

Motieven om oorlogsdoden te tonen in de pers

DE DOOD FOTOGRAFISCH VERBEELD IN DE GEÏLLUSTREERDE PERS TIJDENS DE EERSTE WERELDOORLOG[†]

Het geloof dat fotografische beelden het cruciale ‘wapen’ vormen in oorlogsvoering lijkt vandaag wijdverbreid. De empiristische overtuiging ‘eerst zien, dan geloven’, of anders geformuleerd ‘wat ik zie, geloof ik’ dicteert dat een beeld ieders vooraf gevormde mening over een situatie kan doen wankelen. Logischerwijs worden gruwelijke beelden telkens opnieuw propagandistisch ingezet wanneer men verontwaardiging en protest wil opwekken bij de apathische publieke opinie. Exemplarisch zijn de beelden die de wereld rondgingen van de burgerslachtoffers van de gasaanval in Syrië in augustus 2013. Verspreid door de oppositie moesten ze de internationale gemeenschap tegen het regime van Assad mobiliseren. De beelden werden zelfs door de Amerikaanse regering gebruikt om de Senaatcommissie ertoe aan te zetten een militaire actie goed te keuren.¹

In haar essay *Regarding the Pain of Others*, maakte Susan Sontag echter bezwaar tegen deze assumptie dat gruwelijke beelden inherent choquerend zijn. Dat het publiek systematisch mededogen zal voelen voor degene die men ziet lijden is volgens haar te simplistisch. Voor hen die ervan overtuigd zijn dat zij het recht aan hun kant hebben en dat hun veiligheid in gevaar is, kan het lijden van een ander immers de eigen veiligheid betekenen. Wat doorslaggevend is bij het zien van lijden, is wie er wordt gedood en door wie.² Zo stelt ook de Britse politicoloog Ben O’Loughlin dat gruwelijke beelden op zich niet primeren wanneer het publiek een nieuwsbericht interpreteert. Wat van belang is bij de interpretatie van een beeld is niet het beeld an sich, maar wat dat beeld representeert. Dit verklaart volgens hem de situaties waar beelden niet nodig bleken om hevige commotie te veroorzaken. Zo was alleen al het idee dat Amerikaanse ondervragers in Guantanamo Bay in mei 2005 exemplaren van de Koran doorspoelden in het toilet voldoende om opstand en geweld te veroorzaken in Afghanistan. Beelden waren niet eens nodig.³

Het geloof dat gruwelijke beelden noodzakelijk choqueren of dat enkel en alleen gruwelijke beelden choqueren is dus te simplistisch. Het is immers niet noodzakelijk zo dat een

[†] *Mijn dank gaat uit naar Inge Henneman en Maureen Magerman, curatoren van de tentoonstelling Shooting Range: Fotografie in de Vuurlijn van het Fotomuseum in Antwerpen (FoMu, juni 2014 tot februari 2015), het FoMu team en naar mijn promotor Prof. Dr. Gita Deneckere.*

verschrikkelijk beeld tot slechts één mogelijke interpretatie leidt. Dit artikel wil deze stelling illustreren en beargumenteren aan de hand van foto's van oorlogsdoden die honderd jaar geleden, tijdens de Eerste Wereldoorlog, in de geïllustreerde pers verschenen. Uit het systematisch onderzoek van een aantal fotomagazines uit verscheidene landen zal blijken dat de pers tijdens dat conflict dergelijke foto's met een heel scala aan doeleinden inzette. Choqueren was daar slechts één van. Om deze casus in te leiden en te contextualiseren begint dit artikel met een theoretische en methodologische onderbouwing; daarna volgt een analyse van persfotografie in de Eerste Wereldoorlog.

De fotografische paradox

Wanneer persfoto's van oorlogsdoden als intrinsiek choquerend worden beschreven, impliceert dat een vorm van onbemiddelde herkenning van de betekenis van de foto én van wat zich voor de camera bevond. Vertrekkende vanuit de semiotiek van Charles Sanders Peirce en Ferdinand De Saussure, stellen beeldfilosofen en –theoretici echter al enige tijd dat de interpretatie van beelden minder eenduidig verloopt. Sinds de *visual turn* van de jaren zeventig worden beelden, of beter: wordt de visuele cultuur, definitief erkend als een vorm van discours vol connotatie en een evenwaardig onderzoeksobject als het talig discours.⁴ En toch blijft het zeker voor fotografie moeilijk om haar connotatieve eigenschappen te aanvaarden. Een foto heeft immers een wel erg nauwe band met wat ooit voor de camera stond. Wanneer mensen naar een foto kijken, kunnen ze niet ontkennen dat het object op de foto er echt geweest is en er exact zo uitzag.

Theoreticus Roland Barthes noemde dit de fotografische paradox. De letterlijke realiteit vormt per definitie de inhoud van de foto, en al zeker in het geval van persfoto's, want, hoewel de foto die realiteit reduceert wat betreft proportie, perspectief en – in het geval van vele historische persfoto's – kleur, vindt er geen drastische 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 – een boodschap die letterlijk, zonder connotaties, naar de realiteit verwijst. Maar dit denotatieve aspect heeft volgens Barthes net als gevolg dat het onmogelijk is om een foto vervolgens letterlijk te gaan willen interpreteren. Hij stelt immers dat het interpreteren van een denotatieve boodschap noodzakelijkerwijs een tweede boodschap toevoegt die talig is en hoe dan ook een connotatieve waarde impliceert.⁵

Het diepgaand contempleren van de ontologie, de connotatie en de denotatie van het fotografische beeld valt niet binnen het bestek van dit artikel.⁶ Wat echter van belang is voor dit onderzoek van persfoto's is dat Barthes de fotografische paradox omschrijft als de co-existentie van een fotografische boodschap zonder code (*l'analogie photographique*) en een andere met een code (*la rhétorique de la photographie*). Deze twee boodschappen overlappen elkaar 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.⁷

Geïnspireerd door Barthes' reflectie wil dit onderzoek nagaan welke geconnoteerde boodschappen de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog ontwikkelde vanuit die schijnbaar code-loze foto's van oorlogsdoden. Erkennend dat de code-loze objectieve realiteit en betekenis van de dood aan het front niet te bereiken was via een foto; dat niet de beelden van de

doden zelf een intrinsieke betekenis uitdroegen, maar dat deze doden een betekenis werden toegeschreven door de pers, gaat de aandacht op Foucaultiaanse wijze uit naar het discours dat de betekenis van de foto's bepaalde. De praktische methodologie om dit discours aan het licht te brengen, wordt ontleend aan het in door de sociale wetenschappen geformuleerde framing paradigma.

De socioloog Erving Goffman definieerde frames als structuren die de realiteit volgens een narratief organiseren en dus een betekenis geven.⁸ Het concept framing wordt echter niet alleen in de sociologie, maar in vele sociale en humane wetenschappen gebruikt. Daarom heeft mediaspecialist Robert Entman getracht om dit concept vanuit de communicatiewetenschappen te herleiden tot een helder paradigma, dat vervolgens in die verscheiden onderzoeksvelden kan worden toegepast. Aangezien Entman zijn definitie toepaste op het onderzoek van zowel woord als beeld in de media, is het uitermate nuttig voor een onderzoek van de geïllustreerde pers uit 1914-1918. Entman's definitie luidt als volgt:

'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.'⁹

Vanuit deze definitie leidt Entman af dat er in het framingsproces vier verbonden 'locaties' kunnen worden onderscheiden. Eerst en vooral is er de maker van de tekst die bewust of onbewust kiest hoe hij de zaken zal overbrengen. De ontvanger is de tweede locatie. Hij kan bij het lezen van de tekst de frames van die tekst aanvaarden of afwijzen, afhankelijk van zijn eigen overtuigingen en de overtuigingskracht van het aangeboden interpretatieframe. Deze locaties zijn afhankelijk van een derde locatie, de cultuur, die de verzameling inhoudt van gemeenschappelijke frames in de mentaliteit van de meeste leden van een bepaalde cultuur. Ten slotte is er natuurlijk de tekst zelf, die zijn 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.¹⁰ Deze framing devices lenen zich het best voor een eenduidige analyse, daarom worden ze in dit onderzoek toegepast. Door in het bijzonder de tekst bij de foto's in de pers te analyseren, zal het doel van de maker en dus het achterliggende frame telkens aan het licht worden gebracht.

