



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Tamar Cachet

Gruwelijke beelden choqueren niet?

Een onderzoek naar de fotografische beeldvorming van de dood in de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in de geschiedenis

2014

Promotor Prof. dr. Gita Deneckere
 Vakgroep Geschiedenis

Voorwoord

Ik startte mijn laatste academiejaar aan de UGent met een hoofd vol dromen. Ik was er volledig van overtuigd dat publieksgeschiedenis, een relatief nieuwe discipline binnen de geschiedenis, ‘mijn ding’ zou worden. Daarom had ik naar mogelijkheden gezocht om een gespecialiseerde opleiding in publieksgeschiedenis te volgen en al gauw bleek dat ik daarvoor naar de Angelsaksische wereld moest. ‘Applications’ indienen bij universiteiten in Groot-Brittannië, Ierland en Canada was het plan. Mijn master aan de UGent moest me daar zoveel mogelijk op voorbereiden, inclusief mijn masterscriptie.

Toen ik met deze droom aanklopte bij mijn promotor, prof. dr. Gita Deneckere, voelde ik me meteen aan het juiste adres. Ze stelde me voor om stage te lopen bij freelance curator Inge Henneman voor het tentoonstellingsproject *Shooting Range. Fotografie in de Vuurlinie?* in het Fotomuseum van Antwerpen. Deze stage kon ik vervolgens combineren met een masterscriptie binnen hetzelfde onderwerp: namelijk de rol van fotografie als oog en als wapen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Ik ging uiteraard graag op dit voorstel in en het bleek meer dan de juiste beslissing. Niet alleen heeft deze stage mijn plannen helpen waarmaken, maar het heeft me er bovendien van overtuigd dat publieksgeschiedenis effectief mijn ding is! Ik ben benieuwd wat een jaar in Canada mij zal brengen.

Ik wil daarom vooreerst prof. dr. Gita Deneckere danken voor de kans die ze me geboden heeft en voor de uitzonderlijke begeleiding doorheen het hele academiejaar. Het eerste semester viel me zwaar, maar mijn promotor wist me met de juiste tips en een aanstekelijk enthousiasme te blijven motiveren. Het tweede semester verliep gelukkig vlotter, maar ook dan was mijn promotor steeds bereikbaar voor onmisbare ‘feedbacksessies’. Bedankt!

Minstens even belangrijk zijn Inge Henneman en Maureen Magerman, curatoren van *Shooting Range. Fotografie in de Vuurlinie?* en bovenal mijn kompanen in de modderige loopgraven van de Eerste Wereldoorlog. Ik bedank hen vanuit de grond van mijn hart voor hun begeleiding, tips en steun het hele jaar door. Zoveel in deze scriptie ben ik aan hen verschuldigd. Het was een eer met jullie te mogen samenwerken!

De lijst met alle mensen die me – bewust of onbewust – hebben geholpen met deze scriptie is oneindig. Ik bedank in het bijzonder Jeanne Holbrecht en Theo Nuyts voor het nalezen van de teksten; de behulpzame mensen van het kenniscentrum in het In Flanders Fields Museum; historica Leen Engelen voor haar mailtjes met nuttige ideeën; Anthony Langley, wiens rijke collectie tijdschriften ik mocht bewonderen; Inneke Daghelet, bij wie ik terecht kon voor boeken en een leuke babbel; Patrick Verbeke voor een interessant gesprek; et cetera.

Ten slotte wil ik iedereen bedanken die mijn hoogtes en laagtes dit jaar hebben doorstaan en die mij met veel geduld hebben gesteund bij het schrijven van deze thesis. In het bijzonder mijn mama en mijn zussen, mijn mede-thesisers en vriendinnen Marie, Pauline, Laura en Lith, mijn huisgenootje Laura, en natuurlijk onze onmisbare vriendengroep ‘van de geschiedenis’. Dankzij jullie allemaal verdwijnt de angst dat ik dit allemaal niet zonder papa kan steeds meer naar de achtergrond van mijn gedachten.

Hamilcar Barca

Thou that did'st mark from Heircte's
spacious hill
The Romans spears, like mist, uprise each
morn,
Yet held, with Hesper's shining point of
scorn,
Thy sword unsheathed above Panormus
still;
Thou that wert leagued with nought but
thine own will,
Eurythmic vastness to that stronghold
torn
From foes above, below, where, though
forlorn,
Thou still hadst claws to cling and beak
to kill -
Eagle of Eryx! - when the Aegatian
schoal
Rolled westward all the hopes that
Hanno wrecked,
With mighty wing, unwearying, did'st
thou
Seek far beyond the wolf's grim protocol,
Within the Iberian sunset faintly
specked
A rock where Punic faith should bide
its vow.

Sir Roger Casement - Poems of the Irish revolutionary brotherhood, 1916.

Voor mijn papa, papa Gilles.

Lijst Gebruikte Afkortingen

SPA	Section Photographique de l'Armée
SPAB	Service Photographique de l'Armée Belge
OPB	Office de la Propaganda belge
TWI	The War Illustrated
BIZ	Berliner Illustrierte Zeitung

Inhoudstafel

Inleiding	1
Hoofdstuk 1 Foto's van oorlogsdoden als oog en als wapen: een theoretische benadering	5
1.1 Over de (on)mogelijkheid tot het verbeelden van de historische waarheid	5
1.1.1 Over de historische waarheid	5
1.1.2 Over de verbeelding	8
1.1.2.1 The Visual Turn	8
1.1.2.1.1 En toch: de aanhoudende fotografische paradox	9
1.1.2.1.2 Hoe de fotografische paradox tot hedendaagse mythes leidt	11
1.1.2.1.3 Heden en verleden in de fotografie: het nut van de foto als historische bron	12
1.1.2.2 The Material Turn	15
1.1.3 Over de acceptatie van de onmogelijkheid: methodologie en onderzoeksvragen aan de hand van het framing paradigma	18
1.1.3.1 Framing	18
1.1.3.2 Toepassing van het framing paradigma op het bronnenmateriaal	22
1.1.3.3 Onderzoeksvragen, motivatie van het onderzoek en methodologie	23
1.2 Over het verbeelden van oorlogsdoden	28
1.2.1 "No image is intrinsically shocking."	28
1.2.2 Van held naar slachtoffer: het getransformeerde beeld van oorlogsdoden	29
1.2.3 De Eerste Wereldoorlog als keerpunt van naderbij bekeken	34
1.2.4 Foto's van oorlogsdoden als instrumenten van oorlogspropaganda	34
Hoofdstuk 2 WOI als casus: de geïllustreerde pers als primair bronnenmateriaal	37
2.1 Het ontstaan van een nieuw beeldmedium	38
2.2 De geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog	41
2.2.1 Het medialandschap anno 1914: Nieuwe magazines verschijnen, andere verdwijnen	43
2.2.2 De geïllustreerde pers als onderdeel van "the war effort"	45
2.2.2.1 Groot-Brittannië	46
2.2.2.2 Duitsland	49
2.2.2.3 Frankrijk	53
2.2.2.4 België	57
2.2.2.5 Nederland	58
2.2.3 De uitstraling van de oorlogsbladen	59

2.3	Vijf magazines.....	61
2.3.1	The War Illustrated.....	61
2.3.2	Berliner Illustrirte Zeitung.....	62
2.3.3	Le Miroir.....	63
2.3.4	1914 Illustré.....	64
2.3.5	Het Leven Geïllustreerd.....	65
2.4	Deelconclusie.....	66
2.5	... en verdere aandachtspunten voor de analyse van het bronnenmateriaal.....	68
Hoofdstuk 3	Vergelijkend onderzoek van de geïllustreerde pers: hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden?	70
3.1	De kwantitatieve methode.....	70
3.2	Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?.....	72
3.2.1	Beelden van oorlogsdoden versus beelden van andere onderwerpen.....	72
3.2.1.1	The War Illustrated.....	72
3.2.1.2	Berliner Illustrierte Zeitung.....	72
3.2.1.3	Le Miroir.....	73
3.2.1.4	1914 Illustré.....	73
3.2.1.5	Het Leven Geïllustreerd.....	73
3.2.2	Directe beelden versus indirecte beelden van oorlogsdoden.....	74
3.2.2.1	The War Illustrated.....	74
3.2.2.2	Berliner Illustrirte Zeitung.....	75
3.2.2.3	Le Miroir.....	75
3.2.2.4	Het Leven Geïllustreerd.....	78
3.2.3	Vergelijkende deelconclusie.....	79
Hoofdstuk 4	Het indirecte beeld van oorlogsdoden in de pers.....	82
4.1	Kwantitatieve analyse.....	82
4.1.1	The War Illustrated.....	82
4.1.2	Berliner Illustrirte Zeitung.....	84
4.1.3	Le Miroir.....	86
4.1.4	1914 Illustré.....	87
4.1.5	Het Leven.....	88
4.1.6	Vergelijkende deelconclusie.....	89
4.2	Kwalitatieve analyse.....	91
4.2.1	Graf- en herdenkingsrituelen gefotografeerd.....	91
4.2.1.1	Omwille van een taboe op de dood.....	91
4.2.1.2	... of om de heldendood aan het front te evoceren?.....	92
4.2.2	Kadavers van paarden gefotografeerd.....	99
4.2.2.1	Als 'quid pro quo' motief in de verslaggeving van de Duitse inval.....	103
4.2.2.2	Als bewijs van de vernielde artillerie van de vijand aan het front.....	105
4.2.3	Vergelijkende deelconclusie.....	106
Hoofdstuk 5	Het directe beeld van oorlogsdoden in de pers.....	108
5.1	Kwantitatieve analyse.....	108
5.1.1	The War Illustrated.....	108
5.1.1.1	Wie zijn de oorlogsdoden?.....	109

5.1.1.2	Op welke manier worden ze gefotografeerd?.....	111
5.1.2	Berliner Illustrierte Zeitung	112
5.1.2.1	Wie zijn de oorlogsdoden?.....	112
5.1.2.2	Op welke manier werden ze gefotografeerd?.....	113
5.1.3	Le Miroir	114
5.1.3.1	Wie zijn de oorlogsdoden?.....	114
5.1.3.2	Op welke manier werden ze gefotografeerd?.....	115
5.1.4	1914 Illustré.....	117
5.1.5	Het Leven Geïllustreerd	117
5.1.5.1	Wie zijn de oorlogsdoden?.....	117
5.1.5.2	Op welke manier werden ze gefotografeerd?.....	118
5.1.6	Vergelijkende deelconclusie	119
5.2	Kwalitatieve analyse aan de hand van migrerende beelden.....	121
5.2.1	Het migrerende beeld.....	121
5.2.2	De vijandelijke oorlogsdoden in beeld versus de blik van neutraal Nederland.....	125
5.2.2.1	Duitsland versus Nederland.....	125
5.2.2.2	Groot-Brittannië versus Nederland.....	128
5.2.2.3	Frankrijk versus Nederland	135
5.2.3	Een verdere migratie buiten de geïllustreerde pers.....	148
5.2.3.1	Covenants with Death (1934).....	148
5.2.3.2	Témoignages de notre temps (1933)	154
5.2.3.3	Krieg dem Kriege (1924)	157
5.3	Interpretatieve deelconclusie: het expliciete beeld van oorlogsdoden onderdrukt na 1915?.....	160
Epiloog	165	
Een foto van doden op een kar.....		165
Een foto zonder intrinsieke betekenis.....		175
Bibliografie	179	
Appendix 1: Aanvullende tabellen bij de kwantitatieve analyse van het bronnenmateriaal	187	
The War Illustrated		187
Berliner Illustrierte Zeitung		190
Le Miroir.....		193
1914 Illustré.....		197
Het Leven Geïllustreerd.....		199
Appendix 2: Aanvullende migrerende beelden bij 5.2.2.3 Frankrijk versus Nederland.....	203	

Inleiding

*“Les Allemands ont subi des pertes énormes”
- Le Miroir, 19 maart 1916*



Een goed half jaar geleden las ik deze kop bij deze foto in een Frans geïllustreerd magazine uit de Eerste Wereldoorlog. Ik was toen al enkele maanden als stagiaire aan het werk bij freelance curator Inge Henneman. Samen met Maureen Magerman en Rein Deslé werkte zij aan een nieuwe tentoonstelling voor het Fotomuseum van Antwerpen en ik mocht hun team verwoegen. Met *Shooting Range. Fotografie in de Vuurlinie?* wilde het museum de rol van fotografie als oog en als wapen tijdens de Grote Oorlog in beeld brengen. Mijn stage en de foto van de doden op een kar waren cruciaal in het kiezen en ontwikkelen van een onderwerp voor mijn masterscriptie.

¹ *Le Miroir*. Nr 121, 19 maart 1915, p. 5.

Dat ik mijn masterscriptie en de stage zou combineren, werd van bij de aanvang van dit academiejaar beslist. Daarom dacht ik aanvankelijk dat mijn onderwerp snel op punt zou staan. Een onderzoek over ‘iets over fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog’ bleek echter niet zo gemakkelijk te concretiseren. Als leek wat betreft het gebruik van fotografie als historische bron had ik de veelzijdigheid aan mogelijkheden van dit medium voor historisch onderzoek duidelijk onderschat. Maar het werk voor de tentoonstelling boeide me, waardoor ik telkens opnieuw de motivatie kon vinden om verder te zoeken. In het uitgangspunt van de tentoonstelling vond ik deels mijn gading. Zoals curator Rein Deslé verwoordt gaat *Shooting Range* niet over de Eerste Wereldoorlog, maar is het:

“de neerslag van een onderzoek naar het verhaal van de fotografie tijdens deze periode van omwenteling. Het is een onderzoek dat vragen stelt zonder eenduidige antwoorden na te streven. Het vraagtken in de ondertitel van de tentoonstelling is geen toeval. Werd er in de vuurlinie gefotografeerd? Wie deed dit en vanuit welke motivatie? Welke beelden krijgt het publiek te zien? En welke niet? Hoe ontvangt het publiek het beeld en hoe wordt het gelezen? Liegt de camera? Wat blijft buiten beeld? Hoe en waarom zijn de beelden gebruikt en ingezet, welke tekst en context krijgen ze mee? Worden ze hergebruikt?”²

De foto's worden dus niet gebruikt als bewijsmateriaal om vragen over de Eerste Wereldoorlog te beantwoorden. Het zijn de foto's zelf die bevraagd worden. Het feit dat *Shooting Range* geen eenduidige antwoorden nastreeft, vloeit voort uit onder andere de complexiteit van het medium fotografie, de verscheiden betekenissen die de mens aan dit medium toeschrijft en de overvloed aan foto's die doorheen de jaren 1914-1918 geproduceerd werden. De erkenning van deze meerduidigheid spreekt me aan, omdat ik doorheen mijn opleiding geschiedenis de meerduidigheid van het verleden als een onontkoombaar en tegelijk bijzonder intrigerend gegeven ben gaan zien. Daarom ook wil deze masterscriptie foto's niet inzetten als reproducties van de verleden realiteit die vervolgens die verleden realiteit moeten reconstrueren. Ik zal geen verhaal vertellen over de Eerste Wereldoorlog, maar ik zal de foto's van dat grootschalige conflict in vraag stellen en zo als bron voor de studie van het verleden benutten. Welke foto's uit de overvloed aan beelden van de periode 1914-1918 ik zou gaan onderzoeken, was de vraag die evenwel nog steeds restte.

Eén van de door Rein Deslé geformuleerde vragen, namelijk welke beelden het publiek te zien kreeg, had als gevolg dat de geïllustreerde pers een belangrijke plaats kreeg in de tentoonstelling. Het is immers zeker dat de foto's die in deze populaire fotomagazines werden gepubliceerd, bij een breed publiek terecht kwamen. Bovendien biedt de publicatiecontext van de magazines een blik op

2 Rein Deslé, “WOI: Een Kentering,” in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 15.

de tekst en de context die de foto's meekregen en bijgevolg op de motivatie om die specifieke beelden te laten zien. Daarom koos ik uiteindelijk voor de geïllustreerde pers als bronnenmateriaal.

Ondanks het feit dat deze magazines dus een rijke bron vormen voor historisch onderzoek, werden ze door historici in de context van de Eerste Wereldoorlog nog maar amper benut. Daarom vormt dit onderzoek zeker geen sluitstuk, maar eerder een aanzet voor historici om verder in te gaan op dit bronnenmateriaal. Dit onderzoek is een eerste prospectie van de geïllustreerde pers, namelijk een systematische casestudy van de nummers uit de periode van de Eerste Wereldoorlog van vijf magazines uit vijf landen: België, Frankrijk, Groot-Brittannië, Duitsland en Nederland.

Niet alle foto's uit deze magazines werden systematisch onderzocht. Een bepaald thema greep mijn bijzondere aandacht toen ik bovenstaande foto zag in het Franse magazine *Le Miroir*. Ik had binnen het kader van mijn stage al veel foto's gezien van dode soldaten aan het front. De foto op zich verraste me daarom niet, maar de combinatie van de foto met de kop erboven intrigeerde me. Aanvankelijk vond ik deze combinatie vanzelfsprekend omdat een blad uit een oorlogvoerend land toch logischerwijs zou willen benadrukken dat de vijand zwak staat? Toen ik me voor de geest probeerde te halen hoe foto's van dode soldaten vandaag in de pers verschijnen, begon het duidelijk te worden dat ik dergelijke beelden niet voor de geest kon halen. De foto's van oorlogsdoden die ik voor me zag toonden steevast burgerslachtoffers als aanklacht tegen wandaden, zoals Margaret Bourke-White's iconische foto's van Buchenwald of de recente foto's van de gasaanval in Syrië. Waarom publiceerde *Le Miroir* een dergelijke foto van gesneuvelde soldaten? En waarom werd er een dergelijke kop bij geplaatst die geen aanklacht tegen de vijand uitte, maar een eigen overwinning in de verf zette? Ik merkte ook op dat foto's van doden wel vaker in de geïllustreerde pers werden gepubliceerd. Ik vroeg me dan ook af hoe en waarom die beelden werden gebruikt en ingezet.

Om te proberen deze vragen te beantwoorden, zal dit onderzoek zich toespitsen op alle foto's in de vijf magazines die op een bepaalde manier naar de dood verwijzen. Indirect door bijvoorbeeld grafstenen te fotograferen, maar bovenal ook direct door de lichamen van doden, gevallen tijdens de Eerste Wereldoorlog, met de camera vast te leggen. De foto van de doden op de kar zou voor het beantwoorden van de doorheen de scriptie gestelde vragen belangrijk blijken omdat dit beeld niet alleen in *Le Miroir* werd gepubliceerd. Tijdens het onderzoek voor *Shooting Range* ontdekte ik met behulp van Inge Henneman en Maureen Magerman dat deze foto als het ware 'migreerde' doorheen verschillende publicatiecontexten en aldus op verschillende manieren werd ingezet. Dit concept van het migrerende beeld bleek erg nuttig voor de studie van ook andere foto's uit het bronnenmateriaal. Het diende immers als inspiratiebron voor het vergelijken van het divergerend

gebruik van beelden aan de hand van het framing paradigma, een onderzoeksmethode uit de communicatiewetenschappen.³

De methodologie die werd gevolgd in deze scriptie, evenals de onderzoeksvragen, zullen echter in het eerste hoofdstuk gedetailleerd worden uiteengezet. De reden hiervoor is dat die methodologie en de onderzoeksvragen vanuit een theoretische benadering van de fotografie als historische bron werden ontwikkeld. In dit eerste hoofdstuk zal ook de praktijk van het verbeelden van oorlogsdoden op een theoretische manier worden benaderd in de *longue durée*. Deze schets zal nuttig zijn als referentiekader bij de studie van de foto's uit de Eerste Wereldoorlog.

In het tweede hoofdstuk zal de geïllustreerde pers van naderbij worden bekeken. Aan de hand van een literatuurstudie over enerzijds het ontstaan van dit genre en anderzijds het bestaan van de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog zal een beeld geschetst worden van de condities binnen dewelke foto's van de oorlog aan het publiek werden getoond. Ook op de vijf geselecteerde magazines voor de casestudy zal specifiek worden ingegaan.

Het derde, vierde en vijfde hoofdstuk omvatten vervolgens de analyse van het bronnenmateriaal. Deze analyse heeft zowel een kwantitatief als een kwalitatief karakter. De kwantitatieve methode zal het mogelijk maken enkele trends en overkoepelende gegevens in het bronnenmateriaal te schetsen, zoals het aantal foto's van oorlogsdoden, de spreiding van deze foto's in de tijd, de soorten foto's die gepubliceerd werden, etc. Met een complementaire, kwalitatieve analyse zal vervolgens dieper ingegaan worden op de foto's zelf en de betekenis die er in de magazines aan werd gegeven. Ten slotte zal de foto met de doden op de kar deze analyse samenvattend afsluiten.

Omdat ik een onderzoek voer waarbij veel aandacht uitgaat naar de tekst die bij de foto's werd geplaatst, werden de citaten uit het bronnenmateriaal steeds in hun originele taal (Nederlands, Engels, Frans of Duits) overgenomen. Een vertaling zou belangrijke details in het discours immers kunnen verstoren. Dit gebruik werd tevens doorgetrokken naar de eerste hoofdstukken om een eenvormigheid te bewaren.

³ Zie: Robert M. Entman, "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm," *Journal of Communication* 43, no. 4 (1993): pp. 51-58.

Hoofdstuk 1 Foto's van oorlogsdoden als oog en als wapen: een theoretische benadering

1.1 Over de (on)mogelijkheid tot het verbeelden van de historische waarheid⁴

In deze theoretische benadering wordt vooreerst ingegaan op het gebruiken van de fotografie als historische bron. Vanuit een aantal reflecties op het verbeelden van de historische waarheid, aan de hand van inzichten uit theoretische geschiedenis, visuele studies, culturele antropologie en communicatiewetenschappen, zal ik mijn stellingname ten aanzien van fotografisch bronnenmateriaal ontwikkelen en tot een eigen methodologie voor dit onderzoek komen. In het tweede deel wordt ingegaan op het specifieke fotografisch beeld van oorlogsdoden als oog en als wapen in conflictsituaties.

1.1.1 Over de historische waarheid

Michel Foucault's beroemde definiëring van de *episteme* betekende voor de historicus dat zijn epistemologische zekerheden definitief op de helling stonden. Nochtans is volgens de standaardvisie binnen de historische professie dé sleutel tot vooruitgang in historisch onderzoek het nóg dichter komen bij de objectieve waarheid van het verleden. Dit ideaal hadden de positivisten mogelijk gemaakt door het hanteren van een wetenschappelijke methode, eigen aan de geprofessionaliseerde geschiedschrijving. Foucault beschouwde het methode-idee evenwel als een mythe en bijgevolg gooide hij objectiviteit overboord – of op zijn minst het bereiken van objectiviteit. Individuen – actoren in het verleden, maar ook historici in het heden – denken, ageren en opereren volgens hem

⁴ Naar de titel van het artikel van Keilbach, Judith: "Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (im) Possibility of Depicting Historical Truth." *History and Theory* 48, no. 2 (2009): pp. 54–76.

immers binnen een conceptuele omgeving met impliciete regels die hen determineren en limiteren zonder dat ze zich daarvan bewust zijn. Aldus zit hun kennis vervat in *epistemes*: de kennis van een welbepaalde periode, van een bepaalde conceptuele omgeving. Daarom is kennis mensenwerk en bijgevolg cultuurgebonden. Het is een sociaal-culturele constructie verbonden met de (re)productie van macht en de conceptuele, talige schema's waarin objecten pas als kennisobjecten kunnen worden geconstrueerd. Kennis zegt bijgevolg evenveel over die conceptuele schema's als over de werkelijkheid waar die kennis naar verwijst.

Als inspirator van het postmodernisme, dat het epistemologisch ideaal van pure objectiviteit vervolgens voldoende heeft uitgedaagd om niet langer aan de orde te zijn, beschouwde Foucault de mogelijkheid om de pre-discursieve realiteit via de wetenschap en het methode-idee te ontdekken als onmogelijk en haast irrelevant.⁵ Deze sociaal-constructivistische visie belichaamt Alan Megill's definitie van de dialectische objectiviteit.⁶ Hier is sprake van een positieve houding ten aanzien van de subjectiviteit, omdat alleen deze kennisproductief is. Het subject is immers onontkoombaar aangezien het overal aanwezig is – zowel in de taal van de bronnen als in de taal van de historicus. Alleen de wisselwerking tussen subject en object kan daarom tot de constructie van kennis leiden, waardoor subjectiviteit moet worden geïntegreerd en erkend.⁷ Hoewel Foucault het bestaan van een pre-discursieve realiteit – van objecten, feiten en evenementen – erkent, kan deze vanwege die alomtegenwoordigheid van het subject dus niet *ontdekt* worden. Daarom zoekt hij “ter vervanging van de enigmatische schat van ‘dingen’ naar de regelmatige formatie van objecten die alleen in discours tevoorschijn komt.”⁸ Het doel van de historicus is bijgevolg om aan de hand van de archeologische methode – l'archéologie du savoir – systematische regelmatigheden en praktijken in de discursieve realiteit in het verleden uit te graven, die pre-discursieve objecten hun betekenis

⁵ Chris Lorenz, *De constructie van het verleden : een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Boom, 2002), p. 121; Peter Novick, *That Noble Dream : The Objectivity Question and the American Historical Profession* (Cambridge university press, 1988), p. 1-2.

⁶ Allan Megill definieerde vier noties van objectiviteit die conceptueel helder te gebruiken zijn. Hij onderscheidt absolute, procedurele, disciplinaire en dialectische objectiviteit. De absolute opvatting gaat uit van absolute objectiviteit waarbij de dingen weergegeven worden zoals ze werkelijk zijn. De procedurele objectiviteit beschouwt de methode – een systeem van niet persoonsgebonden regels – als basis voor objectiviteit. Disciplinaire objectiviteit ziet kennis als objectief wanneer een wetenschappelijke gemeenschap of discipline een consensus heeft bereikt over die kennis. Deze invullingen zijn 'negatief' omdat ze alle subjectiviteit willen elimineren. De dialectische objectiviteit gelooft in de wisselwerking tussen object en subject en integreert aldus subjectiviteit omdat ze kennisproductief is.

⁷ Lorenz, *De constructie van het verleden*, p. 250-253.

⁸ Citaat vertaald uit het Engels: “to substitute for the enigmatic treasure of ‘things’ anterior to discourse, the regular formation of objects that emerge only in discourse.” In: Michel Foucault, *The Archeology of Knowledge*, vertaling Alan Sheridan-Smith (New York : Pantheon Books,, 1972), p. 47.

gaven.⁹ Deze methode impliceert een extreme historisering van het verleden. Het verleden is niet alleen een vreemd land, maar bovendien een vreemd land dat alleen in haar discursieve betekenis te kennen valt.

Historica Julia Adeney Thomas legt de link tussen dit sociaal-constructivistische gedachtengoed en het gebruiken van de fotografie als historische bron, stellende dat de problematiek van historici die aanhoudend zoeken naar de objectieve historische waarheid – ondanks de postmodernistische kritiek van Foucault en anderen op deze zoektocht – door hun omgang met foto's in de verf wordt gezet. Foto's lijken immers zowel Foucault's discursieve als pre-discursieve realiteit te belichamen als gevolg van de complexe natuur van kijken en zien, dat zowel cultureel geëncodeerd als precognitief is. Historici illustreren hun teksten met foto's zonder ze te commentariëren en te problematiseren, waardoor enige vorm van onbemiddelde herkenning wordt geïmpliceerd. Ze identificeren de foto als gelijkenis van iets of iemand en dit op een precognitief niveau. Aangezien deze identificatie van wat men ziet reeds gebeurt voor men er zich ervan bewust is, krijgt de foto als het ware een intrinsieke denotatieve waarde toebedeeld en is hij een deel van de pre-discursieve realiteit – de historische waarheid – die Foucault nochtans zo moeilijk te bereiken acht. Thomas noemt deze strategie van omgaan met foto's 'recognition' en ze stelt dat historici niet toevallig op deze manier naar foto's kijken, maar dat ze erop vertrouwen om het gevoel van het verleden – of met andere woorden de historische waarheid – over te brengen.¹⁰ Foto's zouden aldus een manier aanreiken om de invloeden van het poststructuralisme en het postmodernisme, die vanaf de jaren '70 steeds zwaarder begonnen te wegen op het historisch métier, toch af te wenden, daar ze een waardig instrument lijken om tot de pre-discursieve realiteit van het verleden toe te treden. Bijgevolg zouden historici hun positivistisch ideaal van objectiviteit zonder verlegenheid kunnen blijven nastreven.

En toch, hoewel volgens Thomas foto's meestal vanuit de strategie van herkenning worden benaderd door historici, zijn er ook historici die foto's vanuit die eerder controversiële poststructuralistische invalshoek zijn gaan bejegenen. Aan de hand van Foucault's archeologische, discursieve strategie bevragen zij foto's als tekstuele bronnen die geplaatst moeten worden binnen het discours die de foto's heeft voortgebracht. Hoewel Thomas veeleer deze strategie bepleit, die ze 'excavation' noemt, concludeert ze dat historici steeds onbevredigd zullen blijven wanneer ze met historische foto's in contact komen. Volgens Thomas leggen foto's immers steeds de ambigue relatie van historici met het verleden bloot, een relatie die zowel intuïtief en emotioneel als cultureel en rationeel zou zijn. De 'excavation' methode betekent het voortdurend wantrouwen van de zintuigen

⁹ Gary Gutting, *Foucault: A Very Short Introduction* (Oxford : Oxford university press, 2005), p. 32-33.

¹⁰ Julia Thomas, "The Evidence of Sight," *History and Theory* 48, no. 4 (2009): p. 151-152.

want elke foto – die nochtans een niet gemedieerde spiegel van de realiteit lijkt – is dan “an interpretation that we must interpret.”¹¹ Dit radicaal historiseren van onze zintuigen daagt de aangenomen continuïteit van de directe ervaring uit, wat volgens haar voor de historicus toch moeilijk aanvaardbaar zou zijn.¹²

1.1.2 Over de verbeelding

1.1.2.1 The Visual Turn

Thomas’ artikel, geschreven in 2009, reflecteert een ambigue stellingname ten aanzien van fotografie die ondanks de ‘visual turn’ van de jaren ’70 blijvend de kop opsteekt.¹³ Deze visual turn (of ‘pictorial turn’) werd door kunsthistoricus W.J.T. Mitchell gedefinieerd als het erkennen van het belang van beelden, van de visuele cultuur en van de visuele media in het algemeen als evenwaardige onderzoeksobjecten aan taal.¹⁴ Meer nog, volgens Mitchell is de oorzaak van deze visual turn, die de aanzet tot de ‘visual culture studies’ gaf,

“the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that ‘visual experience’ or ‘visual literacy’ might not be fully explicable in the model of textuality.”¹⁵

De visuele studies benadrukken dus het belang van een eigen onderzoeksmethode voor de nieuwe beeldcultuur en leggen de link met het poststructuralistische gedachtegoed ten aanzien van tekstualiteit, stellende dat beelden eveneens fundamentele problemen oproepen bij de analyse ervan. Centraal staat de immers de vraag hoe beeldmateriaal betekenis ‘maakt’. Deze vraag wil dan ook de nadruk leggen op de sociale relatie tussen maker, kijker en bekeken object. Deze bekeken objecten kunnen tweedimensionaal of driedimensionaal zijn; zelfs muziek of rituelen zijn objecten.¹⁶ Wanneer de focus op fotografie wordt gelegd, wijst de visuele cultuur de manier af waarop de

¹¹ Ibid., p. 167.

¹² Ibid., p. 151–152, 159.

¹³ Nicholas Mirzoeff is een van de eersten die een overzicht van het werkkterrein van de Visual Culture Studies, dat voortvloeiende uit de visual turn, trachtte te schetsen. Zie: Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*. (London : Routledge, 1999); Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader* (London : Routledge, 1998).

¹⁴ Jennifer Tucker and Tina Campt, “Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry,” *History and Theory* 48, no. 4 (2009): p. 2.

¹⁵ W.J.T. Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago (Ill.): University of Chicago press, 1994), p. 16.

¹⁶ Marga Altena, *Visuele strategieën : foto's en films van fabrieksarbeiders in Nederland (1890-1919)* (Amsterdam: Aksant, 2003), p. 29.

mainstream historicus tot op heden met fotografische beelden omgaat, namelijk volgens de strategie die Thomas ‘recognition’ noemt. Peter Burke beschrijft deze modus operandi als volgt:

"Relatively few historians work in photographic archives [...]. When they do use images, historians tend to treat them as mere illustrations, reproducing them in their books without comment. In cases in which the images are discussed in the text, this evidence is often used to illustrate conclusions that the author has already reached by other means, rather than to give new answers or to ask new questions."¹⁷

De foto wordt door historici met andere woorden al te vaak gebruikt als illustratie, of in de woorden van Henri Beunders als “een plaatje bij een praatje”.¹⁸ Vanuit de visuele cultuur wordt meer filosofisch geschreven over de macht van de fotografie in het verleden en van de visuele herinnering in het heden. Voor deze theoretici staat de maatschappelijke functie van de fotografie centraal.¹⁹

1.1.2.1.1 En toch: de aanhoudende fotografische paradox

Thomas’ aarzeling tussen een positivistisch pre-discursieve en een Foucaultiaans discursieve visie op fotografie is niettemin symptomatisch voor vele belangrijke theoretici van de visuele cultuur. Ondanks de erkenning van de sociaal-constructivistisch eigenschappen van fotografie stelt Susan Sontag, auteur van het essayistische *On Photography* (1977), een van de fundamentele referentiewerken voor dit onderzoeksgebied, dat

“To photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and, therefore, like power. [...] What is written about a person or an event is frankly an interpretation, as are handmade visual statements, like paintings or drawings. Photographic images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire.”²⁰

Foto’s *lijken* dus geen interpretatie, het *lijken* echte delen van de wereld, meer nog dan het geschreven woord of handgemaakte beelden, want wat de foto laat zien ook ontegensprekelijk voor de camera heeft bestaan. Deze nauwe relatie tussen foto’s en hun onderwerp is steeds het centrale probleem geweest in het contempleren van de ontologie van het fotografische beeld. Dit was reeds

¹⁷ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence* (London : Reaktion books,, 2001), p. 10.

¹⁸ Henri Beunders and Martijn Kleppe, “Een Plaatje Bij Een Bron of Bron van Onderzoek? Fotografie Verwerft Geleidelijk Een Plek in de Historisesh Wetenschap,” *Groniek* 187 (2010): p. 121–39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 121–122, 131.

²⁰ Susan Sontag, *On Photography* (New York : Picador,, 1977), p. 4.

het geval bij de eerste auteurs die zich met beeldfilosofie inlieten, zoals onder andere Walter Benjamin (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), Siegfried Kracauer (*Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, 1960), Pierre Bourdieu (*Photography as a middle-brow Art*, 1965), John Berger (o.a. *Ways of Seeing*, 1972; *About Looking*, 1980), en niet in het minst bij Roland Barthes (o.a. *Mythologies*, 1957; *Le Message Photographique*, 1961; *La chambre claire: note sur la photographie*, 1980).

In zijn essay *Le Message Photographique* (1961) waar persfoto's het onderwerp van zijn reflectie vormen, noemde Barthes dit centrale probleem in de ontologie van de fotografie de fotografische paradox. Zeker in het geval van persfoto's, vormt de letterlijke realiteit per definitie de inhoud van de foto, want, hoewel de foto die realiteit reduceert wat betreft proportie, perspectief en – in het geval van vele historische foto's – kleur, vindt er volgens de algemene opvatting over fotografie geen transformatie plaats. Het beeld is zeker niet de realiteit, maar het is op zijn minst diens “analogon parfait”. Het is precies die analoge perfectie die traditioneel de foto definieert. Fotografie is dan het enige beeldmedium dat enkel en alleen bestaat uit een absoluut denotatieve boodschap – dus een boodschap die letterlijk, zonder connotatieve eigenschappen, naar de realiteit verwijst. Dit denotatieve aspect heeft echter als gevolg dat het onmogelijk is om een foto letterlijk te beschrijven,

“car décrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relai ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogie photographique.”²¹

Barthes gaat echter verder dan het stellen dat het beschrijven van een foto connotaties doet ontstaan. Hij stelt de hypothese dat het erg waarschijnlijk is dat de fotografische boodschap zelf reeds geconnoteerd is, ondanks de hierboven beschreven gangbare opvatting. Deze connotatie is moeilijk te vatten vanuit een foto zelf, toch kunnen we ze induceren vanuit bepaalde fenomenen op het niveau van enerzijds de productie en anderzijds de receptie van een foto.

“D'une part, une photographie de presse est un objet travaillé, choisi, composé, construit, traité selon des normes professionnelles, esthétiques ou idéologiques, qui sont autant de facteurs de connotation; et d'autre part, cette même photographie n'est pas seulement perçue, reçue, elle est lue, rattachée plus ou moins consciemment par le public qui la consomme, à une réserve traditionnelle de signes.”²²

De fotografische paradox is bijgevolg de co-existentie van een fotografische boodschap zonder code (l'analogie photographique) en een andere met een code (la rhétorique de la photographie).

²¹ Roland Barthes, “Le Message Photographique,” *Communications* 1, no. 1 (1961): p. 129.

²² *Ibid.*, p. 130.

Deze twee boodschappen overlappen niet a priori in eenzelfde foto, maar de paradox houdt in dat, in het geval van persfotografie, de massamedia hun geconnoteerde boodschap ontwikkelen vanuit een schijnbaar code-loze boodschap.²³

1.1.2.1.2 Hoe de fotografische paradox tot hedendaagse mythes leidt

Dit procédé sluit aan bij Barthes' opvatting over mythevorming vandaag. In *Mythologies* (1957) stelt hij dat een hedendaagse mythe een geconnoteerde boodschap is die allerlei vormen kan aannemen zoals een tekst, een schilderij, maar ook een foto.²⁴ De geconnoteerde boodschap van een foto die de fotografische paradox impliceert, kan dus een mythische boodschap zijn. Barthes' analyse van hoe een mythe aan de hand van foto's wordt geconstrueerd, is nuttig om inzicht te verwerven in het bovenvermeld uitgangspunt van de 'visual turn' betreffende de macht van fotografie. Die macht is volgens de aanhangers van de 'visual turn' immers een rechtstreeks gevolg van de fotografische paradox en dus van het idee dat een foto niet zuiver denotatief de realiteit weergeeft, maar steeds connotatieve eigenschappen vertoont en bijgevolg mythische spraak in zich kan dragen.

Barthes vertrekt bij zijn analyse van mythevorming vanuit de semiotiek van Ferdinand de Saussure, die hij het semiologisch systeem van de eerste orde noemt. De mythische boodschap is een semiologisch systeem van de tweede orde die dus zijn wortels heeft in de taal. Het associatieve totaal van de 'signifiant' en 'signifié' in de eerste orde is 'le signe', maar in een mythe is dat teken verdubbeld. Het is het eindpunt van het linguïstische systeem, maar om een mythe te vormen wordt dit teken het beginpunt van het mythische systeem. Het teken wordt gebruikt als een 'signifiant' waaraan een nieuwe 'signifié' wordt gekoppeld. De mythe is dan het associatieve totaal in deze tweede orde.²⁵

Een foto is als 'signe' zowel het eindpunt van het eerste systeem als het beginpunt van het tweede systeem. Het is dus zowel een teken aan de ene zijde, dat Barthes 'le sens' noemt, en een 'signifiant' aan de andere zijde, die Barthes 'la forme' noemt. Wanneer 'le sens' verandert in 'la forme', "leegt het begrip zichzelf" en verarmt het zich. De foto verwijst dan niet meer naar wat letterlijk voor de camera heeft gestaan, maar naar een andere 'signifié' op het mythische niveau, die Barthes 'le concept' noemt. Barthes illustreert deze theorie aan de hand van een foto op de cover van Paris Match waarop we een jonge zwarte soldaat in een Frans uniform zien die saluëert. De foto verwijst naar meer dan alleen de zwarte jongen. De identiteit van de jongen is als het ware verarmd

²³ Ibid., p. 128-130.

²⁴ Roland Barthes, "Myth, Today," in *A Barthes Reader* (New York : Hill and Wang,, 1982), p. 94-95.

²⁵ Ibid., p. 95-102.

om een ander concept toe te laten. De foto is de 'signifiant' – de 'forme' – voor de 'signifiés' – de concepten – van militarisme en de grootsheid van het Franse imperiale rijk. Het associatieve totaal creëert dus een mythe van imperiale devotie en succes en dit is de betekenis, 'la signification' op het tweede, het mythische niveau. Er moet weliswaar een correlatie bestaan tussen de foto en dit imperialistische gedachtengoed, maar die correlatie kan fragmentair zijn. Het 'concept' van het imperialistisch gedachtengoed zou evengoed andere 'formes', andere foto's, kunnen gebruiken om haar mythe te vormen. Het denotatieve teken dat de foto is – de in feite denotatieve waarde van een foto – werd immers verarmd, om een connotatieve waarde, een mythe, te laten domineren.²⁶

1.1.2.1.3 Heden en verleden in de fotografie: het nut van de foto als historische bron

Ook al worden in de visuele cultuur deze connotatieve dominantie, de mogelijke mythes in de fotografie erkend en geaccepteerd, toch blijft men wel aannemen dat een foto desondanks een nauwe en complexe band vertoont met wat ooit voor de camera heeft gestaan. Zelfs Roland Barthes blijft dit erkennen in zijn invloedrijke *La chambre claire: note sur la photographie* uit 1980: "Every photograph is a certificate of presence."²⁷ Fotografie brengt bovendien de tijd tot stilstand en refereert daarom altijd aan het verleden. Elke foto legt een moment vast dat deel is van het verleden. Het moment dat op de foto aanwezig is, heeft zich immers al voltrokken voor de camera en is in de realiteit dus afwezig. Fotografie connecteert zo de realiteit (of het heden) met het verleden.²⁸ Volgens Barthes kan in fotografie bijgevolg nooit worden ontkend dat het object er echt *is geweest*, dit in tegenstelling tot wat wordt afgebeeld op schilderijen of wat wordt vermeld in teksten want deze kunnen de werkelijkheid veinzen zonder dat het afgebeelde of het vermelde er ooit moet zijn geweest. "I call "photographic referent" not the *optionally* real thing to which an image or a sign refers but the *necessarily* real thing which has been placed before the lens, without which there would be no photograph."²⁹

Echter, ondanks deze realiteitswaarde van fotografie,

"photographs cannot tell stories. They can only provide evidence of stories, and evidence is mute; it demands investigation and interpretation. Looked at in this way, as evidence of

²⁶ Ibid., p. 102-114.

²⁷ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York : Hill and Wang,, 1982), p. 87.

²⁸ Judith Keilbach, "Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (im) Possibility of Depicting Historical Truth," *History and Theory* 48, no. 2 (2009): p. 56.

²⁹ Barthes and Howard, *Camera Lucida*, p. 76.

something beyond itself, a photograph can best be understood not as an answer or an end to inquiry, but as an invitation to look more closely, and to ask questions.”³⁰

Eenzijds vertoont de fotografie een sterke bewijskracht, anderzijds kan een foto nooit een verhaal vertellen. Beide eigenschappen zijn eigenlijk het gevolg van het feit dat ze de tijd tot stilstand brengen. Susan Sontag heeft de aandacht hierop gevestigd door te stellen dat de camera slechts één moment in de tijd vastlegt en zo de wereld omvormt tot een serie van niet gerelateerde, vrijstaande partikels, terwijl onze kennis van de wereld alleen in narratieve vormen kan worden uitgedrukt.³¹ Om die reden vertelt een foto op zich de geschiedenis niet en kan hij enkel een stemloos bewijs vormen dat moet worden bevraagd.

Boven staand citaat van Philip Gourevitch opende de introductie van het themanummer van *History and Theory* uit 2009: “Photography and Historical Interpretation”. De bijdragen aan dit themanummer bieden verschillende actuele perspectieven op de convergenties tussen fotografie, theorie en hedendaagse historiografie. Geïnspireerd door de visuele studies delen hun auteurs veel meer dan de *mainstream* historicus de interesse in de manier waarop foto’s als bronnenmateriaal kunnen worden ingezet in historisch onderzoek. Een van de grote verdiensten van de visual turn is dus de dramatische proliferatie van fotografie in verscheidene velden van historisch onderzoek. Vandaag incorporeren historici die in aan een brede waaier van onderwerpen geïnteresseerd zijn inderdaad foto’s in hun bronnenmateriaal.³² Sterker nog, zoals het bovenvermelde citaat suggereert, zien zij in foto’s effectief een invitatie om deze van dichterbij te gaan bekijken en om vragen te stellen. De publicaties in *History and Theory* tonen aan dat de foto niet alleen als historische bron wordt geproblematiseerd, maar ook als een reflexief medium dat opnieuw de epistemologische zekerheden van de historicus op de helling zet. Net zoals Foucault, de postmodernisten en de narrativisten de geconstrueerde natuur van tekstuele historische bronnen hebben aangetoond, kwam deze bij fotografische bronnen opnieuw aan het licht. In dit themanummer verscheen dan ook het bovengenoemde artikel van Julia Thomas waarin zij expliciet deze link tussen beide heeft gelegd. Het doorsijpelen van de ideeën uit de visuele cultuur in het historisch onderzoek is met andere woorden niet het resultaat van een toevallige interesse in dit onderzoeksveld, maar van een al veel langer durende ontwikkeling van veranderende epistemologische waarden en concepten van objectiviteit in historisch onderzoek. De verschillende manieren waarop historici met foto’s omgaan, gaande van recognition tot excavation, zijn daarom

³⁰ Philip Gourevitch and Errol Morris, *The Ballad of Abu Ghraib* (New York: Penguin Books, 2009), geciteerd in: Tucker and Campt, “Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry,” p. 1.

³¹ Sontag, *On Photography*, p. 22–23.

³² Tucker and Campt, “Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry,” p. 1–3.

vaak gerelateerd aan hun uiteenlopende visie op wat geschiedenis is en wat een object van historisch onderzoek kan zijn.³³

Zoals hierboven werd uiteengezet bespiegelden de auteurs die aan de basis van de visuele studies lagen nog voornamelijk de realiteitswaarde van de foto. In *On Photography* bewoog Susan Sontag nog heen en weer tussen enerzijds reflecties over de functie van de camera als documentair instrument en anderzijds argumenten voor de tekortkomingen ervan als verslaggever van de werkelijkheid en voor zijn onontkoombare subjectiviteit. Maar in recentere werken uit de visuele cultuur wordt deze complexe natuur van fotografie wel degelijk geaccepteerd.³⁴ Daarom ligt de nieuwe focus steeds meer uitsluitend op het connotatieve aspect van de fotografie. Er gaat interesse uit naar het gebruiken van de fotografie in de publieke en private sfeer en naar ideeën omtrent representatietechnieken, verbeelding, herinnering, symbolisering en sociale relaties.³⁵ Om deze reden hanteren de auteurs eerder de excavation strategie in hun omgang met historische foto's en bijgevolg wijzen ze de recognition methode steeds meer af. Het themanummer van *History and Theory* toont aan dat dit niet alleen het geval is voor de visuele studies, maar ook voor het recente historisch onderzoek. Ook mijn interesse als historica gaat uit naar deze aspecten van fotografie, bijgevolg zal mijn strategie eerder aansluiten bij een Foucaultiaanse *excavation* strategie, eerder dan een positivistische *recognition* strategie.

Ook Geoffrey Batchen legt in zijn bijdrage in *History and Theory* de nadruk op deze nieuwe focus. Bijgevolg stelt hij dat foto's veleer als dynamische vormen van begrip van het verleden moeten worden beschouwd dan als statische objecten uit het verleden die het waarheidsgetrouw representeren. Volgens hem is deze dynamiek wel de reden waarom foto's zulke ongewoon gecompliceerde en ambiguë historische bronnen zijn. Hij verwijst hierbij naar symbolische foto's van de Holocaust waarin sommige mensen vaak deze hele historische gebeurtenis willen zien. Maar dit is nooit het enige verhaal dat in dergelijke foto's te zien is en bovendien kan de Holocaust nooit door één enkele foto worden uitgebeeld.³⁶ Een te ver doorgedreven symbolisering van een foto, maakt dat deze zijn historiciteit verliest. Wat de mensen volgens Batchen in Holocaust fotografie

³³ Ibid., p. 3–5.

³⁴ Deze evolutie blijkt zich zelfs te hebben voorgedaan binnen het oeuvre van eenzelfde auteur, namelijk Susan Sontag. Haar *Regarding the Pain of Others* uit 2003 laat dit alleszins vermoeden (cf. infra).

³⁵ Michael Griffin, "The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism", In: Bonnie Brennen and Hanno Hardt, *Picturing the Past: Media, History and Photography* (University of Illinois press, 1999), p. 126–127.

³⁶ Geoffrey Batchen, "Seeing and Saying: A Response to 'incongruous Images' 1," *History and Theory* 48, no. 4 (2009): p. 33. Batchen interesseert zich bovenal in de manier waarop foto's functioneren als herinneringsobjecten. Zie hiervoor: Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. (New York: Princeton architectural press,, 2004).

zien is mijns inziens dan ook Barthes' definitie van een mythische boodschap. Een enkel concept (de Holocaust) kan immers door meerdere *formes* (de foto's) worden uitgebeeld, maar een enkele *forme* (één foto) kan ook de betekenis van meerder concepten (bijvoorbeeld een dader- of slachtoffervisie op de Holocaust) impliceren. Zoals Barthes stelde moet er tussen form en concept weliswaar een correlatie bestaan, maar het is de gebruiker van de foto - de vormgever van de mythe - die de specifieke correlatie kiest. De mythische boodschap van een foto is daarom dynamisch, en dit zowel door verschillend contemporain gebruik, als verschillend gebruik doorheen de tijd. Zo gaat Barthes' voorbeeld van de mythische boodschap van de cover van de Paris Match vandaag niet meer op, omdat wij de jonge zwarte soldaat op de foto met kindsoldaten associëren, wat nu een oorlogsmisdaad is. Nu significeert voor ons niet langer de grootsheid van het Franse rijk maar een misdaad.

1.1.2.2 The Material Turn

In haar bijdrage in *History and Theory* gaat Elisabeth Edwards dieper in op dit dynamische aspect van historische foto's door zich nog verder te distantiëren van de al dan niet denotatieve of connotatieve indexicaliteit van het beeld zelf, en door bij het gebruik van fotografische historische bronnen bijna uitsluitend na te denken over foto's als een serie van 'material performances'.³⁷ Deze interessante invalshoek ontleent ze aan de culturele antropologie die in de loop van de laatste decennia van de 20^e eeuw een 'material turn' heeft gekend.

Volgens Edwards hebben de visuele studies, ondanks de groeiende aandacht voor de dynamiek van het beeld, het beeld en dus het visuele steeds als het bepalende studieobject hebben gedefinieerd. Het is reeds duidelijk geworden in bovenstaande uiteenzetting van de inzichten van de *visual turn* werd reeds duidelijk dat het visuele nooit op zichzelf staat. Zo kan Barthes' mythe wel worden gevormd door een op zichzelf staande foto maar vaker zal de mythische boodschap worden gevormd door het linguïstische of een andere vorm van discours dat de foto omgeeft. Edwards, geïnspireerd door de antropologie van de materiële cultuur, vraagt dan ook specifieke aandacht voor foto's als fysiek aanwezige objecten in tijd en ruimte. In plaats van de materialiteit van een foto als neutrale drager van het beeld te zien, ziet ze die materialiteit als integraal voor de constructie van de betekenis van het beeld. Ze probeert met deze visie niet de materialiteit van een foto volledig te scheiden van het beeld zelf, want ze erkent dat foto's een onlosmakelijke samensmelting van beeld en object zijn, waardoor er tussen de betekenis van het beeld en de betekenis van het object

³⁷ Elisabeth Edwards, "Photography and the Material Performance of the Past," *History and Theory* 48, no. 4 (2009): p. 130.

een correlatie noodzakelijk is.³⁸ Ze wil slechts de methodologische focus verschuiven van inhoud alleen naar de presentatievormen van die inhoud. Met andere woorden, we “should think in terms of representational, imprinted objects rather than an imprinted representation.”³⁹

In de culturele antropologie vestigde de *material turn* de aandacht op materialiteit door er de ‘agency’ van te erkennen. De materiële antropoloog Igor Kopytoff stelde in een essay in 1986 voor om objecten aan de hand van een biografische aanpak te analyseren door volgende vragen te stellen:

“In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its “status” and in the period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized “ages” or periods in the thing’s “life,” and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness? [...] Biographies of things can make salient what might otherwise remain obscure [...], not the fact that they are adopted, but the way they are culturally redefined and put to use.”⁴⁰

De antropoloog Carl Knappett erkent dat een dergelijke biografische aanpak een paradoxaal statement is in het Westers denken waarin een strakke dichotomie bestaat tussen subjecten en objecten. In de materiële studies is Kopytoff’s idee dat objecten sociale levens leiden echter haast een mantra geworden en wijst men deze strakke dichotomie af door een alternatief perspectief voorop te stellen dat de ‘internal, primary mind’ van mensen en de ‘external, secondary world’ van objecten als van elkaar afhankelijk ziet. Kopytoff’s vragen suggereren inderdaad dat de agency van een object afhankelijk is van het netwerk van sociale relaties waarin het zich bevindt. Bovendien is niet alleen dit netwerk zelf veranderlijk, maar kan een object ook tussen meerdere netwerken heen en weer bewegen. Deze beweging is sterk afhankelijk van het stadium in de levenscyclus van het object, want zoals Knappett opmerkt:

“At the moment of its creation, the emergent artefact is in the hands of an artisan or artisans who imbue it with agency, insofar as it becomes an index of the artisan’s productive investment and cultural sensibility. That input may or may not be conspicuous in the artefact

³⁸ Net zoals Roland Barthes bij mythevorming stelt dat er tussen het beeld (la forme) en de boodschap waarnaar het verwijst (le concept) een correlatie noodzakelijk is (cf. supra).

³⁹ Elizabeth Edwards, “Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs,” *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): p. 67.

⁴⁰ Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986), p. 66–67.

when consumed. [...] The artefact would thus have no singular agency (or substitute 'meaning' for agency), but dual or even multiple agency."⁴¹

Wat bovendien interessant is in Knappett's omschrijving van de agency van een object is dat agency onderling inwisselbaar is met 'meaning', betekenis.⁴² Het is die (wisselende) betekenis (gelinkt aan agency) van het historische fotografisch object waarvoor Edwards aandacht vraagt. Het traject dat een foto aflegt laat materiële sporen na die volgens Edwards de vitale 'clues' zijn voor de betekenis van foto's voor historisch onderzoek.⁴³ Het zijn met andere woorden de leidraden van een Foucaultiaanse archeologische methode, een excavation strategie, aangezien Edwards stelt dat "many of these material trajectories intersect with discourses of knowledge and power."⁴⁴ Ze zijn met andere woorden leidraden tot het analyseren van mythes waarvoor een of meerdere foto's werden ingezet.

Kortom, "materiality matters."⁴⁵ Het onderzoek van Edwards heeft bijna uitsluitend betrekking op de manier waarop foto's in specifieke archieven worden gecollectieerd en geïnventariseerd. Ze kijkt hierbij vooral naar de materiële aspecten van deze collecties en niet naar linguïstisch discursieve aspecten. Andere omgevingen waarin foto's voorkomen vragen echter wel meer aandacht voor het discours dat de fotografische boodschap mee bepaalt. Het fotografisch bronnenmateriaal in mijn onderzoek komt uit de geïllustreerde pers, waar effectief aandacht moet uitgaan naar zowel de materialiteit van de magazines als naar het discours verweven in de onderschriften bij elk van deze foto's. Daarom interesseert mij het voorstel van John Tagg (auteur van referentiewerk *The Burden of Representation* (1988) waarin hij reeds aandacht vertoonde voor de materialiteit van foto's) dat hij in zijn bijdrage aan het themanummer van *History and Theory* uiteenzet:

"But what of the photographic event itself and its constitutive historicity? What, then, if our attention were turned to the profoundly contingent (and therefore historical) structure that is not "inside" or "outside" the photographic event but sets interiority and exteriority in place: the specific and yet arbitrary machinery that, ruling out chance, frames the photographic image (whether in a newspaper, on a government poster, in a prize jury's file, on a postage

⁴¹ Carl Knappett, "Photographs, Skeuomorphs and Marionettes Some Thoughts on Mind, Agency and Object," *Journal of Material Culture* 7, no. 1 (2002): p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 97–99, 101–102.

⁴³ Elizabeth Edwards and Janice Hart, "Introduction: Photographs as Objects", In: *Photographs Objects Histories on the Materiality of Images* (London Routledge, 2010), p. 4–5.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ Edwards, "Material Beings," p. 68.

stamp, or in a survey of the history of photography), labeling the photographic species and ensuring (insofar as its rule holds sway) that meaning always arrives?”⁴⁶

Tagg's verwoording refereert aan een praktische methode die de bovenstaande uiteengezette reflectie over de verbeelding van de historische waarheid omarmt: het framing paradigma. Het concept framing biedt een manier aan om gelijk wel fotografisch evenement in zijn totaliteit, zowel materieel als linguïstisch, te analyseren. Het reikt een praktische manier aan om te accepteren dat het onmogelijk is om de historische waarheid te verbeelden en maakt dit aldus op een alternatieve manier wél mogelijk.

1.1.3 Over de acceptatie van de onmogelijkheid: methodologie en onderzoeksvragen aan de hand van het framing paradigma

1.1.3.1 Framing

De cognitieve psychologie heeft de originele betekenis van een frame geformuleerd als een perspectief dat een onderwerp betekenis geeft. Het biedt aldus een interpretatie van dat onderwerp, opgebouwd rond “a centrale organizing idea, or frame, for making sense of relevant events, suggesting what is at issue.”⁴⁷ Dit idee is echter in vele velden van sociale en humane wetenschappen aan de orde en daarom heeft mediaspecialist Robert Entman getracht om vanuit de communicatiewetenschappen het concept framing te herleiden tot een helder paradigma, dat vervolgens in de verscheiden onderzoeksvelden kan worden toegepast.⁴⁸ Aangezien Entman dit concept op het onderzoek van de media toepaste, is zijn definitie uitermate nuttig voor mijn onderzoek dat de geïllustreerde pers uit 1914-1918 onder de loep zal nemen. Entman kwam tot de volgende praktische definitie:

“To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such ways as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described.”⁴⁹

⁴⁶ John Tagg, “Neither Fish nor Flesh,” *History and Theory* 48, no. 4 (2009): p. 78.

⁴⁷ William A. Gamson and Andre Modigliani, “Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach,” *American Journal of Sociology* 95, no. 1 (1989): p. 3, geciteerd in: Leen D’Haenens, “Euro-Vision The Portrayal of Europe in the Quality Press,” *Gazette* 67, no. 5 (2005): p. 422.

⁴⁸ Robert M. Entman, “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm,” *Journal of Communication* 43, no. 4 (1993): p. 51.

⁴⁹ Entman, “Framing,” p. 52.

Vanuit deze definitie leidt Entman af dat er in het framing proces vier aan elkaar gelinkte 'locaties' kunnen worden onderscheiden: eerst en vooral de maker van de tekst die bewust of onbewust kiest hoe hij de zaken zal overbrengen; vervolgens de tekst zelf, die haar frames manifesteert door de aan- of afwezigheid van bepaalde feiten of bronnen, de woordkeuze, stereotype beelden, de plaatsing in de tekst, bepaalde culturele associaties, et cetera. Aan de hand van dit soort '*framing devices*' kan bepaalde informatie meer in het oog springen, betekenisvoller worden gemaakt en door de ontvanger beter worden onthouden. Deze ontvanger behelst de derde locatie. Hij kan bij het lezen van de tekst de frames van die tekst aanvaarden of afwijzen. Deze drie locaties zijn ten slotte afhankelijk van een vierde locatie, de cultuur, die de verzameling inhoudt van gemeenschappelijke frames in de mentaliteit van de meeste leden van een sociaal veld.⁵⁰

Dit framing paradigma steunt op Stuart Hall's model van het communicatieproces in de media waarbij hij de nadruk legde op actieve en complexe structuren van betekenisverlening in communicatie en aandacht vroeg voor de productie, circulatie, consumptie en reproductie van een boodschap die niet noodzakelijk lineair verloopt. De maker en de ontvanger in het communicatieproces noemt hij de 'encoder' en de 'decoder'. De encoder creëert een tekst met een 'preferred meaning' die, zoals ook Entman stelt, niet noodzakelijk de betekenis is die de decoder uit de tekst distilleert. Hall beschrijft drie mogelijke 'decodations' of 'readings': Bij een dominante of hegemonische lezing deelt de lezer ten volle de codes (of frames) van de tekst. De frames lijken dan zo natuurlijk dat ze niet werden opgemerkt, maar meteen werden aanvaard. De genegotieerde lezing impliceert een gedeeltelijke acceptatie van de geprefereerde betekenis. De lezer verzet zich dus gedeeltelijk tegen de frames en past deze aan zodat hij er zich in kan vinden. Bij een oppositionele of tegengestelde hegemonische lezing heeft de lezer de frames wel verstaan, maar ook opgemerkt. De frames zijn niet natuurlijk voor de lezer en hij wijst ze af, waardoor hij een alternatief frame ontwikkelt.

De natuurlijke codes of frames die volgens Hall een hegemonische lezing uitlokken, stemmen overeen met wat Entman de cultuur noemt. Hall en Entman gaan bijgevolg niet akkoord met het idee dat zuiver denotatieve tekens – in de betekenis van een letterlijke transcriptie van de realiteit in taal – bestaan. Waar Barthes bij de vorming van mythes (die in feite vergelijkbaar zijn met Entman's frames en Hall's preferred meanings in teksten) wel nog een eerste, denotatief niveau in de semiotiek van een tweede connotatief niveau onderscheid, stelt Hall dat natuurlijke codes slechts schijnbaar linguïstisch denotatief zijn omdat ze zo wijdverspreid zijn in een bepaalde culturele gemeenschap. Denotatie is dus steeds genaturaliseerde connotatie. Volgens Stuart Hall is het evenwel handig om het onderscheid dat Barthes hanteert te bewaren als analytische tools bij de

⁵⁰ Ibid., p. 52–53.

analyse van frames. Wanneer een teken immers duidelijk een connotatieve betekenis heeft gekregen, zoals een duidelijk frame of een duidelijke mythische boodschap, is vooral deze connotatieve betekenis dynamisch en dus veranderlijk. Hoewel de discursieve, de gekadreeerde vorm van de boodschap een geprivilegieerde positie inneemt in de betekenisverlening, meent Hall immers dat er nooit een garantie bestaat dat de betekenis in de keten van productie, circulatie, consumptie en reproductie dezelfde zal blijven.⁵¹ Het zijn echter veranderende betekenisverleningen die zeker voor historici interessant zijn. In het geval van fotohistorici helpt het om beelden te kunnen historiseren en uit het gebruik ervan de sociale relaties van de betreffende periode van gebruik te ontrafelen.

Het huidige onderzoek naar framing toont evenwel aan dat frames, misschien geen essentiële, maar wel een belangrijke impact hebben op de manier waarop het publiek over het aangebrachte onderwerp denkt.⁵² Echter, een veel voorkomend probleem in onderzoek is volgens Dennis Chong en James Druckman dat er veel conceptuele verwarring bestaat over types van frames en de specifieke effecten van die types. Zo stellen zij dat er vooreerst een onderscheid moet worden gemaakt tussen 'emphasis frames' en 'equivalency frames'. Equivalentie frames hebben als effect dat "different, but *logically equivalent*, phrases cause individuals to alter their preferences."⁵³ In deze gevallen wordt dezelfde informatie vaak in ofwel een positief, ofwel een negatief daglicht geplaatst. Voorbeelden zijn alternatieve beschrijvingen zoals 90% tewerkgestelden tegenover 10% werklozen. De beschrijvingen zijn dus feitelijk inwisselbaar. Emphasis frames daarentegen focussen op "qualitatively different yet potentially relevant considerations."⁵⁴ Zo kan bijvoorbeeld een bijeenkomst van een door racisme gekenmerkte groepering geframed worden binnen overwegingen van publieke veiligheid of vrije meningsuiting met potentieel verschillende meningen over de aanvaardbaarheid van de bijeenkomst. Tenzij vrije meningsuiting logischerwijze een verminderde publieke veiligheid als gevolg zou hebben, kunnen de twee types van frames niet aan elkaar worden gelijkgesteld.⁵⁵

Ook Leen D'Haenens merkte in haar onderzoek naar framing conceptuele verschillen in frames op, zoals enerzijds onderwerp-specifieke frames en anderzijds generische frames. Onderwerp-

⁵¹ Stuart Hall, "Encoding/Decoding" (1973), In: Meenakshi Gigi Durham and Douglas Kellner, *Media and Cultural Studies: Keywords* (Malden, MA: Blackwell, 2006), p. 163–164, 167–168, 171–173.

⁵² D'Haenens, "Euro-Vision The Portrayal of Europe in the Quality Press," p. 424.

⁵³ A. Tversky and D. Kahneman, "Rational choice and the framing of decisions", In RM Hogarth and MW Reder, eds., *Rational Choice: The Contrast Between Economics and Psychology* (Chicago: Univ. Chicago Press, 1987), p. 67–94, geciteerd in: Dennis Chong and James N. Druckman, "Framing Theory," *Annual Review of Political Science* 10, no. 1 (2007): p. 114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

specifieke frames lenen zich niet tot kwantitatieve analyses, maar kunnen zich wel tot kwalitatieve analyses lenen, terwijl generische frames wel vanuit kwantitatieve observaties kunnen worden opgespoord, omdat deze zich niet binden aan een specifiek onderwerp. Peter Vasterman, die onderzoek doet naar mediahypes, stelt dat generische frames een reeks regelmatig terugkerende kenmerken hebben zoals stereotype metaforen en slagzinnen of het feit dat ze onafhankelijk bestaan van specifieke gebeurtenissen of problemen en dat ze bijgevolg op meerdere van die gebeurtenissen en problemen kunnen worden toegepast. Ook zouden deze generische frames erg stabiel zijn, hoewel niet noodzakelijk. Nieuwe, vaak onverwachte wendingen in de ontwikkeling van het probleem kunnen tot een 'reframing' van dat probleem leiden. Deze conceptualisatie van generische frames ligt in de lijn van Chong en Durckman's *equivalency* en *emphasis* frames, maar in plaats van zich enkel op vormelijke aspecten te focussen, definieerden Holli Semetko en Patti Valkenburg in het geval van generische nieuwsframes vijf inhoudelijk verschillende frames die regelmatig voorkomen: het conflict frame, het human interest frame, het economische impact frame, het moraliteitsframe en het verantwoordelijkheidsframe. Elk frame stelt in feite een generisch narratief voor, een soort archetypisch plot waarin de feiten betekenis krijgen. Het conflict frame plaatst die feiten bijvoorbeeld in een logica waar steeds een winnaar en een verliezer is, terwijl het human interest frame vooral de persoonlijke, emotionele aspecten van de gebeurtenis in de verf zet.⁵⁶

Het framing concept betekent dus opnieuw de afwijzing van het idee dat er één bindende feitelijke beschrijving van een onderwerp bestaat. Niet alleen in de culturele studies met betrekking tot de media, maar ook in de historiografie is dit idee wijdverspreid geraakt door onder andere het boven uiteengezette gedachtegoed van Michel Foucault. Postmoderne, narrativistische geschiedfilosofen als Hayden White (*Metahistory*, 1973 en *The Content of the Form*, 1987) gingen in op het concept framing, niet om bronnen of discours uit het verleden te karakteriseren, maar het discours van historici zelf. White verwerpt het idee dat een tekst de enige mogelijke betekenis van het verleden weergeeft indien dat verleden feitelijk onderzocht is geweest. Volgens hem krijgen historische feiten immers enkel betekenis wanneer deze linguïstisch georganiseerd zijn in een narratieve structuur. Bijgevolg schrijft elke historicus een verhaal, weliswaar aan de hand van historische feiten, maar volgens een archetypisch plot met ideologische implicaties.⁵⁷ Wanneer men dit idee toepast op historisch onderzoek aan de hand van fotografische bronnen, kunnen de foto's gezien worden als die feiten die door een narratieve structuur in de geschiedschrijving betekenis moeten krijgen. Inderdaad, zoals Sontag stelde dat foto's slechts niet gerelateerde, vrijstaande

⁵⁶ D'Haenens, "Euro-Vision The Portrayal of Europe in the Quality Press," p. 423-424.

