

A. Probleemstelling

De Eerste Wereldoorlog betekende een keerpunt in vele opzichten. Men trad binnen in het tijdperk van de industriële oorlogsvoering, nooit werd een conflict op een dergelijke schaal en met zulke allesvernietigende wapens gevoerd. De impact van dit conflict zou bij alle betrokkenen immens zijn, te meer omdat veel van de oorlogvoerende partijen op een onduidelijke en onverwachte manier bij de oorlog betrokken zouden worden. John Keegan, docent militaire geschiedenis verwoordde het zo: *“De Eerste Wereldoorlog was een onnodig en tragisch conflict. Onnodig, omdat men in de vijf crisisweken die voorafgingen aan het eerste wapengekletter, op elk moment met wat tact en goede wil had kunnen ingrijpen in de loop van de gebeurtenissen die tot het uitbreken van de oorlog leidden. Tragisch, omdat de gevolgen van die eerste schermutselingen een einde maakten aan tien miljoen mensenlevens, het gevoelsleven van miljoenen anderen zwaar op de proef stelden, de weldadige, optimistische cultuur van het Europese continent vernietigden en, toen de kanonnen vier jaar later zwegen, een erfenis nalieten van zo intense politieke rancune en rassenhaat dat de oorzaken van de Tweede Wereldoorlog zonder verwijzing naar deze oorsprong verklaarbaar zijn”*¹.

Bij een dergelijk allesomvattend conflict was het nodig om de volledige steun te verwerven van de burgerbevolking. Een actief propaganda-apparaat was voor alle grote oorlogvoerende naties onontbeerlijk. Het was even noodzakelijk om het moreel van de burgerbevolking hoog te houden dan om de militaire inspanningen in stand te houden. De Eerste Wereldoorlog was niet langer een conflict tussen militaire krachten, maar tussen volledige naties². De Eerste Wereldoorlog was ook een propagandaoorlog en in deze propagandaoorlog zou fotografie een cruciale rol gaan spelen.

Oorlogsfotografie wordt vandaag de dag geassocieerd met enkele fotografen die haast een mythische status hebben verworven. De Hongaar Andrei Friedmann, beter bekend onder de naam Robert Capa, is ongetwijfeld de bekendste oorlogsfotograaf. Tijdens de Spaanse Burgeroorlog fotografeerde hij een soldaat die dodelijk werd getroffen en tijdens de Tweede Wereldoorlog legde hij als bevoorrechte ooggetuige de landing op de Normandische kust op beeld vast. Capa was berucht om zijn avontuurlijke levensstijl, hij was het prototype van de

¹ J. KEEGAN, *De Eerste Wereldoorlog: 1914-1918*, Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2000, p. 13.

² P. M. TAYLOR, *Munitions of the mind: a history of propaganda from the ancient world to the present era*, Manchester, Manchester University Press, 1995, pp. 176-177.

onverschrokken oorlogsfotograaf die er alles voor over heeft om de essentie van de oorlog zo treffend mogelijk weer te geven. Zijn lijfspreuk was niet voor niets “If your pictures aren’t good enough, you’re not close enough”. De manier waarop hij aan zijn einde kwam – door te trappen op een mijn tijdens een reportage in Indochina – was karakteristiek voor zijn leven.

Ook de Vietnamoorlog bracht enkele wereldvermaarde fotografen voort. De beelden van Tim Page, Catherine Leroy, Horst Faase en Larry Burrows zijn in het collectieve geheugen gegrift. De Vietnamoorlog was het laatste conflict waar fotografen zo dicht de actie konden benaderen. De foto’s zijn berucht omdat ze de gruwel van de oorlog op een esthetische hoogstaande manier in de huiskamer brachten. Hun beelden zorgden er mee voor dat het grootschalige oorlogsprotest op gang werd gebracht.

Vandaag de dag kennen we James Nachtwey, de fotograaf met de uitstraling van een professor, die oorlogsfotografie tot een echte kunstvorm heeft gemaakt.

De Eerste Wereldoorlog kende geen dergelijke grote fotografen. Dit is bijzonder merkwaardig aangezien een groot deel van onze visuele kennis over de Grote Oorlog gebaseerd is op wat fotografen tussen 1914 en 1918 op beeld hebben vastgelegd. Wanneer we denken aan ’14-’18, denken we onder andere aan de tot modderpoelen verworpen landschappen. De Canadese officiële fotograaf William Rider-Rider had grote aandacht voor dergelijke landschappen. Denken we maar aan de foto die tijdens de Slag Bij Passendale werd genomen en waarop manschappen van de 16th Canadian Machine Gun Company te zien zijn. De soldaten, die schuilen in bomkraters, keken met verweesde blik in de camera (CO 2246)³. De wanhoop van de militairen die dienden te overleven in deze modderpoel is duidelijk voelbaar. Het maakte deze foto tot een van de bekendste foto’s uit de Eerste Wereldoorlog.

De Eerste Wereldoorlog was ook het eerste conflict waar chemische wapens werden ingezet. Vandaag de dag roepen de herinneringen aan die eerste gasaanvallen meteen het beeld op van geblinddoekte Britse soldaten die in een rij stonden aan te schuiven aan een vooruitgeschoven verzorgingspost (Q 11685). Dit beeld van de Britse officiële fotograaf Thomas Keith Aitken staat in het collectieve geheugen gegrift en is uitgroeid tot een symbool van de waanzin van de Grote Oorlog.

Deze twee voorbeelden kunnen aangevuld worden met honderden gelijkaardige foto’s, allemaal beelden die algemeen gekend zijn en steeds opnieuw worden gebruikt om te tonen wat ’14-’18 echt betekende. Daarom is het vreemd dat fotografie tijdens de Eerste

³ Het cijfer tussen haakjes is het referentienummer van de foto’s. De Britse en Canadese beelden bevinden zich in het Photograph Archive van het Imperial War Museum

Wereldoorlog zo weinig belangstelling opwekt. In overzichtswerken over oorlogsfotografie wordt veel meer aandacht besteed aan fotografie tijdens de Krimoorlog, tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog, tijdens de Spaanse Burgeroorlog en tijdens de Vietnamoorlog.

In Frankrijk verschenen wel een aantal werken rond fotografie tussen 1914 en 1918. Pascal Dominique en Laurent Veray schreven enkele artikels over de Franse fotografische dienst⁴. Het is echter vooral in Groot-Brittannië dat een paar historici de geschiedenis van de fotografische productie tijdens de Eerste Wereldoorlog gedetailleerd weergaven. Stephen Badsey gaf een uitgebreid overzicht van de Britse overheidsdiensten die verantwoordelijk waren voor fotografie. Jane Carmichael schreef dan weer enkele werken waarbij ze vooral aandacht besteedde aan de fotografen zelf.

België hinkt hierin achterop bij de andere landen. Slechts eenmaal werd een poging ondernomen om de geschiedenis van de Belgische fotografische dienst uit te diepen. Dit gebeurde door Michaël Amara⁵. Zijn relaas is echter onvolledig, omdat hij de Belgische propaganda tijdens de Eerste Wereldoorlog besprak, fotografie was daar slechts een onderdeel van.

Deze studie probeert dus om een lacune op te vullen, het is de bedoeling om een zo volledig mogelijk beeld te geven van de officiële fotografische productie in België tijdens de Eerste Wereldoorlog. Daarnaast wordt ook een vergelijking gemaakt met de omstandigheden in Groot-Brittannië.

Die vergelijking is interessant omdat de situatie van België tijdens '14-'18 radicaal verschilde van die van Groot-Brittannië. België werd door de Duitsers onder de voet gelopen en vanaf oktober 1914 was het koninkrijk volledig bezet, op een smalle strook aan de IJzer na⁶. Het kwam er voor de Belgische overheid op aan om de buitenwereld ervan te overtuigen dat haar neutraliteit onrechtmatig was geschonden. Tevens moest men ook benadrukken dat de bezetter zich schuldig maakte aan oorlogsmisdrijven, dat buitenlandse (vooral Amerikaanse) hulp levensnoodzakelijk was.

Groot-Brittannië daarentegen zou tussen 4 augustus 1914 en 11 november 1918 nooit bezet raken. Het zou vrijwillig aan de oorlog deelnemen en verklaarde Duitsland de oorlog nadat

⁴ L. VERAY, "La propagande par les actualités cinématographiques pendant la Grande Guerre", in: *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue trimestrielle d'histoire* (Paris), XLIV, 1994, 173, pp. 19-34.; L. VERAY, "Montrer la Guerre: la photographie et le cinématographe", in: *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue trimestrielle d'histoire* (Paris), XLIII, s.n., 1993, pp. 111-121.; P. DOMINIQUE, "Les débuts du Service Photographique des Armées", in: *Prestige de la photographie* (s.l.), 1977, 2, pp. 60-93.

⁵ M. AMARA, *La propagande belge durant la Première Guerre Mondiale, 1914-1918*, ULB (onuitgegeven licentiaatverhandeling), 1998, 122 p.

⁶ H. PIRENNE, "La Belgique et la guerre mondiale", in: *Histoire économique et sociale de la guerre mondiale ; Série belge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, p. 1.

de Duitse legers de Belgische grens waren overgetrokken. Vele Britten meldden zich overigens spontaan voor de British Expeditionary Force, wat indicatief is voor het toenmalige voluntarisme⁷.

Tegelijkertijd was er ook een groot verschil inzake militair apparaat tussen de beide landen. Enigszins reductionistisch kunnen we stellen dat België gelijkstond met amateurisme, terwijl Groot-Brittannië een professioneel leger ter beschikking had.

Bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog was geen Europees leger ouderwetsler dan het Belgische. De cavalerie droeg nog het uniform van begin negentiende eeuw: karmijnrode broek, leren kolbak, Poolse lansiersmuts. De infanterie droeg een donkerblauwe sjako onder een oliejas, een muts met veren van de grenadiers. De weinige mitrailleurs werden door honden getrokken en de meeste artillerie was toevertrouwd aan de forten van Luik en Namen en aan de oude verdedigingswerken van Antwerpen⁸. Pas tijdens de oorlog zou het Belgische leger stelselmatig beter worden georganiseerd en aangepast worden aan de uitzonderlijke omstandigheden.

Het Britse leger was veel beter uitgerust. Groot-Brittannië gaf het meeste geld aan de strijdmacht per hoofd van de bevolking⁹. Aanvankelijk kende men geen dienstplicht, maar via een uitgekende wervingscampagne slaagde men erin om vele Britse mannen naar het leger te lokken. Daarenboven kon men ook nog beroep doen op de koloniale bevolking. Groot-Brittannië zou worden gesteund door troepen uit Zuid-Afrika, India, Nieuw-Zeeland, Australië en Canada.

Daarenboven kende Groot-Brittannië een uitgesproken liberale traditie, wat in België veel minder het geval was. Vooral de Britse pers was veel liberaler dan haar Belgische tegenhanger.

Deze scriptie valt uiteen in vier delen. In het eerste deel (C.) is het de bedoeling om een algemeen kader te schetsen rond fotografie in het algemeen en oorlogsfotografie in het bijzonder. Allereerst bespreken we hoe men voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog stond ten opzichte van fotografie en hoe die houding verschilde van onze huidige opvatting hierover.

Daarna wordt een kort overzicht gegeven van de oorlogsfotografie tot 1914. Er is niet alleen aandacht voor de belangrijkste fotografen, maar ook voor het soort foto's dat ze maakten.

Daarenboven wordt aangehaald welke vernieuwingen zich tijdens de negentiende eeuw

⁷ L. VAN BERGEN, *Zacht en eervol: lijden en sterven in een Grote Oorlog*, Den Haag/Antwerpen, Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij, 1999, p. 53.

⁸ J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 94.

⁹ Een groot deel van het Britse budget ging wel naar de marine, die tijdens de Eerste Wereldoorlog slechts een ondergeschikte rol zou gaan spelen., in: L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 34.

voordeden op het vlak van fotografie. Een inzicht in de evolutie van de oorlogsfotografie tot 1914 is noodzakelijk omdat men slechts zo een goed beeld kan krijgen van de fotografische productie tijdens de Eerste Wereldoorlog. De fotografie kende immers een voorlopig hoogtepunt tijdens '14-'18 omdat werd voortgebouwd op de negentiende-eeuwse innovaties. In het tweede deel (D.) komen we tot de eigenlijke vergelijking tussen België en Groot-Brittannië. We onderzoeken hoe de Britse en Belgische overheid gebruik maakten van fotografie in hun propagandastrijd. Dit doen we ten eerste door een overzicht te geven van de instellingen van beide landen die tijdens de oorlog verantwoordelijk waren voor fotografische propaganda. We proberen ook na te gaan hoe de Britse en Belgische houding ten opzichte van propaganda was. Daarom zullen we ook aandacht besteden aan de overkoepelende propaganda-instanties.

Daarnaast proberen we ook enkele specifieke punten te vergelijken. Ten eerste maken we een analyse van de fotografische apparatuur die de Belgische en Britse oorlogsfotografen hanteerden. Een gedetailleerde analyse van de camera's kan immers duidelijk maken met welke beperkingen de fotografen te maken hadden. Het levert eveneens een inzicht in de graad van professionaliteit van de fotografen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog waren immers zowel gespecialiseerde perscamera's als eenvoudige zakcamera's op de markt.

Ten tweede gaan we na wie men via de fotografische propaganda probeerde te overtuigen, op welke natie de Belgische en de Britse leiding hun pijlen richtten.

Ten derde proberen we ook na te gaan hoe men de foto's tijdens en na de Grote Oorlog gebruikte. Concreet onderzoeken we of België en Groot-Brittannië fototentoonstellingen en – musea opzetten en of men geïllustreerde werken in roulatie bracht.

In het laatste hoofdstuk van deel twee zullen we de censuur op foto's in België en Groot-Brittannië met elkaar vergelijken. In de laatste decennia van de twintigste eeuw werd duidelijk dat nationale overheden veelvuldig gebruik maakten van censuur tijdens conflicten, denk maar aan de Falkland- en Golfoorlog. Door te onderzoeken of en op welke manier de Britse en Belgische overheid censuur toepasten op foto's, kunnen we onder meer nagaan of de politieke en militaire leiding het nodig achtten dat de buitenwereld een realistisch beeld kreeg van de oorlogsinspanningen. Vond men het noodzakelijk dat bepaalde aspecten werden getoond en andere weer niet, of huldigde men een vrij liberale houding inzake fotografie? In dit hoofdstuk bespreken we niet alleen censuurregels, maar proberen we ook kort aan te stippen welke organisaties hiermee belast waren.

In deel twee zullen de Britse en de Belgische officiële houding inzake oorlogsfotografie met elkaar worden vergeleken. In deel drie pogen (E.) we veeleer om een praktische analyse te

geven van het fotomateriaal dat tijdens de Eerste Wereldoorlog werd geproduceerd. Titel van deze scriptie is “Het front gefotografeerd”, we zullen dan ook foto’s bespreken die werden genomen aan het front.

Een Britse en Belgische collectie zullen met elkaar vergeleken worden. Beide fotoverzamelingen werden na de oorlog officieel te koop aangeboden aan het grote publiek en waren dus goedgekeurd door de overheid. De Belgische fotoverzameling kreeg de naam “N’oublions jamais” mee en had als bedoeling om een representatief beeld te geven van de Belgische oorlogsinspanningen gedurende de ganse oorlog¹⁰. De Britse collectie daarentegen toont slecht een bepaald aspect van de oorlog, namelijk de Derde Slag bij Ieper die uitgevochten werd in de zomer en in het najaar van 1917. Naast foto’s van de Derde Slag bij Ieper, die begon op 31 juli 1917 en eindigde met de inname van Passendale in november 1917, bevat de fotoverzameling ook beelden van de Slag bij Mesen en Pilckem Ridge. De vroegste foto dateert van 20 april 1917 en de laatste van 12 oktober 1917.

Bedoeling is om beide fotoverzamelingen naast elkaar te leggen en gelijkenissen en verschilpunten in de aard van het beeldmateriaal bloot te leggen. Hierbij zullen we proberen om de foto’s in bepaalde subcategorieën onder te verdelen. Iedere onderverdeling hierbij is arbitrair¹¹. We zullen echter nagaan of datgene wat vandaag de dag met de Eerste Wereldoorlog wordt geassocieerd ook wordt getoond op de foto’s: toont men doden en gewonden, de uitzonderlijke weersomstandigheden, de vijand, de militaire leiding, de koloniale hulptroepen, het ontspanningsleven van de soldaten,...? Als bij de analyse blijkt dat een bepaald soort beelden frequent voorkomt zullen we ook daar aandacht aan besteden.

In het vierde en laatste deel (F.) ten slotte stappen we af van onze vergelijkende analyse tussen Groot-Brittannië en België en gaan we na hoe het gebruik van foto’s uit de Eerste Wereldoorlog is geëvolueerd van net na 1918 tot op vandaag. We huldigen hierbij een internationale visie, omdat we van mening zijn dat het gaat om algemene tendensen. Concreet onderzoeken we welke beelden men tijdens de jaren twintig tot heden geschikt achtte om te tonen. Het is de bedoeling om maatschappelijke veranderingen op te sporen, hoe ging en gaat men om met beelden uit ’14-’18? Is er sprake van een representatieve weergave van de Grote Oorlog of schotelt men het publiek een vertekend beeld voor?

¹⁰ S.n., *N’oublions jamais: publications des documents photographiques officiels du Service Photographique de l’Armée belge*, Bruxelles, Edition des Etablissements d’Héliogravure en Creux C. Van Cortenberg, 1919, s.p.

¹¹ Als basis voor de onderverdeling van de foto’s in subcategorieën werd vooral een beroep gedaan op een Frans standaardwerk over oorlogsfotografie, nl. L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, 351 p.

B. Bronnen

In het tweede deel (E.) van de scriptie proberen we dus te onderzoeken welke instanties in Groot-Brittannië en België belast waren met officiële fotografie en wat de houding was van de respectievelijke overheden hierin. In het geval van Groot-Brittannië werd de informatie vooral gehaald uit enkele standaardwerken die handelen over Britse fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog. In de eerste plaats gaat het hier om het niet-gepubliceerde werk van Stephen Badsey, waarin hij een overzicht geeft van de overheidsinstanties die verantwoordelijk waren voor fotografie tijdens '14-'18¹². Nuttige gegevens werden ook gevonden in twee bijdragen van Jane Carmichael¹³.

Zoals gezegd werd de Belgische oorlogsfotografie tijdens '14-'18 nauwelijks bestudeerd. Het was dan ook noodzakelijk dat aan archiefonderzoek werd gedaan. Hierbij doken echter onverwachte problemen op.

Bij een bezoek in Peutie aan de cinematografische dienst van het Belgische Leger, het huidige VOX, bleek dat de documenten uit '14-'18 van deze dienst verloren waren gegaan. Dat vertelde commandant Ivan Spillemaeckers, verantwoordelijke voor de archieven van VOX. Ook in de Dienst Veiligheid-Sectie Archieven in het Kwartier Koningin Elisabeth in Evere beweerde men dat deze archieven in de loop der tijd waren vernietigd.

Toch werden nog enkele meters archief teruggevonden in het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis in Brussel. Het is hier niet de bedoeling om een extensief overzicht te geven van deze archiefstukken, wel willen we kort aantonen welke soort documenten, die voor dit onderzoek nuttig waren, zich in de verschillende fondsen bevonden.

KLM-MRA

- 1 D.A. 91-IIe Bureau: voorschriften in verband met fotograferen.
- 2 D.A. 48-IIe Bureau: rondzendbrieven in verband het versturen van foto's.
- 3 D.A. 89-IIe Bureau: censuur (onder andere van foto's).
- 4 D.A. 52-IIe Bureau: censuurvoorschriften en fotovergunningen.

¹² S. D. BADSEY, *British official photography in the First World War*, London, Imperial War Museum, 1981, 64 p.

¹³ J. CARMICHAEL, *First World War photographers*, London, Routledge, 1989, 167 p. en J. CARMICHAEL, "Le contrôle officiel. La photographie britannique sur le front ouest", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, pp. 71-77.

- 5 D.A.-Ile Bureau: voorschriften in verband met fotograferen en fotovergunningen.
- 6 D.A. 52-Ile Bureau: voorschriften in verband met fotografie en censuur.
- 17 (Doc '14-'18): propaganda naar het buitenland.
- 17 (Doc '14-'18): censuurvoorschriften.
- 22 (G.Q.G.-Ile Section): fotovergunningen, censuurvoorschriften, voorschriften in verband met fotograferen en rondzendbrieven in verband met de illegale handel van foto's.
- 22 (G.Q.G. – Défense de la Côte): briefwisseling met Britse militaire leiding in verband met foto's.
- Ex 16-17 (Documentation Générale/Doosnr. 11): censuurvoorschriften
- Archieven Moskou – Fonds 185 (Map 726) : briefwisseling vanuit het Groot Hoofdkwartier IIIe Sectie in verband met fotograferen.
- Le Courier de l'Armée/De Legerbode (1914-1921): officieel soldatenblad, onder andere info in verband met de fotografische dienst en fototentoonstellingen opgezet door de Belgische overheid.

Deel drie (E.) van de scriptie bestaat uit een vergelijking van een Britse en Belgische fotocollectie. Beide fotoverzamelingen werden na de oorlog te koop aangeboden door de overheid. De Belgische collectie droeg de naam "N'oublions jamais: publications des documents photographiques officiels du Service Photographique de l'Armée belge" en bevond zich zowel in het documentatiecentrum van het In Flanders Fields Museum van Ieper als in het KLM-MRA te Brussel.

De Britse collectie bestond uit officiële foto's over de Derde Slag bij Ieper. Deze werd bestudeerd in het Photograph Archive van het Imperial War Museum in Londen.

In het laatste deel (F.) tenslotte onderzoeken we het gebruik van foto's in de naoorlogse tijd, tot heden. Deze analyse behelst literatuuronderzoek. Vooral het onuitgegeven werk van Louise Sorensen over de Duitse pacifistische auteur Ernst Friedrich bevatte hier nuttige informatie¹⁴.

¹⁴ L. SORENSEN, *Ernst Friedrich*, s.l., s.n., 2004, 41 p.

C. Historische situering oorlogsfotografie

1. Foto als historische bron

Om een inzicht te krijgen in de manier waarop foto's als historische bronnen kunnen worden gebruikt, is het eerst en vooral noodzakelijk om de ontstaansgeschiedenis van fotografie kort toe te lichten.

1839 wordt over het algemeen beschouwd als de officiële startdatum van de fotografie. Op dat moment maakten de twee pioniers, Louis J.M. Daguerre en Henri Fox Talbot, hun uitvinding wereldkundig. Maar foto's in de brede zin van het woord, dat wil zeggen beelden die door een camera permanent waren vastgelegd op een drager, dateerden al van vroeger. Joseph Nicéphore Niépce deed dit al in 1826, Talbot in 1835 en Daguerre in 1837. Om tot de ontstaansgeschiedenis van de fotografie door te dringen, moeten we echter verder teruggaan dan de eerste helft van de negentiende eeuw.

De camera obscura was al gekend bij de Arabieren voor 1038 en in 1614 ontdekte de Italiaan Angelo Sala al dat zilvernitraat donker wordt bij blootstelling aan zonlicht. De camera obscura werd aanvankelijk gebruikt om zonsverduisteringen waar te nemen. Tijdens de renaissance was het een hulpinstrument bij het tekenen. Pas in 1550 bevestigde men een lens aan de camera obscura. In 1725 ontdekte Johann Heinrich Schulze dat de verdonkering van zilvernitraten bij zonlicht ervoor kan zorgen dat afbeeldingen worden vastgelegd op een drager. De basisprincipes van fotografie waren dus al vrij vroeg gekend. Dat het toch nog duurde tot de negentiende eeuw vooraleer men voor het eerst kon fotograferen, blijft dan ook een raadsel.

Thomas Wedgwood was de eerste die twee van de hierboven besproken principes met elkaar ging verbinden: de camera obscura en het donker worden van zilvernitraat bij zonlicht. Het zouden echter Niépce, Daguerre en Fox Talbot zijn die bekend raakten als grondleggers van de fotografie. Niépce was de eerste die een beeldopname kon maken¹⁵. De belichtingstijd van die eerste foto was echter acht uur en daarenboven slaagde Niépce er ook niet in om het beeld permanent te fixeren¹⁶.

Daguerre ontdekte een fixeermiddel op basis van zout en was dan ook de eerste die een permanent beeld kon creëren. Tegelijkertijd zorgde hij er ook voor dat de belichtingstijd drastisch werd ingekort.

Fox Talbot tenslotte introduceerde het positief/negatief procédé, dat wil zeggen dat hij een negatief op papier kon afdrukken. Dit principe wordt nog steeds gebruikt¹⁷.

De ontwikkeling van de fotografie kaderde perfect in de positivistische tijdsgeest die heerste in de 19^e eeuw. Men had een middel gevonden om de werkelijkheid nauwkeurig en objectief

¹⁵ H. GERNSEIM, *The origins of photography*, London, Thames and Hudson Ltd., 1982, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 31-34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

vast te leggen, de realiteit werd voor het eerst vastgelegd op beeld¹⁸. Een foto was niet meer, zoals een schilderij, een interpretatie van de werkelijkheid, maar een spoor dat rechtstreeks van de realiteit was afgedrukt. De fotografie had immers een bepaalde macht die geen ander beeldvormend procédé ooit heeft bezeten, want in tegenstelling tot vroegere procédés was de fotografie niet afhankelijk van een beeldenmaker¹⁹. Dit was de algemene opvatting tijdens de negentiende eeuw. De discussie rond de kunstwaarde van foto's zou deze opvatting gaan wijzigen. Al vroeg in de negentiende eeuw probeerden sommige fotografen om zich te onderscheiden door het maken van kunstzinnige foto's. In de jaren twintig van de twintigste eeuw ontwikkelden enkele onder hen een eigen taal, een eigen stijl gebruik makend van lenzen, opnamehoek en alle andere fotografische technieken. Theoretici gingen beseffen dat foto's niet langer een rechtstreekse afdruk waren van de realiteit, maar ook afhankelijk waren van de beeldenmaker zelf. Men erkende dat de fotograaf een interpreterend subject was. Waar men in de negentiende eeuw nog dacht dat foto's een objectieve weergave van de werkelijkheid waren, waren theoretici het er in de twintigste eeuw over eens dat dit een mythe was. Deze mythe blijft echter zeer hardnekkig en velen blijven geloven in de opvatting dat een foto een realistische afdruk van de realiteit is²⁰.

Ondanks hun aura van objectiviteit zorgen foto's er niet voor dat de werkelijkheid rechtstreeks toegankelijk gemaakt wordt, maar wel het beeld ervan²¹. Een fotograaf kan immers op veel manieren het uiteindelijke beeld beïnvloeden: hij selecteert een onderwerp, gebruikt een bepaalde cadrage, belichting, scherptediepte-instelling,... Al deze elementen maken dat de fotograaf en de opdrachtgever bijzonder veel invloed hebben op het beeld dat wordt gemaakt. Een degelijke historische kritiek bij bestudering van foto's is dan ook onontbeerlijk, in die zin moeten foto's op dezelfde manier worden behandeld als elke andere historische bron²².

Foto's zijn altijd ingebed in een welbepaalde context die de betekenis van die foto's beïnvloedt. Zo hebben propagandafoto's – een categorie waartoe ook de meeste oorlogsfoto's van '14-'18 behoren - de bedoeling om hun publiek te overtuigen. Om zo veel mogelijk effect te sorteren spelen dergelijke beelden rechtstreeks in op de culturele omgeving. Zulke foto's geven minder informatie over wat wordt afgebeeld, maar veel meer over de opvattingen en gebruiken van de maatschappij waarin ze worden gebruikt. Door propagandafoto's te

¹⁸ H. OLLIVIER, "Foto's", in: P. VAN DEN EECKHOUT, G. VANTEMSCHE, *Bronnen voor de studie van het hedendaagse België: 19^{de} – 20^{ste} eeuw*, Brussel, VUBPRESS, 2001, p. 1264.