De Eerste Wereldoorlog als casus

Waarom werden foto's van oorlogsdoden door de pers in verschillende landen tijdens de Eerste Wereldoorlog getoond? A priori kan worden aangenomen dat het discours over persberichten in oorlogstijd gekleurd was door propaganda. In 1928 schreef de Brit Arthur Ponsonby, die tijdens de Eerste Wereldoorlog afgevaardigde was van de Liberale Partij en zich na de oorlog bij Labour zou aansluiten, het boekje *Falsehood in Wartime*, waarin hij de leugens wilde beschrijven van de oorlogspropaganda die tijdens de Eerste Wereldoorlog werd gemaakt. Het valt zeker en vast te beargumenteren dat Ponsonby als pacifist met dit boek in feite zelf

propaganda voerde tegen het principe van oorlog. Hij ging zelfs niet altijd even correct met zijn bronnen om – iets wat hij de oorlogvoerenden verweet. Toch meent Belgisch historica Anne Morelli dat de mechanismen die hij noemt hoe dan ook nog steeds waardevol zijn. In *Elementaire principes van oorlogspropaganda: bruikbaar bij koude, warme of lauwe oorlogen*, toonde ze aan dat Ponsonby's principes tot op vandaag ook op andere oorlogen en conflicten dan enkel en alleen de Grote Oorlog kunnen worden getransponeerd.¹¹

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 het moeilijker is een hele groep mensen te 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 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 opgevoerd 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. Een patriot mag dus geen vragen stellen over de argumenten die zijn autoriteiten in een oorlog aanhalen.¹²

De principes die Ponsonby had opgesteld zijn ook structureel op te merken in de geïllustreerde magazines gepubliceerd in 1914-1918. De principes bonden zich elk ook niet aan specifieke gebeurtenissen tijdens de oorlog. Ze zijn daarom te definiëren als *generic (generieke) frames*.¹³ Gekenmerkt door stereotype slagzinnen en metaforen die op meerdere onderwerpen en gebeurtenissen konden worden toegepast, gaven ze een expliciete betekenis aan vele van de gepubliceerde foto's – niet alleen foto's van doden, maar foto's van een breed scala aan onderwerpen.

Aangezien de stelling die in dit artikel wordt beargumenteerd betrekking heeft op gruwelijke beelden, zullen in dit onderzoek alleen foto's van doden in overweging worden genomen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog werden er zeker beelden gemaakt en gepubliceerd die men als gruwelijk kan definiëren, terwijl ze niet de dood representeren. Foto's van verminkten of van een verwoest landschap kunnen immers evengoed gruwelijk zijn. Maar over de inherente gruwel van de dood – dat beangstigende, onbekende eindpunt van ieders leven – bestaat er vandaag in het Westen een consensus.¹⁴ Zoals John Taylor stelt, varieert dat wat individuen walgelijk vinden, maar lijkt het algemeen aanvaard dat het ontbindende lichaam gruwelijk is.¹⁵

Foto's in vijf magazines

Gewapend met deze theoretisch-methodologische onderbouw, werden vijf geïllustreerde magazines uit de Eerste Wereldoorlog als casestudy benaderd. Hoewel deze vijf bladen voldoende argumenten leveren voor de stelling van dit artikel, betreft het onderzoek ervan evenwel slechts een eerste prospectie van het beeld van de dood in de geïllustreerde pers van 1914 tot 1918. De Eerste Wereldoorlog is dan ook een blinde vlek in het historisch onderzoek van de fotojournalistiek en bovenal van de geïllustreerde pers. Nochtans wordt de Eerste Wereldoorlog geregeld de eerste mediaoorlog van de geschiedenis genoemd. Niet onterecht, stelt historicus Ulrich Keller, maar tot op heden wordt dit vaak op nonchalante manier beargumenteerd. In overzichtswerken van de persgeschiedenis en de persfotografie wordt de rol van de Grote Oorlog meestal slechts vluchtig vermeld.¹⁶ Ulrich Keller publiceerde recent een artikel voor het Duitse tijdschrift *Fotogeschichte* dat een eerste grote stap betekent in het historisch onderzoek van de geïllustreerde pers tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hij stelt dat dit medium inderdaad een grote rol speelde in 'the war effort' – de collectieve oorlogsinspanning – en in de opbouw van een efficiënte oorlogspropaganda, maar dat foto's desondanks vaak buiten beschouwing worden gelaten door historici van de Eerste Wereldoorlog. Andere beeldmedia zoals film, posters, karikaturen en postkaarten kregen daarentegen wel al heel wat aandacht.¹⁷

De vijf bestudeerde magazines in dit onderzoek werden in vijf verschillende landen gepubliceerd: *Le Miroir* uit Frankrijk, *The War Illustrated (TWI)* uit Groot-Brittannië, *Berliner Illustrierte Zeitung*¹⁸ (*BIZ*) uit Duitsland, *1914 Illustré* uit België en *Het Leven Geïllustreerd* uit Nederland. Deze magazines werden geselecteerd 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 middenklassepubliek. Dit garandeert een breed en significant lezerspubliek, hoewel het precieze aantal lezers per magazine niet voor elk magazine kan worden bepaald. Alle vijf magazines gebruikten hoofdzakelijk foto's als illustratiemateriaal, in tegenstelling tot sommige meer prestigieuzere magazines als *The Illustrated London News* of *L'Illustration* die op dat moment nog steeds veel gewicht aan getekende illustraties toekenden. Dergelijke illustraties zijn van een heel andere aard en beoogden een heel ander effect dan de persfotografie, waardoor ze in een dit onderzoek niet kunnen worden betrokken. De vijf magazines zijn ook in grote mate aan de oorlog gerelateerd, wat een significante aandacht voor de oorlog garandeert. *TWI* en *1914 Illustré* waren speciaal ter gelegenheid van het conflict 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.¹⁹ *BIZ* kende al een langere voorgeschiedenis maar ook dit blad achtte de Grote Oorlog het belangrijkste onderwerp gedurende de hele periode. *Het Leven Geïllustreerd* ten slotte publiceerde uitzonderlijk gedetailleerde foto- en tekstverslagen ondanks dat Nederland niet rechtstreeks bij het conflict was betrokken. De kwaliteit en kwantiteit van informatie was hoofdzakelijk te danken aan de oorlogscorrespondent Arthur Tervooren, die gedurende de eerste jaren van de oorlog continue het oorlogsgebied doorkruiste in opdracht van het magazine.²⁰ Bijgevolg schonk ook dit blad uitzonderlijk veel aandacht aan de oorlog, hoewel dit vanaf 1916 enigszins zou afzwakken.

Het internationale uitgangspunt biedt de mogelijkheid om eventuele verschillen tussen de door propaganda gedomineerde mediastrategieën van de diverse landen op te sporen. De selectie van de landen is dan ook gebaseerd op de positie of de veronderstelde positie die het land heeft ingenomen in de oorlog. 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, werd ervoor gekozen te focussen op het Westfront. Het Westfront ontstond ten gevolge van de invasie van het Duitse Keizerrijk in het neutrale Koninkrijk België en de poging verder door te stoten tot Frankrijk. Aan dit Westfront vertegenwoordigden Frankrijk en Groot-Brittannië de geallieerde landen en vertegenwoordigde Duitsland de Centrale Mogendheden. België was een geallieerd land, maar tegelijk een bezet land en nam bijgevolg een ambigue positie in tussen beide. De Belgische pers die na een korte cesuur bij de inval in België opnieuw op gang kwam, bleef in handen van Belgen, maar viel onder Duitse censuur. Ten slotte werd gekozen om Nederland op te nemen in de selectie. Het neutrale perspectief biedt immers een interessant vergelijkingspunt om de door propaganda gedomineerde mediastrategieën van oorlogvoerende landen aan te toetsen. Nederland bevond zich bovendien dicht bij het schouwtoneel van het Westfront en bijgevolg werd er in de Nederlandse pers uitgebreid aandacht besteed aan het conflict.

Gedurende het onderzoek bleek dat de vergelijking tussen de verschillende landen een extra voordeel oplevert om de centrale stelling te onderbouwen. Enkele foto’s bleken in meerdere van de onderzochte tijdschriften voor te komen. Ze ‘migreerden’ als het ware doorheen de vijf geselecteerde magazines. Opvallend is dat de tijdschriften uit de oorlogvoerende landen amper met elkaar, maar regelmatig met *Het Leven* foto’s uitwisselden. In de Nederlandse context moet het door de neutrale positie ongetwijfeld gemakkelijker zijn geweest om beeldmateriaal in handen te krijgen van buitenlandse magazines en fotoagentschappen. Bovendien is *Het Leven* zoals gezegd door de Nederlandse neutraliteit interessant vergelijkingsmateriaal. A priori heeft dit blad immers geen boodschap aan Ponsonby’s propagandistische frames die voor de bladen uit oorlogvoerende landen wel relevant zijn. Uit het onderzoek blijkt effectief dat *Het Leven* bij elke foto van oorlogsdoden een pacifistisch frame hanteerde. In dit opzicht is het nuttig om voor de migrerende beelden na te gaan hoe dit pacifistisch frame verschilt van het frame dat voor dezelfde foto in het blad van het oorlogvoerende land werd gebruikt.