⁵⁷ Lorenz, *De constructie van het verleden*, p. 128.

partikels zijn en zoals Gourevitch schreef dat foto's op zich geen verhalen kunnen vertellen, zijn foto's alleen in veel gevallen slechts een stemloos bewijs die van de historicus zelf een stem moeten krijgen. Echter, zoals de visuele studies en de materiële antropologie aantoonde zijn de semiotiek en de materialiteit van een foto zelf al vol van betekenis. Specifiek met betrekking tot mijn historisch onderzoek, tref ik nog een extra laag van betekenisverlening aan. De foto's in mijn bronnencorpus kregen immers reeds een betekenis, een connotatie, een mythische boodschap in het fotografisch evenement van de geïllustreerde pers. Het overlappen van uiteindelijk ontelbare betekenislagen, die bovendien ontelbaar wisselbaar zijn, maakt dat foto's zulke ambiguë bronnen zijn om ermee aan de slag te gaan als historicus..

“Het beeld krijgt betekenis doordat het wordt gezien en die betekenis maakt onontkoombaar deel uit van een spekkooik van interpretaties die meer te maken heeft met receptie, tijdgeest en, dus, taal dan wat de afbeelding precies is. Het beeld is wat we erover zeggen of schrijven, door wat erover gezegd of geschreven is, door context en geschiedenis, door de biografie van de afbeelding. Het is een soort archeologische stratificatie die weinig te maken heeft met wat voor ons ‘iconisch’ is. Het beeld in ons hoofd is een container waarin gedachten en gevoelens samenvallen tot iets wat meer betekent dan het is.”⁵⁸

1.1.3.2 Toepassing van het framing paradigma op het bronnenmateriaal

Net om die ‘container’ van gedachten enigszins te verhelderen, wil ik in dit onderzoek het praktische framing concept toepassen bij de analyse van een corpus van foto's die tijdens de Eerste Wereldoorlog in de geïllustreerde pers werden gepubliceerd.⁵⁹ Hoewel de ideeën van framing ook op een losse foto zelf zouden kunnen worden toegepast, gaat de interesse in dit geval uit naar het volledige fotografische evenement van foto's in de geïllustreerde pers. Door de aard van deze bron moet niet alleen de materialiteit van deze magazines in acht worden genomen maar ook de discursiviteit. Het beeld *an sich* dat de foto laat zien, en dat in veel historisch onderzoek nog steeds als *de* bron voor de historische analyse wordt gebruikt, verdwijnt naar de achtergrond ten voordele van de materialiteit en de discursiviteit, ten voordele van het framing paradigma, naar de achtergrond. De interesse gaat bovendien uit naar eventuele veranderingen of eventuele lineariteit in de betekenisverlening van de foto's in de keten van productie, circulatie, consumptie en reproductie in de pers en bij uitbreiding op enkele andere dragers. De waarheid van het beeld op de foto, de historische waarheid van wat er zich voor de camera heeft afgespeeld, zie ik als onmogelijk

⁵⁸ Marcel Möring, “We Zien Niet Wat We Zien,” *De Groene Amsterdammer* 35 (2012): p. 35.

⁵⁹ De geïllustreerde pers omvat het primaire bronnencorpus van waaruit weliswaar zal worden uitgeweid naar andere presentatievormen van specifieke foto's uit het primaire bronnencorpus. Echter, ook hier zal ik het nut van het framing paradigma aantonen.

te bereiken. In navolging van de boven uiteengezette reflecties en in de woorden van de cultuurfilosoof Walter Benjamin wil ik geen zoektocht ondernemen naar het authentieke beeld, maar naar het ‘nachleben’ van dat beeld, of sterker nog naar het ‘nachleben’ van de fotografische reproductie van dat beeld.⁶⁰ De foto’s zijn aldus geen spiegels van de realiteit, maar ankerpunten voor een archeologisch onderzoek, een excavation van *epistemes* die het beeld op de foto vervormen om in het discours te passen.

1.1.3.3 Onderzoeksvragen, motivatie van het onderzoek en methodologie

Dit onderzoek spitst zich toe op het fotografische beeld van doden die tijdens de Eerste Wereldoorlog zijn gevallen. Bijgevolg vormt de sociale constructie van de omgang met deze oorlogsdoden het onderwerp waarvoor de persfoto’s de ankerpunten van het archeologisch onderzoek moeten zijn. Het volgende onderdeel van dit eerste hoofdstuk dat een theoretische benadering van het scriptieonderwerp beoogt, zal daarom ingaan op de stand van de literatuur betreffende de omgang met oorlogsdoden en meer specifiek het fotografische beeld van oorlogsdoden in de pers. Het doel is enkele opvattingen te schetsen over het veranderende beeld van de dood in conflict sinds de uitvinding van de fotografie tot op vandaag, aangezien fotografie sinds haar uitvinding sterven in deze omstandigheden op een voorheen ongeziene indexicale wijze bij het thuisfront kon brengen. Dit veranderende beeld moet weliswaar ook worden gekoppeld aan het veranderen van de manier van oorlogsvoering in dezelfde periode. Ik beoog in dit onderdeel voornamelijk reflecties op het nut van het publiceren van dit soort beelden in de pers. De vraag naar het waarom van deze *a priori* gruwelijke beelden staat centraal.

Het onderzoek van de framing van dit soort gruwelijke beelden in de pers tijdens de Eerste Wereldoorlog zal dan de algemene vraag naar het waarom van deze beelden specifiek voor dit conflict stellen.

Uit de huidige stand van de literatuur over het gebruik van foto’s van doden in conflict blijkt de Grote Oorlog immers een blinde vlek. Net zoals in de literatuur over de technische geschiedenis van fotografie en in overzichtswerken van de canon van de artistieke- en de persfotografie, wordt ook in dit onderzoeksgebied van fotografie slechts beperkte aandacht besteed aan de Eerste Wereldoorlog. “Het lijkt wel alsof er in die vier jaar niets is gebeurd dat voor dat medium van belang

⁶⁰ Egon Bauwelinck, “Het zweet en het bloed van hulpeloze dutsen’. De schaduwzijde van een historische foto,” *Brood en rozen : tijdschrift voor de geschiedenis van sociale bewegingen*, no. 4 (2013): p. 44, 48.

was.”⁶¹ Nochtans werd er in die vier jaar net heel veel gefotografeerd en was dit net wel van belang voor de manier waarop fotografie in volgende conflicten zou worden ingezet.⁶²

Dezelfde blinde vlek valt op te merken in het onderzoek naar de geïllustreerde pers, het gekozen bronnenmateriaal voor deze masterscriptie. De Eerste Wereldoorlog wordt niet onterecht, maar wel op nonchalante manier de eerste mediaoorlog van de geschiedenis genoemd. Dat stelt historicus Ulrich Keller, die in een recent artikel in *Fotogeschichte* zijn onderzoek heeft uiteengezet naar de geschiedenis van de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog. De media speelde effectief een grote rol in ‘the war effort’ – de collectieve oorlogsinspanning – en in de opbouw van een effectief oorlogspropagandamachine, maar, hoewel beeldmedia als film, posters, karikaturen en postkaarten reeds veel aandacht kregen in het historisch onderzoek naar de Grote Oorlog, wordt de geïllustreerde pers – en bijgevolg de foto’s gepubliceerd in deze magazines – vaak buiten beschouwing gelaten. Ook de geschreven pers werd al uitgebreid onder de loep genomen, terwijl Keller dit medium als een mogelijks minder belangrijk medium tot mobilisatie achtte, aangezien het niet alle sociale lagen van de bevolking kon bereiken. De geïllustreerde pers bereikte daarentegen veel meer bevolkingslagen, ook zij die ongeletterd waren. Tijdens de Eerste Wereldoorlog was de tijdschriftenmarkt al danig in doelgroepen gedifferentieerd.⁶³

Bovendien zijn er tijdens de oorlog ontelbaar veel foto’s gemaakt en het gebruik van veel van deze foto’s is vaak ongekend. Sommige foto’s werden misschien nooit door eender welk medium gebruikt. Uiteraard kunnen ook deze beelden nuttig zijn, maar zoals in de methodologie uiteengezet, wil dit onderzoek zich richten op het gebruik en de inzet van foto’s van doden tijdens de Eerste Wereldoorlog. In die zin is de geïllustreerde pers een ideale context om dit onderzoek te voeren, aangezien er zekerheid bestaat over de publicatie – en dus over de zichtbaarheid van de foto’s –, maar bovenal een frame voor de foto biedt dat kan worden onderzocht.

Het bronnencorpus omvat 648 foto’s. Het zijn allemaal foto’s van doden of foto’s die op een bepaalde manier verwijzen naar de dood die over de gehele oorlogsperiode (te weten, begin augustus 1914 tot bij uitbreiding eind december 1918) in vijf verschillende magazines werden gepubliceerd. De vijf magazines komen uit vijf verschillende landen: *Le Miroir* uit Frankrijk, *The War Illustrated* uit Groot-Brittannië, *Berliner Illustrirte Zeitung* uit Duitsland, *1914 Illustré* uit België en *Het Leven Geïllustreerd* uit Nederland. Ik wil niet alleen een algemeen beeld krijgen van de trends en

⁶¹ Rein Deslé, “WOI: Een Kentering,” in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 15.

⁶² Ibid.; Elviera Velghe, “Voorwoord,” in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 9.

⁶³ Ulrich Keller, “Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918,” *Fotogeschichte* 33, no. 130 (2013): p. 5.

gelijkenissen in de framing van oorlogsdoden in de pers, maar ik ga bovendien op zoek naar eventuele verschillen tussen de landen die elk een andere positie innamen ten aanzien van de oorlog. De selectie van de landen is dan ook gebaseerd op de positie of de veronderstelde positie die elk land heeft ingenomen in het conflict. Aangezien de Eerste Wereldoorlog als ‘wereld-oorlog’ een erg complex conflict was dat op verscheidene fronten plaatsvond en waarin vele landen tot zelfs vele kolonies verwickeld waren, heb ik ervoor gekozen om te focussen op het Westfront. Het Westfront was het gevolg van de invasie van het Duitse Keizerrijk in het neutrale Koninkrijk België en poging verder door te stoten tot Frankrijk. Aan dit Westfront vertegenwoordigen Frankrijk en Groot-Brittannië de geallieerde landen. Duitsland vertegenwoordigt de Centrale Mogendheden en België representeert als geallieerd, maar tegelijkertijd bezet land een interessante positie tussenbeide. De Belgische pers die na een korte cesuur na de inval in België opnieuw op gang werd gebracht, bleef in handen van Belgen, maar viel onder Duitse censuur. Ten slotte werd gekozen om Nederland op te nemen in de selectie. Nederland bevond zich als neutraal land immers dicht bij het schouwtoneel van het Westfront, bijgevolg had de oorlog ook daar enige implicaties, zoals bijvoorbeeld het opvangen van vluchtelingen. Om deze reden werd Nederland boven bijvoorbeeld de Verenigde Staten als vertegenwoordiger van een neutraal land verkozen. De Verenigde Staten lag verder verwijderd van het schouwtoneel en zou bovendien uiteindelijk wel in het conflict verwickeld raken aan de zijde van de geallieerden. In de Nederlandse pers werd uitgebreid aandacht besteed aan het conflict, en hun neutrale perspectief biedt een interessant vergelijkingspunt om de andere posities aan af te toetsen.

De selectie van de magazines, die zich moeten lenen tot een comparatief onderzoek en dus enigszins vergelijkbare kenmerken moeten vertonen, gebeurde op basis van een vergelijkbaar doelpubliek. Alle bladen waarvan de stijl – de inhoud zowel als de lay-out – tussen het “high-brow” en het “low-brow” genre ligt, waren bestemd voor een middenklasse publiek. Dit garandeert een breed en significant lezerspubliek, hoewel het precieze aantal lezers per magazine niet voor elk magazine kon worden bepaald (cf. infra). Alle magazines gebruikten hoofdzakelijk foto’s als illustratiemateriaal, in tegenstelling tot sommige meer prestigieuzere magazines als *The Illustrated London News* of *Le Miroir*. Bovendien zijn alle magazines in grote mate aan de oorlog gerelateerd, wat een significante aandacht voor de oorlog garandeert. *The War Illustrated* en *1914 Illustré* waren speciaal ter gelegenheid van de oorlog opgericht en hadden er exclusief betrekking op. *Le Miroir* werd reeds in 1910 opgericht, maar vanaf de tweede week van de oorlog, op 9 augustus 1914, kondigde het blad aan dat het de aandacht exclusief op de oorlog zou richten. *Le Miroir* werd een spiegel van de oorlog en legde zich inderdaad meteen toe op de uitvoerige en praktisch exclusieve

verslaggeving van het conflict.⁶⁴ *Berliner Illustrirte Zeitung* kende al een langere voorgeschiedenis maar ook dit blad achtte de Grote Oorlog als het belangrijkste onderwerp gedurende de hele periode. *Het Leven Geïllustreerd* ten slotte had voornamelijk dankzij hun oorlogscorrespondent Arthur Tervooren, die gedurende de eerste jaren van de oorlog continue het oorlogsgebied doorkruiste, erg gedetailleerde foto- en tekstverslagen ter beschikking. Daardoor schonk ook dit blad ondanks haar neutraliteit uitzonderlijk veel aandacht aan dit conflict, hoewel dit vanaf 1916 enigszins zou afzwakken.

In het hoofdstuk dat volgt op de theoretische benadering van het onderwerp, zal dieper worden ingegaan op de eigenlijke tijdschriften zelf. De bladen zullen dan ook gecontextualiseerd worden binnen de persgeschiedenis, de geschiedenis van de persfotografie en de specifieke omstandigheden voor pers en fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog. Uit deze schets zullen ook de eventuele valkuilen voor mijn onderzoek naar boven komen en in de deelconclusie na dat onderdeel aangehaald worden.

Vervolgens gebeurt de eigenlijke analyse van de 648 fotografische evenementen op verschillende niveaus. In het derde hoofdstuk wordt het bronnenmateriaal onderworpen aan een inleidende kwantitatieve, comparatieve analyse. Op deze manier is het mogelijk een aantal algemene vragen te beantwoorden met betrekking tot het tonen van oorlogsdoden in de geïllustreerde pers. In welke mate hadden de magazines aandacht voor het essentiële gevolg van oorlog dat de dood toch is? Hier zijn een aantal 'framing devices' aan de orde, namelijk in de selectie van het onderwerp, maar ook aan de plaats die het in het magazine krijgt toebedeeld. Worden foto's die naar de dood verwijzen eerder onopvallend – op de laatste bladzijden of in klein formaat – afgedrukt, of krijgen ze een meer prominente plaats toebedeeld? Hoe vaak worden dit soort foto's gepubliceerd? Ten slotte zal in dit hoofdstuk worden nagegaan of er op indirecte of directe wijze naar de dood werd verwezen. Indirect zijnde aan de hand van foto's van graven, begrafenissen, herdenkingen, kadavers van dieren, etc. Direct zijnde aan de hand van foto's waarop de lichamen van doden te zien zijn. Dit onderscheid zal doorgetrokken worden in de opbouw van de verdere bronnenanalyse.

Het vierde hoofdstuk zal het indirecte beeld van de oorlogsdoden behandelen. Eerst zal de kwantitatieve analyse van dit beeld worden verder gezet door na te gaan welk soort indirecte beelden voorkwamen en naar wiens doden deze verwezen. Vervolgens zullen deze foto's aan een kwalitatieve, comparatieve analyse worden onderworpen. Het vijfde en laatste hoofdstuk zal het directe beeld van de oorlogsdoden eveneens aan een kwantitatieve en kwalitatieve analyse onderwerpen. Per soort beelden worden de twee analysemethodes meteen na elkaar toegepast in

⁶⁴ Piet Chielens et al., *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*. (Gent : Ludion,, 2002), p. 14-19.

plaats van het volledige bronnencorpus eerst aan een kwantitatieve en daarna aan een kwalitatieve analyse te onderwerpen. Dit zal het geheel vlotter leesbaar maken.

In het laatste hoofdstuk zal de kwalitatieve analyse bovendien worden opgebouwd aan de hand van het principe van de sociale biografie van een foto. Een aantal foto's werd immers teruggevonden in meerdere van de vijf magazines. Die foto's 'migreerden' dus als het ware doorheen verschillende fotografische evenementen. Bijgevolg lenen deze ze zich tot een gedetailleerd en vergelijkend framing onderzoek. Enkele van deze foto's heb ik echter ook elders dan in de geselecteerde magazines teruggevonden. In sommige gevallen zelfs niet in de pers, maar op een postkaart of een pacifistisch naoorlogs fotoboek. De gevolgen van de publicatie op deze andere dragers zijn mogelijks radicaal andere fotografische evenementen voor hetzelfde beeld. Wanneer dit is voorgevallen, werden deze andere fotografische evenementen aan het kwalitatieve onderzoek toegevoegd. Het betekent naar mijn mening immers een verrijking en een nuancering van het noodzakelijk beperkte, primaire bronnencorpus zonder daarbij te pretenderen dat ik de volledige sociale biografie van elke foto uit het primaire bronnencorpus heb getraceerd.

Uiteindelijk wil ik, door de foto's aan de hand van deze methodologie als ankerpunten van een archeologisch onderzoek te benutten, de omgang met foto's van oorlogsdoden tijdens de Eerste Wereldoorlog verhelderen. Deze masterscriptie heeft niet als doel om de originele intentie van de fotograaf bij het fotograferen van doden te achterhalen, of om de precieze regels van de censuur op dit soort foto's, of andere 'top-down' mechanismen te onderzoeken. Het doel is om vanuit de fotografische evenementen zelf – de foto's binnen hun publicatie in de magazines – de manier waarop deze foto's werden ingezet, te onderzoeken. Bijgevolg gaat mijn aandacht niet uit naar hoe soldaten aan het front of burgers in bezette gebieden overleden. Dit betekent in geen geval dat ik met een oneerbiedige blik heb gekeken naar de overledenen op deze foto's, wel in tegendeel. Mede voor hen zoek ik tot een begrip te komen van de manier waarop deze foto's in de Eerste Wereldoorlog werden ingezet als oog en – in veel gevallen – als wapen om dit conflict te dienen.

1.2 Over het verbeelden van oorlogsdoden

1.2.1 “No image is intrinsically shocking.”⁶⁵

In het verlengde van de ideeën die in bovenstaand onderdeel werden uitgewerkt, wil ik in dit deel argumenteren dat geen enkel beeld kan zijn – zoals politicoloog Ben O’Loughlin het stelt – intrinsiek choquerend kan zijn als de betekenis van dat beeld niet intrinsiek aan dat beeld kan zijn. Ook niet indien het beelden van oorlog betreft, zelfs niet indien het beelden van oorlogsdoden betreft.

Susan Sontag opende haar essayistische *Regarding the Pain of Others* (2003) met een reflectie over deze stelling op basis van een beschrijving van het experiment dat Virginia Woolf uitvoerde en beschreef in *Three Guineas* (1938). Woolf wilde in dit boek – geïnspireerd door de Spaanse Burgeroorlog – haar opvattingen over de oorzaken van oorlog publiceren. Ze liet gruwelijke foto’s van de oorlog zien aan een advocaat – een man – om na te gaan of hij op dezelfde manier zou reageren als zij – een vrouw – bij het zien van deze foto’s. Ze ging er immers van uit dat mannen in tegenstelling tot vrouwen van oorlog houden, maar kwam tot de vaststelling dat hij toch dezelfde reactie uitte, namelijk een reactie van afschuw. Bijgevolg zouden zulke beelden volgens haar alle mensen van goede wil op eenzelfde manier choqueren en tegen de oorlog doen keren. Sontag stelt zich echter de vraag of dit wel waar is, want

“Geen enkel ‘wij’ mag als vanzelfsprekend worden aangenomen wanneer die ‘wij’ naar de pijn van anderen kijken. [...] Klopt het dat deze foto’s, die eerder verslag doen van de slachting onder burgers dan van gevechten aan het front, alleen maar konden leiden tot een heftiger afwijzing van oorlog? Ze konden net zo goed leiden tot een grotere strijdlust om de republiek te verdedigen. En waren ze daar niet juist voor bedoeld? De eensgezindheid van Woolf en de advocaat lijkt geheel gebaseerd op een vooronderstelling, de verschrikkelijke foto’s bevestigen slechts een mening die ze voordien al deelden.”⁶⁶

Sontag haalt hier twee essentiële punten aan voor de interpretatie van dergelijke beelden. Zowel Woolf als de advocaat waren reeds tegen de oorlog gekant, want ze had de foto’s laten zien nadat hij haar had gevraagd hoe ze dacht oorlogen te kunnen voorkomen. Bovendien zijn het foto’s van burgerslachtoffers en dus geen foto’s van oorlogsdoden als dusdanig, maar van een categorie van oorlogsdoden die consensueel als onschuldige slachtoffers worden gezien. Tenzij men zoals Woolf en de advocaat denkt dat oorlog en geweld *a priori* onrechtvaardig is, zouden deze beelden evenwel

⁶⁵ Ben O’Loughlin, “Images as Weapons of War: Representation, Mediation and Interpretation,” *Review of International Studies* 37, no. 1 (2011): p. 71.

⁶⁶ Susan Sontag, *Kijken Naar de Pijn van Anderen*, trans. Heleen ten Holt (Amsterdam: Bezige Bij, 2003), p. 8, 10.

de strijdvaardigheid kunnen aanwakkeren van mensen die aanvaarden dat een gewelddadige reactie in dat geval te rechtvaardigen is.⁶⁷ De identiteit van zowel de dode op de foto als van degene die naar de foto kijkt, is dus van primair belang. De definiëring van de foto is van primair belang, het gruwelijke beeld *an sich* niet.⁶⁸

Volgens Ben O'Loughlin moeten foto's op zichzelf als oog en als wapen moeten daarom geproblematiseerd en genuanceerd worden, aangezien niet de onmiddellijke inhoud van de foto's choqueert, maar wat die inhoud *representeert*. Volgens de bewoordingen van Roland Barthes gaat het dus om de mythe waarvan de foto slechts een 'signifiant', een 'verarmd' teken is. Om foto's in conflictsituaties dus als wapen te kunnen gebruiken, moet men aandacht hebben voor de complexe relatie tussen specifieke beelden, het frame waarin de beelden aan een publiek worden getoond en de onderliggende overtuigingen en reeds geconstrueerde narratieven die dat publiek zich heeft eigen gemaakt. Deze voorwaarden kunnen immers verklaren waarom beelden die het lijden van anderen laten zien niet altijd sympathie voor die anderen opwekken. Indien bepaalde autoriteiten foto's van oorlogsdoden willen censureren, is het dus te simplistisch om te stellen dat ze dit louter doen uit angst voor de impact van foto's van menselijke resten. Autoriteiten censureren uit angst voor wat die menselijke resten *representeren en betekenen*.⁶⁹

Binnen deze stelling wil ik exploreren op welke manier de betekenis van fotografische beelden van oorlogsdoden is getransformeerd sinds de uitvinding van de fotografie tot op vandaag. Deze exploratie zal een kader bieden voor de analyse van foto's van oorlogsdoden uit de Eerste Wereldoorlog en de betekenis die door de geïllustreerde pers aan deze foto's werd gegeven.

1.2.2 Van held naar slachtoffer: het getransformeerde beeld van oorlogsdoden

Wanneer de mens in het verleden oorlogen en conflicten in beeld bracht, was een constante figuur in die verbeelding traditioneel de krijger die zijn leven heroïsch offert voor zijn vaderland. Maar terwijl deze figuur nog het representatieve beeld van oorlog vormde in de negentiende eeuw, zouden de gefotografeerde en bovendien radicaal anders gevoerde conflicten doorheen de twintigste eeuw dit beeld demythologiseren en meer ambigue facetten van oorlog, zoals angst, lijden en pijn, laten doorschemeren. Volgens historici Luc Capdevila en Danièle Voldman leidde dit

⁶⁷ Zie bijvoorbeeld de reflecties van Frantz Fanon over de noodzakelijkheid (maar niet de verheerlijking) van geweld voor de dekoloniseringsstrijd, uiteengezet in *De Verworpenen der Aarde* (1961). Actuele reflecties over noties van noodzakelijk geweld, zie: *Geweld: Zes zijdelingse bespiegelingen* (2009) van Slavoj Žižek en het artikel *A Reflection on Violence and Democracy* gepubliceerd op Jadaliyya (3 juli 2013) van Koenraad Bogaert.

⁶⁸ Ibid., p. 5–18.

⁶⁹ O'Loughlin, "Images as Weapons of War," p. 71, 74, 80.

ertoe dat de krijger – of de soldaat – steeds meer werd ondergebracht in de categorie van oorlogsslachtoffers in plaats van deze van oorlogshelden. De dood in oorlog is aldus steeds meer taboe geworden.

George L. Mosse stelt dat de mythe van de heroïsche soldaat in het Westen is blijven doorleven tot het einde van de Tweede Wereldoorlog, ondanks de beproevingen die deze mythe doorheen de Eerste Wereldoorlog moest doorstaan. Dit zou het verschil in herdenkingsmonumenten van beide conflicten verklaren. Deze die de Eerste Wereldoorlog herdenken, zijn bovenal aan de heroïsche offers van soldaten opgedragen, terwijl de burgerbevolking de hoofdrol lijkt te spelen in de monumenten die de Tweede Wereldoorlog herdenken. Deze burgerbevolking kon in 1945 door het officiële discours van burgerlijke en militaire autoriteiten als slachtoffer erkend en bijgevolg als dusdanig herdacht worden, terwijl datzelfde officiële discours nog steeds moeite had met het erkennen van gesneuvelde soldaten als slachtoffers. Omdat dit moeilijk te verzoenen was met de verslactoffering van de figuur van de gesneuvelde soldaat, concentreerden in 1945 de officiële monumenten zich dan ook liever op de minder problematische figuur van het burgerslachtoffer. De dood in de strijd moest – en moet – in het officiële discours nog steeds het grootste teken van respect krijgen.⁷⁰

Capdevila en Voldman stellen dat de visuele representatie van oorlogsdoden ook in die zin zou transformeren. Lange tijd legden beelden van oorlogen de nadruk op “death as killing, rather than something suffered.”⁷¹ Doden en gewonden kwamen in geschilderde en getekende oorlogstaferelen traditioneel veel voor, maar niettemin stond de overwinnaar als held centraal. De dood op het slagveld had aldus positieve connotaties, terwijl connotaties van lijden en verdriet afwezig waren, tenzij in de afbeeldingen van burgerslachtoffers. Een extreem en schokkend voorbeeld van afbeeldingen van burgerslachtoffers is de reeks *Los Desastres de la Guerra* (1810-1820) van Francisco de Goya. Hij bracht wel het lijden van de Spaanse burgerbevolking die de wreedheden van Napoleons leger ondergingen in beeld.⁷²

Echter, de foto's van de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865) zou de eerste tekenen van verandering aankondigen. Fotografen Matthew Brady, Alexander Gardner en Timothy O'Sullivan deden toen een eerste poging om een oorlog zo volledig mogelijk, fotografisch te documenteren. Ze meenden immers dat het hun plicht was om de realiteit – ook de harde feiten van die realiteit – vast te leggen en ze geloofden dat dit door middel van een camera mogelijk was. Om die reden lieten ze

⁷⁰ Luc Capdevila and Danièle Voldman, *War Dead Western Societies and the Casualties of War*, trans. Richard Veasey (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), p. 10–12.

⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷² Sontag, *Kijken*, p. 41, 43.

in hun foto's gesneuvelden van beide kampen zien. Maar de fotografie was een nieuw medium en ondanks de spanning tussen denotatie en connotatie in fotografie – zoals eerder besproken – legde het een ongeziene indexicaliteit aan de dag tegenover hetgeen gerepresenteerd werd. Bijgevolg zouden deze foto's de positieve connotatie die de overwinnaar traditioneel moest uitdragen en eerder expliciet in het getekende beeld aanwezig was, enigszins teniet doen. De foto's – waarvan de compositie desondanks door de fotografen in scène was gezet – lieten nu de ware menselijke kosten van oorlog zien. Maar het officiële discours vanwege de staat wilde deze verslachtoffering van oorlog niet erkennen, en vermijden dat de bevolking zulke beelden te zien zou krijgen. In tegenstelling tot Brady, Gardner en O'Sullivan die geen opdracht van overheidswege hadden gekregen, is het in die zin opmerkelijk dat bijvoorbeeld Roger Fenton, die wel door de Britse overheid naar de Krimoorlog (1853-1856) werd gestuurd, de uitdrukkelijke opdracht had gekregen om geen doden, gewonden of zieken te fotograferen.⁷³ De bedoeling was dan ook om de Britse publieke opinie te keren, omdat deze zich door berichten van tegenspoed en ontberingen van het Britse leger meer en meer tegen de oorlog begon te kanten.⁷⁴

Capdevila en Voldman zien de Eerste Wereldoorlog als een volgend keerpunt. Het feit dat dit conflict zodanig uitgebreid werd gefotografeerd en aldus ook (gruwelijke) foto's van doden voortbracht die vooral vanaf het einde van de jaren twintig door pacifisten werden verspreid, heeft volgens hen geleid tot een definitieve vervanging van “death as killing” door “something suffered”, een vervanging van de heroïsche dood aan het front door de gruwelijke en pijnlijke dood aan het front.

Vanaf dat moment zou men geweld niet meer laten zien met de positieve connotatie van heroïsme, maar als beschuldiging van de vijand of om oorlog *an sich* af te wijzen. Zo zou bij de Bevrijding in 1945 het meeste patriottische beeldmateriaal geproduceerd door Verzetsstrijders of op initiatief van de autoriteiten focussen op slachtoffers van Nazi's en tegelijkertijd terughoudend zijn ten aanzien van beelden van dode Nazi's (of zelfs van eender welke dode van Duitse nationaliteit) en de geëxecuteerde collaborateurs. Slachtoffers namen de plaats in van de soldaat als held die de vijand heeft overwonnen. “The glorification of war has been undermined by the horror of death.”⁷⁵

Bovendien zou intussen de dood zelfs zodanig onacceptabel zijn geworden dat Westerse slachtoffers sinds de tweede helft van de twintigste eeuw hoe dan ook bijna nooit worden meer

⁷³ Ibid., p. 46-49.

⁷⁴ Henri Beunders, “Oorlogsfotografie: de duistere betekenis van beelden,” in *Het beeld in de spiegel: historiografische verkenningen: liber amicorum voor Piet Blaas*, by Mulier Haitsma, Piet Blaas, and Oste Gaspard Eco (Hilversum: Verloren, 2000), p. 26-27.

⁷⁵ Capdevila and Voldman, *War Dead*, p. 18.

getoond.⁷⁶ In zijn boek *Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war* nam John Taylor de rol van gruwelbeelden in de pers tijdens de jaren 1990 onder de loep en maakte inderdaad de observatie dat de dood toen amper via foto's van menselijke resten in beeld werd gebracht, tenzij de resten van de 'ander' zijn. De berichtgeving van overzeese conflicten laat doden zien, en het frame van die beelden focust dan volgens Taylor op de 'essential strangeness' van de slachtoffers. Zelfs wanneer ze bedoeld zijn om medelijden op te wekken, zijn het steeds stereotiepe beelden van een vreemde wereld die het contrast met onze Westerse maatschappij moeten accentueren. Wanneer het bovendien een conflict betreft waar een Westers land zelf bij betrokken is, laat de pers gewoonlijk de lichamen van zowel de 'eigen' als de vijandelijk doden verdwijnen. Taylor stelt dat dit verschil slechts deels te verklaren is door de fysieke moeilijkheden om dergelijke foto's te nemen of door militaire censuur en journalistieke zelfcensuur. De oorzaak zou een radicaal andere vorm van 'oorlogspubliciteit' aan het eigen thuisfront zijn:

“These practices of making bodies disappear are symptomatic of another aim of war publicity: war on the home front becomes a special type of knowledge, different from the knowledge of foreign wars, disasters and so on. The knowledge of war which is widely advertised in the civilian community pretends that contemporary wars produce ‘clean’, heroic or invisible deaths and not ‘dirty’, banal death.”⁷⁷

In de plaats van de lichamen van bondgenoten en vijanden was een soort imaginaire en bureaucratische oorlog gekomen, gevormd door berichtgeving die de doden weglaat, door er in abstract en beschaafd discours over te spreken, of door de dood metonymisch over te dragen op objecten als machines. Individuele, menselijke lichamen lijken onbelangrijk te zijn geworden in de oorlog, waarbij men niet langer de vijandelijke lichamen als doelwit wil aanvallen, maar communicatielijnen, transportwegen, opslagruimtes van munitie, etc. “Material is more important than bodies. [...] Technology replaces necrology.”⁷⁸ Dit principe was bijvoorbeeld typisch voor de Golfoorlog (1990-1991).⁷⁹ Maar in hoeverre is dit in de actuele verslaggeving van hedendaagse conflicten nog aan de orde? In juli 2014 verschenen bijvoorbeeld enkele opiniestukken in de Vlaamse kranten *De Morgen* en *De Standaard* waarin de auteurs reflecteerden over de golf van tegenstrijdige reacties op een aantal expliciete beelden van de crash van het passagiersvliegtuig MH17 op 17 juli 2014. Dit vliegtuig werd boven een conflictzone in het Oosten van Oekraïne

⁷⁶ Ibid., p. 14–18.

⁷⁷ John Taylor, *Body Horror : Photojournalism, Catastrophe and War* (Manchester University Press, 1998), p. 176.

⁷⁸ Ibid., p. 159.

⁷⁹ Ibid., p. 129, 157–159, 176.

neergehaald.⁸⁰ Onder andere magnumfotograaf Jérôme Sissini maakte foto's waarop lichamen van de inzittenden te zien waren. Die foto's kenden een grote verspreiding in de media, maar voor elk actueel conflict lijkt de opkomst van het internet en de sociale media te hebben gezorgd voor een grotere beschikbaarheid van diverse, expliciete beelden. Het taboe op het tonen van doden lijkt doorbroken. De beeldredacteur van The Guardian schreef naar aanleiding van dit gegeven op de website van de krant: "met welk recht censureer ik als fotoredacteur wat mensen kunnen zien? Het staat er allemaal, op internet, op je tijdlijn. Ik kan alleen maar helpen om onze berichtgeving zo menselijk en fatsoenlijk als mogelijk te maken."⁸¹

Deze hedendaagse conflicten, reflecties en nieuwe vragen terzijde gelaten, verdwenen tijdens de tweede helft van de twintigste eeuw de oorlogsdoden hoe dan ook progressief uit de pers. Om reden van de neiging van autoriteiten om niet langer militaire oorlogshelden te creëren en te herdenken, stellen Capdevila en Voldman de vraag waarom de autoriteiten zich zijn beginnen schamen voor de oorlogsdoden. Ligt het aan de Westerse maatschappelijke neiging om dood als onfatsoenlijk te beschouwen dat ook de oorlogsdoden op dezelfde manier worden beschouwd? Philippe Ariès, Frans historicus van de mentaliteitsgeschiedenis onderzocht de Westerse omgang met de dood in de *longue durée*. Hij schetste een evolutie van 'le mort apprivoisée' naar 'la mort interdite'. Terwijl de dood voorheen als een 'familiaire' aangelegenheid werd gezien dat omgeven was door publieke ceremonies en rituelen van rouw is de dood doorheen de twintigste eeuw een 'objet d'interdit' geworden in het Westen. Het sterven moet verborgen worden en de rituelen van rouw zijn niet langer publieke rituelen.⁸² Geoffrey Gorer beschreef dit fenomeen als 'the pornography of death' in zijn gelijknamig artikel uit 1955.⁸³ Het taboe van de dood zou het taboe van de seksualiteit hebben vervangen. De twee wereldoorlogen worden door beide historici als belangrijke acceleratoren in dit proces beschouwd. Traditionele rouwrituelen werden al vanaf het einde van de Eerste Wereldoorlog minder gevolgd en terwijl men voorheen op volwassen leeftijd haast onvermijdelijk al eens een lijk had gezien, zou het kunnen dat een volwassene vandaag nog nooit de dood heeft aanschouwd. De dood was aldus taboe geworden. Iets waarover men niet in het openbaar spreekt, zoals men voorheen niet over seksualiteit mocht spreken.⁸⁴

⁸⁰ Tom Naegels, "Onwezenlijke En Daardoor Relevante Beelden," *De Standaard*, July 23, 2014; Sofie Vanlommel, "Horror in de Krant, Moet Dat?," *De Morgen*, July 25, 2014.

⁸¹ Geciteerd in: Vanlommel, "Horror in de Krant, Moet Dat?".

⁸² Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours* (Paris: Seuil, 1977), p. 23-24, 61-64.

⁸³ Zie Geoffrey Gorer, "The Pornography of Death," *Encounter* 5, no. 4 (1955): pp. 49-53.

⁸⁴ Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort*, p. 165, 181-182, 186.

1.2.3 De Eerste Wereldoorlog als keerpunt van naderbij bekeken

Zowel Gorer als Capdevila en Voldman schrijven aan de Eerste Wereldoorlog dus een grote rol toe in de evolutie naar het taboe van de dood en daarmee samenhangend naar het taboe van de oorlogsdoden. Gorer focust in zijn analyse op de uitingen van rouw, terwijl Capdevila en Voldman op het beeld van de dood focussen. Ook ik concentreer mij op dat beeld van de dood. Echter, naar mijn mening gaan Capdevila en Voldman nogal kort door de bocht in de manier waarop ze de Eerste Wereldoorlog als keerpunt naar voor schuiven:

“Throughout the conflict, photographers and film-makers on both sides were prolific in their depiction of various aspects of the fighting. Images of death in its stark, and therefore unbearable, reality came to the fore, displacing images of heroism. Realism of this kind, undermining the will to enlist, gave rise to censorship which has grown in strength ever since. The fact that distressing images of victims have not been allowed to circulate, have been confiscated, hidden away in archives or destroyed, does not alter the fact that their meaning has remained unchanged until te present day.”⁸⁵

In deze stelling moeten twee punten worden genuanceerd. Foto's van oorlogsdoden zouden door hun realiteitswaarde noodzakelijk ondraaglijk zijn en deze inherente betekenis zou tot op vandaag onveranderlijk zijn. Deze stelling negeert echter het belang van de *betekenisverlening* van de beelden, zoals net uiteengezet. Bovendien menen de auteurs dat deze foto's tijdens de oorlog werden gecensureerd en pas in de jaren twintig boven water kwamen doordat pacifisten ze dan zijn beginnen publiceren. In de geïllustreerde pers van de periode 1914-1918, die ik van dichtbij heb bestudeerd, heb ik echter weldegelijk foto's van oorlogsdoden aangetroffen. Bovendien zouden pacifisten tijdens de jaren twintig af en toe diezelfde foto's in hun discours gebruiken. Mijn doel is dan ook om aan de hand van mijn bronnenanalyse in het derde en vierde hoofdstuk van deze scriptie deze stelling van Capdevila en Voldman zoniet te ontkrachten, dan wel te nuanceren.

1.2.4 Foto's van oorlogsdoden als instrumenten van oorlogspropaganda

Als foto's van oorlogsdoden wel nog werden getoond in de pers tijdens de Eerste Wereldoorlog, door welk onderliggend narratief werden ze dan gerechtvaardigd? Op welke manier werden deze foto's alsnog als wapen gebruikt *in* het conflict, veeleer dan achteraf als wapen *tegen* het conflict? Om deze vragen in mijn bronnenanalyse te kunnen aankaarten, is het nuttig om de principes van oorlogspropaganda van naderbij te bekijken.

⁸⁵ Capdevila and Voldman, *War Dead*, p. 15.

In 1928 schreef de Brit Arthur Ponsonby (1871-1946) die tijdens de Eerste Wereldoorlog afgevaardigde was van de Liberale Partij, maar zich na de oorlog bij Labour zou aansluiten, het boekje *Falsehood in Wartime*, waarin hij de leugens van de oorlogspropaganda wilde beschrijven. Hoewel Ponsonby als pacifist met dit boek in feite zelf propaganda voerde tegen oorlog, en hierbij niet altijd even correct met zijn bronnen omging, meent Belgisch historica Anne Morelli dat de mechanismen die hij aanhaalde hoe dan ook waardevol zijn. Ze wilde aantonen dat ze bovendien tot op vandaag ook op andere oorlogen en latere conflicten kunnen worden getransponeerd.⁸⁶

Morelli vatte de stellingen van Ponsonby samen in de volgende tien essentiële principes van oorlogspropaganda. (1) Naties in oorlog zullen steeds verkondigen dat ze geen oorlog hadden gewild, maar ertoe werden gedwongen. (2) Het andere kamp is bovendien de enige verantwoordelijke voor de oorlog. (3) De haat tegenover de vijand wordt gepersonaliseerd in hun leider omdat men een hele groep mensen moeilijker kan haten. (4) Autoriteiten zullen ook steeds verkondigen dat ze een nobele zaak verdedigen. Het gaat in elk geval niet om particuliere belangen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog zou elke natie economische en geopolitieke belangen aldus verzwijgen in het voordeel van idealen als democratie en de verdediging van kleine, hulpeloze naties. (5) Wreedheden worden bewust door de vijand begaan terwijl de eigen natie de wreedheden die zij zouden hebben begaan als onopzettelijke blunders omschrijven. (6) In het verlengde hiervan zouden ook alleen de vijanden illegale wapens gebruiken in plaats van zich aan de humanitaire regels van oorlog te houden. (7) Toch moeten de autoriteiten zich verzekeren van de steun van hun volk, ondanks de slachtoffers die door de wreedheden van de vijand zijn gevallen. Daarom benadrukt men steeds dat de eigen partij weinig verliezen lijdt, terwijl de verliezen van de vijand enorm zijn. (8) Om de oorlog nog verder te legitimeren, worden kunstenaars en intellectuelen ingezet die hun steun aan de eigen zaak uitspreken. (9) Enigszins in het verlengde van de vierde stelling, zullen autoriteiten steeds benadrukken dat hun zaak 'heilig' is. Hun nobele doel heiligt bijgevolg de middelen. (10) Ten slotte wordt elke poging om de propaganda in twijfel te trekken gezien als verraad. Als patriot mag men dus geen vragen stellen over de argumenten die zijn autoriteiten in een oorlog aanhalen.⁸⁷

Ik acht het nuttig om Ponsonby's principes van oorlogspropaganda aan te halen, eerst en vooral omdat hij ze met de Eerste Wereldoorlog als inspiratie opstelde, maar ook omdat ze gezien kunnen worden als de achterliggende narratieven die de betekenis van foto's van oorlogsdoden kunnen bepalen en waarvoor Ben O'Loughlin dus specifiek aandacht vraagt. In de uiteenzetting over het

⁸⁶ Anne Morelli, *Elementaire principes van oorlogspropaganda : bruikbaar bij koude, warme of lauwe oorlogen*, trans. Wim De Neuter (EPO, 2003), p. 7-9.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 11-106.

framing paradigma werd een onderscheid gemaakt tussen specifieke frames en generische frames die onafhankelijk van specifieke gebeurtenissen bestaan (cf. supra). De tien principes van oorlogspropaganda kunnen in die zin als generische frames worden gezien die de nieuwsberichten over specifieke gebeurtenissen in oorlogen een geprefereerde betekenis geven. Bij de nadere studie van de foto's van doden in de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog zal het dus interessant zijn deze tien generische frames in het achterhoofd te houden. Bovendien werd reeds aangehaald dat volgens Paul Vasterman generische frames niet stabiel zijn. Nieuwe, vaak onverwachte wendingen in de ontwikkeling van het conflict kunnen tot een 'reframing' van dat conflict leiden. Door aandacht te hebben voor eventuele veranderingen in enerzijds de generische frames en in anderzijds de foto's die worden gebruikt om dat generische frame betekenis te geven, kunnen de voorwaarden ontdekt worden waaronder bepaalde beelden door eerdere overtuigingen en narratieven heen kunnen prikken en een invloedrijk wapen kunnen worden.

Hoofdstuk 2 WOI als casus: de geïllustreerde pers als primair bronnenmateriaal

Zoals in de methodologie van deze masterscriptie werd uiteengezet, richt dit onderzoek zich op het gebruik en de inzet van foto's van doden tijdens de Eerste Wereldoorlog. In die zin is de geïllustreerde pers een ideale context om dit onderzoek te voeren, aangezien er zekerheid bestaat over de publicatie – en dus over de zichtbaarheid van de foto's – maar er bovenal voor de foto een *frame* wordt geboden dat kan worden.

Bij het doorbladeren van de geïllustreerde pers uit de Eerste Wereldoorlog komt het mij voor dat deze bladen een erg monotoon beeld naar voor te schuiven, zonder de dramatiek en de esthetiek van fotoreportages die vanaf het interbellum zijn beginnen te verschijnen.⁸⁸ Binnen het kader van mijn onderzoeksvragen en methodologie is dit evenwel niet van belang. Het is juist interessant om na te gaan waarom het beeld van een tot dan toe ongezien gruwelijk conflict zo monotoon was. In de bronnenanalyse zullen de geselecteerde tijdschriften zelf op het voorplan staan. Daarom wil ik in dit hoofdstuk een contextuele schets opstellen van de geïllustreerde pers. Ik beoog de voorgeschiedenis, maar bovendien de productie en de functie van de geïllustreerde pers nader te omschrijven en in het bijzonder de controle die erop werd uitgeoefend tijdens de Eerste Wereldoorlog. Dit is nodig om onder meer de vraag te kunnen beantwoorden waarom dat monotone beeld in het oog springt als we vandaag deze magazines doorbladeren. Het zal echter blijken dat er onduidelijkheden en hiaten zitten in deze omschrijving. In de methodologie heb ik uiteengezet dat mijn onderzoek zich focust op het fotografisch evenement in de geïllustreerde magazines zelf. De contextuele schets is dan ook niet de weerslag van een eigen uitgebreid bronnenonderzoek naar het persbeleid dat in de verschillende landen werd gevoerd, naar de censuurwetgevingen en naar de fotografische archieven van de magazines et cetera; ze is het resultaat van een literatuurstudie die aantoont dat het over dit onderwerp reeds verschenen onderzoek nog vele hiaten vertoont.

⁸⁸ Ulrich Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," *Fotogeschichte* 33, no. 130 (2013): p. 5–6.

Historici die zich bezig houden met de studie van de geïllustreerde pers uit het begin van de 20^e eeuw ondervinden bijgevolg veel moeilijkheden. De meeste tijdschriften die tijdens de Eerste Wereldoorlog een prominente positie innamen, bestaan nu niet meer. Hun archieven zijn haast nooit meer te raadplegen. In die tijd werden vele persfotografen vaak niet vermeld in de magazines. Ze bleven anoniem, zelfs in de negatievenarchieven van grote persagentschappen. Naast persfotografen leverden ook nationale, officiële fotografische diensten foto's aan de pers, maar hoewel het Britse fotoarchief van het *Imperial War Museum* bijvoorbeeld vrij goed geïnventariseerd en bestudeerd werd, is het onderzoek naar de collectie van haar Duitse tegenhanger, het *Bundesarchiv*, daarbij vergeleken minimaal. Om deze en ook andere redenen zou een systematisch onderzoek naar de geschiedenis van het grote aantal geïllustreerde magazines uit de periode van de Eerste Wereldoorlog (die bovendien erg versnipperd worden bewaard) een zeer tijdrovende aangelegenheid zijn. Naar mijn weten bestaat er wat dit onderwerp betreft (nog) geen referentiewerk. De literatuur die ik voor het opstellen van dit hoofdstuk heb geraadpleegd, betreft om die reden voornamelijk detailstudies over verscheidene aspecten van de geïllustreerde pers die me telkens een beetje verder helpen, maar elkaar soms ook lijken tegen te spreken. Daarnaast heb ik vele inzichten verkregen uit het rechtstreekse, maar niet systematische contact met een groot aantal titels en nummers van geïllustreerde magazines in het kader van mijn medewerking aan de voorbereidingen van de tentoonstelling en de bijbehorende catalogus *Shooting Range. Fotografie in de Vuurlinie?* van het Fotomuseum in Antwerpen.

2.1 Het ontstaan van een nieuw beeldmedium

Hoewel de geïllustreerde pers vaak wordt geassocieerd met de moderne fotoreportages van de jaren '20 en '30 gepubliceerd in Europa en bovenal in de Verenigde Staten, ging het eerste succesvolle geïllustreerde magazine al op 14 mei 1842 voor de eerste keer over de toonbank in Groot-Brittannië. *The Illustrated London News* was al datzelfde jaar een commercieel succes en zag haar oplage stijgen van 26.000 naar 66.000 nummers per week. Slechts een jaar later volgden *l'Illustration* in Frankrijk en de *Illustrierte Zeitung* in het Duitse Leipzig. De Verenigde Staten zijn enkele jaren nadien gevolgd met de bladen *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* in 1855 en *Harper's Weekly* in 1857.⁸⁹ In de beginjaren van deze magazines werden voornamelijk getekende illustraties als beeldmateriaal gebruikt. In 1826 had

⁸⁹ Robert Craig, "Fact, Public Opinion, and Persuasion: The Rise of the Visual in Journalism and Advertising," in *Picturing the Past: Media, History and Photography*, by Bonnie Brennen and Hanno Hardt (University of Illinois press, 1999), p. 45-46.

Nicéphone Niepce nochtans al de eerste foto gemaakt en in 1839 had Louis Daguerre zijn Daguerreotypie-procedé geïntroduceerd maar van een commercieel gebruik van fotografie in de pers zou als gevolg van de trage vooruitgang in de fotomechanische drukmethodes pas in de jaren 1890 sprake zijn.⁹⁰

Het beeldmateriaal werd door illustratoren geleverd en kon door middel van houtgravures worden gedrukt. Illustraties werden in de pers hoe dan ook interessanter geacht dan fotografie omdat de onderwerpen voor foto's om technische redenen beperkt waren tot stilleven en portretten, terwijl illustraties veel meer konden overbrengen, zoals veldslagen, ongevallen, de hoogtepunten van een ceremonieel evenement, et cetera. De tekenaar moest er zelfs niet bij aanwezig zijn. Aanvankelijk werden die illustraties dan ook uit het hoofd gemaakt, geïnspireerd op krantenartikelen. 'On the spot'- verslaggeving werd echter steeds nood-zakelijker als in de loop van de tweede helft van de 19^e eeuw het ideaal van de journalistieke objectiviteit steeds belangrijker werd geacht. Tekenaars moesten ooggetuige zijn geweest van de gebeurtenis en werden als 'Special Artists' steeds meer op pad gestuurd in binnen- en buitenland. Hun tekeningen zouden vervolgens op de redactie verder worden uitgewerkt en in houtgravures worden omgezet.

De ideologie van journalistieke objectiviteit zou evenwel steeds zwaardere eisen stellen aan illustraties en voor de objectieve verslaggeving werd de kracht van de 'mechanische' foto als steeds overtuigender beschouwd. Illustratoren en houtgraveurs zouden daarom vaker naar foto's werken. Dit betekende bijgevolg dat de foto zelf nog steeds door de handen van een artiest of graveur passeerde die het beeld kon opsmukken met visuele retorische details. Rond 1875 konden de negatieven van foto's zelf worden ingeëtst. Rond 1885 werd dit 'photo-engraving' proces algemeen gebruikt, zeker wanneer de houten blokken door goedkopere zinken platen kon worden vervangen. Deze rechtstreekse publicatie van foto's garandeerde evenwel niet dat ze niet meer gemanipuleerd konden worden, maar in de ogen van het grote publiek leken ze hoe dan ook authentieker. De integratie van de fotografie in de pers was dan ook sterk gerelateerd aan de opkomst van de positivistische wetenschap die een soort wetenschappelijk aura had gecreëerd rond de fotografie. Zo kon ze de mythe ondersteunen van een objectief te kennen wereld die door objectieve journalistiek in beeld kon worden gebracht. Foto's werden daarom steeds meer voorgesteld als feitelijk, los van de illustraties in de magazines die als ondersteuning van de publieke opinie werden gebruikt.⁹¹ Door de introductie van de halftoon-rastermethode – de autotypie – kon een foto uiteindelijk tegelijk met

⁹⁰ Ulrich Keller, "Photojournalism around 1900: The Institutionalization of a Mass Medium," in *Shadow and Substance: Essays on the History of Photography*, by Kathleen K. Collins, Estelle Jussim, and Heinz K. Henisch (Troy : Amorphous institute press,, 1990), p. 284–285.

⁹¹ Craig, "Fact, Public Opinion, and Persuasion: The Rise of the Visual in Journalism and Advertising," p. 45, 49–50.

het zetsel op dezelfde pers worden gedrukt en zou de publicatie van fotografische illustraties de bovenhand nemen.⁹²

Als gevolg van deze ontwikkelingen zou de markt van de geïllustreerde pers rond de eeuwwisseling een hele transformatie ondergaan. Deze periode kan bijgevolg als de echt vormende periode van de geïllustreerde pers worden beschouwd. Een nieuwe diepdruk-techniek, de rotogravure, zou bovendien worden ontwikkeld, met een mooiere beeldkwaliteit en een sneller drukprocedé tot gevolg.⁹³ De productiekosten zouden op die manier sterk verminderen, waardoor een bredere waaier aan geïllustreerde tijdschriften ontstond. De eerste bovengenoemde magazines waren bestemd voor een koopkrachtige burgerklasse die hen een voldoende grote afzetmarkt bood. Door de lagere productiekosten werd een grotere diversificatie mogelijk in het aanbod van verschillende soorten magazines en bijgevolg kende ook het sociale lezerspubliek een grotere diversificatie en bovenal een snelle groei.⁹⁴ Van nog geen 24 verschillende titels in Europa en de Verenigde Staten voor de jaren 1880 groeide hun aantal omstreeks 1910 naar honderden 'dailies' en 'weeklies' in elk geïndustrialiseerd land.

Ook voor de fotografen was er verandering op til. Voor die tijd waren er geen specifiek in persfotografie gespecialiseerde fotografen, tenzij bij uitzondering als fotografen voor de verslaggeving van grote oorlogen werden aangesteld, zoals Roger Fenton voor de Krimoorlog en Mathew Brady voor de Amerikaanse Burgeroorlog. Aan het einde van de 19^e eeuw zouden fotografen, hoewel vaak anoniem, steeds vaker lid worden van het personeel van nieuwsagentschappen, wat leidde tot de geboorte van de fotojournalistiek als volwaardig beroep. Zij konden hun foto's ook maken met steeds betere, lichtere en sneller te bedienen camera's. Via de beeldtelegraaf van Arthur Korn konden de foto's in tien minuten tijd naar overal ter wereld worden doorgeseind.⁹⁵ De hoogdagen van de persfotograaf zouden pas na de Eerste Wereldoorlog aanbreken en de persfotografen maakten nog geen gebruik van echte esthetische en discursieve strategieën, zoals dat in die hoogdagen wel het geval zou zijn. Toch waren er reeds enkelen die de wereld doorkruisten, zoals de Brit Jimmy Hare die voor de Amerikaanse pers conflicten coverde zoals de Spaans-Amerikaanse oorlog en de Eerste Wereldoorlog.

⁹² Flip, Rook, G.J. de, Haags Gemeentemuseum Bool, *Het Leven, 1906-1941: een weekblad in beeld* ([’s-Gravenhage]: Haags Gemeentemuseum, 1981), p. 1-2; Mattie Boom and Marten van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia" (Doctoraatscriptie, Leiden, 1983), p. 1, 4-5, 10.

⁹³ Inneke Daghelet, "Illustrated, Illustrierte, Illustrée... de Pers," in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 26.

⁹⁴ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914-1918," p. 7.

⁹⁵ Bool, *Het Leven, 1906-1941*, p. 1.

Ten slotte brachten deze ontwikkelingen het ontstaan van fotoagentschappen met zich mee, want het besef groeide dat zelfs de grootste krant niet voldoende personeel kon aannemen om alles wat er in de wereld gebeurde fotografisch te rapporteren. De Bain News Picture Service werd opgericht in 1895 en wordt beschouwd als het eerste fotoagentschap. Het grote agentschap Underwood & Underwood volgde in 1901. In Parijs werd bijvoorbeeld het grote agentschap Meurisse opgericht en in Londen de London News Agency.

Hoewel de meeste publicaties naast foto's ook illustraties bleven publiceren en hoewel aan de vooravond van 1914 de tekst in de meeste magazines nog steeds belangrijker was dan de beelden, werd de stap naar het populaire fotomagazine definitief gezet. Daardoor kreeg het grote publiek de gelegenheid tot een ongezien gevoel van participatie aan zelfs de meest verafgelegen gebeurtenissen, zelfs als dit gevoel slechts van illusoire natuur was.⁹⁶

2.2 De geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog

De opkomst van de geïllustreerde pers in de 19^e eeuw en vervolgens de Eerste Wereldoorlog veroorzaakten in vele opzichten grote transformaties in de beeldvorming van oorlog. Dankzij het verbreiden van de alfabetisering in de 19^e eeuw kon een groter deel van het publiek het nieuws volgen.⁹⁷ Naast een democratisering van het publiek zou de geïllustreerde pers bovendien de beeldvorming van de oorlog enigszins democratiseren, omdat ook zij kunstenaars als illustratoren naar het slagveld zouden sturen. Voorheen waren het steeds gerenommeerde kunstenaars die in opdracht van de vorst de strijd afbeeldden met een eenzijdige, verheerlijkende beeldvorming als resultaat. De Krimoorlog was de eerste oorlog die door illustratoren van de Europese geïllustreerde pers zelf werd gerepresenteerd. *The Illustrated London News* zond zelfs zes kunstenaars naar de Krim en noemde ze 'special artists'. Zoals Henri Beunders aanhaalt, werd uiteindelijk vaak geopperd dat het toch de Britse overheid was die de publieke opinie naar haar hand wist te zetten door Roger Fenton als fotograaf naar de Krim te sturen met een duidelijke opdracht om tegenwicht te bieden aan de negatieve publiciteit waarmee de militaire campagne tot dan toe te kampen had.⁹⁸ Een ware democratisering van de oorlogsverslaggeving of een volledige openheid van informatie over de

⁹⁶ Keller, "Photojournalism around 1900: The Institutionalization of a Mass Medium," p. 285–292, 296.

⁹⁷ Jane Carmichael, *First World War Photographers* (London: Routledge, 2003), p. 4.

⁹⁸ Henri Beunders, "Oorlogsfotografie: de duistere betekenis van beelden," in *Het beeld in de spiegel: historiografische verkenningen: liber amicorum voor Piet Blaas*, by Mulier Haitsma, Piet Blaas, and Oste Gaspard Eco (Hilversum: Verloren, 2000), p. 26–27.

oorlog was niet aan de orde en is dat waarschijnlijk ook vandaag ook niet. Nochtans waren de foto's van Fenton statisch en afstandelijk in vergelijking met de levendige, dramatische illustraties die gelijktijdig werden gepubliceerd. Camera's konden nog geen momentopnames maken van de actie. Foto's hadden een lange belichtingstijd nodig. De beelden ontleenden hun kracht dan ook voornamelijk aan hun werkelijkheidsgetrouwe karakter dat, zoals gezegd, steeds meer indruk maakte in de context van de opkomende ideologie van journalistieke objectiviteit.

In de Eerste Wereldoorlog zou dit voordeel van de fotografie vaak worden uitgebuit in de geïllustreerde bladen doch illustraties bleven in de loop van het hele conflict nog steeds in zwang.⁹⁹ In tekeningen kon het cruciale moment van de actie wel worden gevat en kon de oorlog nog steeds als een heroïsch, romantisch en avontuurlijk gebeuren worden verbeeld. De reden voor de blijvende populariteit van illustraties in de pers was echter niet alleen het statische karakter en de technische tekortkomingen van de fotografie om het werkelijke oorlogsgebeuren in beeld te brengen maar ook de censuur. Tijdens conflicten in de 19^e eeuw was er nog maar weinig sprake van censuur in de fotografie omdat het medium nog niet zo massaal werd ingezet in de geïllustreerde pers. Tijdens de Eerste Wereldoorlog had de foto zoals gezegd wel al een dominante plaats veroverd in de magazines en vonden de overheden het bovendien noodzakelijk om een nooit eerder geziene controle uit te oefenen op de oorlogsfotografie, met name zoals op de geschreven informatie over het front. In tegenstelling tot illustratoren dienden de fotografen rechtstreeks getuige te zijn van de actie; bijgevolg kregen zij slechts met moeite toegang tot het front.¹⁰⁰

Als gevolg van deze technische en politieke beperkingen voldoen de massa geïllustreerde magazines uit de periode 1914-1918 zelden aan onze hedendaagse verwachtingen van esthetiek en dramatiek in de portrettering van conflictsituaties.¹⁰¹ Honderd jaar later valt het echter niet mee om te vergelijken hoe schokkend de verbeelding van de Grote Oorlog in de geïllustreerde pers voor het thuisfront moet zijn geweest. Hoe dan ook was dit het eerste grote conflict waarover het publiek ongeveer gelijktijdig met de gebeurtenissen zelf in woord en beeld werd geïnformeerd.¹⁰² Volgens historica Joëlle Beurier, die onderzoek doet naar de Franse geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog, vormde de geïllustreerde pers wel degelijk een belangrijke link met het front en beantwoordde ze aan de snel groeiende honger naar beelden van het publiek.¹⁰³ Op de vraag of het

⁹⁹ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 30-31, 40, 47.

¹⁰⁰ Bool, *Het Leven, 1906-1941*, p. 32.

¹⁰¹ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914-1918," p. 9.

¹⁰² Carmichael, *First World War Photographers*, p. 4.

¹⁰³ Joëlle Beurier, "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre" (Doctoraatscriptie, Institut universitaire de Florence, 2007), p. 2-3, 74.

grote publiek al of niet de ware verschrikkingen van de oorlog te zien heeft kregen, blijft het antwoord complex. In elk geval lijken de magazines de honger naar beelden daadwerkelijk te hebben gestild. Zoals de veranderingen in het toenmalige medialandschap laten uitschijnen, bleken ze immers enorm populair.

2.2.1 Het medialandschap anno 1914: Nieuwe magazines verschijnen, andere verdwijnen

Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog was het geïllustreerde tijdschrift al een commercieel massaproduct (cf. supra). Het lezerspubliek was reeds zodanig gedifferentieerd dat de bladen elk hun eigen doelpubliek hebben gedefinieerd. Wie nu precies de lezers van een bepaald tijdschrift waren, valt moeilijk te achterhalen want in die tijd werden er nog geen lezersonderzoeken gevoerd. Volgens historicus Ulrich Keller kan de markt tijdens de Eerste Wereldoorlog min of meer in drie segmenten worden verdeeld op basis van het bestuderen van de tijdschriften zelf. De oudste geïllustreerde bladen uit de 19^e eeuw zoals het Britse *The Illustrated London News*, het Franse *L'illustration* en het Duitse *Leipziger Illustrierte Zeitung*, bleven de elitebladen. Dankzij een evenwicht tussen beeld en tekst stonden zowel verstrooiing als kennis centraal om een koopkrachtig, geletterd publiek aan te trekken. De prijs bedroeg dan ook gemiddeld het tienvoud van de bladen met een “lowbrow”-karakter die waren bedoeld voor de lagere klassen. Dankzij de onderwijswetten in de 19^e eeuw was de grote massa in de meeste West-Europese landen intussen gealfabetiseerd, bijgevolg vormden ook deze mensen een potentieel doelpubliek voor de pers. Desalniettemin kon een vlot geschreven blad waarin het beeld primeerde op de tekst dit nieuwe lezerspubliek meer bekoren.¹⁰⁴ Voor deze bladen waren korte onderschriften met stereotiepe formuleringen bij sterk geretoucheerde, sensationelere foto's de norm. Naast de publicaties voor de elite en de sensatiebladen waren er ook een aantal bladen bestemd voor de middenklasse; deze kostten ongeveer een vierde van de prijs van een eliteblad.

Het feit dat elk land zijn eigen specifieke nationale omgeving heeft, maakt dat deze categorieën echter niet overal op dezelfde manier en even helder kunnen worden onderscheiden. Zo veroorzaakte de Eerste Wereldoorlog in Groot-Brittannië en in Frankrijk vele nieuwe initiatieven in de “lowbrow”-sector maar in Duitsland bestond dit soort van bladen niet en werd deze ook niet in het leven geroepen in de context van de oorlog. In Groot-Brittannië verschenen nieuwe, goedkope tijdschriften zoals *The War Budget* en *The Penny War Weekly* die specifiek op de oorlog waren gericht.

¹⁰⁴ Mattie Boom, “Visuele Massacultuur Als Historische Bron. Het Geïllustreerde Tijdschrift in WO1,” *Skript*, no. 3 (1983): p. 208.

In Frankrijk verschenen bijvoorbeeld *J'ai Vu*, *Sur le Vif* en *Images de la Guerre*. In Duitsland was de krantenmarkt echter sterk regionaal georiënteerd omdat ook het land zelf een gedecentraliseerde structuur had. Bijgevolg bestonden daar zodanig veel magazines dat de tijdschriftenmarkt al verzadigd was voor nieuwe titels.¹⁰⁵ In elk geval zou de oorlog ook in Duitsland de kranten- en tijdschriftenmarkt transformeren, alleen al omdat de reeds bestaande bladen zich inhoudelijk bijna uitsluitend op de oorlog richtten. In feite was dit ook in Frankrijk en Groot-Brittannië het geval.

In België zou het medialandschap door de bezetting nog drastischer veranderen. Nagenoeg alle geschreven en geïllustreerde kranten, namelijk 92 dagbladen en 2800 periodieken, verdwenen aanvankelijk als gevolg van de Duitse invasie en censuur. In Brussel zou geen enkele publicatie hervatten na 20 augustus 1914 en verschenen er alleen nieuwe titels die door de Duitsers overheid werden gecensureerd. In Gent konden meerdere titels wel blijven doorgaan met hun publicatie zonder al teveel tegenwerking van de Duitse censor. In elk geval moesten kranten en geïllustreerde tijdschriften zich overal proberen te beredderen volgens de richtlijnen van de bezetter. Anderzijds verschenen ook enkele pro-Duitse collaboratiekranten zoals de Antwerpse *Vlaamsche Gazet*, die bijgevolg minder problemen ondervonden met Duitse richtlijnen. Onder de clandestiene pers was vooral *Le Patriote (La Libre Belgique)* belangrijk. Ten slotte verschenen een aantal titels als vrije dagbladpers in het niet-bezette deel van België achter het IJzerfront of in het buitenland.¹⁰⁶ Wat betreft de geïllustreerde pers verschenen vooral in Brussel veel nieuwe titels zoals *1914 Illustré*, *L'Événement Illustré* en *L'Actualité Illustrée*. Deze bladen moesten volgens de Duitse richtlijnen vooral laten uitschijnen dat het gewone leven doorging in bezet België en dat de Belgische krijgsgevangenen het goed hadden in de Duitse kampen. Daarom waren hun inhoud en foto's erg banaal, ook al refereerden ze aan een ongezien groot en gruwelijk conflict.¹⁰⁷

In Nederland, dat niet bij de oorlog was betrokken, onderging het medialandschap geen drastische transformaties. Enkele reeds bestaande tijdschriften zouden evenwel veel aandacht besteden aan de oorlog, toch vooral tijdens de eerste oorlogsjaren. Vanaf 1916 verslaptte de aandacht voor het aanslepende conflict. De pers concentreerde zich opnieuw op het binnenlandse nieuws en de "lowbrow"-sector focuste op *faits divers*.

De oorlog leverde een duidelijke bijdrage aan de populariteit van de geïllustreerde pers, getuige daarvan zijn niet alleen de vele nieuwe titels die toen zijn verschenen – vaak zelfs met een

¹⁰⁵ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 7–8.

