom fra en fattig familie, og hans tilværelse synes at have handlet om, via sin virksomhed, at rykke sig så langt bort fra denne som muligt.<sup>22</sup> Et fagpolitisk eksempel på distanceringen til den lavere klasse er hans korstog mod kanonfotograferne, som kan følges i Dansk fotografisk forening og i samtidens aviser og blade, hvor han jævnligt havde indlæg eller blev omtalt (ill. 3). Og hans virke som fotograf, der kunne dække alle de genrer og teknikker, der fremkom i hans levetid, f.eks. lysreklame og film, var drevet af idealet om konstant fremskridt. En avisnotits i forbindelse med hans 50-års fødselsdag fremhæver, at Elfelt er “den første” i alt, hvad han foretager sig.<sup>23</sup> Endelig gik hævdelserne om eneretten hånd i hånd med hans forretningsmæssige ærgerrighed.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Se Louise Wolthers: *Fotografiet – Industriens medie*, Hanne Abildgaard & Aase Bak (red.): *Industriens billeder*, 2007, s. 34-52.

<sup>19</sup> *Erhvervsavisen* Nr. 1, 8.10.1921.

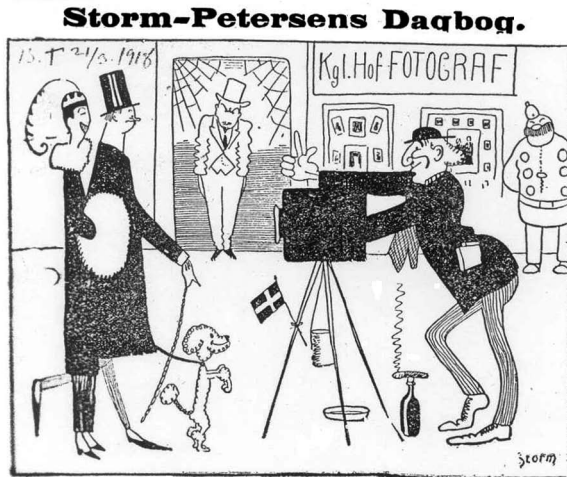
<sup>20</sup> *Erhvervsavisen* Nr. 2, 15.10.1921.

<sup>21</sup> Anne McCauley: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-187*, 1994, s. 45.

<sup>22</sup> For detaljerede biografiske oplysninger se *Objektiv* nr. 90, 2000.

<sup>23</sup> *Hovedstaden* 1.1.1916. For et overblik over Elfelts mange tekniske, fotografiske arbejdsområder se *Objektiv* nr. 90, 2000.

<sup>24</sup> Det fremgår f.eks. af følgende satiriske vers af signaturen Ærbødigt (alias Viggo Barfoed): “Hvor Elfelt fot’graferer / er Adgang strengt forbudt, / og andre Fotogra-



**Kgl. Hoffotograf Elfelt har i Forskningsforeningen udtalt, at han  
valte sig pinlig berørt ved Kanonfotografene ....**

III. 3: *Storm-Petersens Dagbog*. B.T. 1918.  
(Hans Elfelt Bonnesens privatsamling).

Peter Elfelt blev vitterligt den mest indflydelsesrige fotograf fra årene omkring 1900 og hans billeder sås jævnligt i adskillige trykte magasiner, herunder *Frem*, *Damernes Blad* og *Hver 8. Dag*.

#### *Fotografiets 'ophav'*

Når Elfelt i brevet til Zachariae betegner sig selv som "Autor" – som ophavsmanden – er det ikke, fordi han tænkte sig selv som kunstner, som auteuren der sætter sit individuelle præg på billedet. Ofte stod en af hans ansatte bag især udendørsoptagelser og bestillingsopgaver, mens Elfelt selv, især da han var veletableret som hoffotograf, tog sig af de

fer / de bliver straks hældt ut. / Ja, om det saa er Himlen, naar den er lyseblaa, / den har Hr. Peter Elfelt / skam Eneretten paa." Verset omhandler Elfelts opstilling for Erhvervspartiet og fortsætter med flere strofer i samme tone – han bør vælges "thi ingen har til Tinget / mer Eneret end ham" – og når han efter at have modtaget sølle 12-14 stemmer har grædt sin harme hos vælgerne, vil han stemple dem i panden: "P. Elfelt, Eneret." Citeret fra avisudklip u.å. fundet i Elfelts scrapbog (nr. 3). Der findes fire scrapbøger med udklip, billeder, pamfletter mm. samlet af Elfelt og nu i privateje hos Hans Elfelt Bonnesen, som venligst har udlånt mig dem til gennemsyn. Enkelte udklip, som det har været umuligt at finde kildeangivelse på, har jeg fundet relevante nok til at citere alligevel.

opgaver, der havde højere status, herunder portrætfotografering eller optagelser ved historiske eller royale begivenheder, som f.eks. vedtagelsen af grundloven 1915. Det er i den forbindelse værd at bemærke, at han naturligvis fotograferede det historiske øjeblik blandt rigets ledere på Amalienborg, men ikke f.eks. kvindernes optog på gaden, der immervæk markerede den væsentligste ændring af grundloven, nemlig indførelsen af kvinders valgret. Elfelt havde fra firmaets begyndelse flere ansatte, heriblandt sine brødre Karl og Anders, som hjalp til i mørkekammeret og assisterede ved udendørsoptagelser. Det var heller ikke det enkelte fotografi som unik genstand, der skulle beskyttes mod gengivelse ved anførelsen af Elfelt som autor. Som det vil fremgå, var hans firma frem for alt bygget op om fotografiets reproducerbarhed, dets mangfoldiggørelse og oftest mulige gengivelse. Vi skal bl.a. se det samme fotografi indgå i flere forskellige kontekster, f.eks. kunne topografiske bestillingsbilleder ende som del af det store stereoskopgalleri. Betegnelsen "Autor" handler derimod mere om hans navn, om Elfelt som personificeringen af firmaet. Han opbyggede med andre ord et personligt varemærke, som ingen fotograf tidligere havde gjort herhjemme.

Inden han blev selvstændig, havde han været ansat hos hoffotograf J. Petersen & søn og søgte selv titlen som hoffotograf et par gange, inden han fik den 1901. Derefter skiftede han hurtigt navn fra Petersen til Elfelt for at kunne skille sig ud fra de to samtidige hoffotografer, der bar det samme efternavn. Navnet Elfelt kom af hans mellemnavn Lars, der gjorde at han blev kaldt Peter L.<sup>25</sup> Han havde allerede 1892 fotograferet kong Christian IX og dronning Louises guldbryllup og kom siden til at forevige mange royale begivenheder, såsom bryllupper, begravelser og fyrstebesøg. Han udsøgte sig således samfundets spidser som kunder og var den første, der fotograferede Folke- og Landstinget in situ 1900, ligesom han portrætterede alle de nye medlemmer efter systemskiftet året efter. Som ældre fik Elfelt i øvrigt den opgave at stå for ophængningen af portrætter og prioriteringen af billeder på selve Christiansborg, hvilket manifesterer en yderligere indflydelse på den visuelle kulturarv.<sup>26</sup> De adskillige betydningsfulde opgaver kom bl.a. i stand via en grundig netværkspleje i diverse foreninger, herunder håndværkerforeningen og – fra 1901 – frimurerlogen. Som McCauley beskriver det, spejlede fotografen sig i kunder fra de øvre klasser eller

<sup>25</sup> Tak til Hans Bonnesen Elfelt for oplysningen.

<sup>26</sup> Poul Syskind 1965.

søgte at imitere dem.<sup>27</sup> Peter Elfelt kom oprindeligt fra beskedne kår, men som fotograf udfoldede hans private og professionelle liv sig både i middel- og overklassen, og han havde begge samfundslag som kunder. I annoncer fra og omtaler af hans ateliers fremhæves især elegancen, det luksuspræg, der både har fået overklassen til at føle sig hjemme og middelstanden til at føle sig som noget særligt. Da han i 1905 skiftede atelier fra Købmagergade til Østergade, er aviserne ganske benovede efter åbningsreceptionen, og *Vort land* skriver om lokalerne: “[de] er ikke langt fra at være imponerende, tilsammen findes ikke mindre end 15 Værelser, deriblandt de overdaadigt udstyrede Venteværelser med Klaver, et lille Bibliotek o.s.v., og det ualmindeligt smukke og smagfuldt udstyrede Omklædningsværelse.”<sup>28</sup>

Det er denne bredere socio-økonomiske kontekst, man må placere Elfelts billeder i. De enkelte fotografier vil umiddelbart unddrage sig de almindelige kildekritiske og kunsthistoriske spørgsmål om f.eks. ophavet, fordi det ikke er en enkeltperson med en individuel intentionalitet men et firma, der står som afsender. Den kunstneriske subjektivitet vil næppe heller være interessant, men det er derimod billedernes funktion og cirkulation, hvilket man, bl.a. med historiker og antropolog Elizabeth Edwards, kan kalde billedets sociale biografi. Hermed menes såvel motivet og dets vandringer gennem forskellige medier som den fotografiske genstand og dens proveniens etc.<sup>29</sup> Opmærksomheden på begge disse sider af fotografiets biografi placerer det i en udvidet visuel økonomi. Således har nyere forskning indenfor historisk-antropologisk fotografi i stigende grad nærmet sig ‘material culture’ som videnskabeligt felt. Med andre ord bliver det mere relevant at se på det historiske fotografi som levn end som beretning. Men ville det overhovedet være muligt at analysere et fotografi som en beretning? Spørgsmålet peger på nogle grundlæggende udfordringer ved at tænke fotografier som kilder, som jeg kort skal opholde mig ved.

I det fremherskende, funktionelle kildebegreb er hhv. levns- og beretningsaspektet afhængig af historikerens udnyttelse af og spørgsmål til kilden. Det kan formuleres sådan, at anskuet som levn vil historikeren søge at sætte kilden i relation til dens ophavssituation for at

<sup>27</sup> McCauley 1994, s. 43.