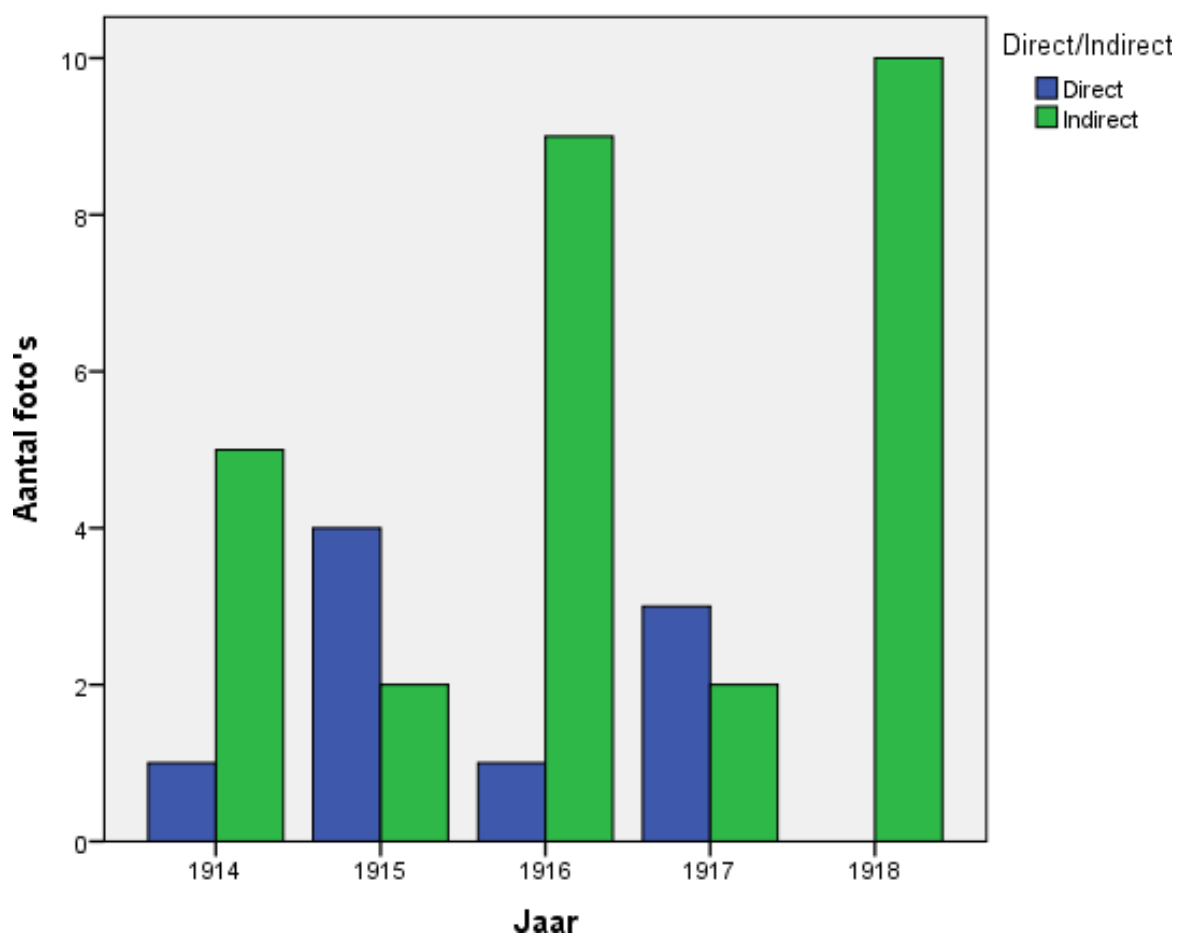
Zo kan men dus erg diep ingaan op de studie van frames door de publicatie van dergelijke identieke beelden in verschillende magazines te vergelijken. Hoewel het gevoerde onderzoek op meer dan enkel deze migrerende beelden betrekking had, zal dit artikel hoofdzakelijk focussen op enkele voorbeelden van dergelijke migrerende beelden. Duidelijk zal blijken dat verschillende magazines soms hetzelfde frame voor dezelfde foto gebruikten, maar dat ze in andere gevallen eenzelfde foto radicaal anders definieerden, zodanig dat de foto een andere betekenis kreeg.

In wat volgt, worden de framing devices in de tekst bij het corpus foto’s van oorlogsdoden geanalyseerd. Zo zullen de mogelijke betekenissen van gruwelijke foto’s aan het licht worden gebracht. Enkele specifieke foto’s, zo mogelijk beelden die migreren met *Het Leven*, zullen hierbij als voorbeelden dienen. Aan de hand van die concrete foto’s zal uiteindelijk duidelijk worden hoe frames de betekenis van zelfs gruwelijke foto’s kan manipuleren.

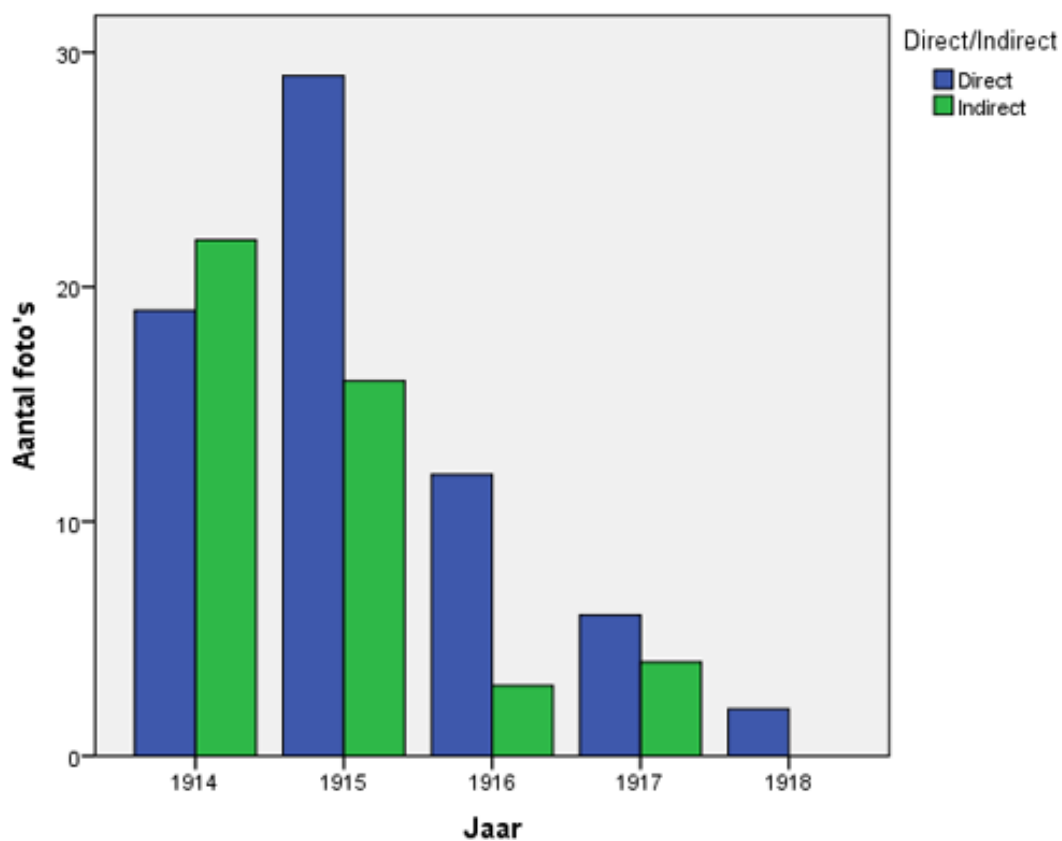
In de vijf magazines werden over de gehele oorlogsperiode (te weten, begin augustus 1914 tot bij uitbreiding eind december 1918) 250 foto's gepubliceerd van oorlogsdoden en 398 foto's van onderwerpen die rechtstreeks verwijzen naar de dood, zoals graven, begrafenissen of portretten van gesneuvelde soldaten.²¹ In wat volgt zullen deze foto's respectievelijk directe en indirecte beelden van de dood worden genoemd. In totaal zijn dit 648 foto's. Tabel 1 laat zien dat van het totale aantal foto's dat deze bladen over de hele oorlogsperiode publiceerden, de 648 foto's die over de dood gaan slechts een fractie vormen, namelijk 0,66% van alle foto's in *BIZ*, 1,07% in 1914 *Illustré*, 1,69% in *TWI*, 2,68% in *Le Miroir* en 1,42% in *het Leven*. Toch betekent de publicatie van dit corpus foto's dat de dood in oorlog niet volledig werd weggemoffeld en gecensureerd door de autoriteiten.