¹⁰⁶ Els De Bens, *De Pers in België: Het Verhaal van de Belgische Dagbladpers Gisteren, Vandaag En Morgen*. (Tielt : Lannoo,, 2001), p. 38; Claude Sorgeloos and Lieven Struye, *150 Jaar Pers Kijken Anderhalve Eeuw Geïllustreerde Informatie in België* (Brussel Gemeentekrediet van België, 1980), p. 71.

¹⁰⁷ Zie: *1914 Illustré*. Nr 1 - 183, augustus 1914 - maart 1918. *L'Événement Illustré*. Nr 1 - 160, februari 1915 - maart 1918. *L'Actualité Illustrée*. Nr 1 - 32, oktober 1914 - 19 juni 1915.

rechtstreekse verwijzing naar de oorlog in hun titel – maar ook de steeds hogere oplagen van de reeds bestaande magazines. Een uitzonderlijk populair blad zoals *Le Miroir* in Frankrijk kende een verdubbeling van het aantal lezers; dit kon oplopen tot 500.000 en uitzonderlijk zelfs een miljoen per week.¹⁰⁸ De foto's in de geïllustreerde pers trokken het publiek aan. Het thuisfront wilde beelden zien van de oorlog. De fotojournalist Jimmy Hare die de Eerste Wereldoorlog covered voor de Amerikaanse pers schreef over de Britse overheid in 1915: “*Photographs seem to be the one thing that the War Office is really afraid of.*”¹⁰⁹ Er kwam een groeiend besef dat alle vormen van fotografie en beeldmedia moesten worden ingeschakeld in ‘the war effort’.

2.2.2 De geïllustreerde pers als onderdeel van “the war effort”

Toen de oorlog uitbrak, bestond er geen volwaardig persbeleid in de oorlogvoerende landen. De overheden probeerden de pers aanvankelijk volledig te weren aan het front maar geleidelijk beseften ze dat deze en andere media een belangrijk instrument zouden kunnen zijn om het vertrouwen van de bevolking in het verloop van de oorlog te winnen. Dit was noodzakelijk want door het radicaal nieuwe karakter van de oorlogvoering moesten nu niet alleen de soldaten maar ook alle burgers hun steentje bijdragen. Doorheen het verleden was het in conflictsituaties nog nooit noodzakelijk geweest dat de bevolking haar levensstijl drastisch moest aanpassen en voortdurend offers moest brengen gedurende een langere periode. Stilzwijgen vanwege de overheid werkte niet in het voordeel van die noodzakelijke oorlogsinspanning.¹¹⁰ Overal werden geleidelijk officiële fotografische diensten opgericht, kregen de censors richtlijnen die duidelijker waren en werden controleapparaten uitgebouwd voor amateur- en persfotografen aan het front. Hierin stimuleerden de oorlogvoerende landen elkaar als gevolg van hun wederzijdse argwaan; toch vallen er verschillen in organisatie op te merken.¹¹¹ Maar die verschillen werden niet altijd even helder beschreven in het moderne historisch onderzoek.

¹⁰⁸ Beurier, “Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre,” p. 87.

¹⁰⁹ Geciteerd in: Vicki Goldberg, *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*, 1st ed. (New York: Abbeville Press, 1991), p. 195.

¹¹⁰ Piet Chielens et al., *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*. (Gent : Ludion., 2002), p. 10–12. Boom and van Sinderen, “De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia,” p. 88.

¹¹¹ Keller, “Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918,” p. 18.

2.2.2.1 Groot-Brittannië

In tegenstelling tot de geïllustreerde pers in de meeste andere landen die zich vooral op het binnenlandse nieuws richtten, had de Britse geïllustreerde pers voor de Eerste Wereldoorlog al veel aandacht voor internationale conflicten; door elk magazine werden ‘Special Artists’ en ‘Special Photographers’ naar conflictgebieden gestuurd en deze gingen daar op zoek naar sensationele en goed verkopende beelden (cf. supra). Bij het uitbreken van de oorlog waren de redacties van kranten en tijdschriften dan ook enthousiast om hun correspondenten en persfotografen erop uit te sturen. Maar deze keer het draaide echter anders uit want het frontgebied werd van meet af aan volledig afgesloten voor persfotografen en correspondenten door Kitchener, de Britse ‘Secretary of State for War’. De enige informatie over het front was van officiële aard. Al op 7 augustus 1914 had de overheid een ‘Press Bureau’ opgericht dat niet alleen de censuur moest toepassen op woord en beeld maar ook het officiële nieuws van het front moest verspreiden. Winston Churchill heeft dit gedefinieerd als “*a steady stream of trustworthy information supplied both by the War Office and the Admiralty*”.¹¹² In één instantie werden zowel de passieve als de actieve nieuwsregulatie ondergebracht in de hoop de publieke opinie consequent en succesvol in de hand te kunnen houden. De Britse overheid was zich dus relatief snel, want meteen bij het uitbreken van de oorlog, bewust van de kracht van de media en wilde hierop inspelen. Maar dit liep niet bepaald van een leien dakje.¹¹³

Het nieuws dat het Press Bureau tot bij de pers bracht, was afkomstig van officiële legerberichten, dagelijkse persconferenties en van officieren die door het ‘War Office’ werden aangesteld om als ‘*eyewitnesses*’ verslag uit te brengen, wat dan rechtstreeks in de pers kon worden gepubliceerd. Vooral aan deze laatste nieuwsbron ontsproot weinig meer dan een schets van de stemming onder de Britse troepen, die altijd goed leek te zijn. Ook voor wat betreft het fotomateriaal bleef de pers op haar honger zitten. Het fotografisch beeldmateriaal werd verzorgd door een ploeg ‘Royal Engineers’, de tak van het leger die traditioneel verantwoordelijk was voor fotografie die voornamelijk voor strategische doeleinden van nut was.¹¹⁴

Dankzij de Britse democratische traditie is er toch een vorm van overleg blijven bestaan tussen de pers en de overheid; daardoor verliep de samenwerking al snel vlotter en de pers zo goed als vrijwillig haar medewerking aan de regering. In die zin zal het feit dat enkele belangrijke

¹¹² Geciteerd in: Boom and van Sinderen, “De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia,” p. 89.

¹¹³ Ibid., p. 89–90.

¹¹⁴ Maureen Magerman, “Pers: Vraag En Aanbod,” in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 50.

persmagnaten werden betrokken bij het propagandabeleid en dat in december 1914 enkele Special Artists van *The Illustrated London News* uitzonderlijk wel als officiële illustratoren tekeningen mochten maken aan het Westfront, geen onbelangrijke toegeving zijn geweest. In het voorjaar van 1915 werden uiteindelijk kleine groepen van zes à zeven oorlogscorrespondenten toegelaten aan het front, telkens voor korte bezoeken van ongeveer zes dagen. Later zouden ook Canadese en Australische journalisten toegang krijgen. Maar voor persfotografen bleef het front niet toegankelijk. Pas toen het 'War Propaganda Bureau' – ook 'Wellington House' genoemd naar de locatie van dit bureau – met aandrang vroeg om foto's voor internationale propagandabladen, stelde de overheid in het voorjaar van 1916 persfotograaf Ernest Brooks aan als eerste officiële fotograaf voor het Westfront aan. In juli 1916 werd hij vervoegd door John Warwick Brooke en daarna volgden de Canadese officiële fotografen Harry Knobel en ex-*Daily Mirror* fotograaf Ivor Castle, en later ook de Australische officiële fotografen Herbert Baldwin en Thomas Scales. In totaal zouden er tijdens de Eerste Wereldoorlog zestien fotografen worden toegelaten aan het front. Zowel de journalisten als de fotografen kregen een uniform en zo werden ze 'embedded' in het leger, meestal in de rang van tijdelijke tweede luitenant.¹¹⁵ Dit betekende echter niet dat de pers nu volledig werd geïnformeerd werd over wat er werkelijk gebeurde aan het front. De onafhankelijke persfotografen bleven in elk geval uitgesloten en de officiële fotografen stonden permanent onder toezicht van legerofficieren. Vaak werden zowel aan deze fotografen als aan de officiële correspondenten aan de linies observatiepunten toegewezen en konden ze niet gaan en staan waar ze wilden.¹¹⁶ Bovendien namen de officiële fotografen vaak enkel die foto's waarvan ze wisten dat ze door de censor zouden worden goedgekeurd. Daarom vindt men nauwelijks gruwelijke beelden terug in het archief. In 1917 werd hen zelfs specifiek verboden om "gruesome scenes" te fotograferen.¹¹⁷ Maar de grootste beperking voor de officiële fotografen was hun aantal. De slechts zestien permanent aangestelde fotografen konden onmogelijk een compleet fotografisch verslag maken van de activiteiten van het Britse leger op alle fronten. In totaal werden ongeveer 40.000 officiële foto's gemaakt, maar voor vier jaar oorlog is dat relatief weinig.

Voor de soldaten zelf varieerden de omstandigheden om te fotograferen. In het algemeen tolereerde het Britse leger de amateurfotografie en vooral tijdens de eerste maanden van de oorlog deden geïllustreerde bladen regelmatig een beroep op dit soort foto's als aanvulling op het schrale

¹¹⁵ Carmichael, *First World War Photographers*, p. 48–49. John Taylor, *War Photography: Realism in the British Press* (London: Routledge, 1991), p. 42–43.

¹¹⁶ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 88–89, 96, 98; Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 23–24, 26.

¹¹⁷ Taylor, *War Photography*, p. 42–43.

beeldmateriaal dat ze van het leger kregen. Toen de aanvoer van foto's gemaakt door de officiële fotografen begon te groeien, werd deze bron van minder groot belang. Bovendien waren er strenge voorwaarden verbonden aan de publicatie van amateurbeelden; ze werden gecensureerd door het Press Bureau vooraleer ze konden worden gepubliceerd.¹¹⁸

Zoals gezegd stond het Press Bureau niet alleen in voor het leveren van informatie aan de pers maar was het ook verantwoordelijk voor de censuur op alle soorten informatie die de pers daadwerkelijk zou publiceren. Hiervoor waren er binnen het Press Bureau twee afdelingen bevoegd. Enerzijds moest al het telegrafische verkeer tussen binnen-en buitenlandse persorganen via de 'Cable Room' passeren. Als deze afdeling het telegram goedkeurde, werd het doorgestuurd naar de krant of het tijdschrift. Anderzijds werd alle andere informatie bestemd voor de pers zoals berichten, foto's en illustraties gecontroleerd in de 'Military Room'. De informatie van aan het front toegelaten correspondenten werd al ter plekke door het leger gecensureerd en mocht daarom rechtstreeks worden verstuurd naar de pers, hoewel het Press Bureau eindverantwoordelijke was voor de inhoud van deze informatie. Doorgaans verliep deze perspolitiek flexibel en meestal werden eventuele geschillen met de pers vlot geregeld. Ook hier heeft de oorlogsmoeheid die vlotte samenwerking toch ondermijnd en in 1918 hebben enkele kranten die de overheid steeds hadden gesteund artikels gepubliceerd die de controle hekelden. Zo kopte de *Daily Mail* in juli 1918: "*When will the Censorship learn that this war belongs to the British People and not to the haughty Whitehall Press Bureau?*"¹¹⁹ Tot dan toe had de Britse overheid weinig te vrezen van de pers. Iedereen, van de correspondenten tot de redacteurs, was immers geneigd tot zelfcensuur. Phillip Gibbs, één van de eerste officiële correspondenten voor de *Daily Chronicle*, verklaarde na de oorlog: "*We identified ourselves absolutely with the Armies in the field... There was no need of censorship. We were our own censors.*"¹²⁰ Ook de Special Artists gaven de oorlog liever weer als een opeenvolging van heldhaftige acties of leverden tekeningen die een idyllisch tafereel schetsten van het dagelijks leven aan het front. Tot slot beschouwden de redacteurs het als hun taak om de moraal van het land hoog te houden. Hun houding was waarschijnlijk deels te danken aan de bovengenoemde positieve en nauwe samenwerking tussen de pers en de verscheidene propaganda-instanties, maar voornamelijk aan het feit dat de pers en de overheid in Groot-Brittannië gedurende het grootste deel van de oorlog eenzelfde gevoel van patriotisme schenen te vertonen¹²¹

¹¹⁸ Carmichael, *First World War Photographers*, p. 140-142.

¹¹⁹ Geciteerd in: *Ibid.*, p. 95.

¹²⁰ Geciteerd in: *Ibid.*, p. 99.

¹²¹ *Ibid.*, p. 91, 94, 99. Taylor, *War Photography*, p. 47-48.

2.2.2.2 Duitsland

In tegenstelling tot de situatie in Groot-Brittannië verliep de samenwerking tussen pers, leger en overheid in Duitsland veel minder vlot. Daar werd pers niet tot vrijwillige medewerking bewogen, ze werd integendeel volledig beteugeld door de militaire overheid door middel van een strenge, in de woorden van Ulrich Keller zelfs draconische censuur.¹²² In Duitsland werd de kracht van woord en beeld in de media dus meteen erkend maar in het persbeleid bleef de reactie erop passief en op censuur gefocust. De actieve propaganda met een productie van eigen overtuigend beeldmateriaal kwam daarentegen pas laat in de oorlog op gang.

Het is echter zeer moeilijk om de werking van de censuur in Duitsland te beschrijven omdat de organisatie ervan tijdens de oorlog allesbehalve probleemloos verliep. Ook al was de censuur er zeer streng en extensief, het historisch onderzoek heeft aangetoond dat de organisatie ervan werd gekenmerkt door slechte samenwerking tussen militaire en civiele verantwoordelijken, alsook door ontelbare disputen over competenties en bevoegdheden. Het problematische Duitse persbeleid getuigt van het feit dat Duitsland onvoldoende was voorbereid op een oorlog met dergelijke dimensies in tijd en ruimte. In de loop van de oorlog werden ook steeds nieuwe instanties in het leven geroepen en steeds meer posten gecreëerd.¹²³ Het is onmogelijk Binnen het bestek van deze contextuele schets over de geïllustreerde pers is het onmogelijk om het Duitse persbeleid in heel zijn complexiteit uiteen te zetten; daarom zal ik een poging doen om de grote lijnen ervan uit te zetten en om de belangrijkste contradicties aan te halen.

Vlak voor het uitbreken van de oorlog, op 31 juli 1914, hadden de politieke en militaire autoriteiten al een lijst opgesteld met twintig punten die voorschreven hoe de pers zich zou moeten gedragen in oorlogstijd. Dit *Merkblatt für die Deutsche Presse* zou tijdens de oorlog voortdurend worden aangevuld met nieuwe richtlijnen afkomstig van de legerleiding, wat resulteerde in de zogenaamde *Zensurbücher für die Deutsche Presse*. De 'Oberzensurstelle' in Berlijn was de instantie die vervolgens het uitvoeren van de censuur moest coördineren. Dit verliep echter allesbehalve vlot en al gauw staken er klachten de kop op over de samenwerking tussen deze coördinerende instelling en de lokale autoriteiten die met het eigenlijke uitvoeren van de censuur waren belast. In oktober 1915 werd de *Oberzensurstelle* daarom uitgebreid tot het 'Kriegspresseamt'. Dit was een eerste poging tot het voeren van een efficiënt en vooral centraal persbeleid. Deze poging was niet geheel geslaagd door de blijvende rivaliteit tussen de militaire autoriteiten die verantwoordelijk waren voor het

¹²² Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 30.

¹²³ Martin Creutz and Régis Croenne, "Les Journalistes et La Censure Dans l'Empire Allemand Pendant La Grande Guerre," *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, 1993, p. 101, 104.

Kriegspresseamt en het Ministerie van Buitenlandse Zaken dat ook een eigen persafdeling had. Tegen die achtergrond waren de richtlijnen van de *Zensurbücher* niet altijd even doeltreffend.

In theorie moesten alle artikels en alle beeldmateriaal dat de kranten en de geïllustreerde pers wilden publiceren eerst worden voorgelegd aan de plaatselijke censuurafdelingen die onder controle stonden van het *Kriegspresseamt*. Pas nadat de bevoegde afdeling het artikel, de foto of de illustratie had goedgekeurd, mocht het worden gepubliceerd. De Duitse pers verbood om te schrijven over talloos vele onderwerpen. Mattie Boom, die voor haar doctoraatscriptie de *Zensurbücher* doornam, vatte de belangrijkste taboes samen:

“Men mocht geen inzicht geven in militaire verhoudingen of de stand van zaken in de oorlog. Het geven van feitelijke informatie, zoals het noemen van de verblijfplaats van de generale staf, was verboden. Men mocht geen prognoses over het verloop van de strijd geven, dit in verband met het steeds ongeduldiger wordend thuisfront; geen technische vernieuwingen in de wapenindustrie; geen spionageverhalen; geen cijfers of bevolkingsstatistieken, die ook maar enig inzicht in het aantal gevallen aan het front zouden geven. In overlijdensadvertenties mocht geen nummer of stationeringsplaats van het troepenonderdeel van de overledene worden genoemd. Zelfs het noemen van het woord ‘Kriegsschauplatz’ mocht niet. De censuur stond alleen toe dat bekende personen bij overlijden in de krant werden genoemd. Gevallen mocht men slechts in aantallen van vijf of zes in één artikel noemen, omdat lange lijsten het thuisfront teveel zouden verontrusten. Het schrijven over gewonde of vermiste soldaten was verboden.”¹²⁴

Ook beeldmateriaal werd onderworpen aan een strenge controle. De geïllustreerde pers kreeg dus minstens evenveel aandacht van het *Kriegspresseamt* als de geschreven pers. Ook foto's moesten aan de censors worden voorgelegd en indien ze werden goedgekeurd, kregen ze een stempel en een censurenummer. Bepaalde fotografische onderwerpen werden echter door andere instanties gekeurd. Zo bijvoorbeeld werden foto's van Duitse koloniën gecontroleerd door het ministerie van Koloniale Zaken. Beeldmateriaal uit Oostenrijk-Hongarije dat reeds daar door de bevoegde instantie was goedgekeurd, moest in Duitsland zelfs opnieuw worden voorgelegd aan de daartoe bevoegde censuurafdeling. Opnieuw golden er veel taboes. Zo rustte er a priori een verbod op foto's waarop dode Duitse soldaten te herkennen waren. Foto's van gewonde Duitse soldaten mochten dan weer enkel in magazines worden gepubliceerd als ze dienden om te laten zien hoe die soldaten werden verzorgd en dus zouden genezen.¹²⁵

Er mocht in feite bijna niets worden gepubliceerd over de oorlog, tenzij de informatie uit de dagelijkse door militairen georganiseerde persconferenties of officiële legerberichten. Deze laatste

¹²⁴ Geciteerd in: Boom and van Sinderen, “De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia,” p. 72.

¹²⁵ Ibid., p. 68–75.

moesten ongewijzigd worden overgenomen in de pers. Nog een extra bron van informatie waren de eigen correspondenten en persfotografen van kranten en geïllustreerde tijdschriften. Het feit dat zij aan het front werden toegelaten, lijkt een contradictie in de context van de reeds uiteengezette censuurrichtlijnen. Aan het front stonden zij echter onder voldoende militair toezicht en vooraleer hun berichten, telegrammen en foto's, voorzien van een stempel, werden doorgestuurd naar de redacties van die kranten en tijdschriften, werden deze door officieren gecensureerd.¹²⁶

Volgens Ulrich Keller blijft het opvallend dat aan Duitse zijde zoveel fotografen officieel aan het front werden toegelaten, in tegenstelling tot de situatie aan Britse kant. Al in oktober 1914 zouden er negentien fotografen aan het front zijn geweest en uiteindelijk zou hun aantal oplopen tot zeker een veertig à vijftigtal fotografen; over het exacte aantal blijft Keller echter onduidelijk. In vergelijking met de fotografen aan Britse zijde waren die aan Duitse zijde in het nadeel omdat zij niet in het leger 'embedded' waren. Ze kregen geen uniform en om die reden werden ze nauwelijks gerespecteerd en vertrouwd door de troepen. Dit was voor de Britse officiële fotografen wel het geval.¹²⁷ Historicus Anton Holzer, die onderzoek deed naar de Oostenrijks-Hongaarse officiële fotografie, georganiseerd door het *k.u.k. Kriegspresse-quartier*, heeft daarbij een gelijkaardige toelating van officiële persfotografen aan het front opgemerkt. Ook zij kregen geen uniform maar Holzer meent dat ze juist om die reden een grotere bewegingsvrijheid hadden en dat dit bijgevolg in hun voordeel werkte.¹²⁸ In elk geval lijkt het erop dat aan Duitse zijde niet het fotograferen zelf werd verboden, wat wel het geval blijkt te zijn geweest aan Britse zijde, maar dat de censuur erop veel directer werd toegepast.¹²⁹ Zelfs soldaten mochten hun fototoestel meenemen naar het front en vrij foto's nemen als ze daartoe de gelegenheid hadden. Blijkbaar werd ervan uitgegaan dat dit beeldmateriaal geen bedreiging vormde.¹³⁰ Historicus Bodo von Dewitz heeft deze Duitse amateurfotografie onderzocht¹³¹ en concludeert dat de militaire reglementering zeer gunstig was

¹²⁶ Ibid., p. 76–78.

¹²⁷ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 29.

¹²⁸ Anton Holzer and Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv, *Die Andere Front: Fotografie Und Propaganda Im Ersten Weltkrieg*. (Darmstadt : Primus,, 2007), p. 14.

¹²⁹ Beurier, "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre," p. 137.

¹³⁰ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 76.

¹³¹ Zie: Bodo von Dewitz, *So wird bei uns der Krieg geführt: Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg* (München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1989).

ten aanzien van de fotograferende soldaten. Men wilde zelfs dat ze hun foto's instuurden naar de censuurafdelingen die vervolgens de goedgekeurde foto's opnamen in de officiële fotocollectie.¹³²

Een dergelijke officiële collectie kreeg overigens steeds meer vorm door de oprichting van het 'BUFA', het *'Bild- und Filmamt'*, in april 1917. Het BUFA nam de fotovoorziening, die tot dan toe in private handen was geweest, definitief voor haar rekening en produceerde als gecentraliseerde dienst zelf foto's en propagandistische films met de hulp van fotografen en cameramannen van het leger. In feite was het BUFA geïnspireerd op de geallieerde organen voor beeldpolitiek en ontstaan uit het besef dat het gebrek aan een actief pers- en mediabeleid nefast was voor zowel de internationale propaganda als de moraal van de Duitse bevolking. Hoewel er tot nu toe weinig kritisch onderzoek werd gedaan naar de foto's van het BUFA zelf, lijken de meeste van deze op het eerste zicht erg dynamische oorlogsfoto's geënceneerd, getoucheerd of gemonteerd.¹³³ Dit doet echter niets af aan het feit dat deze nieuwe beeldpolitiek vele voordelen opleverde. Het BUFA heeft slechts 18 maanden bestaan maar in dat korte tijdsbestek heeft het een reeks van ongeveer 12.000 beelden geproduceerd en werd de collectie zoals gezegd aangevuld met talrijke amateurbeelden. Het grootste voordeel hiervan was dat de geïllustreerde pers veel meer beeldmateriaal ter beschikking kreeg. In 1917 werd in Oostenrijk-Hongarije binnen het *k.u.k. Kriegspressekwartier* ook een nieuwe, gelijkaardige fotodienst opgericht, de *'Lichtbild- bzw Photostelle'*. Ook hieruit kon de Duitse geïllustreerde pers broodnodig beeldmateriaal putten.¹³⁴

Naast de Duitse geïllustreerde pers had tevens de propaganda bestemd voor het buitenland baat bij de oprichting van het BUFA en de *Lichtbild- bzw Photostelle*. Al na de slag aan de Marne in oktober 1914 werd op verantwoordelijkheid van het Ministerie van Buitenlandse Zaken de *'Zentralstelle für Auslandsdienst'* opgericht die moest instaan voor de buitenlandse propaganda. De *Zentralstelle* gaf boeken, vlugschriften, kranten, tijdschriften en fotomateriaal uit dat vooral was bestemd was voor neutrale landen en bezette gebieden zoals deze in België. Geïllustreerde tijdschriften als de *Illustrierte Kriegskurier* en *Der Grosse Krieg in Bildern* werden uitgebracht in meerdere talen en in verschillende landen – waaronder in België – met succes verspreid. Deze magazines maakten vanaf 1917 gretig gebruik van het dynamischer beeldmateriaal dat het BUFA aanbood.¹³⁵

¹³² Beurier, "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre," p. 130–132.

¹³³ Inge Henneman, "Strijdmiddel: Officiële Frontfotografie," in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 70.

¹³⁴ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 31–33. Holzer and Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv, *Die Andere Front*, p. 34.

¹³⁵ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 80–82.

Ulrich Keller legt toch vooral de nadruk op de ondermaatse kwaliteit van de geïllustreerde pers aan Duitse zijde, alhoewel al het aantal fotografen dat werd toegelaten aan het front, de toestemming aan soldaten om te fotograferen en de oprichting van het BUFA het tegendeel doen vermoeden. Volgens hem is die slechte kwaliteit het gevolg van de problematische en complexe organisatie van de competenties en bevoegdheden voor de overigens veel te draconische censuur op wat het publiek uiteindelijk te zien kreeg.¹³⁶

2.2.2.3 Frankrijk

Precies zoals de Britse overheid had gedaan, liet ook de Franse overheid toen de oorlog begon het front meteen afsluiten voor civiele correspondenten. In tegenstelling tot de in Groot-Brittannië al gauw op gang gekomen vlotte samenwerking tussen de pers, het leger en de overheid, werden aan Franse zijde de persfotografen zo streng mogelijk de toegang ontzegd. De Franse pers had wel informatie over de oorlog, maar deze informatie kwam in de eerste tijd eenzijdig vanuit militaire hoek. Al vanaf het midden van de 19^e eeuw bestond er binnen het leger een ‘historische sectie’ die gedetailleerde documentatie over Franse militaire campagnes verzorgde in woord en beeld. In het verlengde van deze traditie publiceerden de Franse magazines toen de oorlog begon nog steeds dit soort epische geschilderde taferelen van grote, heroïsche veldslagen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd deze militaire informatievoorziening verder georganiseerd door de ‘*Section d’information*’ die ‘*officiers informateurs*’ aanstelde om na elke veldslag een literair verslag uit te schrijven waarop de pers zich dan kon baseren. Kranten konden ook letterlijk of in samengevatte vorm het tweewekelijkse, door de Generale Staf uitgebrachte *Bulletin des armées de la République* publiceren. Dit *Bulletin* was een samenraapsel van berichten, analyses en commentaren van de Generale Staf in verband met recente gebeurtenissen aan het front.¹³⁷

Naast de militaire *Section d’information* was er echter nog een tweede institutie, het ‘*Maison de la Presse*’, dat eind 1915 in Parijs werd opgericht vanuit de overheid. Deze instelling stond onder de bevoegdheid van meerdere ministeries, waaronder het Oorlogsministerie en het Ministerie van Buitenlandse Zaken. Het *Maison de la Presse* had verschillende afdelingen, bijvoorbeeld de ‘*Section Diplomatique*’ die tweemaal per dag persconferenties organiseerde voor zowel binnen- als buitenlandse journalisten; de ‘*Section de Traduction et d’Analyse de Presse Etrangère*’ hield de

¹³⁶ Keller, “Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918,” p. 33.

¹³⁷ Ibid., p. 19.

buitenlandse media in de gaten en de ‘*Section de Propaganda*’ bepaalde het propagandabeleid ten aanzien van neutrale landen en geallieerden, et cetera.¹³⁸

Van belang voor de fotografie was de SPA (Section Photographique de l’Armée). Deze afdeling werd in april 1915 opgericht en stond als onderdeel van het *Maison de la Presse* niet exclusief maar slechts deels onder invloed van het leger. Vanuit militaire hoek betekende dit dus een eerste toegeving tot samenwerking met de overheid en in het bijzonder een eerste belangrijke poging om de visuele propaganda te coördineren. Het was evenwel pas in de lente van 1915 dat de Franse politieke overheid de noodzaak beseftte aan een efficiënte fotografische dienst om in het buitenland goede Franse beeldpropaganda te kunnen maken die opgewassen zou zijn tegen die van de vijand. Tot dan toe gebruikte het leger de fotografie aan het front enkel als een militair instrument. De SPA kreeg echter de opdracht om een rijke fotocollectie aan te leggen met als onderwerp zoveel mogelijk verschillende aspecten van de oorlog, niet alleen in het kader overtuigende beeldpropaganda naar de neutrale landen toe, maar ook om een historisch archief uit te bouwen op basis waarvan in de toekomst de geschiedenis van het conflict zou kunnen worden geschetst. Na de oorlog zou de dienst in 1919 effectief de beeldproductie stopzetten en voortbestaan als archiefcentrum. Het doel was dus tweeledig. Enerzijds werd een snelle beeldproductie- en verspreiding op poten gezet en anderzijds werden al binnen een herinneringslogica foto’s verzameld voor de toekomstige generaties.¹³⁹

Het personeelsbestand van de SPA fluctueerde en bestond uit maximum vijftien tegelijkertijd aangestelde professionele fotografen en uit veertig laboranten die in het leger werden opgenomen en een uniform droegen. De militaire leiding bepaalde wat mocht worden gefotografeerd. Om die reden werden de fotografen altijd begeleid aan het front. Bovendien woog hun materiaal zeer zwaar en daardoor konden ze onmogelijk snelle en impulsieve snapshots schieten. Het maken van foto’s in dergelijke omstandigheden resulteerde in een sober en statisch beeld van een ‘propere’ oorlog, gezuiverd van elk verontrustend beeld, met uitzondering van enkele foto’s van dode, vijandelijke soldaten.¹⁴⁰ De foto’s werden over het algemeen anoniem verspreid, behalve die van de fotograaf Jean-Baptiste Tournassoud die regelmatig werden gepubliceerd in populaire geïllustreerde tijdschriften als *Sur le Vif* en *Pages de Gloire*. Deze fotograaf had zich tevens gespecialiseerd in autochromes en werd in 1918 benoemd tot directeur van de SPA dat intussen met de ‘*Section*

¹³⁸ Boom and van Sinderen, “De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningsstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia,” p. 114–115.

¹³⁹ Hélène Guillot, “La section photographique de l’armée et la Grande Guerre,” *Revue historique des armées*, no. 258 (2010): p. 110–17.

¹⁴⁰ Beurrier, “Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre,” p. 138–140.

Cinematographique de l'Armée' was gefusioneerd tot de '*Service Photographique et Cinématographique de Guerre*'.¹⁴¹

Aangezien persfotografen van Franse magazines werden geweerd aan het front zou men kunnen aannemen dat de SPA van groot belang was voor de geïllustreerde pers. Bovendien produceerde de SPA produceerde tijdens de oorlog wel 150.000 glasplaten en 20.000 stereoscopische foto's maar toch werden ze in de Franse geïllustreerde pers amper gepubliceerd. Het *Maison de la Presse* was in feite gericht op propaganda voor het buitenland. De foto's konden wel aan de Franse pers worden verkocht, maar in werkelijkheid gebeurde dit zelden. Van de 80.000 glasplaten die de SPA tussen mei 1915 en september 1917 ter beschikking stelde, kocht *L'Illustration* er slechts 269, *Le Miroir* 233 en *Pays de France* 324. De foto's waren dan ook veel te duur. Franse geïllustreerde tijdschriften haalden hun foto's daarom liever bij fotoagentschappen met internationale contacten, zoals 'Meurisse' in Parijs, of bij andere verwante buitenlandse magazines. Niet zelden gebeurden er uitwisselingen tussen *L'Illustration* en de *Illustrated London News*. Maar de grootste, belangrijkste en meest opmerkelijke bron van vele Franse geïllustreerde magazines waren de amateurbeelden van soldaten aan het front. Niet alleen waren deze foto's goedkoper, maar de magazines leken vooral geïnteresseerd te zijn in deze beelden omdat soldaten dicht bij de actie konden komen en op die manier foto's konden aanbieden met – zoals *Le Miroir* het verwoordde op de voorpagina van elk oorlogsnummer – “*un intérêt particulier*”.¹⁴²

Enkele Franse tijdschriften gingen echt actief op zoek naar amateurfoto's. *L'Illustration* publiceerde op 15 augustus 1914 een eenmalige oproep aan de lezers om foto's in te sturen, maar het is niet duidelijk of dit initiatief veel succes had, want het blad verwees er nadien niet meer naar en week ook niet af van zijn normale structuur en stijl. *Le Miroir* ontwikkelde een permanent wedstrijdssysteem om amateurs aan te zetten tot het insturen van foto's en in dit blad was de invloed van deze wedstrijd wel duidelijk merkbaar (cfr. infra). Ook *Le Pays de France* en *J'ai Vu* deden dergelijke oproepen.¹⁴³ Op die manier hoopten deze magazines meer sensationele beelden te kunnen tonen dan het statische, banale corpus dat de SPA ter beschikking stelde. Volgens historica Joëlle Beurier getuigt dit van “a strong desire to inform the public as accurately as possible about the realities of the war, drawing upon a ready supply of photographs taken by soldiers with their own

¹⁴¹ Keller, “Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918,” p. 21.

¹⁴² Beurier, “Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre,” p. 141–142.

¹⁴³ Ibid., p. 126–127.

camera.”¹⁴⁴ Naar mijn mening echter kan de vraag worden gesteld of een magazine als *Le Miroir* de publicatie van veelal sensationele en bovendien vaak gruwelijke foto's niet eerder als een lucratieve business zag. Tijdens de oorlog zag *Le miroir* zijn oplage immers stijgen tot ruim een half miljoen exemplaren, ondanks het feit dat de bevolking in de oorlogsperiode te kampen kreeg met gestegen kosten voor levensonderhoud.¹⁴⁵

Volgens Beurier blijft het in elk geval verwonderlijk dat de Franse magazines, in vergelijking met de geïllustreerde pers in andere oorlogvoerende landen, foto's konden publiceren die meer en directer de realiteit van het leven aan het front lieten zien. De Franse censuur verwees immers naar het publiceren van amateurfotografie als iets wat ze probeerde te verbieden. Dit bleek tevergeefs want zelfs in 1918 werd er nog steeds over geklaagd. De organisatie van de censuur was in Frankrijk dan ook problematisch. Meerdere controleorganen leidden tot verwarring en inefficiëntie die de eigenlijke taak van de censors belemmerden. Uiteindelijk werden er wel 200 'registres de consignes' met in totaal 1.100 richtlijnen uitgegeven maar die richtlijnen betroffen voornamelijk geschreven teksten.¹⁴⁶ Wanneer er wel naar foto's werd verwezen ging het meestal om de nood aan censuur van specifiek zichtbare locaties of militaire persoonlijkheden omdat dit soort foto's potentieel nuttige informatie aan de vijand kon vrijgeven. De censuur slaagde er niet in om duidelijke voorschriften op te stellen over de eigenlijke inhoud van foto's. Bijgevolg moesten de censors zelf beslissen over de publicatie van soms sensationele en gruwelijke (amateur)foto's, zonder zich echt bewust te zijn van de mogelijke emotionele impact van dergelijke beelden. De censors leken die foto's dan ook liever te laten passeren dan een te strenge censuur te riskeren. Daarenboven zou ook het afdwingen van een publicatieverbod niet zonder problemen zijn geweest. De archieven tonen aan dat men vaak machteloos stond als gevolg van de manier waarop men moest te werk te gaan. Foto's die aan de censuur werden voorgelegd, moesten steeds worden teruggestuurd naar de pers, ook deze waarvan de publicatie werd verboden. Daardoor konden de magazines toch tot publicatie overgaan aangezien ze de verboden foto ongeschonden hadden teruggekregen. Soms werd niet eens de moeite gedaan om materiaal aan de censor voor te leggen. De enige sanctie die kon worden opgelegd, waren "sévères avertissements" zonder gevolgen. Alle oplagen van een aanstootgevend nummer konden eventueel in beslag worden genomen, maar dit was in werkelijkheid niet doenbaar. Tot deze maatregel werd alleen overgegaan indien een bepaald nummer als echt gevaarlijk werd beschouwd.

¹⁴⁴ Joëlle Beurier, "Information, Censorship or Propaganda? The Illustrated French Press in the First World War," in *Untold War : New Perspectives in First World War Studies*, ed. Heather Jones, *History of Warfare* 49 (Leiden: Brill, 2008), p. 311.

¹⁴⁵ Chielens et al., *Deadlines*, p. 15.

¹⁴⁶ Olivier Forcade, "Voir et Dire La Guerre À L'heure de La Censure (France, 1914-1918)," *Le Temps Des Médias*, no. 4 (2005): p. 53.

Volgens Joëlle Beurier betekent dit dat de sensationele nummers van *Le Miroir* – die ook voor dit onderzoek onder de loep werden genomen (cf. infra) –, door de Franse censor niet voldoende bedreigend werden geacht. Zij concludeert dan ook dat de psychologische impact van foto's nog niet in rekening werd gebracht.¹⁴⁷ Maar men kan zich ook de vraag stellen wat de specifieke publicatiecontext was van een dergelijk 'gruwelijke' foto, wie of wat er precies op de foto te zien was en hoe de foto tekstueel gedefinieerd werd. Zoals in het vorige hoofdstuk werd uiteengezet, is het immers te simplistisch om te beweren dat overheden hoe dan ook geen foto's van oorlogsdoden willen laten zien uit angst voor de reactie van het publiek. Wat die foto's *representeren* is veel belangrijker. Misschien is de representatie van het fotografische evenement in zijn geheel wel psychologisch toelaatbaar binnen de 'war effort'. Zo stelt historicus Olivier Forcade dat horrorbeelden in Frankrijk wel aanvaardbaar werden geacht als ze een duidelijk strategisch of politiek doel dienden, zoals bij de door de geallieerden systematisch gevoerde 'atrocities propaganda' tegen de Duitse vijand.¹⁴⁸ Om deze reden zou een meer micro-historisch onderzoek van deze specifieke foto's binnen hun publicatiecontext verhelderend kunnen werken.

2.2.2.4 België

Bij mijn weten is naar de Belgische geïllustreerde pers en de manier waarop ze haar publicatiemateriaal verzamelde nog geen onderzoek gedaan. De onuitgegeven masterscriptie van Michaël Pector trachtte een beeld te schetsen van de officiële Belgische oorlogsfotografie, maar liet hierbij de geïllustreerde pers buiten beschouwing. Verder onderzocht historicus Michaël Amara de Belgische propaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog, waarbij hij soms de fotografie als onderdeel van de propaganda aan bod liet komen, maar de geïllustreerde pers opnieuw buiten beschouwing liet.¹⁴⁹

De geschreven en geïllustreerde pers in bezet België stond in elk geval onder Duitse censuur; de propaganda die de Belgische overheid voerde en de officiële Belgische fotografie werden bijgevolg hoogstwaarschijnlijk a priori minder gebruikt door de magazines. Meteen na de oorlog, in 1919, moet het contact snel zijn hersteld geweest, want de Brusselse uitgeverij Van Cortenberg die tijdens de oorlog de geïllustreerde magazines *L'Événement Illustré*, *De Week Geïllustreerd* en *1914 Illustré*

¹⁴⁷ Beurier, "Untold War," p. 311–317.

¹⁴⁸ Forcade, "Voir et Dire La Guerre À L'heure de La Censure (France, 1914-1918)," p. 51.

¹⁴⁹ Zie: Michaël Pector, "'Het Front Gefotografeerd': Officiële Fotografie in België En Groot-Brittannië Tijdens de Eerste Wereldoorlog En Het Gebruik Ervan in de Naoorlogse Tijd" (Masterscriptie, Universiteit Gent, 2005). Michaël Amara, "La Propagande Belge et L'image de La Belgique Aux Etats-Unis Pendant La Première Guerre Mondiale," *Belgisch Tijdschrift Voor Nieuwste Geschiedenis* 31, no. 1–2 (2000): pp. 173–228.

publiceerde onder Duitse censuur gaf toen de *N'oublions jamais* uit, een verzameling van 365 officiële oorlogsfoto's, gemaakt door de SPAB (Service Photographique de l'Armée Belge).

De oprichting van de SPAB werd op 5 november 1915 aangekondigd in een circulaire van het Belgische leger en kan worden vergeleken met de Franse fotografische dienst die kort tevoren, in de lente van 1915, in het leven werd geroepen. De dienst werd door het Ministerie van Oorlog geleid vanuit het Franse Bourbourg.¹⁵⁰ De SPAB moest een fotografisch archief uitbouwen dat de Belgische oorlogsinspanningen zou belichten en ter beschikking zou staan van Belgische propagandaorganisaties en de toekomstige opvoeding van de Belgische jeugd, een doel dat zeer vergelijkbaar was met dat van de Franse SPA. Uiteindelijk omvatte deze officiële collectie 26.000 negatieven op glasplaten, voorzien van een decimaal classificatiesysteem; vandaag worden ze bewaard in het Legermuseum in Brussel.¹⁵¹

Net zoals dat in Duitsland het geval bleek te zijn, maakte ook de Belgische officiële fotografische dienst gebruik van het materiaal van amateurfotografen. Belgische soldaten moesten een vergunning aanvragen om te mogen fotograferen en werden vervolgens verzocht om hun foto's bij het leger in bewaring te geven. Ze konden hun foto's steeds terugkrijgen, maar het leger had intussen wel het recht om ze te reproduceren.¹⁵²

Halfweg 1916 begonnen er klachten te rijzen over de werking van de SPAB omdat deze dienst zich te eenzijdig op haar archiverende functie focuste. Bovendien werd in 1916 de Belgische propaganda grondig herzien en stond het nieuwe OPB (Office de la Propaganda belge) in voor een actievere, meer offensieve vorm van propaganda. Deze dienst zorgde ervoor dat de Belgische delegaties in het buitenland van voldoende materiaal werden voorzien, waaronder fotomateriaal, en het SPAB zou dat onvoldoende hebben aangeleverd. In juni 1916 werd om die reden in Parijs een tweede fotografische dienst opgericht die beter werk zou hebben verricht.¹⁵³ Het blijft echter de vraag in hoeverre de Belgische geïllustreerde magazines van dit materiaal konden profiteren.

2.2.2.5 Nederland

In een neutraal land als Nederland lijken de magazines meer voordeel te hebben gehad bij het verzamelen van beeldmateriaal. De oorlogvoerende landen haalden de Nederlandse bladen omwille van die neutraliteit graag aan als gezaghebbende bron, dus wilden ze er zeker van zijn dat ze goed

¹⁵⁰ Ibid., p. 38–39.

¹⁵¹ Tamar Cachet, "Taboe. Het Onsterfelijke Vaderland," in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 94. Pector, "Het Front Gefotografeerd," p. 41.

¹⁵² Pector, "Het Front Gefotografeerd," p. 39.

¹⁵³ Ibid., p. 37, 42.

werden geportretteerd in deze bladen. Nederlandse oorlogscorrespondenten en persfotografen werden bijgevolg gemakkelijker toegelaten tot het front, en dit zowel door de geallieerde als door de Duitse autoriteiten. De pers uit de neutrale landen werd zelfs geregeld, op goed gekozen momenten, aan het front uitgenodigd. In die zin moet het idee van volledige persvrijheid worden gerelativeerd. Net zoals dat voor persfotografen van de oorlogvoerende landen het geval was, werden Nederlandse fotografen steeds door officieren begeleid. Voor hun terugkeer naar Nederland werden bovendien ook hun filmrolletjes gecontroleerd. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een mededeling in *Het Leven Geïllustreerd* van 1 september 1914 bij drie foto's van de bombardementen in Antwerpen die werden gemaakt door correspondent Arthur Tervooren. Daarin meldde de redactie: "Onze redacteur werd tussen Antwerpen en Esschen negen maal aangehouden en gefouilleerd, hij had echter uit voorzorg de foto's opgerold in zijn sigarenkoker verborgen en ontsnapte op deze wijze aan de censuur."¹⁵⁴

Toch lijken de meeste foto's die werden gepubliceerd afkomstig van persbureaus uit de oorlogvoerende landen. Nederland lijkt dus uitvoerig te hebben kunnen profiteren van de reële circulatie van foto's binnen Europa via persbureaus en via gelijkaardige magazines die al sinds het einde van de 19^e eeuw op gang waren gekomen (cf. supra). De Nederlandse geïllustreerde pers neemt ook illustraties over van buitenlandse magazines als *The Sphere*, *The Illustrated London News*, *Berliner Illustrirte Zeitung* of *Der Weltspiegel*.¹⁵⁵

De Nederlandse bladen hebben vanaf het begin veel aandacht voor de oorlog maar behouden hierbij steeds zoveel mogelijk een neutraal perspectief. In de loop van 1916 vermindert deze belangstelling echter gestaag en begint de Nederlandse pers zich weer meer op het binnenlands nieuws te focussen.

2.2.3 De uitstraling van de oorlogsbladen

Ondanks de nationale verschillen in de aanvoer van het beeldmateriaal, kan worden gesteld dat de geïllustreerde pers in elk van de landen aanvankelijk moeite had om voldoende interessant materiaal te kunnen publiceren. De aanvoer bleek evenwel al gauw minder problematisch dankzij een meer soepele regulering voor oorlogscorrespondenten en het oprichten van officiële fotografische diensten. Door technische en ideologische beperkingen bleef de fotografie in het algemeen niet in staat om de actie aan het front weer te geven. Zoals hoger vermeld voldoen de geïllustreerde magazines van de periode 1914-1918 niet aan onze huidige verwachtingen van

¹⁵⁴ *Het Leven Geïllustreerd*. Nr. 35 – 1 september 1914.

¹⁵⁵ Bool, *Het Leven, 1906-1941*, p. 34.

beeldethiek en grafische vormgeving. Dit is deels te wijten aan de monotone, zorgvuldig geplande en geportretteerde foto's die in de tijdschriften zelf naast elkaar werden geplaatst zonder dat ze een spannend scenario vormden. Het beeld ondersteunde veeleer het woord dan omgekeerd, wat met de filmische sequenties van fotomagazines uit de jaren '20 en '30 anders zou zijn. Toen werd het principe van de narratieve beeldreportage definitief ontwikkeld. De technische ontwikkelingen van de fotografie lieten het dan ook veel meer toe om op onbewaakte momenten te fotograferen en 'le moment décisif' op het negatief vast te leggen. De snapshots van soldaten aan het front tijdens de Eerste Wereldoorlog leken in die zin al een voorbode; zoals gezegd wekten ze de interesse van vooral de Franse magazines op en werd het probleem van de banale oorlogsfotografie enigszins opgelost.

Ondanks de vooruitgang voor wat betreft de fotografie zelf, meent Ulrich Keller dat de vormgeving tijdens de Eerste Wereldoorlog het effect van de foto's neerhaalde. Die vormgeving lag dan ook nog niet in handen van meerdere creatieve vormgevers want er was slechts één redacteur verantwoordelijk voor het uitzicht van het magazine. Vaak was die redacteur zelfs niet eens vertrouwd met kunst en vormgeving en bijgevolg zag de verdeling van de foto's over de bladzijden eruit als louter routinewerk. De basispatronen van dit routinewerk waren symmetrisch opgebouwd, hoewel de goedkope, sensationele bladen hier soms verassend origineel van afweken. Het Franse *J'ai Vu* bijvoorbeeld gebruikte wel asymmetrische patronen en monteerde heterogene beeldmotieven in langere sequenties die doen denken aan het beroemde *Vu* van de jaren '30.

Het algemene beeld dat de oorlogstijdschriften uitstralen is dus eerder eentonig. Gelijkaardige foto's waarvan de fotograaf meestal anoniem bleef, in tegenstelling tot de wel als belangrijk geachte schrijvende correspondenten en oorlogsschilders, werden symmetrisch verdeeld, voorzien van ondertitels maar kregen geen inbedding in narratieve beeldsequenties. De foto zelf moest al voldoende aantrekkingskracht uitoefenen als nieuw, boeiend en waarheidsgetrouw medium, terwijl de grafiek nog de nodige symboliek en de spannende gevechtsscènes moest aanbieden.¹⁵⁶

In de jaren twintig, kort na de Eerste Wereldoorlog, is de persfotograaf uiteindelijk definitief uit de anonimiteit getreden. Bovendien zou de persfotografie de illustratie nu haast definitief van de troon stoten. Aan het einde van het interbellum verplaatste het middelpunt van de ontwikkelingen in de geïllustreerde pers zich naar de Verenigde Staten, deels door de emigratie van persmedewerkers uit Europa, zoals bijvoorbeeld Korff van de *Berliner Illustrirte Zeitung* (cf. infra). In 1936 werden daar bovendien twee enorm invloedrijke magazines opgericht: *Life* en *Look*. Deze twee

¹⁵⁶ Keller, "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918," p. 9–12, 14.

bladen hebben definitief de transformatie gemarkeerd van symmetrische nevenschikkingen van foto's naar spannende, narratieve beeldreportages.¹⁵⁷

2.3 Vijf magazines

Deze masterscriptie wil voor de vijf vermelde landen de *framing* van het fotografische beeld van oorlogsdoden in kaart brengen, dit op basis van een comparatief onderzoek van vergelijkbare magazines. Op basis van het doelpubliek werd voor elk land één tijdschrift gekozen. De oplage en het uiteindelijke aantal lezers is niet van alle magazines te achterhalen; om die reden heb ik geopteerd voor de geïllustreerde pers die bestemd was voor de brede middenklasse. Om toch zeker te zijn van een voldoende significant aantal lezers koos ik vijf magazines tussen het “highbrow”- en “lowbrow”-genre in. Bovendien maakte dit genre vooral gebruik van fotografie als beeldmateriaal. Tijdens de oorlog publiceerden de luxueuzere tijdschriften immers nog veel illustraties en ook uitvoerige teksten namen nog veel plaats in.

2.3.1 The War Illustrated

Vanaf het begin van de oorlog werden in alle oorlogvoerende landen nieuwe magazines opgericht die gerelateerd waren aan de oorlog. The War Illustrated (TWI) was er daar één van. Het werd vanaf 22 augustus 1914 wekelijks uitgegeven door de Amalgamated Press in Londen, een uitgeverij beheerd door William Berry, die later ook de Daily Telegraph zou overnemen. De redacteur was J. A. Hammerton. Het laatste nummer verscheen op 8 februari 1919, maar het magazine werd opnieuw uitgebracht tijdens de Tweede Wereldoorlog, vanaf 16 september 1939 tot 11 april 1947.¹⁵⁸

TWI richtte zich duidelijk op een breed publiek. Het blad dat slechts twee pence¹⁵⁹ kostte, was aanzienlijk goedkoper dan de traditionele *Illustrated London News* en haar luxueuze oorlogsuitgave *The Illustrated War News*. Het papier was van gemiddelde kwaliteit, maar de nummers met telkens 24 bladzijden waren dus wel omvangrijk. Elke week kreeg de lezer van TWI gemiddeld 57 foto's

¹⁵⁷ Boom and van Sinderen, “De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia,” p. 26.

¹⁵⁸ “The Press: War Weeklies,” *Time*, September 25, 1939.

¹⁵⁹ Voor de invoering van het decimale stelsel in 1971 werd een pond onderverdeeld in 20 shillings en een shilling in 12 pence. 2 pence was aldus het 120^{ste} van een pond waard.

voorgeschooteld, uitsluitend met betrekking tot de Grote Oorlog. De tekst werd tot een minimum beperkt. Ondanks de mindere kwaliteit van het papier maakte de uitgeverij al in februari 1915 reclame voor speciaal uitgegeven kaften om de nummers van TWI in te binden tot “a great album of the war”.¹⁶⁰ De meeste geïllustreerde bladen uit die periode werden niet meteen weggegooid maar bewaard in ingebonden versie. Dat de ingebonden versie van TWI succes had, blijkt uit het feit dat deze nog steeds in haar volledigheid gemakkelijk te vinden is in archieven, bibliotheken en privécollecties, zowel in Groot-Brittannië als in andere landen, waaronder België.

Hoewel TWI geen fundamentele veranderingen zou ondergaan op het vlak de van lay-out, werd de spreiding van de foto's toch stilaan dynamischer. In 1916 is het relaas over de slag om de Somme het eerste evenement dat bijvoorbeeld door spreads op dubbele bladzijden werd vormgegeven.

2.3.2 Berliner Illustrierte Zeitung

De *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ)¹⁶¹ werd in 1890 door Otto Eysler op de Duitse markt gebracht; hij liet het een jaar later over aan Leopold Ullstein van de uitgeverij Ullstein Verlag. Door de dure drukprocedés was het exploiteren van een geïllustreerd tijdschrift dan ook geen risicoloze onderneming en al zeker niet in Duitsland, waar de markt erg was versnipperd; bijgevolg had ook BIZ een zeer lokaal karakter en waren uitzonderlijk hoge oplagen niet mogelijk. Aan het einde van de negentiende eeuw boden tot dan toe onbestaande druktechnieken, zoals de autotypie, nieuwe en goedkope alternatieven; het gebruik van deze technieken zorgde ervoor dat een blad aan een lagere kostprijs kon worden aangeboden dan die van de traditionele luxueuze bladen, zoals de *Leipziger Illustrierte Zeitung* (LIZ). De BIZ was zo een goedkoper blad: met een abonnementsprijs van vijf Goldmark per jaar kostte het tien keer minder dan de LIZ van vijftig Goldmark per jaar. Een afzonderlijk nummer van de BIZ kostte slechts tien Pfennig. De BIZ richtte zich dan ook op een breed publiek en is zo vergelijkbaar met de andere tijdschriften in dit onderzoek. In 1914 haalde de BIZ een oplage van ongeveer een miljoen nummers per week, terwijl de LIZ sinds 1897 niet meer boven de 22.600 nummers uitkwam.¹⁶²

Tijdens de Eerste Wereldoorlog zou de oplage van de BIZ nog stijgen. Het conflict bleek bijgevolg niet ongunstig voor de uitgeverij Ullstein Verlag. Ondanks de commerciële voordelen van de oorlogscontext, kreeg het blad wel met andere moeilijkheden af te rekenen. Er werden medewerkers

¹⁶⁰ *The War Illustrated*. Supplement, 20 februari 1915.

¹⁶¹ De redactie veranderde pas in 1941 de traditionele schrijfwijze “illustrierte” in het moderne “illustrierte”.

¹⁶² Beurrier, “Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre,” p. 53.

gerekruteerd en de redactie diende zich te houden aan de draconische Duitse censuur. Ullstein Verlag was één van de uitgeverijen die vaak haar ongenoegen over het persbeleid uitsprak.¹⁶³

Het blad koos duidelijk voor foto's in plaats van voor illustraties. Ook tijdens de oorlog stond er steevast een foto op de voorpagina, daar waar vele magazines toen nog met een illustratie de aandacht van de lezer probeerden te trekken. Elk nummer telde acht bladzijden en een romanbijlage van vier bladzijden en in de periode 1914-1918 werden er telkes gemiddeld 25 à 26 foto's in gepubliceerd. De statische foto's gaven het blad evenwel een vrij banale uitstraling en de laatste bladzijde werd altijd gereserveerd voor de "Bilder vom Tage" die vooral *faits divers* in beeld brengen. Opvallend aan de BIZ is haar blik op het exotische. De fysiek en de klederdracht van vreemde volkeren, exotische dieren en plaatsen, krijgen veel aandacht. Dit past in het kader van de educatieve taak die de BIZ zich al vanaf het begin had opgelegd. Zoals de eerste hoofdredacteur van het blad, Kurt Korff, verklaarde, was het vooral belangrijk "Neues und immer wieder Neues zu zeigen."¹⁶⁴ Foto's van ruïnes die in de Franse pers alomtegenwoordig leken, waren opvallend afwezig in de BIZ. Vanaf 1917 veranderde de uitstraling van de BIZ. De foto's lijken dynamischer en lieten meer actie zien. Meestal waren ze dan ook afkomstig van het nieuw opgerichte BUFA in Duitsland en het k.u.k. Kriegspressequartier in Oostenrijk-Hongarije.

Zoals dat ook het geval was in andere landen kende de Duitse geïllustreerde pers in het interbellum een grote bloeiperiode. In de jaren '20 heeft de BIZ zelfs een oplage van rond de twee miljoen exemplaren gehaald en is het ook één van de populairste tijdschriften voor adverteerders geworden.¹⁶⁵

2.3.3 Le Miroir

Binnen de groep van *Le Petit Parisien* werd in 1910 *Le Miroir* opgericht door Jean Dupuy ; het blad heeft zich van meet af aan bijna uitsluitend op de fotoactualiteit gericht. Maar aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog zochten de ruim 300.000 lezers van *Le Miroir* eerder ontspanning dan feitelijk wereldnieuws. *Le Miroir* ging meer op zoek naar een pittoresk beeld of een originele snapshot dan naar een informatieve foto van een belangrijke gebeurtenis. Het blad richtte zich dan ook op een breder publiek dan *L'Illustration* die dubbel zo duur was en informatiever van aard.¹⁶⁶

¹⁶³ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 16-17, 25-26.

¹⁶⁴ Geciteerd in: *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶⁶ Chielens et al., *Deadlines*, p. 12-15.

De oorlog zou meteen een grote invloed hebben op het tijdschrift *Le Miroir*. Vanaf het tweede oorlogsnummer telde het blad nog slechts zestien bladzijden in plaats van meer dan veertig; de tekst werd beperkt tot één enkel artikel op bladzijde drie over de belangrijkste militaire evenementen van de week en tot minimale onderschriften bij de foto's. In de loop van de oorlog veranderde de lay-out van het blad niet. Enkel de bijschriften onder foto's die een dubbele bladzijde groot waren, zouden nog meer worden ingekort. Volgens Joëlle Beurier wijst dit erop dat men het beeld steeds meer voor zich wilde laten spreken.¹⁶⁷

Als gevolg van de oorlog was bovendien het aantal lezers zeer sterk gestegen. Ongetwijfeld had dit te maken met het succes van hun permanent wedstrijdssysteem om soldaten aan te sporen originele snapshots te schieten aan het front en deze in te sturen (cf. supra). Op 27 september 1914 publiceerde *Le Miroir* een oproep aan haar lezers om elke interessante foto met betrekking tot de oorlog, in te sturen. Elke week zou deze oproep op de voorpagina worden herhaald. Op 14 maart 1915 *Le Miroir* nog een stap verder door een wedstrijd aan te kondigen. Aan de maker van 'la plus saisissante photographie de la guerre' zou de enorme geldprijs van 30.000 Franse frank worden uitgereikt. Twee maand later maakte *Le Miroir* er een maandelijks competitie van met geldprijzen van 1.000, 500 en 250 Franse frank. Op deze manier stilde *Le Miroir* de honger naar beelden van haar lezerspubliek. Ook in Engeland werden door *The Daily Mail* en *The Daily Mirror* gelijkaardige wedstrijden uitgeschreven in 1915.¹⁶⁸ Maar het lijkt erop dat de snapshots gemaakt door frontsoldaten nergens een gewelddadiger en gruwelijker beeld van de oorlog gaven dan diegene die werden gepubliceerd in *Le Miroir*. Het contrast met de officiële statische fotografie van de SPA was in elk geval enorm.¹⁶⁹

2.3.4 1914 Illustré

1914 Illustré verscheen voor het eerst in augustus 1914, meteen na de bezetting van Brussel. Het blad werd uitgegeven bij de uitgeverij *Les Imprimeries Réunies* van Van Cortenbergh, die in februari 1915 ook *L'Événement Illustré* en *De Week Geïllustreerd* zou uitgeven. In feite zijn deze twee titels de Franstalige en Nederlandstalige edities van hetzelfde tijdschrift dat bovendien veel overeenkomsten vertoonde met *1914 Illustré*. Vermoedelijk moesten deze bladen op aandringen van de Duitse bezetter

¹⁶⁷ Beurier, "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre," p. 43, 53–56, 85, 87.

¹⁶⁸ John Taylor, "Atrocity Propaganda in the First World War," in *Shadow and Substance: Essays on the History of Photography*, ed. Kathleen K. Collins, Estelle Jussim, and Heinz K. Henisch (Troy : Amorphous institute press,, 1990), p. 310.

¹⁶⁹ Tamar Cachet, "De Dode Vijand. Sensatie," in *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014), p. 98.

de indruk geven dat het leven in het bezette Brussel gewoon verder ging.¹⁷⁰ In vergelijking met de andere onderzochte bladen kwam in deze magazines de actualiteit het minst aan bod. Ook op het vlak van de kostprijs waren deze drie Belgische tijdschriften vergelijkbaar. *1914 Illustré* telde acht bladzijden plus een 'supplément littéraire' van vier bladzijden en het kostte vijftien centiem. Een abonnement kostte negen frank. Per nummer werden gemiddeld 21 à 22 foto's gepubliceerd. Voor *L'Événement Illustré* dat bestond uit zestien bladzijden en een 'supplément littéraire' van vier bladzijden werd 25 centiem gerekend. Tijdens de oorlog werden beide bladen duurder. Vanaf het achtste nummer vroeg *1914 Illustré* 20 centiem en in augustus 1917 ging de prijs nogmaals de hoogte in tot 25 centiem. De prijs van *L'Événement Illustré* bleef onveranderd maar het aantal bladzijden daalde van zestien naar twaalf.

In dit onderzoek werd de keuze voor *1914 Illustré* bijgevolg niet gemaakt op basis van inhoudelijke criteria maar op basis van de periode waarin het blad is verschenen. Hoewel *1914 Illustré* waarschijnlijk werd stopgezet in de helft van maart 1918¹⁷¹, maakte het in de onderzochte periode uiteindelijk meer nummers dan *Événement Illustré*. Dat blad werd pas opgericht in februari 1915 en werd eveneens half maart 1918 stopgezet om vervolgens pas opnieuw te worden uitgebracht eind november 1918.

2.3.5 Het Leven Geïllustreerd

Het Leven Geïllustreerd kwam voor het eerst uit op 9 februari 1906. Op dat moment bestonden er in Nederland al achttien bladen waarvan de titel naar hun geïllustreerde karakter verwees. Door het uitgesproken culturele karakter sloot *Het Leven Geïllustreerd* aanvankelijk aan bij familietijdschriften van eerder conservatieve aard, vergelijkbaar met het Franse *L'illustration*. In juli 1908 zou de nieuwe hoofdredacteur Carl Corvey het accent verleggen van cultureel naar sensationeel nieuws en *faits divers*. Zo zou het blijven tot in 1941 toen het blad opging in *De Prins*. Het is vergelijkbaar met de andere onderzochte tijdschriften in de zin dat het voor een breed en eerder volks publiek was bestemd. Een los nummer kostte tijdens de oorlog tien cent, een jaarabonnement vijf gulden.

De fotografie nam vanaf het begin een centrale positie in. Ook tijdens de Eerste Wereldoorlog speelden foto's een veel belangrijkere rol dan illustraties; deze laatste werden *weergalooze*

¹⁷⁰ Jan Coppens, "De bewogen camera : protest en propaganda door middel van foto's" (Meulenhoff/Landshoff, 1982), p. 200.

¹⁷¹ Ik kan dit evenwel niet met volledige zekerheid stellen, maar de archieven, de bibliotheken en de privé-collecties (met name: In Flanders Fields Museum – Ieper; Koninklijke Bibliotheek van België – Brussel; Het Algemeen Rijksarchief – Brussel; privé-collectie van Anthony Langley – Antwerpen) waar ik de titel aantrof, hebben telkens slechts nummer 1 tot en met nummer 183 van maart 1918.

*sterkte, onaantastbare kracht als bewijsmateriaal, zal de teekening nimmer bereiken, omdat hier de realiteit en de fantasie lijnrecht tegenover elkander staan.*¹⁷²

Ondanks deze uiting van trots over het waarheidsgetrouwe karakter van de fotografie, nam de redactie van *Het Leven* het niet altijd even nauw met de waarheid. Ook in dit blad werden foto's met verf en inkt bewerkt om bepaalde aspecten van de foto meer tot uiting te laten komen; ook fotomontages werden af en toe zonder waarschuwing gepubliceerd.¹⁷³

Het blad bracht van in het begin uitvoerig verslag uit over de Eerste Wereldoorlog. Hiervoor had *Het Leven* een eigen oorlogscorrespondent, Arthur Tervooren, die het blad voorzag van zowel geschreven als fotografische verslagen, waarbij zijn naam steeds werd vermeld. Tot 1916 maakte Tervooren reizen naar bezette gebieden en waar mogelijk naar het front. Vooral aan Duitse zijde kreeg hij regelmatig toegang. In 1916 vermindert echter de verslaggeving over de oorlog want die lijkt het neutrale Nederland beginnen te vervelen. De nieuwswaarde van de loopgravenoorlog op foto is te beperkt omdat *Het Leven* niet de actualiteit weergeeft maar veeleer de sfeer in de oorlogsgebieden. De informatieve waarde van de verslagen van Tervooren was bijgevolg gering en de foto's bleven statisch. Bovendien probeerde hij zo objectief mogelijk te zijn en liet hij zijn voorkeur voor een bepaalde oorlogvoerende partij niet uitschijnen.¹⁷⁴

Dit streven naar neutraliteit maakt van *Het Leven* interessant materiaal om te vergelijken met de andere onderzochte magazines. In de Nederlandse context werd het bovendien door hun neutrale positie gemakkelijker om beeldmateriaal te krijgen van buitenlandse magazines en fotoagentschappen. In *Het Leven* werden relatief veel foto's opgenomen die elders al waren gepubliceerd. In dit opzicht wordt het interessant om te onderzoeken in welke mate de radicaal andere en neutrale positie van *Het Leven* het fotografisch evenement van die migrerende foto's heeft veranderd.

2.4 Deelconclusie...

De Eerste Wereldoorlog was een totale oorlog die zich niet heeft beperkt tot de frontlinies. Ook het thuisfront raakte meer dan ooit in een ongezien grootschalig conflict betrokken; bijgevolg voelden de overheden aan dat niet alleen de soldaten maar ook dit thuisfront de oorlog unaniem moest

¹⁷² *Het Leven Geïllustreerd*. Nr 1 – 5 januari 1915, p. 12.

¹⁷³ Bool, *Het Leven, 1906-1941*, p. 4-5.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

goedkeuren en aanvaarden. De massamedia, waaronder de geïllustreerde pers, trok de aandacht van de overheden. Het publiek wilde immers worden geïnformeerd over deze Grote Oorlog en geïllustreerde tijdschriften hadden de mogelijkheid om het conflict bij iedereen onder ogen te brengen. Tegelijk konden deze bladen de diffuse beeldvorming over de oorlog begrenzen want de getoonde beelden drongen door tot in het blikveld van de kijkende lezer en bepaalden onvermijdelijk de publieke opinie aan het thuisfront.¹⁷⁵ Bijgevolg wilden de overheden de geïllustreerde bladen betrekken bij hun propagandapolitiek. In het ene land slaagde dit al beter dan in het andere.

Vanaf het midden van de negentiende eeuw vertrokken de fotografen naar de slagvelden in opdracht van de magazines, het leger, de overheid of eventueel als freelancer. De zware camera's en lange belichtingstijden maakten het onmogelijk om het conflict zelf fotografisch vast te leggen. De dure en omslachtige drukprocedures bemoeilijkten het om fotografie massaal te publiceren in de geïllustreerde pers. Rond de eeuwwisseling werden de camera's, en dan vooral die voor amateurfotografen, makkelijker hanteerbaar om gedurende militaire campagnes te fotograferen. De nieuwe drukprocedures lieten toe dat de persfotografie een hoge vlucht nam. Tijdens de Eerste Wereldoorlog bood dit alles enerzijds veel nieuwe mogelijkheden aan de overheden maar tegelijk ook nieuwe moeilijkheden om een waterdicht propagandabeleid te voeren.