<sup>28</sup> Et Besøg i et moderne atelier, *Vort Land*. Scrapbog nr. 2, Hans Elfelt Bonnesens samling.

<sup>29</sup> Elizabeth Edwards og Janice Hart: Introduction. Photographs as Objects, Edwards & Hart (red.): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, 2004, s. 5.

sige noget om kildens samtid, mens en beretning derimod sættes i forhold til sit emne, til det den fortæller om.<sup>30</sup> Med ophavssituation menes typisk kildens originale kontekst. Kildeprøvelsen består med andre ord generelt af fastsættelse af oprindelse, tid, hjemsted samt ophavsmand, og fortolkningen er en undersøgelse af, hvad kilden 'siger', og hvad en datidig læser ville have fået ud af den.<sup>31</sup> Et fotografi vil i princippet altid kunne bruges som levn, hvilket i første omgang medfører opmærksomhed på dets materialitet, dets karakter af kulturel frembringelse, frem for blot på motivet, dets 'fremstilling'. Historikere har straks været mere tøvende overfor at opfatte et fotografi som en beretning og underkaste det en vidneværdsættelse. Det hænger sammen med, at den traditionelle kildekritik baserer sig på en indirekte forudsætning om, at en meddelelse er verbaliseret, ligesom metoden er udviklet i forhold til skriftlige dokumenter.

Det bør nævnes at allerede Kristian Erslev, i *Historisk Teknisk*, i forbindelse med den grundlæggende kildeprøvelse og fortolkning af "talende kilder" (skriftkilder) skrev, at samme fremgangsmåde kan appliceres på billeder – blot "med passende Ændringer".<sup>32</sup> Desuden antydede han, at billeder kan berette, han skriver f.eks. om vidneværdsættelsen af billeder: "Man vil først spørge om Tegneren eller Maleren selv har set hvad han fremstiller, og i det Tilfælde søge at få Rede på om han efter sine Evner og Uddannelse kan antages at have iagttaget skarpt og nøjagtigt; ofte vil et maleri af ringe Kunstværdi have langt større Kildeværdi end en fremragende Malers værk, fordi denne har lagt mere ind af sin egen Personlighed."<sup>33</sup> Billeder i form af malerier og tegninger kan således i princippet fungere som berettende kilder. De opfattes som øjenvidneberetninger og skal ligesom tekster blot have skrællet det subjektive element bort af historikeren for at give et sandfærdigt billede af den fortidige virkelighed. Men hvad angår et fotografi er der tilsyneladende ingen lag at skrælle bort, og heller intet menneskeligt øjenvidne, der kan berette – virkeligheden fremstår i sin rå form.

Nutidens historikere er selvfølgelig klar over, at fotografiet ikke giver os et neutralt, umiddelbart og nøjagtigt billede af den fortidige

<sup>30</sup> H.P. Clausen: *Hvad er historie?*, 1986 [1963], s. 74 ff. Han er, som de fleste historikere i det 20. århundrede, stærkt influeret af Kristian Erslev.

<sup>31</sup> Se f.eks. Erslevs afsnit "Kildeprøvelsen" i *Historisk teknik*, 1975 [1926 – 2. udg.], s. 30 ff. og Knut Kjeldstadli: *Fortiden er ikke hvad den har været*, 2001 [1999], s. 183 ff.

<sup>32</sup> Kristian Erslev 1975 s. 39.

<sup>33</sup> Sst. s. 69.

virkelighed, men at der ligesom i en tekstkilde – eller et maleri – er subjektive omformninger, historikeren må tage højde for. Den videnskabelige og metodiske litteratur på området er dog yderst sparsom, såvel nationalt som internationalt. Fremhæves skal derfor historikeren Knut Kjeldstadli, der inddrager billedkilder i sin metodebog *Fortiden er ikke hvad den har været* og understreger, at læsningen optimalt må være tværfaglig, hvilket primært vil sige med brug af et kunsthistorisk, ikonografisk analyseapparat. Dette baserer sig især på kunsthistorikeren Erwin Panofsky og dennes begreber ikonografi (motiv) og ikonologi (allegori/symbol). Uden for kunsthistoriefaget ses ofte en lidt skematisk anvendelse af Panofskys analyseredskaber, som kan være svært forenelige med nyere billedformer og billedforståelser, f.eks. diskursanalytiske, semiotiske etc. – for ikke at tale om udvidelsen af genstandsfeltet i visuel kultur-studierne. Panofsky er en kompleks figur i kunsthistorien, men her må det blot konstateres, at netop ikonologien blev udviklet til fortolkning af værker der havde litterær (allegorisk) karakter og bl.a. ikke tager højde for det (kunst-)historiske subjekts indflydelse på betydningen. Et billede er kommunikation og “Historikeren kan ønske at bruge billedet som en beretning, som en kilde til den virkelighed det beskriver”, men det bør dog bruges i sammenhæng med andre kilder.<sup>34</sup> Kjeldstadli opridser nogle tommelfingerregler for billedanalysen, som inkluderer ophavsbeskrivelse, teknisk analyse, formal beskrivelse, motivanalyse, samt udsigelse (“dybere mening”). I sidstnævnte kategori ligger også et forsøg på at forstå omstændighederne bag produktionen, formålet, funktionen samt typen af billede, hvilket let kan overføres til fotografier. Fotografier er imidlertid typisk vævet ind en fortids bredere visuelle kultur og kan ikke uden videre sidestilles med billedkunst. De traditionelle kunsthistoriske metoder er tilsvarende ikke fyldestgørende for brugen af fotografier som kilder. Det, man kan kalde fotografiets svage intentionalitet, unddrager sig f.eks. det klassiske kunsthistoriske *connaissance*.

Det problematiske ved den fotografiske kilde er, at “referenten klæber”, som billedteoretiker mm. Roland Barthes formulerer det.<sup>35</sup> At analysere fotografiet som en beretning synes at fordre en slags kile eller afstand mellem fotografiet og det, det beretter om. Der må være en tydelig mediering til ophavssituationen, f.eks. i form af tekst, retouche etc. ellers bliver det umuligt at skelne fotografiet fra motivet. Udtryk-

<sup>34</sup> Knut Kjeldstadli 2001, s. 207 ff.

<sup>35</sup> Roland Barthes: *Det lyse kammer*, 1983 [1980], s. 93.



ket “referenten klæber” understreger, at det fotografiske billede har en tæt, fysisk nærhed med sit motiv. Og det er netop et af de særlige træk ved fotografiet i sammenligning med andre billedtyper: det har både en lighed (i kraft af dets realisme) og en nærhed med motivet. Ligheden betyder, at man opfatter billedets forhold til det afbildede som en overensstemmende *ikonicitet* med Charles S. Peirce’s semiotiske begreb. Peirce introducerede en triadisk tegnbestemmelse, hvilket vil sige at et betydningsdannende tegn indeholder tre elementer: indeksikalitet, ikonicitet og symbol, som hver især kan være mere eller mindre dominerende. Symbolet er arbitrært og konventionelt, mens både ikonet og indekset relaterer sig til en objektiv virkelighed.<sup>36</sup> Men fotografiet som tegn fungerer derudover i kraft af mere end lighed, det er frem for alt et *aftryk* – hændelsen foran linsen har via lyset aftegnet sig på negativet, det er et *indeksikalsk* spor i en tilsvarende semiotisk formulering. Som optisk-kemisk fænomen fungerer fotografiet i kraft af begge tegntyper. Indeksikalitet baserer sig på en kausal nærhed mellem tegn og genstand, som et konkret mærke efter en hændelse. Peirce selv bruger skudhullet som eksempel – og fotografiers indeksikalitet består i en kausal forbindelse til motivet, der garanterer dets “haven-været-der”.<sup>37</sup> Med Peirce’s begreber kan vi således formulere en hovedårsag til problemerne med at anvende fotografiet som kilde: de indeksikale og de ikoniske træk forstærker og naturaliserer hinanden. Ikoniciteten understøtter det indeksikale bevis på at ‘sådan var det’ i en uimodsigelig tautolgi. For en historiker der vil anskue den fotografiske kilde som beretning, er det især fotografiets overbevisende indeksikalitet, der volder problemer.

Vender vi kort tilbage til Kjeldstadli, så har han andetsteds skrevet en tekst, der eksplicit adresserer fotografier som historiske kilder. Heri opridser han, hvordan fotografiet enten kan ses som *aftryk*, som en beretning om de forhold billedet viser og/eller som *udtryk*, som et levn af ophavssituationen, der skabte billedet.<sup>38</sup> Han pointerer, at selvom fotografiet er et aftryk, eksisterer der ikke et 1:1 forhold mellem billedet og det udsnit af virkeligheden, som det viser. Kjeldstadli baserer

<sup>36</sup> Se Keld Gall Jørgensen: *Semiotik – en introduktion*, 1993, s. 21 ff. – og i specifikt fotografisk perspektiv se: Rune Gade: *Staser*, 1997, s. 74 ff.

<sup>37</sup> Barthes 1983 s. 99 og Barthes: *Billedets retorik*, Bent Fausing og Peter Larsen (red.): *Visuel Kommunikation*, I, 1980, s. 52.

<sup>38</sup> Knut Kjeldstadli: *Fotografier og historie*, Jonas Ekeberg og Harald Østgaard Lund (red.): *80 millioner bilder. Norsk kulturhistorisk fotografi 1855-2005*, Oslo 2008, s. 15 ff.

sin tekst på en artikel af Axel Bolvig – den historiker herhjemme, der hidtil har beskæftiget sig mest indgående med fotografier som kilder. I sin strukturalistiske-semiologiske fotografiopfattelse, der især er inspireret af den tidlige Roland Barthes pointerer Bolvig, at fotografiet i sig selv ikke kan fortolkes som en bevidst meddelelse, en beretning, der kan vidneværdssættes.