Table 1. Aantal directe en indirecte foto's van oorlogsdoden per magazine (1914-1918)

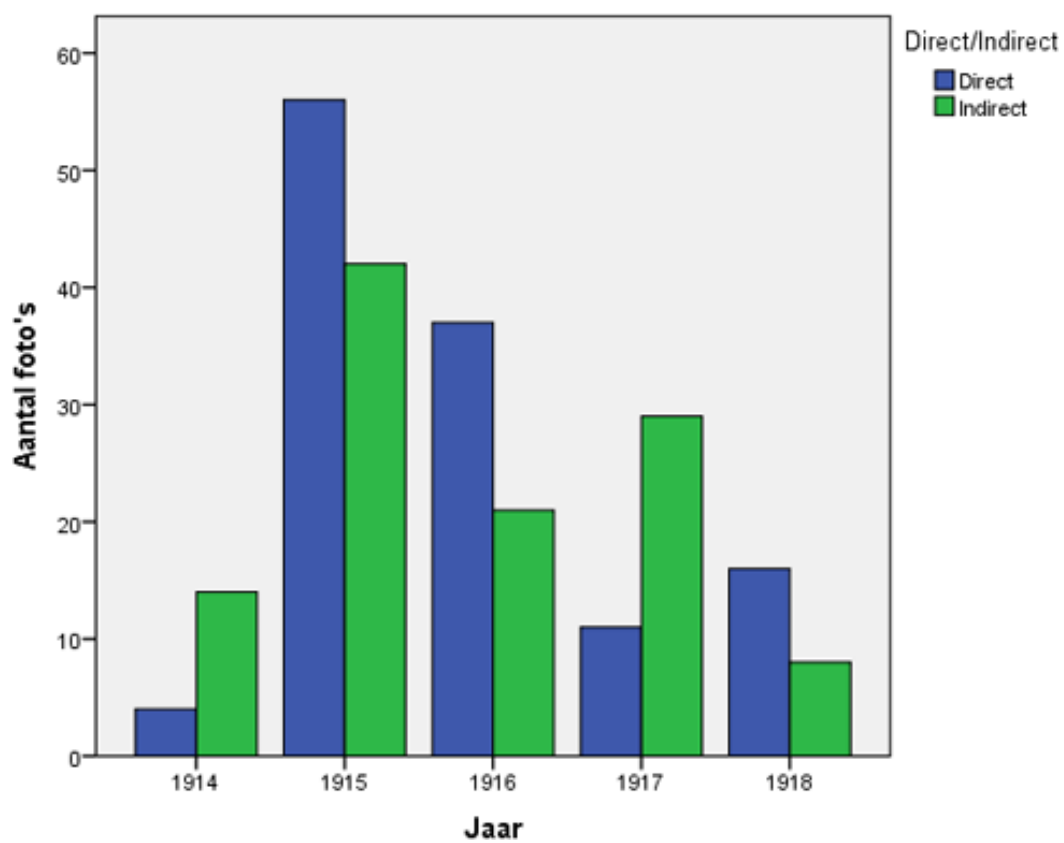
Magazine	Direct beeld	Indirect beeld	Totaal
1914 <i>Illustré</i>	1	40	41
Berliner Illustrirte Zeitung	9	28	37
Het Leven Geïllustreerd	68	45	113
Le Miroir	124	114	238
The War Illustrated	48	171	219
Totaal	250	398	648



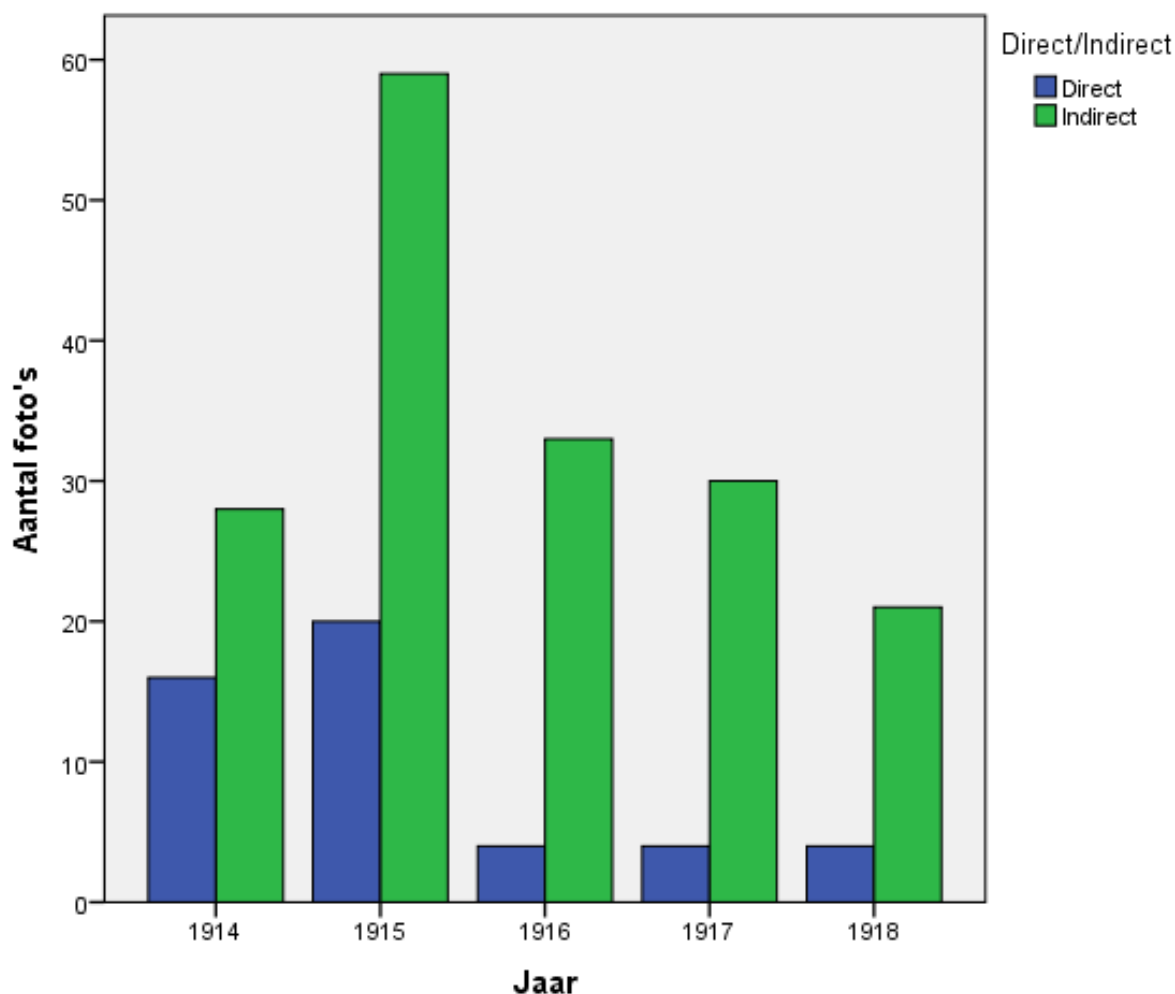
Figuur 1. Berliner Illustrirte Zeitung.



Figuur 2. *Het Leven*.



Figuur 3. *Le Miroir*.



Figuur 4. *The War Illustrated*.

De figuren 1 tot en met 4 brengen de verhouding in beeld tussen het aantal directe en indirecte foto's die per jaar per magazine werden gepubliceerd. In 1914 *Illustré* werd slechts één directe foto van een oorlogsdode aangetroffen. In wat volgt zal het volledige corpus foto's worden besproken per frame dat de respectievelijke betekenis bepaalde.