Illustraties werden nog vaak gemaakt door illustratoren op de redacties zelf en ze konden bijgevolg gemakkelijk uiting geven aan de in oorlogstijd passend geachte gedragspatronen. Bij foto's lag dit moeilijker omdat het mechanisch proces van de fotografie enkel de dimensies van de realiteit transformeert. Voor de overheden kwam het er dus op aan de juiste foto's te laten publiceren binnen een wenselijk frame. Alle oorlogvoerende landen die ik heb besproken (Groot-Brittannië, Duitsland en Frankrijk) hebben zich om die reden gemoeid met de productie en publicatie van beelden. Groot-Brittannië sloot het front zoveel mogelijk af voor onafhankelijke persfotografen want hun officiële 'embedded' fotografen moesten de geïllustreerde pers van materiaal voorzien. Er kwam een vlotte samenwerking kwam op gang tussen de overheid en de pers, waardoor de censuur zonder al te veel problemen kon worden uitgevoerd en waardoor de overheid bovendien op een behoorlijke graad van zelfcensuur kon rekenen. Duitsland liet liever toe dat er werd gefotografeerd aan het front maar legde vervolgens een draconische censuur op aan het thuisfront, met als gevolg een banale publicatie van beelden. Pas met de oprichting van het Duitse *BUFA* en het Oostenrijks-Hongaarse *k.u.k. Kriegspressequartier* kreeg de geïllustreerde pers meer dynamisch maar overwegend 'fake' beeldmateriaal ter beschikking. Frankrijk lijkt het minst te zijn geslaagd in het voeren van een

¹⁷⁵ Boom and van Sinderen, "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia," p. 127–128.

succesvol censuurbeleid. Amateurfoto's die soms opmerkelijk gruwelijke onderwerpen weergaven, vonden met gemak hun weg naar geïllustreerde tijdschriften en daarvan maakte *Le Miroir* het meest opvallend gebruik. Het is echter de vraag in hoeverre het *frame* dat op deze foto's werd geprojecteerd, beantwoordde aan de in oorlogstijd gepast geachte gedragspatronen en aan de zelfcensuur. De officiële Franse fotografische dienst, *La Section Photographique de l'Armée*, kon de op het buitenland gerichte propagandadiensten wel voorzien van voldoende beeldmateriaal maar voor de pers was hun collectie duidelijk niet overtuigend genoeg. Van *La Section Photographique de l'Armée Belge*, het Belgische equivalent, is niet geweten hoeveel van haar foto's in de Belgische geïllustreerde pers werden opgenomen. Het statische karakter van haar collectie stemt in ieder geval perfect overeen met dat van de foto's in de Belgische geïllustreerde pers; deze leed ontegensprekelijk onder de censuur van de Duitse bezetter die de bladen waarschijnlijk verplichtte om een geruststellend en extreem gecensureerd beeld van de oorlog neer te zetten. Neutraal Nederland nam binnen deze controlerende dynamiek een totaal andere positie in. Hun persfotografen kregen gemakkelijker toegang tot het front, vooral dan aan Duitse zijde. Vanuit de neutrale positie van Nederland konden de tijdschriften bovendien optimaal profiteren van het uitwisselings-netwerk dat al rond de eeuwwisseling tussen de Europese bladen en fotoagentschappen was ontstaan.

2.5 ... en verdere aandachtspunten voor de analyse van het bronnenmateriaal

Rekening houdende met deze contextuele voorwaarden voor de productie van de geïllustreerde pers maak ik in de volgende hoofdstukken een kwantitatieve en kwalitatieve analyse van het eigenlijke corpus tijdschriften.

Met een kwantitatieve analyse tracht ik na te gaan in welke mate oorlogsdoden in de tijdschriften op foto's werden afgebeeld. Hoe vaak wordt er naar de dood verwezen? Op welke manier? Is dit geëvolueerd in de loop van de vier jaar durende oorlog? Ik dien enkele beperkingen van dit soort onderzoek te vermelden. Het is eerst en vooral moeilijk om de aanwezigheid van een bepaald thema te meten door middel van een comparatief onderzoek. Ik heb geprobeerd om vergelijkbare tijdschriften in dit onderzoek op te nemen maar er blijven onvermijdelijk verschillen in het formaat van de foto's, het aantal foto's, de hoeveelheid tekst, het aantal lezers, et cetera. Het is bovendien geen sinecure om heldere conclusies aan de kwantitatieve observaties te verbinden.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Boom, "Visuele Massacultuur Als Historische Bron. Het Geïllustreerde Tijdschrift in WOI," p. 209–210.

Voor dit onderzoek heb ik enkel de magazines zelf onder de loep kunnen nemen; er zijn immers geen bruikbare archieven voor de studie van de productieomstandigheden van specifieke magazines en van de daarin gepubliceerde foto's; en ik heb ervoor gekozen om niet zelf aan de slag te gaan met archieven van censuur- en propagandadiensten. Bijgevolg kon ik noch de herkomst (officiële fotografie, persfotografie of amateurfotografie) van elke foto achterhalen, noch voor elk fotografisch evenement bepalen in welke mate er censuur of zelfcensuur werd uitgeoefend. Het is moeilijk en misschien zelfs onmogelijk om de receptiegeschiedenis te achterhalen van de geïllustreerde pers en meer specifiek van elk gepubliceerd fotografisch evenement. Bovendien is het in feite niet bekend welke functie het magazine voor de gemiddelde lezer vervulde en wat zijn reactie was op het beeldmateriaal. Zoals vermeld in het theoretisch kader van mijn scriptie stelde Stuart Hall immers dat de decoding van een boodschap niet noodzakelijk overeenstemt met de encoding ervan. Volgens Mattie Boom valt het eventueel wel te achterhalen wat de betekenis van bepaalde foto's was voor de gebruiker; dit geldt bijvoorbeeld voor (beschreven) postkaarten.¹⁷⁷ Rekening houdende met deze beperkingen zal ik het kwantitatieve luik van het bronnenonderzoek eerder als inleidende observatie behandelen dan als materiaal om sluitende conclusies uit te trekken.

De vermelde beperkingen hebben ook tot gevolg dat het kwalitatief gedeelte van dit onderzoek op een eerder micro-historisch niveau zal worden verricht, zonder dat ik hieruit allesomvattende besluiten wil trekken aangaande het verbeelden van oorlogsdoden in de Eerste Wereldoorlog. Aan de hand van een comparatief *framing* onderzoek zal ik enkel het gepubliceerde fotografische evenement zelf bestuderen en niet de mogelijke receptie van dat evenement. De encoding van de boodschap – of in Barthes woorden van de mythe – zelf en niet de decoding ervan zal het onderwerp van mijn onderzoek vormen.

¹⁷⁷ Ibid., p. 208.

Hoofdstuk 3 Vergelijkend onderzoek van de geïllustreerde pers: hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden?

3.1 De kwantitatieve methode

In dit hoofdstuk zet ik enkele inleidende kwantitatieve gegevens uiteen om een eerste indruk te geven van de manier waarop de oorlogsdood in beeld kwam in de geïllustreerde pers. Ook in de volgende hoofdstukken gebruik ik kwantitatieve gegevens die allemaal in één access database werden verzameld. Uit de door mij gekozen vijf magazines heb ik alle foto's die op een bepaalde manier naar oorlogsdoden verwijzen, opgenomen in een database. In totaal zijn dat 648 foto's. Per foto die in de database de eenheid voor een record vormt, heb ik de nuttige informatie ingevoerd op twee niveaus.

Op het eerste niveau wordt de vormelijke informatie bijgehouden: het magazine waarin de foto werd gepubliceerd, het nummer en de datum van dat magazine, waar mogelijk ook de bladzijde, of de foto al dan niet op de voorpagina is verschenen en het formaat van de foto (dubbele bladzijde, volledige bladzijde, halve bladzijde, 1/3 van een bladzijde, ¼ van een bladzijde of kleiner). Daarnaast wordt op dit niveau ook al aangeduid naar wie de foto verwijst: gaat het om soldaten of burgers, zijn ze van de eigen nationaliteit, van de eigen partij of van de vijandelijke partij? Vervolgens wordt ook hun nationaliteit gespecificeerd. Ten slotte wordt aangeduid of de foto naar de dood verwijst op een directe manier, door de lichamen zelf van de oorlogsdoden te laten zien, of op een indirecte manier..

Op een tweede niveau wordt verder informatie ingevoerd per afzonderlijke categorie, direct of indirect. Bij indirecte beelden wordt eerst gespecificeerd op welke manier de foto's naar de oorlogsdoden verwijzen, namelijk door het graf, de begrafenis of een vorm van herdenking te laten zien. Ook de foto's van dierlijke kadavers worden ondergebracht in deze categorie. Ten slotte worden onder het label 'andere' de foto's geplaatst die niet onder de genoemde categorieën kunnen worden ondergebracht maar die toch verwijzen naar oorlogs-doden. Bij directe foto's van oorlogsdoden wordt ingevoerd hoeveel doden op de foto voorkomen, of hun gezicht zichtbaar is en of ze in de verte, op middel verre afstand of in close-up te zien zijn. Deze gegevens kunnen nuttig

zijn om te bepalen of de massale sterfte aan het front in beeld wordt gebracht, of eerder de individuele dood. Ook het al dan niet laten zien van het gezicht van de dode – het deel van zijn lichaam dat het meest een eigen identiteit bezit – kan een aanwijzing zijn voor de potentieel choquerende impact van een dergelijke foto. De gegevens op dit tweede niveau van de database worden besproken in het vierde en vijfde hoofdstuk.

Bij elke foto wordt ook de titel van de bladzijde en het onderschrift getranscribeerd alsook indien nuttig een korte beschrijving van de foto en/of de langere tekst die bij de foto hoort. Het laatste veld in de database wordt voorbehouden voor eventuele opmerkingen. Hier volgt een afbeelding van het invulformulier van de database met voorbeeld van een record.

The screenshot shows a web-based database entry form for 'dood_pers'. The form is divided into several sections:

- Main Form:** Contains fields for 'Id Dood_pers' (1), 'Titel' (Le Miroir), 'Nummer' (41), 'Dag' (6), 'Maand' (9), 'Jaar' (1914), 'Bladzijde' (5), 'Voorpagina' (checkbox), 'Formaat' (Kwart Bladzijde), 'Direct/Indirect' (Direct), 'Welke zijde' (Burgers eigen partij), 'Nationaliteit' (Servisch), 'Titelgeving' (Dans la plaine de Matchna après l'), 'Onderschrift' (Les chemins, les tranchées nature), and 'Opmerking'.
- Direct Section:** Contains fields for 'Id Direct' (1), 'Id Dood_pers' (1), 'Aantal doden' (4), 'Gezicht zichtbaar' (checkbox), 'Cadrage' (Ver), and 'Opmerking'.
- Indirect Section:** Contains fields for 'Id Indirect' ((Nieuw)), 'Id Dood_pers' (1), 'Wat' (Graf), and 'Opmerking'.

Navigation and search controls are visible at the bottom of each section, including 'Record: 1 van 1' and 'Geen filter Zoeken'.

3.2 Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

3.2.1 Beelden van oorlogsdoden versus beelden van andere onderwerpen

3.2.1.1 The War Illustrated

TWI publiceerde per nummer gemiddeld 57 foto's. In totaal werden 228 nummers onderzocht, van 22 augustus 1914 tot 28 december 1918, waarin dus een totaal van gemiddeld 12.996 foto's werden afgedrukt. 219 van deze 12.996 foto's verwezen direct of indirect naar de dood, wat neerkomt op 1,69%. De dood is dus maar een fractie van de onderwerpen die TWI via haar foto's aankaartte.

Wat betreft de zichtbaarheid van die 1,69% foto's dien ik op te merken dat slechts 2 van die 219 foto's op de voorpagina van TWI voorkomen.¹⁷⁸ Wat betreft de spreiding van de foto's beslaan 51% van de foto's (112 foto's) een volledige bladzijde, waaruit blijkt dat dit het dominante formaat is. Slechts één foto heeft het formaat van een dubbele bladzijde en de tweede grootste categorie betreft de foto's kleiner zijn dan een kwart van de bladzijde. Dit komt neer op 22% van de 49 foto's. Hier moet worden opgemerkt dat het merendeel van de foto's die een volledige bladzijde beslaan (namelijk 107 van de 112) in feite een soort herdenkingsbladzijden zijn met kleine fotoportretten van recent gesneuvelde hooggeplaatste militairen. Dit betreft dus een erg indirecte vorm van verwijzen naar de dood die verder in dit hoofdstuk grondig wordt besproken. In feite zijn de meeste foto's dus erg klein maar dit is eveneens het geval voor foto's die andere onderwerpen hebben. Zowat alle foto's in TWI werden immers in kleine formaten afgedrukt.

3.2.1.2 Berliner Illustrierte Zeitung

Van de BIZ werden de nummers onderzocht vanaf 2 augustus 1914 tot 10 november 1918. Er ontbraken in het archief van de *Université Catholique de Louvain* twee nummers, namelijk dat van 27 december 1914 en dat van 13 oktober 1918. Bijgevolg heb ik 223 nummers bekeken waarvan elk nummer gemiddeld 25 foto's telde. In totaal gaat het om 5.575 foto's waaronder 37 foto's die aan de dood refereren. Dit is 0,66% en dus nog minder dan de aanwezigheid van de dood in TWI.

Van die 37 foto's is er maar één op de voorpagina verschenen. Slechts 2 foto's beslaan een volledige bladzijde en alle andere foto's zijn minder groot dan een bladzijde. Drie foto's (8%) hebben de grootte van een derde van een bladzijde en de overige formaten komen bijna evenveel voor. De

¹⁷⁸ Als aanvulling werden in bijlage de frequentietabellen opgenomen van de besproken kwantitatieve informatie en van de staaf- en taartdiagrammen in hoofdstukken 3, 4 en 5.

spreiding in BIZ is dus divers, meer nog omdat ook foto's met andere onderwerpen slechts uitzonderlijk in groot formaat werden afgedrukt.

3.2.1.3 Le Miroir

Per nummer publiceerde *Le Miroir* gemiddeld 39 foto's. In totaal werden vanaf het begin van de oorlog tot eind 1918 230 nummers uitgegeven. Voor dit onderzoek kwam ik twee nummers tekort (nr. 170 en nr. 171) dus heb ik in totaal 228 nummers onder de loep genomen. Dit geeft een gemiddeld totaal van 8.892 foto's. In dit corpus bleken 238 foto's of 2,68 % naar de oorlogsdood te verwijzen. Dit is een substantieel groter aandeel dan in de voorgaande magazines.

Van die 238 foto's stonden er 9 op de voorpagina. De verdere spreiding van de foto's is erg divers. Alle formaten komen voor, hoewel de voorkeur duidelijk uitging naar het formaat van een halve bladzijde: 97 foto's (41 %), werden in dit formaat afgedrukt. Dit hoeft niet te verbazen want door de strakke lay-out van *Le Miroir* werd vaak voor gekozen een bladschikking met twee foto's van hetzelfde formaat. Verder verschenen 8 % van de foto's op een dubbele bladzijde, 17 % op een volledige bladzijde, 10 % op een derde van een bladzijde, 26 % op een kwart bladzijde en 13 % had afmetingen die kleiner waren dan een kwart bladzijde. *Le Miroir* toonde zijn doden dus geregeld erg opvallend. Bovendien moet het voor de lezers onmogelijk zijn geweest om de voorspellen in welk formaat ze dergelijke foto's zouden te zien krijgen bij het omdraaien van een bladzijde.

3.2.1.4 1914 illustré

1914 illustré heeft per nummer gemiddeld 21 foto's gepubliceerd. Het blad verscheen tot en met de tweede week van maart 1918. Voor dit onderzoek heb ik alle 183 nummers bekeken waarin alles samen 3.843 foto's werden afgedrukt. Daarvan verwezen 41 foto's naar de dood of een aandeel van 1,07 %. Opnieuw maakt de dood slechts een fractie uit van de onderwerpen die in het blad aan bod kwamen.

Foto's met de grootte van een dubbele bladzijde komen niet voor in *1914 illustré*. De spreiding van de foto's met verwijzingen naar de oorlogsdood leent zich niet tot uitgesproken conclusies. 32 % van de foto's beslaat een halve bladzijde, 24 % een kwart bladzijde, 17 % kleiner dan een kwart bladzijde, 15 % een volledige bladzijde en 12 % een derde van een bladzijde.

3.2.1.5 Het Leven Geïllustreerd

De nummers van *Het Leven* telden vaak een uiteenlopend aantal foto's. Gemiddeld publiceerde het 35 foto's per week en dat impliceert voor 228 onderzochte nummers een totaal van 7980 foto's. Hiervan verwezen 113 foto's naar de dood en representeren dus een aandeel van 1,42%. Toch moet hierbij worden opgemerkt dat vanaf 1916 de aandacht voor de oorlog in zijn totaliteit verslaptte. 86 van de

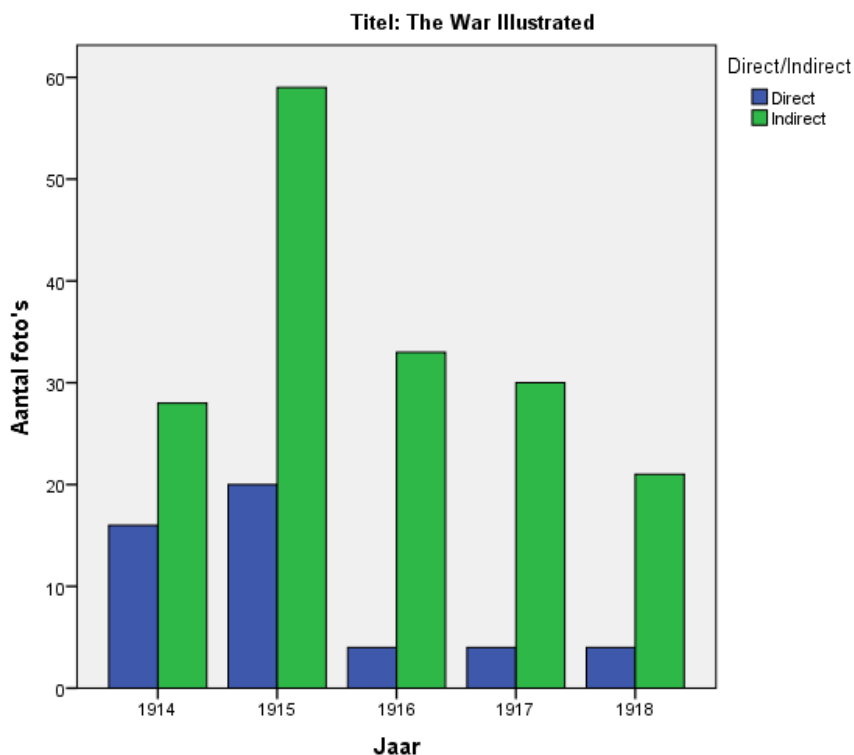
113 foto's die naar de dood verwezen, werden dan ook in 1914 en 1915 gepubliceerd. Wanneer men enkel rekening houdt met deze oorlogsjaren dan vertegenwoordigen die 86 foto's een aandeel van 3,41%. Dit is een groter aandeel dan in alle andere magazines.

In *Het Leven* zijn vooral foto's met verwijzingen naar oorlogsdoden te vinden met een formaat dat een halve bladzijde of kleiner is. Slechts 7% beslaat een volledige bladzijde en slechts 3% een dubbele bladzijde.

3.2.2 Directe beelden versus indirecte beelden van oorlogsdoden

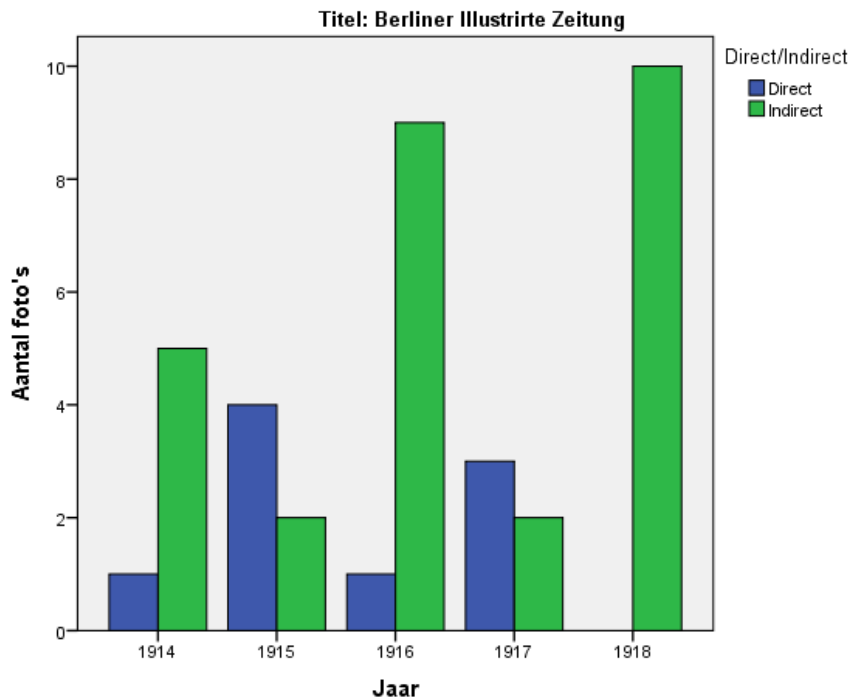
3.2.2.1 The War Illustrated

TWI gaf er overduidelijk de voorkeur aan om naar oorlogsdoden te refereren op een indirecte manier. Van de 219 foto's waren er 48 directe en 171 indirecte beelden. Dit is een verhouding van 22 % tegenover 78%. De onderverdeling per jaar vertoont bovendien in 1915 een piek in het aantal beelden maar in 1916 is dat aantal abrupt verminderd en het zal blijven verminderen tot aan het einde van de oorlog. Deze trend is merkbaar voor zowel het aantal directe als het aantal indirecte beelden.



3.2.2.2 Berliner Illustrirte Zeitung

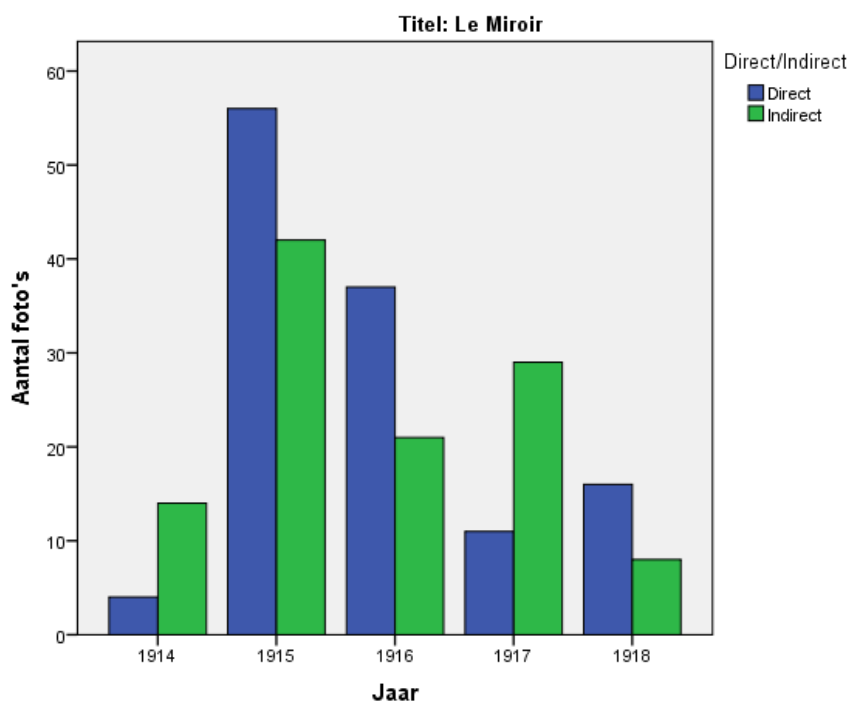
In de *BIZ* valt een gelijkaardige verhouding op te merken tussen het aantal directe en het aantal indirecte beelden. In de loop van de hele oorlog heeft het magazine 9 directe en 28 indirecte beelden van de oorlogsdood gepubliceerd, wat een verhouding geeft van 24 % tegenover 76 %. De tijdgebonden evolutie vertelt evenwel een ander verhaal dat bovendien niet zo eenduidig is als dat van *TWI*.



Het totaal aantal foto's per jaar is chronologisch 6, 6, 10, 5 en 10. Het aantal foto's stijgt dus progressief, met uitzondering van de daling in 1917. De verhouding tussen het aantal directe en het aantal indirecte foto's is echter erg wisselend, wat maakt dat er geen eenduidig patroon valt op te merken.

3.2.2.3 Le Miroir

In *Le Miroir* is de verhouding radicaal anders dan in *BIZ* en *TWI*. Het aantal directe beelden overtreft in dit magazine zelfs het aantal indirecte beelden. Van de 238 foto's verwijzen er 124 rechtstreeks en 114 onrechtstreeks naar oorlogsdoden. Dit is 52 % tegenover 48 %. Hiermee wordt bevestigd wat ik al heb aangehaald in het vorige hoofdstuk. Het magazine *Le Miroir* en in het algemeen de hele Franse geïllustreerde pers heeft meer foto's van oorlogsdoden gepubliceerd, en dit bovendien vaak op een zeer expliciete manier. Omgezet in een grafiek kan de evolutie van het aantal gepubliceerde foto's per jaar deze conclusie verder uitdiepen en verrijken.

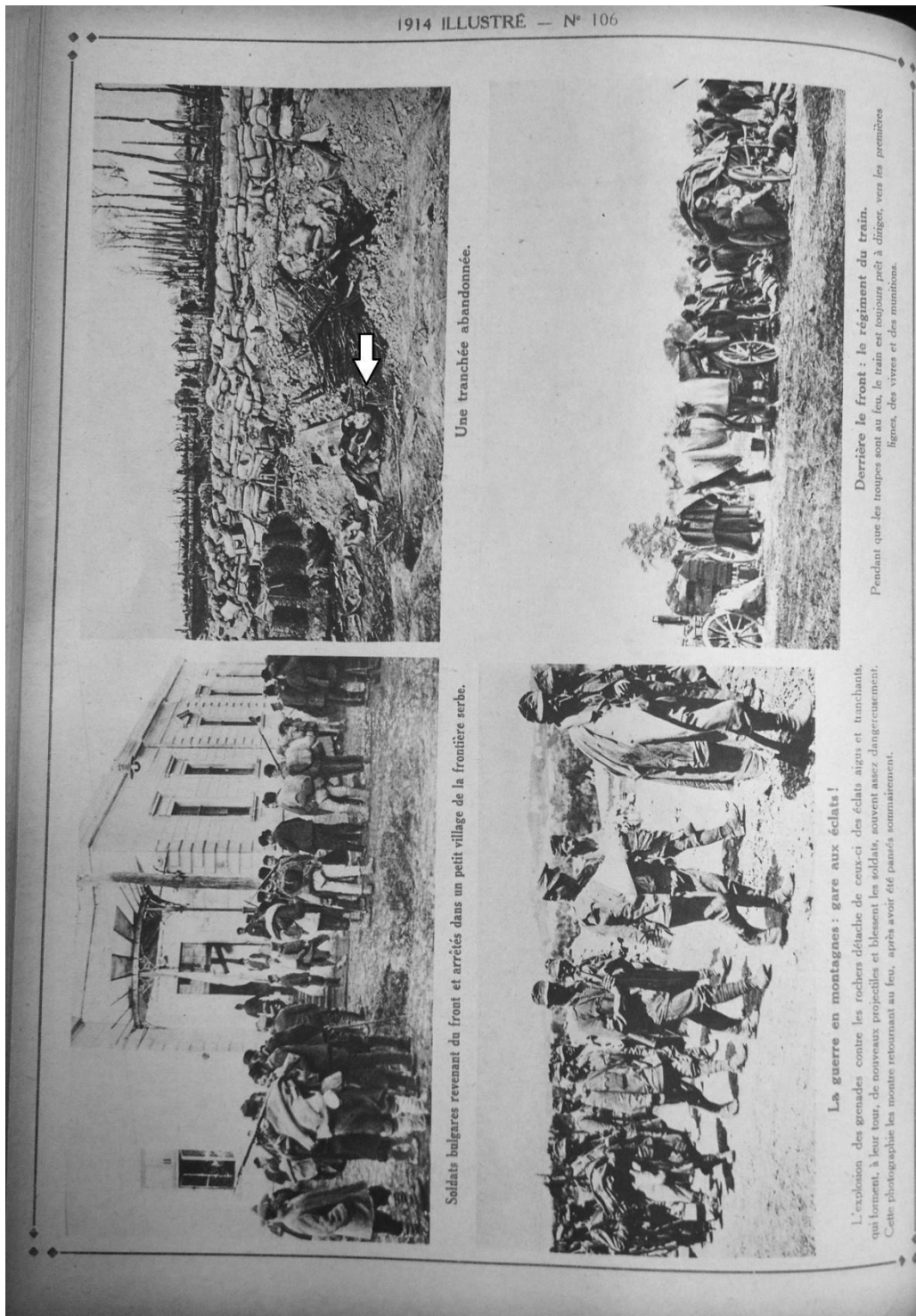


Net als in *TWI* vertoont de grafiek een piek voor het jaar 1915. De verhouding directe versus indirecte beelden blijft daarentegen niet constant, wat wel het geval was in *TWI*. In 1914 en 1917 werd voor indirecte beelden gekozen. In 1915, 1916 en 1918 publiceerde *Le Miroir* meer directe beelden. Tussen 1914 en 1915 steeg dus niet alleen het totale aantal beelden opmerkelijk maar trad er ook een verschuiving op van vooral indirecte naar directe beelden. In 1915 werd de oorlogsdood dus veel uitdrukkelijker in beeld gebracht. Na het dalen van het aantal directe beelden van oorlogsdoden in 1916 en 1917 is dit aantal in 1918 weer gestegen van 11 naar 16 beelden. In elk geval blijft de daling in het aantal foto's die verwijzen naar de dood opmerkelijk; die foto's dienen van naderbij te worden bekeken om de stelling dat de Franse pers in de loop van de hele oorlog gruwelijke beelden liet zien in een sensationele logica, te kunnen nuanceren of te kunnen afwijzen.

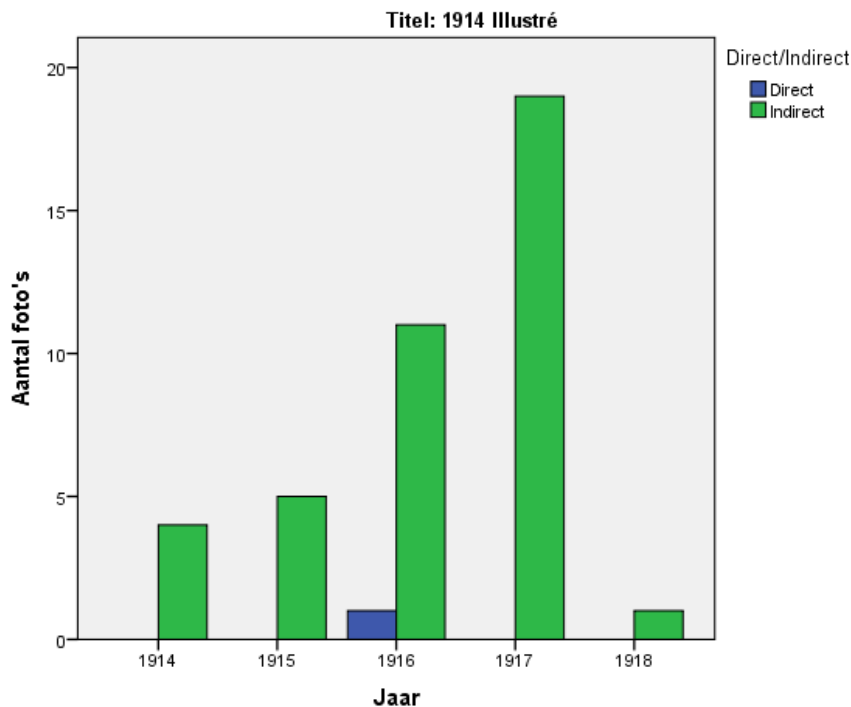
3.2.2.4. 1914 *Illustré*

De gegevens voor 1914 *Illustré* lijken de zaken te bevestigen die in het vorige hoofdstuk werden beschreven. Slechts één foto toonde de dood op een directe manier (cf. onderstaande foto). Bovendien is het niet zeker in hoever het magazine bewust die foto, die een vierde van een bladzijde besloeg, heeft gepubliceerd. In het onderschrift wordt namelijk niet verwezen naar de menselijke resten die op de foto bovendien zeer moeilijk te onderscheiden zijn. Er staat enkel: “*Une tranchée abandonnée*”. Heeft de uitgever op die manier de eventueel onoplettende censuur willen omzeilen?

Er wordt ook niet gespecificeerd wie de overledene is en het is dus zeer moeilijk uit te maken met welke bedoeling deze foto werd gepubliceerd.¹⁷⁹



¹⁷⁹ 1914 Illustré. Nr 94, juni 1916, p. 10.



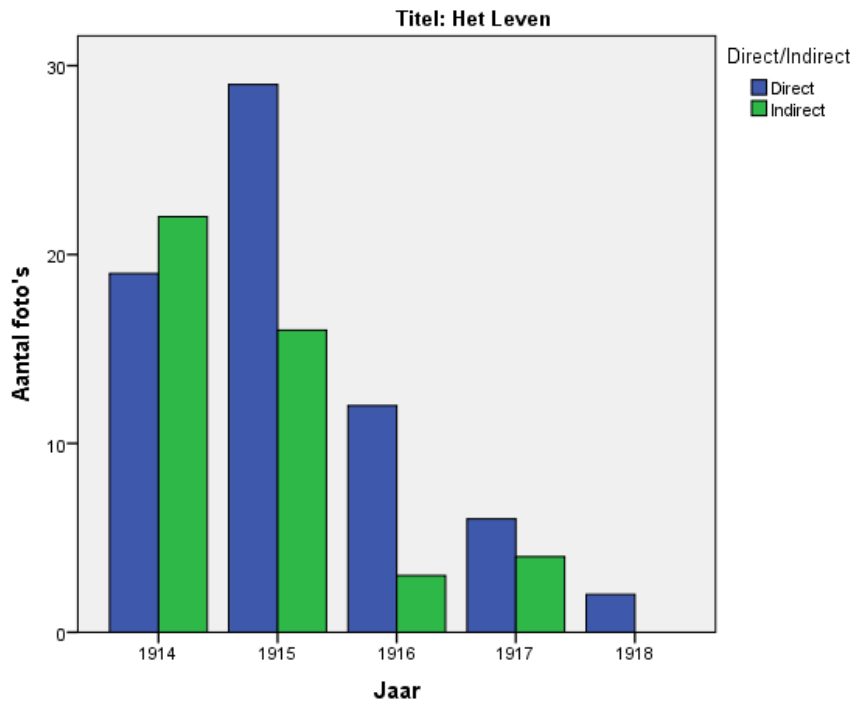
In de loop van de oorlog werden alsmaar meer indirecte beelden van oorlogsdoden gepubliceerd. Het laatste oorlogsjaar 1918 mag hier niet in rekening worden gebracht aangezien het blad sinds half maart 1918 niet meer werd gepubliceerd.

3.2.2.4 Het Leven Geïllustreerd

Het Leven volgt *Le Miroir* na in de zin dat ook dit magazine meer directe dan indirecte foto's publiceerde. De nadruk op directe beelden is hier zelfs nog groter dan in *Le Miroir*: 60 % directe foto's verhouden zich tot 40 % indirecte foto's. In absolute cijfers gaat het om 68 directe foto's tegenover 45 indirecte foto's. De catalogus van een tentoonstelling die in 1981 over *Het Leven* werd georganiseerd, vermeldt in verband met de beeldvorming over de Eerste Wereldoorlog dat het magazine er niet in slaagde om de massale vernietiging fotografisch in beeld te brengen: "*Het leed van de soldaten, het kanonnenvlees komt nauwelijks ter sprake.*"¹⁸⁰ Dit citaat maakt meteen duidelijk wat het nut is zijn van een vergelijkend onderzoek. Deze observatie, die legitiem kan zijn als iemand enkel *Het Leven* doorbladert met een blik beïnvloed door de conflicten en gruwelbeelden van de twintigste eeuw, blijkt veel van zijn kracht te verliezen als de effectieve aanwezigheid van expliciete foto's van oorlogsdoden in perspectief wordt geplaatst door een grondige vergelijking te maken

¹⁸⁰ Flip, Rook, G.J. de, Haags Gemeentemuseum Bool, *Het Leven, 1906-1941: een weekblad in beeld* ([’s-Gravenhage]: Haags Gemeentemuseum, 1981), p. 33.

met andere magazines. De 68 foto's over een periode van vier jaar lijken misschien niet noemenswaardig tegenover de gruwelijke omstandigheden waarin de soldaten zich bevonden, maar in vergelijking met de andere magazines geeft *Het Leven* er in grote mate de voorkeur aan om met expliciete en dus gruwelijker beelden naar de oorlogsdoden te verwijzen.

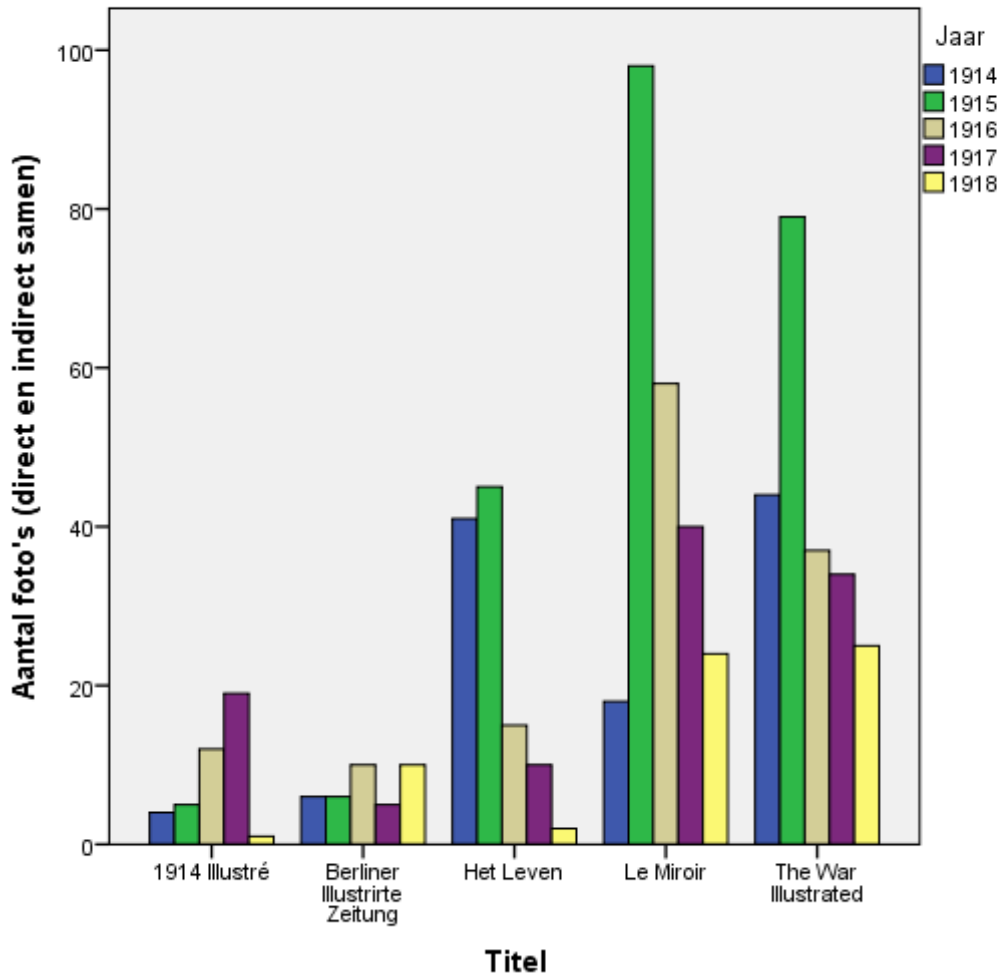


De verdeling van de foto's in de tijd toont eenzelfde wissel als in *Le Miroir* in de verhoudingen tussen 1914 en 1915. Globaal gezien neemt het aantal foto's toe, wat de trend in *Le Miroir* en in *TWI* bevestigt. Daarenboven neemt het aantal directe foto's toe, terwijl het aantal indirecte foto's afneemt. Van dan af blijft het aantal directe foto's domineren maar het totale aantal foto's per jaar daalt progressief. Hierbij dient echter in rekening worden gebracht dat de aandacht voor de oorlog in *Het Leven* over het algemeen sterk afneemt vanaf 1916, zoals vermeld in de contextuele schets. Ook andere aan de oorlog gerelateerde onderwerpen kwamen progressief minder voor.

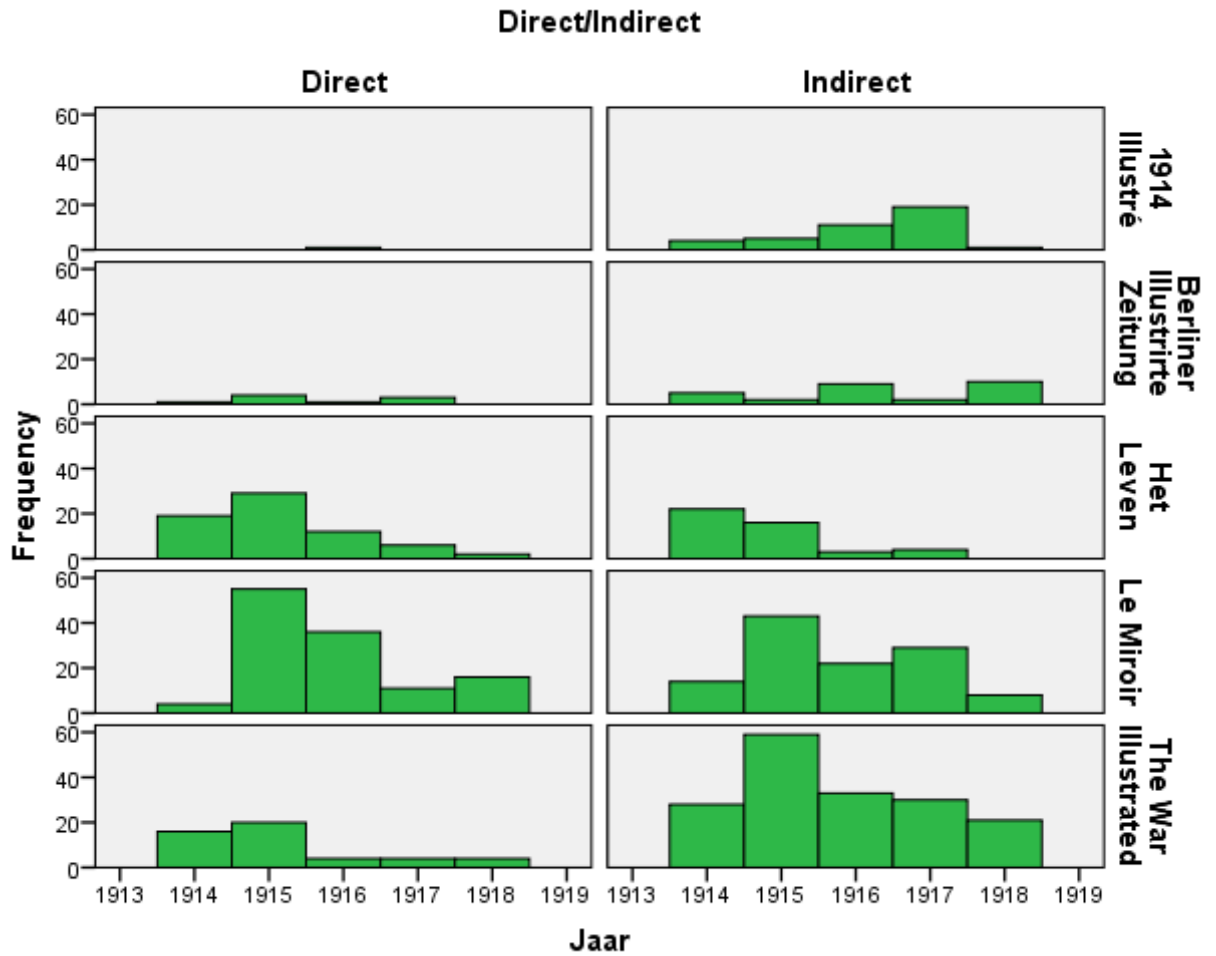
3.2.3 Vergelijkende deelconclusie

Uit de vergelijkende prospectie van de magazines is gebleken dat *BIZ* en *1914 Illustré* de minste foto's van oorlogsdoden publiceerden. *Le Miroir* publiceerde van alle magazines uit oorlogvoerende landen het grootste aandeel foto's met een verwijzing naar de dood. Bovendien waren die foto's ook in dit blad het meest opvallend zichtbaar. Neutraal blad *Het Leven* overtrof echter het aandeel van *Le Miroir*, tenminste tijdens de eerste oorlogsjaren, wanneer het veel aandacht gaf aan de oorlog.

Evolutie van het totale aantal foto's per magazine



Vervolgens bleek uit de observatie van de evolutie die de foto's doorheen 1914-1918 meemaakten, dat 1915 een opmerkelijk jaar was voor de magazines van geallieerde zijde en neutraal Nederland. Het bovenstaande staafdiagram geeft duidelijk weer dat in elk van deze drie tijdschriften het aantal foto's steeg om na 1915 weer gestaag of in het geval van *Het Leven* eerder drastisch te verminderen. De cijfers van het Duitse magazine en van het door Duitsland gecensureerde Belgische magazine vertonen een radicaal andere structuur. *BIZ* blijft gedurende de hele periode zeer weinig foto's publiceren die naar de oorlogsdood verwijzen, daar waar *1914 Illustré* steeds meer van deze soort foto's publiceerde. Indien we het onderscheid maken tussen directe en indirecte beelden wordt echter duidelijk dat het in *1914 Illustré* enkel om indirecte beelden gaat: de oorlogsdoden zelf worden niet getoond.



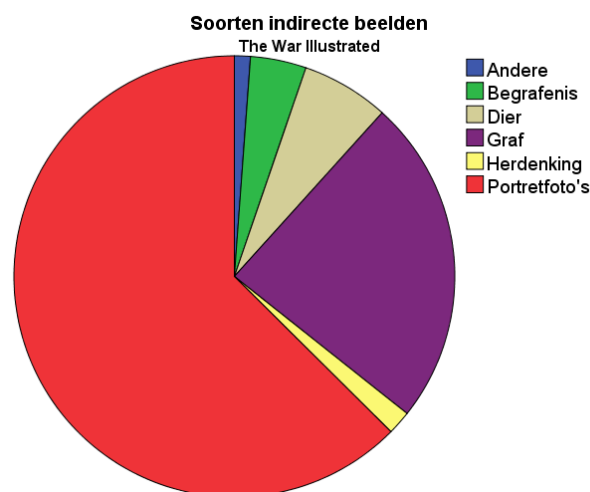
Indien het onderscheid wordt gemaakt tussen de directe en de indirecte beelden bij de globale stijging van het aantal foto's in 1915 blijken in *TWI* voornamelijk de indirecte beelden in aantal toe te nemen, daar waar in *Het Leven* en *Le Miroir* net de directe beelden in aantal toenemen. Uit een eerste observatie van de gegevens blijkt dat vooral deze twee magazines de oorlogsdood in haar meest directe vorm toonden aan hun lezers.

Hoofdstuk 4 Het indirecte beeld van oorlogsdoden in de pers

4.1 Kwantitatieve analyse

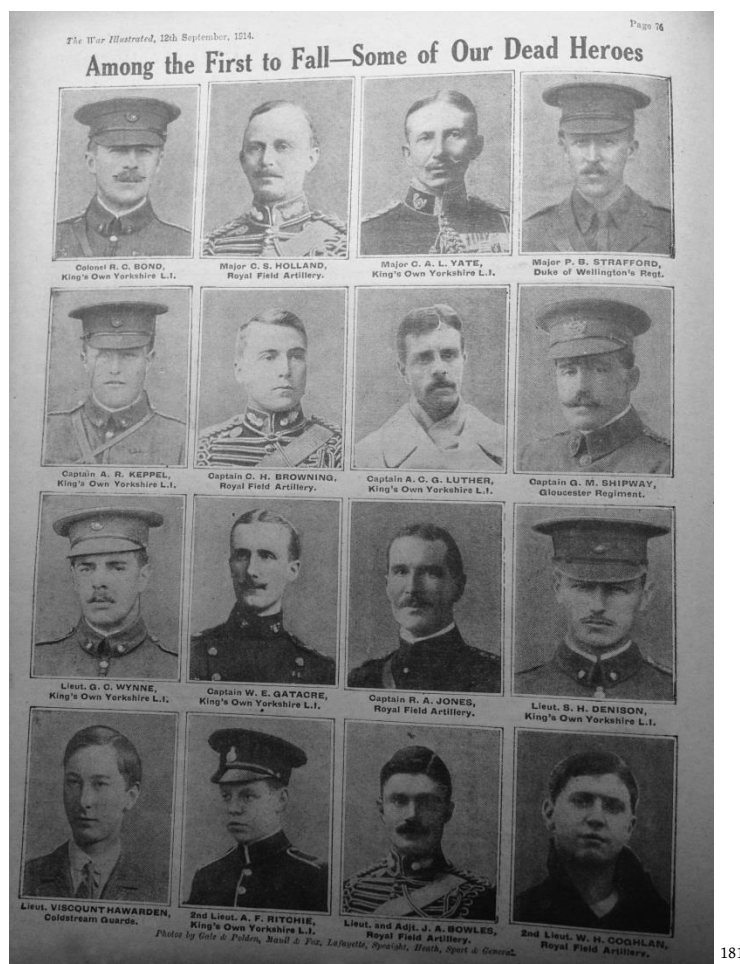
In dit onderdeel worden de kwantitatieve gegevens over het indirecte beeld behandeld. In de database werd eerst gespecificeerd op welke manier ze naar de oorlogsdoden verwezen, namelijk door het graf, de begrafenis of een vorm van herdenking te laten zien. Bovendien worden ook de foto's van dierlijke kadavers in deze categorie vermeld. Onder het label 'andere' worden de foto's ondergebracht die niet onder de genoemde categorieën vielen brengen, maar toch verwijzen naar oorlogsdoden.

4.1.1 The War Illustrated



Als we dit taartdiagram bekijken, valt meteen dat de groep “portretfoto's” domineert. 107 foto's horen thuis in deze categorie. Dit betreft dus 63 % van de indirecte beelden. In feite wordt hier niet telkens één foto bedoeld maar een bladzijde gevuld met kleine portretfoto's van Britse

hooggeplaatste militairen die recent sneuvelden aan het front. Omdat deze bladzijden telkens een geheel vormen, heb ik ervoor gekozen ze te inventariseren als zijnde één beeld. Onderstaande reproductie komt uit het nummer van 12 september 1914, het eerste nummer waarin een dergelijke bladzijde wordt gepubliceerd.

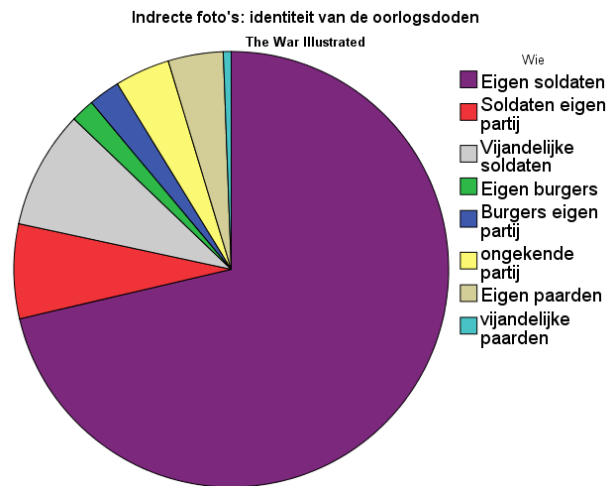


181

Gedurende de hele oorlog wordt deze vorm van herdenking regelmatig gepubliceerd. Enkel tijdens het laatste oorlogsjaar komt dit minder frequent voorkomen. Telkens wordt een dergelijke bladzijde voorzien van een titel die het heroïsme van de oorlogsdoden benadrukte, zoals *"Britannia mourns her heroic dead"*, *"Died for king and country"*, *"Fallen on the field of honour"*, of vanaf april 1915 het regelmatig terugkerende *"Britain's roll of honoured dead"* en *"The Empire's roll of honour"*. Bij elke foto werd de naam en de rang van de militair vermeld. De lezer ziet dat deze mannen recent zijn overleden. In plaats van de massale, anonieme dood waarmee we vandaag de Eerste Wereldoorlog associëren, leggen deze portretten de nadruk op de individuele dood. De foto's tonen de mannen tijdens hun leven, trots poserend voor de camera.

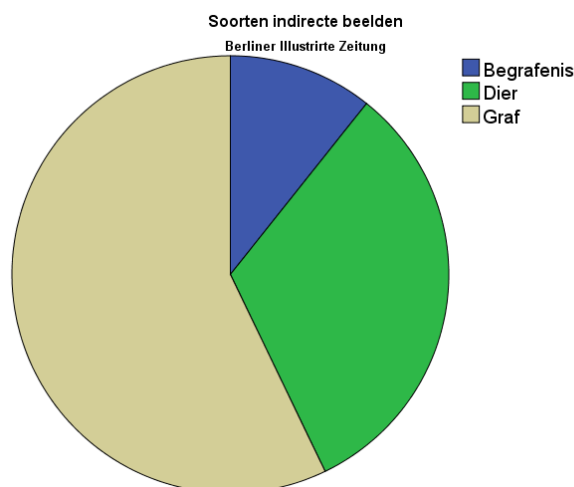
¹⁸¹ *The War Illustrated*. Nr 4, 12 september 1914, p. 76.

Naast deze indirecte manier van verwijzen naar de oorlog komen ook vele foto's van graven voor in *TWI*, met name 41 keer. De graven zijn dan vooral van de eigen Britse soldaten (13 foto's) of van geallieerde soldaten (10 foto's). Op 13 foto's werden echter ook de graven van vijandelijke soldaten getoond. Het aandeel van de vijandelijke soldaten in de indirecte beelden blijft globaal genomen echter gering, zoals onderstaand taartdiagram duidelijk maakt.

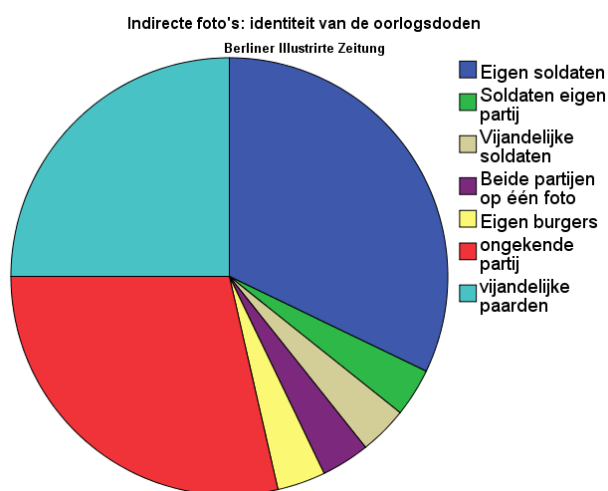


Er worden slechts 15 foto's van vijandelijke soldaten (1 van een begrafenis, 13 van graven, 1 andere) gepubliceerd tegenover 156 foto's van andere identiteiten. Als de identiteits-categorieën enkel worden opgedeeld naar gelang van aan welke kant iemand stond in de oorlog, wordt door middel van indirecte beelden 16 maal naar de vijand verwezen, 148 maal naar de eigen partij en 7 maal naar een ongekende partij. Hieruit kan worden geconcludeerd worden dat indirecte beelden liever werden voorbehouden voor de eigen oorlogsdoden dan voor deze van de vijand.

4.1.2 Berliner Illustrirte Zeitung

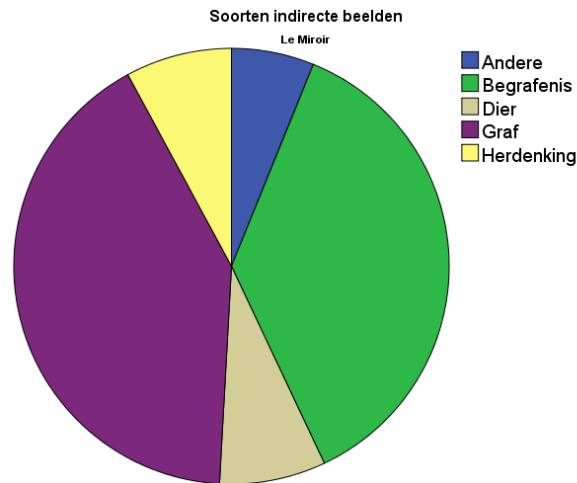


Het taartdiagram in verband met de *BIZ* toont een ander beeld dan dat in verband met *TWI* omdat er minder categorieën in voorkomen. Ik heb geen beelden van herdenkingen gevonden in *BIZ*. In dit magazine worden het meest foto's van graven gepubliceerd en dit is ook de grootste categorie in *TWI*, op de herdenkingsportretten na. Er staan 16 foto's van graven in tegenover 9 foto's van dierlijke kadavers die bijgevolg ook een groot aandeel vormen, en ook nog 3 foto's van begrafenissen.



Op de indirecte beelden komen wel meer categorieën van identiteit voor. De eigen partij (Duitse soldaten, Duitse burgers en soldaten van de eigen partij) wordt op 40 % van de beelden voorgesteld, de vijand in 29 % waaronder 25 % foto's van paardenkadavers. De vijandelijke soldaat wordt dus amper indirect in beeld gebracht. Het betreft slechts één foto van een graf. Eén foto verwijst naar beide partijen samen. Er zijn echter een groot aantal foto's die verwijzen naar doden van wie de identiteit niet is gekend. Van 29 % of 8 foto's, waarvan 6 foto's van graven en 2 van paarden, is het niet bekend of het om eigen, dan wel om vijandelijke doden gaat.

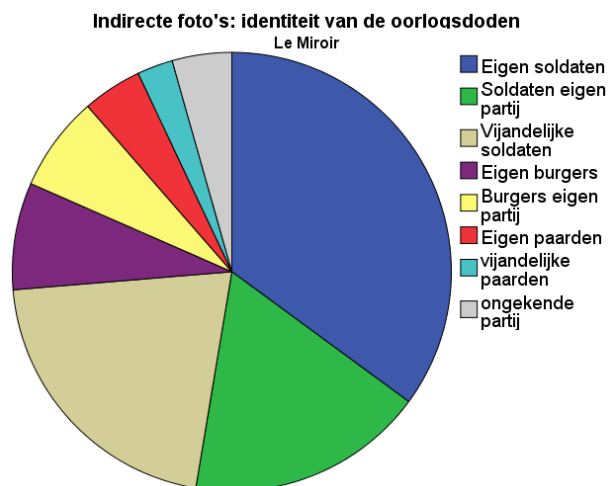
4.1.3 Le Miroir



Ook in *Le Miroir* werden voornamelijk beelden van graven gepubliceerd (41 %, 47 foto's) en in tweede instantie beelden van begrafenissen (37 %, 41 foto's). Kadavers van paarden werden in verhouding veel minder gepubliceerd (8 %, 10 foto's). De 7 foto's die in de categorie "andere" werden ondergebracht tonen verschillende taferelen. Tweemaal gaat het om graven die door Duitse soldaten zijn opengebroken en deze foto's zijn dus als aanklacht bedoeld.¹⁸² Verder betreffen het andere indirecte manieren om oorlogsdoden te laten zien, zoals aan de hand van een afdruk van het silhouet van de dode in het gras, de plaats waar Franse burgers door de vijand werden gefusilleerd, een foto van spionnen die kort na het nemen van de foto werden gefusilleerd, versieringen die voor Franse graven zijn bestemd en een foto van militair vliegtuig waarop een soldaat een doodskop heeft geschilderd. Het onderschrift benadrukt dit "*signe macabre*".¹⁸³

¹⁸² *Le Miroir*. Nr 180, 6 mei 1917, p. 4.

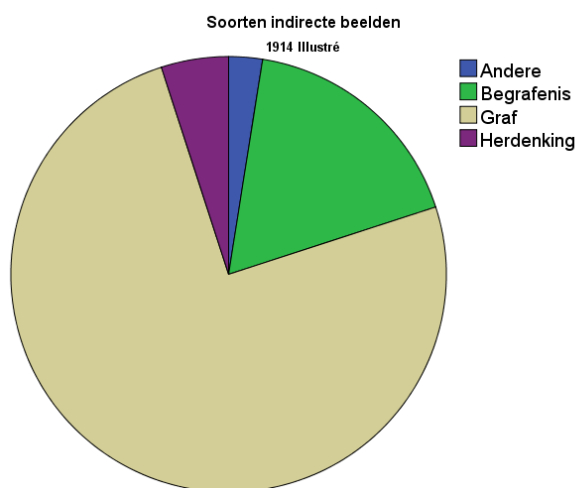
¹⁸³ *Le Miroir*. Nr 151, 15 oktober 1916, p. 16. *Le Miroir*. Nr 154, 5 november 1916, p. 13. *Le Miroir*. Nr 165, 21 januari 1917, p. 8. *Le Miroir*. Nr 180, 6 mei 1917, p. 5. *Le Miroir*. Nr 142, 13 augustus 1916, p. 1.



Opnieuw vormen de eigen Franse soldaten (40 foto's, 35 %) en burgers (9 foto's, 8 %) en de soldaten (20 foto's, 18 %) en burgers (8 foto's, 7 %) van de eigen partij de meest voorkomende groep op de indirecte beelden. Deze foto's maken 68 %. Ook foto's van kadavers tonen meer eigen paarden (5 foto's) dan paarden van de vijand (3 foto's). De foto's waarvan niet is geweten naar welke identiteit ze verwijzen, betreffen slechts 4 % van de indirecte beelden.

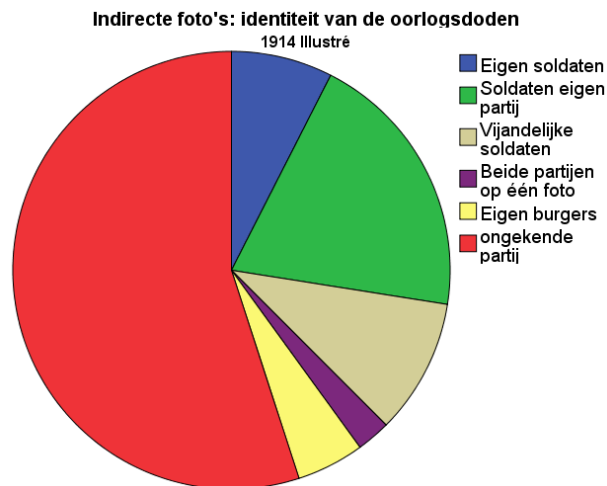
Naar de Franse of geallieerde soldaten wordt even vaak verwezen met foto's van graven als met foto's van begrafenissen, bij de vijandelijke soldaten hebben de foto's van graven het overwicht. Burgerdoden worden meer onder de aandacht gebracht door foto's van begrafenissen.

4.1.4 1914 Illustré



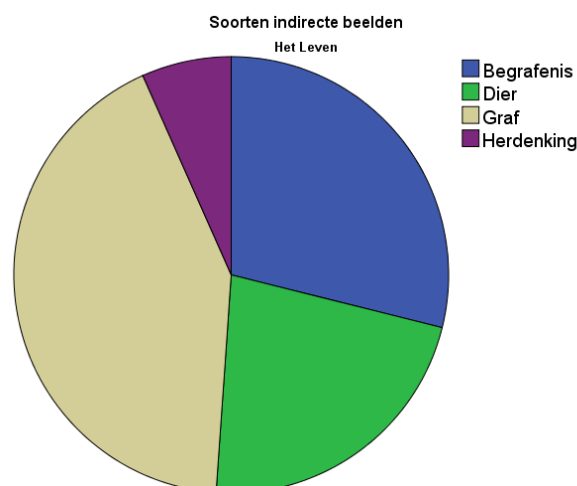
In *1914 Illustré* wordt geen enkele keer een foto van een dierlijk kadaver gepubliceerd. De dood wordt er voornamelijk indirect in beeld gebracht door graven af te beelden (30 foto's, 75 %). Er waren ook 7 foto's van begrafenissen, wat 18 % van de beelden uitmaakt. Slechts tweemaal wordt een foto aangetroffen die de herdenking van oorlogsdoden impliceert. Ten slotte is er op een voorpagina een

bijzondere verwijzing naar de dood aan de hand van een foto van een verwoest bos. Het onderschrift “*Le forêt qui meurt*” zet deze metonymische link in de verf.¹⁸⁴



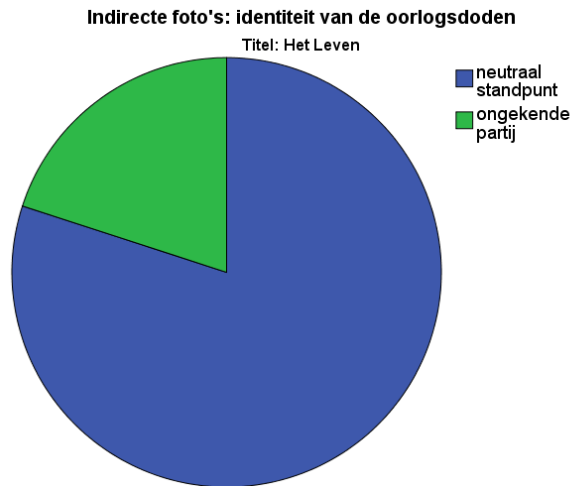
Opvallend in het Belgische magazine is de grote groep van ongekende identiteiten. Ook in *BIZ* was deze groep opmerkelijk aanwezig, maar niet in de mate zoals hier het geval is. 17 foto's van graven en 4 foto's van begrafenissen informeren de lezer niet om wie het gaat. Deze foto's lijken dus op een algemene manier te refereren aan het feit dat de oorlog doodt. Ook het metonymische verwoeste bos kan als dusdanig worden geïnterpreteerd. Verder zijn het wel opnieuw de eigen Belgische doden en de geallieerde doden die het meest worden gerepresenteerd in de indirecte beelden. Slechts 4 foto's van graven waren openlijk van de vijand.

4.1.5 Het Leven



¹⁸⁴ 1914 Illustré. Nr 111, oktober 1916, p. 1.

Ook het laatste magazine dat ik onder de loep neem, *Het Leven Geïllustreerd*, publiceert in de categorie indirecte beelden voornamelijk foto's van graven (19 foto's of 42 %) en heeft foto's van begrafenissen als tweede grootste categorie (13 foto's, 30%). Ook kadavers van dieren worden in *Het Leven* behoorlijk regelmatig getoond. 10 dergelijke foto's vertegenwoordigen 22 %. Er komen slechts 3 foto's met een herdenkingsmotief voor in *Het Leven*.



Uiteraard is de vraag naar de identiteit in deze beelden van een radicaal andere aard indien *Het Leven* wordt onderzocht. Het Nederlandse blad wordt vanuit een neutraal perspectief uitgegeven, bijgevolg gaan de categorieën van de eigen en de vijandelijke burgers en soldaten niet op voor *Het Leven*. Er kon enkel een onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds foto's waarop de oorlogsdoden wel zijn geïdentificeerd maar noodzakelijk vanuit een neutraal standpunt worden behandeld, en anderzijds foto's waarvan niet wordt gespecificeerd naar wie ze verwijzen. 80 % van de indirecte beelden worden vanuit dat neutrale standpunt *geframed* tegenover 20 % waarop de identiteit niet werd geëxpliciteerd.

De Belgische, de Britse, de Duitse, de Franse, de Oostenrijkse, de Poolse en de Russische nationaliteit worden gespecificeerd in de beelden. De geallieerde nationaliteiten samen representeren 28 % van de foto's. De nationaliteiten die tot de Centrale Mogendheden behoorden representeren 26 %. Eén foto verwees naar zowel Fransen als naar Duitsers en vertegenwoordigt 2 %, de overige foto's vertegenwoordigen de beelden van ongekende identiteiten. De doden van beide partijen worden door *Het Leven* dus even vaak op indirecte wijze in beeld gebracht.

4.1.6 Vergelijkende deelconclusie

Nu ik de kwantitatieve gegevens voor het indirecte beeld van de oorlogsdoden per magazine heb geschetst, kan ik een aantal trends samenvatten.