”Det enestående ved fotografiet er at det som et arkæologisk levn rummer denotative informationer, der oven i købet er af dokumentarisk karakter. På grund af det mekaniske ved fotograferingen er de genkendelige denotationer samtidig indexikale tegn, de er virkelighedens ‘fodafttryk’. ‘Es ist fotografiert worden – also existiert es’. Men hvor, hvorledes, hvornår og hvorfor det har eksisteret kan kun sproget meddele.”<sup>39</sup>

Bolvig anvender her Barthes’ begrebspar denotation-konnotation fra teksten “The Photographic Message” (“Le message photographique”, 1961), hvor Barthes definerer de denotative og konnotative aspekter ved et billede. Denotationen betegner kort sagt det umiddelbare, ukodede og analoge i fotografiet, mens konnotationen betegner det kodede, f.eks. dets vinkel, kontekst, eller som han betegner det andetsteds: billedets retorik. Det særlige ved fotografiet (og her er tale om det dokumentariske fotografi eller pressefotografiet) er, at dualismen mellem de to niveauer er skjult, således at konnotationerne afhænger af denotationen, af at billedet foregiver at være 100 % kodeløst og analogt. Overfor Bolvigs opdeling kan man indvende, at både denotative og konnotative elementer i praksis oftest vil indgå i samspil med hinanden, med billedets kontekst, med dets receptionshistorie etc. Barthes pointerer netop, at fotografiets denotation er dets *retorik*, dets konnotation. Men Bolvig lægger vægt på, at fotografiet viser et genkendeligt aftryk af virkeligheden, samtidig med at dets indeksikalitet er irreversibel. Indeksikaliteten kan ikke spores tilbage til én sand kontekst, fordi mediet ikke påstår noget eller giver sin subjektive version af fortiden. Med andre ord: Fotografiet *peger*, men det fortæller ikke selv på *hvad*, og dette er også et indeksikalt aspekt ifølge Peirce. Indekset kan nemlig sammenlignes med både pegeord og såkaldte shifters, som f.eks. det personlige pronomen ‘jeg’, hvis betydning er afhængig af brugen, af en forankring.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Axel Bolvig: Med passende ændringer, Tove Hansen (red.) *Sølv og Salte*, 1990, s. 230.

<sup>40</sup> Gall Jørgensen 1993, s. 30.

*Tekst og kontekst*

Lad os et øjeblik endnu blive i de teoretiske overvejelser over fotografiets kildestatus og over, hvordan vi kan betragte historiske fotografier i dag samt deres forhold til den fortidige virkelighed. Barthes skrev nemlig også om den sproglige forankring af fotografier, og senere understreger Bolvig, at en tekstuel forankring er afgørende i historisk regi, for det er den man må udøve kildekritik på: sproget kan lyve – det kan fotografiet ikke.<sup>41</sup> Dette bundes i en grundlæggende tegnteoretisk skelnen mellem sprog og fotografi: Hvor sproget består af arbitrært kodede tegn, er fotografiet umiddelbart mindre kodet og genererer kun betydning via et analogt forhold mellem udtryk og indhold. Det medfører samtidig, at billedet paradoksalt nok bliver flertydigt. Men et fotografi kan altså ikke ytre noget, der kan vidneværdsettes (som sandt eller falsk, som overensstemmende med virkeligheden eller ej) og kan derfor ikke betegnes som en beretning. I stedet vil historikeren typisk se billedteksten som en beretning, der skal udsættes for kritisk analyse. Fotografier behøver i denne strukturalistiske definition en eksternt sproglig forankring for at kunne fortælle, generere viden eller benyttes i en kommunikation. Verbalsproget kan berette, hvilket bundes i, at det er lineært og har en tidslig udstrækning, mens fotografiet er synkront og statisk. Uden den sproglige forankring er fotografiet derimod løsrevet og kan i princippet anvendes som illustration i flere forskellige tekstsammenhænge. Men fotografier er også kodede billeder, f.eks. er fotografiets realisme en historisk foranderlig størrelse, der baserer sig på kulturelle koder, hvilket bl.a. kunsthistorikeren Joel Snyder har vist.<sup>42</sup> Et historisk fotografi viser ikke det, 'man' ville se, hvis 'man' havde været der, det fotografiske blik er derimod som ethvert andet kulturelt kodet.

Historikeren Dorte Gert Simonsen har foretaget en analyse af kildekritikken i Erslevs version, men også af forudsætningerne for den aktuelle kildekritiske praksis, og med fundering i en poststrukturalistisk tegnteori fremfører hun en række argumenter, der kan bidrage til at nuancere tilgangen til fotografiet som mulig kilde. Først og fremmest problematiserer hun, at målet med det kildekritiske arbejde,

<sup>41</sup> Bolvig 1990, s. 229.

<sup>42</sup> Joel Snyder: "Picturing Vision". *Critical Inquiry* Vol. 6 No.3 1980. Se f.eks. også Joel Snyder og Neil Walsh Allen: *Photography, Vision, and Representation*, Thomas F. Barrow et al. (red.): *Reading into Photography. Selected Essays 1959-1980*, New Mexico 1983.

slutningen til en ophavssituation, indebærer en opløsning af kildens tegnkarakter.

”I den kildekritiske tradition er det sådanne ydre referenter og årsager som historikere søger at slutte tilbage til for således at *opløse* kildens tegnkarakter og *vende fravær til fylde*. Men i en tegnanalytisk praksis er der ikke nogen repræsentation af oprindelig virkelighed som ikke *også* er en yderligere udformning af denne virkelighed. Både kildens referentielle og dens ‘udformende’ kraft må derfor medtænkes og undersøges i en tegnanalytisk historieforskning.”<sup>43</sup>

Ethvert ‘øjenvidne’ interagerer med den verden, der betragtes. En verden, der lige så lidt som for historikeren er umiddelbart ‘tilgængelig’ eller forståelig for øjenvidnet. Som ethvert andet subjekt skal øjenvidnet fortolke sin virkelighed og påvirker dermed den samme virkelighed. Alt dette sker i kilden – også den fotografiske. Kilden er dermed foranderlig. Skellet mellem begivenhed og ophav kan ikke opretholdes, for der er ikke en stabil relation mellem forekomst og kontekst, således at en begivenhed må ses ‘på baggrund af’ sin historiske situation. Der er ikke, påpeger Simonsen, en færdig begivenhed, som historikeren må undersøge i den rette historiske sammenhæng.<sup>44</sup>

I denne optik er det historiske arbejde altså en uafsluttelig proces: Repræsentationer fungerer ikke uden en fortidig verden, de kan henviser til, ligesom verden ikke er meningsfuld, uden at den repræsenteres.<sup>45</sup> Følgende må man altså stille spørgsmålstegn ved idéen om vidneværdsættelse, ‘øjenvidnet’ som den ideelle kilde og intentionen som afgørende for den historiske betydning. Det bunder i en grundlæggende nedbrydning af den ‘naturlige’, kausale forbindelse mellem perception og repræsentation.

Men det får ifølge Simonsen også indflydelse på skellet mellem levn og beretning, som bliver svært at opretholde:

”Historiske kilder repræsenterer en verden – og i mange tilfælde også en fortæller – og historikerens spørgsmål retter sig da mod hvordan referencen til og konstruktionen af denne verden og denne fortæller udfoldes. Som repræsentationer udvirker historiske kilder noget i deres virkelighedsreferencer. I den forstand er levnsaspektet (det kil-

<sup>43</sup> Dorthe Gert Simonsen: *Tegnets tid. Fortid, historie og historicitet efter den sproglige vending*, 2003, s. 121.

<sup>44</sup> Sst. s. 50.

<sup>45</sup> Sst. s. 116.

den er udtryk for) og beretningsaspektet (det kilden siger noget om) *samtidigt og uadskilleligt*.<sup>46</sup>

Denne beskrivelse giver også mening, hvad angår fotografiet, der jo som tegn er indeks, ikon og symbol, som kilde både levn og beretning – det er på en gang kommunikation og materiel genstand, tekst og kontekst. Og fotografiet giver os lige så lidt som andre kildetyper mulighed for at se tilbage på virkeligheden ‘som den var’; det er en simpel, men stadig overset pointe, at et fotografi ikke er lig med et naturligt eller universelt syn.

Historiske fotografier bør derfor istedet ses som en slags foranderlige kilder, der cirkulerer, frem for kilder, der afspejler en oprindelig kontekst. Og for at nuancere kontekstbegrebet vil jeg atter ty til Elizabeth Edwards, der i sit arbejde med at udbygge metoderne for tilgangen til historiske fotografier foreslår at operere med to slags kontekster i analysen: “Two figurations of context co-exist; what we might call the ‘containing’ or ‘originating’ (of who, what, why and when?) and the ‘dense context’ – which, while not originating or linked to the reality effect of the photograph, emerges through the relations of the photograph”. “Dense context” er delvist inspireret af antropologen Clifford Geertz’ “thick description”.<sup>47</sup> I betragtningen af fotografier handler det således ikke nødvendigvis om at afkode motivet på baggrund af én sand, fortidig kontekst, men om at billedet som både ting og tegn låner betydning fra flere sammenhænge. Edwards pointerer dog sammedets, at de to kontekster “[...] exist in a dialogical relationship playing out the drama of the images’ creation and their various, subsequent performances as objects of and for interpretation. As such, context is creative, suggestive and provocative.” Skal man eksempelvis overføre disse begreber til fotografiet fra 1915, har vi dels en ‘ophavskontekst’ der bl.a. består af personerne på billedet, omstændighederne omkring underskrivelsen af grundloven og den fotografiske begivenhed med Elfelt som afsender. ‘Den fortættede kontekst’ handler derimod om, hvorfor det netop var Elfelt der fotograferede, hvordan billedet senere har cirkuleret, og hvordan fotografen ellers er blevet storleverandør af ‘historiske billeder’. Det sidste skal resten af artiklen handle om.

<sup>46</sup> Sst. s. 122.