Het doel heiligt de middelen: het heroïsche frame

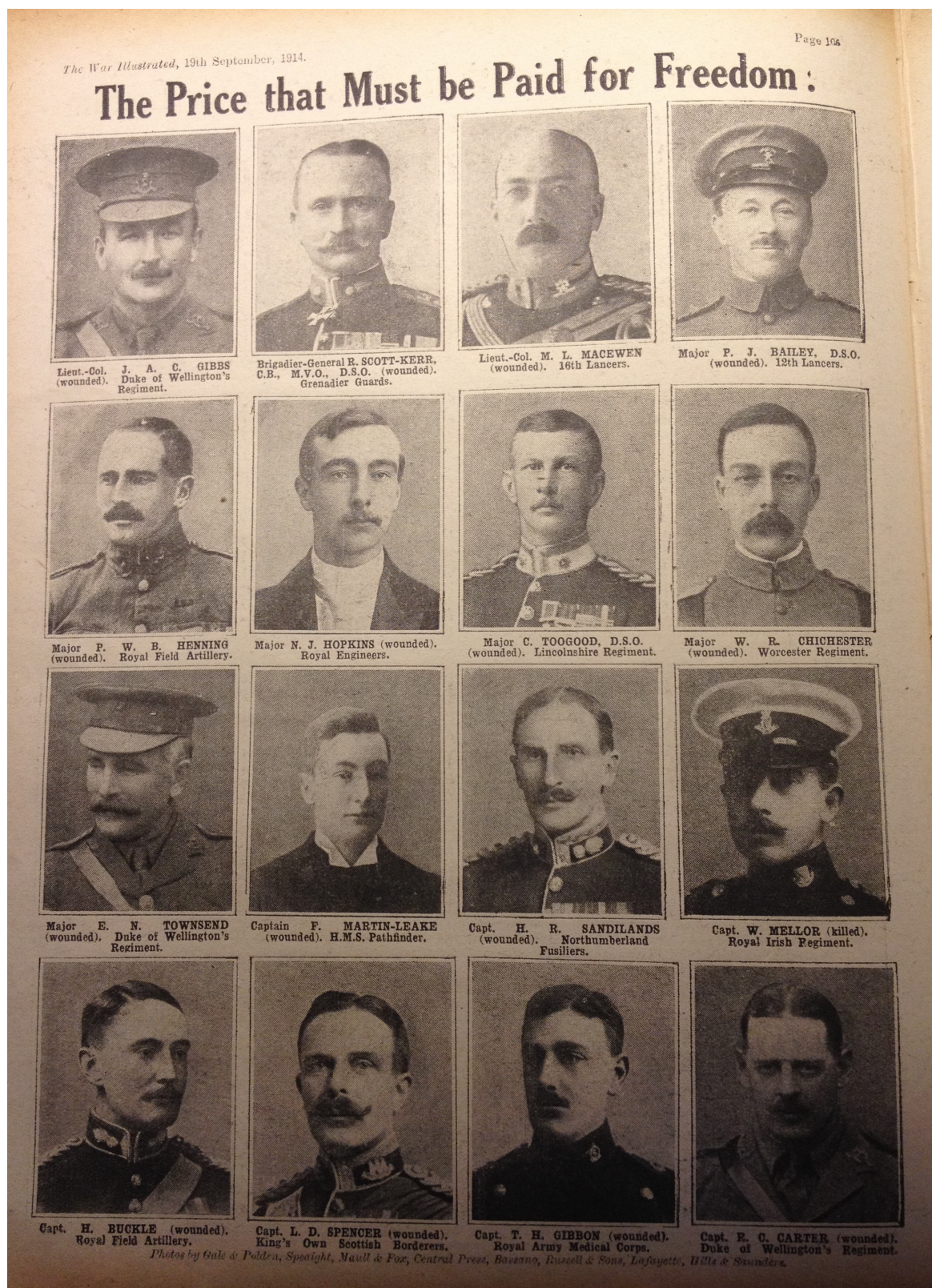
Om te weten waarom deze beelden niet werden gecensureerd, is vooreerst van belang naar welke doden de foto's verwijzen. Wat betreft de impliciete foto's van de dood in alle magazines uit de oorlogvoerende landen is het opmerkelijk dat deze vooral de militaire oorlogsdoden van de eigen partij evoqueerden. Hoewel niet de lijken van de eigen soldaten werden getoond, is het toch opmerkelijk dat hun dood onder de aandacht van de lezer werd gebracht. Het Britse tijdschrift *TWI* is hiervan het opvallendste voorbeeld van. Bijna wekelijks drukte dit tijdschrift een bladzijde af met portretfoto's van recent gesneuvelde, hooggeplaatste Britse militairen. Maar ook door middel van foto's van graven en begrafenissen herinnerde *TWI* vaker aan de verliezen die aan de eigen zijde vielen. Dit is ook zo voor *Le Miroir* en *BIZ*. Het Belgische 1914 *Illustré* liet bij veel foto's van graven de nationaliteit van de doden onvermeld. Sontag stelt

echter dat de identiteit van oorlogsdoden ontzettend belangrijk is in oorlogsfotografie. Alleen voor pacifisten zouden oorlogsdoden zouden inwisselbaar zijn. Streefde 1914 *Illustré*, een magazine uit het bezette België, een pacifistische logica na? Dit lijkt onwaarschijnlijk als het tijdschrift in zijn totaliteit wordt beschouwd. Waarschijnlijker is dat het een strategie was om de Duitse censuur te omzeilen. Opvallend is immers dat 1914 *Illustré* in het algemeen erg weinig context gaf bij de foto's. In plaats van het risico te lopen dat de Duitse censuur problemen zou hebben met de tekstuele definiëring die het blad had willen hanteren, beperkte men die waarschijnlijk tot het absolute minimum.

Bovendien moet worden opgemerkt dat het Belgische blad op één uitzondering na geen expliciete foto's van oorlogsdoden publiceerde. Ook is niet zeker in hoeverre het magazine bewust die ene uitzondering had gepubliceerd. In het onderschrift bij de foto werd namelijk niet verwezen naar de menselijke resten die op de foto bovendien zeer moeilijk te onderscheiden zijn. Er staat enkel: 'Une tranchée abandonnée'. Er werd ook niet gespecificeerd wie de overledene is en het is dus zeer moeilijk uit te maken met welke bedoeling deze foto werd gepubliceerd.²² Wat in elk geval duidelijk is bij het doornemen van 1914 *Illustré* is de banaliteit van de foto's die erin werden gepubliceerd. Bij uitbreiding kan dit ook gesteld worden voor andere Belgische magazines zoals *Actualité Illustrée* of *L'Événement Illustré*. Het merendeel van de foto's in deze bladen toont amper het oorlogsfront maar focust veeleer op het dagelijkse leven aan het thuisfront. Opnieuw heeft dit naar alle waarschijnlijk te maken met de Duitse censuur die men niet voor het hoofd wilde stoten.

Op het eerste zicht lijkt het vreemd dat de oorlogvoerende landen, bezet België uitgezonderd, de eigen doden zoals gezegd graag onder de aandacht leken te brengen. Dit gebeurde misschien niet door foto's van hun ontbindende lichamen te laten zien, maar foto's van hun graven benadrukten hoe dan ook dat er doden vielen aan de eigen zijde. Het generieke frame achter deze foto's biedt echter een verklaring voor hun publicatie: de titels en bijschriften drukken in het Britse, Franse en Duitse blad Ponsonby's vierde en negende propagandaprincipe uit, het nobele doel heiligt de middelen. Ook het Ponsonby's eerste principe, namelijk dat het land geen oorlog had gewild, maar ertoe was gedwongen door de vijand, ondersteunt de betekenisverlening. Zo werden de bijna wekelijks gepubliceerde fotoportretten van Britse gesneuvelde soldaten in *TWI* steevast voorafgegaan door een titel die het heroïsme van deze oorlogsdoden benadrukte. Ze sneuvelden als helden, zoals te zien op afbeelding 1: als "the price that must be paid for freedom".²³ Foto's van graven en begrafenissen van Britse soldaten in *TWI* kregen bijvoorbeeld onderschriften mee als "[...] the shrines where Britain's heroes sleep."²⁴ Ook in de andere bladen kregen dergelijke impliciete foto's van de eigen doden gelijkaardige titels mee. Tijdens de Eerste Wereldoorlog leek de pers op die manier de traditionele mythe van de heroïsche krijger in stand te willen houden.

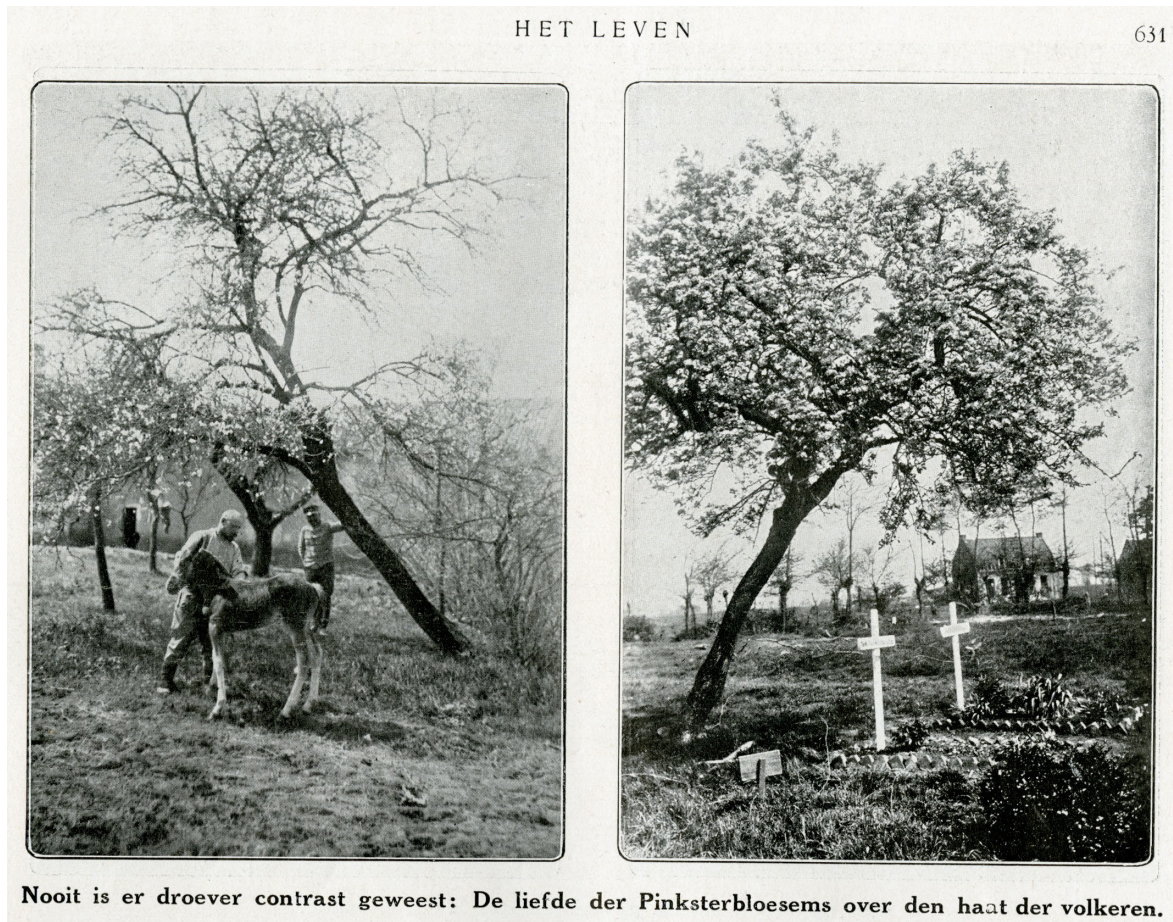
Het Leven publiceerde ook geregeld impliciete foto's van de dood, maar zoals reeds gezegd was het achterliggende generieke frame in geen geval dat het doel de middelen heiligt. Het idee van de heldendood aan het front moest plaatsmaken voor het generiek pacifistische frame. Passend bij dit frame publiceerde het blad impliciete foto's van oorlogsdoden van beide partijen. Bovendien maakte *Het Leven* geen onderscheid in hoe het die foto's beschreef