Voor wat betreft de soorten indirecte beelden kwamen foto's van graven het meest voor in alle magazines. Er verschijnen in het algemeen weinig foto's die een herdenkingslogica vertonen. De categorie "andere beelden" bleek vooral in *TWI* een bijzondere positie in te nemen. In dit magazine verschijnt zeer regelmatig een volledige bladzijde met portretten van de Britse hooggeplaatste militaire oorlogsdoden die recent zijn gesneuveld. *Le Miroir* evoceerde de dood op verschillende manieren (zonder ze expliciet te tonen) door bijvoorbeeld de afdruk van het reeds weggenomen lijk in het gras te fotograferen of de plaats te laten zien waar burgers werden gefusilleerd. Naar de normen van de fotoreportage aan het begin van de 20^e eeuw zijn dit originele beelden die andere magazines niet hebben gepubliceerd, behalve het ene metonymische beeld van het verwoeste bos in 1914 *Illustré*. Ook foto's van paardenkadavers worden in *TWI* en in *Le Miroir* weinig gepubliceerd en komen niet voor in 1914 *Illustré*. Dit soort foto's verschijnt juist wel vaak in *Het Leven* en *BIZ*. In *Het Leven* zijn die dode paarden nagenoeg even vaak van de geallieerden als van de Centrale Mogendheden. In *BIZ* zijn het echter vooral de dode paarden van de vijand die worden getoond. Vreemd genoeg toonden *Le Miroir* en *TWI* dan weer wel liever de eigen dode paarden dan die van de vijand.

Als ik verder inga op de verschillende nationaliteiten die door de soorten beelden worden voorgesteld, valt het op dat vooral de oorlogsdoden van de eigen partij worden geëvoceerd. De portretten in *TWI* zijn hiervan het opvallendste voorbeeld, maar ook door middel van foto's van graven en begrafenissen wordt vaker herinnerd aan de verliezen die aan de eigen zijde vallen. Dit is ook zo voor *Le Miroir*, *BIZ* en 1914 *Illustré*. Deze observatie lijkt tegenstrijdig met de zevende stelling van Ponsonby maar ik kan hieromtrent pas een conclusie trekken na de kwalitatieve analyse. Wel eenduidig lijkt het feit dat neutraal Nederland beide partijen evenveel in beeld brengt of de nationaliteit onvermeld laat.

Opmerkelijk is ook de grote groep ongekende identiteiten in 1914 *Illustré*. Zoals Sontag uiteenzette (cf. supra) is de identiteit van oorlogsdoden echter van ontzettend groot belang in de oorlogsfotografie. Oorlogsdoden zouden enkel voor pacifisten inwisselbaar zijn. Streeft 1914 *Illustré*, een magazine uit het bezette België, een pacifistische logica na? Dit lijkt onwaarschijnlijk als het tijdschrift in zijn totaliteit wordt beschouwd. Is het een manier om de Duitse censuur te omzeilen die misschien moeite zou hebben gehad met de tekstuele definiëring die 1914 *Illustré* had willen hanteren?

4.2 Kwalitatieve analyse

Zoals in het eerste hoofdstuk aangehaald krijgen foto's een betekenis, of sterker nog, een mythische boodschap binnen het fotografische 'evenement'. De foto's in dit onderzoek kregen een bepaalde betekenis door de geïllustreerde pers die deze beelden afdruckte en binnen een bepaald interpretatieframe plaatste. In zowel het derde hoofdstuk als bovenstaand onderdeel van dit vierde hoofdstuk werden een aantal componenten van die frames vanuit een kwantitatieve benadering behandeld. In wat volgt zullen de frames van dichterbij bekeken worden om de reeds uiteengezette observaties te verdiepen en te verrijken.

4.2.1 Graf- en herdenkingsrituelen gefotografeerd

4.2.1.1 Omwille van een taboe op de dood...

De oorlogsdoden die op indirecte wijze werden geëvoceerd, bleken in de magazines van alle oorlogvoerende landen overwegend van de eigen zijde. Hoewel het op het eerste zicht vreemd lijkt dat de pers de eigen doden graag onder de aandacht wilde brengen, kan deze vaststelling in verband worden gebracht met de observaties die onder andere John Taylor in de pers van de tweede helft van de twintigste eeuw maakte. Daaruit bleek immers dat de pers haar eigen doden met meer respect of terughoudendheid behandelde dan de lichamen van vreemden. Op de lichamen van eigen en dus 'herkenbare' doden rust een taboe, terwijl het zien van de 'onherkenbare' doden gemakkelijker te verdragen is. Taylor beschreef dit in termen van een 'hierarchy of death'.¹⁸⁵ In die zin zou het logisch zijn dat wanneer de pers beelden publiceert die indirect naar de dood verwijzen en dus een respectvolle afstand tegenover het lichaam van de overledene behouden, die beelden worden voorbehouden voor de eigen doden. Echter, zoals in het vorige hoofdstuk uiteengezet, bleek vanaf de Tweede Wereldoorlog de focus op de burgerslachtoffers van oorlog te liggen en verdween de soldaat steeds meer uit de berichtgeving. Wanneer de doden als slachtoffers worden gezien, is deze dood *a priori* negatief geconnoteerd, ook wanneer deze dood niet door foto's van lijken, maar indirect in beeld wordt gebracht. In dit onderzoek bleken de indirect verbeelde oorlogsdoden meestal soldaten te zijn. Waarom zou de pers de dood van haar eigen soldaten zo geregeld evokeren? Was ook hun indirecte beeldvorming negatief geconnoteerd? Of werden de gesneuvelden met een heel ander motief getoond dan de oorlogsdoden in de periode die Taylor onderzocht?

¹⁸⁵ John Taylor, *Body Horror : Photojournalism, Catastrophe and War* (Manchester University Press, 1998), p. 90.

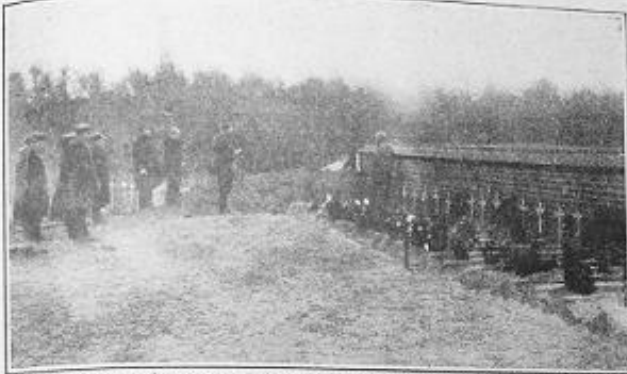
4.2.1.2 ... of om de heldendood aan het front te evoceren?

De portretten van de gesneuvelde soldaten die in *TWI* bijna wekelijks werden gepubliceerd, kunnen deze vraag helpen beantwoorden. Zoals gezegd werden deze portretten stevast voorafgegaan door een titel die het heroïsme van de oorlogsdoden benadrukte. Ze sneuvelden als helden 'for king and country'. Tijdens de Eerste Wereldoorlog leek de Britse pers op die manier het traditionele beeld van de heroïsche krijger in stand te willen houden. Bovendien wordt deze hypothese versterkt door de talrijke tekeningen die doorheen de hele oorlog werden gepubliceerd in *TWI*, evenals in vele andere Britse bladen. Deze tekeningen tonen traditionele veldslagen met 'man on man' gevechten en stervende soldaten. De taferelen ademen heroïek. Ondanks het geweld is de ondertoon niet negatief. Integendeel, de ondertoon verwijst naar spanning en heldendom. Het offer van de gesneuvelde soldaten krijgt er haar noodzakelijke patriottische betekenis door. De mythe komt duidelijk over.¹⁸⁶

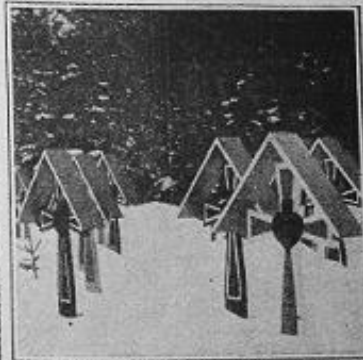
Ook de foto's van graven en begrafenissen van Britse soldaten in *TWI* bleken op die manier geframed. In het nummer van 3 april 1915 werden een aantal foto's gepubliceerd onder de titel: "Friends and foes pay tribute to their fallen". Op eenzelfde bladzijde werden dus zowel foto's van graven van 'vrienden' als van 'vijanden' gepubliceerd. Die dubbele beelden lenen zich tot een interessante vergelijking van de manier waarop elke foto afzonderlijk beschreven werd.

¹⁸⁶ Joëlle Beurrier, "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre" (Doctoraatscriptie, Institut universitaire de Florence, 2007), p. 153.

Friends and Foes pay Tribute to their Fallen



Mounds of earth in rows, and marked by rough-hewn crosses, with here and there some wild flowers—these form the shrines where Britain's heroes sleep. A soldier's funeral in the cemetery of heroes.



"Iron Crosses" won in death. Naval memorials marking the graves of German soldiers who have fallen for their Fatherland and Kaiser.



"Eyes, look your last!" This Serbian father, mother, and daughter have given their loved one for the cause of honour, and kiss the cross that marks his grave.



Britons and Frenchmen paying tribute to their fallen comrades, with the Flag that stands for all that we hold dear. Graves of some of the British soldiers who fell on the Marne.



A lonely grave in the snow-clad fields of Poland, none the less pathetic because it is that of an enemy soldier who has been called by "this fell sergeant, Death." This photograph, showing an Austrian officer visiting the grave of his comrade, tells a story better than could any words. "There are some things," wrote Meredith, "that language is too gross for."

Het beeld links boven toont een kerkhof van Britse soldaten: "[...] the **shrines** where Britain's heroes sleep."¹⁸⁷ Op het moment van fotograferen werd een soldaat begraven op dit kerkhof "of

¹⁸⁷ The War Illustrated. Nr 33, 3 april 1915, p. 165.

heroes". Vervolgens is rechts boven een ander kerkhof te zien. *TWI* beschrijft de graven als volgt: "'Iron Crosses" won in **death**. Novel memorials marking the graves of German soldiers who have fallen for their Fatherland and Kaiser." Hoewel het blad ook het offer van de Duitse soldaten voor hun vaderland onderstreept, is het woord 'held' – toevallig of niet – afwezig. De twee foto's in het midden tonen taferelen aan geallieerde zijde. In tegenstelling tot het Duits kerkhof dat er verlaten lijkt bij te liggen, zijn er mensen aanwezig. Links vertelt het onderschrift dat "this Serbian father, mother, and daughter have given **their loved ones** for **the cause of honour**, and kiss the cross that marks his grave." Rechts blijken de mensen "Britons and Frenchmen **paying tribute** to their fallen **comrades**, with the Flag that stands for **all that we hold dear**. [...]" Beide onderschriften benadrukken aan de hand van de in het vet aangeduide woorden opnieuw die heldhaftigheid van de gesneuvelden. Bovendien waren het niet zomaar soldaten, maar de geliefden van gezinnen en kameraden. Als dit met de foto onderaan wordt vergeleken, kan opnieuw een ander frame ontdekt worden. De foto toont een graf "of an enemy soldier who has been called by "this fell sergeant, **Death**." This photograph, showing an Austrian officer **visiting** the grave of his **comrade**, tells a story better than could any words. "There are some things," wrote Meredith, "that language is too gross for." Ditmaal is het graf van de vijand niet verlaten en *TWI* hanteert ook hier het woord 'comrade'. Echter, opnieuw is het woord 'held' afwezig en brengt de officier geen hulde, maar 'bezoekt' hij het graf. Tevens valt op dat bij de foto's van eigen gesneuvelden het woord 'dood' nooit zwart-wit op papier werd gezet. De helden slapen, ze zijn opgegeven voor de eervolle zaak, of ze zijn gevallen. Maar de vijanden zijn dood. Ten slotte laat dit laatste beeld iets zien dat volgens het onderschrift taal te grof en ruw ('gross') voor is. Dit impliceert een verschrikkelijke ervaring terwijl woorden als 'een hulde brengen' die ervaring enigszins verzachtend formuleren.

De vergelijking van de vijf foto's en hun onderschrift binnen eenzelfde fotografisch evenement brengt een aantal connotatieve verschillen aan het licht die – ondanks hun subtiele aanwezigheid in de beelden zelf – vooral in het tekstuele discours werden aangetroffen. Net zoals bij de portretten van de Britse oorlogsdoden roepen ook deze foto's van hun graven een heroïsche betekenis op. Ondanks dat de graven van de vijand met respect in beeld werden gebracht, kregen zij die betekenis niet in gelijke mate mee. Deze strategie werd steeds opnieuw bij foto's graf- en begrafenisrituelen van soldaten opgemerkt in alle nummers van *TWI*.

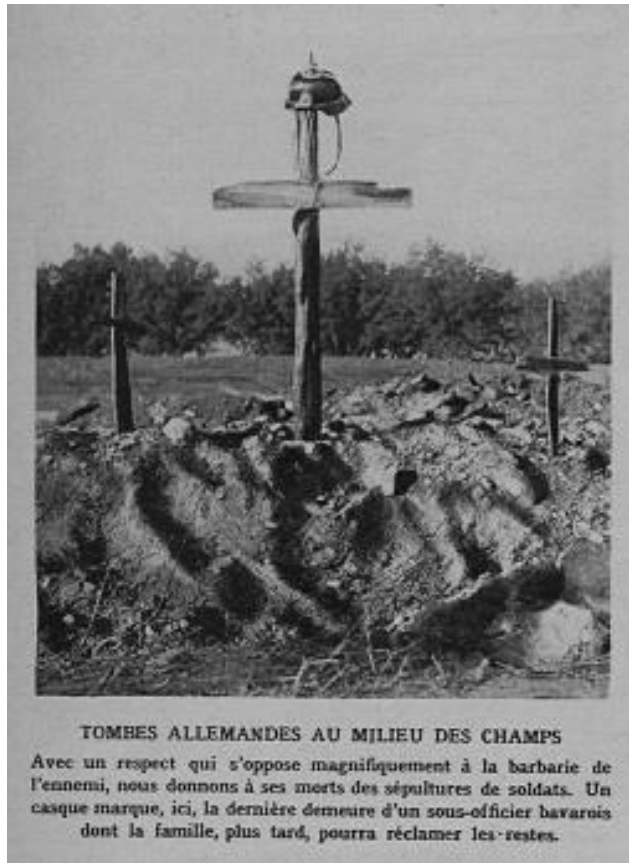
Ook in *le Miroir* vallen dezelfde connotatieve verschillen op bij de foto's van graf- en begrafenisrituelen. Een voorbeeld is een foto van drie Duitse grafkruisen, die samen met drie

¹⁸⁸ Klemtonen in het vet aangeduid werden door mij toegevoegd. Bij elk citaat dat in dit hoofdstuk zal volgen, is dit het geval. Bovendien werd telkens de oorspronkelijke schrijfwijze overgenomen, inclusief oude spelling.

andere foto's – waaronder een direct beeld van Duitse oorlogsdoden – onder de titel “L’armée allemande subit d’effroyables pertes” zijn geplaatst. Het onderschrift luidt:

“Avec un respect qui s'oppose magnifiquement à la **barbarie** de **l'ennemi**, nous donnons à ses morts des **sépultures de soldats**. Un casque marque, ici, la dernière demeure d'un sous-officier bavarois dont la famille, plus tard, pourra réclamer les restes.”

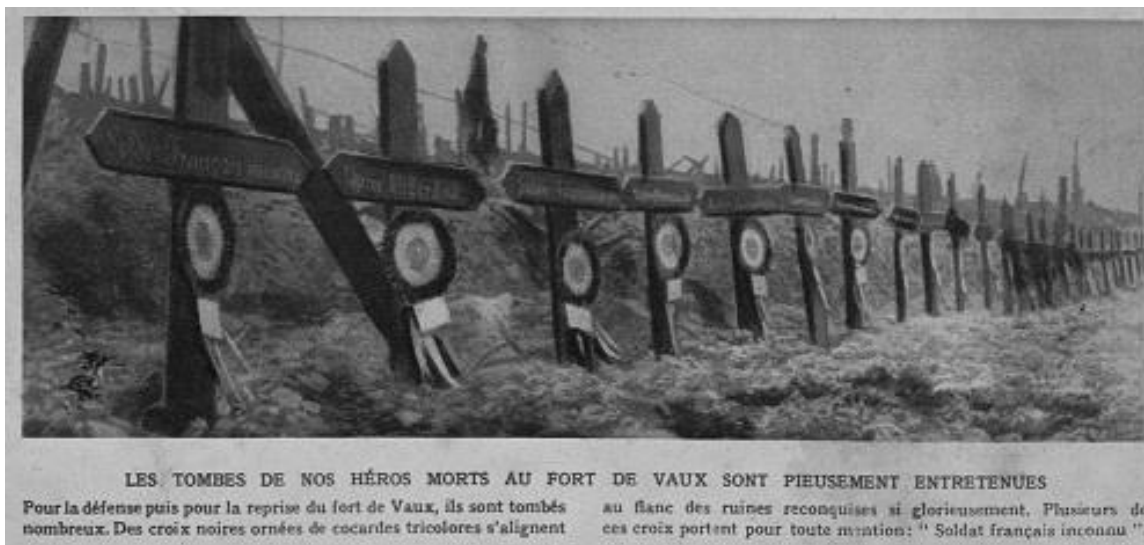
Ook *Le Miroir* neemt niet het woord ‘held’ in de mond en benadrukt bovendien de barbaarsheid van hun vijand die zijn eigen gesneuvelden blijkbaar geen graf hadden gegeven.



189

Een voorbeeld van een foto die aan de eigen Franse oorlogsdoden refereert, blijkt opnieuw anders geconnoteerd.

¹⁸⁹ *Le Miroir*. Nr 51, 15 november 1914, p. 10.



190

Hoewel in de tekst onder bovenstaande foto wordt vermeld dat er vele doden zijn gevallen en dat de identiteit van elke soldaat niet is gekend, wordt tegelijkertijd benadrukt dat hun graven gelegen zijn naast “des ruines reconquises si **glorieusement**”. Dit impliceert dat hun dood niet voor niets was. Bovendien luidt het onderschrift in grotere letters: “Les tombes de nos **héros** morts au fort de vaux sont **pieusement** entretenues”. Opvallend is opnieuw het woord ‘held’ en de vermelding hoe goed deze graven worden onderhouden.

In *BIZ* zijn de onderschriften miniem en heeft het discours ofwel een feitelijk ofwel – ook in dit blad – een heroïsch karakter. Beide frames werden gebruikt voor de foto’s die verwijzen naar overwegend Duitse doden. De enige keer dat de Franse en dus vijandelijke doden indirect in beeld werden gebracht, blijkt het om hun vijandig karakter te evoqueren. Op het grafkruis van een graf waarin zowel Franse als Duitse soldaten zouden zijn begraven stond oorspronkelijk: “Hier ruhen deutsche und französische Kameraden”, maar de Fransen zouden dat laatste woord met zwarte verf hebben overschilderd.

¹⁹⁰ *Le Miroir*. Nr 169, 18 februari 1917, p. 16.



191

De manier waarop graven en begrafenissen in 1914 *Illustré* in beeld werden gebracht is enigszins anders. In het voorgaande hoofdstuk werd vastgesteld dat de nationaliteit van de oorlogsdoden vaak onvermeld bleef en dat bovendien de onderschriften erg miniem waren. Wanneer we deze onderschriften doornemen, heeft het discours net zoals in *BIZ* ofwel een feitelijk ofwel een heroïsch karakter. Opnieuw werden beide vormen gebruikt om foto's van de eigen Belgische of geallieerde soldaten te framen. Maar wanneer het over Duitse, vijandelijke oorlogsdoden gaat, is de toon ook feitelijk en dus niet *a priori* negatief. Dit in tegenstelling tot het frame dat de andere magazines hanteerden voor deze categorie van oorlogsdoden. Deze framing ontkracht meteen de hypothese dat het blad deze beelden wegens pacifistische idealen zou hebben gepubliceerd. Meer waarschijnlijk is dan ook dat 1914 *Illustré* geen of weinig onderscheid in de beeldvorming van de verschillende partijen maakte omdat het blad erg voorzichtig met hun discours moest omspringen, aangezien de Duitse bezetter over de schouders van de redacteur mee las.

¹⁹¹ *Berliner Illustrirte Zeitung*. Nr 17, 28 april 1918, p. 130.

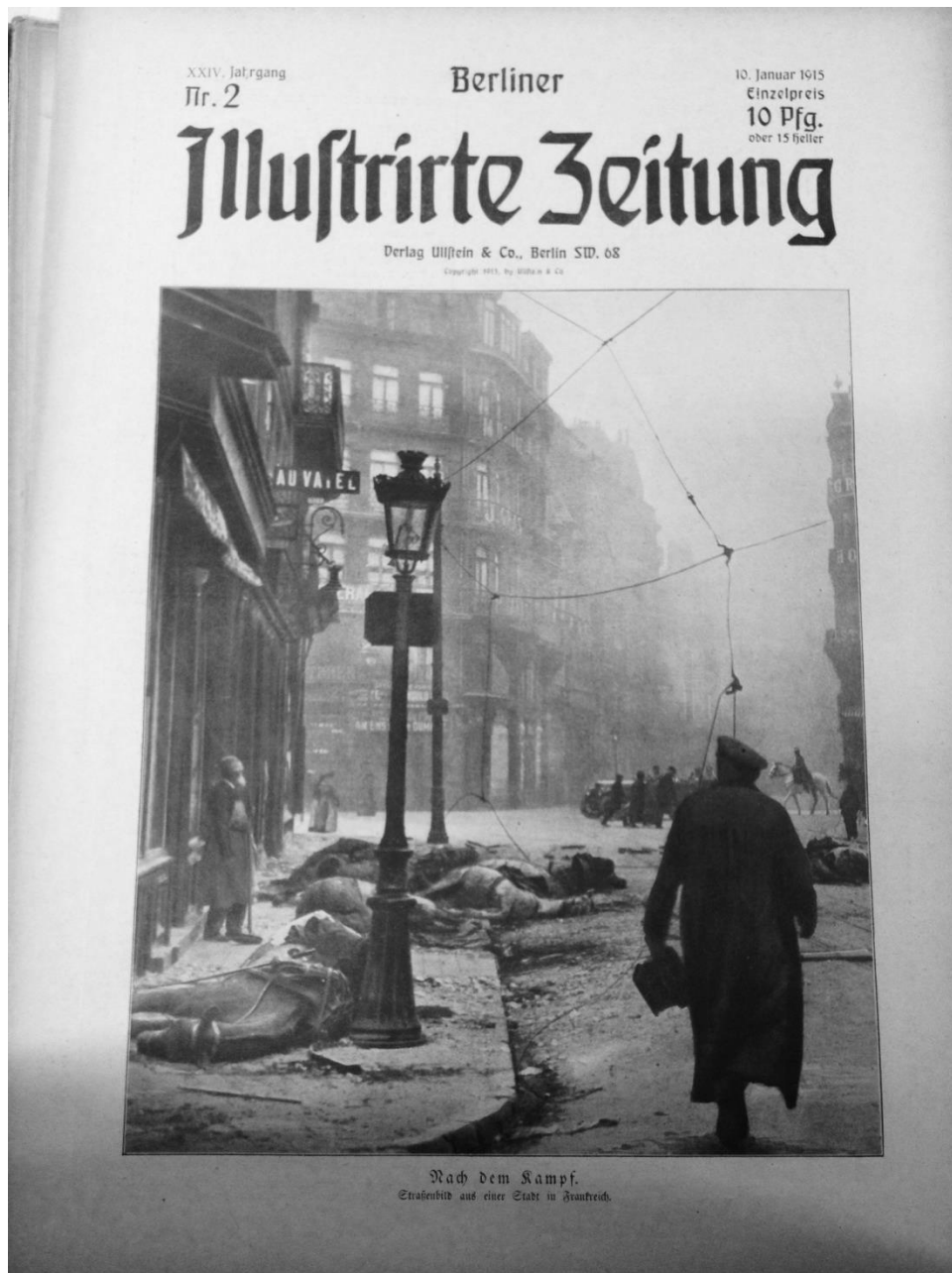
Het Leven ten slotte maakte in geen geval een onderscheid in hoe men de foto's van grafrituelen beschreef naargelang de nationaliteit van de oorlogsdoden. In geen enkel geval vloeide partijdigheid uit het discours. Het geheel aan onderschriften in beschouwing genomen, lijkt te suggereren dat de idee van de heldendood aan het front in dit blad zelfs geregeld plaats moest maken voor het betreuren van het principe van de oorlog en de dood die er de uiteindelijke, onvermijdelijke essentie van was.



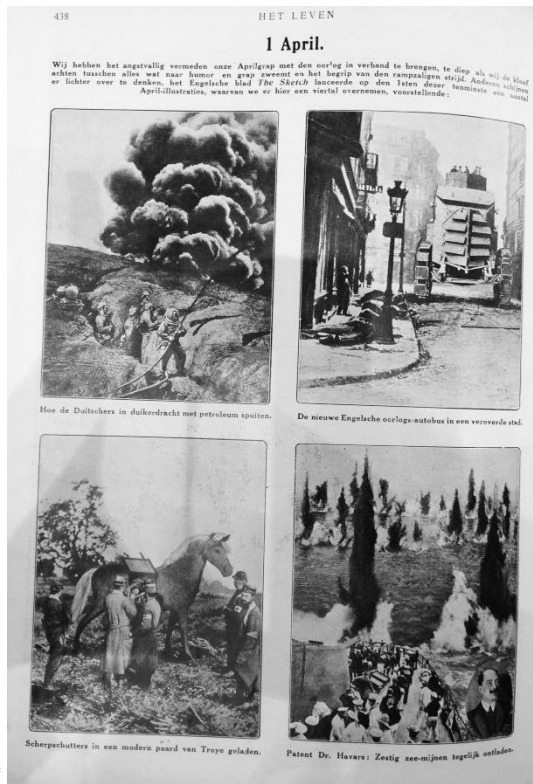
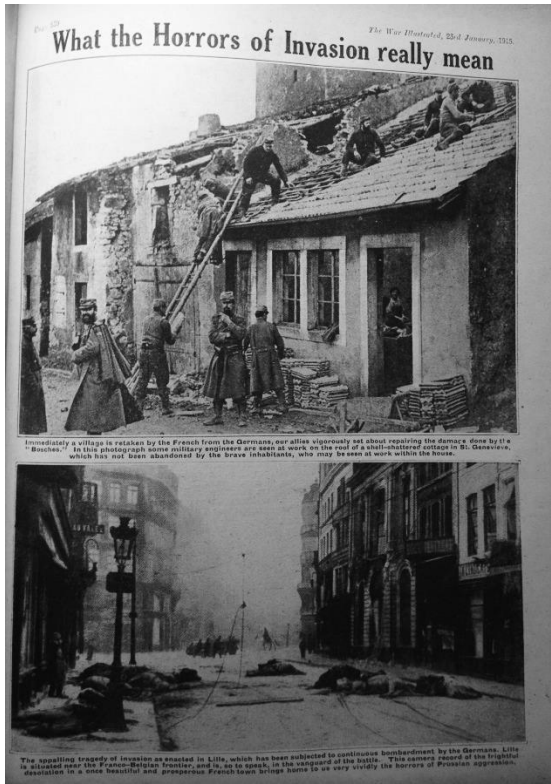
Nooit is er droever contrast geweest: De liefde der Pinksterbloesems over den haat der volkeren. 192

¹⁹² *Het Leven*. Nr 21, 25 mei 1915, p. 631.

4.2.2 Kadavers van paarden gefotografeerd



¹⁹³ Berliner Illustrierte Zeitung, Nr 2, 10 januari 1915, p. 1.



194 The War illustrated. Nr 23. 23 januari 1915, p. 539.

195 Het Leven Geillustreerd. Nr 15. 13 april 1915, p. 438.

Bovenstaande reproducties uit *BIZ*, *TWI*, *Le Miroir* en *Het Leven* tonen elk (bij benadering) hetzelfde beeld. Maar hoewel het telkens om hetzelfde beeld gaat, is de foto toch telkens anders. Niet elke gepubliceerde versie van de foto toonde eenzelfde gekadreed beeld. Ook is de hoek van waaruit de foto in *Le Miroir* werd genomen anders dan deze van de foto in de andere bladen. De rij huizen links in het beeld en de man die bij die huizen staat, zijn daardoor verdwenen. Anderzijds is de man op de voorgrond in *Het Leven* en *TWI* verdwenen. Bovendien sneed elk blad de foto anders af. Ten slotte was de foto in *Het Leven* openlijk bewerkt, aangezien het als 1 april grap was bedoeld. Zonet werd vastgesteld dat aan de verscheidene foto's van grafrituelen meer betekenis werd gegeven door hun tekstuele frame dan door het beeld zelf, met als gevolg dat gelijkaardige beelden zelfs ongelijkaardige boodschappen konden uitdragen. Wanneer vier magazines zich van exact hetzelfde beeld bedienen, in welke mate zijn die uiteenlopende boodschappen dan nog mogelijk?

BIZ is het eerste magazine dat de foto publiceerde. Het verscheen op de voorpagina van het nummer van 10 januari 1915. De foto kreeg weinig context mee. Het onderschrift luidde slechts: "Nach dem kampf. Straßenbild aus einer stadt in Frankreich."

Le Miroir gaf een ruime maand later in zijn nummer van 21 februari 1915 meer context. Een spread van een dubbele bladzijde toonde vier foto's onder de titel: "Les habitants de Lille ont vécu, sous le bombardement, des heures particulièrement tragiques". De migrerende foto in dit blad toonde een breder straatbeeld. Er zijn nog meer dode paarden te zien. Mensen lopen er voorbij. Het raam van het café links is ingeslagen. De verwoesting van de stad is duidelijker zichtbaar dan in *BIZ*, des te meer door de andere drie foto's op de spread die de geruïneerde stad op diverse locaties laten zien. Het onderschrift bij de migrerende foto luidde: "Chevaux tués par des bombes à l'angle de la place de reigneaux et de la rue des ponts-de-comines." Dit afstandelijk klinkende onderschrift beschrijft dus de exacte locatie, terwijl *BIZ* slechts sprak van *een* stad in Frankrijk. De tekst onderaan de spread bleek echter minder afstandelijk. Men beschreef de invasie van de Duitsers in de stad op vrijdag 8 oktober. De literaire passé simple werd hiervoor gehanteerd:

"C'est le vendredi 8 octobre, à onze heures du matin, que les Allemands firent leur apparition à Lille. Une vingtaine de uhlands commandés par un officier entrèrent dans la ville, venant de Roubaix. Des otages furent désignés, mais tandis qu'on les emmenait, le soir, vers cinq heures, une **vive fusillade** éclata: des troupes françaises arrivèrent. **Brusquement surgirent** des goumiers, des chasseurs à cheval, des chasseurs à pied qui firent feu sur les Allemands, tandis que les otages se sauvaient, **indemnes par miracle**. Une **bataille** s'engagea dans les rues. Devant le Nouveau-Théâtre, principalement, on se battit avec **acharnement**. L'engagement prit fin à six heures et demie par la retraite de **l'ennemi** qui quitta la ville, abandonnant de nombreux

¹⁹⁶ *Le Miroir*. Nr 65, 21 februari 1915, p. 8-9.

morts et blessés. **Nos pertes étaient cruelles bien qu'inférieures aux siennes.** Un escadron de goumiers, notamment, se fit **héroïquement décimer** pour barrer la route aux Allemands en retraite. Cette bataille fut le prélude de **l'odieux** bombardement que la ville a subi depuis lors. Certains quartiers ont beaucoup **souffert** comme le montrent nos photographies prises depuis l'occupation allemande.”

De in het vet aangeduide woorden en zinsdelen hebben allen invloed op de framing van de gebeurtenis en van de foto's die onder de aandacht van de lezers werd gebracht. De Duitse troepen vielen in oktober 1914 inderdaad de stad Rijsel binnen. Na een beleg van tien dagen en een bombardement bezetten ze Rijsel op 13 oktober.¹⁹⁷ Opvallend aan bovenstaande beschrijving is de literaire stijl die werd gehanteerd. Het is alsof men een heroïsch, haast episch verhaal vertelde. In dat verhaal werd een juxtapositie gecreëerd tussen enerzijds de strijd en anderzijds het bombardement. De strijd, “une vive fusillade”, werd positief geconnoteerd door het hanteren van woorden die dynamiek uitstralen. Het bombardement was echter “odieux”. Tijdens beide fasen vielen gewonden of doden, maar bij de strijdfase werd benadrukt dat de Franse verliezen minder zwaar waren dan die van “l'ennemie”. Sterker nog, de verliezen kregen een heroïsche betekenis: “Un escadron de goumiers, notamment, se fit **héroïquement décimer**”. Onder het bombardement had de stad echter zwaar “geleden”. Het woord ‘souffrir’ benadrukte de noodgedwongen passiviteit van de bevolking en bijgevolg impliceerde het dat een bombardement een laffe manier was om oorlog te voeren. Men kon er zich niet tegen verdedigen, terwijl de Fransen wel de bovenhand zouden hebben gehad in de strijd. Ook de paarden in de foto werden door bommen getroffen. De eerder als afstandelijk en feitelijk omschreven foto, kreeg hier dus plots een tweede betekenislaag. Ook de paarden waren aldus tot slachtoffers verheven.

TWI zette dit slachtofferperspectief radicaler in de verf. Dit blad publiceerde de foto reeds een maand voor *Le Miroir*, op 23 januari 1915, onder de titel: “What the horrors of invasion really mean”. Het onderschrift bij de foto luidde:

“The **appalling tragedy** of invasion as **enacted** in Lille, which has been subjected to continuous bombardment by the Germans. [...] This camera record of the **frightful desolation** in a **once beautiful and prosperous** French town brings home to us very vividly the **horrors** of **Prussian aggression.**”

De verwoording benadrukte de hulpeloosheid van “a once beautiful and prosperous” Lille. *TWI* accentueerde bovenal dat de ‘tragedie’ bewust werd ‘uitgevoerd’. De sterke negatief geconnoteerde

¹⁹⁷ Claudine Wallart, “Lille Tijdens de Duitse Bezetting,” *Chemins de Mémoire 14-18*, accessed July 25, 2014, <http://www.wegenvanherdenking-noordfrankrijk.com/geschiedenis/de-nord-en-de-mijnstreek-tijdens-de-bezetting/lille-tijdens-de-duitse-bezetting.html>.

woorden zetten de beschuldiging van de bezetter kracht bij. Het Britse blad evoqueerde aldus eenzijdig het slachtofferaspect, terwijl *Le Miroir* nog het heroïsche karakter van de *eigen* Franse bevolking wilde overbrengen. Het onderschrift bij de foto boven het migrerende beeld in *TWI* benadrukte wel nog het heroïsche karakter van de Fransen die een dorp zouden hebben herwonnen op de Duitsers. Opvallend is dat ze in dit onderschrift dan duidelijk hun “allies” werden genoemd.

Het Leven gebruikte de foto in een heel andere context. In het nummer van 13 april 1915 publiceerde het blad vier foto's die in het Britse blad *The Sketch* waren verschenen als 1 april grap. Dit was een gebruikelijke traditie in sommige geïllustreerde bladen, maar *Het Leven* schreef dat ze angstvallig hadden vermeden om deze traditie met de oorlog in verband te brengen. Omdat het Britse blad hier anders over bleek te denken, nam *Het Leven* er echter toch vier over, waaronder het migrerende beeld. Het onderschrift daarbij luidde: “De nieuwe Engelsche oorlogs-autobus in een veroverde stad.” In de foto werd die futuristische bus gemonteerd. Net zoals in *BIZ* kreeg de lezer weinig informatie over de foto, maar in *Het Leven* was het dan ook duidelijk niet de bedoeling van de 1 april grap om het publiek te informeren over de oorlog.

4.2.2.1 Als ‘quid pro quo’ motief in de verslaggeving van de Duitse inval

Uit de analyse van de vier frames is gebleken dat niet alleen gelijkaardige beelden, maar zelfs dit ene beeld in meerdere, verschillende verhalen kon worden ingezet. *BIZ* bleek in vergelijking weinig informatie aan de lezers te geven over de foto, die bovendien zodanig werd bijgesneden dat, behalve de kadavers van paarden, de verwoesting van de stad die ze hadden bezet niet zichtbaar was. De paarden leken de enige slachtoffers van de inval te zijn geweest. Hier tegenover zetten *Le Miroir* en *TWI* de verwoesting als gevolg van die invasie wel in de verf en omschreven ze de Franse burgers als weerloze slachtoffers tegenover de wandaden van het Duitse leger – in de lijn van Ponsonby's propagandaprinicipes.

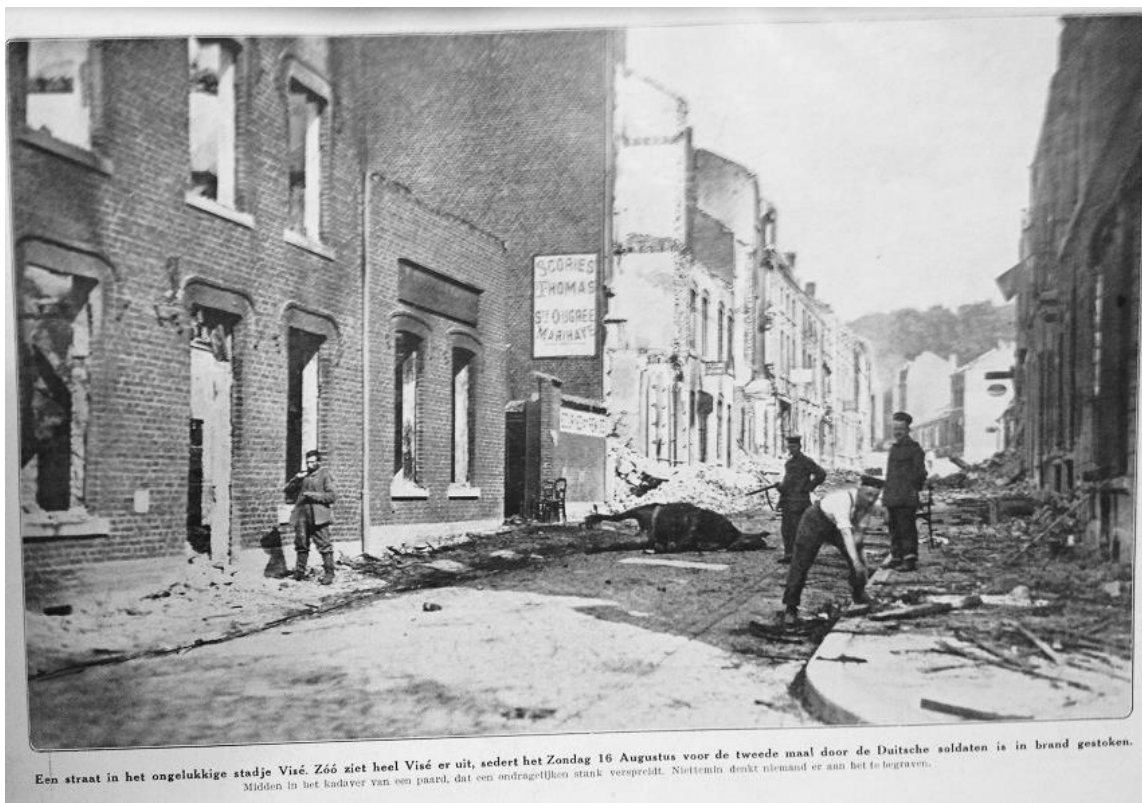
Ondanks deze harde aanklacht jegens de vijand lieten *Le Miroir* en *TWI* opmerkelijk genoeg geen gewonde of dode mensen zien. Verwoeste gebouwen werden gefotografeerd, maar het leed van de burgers zelf werd alleen in woorden beschreven. Was deze foto met de dode paarden in de straten van Rijsel al voldoende om de lezer ervan te overtuigen dat de dood voor de burgers weldegelijk een reëel gevolg van de invasie was? Werden de paarden met andere woorden getoond als een soort ‘quid pro quo’: het ene om eigenlijk het andere over te brengen? Was het teveel voor het publiek om bovenop de overvloed aan foto's van ruïnes ook de lijken te zien van de burgers die de invasie niet overleefden?

Het is geen sinceure om een eenduidig antwoord op deze vragen te formuleren. Volgens mij kan op zijn minst het stellen van deze vragen worden gelegitimeerd aan de hand van de observaties gemaakt in *Het Leven*. Dit blad toonde immers ook in andere beelden van de invasie in België en

Noord-Frankrijk geen doden. Kort na het begin van de oorlog, in *Het Leven* van 25 augustus 1914, verscheen het verslag van hun eigen oorlogscorrespondent, Arthur Tervooren, die door de bezette gebieden in België was getrokken. Hij schreef over de materiële verwoestingen van de steden, maar hij beschreef ook het volgende:

“Ik heb de lijken gezien der gesneuvelden, de stijve lichamen der door de Duitschers opgehangen burgers, ik heb gehoord het gekerm der gewonden – en ik heb gegruid van den oorlog.”¹⁹⁸

De foto's die bij dit verslag hoorden, lieten die lijken echter niet zien. Wel is op een foto van het Waalse stadje Visé het kadaver van een paard te zien. Het onderschrift duidde op het feit dat niemand eraan lijkt te denken het paard te begraven, dat reeds in staat van ontbinding zou zijn.



199

Ook *TWI* en *Le Miroir* publiceerden deze foto een week later. Opvallend bij de vergelijking van de onderschriften in de drie magazines zijn opnieuw de zware beschuldigingen van het Britse en het Franse blad ten aanzien van de vijand wegens “leur tactique qui consiste à répandre la terreur et la panique”, die aantoonde “what German “civilisation” is worth”.²⁰⁰ *Het Leven* noemde Visé dan wel

¹⁹⁸ *Het Leven*. Nr 4. 25 augustus 1914, p. 1086.

¹⁹⁹ *Het Leven*. Nr 4. 25 augustus 1914, p. 1085.

²⁰⁰ *The War Illustrated*. Nr 3. 5 september 1914, p. 70. *Le Miroir*. Nr 41. 6 september 1914, p. 7.

“het ongelukkige stadje”, maar gebruikte in de aanwijzing van de verantwoordelijke de neutralere verwooring: “Duitsche soldaten”. Opnieuw vloeiden uit één beeld verschillende nuances voort.

4.2.2.2 Als bewijs van de vernielde artillerie van de vijand aan het front

Niet alleen foto's van paarden in de straten van bezette steden vonden hun weg naar de pers. Paarden waren tijdens de Eerste Wereldoorlog nog steeds een belangrijk onderdeel van de artillerie. Ook aan het front. In de onderschriften van vele gepubliceerde foto's van hun kadavers werden ze dan ook vooral als onderdeel van die artillerie – haast als louter objecten – beschreven.



201

In *BIZ* is bovenstaand onderschrift - “Vor Albert zusammengeschossene englische Batterie.” - exemplarisch voor dergelijke fotografische evenementen. De focus lag niet op het dode dier zelf, maar op het feit dat de Britse artillerie werd vernietigd.

²⁰¹ *Berliner Illustrirte Zeitung*, Nr 16, 21 april 1918, p. 122.



202

Ook bij dit voorbeeld uit *Le Miroir* was op de foto het kadaver van een paard te zien, maar men benoemde enkel het ‘matériel de guerre’ dat door de Oostenrijkers werd achtergelaten, waaronder tien kanonnen en zes machinegeweren.

John Taylor beschreef in zijn studie van de fotojournalistiek in de tweede helft van de twintigste eeuw dat de dood in oorlog zowel in woord en beeld steeds meer metonymisch werd overgedragen op objecten als vernietigde machines, ontmantelde communicatielijnen, etc. De Golfoorlog was van deze strategie het culminatiepunt. De doden mochten niet gefotografeerd worden. De dode paarden in de geïllustreerde pers bleken in vele gevallen puur als onderdeel van de artillerie te zijn geobjectiveerd. Er kan dus gesteld worden dat ook deze foto’s reeds een manier waren om de dood metonymisch te representeren, als voorbode op Taylor’s observaties. In tegenstelling tot het latere taboe van beelden van de oorlogsdoden, hebben we in het vorige hoofdstuk kunnen vaststellen dat dergelijke foto’s tijdens de Eerste Wereldoorlog weldegelijk nog in de pers verschenen. Mijns inziens moesten de foto’s van paardenkadavers aan het front dus niet zozeer de dood van soldaten ‘vervangen’, zoals dat wel nodig was bij de Duitse inval in België en Noord-Frankrijk, maar dienden ze vooral om de lezers ervan te overtuigen dat de vijand ook materieel was verzwakt.

4.2.3 Vergelijkende deelconclusie

Uit de kwalitatieve analyse is gebleken dat de geïllustreerde bladen in de regel de indirecte beeldvorming van de eigen oorlogsdoden niet volgens de logica van een ‘hierarchy of death’ creëerden, maar eerder als manier om de eigen oorlogsdoden als helden te kunnen evoqueren. Tekeningen van actie en veldslagen, die tijdens de Eerste Wereldoorlog nog regelmatig in de Britse

²⁰² *Le Miroir*. Nr 52, 22 november 1914, p. 2.

pers verschenen, wilden de traditionele mythe van de soldaat als held op een ondubbelzinnige manier in stand houden. De foto's van graf- en begrafenisrituelen lijken ook datzelfde doel te hebben gehad. Dergelijke foto's werden immers door een frame omgeven dat het heroïsche karakter van de in oorlog stervende soldaat oproept. De pijn die de dood veroorzaakt, werd erdoor verzacht. Het fotografische evenement van het vijandelijk graf maakte daarentegen geen gebruik van dit taalgebruik dat in sommige gevallen verzachtend en in andere gevallen opzweepend klonk. Niet dat men zonder respect schreef over de doden, maar de foto's en hun onderschriften bleken regelmatig te willen benadrukken dat net de vijand zélf niet respectvol met haar eigen doden omging. Of toch niet in diezelfde mate.

Wanneer alle foto's van grafstenen samen werden beschouwd, viel nochtans op dat deze graven er vaak gelijkaardig uitzagen op de foto's, met slechts minieme verschillen. Het waren niet altijd onverzorgde graven van de vijand die de lezer te zien kreeg. Dat een neutraal magazine als *Het Leven* bovendien de foto's met grafrituelen van elke partij zonder onderscheid van een eigen betekenis voorzag, toont aan dat het beeld *an sich* weinig bepalend was voor het discours dat rond dat beeld werd opgebouwd. Met andere woorden, de indirecte beelden zijn geen teken op zich, maar slechts de 'signifiant' van een veranderlijke en autonome 'signifié'.

Met welk motief kadavers van paarden werden gefotografeerd en gepubliceerd in de geïllustreerde pers, bleek minder duidelijk. Aangezien de paarden bij de Duitse inval in België en Noord-Frankrijk de enige doden waren die expliciet in beeld werden gebracht, leken ze een soort 'quid pro quo'-functie te vervullen. Bij foto's van dierlijke kadavers die aan het front werden gemaakt, benadrukten de magazines dan weer eerder hun waarde als onderdeel van de artillerie. Dan werden de paarden voornamelijk gezien als vernietigde objecten, met als gevolg dat de vijand was verzwakt.

Hoofdstuk 5 Het directe beeld van oorlogsdoden in de pers

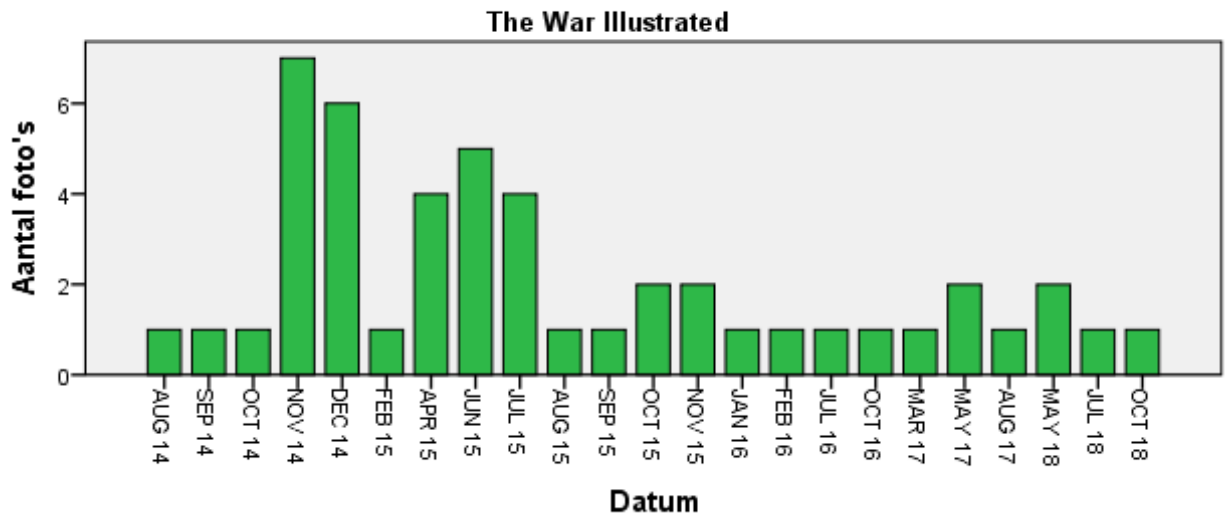
5.1 Kwantitatieve analyse

In dit onderdeel zullen de kwantitatieve gegevens uit de database betreffende de directe beelden besproken worden. Bij deze foto's werd ingevoerd hoeveel doden op de foto te zien zijn, of hun gezicht zichtbaar is, en of ze in de verte, op middel verre afstand of in close-up te zien zijn. Deze gegevens kunnen nuttig zijn om te bepalen of men de massale sterfte aan het front in beeld bracht, of eerder de individuele dood. Ook het al dan niet laten zien van het gezicht van de dode – het deel van zijn lichaam dat het meest een eigen identiteit bezit – kan een aanwijzing zijn voor de potentiële, choquerende impact van een dergelijke foto.

5.1.1 The War Illustrated

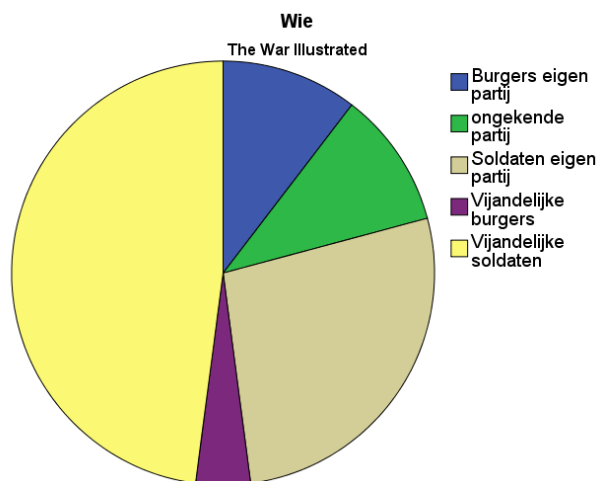
Zoals de gegevens over het aantal directe versus indirecte beelden over de gehele periode aantoonde, waren de directe beelden in *TWI* steeds in de minderheid. Toch publiceerde *TWI* tijdens de Eerste Wereldoorlog 48 foto's van oorlogsdoden. Zoals gezien vertoonde de publicatie ervan een piek in 1915, zoals ook voor de indirecte beelden het geval was.

Aantal directe foto's per maand (maanden met 0 foto's niet weergegeven)



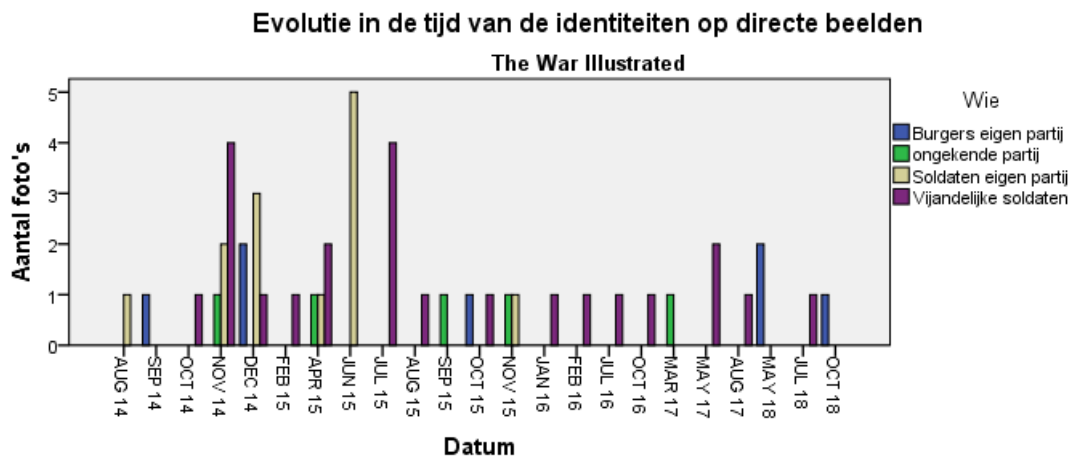
Wanneer de verdeling van deze directe foto's per maand wordt uiteengezet (op het staafdiagram worden de maanden met 0 foto's niet weergegeven), zijn de maanden november en december 1914 opvallend. Terwijl doorheen 1915 het aantal directe foto's vrij breed gespreid werden getoond, vertonen november en december 1914 een opvallende piek. De 7 foto's van november komen bovendien uit hetzelfde nummer. In 1915 zou de piek in het aantal directe foto's reeds in de zomer van 1915 vallen, om vanaf augustus weer te dalen en doorheen de rest van de oorlog stabiel te blijven.

5.1.1.1 Wie zijn de oorlogsdoden?



Wanneer de identiteit van de gefotografeerde en gepubliceerde oorlogsdoden in *TWI* in acht wordt genomen, valt op dat de verdeling helemaal anders is dan voor de indirecte foto's. De eigen, Britse dode soldaten werden nooit in beeld gebracht. Geallieerde soldaten werden wel af en toe getoond, namelijk op 13 foto's, wat 27% van de foto's bedraagt. De evolutie in de tijd toont evenwel aan dat na

november 1915 dit soort foto's niet meer werden gepubliceerd. Waarom mochten de eigen oorlogsdoden wel nog aan het begin, maar niet meer aan het einde van het conflict getoond worden? Wat was de connotatie van deze beelden? Dat is een vraag die in het volgende hoofdstuk zal worden behandeld.



Vanaf november 1915 zijn het dan voornamelijk de vijandelijke soldaten die nog expliciet worden getoond in *TWI*. Bovendien komt deze categorie over de hele oorlog het meeste voor, namelijk in 23 foto's, of 48% van de directe beelden. Deze vaststelling volgt de logica van Ponsonby's propagandaprincipes, want dit toont aan dat de vijand veel verliezen leed. Echter, dit gebeurde dan wel op een erg expliciete manier, die ons vandaag eerder vreemd lijkt. Zoals in het eerste hoofdstuk besproken zijn foto's van doden in pers sinds de tweede helft van de twintigste eeuw *a priori* eerder geconnoteerd als slachtoffer beelden. De *mythe* van het heroïsme van het eigen leger, dat in deze beelden van vijandelijke oorlogsdoden waarschijnlijk tot uiting moest komen, wordt vandaag dus niet meer op een dergelijke manier gesignifieerd. Een kwalitatieve analyse van de framing van deze beelden zal verder ingaan op deze vaststelling.

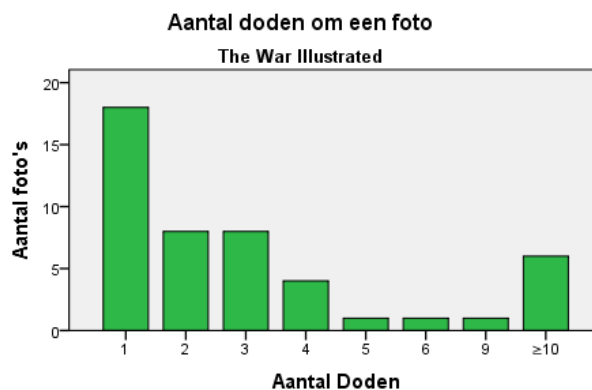
Wat wel met de hedendaagse 'verslactoffering' van oorlogsdoden lijkt overeen te komen, is het feit dat *TWI* dode burgers van de eigen zijde in beelden laat zien. Het gaat om 5 foto's, wat 10% van de directe beelden representeert. Het betreffen nooit Britse burgerslachtoffers – waarvan er ook weinig zijn gevallen tijdens de Eerste Wereldoorlog – maar een foto met Armeense, drie met Belgische en een met Franse burgers. Ook worden twee foto's getoond van Oost-Afrikaanse burgerdoden als aanklacht tegen de manier waarop de Duitse vijand in hun kolonie de orde handhaven.²⁰³ Volgt men hier de propagandaprincipes van Ponsonby door met deze foto's onder andere de lezers te overtuigen dat de vijand bewust wreedheden begaat, zich niet houdt aan de

²⁰³ *The War Illustrated*. Nr 196, 18 mei 1918, p. 252

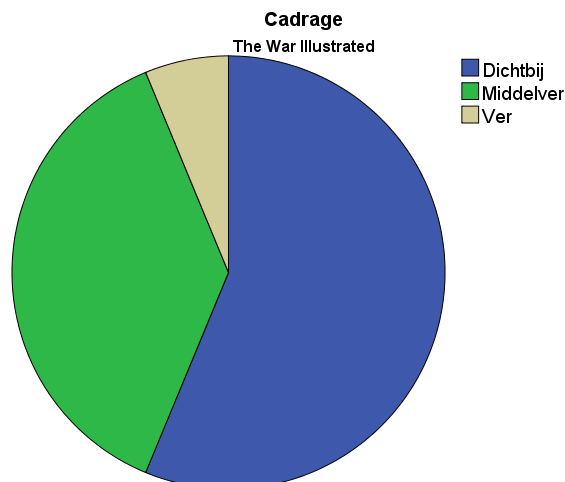
humanitaire regels van oorlog en dat de Britse regering daarom gedwongen werden tot oorlog en een heilige zaak verdedigen?

Ook onder de directe beelden werden een aantal foto's aangetroffen waarbij men niet specificeert om wiens doden het gaat. Drie van deze vijf foto's werden in 1915 gepubliceerd, de andere twee in 1914 en 1917. Opnieuw lijkt het vreemd dat de identiteit van de doden, die voor oorlogvoerende landen van primair belang is, onvermeld blijft. De vijf foto's lijken dan een algemene aanklacht tegen oorlog.

5.1.1.2 Op welke manier worden ze gefotografeerd?



In de database werd ook ingevoerd hoeveel dode lichamen op de foto te zien zijn. Dit kan nuttig zijn om te ontdekken of men de massale dood aan het front in beeld bracht, of liever de oorlogsdood individualiseerde. Uit bovenstaande grafiek valt af te leiden dat *TWI* het meest opteert voor foto's die 1 dode in beeld brengen. 18 dergelijke foto's (38%) komen voor. De foto's met 2 of 3 doden (telkens 8 foto's, telkens 17%) komen als tweede grootste categorieën voor. Foto's met meer dan 10 doden, die bijgevolg eerder de massale sterfte in beeld brengen representeren 15% van de directe beelden en komt dus globaal gezien veel minder voor dan foto's waarop slechts enkelen te zien zijn.



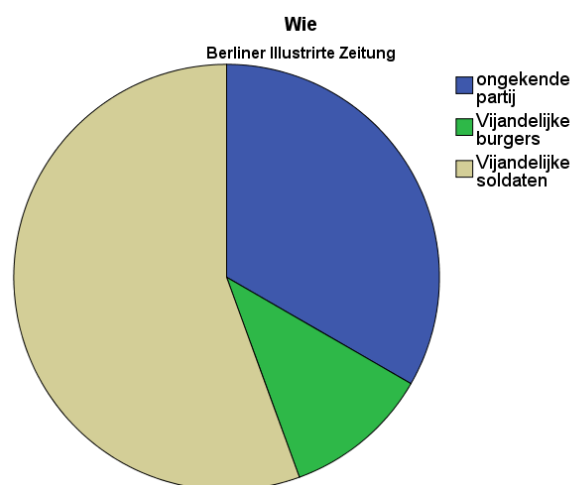
Ook werd nagegaan of de oorlogsdoden in de verte, op middel verre afstand of in close-up op de foto's te zien zijn. In *TWI* is volgende verhouding te observeren: 56% van de foto's tonen doden van dichtbij, 38% vanop een gemiddelde afstand en slechts 6% van ver. Als *TWI* foto's van doden publiceert, schuwt het zich er blijkbaar niet voor om ze van dichtbij te laten zien en dit blijft zo doorheen de hele oorlog.

Wel schuwt *TWI* zich meer voor het tonen van het gezicht van de doden. Op 15 foto's is het gezicht zichtbaar, op 33 foto's niet. Doorheen de hele oorlogsperiode blijft deze verdeling gelijkaardig.

5.1.2 Berliner Illustrierte Zeitung

Zoals eerder in dit hoofdstuk duidelijk werd, toont *BIZ* erg weinig oorlogsdoden op een directe manier (9 foto's). Wanneer het magazine dit doet is ook erg sporadisch en verspreid. Terwijl in *TWI* eenzelfde nummer 7 foto's van oorlogsdoden publiceerde in november 1914, publiceert *BIZ* hoogstens één dergelijke foto per maand.

5.1.2.1 Wie zijn de oorlogsdoden?

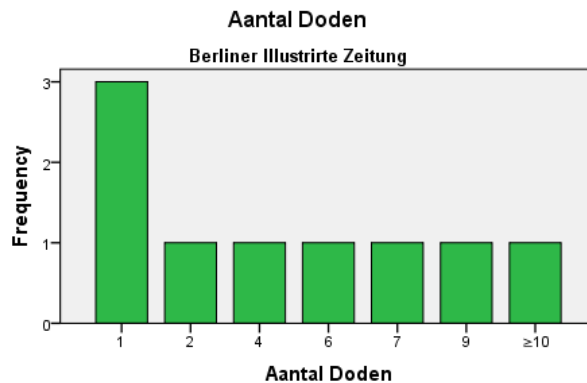


In de *BIZ* worden geen eigen burgerdoden getoond. Ook in de indirecte beelden kwam dit weinig voor. Slechts één foto verwees naar een burger van de eigen partij. Het betrof een Duitse verpleegster. De slachtofferbeelden, zoals net besproken, worden door *BIZ* dus niet ingezet, tenzij op één foto met Belgische burgerdoden, want het onderschrift benadrukt dat dit het werk van de Engelsen is: "Opfer der Engländer: Das Innere der Peter-Paul-Kirche in Ostende mit zwei getöteten

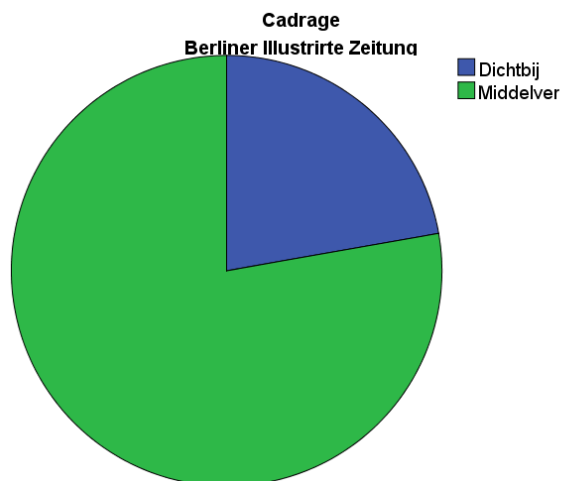
belgischen Frauen, die bei der Beschiesung durch die Engländer während der Frühmesse uns Leben tamen.”²⁰⁴

De enige andere identiteit die voorkomt is deze van de vijandelijke soldaten. Op vijf foto's (56%) worden ze als dusdanig geïdentificeerd. Opvallend is echter dat 3 van de 9 foto's niet duidelijk maken om wiens doden het gaat.

5.1.2.2 Op welke manier werden ze gefotografeerd?



Opnieuw worden, net zoals in *TWI*, de doden liefst individueel getoond. 3 van de 9 foto's tonen immers slechts één oorlogsdode. Alle andere foto's tonen echter een verschillend aantal doden. Hier valt verder dus geen duidelijke trend op de merken.



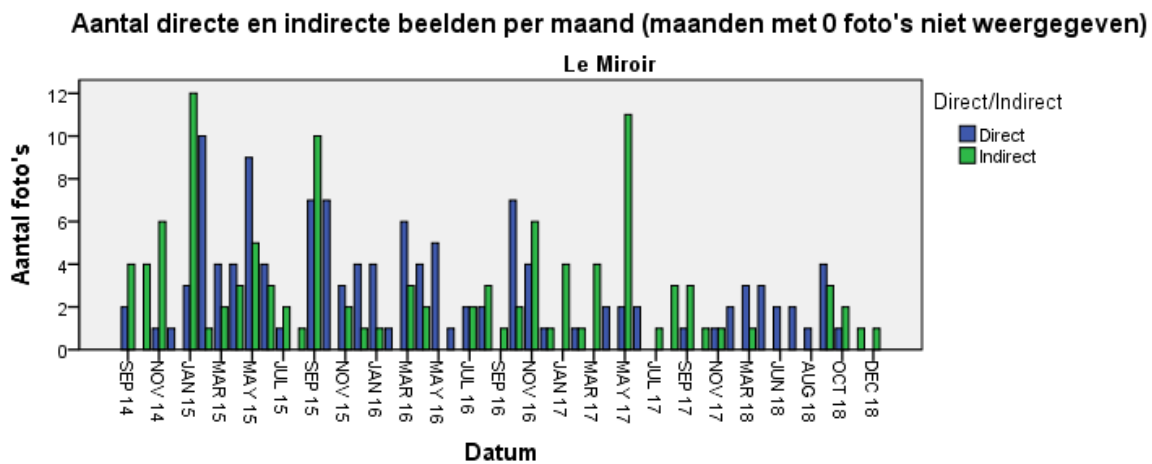
In *TWI* kwam het weinig voor dat de doden in de verte werden getoond. In *BIZ* komt deze categorie al helemaal niet voor. Wat wel verschilt is dat dit magazine opteert voor foto's die de doden vanop middel verre afstand fotografeerden (7 foto's, 78%) in plaats van in close-up (2 foto's,

²⁰⁴ *Berliner Illustrirte Zeitung*, Nr 41, 14 oktober 1917, p. 493.

22%). Ook het gezicht is op geen enkele foto zichtbaar. BIZ wilde de oorlogsdoden dus niet al te direct onder de ogen van de lezers brengen.

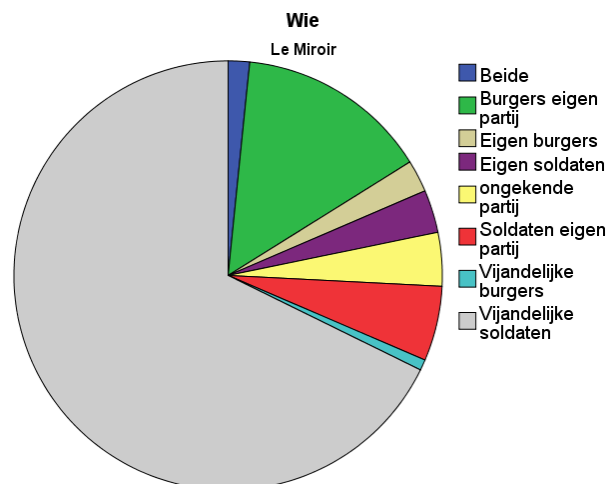
5.1.3 Le Miroir

Zoals gezegd toont *Le Miroir* in vergelijking met de andere magazines uit oorlogvoerende landen erg veel lichamen van oorlogsdoden. Onderstaande grafiek toont de verdeling van directe en indirecte beelden per maand (maanden waarin geen foto's werden gepubliceerd worden niet weergegeven, dit zijn januari, februari en mei 1918).



Hieruit valt af te leiden dat tijdens elke maand van 1914 en elke maand tot en met november van 1917 meer indirecte beelden voorkomen. Hetzelfde geldt voor de maanden oktober, november en december 1918. Tijdens de lente, de herfst en de winter van 1915, tijdens 1916 en tijdens de lente en zomer van 1918 daarentegen werden overwegend directe beelden getoond. In vergelijking met de andere tot nu toe bestudeerde magazines zijn de directe beelden dus veel opvallender aanwezig.