<sup>47</sup> Elizabeth Edwards: *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, London 2001, s. 109.

*Nostalgi som reklame*

Elfelts navn kom til at stå for meget andet end portrætfotografering, og han satte sit præg på byen i form af bl.a. etableringen af Kinografen – Teater for levende Billeder og offentlige spektakulære begivenheder som opsætning af lysreklamer. Alt i alt var han den fotograf, som havde størst indflydelse, teknisk, økonomisk, politisk og socialt, på sin tid. Jeg finder ikke, at hans fotografiske etablissement står for noget æstetisk unikt, der skal indskrives i en kunsthistorisk kanon, selvom den tekniske kvalitet for det meste var fremragende. Og det er heller ikke den første fotografiske virksomhed herhjemme, der havde andre fotografer ansat, og som både tog sig af atelieroptagelser og udendørs-optagelser. – Det gjorde allerede f.eks. Budtz-Müller & Co. og Heinrich Tönnies. Men Elfelt personificer en ny type fotograf i Danmark, der var en moderne forretningsmand og havde sans for at markedsføre sit firma samt fotografiet som en både eksklusiv og populær vare. Frem for alt finder jeg det interessant, hvordan selve fortiden blev gjort til en eftertragtet vare i fotografierne og således både blev en del af den industrielle og den nationalromantiske nutid. Elfelt har så at sige fra begyndelsen skrevet historie med kameraet, samtidig med at han deltog i udformningen af sin samtid og billedet af Danmark, som jeg nu skal se nærmere på.<sup>48</sup>

En del af sin succes må Elfelt siges at skyldes Francis Zachariae (1854-1936), der blev en af Elfelts største kunder. Zachariae var grosserer og blandt de første, der fremstillede herretøj på fabrik. Han åbnede i 1874 detailforretningen Zachariae Magasiner på Kultorvet – lige overfor det sted på Købmagergade, hvor Elfelt skulle indvie sit første atelier i 1890.<sup>49</sup> Zachariae udgav fra 1893 et reklamemagasin: *Kultorvets Nyheder* – “upolitisk Nyheds- og Avertissementstidende”, som det hed i undertitlen, og jeg skal dvæle lidt ved bladets udvikling, fordi det anvendte fotografier – primært af Elfelt – på en original og fremsynet måde. *Kultorvets Nyheder* illustrerer, hvordan reklamens opkomst var forbundet

<sup>48</sup> Elfelts firma var bestemt ikke ene om at dokumentere mangfoldige sider af livet i Danmark, og især en lidt yngre fotograf som Holger Damgaard, der blev kendt som landets første pressefotograf, har efterladt sig en omfattende produktion, som også benyttes i nutidens historieformidling (se f.eks. Georg Metz: *Danske Billeder*, 2003).

<sup>49</sup> For yderligere oplysninger om Zachariae Magasiner se f.eks. *Danmarks ældste Forretninger*, Kraks Legat, 1940.

med den trykte presses udvikling.<sup>50</sup> 'Avertissement' var et traditionelt begreb for reklame og hentyder til det mere neutrale 'meddelelse', og således pakkede Zachariae sin markedsføring ind i et informativt tidskrift. Det får et objektivt, oplysende præg, som dog konstituerer en ganske bestemt virkelighed og den virkede fotografierne netop som autentifikation af eller som beviser på. Som publikation er *Kultorvets Nyheder* et interessant eksempel på, hvordan reklamen – med hjælp fra fotografiet – forskyder sig fra en klar kommerciel intention og til en tilsyneladende almennyttig nyhedsformidling.

Indholdet bestod af nyheder (fra ind- og udland), fortællinger, romaner og anekdoter på vers og i prosa. Underholdningen omfatter også tegninger med en morsom ordveksling, der altid omhandler tøj fra Zachariaes Magasiner, og gåder, hvor læsernes korrekte svar naturligvis konkurrerede om præmier fra forretningen. Det gratis abonnement kunne tilsvarende tegnes ved henvendelse på redaktionen, som jo var identisk med grossererens kontor på Kultorvet.<sup>51</sup> Det meste af bladets indhold fokuserer således på forretningens varer, og tilsyneladende har kun enkelte eksplicite annoncer været nødvendige. Selve vignetten til *Kultorvets Nyheder* var først en tegning af ejendommen og senere (fra nr. 22) en tegning af Kultorvet med forretningen i baggrunden og en elegant klædt herre i forgrunden. De tidligste reklamebilleder for tøjmagasiner af den art var netop af topografisk karakter, hvor f.eks. butiksfacaden var gengivet, og de første fotografier, der anvendtes i reklameøjemed, var ligeledes af topografisk karakter. Allerede i 9. udgivelse kan redaktør Zachariae konstatere, at bladet har stor succes, hvorfor han øger oplaget til 10.000 eksemplarer og opkræver en abonnementspris. Reklamen er altså nu selv blevet en del af Zachariaes varesortiment. Han øger antallet af billeder og fotografier gengives nu hyppigere, og det var især de topografiske fotografier, der skulle hitte blandt de potentielle kunder.

I nr. 29 (1895) dukkede et fotografi af Elfelt op for første gang. Her har Zachariae fået den idé at sammenstille et grafisk prospekt af Kultorvet "for 100 Aar siden" med et samtidigt fotografi – naturligvis optaget

<sup>50</sup> Om reklamens udvikling, se: Klaus Bruhn Jensen (red.): *Dansk mediehistorie* Bind II, 1997, s. 51 ff. Se f.eks. også Erik Nørgaard: *Dansk reklames barndom*, 1973, der bringer eksempler på annoncer i danske ugeblade fra 1850 til 1925.

<sup>51</sup> Man behøvede ikke engang at købe noget – "ja selv om man kun har vist Villien til glæde at ville være Kunde i denne i sin Slags enestaaende Forretning, kan man altid faa Bladet gratis." *Kultorvets Nyheder* Iste Aargang (Prøvenummer), 1893.



Ill. 4a: Kultortorvet for 100 Aar siden. *Kultortorvets Nyheder* 1895. (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

i retning af Zachariae Magasiner – som netop er fotograferet af Elfelt (ill. 4). Om billedet hedder det: “Fotografiet af Kultortorvet skyldes vor Vis-a-vis paa den anden Side af Torvet Hr. *Peter L Petersen*. Firmaet der for fem Aar siden indrettede sit bekvemme og hyggelige Atelier, har foruden almindelig Portrætfotografering med stort Held lagt sig efter Friluftsfotografering, hvortil det er fortrinlig udrustet.”<sup>52</sup> Omtalen var en god reklame for Elfelt, der kom til at levere langt hovedparten af fotografierne i *Kultortorvets Nyheder* fremover. Men fotografiet var også en smart reklame for Zachariae, idet billedet naturligvis var taget fra det hjørne af Kultortorvet, hvor man bedst kunne se hans forretning. Disse to før og nu-billeder må betragtes som grundstenen til Zachariaes mest indflydelsesrige værk, det senere historisk-topografiske *Før og nu*. Og populariteten er forståelig: En tidsmæssig forandring illustreres på en simpel og – med fotografiet – tidssvarende og troværdig måde.

Det følgende nummer af *Kultortorvets Nyheder* er domineret af, hvad der skulle blive et andet grundlæggende aspekt ved *Før og Nu*, nem-

<sup>52</sup> *Kultortorvets Nyheder* Nr. 29, 1895.





Ill. 4b: *Elfelt & Co.: Kultorvet i 1895. Kultorvets Nyheder 1895.* (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

lig nostalgi, mistroen mod de visuelt registrerbare forandringer og længslen efter det gamle København. Dette nummer omhandler nedrivningen af Voldene i 1870'erne og rummer flere store fotografier af Elfelt fra Østervold anno 1895. Til illustrationerne følger teksten "Den sidste Rest af Voldene", der indledes med et sentimentalt digt af H.V. Kaalund.<sup>53</sup> Voldene bliver symbol på tiden før den begyndende industrialisering. Og redaktøren fortsætter i nogenlunde samme tone – "... man behøver slet ikke at være noget særligt poetisk Gemyt for at blive stemt til Vemod over at Voldene 'sans facon' blev dømt til at forsvinde. Der er sikkert [...] ikke mange af os som ikke i disse Dage har følt det samme, nu, da det forlyder, at de sidste tilbageværende Rester skaanselløst skal dele Skæbne med alt det øvrige." Han tænker selv tilbage på sin barndom, hvilket får en parallel i fotografiet på samme side, der viser to børn med et tøndebånd på Alléen på Østervold (ill. 5). Zachariae bruger dernæst anledningen til at opridse voldenes historie i stil

<sup>53</sup> Digtet indledes med strofen "Paa skubkarrer triller man Minderne væk / fra de gamle Tider". *Kultorvets Nyheder* Nr. 30, 1895.

med det senere *Før og Nu*. Der sker med andre ord en glidning fra den private erindring til den mere almene historie, men fotografiet fungerer som illustration på begge niveauer. Tilsvarende synes det nostalgiske, romantiserende i teksten at blive understøttet af fotografierne, idet den sproglige forankring styrer, hvordan billederne opfattes. Og i forankringen af Elfelts billeder devalueres nutiden på fortidens bekostning med redaktørens nostalgiske tone.