¹⁹ S. SONTAG, *Over fotografie*, Utrecht, Bruna, 1980, pp. 122-125.

²⁰ H. OLLIVIER, "Foto's", p. 1265.

²¹ S. SONTAG, *Over...*, p. 130.

²² H. OLLIVIER, "Foto's", p. 1266.

bestuderen kan men een zicht krijgen op wat een samenleving bezighoudt, op de collectieve verbeelding²³. Een foto graaf kan immers worden beschouwd als een vertegenwoordiger van een bepaalde groep²⁴. Wat hij fotografeert kan een indicatie zijn voor de culturele preoccupaties van die groep.

2. Overzicht oorlogsfotografie tot de Eerste Wereldoorlog

Robert Capa tijdens de Spaanse Burgeroorlog en de Tweede Wereldoorlog, Tim Page en Larry Burrows in Vietnam, James Nachtwey in het Nicaragua van de jaren '80,... Deze fotografen en deze conflicten staan symbool voor wat wij vandaag de dag kennen als oorlogsfotografie. De beelden die door deze oorlogsfotografen aan het front werden gemaakt, bepalen voor een groot deel de gangbare voorstelling van deze conflicten. Het collectieve geheugen van de massa die zich ver weg van het oorlogsgeweld bevindt, wordt gevormd door hun selectie van de realiteit.

Het feit dat oorlogsfoto's vooral vanaf de Spaanse Burgeroorlog, die uitbrak in 1936, een grote impact hadden op de publieke opinie mag ons niet doen vergeten dat al veel vroeger pogingen werden ondernomen om via fotografie een realistisch beeld te geven van het geweld aan het front. Het is belangrijk om een overzicht te geven van de oorlogsfotografie tot aan de Eerste Wereldoorlog. Op die manier kunnen we duidelijk maken dat de fotografische productie tijdens de Eerste Wereldoorlog geen breuk betekende met de wijze waarop eerdere conflicten werden weergegeven, maar dat er eerder sprake was van een natuurlijke evolutie. Tijdens de negentiende eeuw deden zich belangrijke technische, organisatorische en culturele wijzigingen voor die grote invloed hadden op de oorlogsfotografie. Het is hier de bedoeling om deze evoluties kort te schetsen.

De allereerste oorlogsfoto was een daguerreotypie die gemaakt werd tijdens de Amerikaans-Mexicaanse oorlog, een conflict dat begon in 1846. Op die foto zien we de Amerikaanse cavalerie in een Mexicaanse straat. Ook tijdens de door Groot-Brittannië gevoerde Tweede Birma-oorlog in 1852 en 1853 werden enkele foto's genomen, maar de eerste oorlogsfoto's die ruime bekendheid genoten, werden gemaakt in de Krimoorlog (1853-1856)²⁵. Roger Fenton, de Britse hofphotograaf, produceerde tijdens dit conflict vooral beeldmateriaal dat niets

²³ C. BROTHERS, *War photography: a cultural history*, London, Routledge, 1997, p. 2.

²⁴ H. OLLIVIER, "Foto's", p. 1266.

²⁵ P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten: oorlog in beeld. Verslagen en foto's van het front*, Vianen/Antwerpen, The House of Books, 2004, p. 7.

met de strijd zelf te maken had²⁶. Zijn werk bestond hoofdzakelijk uit geënceneerde groepsportretten van officieren. Het verst ging hij door een vallei te fotograferen waarin kanonskogels waren neergeploft. Toch was de Britse bevolking diep onder de indruk van deze (schijnbaar) realistische weergave van het oorlogsfront²⁷. Het waarheidsgehalte van de foto's was echter niet bijster groot. Fentons werk toont de Krimoorlog als een conflict waar alles zonder noemenswaardige moeilijkheden verliep. Hij had de lijken gezien van de militairen die waren gestorven na een aanval, maar hij vond het niet noodzakelijk om dit op beeld vast te leggen²⁸. Het artistieke aspect was voor Roger Fenton duidelijk belangrijker dan de documentaire waarde van de foto's.

De terughoudendheid van Fenton om het rauwe karakter van de oorlog op beeld vast te leggen, werd overwonnen door de Italiaan Felice Beato, die samenwerkte met het Britse leger. Hij maakte krachtige foto's tijdens de laatste dagen van de opstand in 1857. De Britten sloegen de revolte van enkele Indiase sepoys op een uitermate hardhandige en bloedige manier neer en dit werd vastgelegd door Felice Beato. Nog opmerkelijker is zijn werk in de nasleep van de Derde Opiumoorlog in 1860. Beato fotografeerde zonder schroom de slachtoffers van het geweld en hij zorgde voor de eerste echte realistische weergave van het oorlogsgeweld²⁹.

Ondanks het pionierswerk van Roger Fenton en Felice Beato wordt meestal de Amerikaanse Burgeroorlog (1861-1865) gezien als het echte startpunt van de oorlogsfotografie. Het was immers het eerste conflict dat van begin tot einde werd gefotografeerd. Dit gebeurde door Matthew Brady, een succesvolle portretfotograaf, die toestemming kreeg van Abraham Lincoln om de Noordelijke troepen te volgen en zo een extensieve fotocollectie aan te leggen over deze oorlog³⁰. Brady was, net als zijn medewerkers Alexander Gardner en Timothy O'Sullivan, overtuigd van het belang van een onverbloemde weergave van het oorlogsgeweld³¹.

²⁶ Roger Fenton werd door de Britse overheid naar het strijdtoneel gestuurd omdat men het noodzakelijk achtte om een tegenwicht te bieden aan de alarmerende krantenberichten over de onvoorziene gevaren en de ontberingen waarmee de Britse soldaten te maken hadden. Het was de taak van Fenton om een ander, positiever beeld te geven aan een oorlog die steeds minder populair werd bij de Britse bevolking., in: S. SONTAG, *Kijken naar de pijn van anderen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003, pp. 46-47.

²⁷ F. BAARDA, *Het oog van de oorlog. Fotografen aan het front*, 's Gravenhage/Amsterdam, SDU uitgeverij/Uitgeverij Focus, 1989, p. 19.

²⁸ P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten...*, p. 12.

²⁹ R. FOX, *Camera in conflict: armed conflict. Bewaffnete Konflikte. Conflits armés*, Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1996, pp. 8-9.

³⁰ M. GRIFFIN, "The great war photographs: constructing myths of history and photojournalism", in: B. BRENNEN, H. HARDT, *Picturing the past: media, history and photography*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, p. 131.

³¹ Veel beroemde foto's die aan Mathew Brady werden toegeschreven, werden vermoedelijk door derden gemaakt. Het grootste deel van de tijd bevond Brady zich achter de linies waar hij contacten legde met financiers en kopers van de foto's. Het waren zijn medewerkers die met fotografisch materiaal van het front terugkeerden. Brady stond er echter op dat al deze beelden van zijn naam werden voorzien. Dit leidde tot een

Hun collecties bevatten een aanzienlijk aantal beelden van oorlogsslachtoffers. De onmiskenbare kwaliteit van hun foto's zorgde er echter niet voor dat deze dagelijks te zien waren in de Amerikaanse kranten. Geen enkele krant was immers technisch in staat om de foto's te reproduceren. Naast de gebrekkige technische kennis ontbrak ook de nodige apparatuur bij de pers. In plaats van gebruik te maken van het werk van de oorlogsfotografen deden de kranten nog steeds een beroep op oorlogsschilders³². Deze probeerden zo accuraat en gedetailleerd mogelijk de oorlog weer te geven, maar het realistisch gehalte van deze geschilderde verslagen bleef ver achter op dat van de oorlogsfotografie³³. Door de geringe verspreiding van het beeldmateriaal van Brady en zijn medewerkers bleef de impact bij het grote publiek relatief beperkt. Toch zouden deze foto's de decennia nadien heel wat losmaken. De foto's stonden immers symbool voor de Amerikaanse Burgeroorlog, ze waren verworpen tot een icoon. Doorheen de Amerikaanse geschiedenis werden steeds dezelfde foto's opnieuw afgedrukt, foto's die symbool stonden voor de zelfopoffering van de Noordelijke troepen en voor het heroïsche karakter van de strijd zelf. Het collectieve geheugen van de Amerikaanse burger werd gevoed door mythische verhalen die een groot waarheidsgehalte kregen door de foto's die ernaast werden afgedrukt³⁴. Veel van de beroemde beelden die tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog werden genomen, waren op een of andere manier gemanipuleerd. Men sleurde lichamen naar plaatsen die makkelijker te fotograferen waren of men voegde hier en daar een wapen toe om het beeld een fraaier en dramatischer karakter te bezorgen.

Door de technische beperkingen waren vrijwel alle foto's, die tijdens voornoemde conflicten werden gemaakt, stillevenen. Het was onmogelijk om in die eerste decennia van de oorlogsfotografie de actie van de gevechten op beeld vast te leggen. De veldslagen zelf waren volledig afwezig op de foto's. Zowel tijdens de Krimoorlog als tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog richtte men de aandacht volledig op wat er voor en na de gevechten gebeurde. Voor de gevechten nam men foto's van het oorlogsmateriaal, van de tentenkampen, van de militairen tijdens hun dagelijkse bezigheden,... Nadat de rook van de wapens was

breuk tussen Brady en zijn meest getalenteerde medewerkers Alexander Gardner, Timothy O'Sullivan en George Barnard, in: F. BAARDA, *Het oog...*, p. 28.

³² P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten...*, p. 13.

³³ Het aantal oorlogsschilders dat actief was tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog was exponentieel veel hoger dan het aantal fotografen. Veel oorlogsschilders werkten in opdracht van weekbladen zoals "Harper's" en "Frank Leslie's Illustrated Weekly". Dit laatste blad telde 80 artiesten in haar rangen en tussen 1861 en 1865 werden meer dan 3000 schetsen en tekeningen van oorlogsscènes gepubliceerd., in P. KNIGHTLEY, *The first casualty. From the Crimea To Vietnam: the war correspondent as hero, propagandist and myth maker*, New York/London, Harcourt Brave Jovanovich, 1975, p. 20.

³⁴ M. GRIFFIN, "The great...", pp. 135-137.

opgetrokken, werden de verwoestingen, de ruïnes, de veldhospitalen, de doden en gewonden,... op beeld vastgelegd³⁵.

In het laatste kwart van de negentiende eeuw deden zich weinig grote vernieuwingen voor op het terrein van de oorlogsfotografie. Pas met de Boerenoorlog (1899-1902) was er sprake van een noemenswaardige innovatie. Het doel van de foto's was niet meer om de onverbloemde realiteit van het geweld te tonen, maar wel om het moreel van de eigen troepen en van de Britse bevolking hoog te houden. Oorlogsfotografen zagen het als hun taak om de Boeren te kleineren, om de Britse verliezen te bagatelliseren en om de eigen troepen moed te geven. En als er al foto's genomen werden waarop Britse slachtoffers te zien waren, werden deze niet gepubliceerd, omdat ze door de hoofdredacteuren in Londen werden afgedaan als onvervalste Boerenpropaganda. Na een Britse nederlaag in Spionkop op 23 januari 1900 werden alle Britse doden verzameld in een ondiepe greppel. Dit hallucinante beeld werd op beeld vastgelegd, maar in Groot-Brittannië kreeg niemand dergelijke taferelen te zien³⁶.

Het begrip censuur was niet nieuw. Toen Roger Fenton door de Britse regering naar de Krimoorlog werd gestuurd om er foto's te maken, gold er één vuistregel: "geen lijken"³⁷. Ook in de Verenigde Staten zagen we na de Burgeroorlog een dergelijke reflex. De foto's van Timothy O' Sullivan en Alexander Gardner, die de slachtoffers toonden van de Amerikaanse Burgeroorlog, kenden geen opvolging. Tot de Tweede Wereldoorlog zouden geen foto's van gesneuvelde Amerikaanse militairen meer worden opgenomen in de grote tijdschriften³⁸. Er was een duidelijke oorzaak voor deze strenge controle op fotografisch materiaal. Bij de eeuwwisseling werd oorlogsfotografie immers ontdekt door de geschreven pers³⁹. Foto's kenden een veel grotere verspreiding dan ooit tevoren en een strenge controle op de vrijgegeven beelden was dan ook noodzakelijk.

Het waren slechts enkelingen die aan de strikte censuur konden ontsnappen. Een van hen was de, rond de eeuwwisseling zeer bekende, Italiaanse correspondent Luigi Barzini. Hij was een van de zeldzame getuigen van de oorlog tussen Rusland en Japan, die in 1904 streden om de controle over Korea en Mantsjoerije. Tijdens dit kortstondige conflict vielen 160.000 doden

³⁵ H. PUISEUX, "La bataille: mutations d'une figure. Du champ de bataille à l'individu combattant", in : L. GERVEREAU e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogy, 2001, p. 210.

³⁶ P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten...*, pp. 56-59.

³⁷ F. BAARDA, *Het oog...*, p. 20.

³⁸ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 68.

³⁹ Sinds 1880 drukten kranten foto's af. Daarnaast ontstonden aan het einde van de negentiende eeuw ook tijdschriften, zoals "National Geographic" en de "Berliner Illustrierter Zeitung", die foto's als illustratie gebruikten., in: S. SONTAG, *Kijken ...*, p. 32.

en Barzini deed geen moeite om deze slachtpartijen verborgen te houden voor het grote publiek. Hij maakte honderden foto's waarop de vele slachtoffers te zien waren⁴⁰.

We zien ook dat fotografen steeds meer werden gedreven door patriottische gevoelens. Men maakte vaderlandse genrebeelden van marcherende, heldhaftige en met bloemenkransen overhangen militairen. Meer en meer haalde men de camera pas uit nadat de vestingen waren bestormd, de vijand was verslagen en de slachtoffers uit het zicht waren verdwenen. Vooral in Pruisen zien we tijdens de 19^e eeuw een dergelijke evolutie. Zo toonden de foto's veeleer triomfbogen dan gevechten⁴¹. Dit fenomeen zouden we, in versterkte mate, ook terugvinden tijdens de Eerste Wereldoorlog. Naar het einde van de 19^e eeuw zou men meer en meer het tegenoverstelde afbeelden van wat oorlog eigenlijk was. Op de foto's waren de legers perfect afgestemde machines die zonder de minste problemen de conflicten in hun voordeel beslechtten⁴².

Uiteraard lagen ook technische beperkingen aan de oorsprong van het onvolledige beeld van het oorlogsgeweld. De allereerste oorlogsfoto's waren daguerreotypieën, maar daarna werd vooral gebruik gemaakt van de natte-plaat fotografie⁴³. De apparatuur voor de natte-plaat fotografie kon immers ook buiten worden gebruikt. Maar de natte-plaat fotografie was in wezen een statische aangelegenheid⁴⁴. De apparatuur was immers kwetsbaar en de belichtingstijden waren lang. Daarnaast waren de gebruikte camera's zwaar, de glasplaten broos en moest men in de nabije omgeving chemicaliën en ontwikkelingsapparatuur hebben omdat de glasnegatieven onmiddellijk na belichting moesten worden ontwikkeld in een donkere kamer⁴⁵. Fotografen gingen dan ook met een mobiele donkere kamer naar het slagveld, waardoor foto's binnen de tien minuten konden worden ontwikkeld⁴⁶. Het maken van actiebeelden was dan ook onmogelijk. Bovenstaande beperkingen zorgden ervoor dat de foto's statisch waren en dat er vooral landschappen werden gefotografeerd en niet zo zeer bewegende actie⁴⁷. De beelden die genomen werden tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog tonen vooral slagvelden, valleien, heuvels, steden, bruggen, spoorwegen, militaire kampen,

⁴⁰ P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten...*, pp.57-67.

⁴¹ R. FABIAN, H. C. ADAM, *Bilder vom Krieg: 130 Jahre Kriegsfotografie-eine Anklage*, Hamburg, Stern-Buch, 1983, p. 121.

⁴² *Ibid.*, p. 121

⁴³ De invoering van de natte plaat bracht een grote omwenteling teweeg in de fotografie. In 1851 publiceerde de Engelsman Frederick Scott Archer een procédé waarbij een glasplaat werd overgoten met een laagje collodium waarin een geschikt zout (een halegonide) was opgenomen. De plaat werd lichtgevoelig gemaakt door deze direct voor de belichting te baden in een oplossing van zilvernitraat. Hiermee werd een negatief op glas verkregen. Voor de verwerking ter plaatse was het wel noodzakelijk dat men een donkere kamertent ter beschikking had., in B. W. COE, *De camera: van Daguerre tot nu*, Amsterdam/Brussel, Uitgeversmaatschappij Elsevier Focus, 1978, p. 13.

⁴⁴ P. KNIGHTLEY, J. KEEGAN, *Geschoten...*, p. 7.

⁴⁵ M. GRIFFIN, "The great...", p. 135.

⁴⁶ R. FOX, *Camera in...*, pp. 8-9.

versterkingen,... Ook geësceneerde en geposeerde portretten van officieren en militairen bleken erg populair te zijn. Daarom waren oorlogsslachtoffers ook zo'n populair en vaak weerkerend thema bij Mathew Brady, Timothy O' Sullivan en Alexander Gardner. Bij het fotograferen van oorlogsslachtoffers konden ze immers zonder problemen werken met een lange belichtingstijd⁴⁸.

In de laatste veertig jaar van de negentiende eeuw zien we een evolutie in de fotografie waarbij steeds kortere belichtingstijden nodig zijn. Dit zou de documentaire fotografie een enorme boost geven. Vanaf 1871 zou de natte-plaat vervangen worden door een droge gelatineplaat⁴⁹. Dit procédé werd steeds maar verbeterd totdat men in 1878 ontdekte dat de lichtgevoeligheid van de emulsie gevoelig verhoogde door ze te verwarmen⁵⁰. Deze nieuwe techniek leek uitermate geschikt voor het in grote hoeveelheden vervaardigen van de droge plaat. Vele fabrikanten zagen een grote toekomst in de fotografie. Er ontstond een vruchtbare wisselwerking tussen wetenschap en industrie. De droge gelatineplaat kon met 1/25 seconde of minder worden belicht. Dit leidde tot de komst van de handcamera. Daarna was de verdere ontwikkeling van de fotografie niet meer te stuiten. In 1885 bracht de Amerikaanse fabrikant George Eastman de eerste filmrollen op de markt⁵¹. Deze papierrollen werden in een speciale adapter geplaatst die paste op de toenmaals in gebruik zijnde platencamera's, hetgeen een besparing in gewicht en omvang van de fotografische bagage betekende. In 1888 slaagde George Eastman erin om de rolfilmfotografie te populariseren door de goedkope Kodak camera's op de markt te brengen. Een jaar later bracht zijn firma ook rolfilms in omloop die volledig op transparant celluloid waren gedrukt⁵². Op dat moment kwam fotografie in het leven van de grote massa.

Ook oorlogsfotografie zou profiteren van deze democratisering van het fotografische proces. Met een relatief beperkte hoeveelheid aan technische bagage en materiaal zou voortaan iedereen beelden kunnen schieten. In de komende jaren zou de lichtgevoeligheid steeds maar

⁴⁷ Zo heeft men de neiging om uit de foto's van Roger Fenton af te leiden dat de Krimoorlog in wezen een veredelde groepsuitstap was van officieren. Elk beeld vereiste afzonderlijke preparatie met een chemische stof in een donkere kamer en een belichtingstijd van vijftien seconden. Officieren en soldaten konden enkel worden gefotografeerd als ze niet bewogen. Daardoor zijn de foto's van Fenton taferelen van het soldatenleven aan het front en blijft het bewegende aspect van de oorlog buiten beeld., in S. SONTAG, *Kijken...*, P. 48.

⁴⁸ M. GRIFFIN, "The great...", p. 135.

⁴⁹ De droge gelatineplaat ontstond in 1871 toen de Londense arts Richard Leach Maddox op het idee kwam om een emulsie te maken van lichtgevoelige zilverzouten in een gelatineoplossing, welke over een glasplaat werd uitgegoten en dan volledig kon uitdrogen., in B.W. COE, *De camera...*, p. 13.

⁵⁰ In 1878 ontdekte Charles Bennett het "rijpen" van de gelatine-zilverhaleginode emulsie. Dit betekende dat de emulsie door lang verwarmen "rijpte", d.w.z. in belangrijke mate in lichtgevoeligheid toenam., in: *Ibid*, p. 13.

⁵¹ George Eastman was in 1880 een van de eerste fabrikanten van de droge plaat in Amerika. Hij bracht in 1885 een op papier gegoten negatief emulsie op de markt. Dit materiaal had een veel grotere lichtgevoeligheid dan ooit tevoren en werd in opgerolde vorm op de markt gebracht., in: *Ibid.*, p. 13

⁵² *Ibid.*, p. 13.

toenemen en zouden steeds eenvoudiger camera's op de markt worden gebracht. Dit zou uiteindelijk leiden tot de situatie in de Eerste Wereldoorlog waar een relatief groot aantal militairen over een eigen camera beschikte.

D. Officiële fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog

1. Inleiding

In 1914 was de documentaire fotografie genoeg ingeburgerd om te worden gebruikt door de propagandaorganisaties van de geallieerden en van de Centrale Mogendheden. De fotografische apparatuur had een razendsnelle evolutie doorgemaakt en was voldoende aangepast om zonder noemenswaardige problemen te worden meegenomen naar het front. Ongewone feiten en moeilijk bereikbare plaatsen konden nu ook worden gefotografeerd. Ondanks de vaak povere kwaliteit, kende men toch een grote waarde toe aan foto's. De vele kranten die de oorlog volgden, konden ook zonder problemen foto's afdrukken⁵³. In de eerste maanden van 1914 zouden vele kranten samen met reporters ook fotografen naar het

⁵³ S. D. BADSEY, *British...*, p. 1.

front sturen⁵⁴. Daarnaast waren er ook uitgeverij die nieuwe titels op de markt brachten die zich exclusief op de oorlog richtten. Deze magazines besteedden in hoofdzaak aandacht aan oorlogsbeelden, wat ook uit hun namen af te leiden was. “The War Illustrated”, “The War in Pictures”, “Die Kriegszeitung”, “Illustrierter Kriegs-Kurier”, “The Great War”, “La Guerre Illustrée”, “La Guerre de 1914”,... zijn slechts enkele van de vele titels van geïllustreerde oorlogsmagazines die tijdens de Eerste Wereldoorlog verschenen⁵⁵.

Naarmate de oorlog vorderde, werd echter duidelijk dat men de stroom aan beelden moest filteren om efficiënt propaganda te voeren⁵⁶. De verschillende naties zouden daarom officiële fotografen meesturen met de troepen om zo een gecontroleerd en zo positief mogelijk beeld van de oorlogsinspanningen naar buiten te brengen.

Naast de professionele pers- en officiële fotografen was er nog een derde categorie: de amateur-fotografen. Over het algemeen kregen militairen geen toelating om aan het front een camera te bezitten. De wijze waarop deze algemene regel werd toegepast, verschilde echter van land tot land en van militaire eenheid tot militaire eenheid⁵⁷. Een camera die alleen voor persoonlijke doeleinden werd gebruikt was minder controversieel dan een camera die als doel had publicatierijpe foto's te produceren⁵⁸. Er mag dan ook gesteld worden dat heel wat soldaten een camera bezaten en dat hun foto's een substantieel deel uitmaakten van de totale fotografische productie tijdens de Eerste Wereldoorlog. Hier werd door de pers, en in het geval van België ook door de militaire overheid, op ingespeeld. Zo schreef het Franse weekblad “Le Miroir”, een magazine dat hoofdzakelijk uit foto's bestond, een maandelijks wedstrijd uit waarin treffende amateurbeelden van de oorlogstaferelen werden beloond met mooie prijzen⁵⁹.

⁵⁴ Gewone persfotografen kenden grote beperkingen tijdens de Eerste Wereldoorlog. Aan het westelijke front werd hun aanwezigheid nauwelijks geduld en ze werden vrijwel nooit toegelaten op de belangrijkste strijdtoneelen. Persfotografen konden slechts in de randgebieden van de oorlog met name Egypte en Mesopotamië, redelijk vrij beelden schieten, in: J. CARMICHAEL, *First...*, pp. 1-2.

⁵⁵ P. CHIELENS, H. DECOODT, “Oorlog, propaganda en propagandaoorlogen”, in: P. CHIELENS e.a., *Dead.Lines. Oorlog, media en propaganda in de 20^{ste} eeuw*, Gent/Amsterdam, Ludion, 2002, pp. 13-14.

⁵⁶ Alle oorlogvoerende partijen stelden strikte censuurregels op. Op 12 augustus 1914 werd in Groot-Brittannië de “Defence of the Realm Act” van kracht. Wie zich niet aan de censuur hield kon voor de krijgsraad worden gebracht. Ook in Frankrijk had men enkele dagen daarvoor een gelijkaardige wet uitgevaardigd die het onmogelijk moest maken om informatie of foto's naar buiten te brengen die een schadelijke invloed konden uitoefenen op de geesten van de soldaten en de burgerbevolking. In Duitsland werden de beelden, vooraleer ze voor publicatie werden vrijgegeven, gecontroleerd door het Bild- und Filmamt., in: R. FABIAN, H. C. ADAM, *Bilder vom...*, pp. 166-167.

⁵⁷ J. CARMICHAEL, *First...*, pp. 1-2.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹ Vanaf april 1915 was er ook een wedstrijd, door “Le Miroir” georganiseerd, voor “*la plus saisissante photographie de guerre, à partir de 1er avril (1915) jusqu' à la fin des hostilités*”. De winnaar streek het ongelooflijke bedrag van 30.000 Franse francs op., in P. CHIELENS, H. DECOODT, “Oorlog...”, p. 17.

Hier zullen wij de aandacht vooral richten op het beeldmateriaal dat door de officiële fotografen werd geproduceerd. Hun foto's geven immers het meest volledige beeld van alle aspecten van de Eerste Wereldoorlog. Binnen de beperkingen die hen door de militaire overheden werden opgelegd, hadden ze aandacht voor zeer diverse onderwerpen. De militaire voorbereidingen, de gevechten, het ontspanningsleven van de soldaten aan en achter het front, de verzorging van gewonden, ..., kwamen allemaal aan bod. De persfotografen kenden, zoals reeds aangehaald, heel wat beperkingen en ook de amateur-fotografen konden niet alles op beeld vastleggen. De eerste taak van de soldaten was immers om te vechten, slechts bepaalde zaken konden worden gefotografeerd. Amateur-fotografen namen vooral foto's van het ontspanningsleven van de militairen: voetbalpartijen, bezoeken aan de kapper, etende soldaten, ..., werden op beeld vastgelegd⁶⁰. Veel van hun foto's doen denken aan veredelde vakantiekiekjes. Toch zal bij de bespreking van de oorlogsfotografie aan Belgische kant ook aandacht besteed worden aan de amateur-fotografie, omdat de Belgische militaire overheid noodgedwongen (onder andere) een beroep moest doen op dergelijke beelden om een fotocollectie aan te leggen van de Belgische oorlogsinspanningen.

Geografisch zullen we ons bij de bespreking van de oorlogsfotografie beperken tot het Westelijke Front. Voor België om de evidente reden dat het Belgische leger enkel actief was in een smalle zone achter de IJzer. Groot-Brittannië daarentegen was zowel in het Westen als in het Oosten aanwezig, maar de militaire operaties zouden toch voornamelijk gecontroleerd worden aan het Westelijke Front.

2. Organisatie officiële fotografie

Zowel België als Groot-Brittannië zagen tijdens de eerste maanden van de Eerste Wereldoorlog in dat een efficiënte wijze van propagandavoeren onontbeerlijk was. Fotografie zou hierbij een belangrijke schakel worden. Beide landen zouden specifieke organisaties oprichten die de fotografische productie in goede banen moesten leiden, waarbij Groot-Brittannië blijk gaf van een verregaande bureaucratisering en een nogal ingewikkelde structuur.