Afb. 1

Bron: In Flanders Fields Museum, Ieper. The War Illustrated. Nr 5, 19 september 1914, 106.

naargelang de nationaliteit van deze gesneuvelden. In geen enkel geval vloeide partijdigheid uit het discours. *Het Leven* betreurde het principe van de oorlog en de dood die er de uiteindelijke, onvermijdelijke essentie van was (afbeelding 2).



Afb. 2

Bron: Fotomuseum, Antwerpen. Het Leven. Nr 21, 25 mei 1915, p. 631. (Scan Fotomuseum)

De vijand lijdt enorme verliezen: het succesframe

name of the registrar, which can be identified byNaast indirecte foto's die de graven en begrafenis van de eigen oorlogsdoden evoqueren, brachten de oorlogvoerende landen af en toe ook soortgelijke foto's van vijandelijke oorlogsdoden in beeld. In dat geval werden die foto's niet gepubliceerd binnen het heroïsche frame. Het generieke frame dat deze foto's van betekenis voorzag, komt overeen met Ponsonby's zevende principe: om zich te verzekeren van blijvende steun van het volk, werd graag benadrukt dat de vijand enorme verliezen leed. Dit frame definieerde ook veel van de expliciete of directe foto's van de levenloze en soms reeds ontbindende lichamen van oorlogsdoden. Die expliciete beelden waren dan ook meestal foto's van vijandelijke oorlogsdoden. De titels en fotobijschriften benadrukten telkens de kracht en het succes van de eigen wapens, zoals afbeelding 3, een reproductie uit *Le Miroir* van 7 november 1915, duidelijk laat zien.

Enkele van deze expliciete foto's van vijandelijke oorlogsdoden migreerden tussen *Het Leven* en de andere onderzochte magazines. Het contrast tussen het pacifistisch frame van het neutrale Nederland en het succesframe van de oorlogvoerende landen die identieke foto's van een verschillende betekenis voorzagen, is veelzeggend.

LE MIROIR

5

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.

Afb. 3

Bron: Archives Municipales de Cannes, Cannes. Fonds 72Num63 Guerre 1914 -1918. - Archivage optique du journal Le MIROIR n° 102 cote Jx83. Le Miroir. Nr 102, 7 november 1915, p. 5. (scan Archives Municipales de Cannes)



Afb. 4
Bron: *Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve. Berliner Illustrirte Zeitung. Nr 23, 6 juni 1915, p. 302.*



Afb. 5
Bron: *Privéverzameling Anthony Langley, Antwerpen. Het Leven. Nr 23, 8 juni 1915, p. 698.*

Deze twee beelden uit *BIZ* (afbeelding 4) en *Het Leven* (afbeelding 5) 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 verschafte hun lezers 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.)’

De feiten waren dezelfde, maar de ondertoon in de bijschriften van hetzelfde beeld verschilde. 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 alleen deze foto toonde oorlogsdoden. Tervooren verklaarde dat hij deze foto niet zelf had genomen, maar dat die 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 dooden. 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 zieltoegend 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:

‘Hoe kan men zulke gruwelen fotograferen, 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 geijds, 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, dan eerst voel ik, wat ik te voren alleen maar zag. Dan komt al het afschuwelijke, dat is verbonden aan het sterven van zoo'n gesneuvelde, me helder voor den geest, eerst dan 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.'

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 in dit artikel reeds werd aangehaald dat voor oorlogvoerende landen die identiteit juist van essentieel belang is. Nederland was dan ook geen oorlogvoerend land, wat waarschijnlijk de vrijheid verklaart die Tervooren had om zijn afschuw van oorlog te uiten – gelijk wie de slachtoffers van die oorlog waren. Het verslag van Tervooren intrigeert bovendien 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.²⁵

Bij de afbeeldingen 6 en 7 verschilt niet alleen de toon in de onderschriften, maar verschillen ook de meegedeelde feiten. Op 14 november 1914, vroeg in de oorlog, drukte TWI foto 6 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 (afbeelding 7) 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, wat impliceerde dat het Duitse leger gewonden aan hun lot overliet. Een tweede opvallend verschil is dat TWI meende dat het lijk nog moest worden begraven, terwijl *Het Leven* schreef dat het lijk net werd opgegraven ter identificatie. Het is moeilijk te oordelen welk blad

The War Illustrated, 14th November, 1914.

After a Hard Day in the Coastal Fighting

Page 80



Belgian peasants driven from their cottages and farms when the line of battle lengthened and extended to the coast. Hand-to-hand fighting took place in many of the coastal villages.



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.



Every available Belgian was pressed into the service of the Belgian Army. Here the latest recruits, mostly immature youths, are seen going to dig entrenchments.



The British casualties were admittedly severe, but they were incomparable to the enormous German roll of dead and wounded. This picture shows some British soldiers who have been slightly wounded, but who are still able to walk to the hospital in the rear after the battle. They shouted "Are we downhearted?" to the photographer as he photographed them, and gave the usual answer.

Afb. 6

Bron: In Flanders Fields Museum, Ieper. *The War Illustrated*. Nr 13, 14 november 1914, p. 300.

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.



Een luguber werkje.

Het ontgraven van lijken van gesneuvelden, om het stoffelijk overschot van een familielid te zoeken.

Afb. 7

Bron: Fotomuseum, Antwerpen. Het Leven. Nr 49, 8 december 1914, p. 1455. (Scan Fotomuseum)

Wel van belang is dat deze tegenstrijdige beschrijvingen veel zeggen over de houding van beide magazines. Opnieuw focuste het oorlogvoerende land vooral op de verliezen aan Duitse zijde, terwijl het neutrale Nederland zich uitsluitend richtte op de dood en op het belang van een begrafenisritueel voor de familie van de overledene. De foto werd 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 voor '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 van het lijk en het onderschrift. 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. Over de doden van de eigen zijde schreef men liever met minder directe woorden dan wanneer het over de 'ander' ging.

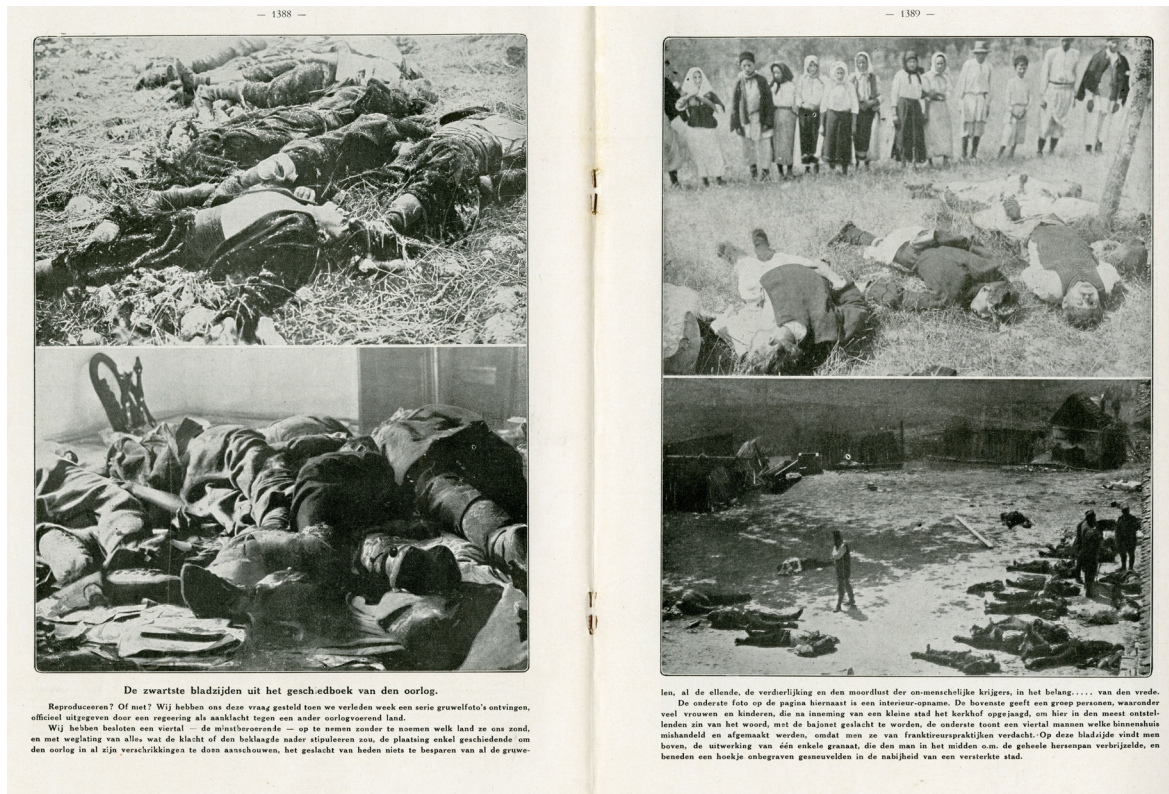
Vandaag lijkt het onwezenlijk dat het publiek niet gechoqueerd was door het zien van de dode soldaten – ook al waren het dode vijanden. In zijn boek *Body Horror. Photojournalism, catastrophe and war* nam John Taylor de rol van gruwelbeelden in de pers tijdens de jaren 1990