5.1.3.1 Wie zijn de oorlogsdoden?

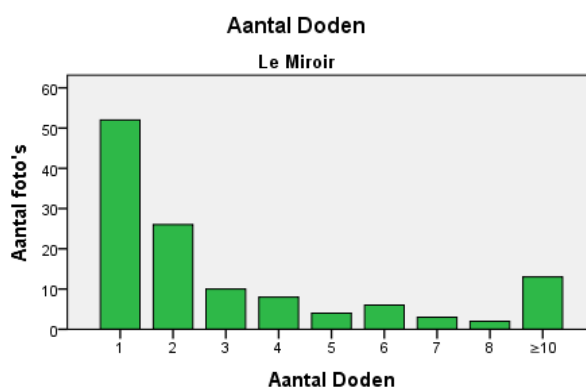


In *Le Miroir* komen duidelijk veel meer verschillende identiteiten in beeld. De dode, vijandelijke soldaten vormen evenwel, zoals in *BIZ* en *TWI*, de grootste categorie. 84 expliciete beelden werden van hen gepubliceerd, wat 68% van het totaal aantal indirecte foto's representeert.

De burgers van de eigen partij, waartoe de eigen, Franse burgers in feite ook behoren, vormt de tweede grootste groep. 21 foto's, ofwel 17%, volgen de logica van het slachtofferbeeld waarmee burgerdoden geconnoteerd worden. Ook de ene foto van vijandelijke burgerdoden moet in feite binnen de dezelfde categorie worden geplaatst, want hoewel het om Oostenrijks-Hongaarse burgers gaat, wordt de foto gebruikt om de Oostenrijks-Hongaarse autoriteiten te beschuldigen van het feit dat burgers er na een te kort proces worden terecht gesteld. De foto toont burgerdoden die werden geëxecuteerd door ophanging.²⁰⁵

Radicaal anders dan in *BIZ* en *TWI* is dat *Le Miroir* 4 foto's met eigen, Franse gesneuvelde soldaten en 7 foto's met geallieerde gesneuvelde soldaten publiceerde. Deze foto's samen representeren 9% van de directe beelden. Bovendien werden twee foto's gepubliceerd waar zowel doden van de vijand, als van de eigen zijde op te zien zijn. 10 van deze 13 foto's werden in 1915 gepubliceerd, 2 in 1916 en 1 in 1917. Dat een dergelijke foto nog in 1917 werd gepubliceerd, gezien het verminderde aantal directe beelden in het algemeen, lijkt vreemd, maar op de foto in kwestie is de dode zelf evenwel amper te zien. Het is dus vooral in 1915 dat dit soort foto's in *Le Miroir* verschenen.

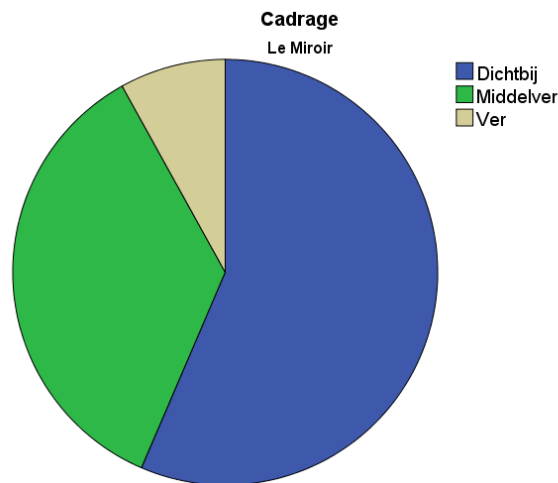
5.1.3.2 Op welke manier werden ze gefotografeerd?



Opnieuw is de categorie foto's waarop 1 oorlogsdode te zien is de meest dominante categorie. 52 dergelijke beelden, of 42%, werden aangetroffen. De tweede grootste categorie zijn de foto's waarop 2 doden te zien zijn (26 foto's, 21%) en de derde grootste categorie zijn de foto's van 10 of meer doden (13 foto's, 11%). Ook *Le Miroir* lijkt dus te opteren voor een geïndividualiseerde dood en

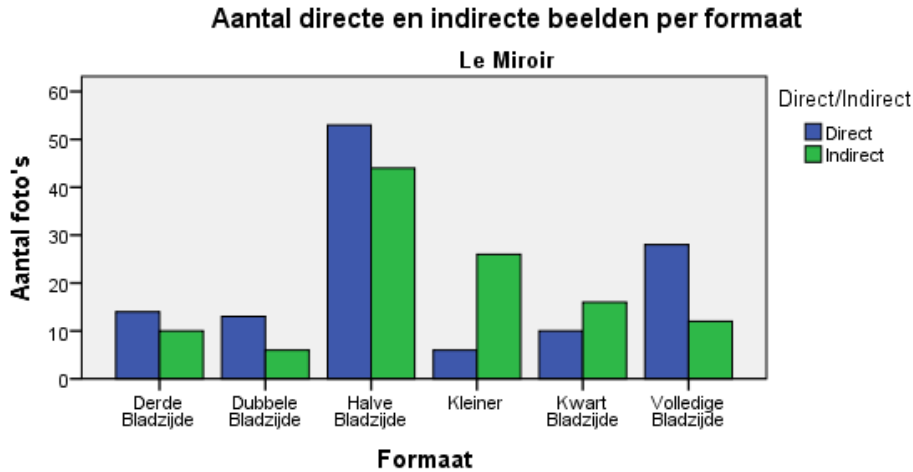
²⁰⁵ *Le Miroir*. Nr 121, 19 maart 1916, p. 13.

tegelijkertijd ook relatief vaak voor foto's die verwijzen naar de massale dood aan het front. Foto's met slechts enkele oorlogsdoden werden minder verkozen.



Wanneer de cadrage onder de loep wordt genomen, valt een vergelijkbaar patroon met dat van *TWI* te bemerken. De meeste foto's tonen de oorlogsdoden van dichtbij (70 foto's, 57%). De foto's die de doden op middel verre afstand tonen vormen de tweede grootste categorie (44 foto's, 35%). De foto's waarop de doden van ver te zien zijn, zijn opnieuw het minst aanwezig (10 foto's, 8%).

De verhouding tussen foto's die het gezicht van de dode laten zien en foto's die dat gezicht niet laten zien, is opnieuw in het voordeel van de tweede soort. Op 57% (70 foto's) zijn geen gezichten te zien, op 43% (54 foto's) wel. Deze twee cijfers liggen echter veel dichterbij elkaar dan in *TWI* en *BIZ*. *Le Miroir* is ook de enige van de onderzochte magazines die tijdens sommige maanden meer foto's met zichtbare gezichten publiceerde dan foto's waar de dode anoniem bleef. In februari 1915 werden bovendien opvallend veel meer foto's gepubliceerd waarop de gezichten van de doden te zien waren dan niet. Tot nu toe tonen de verschillende gegevens aan dat de oorlogsdoden in *Le Miroir* allen veel directer en explicieter in beeld werden gebracht. Dit wordt opnieuw bevestigd wanneer er teruggekeken wordt naar het formaat van de foto's. Dan valt bij *Le Miroir* ook op dat de directe beelden dominant zijn in de grote formaten en de indirecte beelden dominant zijn in de kleine formaten.



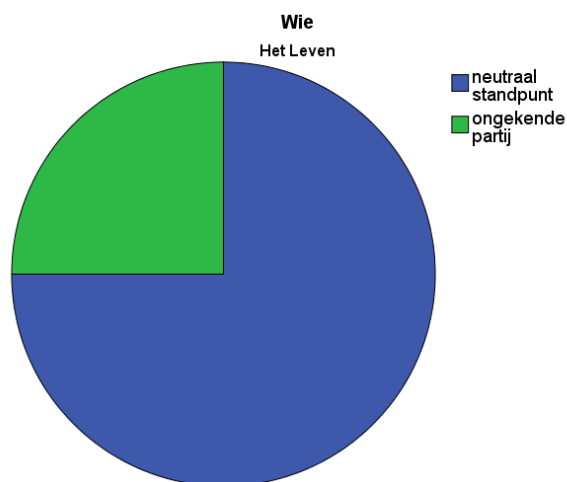
5.1.4 1914 Illustré

Voor *1914 Illustré* is het nutteloos om diagrammen te ontwerpen aangezien slechts één foto een direct beeld van een oorlogsdode gaf. Deze foto werd reeds omschreven in het vorige deel betreffende het indirecte beeld van de dood.

5.1.5 Het Leven Geïllustreerd

In het begin van deze kwantitatieve analyse van het bronnenmateriaal werd reeds geobserveerd dat *Het Leven* het grootste aantal directe foto's tegenover indirecte foto's publiceerde. Uit de verdere gegevens betreffende dit directe beeld zal kunnen worden afgeleid of dit beeld in *Het Leven* even expliciet is als in *Le Miroir*, dat ook veel directe beelden publiceerde, het geval bleek te zijn.

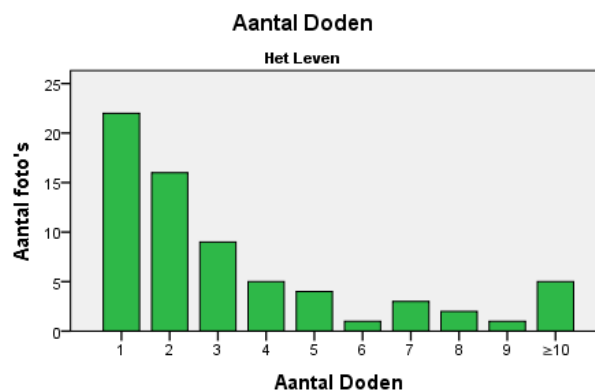
5.1.5.1 Wie zijn de oorlogsdoden?



Zoals bij het indirecte beeld kan ook voor het directe beeld weinig gezegd worden betreffende de identiteit van de oorlogsdoden. Opnieuw werden de meeste doden geïdentificeerd en bij slechts 25% van de foto's werd niet gespecificeerd om wie het ging. De nationaliteiten die voorkomen zijn divers. Wat wel opvalt, is de ongelijke verhouding tussen foto's van geallieerde oorlogsdoden en oorlogsdoden van de Centrale Mogendheden. Bij de indirecte foto's was die verhouding gelijk, bij de directe beelden representeren foto's van geallieerde oorlogsdoden (Belgisch, Frans, Pools, Russisch, Senegalees en Servisch) 25% en foto's van de oorlogsdoden van de Centrale Mogendheden (Duits, Oostenrijks-Hongaars en Turks) 69% van het totaal. 6% representeren ongeïdentificeerde doden en twee foto's waarop zowel een Franse als een Duitse soldaat te zien zijn.

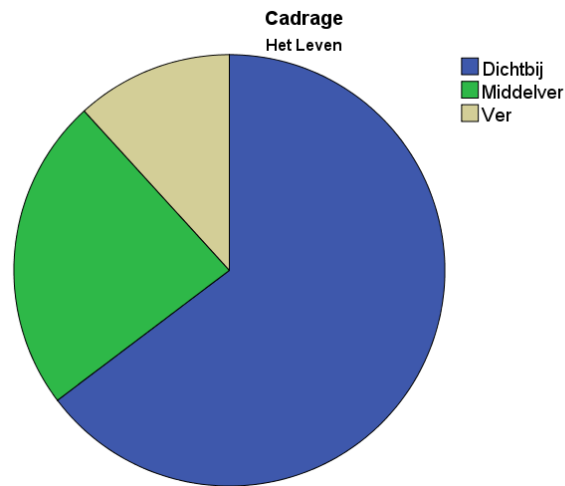
Bij het nader bestuderen van de foto's in *Het Leven* bleken vele beelden foto's te zijn die reeds in *Le Miroir* werden gepubliceerd. Deze Franse beelden verklaren de vele Duitse oorlogsdoden in dit Nederlands magazine. De kwalitatieve analyse van de framing van deze beelden zal echter moeten uitwijzen of *Het Leven* bij het omschrijven van deze Franse beelden bij haar neutraal standpunt bleef. Neutraliseerde dit blad de identiteit van de oorlogsdoden op de foto's, of niet?

5.1.5.2 Op welke manier werden ze gefotografeerd?

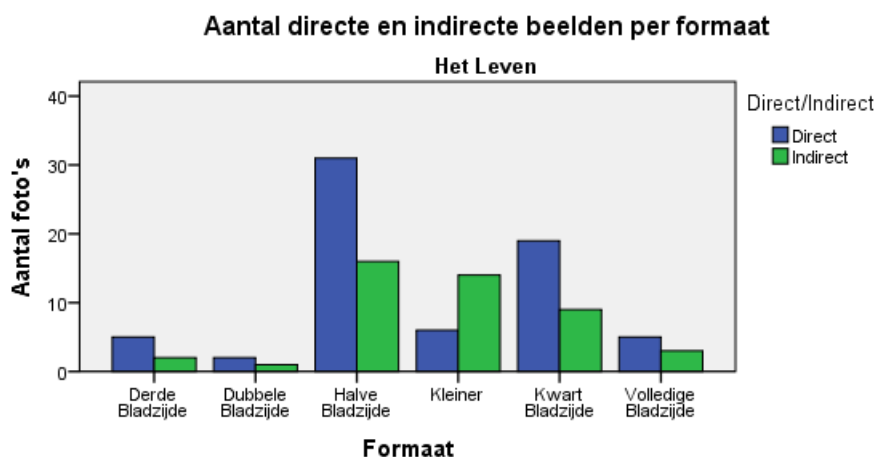


Ook *Het Leven* toont zoals alle andere magazines het liefst de oorlogsdoden individueel. 22 dergelijke foto's werden gepubliceerd wat 32% van alle directe beelden betekent. Ook de foto's met enkele doden komen veel voor. De categorie foto's met 10 of meer doden op de foto is in *Het Leven* klein. Slechts 5 dergelijke foto's werden aangetroffen in het blad. De individuele dood primeert op de massale, anonieme dood.

Toch blijft ook in *Het Leven* het gezicht, de plek van het lichaam die de soldaat het meest uit zijn anonimiteit haalt, blijft liefst verborgen. 45 foto's tonen het gezicht niet tegenover 23 foto's die dat wel doen. Dit is een verhouding van 66% tegenover 38%. Doorheen de gehele oorlogsperiode blijft deze verhouding dominant.



De cadrage is in *Het Leven* erg expliciet. 65% van de foto's toont de doden in close-up, 23% vanop middel verre afstand en 12% vanop verre afstand. Wanneer bovendien de directe en indirecte beelden tegenover hun formaat worden geplaatst, toont het diagram dat de indirecte beelden enkel dominant zijn in het kleinste formaat. In alle andere, grotere formaten zijn de directe beelden dominant.



Ook *Het Leven* lijkt dus in iets mindere mate, maar toch op vergelijkbare wijze met *le Miroir* de oorlogsdoden heel direct onder de ogen van de lezer te brengen. Dit hoeft niet te verwonderen gezien *Het Leven* foto's overnam van *Le Miroir*. De vraag kan echter wel gesteld worden waarom dit Nederlands blad dit deed.

5.1.6 Vergelijkende deelconclusie

Ook voor het directe beeld van de oorlogsdoden kunnen na de kwantitatieve analyse per magazine een aantal trends worden samengevat.

Voor 1914 *Illustré* kon geen kwantitatieve analyse worden uitgevoerd omdat er slechts één direct beeld in dat blad voorkwam. Voor *BIZ* heeft de kwantitatieve analyse op slechts 9 beelden betrekking waardoor ook voor dat blad de conclusies niet erg significant kunnen zijn, maar toch enkele trends vertonen.

TWI toonde nooit de dode lichamen van eigen, Britse soldaten en hoewel af en toe geallieerde oorlogsdoden werden gepubliceerd, stopte dit vanaf 1916. Dit lijkt een logische vaststelling wanneer Ponsonby's principes voor oorlogspropaganda in acht worden genomen. Toch wanneer men de stelling zou volgen dat foto's van doden tijdens de Eerste Wereldoorlog de mythe van de heroïsche soldaat die zich offert voor zijn vaderland al niet meer kan overbrengen (cf. supra). Zo werden ook in *BIZ* eigen doden niet direct in beeld gebracht. Opvallend is dat 3 van de 9 foto's in *BIZ* de identiteit van de doden in het midden lieten. Ook *TWI* liet de identiteit af en toe ongedefinieerd in foto's die zelfs binnen een algemene aanklacht tegen oorlog lijken geframed te zijn. Nog opvallender is echter dat *Le Miroir* wel eigen oorlogsdoden expliciet in beeld bracht. Dit gebeurde voornamelijk in 1915, en tweemaal in 1916.

Bepaalde gegevens voor de manier waarop de doden in beeld worden gebracht zijn voor alle magazines gelijkaardig. Zo prefereerde elk magazine om foto's te publiceren die de doden van dichtbij of van middel ver lieten zien. Daarnaast individualiseerde men liefst de dood tijdens de Eerste Wereldoorlog. Foto's met een enkele dode of eventueel met twee à drie doden werden geprefereerd. De massale dood kwam in *TWI*, *Le Miroir* en *Het Leven* echter ook geregeld in beeld door middel van foto's waarop 10 of meer doden te zien waren. In *BIZ* kwam de massale dood echter niet zozeer naar voor. Ondanks deze individualisering verkoos elk tijdschrift toch om minder de gezichten van de doden te laten zien dan wel. *Le Miroir* vertoonde op dat vlak de meest gelijke verhouding en in sommige maanden waren de foto's waarop de blik van de doden te zien was zelfs dominant. *Le Miroir* blijkt uit de hele kwantitatieve analyse dan ook het meest expliciete tijdschrift wat de foto's van oorlogsdoden betreft. Zo getuigt ook het formaat van de foto's. De directe beelden zijn meestal groter van formaat dan de indirecte beelden.

Ook in *Het Leven* zijn de kleinste formaten eerder voorbehouden voor de indirecte beelden. Dit blad bleek net zoals *Le Miroir* behoorlijk expliciet te zijn. Bovendien verraste de dominantie van Duitse oorlogsdoden in dit blad. Deze foto's bleken vaak uit *Le Miroir* te zijn overgenomen, wat verklaart waarom de doden van de Duitse zijde zijn.

5.2 Kwalitatieve analyse aan de hand van migrerende beelden

De kwantitatieve analyses in dit en voorgaande hoofdstukken hebben het mogelijk gemaakt een algemene indruk te verkrijgen van de manier waarop oorlogsdoden in de geïllustreerde pers werden geëvoqueerd. Hieruit bleek dat de magazines in Duitsland en bezet België de dood het minst onder de ogen van de lezers bracht, en de magazines in Frankrijk en Nederland het meest. In Groot-Brittannië werd de oorlogsdood ook geregeld geëvoqueerd, maar verkoos men om dit vooral op een indirecte manier te doen. In wat volgt zullen deze indrukken verdiept worden aan de hand van de kwalitatieve analyse van de directe foto's.

5.2.1 Het migrerende beeld





In het vorige hoofdstuk werden twee foto's geanalyseerd die meermaals in de geselecteerde tijdschriften voorkwamen. Zo werd de foto van de dode paarden in de straten van Rijsel in *le Miroir*, *TWI*, *BIZ* en *Het Leven* gepubliceerd. De foto van Visé werd aangetroffen in *Le Miroir*, *Het Leven* en *TWI*. Tijdens het onderzoek stuitte ik op nog meer dergelijke foto's die als het ware 'migreerden' doorheen de vijf geselecteerde magazines. Een ander voorbeeld hiervan is de bovenstaande foto van een lijk die in een boom is blijven hangen.

Deze foto werd gepubliceerd in *Le Miroir* op 6 december 1914. Later werd het overgenomen door *Het Leven* op 2 februari 1915 en door *TWI* op 6 februari 1915. De consumptie van dit beeld bevestigt, illustreert en helpt aldus de betekenis te onthullen van bepaalde trends die in de kwantitatieve analyse van het directe beeld werden geschetst. Zo publiceerde het meest expliciete magazine, *Le Miroir*, deze foto op de voorpagina terwijl de foto in *Het Leven* een vierde van een bladzijde en in *TWI* een vijfde van een bladzijde innam.

Op 6 december 1914 was het de eerste keer dat *Le Miroir* een expliciet beeld van een dode soldaat op de voorpagina plaatste. In het onderschrift benadrukte men dat het om een dode van de 'ander'

²⁰⁶ *Le Miroir*. Nr 54, 6 december 1914, p. 1. *Het Leven*. Nr 5, 2 februari 1915, p. 135. *The War Illustrated*. Nr 25, 6 februari 1915, p. 604.

ging. Eigen doden had men hoe dan ook nog niet expliciet in beeld gebracht, maar zelfs deze van de vijand op de voorpagina publiceren, was nieuw. Het volledige onderschrift luidt:

“UN LIEUTENANT ALLEMAND **TUÉ** DANS L'ARBRE D'OU IL TIRAIT SUR NOS OFFICIERS Les **meilleurs** tireurs allemands ont pour mission de faire feu sur nos officiers. Celui-ci, atteint par un éclat d'obus, est resté sur son perchoir, **tragique épouvantail qui n'effraie pas les corbeaux.**”

Net zoals heroïsche connotatie in het discours bij foto's van vijandelijke grafrituelen werd vermeden, is dat ook hier het geval. De Duitse luitenant werd 'gedood' door een granaat. Hij kon in die manier van sterven hoe dan ook weinig heldhaftigheid aan de dag leggen. Bovendien werd benadrukt dat hij een van de beste scherpschutters moet zijn geweest. Het feit dat de Franse officieren net “les meilleurs tireurs allemands” konden doden, impliceerde hun superioriteit. Net zoals bij het migrerende beeld van de paarden in de straten van Rijsel heeft het discours ook hier een literair karakter. Het lijk werd immers metaforisch vergeleken met een “tragische vogelverschrikker die de kraaien geen angst aanjaagt”. Het heroïsme was in de betekenis die de foto en haar frame naar voor schuiven ver te zoeken. *Le Miroir* zette met een expliciete foto van een oorlogsdode de superioriteit van de eigen partij in de verf tegenover de zwakte van de 'ander'. Een taboe op de dood *an sich* lijkt er niet te zijn.

TWI plaatste de foto minder opvallend, samen met vier andere beelden, onder de titel “Elusive Snipers Snapped by the Camera”. Enkel het migrerende beeld was er een van een dode en het onderschrift daarbij verklaarde: “German lieutenant who, having persistently sniped at allied officers, was **killed** by a fragment of shell.” Dit komt grotendeels overeen met het onderschrift in *Le Miroir* behalve dat de metaforische vergelijking werd weggelaten. Opnieuw legt het discours niet de nadruk op heldhaftigheid, maar op de dood van de luitenant door een granaat. De vier andere foto's en onderschriften op de bladzijde toonden Britse, Franse en Duitse scherpschutters die zich wel succesvol wisten te verbergen. Toch is ook hier een verschil in discours merkbaar. De teksten bij de foto's met eigen scherpschutters stelden stevast zonder twijfel dat ze de vijand onder vuur namen, terwijl bij de foto van de Duitse scherpschutter slechts werd geschreven dat hij “probeert” om Britse soldaten neer te schieten.

Ten slotte volgde ook het fotografische evenement in *Het Leven* een trend uit de kwantitatieve analyse: de nationaliteit van de dode werd er niet vermeld.

“Observatieposten. [...] In bovenstaande foto's geven wij eenige typen van dergelijke posten – dat het werk daar niet altijd ongevaarlijk is bewijst de laatste, waar **de uitkijk** op zijn post is doodgeschoten en in de takken van den boom is blijven hangen.”

Net als in *TWI* werd de migrerende foto samen met drie andere foto's getoond. Ditmaal niet om scherpschutters in beeld te brengen, maar observatieposten. Het grootste deel van de begeleidende

tekst beschreef het belang van observatieposten en de bomen die ervoor geschikt waren. Ook was de dode in de boom volgens *Het Leven* niet door een granaat geraakt, maar doodgeschoten. Het frame rond de foto gaf het een minder gewelddadig karakter.

De foto verscheen niet in *BIZ* en *1914 Illustré*. Dit is niet verrassend, aangezien het Duitse en het Belgische blad in elk geval erg weinig directe beelden publiceerde. Over het volledige corpus aan directe beelden heen deelde *BIZ* slechts één foto met *Het Leven* en de enige expliciete foto die *1914 Illustré* afdruckte werd niet elders aangetroffen. Tussen de andere drie tijdschriften migreerden echter wel veel foto's van oorlogsdoden. Opvallend is *Le Miroir* en *TWI* amper met elkaar, maar regelmatig met *Het Leven* foto's uitwisselden. Het volgende onderdeel van het onderzoek zal daarom worden opgebouwd uit de confrontaties van de foto's in *Le Miroir*, *TWI* en de ene foto in *BIZ* met hun afdruk in *Het Leven*. Deze confrontaties zullen immers de mogelijkheid bieden om in het vergelijken van frames erg diep te gaan en om het concept van 'the social life of things' uit de materiële antropologie erbij te betrekken (cf. supra). Het achterhalen van de complete biografie van deze foto's zal evenwel niet worden nagestreefd. Wel zullen alle aangetroffen publicaties van de foto's onder de loep worden genomen, die bovendien niet altijd beperkt bleven tot de vijf geselecteerde magazines.

5.2.2 De vijandelijke oorlogsdoden in beeld versus de blik van neutraal Nederland

5.2.2.1 Duitsland versus Nederland



207



208

²⁰⁷ *Berliner Illustrirte Zeitung*. Nr 23, 6 juni 1915, p. 302.

²⁰⁸ *Het Leven*. Nr 23, 8 juni 1915, p. 698.

Deze twee beelden uit *BIZ* en *Het Leven* werden in dezelfde week gepubliceerd, respectievelijk op 6 en 8 juni 1915. Het beeld van de doden ‘migreerde’, maar de foto eigenlijk niet. De man die op de foto in *Het Leven* naar de doden kijkt, is niet te zien op de foto in *BIZ*. Ook de positie van de camera tegenover het verwoeste huis is niet exact dezelfde. Los daarvan toonden beide magazines wel hetzelfde tafereel en beide onderschriften verschaften hun lezers van dezelfde feitelijke informatie. *Het Leven* schreef:

“De uitwerking van het zware Duitse geschut op de eerste huizen van het totaal verwoeste Gorlice, waarachter een aantal Russische soldaten dekking hadden gezocht. Juist dààr, waar zij zich veilig achtten, heeft de onverbiddelijke dood hen achterhaald.”

Ook *BIZ* duidde Gorlice als locatie aan en stelde dat de doden Russen waren:

“Wirkung eines Schusses aus einer Deutschen 15 zentimeter haubize bei Gorlice in Galizien. (Vor dem hause getötete Russen.)”

Ondanks dezelfde feiten, was de ondertoon die aan hetzelfde beeld gegeven werd niet zo gelijkaardig. Terwijl het Nederlandse blad vooral aandacht had voor het leed van de Russische soldaten, lijkt dit voor *BIZ* slechts bijzaak. Ondanks dat het blad een foto met duidelijk zichtbare lijken afdruckte, vermeldde men de “gedode Russen” slechts tussen haakjes. Het accent werd op de uitwerking – lees: de kracht – van de Duitse wapens gelegd.

Dit contrast werd tevens weerspiegeld in de artikels waarbij deze foto’s werden geplaatst. In *BIZ* hoorde de foto bij een verslag van “Die Durchbruchsschlacht” aan het Oostfront waarin een opsomming werd gegeven van al de gebiedswinst en de successen die het Duitse leger er recent behaalden: “Die russische 3. und 8. Armee wurden bei diesen kämpfen fast vollständig vernichtet.” In *Het Leven* werd deze foto afgedrukt op de laatste bladzijde van een uitgebreid verslag van correspondent Arthur Tervooren die het Oostfront was gaan bezoeken. Acht foto’s hoorden bij dit verslag, maar enkel deze foto toonde oorlogsdoden. Tervooren verklaarde dat hij deze foto niet zelf had genomen, maar dat het hem was toegezonden door een officier die hij in Galicië had leren kennen. Waarschijnlijk was het een Duitse officier, rekening houdende met de nauwe contacten die Tervooren met de Duitsers had. Tervooren beschreef de foto meer in detail en liet zich inspireren door zijn verbeelding:

“Eén enkele Duitse zware granaat is voldoende geweest, om het huis, dat aan den buitenrand van Gorlice staat, te vernielen en tevens een tien, twaalf Russen, die er zich voor bevonden, te doden. En hoeveel zijn er misschien nog bovendien door dezelfde granaat gewond, die zich nog hebben kunnen voortslepen naar de ambulance, om dààr onder hevige pijnen te sterven, of er voor maanden aan het ziekbed te worden gekluisterd? Ontzettend deze foto, in zijn ruwe realiteit! Eén kanonschot en al die krachtige jonge kerels liggen zieltogend neer, heel ’t gebouw, waarachter zij dekking hadden meenen te vinden, schudde op zijn

grondvesten en stukken van het dak vlogen honderden meters ver weg. [...] Eén seconde...
Tien, twintig lijken.”

De nadruk ligt overduidelijk niet op de successen van het Duitse leger, maar op het leed van de slachtoffers. Terwijl de doden op de foto voor de redactie van *BIZ* slechts een detail leken, sloot Tervooren zijn verslag af met een opmerkelijke reflectie over het fotograferen van gruwelijke tafereelen, wat hijzelf noch aan het Oostfront, noch bij de Duitse inval in België had gedaan (cf. supra). Mijns inziens dient deze reflectie uitgebreid geciteerd te worden:

“Hoe kan men zulke gruwelen fotografeeren, heb ik wel eens hooren vragen. Ik begrijp die vraag, begrijp echter òòk den fotograaf. Ik merk het toch aan mezelf, hoe het zien van zooveel ellende verhardt, hoe het alle gevoel schijnt te dooden. Wat heb ik niet geijsd, hoe vaak zijn me niet de tranen in de ogen gesprongen, toen ik, gedurende de eerste maanden van den oorlog, in België dergelijke tooneelen zag! Maar sedert heb ik al zoo menigmaal de lichamen van gesneuvelden, soms zelfs reeds tot ontbinding overgegaan en de lucht verpestend, gezien, dat het me geen emotie meer geeft – tenminste niet op het oogenblik dat ik ze zie liggen. Later, ja, als ik dan rustig zit, m’n gedachten verzamel voor het schrijven van m’n artikel, dàn eerst vòel ik, wat ik te voren alleen maar zàg. Dàn komt al het afschuwelijke, dat is verbonden aan het sterven van zoo’n gesneuvelde, me helder voor den geest, eerst dàn zie ik het huiveringwekkende van den dood. Maar niet als ik in werkelijkheid er tegenover sta. Hoe zonderling het moge schijnen, ’t is niettemin waar: Het zien van een eenvoudig houten kruis, op een kleinen aardhoop midden in een akker, of langs de kant van den weg, treft mij meer, dan het zien van een doode zelf.”

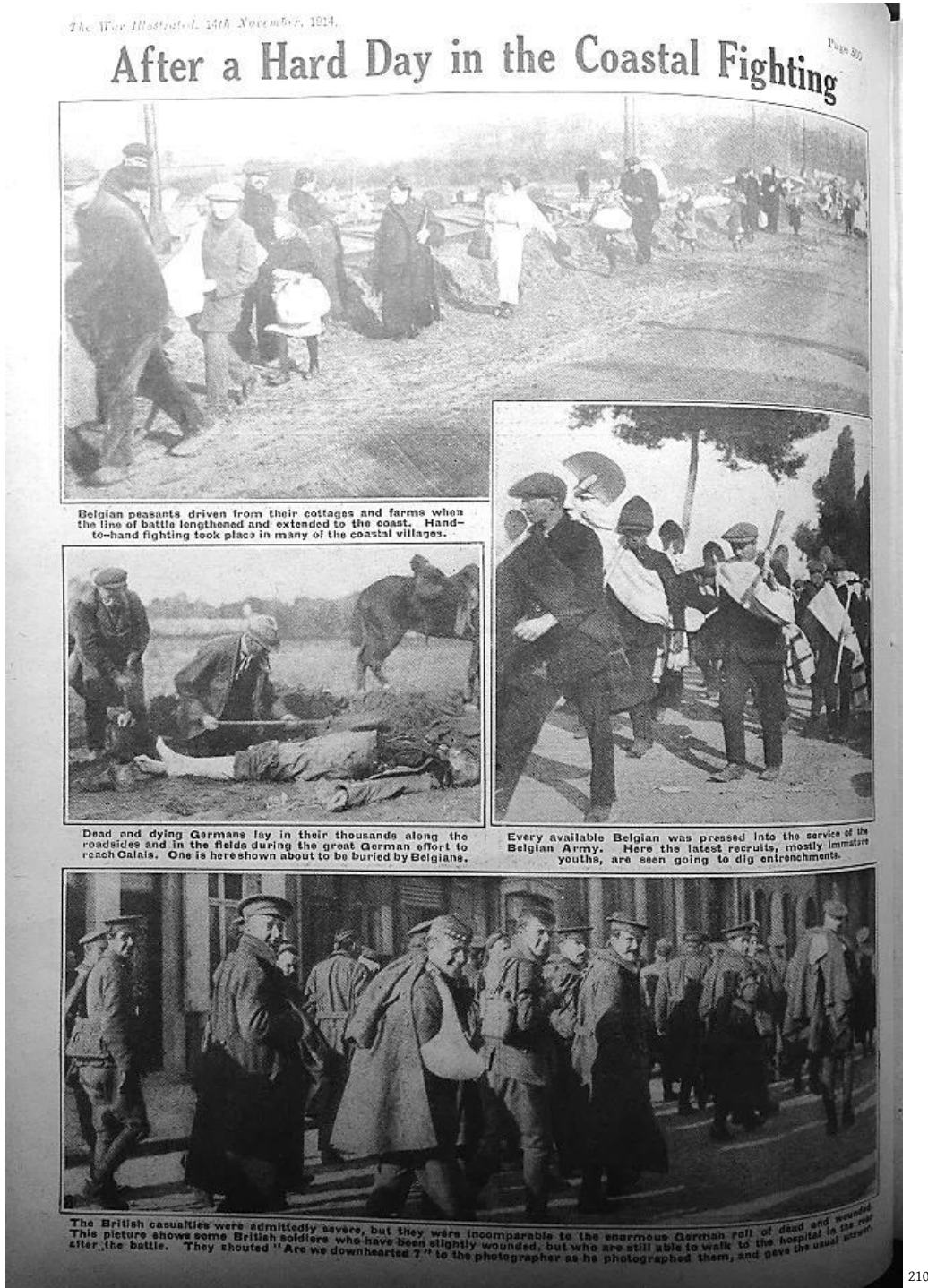
Het verslag van Tervooren intrigeert door de opmerkelijke gelijkenis met actuele ervaringen die de voedingsbodem vormden voor recente academische reflecties over het tonen van en het kijken naar gruwelbeelden. Het is bijna een uiting van ‘compassion fatigue’ *avant la lettre*, zonder nochtans te oordelen of het wel gepast is dit soort beelden in de pers te publiceren.²⁰⁹

Tervooren had geen aandacht meer voor de precieze gebeurtenis die de foto had vastgelegd. De identiteit van de slachtoffers was niet langer van belang, terwijl reeds werd aangehaald dat voor oorlogvoerende landen die identiteit net van essentieel belang is. Nederland was dan ook geen oorlogvoerend land. Dat verklaart waarschijnlijk de vrijheid die Tervooren had om dergelijk

²⁰⁹ Zie onder andere: Susan Sontag, *Kijken Naar de Pijn van Anderen*, trans. Heleen ten Holt (Amsterdam: Bezige Bij, 2003); Susan D. Moeller, *Compassion Fatigue : How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death* (Routledge, 1999); David Campbell, “Horrorific Blindness: Images of Death in Contemporary Media,” *Journal for Cultural Research* 8, no. 1 (January 2004): pp. 55–74; Bart Verschaffel, “Verschrikkelijke Beelden. Over de Voorstelling van Het Ergste,” *De Witte Raaf* 162 (maart 2013).

discours te publiceren waarin hij een afschuw van oorlog – gelijk wie de slachtoffers van die oorlog waren – uitte.

5.2.2.2 Groot-Brittannië versus Nederland



210

²¹⁰ *The War Illustrated*. Nr 13, 14 november 1914, p. 300.



Bij de voorgaande migrerende foto verschaften de onderschriften in het Duitse en het Nederlandse blad de lezer met dezelfde feiten. Wat de onderschriften bij bovenstaande foto's echter verklaarden is zelfs op het feitelijke niveau verschillend. Op 14 november 1914, vroeg in de oorlog, drukte *TWI* deze foto af en schreef:

“**Dead and dying** Germans lay in their **thousands** along the roadsides and in the fields during the great German effort to reach Calais. One is here shown about to be buried by Belgians.”

Op 8 december 1914, net geen maand later, stelde *Het Leven* dat deze foto het volgende aan de lezer laat zien:

“Een luguber werkje. Het ontgraven van lijken van gesneuvelden, om het stoffelijk overschot van een familielid te zoeken.”

Terwijl *Het Leven* de identiteit van de dode niet vermeldde, was het lijk volgens het Britse blad echter van een Duitse soldaat die als *pars pro toto* niet enkele, maar duizenden Duitsers moest representeren. Bovendien zouden niet alleen dode, maar ook stervende soldaten langs de weg liggen, implicerende dat het Duitse leger gewonden aan hun lot overliet. Een tweede opvallende verschil is dat *TWI* meende dat het lijk nog moest worden begraven, terwijl *Het Leven* schreef dat het

²¹¹ *Het Leven*. Nr 49, 8 december 1914, p. 1455.

lijk net werd opgegraven ter identificatie. Het is moeilijk te oordelen welk blad het bij het rechte eind had. Het lichaam lijkt inderdaad reeds in staat van ontbinding, maar dit bewijst niet noodzakelijk dat het lichaam was begraven, aangezien het mogelijks al lange tijd langs de weg lag. De waarheid achter deze foto is in dit onderzoek echter niet van belang. Wel van belang is dat deze tegenstrijdige beschrijvingen veel zeggen over de houding van beide magazines. Opnieuw focuste het oorlogvoerende land zich vooral op de verliezen aan Duitse zijde, terwijl het neutrale Nederland meer zich meer uitsluitend richtte op de dood en op het belang van een begrafenisritueel voor de familie van de overledene. De foto werd er bovendien opnieuw bij een verslag van Arthur Tervooren geplaatst, maar zijn tekst staat deze keer niet in verband met de foto.

In *TWI* werd de foto samen met drie andere foto's van de Belgische frontzone op een bladzijde gedrukt onder de titel: "After a Hard Day in the Coastal Fighting". De bovenste foto toont Belgische boeren die vluchtten wegens "hand-to-hand fighting" in hun dorpen. De foto rechts naast het migrerende beeld brengt Belgische gerekruteerde "immature youths" in beeld. De foto onderaan ten slotte toont Britse "slightly wounded" soldaten. Niet alleen het beeld zelf van de lichtgewonde soldaten, maar ook het onderschrift bij dit beeld creëerde een veelzeggend contrast met de foto en onderschrift van het lijk. Men benadrukte de op de foto zichtbare, luchtige sfeer onder de soldaten - "They shouted "Are we downhearted?" to the photographer as he photographed them" - en men stelde dat "the British **casualties** were admittedly severe, but they were incomparable to the enormous German roll of **dead and wounded.**" Dat het woord "casualties" voor de Britse doden en het woord "dead" voor de Duitse doden werd gebruikt, is geen toeval. Zoals reeds eerder was opgevallen, schreef men over de doden van de eigen zijde immers liever met minder directe woorden dan wanneer het over de 'ander' ging.

Een tweede keer dat *TWI* en *Het Leven* een foto deelden, gebeurde dit in eenzelfde week en ditmaal vertoonden de onderschriften wel veel gelijkenissen.



Van beide fronten.

Boven links: Russisch geschut en uitrustingsstukken, door het terugtrekkende leger op den weg achtergelaten; rechts: buitgemaakte Russische kanonnen, voor de kerk in Gradusk; beneden links: Duitse gesneuvelden op een gevechtsterrein aan het Westelijk front. Zoo blijven de lijken vaak liggen, totdat het terrein van het bezit van den een overgaat in dat van den ander en het sombere werk der begraving veilig kan geschieden; rechts: een nieuw Engelsch rijwielcorps, waarbij de wielrijders allen met helmen zijn uitgerust.

212



Face to the earth or to the sky, stiff drawn or huddled, according as the hand of death has fallen upon them, these German corpses lie where they have fallen until such time as it is safe for the living to venture out and commit them to the tomb, with reverence, raillery, or indifference, as befits the diverse temperaments of men who walk the path of patriotism with death ever at their side.

213

²¹² Het Leven. Nr 34, 24 augustus 1915, s.p.

Het Leven publiceerde de foto op 24 augustus 1915 met drie andere beelden bij het onderschrift “Van beide fronten”. De foto werd als volgt toegelicht:

“Duitsche gesneuvelden op het gevechtsterrein aan het Westelijk front. Zoo blijven de lijken vaak liggen, totdat het terrein van het bezit van den een overgaat in dat van den ander en het sombere werk der begraving veilig kan geschieden.”

In *TWI* van 28 augustus 1915 luidde de kop bovenaan de bladzijde met deze foto: “The grim harvest of Britain's new shells”. Het onderschrift luidde:

“Face to the earth or to the sky, stiff drawn or huddled, according as the hand of death has fallen upon them, these German corpses lie where they have fallen until such time as it is safe for the living to venture out and commit them to the tomb, with reverence, raillery, or indifference, as befits the diverse temperaments of men who walk the path of patriotism with death ever at there side.”

Het discours van *TWI* was duidelijk uitvoeriger dan dat van *Het Leven*. Het Britse blad zette het lot van de Duitse soldaten meer in de verf en stelde bovendien uitdrukkelijk dat hun lot het gevolg was van Britse granaten, terwijl *Het Leven* niet aanhaalde wie van de geallieerden de Duitse soldaten had gedood. Behalve dit element, kwam alle andere informatie wel in beide magazines voor. Het feit dat de foto bovendien in dezelfde week door beide bladen werd gebruikt, doet vermoeden dat het door een fotoagentschap werd geleverd die er waarschijnlijk zelf al een caption voor had voorgesteld. Dit blijft evenwel slechts een vermoeden, aangezien de bron van de foto niet werd vermeld, zoals meestal het geval was.

In oktober 1916 verscheen opnieuw in beide magazines een expliciete foto van oorlogsdoden. Ditmaal werd de bron wel vermeld. Onder de titel van een bladzijde met vier foto's – “New Zealanders in Fine From South of the Ancre” – duidde *TWI* aan dat het “British Official Photographs” betroffen. Vanaf 1916 verschenen in dit blad geregeld foto's met deze bronvermelding. Zoals in het tweede hoofdstuk uiteengezet, werden dan ook pas vanaf het voorjaar van dat jaar enkele Britse officiële persfotografen toegelaten aan het front.

²¹³ *The War Illustrated*. Nr 54, 28 augustus 1915, p. 39.

New Zealanders in Fine Form South of the Ancre

British Official Photographs



New Zealanders at home in a shell-hole near the German lines after an advance on September 15th, 1916. Right: Enemy dead in their front-line trench.

214

Aan het Westfront.



Als een propaganda voor den vrede, . . .

sij op deze bladzijden nog eens een drietal foto's veranschouwen, welke wij ontvingen van een verslaggever die in bijzonderen dienst van de foto-pers aan het Westfront staat. Wij zijn voor Thiepval. De steun der Engelsch-Franche troepen over het Duitse loopgraven-systeem is met succes voltooid en de nacht van vrijdag heeft een Kilometer meer in het bezit der geallieerden gebracht. De een rijst en de trieste salonna van den vijftienden eeuwigen dienst trekt er op uit, om van onder de puikhoopen de gewonden te redden en de ontzielden lichamen der gevallen strijders te bergen. Er heerscht één ure van rust, de bekende spanne tijde in den jachtend, als de baronnen wijgen, uit eerbied voor den dood, als de kreunen over het afgeweld lijdende, als . . . de lijen vergaard worden, als . . . de statistieken aangevuld zijn met zo- en zooveel namen van zo- en zooveel mannen, vaders, broers, zonen. . . Dat is tusschen maan en zevens. Om zeven uur dreunt het geschut weer, vallen weer nieuwe slechtlieden. . . . Dat is tusschen maan en zevens. Om zeven uur dreunt het geschut weer, vallen weer nieuwe slechtlieden. . . .

215

²¹⁴ *The War Illustrated*. Nr 112, 7 oktober 1916, p. 176.

²¹⁵ *Het Leven*. Nr 42, 17 oktober 1916, p. 1366.

Slechts een week later verscheen de foto rechts in *Het Leven* en vermeldde men dat de foto afkomstig was van “een verslaggever, die in bijzonderen dienst van de foto-pers, aan het Westfront staat”. Deze beschrijving komt overeen met het profiel van een Britse officiële persfotograaf. Wel verschilde opnieuw het frame dat de foto van betekenis gaf. Op het beeld zelf zijn op de voorgrond twee lijken duidelijk zichtbaar, maar de foto in *TWI* is zo bijgesneden dat het eerste lichaam minder goed zichtbaar is. Bovendien was de foto er op slechts een vierde van de bladzijde afgedrukt en waren op de andere beelden noch op directe, noch op indirecte wijze doden te zien. De dood sprong minder opvallen in het oog van de lezer. In *Het Leven* verscheen de foto daarentegen in een veel groter formaat en werden op de volgende bladzijde nog twee expliciete beelden van oorlogsdoden gepubliceerd.



Bovendien ging het Nederlandse blad ook veel uitgebreider in op de foto, in tegenstelling tot het korte zinnetje in *TWI* - “Enemy dead in their front-line trench”. *Het Leven* verschaftte de foto

²¹⁶ *Het Leven*. Nr 42, 17 oktober 1916, p. 1367.

andermaal van een pacifistisch getinte connotatie. Zoals eerder gebleken, maakte ook in dit geval het oorlogvoerende land er geen punt van om de lijken van de andere zijde te laten zien, terwijl *Het Leven* dit soort foto's eerder als aanklacht tegen oorlog *an sich* inzette:

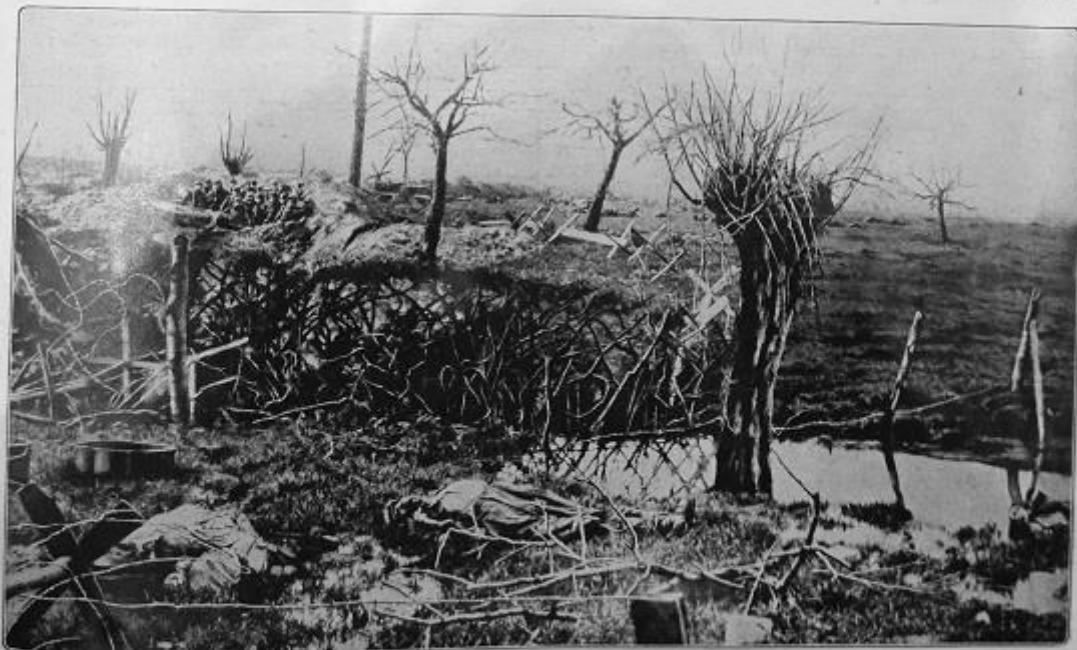
“Als een propaganda voor de vrede,.... [...] De zon rijst en de trieste colonne van den militairen geneeskundigen dienst trekt er op uit, om van onder de puinhopen de gewonden te redden en de ontzielde lichamen der gevallen strijders te bergen. Er heerscht één ure van rust, de bekende spanne tijds in den ochtend, als de kanonnen zwijgen, uit eerbied voor den dood, als de kraaien over het slagveld fladderen, als.... De lijken vergaard worden, als,.... De statistieken aangevuld zijn met zoo- en zooveel namen van zoo- en zooveel mannen, vaders, broers, zoons,.... Dat is tusschen zessen en zevenen. Om zeven uur dreunt het geschut weer, vallen wéér nieuwe slachtoffers, elken dag en elken nacht wéér! Immers: het derde jaar is ingegaan....”

5.2.2.3 Frankrijk versus Nederland



217

²¹⁷ *Le Miroir*. Nr 76, 9 mei 1915, p. 8-9.



De 22ste April, de dag der stikbommen.

„Den 22sten April, tegen den avond” — aldus schrijft onze Parijsche collega *Le Miroir* onder deze foto — „van den beruchten dag, waarop de Duitschers voor 't eerst met hun stikbommen en chloordampen werkten, werd onzerzijds een door de verbittering aangevuurd offensief ondernomen, waarin al onze bondgenooten optraden: Belgen, Engelschen, Franschen, versterkt met Zouaafsche scherpshooters en Canadessche ruiters. De loopgraaf tusschen Buschoote en Lange-marck, noordelijk van het „Saillant d'Ypres”, de haard van den verpestenden walm, kon door de onzen, nadat de stikwolken opgetrokken waren, hernomen worden.” Ziehier de foto van het terrein, door een Fransch officier genomen. Op den voorgrond Pruisische gardisten, gedood in hun eigen versperringen.

218

Zoals *Het Leven* foto's via de Britse officiële persfotografen bleek over te nemen, nam het ook foto's over van Franse zijde. Hoewel niet altijd van officiële bronnen. In geval van bovenstaand beeld vermeldde het blad haar specifieke bron, namelijk *Le Miroir*. *Het Leven* citeerde zelfs het onderschrift van hun “Parijsche collega”. Wanneer beide onderschriften echter naast elkaar worden geplaatst, bleek men het origineel toch enigszins te hebben aangepast. Op 9 mei 1915 publiceerde *Le Miroir* de foto op een dubbele bladzijde. De titel – “Région où les Allemands ont jeté des bombes asphyxiantes: une tranchée sous Poelcappelle” – legde de foto in verband met het gebruik van verboden wapens door de Duitsers, wat uit de foto zelf niet kan afgeleid worden. De ondertitel – “Au petit jour, des Français, installés, dans un entonnoir, contemplent les cadavres d'Allemands tombés, près des fils de fer, au cours d'une attaque de nuit” – identificeerde de doden als zijnde van Duitse zijde, wat ook niet uit de foto zelf kan afgeleid worden. Het onderschrift was uitvoerig en beschreef in detail de Duitse gasaanval van 22 april die de Fransen “la lâche attaque de nos ennemis” noemden en bovendien zou bewijzen “que l'ennemi se sentait incapable de rompre le front des alliés en employant les moyens d'attaque ordinaires.” Men volgde het zesde principe van oorlogspropaganda – zoals in het eerste hoofdstuk aangehaald – dat stelt dat men moet benadrukken dat enkel vijanden

²¹⁸ *Het Leven*. Nr 21, 25 mei 1915, p. 633.

illegale wapens gebruiken in plaats van zich aan de humanitaire regels van oorlog te houden. Ten slotte oordeelde *Le Miroir* ook dat de aanval verijdeld werd dankzij “la vaillance des troupes belges, françaises et anglaises, principalement de nos zouaves et des Canadiens.”

Het onderschrift in *Het Leven* vertoonde enkele discrepanties. Zo vermeldde men de bondgenoten, maar hun “vaillance” niet. Men vermeldde dat de lijken van het Pruisisch leger waren, maar terwijl *le Miroir* meende dat er “nombreux cadavres” te zien waren, liet *Het Leven* het woord “nombreux” weg. *Het Leven* benadrukte niet zoals *Le Miroir* dat de lijken waren blijven liggen voor de loopgraaf van de Fransen. Ook het oordeel dat dit een laffe daad was en sterker nog, een bewijs van onmacht, liet het neutrale blad liever in het midden. Opnieuw waren de feiten gelijkaardig, maar de interpretatie van die feiten en bijgevolg de betekenisverlening aan het beeld niet.

Het Leven vermeldde dat deze foto door een Franse officier zou zijn genomen. In *Le Miroir* bleef de fotograaf anoniem, maar toch is het plausibel dat *Het Leven* het bij het rechte eind had. Twee maanden voordien, op 14 maart 1915, had *le Miroir* immers de wedstrijd aangekondigd waarbij soldaten aan het front geldprijzen konden winnen voor het insturen van “la plus saisissante photographie de la guerre” (cf. supra). De wedstrijd bleek een succes, getuige daarvan de maandelijkse vermelding van de eerste drie prijzen, die tot op het einde van de oorlog zouden worden uitgereikt. Bovenstaande foto won in de maand mei evenwel geen prijs, maar het staat vast dat het blad meer dan drie foto’s van amateurs per maand publiceerde. Bovendien werden foto’s als deze, waarop lijken zijn te zien, hoe dan ook niet of nauwelijks door officiële diensten zoals de SPA genomen.

Het was sinds het uitschrijven van de wedstrijd dat het aantal expliciete beelden in *Le Miroir* een piek vertoonde, waardoor historica Joëlle Beurier de verklaring voor deze piek in die wedstrijd zocht. Vanaf april 1915 publiceerde het blad immers geregeld foto’s van gruwelijke taferelen die voorheen ongezien waren. Het nummer van 9 mei 1915, waaruit bovenstaande foto werd gehaald, is met drie expliciete beelden van minstens een bladzijde groot een exemplarische editie. Volgens Beurier veranderde de wedstrijd zelfs de natuur van de foto’s die de soldaten aan het front maakten. Ze argumenteert deze stelling door de vergelijking te maken met privé fotoalbums van veteranen die volgens haar een heel ander, proper en toeristisch beeld van het dagelijkse leven aan het front laten zien, in een poging om de eigen identiteit een beetje te bewaren in een anders brutaal en anoniem conflict.²¹⁹ Mijns inziens is dit argument echter onvoldoende overtuigend. Amateurfoto’s die pacifisten na de oorlog in grote getale publiceerden, werden tenslotte tijdens de oorlog

²¹⁹ Joëlle Beurier, “Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre” (Doctoraatscriptie, Institut universitaire de Florence, 2007), p. 173, 198–199, 202–203.

genomen. De reden waarom ze niet in fotoalbums werden ingeplakt, moet eerder gezocht worden in de aard van de drager, het fotoalbum zelf, dat met een heel ander motief werd gemaakt dan een geïllustreerd magazine tijdens de oorlog of een pacifistisch pamflet nadien. Beurier spreekt van een dubbele fotografische praktijk bij soldaten, maar naar mijn mening is dit een problematische stelling omdat men ofwel niet, ofwel uitzonderlijk – in die gevallen waar de bronnen het toelaten – kan achterhalen met welk doel een soldaat een bepaalde foto nam. Daarom spreekt men beter van een meervoudige publicatiepraktijk waarbij de aandacht uitgaat naar de diverse dragers en hun framing van foto's, ongeacht de fotograaf die overigens meestal tot op vandaag anoniem is gebleven.

Als men dus terugkeert naar de publicatiepraktijk van *Le Miroir*, tonen de observaties uit de kwantitatieve analyse inderdaad aan dat in 1915 een proliferatie van directe foto's aan de lezer van *Le Miroir* werd getoond. Opmerkelijk is dat doorheen dezelfde periode ook in *Het Leven* dit soort foto's sterk in aantal toenamen. Tussen beide bladen werden daarenboven acht migrerende, directe beelden van oorlogsdoden aangetroffen, naast nog meer migrerende foto's van andere onderwerpen. Deze uitwisseling wijst erop dat de twee magazines nauw met elkaar verwant waren. Hoewel ook de frames van die beelden zoals gezien verwant waren, bleken ze toch niet altijd identiek en zoals ook al eens met *TWI* het geval was, soms zelfs erg verschillend.

FAUCHÉS PAR L'UNE DE NOS MITRAILLEUSES



— Une seule mitrailleuse, prenant le boyau en enfilade a fait ce massacre —

Voici certainement l'une des plus saisissantes photographies qui ont été prises depuis le début de la guerre. Devant la ferme Navarin, en Champagne, l'une de nos mitrailleuses surgissant à l'extrémité de ce boyau qui faisait communiquer entre elles

deux tranchées allemandes, a brusquement craché la mort. Foudroyés, les hommes sont tombés sur place criblés de balles. Pas un n'a échappé. On comprend, à leurs positions, qu'ils n'ont pas eu le temps d'esquisser un mouvement de retraite.

²²⁰ *Le Miroir*, nr 102, 7 novembre 1915, p. 5.



Gedood door één mitrailleuse.

Dit is wel een der meest aangrijpende foto's die deze afschuwelijke oorlog nog heeft opgeleverd. Voor de hoeve Navarin in Champagne wist een Fransche mitrailleurs-afdeling, na de bestorming van een loopgraaf, haar stuk op te stellen juist voor een verbindingsloopgraaf van den vijand, die dus geheel kon worden bestreken. Het geratel van het machinewezer begon en enkele oogenblikken later slechts, waren allen, die de verbindingsgang bezet hielden, gedood; alle lijken bleken doorzeefd van kogels.

221

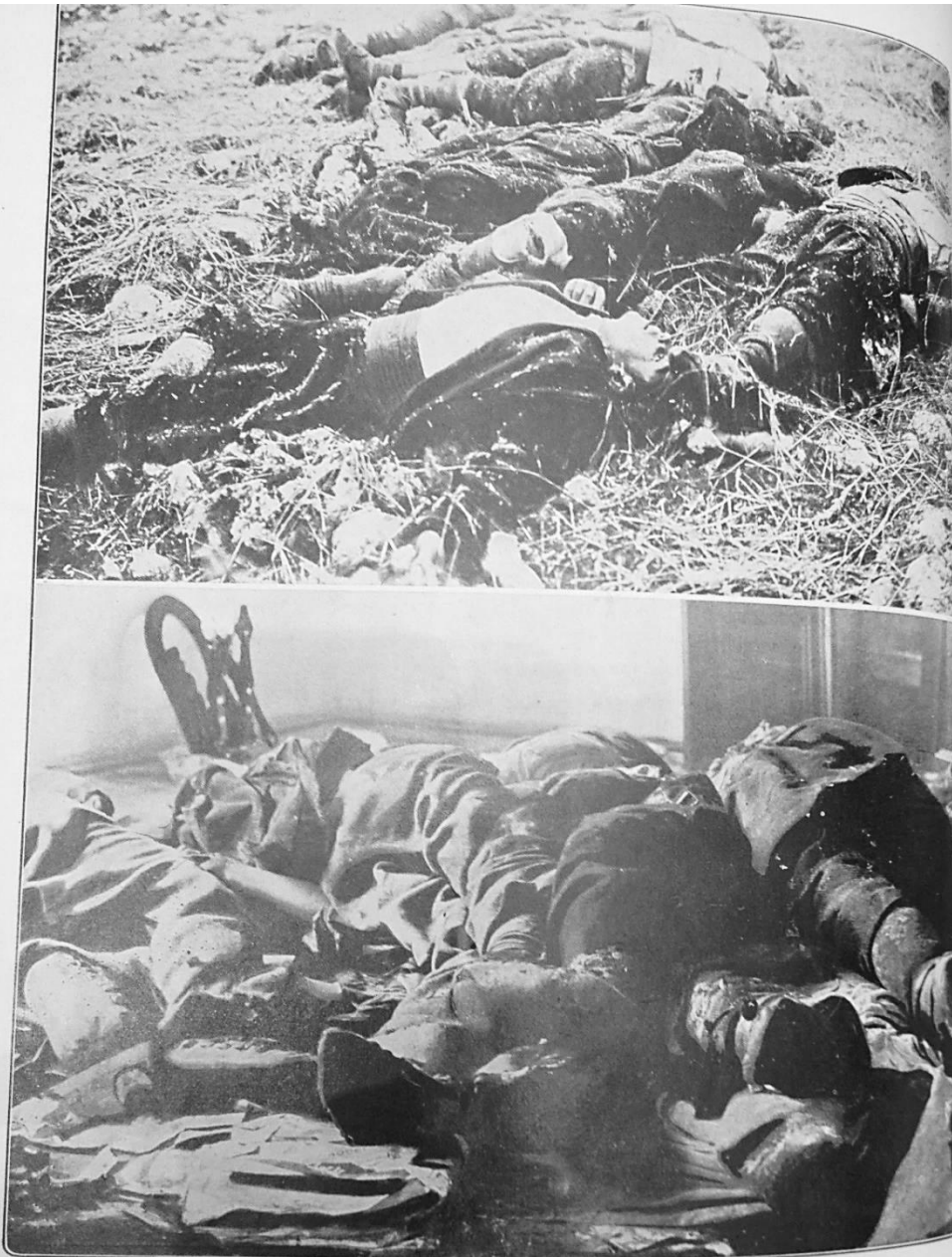
²²¹ Het Leven. Nr 46, 16 november 1915, p. 1441.

Deze twee reproducties lijken op het eerste zicht gelijkaardig. Beide magazines drukten dezelfde foto in hetzelfde formaat af. Slechts een ruime week later verscheen de foto al in *Het Leven* met een titel die amper verschilde van het origineel. “Fauchés par l’une de **nos** mitrailleuses” werd “Gedood door **één** mitrailleur”. Opmerkelijk is dus opnieuw het feit dat een oorlogvoerend land graag accentueerde dat zij verantwoordelijk waren voor de oorlogsdoden op de foto. Ook de onderschriften zijn nagenoeg identiek en omschrijven weinig verhullend de gebeurtenis. Toch bevat de vertaling van de eerste zin in *Het Leven* een extra adjectief met een belangrijke negatieve connotatie:

“Voici certainement l’une des plus saisissantes photographies qui ont été prises depuis le début de **la guerre**.”

“Dit is wel een der meest aangrijpende foto’s die **deze afschuwelijke oorlog** nog heeft opgeleverd.”

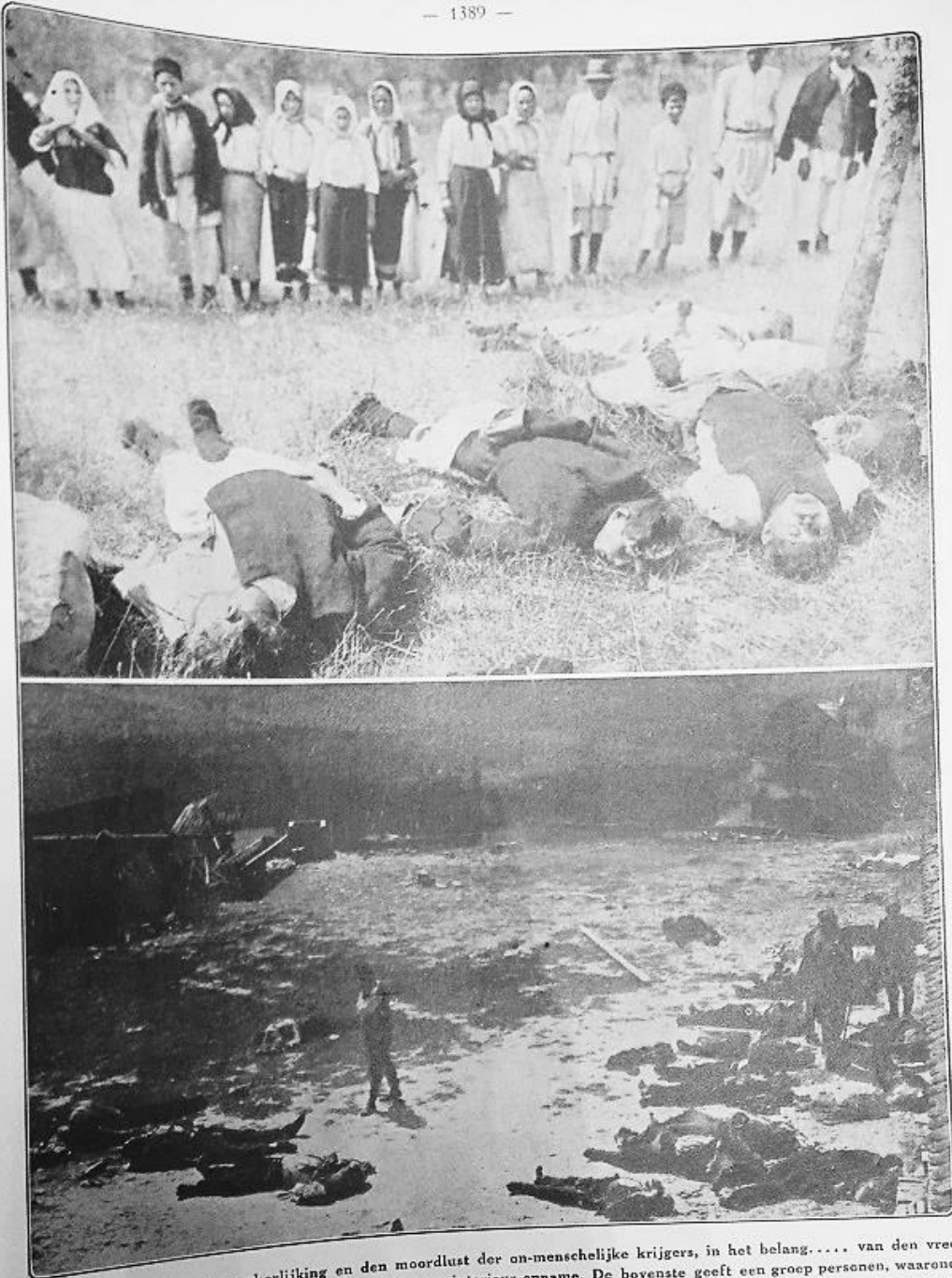
Hoe gruwelijk men de ervaring van deze - volgens *Le Miroir* - Duitse soldaten ook omschreef, het Franse magazine leek als legitimatie van deze ervaring genoeg te nemen met het feit dat het de vijand was die het onderging. *Het Leven* zag in de foto eerder een illustratie van een “afschuwelijke oorlog”. Ook de andere migrerende beelden vertonen telkens opnieuw in kleinere of grotere mate dat zelfde verschil in betekenisverlening. Daarom worden de reproducties van deze beelden niet in dit hoofdstuk uitvoerig besproken, maar werden ze in de bijlagen opgenomen. De onderschriften werden er getranscribeerd met aanduiding van het geconnoteerde discours die tot de creatie van uiteenlopende narratieven heeft geleid.



De zwartste bladzijden uit het geschiedboek van den oorlog.

Reproduceeren? Of niet? Wij hebben ons deze vraag gesteld toen we verleden week een serie gruwelfoto's ontvingen, officieel uitgegeven door een regeering als aanklacht tegen een ander oorlogvoerend land.