Dat nationale overheden een beroep zouden doen op een resem officiële fotografen, was een grote innovatie. Dit zou vaak nogal wat problemen met zich meebrengen. Aanvankelijk zag

⁶⁰ E DESBOIS, "1914-1918. La vie sur le front de la mort", in: *La recherche histoire esthétique photographique. La guerre*, Paris, Sommaire Paris Audiovisuel, s.d., p. 41.

men immers de potentie van fotografie niet in, foto's waren een minder belangrijke middel in de propagandastrijd. Daarnaast hadden de officiële instanties aanvankelijk nog te weinig knowhow om de stroom aan foto's efficiënt te verwerken. De pers zag dan wel al een tijdje de kracht in van foto's, bij de autoriteiten was dit minder het geval. Het ontbrak deze laatste aan technische kennis, terwijl ook de organisatiestructuur vaak nogal chaotisch was. Zowel in Groot-Brittannië en België zou duidelijk worden dat men pas tijdens de Eerste Wereldoorlog zou evolueren naar een efficiënte vorm van officiële fotografie.

2.1 Groot-Brittannië

2.1.1. De eerste stappen

Tijdens de Eerste Wereldoorlog zou Groot-Brittannië meer en meer het belang van propaganda gaan inzien. We hadden hier te maken met een grote mentaliteitswijziging. Groot-Brittannië was bij het uitbreken van de Grote Oorlog de leidende economische macht, had de grootste zeemacht en heerste over het grootste koloniale rijk. Deze enorme macht zorgde ervoor dat de Britse overheid zich altijd immuun had gevoeld voor kritiek en dat ze het zeker niet noodzakelijk vond om haar binnen- en buitenlandse beleid te rechtvaardigen tegenover de eigen bevolking en tegenover de andere landen. Langzaamaan zou men gaan beseffen dat een zekere vorm van propaganda onmisbaar was in een oorlogssituatie. Vanaf 1910 zou men meer en meer gaan inzien dat het overheidsoptreden gerechtvaardigd moest worden⁶¹.

In 1911 zou in Groot-Brittannië het idee dat veiligheid en controle op de pers met elkaar samenhangen, terrein winnen. Het War Office zou dan binnen het Directorate of Military Operations on the Imperial Staff een vijfde departement oprichten (M.O.5). Dit departement was bevoegd voor de veiligheid binnen het Verenigd Koninkrijk, maar vanaf het uitbreken van de oorlog zou M.O.5 een subsectie M.O.5(h) oprichten die zou vallen onder het nieuw opgerichte Official Press Bureau. De taak van M.O.5(h) bestond erin om de propaganda aangaande militaire zaken te superviseren. In 1916 zou er een reorganisatie plaatsvinden binnen de Britse Generale Staf en dit zou ook zijn gevolgen hebben voor M.O.5(h). Er was immers meer en meer nood aan een efficiënte controle op de pers. M.O.5(h) werd uitgebreid en kwam los te staan van M.O.5. Uiteindelijk zou de naam veranderen in M.I.7 en zou deze

⁶¹ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 16.

sectie deel gaan uitmaken van het nieuw gecreëerde Directorate of Military Intelligence. M.I.7 zou uiteindelijk twee onderverdelingen tellen die zich met de organisatie van propaganda, en dus ook met fotografie, zouden bezighouden. De verzameling van foto's was het werk van M.I.7(b)⁶², terwijl censuur de bevoegdheid was van M.I.7(a). M.I.7 was echter een van de vele organisaties binnen het Britse leger die op een of andere manier bevoegd was voor propaganda. Propaganda was overigens maar een nevenactiviteit, de hoofdbevoegdheid van M.I.7 was controle op de pers. De taken van M.I.7 waren niet wel omlijnd en de relatie met andere propagandaorganisaties werd gekenmerkt door wederzijds wantrouwen en onbegrip⁶³.

Het zou echter een andere, kleine eenheid van het Britse leger zijn die zijn stempel zou drukken op de organisatie van de propaganda en dus ook op het gebruik van foto's. De politieke en militaire overheden waren immers van mening dat propaganda en controle op de pers twee aparte activiteiten waren, die dan ook door twee verschillende organisaties moesten worden waargenomen⁶⁴. In augustus 1914 zou het War Propaganda Bureau, beter gekend onder de naam Wellington House, worden opgericht⁶⁵. Het Wellington House ressorteerde onder het Foreign Office⁶⁶. Wegens zijn kleinschalige karakter zou de propagandaorganisatie vaak in conflict komen met andere departementen, die de geheimhouding rond deze instelling met veel argwaan bekeken. Charles Masterman was verantwoordelijk voor de uitbouw van het Wellington House. Zijn voornaamste taak was om de Verenigde Staten te overtuigen de kant van Groot-Brittannië te kiezen, maar ook de geallieerde en neutrale landen moesten worden platgeslagen met propaganda. Charles Masterman waakte er over dat via krantenartikels, boeken, pamfletten,... Britse propaganda werd verspreid.

Bij de medewerkers van het Wellington House zag men gauw het grote potentieel in van fotografie in de propagandastrijd tussen de verschillende oorlogvoerende naties. De gemakkelijkste manier om analfabeten of niet-Engelstaligen te bereiken was immers via het gebruik van foto's. Beelden verleenden ook een vorm van geloofwaardigheid aan de propagandageschriften, er was immers het wijdverspreide geloof dat beelden niet konden liegen⁶⁷.

⁶² Niet alleen foto's werden door M.I.7(b) opgespoord en bijgehouden, ook ander nuttig propagandamateriaal werd door deze dienst verzameld., in. S. D. BADSEY, *British...*, p. 4.

⁶³ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁶⁴ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 14.

⁶⁵ J. CARMICHAEL, "Le contrôle...", p. 72.

⁶⁶ S. D. BADSEY, *British...*, p.5.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 5-7.

Aanvankelijk stond het Official Press Bureau nog erg weigerachtig tegenover het gebruik van fotografie. Tijdens de eerste maanden van de oorlog was het zowel aan het front als in Groot-Brittannië verboden om foto's te nemen. Maar vanaf juli 1915 zou het Official Press Bureau zelf foto's van de strijd in Gallipoli sturen naar het Wellington House. Doel was om deze beelden te verspreiden in neutrale landen. Toch kon toen nog niet gesproken worden van een efficiënte en officiële organisatie van fotografie, de aanstelling van fotografen was meestal een vorm van privé-initiatief. Zo wou Sir Douglas Brownrigg, de Naval Censor of Telegraphic Messages, propaganda voeren rond de Britse zeemacht aan het Oostelijke Front. Daarom stelde hij de fotograaf Ernest Brooks aan. Brownrigg zou overigens ook nog een cineast aannemen. Maar deze privé-initiatieven waren veeleer uitzondering dan regel. Zo bleef het Westelijke Front gesloten voor alle fotografen. Dat het zo lang duurde vooraleer men tot een officiële regeling inzake fotografie overging, kwam vooral door de slechte relaties tussen het War Office en het Foreign Office. De conflicten laaiden vooral hoog op als het onderwerp de oorlogspropaganda was. Aan de ene kant wilden beide organisaties meer aandacht besteden aan de propagandastrijd, maar aan de andere kant gebeurde dit zonder onderling overleg. Tijdens de winter van 1915 stapelden de misverstanden zich op en vaak gebeurde het dat de beide instellingen hetzelfde werk deden⁶⁸. De conflicten tussen het War Office en het Foreign Office zouden meermaals opnieuw opflakkeren. Toch zou men vanaf 1916 een officiële regeling treffen inzake fotografie.

2.1.2. De eigenlijke start

Aanvankelijk probeerde men vooral prominenten in het buitenland te overtuigen om de kant van Groot-Brittannië te kiezen. Het Wellington House huldigde een sterk intellectualistische houding en men schuwde sensatieverhalen. Een dergelijke houding kon echter niet worden aangehouden, vooral omdat het voor Groot-Brittannië levensnoodzakelijk was dat de Verenigde Staten de kant van de Geallieerden zouden kiezen. Doordat het Wellington House de Amerikaanse hoogopgeleide klasse enkel via een droge "propaganda of the facts" aansprak verloor men langzamerhand het pleit ten voordele van de Duitse propagandamachine.

⁶⁸ Het duidelijkste voorbeeld van de slechte samenwerking tussen het Foreign Office en het War Office situeerde zich in de creatie van een propagandafilm. In de lente van 1915 had de filmindustrie een akkoord bereikt met het War office om twee cineasten te sturen naar het front in Frankrijk. Dit gebeurde in november 1915. Tegelijkertijd had ook Wellington House het initiatief opgevat om een oorlogsfilm te maken. Deze film, onder andere met materiaal geschoten in munitiefabrieken en op schepen van de zeemacht, ging in première in december 1915. Dit was enkele weken voor de officiële film van het War Office in roulatie kwam. Dit zorgde voor onderlinge afgunst en conflicten., in: *Ibid.*, p. 8.

Daarom richtte men zich vanaf het begin van 1916 ook op de lagere bevolkingsgroepen en dit via het verspreiden van foto's, die binnen alle bevolkingslagen op grote belangstelling konden rekenen. Binnen het Wellington House werd vanaf 1916 een speciaal departement opgericht dat zich enkel nog diende bezig te houden met het verzamelen en verspreiden van beeldmateriaal. Dit departement zou worden geleid door Ivor Nicholson, een oud-journalist. Dit betekende een ware ommekeer voor de Britse fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog. Overal gingen stemmen op om meer beeldmateriaal te creëren over de Britse oorlogsinspanningen. Ook vanuit het Foreign Office - het moederdepartement van het Wellington House - klonken dergelijke geluiden⁶⁹. Men zag in dat een afwezigheid van goede, professionele fotografen aan het front een enorm probleem betekende, te meer daar er een grote achterstand was ten opzichte van een aantal andere oorlogvoerende naties⁷⁰. In maart 1916 werd Ernest Brooks aangesteld als de eerste Britse officiële fotograaf aan het Westelijke Front⁷¹. Het was zijn taak om de Britse vorderingen in Frankrijk op beeld vast te leggen⁷².

Ivor Nicholson zou in juni 1916 proberen om een tweede officiële fotograaf te sturen naar het Westelijke Front. Het Britse militaire hoofdkwartier in Frankrijk stemde hiermee in en de uiteindelijke keuze van het Foreign Office en het Wellington House viel op John Warwick Brooke⁷³. Deze zou vanaf juli 1916 aan de zijde van Brooks de krijgsverrichtingen in Frankrijk op beeld vastleggen.

⁶⁹ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 16.

⁷⁰ Het Franse leger telde één fotograaf per divisie. Duitsland kende een nog professionelere aanpak van fotografie. Niet alleen werd er veelvuldig gebruik gemaakt van beeldmateriaal dat door de soldaten werd gemaakt, daarnaast werden ook teams gevormd die voor de verzameling van het nieuws aan het front instonden. Dergelijk teams bestonden uit twee fotografen, een cameraman en een technische staf die in staat was om de foto's ter plaatse te ontwikkelen. Deze stonden onder de bevoegdheid van een ervaren officier., in S. D. BADSEY, *British...*, p. 8.

⁷¹ Ernest Brooks was een oud fotograaf van Britse krant "Daily Mirror". Tijdens de Eerste Wereldoorlog was hij ingekwartierd bij de Britse marine. Toen de marine actief was aan het Oostelijke Front, in Gallipoli, gebruikte men de ervaring van Brooks om vanaf 1915 een fotografisch overzicht te vormen van de Britse oorlogsinspanningen. In Gallipoli was voor het eerst, met steun van de Britse militaire overheid, een Britse officiële fotograaf actief. De Minister van Marine Winston Churchill lag aan de basis van dit experiment aangezien hij zelf nog een oorlogscorrespondent was geweest. De foto's die Brooks in Gallipoli nam, tonen vooral het oorlogsmateriaal, grote groepen gevangenen en hoge officieren, in: J. CARMICHAEL, *le contrôle...*, p. 73.

⁷² S. D. BADSEY, *British...*, p. 9.

⁷³ J. Warwick Brooke werkte voor de Eerste Wereldoorlog als professioneel fotograaf bij "Topical Press". Tijdens de oorlog vervulde hij, vanaf 11 maart 1916, zijn dienst als sergeant bij het 2nd King Edward's horse. Vanaf 7 juli werd Brooke door het Wellington House aangesteld als officiële fotograaf en had hij tijdelijk de rang van tweede luitenant. Hij zou aan het Westelijk Front blijven tot 4 april 1918. Daarna werd hij naar Italië gestuurd tot het einde van juni 1918. Vanaf eind juni 1918 tot het einde van de Eerste Wereldoorlog zou Brooke actief blijven aan het Westelijke Front. In 1919 zou hij, in opdracht van het Imperial War Museum, terug naar Frankrijk worden gestuurd om daar foto's te nemen over de naoorlogse situatie., in: S. D. BADSEY, *British...*, p. 49.

Brooks en Brooke mochten dan wel de eerste officiële fotografen zijn binnen het Britse leger, toch hadden ze relatief bekeken enkele voorgangers. Christopher Pilkington, sergeant van de Artists' Rifles, was immers al in 1914 en 1915 op semi-officiële basis bezig met het fotograferen van het Britse leger. Vanaf september 1914 werd hij geplaatst onder het tweede bataljon van de Scots Guards. Zijn aanstelling als fotograaf lijkt te zijn gebeurd op initiatief van het bataljon zelf, maar werd wel goedgekeurd door de militaire overheid. Pilkington zou nauwkeurig hun oorlogsvoorbereidingen op beeld vastleggen: hij fotografeerde het vertrek van de militairen, het korte trainingskamp en hun oorlogsinspanningen tijdens de Eerste Slag bij Ieper⁷⁴. Zijn foto's tonen vooral dat de militairen tijdens de eerste maanden van de strijd nog niet aangepast waren aan de industriële vorm van oorlogsvoering. We zien onder andere soldaten die in haastig gemaakte loopgraven schuilden tegen de moderne wapens. Hoewel de fotograaf een grote bewegingsvrijheid had, zien we toch geen beelden van de echte gevechten. Hij richtte zich vooral op de logistieke activiteiten van de Scots Guards: transport, voedselbedelingen,... Het lijkt er ook op dat Pilkington niet zozeer de gevechten zelf moest fotograferen, maar wel een weergave moest geven van wie er gesneuveld was. Hij deed dit door zo veel mogelijk soldatengraven te fotograferen⁷⁵. Pilkington slaagde erin om een erg samenhangend beeld te geven van de activiteiten van de Scots Guards, maar zijn foto's zijn over het algemeen erg saai en weinig innoverend⁷⁶. In januari 1915 eindigde zijn opdracht, waarschijnlijk als gevolg van de strengere regels in verband met fotografie⁷⁷.

Een ander fotograaf die min of meer op officiële basis actief was als fotograaf binnen het Britse leger was F.A. Fyfe. Deze persfotograaf trad in dienst als gewone soldaat. Zonder zich te bekommeren om de dreiging van de krijgsraad maakte hij talloze foto's van het leven aan het front. Met een klein fototoestel maakte hij zelfs beelden van bombardementen, aanvallen en van de gebeurtenissen net na de gevechten. Nadat hij gewond was geraakt, kon hij ook enkele foto's nemen achter de Duitse linies. Het lijkt onwaarschijnlijk dat Fyfe op een dergelijke clandestiene manier bleef werken. Algemeen wordt aangenomen dat hij toestemming kreeg om op semi-officiële basis verder te fotograferen⁷⁸.

2.1.3. Samenwerking fotografen – cineasten

⁷⁴ In Ieper zou Pilkington veel foto's maken van de stad en dan vooral van de kathedraal, die de eerste sporen vertoonde van de bombardementen., in: J. CARMICHAEL, *First...*, p. 29.

⁷⁵ J. CARMICHAEL, *First...*, pp. 28-30.

⁷⁶ J. LEWINSKI, *The camera at war; A history of war photography from 1848 to the present day*, New York, Simon and Schuster, 1978, p. 66.

⁷⁷ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 30.

⁷⁸ J. LEWINSKI, *The camera...*, p. 66.

Naast de fotografen Brooke en Brooks waren er aan het front in Frankrijk ook twee cineasten aanwezig. Aangezien het zowel voor de fotografen als voor de cineasten noodzakelijk was dat ze de oorlogsvorderingen op de voet volgden, waren ze genoodzaakt om in grote mate samen te werken. Daarnaast hadden ze ook transportproblemen. Aangezien het Hoofdkwartier weinig aandacht besteedde aan hun werk, was er meestal onvoldoende transport aanwezig om de fotografen en cineasten apart te vervoeren. Men moest dus min of meer gedwongen samenwerken. Dit zou belangrijke consequenties hebben voor het soort foto's dat werd gemaakt. Ten eerste was het erg moeilijk om met een auto in de voorste linies te raken. Ook de zware filmcamera's zorgden ervoor dat de cineasten weinig mobiel waren. Wellicht uit noodzaak filmde men dan vooral overzichtsbeelden van het slagveld, de zware artillerie en marcherende soldaten. Omdat de fotografen veroordeeld waren om bij de filmmakers te blijven, haalde men geen voordeel uit de lichte fotoapparaten.

Ten tweede moest een cineast ook lang ter plaatse blijven. Om genoeg materiaal te filmen, moest men twee tot drie dagen op dezelfde plaats blijven. Aangezien er onvoldoende transportmiddelen waren, zaten ook de fotografen vast. Dit was vooral frustrerend wanneer hoge officieren beroep deden op fotografen om bijvoorbeeld atletiekwedstrijden onder soldaten op beeld vast te leggen. Dit gebeurde veelvuldig en men kon deze verzoeken niet weigeren. Toch waren deze foto's volstrekt nutteloos als propagandamateriaal.

Ten derde betrouwden veel onervaren fotografen te veel op de aanwijzingen van cineasten. Vooral bij het fotograferen van politieke en militaire leiders leverde dit nogal oninteressante beelden op⁷⁹.

2.1.4. Voortdurende problemen

De aanstelling van Brooke en Brooks als officiële fotografen betekende niet dat alle problemen inzake propaganda in het algemeen en fotografie in het bijzonder van de baan waren. De wijze waarop foto's en ook films werden verspreid door het Wellington House was erg chaotisch. Meer en meer zorgde dit voor wrevel bij de politieke leiding. Men was ervan overtuigd dat het Wellington House onbekwaam was om alleen in te staan voor de propaganda. Een nieuwe organisatie moest worden opgericht. Dit was de conclusie van een uiterst kritisch rapport van Robert Donald, de hoofdredacteur van de "Daily Chronicle". De

⁷⁹ Dat fotografen en cineasten vaak hetzelfde op beeld vastlegden leverde op lange termijn wel voordelen op. Dit betekende dat film- en fotocollecties elkaar in ruime mate aanvulden., in: S.D. BADSEY, *British...*, pp. 17-18.

eerste minister David Lloyd George kreeg dit rapport tijdens januari 1917 onder ogen en besliste dat er stappen moesten worden ondernomen.

In februari 1917 viel de beslissing om een Department of Information (DoI), onder leiding van John Buchan, te creëren. Deze organisatie was verantwoordelijk voor de werking van het Wellington House. Fotografie bleef de bevoegdheid van Ivor Nicholson en het Wellington House. Ondanks de grote samenwerking tussen cineasten en fotografen, verhuisde de bevoegdheid over films naar een andere organisatie⁸⁰.

In de loop van 1917 werd echter duidelijk dat de oprichting van het DoI allesbehalve alle problemen had opgelost. Nog steeds was een efficiënte vorm van propagandavoeren schier onbestaande. Cineasten en fotografen werkten dan wel samen op het terrein, de organisaties zelf waren allerminst gecentraliseerd.

Het zou uiteindelijk William Maxwell Aitken, die ook een prominente rol speelde bij de organisatie van de Canadese officiële fotografie, zijn die de macht voor een groot deel naar zich zou toetrekken. John Buchan was immers zo ontevreden over de povere kwaliteit van het Britse fotomateriaal en de inefficiënte manier waarop het werd verspreid dat hij Aitken aanbod om de controle over fotografie van hem over te nemen.

In augustus stelde Aitken, met medewerking van Buchan, voor om een War Office Photographic Committee (W.O.P.C) op te richten. Dit naar analogie van het War Office Cinema Committee, dat reeds onder leiding stond van Aitken en dat goed functioneerde. Het W.O.P.C., dat actief was vanaf november 1917, maakte onder andere mogelijk dat foto's werden ontwikkeld aan het front zelf. Dit zorgde voor heel wat minder administratieve rompslomp. Tegelijkertijd stelde Aitken ook één persoon aan die werkte in het militaire Hoofdkwartier in Frankrijk en die daar de administratieve verantwoordelijkheid droeg voor zowel films als foto's. Harry Guy Bartholomew, fotoredacteur van de "Daily Mirror", kreeg deze functie. In navolging van Bartholomew, die ook een professioneel fotograaf was, werden nog drie officiële fotografen naar het Westelijke Front gestuurd. Thomas Aitken⁸¹ en

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸¹ Thomas Keith Aitken was geboren in 1879. Vanaf 1912 werkte hij als professioneel fotograaf voor een Schotse krant. Hoewel hij nog ongeschikt werd bevonden voor militaire dienst, werd hij toch in december 1917 aangesteld als officiële fotograaf. Hij werkte aan het Westelijke Front en ook twee weken in Italië in juli 1918. Toen hij in augustus 1918 terugkeerde naar Frankrijk kreeg hij kort na elkaar twee beroertes. Hij was ook het slachtoffer van een gasaanval. Toch zou hij tot het einde van de oorlog zijn werk als fotograaf blijven voortzetten., in: *Ibid.*, p. 48.

David McCellan⁸² betrokken in december 1917 en een maand later werden ze vervoegd door Armando Consolé⁸³.

Maar ook het W.O.P.C. was geen lang leven beschoren. William Aitken slaagde er niet in om tot duurzame akkoorden inzake de samenstelling van het comité te komen met de Londense mediamagnaten. Deze laatsten vonden dat ze veel te weinig invloed hadden in de nieuwe organisatie. Resultaat was dat de zorgvuldig opgebouwde structuur volledig in elkaar stortte. Opnieuw kende de officiële fotografie geen centrale organisatie, niemand was rechtstreeks verantwoordelijk. Aitken moest zelfs zelf bijspringen om de lopende kosten te dekken⁸⁴.

Men kon toen op het einde van 1917 nog steeds niet spreken van een efficiënte vorm van fotografische propaganda. De enige oplossing voor alle problemen was de oprichting van een Ministerie van Propaganda. Dit gebeurde in februari 1918. Toen werd het Ministry of Information (MoI) opgericht, met aan het hoofd William Maxwell Aitken als Minister of Information⁸⁵. Het Ministry of Information was niets meer dan het W.O.P.C en het DoI samen. Toch kende dit nieuwe ministerie veel minder administratieve problemen omdat het zelfstandig kon werken, zonder inmenging van het War Office en het Foreign Office.

De meeste administratieve problemen mochten dan wel uit de weg zijn geruimd, dit betekende niet dat ook het beeldmateriaal spectaculair verbeterde. Het was immers zo goed als onmogelijk om professionele fotografen te vinden. Slechts na lang zoeken vond men binnen het Britse leger de professionele fotografen Richard Hall⁸⁶ en H.F. Potheary⁸⁷ bereid om deze taak te vervullen. Het einde van de oorlog werd nauwelijks op beeld vastgelegd. Ten eerste waren er slechts tien officiële fotografen aanwezig aan het Westelijke Front. Deze hadden slechts vier wagens ter beschikking. Bovendien zou William Maxwell Aitken, die

⁸² David McCellan was als professionele fotograaf verbonden aan de "Daily Mirror". Voor deze krant zou hij tot 1915 foto's nemen van de krijgsverrichtingen in Italië. Vanaf 17 december 1917 werd hij aangesteld als officiële fotograaf in Frankrijk. Daar zou hij actief blijven tot het einde van de oorlog., in: *Ibid.*, p. 52.

⁸³ Voor de oorlog was Armando Consolé fotograaf bij de "Daily Mail". In 1916 solliciteerde hij, zonder succes, als officiële fotograaf bij het Britse leger. In januari 1918 lukte dit wel en werd hij gestuurd naar het Westelijke Front. Op 18 april 1918 verloor hij echter zijn rechterbeen bij een granaatinslag. Hij werd gehospitaliseerd en later terug naar Groot-Brittannië gebracht., in: *Ibid.*, pp. 50-51.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 23-29.

⁸⁵ In 1918 werd William Maxwell Aitken Minister of Information. Als gevolg hiervan kende David Lloyd George hem de adellijke titel Lord Beaverbrook toe.

⁸⁶ Richard Hall was voor 1914 al actief als professionele fotograaf. Hij was soldaat toen Ernest Brooks in april 1918 Italië verliet om de Britse zeemacht te gaan fotograferen. Hall bood aan om de vrijgekomen plaats als officiële fotograaf aan het Italiaanse front in te vullen. Het MoI nam hem aan en Hall bleef tot het einde van de oorlog in dienst als officiële fotograaf., in: S.D. BADSEY, *British...*, p. 51.

⁸⁷ H.F. Potheary was voor de Eerste Wereldoorlog actief als fotograaf bij de "Daily Mirror". Hij diende aan het front in Salonika van juli 1916 tot december 1917. Daarna werd hij met hartklachten opgenomen in het ziekenhuis. Potheary werd ongeschikt verklaard voor militaire dienst. Toch stelde het MoI hem in juli 1918 nog aan als officiële fotograaf. Het is echter onduidelijk of hij nog werk verrichtte aan het Westelijke Front voor het einde van de oorlog., in: *Ibid.*, p. 53.

steeds veel aandacht bleef behouden voor de Canadese oorlogsfotografie, enkele fotografen van het Britse naar het Canadese leger verplaatsen⁸⁸.

Maar over het algemeen mogen we dus stellen dat de we vanaf de late zomer van 1918 voor het eerste te maken hadden met een efficiënte organisatie rond officiële fotografie binnen het Britse leger. Foto's werden ontwikkeld en gecensureerd in het Hoofdkwartier in Frankrijk, alvorens ze naar Londen werden gestuurd.

2.1.5. Situatie na 11 november 1918

Vraag is natuurlijk wat er gebeurde met het MoI na 11 november 1918. Vooreerst kreeg het ministerie een personeelwissel te verwerken. William Maxwell Aitken moest om gezondheidsredenen aftreden als minister en werd vervangen, eerst door Arnold Bennet en later door Lord Northcliffe. Deze laatste was ervan overtuigd dat het MoI haar nut had bewezen tijdens de oorlog en ook na 11 november moest blijven bestaan. Regering en parlement waren echter fel gekant tegen dit idee. Men was vooral bang dat propaganda bijvoorbeeld door regeringspartijen zou misbruikt worden om politieke tegenstanders zwart te maken. Op het einde van december van 1918 werd beslist om het MoI te ontbinden. Belangrijk is wel dat het Photographic Department werd ondergebracht in het pas gestichte Imperial War Museum. Op die manier bleef men de naoorlogse operaties van het Britse leger op beeld vastleggen. Thomas Aitken, Ernest Brooks en David McCellan bleven in dienst van het Photographic Department. Een nieuwe fotograaf, William Brunell⁸⁹, werd naar Italië gestuurd. Het contract van John Warwick Brooke tenslotte werd, om onduidelijke redenen, niet verlengd.

2.1.6. Officiële fotografie bij de Dominions

In vergelijking met België had Groot-Brittannië met een bijkomende moeilijkheid te maken inzake de organisatie van de oorlogsfotografie. De Britten kregen immers militaire steun van de andere leden van het Britse Gemenebest. Het was dan ook logisch dat deze landen, in ruil voor hun inspanningen, ijverden voor het uitsturen van eigen fotografen naar het front⁹⁰. Op die manier zouden hun opofferingen de aandacht krijgen die ze verdienden.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 29-38.