Denne brug af fotografiet var ikke enestående for Zachariae, men derimod en udbredt anvendelse af mediets dobbelthed. Det er både blevet knyttet til videnskabelig objektivitet og nøjagtighed og til en mere affektiv nostalgi eller romantisering. Fotografiet var på den ene side en del af det industrielle fremskridt og på den anden et instrument i en tilbageskuende historisering. Det var f.eks. udbredt at man i de internationale fotografsammenslutninger i anden halvdel af 1800-tallet bestræbte sig på at fotografere alt det, der var ved at forsvinde.<sup>54</sup>

Især Voldenes nedrivning gav den københavnske befolkning en følelse af, at det velkendte var uigenkaldeligt forbi, og det er blevet bestyrket af den nationalromantiske strømning, som efterdønningerne af krigen 1864 stadig bidrog til. Det var som bekendt en tid med forandringer, og der opstod generelt en følelse af erindringsstab og forstyrrelse af det stabile forhold mellem for- og nutid. Borgerskabet begyndte derfor at dyrke tidens levn og erindringssteder som en slags fastholdelse af fortiden.<sup>55</sup> Voldenes forsvinden har også genereret nostalgiske følelser hos den enkelte. Og selvom Zachariae ikke længere kan dyrke minderne om sin barndom på de fysiske steder, kan han bruge fotografiet som en slags erstatning. Fotografiet formidles her som et nostalgis medie – det viser netop altid noget som har været, det fotograferede øjeblik er altid fortid, som bl.a. Roland Barthes og Susan Sontag har beskrevet. Det fotografiske billede *gør* det fotograferede til fortid. Susan Sontag beskriver i øvrigt også fotografiet som andet og mere end blot tjener for erindringen: “[photography is] not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement.”<sup>56</sup> Den visuelle prioritering i *Kultorvets Nyheder* antyder således fotografiets rolle som komplekst historisk dokument i den vi-

<sup>54</sup> Se f.eks. Louise Wolthers: Fotografisk historieskrivning. Victoriatiden set gennem kameraet, *Den jyske historiker* Nr. 108, juni 2005.

<sup>55</sup> Se f.eks. Andreas Huyssen: *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Palo Alto 2003.

<sup>56</sup> Susan Sontag: *On Photography*, New York 1979, s. 165.



Ill. 5: *Elfelt & Co.: Alléen paa Østervold. Kulturvets Nyheder 1895.* (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

suelle kultur omkring år 1900. Bladet skabte en forbindelse mellem nationalhistorie og privat erindring, som førte reklamen helt ind i intimsfæren.

Zachariaes 'avertissements-tidende' bliver især populært på grund af billederne og de gode fotografiske gengivelser, og da bladet ændrer navn til *Ny illustreret Tidende* (sep. 1895), begrundet redaktøren navneskiftet således: "[...] man har ønsket igennem denne nye Titel at fastslaa, at Bladet er et 'illustreret Blad', – som særlig lægger Vind paa at behandle aktuelle Emner, ledsaget af 1ste Klasses Illustrationer i naturtro Gengivelse, ved Zinkætsning efter de originale Fotografier, som vi selv lade udføre."<sup>57</sup> Til dette nummer har redaktøren således 'ladet udføre' en række smukke billeder fra Brandstationen (H.C. Andersens Boulevard) i anledning af Københavns brandkorps' 25 års jubilæum.

<sup>57</sup> *Ny illustreret Tidende* Nr. 33, 1895, Bladet udkom indtil 1898.



Ill. 6: *Elfelt & Co.: Dampsprøjten prøves. Kultorvets Nyheder 1895.* (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

De er ukrediterede i bladet, men er af Elfelt. Den ny titel påkalder større almen interesse end det mere lokale “Kultorvets nyheder” (vignetten viser dog stadig Kultorvet med Zachariaes Magasiner), og kører desuden bladet i stilling som en åbenbar konkurrent til det etablerede *Illustreret Tidende*, der var langt mere konservativt i billedbrugen og f.eks. endnu ikke prioriterede fotografier som Zachariae. I det følgende nummer citeres da også en anmeldelse fra *Dannebrog*, som roser tekst og ikke mindst billeder fra Brandstationen. “Saa fast og propert udførte Illustrationer er det længe siden vi har set i noget dansk Billedblad. Og deres Fortrin falder så meget stærkere i Øjnene som ‘Illustreret Tidende’ jo nys har udgivet et lignende Brandnummer, der ganske falder igennem ved Sammenligning med den fordringsløse Konkurrents vellykkede Bestræbelser.”<sup>58</sup> I *Illustreret Tidende* (nr. 44) har Paul Fischer lavet tegninger til artiklen, og de må have virket håbløst forældede i udtrykket overfor Elfelts fine, skarpe og detaljerede fotografier (ill. 6).

<sup>58</sup> *Ny illustreret Tidende* Nr. 34, 1895.



Ill. 7: Vignet. *Før og nu*. *Aktuelt tidsskrift*. (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

### *Nationens visuelle hukommelse*

Da Zachariae Magasiner i 1914 havde 40 års jubilæum genopstod for en kort periode *Kultorvets Nyheder* – “og dets Indhold, som tidligere beskæftige sig med gamle Minders Forherligelse gennem Billeder og Tekst samt nyere aktuelle Begivenheders stadfæstelse på samme måde. [...] Efterhånden vil vort Blad således komme til at danne et Bibliotek, hvori et betydningsfuldt Afsnit af København i vore Dage vil være samlet.”<sup>59</sup> Det fremgår af de følgende numre, at afsættet for bladet ofte er en indignation over “vandalismen” i ændringen af byens udseende og et medfølgende ønske om at bevare de kulturhistoriske værdier. Bladet opnår mindst den samme popularitet som tidligere med et oplag på 25.000, og Zachariae beslutter at udvide tidsskriftet med udgivelsen af *Før og Nu*, som dermed bliver et projekt, der adskilles helt fra tøjforretningen. Men motivet på bladets vignet viser det samme som hans avertissementstidende: Kultorvet med forretningen og dens tydelige skilt på facaden: “Zachariae Magasiner” (ill. 7).

I forbindelse med at bladet havde været på gaden et halvt års tid med stor succes, blev det omtalt i *København*, hvor Zachariae citeres: “Jeg lægger ikke Skjul paa at da jeg for 25 Aar siden begyndte at udgive et Blad da var det for at reklamere for min Forretning men jeg kom meget snart ind paa at knytte Reklamen sammen med den Idé at gøre Publikum delagtig i de fotografiske Værdier jeg laa inde med og dengang var det ikke saa almindeligt som nu at bringe Fotografier

<sup>59</sup> *Kultorvets Nyheder* Nr. 40, 1914.

i Bladene.”<sup>60</sup> Fotografierne havde nu også en helt konkret, pekuniær værdi for ham. I hvert fald fremgår det tydeligt af læserbreve til *Kultorvets Nyheder*, at han skaffer sig kunder med bladet. Historismen er med andre ord indbringende, hvilket ikke er uvæsentligt, når Zachariae gavmildt lader publikum få del i sin fotosamlings historiske værdi. Også i første nummer af *Før og Nu* beskrives det som bladets formål at give oplysninger til borgerne om byens udvikling; oplysninger som ellers ikke var tilgængelige. Her fremhæves de demokratiserende, didaktiske og afslørende elementer ved fotografiet, der jo blev hyldet i 1881 i Dansk fotografisk forening. Billederne skulle altså fungere som information om byens udseende, der primært var baseret på fotografier og grafik bestilt eller samlet af Zachariae og ligesindede.<sup>61</sup> I *Før og Nu* nr. 4 opfordres alle amatør-fotografer også til at indsende billeder fra “Det nuværende ‘gamle’ København”.

*Før og Nu* udkom til og med 1923 og har haft stor indflydelse på eftertidens opfattelse af Københavns historie, f.eks. skriver bibliotekar ved Det Kongelige Bibliotek, Julius Clausen i et brev til Zachariae: “... Jeg tvivler ikke paa, at ‘Før og Nu’ af Fremtiden vil blive søgt som det mest udtømmende Illustrationsmateriale til vor Bys Historie. Det er et kulturhistorisk Hovedværk, som her er skabt ...”<sup>62</sup> Billeder fra bladet blev benyttet i andre medier, og det er stadig kendt og brugt til oplysninger om byens historiske topografi. Selve det at formidle historie via en visuel før-og-nu-topografi er stadig populær, som det ses i Bo Bramsens *København før og nu – og aldrig. En billedkavalkade om København indenfor Voldene og søerne samt Østerbro og Frederiksberg*, der udkom fra 1996. Genrens fotografianvendelse forlader sig på medie-karakteristika, som var fremherskende i 1800-tallet, og som vi har set formuleret i *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening*. Fotografiet fremstår som et troværdigt universalsprog, der giver objektive informationer om virkeligheden som det synlige. Topografien opfattes generelt som en lettilgængelig vidensform, og brugen af før og nu-billeder får de historiske forandringer til at fremstå som umiddelbart tilgængelige og målbare. Man kan formulere det sådan, at genren opererer med en gennemrationaliseret, mekanisk tid, hvor før er klart adskilt fra nu.

<sup>60</sup> *København* 5.8.1915.

<sup>61</sup> Selvom størstedelen af billederne således tilhørte privatsamlinger, er der dog også gengivet billeder fra bl.a. Rådhusbiblioteket.

<sup>62</sup> Reg.nr. 556 (11-01 Erhvervsarkivet) F. Zachariae.