Wij hebben besloten een viertal — de minstberoerende — op te nemen zonder te noemen welk land ze ons zond, en met weglating van alles wat de klacht of den beklagde nader stipuleeren zou, de plaatsing enkel geschiedende om den oorlog in al zijn verschrikkingen te doen aanschouwen, het geslacht van heden niets te besparen van al de gruw-



len, al de ellende, de verdierlijking en den moordlust der on-menschelijke krijgers, in het belang.... van den vrede. De onderste foto op de pagina hiernaast is een interieur-opname. De bovenste geeft een groep personen, waaronder veel vrouwen en kinderen, die na inneming van een kleine stad het kerkhof opgejaagd, om hier in den meest ontstellenden zin van het woord, met de bajonet geslacht te worden, de onderste toont een viertal mannen welke binnenshuis mishandeld en afgemaakt werden, omdat men ze van franktireurspraktijken verdacht.; Op deze bladzijde vindt men boven, de uitwerking van één enkele granaat, die den man in het midden o.m. de geheele hersenpan verbrijzelde, en beneden een hoekje onbegraven gesneuvelden in de nabijheid van een versterkte stad.

²²³ Het Leven. Nr 46, 17 november 1914, p. 1389.

LES ATROCITÉS AUTRICHIENNES EN SERBIE



SOLDATS SERBES FAITS PRISONNIERS PUIS MASSACRÉS PAR LES AUTRICHIENS

Le 12/25 août, les troupes autrichiennes du 2^me ban, ayant fait prisonniers un certain nombre de soldats serbes des 13^me et 14^me régiments, fusillèrent ces malheureux sans défense dans une maison où ils les avaient enfermés, en tirant par les fenêtres. D'une façon

générale d'ailleurs, les troupes autrichiennes du 9^me corps, obéissant en cela à leur commandant, ne gardaient pas de prisonniers. Tous furent passés par les armes, impitoyablement, même ceux qui, étant grièvement blessés, ne pouvaient opposer la moindre résistance.



JEUNES GENS DE QUINZE A DIX-SEPT ANS MASSACRÉS A GLICHITCH PRES DE CHABATZ

Au cours de la première incursion qu'elles firent en Serbie, au mois d'août, les troupes autrichiennes commirent des atrocités sans nombre. Des documents indiscutables comme ceux que nous publions ici en font foi. Malgré le caractère horrible qu'elles présentent, de

telles photographies doivent être reproduites. Elles établissent indéniablement la sauvagerie préméditée de barbares dont les soldats du kaiser peuvent s'enorgueillir d'être les dignes alliés. L'un de ces jeunes gens a eu les yeux crevés. La cervelle de l'autre est à nu.

²²⁴ *Le Miroir*. Nr 63, 7 february 1915, p. 7.

Bovenstaande reproducties tonen een laatste migrerende foto in deze reeks van *Het Leven* en *Le Miroir* die evenwel opmerkelijk is. Het beeld toont ditmaal geen militaire oorlogsdoden, maar burgerdoden. Op de foto is te zien hoe een aantal mannen en vrouwen kijken naar enkele toegetakelde lijken die erg expliciet op de voorgrond liggen.

In *Het Leven* werd de specifieke foto samen met drie andere, even expliciete beelden gepubliceerd op 17 november 1914 – reeds voor het uitzonderlijke jaar 1915 – voorzien van een opmerkelijk onderschrift die de publicatie van dit soort gruwelbeelden moest legitimeren.

“De zwartste bladzijden uit het geschiedboek van den oorlog. – Reproduceren? Of niet? Wij hebben ons deze vraag gesteld toen we verleden week een serie gruwelfoto’s ontvingen officieel uitgegeven door een regering als aanklacht tegen een ander oorlogvoerend land. Wij hebben besloten een viertal – de minstberoerende – op te nemen zonder te noemen welk land ze ons zond en met weglating van alles wat de klacht of den beklagde nader stipuleren zou, de plaatsing enkel geschiedende **om den oorlog in al zijn verschrikkingen te doen aanschouwen, het geslacht van heden niets te besparen van al de gruwelen, al de ellende, de verdierlijking en den moordlust der onmenselijke krijgers, in het belang.... van den vrede.** [...]”

De beschrijving van de specifieke foto ging als volgt:

“Op deze bladzijde vindt men boven, de uitwerking van één enkele granaat, die den man in het midden o.m. de geheele hersenpan verbrijzelde.”

Le Miroir, die niet binnen een neutrale nationale context opereerde, verkoos om de foto in te zetten waarvoor ze volgens *Het Leven* bedoeld waren: als aanklacht tegen een ander oorlogvoerend land. De titel boven de foto’s luidde immers: “Les atrocités autrichiennes en Serbie”. De reeks waarin de migrerende foto in dit blad verscheen – bovendien ongeveer drie maanden later –, bestond echter uit andere foto’s dan deze in *Het Leven*.

Het onderschrift bij de specifieke, migrerende foto luidde:

“Jeunes gens de quinze à dix-sept ans massacrés à Glichitch près de Chabatx – Au cours de la première incursion qu’elles firent en Serbie, au mois d’août, **les troupes autrichiennes commirent des atrocités sans nombre.** Des documents indiscutables comme ceux que nous publions ici en font foi. Malgré le caractère horrible du’elles présentent, de telles photographies doivent être reproduites. Elles établissent indéniablement la sauvagerie préméditée de barbares dont les soldats du kaiser peuvent s’enorgueillir d’être les dignes alliés. L’un de ces jeunes gens a eu les yeux crevés. La cervelle de l’autre est à nu.”

In tegenstelling tot het neutrale blad die dit soort foto’s vanuit pacifistische overwegingen publiceerde, gebruikte *Le Miroir* deze foto’s als wapen om de publieke opinie ervan te overtuigen dat de vijanden “barbaren” waren. Die vijanden waren volgens het blad niet alleen de Oostenrijkers, die

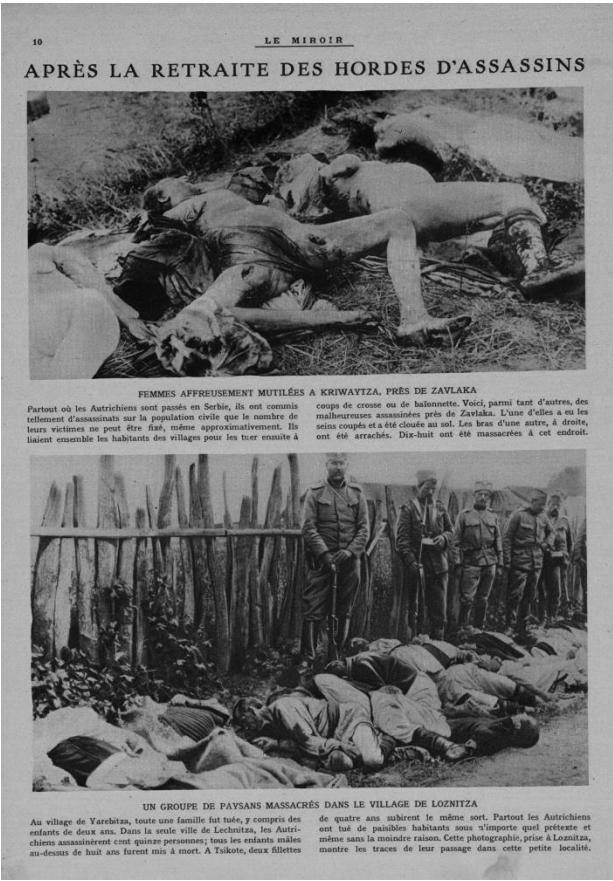
voor de “atrocité”, de oorlogsmisdaad, verantwoordelijk zouden zijn geweest, maar ook de Duitsers, hun geallieerden en bovendien Frankrijks rechtstreekse vijand aan het Westfront. Dit fotografisch evenement in *le Miroir* volgt een aantal van Ponsonby’s propagandaprinicipes. Door Servië als ontegensprekelijk slachtoffer uit te roepen volgde men het vierde principe die stelde dat autoriteiten steeds zouden verkondigen dat ze een nobele zaak verdedigen, zoals het verdedigen van kleine, hulpeloze landen. Ook werd duidelijk in de verf gezet dat de vijand bewust wreedheden beging, in navolging van het vijfde principe. Ten slotte is het opmerkelijk dat in het geciteerde onderschrift de Duitsers vermeld werden als “les soldats du kaiser”. Het derde principe stelt immers dat de haat tegenover de vijand best wordt gepersonaliseerd in hun leider omdat men een hele groep mensen moeilijker kan haten.

Hoewel *Het Leven* zich erg extreem uitsprak over deze foto werd hun pacifistisch discours al bij andere beelden opgemerkt, ongeacht of de doden soldaten of burgers waren. Het gebruik van deze foto’s door *Le Miroir* was echter radicaal anders dan bij de foto’s die reeds eerder werden besproken. Voor *Le Miroir* was het feit dat deze doden burgers waren wel van doorslaggevend belang. Het betekende dat doden van de eigen zijde als aanklacht in beeld mochten worden gebracht, terwijl voorgaande foto’s van vijandelijke soldaten net als teken van overwinning en zeker niet als teken van aanklacht werden afgedrukt.

Bovenstaande reproductie uit *Le Miroir* toont slechts de eerste bladzijde van de reeks die de gruweldaden van de Oostenrijkers ongezien expliciet in beeld bracht. Deze beelden volgden:



225



226

²²⁵ *Le Miroir*. Nr 63, 7 february 1915, p. 8-9.

²²⁶ *Le Miroir*. Nr 63, 7 february 1915, p. 10.

Een week later publiceerde *Le Miroir* opnieuw foto's van burgerslachtoffers met hetzelfde beschuldigende motief. Ditmaal zou het om "Les crimes des hordes allemandes en Pologne" gaan, maar deze bewering brengt aan het licht dat *Le Miroir* het niet steeds even nauw nam met de feiten, ondanks dat dit soort foto's, zoals boven geciteerd onderschrift stelde, "indéniablement" de waarheid lieten zien. In werkelijkheid waren de foto's, op de reproductie hieronder te zien, gemaakt in 1905, na een pogrom in Odessa. Het Duitse blad, de *Illustrierter Kriegs-Kurier* bracht deze vervalsing nog tijdens de oorlog aan het licht.²²⁷



228

5.2.3 Een verdere migratie buiten de geïllustreerde pers

5.2.3.1 Covenants with Death (1934)

Het gebruik van alle aangehaalde migrerende beelden toont aan hoe fragiel de inherente betekenis van een foto was – en is. En dit nog meer omdat een aantal foto's ook na de oorlog opnieuw opdoken. De zonet besproken beelden uit *Het Leven* en *Le Miroir* werden bijvoorbeeld in de jaren '30 aangetroffen aan de zijde van pacifisten. In 1934 publiceerde de Britse schrijfster T.A. Innes samen

²²⁷ Piet Chielens et al., *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*. (Gent : Ludion,, 2002), p. 19.

²²⁸ *Le Miroir*. Nr 64, 14 februari 1934, p. 6.

met – opmerkelijk genoeg – de voormalige Britse officiële oorlogsfotograaf Ivor Castle het fotoboek *Covenants With Death*. Ver van anarchistisch pacifisme werd het uitgegeven door krant *The Daily Express* naar aanleiding van een commerciële campagne van diens eigenaar, persmagnaat Lord Beaverbrook. De campagne was bedoeld tegen de interventie van Groot-Brittannië in de situatie waarin continentaal Europa zich op dat moment bevond. Via foto's van de Eerste Wereldoorlog wilde men choqueren in de hoop de vrede te kunnen promoten bij de publieke opinie.²²⁹ Dit commercieel product gebruikte vele beelden uit de sensationele geïllustreerde pers van de periode 1914-1918, waartoe *Le Miroir* uiteindelijk toch behoorde. Zo bleef het niet alleen bij deze twee foto's die Innes en Castle weinig kritisch reproduceerden. Ook vele van de andere foto's uit de serie in *Le Miroir* die de gruweldaden in Servië in beeld zouden brengen, en zelfs het migrerende beeld met *Het Leven*, vonden hun weg naar dit fotoboek:

²²⁹ Claire Bowen, “War Pictures for Peace: Ernst Friedrich’s War Against War,” *Arts of War and Peace*, 2013, p. 62.



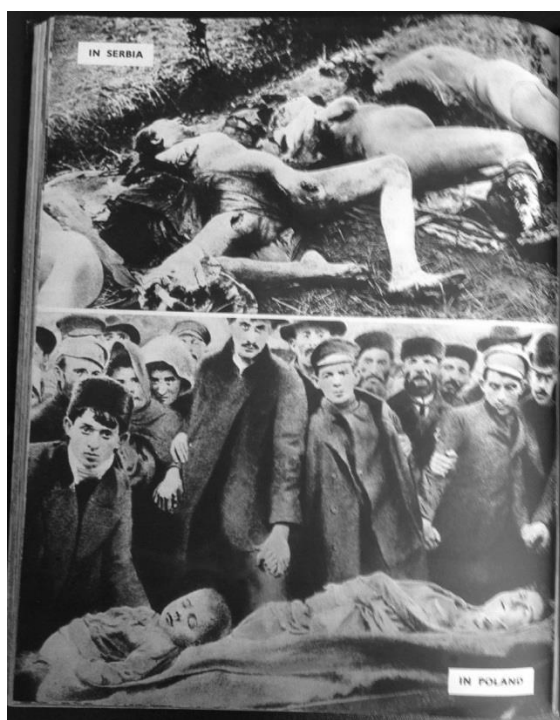
230



231



232



233

²³⁰ T.W. Innes and Ivor Castle, *Covenants with Death* (Londen: The Daily Express, 1934), s.p.

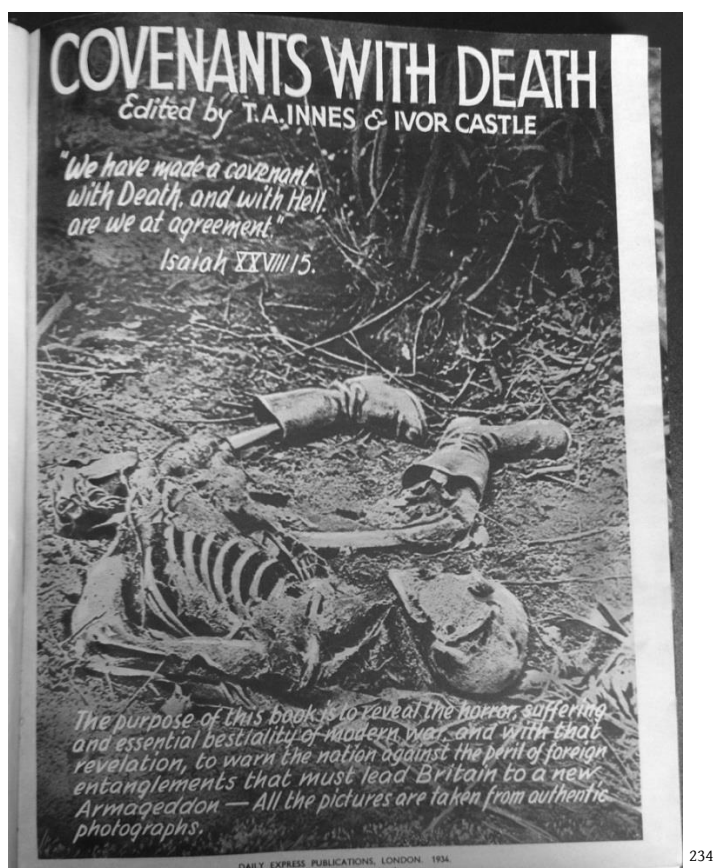
²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

Slechts met één of enkele woorden werden deze foto's voornamelijk geografisch geduid, zonder discrepanties met *Le Miroir*. Toch was de betekenis van diezelfde foto's en de duiding radicaal anders. Het frame van elk van beide dragers in zijn geheel creëerde dus, in de woorden van Roland Barthes, een andere mythe waarvan de foto's slechts een teken, een lege vorm waren. De mythe die *Covenants with Death* in 1934 wilde uitdragen, correspondeerde beter met de mythe die *Het Leven* reeds in november 1914 creëerde. Het was een pacifistische mythe gemotiveerd door het geloof dat dergelijke beelden *an sich* choquerend genoeg waren om oorlog tegen te gaan, zoals ook Virginia Woolf meende in *Three Guineas* (1938). Maar *Le Miroir* illustreert Sontag's stelling dat voor sommige, oorlogvoerende partijen de identiteit van de doden op de foto alles is en ondanks de gruwel de wens tot oorlog net aanwakkerde.

Dat de identiteit voor Innes en Castle echter wel inwisselbaar was, toont de titelpagina van hun boek aan. De achtergrondfoto is een van de migrerende beelden van militaire oorlogsdoden tussen *Le Miroir* en *Het Leven* die in bijlage werd bijgevoegd.



234

“Vision de cauchemar pour les nuits du kaiser – Soldat allemand tombé dans un fourré et découvert plusieurs mois après”²³⁵ Met dit onderschrift duidde *Le Miroir* bovenstaande foto.

²³⁴ Ibid.

Covenants with Death vermeldde net zoals *Het Leven* geen identiteit. In navolging van de overtuiging dat het beeld voor zich zou spreken, werd zelfs niet op de foto ingegaan. Men plaatste er enkel een algemene uitspraak over het boek bij:

“The purpose of this book is to reveal the horror, suffering and essential bestiality of modern war, and with that revelation, to warn the nation against the peril of foreign entanglements that must lead Britain to a new Armageddon - All the pictures are taken from authentic photographs.”

Opmerkelijk is de laatste opmerking die de bewijskracht van fotografie in de verf diende te zetten. Het is immers net gebleken dat het verkeerdelijk gebruik van enkele beelden in dit boek al voor diens publicatie werden ontmaskerd.

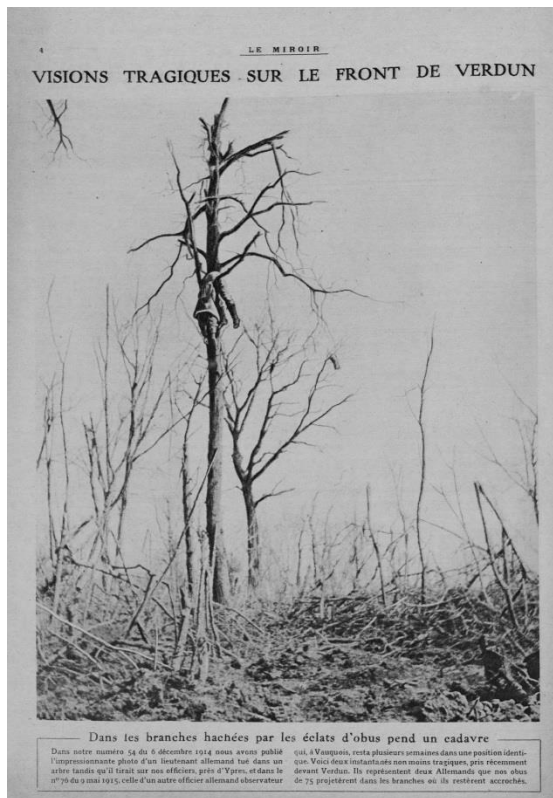
Uit deze foto van het skelet van een soldaat blijkt dat *Covenants with Death* niet alleen foto's met burgerdoden van een pacifistische betekenis voorzag, maar ook foto's van militaire oorlogsdoden. Deze categorie beelden werden zoals gezien evenzeer door *Le Miroir* op een heel andere manier ingezet. In *Covenants with Death* werden geen andere foto's uit deze categorie als migrerend met *Le Miroir* aangetroffen, maar wel bepaalde gelijkaardige iconografische motieven zoals foto's van lijken die half begraven in de wanden van de loopgraven waren achtergebleven, foto's van verbrande lijken die het radicaal nieuwe en industriële karakter van de Eerste Wereldoorlog belichaamden, foto's van executies door ophanging, en foto's waarop de lichamen opeengestapeld te zien zijn en naar de massale dood aan het front refereerden. Hoewel de identiteit van deze doden in *Covenants with Death* varieerde, ging het in *Le Miroir* steeds uitdrukkelijk – in de lijn van eerdere observaties – om doden van de andere zijde.

Een heel opmerkelijk motief in *Le Miroir* waren foto's van in bomen achtergebleven lijken, zoals het eerste migrerende beeld dat in dit hoofdstuk werd aangehaald. Opnieuw betroffen het volgens *Le Miroir* steeds Duitse soldaten. Tot vier maal toe publiceerde dit blad een gelijkaardige foto.

²³⁵ *Le Miroir*. Nr 109, 26 december 1915, p. 10.



236

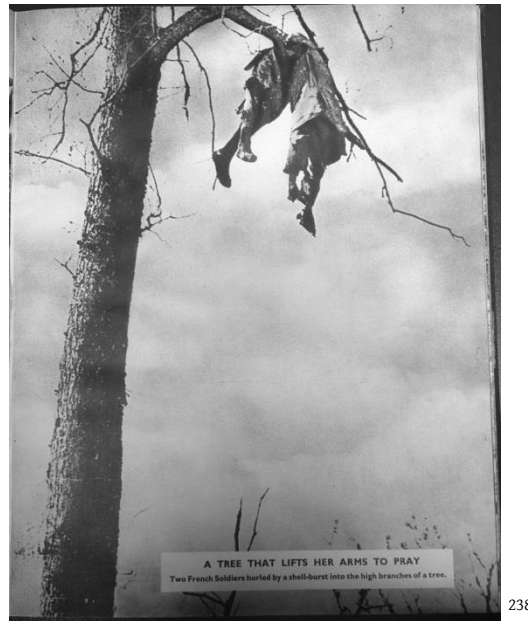


237

²³⁶ *Le Miroir*. Nr 76, 9 mei 1915, p. 5.

²³⁷ *Le Miroir*. Nr 129, 14 mei 1916, p. 4-5.

Ook dit motief keerde terug in *Covenants with Death*, maar ditmaal zouden geen Duitse, maar Franse soldaten aan de takken van een boom zijn blijven hangen, “hurled by a shell-burst into the high branches of a tree”.



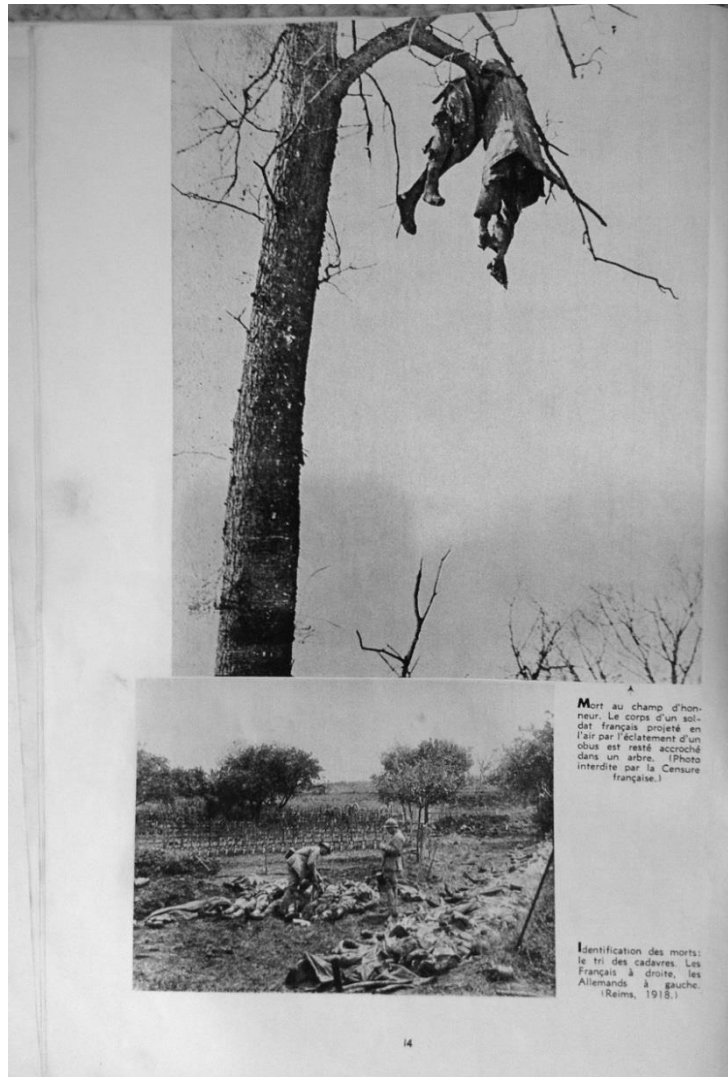
5.2.3.2 Témoignages de notre temps (1933)

Deze specifieke foto was reeds een jaar eerder gepubliceerd in een Frans, geïllustreerde magazine *Témoignages de notre temps*. Dit blad werd uitgegeven door de Société Anonyme des Illustrés Français onder leiding van Lucien Vogel, die tevens het gekende magazine *Vu* uitgaf sinds 1928. *Témoignages* werd tussen mei 1933 en augustus 1934 tweemaandelijks gepubliceerd als aanvulling op *Vu*. Het waren immers themanummers die door middel van tekst en beeld een enkel actualiteitsonderwerp uitwerkte en er dieper op in kon gaan dan mogelijk was in het moederblad.²³⁹ Een te grote overlapping tussen beide zou echter de reden zijn geweest voor het korte bestaan van dit aanvullende magazine dat slechts acht nummers van gemiddeld 86 bladzijden telde.²⁴⁰ Het eerste van deze nummers bevatte de foto in kwestie. Het was getiteld “Images Secrètes de la Guerre – 200 photographies censurées en France” en werd becommentarieerd door Paul Allard.

²³⁸ Innes and Castle, *Covenants with Death*, s.p.

²³⁹ In totaal werden acht nummers uitgegeven: (1) Images secrètes de la guerre. 200 photographies censurés en France; (2) Les Juifs; (3) Images secrètes allemandes de la guerre. 200 photographies censurées en Allemagne; (4) Traite des blanches et prostitution. 200 photographies et documents recueillis; (5) Un siècle de scandales. 200 photographies et documents recueillis; (6) La fin des rois?; (7) Dictatures et dictateurs; (8) Usines de faux. 200 photographies et documents.

²⁴⁰ Danielle Leenaerts, *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940): entre photographie d'information et photographie d'art* (Parijs: Peter Lang, 2010), p. 25–27.



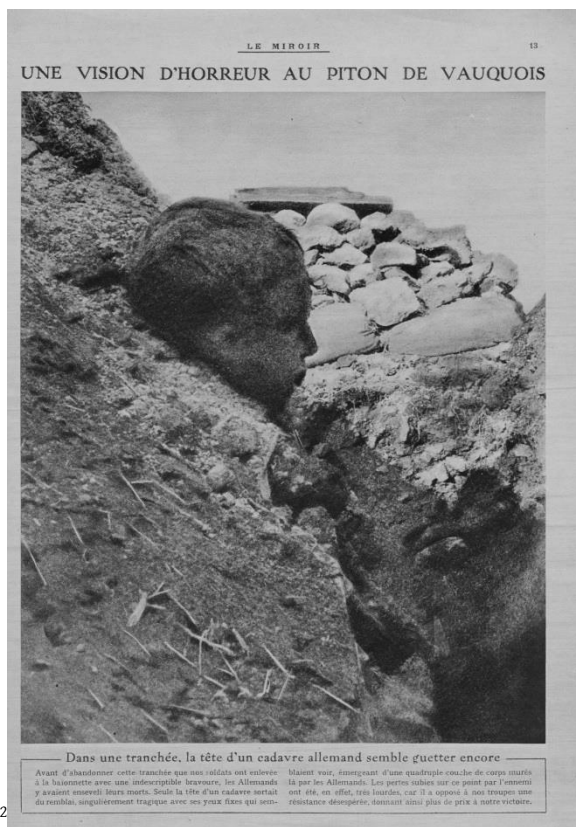
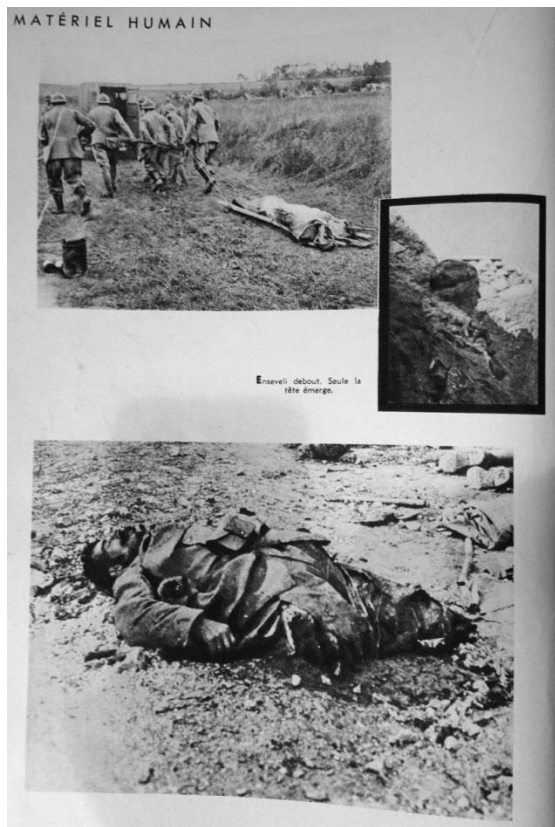
Ondanks dat dit magazine in Frankrijk werd uitgebracht, bleek het in tegenstelling tot *Le Miroir* wel een dergelijke foto van een Franse soldaat te publiceren, aangezien men er met een ironische ondertoon bij schreef:

“**Mort au champ d’honneur.** Le corps d’un soldat français projeté en l’air par l’éclatement d’un obus est resté accroché dans un arbre. (Photo interdite par la Censure français.)”

Zoals dit onderschrift doet vermoeden, ademde deze publicatie pacifisme en tegelijkertijd sensatie. Net als *Covenants with Death* werd ook dit blad immers voor commerciële doeleinden gedrukt. Interessant is dat *Témoignages* een algemene bronvermelding aan het begin van het nummer bijvoegde waaruit blijkt dat de foto’s werden aangeleverd door Franse en Duitse veteranen, twee Franse archiefinstellingen, het Imperial War Museum en een groot aantal fotoagentschappen waaronder Meurisse. Hoewel *Le Miroir* niet vermeld werd als bron, en hoewel men meende dat het

²⁴¹ *Témoignages. Images Secrètes de la Guerre - 200 photographies censurées en France.* Nr 1, mei 1933, p. 14.

enkel foto's toonde die tijdens de oorlog verboden waren, publiceerde het toch ook een foto die tijdens de oorlog in dat magazine verscheen. Het is uiteraard mogelijk dat dit *Témoignages* niet wist van de publicatie in *Le Miroir*. Men kon de foto elders vandaan hebben gehaald.



243

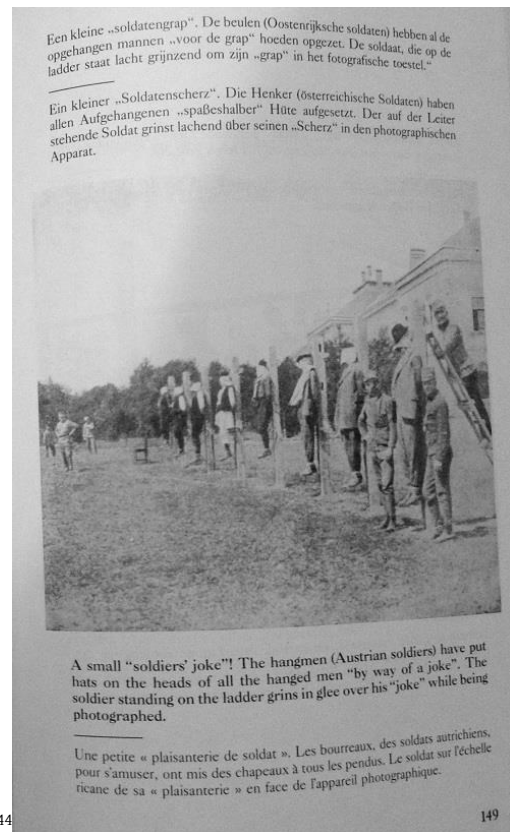
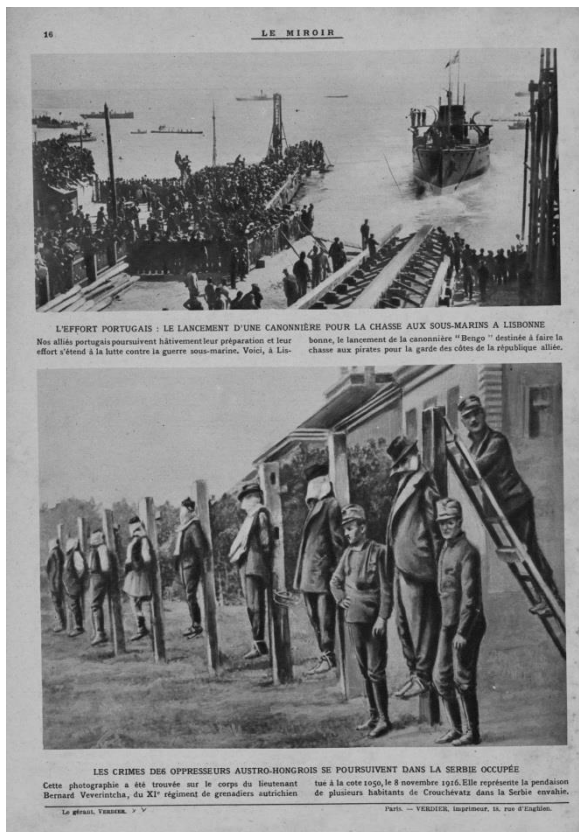
242

Weer werd de migrerende foto door beide bladen volgens dezelfde, intussen bekende logica verschillend geframed. Het onderschrift in *Témoignages* – “Enseveli debout. Seule la tête émerge.” – vermeldde geen nationaliteit. *Le Miroir* identificeerde de dode als een Duitser.

²⁴² *Témoignages. Images Secrètes de la Guerre – 200 photographies censurées en France.* Nr 1, mei 1933, p. 20.

²⁴³ *Le Miroir.* Nr 78, 23 mei 1915, p. 13.

5.2.3.3 Krieg dem Kriege (1924)



Le Miroir deelde ook foto's met een ander, massaal verspreid pacifistisch fotoboek dat tien jaar na het begin van de Eerste Wereldoorlog werd gepubliceerd. De onderste foto op de gereproduceerde bladzijde uit *Le Miroir* verscheen bijvoorbeeld in *Krieg dem Kriege*, een fotoboek uitgebracht in 1924 in Berlijn door Ernst Friedrich (1894-1967).

In 1919 had deze gedreven pacifist *Freie Jugend* opgericht, een anarchistische jongerenbeweging en gelijknamig tijdschrift. In 1923 opende hij zijn antioorlogsmuseum in Berlijn waaruit in 1924 *Krieg dem Kriege* zou voortvloeien. Dit boek verscheen niet alleen in Duitsland, maar in verschillende landen van Europa. In de eerste editie werden alle foto's vanuit dat oogpunt voorzien van onderschriften in het Duits, Frans, Engels en Nederlands en werd ook de titel *Krieg dem Kriege* zowel in het Duits als in de drie vertalingen op de cover gedrukt: *Guerre à la Guerre*, *War against War*, *Oorlog aan den Oorlog*. De vele foto's in dit boek had Friedrich via verschillende kanalen weten te verzamelen. Net zoals *Le Miroir* deed hij beroep op particulieren en amateurs, maar hij raadpleegde eveneens militaire archieven en zelfs medische archieven, vanwaar hij de befaamde "gueules

²⁴⁴ *Le Miroir*. Nr 177, 15 april 1915, p. 16.

²⁴⁵ Friedrich, *Krieg Dem Kriege*, p. 149.

cassées” haalde. Het zou allemaal materiaal zijn geweest dat tijdens de oorlog nooit langs de censor zou kunnen gepasseerd zijn. Hoewel dit zeker voor een groot aantal foto’s het geval zal zijn geweest, bewijzen een aantal migrerende beelden dat een zeker publiek toch al enkele van deze foto’s had gezien. Desalniettemin sloeg *Krieg dem Kriege* in als een bom. Het ongezien grote volume aan gruwelbeelden die samen een alternatief verhaal van de oorlog vertelden, kende tien drukken in de jaren twintig wat goed was voor zeker 50.000 exemplaren. De Berlijnse politie trad meteen in actie om de foto’s op zijn minst uit het straatbeeld te verwijderen. Friedrich, maar ook andere verkopers hadden ze immers tentoongesteld in de vitrine van hun boekhandels en dat kon niet door de beugel. Zoals kunsthistoricus Johan Pas het mooi samenvat: “Enige zin voor provocatie was Friedrich dan ook niet vreemd.”²⁴⁶

Friedrich presenteerde zijn werk als “het natuurlijk-ware, het natuurgetrouwe beeld van den oorlog – ten deele door toeval, ten deele opzettelijk – fotografisch vastgehouden.”²⁴⁷ Het is een claim in de strijd om de authenticiteit en de bewijskracht van fotografie die reeds in *Covenants with Death* werd geuit, maar die in Friedrich’s werk meteen wordt gerelativeerd door zijn eigen opvallend creatief gebruik van de foto’s zelf en van de teksten die dienden ter interpretatie.²⁴⁸ Friedrich bouwde een krachtige retoriek op aan de hand van de relatie tussen woord en beeld – zoals bij bovenstaand voorbeeld –, maar ook aan de hand van de relatie tussen beelden onderling.²⁴⁹ Juxtaposities van gruwelbeelden en idyllische taferelen werden na elkaar geplaatst in een crescendo van sarcasme en de ontkrachting van de mythische heldendood aan het front.

Op 15 april 1917 zette *Le Miroir* deze foto van acht opgehangen mensen in om opnieuw een aanklacht te formuleren tegen de wandaden van “des oppresseurs austro-hongrois” in Servië. Door te vermelden dat deze foto bij het dode lichaam van de Oostenrijkse luitenant Berband Veverintcha werd gevonden, wekte men nog meer afschuw voor de vijand op door te impliceren dat hij die foto meedroeg als een soort souvenir of trofee. Friedrich publiceerde dezelfde foto, maar legde de nadruk op een ander gruwelijk detail van de foto. Hij meende dat de “beulen” voor de grap hoeden op de hoofden van de opgehangen mannen hadden gezet. Hij vermeldde ook wel dat die beulen Oostenrijkse soldaten waren, maar toch waren beide frames niet identiek. Het doel dat *Le Miroir* nastreefde, werd in *Krieg dem Kriege* teniet gedaan aangezien doorheen het hele fotoboek de daden van *alle* oorlogvoerende partijen op de korrel werden genomen. Zo publiceerde Friedrich een foto

²⁴⁶ Johan Pas, “Een Fotoboek als een Fosforbom. Ernst Friedrichs ‘Oorlog aan de Oorlog’”, In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, ed. Inge Henneman, (Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014): p. 213.

²⁴⁷ Ernst Friedrich, *Krieg Dem Kriege* (Berlijn, 1924), p. 31.

²⁴⁸ Dora Apel, “Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War,” *New German Critique*, no. 76 (1999): p. 54.

²⁴⁹ Johan Pas, “Een Fotoboek als een Fosforbom. Ernst Friedrichs ‘Oorlog aan de Oorlog’”, p. 213.

van een grafkruis, die tijdens de oorlog in *BIZ* werd afgedrukt en in het vierde hoofdstuk aan bod is gekomen. Het is de enige foto van graf-of begrafenisrituelen die als migrerend beeld werd ontdekt.²⁵⁰ In dit geval komt het onderschrift zelfs volledig overeen met wat *BIZ* over de foto schreef: “Het woord Kameraden is in het opschrift door de Franschen met zwarte verf onzichtbaar gemaakt.” Friedrich scheerde alle partijen dus over dezelfde kam.



Vaak liet Friedrich de identiteit van de doden echter onvermeld. Zo schreef hij onder een foto van lijken die her en der verspreid lagen in een weide: “Oorlogsstillevens”. De doden konden dus eender wie zijn. *TWI* publiceerde tijdens de oorlog dezelfde foto, maar meende dat het Duitsers waren:

“Death’s gleanings in the harvest-field. Dead German soldiers awaiting interment by old French peasants. This photograph gives a slight idea of the frightful carnage due to the insane ideal of “Deutschland uber Alles.”

²⁵⁰ Waarom de foto’s van graven en begrafenis minder migreerden, is niet duidelijk. Deze enige migrerende foto van een grafkruis was duidelijk bijzonder door wat ermee was gebeurd. De meeste foto’s van graven leken bovendien zodanig op elkaar dat ze mogelijk snel in archieven allerhande verdwenen. Hypothetisch stel ik daarom dat een foto van dit onderwerp al erg opvallend moest zijn om een indrukwekkende sociale biografie te kennen.

²⁵¹ Friedrich, *Krieg Dem Kriege*, p. 234.



5.3 Interpretatieve deelconclusie: het expliciete beeld van oorlogsdoden onderdrukt na 1915?

Aan de hand van de migrerende beelden als leidraad door het bronnenmateriaal, werden een aantal generische frames ontdekt die de geïllustreerde bladen, alsook de naoorlogse pacifistische

²⁵² Friedrich, *Krieg Dem Kriege*, p. 163.

²⁵³ *The War Illustrated*. Nr 19, 26 december 1914, p. 461.

publicaties, hanteerden om de foto's een betekenis te geven. De oorlogvoerende landen volgden bij het framen duidelijk enkele van Ponsonby's propagandaprinicipes. De fotografische verbeelding van de lijken van vijandelijke soldaten werden ingezet als bewijs dat die vijand grote verliezen leed. Hun dood was bovendien niet heroïsch, maar gruwelijk. De burgerdoden van de eigen zijde werden dan weer getoond als aanklacht tegen de barbaarsheid van de vijand. De confrontatie met de blik van neutraal Nederland op identiek dezelfde beelden, zette deze trends in de verf. *Het Leven* nam duidelijk een andere positie in tegenover het expliciet verbeelden van oorlogsdoden. Men behield enigszins de neutraliteit en benadrukte niet zozeer de gruwel waarin een bepaalde partij aan het front verkeerde, maar eerder de gruwel *an sich*. Foto's van burgerdoden werden ingezet om de oorlog in haar totaliteit te veroordelen. Om die reden leunde de framing in *Het Leven* meer aan bij de drie naoorlogse, pacifistische publicaties die werden aangehaald. De foto's die vanuit de geïllustreerde pers migreerden naar *Covenants with Death*, *Témoignages* en *Krieg dem Kriege* brachten immers dezelfde verschillen aan het licht.

Uit de kwantitatieve analyses bleek reeds dat de Franse, Britse en Nederlandse magazines, die de dood het vaakst op een expliciete manier in beeld brachten, dit na 1915 steeds minder deden. Foto's van burgerdoden werden wel nog geregeld gepubliceerd, maar de gesneuvelde soldaten verdwenen uit beeld. Ook de migrerende beelden die het kwalitatieve deel van dit hoofdstuk vorm gaven, bleken overwegend te zijn gepubliceerd in 1915. Of ze werden pas na de oorlog afgedrukt in publicaties die door hun pacifistische motieven baat hadden bij het tonen van dergelijke beelden. Daarom dient de vraag gesteld te worden waarom directe foto's van oorlogsdoden vanaf 1916 steeds minder werden getoond.

De doden van de 'ander' werden getoond om de eigen heldhaftigheid in de verf te zetten. Opmerkelijk is echter dat *TWI* aanvankelijk ook enkele foto's van geallieerde gesneuvelden afdruckte en bovenal dat *Le Miroir* tot in 1916 zelfs de lijken van Franse soldaten liet zien aan haar lezers. Dit magazine was niet het enige in Frankrijk dat dit deed. Ook het duurere *L'Illustration* en enkele goedkopere sensatiebladen drukten dergelijke foto's af. Enerzijds zette *Le Miroir* een dergelijke foto in alsof het op dezelfde manier zou werken als traditionele schilderijen van veldslagen waarop de dood – zelfs die van de eigen krijgers – alomtegenwoordig maar tegelijkertijd heldhaftig was. Een uitzonderlijk geval was de voorpagina van 8 oktober 1916 met een foto van een Duitse én een Franse gesneuvelde in close-up. Althans zo meende *Le Miroir*. De doden liggen er vredig bij, in vergelijking met andere reeds gereproduceerde foto's. Het onderschrift accentueerde het duel dat er zou hebben plaatsgevonden:

“L'offensive qui devait nous donner Combles les a mis **face à face** dans une tranchée bouleversée. **Comme les guerriers de jadis, ils ont lutté corps à corps de toute leur vigueur, de toute leur haine, jusqu'à la mort.**”

Sixième année. — N° 150.

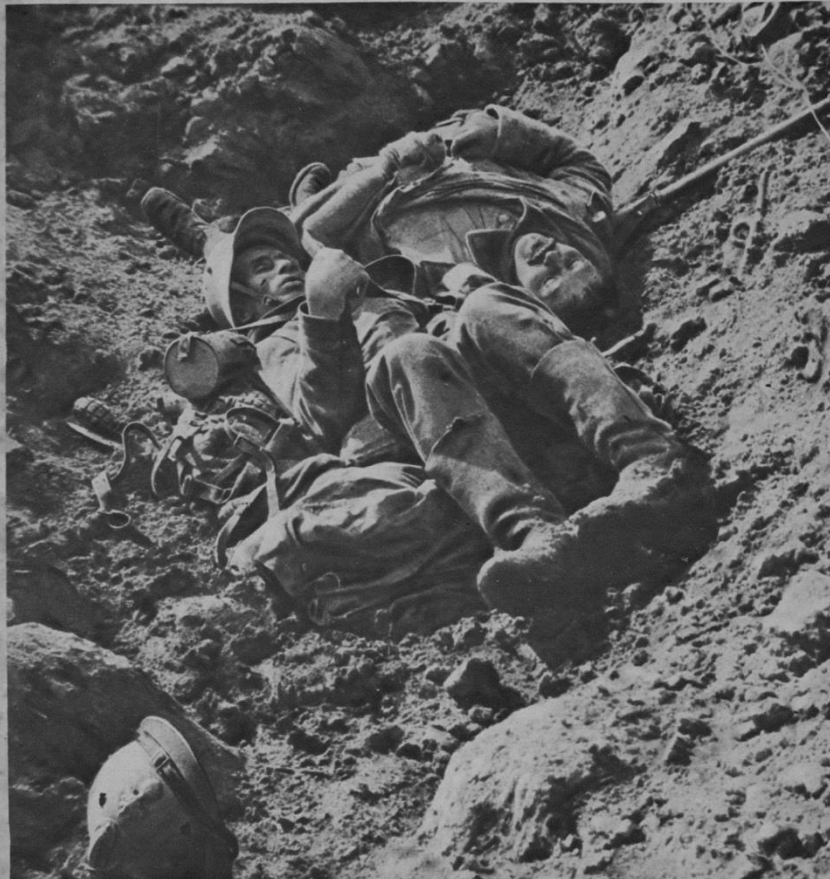
Le Numéro : 25 centimes.

DIMANCHE 8 Octobre 1916.

LE MIROIR

PUBLICATION HEBDOMADAIRE, 18, Rue d'Enghien, PARIS

LE MIROIR paie n'importe quel prix les documents photographiques relatifs à la guerre, présentant un intérêt particulier.



APRES UN DUEL A MORT ENTRE UN FRANÇAIS ET UN ALLEMAND DEVANT COMBLES

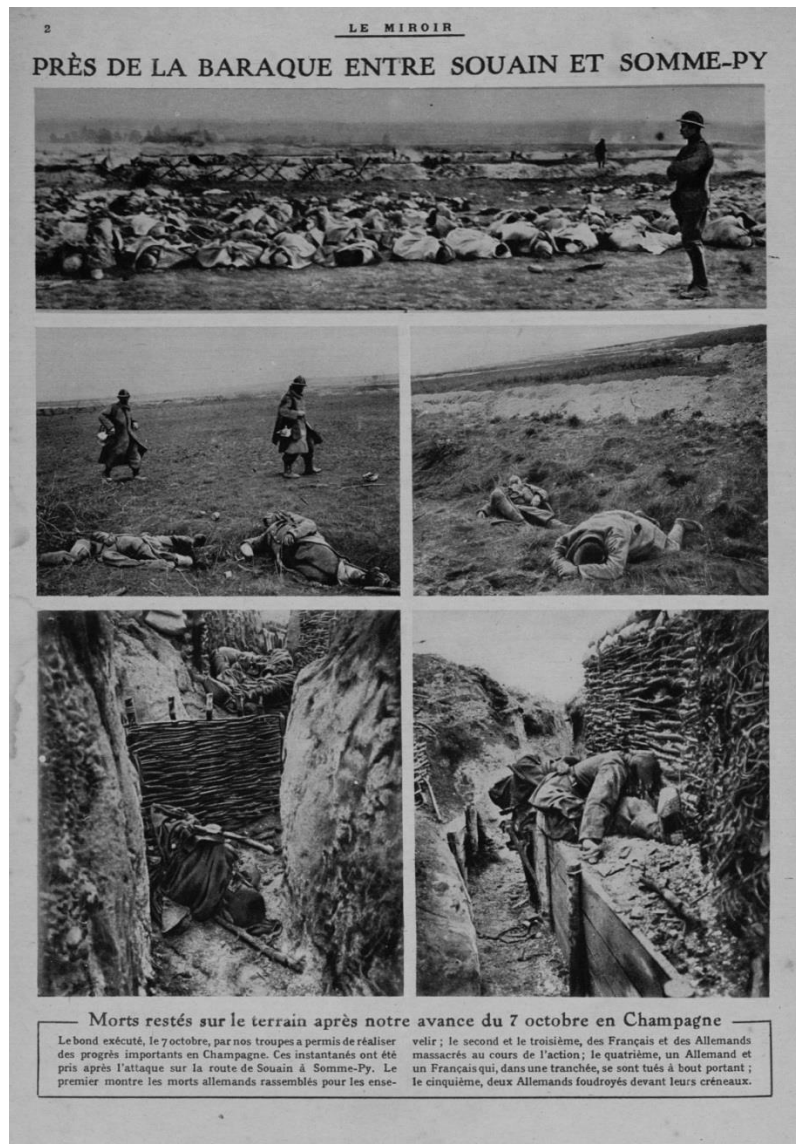
L'offensive qui devait nous donner Combles les a mis face à face dans une tranchée bouleversée. Comme les guerriers de jadis, ils ont lutté corps à corps de toute leur vigueur, de toute leur haine, jusqu'à la mort.

254

Ook op 24 oktober 1915 verschenen foto's van Franse en Duitse oorlogsdoden, maar deze keer is de mythe van heldhaftigheid minder eenduidig aanwezig. Twee foto's lieten bovendien Fransen en Duitsers zien die tijdens de actie "gemassacreerd" werden. Een andere foto toont een Franse en een Duitse soldaat die elkaar vanop korte afstand doodschoten. Men beschreef dus wel enige vorm van actie, maar vooreerst stelde het blad dat de doden – zowel Frans als Duits – op het terrein waren achtergebleven. Een vreemde uitspraak, aangezien uit de indirecte beelden bleek dat de

²⁵⁴ *Le Miroir*. Nr 150, 8 oktober 1916, p. 1.

oorlogvoerende landen graag benadrukten dat alle doden zo snel mogelijk een eervol graf zouden krijgen.



Foto's zoals deze leunden meer aan bij de vele foto's van de vijandelijke soldaten die op gruwelijke wijze, als gevolg van de geïndustrialiseerde loopgravenoorlog, om het leven waren gekomen. Die foto's moesten de mythe van de eigen heldhaftigheid oproepen, maar volgens historici Joëlle Beurier en Olivier Forcade toonden ze een manier waarop de Grote Oorlog doodde die onaanvaardbaar was. De soldaten stierven immers steeds minder *in combat*, maar door bommenregens en gasaanvallen in de loopgraven, zonder een actieve rol te hebben gespeeld in wat

²⁵⁵ *Le Miroir*. Nr 100, 24 oktober 1915, p. 2.

een heroïsche dood had moeten zijn. Dit maakte de “exhaltation de la mort de l’autre, ou du sien, dans l’acte de héroïsme”²⁵⁶ onmogelijk. Olivier Forcade verklaart:

“le nombre des représentations de la mort [...] qui sont encore diffusées, même lorsqu’il s’agit d’Allemands, interpellent forcément le lecteur de l’époque. En effet, comment rester insensible devant ces “visions tragiques sur le front de Verdun” montrant deux cadavres dont on ne saurait dire s’ils sont français ou allemands (même si la légende certifie qu’il s’agit d’Allemands) [...]? Il est inconcevable de ne pas y déceler toute la monstruosité de la guerre.”²⁵⁷

Anders dan bij foto’s van burgerdoden die net gruwelijk moesten zijn, zou het bijgevolg onmogelijk zijn geworden om de gewenste mythe nog langer aan directe beelden van dode soldaten te verbinden. Toch bleef volgens Beurrier het collectieve belang van het vaderland dat in oorlog was aan de orde en kon men niet protesteren. Men wilde zelfs niet protesteren. Net daarom zweeg men over de dood. In de plaats toonde men liever beelden van het nieuwe en actieve dagelijkse leven aan het front dat ook een vorm van heldhaftigheid moest uitstralen. Aldus betekende de Eerste Wereldoorlog een keerpunt in de installatie van het taboe van de dood, dat Philippe Ariès progressief sterker zag worden doorheen de twintigste eeuw.²⁵⁸

Ook ik ga akkoord met deze verklaring, maar toch wil ik enkele foto’s die tot op het einde van de oorlog in de geïllustreerde pers verschenen, niet buiten beschouwing laten. In *Le Miroir* werden inderdaad steeds minder directe beelden getoond, en al helemaal geen directe beelden meer van de eigen oorlogsdoden. Desalniettemin verschenen ze af en toe nog steeds en bleven dezelfde generische frames terugkeren. Als inleiding op de algemene conclusie van dit onderzoek, wil ik daarom de biografie van een laatste migrerende foto uiteenzetten om nuancering aan te brengen waar ik dat nodig acht.

²⁵⁶ Joëlle Beurrier, “Voir Ou Ne Pas Voir La Mort? Premières Réflexions Sur Une Approche de La Mort Dans La Grande Guerre,” in *Voir Ne Pas Voir La Guerre*, ed. Laurent Gervereau et. alli. (Parijs: Somogy, 2001), p. 65.

²⁵⁷ Olivier Forcade, “Voir et Dire La Guerre À L’heure de La Censure (France, 1914-1918),” *Le Temps Des Médias*, no. 4 (2005): p. 116.

²⁵⁸ Beurrier, “Voir Ou Ne Pas Voir La Mort? Premières Réflexions Sur Une Approche de La Mort Dans La Grande Guerre,” p. 64-68.

Epiloog

Een foto van doden op een kar...



Wanneer ik bovenstaande foto bekijk, die in de inleiding van deze masterscriptie al werd aangehaald, dan zie ik los van een of ander extern frame vier mannen, omgeven door lijken op en naast een kar. Zowel de levenden als de doden zijn soldaten, want ik herken hun legeruniform. De doden van wie ik de gezichten ik niet zie, in beeld gebracht als opeengestapelde levenloze objecten, lijken haast ontmenselijkt. Of toch althans voor mijn blik honderd jaar later, beïnvloed door een stroom aan gruwelbeelden uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. Toch straalt dit beeld gruwel uit, want hoewel wat mensen huiveringwekkend vinden, kan variëren, wordt de dood vandaag immers consensueel als horror beschouwd.¹ Voor mijn individuele blik is de foto ook honderd jaar

¹ John Taylor, *Body Horror : Photojournalism, Catastrophe and War* (Manchester University Press, 1998), p. 2.

later beklijvend, misschien niet door het zien van de doden zelf, maar door de houding van de vier mannen ten aanzien van de doden. Ze kijken recht in de camera. Ze confronteren de kijker met zichzelf, “want het is altijd irriterend om herinnerd te worden, door een person die in de camera kijkt, dat ook wij kijken, dat we voyeurs zijn geworden.”² Ze confronteren de kijker alsnog met de gruwel van het tafereel. Hun blik is emotioneel, alsof ze voor het nemen van de foto werden onderbroken tijdens het uitvoeren van een dagelijks klusje aan het front. Zoals net uiteengezet stelde historica Joëlle Beurier dat doorheen de Eerste Wereldoorlog het in de dood verloren heroïsme werd teruggevonden in het heroïsme van het ‘nieuwe’ frontleven dat in de geïllustreerde pers steeds meer aan bod kwam (en de dood steeds minder). In deze foto, die tijdens de oorlog effectief in de Franse geïllustreerde pers is verschenen (le Miroir, 19 maart 1916), zie ik nochtans beide: de dood aan het front zowel als het leven aan het front. De foto maakt pijnlijk duidelijk hoe onafscheidelijk de twee waren voor de soldaten – want ze zijn een taak aan het uitvoeren die dagelijkse kost lijkt te zijn. Net die onafscheidelijkheid maakt de ontmenselijkte stapel lijken weer menselijk – en gruwelijk.

De beschrijving van de foto die ik zonet heb uiteengezet, is onvermijdelijk het decoderen van de foto. Het is een eigen interpretatie van de betekenis die ik in de foto denk te zien, wat het gevolg is van wat Roland Barthes de fotografische paradox noemt. Zoals in het eerste hoofdstuk van deze scriptie uitgelegd, is het letterlijk beschrijven van een schijnbaar denotatief object als een foto volgens hem onmogelijk,

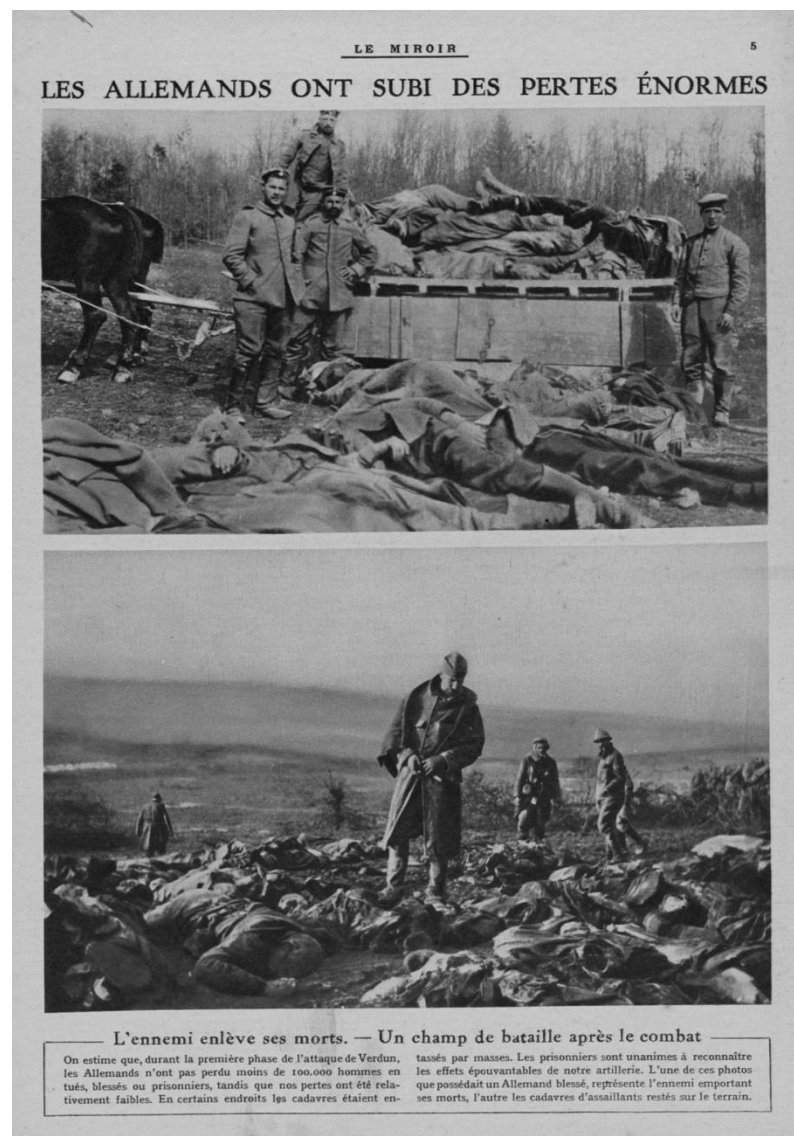
“car décrire consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relai ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu’on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l’analogie photographique.”³

Mijn beschrijving blijkt inderdaad een aaneenrijging van connotaties die bij het kijken naar de foto in mij opkomen. De herkenning van de legeruniformen kan eventueel als denotatieve betekenaar (signifiant) van de mannen als soldaten uit de Eerste Wereldoorlog (het betekende, signifié) geïnterpreteerd worden, maar zelfs dit eventueel te verdedigen denotatieve aspect van de foto kan worden opgevat als cognitieve connotatie die voortvloeit uit historische en culturele kennis. Bovendien verdwijnt dit denotatieve aspect in de beschrijving progressief naar de achtergrond. Connotaties komen op de voorgrond als gevolg van het feit dat ik andere foto’s van

² Citaat vertaald uit het Engels, origineel: “because it is always irritating to be reminded, by a person watching the camera, of the fact that we are also watching, that we have become the voyeur”, In: Thomas Schneider, “Narrating the War in Pictures: German Photo Books on World War I and the Construction of Pictorial War Narrations,” *Journal of War & Culture Studies* 4, no. 1 (2011): p. 39.

³ Roland Barthes, “Le Message Photographique,” *Communications* 1, no. 1 (1961): p. 129.

doden uit latere conflicten van de 20^e en 21^e eeuw heb gezien, maar ook als gevolg van historisch onderzoek naar het veranderende beeld van de dood, en ten slotte als gevolg van de wetenschap dat dit beeld in 1916 in de Franse geïllustreerde pers werd gepubliceerd. De combinatie van dit alles leidde tot mijn vaststelling dat de onafscheidelijkheid van het verloren heroïsme in de dood aan het front en het herwonnen heroïsme in het dagelijks leven aan het front, de foto tot een gruwelbeeld maakt. In feite bied ik de lezer vandaag een nieuwe encoding van een foto die honderd jaar geleden op diverse manieren geëncodeerd blijkt te zijn geweest want ook deze foto migreerde en bleek een rijke sociale biografie te hebben gehad.



⁴ *Le Miroir*. Nr 121, 19 maart 1916, p. 5.

Zoals gezegd werd de foto van de doden op een kar gepubliceerd in *Le Miroir* op 19 maart 1916. Beide foto's op de bladzijde vormden het bewijs van het intussen gekende frame: "Les Allemands ont subi des pertes énormes". Het onderschrift bij de foto luidde:

"On estime que, durant la première phase de l'attaque de Verdun, les Allemands n'ont pas perdu moins de **100.000 hommes en tués, blessés ou prisonniers**, tandis que **nos pertes ont été relativement faibles**. En certains endroits les cadavres étaient **entassés par masses**. Les prisonniers sont **unanimes** à reconnaître les effets épouvantables de notre artillerie. L'une de ces photos que possédait un Allemand blessé, représente l'ennemi emportant ses morts, l'autre les cadavres d'assaillants restés sur le terrain."

De lezer hoefde zoals steeds weinig uit de foto zelf af te leiden: zowel de levenden als de doden op de foto zijn Duitsers. Bovendien zou die vijand met een massale dood zijn geconfronteerd. *Le Miroir* sprak van een verlies van 100.000 mannen, zonder nochtans te specificeren welk aandeel van hen gesneuveld, dan wel gewond of gevangen is. Maar het vervolg van de tekst focuste enkel de dood, die ook op beide foto's te zien is. *Le Miroir* benadrukte aldus het zwaarste en meest demotiverende verlies dat men in oorlog kan leiden: niet het aantal gewonden of gevangenen, maar het aantal doden.

Zoals dit onderzoek heeft aangetoond, was het tonen van de eigen militaire doden minder eenduidig. Het onderschrift in *Le Miroir* verklaarde nochtans dat een Duitse gewonde soldaat de foto in zijn bezit had. Dit was mogelijk aangezien de foto inderdaad als 'Feldpostkarte', een Duitse postkaart tijdens de oorlog was verschenen.



5

⁵ *Feldpostkarte*, private collectie Wim van de Hulst, ca. 1916-1917.

Hoewel het niet met uitsluitende zekerheid gesteld kan worden, zou deze foto met gesneuvelden van de eigen partij in Duitsland een legale verspreiding kunnen hebben gekend.⁶ Waarom zou de censor het toelaten een dergelijke foto te verspreiden? In het archief van de Oostenrijkse officiële fotografie uit de Eerste Wereldoorlog, georganiseerd door het k.u.k. Kriegspressekwartier, worden een reeks foto's bewaard die ook heroïsche logica volgen, maar nuchtere documentatie lijken. Ze tonen de eigen dode soldaten die uit de loopgraaf worden gedragen om vervolgens begraven te worden. Duits historicus Anton Holzer stelde over deze beelden de hypothese dat die beelden misschien dienden om het thuisfront gerust te stellen over het lot van hun geliefden.⁷ Of dit voor de postkaart met de foto van de doden op een kar ook het geval was, zou eventueel kunnen worden achterhaald door de teksten op beschreven postkaarten. Helaas werden geen beschreven exemplaren met deze foto gevonden.

Eenzelfde foto die als bewijskracht moest dienen voor de overwinning van de geallieerden bij Verdun, zou dus tegelijkertijd het Duitse thuisfront gerust hebben gesteld dat hun soldaten eervol werden begraven. De eventuele denotatieve boodschap van de foto blijkt al fragiel. Na de oorlog, in 1920, werd in het Duitse magazine van de Duitse Onafhankelijke Socialistische Partij *Die Freie Welt* een juxtapositie van twee foto's gepubliceerd, gedateerd op 1917.

⁶ Het BuFa, dat instond voor de Duitse officiële fotografie, werd pas in 1917 opgericht, maar deze Duitse postkaart wordt vandaag bewaard in het Bundesarchiv, wat de hypothese van een legale verspreiding van de foto tijdens de oorlog plausibel maakt. Verder wordt de postkaart ook bewaard in het In Flanders Fields Museum en in de private collectie van Wim van de Hulst.

⁷ Anton Holzer and Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv, *Die Andere Front: Fotografie Und Propaganda Im Ersten Weltkrieg*. (Darmstadt : Primus,, 2007), p. 182-183.



Wie ein in der Etappe gestorbener General begraben wurde



Wie die an der Front abgeschlachteten Proletarier verladen wurden

8

Een van de foto's was opnieuw deze met de doden op de kar. Ze werd in contrast geplaatst met een foto van de begrafenis van een generaal, die ongetwijfeld officieel was goedgekeurd om tijdens de oorlog verspreid te worden. De geruststellende intentie van het ophalen van de slachtoffers werd echter niet bevestigd door de foto van de begrafenis. Integendeel, de tweede foto, die de idee van een heroïsche oorlog met individueel geëerde helden symboliseert, brak deze intentie af. De anonimiteit en collectiviteit van de 'gewone' gesneuvelde soldaat aan het front – de proletariërs – werd geaccentueerd. De individuele kist, omringd door een rouwende massa, staat in contrast met de opeengestapelde doden, omringd door enkele soldaten aan het werk. Het onderschrift, “Wie ein in der Etappe gestorbener General begraben wurde” en “Wie die an der Front abgeschlachteten Proletarier verladen wurden”, gaf deze interpretatie mee. Niet alleen het contrast tussen de

⁸ Gereproduceerd in: Andrés Mario Zervigon, “Postcards to the Front: John Heartfield, George Grosz and the Birth of Avant-Garde Photomontage,” in *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity.*, ed. David Prochaska and Jordana Mendelson (University Park: Pennsylvania State university press, 2010), p. 61.