⁸⁹ William Joseph Brunell werd geboren in 1879. Hij was een professioneel freelance fotograaf. In januari 1919 werd hij als officiële fotograaf in dienst van het Photographic Department van het Imperial War Museum gestuurd naar Italië. Waarschijnlijk omwille van financiële redenen werd zijn contract ontbonden op 31 augustus 1919., in: *Ibid.*, p. 50.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

Toch bleef de Britse overheid geruime tijd weigerachtig staan tegenover deze legitieme eis. Zo zou het tot november 1916 duren vooraleer Australië toestemming kreeg om een officiële fotograaf te sturen naar de slagvelden waar haar troepen aanwezig waren. Voordien kon Australië enkel een beroep doen op de Britse officiële fotografen. Maar deze namen vooral foto's met het doel ze te laten verschijnen in de pers of ze in te zetten in de propagandaoorlog tussen de geallieerden en de Centrale Mogendheden. Er was dan ook een gebrek aan beelden over plaatsen en gebeurtenissen die voor Australië interessant waren.

Om de volle steun van de Australische troepen en bevolking te blijven behouden, was het noodzakelijk dat Groot-Brittannië de toestemming verleende voor de aanstelling van een fotograaf die uitsluitend aandacht zou hebben voor de Australische oorlogsinspanningen⁹¹. Luitenant H.F. Baldwin was de eerste officiële fotograaf die werkte in opdracht van Australië⁹². In juli 1917 zou ook kapitein Frank Hurley aangesteld worden als officiële Australische fotograaf. Hij kreeg luitenant G.H. Wilkins als assistent⁹³.

De houding van de Australische fotografen zou verschillen van die van de Britse. Het Britse beeldmateriaal was voor onmiddellijk gebruik bestemd, terwijl de Australische fotografen vooral foto's namen omwille van hun historische waarde⁹⁴.

Ondanks de vanuit Groot-Brittannië opgelegde beperkingen slaagden de Australische fotografen er toch in om beelden te publiceren in Britse kranten. Maar tot woede van vooral Frank Hurley gebeurde dit meestal zonder dat werd vermeld dat het ging om Australisch beeldmateriaal⁹⁵.

Doordat Australische fotografen minder oog moesten hebben voor directe publicatie in de media waren de beelden veel meer uitgebalanceerd, men kreeg een veel evenwichtiger beeld te zien van de Australische oorlogsinspanningen⁹⁶. Het beeldmateriaal dat door de

⁹¹ C.E.W. BEAN, H.S. GULLETT, *The official history of Australia in the war 1914-1918. Vol XII: photographic record of the war. Reproduction of pictures taken by the Australian official lieutenants (captain G.H. Wilkins and J.F. Hurley, lieutenants H.I.F. Baldwin and J.P. Campbell and others. Annotated by C.E.W. Bean and H.S. Gullett*, Sydney, Angus and Robertson, 1923, s.p.

⁹² H.F. Baldwin was een Brits persfotograaf die in opdracht van Australië werkte van november 1916 tot juni 1917. Door het harde werk tijdens de Slag bij Mesen werd hij zwaar ziek en hij werd ontslagen van zijn taak. H.F. Baldwin zou sterven in juni 1920., in: *Ibid.*, s.p.

⁹³ *Ibid.*, s.p.

⁹⁴ In juni 1917 werd de A.W.R.S. opgericht, dat als doel had de Australische oorlogsinspanningen voor altijd in de herinnering van de bevolking te houden. De foto's van Frank Hurley en Hubert Wilkins vormden de basis van de A.W.R.S. Zij namen foto's van de Australische troepen, met het oog op conservering in dit documentatiecentrum., in: M. JOLLY, "Australian – First – World – War photography". Frank Hurley and Charles Bean., in: *History of Photography* (London), XXIII, 1988, 1, p. 141. Na de Eerste Wereldoorlog zou de collectie van de Australian War Records Section ondergebracht worden in het Australian War Museum., in C.E.W. BEAN, H.S. GULLETT, *The official.*, s.p.

⁹⁵ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 60.

⁹⁶ Een deel van het Australische beeldmateriaal werd echter ook gebruikt voor propagandadoeleinden. Vooral Frank Hurley hield zich bezig met het maken van dergelijke foto's. Hubert Wilkins moest zorgen voor de beelden die een zo accuraat en zo volledig mogelijk overzicht gaven van de Australische oorlogsinspanningen.,

Australische officiële fotografen werd geproduceerd, was veel veelzijdiger dan dat van de andere landen. Men had enerzijds aandacht voor de chaos en de wanorde op het slagveld, voor de vele slachtoffers, voor de zware belasting voor de militairen. Anderzijds probeerde men ook om het meer alledaagse leven te tonen: het ontspanningsleven aan het front, de voedselbereidingen, inspecties⁹⁷...

Opvallend is dat binnen het Australian War Records Section (A.W.R.S.) een grote terughoudendheid bestond voor vervalste foto's. Hierin zien we een groot verschil met de Canadese houding ten opzichte van de oorlogsfotografie. De Australische opvatting rond vervalsingen vinden we duidelijk terug bij de discussie rond het werk van Frank Hurley. Deze probeerde om de Australische oorlogsinspanningen zo nauwgezet mogelijk weer te geven, maar hij botste hierbij op schijnbaar onoverkomelijke problemen: *"I conscientiously consider it but right to illustrate to the public the things our fellows do and how the war is conducted. They can only be got by printing a result of negatives or re-enactment. This is out of reason and they prefer to let all these interesting episodes pass... I am unwilling and will not make a display of war pictures unless the Military people see their way clear to give me a free hand"*⁹⁸. Hurley probeerde om de beperkingen die hem werden opgelegd te ontwijken: *"Have tried and tried again to include events on a single negative but the results have been hopeless. Everything is on such a wide scale. Figures scattered, atmosphere dense with haze and smoke, shells that simply would not burst when required. All the elements of a picture were there, could they be but brought together and condensed"*⁹⁹. De fotograaf trachtte dus om verschillende foto's samen te voegen tot één gigantisch beeld. Deze composities werden in 1918 getoond tijdens een expositie in Londen en kenden heel wat succes bij het publiek. Charles Bean, de grondlegger van het A.W.R.S. was echter een felle tegenstander van dergelijke foto's. Volgens hem was het hoofddoel van fotografie om te dienen als herinnering op lange termijn. De beelden moesten daarom zo duidelijk mogelijk zijn en moesten worden bewaard in een nationaal archief. In zijn ogen waren Hurley's composities vervalsingen en Bean hield dan ook de tentoonstelling van deze gigantische foto's in Australië tegen¹⁰⁰. Volgens Bean, die als historicus was geschoold, hadden foto's dezelfde waarde als materiële overblijfselen: beide leverden een directe afdruk van de werkelijkheid¹⁰¹. Hij hanteerde dus nog het naïeve idee dat er vanuit ging dat een camera de

in C.E.W. BEAN, H.S. GULLETT, *The official...*, s.p.

⁹⁷ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 56.

⁹⁸ M. JOLLY, "Australian...", p. 142.

⁹⁹ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 60.

¹⁰⁰ M. JOLLY, "Australian...", pp. 141-148.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 141.

werkelijkheid rechtstreeks op beeld vastlegde. Eén foto gaf de werkelijkheid weer. Vanuit die reflex verwierp hij ook het beeldmateriaal van Frank Hurley, dat te commercieel was. Hurley had nauwelijks aandacht voor de historische waarde van foto's en des te meer voor de publiciteitswaarde, hij streefde ernaar om een zo groot mogelijk publiek te laten kennismaken met zijn foto's. Bean zou de composities verbieden, omdat een samenvoeging van verschillende foto's volgens hem niet het doel had om een rechtstreekse inkijk te geven in de realiteit, maar wel om zo veel mogelijk publiek te lokken naar de fototentoonstellingen¹⁰².

De vraag naar oorlogsfoto's zou uiteindelijk steeds maar groter worden, waardoor ook het aantal fotografen steeg. Tenslotte zouden zelfs niet-gevolmachtigde officieren een vergunning krijgen om te fotograferen aan het front.

Ook Nieuw-Zeeland kreeg toelating om officiële fotografen mee te sturen met de troepen. De Engelsman Thomas Scales zou vanaf het najaar van 1916 dienst doen als officiële fotograaf binnen het Nieuw-Zeelandse leger. Hij concentreerde zich voornamelijk op het ontspanningsleven van de militairen¹⁰³.

Het zou echter vooral Canada zijn dat een zware stempel drukte op de fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog¹⁰⁴. Canada zou, als lid van het Britse Gemenebest, via zijn fotografische productie een belangrijke bijdrage leveren in de propagandaoorlog. Dit was vooral een gevolg van de houding van het Britse conservatieve parlementslid William Maxwell Aitken. Aitken was in Canada geboren en had zowel in Groot-Brittannië als in Canada grote invloed. Volgens hem had het fotografische beeld een enorme kracht en zou men, door een welbewuste vrijgave van beelden, de Canadese bevolking achter de Britse vlag scharen¹⁰⁵.

Onder impuls van Aitken zou in april 1916 de eerste Canadese officiële fotograaf worden uitgestuurd, namelijk Harry Knobel¹⁰⁶. Deze zou na enkele maanden dienst al worden vervangen door de professionele fotograaf Ivor Castle¹⁰⁷.

Door het grote persoonlijke fortuin van William Aitkin kon een zeer uitgebreide en efficiënte propaganda worden gevoerd door Canada. Veel van de foto's die door de Canadese officiële

¹⁰² *Ibid.*, pp. 141-144.

¹⁰³ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 49.

¹⁰⁴ S.D. BADSEY, *British...*, p. 18.

¹⁰⁵ D.R. SPENCER, "Fact, fiction, or fantasy: Canada and the war to end all wars", in: B. BRENNEN, H. HARDT, *Picturing the past: media, history and photography*, Urbana, University of Illinois Press Press, 1990, p. 189.

¹⁰⁶ De Canadees Harry Knobel werd geboren in 1872. Voor de Eerste Wereldoorlog had hij geen ervaring als professionele fotograaf. Harry Knobel werd in april 1916 door het Canadian War Records Office (C.W.R.O.) aangesteld als officiële fotograaf aan het Westelijke Front. Hij zou zijn taak echter al in augustus 1916 naast zich moeten neerleggen, dit tengevolge van acute astma-aanvallen., in S.D. BADSEY, *British...*, p. 52.

¹⁰⁷ Ivor Castle werd geboren in 1877 in Groot-Brittannië. Hij deed ervaring op als fotograaf bij de Britse krant "Daily Mirror". In augustus 1916 werd hij door het C.W.R.O. naar het Westelijke Front gestuurd als officiële fotograaf. In juli 1917 zou hij administratief werk gaan verrichten in het C.W.R.O. in Londen., in *Ibid.*, p. 50.

fotografen werden genomen, werden door de Londense kranten gepubliceerd. Dit gebeurde zelfs zo frequent dat de Britse propagandaorganisaties hun bezorgdheid uitdrukten omdat ze vreesden dat een verkeerd beeld zou worden gecreëerd en dat er een onevenredig grote weergave zou zijn van de Canadese oorlogsinspanningen¹⁰⁸. Ook in Franse en Amerikaanse kranten verschenen regelmatig foto's van de Canadese officiële fotografen¹⁰⁹. Dit was vooral een gevolg van de uitstekende relaties die Aitken onderhield met de pers in de verschillende landen. De meeste naties hanteerden een systeem waarbij het aantal beelden van de verschillende oorlogvoerende partijen evenredig werden verdeeld. Aitken probeerde echter zoveel mogelijk de bestaande regels te omzeilen. De foto's van de Canadese officiële fotografen verschenen erg snel in de kranten en ze werden ook systematisch voorzien van een onderschrijf waarop duidelijk stond vermeld dat de beelden van Canadese origine waren¹¹⁰.

Veel meer dan in Australië het geval was zou fotografie in, vooral Engelstalig, Canada schaamteloos als propaganda-instrument worden gebruikt. Het echte beeld van de Eerste Wereldoorlog zou nooit aan de Canadese bevolking worden getoond¹¹¹. Terwijl de Australische fotografen beelden maakten omwille van hun historische waarde, maakten de Canadese officiële fotografen vooral foto's met actualiteitswaarde. Dit was immers de uitdrukkelijke wens van William Aitken¹¹². Foto's met actualiteitswaarde konden immers veel makkelijker worden gebruikt als propagandamateriaal. Waar foto's met historische waarde meermaals de rauwe oorlogsrealiteit toonden, was dit bij actualiteitsfoto's veel minder het geval. Kort nadat ze werden gemaakt, werden deze foto's immers gepubliceerd. Men kon het zich niet veroorloven dat dergelijke beelden een al te realistisch beeld gaven van het oorlogsgeweld. Foto's met historische waarde werden vaak pas na de oorlog vrijgegeven, de fotografen moesten dan ook minder omzichtig te werk gaan.

De bekendste officiële fotograaf tijdens de Eerste Wereldoorlog zou ook in dienst treden van het Canadese leger. In juli 1917 werd William Rider-Rider naar het Westelijke Front gestuurd¹¹³. De zorgvuldig uitgebalanceerde foto's die Rider-Rider, onder andere tijdens de Slag van Passendale, maakte, tonen de groeiende professionalisering van de oorlogsfotografie. Hij vond dat zijn foto's zo authentiek mogelijk moesten zijn. Toch slaagde ook hij er niet in

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹⁰⁹ J.A. KESHEN, *Propaganda and censorship during Canada's Great War*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1996, pp. 35-36.

¹¹⁰ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 56.

¹¹¹ D.R. SPENCER, "Fact...", pp. 190-191.

¹¹² S.D. BADSEY, *British...*, p. 21.

¹¹³ William Rider-Rider werd geboren in 1889. Voor de oorlog werkte hij als professionele fotograaf bij "Daily Mirror". In juli 1917 werd hij door het C.W.R.O., ter vervanging van Ivor Castle, aangesteld als officiële fotograaf aan het Westelijke Front. Daar zou hij in die hoedanigheid blijven tot aan het einde van de oorlog., in *Ibid.*, p. 53.

om een volledig beeld te geven van de Eerste Wereldoorlog¹¹⁴. William Rider-Rider had weinig of geen belangstelling voor leven van de anonieme soldaat. Zijn foto's toonden niet de oorlog van binnenuit¹¹⁵.

De Canadese fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog werd vooral berucht omdat duidelijk is aangetoond dat een aantal beelden werden vervalst, dit op vraag van William Maxwell Aitken¹¹⁶. Het C.W.R.O. verwoordde het in 1917 zo: *"All subjects should be carefully arranged, but avoiding the effect of having posed them"*¹¹⁷. Het bekendste voorbeeld was van de hand van Ivor Castle. Een foto die toont dat Canadese troepen "over de top gingen" tijdens de Slag van de Somme in 1916 (CO 874), bleek in werkelijkheid genomen te zijn in een Frans trainingskamp op grote afstand van de frontlijn¹¹⁸. Daarnaast zorgde de Canadese propagandamachine er ook voor dat authentieke foto's de vele opgesmukte en weinig waarheidgetrouwe oorlogsreportages een hoger realiteitsgehalte gaven. De Canadese publieke opinie kreeg frequent foto's te zien waarvan het onderschrift duidelijk naast de waarheid zat. Voorbeelden zijn: *"enemy guns seized"*, *"Germans quite happy to be prisoners"*, beelden van kerken die de *"wanton destruction of the Hun"* toonden die *"like pagans of old ravages the sanctuaries of God"*. Zelfs bij het tonen van lijken deed Aitken zijn invloed gelden. Gesneuvelde Canadezen moesten worden bedekt terwijl de officiële fotografen ongehinderd Duitse slachtoffers mochten fotograferen¹¹⁹.

Wel moet worden gezegd dat het overgrote deel van de foto's die tijdens de Eerste Wereldoorlog werden gemaakt, authentiek waren. Arthur Ponsonby, een Brits parlementslid, zou in 1929 een boek uitgeven waarin hij de propagandatechnieken, die tijdens de Wereldoorlog werden gebruikt, aan de kaak stelde. Zo beweerde hij: *"the faking of photographs must have amounted almost to an industry during the war... Faked photographs were, of course, sent in great numbers to neutral countries"*¹²⁰. Toch was dit beeld zwaar overdreven. De Britse censors hielden, vooral na het verschijnen van de hierboven vermelde foto van Ivor Castle, alle beelden tegen die duidelijk vervalst waren. Men wou dat ook de Canadese officiële fotografen zich hielden aan de "propaganda of the facts"¹²¹.

¹¹⁴ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 55.

¹¹⁵ J. LEWINSKI, *The camera...*, pp. 66-70.

¹¹⁶ J.A. KESHEN, *Propaganda...*, p. 36.

¹¹⁷ J. TAYLOR, *War photography: realism in the British Press*, London/New-York, Routledge, 1991, p. 43.

¹¹⁸ P. CHIELENS, H. DECOODT, "Oorlog...", p. 37.

¹¹⁹ J.A. KESHEN, *Propaganda...*, p. 36.

¹²⁰ A. PONSONBY, *Falsehood in war time: an amazing collection of carefully documented lies circulated in Great Britain, France, Germany, Italy and America during the great war*, London, Allen, 1929, pp. 135-137.

¹²¹ J. TAYLOR, *War photography...*, pp. 43-44.

2.2 België

2.2.1 De Belgische propaganda-instanties

Vanaf de eerste dagen van de oorlog begreep de Belgische regering dat men de invasie van 4 augustus moest veroordelen en dat men vooral de Duitse rechtvaardigingsstrategie moest tegengaan¹²². Duitsland liet immers uitschijnen dat België de oorlog niet volgens de internationale conventies voerde. Dit was de teneur van Duitse kranten, officiële rapporten, brochures en pamfletten. De Belgen waren bewapend en meedogenloos. Ze voerden een vrijeschuttersoorlog en mochten daarom met alle middelen worden bestreden¹²³. Dergelijke verhalen hadden aanvankelijk grote invloed in neutrale landen en het was dan ook noodzakelijk dat België een efficiënte propaganda voerde waarbij deze legendes werden tegengesproken en waarbij de Duitse oorlogsmisdaden werden blootgelegd. De geallieerden zagen al gauw in dat de verhalen over Duitse oorlogsmisdaden in België geïncorporeerd konden worden in de propaganda. Er ontstond een cultus rond “poor little Belgium”. De Belgische propaganda zou echter vooral gericht zijn op de Verenigde Staten, wiens economische, materiële en militaire hulp levensnoodzakelijk was.

Reeds op 7 augustus 1914 richtte de Belgische overheid de Commission chargée d’enquêter sur la violation aux règles du droit des gens commis par les envahisseurs op. Later op de maand zou nog een gelijkaardige commissie worden opgericht. Deze commissies leverden rapporten af die de basis zouden vormen van de Belgische propaganda in het begin van de oorlog. In haar propagandastrijd zou België vooral een beroep doen op delegaties en consulaten in het buitenland, bij voorkeur in neutrale landen¹²⁴. Meerdere missies werden uitgestuurd, maar dit was slechts een tijdelijke maatregel. Het was pas met de oprichting van het Bureau Documentaire Belge (B.D.B.) in januari 1915 dat men op een gestructureerde manier aan propaganda ging doen. Dit B.D.B. stond onder andere in voor de uitgave van het officiële tweetalige soldatenblad “De Legerbode/Le Courier de L’Armée” en voor de verspreiding in neutrale landen van pamfletten en brochures waarin de Duitse oorlogsmisdaden aan de kaak werden gesteld.

¹²² M. AMARA, *La propagande belge durant...*, p. 13

¹²³ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Olympus, 2002, p. 89.

¹²⁴ M. AMARA, *La propagande belge durant ...*, p. 13.

Fernand Passelecq, een oud-medewerker van kardinaal Mercier en doctor in de rechten, had de leiding over het B.D.B tot de ontbinding ervan in 1919. Aanvankelijk had hij, net als de Britse officiële instanties, een erg intellectualistische visie op propaganda. Daarvan getuigt dit citaat: *“Nous devons entamer la conquête de la masse en chaque pays par sa partie cultivée ; à cette fin, employer, pour nous rallier les esprits, les voies ordinaires de la persuasion intellectuelle (discussion historique et juridique) de préférence aux moyens mécaniques de la réclame, aux recettes de la publicité et aux artifices de la propagande politique. Cette tactique s’imposait d’autant plus que lorsque notre action extérieure débuta, nous avons déjà été devancés en tous les pays neutres par la propagande allemande, laquelle avait occupé dès les premières heures toutes les positions à prendre dans la presse populaire. La masse ne pouvait plus être ralliée par une contre-action directe, on ne pouvait plus la ressaisir qu’obliquement, en ramenant à soi l’élite par l’excitation de son sens critique et en comptant ensuite sur son pouvoir naturel de ravonnement et d’autorité sociale pour réformer petit à petit les préjugés du grand public. La pénétration serait ainsi plus lente peut-être, mais elle aurait des résultats indestructibles, fondés sur une conviction éclairée. Une telle méthode nous imposait l’obligation de nous distinguer en tous nos travaux, par une rigoureuse discipline scientifique et de faire, dans la mesure du possible, œuvre de documentateurs sérieux, voire d’historiens¹²⁵.”*

Vanaf 1916 was het nodig dat de Belgische propaganda zich anders ging oriënteren. Voordien was er nauwelijks sprake van een duidelijke hiërarchie en structuur binnen het B.D.B. De interne communicatie was ontoereikend, waardoor hetzelfde werk vaak verschillende malen werd gedaan¹²⁶. Dit ondermijnde de efficiëntie van de propaganda. Maar men moest vooral afstappen van de intellectuele houding en ook de lagere bevolkingsgroepen aanspreken. Henri Carton de Wiart benadrukte dat België niet alleen medelijden moest opwekken, maar dat het ook zijn eigen oorlogsinspanningen in de verf moest zetten¹²⁷. Volgens hem moest de Belgische propaganda een offensieve houding aannemen: *“Notre propagande ne doit pas se borner à la défensive. Son rôle n’est pas seulement de contrecarrer la campagne savante et perfide que l’Allemagne poursuit contre nous, mais aussi d’assurer à notre pays tout le bénéfice moral et matériel auquel lui donnent droit la loyauté de son attitude, l’étendue de ces sacrifices, l’énergie de sa résistance. Bien plus, son*

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 14-17.

¹²⁶ Het gebeurde soms zelfs dat hetzelfde propagandawerk zowel door het Ministerie van Buitenlandse Zaken als door het B.D.B. werd uitgegeven., in: *Ibid.*, p. 22.

¹²⁷ Henri Carton de Wiart, christen-democraat, was Minister van Justitie in de katholieke regering van Charles de Broqueville van 18 juni 1911 tot 1 juni 1918., in: T. LUYKX, *Politieke geschiedenis van België: van 1789 tot heden*, Amsterdam/Brussel, Uitgeversmaatschappij Elsevier, 1973, pp. 246-279.

effort doit tendre à former dans l'opinion commune – aussi bien chez les Alliés que chez les neutres – l'atmosphère qui sera la plus favorable à nos vues d'avenir. Il ne suffit pas du tout que le sort de la Belgique excite la commisération. Nous devons être attentifs à ne pas laisser ce sentiment entraîner ceux qui l'éprouvent à sous-évaluer l'importance et les ressources d'un pays dont les populations sont provisoirement condamnées au silence et l'industrie à la léthargie. Que cette propagande recherche au contraire dans la curiosité sympathique qui nous environne l'occasion de mettre en pleine valeur notre effort militaire et nos facultés de relèvement, ainsi que le rôle que la Belgique a toujours rempli et doit continuer à remplir dans l'équilibre de l'Europe et dans l'économie universelle.”

Om te komen tot een offensieve vorm van propaganda werd in juni 1916 een nieuwe instelling gecreëerd, het Office de la Propagande belge (O.P.B.). Dit O.P.B. werd geplaatst onder de leiding van een Comité gouvernemental de propagande¹²⁸. Het O.P.B. stond niet zelf in voor de redactie van propagandawerken. Veeleer gaf men subsidies aan personen die dergelijke werken in roulatie wilden brengen. Daarnaast zorgde het O.P.B. er ook voor dat Belgische delegaties in het buitenland voorzien werden van allerhande propagandamateriaal. Belangrijk om melden is ook dat men op enkele plaatsen in het buitenland over permanente propaganda-instellingen beschikte. Meestal ging het hier om particuliere initiatieven. In Londen was er een dergelijke organisatie onder leiding van Henri Davignon. Dit Bureau Davignon werkte overigens nauw samen met het Wellington House. Ook in Den Haag werd een propagandabureau opgericht, in dit geval door Dr. Terwage. Naast deze twee relatief grote organisaties, waren er ook nog kleinere initiatieven in het buitenland, onder meer in Zwitserland, Spanje en de Verenigde Staten¹²⁹.

In 1916 wijzigde dus de Belgische officiële houding inzake propaganda. Voordien huldigde men een meer intellectualistische houding, terwijl vanaf 1916 gekozen werd voor een offensieve strategie waarbij alle bevolkingslagen werden aangesproken. Fotografie was een belangrijk middel om de grote massa te bereiken. Vandaar ook dat de creatie van een officiële fotografische dienst onontbeerlijk was.

2.2.2 Service Photographique de l'Armée belge in Bourbourg

¹²⁸ Het Comité gouvernemental de propagande bestond uit de Minister van Justitie, de Minister van Financiën, de Minister van Buitenlandse Zaken, de Minister van Burgerlijke en Militaire Intendantie, de Ministers van Staat Cooreman en Goblet d'Alvielle, enkele functionarissen van het Ministerie van Buitenlandse Zaken, Fernand Passelecq en de directeur van het O.P.B., in: M. AMARA, *La propagande belge durant...*, p. 23.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 22-32.

In België verliep de evolutie naar een officiële vorm van oorlogsfotografie veel trager. In Groot-Brittannië had men dan wel pas vanaf 1916 officiële fotografen ter beschikking, lang daarvoor kende men echter al een vorm van “embedded photographers”. In dit systeem kregen militairen de toestemming om een visueel overzicht te geven van een bepaald deel van het Britse leger. In Frankrijk had men zelfs al in 1915 een officiële fotografische dienst. In april 1915 had de Minister van Oorlog immers beslist om de Section Photographique de l’Armée op te richten. Deze dienst ressorteerde onder het Bureau d’Information de la Presse¹³⁰. Ook in België zou men in 1915 starten met een fotografische dienst. Toch zou het nog een tijdje duren vooraleer deze vlot functioneerde.

Op 5 november 1915 vaardigde het Belgische militaire gezag een circulaire uit waarin stond vermeld dat er een Service Photographique de l’Armée belge (S.P.A.B.1) was opgericht¹³¹. België was de laatste van de oorlogspartijen die een dergelijke fotografische dienst creëerde¹³². Aan het begin van de oorlog bestond er wel een Grand Quartier Général, een documentaire dienst, maar deze moest zich vooral bezighouden met militaire operaties. Voor de creatie van de S.P.A.B.1 zou het weinige fotografische materiaal vooral afkomstig zijn van oorlogsreporters¹³³. Deze zorgden ervoor dat de Franse en Engelse dagbladen werden voorzien van beelden. Eenmaal de bewegingsoorlog echter tot stilstand was gekomen vertrokken deze fotografen uit België en had men te maken met een acuut gebrek aan goede, professionele oorlogsfoto’s¹³⁴.

De terugtrekking van het Belgische leger achter de IJzer zou een ommekeer betekenen in de houding ten opzichte van fotografie. Vanaf november 1914, na de IJzerslag, kwam er een einde aan de bewegingsoorlog en veranderde de Eerste Wereldoorlog in een stellingenoorlog. Het Belgische leger zou tot het einde van de oorlog vrijwel onbeweeglijk stand houden achter de IJzer¹³⁵. Veel militairen zouden privé-collecties aanleggen met foto’s die ze hadden genomen aan en achter het front. Geen enkele van deze collecties gaf echter een volledig beeld van de Belgische oorlogsinspanningen. Daarom besliste Het Ministerie van Oorlog in mei 1915 om een fotografisch archief aan te leggen¹³⁶. De doelstellingen waren als volgt: “...