Jeg vender nu for en kort bemærkning tilbage til forløberen for *Før og Nu: Kultorvets Nyheder* og *Ny illustreret Tidende*, som flere gange kaldes "Mindeblade". Og det er ikke blot minder fra Voldene og 'det gamle København', men også fra små begivenheder, som f.eks. kantonnementsøvelser i nr. 35-36, 1895, hvor Elfelt igen har været den dokumenterende fotograf. Militære emner dukker i øvrigt op flere gange i *Ny illustreret Tidende*, hvilket bl.a. hænger sammen med, at Zachariaes familie var inden for militæret. Men det svarer også til udgivelsernes overordnede værdisæt, som var konservativt og centreret omkring traditionelle, patriarkalske miljøer. Dobbeltnummeret "Mindeblade fra Kantonnements-Øvelserne" gør en aktuel begivenhed (som er en fast tilbagevendende øvelse) til en fortid, der skal bevares for eftertiden med en række fotografier samt artiklen "Officiel Beretning i 'Berlingske Tidende' af 7de Oktober om Kantonnementsøvelserne i 1895", der er signeret C.L. og er en både malerisk og oplysende beretning. Redaktør Zachariae har altså tilsyneladende ikke selv været til stede for at lave en frisk reportage. Men han har skrevet en længere tekst til billederne, hvoraf det fremgår, at de er optaget på hans initiativ, men at fotograferingen har været overordentlig vanskelig og krævet stor dygtighed. "At fotograferer en faststaaende Genstand, et Hus eller lignende, hvor man i al Mag kan give Apparatet Tid til at virke, er intet imod, naar det som her, gælder om i Tiendedelen af et sekund at gribe og fastholde et Billede, hvor alt er Liv og Bevægelse."<sup>63</sup> Desuden var vejret dårligt, med tåge og regn, så bladet tør godt bryste sig af at være det første herhjemme, der har givet sig i kast med så stor en opgave og løst den så smukt. Og umiddelbart kunne det sagtens være berettiget selvros, hvis man sammenligner med samtidens illustrerede medier. Men æren er jo først og fremmest fotografens: "Fotografen maa være en Mand, der forener Snarraadighed med Intelligens, og fuldendt Dygtighed i sit Fag med kunstnerisk Blik for, hvad der tager sig ud." Fotografen, det er selvfølgelig Elfelt, som herefter får en særdeles rosende omtale, hvor vi får at vide, at hans dygtighed er kendt og anerkendt, ikke mindst inden for friluftsfotografering.

Særligt interessant finder jeg Zachariaes karakteristik af et "kunstnerisk Blik", som jeg ikke vil fortolke som en tilskrivning af en særlig kunstnerisk-æstetisk værdi i fotografierne, men snarere netop som et blik for, hvordan noget "tager sig ud" foran et kamera. Man kan altså udlægge det sådan, at en dygtig fotograf har sans for, hvordan motivet

<sup>63</sup> *Ny illustreret Tidende* Nr. 35 & 36, 1895.



Ill. 8: *Elfelt & Co.: Artilleri under Fremrykning. Kulturvets Nyheder 1895.* (Det Kongelige Bibliotek, Danske Samling).

er særligt fotogent eller, hvornår det ønskede forhold mellem kamera og subjekt opstår. Her lægges med andre ord vægt på fotograferingen som pegende gestus, som performativ handling. Motivet *er* jo ikke bare i og for sig selv i et autonomt rum, som fotografen kan observere og registrere udefra som et passivt øjenvidne. Derimod er fotografen og kameraet en uadskillelig del af motivet foran linsen. Kameraet bliver en mediator, der gør, at kilde og kontekst bliver umulig at skille helt ad, for fotograferingen påvirker 'ophavssituationen'. Motivet vil *altid* "tage sig ud" for fotografen, som bliver en mere eller mindre subtil iscenesætter. Kameraet genererer således en dobbelt performance, der dels foregår på motivplan og dels i selve fotograferingens pegende gestus.



Et foto fra artiklen er taget fra hestevogn i fremadskuende retning, så hestens hals og hoved kommer med, og vi ser fremrykningen bagfra. Billedteksten lyder: "Artilleri under fremrykning, i forgrunden 'Lise'", som vi nok roligt kan antage er hesten (ill. 8). Layoutet er skabt som et samspil mellem tekst og illustrationer, for fotografiet er placeret midt på en side og fører så at sige læseren ind i historien. Det er fristende, synes jeg, at se billedets komposition som en illustration af fotografens cartesianske perspektiv på verden, hvor de øvrige elementer i billedet styrer langs vejen mod et centralt forsvindingspunkt. Men hestens drejede hoved bliver en visuel markør af forgrunden, og bryder til dels blikretningen og de formelle linier fremad på den perspektiviske vej. Elfelt har ikke siddet på en skramlende hestevogn med stativ og store plader, men han har brugt et stereoskopkamera. Man genfinder i hvert fald billedet sammen med adskillige andre fotos fra kantonnementsøvelserne i hans berømte stereoskopgalleri. Og ligesom "Lise" førte læserne af *Ny illustreret Tidende* ind i beretningen fra kantonnementsøvelserne, vil jeg lade billedet lede mig ind i en af dets andre kontekster, nemlig Elfelts stereoskopgalleri, for at se nærmere på, hvordan galleriet bidrog til den visuelle danmarkshistorie i populærkulturen omkring år 1900.

### *Et altomfattende fotogalleri*

Billedet af "Lise" må rent kompositionsmæssigt siges at være et ideelt stereoskopfoto. Et sådant består af to billeder af det samme motiv, men de er optaget med en ganske lille forskydning, der svarer til afstanden mellem et par øjne. Billederne monteres på pap, som derefter kan placeres i en stereoskopbetragter, hvilket både kunne være et større møbel, men også blot en simpel manuel holder. Ved at se billedet i en passende afstand fra øjnene dannes der nu en tredimensionel effekt, svarende til den hjernen konstruerer, når vi almindeligvis ser.<sup>64</sup> Som visualitetsforskeren Jonathan Crary pointerer, skabtes der med fremkomsten af stereoskopfotografiet en hidtil uset visuel taktilitet, hvor det virkelige og det optiske sammenføres.<sup>65</sup> Men som han

<sup>64</sup> For yderligere tekniske og videnskabshistoriske oplysninger om stereoskopfotografier se f.eks. Jonathan Crary: *Techniques of the Observer*, Cambridge, MA 1990. Om stereoskopfotos i Danmark se f.eks. *Objektiv* Nr. 38, 1987 og Louise Wolthers: Et billede af nationen. Fotografiet spredes 1880-1900. Mette Sandbye (red.) *Dansk fotografihistorie*, 2004.

<sup>65</sup> Crary 1990 s. 122 ff.

også minder om, kunne realisme-effekten variere meget mellem de enkelte stereoskopbilleder – den er nemlig formelt afhængig af genstande eller punkter i for- og mellemgrund. Og sådanne indholder billedet af “Lise”: Med hestens drejede hoved i forgrunden som repousoir, og de ridende og gående personer som perspektiviske markører af vejen, skabes en rumlig effekt, der forstærkes yderligere i et stereoskop. Man må med Crary understrege, at det ikke er underordnet, om et fotografi ses i form af et almindeligt aftryk eller gennem et stereoskop. Faktisk er det en af hans pointer at stereoskopet ikke blot skal indlemmes i fotografiets historie, men at dets “konceptuelle struktur” har sin egen historie.<sup>66</sup> At betragte et billede stereoskopisk er en ganske anden oplevelse end at se det gengivet i en blad som f.eks. *Kultorvets Nyheder / Ny illustreret Tidende*. Det var således en god forretning at reproducere billeder i forskellige formater og som Elfelt at markedsføre stereoskopbilleder af alskens motiver, uanset i hvilken sammenhæng de oprindeligt måtte være optaget. Motiverne omfattede bl.a. parker, slotte, strande, ruiner, oldtidsminder, provinsbyer, bryllupper, brande, badeliv, ulykker, fester, skøjtøløb, skuespillere, dyr, fremmede folkeslag i zoo og billeder fra rejser og ekspeditioner. Elfelt tog naturligvis ikke selv alle billederne, men lånte gerne kolleger og amatører et stereoskopkamera med på rejser mod at få reproduktionsretten på billederne. Desuden opkøbte han som nævnt andre fotografers arkiver og dermed også ophavsretten, hvorfor hans stereoskopsamling går tilbage til 1860’erne.

I slutningen af 1880’erne var Elfelt selv begyndt at tage stereoskopbilleder under en rejse i England. På dette tidspunkt havde stereofotografiet ganske vist allerede oplevet den første popularitet i 1860’erne, men med den fototekniske revolution omkring 1880’erne og den efterfølgende forøgelse af potentielle motiver var interessen blusset op igen.<sup>67</sup> Stereoskopbilledernes opblomstring kan også ses som del af tidens generelle interesse for visuelle effekter og ‘synsmaskiner’. Alligevel er det bemærkelsesværdigt, at Elfelts stereoskopgalleri, som han først lancerede i 1892, angiveligt forblev så populært så længe. Han forøgede indholdet af det helt frem til 1930, hvor stereoskopbilleder for længst var gået af mode og især afløst af ‘levende billeder’. Galleriet

<sup>66</sup> Crary 1990 s. 118.

<sup>67</sup> I Dansk fotografisk Forening var der så sent som i 1893 et foredrag om stereoskopkameraet. Og i 1895 viste Elfelt sammesteds et nyt apparat til optagelse af stereoskopbilleder på tørre plader. *Beretninger fra Dansk fotografisk Forening* Nr. 2 1895.



Ill. 9: Fra Peter L. Petersens Stereoskopgalleri Nr. 1. (Det Kongelige Bibliotek, Kort- og Billedafdelingen).

nåede i alt op på ca. 7000 numre. For at kunne præsentere den store billedmængde for kunderne, var stereoskopbilledernes ene halvdel sat op på tavler og derefter affotograferet til oversigtsbilleder. Disse blev bl.a. indsat i små mapper, hvor de enkelte motivers numre fremgik på billedet, og så kunne kunden nemt orientere sig om udvalget. Mapperne har sandsynligvis både ligget i Elfelts eget atelier og hos boghandlere.<sup>68</sup>

Fotografiet af "Lise" er sammen med 13 andre stereoskopfotos fra kantonnementsøvelserne indsat på side syv i *Peter L. Petersens Stereoskopgalleri Nr. 1* (ill. 9) – og her er det også placeret midt i layoutet af oversigtsskiltet, som derved virker visuelt indbydende. Placeringen kan være en tilfældighed, men netop det, at motiverne er et sammensat udvalg af forskellige billeder på tværs af kronologien, indicerer, at prioriteringen af de enkelte sider generelt er gennemtænkt.<sup>69</sup> F.eks. er følgende motiver præsenteret sammen: Legende børn i haven ved Skodsborg hotel (1893), prinsesse Marie på broen ved Sunddamperen, Bellevue, vinter- og sommerbilleder fra Dyrehaven (1892), et cykelløb i 1893, rækken af billeder fra kantonnementsøvelserne (1895) og endelig partier fra Møn, hovedsagelig klinter, fra samme år. Det er altså motiver, der fordeler sig over to år, og som også indholdsmæssigt er forskellige. Men de kan siges at have et værdimæssigt fællestræk, der svarer til det, man ser i Zachariaes udgivelser, idet de understøtter et nationalromantisk Danmarksbillede med kongemagt, militær og idyllisk natur. Fotografierne konnoterer en national enhed, en danskhed, der kan bekræfte borgerlige, konservative normer og værdier. Og det er kendetegnende for stereoskopgalleriet generelt.