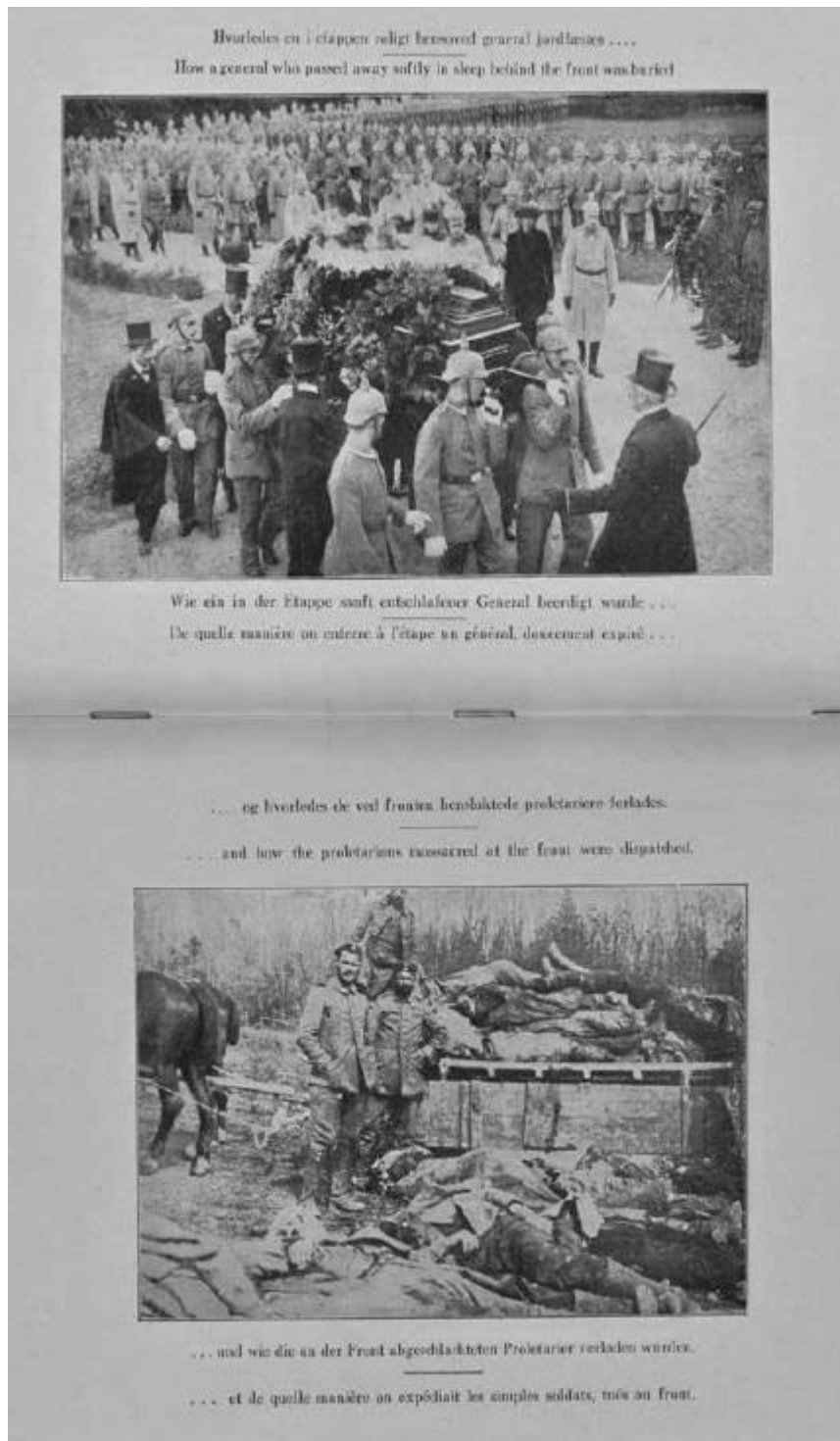
behandeling van de rijken tegenover de armen aan het front werd belicht, maar ook de disconnectie tussen het officiële en het ongecensureerde beeld van de dood.⁹

De juxtapositie werd door *Die Freie Welt* toegeschreven aan John Heartfield, een gekende Duitse Dadaïst tijdens het interbellum. Hij zou tijdens de oorlog, zoals vele andere soldaten, de fragiliteit van de betekenis van een foto hebben doorzien en deze naar hun hand zetten om de censuur tussen het front en het thuisfront te omzeilen. In tegenstelling tot de populaire patriottische fotomontages in de vorm van een postkaart, die de eenheid tussen front en thuisfront moesten verbeelden, assembleerden soldaten net contrasterende foto's op postkaarten zodat ze in beelden konden zeggen wat in tekst werd gecensureerd. Enkele scherpe woorden zetten hun boodschap in de verf. Deze gelijkijnde juxtaposities van beelden zou John Heartfield leiden tot de creatie van zijn beroemde fotomontages die de Berlijnse Dada in de jaren 1920 domineerden en de sociale chaos van de Weimar Republiek bekritiseerden. Geen enkele van zijn originele postkaarten, vervaardigd tijdens de oorlog, is bewaard gebleven, maar toch zouden ze van essentieel belang geweest zijn voor de uitvinding en overlevering van Heartfields fotomontagetechniek.¹⁰

De Berlijnse Dadaïsten zouden aldus verderzetten wat in de oorlog zou zijn gestart: het ondermijnen van de valselijk coherente visie van Duitsland door componenten van verschillende foto's te assembleren om ze een nieuwe en fundamenteel andere betekenis te geven. Deze techniek van herschikking van contrasterende beelden om een nieuwe boodschap te laten ontstaan, werd in dit onderzoek al in het werk van Ernst Friedrich opgemerkt. Hij publiceerde immers een reeks juxtaposities van gruwelijke met optimistische beelden. Een van deze was de combinatie die aan Heartfield wordt toegeschreven. Friedrich, die tewerk ging vanuit dezelfde motieven als Heartfield, behield hetzelfde frame voor deze foto.

⁹ Zervignon is ervan overtuigd dat de foto van de Duitse slachtoffers die aan het front worden verzameld ook los van de andere foto nooit zou zijn goedgekeurd door de censor. In dat geval zou de eerder vermelde postkaart een illegale verspreiding hebben gekend.

¹⁰ Zervignon, "Postcards to the Front: John Heartfield, George Grosz and the Birth of Avant-Garde Photomontage," p. 55–56, 58, 60.



11

Deze juxtapositie toont opnieuw de fragiliteit van de fotografische realiteit aan. In het geval van Friedrich's encodatie des te meer omdat enkele van de foto's uit *Krieg dem Kriege* ook werden gepubliceerd in een Duits nationalistisch fotoboek: Hermann Rex's *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit 1914-1918*, gepubliceerd in 1926.

¹¹ Friedrich, *Krieg Dem Kriege*, p. 120-121.



12

Hermann Rex was een Duitse officiële oorlogsfotograaf, maar in tegenstelling tot Brits fotograaf Ivor Castle was pacifisme niet het uitgangspunt van zijn boek. Rex publiceerde deze collectie foto's als een reactie op het werk van Friedrich en ook Rex exploiteerde het argument van de authenticiteit van het fotografisch medium. Het boek kenmerkte zich door een schijnbaar objectieve documentaire stijl met een focus op de technologische macht van Duitsland en het drama van de veldslagen, eerder dan op de gevolgen ervan. Desondanks was het weer de tekst die het gewenste narratief uit de foto's moest laten verriszen. Rex wilde aantonen dat het Duitse leger in werkelijkheid niet was verslagen, hoewel hij toch enkele foto's van Duitse slachtoffers in de publicatie opnam. Dit wijst erop dat men dit aspect van de oorlog toch niet volledig kon negeren. "The horrifying itself had to be heroized."¹³ De Duitse doden werden door Rex sporadisch getoond om de volgens hem "ware" betekenis van heroïsme te beklemtonen, namelijk nobele zelfopoffering voor het vaderland.¹⁴ Zijn onderschrift bij de foto luidde:

"Bei der sich steigenden Entwicklung der Kämpfe war es nicht mehr möglich, die in Massen gefallenen **Heldensöhne** einzeln an Ort und Stelle zu bestatten, da das ganze Gelände unter

¹² Hermann Rex, *Der Weltkrieg in Seiner Rauhen Wirklichkeit 1914-1918; Kriegs- Bilderwerk Mit 600 Bildern Aus Allen Fronten Nach Authentischen, Wahrheitsgetreuen, Photographischen Originalaufnahmen Durch Den Kriegsphotographen Hermann Rex*, 1926, p. 92.

¹³ D. Hoffmann, *Die Dekoration der Gewalt, Kunst und Medien im Faschismus*. (Gief3en, Anabas-Verlag Kampf, 1979), geciteerd in Apel, "Cultural Battlegrounds," p. 74.

¹⁴ *Ibid.*, p. 70-74.

ständigen Feuer des Feinde lag. Sie wurden auf Wagen gebracht, um ihnen außerhalb der Kampfzone **ein ehrenhaftes friedliches Grab** zu bereiten.”

Rex erkende dat de Duitsers massale verliezen hadden geleden – zoals *le Miroir* beweerde –, maar in tegenstelling tot Heartfield en Friedrich bestempelde hij de doden niet als proletariërs, maar als “Heldensöhne”. Hij keerde bovendien terug naar de geruststellende boodschap van de postkaart, aangezien de doden volgens hem een eervol vreedzaam graf zouden krijgen. Op het einde van de Weimar Republiek benadrukten verschillende politieke groeperingen aldus de horror van de dood in oorlog aan de hand van foto’s en meer bepaald aan de hand van deze specifieke foto. Alleen gaven de verscheidene frames die horror telkens een andere connotatieve betekenis.¹⁵

Mijn eigen radicaal andere beschrijving van de foto, gevormd vanuit een radicaal ander standpunt en frame, bewijst dat deze veranderlijke connotaties zelfs honderd jaar later geen halt worden toegeroepen. Een andere contemporaine beschrijving van de foto in kwestie bevestigt deze conclusie. Duits historicus Bodo von Dewitz schreef in een artikel in 2012 dat de doden op de foto geen Duitsers zijn, maar Fransen en Engelsen:

“Even without an explanatory description, the dead bodies are obviously those of enemy soldiers, a context in which a commemorative photograph might seem appropriate.”

Bijgevolg luidde Von Dewitz’s legende onder de foto: “Figure 19: anonymous, German soldiers loading fallen Englishmen and Frenchmen, western front, 1915-1916, photo postcard.”¹⁶ Het is opnieuw een schijnbaar denotatieve beschrijving van een schijnbaar denotatieve foto. De beschrijving lijkt weliswaar waarschijnlijk, aangezien ze op von Dewitz’s extensieve historische kennis is gebaseerd, maar net daarom is ze vol van cognitieve connotaties. Connotaties die bijgevolg veranderlijk zijn naargelang de kennis van de kijker. Connotaties die bijgevolg te historiseren zijn. Zelfs expliciete beelden van oorlogsdoden krijgen dus telkens opnieuw, bij elk gebruik, een nieuwe betekenis die niet inherent blijkt aan het beeld zelf.

Deze vaststelling bevestigt dat foto’s in sociaal-constructivistische termen zowel de discursieve als de pre-discursieve realiteit belichamen. Uit dit onderzoek blijkt dat pre-discursieve element van de foto echter niet – of toch nooit met voldoende zekerheid – te achterhalen. Hoewel het voor historici vandaag verleidelijk is om met een ‘recognition’ strategie naar historische foto’s te kijken, pleit ook ik, zoals Julia Thomas, voor de ‘excavation’ strategie (cf. supra). Want dan kan het bevragen van foto’s als bronnen die geplaatst moeten worden binnen het discours (de episteme) die

¹⁵ Schneider, “Narrating the War in Pictures,” p. 46.

¹⁶ Bodo von Dewitz, “German Snapshots from World War I,” in *War/ Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath.*, ed. Anne Wilkes Tucker and Will Michels (Houston: Museum of fine arts, 2012), p. 157.

de foto's heeft voortgebracht – aan de hand van Foucault's archeologische, discursieve strategie – een verrijkend inzicht bieden in dat discours (dat episteme). Door te bestuderen hoe de foto van de doden op een kar werd ingezet door verscheidene partijen en doorheen de tijd, kon immers worden aangetoond hoe die gebruikers naar dat beeld keken, welke betekenis zij in dat beeld zagen en bijgevolg op welke manier zij de realiteit van de dood als gevolg van oorlog interpreteerden.

Een foto zonder intrinsieke betekenis.

De laatste migrerende foto heeft aangetoond dat fotografisch bewijsmateriaal van de realiteit van de dood aan het front kwetsbaar is. Eerder dan een reproductie van de *verleden realiteit*, was het een aanknopingspunt voor een Foucaultiaanse archeologie van *de houding van de betrokken partijen* die deze foto encodeerden. Het resulterende frame van het beeld bleek zelfs honderd jaar later nog steeds veranderlijk.

Deze vaststelling correspondeert dus met de reflecties betreffende fotografie als historische bron die werden ontwikkeld in het eerste hoofdstuk van deze scriptie. Geïnspireerd door de archeologische methode van Michel Foucault werd de zoektocht naar de objectieve, historische waarheid via fotografie van meet af aan afgewezen. Ideeën uit de theoretische geschiedenis, de *visual turn* en de *material turn* werden samengebracht in een poging om een geschikte methodologie te vinden voor een onderzoek dat zich baseert op historische foto's van doden uit de Eerste Wereldoorlog. Die methodologie werd gevonden in het *framing paradigma* uit de communicatiewetenschappen.

De erkenning van de framing van een foto impliceert de erkenning van de onmogelijkheid om de historische waarheid te verbeelden. Frames bepalen in grote mate de hedendaagse mythes – zoals door Roland Barthes gedefinieerd – die een foto volgens de vormgever van het frame moet uitdragen. De denotatieve waarde van een foto wordt erdoor verarmd, om een connotatieve waarde, een mythe, te laten domineren. In dit onderzoek waren het bijgevolg die mythes die het onderwerp van interesse vormden.

De frames van de foto's die ik heb onderzocht werden gecreëerd door de geïllustreerde pers die tijdens de Eerste Wereldoorlog werd uitgegeven. Aan de hand van een casestudy van vijf populaire magazines uit vijf verschillende landen werd nagegaan wat het publiek tussen 1914 en 1918 van de oorlogsdood te zien kreeg en met welke mythische boodschap.

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie werd aangehaald dat de Eerste Wereldoorlog door onder andere de historici Capdevila en Voldman als keerpunt wordt beschouwd in de fotografische

verbeelding van oorlogsdoden. Toch bleek een gedetailleerde studie van deze verbeelding tijdens de Eerste Wereldoorlog opvallend afwezig. Auteurs die onderzoek doen naar de verbeelding van oorlogsdoden lijken dan ook vaak kort door de bocht te gaan in hun definiëring van de Eerste Wereldoorlog als keerpunt. De vaststellingen in dit onderzoek duiden inderdaad op een keerpunt, maar nuanceren ook de manier waarop bijvoorbeeld Capdevila en Voldman dit keerpunt formuleerden. In het eerste hoofdstuk werd hun formulering geciteerd. Ze stelden dat het keerpunt werd teweeggebracht omdat de Eerste Wereldoorlog expliciete beelden van oorlogsdoden produceerde die inherent ondraaglijk waren en de traditionele, heroïsche beeldvorming van oorlogsdoden ontkrachtten. Daarenboven bleken ze van mening dat dergelijke beelden tijdens het conflict zelf gecensureerd werden en pas nadien boven water kwamen. Eerst en vooral toont dit onderzoek aan dat expliciete beelden van oorlogsdoden in bepaalde gevallen wel de censuur passeerden.

1914 *Illustré*, het magazine uit bezet België, liet vrijwel geen directe beelden van doden zien. Door toedoen van de Duitse bezetter liet de weinige bewegingsvrijheid die men maar had dit niet toe. Ook in Duitsland zelf was dit het geval, waar de censuur dan ook 'draconisch' was. Toch wist *BIZ* enkele expliciete beelden te publiceren en de framing van de oorlogsdood toonde aan waarom. Enkel foto's van de gesneuvelde soldaten van de vijand werden afgedrukt en het discours benadrukte de verliezen die ze leden om de mythe van de eigen heldhaftigheid te versterken. Soldaten van de eigen zijde die gesneuveld waren, werden liever geëvoqueerd door de grafrituelen te fotograferen waarmee deze 'helden' werden geëerd. Ook 1914 *Illustré* ging op die manier te werk, maar bovenal verkoos *TWI* dit indirecte beeld van de dood. *Le Miroir* hanteerde dezelfde generische frames. Directe, opvallend gruwelijke beelden van vijandelijke oorlogsdoden kwamen er evenwel het meeste voor om de kracht van het eigen leger in de verf te zetten. Foto's van burgerdoden bleken de censuur ook gemakkelijk te passeren omdat ze welgekomen bewijsmateriaal waren voor de wandaden van de vijand. De propagandaprinicipes die Arthur Ponsonby na de Eerste Wereldoorlog definieerde, bleken inderdaad ter harte te zijn genomen tijdens dat conflict.

Opvallend was het perspectief van neutraal Nederland dat niet hetzelfde soort propaganda moest voeren als de betrokken landen. Niet alleen gruwelijke foto's van burgerdoden werden afgedrukt door *Het Leven*, maar expliciete foto's van alle oorlogsdoden, ongeacht hun nationaliteit, werden aan de lezer getoond. Het fotografisch evenement was nagenoeg altijd doordrongen van een haast pacifistische mythe. Het feit dat dit radicaal andere perspectief geregeld werd geïllustreerd met dezelfde foto's die ook door de oorlogvoerende landen werden ingezet, bevestigde de stelling die Susan Sontag poneerde in haar gekende *Regarding the Pain of Others*: de identiteit van zowel de dode op de foto als van degene die naar de foto kijkt, is dus van primair belang. De definiëring van de foto

is van primair belang, het gruwelijke beeld *an sich* niet.¹⁷ De verdere migratie van enkele foto's naar naoorlogse, pacifistische fotoboeken bood alleen nog meer bevestiging.

Dat de Eerste Wereldoorlog toch een keerpunt betekende in de beeldvorming van oorlogsdoden bleek uit de vaststelling dat vanaf 1916 directe beelden van die oorlogsdoden veel minder werden gepubliceerd in de geïllustreerde pers. Zeker in *Le Miroir* was deze evolutie opvallend, gezien het feit dat het in 1915 zelf foto's van de eigen gesneuvelde soldaten had gepubliceerd. De Franse historica Joëlle Beurier poneerde de stelling dat net die beelden, maar zelfs ook de beelden van de dode vijand, ervoor zorgden dat het publiek de dood aan het front niet meer konden aanvaarden en dat het bijgevolg ook geen foto's van die dood meer wilde zien. Soldaten hadden hun heldhaftigheid verloren in een conflict dat op industriële wijze een massale dood veroorzaakte.

Naar mijn mening mogen de directe beelden die na 1915 alsnog werden gepubliceerd in alle geïllustreerde bladen evenwel niet genegeerd worden. De foto van de doden op een kar, die in maart 1916 nog in *Le Miroir* werd gepubliceerd, kende een opmerkelijke biografie. Dat Hermann Rex zelfs na de oorlog met deze foto nog een mythe van heldhaftigheid kon oproepen, bewijst dat geen enkel beeld intrinsiek choquerend is. Aldus werd het andere punt van Capdeliva en Voldman genuanceerd, namelijk hun stelling dat de Eerste Wereldoorlog expliciete beelden van oorlogsdoden produceerde die inherent ondraaglijk waren en zo de traditionele, heroïsche beeldvorming van oorlogsdoden ontkrachtten. Het is immers het frame van dat beeld dat de aard en de sterkte van de shock bepaalt. Zelfs al lijkt een foto van de dood - dat beangstigend, dat onbekende eindpunt van ieders leven - intrinsiek choquerend.

¹⁷ Susan Sontag, *Kijken Naar de Pijn van Anderen*, trans. Heleen ten Holt (Amsterdam: Bezige Bij, 2003), 5–18.

Bibliografie

(1) Uitgegeven bronnen

- Geïllustreerde pers

1914 illustré. Brussel: Van Cortenberg, Nr 1 - 183, augustus 1914 - maart 1918.

Berliner Illustrierte Zeitung. Berlijn: Ullstein Verlag, 2 augustus 1914 – 10 november 1918.

Het Leven Geïllustreerd. Amsterdam: Frans Van Erlevoordt, 11 augustus 1914 – 31 december 1918.

Le Miroir. Parijs: Le Petit Parisien, 9 augustus 1914 – 29 december 1918.

The War Illustrated. Londen: Amalgamated Press, 22 augustus 1914 – 28 december 1918.

- Fotoboeken

Friedrich, Ernst. *Krieg Dem Kriege*. Berlijn, 1924.

Innes, T.W., and Ivor Castle. *Covenants with Death*. Londen: The Daily Express, 1934.

Rex, Hermann. *Der Weltkrieg in Seiner Rauhen Wirklichkeit 1914-1918; Kriegs- Bilderwerk mit 600 Bildern Aus allen Fronten nach authentischen, wahrheitsgetreuen, photographischen Originalaufnahmen durch den Kriegsphotographen Hermann Rex*, 1926.

- Postkaart

Feldpostkarte, private collectie Wim van de Hulst, ca. 1916-1917.

(2) Boeken, bijdragen in verzamelwerken en artikels

- Altena, Marga. *Visuele strategieën: foto's en films van fabrieksarbeidsters in Nederland (1890-1919)*. Amsterdam: Aksant, 2003.
- Amara, Michaël. "La Propagande Belge et L'image de La Belgique Aux Etats-Unis Pendant La Première Guerre Mondiale." *Belgisch Tijdschrift Voor Nieuwste Geschiedenis* 31, no. 1-2 (2000): pp. 173-228.
- Apel, Dora. "Cultural Battlegrounds: Weimar Photographic Narratives of War." *New German Critique*, no. 76 (1999): pp. 49-84.
- Ariès, Philippe. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours*. Paris: Seuil, 1977.
- Barthes, Roland. "Le Message Photographique." *Communications* 1, no. 1 (1961): pp. 127-38.
- . "Myth, Today." In *A Barthes Reader*, pp. 93-149. New York: Hill and Wang, 1982.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1982.
- Batchen, Geoffrey. *Forget Me Not: Photography & Remembrance*. New York: Princeton architectural press, 2004.
- . "Seeing and Saying: A Response to 'incongruous Images' " *History and Theory* 48, no. 4 (2009): pp. 26-33.
- Bauwelinck, Egon. "Het zweet en het bloed van hulpeloze Duitsers'. De schaduwzijde van een historische foto." *Brood en rozen: tijdschrift voor de geschiedenis van sociale bewegingen*, no. 4 (2013): pp. 40-51.
- Beunders, Henri. "Oorlogsfotografie: de duistere betekenis van beelden." In *Het beeld in de spiegel: historiografische verkenningen: liber amicorum voor Piet Blaas*, edited by Mulier Haitsma, Piet Blaas, and Oste Gaspard Eco, pp. 19-38. Hilversum: Verloren, 2000.
- Beunders, Henri, and Martijn Kleppe. "Een Plaatje Bij Een Bron of Bron van Onderzoek? Fotografie Verwerft Geleidelijk Een Plek in de Historische Wetenschap." *Groniek* 187 (2010): pp. 121-39.
- Beurier, Joëlle. "Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre." Doctoraatscriptie, Institut universitaire de Florence, 2007.
- . "Information, Censorship or Propaganda? The Illustrated French Press in the First World War." In *Untold War : New Perspectives in First World War Studies*, edited by Heather Jones, pp. 293-324. Leiden: Brill, 2008.
- . "Voir Ou Ne Pas Voir La Mort? Premières Réflexions Sur Une Approche de La Mort Dans La Grande Guerre." In *Voir Ne Pas Voir La Guerre*, edited by Laurent Gervereau et. alli., pp. 63-69. Parijs: Somogy, 2001.

- Bool, Flip, and G.J. Rook. de. *Het Leven, 1906-1941: een weekblad in beeld*. 's-Gravenhage: Haags Gemeentemuseum, 1981.
- Boom, Mattie. "Visuele Massacultuur Als Historische Bron. Het Geïllustreerde Tijdschrift in WO1." *Skript*, no. 3 (1983): pp. 203-17.
- Boom, Mattie, and Marten van Sinderen. "De Geïllustreerde Pers in de Eerste Wereldoorlog. Een Kunsthistorische Erkenningstocht Op Het Terrein van de Visuele Massamedia." Doctoraatscriptie, Leiden, 1983.
- Bowen, Claire. "War Pictures for Peace: Ernst Friedrich's War Against War." *Arts of War and Peace*, 2013, pp. 57-64.
- Brennen, Bonnie, and Hanno Hardt, eds. *Picturing the Past : Media, History and Photography*. University of Illinois press, 1999.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London : Reaktion books, 2001.
- Cachet, Tamar. "De Dode Vijand. Sensatie." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, p. 98. Gent en Antwerpen: AsAMER en FoMu, 2014.
- . "Strijdmiddel: Officiële Frontfotografie." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, p. 70. Gent en Antwerpen: AsAMER en FoMu, 2014.
- . "Taboe. Het Onsterfelijke Vaderland." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, pp. 94-96. Gent en Antwerpen: AsAMER en FoMu, 2014.
- Campbell, David. "Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media." *Journal for Cultural Research* 8, no. 1 (January 2004): pp. 55-74.
- Capdevila, Luc, and Danièle Voldman. *War Dead Western Societies and the Casualties of War*. Translated by Richard Veasey. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- Carmichael, Jane. *First World War Photographers*. London: Routledge, 2003.
- Chielens, Piet, Hannelore Decoodt, Bert Hogenkamp, Pascal Cornet, Strop, Bruno De Wever, and Rudi Vranckx. *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*. Gent : Ludion, 2002.
- Chong, Dennis, and James N. Druckman. "Framing Theory." *Annual Review of Political Science* 10, no. 1 (2007): pp. 103-26.
- Coppens, Jan. *De bewogen camera : protest en propaganda door middel van foto's*. Meulenhoff/Landshoff, 1982.
- Craig, Robert. "Fact, Public Opinion, and Persuasion: The Rise of the Visual in Journalism and Advertising." In *Picturing the Past: Media, History and Photography*, by Bonnie Brennen and Hanno Hardt, pp. 36-59. University of Illinois press, 1999.
- Creutz, Martin, and Régis Croenne. "Les Journalistes et La Censure Dans l'Empire Allemand Pendant La Grande Guerre." *Guerres Mondiales et Conflits Contemporains*, 1993, pp. 101-9.

- D'Haenens, Leen. "Euro-Vision The Portrayal of Europe in the Quality Press." *Gazette* 67, no. 5 (2005): pp. 419-440.
- Daghelet, Inneke. "Illustrated, Illustrierte, Illustrée... de Pers." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, pp. 26-28. Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014.
- De Bens, Els. *De Pers in België: Het Verhaal van de Belgische Dagbladpers Gisteren, Vandaag En Morgen*. Tielt : Lannoo, 2001.
- Deslé, Rein. "WOI: Een Kentering." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, p. 15. Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014.
- Dewitz, Bodo von. *So wird bei uns der Krieg geführt: Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg*. München: Tuduv-Verlagsgesellschaft, 1989.
- Dewitz, Bodo von, and Museum Ludwig (Cologne, Allemagne). *Kiosk: Eine Geschichte Der Fotoreportage, 1839-1973*. Göttingen: Steidl, 2001.
- Durham, Meenakshi Gigi, and Douglas Kellner. *Media and Cultural Studies: Keywords*. Malden, MA: Blackwell, 2006.
- Edwards, Elizabeth. "Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs." *Visual Studies* 17, no. 1 (2002): pp. 67-75.
- . "Photography and the Material Performance of the Past." *History and Theory* 48, no. 4 (2009): pp. 130-50.
- Edwards, Elizabeth, and Janice Hart. *Photographs Objects Histories on the Materiality of Images*. London: Routledge, 2010.
- Entman, Robert M. "Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm." *Journal of Communication* 43, no. 4 (1993): pp. 51-58.
- Forcade, Olivier. "Voir et Dire La Guerre À L'heure de La Censure (France, 1914-1918)." *Le Temps Des Médias*, no. 4 (2005): pp. 50-62.
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. Translated by Alan Sheridan-Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Gamson, William A., and Andre Modigliani. "Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power: A Constructionist Approach." *American Journal of Sociology* 95, no. 1 (1989): pp. 1-37.
- Goldberg, Vicki. *The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives*. 1st ed. New York: Abbeville Press, 1991.
- Gorer, Geoffrey. "The Pornography of Death." *Encounter* 5, no. 4 (1955): pp. 49-53.
- Guillot, Hélène. "La section photographique de l'armée et la Grande Guerre." *Revue historique des armées*, no. 258 (2010): pp. 110-17.

- Gutting, Gary. *Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford university press, 2005.
- Holzer, Anton, and Österreichische Nationalbibliothek. Bildarchiv. *Die Andere Front: Fotografie Und Propaganda Im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt : Primus, 2007.
- Keilbach, Judith. "Photographs, Symbolic Images, and the Holocaust: On the (im) Possibility of Depicting Historical Truth." *History and Theory* 48, no. 2 (2009): pp. 54–76.
- Keller, Ulrich. "Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918." *Fotogeschichte* 33, no. 130 (2013): pp. 5–50.
- . "Photojournalism around 1900: The Institutionalization of a Mass Medium." In *Shadow and Substance: Essays on the History of Photography*, edited by Kathleen K. Collins, Estelle Jussim, and Heinz K. Henisch, pp. 283–304. Troy : Amorphous institute press, 1990.
- Knappett, Carl. "Photographs, Skeuomorphs and Marionettes Some Thoughts on Mind, Agency and Object." *Journal of Material Culture* 7, no. 1 (2002): pp. 97–117.
- Kopytoff, Igor. "The Cultural Biography of Things." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Edited by Arjun Appadurai, pp. 64–94. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1986.
- Leenaerts, Danielle. *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940): entre photographie d'information et photographie d'art*. Parijs: Peter Lang, 2010.
- Lorenz, Chris. *De constructie van het verleden : een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Boom, 2002.
- Magerman, Maureen. "Pers: Vraag En Aanbod." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman. Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London : Routledge, 1999.
- . *The Visual Culture Reader*. London : Routledge, 1998.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago (Ill.): University of Chicago press, 1994.
- Moeller, Susan D. *Compassion Fatigue : How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*. Routledge, 1999.
- Morelli, Anne. *Elementaire principes van oorlogspropaganda : bruikbaar bij koude, warme of lauwe oorlogen*. Translated by Wim De Neuter. EPO, 2003.
- Möring, Marcel. "We Zien Niet Wat We Zien." *De Groene Amsterdammer* 35 (2012): pp. 34–36.
- Novick, Peter. *That Noble Dream : The Objectivity Question and the American Historical Profession*. Cambridge university press, 1988.
- O'Loughlin, Ben. "Images as Weapons of War: Representation, Mediation and Interpretation." *Review of International Studies* 37, no. 1 (2011): pp. 71–91.

- Pas, Johan. "Een Fotoboek als een Fosforbom. Ernst Friedrichs 'Oorlog aan de Oorlog'", In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, pp. 211-219. Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014.
- Pector, Michaël. "'Het Front Gefotografeerd': Officiële Fotografie in België En Groot-Brittannië Tijdens de Eerste Wereldoorlog En Het Gebruik Ervan in de Naoorlogse Tijd." Masterscriptie, Universiteit Gent, 2005.
- Schneider, Thomas. "Narrating the War in Pictures: German Photo Books on World War I and the Construction of Pictorial War Narrations." *Journal of War & Culture Studies* 4, no. 1 (2011): pp. 31-49.
- Sontag, Susan. *Kijken Naar de Pijn van Anderen*. Translated by Heleen ten Holt. Amsterdam: Bezige Bij, 2003.
- . *On Photography*. New York : Picador, 1977.
- Sorgeloos, Claude, and Lieven Struye. *150 Jaar Pers Kijken Anderhalve Eeuw Geïllustreerde Informatie in België*. Brussel Gemeentekrediet van België, 1980.
- Tagg, John. "Neither Fish nor Flesh." *History and Theory* 48, no. 4 (2009): pp. 77-81.
- Taylor, John. "Atrocity Propaganda in the First World War." In *Shadow and Substance: Essays on the History of Photography*, edited by Kathleen K. Collins, Estelle Jussim, and Heinz K. Henisch, pp. 305-15. Troy : Amorphous institute press, 1990.
- . *Body Horror : Photojournalism, Catastrophe and War*. Manchester University Press, 1998.
- . *War Photography : Realism in the British Press*. London: Routledge, 1991.
- "The Press: War Weeklies." *Time*, September 25, 1939.
- Thomas, Julia. "The Evidence of Sight." *History and Theory* 48, no. 4 (2009): pp. 151-68.
- Tucker, Jennifer, and Tina Campt. "Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry." *History and Theory* 48, no. 4 (2009): pp. 1-8.
- Velghe, Elviera. "Voorwoord." In *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*, edited by Inge Henneman, p. 9. Gent en Antwerpen: AsaMER en FoMu, 2014.
- Verschaffel, Bart. "Verschrikkelijke Beelden. Over de Voorstelling van Het Ergste." *De Witte Raaf* 162 (maart 2013): s.p..
- Von Dewitz, Bodo. "German Snapshots from World War I." In *War/ Photography: Images of Armed Conflict and Its Aftermath.*, edited by Anne Wilkes Tucker and Will Michels. Houston: Museum of fine arts, 2012.

Zervigon, Andrés Mario. "Postcards to the Front: John Heartfield, George Grosz and the Birth of Avant-Garde Photomontage." In *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity.*, edited by David Prochaska and Jordana Mendelson, pp. 54–69. University Park: Pennsylvania State university press, 2010.

(3) Internetbronnen

Wallart, Claudine. "Lille Tijdens de Duitse Bezetting." *Chemins de Mémoire 14-18*. Accessed July 25, 2014. <http://www.wegenvanherdenking-noordfrankrijk.com/geschiedenis/de-nord-en-de-mijnstreek-tijdens-de-bezetting/lille-tijdens-de-duitse-bezetting.html>.

(4) Krantenartikels

Naegels, Tom. "Onwezenlijke En Daardoor Relevante Beelden." *De Standaard*, July 23, 2014. Accessed July 27, 2014. http://www.standaard.be/cnt/dmf20140722_01187429.

Vanlommel, Sofie. "Horror in de Krant, Moet Dat?" *De Morgen*, July 25, 2014. Accessed July 27, 2014. <http://s.demorgen.be/1959939>.

Appendix 1: Aanvullende tabellen bij de kwantitatieve analyse van het bronnenmateriaal

The War Illustrated

Hoofdstuk 3 – Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

Voorpagina^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Nee	217	99,1	99,1	99,1
Ja	2	,9	,9	100,0
Total	219	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Formaat^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Derde Bladzijde	20	9,1	9,1	9,1
Dubbele Bladzijde	1	,5	,5	9,6
Halve Bladzijde	27	12,3	12,3	21,9
Kleiner	49	22,4	22,4	44,3
Kwart Bladzijde	10	4,6	4,6	48,9
Volledige Bladzijde	112	51,1	51,1	100,0
Total	219	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Verhouding Direct/Indirect per jaar^a

Count

		Direct/Indirect		Total
		Direct	Indirect	
Jaar	1914	16	28	44
	1915	20	59	79
	1916	4	33	37
	1917	4	30	34
	1918	4	21	25
Total		48	171	219

a. Titel = The War Illustrated

Hoofdstuk 4 – Het indirecte beeld van de dood

Soorten indirecte beelden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Andere	2	1,2	1,2	1,2
	Begrafenis	7	4,1	4,1	5,3
	Dier	11	6,4	6,4	11,7
	Graf	41	24,0	24,0	35,7
	Herdenking	3	1,8	1,8	37,4
	Portretfoto's	107	62,6	62,6	100,0
	Total	171	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Indirecte foto's: identiteit van de oorlogsdoden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Burgers eigen partij	4	2,3	2,3	2,3
	Eigen burgers	2	1,8	1,8	4,1
	Eigen paarden	7	4,1	4,1	8,2
	Eigen soldaten	123	71,3	71,3	79,5
	ongekende partij	7	4,1	4,1	83,6
	Soldaten eigen partij	12	7,0	7,0	90,6
	vijandelijke paarden	1	,6	,6	91,2
	Vijandelijke soldaten	15	8,8	8,8	100,0
	Total	171	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Aantal foto's van de verschillende identiteiten per categorie indirecte beelden^a

Count

		Wat						Total
		Andere	Begravenis	Dier	Graf	Herdenking	Portretfoto's	
Wie	Burgers eigen partij	0	3	0	1	0	0	4
	Eigen burgers	0	1	0	0	1	0	2
	Eigen paarden	0	0	7	0	0	0	7
	Eigen soldaten	1	1	0	13	1	107	123
	ongekende partij	0	0	3	4	0	0	7
	Soldaten eigen partij	0	1	0	10	1	0	12
	vijandelijke paarden	0	0	1	0	0	0	1
	Vijandelijke soldaten	1	1	0	13	0	0	15
Total		2	7	11	41	3	107	171

a. Titel = The War Illustrated

Hoofdstuk 5 – Het directe beeld van de dood

Wie^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Burgers eigen partij	5	10,4	10,4	10,4
	ongekende partij	5	10,4	10,4	20,8
	Soldaten eigen partij	13	27,1	27,1	47,9
	Vijandelijke burgers	2	4,2	4,2	52,1
	Vijandelijke soldaten	23	47,9	47,9	100,0
Total		48	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Aantal Doden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1	18	37,5	37,5	37,5
	2	8	16,7	16,7	54,2
	3	8	16,7	16,7	70,8
	4	4	8,3	8,3	79,2
	5	1	2,1	2,1	81,3
	6	1	2,1	2,1	83,3
	9	1	2,1	2,1	85,4
	≥10	7	14,6	14,6	100,0

Total	48	100,0	100,0
-------	----	-------	-------

a. Titel = The War Illustrated

Cadrage^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Dichtbij	27	56,3	56,3	56,3
Middelver	18	37,5	37,5	93,8
Ver	3	6,3	6,3	100,0
Total	48	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Gezicht zichtbaar^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Nee	33	68,8	68,8	68,8
Ja	15	31,3	31,3	100,0
Total	48	100,0	100,0	

a. Titel = The War Illustrated

Berliner Illustrierte Zeitung

Hoofdstuk 3 - Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

Voorpagina^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Nee	36	97,3	97,3	97,3
Ja	1	2,7	2,7	100,0
Total	37	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrierte Zeitung

Formaat^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Derde Bladzijde	3	8,1	8,1	8,1
	Halve Bladzijde	12	32,4	32,4	40,5
	Kleiner	9	24,3	24,3	64,9
	Kwart Bladzijde	11	29,7	29,7	94,6
	Volledige Bladzijde	2	5,4	5,4	100,0
	Total	37	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Verhouding Direct/Indirect per jaar^a

Count

		Direct/Indirect		Total
		Direct	Indirect	
Jaar	1914	1	5	6
	1915	4	2	6
	1916	1	9	10
	1917	3	2	5
	1918	0	10	10
	Total	9	28	37

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Hoofdstuk 4 – Het indirecte beeld van de dood

Soorten indirecte beelden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Begrafenis	3	10,7	10,7	10,7
	Dier	9	32,1	32,1	42,9
	Graf	16	57,1	57,1	100,0
	Total	28	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Indirecte foto's: identiteit van de oorlogsdoden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Beide partijen	1	3,6	3,6	3,6
Eigen burgers	1	3,6	3,6	7,1
Eigen soldaten	9	32,1	32,1	39,3
ongekende partij	8	28,6	28,6	67,9
Soldaten eigen partij	1	3,6	3,6	71,4
vijandelijke paarden	7	25,0	25,0	96,4
Vijandelijke soldaten	1	3,6	3,6	100,0
Total	28	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Aantal foto's van de verschillende identiteiten per categorie indirecte beelden^a

Count

	Categorie			Total
	Begrafenis	Dier	Graf	
ID Beide partijen	0	0	1	1
Eigen burgers	0	0	1	1
Eigen soldaten	3	0	6	9
ongekende partij	0	2	6	8
Soldaten eigen partij	0	0	1	1
vijandelijke paarden	0	7	0	7
Vijandelijke soldaten	0	0	1	1
Total	3	9	16	28

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Hoofdstuk 5 – Het directe beeld van de dood

Wie^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid ongekende partij	3	33,3	33,3	33,3
Vijandelijke burgers	1	11,1	11,1	44,4
Vijandelijke soldaten	5	55,6	55,6	100,0
Total	9	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Aantal Doden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1	3	33,3	33,3	33,3
	2	1	11,1	11,1	44,4
	4	1	11,1	11,1	55,6
	6	1	11,1	11,1	66,7
	7	1	11,1	11,1	77,8
	9	1	11,1	11,1	88,9
	≥10	1	11,1	11,1	100,0
	Total	9	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Cadrage^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Dichtbij	2	22,2	22,2	22,2
	Middelver	7	77,8	77,8	100,0
	Total	9	100,0	100,0	

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Gezicht zichtbaar^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Nee	9	100,0	100,0	100,0

a. Titel = Berliner Illustrirte Zeitung

Le Miroir

Hoofdstuk 3 – Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

Voorpagina^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Nee	229	96,2	96,2	96,2
	Ja	9	3,8	3,8	100,0
	Total	238	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Formaat^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Derde Bladzijde	24	10,1	10,1	10,1
Dubbele Bladzijde	19	8,0	8,0	18,1
Halve Bladzijde	97	40,8	40,8	58,8
Kleiner	32	13,4	13,4	72,3
Kwart Bladzijde	26	10,9	10,9	83,2
Volledige Bladzijde	40	16,8	16,8	100,0
Total	238	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Verhouding Direct/Indirect per jaar^a

Count

	Direct/Indirect		Total
	Direct	Indirect	
Jaar 1914	4	14	18
1915	56	42	98
1916	37	21	58
1917	11	29	40
1918	16	8	24
Total	124	114	238

a. Titel = Le Miroir

Hoofdstuk 4 – Het indirecte beeld van de dood

Soorten indirecte beelden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Andere	7	6	6	6
Begravenis	42	36,8	36,8	43,8
Dier	10	8	8	51,8
Graf	47	41,2	41,2	93
Herdenking	8	7	7	100,0
Total	114	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Indirecte foto's: identiteit van de oorlogsdoden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Burgers eigen partij	8	7,0	7,0	7,0
	Eigen burgers	9	7,9	7,9	14,9
	Eigen paarden	5	4,4	4,4	19,3
	Eigen soldaten	40	35,1	35,1	54,4
	ongekende partij	5	4,4	4,4	58,8
	Soldaten eigen partij	20	17,5	17,5	76,3
	vijandelijke paarden	3	2,6	2,6	78,9
	Vijandelijke soldaten	24	21,1	21,1	100,0
	Total	114	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Aantal foto's van de verschillende identiteiten per categorie indirecte beelden^a

Count		Categorie					Total
ID		Andere	Begrafenis	Dier	Graf	Herdenking	
	Burgers eigen partij	2	5	0	0	1	8
	Eigen burgers	1	3	0	3	2	9
	Eigen paarden	0	0	5	0	0	5
	Eigen soldaten	1	18	0	18	3	40
	ongekende partij	0	0	2	3	0	5
	Soldaten eigen partij	0	8	0	10	2	20
	vijandelijke paarden	0	0	3	0	0	3
	Vijandelijke soldaten	3	8	0	13	0	24
Total		7	42	10	47	8	114

a. Titel = Le Miroir

Hoofdstuk 5 – Het directe beeld van de dood

Wie^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Beide	2	1,6	1,6	1,6
	Burgers eigen partij	18	14,5	14,5	16,1
	Eigen burgers	3	2,4	2,4	18,5
	Eigen soldaten	4	3,2	3,2	21,8
	ongekende partij	5	4,0	4,0	25,8

Soldaten eigen partij	7	5,6	5,6	31,5
Vijandelijke burgers	1	,8	,8	32,3
Vijandelijke soldaten	84	67,7	67,7	100,0
Total	124	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Aantal Doden^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	1	52	41,9	41,9	41,9
	2	26	21,0	21,0	62,9
	3	10	8,1	8,1	71,0
	4	8	6,5	6,5	77,4
	5	4	3,2	3,2	80,6
	6	6	4,8	4,8	85,5
	7	3	2,4	2,4	87,9
	8	2	1,6	1,6	89,5
	≥10	13	10,5	10,5	100,0
	Total	124	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Cadrage^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Dichtbij	70	56,5	56,5	56,5
	Middelver	44	35,5	35,5	91,9
	Ver	10	8,1	8,1	100,0
	Total	124	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

Gezicht zichtbaar^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Nee	70	56,5	56,5	56,5
	Ja	54	43,5	43,5	100,0
	Total	124	100,0	100,0	

a. Titel = Le Miroir

1914 Illustré

Hoofdstuk 3 – Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

Voorpagina^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Nee	37	90,2	90,2	90,2
Ja	4	9,8	9,8	100,0
Total	41	100,0	100,0	

a. Titel = 1914 Illustré

Formaat^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Derde Bladzijde	5	12,2	12,2	12,2
Halve Bladzijde	13	31,7	31,7	43,9
Kleiner	7	17,1	17,1	61,0
Kwart Bladzijde	10	24,4	24,4	85,4
Volledige Bladzijde	6	14,6	14,6	100,0
Total	41	100,0	100,0	

a. Titel = 1914 Illustré

Verhouding Direct/Indirect per jaar^a

Count

	Direct/Indirect		Total
	Direct	Indirect	
Jaar 1914	0	4	4
1915	0	5	5
1916	1	11	12
1917	0	19	19
1918	0	1	1
Total	1	40	41

a. Titel = 1914 Illustré

Hoofdstuk 4 – Het indirecte beeld van de dood

Soorten indirecte beelden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Andere	1	2,5	2,5	2,5
Begrafenis	7	17,5	17,5	20,0
Graf	30	75,0	75,0	95,0
Herdenking	2	5,0	5,0	100,0
Total	40	100,0	100,0	

a. Titel = 1914 Illustré

Indirecte foto's: identiteit van de oorlogsdoden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Beide partijen	1	2,5	2,5	2,5
Eigen burgers	2	5,0	5,0	7,5
Eigen soldaten	3	7,5	7,5	15,0
ongekende partij	22	55,0	55,0	70,0
Soldaten eigen partij	8	20,0	20,0	90,0
Vijandelijke soldaten	4	10,0	10,0	100,0
Total	40	100,0	100,0	

a. Titel = 1914 Illustré

Aantal foto's van de verschillende identiteiten per categorie indirecte beelden^a

Count

		Categorie				Total
		Andere	Begrafenis	Graf	Herdenking	
ID	Beide partijen	0	0	1	0	1
	Eigen burgers	0	1	0	1	2
	Eigen soldaten	0	0	3	0	3
	ongekende partij	1	4	17	0	22
	Soldaten eigen partij	0	2	5	1	8
	Vijandelijke soldaten	0	0	4	0	4
Total		1	7	30	2	40

a. Titel = 1914 Illustré

Het Leven Geïllustreerd

Hoofdstuk 3 – Hoe aanwezig zijn de oorlogsdoden in de pers?

Voorpagina^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Nee	104	92,0	92,0	92,0
	Ja	9	8,0	8,0	100,0
	Total	113	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Formaat^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Derde Bladzijde	7	6,2	6,2	6,2
	Dubbele Bladzijde	3	2,7	2,7	8,8
	Halve Bladzijde	47	41,6	41,6	50,4
	Kleiner	20	17,7	17,7	68,1
	Kwart Bladzijde	28	24,8	24,8	92,9
	Volledige Bladzijde	8	7,1	7,1	100,0
	Total	113	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Verhouding Direct/Indirect per jaar^a

Count

		Direct/Indirect		Total
		Direct	Indirect	
Jaar	1914	19	22	41
	1915	29	16	45
	1916	12	3	15
	1917	6	4	10
	1918	2	0	2
	Total	68	45	113

a. Titel = Het Leven

Hoofdstuk 4 – Het indirecte beeld van de dood

Soorten indirecte beelden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Begrafenis	13	28,9	28,9	28,9
Dier	10	22,2	22,2	51,1
Graf	19	42,2	42,2	93,3
Herdenking	3	6,7	6,7	100,0
Total	45	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Indirecte foto's: identiteit van de oorlogsdoden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid neutraal standpunt	36	80,0	80,0	80,0
ongekende partij	9	20,0	20,0	100,0
Total	45	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Aantal foto's van de verschillende identiteiten per categorie indirecte beelden^a

Count

		Wat				Total
		Begrafenis	Dier	Graf	Herdenking	
Wie	neutraal standpunt	11	7	15	3	36
	ongekende partij	2	3	4	0	9
Total		13	10	19	3	45

a. Titel = Het Leven

Aantal indirecte foto's per nationaliteit^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Belgisch	2	4,4	4,4	4,4
Brits	4	8,9	8,9	13,3
Duits	11	24,4	24,4	37,8
Duits & Frans	1	2,2	2,2	40,0
Frans	4	8,9	8,9	48,9
Ongekend	19	42,2	42,2	91,1
Oostenrijks	1	2,2	2,2	93,3
Pools	2	4,4	4,4	97,8

Russisch	1	2,2	2,2	100,0
Total	45	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Hoofdstuk 5 – Het directe beeld van de dood

Wie^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid neutraal standpunt	51	75,0	75,0	75,0
ongekeerde partij	17	25,0	25,0	100,0
Total	68	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Aantal Doden^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid 1	22	32,4	32,4	32,4
2	16	23,5	23,5	55,9
3	9	13,2	13,2	69,1
4	5	7,4	7,4	76,5
5	4	5,9	5,9	82,4
6	1	1,5	1,5	83,8
7	3	4,4	4,4	88,2
8	2	2,9	2,9	91,2
9	1	1,5	1,5	92,6
≥10	5	7,4	7,4	100,0
Total	68	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Cadrage^a

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid Dichtbij	44	64,7	64,7	64,7
Middeler	16	23,5	23,5	88,2
Ver	8	11,8	11,8	100,0
Total	68	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Gezicht zichtbaar^a

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Valid	Nee	45	66,2	66,2	66,2
	Ja	23	33,8	33,8	100,0
	Total	68	100,0	100,0	

a. Titel = Het Leven

Appendix 2: Aanvullende migrerende beelden bij 5.2.2.3 Frankrijk versus Nederland



276

²⁷⁶ *Het Leven*. Nr 19, 11 mei 1915, s.p.

L'AVANCE DE L'ENNEMI EN GALICIE LUI COÛTE CHER



Réparation d'un pont sur la Dunajek et enlèvement des uniformes des morts

Les Austro-Allemands ont perdu, pendant leur avance en Galicie, environ le tiers des effectifs engagés, y compris les nombreux prisonniers faits par les Russes. Ces pertes se sont élevées certains jours à 10.000 hommes. Avant d'enterrer ses morts, l'ennemi les

dépouille de leurs uniformes, ces vêtements étant renvoyés dans les dépôts. Les soldats tués que l'on voit ici, ont été assemblés dans ce but. Au-dessus, la photo d'un pont détruit par les Russes sur la Dunajek et que les Autrichiens remettent en état.

“Het Laatste foto-nieuws van het Oostelijk gevechtsfront. De **droeve** plechtigheid van het begraven der **gevallen** Duitsche officieren en soldaten, na den Aprilslag bij Memel.” – *Het Leven*

“L’avance de l’ennemi en Galicie **lui coute cher** - Réparation d’un pont sur la Dujanek et enlèvement des uniformes des **morts** – Les Austro-Allemands ont perdu, pendant leur avance en Galicie, environ le tiers des effectifs engagés, y compris les nombreux prisonniers faits par les Russes. **Ces pertes** se sont enlevées certains jours à 10.000 hommes. **Avant d’enterrer ses morts, l’ennemi les dépouille de leurs uniformes, ces vêtements étant renvoyés dans les dépôts.** Les **soldats tués** que l’on voit ici, ont été assemblés dans ce but. Au-dessus, la photo d’un pont détruit par les Russes sur la Dunajek et que les Autrichiens remettent en état.” – *Le Miroir*

LE DÉBLAIEMENT D'UN NOUVEL ENTONNOIR



— Les hommes enterrent les Allemands tombés au cours d'une contre-attaque —

C'est quelque part en Champagne, en un point où nous venons d'occuper un entonnoir nouveau. Le trou a été formé par l'explosion de 500 kilos de poudre de mine, et nos hommes, l'ayant occupé immédiatement, s'y sont maintenus malgré une violente

contre-attaque allemande. L'ennemi a dû reculer, laissant ses morts sur le terrain, et tandis que des soldats s'emploient à l'organisation de l'entonnoir, courbés à cause des projectiles qui sifflent encore, d'autres s'appêtent à ensevelir les cadavres.



In de vijandelijke, na hardnekkigen tegenstand genomen loopgraaf, worden de lijken der gevallen krijgers zoo spoedig mogelijk geborgen en ter aarde besteld. De verliezen aan beide zijden schijnen naar de laatste berichten veel grooter te zijn, dan aanvankelijk gemeld werd.

278

279

“Le déblaiement d’un nouvel entonnoir – Les hommes enterrent **les Allemands tombés** au cours d’un contre-attaque – C’est quelque part en Champagne, en un point où nous venons d’occuper un entonnoir nouveau. Le trou a été formé par l’explosion de 500 kilos de poudre de mine, et **nos hommes, l’ayant occupé immédiatement, s’y sont maintenus malgré une violente contre-attaque allemande.** L’ennemi a dû reculer, laissant **ses morts** sur le terrain, et tandis que des soldates s’emploient à l’organisation de l’entonnoir, courbés à cause des projectiles qui sifflent encore, d’autres s’apprêtent à **ensevelir** les cadavres.” – *Le Miroir*

“In de vijandelijke, na hardnekkige tegenstand genomen loopgraaf, worden **de lijken der gevallen krijgers** zoo spoedig mogelijk geborgen en **ter aarde besteld.** De **verliezen aan beide zijden** schijnen naar de laatste berichten veel grooter te zijn, dan aanvankelijk gemeld werd.” – *Het Leven*

²⁷⁸ *Le Miroir*. Nr 95, 19 september 1915, p. 7.

²⁷⁹ *Het Leven*. Nr 40, 5 oktober 1915, p. 1248.

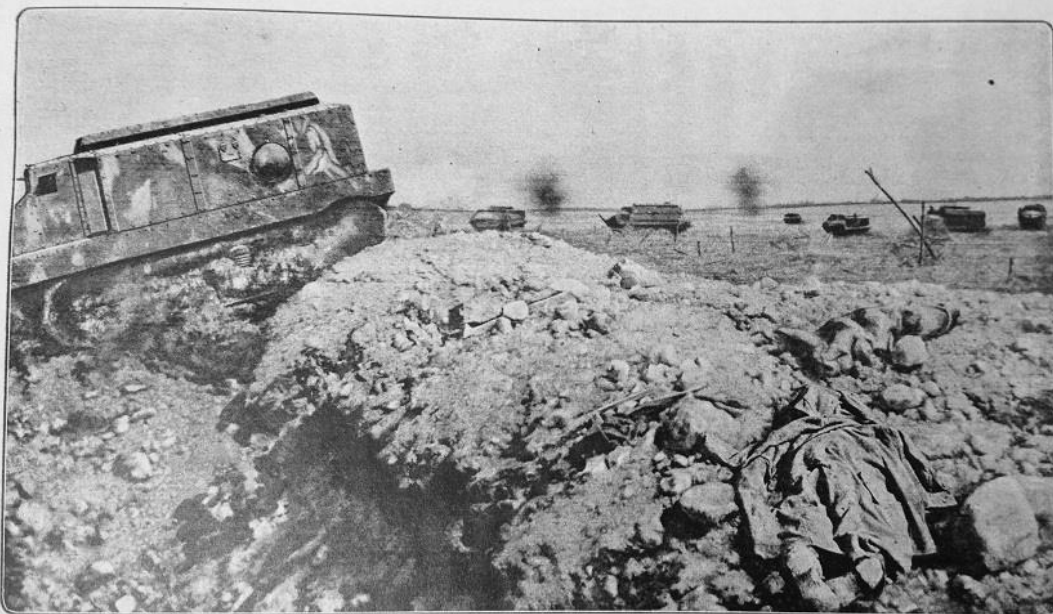
NOTRE ARTILLERIE D'ASSAUT VUE EN PLEINE ACTION PENDANT LA DERNIÈRE OFFENSIVE EN CHAMPAGNE



Avançant de front, les "Tanks" français auxquels la préparation d'artillerie a ouvert la route, se ruent sur les positions ennemies, franchissant tous les accidents du terrain

Depuis plusieurs mois déjà on connaissait l'existence des "tanks" français, mais il n'est interdit d'en reproduire les photographies et avant de publier celle-ci nous avons pu montrer jusqu'à un "tank" américain. On sait que le premier engin de ce genre fit son apparition sur le champ de bataille de la Somme en 1916. Les Anglais qui l'avaient fabriqué en grand secret s'abstinèrent à l'appeler sous le nom de "tank", mais enthousiasmés le baptisèrent "crème de menthe", surnom qui dans leur esprit, signifiait "doudou" ou alimenté. Depuis, il y eut d'est-à-dire d'abord, à cause de sa forme et pour induire en erreur les ennemis, même aux yeux français. Ceux-ci se sont parfaitement distingués à la dernière offensive de Champagne et ont été cités à l'ordre par le général Nivelle. Cette photographie fut prise au moment où les "tanks" passaient nos lignes, marchant à l'assaut des positions allemandes. Le plus rapproché franchit une ancienne tranchée.

280



De tanks vormen het auto-wapen, motorwagens in hun grootste dimensie. Op deze foto zien wij een aantal Fransche strijd-tufts in werking, waarbij wij kunnen opmerken hoe zij, — ook al blijven de afmetingen frappant, — toch de mindere zijn van de Engelsche auto-monsters, kort geleden door ons gereproduceerd.

281

“Notre artillerie d’assaut vue **en pleine action** pendant la dernière offensive en Champagne – Avançant de front – les “Tanks” français auxquels la préparation d’artillerie a ouvert la route, **se ruent sur le positions ennemies**, franchissant tous les accidents du terrain” – *Le Miroir*

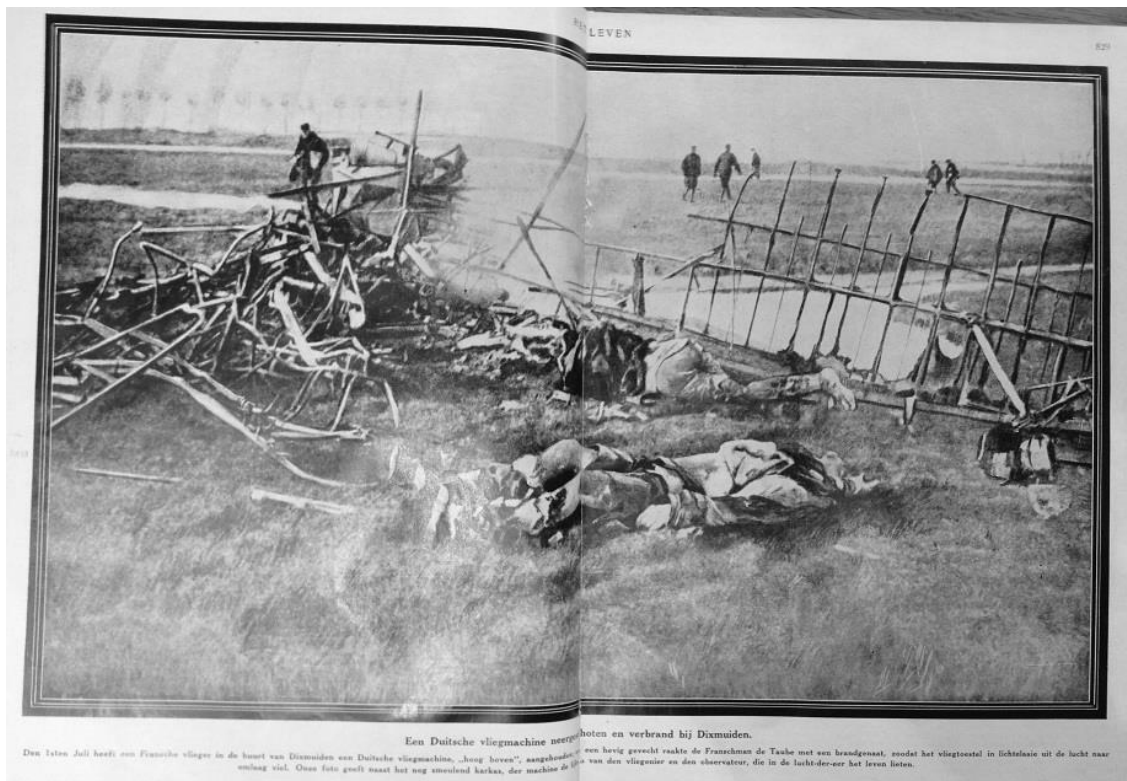
“De tanks vormen het auto-wapen, motorwagens in hun grootste dimensie. Op deze foto zien wij een aantal Fransche strijd-tufs in werking, waarbij wij kunnen opmerken **hoe zij, - ook al blijven de afmetingen frappant, - toch de mindere zijn van de Engelsche auto-monsters**, kort geleden door ons gereproduceerd.” – *Het Leven*



282

²⁸¹ *Het Leven*. Nr 32, 7 augustus 1917, p. 1041

²⁸² *Le Miroir*. Nr 74, 25 april 1915, p. 16.



Een Duitsche vliegmaschine neergeschoten en verbrand bij Dixmuiden.
 Den 1sten Juli heeft een Fransche vlieger in de buurt van Dixmuiden een Duitsche vliegmaschine, "hoog boven", aangehouden in een hevig gevecht raakte de Franschman de Taube met een brandgranaat, zoodanig dat het vliegtuig in lichtelaai uit de lucht naar omlaag viel. Onze foto geeft naast het nog smeulend karkas der machine de lijken van de vliegenier en den observateur, die in de lucht-der-eer het leven lieten.

283

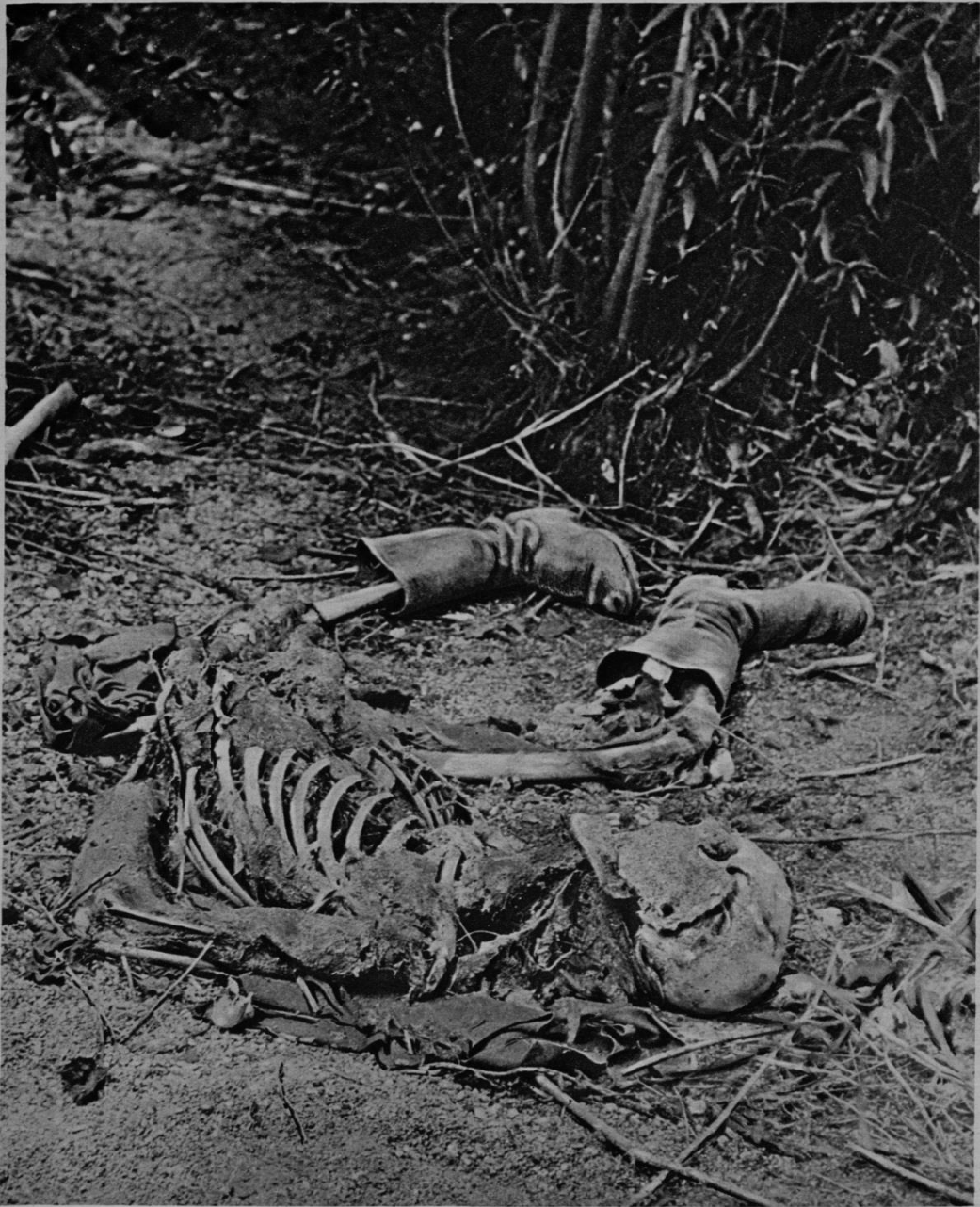
“**Petits faits d’actualité** autour de la guerre – L’aviatik et les deux pilotes allemands **abattus** par garros dans le nord – On connaît **l’admirable prouesse** du lieutenant aviateur Garros qui, seul à bord de son appareil, a réussi à descendre un aviatik, après **un combat émouvant**. Cet instantané, pris après la chute de l’aviatik, montre les débris de l’appareil et les deux **cadavres**.” – *Le Miroir*

“Een Duitsche vliegmaschine, neergeschoten en verbrand bij Dixmuiden – **Den 1sten juli** heeft een Fransche vlieger in de buurt van Dixmuiden een Duitsche vliegmaschine, “hoog boven”, aangehouden in **een hevig gevecht** raakte de Franschman de Taube met een brandgranaat, zoodanig dat het vliegtuig in lichtelaai uit de lucht naar omlaag viel. Onze foto geeft naast het nog smeulend karkas der machine de **lijken** van de vliegenier en den observateur, die in **de lucht-der-eer** het leven lieten.” – *Het Leven*

Merk op dat deze foto reeds in april 1915 in *Le Miroir* werd gepubliceerd en bijgevolg onmogelijk het evenement laat zien van 1 juli 1915 dat *Het Leven* beschreef.

²⁸³ *Het Leven*. Nr 27, 6 juli 1915, p. 828-829.

VISION DE CAUCHEMAR POUR LES NUITS DU KAISER



— Soldat allemand tombé dans un fourré et découvert plusieurs mois après —

Beaucoup d'Allemands qui tombèrent sous notre feu meurtrier lors de la victoire de la Marne et de combats plus récents, se traînèrent dans des fourrés pour y mourir. Depuis on a découvert çà et là des squelettes blanchis très caractéristiques à cause

de leurs bottes de cuir et des lambeaux d'uniformes qui les vêtent encore parfois. Quel symbole le pinceau du fameux peintre russe Verestchaguine, auteur de tant d'œuvres impressionnantes, n'eût-il pas tiré de ce tableau de guerre tout composé!...

²⁸⁴ *Le Miroir*. Nr 109, 26 december 1915, p. 10.



Griezeliger aanblik bood een, in maanden niet betreden plek gronds in de zone tusschen beide partijen, waar men een, tot op de botten ontvlescht lijk ontdekte.

285

“**Vision de cauchemar pour les nuits du kaiser** – Soldat **allemand** tombé dans un fourré et découvert plusieurs mois après – **Beaucoup** d’Allemands qui tombèrent sous **notre feu meurtrier** lors de la **victoire** de la Marne et de combats plus récents, se traînèrent dans des fourrés pour y **mourir**. Depuis on a découvert ça et là des squelettes blanchis très caractéristiques à cause de leurs bottes de cuir et des lambeaux d’uniformes qui les vêtent encore parfois. Quel symbole le pinceau du fameux peintre russe Verestchaguine, auteur de tant d’oeuvres impressionnantes, n’eût-il pas tiré de ce tableau de guerre tout composé ! ...” – *Le Miroir*

“**Griezeliger** aanblik bood een, in maanden niet betreden plek gronds in de zone tusschen **beide partijen**, waar men **een**, tot op de botten ontvlescht lijk ontdekte.” – *Het Leven*

²⁸⁵ *Het Leven*. Nr 31,1 augustus 1916, p. 1008.