¹³⁰ P. DOMINIQUE, “Les débuts...”, pp. 67-68.

¹³¹ *Journal Militaire Officiel*, 5 november 1915, “Circulaire portant création d’ un service photographique de l’ armée belge”.

¹³² P. CHIELENS, H. DECOODT, “Oorlog...”, p. 14.

¹³³ S.n., “Le Service photographique de l’Armée belge: comment il fonctionne – ce qu’il a réalisé”, in: *Le Courrier de l’Armée*, 02.11.1916/1, A-B.

¹³⁴ M. AMARA, *La propagande belge durant...*, pp. 32-33.

¹³⁵ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, p. 173.

¹³⁶ In 1915 zou men binnen het Belgische leger het belang inzien van een grondige bewaring van documenten. Op 13 april 1915 werd afgekondigd dat er in Le Havre een archiefdepot zou worden opgericht. Hier zouden alle documenten die enigszins met de oorlog te maken hadden worden bewaard., in: *Journal Militaire Officiel*, 13 april 1915, “Paragraphe 6 des O.J.A., n° 239, portant création d’un dépôt d’archives au Havre”.

elle pût servir aussi bien à la documentation historique relative à la guerre et à l'éducation nationale de la jeunesse future, qu'à l'illustration d'articles de propagande à l'étranger"¹³⁷.

Zeven maanden later zou de S.P.A.B.1 officieel worden opgericht.

De fotografische dienst werd geïnstalleerd in de Franse plaats Bourbourg en werd geplaatst onder het gezag van de Minister van Oorlog¹³⁸. Deze organisatie kende een relatief eenvoudige organisatie. De leiding was zoals gezegd in handen van een officier die werd bijgestaan door een onderofficier die controle uitoefende over de verschillende ateliers. Daaronder bevonden zich een resem ondergeschikten, die allen deel uitmaakten van de reservecompagnie van Bourbourg¹³⁹.

In tegenstelling tot Groot-Brittannië maakte België opvallend veel gebruik van amateur-fotografen. Soldaten die voorzien waren van een fotovergunning werden verzocht om hun foto's in bewaring te geven bij het Belgisch leger. In een omzendbrief van de Belgische generale staf van 18 september 1915 werd meegedeeld dat er een fotodepot in Calais was opgericht waar de militairen, indien gewenst, hun foto's konden opbergen. Deze foto's konden op elk ogenblik door de eigenaar worden teruggevorderd. Als tegenprestatie verkreeg het Belgische leger het recht om de meest interessante beelden te reproduceren. Op deze manier kon men een positief beeld vormen van de Belgische oorlogsinspanningen en wat minstens even belangrijk was, was dat er zo geen geheime of delicate informatie naar de buitenwereld zou lekken¹⁴⁰.

Dat België vooral amateur-fotografen aanspoorde om hun beelden ter beschikking te stellen van de autoriteiten, betekende echter niet dat men geen beroep deed op professionele fotografen. Officiële fotografen werden rechtstreeks aangesteld door het Groot Hoofdkwartier en kregen een witte vergunning. Deze vergunning gaf hen het recht om tijdens alle omstandigheden te fotograferen: gaande van ceremonies, over gevechten, tot optochten. De militaire autoriteiten verbonden er zich toe om de officiële fotografen alle faciliteiten te verlenen die ervoor zorgden dat ze hun werk in optimale omstandigheden konden uitoefenen¹⁴¹. Over de officiële fotografen binnen het Belgische leger hebben we weinig tot geen informatie. We weten wel dat de Ieperse fotograaf Robert Antony in 1918 officieel in dienst was als fotograaf. Van 6 februari 1918 tot 31 juni 1919 werd hij, na een militaire

¹³⁷ S.n., "Le Service photographique...", 1, A/B

¹³⁸ De rechtsreekse leiding werd uitgeoefend door kapitein-commandant Dewinter., in: *Journal Militaire Officiel*, 5 november 1915, "Circulaire portant création d' un service photographique de l' armée belge".

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-Ile Bureau, Etat de siège-censure/Instructions sur la photographie aérienne, 18.09.1915.

¹⁴¹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 5.D.A., Divers: Ile Bureau – Photographies – Instructions et permis de photographeur, 27.07.1918.

opleiding, toegevoegd aan het Groot Hoofdkwartier van het veldleger in De Panne. Vanaf dan was hij een officieel fotograaf en kreeg hij ruime bewegingsvrijheid aan het front¹⁴².

Belangrijk was dat alleen militairen het recht om te fotograferen konden bekomen, gewone burgers mochten niet fotograferen en mochten zelfs niet in het bezit zijn van een camera. Zelfs professionele fotografen mochten enkel beelden schieten in hun eigen werkplaats¹⁴³. Deze beperkingen werden van kracht op 15 maart 1915 door middel van een besluitwet. Volgens deze besluitwet werden de maatregelen genomen om spionage tegen te gaan¹⁴⁴. We moeten deze strenge voorschriften wel enigszins relativeren. In de praktijk kwam het frequent voor dat niet-militairen foto's maakten, soms was dit zelfs met instemming van de plaatselijke autoriteiten. Zo weten we dat bovengenoemde Robert Antony nog tot 14 augustus 1915, in opdracht van de Ieperse burgemeester Colaert, de ruïnes van Ieper fotografeerde. Op 14 oktober 1915 kreeg Antony zelfs nog een getuigschrift van de Ieperse procureur des Konings, waarin deze laatste bevestigde een beroep te hebben gedaan op de fotograaf "*pour toutes les affaires judiciaires dans lesquelles on a besoin de l'intervention d'un photographe*"¹⁴⁵.

Zoals gezegd deed de Belgische fotografische dienst een beroep op het werk van amateurfotografen. Daarnaast stelde het Groot Hoofdkwartier ook af en toe fotografen aan die het recht kregen om in elke omstandigheid beelden te schieten. De S.P.A.B.1 had de taak om alle foto's, zowel van amateurs- als officiële origine, te classificeren. Dit gebeurde in verschillende stappen. Wanneer een negatief werd binnengebracht, dan behandelde men dit eerst in de fotoateliers. Elk negatief werd een paar maal ontwikkeld tot een positief. Van deze positieven koos men het beste exemplaar uit dat dan werd afgedrukt in de gewenste afmetingen. Ook werd er een diapositief gemaakt dat later kon worden geprojecteerd.

Daarna stuurde men alle documenten (dus negatief, positieven, afdruk en diapositief) naar de archiefafdeling, waar ze methodisch werden geklasseerd. Men plaatste een van de positieven in een overzichtsalbum. Volgens datum van ontvangst gaf men een nummer aan dit exemplaar. Het tweede positief kreeg opnieuw dit nummer en werd bevestigd op een fiche.

¹⁴² Via het dateringsysteem geven een aantal bewaard gebleven foto's een weliswaar beperkt overzicht van de activiteiten van Robert Antony als oorlogsfotograaf. Zo was hij tussen 18 februari 1918 en 11 december 1918 achtereenvolgens aan het werk te Nieuwpoort, Merkem, Veurne, Boezinge, Ieper, Gyvelde, Ramskapelle, Brielen, Pervijze, Sint-Jan, Sint-Juliaan, Luigem en Poelkapelle. Na zijn demobilisatie zou Robert Antony, samen met zijn broer Maurice, de puinen van Ieper fotograferen., in: J. DEWILDE, *Ieper: de verdwenen stad. Ieper en de fotografie, 1839-1914.*, Koksijde, De Klaproos, 1998, p. 81.

¹⁴³ Deze gunst gold echter enkel en alleen voor beroepsfotografen die al voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog in België gevestigd waren., KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-IIe Bureau, Etat de siège-censure/Instructions sur la photographie aérienne, 18.05.1915.

¹⁴⁴ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-IIe Bureau, Etat de siège-censure/Instructions sur la photographie aérienne, , 18.05.1915.

¹⁴⁵ J. DEWILDE, *Ieper...*, p. 78.

Logischerwijze kregen het diapositief en de afdruk dezelfde code. Op de fiche en het diapositief stonden de volgende gegevens: naam van de eigenaar van de foto, onderwerp, plaats en datum.

Daarna werd het negatief teruggestuurd aan diegene die het had uitgeleend. Om nu op een eenvoudige manier gebruik te maken van deze fotocollectie moest men nog een uitgebreid classificatiesysteem ontwikkelen. De Belgische fotografische dienst opteerde hierbij voor een decimale methode: een eerste klassering per regiment, een tweede per eenheid, een derde per plaats en een vierde per datum.

Elke fotografische fiche droeg een aantal nummers, waarbij het eerste aanduidde met welke troepenmacht we op het beeld te maken hadden (1. Belgisch leger; 2. Belgische hulpstroepen; 3. Franse leger;...). Het tweede toonde de periode waarin de foto was gemaakt (1. mobilisatie; 2. Luik; 3. Gèthe;...;8. IJzer). Dankzij het derde nummer kon men opmaken met welke legerafdeling men te maken had (1. infanterie; 2. cavalerie; 3. artillerie; 4. genie;...). Het vierde nummer gaf een indicatie van het onderwerp (1. bewapening; 2. uitrusting; 3. militaire kampen, - logeerplaatsen en – installaties; 4. werken; 5. houden van de wacht; 6. gevechten; 7. het leven in de loopgraven;...). Het vijfde cijfer tenslotte gaf informatie over de bijzonderheden op de foto.

Dankzij het decimale classificatiesysteem kon men redelijk eenvoudig achterhalen wat er werd afgebeeld. Zo toonde foto 18264 de Belgische cavalerie tijdens gevechten aan de IJzer en foto 87164 de Engelse mariniers in actie rond Antwerpen. Het was tevens mogelijk om onmiddellijk alle foto's te vinden over één bepaald onderwerp. Het is dus duidelijk dat de militaire autoriteiten al bij de oprichting van de S.P.A.B.1 het belang van een degelijke archivering van het fotomateriaal erkenden.

Naast de bewaring van de foto's moest de fotografische dienst zich ook bezighouden met propaganda. Daarom werd een aparte afdeling opgericht, namelijk de Sectie Reportage en Propaganda. Deze dienst zorgde tijdens de oorlog voor publicaties die een overzicht gaven van de Belgische oorlogsinspanningen¹⁴⁶.

De angst voor het prijsgeven van militaire geheimen zou de Belgische houding ten opzichte van de fotografie grondig beïnvloeden. Opnieuw in 1915 zou er in het "Journal Militaire Officiel" een circulaire verschijnen waarin het verbod op het bezit van fotografische apparatuur, zonder toestemming van hogerhand, nogmaals werd benadrukt. Bij overtreding van deze regel zouden zowel militairen als niet militairen zwaar worden gestraft. Reden voor een dergelijke strenge houding was het feit dat enkele foto's, die waren genomen in plaatsen

¹⁴⁶ S.n., "Le Service photographique...", 1, A-B.

waar militair materiaal werd geproduceerd en opgeslagen, naar het buitenland waren gestuurd¹⁴⁷. Dit mocht immers enkel gebeuren door geautoriseerde personen na een grondige controle van de beelden door het Grand Quartier Général (Ile Bureau)¹⁴⁸.

De oprichting van de S.P.A.B.1 betekende niet dat alle problemen uit de weg waren geruimd. Men had de fotografische dienst opgericht om propagandawerken te voorzien van beeldmateriaal en om een fotografisch archief aan te leggen. Die tweede doelstelling haalde al snel de bovenhand. Halfweg 1916 leek de fotografische dienst eerder een archiefdepot dan een publiciteitsdienst. Passelecq zou veelvuldig klagen over het feit dat de propaganda-instanties te weinig beeldmateriaal ter beschikking kregen. De fotografische dienst van Bourbourg leverde slechts druppelsgewijs foto's af.

In 1916 werd het O.P.B. opgericht. Deze dienst zou al gauw overstelpt worden met aanvragen voor foto's waaraan men niet of nauwelijks kon voldoen. Het Comité gouvernemental de propagande ergerde zich dan ook blauw aan deze situatie.

2.2.3 Service Photographique de l'Armée belge in Parijs

Het grootste probleem van de fotografische dienst in Bourbourg was dus dat er onvoldoende foto's werden uitgegeven. Charles de Broqueville wilde een oplossing zoeken voor dit probleem en richtte dan ook in juni 1916 de Service Photographique de l'Armée belge op in Parijs (S.P.A.B.2). Het was de bedoeling dat deze dienst zelfbedruipend was, dat ze haar werkmiddelen zou halen uit de verkoop van de foto's. Van de begindagen van deze instelling is geen informatie beschikbaar. Wel weten we dat de S.P.A.B.2 in 1917 werkte met drie man aan het front die beelden moesten verzamelen en met acht mensen in Parijs zelf. Deze laatste waren actief in de laboratoria en in de bureaus waar ze instonden voor de ontwikkeling van en kleine aanpassingen aan de foto's en voor de verspreiding van die beelden. De dienst werd geleid door adjudant Koister en Maurice des Ombiaux¹⁴⁹. Koister zou regelmatig naar het front gaan, waar hij dan enkele dagen verbleef en waar hij instructies gaf aan de werknemers van de S.P.A.B.2 over het soort foto's waarnaar men op zoek was.

We kunnen concluderen dat de S.P.A.B.2 goed werk verrichtte. Vaak drukte men de foto's meerdere malen af. Er werden exemplaren gestuurd naar Bourbourg om te worden

¹⁴⁷ *Journal Militaire Officiel*, 2 augustus 1915, "Circulaire relative à l'interdiction de se servir d'appareils photographiques sans autorisation du commandement supérieur".

¹⁴⁸ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. - Ile Section: Commerce clandestin des photos, 05.09.1915.

¹⁴⁹ Maurice des Ombiaux werkte vanaf 1915 op het kabinet van Charles de Broqueville. Hij was ook schrijver en bracht tijdens de oorlog het geïllustreerde overzichtswerk "Un Royaume en exil: documents de la Service Photographique de l'Armée belge" uit.

gearchiveerd, naar de Section Photographique de l'Armée française en naar Henri Davignon in Londen. Eén jaar na haar oprichting had de dienst al 3000 foto's naar Londen gestuurd. Wellington House zorgde er dan voor dat deze beelden ter beschikking werden gesteld van de Britse en koloniale pers. De Section Photographique de l'Armée française had 2000 foto's verkregen van de S.P.A.B.2, de Verenigde Staten 1000 en Henri Davignon 450. De S.P.A.B.2 voldeed dus ook aan persoonlijke aanvragen. Zo bekwam Jules Destrée een duizendtal foto's om propaganda te voeren in Rusland¹⁵⁰. Belangrijk was ook het werk van Maurice des Ombiaux, die een fotografisch overzicht publiceerde van de Belgische oorlogsinspanningen¹⁵¹.

Bovenstaande cijfers doen ons niet vermoeden welke problemen aanvankelijk schuilden achter de oprichting van de S.P.A.B.2. Er speelde zich een echte machtsstrijd af tussen verschillende ministeriële kabinetten, met als inzet de controle over de fotografische propaganda. Vooreerst bestond er al onduidelijkheid over wat de S.P.A.B.2 was. Zo was het erg onwaarschijnlijk dat het Comité gouvernemental de propagande in 1916 wist dat er een dergelijke dienst bestond in Parijs. Het Comité en de S.P.A.B.2 werden ongeveer gelijktijdig opgericht. Al gauw zou de S.P.A.B.2 er alles aan doen om de werking van het Comité gouvernemental te dwarsbomen. Het lijkt alsof de fotografische dienst een middel was van het Ministerie van Oorlog om het Comité de bevoegdheid over de fotografische propaganda te ontnemen.

Charles de Broqueville wou eerst en vooral ervoor zorgen dat de O.P.B. nog nauwer samenwerkte met de fotografische dienst in Bourbourg. Daarnaast wou de Minister van Oorlog ook dat de O.P.B. haar foto's kocht bij de S.P.A.B.2 in Parijs. We kwamen hier dus in een dubbelzinnige situatie terecht waarbij een Belgische propagandadienst verplicht was om foto's te kopen bij een Belgische fotografische dienst. Om de situatie nog ingewikkelder te maken, weigerde de S.P.A.B.2 om het eigendomsrecht van het merendeel van haar foto's af te staan aan de O.P.B. en enige tijd nadien weigerde men zelfs om afdrukken ter beschikking te stellen. De verstandhouding tussen des Ombiaux en Passelecq zou overigens ver te zoeken zijn.

Wat ongetwijfeld meespeelde in de vertroebelde relaties tussen het O.P.B. en de S.P.A.B.2 was de wijze waarop de fotografische dienst in Parijs werd gefinancierd. Het materiaal en de infrastructuur van de S.P.A.B.2 was immers afkomstig van de Parijse krant "Le Matin". In ruil voor die lening kreeg "Le Matin" 15% van de opbrengst bij verkoop van de foto's.

¹⁵⁰ M. AMARA, *La propagande belge durant...*, pp. 32-34.

¹⁵¹ M. DES OMBIAUX, *Un royaume en exil : la Belgique du dehors. Documents de la service photographique de l'Armée belge*, Paris, Le pays de France, s.d., 3 vol.

Tegelijkertijd kreeg de krant ook het recht om de mooiste en interessantste beelden van de S.P.A.B.2 te gebruiken. We hadden hier dus te maken met een uiterst kwalijke situatie. Op het einde van 1916 werd de Belgische fotografische dienst in Parijs gecontroleerd door een Parijse krant, die ook nog eens de beste foto's voor zichzelf reserveerde. De O.P.B. was het slachtoffer van de ganse situatie. De propagandaorganisatie kon immers slechts in heel beperkte mate beroep doen op het beeldmateriaal van de S.P.A.B.2¹⁵².

Er lijkt zich een verbetering van de situatie te hebben voorgedaan in de zomer van 1917. Op 4 augustus 1917 trad Charles de Broqueville immers terug als Minister van Oorlog en werd zijn taak overgenomen door generaal de Ceuninck en Emile Vandervelde¹⁵³. Maurice des Ombiaux kon niet langer steunen op zijn goede band met de Minister van Oorlog en de contacten met de O.P.B. werden steeds beter. Vanaf dat moment, één jaar nadat Groot-Brittannië officiële fotografen naar het Westelijke Front had gestuurd en twee jaar nadat Frankrijk een fotografische dienst had opgericht, kon men spreken van een efficiënte en goed gestructureerde Belgische fotografische propaganda¹⁵⁴.

2.2.4 Reorganisatie

Een erg heikel punt inzake de Belgische fotografische propaganda was de mate waarin buitenlandse correspondenten en fotografen waren toegelaten aan het Belgische front. Reeds in september 1915 kwam vanuit Frankrijk de vraag om de Belgische en Franse fotografische diensten te laten samenwerken. Men vroeg de Broqueville om Franse fotografen toe te laten aan het Belgische front onder begeleiding van een Belgische officier. Men weigerde dit echter omdat de Broqueville vond dat de eigen fotografische dienst perfect alleen kon instaan voor de Belgische propaganda. Het leek erop dat het Belgische leger vooral geen Franse inmenging wou. Slechts na lang aandringen bekwam de Section Photographique de l'Armée française de toelating om op een beperkt aantal plaatsen in België te fotograferen. Het ging om militaire kampen, opleidingscentra en andere diensten in de achterste linies¹⁵⁵. In oktober 1917 vond er echter een drastische reorganisatie plaats binnen de Belgische fotografische dienst die dit probleem oploste.

In oktober 1917 richtte het Ministerie van Oorlog een permanente informatiedienst op. Deze werd verbonden aan het Groot Hoofdkwartier en het was haar taak om alle materiaal die van

¹⁵² M. AMARA, *La propagande belge durant...*, p. 35.

¹⁵³ T. LUYKX, *Politieke geschiedenis...*, p. 643.

¹⁵⁴ M. AMARA, *La propagande belge durant...*, p. 35.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

nut kon zijn voor de propaganda te verzamelen. De directeur, Ernest Henrion, was een professioneel journalist. Hij leidde onder andere een groep fotografen en cineasten, de Service Cinématographique de l'Armée belge (S.C.A.B.). Het beeldmateriaal – zowel foto's als films – dat door deze cinematografische dienst werd verzameld werd dan gestuurd naar de Direction des Relations avec la Presse (D.R.P.), dat op haar beurt de Belgische propagandaorganisaties bevoorradde. De fotografische dienst in Bourbourg werd verplaatst naar Le Havre en werkte vanaf dan samen met de D.R.P. Het was haar taak om de foto's te ontwikkelen en te klasseren. Op haar beurt werd de fotografische dienst in Parijs een publiciteitsdienst die vooral nauwe contacten moest onderhouden met de Franse pers.

Deze reorganisatie zou al gauw haar vruchten afwerpen. In de eerste vier maanden van haar werking leverde de D.R.P. 400 foto's aan het O.P.B. en 800 foto's gingen naar Bourbourg om daar te worden gearhiveerd. Daarnaast waren er ook nog eens 42 buitenlandse correspondenten die een vergunning kregen om onder andere te fotograferen aan het Belgische front. Dit betekende een enorme vooruitgang. Vanaf juni 1917 hadden buitenlandse fotografen dus toegang tot het Belgische front. Op dat moment waren alle grote problemen inzake fotografie uit de weg geruimd.

3. Vergelijking van de fotografische apparatuur

Inzake fotografische apparatuur zijn er opvallende verschillen tussen België en Groot-Brittannië, die echter voortvloeien uit het feit dat de Britse Generale Staf een beroep deed op officiële fotografen, terwijl de S.P.A.B.1 in Bourbourg vooral foto's kreeg van amateur-fotografen. Voor beide casussen kunnen we nauwkeurig nagaan met welk materiaal de fotografen werkten. De Britse officiële fotografen verkochten immers hun camera aan de militaire overheid op het moment dat ze werden aangesteld als fotograaf. Zo kon de camera worden verzekerd door het Britse leger. Nadat hun taak als officiële fotograaf erop zat, kochten ze hun fotografische apparatuur gewoon terug¹⁵⁶. Van deze transacties zijn duidelijke sporen terug te vinden in de archieven.

Ook in het geval van België kunnen we via archieven nagaan met welke camera's de soldaten beelden maakten. Om te fotograferen had men immers een vergunning nodig en om die vergunning te verkrijgen moest men een aanvraagformulier indienen. Op die aanvraagformulieren vroeg men naar de eigenschappen van de camera waarmee de militair

¹⁵⁶ S.D. BADSEY, *British...*, p. 59.

werkte. Het was uiteindelijk de Ite Sectie van het Grand Quartier Général die de vergunningen afleverde. Daarop werden naam en rang van de militair vermeld, net als het type van de camera, het merk en de karakteristieken van het objectief¹⁵⁷. In de archieven vonden we geen sporen terug van de fotoapparatuur van de Belgische officiële fotografen. Deze laten we hier dan ook buiten beschouwing.

3.1 Groot-Brittannië

De Britse officiële fotografen gebruikten tijdens de Eerste Wereldoorlog dezelfde camera's als die die door persfotografen werden gehanteerd. De camera's boden een relatieve bewegingsvrijheid terwijl ook de technische kwaliteit sinds het midden van de 19^e eeuw veel was verbeterd. Men kan de fotoapparatuur die toen voorhanden was indelen in vier grote categorieën: 1) de inklapbare handcamera's, 2) de reflexcamera's met enkelvoudige lens, 3) de panoramische- en 4) de veldcamera's.

Vooraf de inklapbare handcamera Goerz Anschutz was populair bij de officiële oorlogsfotografen, omdat hij robuust en compact was¹⁵⁸. De Britse fotografen Thomas Keith Aitken, Harry Guy Bartholomew, John Warwick Brooke en Ernest Brooks gebruikten bij hun werk aan het Westelijke Front deze camera¹⁵⁹. De Goerz Anschutz camera werd uitgevonden in 1896¹⁶⁰. Het was een type met op elke hoek scharnierende of samenvouwende steunen. Het objectieffront werd aan beide kanten in positie gehouden door scharnierende steunen in het midden, die naar binnen toe konden opvouwen, waardoor de camera geheel plat in elkaar kon worden geklapt. Vanaf 1905 ontwikkelde men een model van de Goerz Anschutz met uitwendige instelling van de sluitertijd en met sluitertijden van meer dan 1/25 seconden¹⁶¹. De Goerz Anschutz camera had enkele eigenschappen die haar tot een van de meest geliefde camera's maakte bij oorlogsfotografen. De camera had een eenvoudige beeldzoeker op de bovenkant, wat betekende dat de fotograaf op ooghoogte kon kijken door die beeldzoeker. In een oorlogssituatie, waar de persoonlijke veiligheid nauw verbonden was met de mogelijkheid

¹⁵⁷KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 5.D.A., Divers: Ite Bureau – Photographies – Instructions et permis de photographier, s.d.

¹⁵⁸ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 7.

¹⁵⁹ S.D. BADSEY, *British...*, p. 59.

¹⁶⁰ De Goerz Anschutz klapcamera bleek een bron van inspiratie voor veel fabrikanten van perscamera's. Voorbeelden hiervan zijn: de Essem Klapp camera (1901); de Zeiss Minimum Pamos camera (1903); de Ernemann Schlitzverschluss camera (1903); de Zoller Diplomat camera (1906); de Victrix camera van Wünsche (1907); de Hüttig Rekord camera (1908); de Müller Austria camera. Voor en tijdens de Eerste Wereldoorlog waren al deze camera's erg in trek als perscamera's., in B.W. COE, *De camera...*, pp. 44-45.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 44-45.

om zo onopvallend te blijven, betekende dit een enorm voordeel. De camera was ook relatief klein, waardoor de officiële fotografen ze gemakkelijk konden meenemen naar het front. De Britse officiële fotografen gebruikten vooral de 5x4 inch negatieven, die niet te zwaar waren en die ook een ideale beeldgrootte gaven om later te reproduceren. De glasnegatieven waren dan weer wel vrij zwaar, toch was het voor de officiële fotografen mogelijk om er enkele tientallen mee te nemen op een dag werk¹⁶².

Als alternatief voor de Goerz Anschutz camera kon men ook een reflexcamera met enkelvoudige lens meenemen naar het front. De meeste Britse officiële fotografen die over een dergelijk type camera beschikten, hadden ook nog een of meerdere andere camera's mee naar het front. Ernest Brooks was in dit geval. Hij had niet alleen een Goerz Anschutz, maar ook een Shaw reflexcamera in zijn bezit¹⁶³.

Een nog populairder type van de reflexcamera was de Auto Graflex, een camera die net na de eeuwwisseling commercieel werd ontwikkeld¹⁶⁴. De Graflex was de eerste, op grote schaal gefabriceerde, reflexcamera. In 1904 was een constructie ontwikkeld met sluiters met elk een verschillende spleetbreedte. De fotograaf kon dan bepalen welke breedte hij verkoos. Aangezien de sluiterspanning instelbaar was, ontstonden toch verschillende belichtingstijden tot 1/1000 seconde toe. De Graflex camera was, in tegenstelling tot andere reflexcamera's, veel compacter, bijna vierkant. Op het voorpaneel was een balg aangebracht, waarbij het objectief met tandwiel en heugel werd ingesteld.

Het zou de Amerikaanse fotogigant Eastman Kodak Co. zijn die de Auto Graflex in 1906 voor het eerst op de markt bracht. Door een spiegel in de lichtschacht te bouwen, kon deze camera, net als de Goerz Anschutz camera, op ooghoogte worden gebruikt.¹⁶⁵ De Auto Graflex had een glasscherm op de bovenkant van de camera, waarop het beeld door middel van de ingebouwde spiegel werd geprojecteerd. Op deze manier had men een veel stabielere focus van het beeld, waardoor de kwaliteit van de foto's aanzienlijke verbeterde. De meeste oorlogsfotografen werkten het liefst met een wijde lensopening. Door hun onderwerp van dichtbij, bij goed licht te fotograferen kon men de voorgrond goed aflijnen waardoor de reproductie van de beelden vergemakkelijkte¹⁶⁶. Naast de Auto Graflex ontwikkelde de firma Eastman Kodak Co. ook de Press Graflex¹⁶⁷. Van de Britse officiële fotografen beschikte

¹⁶² J. CARMICHAEL, *First...*, pp. 7-9.