Nogle af de allerførste billeder i stereoskopgalleriet (med numrene 1- 22) forestiller en royal historisk begivenhed, nemlig Christian IX og dronning Louises guldbryllup d. 26. maj 1892, hvor hele byen festede – og således 'tog sig ud' fra om ikke sin bedste så dog en mindeværdig

<sup>68</sup> Alle 7000 motiver er naturligvis ikke præsenteret i mapperne, der er foretaget, hvad der sikkert skulle være et repræsentativt udvalg.

<sup>69</sup> I dag eksisterer Elfelts stereoskopgalleri kun i fragmenteret form. De enkelte fotos indgår i samlinger og arkiver, hvor de – for det Kongelige Biblioteks vedkommende – primært er indlemmet i den topografiske delsamling. De originale negativer og aftryk heraf findes i DR's arkiv. Derudover findes der naturligvis aftryk i en række privatsamlinger, som man med hjælp fra Peter Randløvs elektroniske *Registrant over danske stereoskopbilleder* (dvd version 3,4 2006) kan orientere sig i. Skal man dechiffrere motiverne i Elfelts oversigtsbøger, kan man hente hjælp i Erik Ferslings *Registrant over Danske Stereoskopbilleder*, 1996.

side. I mappen præsenteres flere af disse billeder sammen med billeder fra bl.a. Østervold med møllen. Det er et motiv der kan ses som symbolet på tidligere tider før Voldenes fald, jf. *Kultorvets nyheder*. På samme side ser man desuden genrebilleder såsom fiskerkoner ved Gl. Strand. I det hele taget er det billede af København, der præsenteres i stereoskopgalleriet, en by i historiske gevanter, som både høj og lav er svøbt i. Mapperne giver betragteren indtrykket af at få adgang til det billede af nationen, som blev efterlyst i Dansk fotografisk forening i 1881. Kunderne kunne få et indblik i dette ved at bladre i mapperne hos Elfelts atelier eller andre forhandlere, hvor fotografierne var gengivet i små formater. Hos Elfelt var der også opstillet en stereoskopkasse, hvor man kunne betragte dem korrekt og dermed få den fulde effekt af dem. Men meningen var selvfølgelig at man skulle købe dem.<sup>70</sup> Mapperne er således appetitvækkere og fungerer som en konstant påmindelse om muligheden af selv at erhverve sig hele det store billedatlas.

I Elfelts stereoskopgalleri bliver verden tilsyneladende fuldt tilgængelig, fordi den simpelthen gøres synlig. Sådan er receptionen bl.a. i en artikel i *Dannebrog* fra 1900 med titlen "Med dobbelte Øjne – Hvad man ser i Kukkassen" (af signaturen Amateur), som beskriver den overvældende følelse af at få indblik i hele verden.

"Overalt har stereoskop Apparatet været i Virksomhed: paa Fællelden, naar 'Borgerne' drager hjem fra Øvelserne; paa Badeanstalterne langs Sundet, naar de unge Piger boltrer sig i Søen, smilende koket til Fotografen, medens de pjasker det mest mulige med Benene, for at han skal faa det mindst mulige paa Pladen; i Eskimoernes Hytter i Ivigtut, hvor Væggene er dekoreret med gamle danske Aviser, hvis Bagsideannoncer heroppe i Sneen og Isen raaber med 'Kolossalt billigt Udsalg fra Magasin du Nord'; i Versailles-Slottenes Sale og de danske Forters Kasematter paa St. Thomas – det er et Blik ind i alle Lande og alle Samfundsforhold, der gives én, naar man med 'dobbelte Øjne' gennemblader dette Billedgalleri."<sup>71</sup>

De dobbelte øjne skal forstås som en stereoskopholder, et synsredskab, der slutter tæt til ansigtet og tillader betragteren at tro, at man kigger på noget 'derude' uden mediering, som Crary beskriver det.

<sup>70</sup> I en oversigt fra 1901 – *Kongl. Hoffotograf Peter Elfelts Stereoskop-Samling* – er følgende priser oplyst: Stereoskopfotografier: 50 øre Stk., Lysbilleder efter Stereoskopfotografier 1, 25. Stereoskopkasser til at indsætte enkeltbilleder sælges fra kr. 3,50 til 30 kr. Kasser til hhv. 100 og 300 billeder koster hhv. 50 og 150 kr. (KB).

<sup>71</sup> Amateur: Med dobbelte Øjne – Hvad man ser i Kukkassen, *Dannebrog* 10.6.1900.

Ens eget rum forsvinder, hvis blikket omsluttes af et stereoskopapparat. Crary betegner dette som eksempel på det 19. århundredes metonymiske synsregime i modsætningen til de forrige århundreders metaforiske forhold mellem øje og optisk instrument.<sup>72</sup>

Man kan på baggrund af "Med dobbelte Øjne" forestille sig, at jo flere forskellige motiver, der blev indlemmet i galleriet, jo mere tillokende er det blevet. Og måske er selve kvantiteten en væsentlig årsag til, at galleriet forblev populært så længe. Stereoskopbillederne gav også kunden mulighed for at sammenstykke sin egen version af det fotografiske atlas. Den fragmenterede opsætning af forskellige motiver muliggør en anden billedaflæsning end den sproglige forankring af enkeltfotografier, som f.eks. i *Kulturvets Nyheder* eller *Før og Nu*. I de trykte blade skal forskellige billeder oftest give et facetteret indtryk af samme tema eller motiv. Men som kunde i galleriet var betragteren ikke bundet af andre forankringer end korte titler og kunne i princippet danne individuelle forbindelser mellem de enkelte billeder. Takket være dette synsredskab, der angiveligt bløtlægger virkeligheden, som den er, tilbydes Amateur og de andre kunder et indblik i alle lande og samfundsforhold. Det er i hvert fald sådan, Elfelts stereoskopgalleri er blevet markedsført, og det har været populært.

I fotografiet kan verden altså anskues som en samling løsrevne citater, der kan appliceres i vidt forskellige sammenhænge. Og denne repræsentationelle mobilitet formår stereoskopgalleriet at udnytte og gøre attraktiv for den moderne betragter. Det er bl.a. Crary, som har beskrevet den ny type "betragter-konsument", der opstod i det 19. århundrede.<sup>73</sup> Kapitalismen producerede nye behov, hvor alt skulle være mobilt og kunne cirkulere, hvilket billedskabelsen måtte modsvare med en egentlig billedindustri.<sup>74</sup> Og for at forstå det nye i den fotografiske effekt i det 19. århundrede må man se det som "a crucial component of a new cultural economy of value and exchange, not as part of a continuous history of visual representation":

"Photography and money become homologous forms of social power in the nineteenth century. They are totalizing systems for binding and unifying all subjects within a single global network of valuation and desire. As Marx said of money, photography is also a great leveler, a democratizer, a 'mere symbol', a fiction 'sanctioned by the so-called

<sup>72</sup> Crary 1990, s. 127-129.

<sup>73</sup> Sst. s. 14.

<sup>74</sup> Sst. s. 10 ff.

universal consent of mankind.' Both are magical forms that establish a new set of abstract relations between individuals and things and impose those relations as the real. It is through the distinct but interpenetrating economies of money and photography that a whole social world is represented and constituted exclusively as signs."<sup>75</sup>

Både fotografier og penge er tegn, der repræsenterer nye relationer til virkeligheden. Og det serielt producerede stereoskopfotografi er et oplagt eksempel herpå, ikke mindst en hel 'billedbank' som Elfelts galleri. Man kan formulere det således, at Elfelt netop var dygtig til at gøre forretning via tegn, at tilpasse fotografiet til den kapitalistiske varekultur.

Også fotohistorikeren Nancy M. West sætter stereoskopfotografiet i forhold til den ny varecirkulation. Fotografiets svage intentionalitet skaber ifølge hende en ambiguitet, der gør det velegnet til markedet "because it allows viewers to establish their own 'personal relation' with the photograph, whatever the photographer's intent."<sup>76</sup> Begrebet fotografiets svage intentionalitet er fra den meget senere John Bergers klassiske bog *Another way of Telling*, 1982, hvor Berger ser en potentiel modstand mod kapitalismens varekultur i fotografiets flertydighed. West nævner også denne mulighed for et brud med varekulturen bl.a. med henvisning til at det i stereoskopbilleder kan være svært at finde fotografens særtræk og dermed bestemme intention og værdisætte efter ophavsmand. Elfelts stereoskopgalleri passer f.eks. til et sådant marked, fordi det udviser al differentiering, og det må derfor rammes af Anne McCauleys kulturhistoriske kritik af fotografiet som populært massemedie:

"Like television in the modern area, photography bolstered the status quo, promoted personal consumption, broke down regional and class differences, encouraged not direct but mediated experiences of people and places, and symbolized the triumph of technological progress over the vagaries of the imagination and individual expression".<sup>77</sup>

På den ene side kan stereoskopfotografiet altså siges at understøtte en klassisk positivistisk opfattelse af viden som det synlige, det håndterbare, og det faktuelle. På den anden side var det en del af den moderne

<sup>75</sup> Sst. s. 13.

<sup>76</sup> Nancy M. West: *Fantasy, Photography, and the Marketplace*. Oliver Wendell Holmes and the stereoscope. *Nineteenth-Century Contexts* Vol. 19 nr. 3, 1996, s. 248.