onder de loep. Hij stelde vast dat wanneer een westers land vandaag zelf bij een conflict betrokken is, de westerse pers gewoonlijk de lichamen van zowel de eigen als de vijandelijke dode soldaten laat verdwijnen. Taylor meent dat dit 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. In de plaats van de doden aan de zijde van de vijand als maatstaf voor succes in oorlog te adverteren, wordt oorlog vandaag haast als iets imaginair en bureaucratisch geadverteerd. De berichtgeving laat de doden verdwijnen door er in een abstract en beschaafd discours over te spreken, of door de dood metonymisch over te dragen op objecten als machines. De doden zijn taboe en hun lichamen lijken zelfs onbelangrijk te zijn geworden in de oorlog. De doelwitten zijn niet langer de vijandelijke individuen, maar communicatielijnen, transportwegen, opslagruimtes van munitie, etc. 'Material is more important than bodies. (...) Technology replaces necrology.'²⁶

Alleen de vijand begaat oorlogsmisdaden: het beschuldigende frame

Hoewel de lichamen van gesneuvelde soldaten vandaag aan het oog van het thuisfront worden onttrokken, is niets minder waar wat betreft de lichamen van burgerslachtoffers. De in de inleiding vermelde foto's van de burgerslachtoffers in Syrië zijn slechts één voorbeeld van de veelvoorkomende verspreiding van dergelijke beelden in het nieuws. Dit bleek honderd jaar geleden niet anders. Foto's van eigen burgers die slachtoffer waren geworden van aanvallen van de vijand werden door de oorlogvoerende landen ingezet met het frame dat correspondeert met Ponsonby's vijfde propagandaprincipe: wreedheden en oorlogsmisdaden worden veelvuldig en bewust door de vijand uitgevoerd. Ook de propagandaprinicipes achter het heroïsche frame zijn hier van toepassing. Dergelijke foto's moesten de publieke opinie overtuigen dat het doel werkelijk alle middelen heiligde. Zo zette *TWI* vijf foto's van burgerslachtoffers in om zijn publiek te overtuigen dat de oorlog niet te vermijden was. *BIZ* deed hetzelfde met één foto en *Le Miroir* met maar liefst tweeëntwintig foto's. In het geval van deze gruwelijke beelden dienden ze wel te choqueren. Voor deze magazines was het feit dat deze doden burgers waren wel van doorslaggevend belang. Terwijl foto's van soms zwaar toegetakelde vijandelijke soldaten als teken van overwinning werden afgedrukt, dienden foto's van even zwaar toegetakelde burgerdoden als aanklacht tegen de barbaarsheid van de vijand.

Ook *Het Leven* publiceerde foto's van burgerslachtoffers, maar net zoals bij de andere foto's van oorlogsdoden die dit blad publiceerde, is het frame pacifistisch van aard. Nooit werd één bepaalde partij beschuldigd. Hoewel gruwelijke beelden van burgerslachtoffers volgens beide frames – het pacifistische en het beschuldigende frame – diende te choqueren, was het doel van de schok echter verschillend. De schok veroorzaakt door het pacifistische frame had als doel te overtuigen om de wapens neer te leggen. Daarentegen had de schok die het beschuldigende frame veroorzaakte als doel de strijd lust aan te wakkeren. De migrerende foto's tussen *Het Leven* en *Le Miroir* op afbeelding 8 en 9 tonen illustreren deze stelling. Op de afbeelding 8 op de foto rechtsboven en de onderste foto op afbeelding 9 is te zien hoe een aantal mannen en vrouwen kijken naar enkele toegetakelde lijken van burgerslachtoffers die erg expliciet getoond



Afb. 8

Bron: Fotomuseum, Antwerpen. Het Leven. Nr 46, 17 november 1914, p. 1388-1389. (Scan Fotomuseum)

worden. In beide magazines werd het beeld gebruikt in combinatie met enkele andere even expliciete beelden.

In *Het Leven* werd de specifieke foto samen met drie andere foto's gepubliceerd op 17 november 1914 en 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.’

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.

Afb. 9

Bron: Archives Municipales de Cannes, Cannes. Fonds 72Num26 Guerre 1914 -1918. - Archivage optique du journal Le MIROIR n° 63 cote Jx83. Le Miroir. Nr 63, 7 february 1915, p. 7. (scan Archives Municipales de Cannes)

Le Miroir, die niet binnen een neutrale nationale context opereerde, verkoos de foto's 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 in *Het Leven*. Het onderschrift bij de specifieke, migrerende foto luidde:

'Jeunes gens de quinze à dix-sept ans massacrés à Glichitch près 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 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 dat 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 moesten worden tegengehouden. 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 bondgenoot en bovendien Frankrijks rechtstreekse vijand aan het Westfront.

Het expliciete beeld van de eigen oorlogsdoden onderdrukt na 1915?

Ten slotte dient te worden vermeld dat expliciete foto's van dode soldaten vanaf 1916 steeds minder voorkwamen in de geïllustreerde pers. Hoewel de impliciete foto's van oorlogsdoden alsook de expliciete foto's van burgerslachtoffers onverminderd bleven verschijnen doorheen de Eerste Wereldoorlog, kreeg het publiek steeds minder vaak foto's te zien van de lichamen van gesneuvelde soldaten, zelfs als het vijanden waren. Het is immers zo dat de meeste van de 250 expliciete foto's die in de pers verschenen, werden gepubliceerd in 1914 en 1915. Volgens de Franse historica Joëlle Beurier is de reden voor het minder vaak verschijnen van dergelijke foto's dat die aan de lezer lieten zien dat de manier waarop de Grote Oorlog doodde helemaal niet heroïsch was – ook al waren de doden die te zien waren deze van de vijand. Deze foto's lieten volgens haar immers zien dat de soldaten steeds minder *in combat* stierven, maar door bommenregens en gasaanvallen in de loopgraven, zonder een actieve rol te hebben gespeeld in wat een heroïsche dood had moeten zijn. Anders dan bij foto's van burgerdoden die moesten choqueren of impliciete foto's waarop de toegenakelde lichamen van soldaten niet te zien waren, zou het bijgevolg onmogelijk zijn geworden om aan de foto's van lijken van soldaten nog de gewenste heroïsche en succesframes te verbinden. Toch bleef volgens Beurier het collectieve belang van het vaderland dat in oorlog was aan de orde, en was het niet mogelijk te protesteren tegen de oorlog. Mensen wilden zelfs niet protesteren. Daarom werd gezwegen over de oorlogsdoden en werden foto's van hen weggemoffeld. Aldus betekende de Eerste

Wereldoorlog volgens Beurrier een keerpunt in de installatie van het taboe van de dood in oorlog. Een taboe dat John Taylor zoals gezegd vaststelde in de pers vandaag.²⁷

Beurrier stelt dus de impact van de foto zelf centraal, eerder dan de impact van het frame. In haar analyse primeert het beeld, en dat beeld kan om het even welk frame onderuit halen. Hoewel haar verklaring intrigeert, biedt die echter geen uitsluitende verklaring voor de afname van het aantal expliciete foto's. Tot op het einde van de oorlog bleven immers af en toe gruwelijke beelden verschijnen in al hun varianten en binnen dezelfde generieke frames die in dit artikel werden gedefinieerd. Bovendien bleven doorheen de oorlog en ook vlak na de oorlog in andere media gruwelijke beelden van dode vijandelijke soldaten verschijnen. Zo werd in de tentoonstellingscatalogus *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlijn?* een aantal postkaarten met vijandelijke oorlogsdoden in beeld gebracht, die als trofeeën verstuurd leken te zijn. Ook de officiële Belgische fotocollectie die in 1919 onder de Belgen werd verspreid, omvatten enkele foto's van dode Duitsers.²⁸ Alleen al deze twee voorbeelden tonen aan dat meer onderzoek nodig is naar het gebruik van het fotografische beeld van de dood tijdens de Eerste Wereldoorlog om voor de verdwijning van dergelijke foto's uit de toenmalige pers een afdoende verklaring te bieden.