¹⁶³ S.D. BADSEY, *British...*, p.59.

¹⁶⁴ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

¹⁶⁵ B.W. COE, *De camera...*, pp. 134-137.

¹⁶⁶ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

¹⁶⁷ B.W. COE, *De camera...*, p. 137.

onder andere David McCellan over een dergelijk type van reflexcamera¹⁶⁸. Bij de Press Reflex kon een 35 centimeter teleobjectief gebruikt worden en daarnaast had deze camera een spleetsluis met tijden tot 1/500 seconde¹⁶⁹.

Het grote probleem bij de fotografie tijdens de Eerste Wereldoorlog was de grote schaal waarop de gebeurtenissen zich afspeelden. Fotografen moesten een manier vinden om die gebeurtenissen op een zo veelzeggend mogelijke manier weer te geven. Hierbij kon men gebruik maken van de traditionele perscamera's die hierboven werden beschreven, maar men had ook twee alternatieven achter de hand. Men gebruikte ofwel kleine panoramische camera's, ofwel grote veldcamera's. De panoramische camera's hadden lenzen die rond een grote hoek draaiden en die het beeld vastlegden op kleine, rechthoekige negatieven. Het waren onder andere Ernest Brooks en William Rider-Rider die gebruik maakten van een dergelijk type camera, in hun geval een Kodak Panoram No. 4¹⁷⁰. De Kodak Panoram No.4 was in 1899 door Eastman Kodak Co. op de markt gebracht en was erg populair bij beroeps- en amateur-fotografen¹⁷¹. Doordat Eastman Kodak Co. de panoramische camera verspreidde, was die relatief goedkoop en kon die door velen worden gekocht. Door zijn kleine vorm kon deze camera ook gemakkelijk worden meegenomen naar het front¹⁷². De negatieven waren 89x305 mm en de beeldhoek was 142 graden. De loopsnelheid van het objectief kon, door het instellen van de veerspanning, veranderd worden en de beeldhoek werd met V-vormende lijnen bovenop de camera aangegeven¹⁷³.

De grote veldcamera's waren veel moeilijker hanteerbaar. Sommige fotografen maakten bijvoorbeeld gebruik van de Houghton Sanderson camera¹⁷⁴. Karakteristiek voor deze camera waren de dubbele zijsteunen van het objectieffront van het statiefmodel. Deze waren insnappend. Door de objectiefsteunen kreeg het objectief een ruime verticale- en zwenkbeweeglijkheid. Men kon de grondplank vanuit de haakse stand nog weer verder naar schuin omlaag vastzetten, waardoor ook zeer groothoekige objectieven konden worden gebruikt. Het bovendeck was scharnierend, zodat het ook flink hoog kon worden geplaatst wanneer objectieven met zeer korte brandpuntsafstand werden gebruikt. De reflexzoeker was kantelbaar bevestigd op de grondplank, net als de afstandsschaal en een tandwielinstelling. Bij de camera die door de Britse officiële fotografen werd gebruikt was een extra

¹⁶⁸ S.D. BADSEY, *British...*, p. 59.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷⁰ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

¹⁷¹ B.W. COE, *British...*, p. 171.

¹⁷² J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

¹⁷³ B.W. COE, *De camera...*, p. 171.

¹⁷⁴ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

tandwielinstelling in de onderkant van de camera aangebracht, waardoor groothoekobjectieven met zeer korte brandpuntsafstand konden worden ingesteld¹⁷⁵. Wanneer de fotograaf door een scherm keek, dat direct in de lijn van de lens lag, zag hij het volledige beeldvlak. De Houhton Sanderson was een erg veelzijdige camera en was dan ook erg in trek bij beroepsfotografen, al was het niet de meest mobiele camera.

De hierboven beschreven camera's waren de belangrijkste types die door de Britse officiële fotografen werden gebruikt. Binnen die types bestond er nog een grote variatie. Daarnaast deden zich ook nog belangrijke innovaties voor binnen de fotografie. Zo was het mogelijk om foto's in stereovorm te maken door het gebruik van tweevoudige lenzen. Men kon binnenkamers foto's maken door het gebruik van magnesium flitspoeder¹⁷⁶. Dit was een procédé dat veelvuldig werd toegepast door de Australische officiële fotografen Frank Hurley en Hubert Wilkins¹⁷⁷. Men kon via het autochrom proces zelfs kleurenfoto's nemen¹⁷⁸. Het waren opnieuw de Australische officiële fotografen die hiermee experimenteerden¹⁷⁹.

3.2 België

Naast de beroepsfotografen waren ook amateurfotografen actief in het Britse en ook Belgische leger. Aangezien de S.P.A.B.1 veelvuldig een beroep deed op amateurfotografen werden de Belgische foto's vaak met goedkope camera's gemaakt. Sinds de Amerikaan George Eastman in 1888 de eerste kleine, relatief goedkope Kodakcamera met rolfilm had uitgevonden, was fotografie ook voor de gewone militair aan het front toegankelijk geworden. Dit wordt duidelijk als we een aantal aanvragen van Belgische militairen om te mogen fotograferen, bestuderen. Op 3, 9, 12 en 14 augustus 1918 werd telkens een lijst aangelegd van militairen die een fotovergunning kregen¹⁸⁰. In totaal ging het om 67 vergunningen.

¹⁷⁵ B.W. COE, *De camera...*, pp. 48-49.

¹⁷⁶ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 9.

¹⁷⁷ Het aantal foto's dat binnenskamers werd genomen lag veel hoger bij de Australische officiële fotografen dan in de andere landen. Men maakte beelden in dug-outs, hospitalen, huizen,... Hurley en Wilkins maakten hierbij gebruik van technieken die ze hadden verworven bij hun job als fotograaf op een poolreis., in: *Ibid.*, p. 56.

¹⁷⁸ De *autochrome*, de kleurenfotografie, was in 1903 door de gebroeders Lumière uitgevonden en kwam in 1907 op de markt. Het geheime procédé ervan is verloren gegaan, maar er werd gebruik gemaakt van groen, oranje en violet geverfd aardappelzetmeel dat op een glasplaat werd aangebracht. Doordat de belichtingstijd langer dan tien seconden bedroeg, ontstonden meestal foto's waarop statische beelden of groepen te zien waren. Het was vooral de Franse Section Photographique de l' Armée die veelvuldig gebruik maakte van de autochrome., in: H. STRACHAN, *De Eerste Wereldoorlog: een geïllustreerde geschiedenis*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2004, s.p.

¹⁷⁹ M. JOLLY, "Australian...", p. 144.

¹⁸⁰ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- IJe Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 2 D.A.-IJe Bureau, 03.08.1918-09.08.1918-12.08.1918-14.08.1918.

Uit die lijsten kan worden opgemaakt dat 73 procent van de militairen die toen een toelating kregen, beschikten over een Kodak camera. Meestal ging het om een eenvoudige Vest Pocket Kodak. De Vest Pocket Kodak camera was in 1912 door Eastman Kodak Co. op de markt gebracht en was de populairste onder de kleine inklapbare camera's. Deze camera was veel kleiner dan vroegere modellen omdat de rolfilm op een metalen spoel veel kleiner was. Daardoor werden afmetingen van 2,5x6x12 centimeter mogelijk. Voor het gebruik werd de normale lengte bereikt door middel van scharende steunen. Ook was een kantelbare briljantzoeker gemonteerd. De nieuwe Kodak sluiters met kogellager bood sluitertijden van 1/25 en 1/50 seconde¹⁸¹.

Naast de Vest Pocket Kodak was ook de Brownie Kodak populair bij de Belgische militairen¹⁸². De Brownie Kodak was de goedkoopste rolfilmboxcamera op de markt. De camera was gemaakt van karton en hout. Met een eenvoudige, roterende sluiters konden een momentopname en een tijdbelichting worden gemaakt. De achterwand was scharnierend met een clipsluiting. Bij de Brownie Kodak was geen mogelijkheid tot afstandsinstelling. De objectieven waren fix-focus met een klein diafragma, zodat voldoende beeldscherpte ontstond tot 1,8-2,1 meter. Hierdoor was het maken van een opname op korte afstand of van een portret niet mogelijk, tenzij een voorzetlens werd gebruikt¹⁸³. Ondanks die nadelen was de Brownie Kodak toch erg populair, vooral door zijn handige, kleine vorm en de lage kostprijs. De andere types camera die op de Belgische aanvraagformulieren stonden vermeld, waren vaak verwant met de eenvoudige Kodak camera's. Het ging meestal om British Ensign camera's¹⁸⁴, die ook behoorden tot de rolfilmklapcamera's en dus verwant waren met de Vest Pocket Kodak. Het instellen van de camera was erg eenvoudig, wat een voordeel was voor de amateurfotograaf. Het ging om een instelling op een geschatte afstand van het voorwerp. Het voorfront kwam tegen een aanslag voor oneindig en kon dan nog verder naar voren worden verplaatst langs een afstandsschaal. De British Ensign was dan nog voorzien van een gepatenteerde Cornex scherptediepteschaal, die voor elke brandpuntsafstand en diafragma waarde de grenzen aangaf waarbinnen voldoende beeldscherpte verzekerd was.¹⁸⁵. Uit de aanvraagformulieren kunnen we opmaken dat geen enkele militair beschikte over de

¹⁸¹ B.W. COE, *De camera...*, pp. 102-104.

¹⁸² KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ite Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 2 D.A.-Ite Bureau, 03.08.1918-09.08.1918-12.08.1918-14.08.

¹⁸³ B.W. COE, *De camera...*, pp. 89-90.

¹⁸⁴ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ite Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 2 D.A.-Ite Bureau, 03.08.1918-09.08.1918-12.08.1918-14.08.1918.

¹⁸⁵ B.W. COE, *De camera ...*, p. 102.

professionele apparatuur die door de Britse officiële fotografen werd gebruikt. Het ging steeds om eenvoudige, goedkope, kleine amateur-camera's.

Het relatief grote aantal toegekende fotovergunningen binnen het Belgische leger duidt erop dat het bezit van een fototoestel door gewone militairen niet erg ongewoon was. Ook binnen het Britse leger zijn er aanduidingen dat heel wat soldaten naast hun gewone uitrusting ook een camera hadden. Men bezat een fototoestel om zijn eigen ervaringen vast te leggen, een camera had dus min of meer de functie van een dagboek¹⁸⁶. De popularisering van fotoapparatuur had ervoor gezorgd dat de Eerste Wereldoorlog het eerste conflict was dat door zoveel verschillende mensen werd vastgelegd.

4. De Verenigde Staten: het belangrijkste doelwit van de propaganda

Zowel Groot-Brittannië als België zochten tijdens de Eerste Wereldoorlog naar steun van de Verenigde Staten. Deze grootmacht kon immers, mits militaire steun, de oorlog in het voordeel van de geallieerden beslechten.

4.1 Groot-Brittannië

Groot-Brittannië richtte zijn aandacht om diverse redenen op de Verenigde Staten. De eerste reden was economisch van aard. Bij het uitbreken van de oorlog waren Groot-Brittannië en Duitsland elkaars belangrijkste handelspartners. Na 1914 was het essentieel dat beide naties compensatie zochten voor het wederzijdse verlies. Een grote invloed op de uitdijende Amerikaanse markt was hierbij essentieel. Maar nog belangrijker was het om de Verenigde Staten te overtuigen haar neutraliteit te laten varen en om een kant te kiezen in het conflict. Groot-Brittannië had natuurlijk een enorme voorsprong op Duitsland, onder meer omwille van de gedeelde taal en cultuur, maar toch was een efficiënte vorm van propaganda levensnoodzakelijk¹⁸⁷. Fotografie zou hierin een belangrijke, maar niet exclusieve, rol spelen.

¹⁸⁶ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 11.

¹⁸⁷ P.M. TAYLOR, *Munitions...*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 177.

De propaganda werd vanaf augustus 1914 gecoördineerd vanuit het Wellington House onder leiding van Charles Masterman. Masterman zou zijn aandacht vooral richten op de Verenigde Staten¹⁸⁸. Hij zou de aanwerving van officiële Britse fotografen promoten om zo aan de vraag van Amerikaanse kranten naar foto's van de Britse oorlogsinspanningen te voldoen. De creatie in mei 1916 van een speciale fotografische afdeling binnen het Wellington House zou de kroon zijn op de Britse visuele propaganda. Deze suborganisatie onder leiding van Ivor Nicholson zou in de eerste vijf maanden na haar oprichting al 4000 foto's naar het buitenland versturen. Het Wellington House werd constant bevoorrad door een stroom van beelden genomen door de Britse officiële fotografen. Daarnaast leverde ook de Association of Photographic Press Agencies in Londen op regelmatige basis foto's¹⁸⁹. Vanaf september 1916 zou het Wellington House eveneens instaan voor de versturing van foto's naar de Verenigde Staten¹⁹⁰. Door de Britse fotoagentschappen buitenspel te zetten was een efficiënte en strak gedirigeerde propaganda mogelijk.

De Amerikaanse kranten waren gretige afnemers van de foto's. Het was voor het Wellington House noodzakelijk dat Groot-Brittannië zelf beelden ter beschikking stelde. De belangstelling bij de Amerikaanse pers voor het visuele aspect van de oorlog zorgde ervoor dat men er niet voor terugschrok om beelden af te drukken die niet door Groot-Brittannië waren geleverd. Nadat de Britse overheid een aanbod had gekregen van Frankrijk om de door hen genomen foto's te gebruiken, besliste het Wellington House om zelf beelden te verspreiden in de Verenigde Staten¹⁹¹. Dit gebeurde in samenwerking met Amerikaanse agentschappen. Tot januari 1916 zou de verspreiding van Britse officiële foto's in de Verenigde Staten gebeuren door het grootste en meest efficiënte Amerikaanse agentschap, International Film Service, in samenwerking met twee kleinere agentschappen. Vanaf januari 1917 zou Groot-Brittannië een andere Amerikaanse firma, Curtis Brown Inc., een drie maand durend monopolie geven op de verspreiding van haar foto's. Deze regeling bleek om diverse redenen echter niet succesvol te zijn en de Britse overheid besliste om de distributie van foto's weer in eigen handen te nemen. De British Pictorial Service (B.P.S.) werd opgericht in de Verenigde Staten, een initiatief dat later ook zou worden gevolgd door de Belgische propaganda-instanties. Vanaf dan zou de B.P.S. instaan voor de verspreiding van het Britse officiële beeldmateriaal¹⁹².

¹⁸⁸ S.D. BADSEY, *British...*, p. 5.

¹⁸⁹ M.L. SANDERS, P.M. TAYLOR, *British propaganda during the First World War, 1914-1918*, London, Macmillan, 1982, p. 121.

¹⁹⁰ S.D. BADSEY, *British...*, p. 12.

¹⁹¹ J. TAYLOR, *War photography...*, pp. 42-43.

¹⁹² S.D. BADSEY, *British...*, pp. 25-26.

Groot-Brittannië probeerde wel om de propaganda op een discrete manier te voeren. De Verenigde Staten werden niet overspoeld door massa's foto's die de gruwelijkste taferelen toonden. In 1915 werd het door het M.I.7 als volgt geformuleerd: "*It is considered undesirable that photographs of an unnecessarily gruesome nature, e.g. certain official photographs showing German dead or grievously wounded English soldiers, should be published in the press*"¹⁹³. Vanuit Wellington House werd geopteerd voor een "propaganda of the facts", een propaganda die de Amerikanen veeleer intellectueel moest overtuigen dan emotioneel moest aanspreken¹⁹⁴. Daarom mikte de Britse propaganda ook op de Amerikaanse hoogopgeleide klasse, op diegenen die invloedrijke posities bekleedden in de politiek, in het economische leven en in het onderwijs¹⁹⁵.

Op 2 april 1916 viel de beslissing waarop zowel Groot-Brittannië en België de hele oorlog hadden gewacht. Op die dag vroeg president Woodrow Wilson in een speciale zitting aan het Amerikaanse Congres om de staat van oorlog te accepteren. Het was de Duitse toenadering tot Mexico en de onbeperkte Duitse duikbootoorlog die deze nieuwe Amerikaanse houding zouden veroorzaken. Op 6 april 1917 verklaarde het Congres officieel de oorlog aan Duitsland, Oostenrijk-Hongarije en Turkije. Een kleine twee weken later werd de selectieve dienstplicht ingevoerd en begon de Amerikaanse krijgsmacht zich voor te bereiden op de militaire operaties in Europa¹⁹⁶.

Voor Groot-Brittannië betekende de Amerikaanse deelname aan de oorlog dat de voornaamste doelstelling van de propaganda was bereikt. We zien dan ook vanaf 1917 dat het Wellington House zijn op Amerika gerichte activiteiten drastisch terugschroefde. Daarbovenop zouden de Verenigde Staten hun eigen propaganda-instanties oprichten. Zo werd het Committee on Public Information onder leiding van de presidentsgezinde jouranlist George Creel opgericht.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 33-34..

¹⁹⁴ Dit verhinderde niet dat de Amerikanen ook werden overspoeld met propagandamateriaal dat de Duitse oorlogsmisdaden sterk in de verf zette. In mei 1915 bracht de Britse overheid het "Report of the Committee on Alleged German Outrages" op de markt. Dit document, dat beter bekend werd onder de naam "Bryce Report", berichtte uitgebreid over de misdaden die de Duitsers tijdens de verovering van België begingen tegen de burgerbevolking., in P.M. TAYLOR, *Munitions...*, p. 178. Een van de meest frappante verhalen die door de Britse propagandamachine naar buiten werd gebracht dateert van 1917. Vanaf 1914 al deden er geruchten de ronde dat Duitsland verbrandingsovens bezat waar de gesneuvelde militairen in werden verbrand. Het lichaamsvet werd dan gebruikt voor het maken van smeermiddelen en glycerine. Een officier, brigadier-generaal Charteris, gebruikte in 1917 deze legende als een effectief propagandamiddel. Hij plaatste bovenstaande beschrijving van de verbrandingsoven onder een foto waarop een treinstel stond afgebeeld met enkele Duitse doden. De foto kon het bestaan van een dergelijke verbrandingsoven helemaal niet bewijzen, maar toch raakte het verhaal wijdverspreid. De Britse overheid zou het verbrandingsovenverhaal ook nooit formeel ontkennen. In de Tweede Wereldoorlog werd het verhaal weer opgerakeld toen bekend raakte dat Hitler gaskamers had geïnstalleerd in de concentratiekampen. In: J. TAYLOR, *War photography...*, pp. 18-20.

¹⁹⁵ P.M. TAYLOR, *Munitions...*, pp. 177-178.

¹⁹⁶ J. KEEGAN, *De Eerste...*, pp. 386-387.

Deze organisatie was verantwoordelijk voor censuur en propaganda binnen de Verenigde Staten¹⁹⁷.

4.2 België

België probeerde vooral de Verenigde Staten te overtuigen van het illegale karakter van de Duitse inval. Vanaf 27 augustus 1914, toen voor het eerst beslist werd om een gezantschap van diplomaten naar Washington te sturen, probeerde men de Amerikanen te overtuigen om België ter hulp te schieten¹⁹⁸. Men probeerde dit vooral door bewijzen te verzamelen van de Duitse gruwelen. België had het niet makkelijk om de Verenigde Staten te overtuigen. Vanaf het eerste bezoek van het Belgische gezantschap heerste een sceptische houding onder de Amerikanen. Over het algemeen waren de Amerikanen België gunstig gezind, maar de kans dat ze iets zouden ondernemen tegen Duitsland was uiterst klein. Men was wel geschokt door het feit dat het kleine, neutrale België op onrechtmatige was binnengevallen door Duitsland. Ook de stoïcijnse houding van Koning Albert ten opzichte van de Duitse bezetter en zijn beslissing om zich met de wapens te verzetten tegen de inval, konden op goedkeuring rekenen bij de Amerikaanse publieke opinie. Maar weinig mensen, behalve enkele leden van de Oostkustelite, waren bereid tot acties¹⁹⁹. Ook president Woodrow Wilson was uiterst moeilijk te overtuigen. Hij vond dat het de plicht was van Amerika om zich op afstand te houden en zich niet te mengen in dit Europese conflict²⁰⁰. De idealist en academicus Wilson had een persoonlijke afkeer van oorlog en was ervan overtuigd dat het geheim voor het afwenden van conflicten school in redelijkheid en open diplomatie²⁰¹.

Maar de Belgische regering hoopte niet enkel op militaire steun. Men probeerde via de beeldvorming rond “poor little belgium” ook om humanitaire hulp in België te krijgen. Deze roep om humanitaire bijstand zou veel meer effect hebben. Her en der in de Verenigde Staten

¹⁹⁷ Net als het Wellington House was het Committee on Public Information voornamelijk bemand door auteurs en journalisten. Maar de Amerikaanse propagandaorganisatie was veel opener in haar activiteiten dan de Britse tegenhanger. Haar voornaamste doelstelling was de Amerikaanse bevolking ervan te overtuigen dat de deelname aan de Eerste Wereldoorlog noodzakelijk was voor het instandhouden van de democratie., in P.M. TAYLOR, *Munitions...*, pp. 183-184.

¹⁹⁸ L. ZUCKERMAN, *De verkrachting van België. Het verzwegen verhaal over de Eerste Wereldoorlog*, Antwerpen, Manteau/Het Spectrum, 2004, p. 77.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 78-79.

²⁰⁰ In 1916 werd Woodrow Wilson bij de Amerikaanse presidentsverkiezingen niet herverkozen met de slogan “he kept us out of war”. Hij zou voortdurend herhalen dat hij hoopte op “een vrede zonder overwinnaar” als duurzame oplossing van het conflict., in T. LUYKX, *Geschiedenis van de internationale betrekkingen sedert het Congres van Wenen*, Brussel, N.V. Elsevier Sequoia, 1971, p. 194.

²⁰¹ J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 385.

werden steuncomités opgericht en op het einde van 1914 werd een Commission for the relief of Belgium onder leiding van Herbert Hoover opgericht. In de Amerikaanse pers werd een campagne gevoerd ten gunste van België en gouverneurs, Kamers van Koophandel en charitatieve instellingen verleenden hun steun aan de Belgische bevolking. Enorme hoeveelheden voedsel, kleren, kinderspeelgoed,... kwamen aan in België²⁰². Ook om deze stroom aan hulpgoederen in stand te houden was propaganda broodnodig.

België zou vooral diplomaten naar de Verenigde Staten uitzenden om daar de Belgische belangen te behartigen²⁰³. Fotografie zou door deze diplomaten, vooral in het tweede deel van de Eerste Wereldoorlog, ingezet worden als propagandamiddel. Vanaf dan kon de S.P.A.B.1 immers voldoen aan de vraag naar oorlogsfoto's.

Geregeld zou de Belgische militaire leiding van allerhande organisaties aanvragen ontvangen om foto's van aan het Belgische front te gebruiken bij lezingen en exposities in Amerika. Ook organisaties uit de Verenigde Staten zelf, zoals bijvoorbeeld de Amerikaanse afdeling van het Rode Kruis, zouden dergelijke aanvragen indienen²⁰⁴. Soms ging het om beelden die door de Belgische militaire overheid waren gecensureerd, maar die voor propagandadoeleinden wel werden vrijgegeven²⁰⁵.

De Amerikaanse deelname aan de oorlog betekende dat de voornaamste doelstelling van de Belgische propagandavoering was bereikt. Maar het betekende niet dat de propaganda daarom stilviel. Zo werd in de lente van 1918 door majoor Léon Osterrieth, directeur van de Belgische militaire missie in Washington, een immens project opgezet waarbij het beeld diende als voornaamste propaganda-instrument. De Belgian Official Pictorial Service (B.O.P.S.) ontstond. De directe leiding van deze organisatie lag in handen van een Amerikaanse fotograaf W. Lindsay Gordon. Niet alleen foto's, maar ook films over de Belgische oorlogsinspanningen werden hier verzameld. De foto's werden gereproduceerd en ter beschikking gesteld van de Amerikaanse kranten. Deze dienst leverde ook, op aanvraag, artikels aan de pers en wie inlichtingen nodig had over de Belgische oorlogsinspanningen kon er ook terecht. De B.O.P.S. werkte gratis en keek dan ook snel aan tegen een deficit.

²⁰² S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, pp. 109-110

²⁰³ M. AMARA, "Le propagande belge et l'image de la Belgique aux Etats-Unis pendant la première Guerre Mondiale", in: *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis*, XXXI, nr. 1-2, 2000, p. 180.

²⁰⁴ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 16.01.1918.

²⁰⁵ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 16.05.1918.

Daarenboven was de vraag naar Belgische foto's in Amerika niet erg hoog omdat ze kwalitatief van mindere aard waren dan het beeldmateriaal van de andere geallieerden²⁰⁶.

Omdat de belangstelling miniem was besliste majoor Léon Osterrieth om in maart 1918 een expositie te organiseren waarop de oorlogsfoto's werden getoond. Niet enkel foto's, maar ook karikaturen, verzetskranten, brochures en affiches werden tentoongesteld. De expositie startte in april 1918 in Washington en ging daarna naar New-York en Atlantic City. Het succes was echter gering, de Amerikaanse publieke opkomst bleef laag. Reden hiervoor was het weinig spectaculaire materiaal dat werd tentoongesteld. De Belgische militaire overheid had immers grote problemen om materiaal dat rechtsreeks van het front kwam te leveren. De soldaten wilden immers niet scheiden van hun persoonlijke bezittingen. Daarnaast konden de autoriteiten ook geen grote, volumineuze objecten naar de Verenigde Staten sturen. De financiële middelen van de nationale propagandaorganisaties waren immers te beperkt²⁰⁷. De reacties op de expositie waren dan ook niet erg enthousiast zoals een getuige uit Ottawa meldde: *“Ceux qui sont allés voir, y sont allés parce qu'ils étaient amis de la Belgique. Personne n'y est allé parce que l'exposition valait la peine qu'on se dérangeât. Cette Exposition aurait pu faire quelque effet dans une petite ville où l'on n'a jamais rien vu de la guerre ni par le cinéma, ni par les journaux illustrés. Ici, l'impression était : ces pauvres Belges. On dit qu'ils étaient bien battus, mais comme ils sont petites, peu puissants et peu importants²⁰⁸.”*

Maar dat de expositie mislukte, betekende nog niet dat de activiteiten van Osterrieth en Gordon verminderden. Hun inspanningen tijdens de laatste maanden van de oorlog zorgden er voor dat steeds meer foto's van de Belgische oorlogsinspanningen werden gepubliceerd in de Amerikaanse kranten. Daarnaast zou Léon Osterrieth ook enkele conferenties organiseren waarbij onder andere foto's werden geprojecteerd. Elk van deze conferenties handelde over een verschillend onderwerp, zoals de humanitaire projecten in België, de koloniale oorlogsinspanningen of de staat van de Belgische industrie tijdens de Eerste Wereldoorlog²⁰⁹.

²⁰⁶ Enkel luchtfoto's konden op enige belangstelling rekenen bij de Amerikaanse pers., in: M. AMARA, “La propagande belge et l'image...”, p 195.

²⁰⁷ De andere geallieerden waren zich bewust van de Amerikaanse voorkeur voor spectaculaire zaken. De Fransen hadden verscheidene tanks uit de veldslag bij Verdun naar de Verenigde Staten gestuurd. Groot-Brittannië slaagde er zelfs in om een Duitse onderzeeër tentoon te stellen in de Verenigde Staten., in: *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 195-197.