<sup>77</sup> McCauley 1994, s. 8.

kapitalismes dyrkelse af det spektakulære og varen som tegn. I Elfelts stereoskopgalleri befæstes et overvejende nationalromantisk og patriarkalsk verdenssyn, der repræsenteres af cirkulerbare fotografiske fragmenter. Billedernes forbindelse til denne moderne, visuelle markedsøkonomiske mekanisme bør altså fremhæves, når man beskæftiger sig med dem som kilder.

#### *Den indeksikale kilde*

”Elfelt fjøede billedet til historien” citerede jeg indledningsvist fra *Berlingske Tidende*. Og det gjorde han på flere niveauer: Helt konkret – og i den betydning, som avisartiklen refererer til – producerede Elfelt & Co. materialet, de historiske fotografier, som blev og stadig bliver brugt som illustrationer af tiden omkring år 1900. Fotografen selv kan beskrives som en flâneur og et kendt ansigt i Københavns gader, der altid var på udkig efter det fotogene. Han havde blik for, hvornår motivet bedst tog sig ud og dermed for dets salgbarhed. Elfelt fjøede således også det kommercielle fotografi til historien. Og omvendt: han fjøede det historiske – eller rettere det historistiske – til den kommercielle visuelle kultur, hvilket jeg har eksemplificeret med Zachariaes reklameblade. Elfelt kan betegnes som moderne historieproducent i den forstand, at han, i lighed med Zachariae, formåede at anvende historismen som varemærke. Dette aspekt levede videre i det historisk-topografiske værk *Før og Nu*, hvor fotografierne blev indsat i en let tilgængelig mekanisk tidsopfattelse, der opererer med en adskillelse mellem nutiden og så en uigenkaldelig fortid, omgærdet af nostalgi. Billedet blev også en eksplicit vare i stereoskopgalleriet, som indgik i den moderne billedindustri, der krævede frie tegns fri bevægelighed. Vareliggørelsen påvirkede også på et generelt plan måden man erindrede og skabte historie på, hvilket bl.a. Walter Benjamin men især også Marx og Adorno har påpeget, og fotografiet herhjemme i det sene 1800-tal må konciperes i denne kontekst af moderne erindringskrise.<sup>78</sup> Fortiden blev ikke længere oplevet som noget stabilt, hvilket, med henvisning til bl.a. Andreas Huyssen, kan defineres som et grundlæggende træk ved det moderne. I den forbindelse søgte man at bevare mindet og forestillingen om de gode gamle dage, hvilket fotografierne i *Før og Nu* understøttede. I Zachariaes reklamer illustrerede fotografierne især en længsel mod før-

<sup>78</sup> Se f.eks. Richard Terdiman: *Present Past. Modernity and the Memory Crisis*, New York 1993, s. 10-11.



industrielle tider, selvom Zachariaes forretning, tryksagerne, fotografen og selve mediet var en uløselig del af det industrielle fremskridt.

Analysen af Elfelts historiske billeder har også berørt, hvorfor den fotografiske kilde generelt kan forekomme problematisk. Det viser sig, at netop de træk ved fotografiet, som her er beskrevet med semiotiske begreber: ikonicitet og indeksikalitet, der i teorien gør det til et oplagt historisk dokument, er komplicerede størrelser, som destabiliserer den traditionelle forventning til fotografiske kilder som vinduer til en fortidig virkelighed. Her til slut skal jeg udvide begrebslighedsforståelsen af fotografiers indeksikalitet for at indkredse, hvordan de fungerer som aktive kilder, der påvirker det de beretter om.

Jeg tyr til David Green og Joanna Lowry, som har beskrevet fotografets indeksikale performativitet i artiklen "From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality" (2003). Den omhandler ganske vist det konceptuelle kunsthistoriske fotografi, men indeholder en række argumentationer, som jeg finder anvendelige i en nuanceret forståelse af det kulturhistoriske fotografi. Forfatterne tager udgangspunkt i Peirces tegnteori og lægger især vægt på, at det indeksikale tegn har mindre at gøre med dets kausale udspring end med måden, hvorpå det peger på den begivenhed, som det betegner:

"Photographs, therefore, are not just indexical because light happened to be recorded in an instant on a piece of photosensitive film, but because, first and foremost, they were taken. The very act of photography, as a kind of performative gesture which points to an event in the world, as a form of designation that draws reality into the image field, is thus itself a form of indexicality."<sup>79</sup>

Der findes altså to former for indeksikalitet i fotografiet: Det fysiske spor af begivenheden foran linsen og selve den performative gestus, der peger på motivet. Og hver især synes at garantere et stabilt forhold til virkeligheden, mens de sammen kan virke modsat og undergrave garantien og vores forventninger til den. Forståelsen af det dokumentariske fotografi i historisk regi kan tilsvarende forbedres ved at inddrage idéen om performativitet.

Med sprogteoretikeren J.L. Austin defineres en særlig gruppe talehandlinger som performative, idet de ikke blot udtrykker en betydning eller repræsenterer en (forståelse af) virkelighed, men selv påvirker

<sup>79</sup> David Green & Joanna Lowry: From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality, David Green (red.): *Where is the Photograph*, Brighton 2003, s. 48.

denne.<sup>80</sup> De er med andre ord ikke baseret på et denotativt forhold til virkeligheden, hvilket jo netop ofte ses som fotografiets grundtræk, men i stedet påvirker de virkeligheden, producerer den eller ændrer den. Et simpelt eksempel fra Austin er udtalelsen “jeg lover ...”, som netop *gør* noget; ordene får ting til at ske. Men han udvidede begrebet til også at omfatte selve sprogets *forhold* til virkeligheden, måden hvorpå ord og talehandlinger påstår noget om virkeligheden. Og dette applicerer Green og Lowry på fotografier, således at de i sig selv kan opfattes som talehandlinger eller ytringer, hvilket sker netop fordi de både har denotative og performative træk, med andre ord: to slags indeksikalitet.<sup>81</sup> Denne dobbelthed kan også forstås med henvisning til Barthes’ beskrivelser af fotografiet som her-nu og der-da. Forfatterene skriver om de to typer indeksikalitet: “the one bound into an ever receding past, the other occupying the horizon of a continual present.”<sup>82</sup> Green og Lowry opholder sig ved mediets nærvær og nutid, som konciperes med et andet lingvistisk udtryk, nemlig deiksis, der betegner sprogets pegende gestus (i f.eks. demonstrative og personlige pronominer). Dermed banes vejen for en forståelse af fotografiet som performativt, det vil sige som en ytring og en præsentation frem for blot som repræsentation af virkeligheden. I forlængelse heraf kan det formuleres således, at når en fotografisk kilde opfattes som performativ, må dens deiktiske kvaliteter medtænkes i lige så høj grad som det, der peges på eller det, som sporet angiveligt leder til. Hvordan *gør* kilden og hvordan bliver den til spor? Med andre ord: Hvordan *sker* fotografiet som begivenhed i optagelsen, og hvilken effekt får det på betragteren? Hvordan er fotografiets forhold til og påvirkning af såvel de fortidige omgivelser som den nutidige reception?

Med denne forståelse af fotografiets indeksikalitet åbnes for at betragte billedet i et bredere, kontekstuel felt. Som antropologen Christopher Pinney udtrykker det: “Thus we might understand photography’s indexicality to be the guarantee not of closure and fixity, but rather of multiple surfaces and of the possibility of ‘looking past’.”<sup>83</sup>

<sup>80</sup> J.L. Austins bog *How to do Things with Words* (1962) må siges at være grundlaget for de senere performativitetsstudier, som har udfoldet sig i et tværdisciplinært felt.

<sup>81</sup> Green og Lowry 2003, s. 56.

<sup>82</sup> Sst. s. 57.

<sup>83</sup> Christopher Pinney: Introduction, Christopher Pinney & Nicolas Petersen (red.): *Photography’s other Histories*, North Carolina 2003, s. 6.

Fotografier har måske et tilsvarende potentiale til at hjælpe os med at 'se forbi' historien; ikke for at finde en sand version af fortiden men for at betragte de måder, hvorpå den er blevet opfattet eller medieret. Elfelts fotografier har således i større eller mindre grad præget den visuelle kultur i Danmark omkring år 1900, de har cirkuleret, er blevet genbrugt og har fået ny betydning i forskellige kontekster. Også i senere populærhistoriske udgivelser. Billederne fordrer, at motivet 'tager sig ud', at fotografen 'iscenesætter', at billedet 'vandrer' og *gør noget* ved dets skiftende kontekster, og de må derfor siges at have performative træk. Ved at sætte dette begreb i spil understreges, hvor kompleks en kilde fotografiet er – og at det er meget mere end et passivt aftryk af den fortidige virkelighed.

## SUMMARY

LOUISE WOLTERS: *When photographer Peter Elfelt "added the picture to the writing of history"*.

The Centre for Maps and Pictures of The Royal Library contains a large collection of photographs, accounting books and records from Peter Elfelt (1866-1931). Photographs from Elfelt & Co. was already marketed as "historic pictures" to their contemporaries and have frequently been used in later works, particularly popular history books.

The article analyses a number of the sociocultural contexts, which the pictures have functioned in and illustrates which type of Danish history the photographs have mediated. Among other things, Elfelt's work as a modern business man and his role as 'auteur' are included, while focusing on the use of his photographs in advertising for one of his major customers, clothing manufacturer Francis Zachariae. The photographs primarily show to have communicated and supported a national romantic and nostalgic view of history, which has gained authority due to the apparent objectivity of the photograph.

In the article, more principal questions on the role of photographs in historiography are touched upon. Official and private picture collections contain extensive photographic material from the previous century which may contribute to a historic knowledge which cannot be gained through written sources. But why are photographs then solely used in the historic field as passive illustrations? Which challenges do they represent to the critical methodology and how can we even address the historical photograph?