Conclusie

Dit artikel wilde aantonen dat de pers niet alleen vandaag maar ook honderd jaar geleden gruwelijke foto's publiceerde met een breed scala aan motieven. Choqueren was slechts één drijfveer achter een foto van oorlogsdoden tijdens de Eerste Wereldoorlog. De geanalyseerde casus heeft effectief aangetoond dat geen enkel beeld slechts één intrinsieke betekenis in zich draagt.

De geïllustreerde magazines uit de oorlogvoerende landen en neutraal Nederland publiceerden gruwelijke foto's met verscheidene motieven, afhankelijk van wie er werd gedood en door wie. Dit toont aan dat dergelijke foto's niet noodzakelijk tot een interpretatie van gruwel leiden. Het fotografisch evoqueren van de eigen oorlogsdoden benadrukte de heldhaftigheid van die gesneuvelden, terwijl de foto's van de lijken van vijandelijke soldaten werden ingezet als bewijs dat die vijand grote verliezen leed. De burgerdoden aan de eigen zijde werden dan weer getoond als aanklacht tegen de barbaarsheid van de vijand en moesten wel choqueren. *Het Leven* als neutraal magazine interpreteerde al deze foto's duidelijk anders. Het blad behield de neutraliteit en benadrukte niet zozeer de ellende waarin een bepaalde partij aan het front verkeerde, maar eerder het gruwelijke *an sich* binnen een pacifistisch frame.

Eerder dan reproducties van de *verleden realiteit*, zijn de gepubliceerde persfoto's dan ook aanwijzingen voor *de houding van de betrokken partijen* die de foto's een betekenis gaven. In dit opzicht moet het belang van een eventuele intrinsieke betekenis van beelden genuanceerd worden in het voordeel van de complexe relatie tussen specifieke beelden, de rechtstreekse context waarin de beelden aan een publiek worden getoond en de overtuigingen 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*. Het is immers het frame van de foto dat de aard en de sterkte van de shock die men met een

foto wil overbrengen, bepaalt. Zelfs al lijkt een foto van de dood – dat beangstigende, dat onbekende eindpunt van ieders leven – intrinsiek choquerend.

Notes

1. 'Gruwelijke Videobeelden Moeten Amerikaanse Senatoren over de Streep Trekken,' *De Standaard*, geraadpleegd 14 maart 2015, http://www.standaard.be/cnt/dmf20130908_00730483.
2. Susan Sontag, *Kijken Naar de Pijn van Anderen*, trans. Heleen ten Holt, Amsterdam, Bezige Bij, 2003, p. 5–18.
3. Ben O'Loughlin, 'Images as Weapons of War: Representation, Mediation and Interpretation,' *Review of International Studies*, 37, nr. 1, 2011, p. 72–74.
4. J. Tucker & T. Camp, 'Entwined Practices: Engagements with Photography in Historical Inquiry,' in: *History and Theory*, 48, nr. 4, 2009, p. 2.
5. R. Barthes, 'Le Message Photographique,' in: *Communications*, 1, nr. 1, 1961, p. 129.
6. Pioniers en essentiële referenties in de beeldfilosofie en -theorie zijn 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). Voor recente theoretische reflecties m.b.t. fotografie en historisch onderzoek, zie ook het themanummer van *History and Theory* uit 2009: 'Photography and Historical Interpretation'. In de bijdragen aan dit nummer wordt uitgebreid gerefereerd aan andere referentiewerken in dit domein.
7. Barthes, 'Le Message Photographique,' p. 128–130.
8. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper & Row, 1974.
9. R. Entman, 'Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm,' in: *Journal of Communication*, 43, nr. 4, 1993, p. 52.
10. Entman, 'Framing,' p. 51–53. Voor een meer diepgaande analyse van de relatie tussen frames en cultuur, zie: Baldwin Van Gorp, 'The Constructionist Approach to Framing: Bringing Culture Back In,' *Journal of Communication*, 57, nr. 1, 2007, p. 60–78.
11. Anne Morelli, *Elementaire principes van oorlogspropaganda : bruikbaar bij koude, warme of lauwe oorlogen*, trans. Wim De Neuter, Brussel, EPO, 2003, p. 7–9.
12. Morelli, *Elementaire principes van oorlogspropaganda*, p. 11–106.
13. Voor een meer uitgebreide definiëring van generieke versus onderwerp specifieke frames, zie: Leen D'Haenens, 'Euro-Vision The Portrayal of Europe in the Quality Press,' *Gazette*, 67, nr. 5, 2005, p. 419–40.
14. Zie bijvoorbeeld het gebruik van foto's van de *gueulles cassées* door Ernst Friedrich als hoogtepunt van zijn pacifistisch pamflet *Krieg Dem Kriege*, Berlijn, 1924.
15. John Taylor, *Body Horror : Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 2.
16. Zie bijvoorbeeld *Journalistieke Cultuur in Nederland*, het referentiewerk voor de persgeschiedenis in Nederland, waarin Bernadette Kester in haar bijdrage de Eerste Wereldoorlog een enorme impuls noemt voor de persfotografie, zonder er evenwel diep op in te gaan. Bernadette Kester, "Onder vuur. Het ontstaan van de Nederlandse fotojournalistiek," in *Journalistieke cultuur in Nederland*, ed. Jo Bardoel, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002, p. 244. Een aantal werken die ingaan op de geïllustreerde pers en de fotojournalistiek tijdens de Eerste Wereldoorlog zijn o.a. 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); Joëlle Beurrier, 'Images, Violence et Masculinités. Les Presses Illustrées Française et Allemande En Grande Guerre' (Doctoraatscriptie, Institut universitaire de Florence, 2007); Ulrich Keller, 'Der Weltkrieg Der Bilder. Organisation, Zensur Und Ästhetik Der Bildreportage 1914–1918,' *Fotogeschichte*, 33, nr. 130, 2013, p. 5–50; Jane Carmichael, *First World War Photographers*, London, Routledge, 2003; Piet Chielens et al., *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*, Gent, Ludion, 2002; John Taylor, *War Photography : Realism in the British Press*, London, Routledge, 1991; Henneman, *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?*
17. Keller, 'Der Weltkrieg Der Bilder,' 5.
18. De redactie van de *Berliner Illustrierte Zeitung* veranderde pas in 1941 de traditionele schrijfwijze "illustrierte" in het moderne "illustrierte".

19. P. Chielens et al., *Deadlines: Oorlog, Media En Propaganda in de 20ste Eeuw*, Gent, Ludion, 2002, p. 14-19.
20. F. Bool & G. Rook, *Het Leven, 1906-1941: een weekblad in beeld*, 's-Gravenhage, Haags Gemeentemuseum, 1981, p. 34.
21. De foto's uit volgende nummers werden geïnventariseerd en geanalyseerd: *TWI* – 228 nummers (22 augustus 1914 tot 28 december 1918); *BIZ* – 223 nummers (2 augustus 1914 tot 10 november 1918); *Le Miroir* – 228 nummers (9 augustus 1914 tot 29 december 1918); *1914 Illustré* – 183 nummers (augustus 1914 tot maart 1918); *Het Leven Geïllustreerd* – 228 nummers (11 augustus 1914 tot 31 december 1918).
22. *1914 Illustré*. Nr 94, juni 1916, 10.
23. *The War Illustrated*. Nr 5, 19 september 1914, 106.
24. *The War Illustrated*. Nr 33, 3 april 1915, 165. Bij elk citaat uit de pers werd in dit artikel de oorspronkelijke schrijfwijze overgenomen, inclusief oude spelling.
25. Zie onder andere: S. Sontag, *Kijken Naar de Pijn van Anderen*, Amsterdam, Bezige Bij, 2003; S. Moeller, *Compassion Fatigue : How the Media Sell Disease, Famine, War, and Death*, New York, Routledge, 1999; D. Campbell, 'Horrific Blindness: Images of Death in Contemporary Media', in: *Journal for Cultural Research*, 8, nr. 1, 2004, pp. 55-74; B. Verschaffel, 'Verschrikkelijke Beelden. Over de Voorstelling van Het Ergste', in: *De Witte Raaf*, nr. 162, maart 2013.
26. Taylor, *Body Horror*, p. 129, p. 157-159, p. 176.
27. Joëlle Beurier, '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. 64-68.
28. Henneman, *Shooting Range: Fotografie in de Vuurlinie?* p. 94-95, p. 106-108.