5. “Keep the memory alive: fotoverzamelingen, exhibities en oorlogsmusea

Zowel Groot-Brittannië als België hadden de bedoeling om een uitgebreide beeldbank over de respectievelijke oorlogsinspanningen samen te stellen. Vooral naar het einde van de Eerste Wereldoorlog toe groeide de drang om een fotoverzameling te creëren. Met de verzameling van beelden probeerde men om de herinnering aan de Grote Oorlog voor altijd levendig te houden. Volgens Susan Sontag kunnen “fotoverzamelingen worden gebruikt om een surrogaatwereld te maken, die vastzit aan opwindende, troostende of kwellende beelden [...] De fotografie impliceert een rechtstreekse toegang tot de realiteit”²¹⁰. De Britse en Belgische overheid probeerden een dergelijke surrogaatwereld te creëren, een surrogaatwereld waaruit bepaalde aspecten van de Eerste Wereldoorlog werden weggelaten.

5.1 Groot-Brittannië

In Groot-Brittannië zien we dat de Eerste Wereldoorlog de oprichting van het belangrijkste oorlogsmuseum in het Westen tot gevolg had. Dit lijkt nogal paradoxaal omdat vanaf maart 1916 alle nationale musea en galerijen op het Britse vasteland werden gesloten. Dit werd niet gedaan om de collecties te beschermen, maar wel vanuit een politieke reflex, als een voorbeeld van economisch denken in oorlogstijd²¹¹. Toch zouden naar het einde van de oorlog veel stemmen opgaan die ijverden voor de oprichting van een nationaal oorlogsmuseum²¹².

Binnen dit National War Museum zou een extensieve fotocollectie een prominente rol moeten spelen. Zo werd, meteen nadat de beslissing om een Brits oorlogsmuseum op te richten was gevallen, duidelijk dat alle foto's die de Britse oorlogsinspanningen als onderwerp hadden, moesten worden verzameld in het National War Museum. Dit blijkt uit een omzendbrief van het Britse kabinet aan het Official Press Bureau uit april 1917: “*The Cabinet having decided*

²¹⁰ S. SONTAG, *Over...*, p. 128.

²¹¹ Musea en galerijen kosten immers geld, geld dat in oorlogstijd veel nuttiger kon worden besteed aan defensie en aan economische en humanitaire initiatieven.

²¹² G. KAVANAGH, “Museum as memorial: the origins of the Imperial War Museum”, in: *Journal of Contemporary History* (London), XXI, 1986, 4, p. 77.

*by minute attached to establish a National War Museum, it is essential that we should have the first call on all official and other photographs, whether censored or uncensored, for inclusion in this Museum after the War*²¹³.”

De vraag in Groot-Brittannië naar visuele informatie over de oorlog zou tussen 1914 en 1918 steeds maar groter worden. Zucht naar kennis en een drang naar verzameling en bewaring van oorlogsmemorabilia zouden steeds meer met elkaar samenhangen. Een nationaal oorlogsmuseum zou daarom ook inspelen op die grote vraag naar informatie. Dit verklaart meteen ook het grote enthousiasme bij de publieke opinie toen op 5 maart 1917 bekend raakte dat een National War Museum zou worden opgericht²¹⁴. Daarnaast was het Britse volk ook voorstander van het oorlogsmuseum, dat vanaf januari 1918 de naam Imperial War Museum droeg, omdat men vreesde dat anders iedere herinnering aan de oorlog verloren zou gaan. De volgende uitspraak van de eerste directeur van het Imperial War Museum, Sir Martin Conway, toont aan dat foto's net als andere karakteristieke oorlogsobjecten ervoor moesten zorgen dat oorlogsveteranen de oorlog die zij hadden beleefd steeds zouden kunnen herinneren en dat ook toekomstige generaties niet zouden vergeten wat de Eerste Wereldoorlog had betekend: *“When peace returns and men are back at home, the years will pass and memory of the great days and adventures through which they lived will grow dimm. It is the purpose of the Museum to be a place which they can visit with their comrades, their friends or their children, and there revive the past and behold again the great guns and other weapons with which they fought, the uniforms they wore, pictures or models of the ships and trenches and dug-outs in which weary hours were spent, or of positions which they carried and ground every yard of it memorable to them. They will be glad to recall also the occupations of their hours of leisure. They will be able to look up the likenesses of the men they knew, some of whom, it may be, fell fighting beside them. The best possible result will be desired by all. Let all co-operate heartily and it will be attained*²¹⁵.”

Uit dit citaat blijkt dus duidelijk dat het Imperial War Museum gedragen werd door patriottische gevoelens, het was vooral de bedoeling om het rechtvaardige karakter van de oorlog te benadrukken.

Maar ook tijdens de oorlog organiseerde de Britse overheid al exhibities waarin een fotografisch overzicht werd gegeven van de respectievelijke oorlogsinspanningen. In Groot-Brittannië zien we dat vooral na de oprichting van het National War Museum veel dergelijke tentoonstellingen werden ingericht²¹⁶. Meestal vonden ze plaats in de Grafton Galleries in

²¹³ S.D. BADSEY, *British...*, p. 40.

²¹⁴ G. KAVANAGH, “Museum...”, pp. 77-79.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁶ Vooral William Maxwell Aitken was een fervent voorstander van tentoonstellingen met oorlogsfoto's. Wel gaf hij al te vaak de voorkeur aan het werk van de Canadese officiële fotografen, vooral dat van de

Londen²¹⁷. Dit gebeurde door een samenwerking tussen het National War Museum en het DoI, later het MoI. De meest uiteenlopende thema's konden aan bod komen, als ze maar te maken hadden met de Britse oorlogsinspanningen. Zo startte in mei 1917 een exhibitie met als onderwerp de bijdrage van Britse vrouwen tijdens de Eerste Wereldoorlog²¹⁸. De tentoonstelling zou uiteindelijk doorgaan in het National War Museum. Een andere grote fototentoonstelling, die het resultaat was van een samenwerking tussen het oorlogsmuseum en het MoI, handelde over de Britse zeemacht. In 1918 zou de expositie ook een rondreis maken door het Verenigde Koninkrijk, waarna de foto's aan het Imperial War Museum werden geschonken²¹⁹.

5.2 België

De oprichting van de S.P.A.B.1 op 5 november 1915 had onder andere als doel om een fotografische collectie aan te leggen van de Belgische oorlogsinspanningen²²⁰. Op geregelde tijdstippen zou de Belgische Generale Staf deze eis herhalen waarbij steeds werd benadrukt dat: *“cette collection est essentiellement destinée à l'éducation future de la jeunesse belge”*²²¹. Ook aan de bataljoncommandanten werd gevraagd om hun compagnieën te laten weten dat de Belgische fotografische dienst op zoek was naar beelden die genomen waren aan het Belgische front²²².

Wat opvallend was, was dat de S.P.A.B.1 ook aanvragen indiende bij het Britse leger om foto's, die genomen waren door Britse fotografen, in hun collectie op te nemen. Reden hiervoor was dat het Belgische leger slechts actief was in de IJzervlakte en dat de rest van de activiteiten op het grondgebied niet door de eigen fotografen op beeld kon worden vastgelegd. In een brief van de directeur van de Belgische fotografische dienst aan een Engelse generaal staat het als volgt vermeld: *“D'autre part, je réunis aussi les collections photographiques se*

gecontesteerde Ivor Castle. Dit was een doorn in het oog van de Britse fotografen, die dan ook herhaaldelijk hun onvrede uitten over deze gang van zaken., in J. CARMICHAEL, *First...*, p. 148.

²¹⁷ S.D. BADSEY, *British...*, p. 24.

²¹⁸ Het MoI zou tussen vanaf mei 1918 twee fotografen, Horace Nicholls en G.P. Lewis aanstellen. Deze twee fotografen maakten een rondreis door Groot-Brittannië en maakten vooral foto's van vrouwen die werkten in de Britse wapenfabrieken., in: *Ibid.*, p. 41.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 41

²²⁰ *Journal Militaire Officiel*, 5 november 1915, “Circulaire portant création d' un service photographique de l' armée belge”.

²²¹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ile Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 17.01.1917.

²²² KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ile Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 20.03.1918.

*rapportant aux opérations militaires vue par l'Armée britannique en Belgique*²²³.” Deze foto's werden niet alleen verzameld om de toekomstige generaties over de Eerste Wereldoorlog te kunnen onderwijzen, maar ook om: “*de fixer le souvenir des monuments détruits [...] Ces photographies permettront de représenter plus tard les aspects successifs de la destruction de ces monuments*²²⁴.”

Het feit dat de Belgische militaire overheid geregeld omzendbrieven opstelde waarin het belang van een fotografische documentering van de oorlog werd benadrukt, mag ons niet doen besluiten dat het idee van een uitgebreide beeldbank onmiddellijk groot succes had. Geregeld werd erop gewezen dat de S.P.A.B.1 veel te weinig foto's toegestuurd kreeg. Deze klacht vinden we onder andere terug in een omzendbrief van de Belgische Generale Staf van 25 februari 1917 waarin men zijn ongenoegen uitte over het feit dat de Belgische fotografische dienst zo weinig foto's ontving, terwijl er nooit zo veel militairen een fotovergunning hadden bekomen. Er werd nogmaals herhaald dat de creatie van een uitgebreide fotocollectie essentieel was aangezien men een volledig overzicht wou geven van de Belgische oorlogsinspanningen²²⁵.

Ook in België zien we dat de Eerste Wereldoorlog een sterke impuls betekende voor een allesomvattend, nationaal oorlogsmuseum. Het Koninklijk Museum voor het Leger en de Krijgsgeschiedenis zag dan wel al het licht in 1910 ter gelegenheid van de internationale Wereldtentoonstelling in Brussel, maar het kende zijn grootste uitbreiding pas na de Eerste Wereldoorlog²²⁶. In dit museum verzamelde men onder andere de foto's die de Belgische oorlogsinspanningen weergaven, de officiële collectie van de S.P.A.B.1 bevatte uiteindelijk 26.000 foto's²²⁷.

Net zoals in Groot-Brittannië gebeurde, leverde ook de S.P.A.B.1 af en toe foto's die werden tentoongesteld op verschillende plaatsen in België. Op die manier kon de militaire overheid een overzicht bieden van de eigen oorlogsinspanningen²²⁸. Soms waren er diensten binnen het

²²³ KLM-MRA, *Fonds 185 – Archives Moskou*, doosnr. 5497, aanvraag bij de Britse censuur om bepaalde foto's te publiceren (1914-1918), 14.05.1916.

²²⁴ KLM-MRA, *Fonds 185 – Archives Moskou*, doosnr. 5497, aanvraag bij de Britse censuur om bepaalde foto's te publiceren (1914-1918), 14.05.1916.

²²⁵ KLM-MRA, *Fonds 185 – Archives Moskou*, doosnr. 5497, aanvraag bij de Britse censuur om bepaalde foto's te publiceren (1914-1918), 25.02.1917.

²²⁶ In 1919 zou het Koninklijk Museum voor het Leger en de Krijgsgeschiedenis erkend worden als een instelling van openbaar nut., in: J. LORETTE, “De ikonografische afdeling van het Koninklijk Legermuseum te Brussel”, in: *Revue belge d'histoire militaire-Belgisch tijdschrift voor de militaire geschiedenis* (Brussel), XVIII, 1969, 2, pp. 132.

²²⁷ Naast de officiële collectie bevat het archief van het Koninklijk Museum voor het Leger en de Krijgsgeschiedenis in Brussel nog duizenden afdrukken die door oud-strijders geschonken werden., in: *Ibid.*, pp. 130-150.

²²⁸ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ile Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 6.04.1918.

leger die een overzicht wilden geven van hun activiteiten en die een beroep deden op de Belgische fotografische dienst om foto's te bekomen²²⁹.

Ook in het buitenland organiseerde men exposities met Belgische foto's, eerder zagen we al dat de Verenigde Staten het voornaamste doelwit waren van de fotografische propaganda, maar ook in de buurlanden werden exposities opgestart. Soms ging het zelfs om foto's die door de Belgische censuur niet waren goedgekeurd, zoals de beelden die in het najaar van 1917 in Parijs werden tentoongesteld²³⁰. Men mag echter niet concluderen dat foto's voor propagandadoeleinden zomaar de goedkeuring kregen van de Belgische censuurinstanties. Men weigerde in oktober 1917 onder andere exhibities in Italië, In Londen en in Le Havre, omdat de beelden niet door de controle waren geraakt²³¹. Bovendien waren er nog extra hindernissen omdat Belgische foto's die genomen waren op grondgebied waarop de Engelse troepen actief waren, moesten worden goedgekeurd door de Britse legerleiding²³². Hetzelfde gold voor beelden van Franse troepen.

Dat de activiteiten van de Belgische fotografische dienst ook in het buitenland weerklank kregen, mag blijken uit het feit dat ook België een belangrijke plaats kreeg toegemeten op de intergeallieerde fototentoonstelling van 1916 in Parijs²³³. Het Belgische materiaal werd uitgesteld naast werk van onder andere Engelse en Franse officiële fotografen²³⁴. Deze fototentoonstelling veroorzaakte nogal wat belangstelling, vooral omdat het om een internationaal initiatief ging, waarbij zowel het Franse, Britse, Belgische, Italiaanse, Russische en Servische leger fotomateriaal ter beschikking stelden. In "De Legerbode", het officiële Belgische soldatenblad, verscheen zowel op 4 als op 7 november een uitgebreid artikel waarin men de Belgische bijdrage aan de intergeallieerde tentoonstelling nader toelichtte.

De tentoonstelling, die doorging in de zalen van de Centrale Bond van Decoratieve Kunsten in Parijs, werd geopend op 1 oktober 1916 en liep gedurende één maand. Een groot aantal toeschouwers bezocht deze tentoonstelling, die dan ook kon rekenen op erg lovende commentaren. Het was de Franse fotografische dienst, in de persoon van Pierre Marcel, de

²²⁹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 5 D.A. Iie Bureau: Photographies, instructions et permis de photographier, 06.07.1917.

²³⁰ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 09.10.1917.

²³¹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 17.10.1917.

²³² KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 04.10.1917

²³³ S.n., "Le Service photographique...", 1, A-B.

²³⁴ S.n., *Exposition de photographies de guerre prises sur les fronts de bataille par les Sections Photographiques des Armées Anglaise, Belge, Française, Italienne, Russe, Serbe*, Paris, Imp. P. Dupont, 1916, 101 p.

directeur van deze dienst, die het initiatief had genomen tot de foto-expositie. In september 1916 had hij de Belgische fotografische dienst om medewerking verzocht. In die maand verzamelde men 200 foto's, de meeste van groot formaat. Uiteindelijk werden de Belgische foto's samengebracht door drie verschillende diensten: de afdeling van het Departement van Wetenschappen en Kunsten, de afdeling van de Fotografische Reportage en de Fotografische dienst zelf.

De eerste dienst stelde vooral foto's ter beschikking van de waardevolle gebouwen en monumenten in de streek van de IJzer. De reportageafdeling moest dan weer de reorganisatie van het Belgische leger fotografisch documenteren. Men verzamelde foto's die waren genomen in de militaire instructiecentra, een belangrijk deel ervan werd genomen in 1914. De fotografische dienst tenslotte zorgde voor de belangrijkste bijdrage²³⁵. Het soort foto's dat men voor deze intergeallieerde tentoonstelling had gekozen zou ook in grote mate terugkomen in naoorlogse Belgische fotocollecties. Het ging voornamelijk om beelden die waren geschoten in het IJzergebied: foto's van de onderwaterzetting, van de infrastructuur van de loopgraven. Men besteedde ook veel aandacht aan het "*kleurrijk en veelvoudig leven*" van de Belgische soldaten.

De Belgische delegatie wou vooral de "*Duitsche snoodheid*" onderlijnen, dit gebeurde vooral door talloze foto's van verwoeste gebouwen²³⁶. Toch toonde men niet alleen de oorlogsgruwelen. Zo stelde men eveneens foto's tentoon van liefelijke taferelen. Daarvan getuigt deze passage: "*Dan heeft men hier en daar, naast "instantanés van tragische afbeeldingen, die als bliksemflitsen het oog van de toeschouwer treffen, tafereelen van zachtere kleur, uit het stille landelijk leven, zoals dit prachtig en met zachte kleuren gemaald hoekje van de Yperlee, welk ons doet denken aan de krachtig geborstelde schilderijen van Gilsoul..."*²³⁷." Uiteraard konden ook beelden van de koninklijke familie niet ontbreken, aangezien tijdens de Eerste Wereldoorlog een ware heldencultus was gegroeid rond de koning. Op de tentoonstelling in Parijs toonde men zowel foto's van de koning als van de koningin en kroonprins²³⁸.

Dat België enthousiast meewerkte aan de intergeallieerde tentoonstelling, bewijst dat men al in 1916 het belang erkende van fotografie in de propagandastrijd. Men geloofde toen immers nog dat foto's een rechtstreekse afdruk waren van de realiteit. In "*De Legerbode*" verwoordde men het zo: "*Zo komt de photographie ons als een wondervol werktuig, als eene*

²³⁵ J. BAR, "De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten", in: *De Legerbode*, 04.11.1916/1, A-B.

²³⁶ J. BAR, "De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten", in: *De Legerbode*, 07.11.1916/1, A-B.

²³⁷ J. BAR, "De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten", in: *De Legerbode*, 04.11.1916/1, A-B.

²³⁸ J. BAR, "De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten", in: *De Legerbode*, 07.11.1916/1, A-B.

*iets werkelijks machtig uitdrukken kunst voor. Niets strekt haar tot ernstigen hinderpaal; de lucht, de hemel komen den behendigen photograaf meestal ten nutte; en die in eene schilderij moeilijk te weergeven elementen komen, dank zij der inwerkende omgeving, op een photo met keurige fijnheid uit [...] Daarin is de photographie van een verbijsterend en deswege volstrekt realisme. In werkelijkheid vangen onze zintuigen hier die talloze ontastbare bijzonderheden op, die in de lucht hangen en ons oogvlies niet treffen*²³⁹.” Dit was echter het publieke standpunt. Tijdens de oorlog zouden ook Belgische fotografen geënceneerde taferelen op beeld vastleggen. Zo bleek bijvoorbeeld dat tijdens de Slag bij Merkem van 1918 verschillende foto’s, die aanstormende Belgische troepen toonden, in scène waren gezet.

6. Censuur

Censuur was er altijd al, maar lange tijd was de toepassing ervan afhankelijk van de stemming van de generaals en staatshoofden. De eerste echte georganiseerde grootschalige controle op persfotografie vond plaats in de Eerste Wereldoorlog²⁴⁰. Alle oorlogvoerende naties hanteerden een vorm van perscensuur, maar bij de ene was die strikter dan bij de andere²⁴¹.

In Duitsland was de censuur van het begin tot het einde van de oorlog in handen van de militaire leiding. Maar er was geen sprake van algemene richtlijnen, het waren de lokale militaire bevelhebbers die bepaalden wat door de beugel kon en wat niet. Duitse journalisten moesten wel rekening houden met de instructies die door het Duitse centrale censuuragentschap waren opgesteld. Tussen 1915 en maart 1917 werd een boek uitgebracht waarin alle regels stonden vermeld. Door de patriottische houding van de meeste journalisten waren deze voorschriften echter meestal overbodig.

De Franse censuur daarentegen was veel strikter, Frankrijk was repressiever dan de andere oorlogspartijen. Vanaf augustus 1914 zouden alle niet officieel erkende berichten worden verboden. Het Bureau de la Presse controleerde elke publicatie op de inhoud. Deze organisatie werkte samen met provinciale commissies die zowel uit militair als uit burgerlijk personeel bestonden. Ook in Frankrijk zouden de journalisten vaak aan zelfcensuur doen om

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ We zien wel dat er al tijdens de Boerenoorlog (1899-1902) sprake was van een Britse officiële censurdienst. Voor de Eerste Wereldoorlog was het echter enkel Groot-Brittannië die een notie had van centraal georganiseerde censuur. In : R. SILVERBERG, *Quinze années de postes et censure militaire belges. 1^e août 1914 - 27 nov 1929*, Bruxelles, Pierre de Meyere, 1973, pp. 33-34.

²⁴¹ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 62.

de publicatie van hun materiaal te vrijwaren. Een houding die echter nogal vaak doorsloeg in onvervalste propaganda²⁴².

1.6.1 Groot-Brittannië

Ook de Britse overheid zou tijdens de Eerste Wereldoorlog nogal strikte censuurregels hanteren. De vrijheid van meningsuiting werd sterk ingeperkt en journalisten konden slechts in beperkte mate berichten over oorlogsgerelateerde zaken. De traditioneel liberale Britse pers zou meermaals zijn onvrede uiten over de opgelegde voorschriften. Zo stond in het magazine "Punch" in februari 1915: "*Apropos of newspapers, we are beginning to harbour a certain envy of the Americans. Even their proposal organs often contain important and cheering news of the doings of the British Army many days before the Censor releases the information in England*"²⁴³.

Al lang voor 1914 was de Britse overheid overtuigd van het belang van censuur om controle uit te oefenen op de publieke opinie²⁴⁴. Pas later erkende men ook het belang van propaganda. Dat men aanvankelijk meer aandacht besteedde aan censuur, zien we onder andere in de eerste offensieve actie van de Britse overheid tegen Duitsland. Net na het uitbreken van de oorlog zou een Brits schip de Duitse transatlantische kabels doorsnijden. Op die manier kon men verhinderen dat Duitsland op grote schaal propaganda zou voeren in de Verenigde Staten. Maar wat minstens zo belangrijk was, was dat deze goed voorbereide actie toont dat Groot-Brittannië al lang voor de Eerste Wereldoorlog bezig was met de organisatie van een efficiënte censuur²⁴⁵. Al op 8 augustus 1914 werd een Official Press Bureau ingericht²⁴⁶. Dit instituut moest, aldus Winston Churchill, verzekeren dat: "*a steady stream of trustworthy information supplied both by the War Office and the Admiralty can be given to the press*"²⁴⁷. Maar het was duidelijk dat het Press Bureau zich meer bezighield met censuur dan met nieuwsverschaffing. Het grootste deel van de werknemers van propagandaorganisaties zouden trouwens eerst een functie uitoefenen als censor in het Press Bureau. Het was hun

²⁴² E. DEMM, "World War I: Germany and France", in: D. JONES, *Censorship: a world encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn, 2001, pp. 2644-2647.

²⁴³ T. WILSON, *The myriad faces of war. Britain and the Great War 1914-1918*, Cambridge, Polity Press, 1988, p. 195.

²⁴⁴ D. HOPKIN, "Domestic censorship in the First World War", in: *Journal of Contemporary History* (London), V, 1970, 4, p. 152.

²⁴⁵ M.L. SANDERS, P.M. TAYLOR, *British propaganda...*, pp. 18-19.

²⁴⁶ T. ROSE, "Britain", in: D. JONES, *Censorship: a world encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn, 2001, pp. 2647-2648.

²⁴⁷ M.L. SANDERS, P.M. TAYLOR, *British propaganda...*, p. 20.

taak om de pers voor te schrijven wat wel en niet mocht worden gepubliceerd. Pas naarmate de oorlog vorderde zou hun taak meer en meer opschuiven naar het voeren van propaganda²⁴⁸. De meest verregaande maatregel was de afkondiging van de Defence of the Realm Act (DORA). Deze wet zorgde ervoor dat de Britse overheid zonder problemen de liberale vrijheden kon inperken als men vond dat de nationale veiligheid in gevaar was. Vooral de pers werd geïsoleerd, men wou absoluut verhinderen dat de media informatie zouden verschaffen, die ook nuttig bleek te zijn voor de vijand²⁴⁹.

Ook de fotografische productie had te lijden onder de strenge censuurmaatregelen. Niet alleen aan het front, maar zelfs op het Britse vasteland was fotografie, als gevolg van de DORA, zo goed als onmogelijk. Het was verboden om in de buurt van landmacht- of zeemachtbasis een camera te bezitten. Wie fotografeerde, kon immers, al dan niet bewust, militaire informatie doorspelen aan de vijand. De Britse politie kreeg de bevoegdheid om fotoapparatuur in beslag te nemen. De beperkingen zouden nog worden uitgebreid en uiteindelijk zou in grote delen van het Verenigde Koninkrijk niet meer mogen worden gefotografeerd in open lucht. Enkel binnenshuis of in professionele studio's mocht men nog beelden schieten²⁵⁰. Ook het Official Press Bureau keek nauwlettend toe. In een rondzendbrief uit 1914 aan alle kranten zien we hoe verregaand de controle op fotografie in Groot-Brittannië wel was: *“The commonsense of everyone will tell him that he must not photograph the movements of troops, fortifications, barracks, ships of war, transports, or defence works of every kind; and, at the present time, this caution should obviously be extended to railways, bridges, stations, cuttings, tunnels, viaducts, harbour works, reservoirs, and many other subjects which might be photographed quite freely in times of peace”*²⁵¹.

Maar naast de angst voor het prijsgeven van militaire geheimen, was de Britse overheid vooral bang voor het beeld dat men aan het thuisfront en in het buitenland zou krijgen van de Eerste Wereldoorlog²⁵². Daarom was een efficiënte controle op de pers in het algemeen en de fotografie in het bijzonder levensnoodzakelijk. Tijdens de eerste maanden van de oorlog zou de Britse overheid vooral repressief optreden tegen zowel oorlogscorrespondenten als – fotografen. Vooral Secretary of War Lord Kitchener lag aan de basis van deze strikte houding²⁵³. Zoals gezegd had het War Office bij het begin van de gevechten een veto

²⁴⁸ S.D. BADSEY, *British...*, pp. 3-4.

²⁴⁹ T. ROSE, “Britain”, p. 2647.

²⁵⁰ J. TAYLOR, *Realism...*, p. 25.

²⁵¹ S.D. BADSEY, *British...*, p. 2.

²⁵² D. HOPKIN, “Domestic...”, p. 158.

²⁵³ M.J. FARRAR, *News from the front. War correspondents on the Western front 1914-1918*, Phoenix Mill, Sutton Publishing Limited, 1998, p. 13.

uitgesproken tegen het nemen van foto's aan het Westelijke Front²⁵⁴. Deze regel zou echter niet lang standhouden en we zagen dat er regelmatig beelden van aan het Oostelijke Front in de Britse kranten verschenen. Vanaf 1916 zouden er officiële fotografen worden toegelaten aan het Westelijke Front.

De foto's werden in verschillende stappen gecensureerd. Aanvankelijk werd een lijst opgesteld waarin de foto's kort werden beschreven. Deze lijst, en dus niet de foto's zelf, werd gecensureerd door het General Headquarter aan het front. Men deed hier dus aan blinde controle, iets wat de kwaliteit van het werk zeker niet verbeterde. Daarna werd de lijst, samen met de negatieven, naar Londen gestuurd. In Londen keek men de foto's nog enkele keren na, waarna men de goedgekeurde exemplaren doorstuurde naar F.H. Mitchell, hoofd van het Official Press Bureau. Deze organisatie stuurde de negatieven door naar één van de zeven leden van de Proprietor's Association of Press Photographic Agencies. Deze instelling verenigde alle Londense fotoagentschappen²⁵⁵. De foto's werden op wisselende basis toegekend aan een van de aangesloten agentschappen. Het respectievelijke fotobureau selecteerde dan de gewenste beelden, waarna deze nogmaals in het Official Press Bureau moesten worden gecensureerd. Pas nadat men al deze stappen had doorlopen, konden de foto's verspreid worden in het Verenigd Koninkrijk, in de Britse kolonies en in de neutrale landen²⁵⁶.

Het was pas in de late zomer van 1918 dat deze omslachtige procedure gevoelig werd vereenvoudigd. Voortaan ontwikkelde en censureerde men de foto's in het Hoofdkwartier aan het front. Daarna verstuurde men de beelden naar Londen²⁵⁷.

De Britse officiële fotografen konden relatief vrij beslissen wat ze fotograferden en wat niet. Als er al voorschriften kwamen vanuit het Wellington House, dan handelden deze meestal over het gebrek aan afwisseling en het te kleine aantal foto's dat aan het westelijke front werd gemaakt²⁵⁸. De censuurinstanties waakten er voornamelijk over dat er geen militaire geheimen werden prijsgegeven²⁵⁹.

Enkel bij het fotograferen van oorlogsslachtoffers moest men bepaalde regels in acht nemen. Zo vaardigde M.I.7 in december 1917 een richtlijn uit: *"It is considered undesirable that photographs of an unnecessarily gruesome nature, e.g. certain official photographs showing*

²⁵⁴ S.D. BADSEY, *British...*, p. 7.

²⁵⁵ De zeven Londense fotoagentschappen waren: London News Agency Photographs Ltd., The Sport and General Press Agency Ltd., Newspaper Illustrations Ltd., Central News Ltd., The Topical Press Agency, The Alfieri Picture Service, en Central Press Photographs Ltd., in: *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.11.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

²⁵⁸ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 52.

²⁵⁹ *Ibid.*, p .142.

German dead or grievously wounded English soldiers, should be published in the press. We have been in communication with GHQ on the subject and they propose to stop the official photographers taking such pictures.” Deze maatregel bleek niet altijd even effectief te zijn. Fotografen konden de beperkingen ontlopen door hun foto’s niet te publiceren en te bestempelen als *“for record purposes”*²⁶⁰. Algemeen gesproken kunnen we echter wel concluderen dat het aantal foto’s waarop doden en zwaargewonden te zien waren vrij miniem was. Men concentreerde zich veelal op de lichtgeblesseerde militairen. Op die manier konden de beelden publiceren zonder al te grote opschudding te verwekken²⁶¹.

De fotografen, de politieke en militaire autoriteiten, de propagandaorganisaties en de pers waren het eens dat te gruwelijke beelden zo veel mogelijk moesten worden vermeden²⁶². De fotografen hanteerden dus een vorm van zelfcensuur. Meestal hadden ze voor de oorlog ervaring opgedaan als persjournalist en wisten ze welke beelden geschikt waren voor publicatie en welke niet. Daarnaast waren ze ook sterk patriottisch en zorgden er dus voor dat de Britse oorlogsinspanningen niet in vraag werden gesteld²⁶³. Te schokkende foto’s van de vijand of, nog erger, van de Britse Tommies waren zo goed als taboe.

Aan het thuisfront kreeg men op die manier dus allerm minst een volledig beeld te zien van de oorlog. Het beeld dat de schrijver Philip Knightley schetste van de Britse officiële oorlogscorrespondenten ging dus ook op voor de fotografen: *“They were in a position to know more than most of the nature of the war of attrition on the Western Front, yet they identified themselves absolutely with the armies in the field; they protected the high command from criticism, ..., kept silence about the slaughter, and allowed themselves to be absorbed by the propaganda machine”*²⁶⁴. Philip Gibbs, de bekendste verslaggever tijdens de Eerste Wereldoorlog verwoordde het best op welke manier de journalisten en dus ook de fotografen zichzelf censureerden: *“We identified ourselves absolutely with the Armies in the field... We wiped out of our minds all thought of personal scoops and all temptation to write one word which would make the task of officers and men more difficult or dangerous. There was no need of censorship... We were our own censors”*²⁶⁵.

1.6.2 België

²⁶⁰ S.D. BADSEY, *British...*, pp. 33-34.

²⁶¹ J. CARMICHAEL, “Le contrôle...”, p. 75.

²⁶² J. CARMICHAEL, *First...*, p. 53.

²⁶³ *Ibid.*, p. 74.

²⁶⁴ M.J. FARRAR, *News...*, p. XI.

²⁶⁵ P. KNIGHTLEY, *The first...*, p. 97.

In België zien we dat de evolutie naar een efficiënte censuur veel langzamer gebeurde dan in Groot-Brittannië. Ook controle op fotografie werd niet onmiddellijk toegepast. Bij het uitbreken van de oorlog had de regering wel enkele schikkingen getroffen om te voorkomen dat de Duitsers al te veel voordeel zouden halen uit het door de pers verspreide materiaal. Op 25 november 1914 verscheen een eerste Koninklijk Besluit dat valse berichtgeving over krijgsverrichtingen verbood. Ook informatie die de bevolking kon verontrusten, werd aan banden gelegd. Een tweede stap in de richting van een censuur werd op 5 september 1916 gezet. Toen besliste men dat er geen kranten meer verstuurd mochten worden van het front naar de bezette gebieden. Op die manier wilde men voorkomen dat militair nuttige informatie in handen zou vallen van de vijand²⁶⁶. Deze schikkingen hadden echter vooral de geschreven pers op het oog, voorschriften in verband met fotografie waren nog relatief beperkt.

Op 11 oktober 1916 stelde de Belgische overheid via een besluitwet de censuur in. Voortaan was het verboden dagbladen, brochures, geschriften, tekeningen of afbeeldingen uit te geven, waarvan de inhoud de vijand dienstig zou kunnen zijn of een slechte invloed zou kunnen uitoefenen op de bevolking en de soldaten. Wie hierop een inbreuk pleegde, werd door de correctionele rechtbank veroordeeld tot een gevangenisstraf van drie maanden tot één jaar en een boete van 100 tot 1000 frank.

De besluitwet zorgde er ook voor dat een censuurdienst werd opgericht op de tweede afdeling van het Grand Quartier Général. De oprichting van deze dienst mag ons niet misleiden, de beslissingen van de overheid werden niet altijd volledig nageleefd. Het was immers bekend dat sommige officieren eigenmachtig als censor optraden, zodat de eerste militaire directie van het Ministerie van Oorlog in Le Havre het nodig achtte een circulaire te richten aan alle militaire autoriteiten om hen erop te wijzen dat slechts de volgende personen gemachtigd waren om censuur uit te oefenen: 1) het hoofd van de Generale Staf in het gebied waar het veldleger was gekantonneerd, net als de bevelvoerders van een divisie of tijdelijke legerafdeling, aan wie dit hoofd zijn bevoegdheid inzake censuur had gedelegeerd; en 2) de bevelhebber van de militaire veiligheid in het frontgebied in staat van beleg. Charles de Broqueville, de toenmalige premier en Minister van Oorlog²⁶⁷, had de algemene leiding en droeg de volle verantwoordelijkheid bij de organisatie van de censuur²⁶⁸. Algemeen kunnen we stellen dat de werking van de censuur zeer pragmatisch werd opgevat. De lacunes in de

²⁶⁶ G. BULTHE, *De Vlaamse loopgravenpers tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Brussel, Koninklijk Museum van het Leger, 1971, pp. 74-75.

²⁶⁷ T. LUYKX, *Politieke geschiedenis...*, pp. 246-277.

²⁶⁸ A. RUMMENS, *Post, censuur en propaganda in het Belgische leger gedurende de Eerste Wereldoorlog*, Brussel, Koninklijke Militaire School (onuitgegeven licentiaatverhandeling), 1985,

wetgeving werden stelselmatig bijgewerkt, zodat de censurdiensten een steeds uitgebreider arsenaal aan wetteksten ter beschikking had naarmate de oorlog vorderde²⁶⁹.

De besluitwet van 11 oktober 1916 had grote gevolgen voor de fotografische productie in België. We zien hier dat, net zoals bij de DORA in Groot-Brittannië dat het nemen van foto's voor de gewone Belgische bevolking zo goed als onmogelijk werd. Volgende zaken werden verboden: *“het dragen van phototoestellen, het nemen van lichtbeelden, het ontwikkelen en afdrukken van photographische prentplaten, het nemen van positieve proeven, het verzenden en vervoeren van lichttekeningen, photographische prentplaten, films, enz., voor alle personen die niet tot het tot het leger behooren en in gansch de uitgestrektheid van het grondgebied, waar het Belgische leger ingekwartierd is”*. Enkel wanneer men over een speciale vergunning beschikte of professionele fotografen die al voor het uitbreken van de oorlog actief waren, kregen toestemming om te fotograferen. Overtredingen zouden streng worden bestraft. Men riskeerde geldboetes van 26 tot 300 frank en gevangenisstraffen van acht dagen tot één maand. De Belgische Generale Staf vaardigde dit besluit uit op 15 augustus 1917²⁷⁰. Het was een meer uitgewerkte herhaling van een verordening die ook al vanaf 18 mei 1915 van kracht was²⁷¹. Toch was dit nog altijd veel later dan in Groot-Brittannië, waar de DORA heel snel na het uitbreken van de oorlog werd afgekondigd.

Voordat de besluitwet van 11 oktober 1916 van kracht ging, voerde de Belgische militaire overheid al maatregelen in die de fotografische productie aan het front binnen de perken hield. Allereerst konden slechts een aantal militairen in een duidelijk afgebakend gebied fotograferen. Alleen als men over een fotovergunning beschikte mocht men in het bezit zijn van een camera. Als dit niet het geval was, kon het fotografische materiaal door de politie in beslag worden genomen²⁷². Daarnaast was het streng verboden om beelden te schieten in de zones die door de Britse en Franse troepen beheerd werden²⁷³. Zowel militairen als gewone burgers moesten zich hieraan houden²⁷⁴. Vanaf 27 juli 1917 mochten de Britten zelfs de film in beslag nemen van Belgische militairen die in hun zone met een camera rondliepen. De naam, graad en het korps moesten vervolgens doorgestuurd worden naar de Belgische

²⁶⁹ G. BULTHE, *De Vlaamse...*, pp. 75-82.

²⁷⁰ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 15.08.1917.

²⁷¹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-Iie Bureau, Etat de siège-censure/Instructions sur la photographie aérienne, 18.05.1915.

²⁷² KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 10.07.1915.

²⁷³ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 14.08.1915.

²⁷⁴ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 21.09.1915.

autoriteiten die de nodige disciplinaire straf zouden opleggen²⁷⁵. Op die manier wou de Britse overheid spionage tegengaan²⁷⁶. Het was duidelijk dat de Belgische overheid allerm minst de geallieerde troepen in de weg wou staan. Wanneer men foto's nodig had van de activiteiten in de Britse zone, dan werd daar altijd nadrukkelijk toestemming voor gevraagd²⁷⁷, zelfs al was er op de foto's enkel militair materiaal te zien²⁷⁸. Beelden uit de Franse zone konden dan weer door de Franse militaire autoriteiten worden tegengehouden²⁷⁹. De bewuste foto's werden dan eerst gecensureerd door het Franse of Britse Hoofdkwartier, waarna ze naar België werden teruggestuurd²⁸⁰.

Het was de Belgische soldaten strikt verboden om foto's van aan het front te versturen zonder toestemming van de IIe sectie van de Groot Hoofdkwartier²⁸¹. Deze dienst had een speciaal bureau in Houthem waar foto's en persartikels werden gecensureerd²⁸². De militaire overheid wou vooral voorkomen dat beelden van aan het Belgische front in handen vielen van de vijand. Ook wilde men niet dat foto's zonder toestemming werden gereproduceerd of afgedrukt in kranten²⁸³. De angst voor het prijsgeven van militaire geheimen speelde hierin zeker een belangrijke rol²⁸⁴. Daarom stonden er ook strenge straffen op dergelijke overtredingen. Men kon worden aangeklaagd voor spionage en men riskeerde dat de camera en alle foto's in beslag werden genomen²⁸⁵. Deze straffen leken echter erg mild voor een

²⁷⁵ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. IIe Section: Censure des photographies/Notes et instructions, 27.07.1917.

²⁷⁶ KLM-MRA, *Fonds 185 – Archieven Moskou*, doosnr. 5497, aanvraag bij de Britse censuur om bepaalde foto's te publiceren (1914-1918), 25.04.1915.

²⁷⁷ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. IIe Section: Commerce clandestin des photos, 30.01.1917.

²⁷⁸ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. IIe Section: Organisation de la censure, 04.10.1917.

²⁷⁹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. IIe Section: Organisation de la censure, 08.09.1918.

²⁸⁰ KLM-MRA, *Fonds 185 – Archieven Moskou*, doosnr. 5497, aanvraag bij de Britse censuur om bepaalde foto's te publiceren (1914-1918), 29.08.1917.

²⁸¹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- IIe Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 28.02.1917.

²⁸² A. RUMMENS, *Post...*, p. 20.

²⁸³ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- IIe Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 28.02.1917.

²⁸⁴ Het Belgische leger stelde extensieve lijsten op van informatie die in geen geval buiten de frontzone mocht gekend zijn. Uit die lijsten blijkt de extreme voorzichtigheid die men in acht hield, militaire geheimen moesten goed bewaard blijven: *“Il est strictement défendu d’insérer dans les correspondances des renseignements d’ordre militaire et notamment: indication de l’unité à laquelle appartient l’expéditeur; liens d’origine, cantonnements occupés; changements de cantonnements; cantonnements de repos; durés des service aux tranchées et au repos; période et jours de relève; emplacement des batteries, observatoires, mitrailleuses; emplacement des lignes téléphoniques, télégraphiques, des postes; détails et emplacements d’ouvrages défensifs; effets des bombardements ennemis; mouvements effectués ou projetés; unités en ligne; emplacements d’unités, d’Etats-Majors, d’installations militaires;*

²⁸⁵ *réussite ou échec d’attaques; renseignements sur l’artillerie, les munitions, le matériel employé; état de matériel;*

organisation de l’armée, effectifs.” in: KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- IIe Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 31.03.1917.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- IIe Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 28.02.1917.

zwaarwegend vergrijp als spionage. Het lijkt alsof de Belgische overheid niet inzag hoe wijdverspreid het fenomeen spionage wel niet was tijdens de Eerste Wereldoorlog²⁸⁶.

Als men dus foto's wou versturen vanuit het troepenkwartier dan moest de censuurdienst ze eerst goedkeuren. Op de omslag moest, samen met het adres van de afzender, het opschrift "te censureren foto's" staan. Een tweede open omslag, in de eerste gestoken, bevatte de eventuele brief en het adres van de bestemming en afzender. Na goedkeuring drukte het hoofd van de censuurdienst, ten bewijze van nazicht, zijn stempel op de achterkant van de foto's. Wanneer men deze procedure niet strikt naleefde, dan werden de foto's terug naar de afzender gestuurd²⁸⁷. Als straf verloor men ook het recht op militair verlof²⁸⁸.

Met deze voorschriften wou men enerzijds verhinderen dat onvoorzichtige soldaten militaire geheimen prijsgaven, maar anderzijds wou men ook de illegale verkoop van Belgische foto's aan buitenlandse kranten tegengaan²⁸⁹. Er was immers een bloeiende clandestiene handel in Belgische foto's in Londen en Parijs²⁹⁰. Soldaten deden zich bij de fotoagentschappen voor als officiële agenten, iets wat, volgens de Minister van Oorlog Charles de Broqueville, nefast was voor het imago van het Belgische leger²⁹¹. Men probeerde dergelijke praktijken de kop in te drukken, al dan niet met samenwerking van de Britse en Franse autoriteiten. Uit een aantal brieven blijkt dat de Belgische overheid met aandrang vroeg dat Groot-Brittannië maatregelen nam tegen fotoagentschappen die ongecensureerd beelden publiceerden²⁹². Ook foto's die bestemd waren voor publicatie moesten een procedure doorlopen. Ze moesten eerst en vooral gecontroleerd worden door de Minister van Oorlog. Men moest de beelden, samen met de begeleidende tekst in een omslag met de tekst "bestemd voor publicatie" opsturen naar de Ie sectie van het Grand Quartier Général. Deze dienst stuurde de foto's dan nogmaals door naar het Militair Huis van de Koning²⁹³.

²⁸⁶ De Eerste Wereldoorlog was het eerste grote conflict waarin omvangrijke professionele spionage- en contraspionagediensten van de betrokken landen op volle toeren draaiden. Duizenden personen waren erbij betrokken, zowel mannen als vrouwen. Ondanks de sterke professionalisering bleef men op grote schaal gebruik maken van de diensten van amateurs., in: R. QUAGHEBEUR, *Ik was een spionne: het mysterieuze spionageverhaal van Martha Cnockaert uit Westrozebeke*, Koksijde, uitgeverij De Klaproos, 2000, p. 233.

²⁸⁷ A. RUMMENS, *Post...*, p. 21.

²⁸⁸ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2 D.A.- Ie Bureau: Charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation, 31.03.1917.

²⁸⁹ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Ie Section: Commerce clandestin des photos, 03.01.1917.

²⁹⁰ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Ie Section: Commerce clandestin des photos, 06.01.1917.

²⁹¹ Aan de andere kant erkende de Broqueville wel dat het verkopen van foto's op individuele basis de buitenlandse aandacht voor Belgisch propagandamateriaal gunstig beïnvloedde. Toch mochten enkel gekwalificeerde personen handel in Belgisch beeldmateriaal bedrijven. in: KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Ie Section: Commerce clandestin des photos, 15.05.1917.

²⁹² KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Ie Section: Commerce clandestin des photos, 26.01.1918.

²⁹³ A. RUMMENS, *Post...*, p. 22.

Belangrijk om na te gaan is wat mocht worden gefotografeerd en wat niet. Uit een rondzendbrief bleek dat bepaalde foto's niet moesten worden nagekeken. Individuele- en groepsportretten, foto's van huizen, sites, woonkernen en kerken mochten zonder problemen per post worden verstuurd. Wel mochten er geen indicaties zijn van waar de Belgische troepen zich op dat moment bevonden. Daarnaast waren er ook bepaalde zaken die niet op beeld mochten worden vastgelegd zonder goedkeuring van het Grand Quartier Général. Het ging om foto's van loopgraven, verdedigingswerken, schuilplaatsen, artillerie, oorlogsmateriaal, legerkampen. Samenvattend kunnen we zeggen dat alle foto's die cruciale informatie voor de vijand konden bevatten, moesten worden gecontroleerd²⁹⁴. Ook beelden van de koning of de koningin en van lijken van Belgische soldaten waren taboe²⁹⁵. Bovenstaande beperkingen waren van toepassing op het werk van amateur-fotografen. Het Belgische leger had echter ook officiële fotografen aangesteld. Deze waren veel vrijer en konden ongehinderd ceremonies, wapenschouwingen en gevechten fotograferen²⁹⁶. Alle foto's, ongeacht het onderwerp, die voor publicatie waren bestemd moesten worden nagekeken²⁹⁷.

De censuurdiensten bleven op dezelfde manier werken tot 18 november 1918. Daarna vond, om evidente redenen, een reorganisatie plaats. De Iie sectie van het Groot Hoofdkwartier beperkte zich tot het censureren in de lokaliteit waar ze tijdelijk was gevestigd. In de andere gebieden was een stafofficier hiervoor verantwoordelijk. In een grote stad stelde deze een censurdienst samen. De volledige afschaffing van elke vorm van censuur gebeurde, samen met het einde van de staat van beleg, op 30 september 1919²⁹⁸.

7. **Besluit**

²⁹⁴ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions 21.05.1915.

²⁹⁵ A. RUMMENS, *Post...*, p. 20.

²⁹⁶ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 5.D.A., Divers: Iie Bureau – Photographies – Instructions et permis de photographier, 27.07.1918.

²⁹⁷ KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22/G.Q.G. Iie Section: Censure des photographies/Notes et instructions 21.05.1915.

²⁹⁸ A. RUMMENS, *Post...*, p. 27.

Dat de documentaire fotografie bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog al redelijk goed was ingeburgerd, betekende niet dat de verschillende oorlogsvoerende partijen ook direct een beroep deden op fotografen om de oorlogsinspanningen op beeld vast te leggen. De pers zag veel vroeger de kracht in van het fotografische materiaal. Pas gaandeweg zouden de overheden gaan inzien dat foto's uiterst geschikt waren in een propagandastrijd waarin zowel de hoogste als de laagste klassen moesten worden aangesproken.

Groot-Brittannië zou vanaf 1916 met Ernest Brooks en John Warwick Brooke twee officiële fotografen aanstellen. Voordien kende men al het systeem waarbij fotografen bij een bepaalde divisie werden ingekwartierd. Deze mochten dan de activiteiten van die divisie op beeld vastleggen.

Maar 1916 was dus de startdatum van de officiële fotografie binnen het Britse leger. Steeds doken echter problemen op die de werking van de verschillende bevoegde instanties grondig verstoorden. Pas met de oprichting van het Ministry of Information in februari 1918 zouden deze problemen grotendeels worden opgelost.

In België richtte men in november 1915 de Service Photographique de l'Armée op in Bourbourg. Deze dienst moest de foto's bewaren die hen door soldaten met een camera ter beschikking werden gesteld. Ook het materiaal van professionele fotografen werd gearchiveerd in Bourbourg. Het was onder andere de bedoeling dat de dienst foto's ter beschikking stelde van de Belgische propagandaorganisaties.

In juni 1916 werd echter beslist dat een tweede Service Photographique de l'Armée belge moest worden gecreëerd, ditmaal in Parijs. Reden hiervoor was dat de fotografische dienst in Bourbourg te weinig beeldmateriaal kon vrijmaken voor propagandadoeleinden.

De oprichting van twee fotografische diensten ruimde echter niet de problemen uit de weg. Tussen de verschillende ministeriële kabinetten zou zich een echte machtsstrijd afspelen, met als inzet de controle over de fotografische propaganda. Daarnaast was er ook veel commotie rond het feit dat de fotografische dienst in Parijs deels gefinancierd werd met geld van de Franse krant "Le Matin".

Pas in oktober 1917 zouden de problemen inzake de organisatie van de Belgische officiële fotografie grotendeels uit de weg worden geruimd. Het Ministerie van Oorlog richtte toen een permanente informatiedienst op. De fotografische dienst in Bourbourg werd verplaatst naar Le Havre. Vanaf dan was het haar hoofdtaak om foto's te klasseren en bewaren. De fotografische dienst in Parijs moest op haar beurt vooral de banden aanhalen met de Franse pers.

Inzake fotografische apparatuur waren er belangrijke verschillen tussen België en Groot-Brittannië. De Britse fotografen maakten gebruik van professionele perscamera, terwijl de Belgische amateur-fotografen vooral werkten met goedkope zakcamera's. Wel moet erop worden gewezen dat er geen informatie beschikbaar was over de camera's van de Belgische professionele oorlogsfotografen.

Zowel België als Groot-Brittannië richtten hun propaganda-activiteiten vooral op de Verenigde Staten. De steun van deze grootmacht was voor beide naties immers onontbeerlijk. Groot-Brittannië wou vooral dat de Verenigde Staten zich militair achter hen zouden scharen, België streefde daarnaast ook Amerikaanse humanitaire hulp na. Fotografie werd gezien als een belangrijk middel in de propagandastrijd. Vandaar ook dat zowel Groot-Brittannië als België een organisatie zouden oprichten die zich in de Verenigde Staten moest bezighouden met het verspreiden van fotografische propaganda. Het ging respectievelijk om de British Pictorial Service en de Belgian Official Pictorial Service. Het Britse fotomateriaal wekte echter veel meer belangstelling dan het Belgische, dat vaak weinig spectaculair was.

Op het eigen continent zetten Groot-Brittannië en België tentoonstellingen waar foto's werden getoond over de respectievelijke oorlogsinspanningen. Niet alleen in eigen land, maar ook in het buitenland organiseerde men dergelijke exhibities. Zo kreeg het Belgische beeldmateriaal een belangrijke plaats toebedeeld op de intergeallieerde fototentoonstelling in Parijs in oktober 1916. De Eerste Wereldoorlog betekende voor beide landen ook een beslissende stap in de richting van een nationaal oorlogsmuseum. Op het einde van de oorlog werd in Londen het Imperial War Museum gecreëerd, in België kende het reeds bestaande Koninklijk Museum voor het Leger en de Krijgsgeschiedenis een grote uitbreiding. In beide musea kregen oorlogsfoto's een prominente plaats toegewezen.

Alle oorlogvoerende partijen hanteerden tijdens de Eerste Wereldoorlog een vorm van censuur, ook de fotografische productie werd hierbij aan banden gelegd. In Groot-Brittannië werden nogal strikte censuurregels gehanteerd. Lange tijd was censuur belangrijker dan propaganda. De meest verregaande maatregel was de afkondiging van de Defence of the Realm Act. Die wet zorgde ervoor dat de overheid zonder problemen de liberale vrijheden kon inperken als men vond dat de nationale vrijheid in gevaar was. De fotografische productie had sterk te lijden onder die strenge censuurmaatregelen, niet alleen aan het front, maar ook op het Britse vasteland. Men was bang dat er anders militaire geheimen zouden worden prijsgegeven, maar men vreesde vooral dat het thuisfront en het buitenland een ongunstig beeld zouden te zien krijgen van de frontgebeurtenissen. Het was zo dat de Britse fotografen een vorm van zelfcensuur hanteerden. Geleid door patriottische gevoelens,

probeerde men om via fotografie ervoor te zorgen dat de Britse oorlogsinspanningen niet in vraag werden gesteld. Te gruwelijke taferelen werden dan ook niet gefotografeerd.

In België verliep de evolutie naar een efficiënte vorm van censuur veel langzamer dan in Groot-Brittannië. Ook controle op fotografie werd niet onmiddellijk toegepast. Algemeen kunnen we stellen dat de werking van de censuur zeer pragmatisch werd opgevat. De lacunes in de wetgeving werden stelselmatig bijgewerkt, zodat de censuurdiensten een steeds uitgebreider arsenaal aan wetteksten ter beschikking had naarmate de oorlog vorderde. Belangrijk voor de fotografische productie was de besluitwet van 11 oktober 1916, waardoor het nemen van foto's voor de thuiszittende Belgische bevolking zo goed als onmogelijk werd. Aan het front mochten soldaten met een vergunning wel beelden schieten, zij het in beperkte mate. Zo mocht er niet worden gefotografeerd in Britse of Franse zones. Amateur-fotografen moesten, net zoals in Groot-Brittannië het geval was, vooral opletten dat ze via hun beelden geen militaire geheimen prijsgaven. Daarnaast mocht men bijvoorbeeld ook de koninklijke familie of Belgische lijken niet op beeld vastleggen. De officiële en dus professionele fotografen kenden heel wat minder beperkingen. Ze mochten alles fotograferen, zolang de censuurinstanties de foto's voordat ze gepubliceerd werden, konden nakijken.

E. Wat werd gefotografeerd?: analyse van een Britse en Belgische fotocollectie

1. Inleiding

Het opzet van deze scriptie is om de Britse met de Belgische oorlogsfotografie te vergelijken. Basis van deze vergelijking zijn fotocollecties die een representatief beeld geven van de oorlogsinspanningen van beide naties.

Voor Groot-Brittannië is gekozen voor een fotoverzameling over de Derde Slag bij Ieper uit 1917²⁹⁹. Deze veldslag werd bekend onder de naam Passendale, naar het dorp dat het doel was van het offensief en daarbij volledig verwoest werd³⁰⁰. Dit was echter maar het laatste stadium van de strijd. Er kan niet van één Derde Slag rond Ieper worden gesproken. In feite bestond die slag uit meerdere lokale gevechten, waarvan Passendale er één was. Het was de opmerkelijkste en meest tot de verbeelding sprekende Britse veldtocht uit de Eerste Wereldoorlog³⁰¹. Ook nu nog geniet de Derde Slag bij Ieper grote bekendheid en is ze voor de Britten het voornaamste referentiepunt van de Grote Oorlog. Ze is uitgegroeid tot het symbool van een allesverwoestende oorlog die het leven eiste van tien miljoen mensen³⁰². In hun overzichtswerk rond de Slag bij Ieper gaven Nigel Steel en Peter Hart duidelijk weer welke impact de veldtocht had bij zij die de gevechten meemaakten: *“The Third Battle of Ypres, better known as “Paschendaele”, was a life and death struggle involving millions of armed men trained to kill or maim their enemies. Each soldier was a painfully vulnerable individual who suffered in awful conditions while waiting with heavy foreboding to discover his fate. Hundreds of thousands of men lost their lives, their limbs or their sanity in this vortex of despair. It was an experience most survivors never forgot until death or the confusions of extreme old age brought down the curtain on their minds³⁰³.”*

Voor de Britten had Ieper, of beter gezegd de “Ypres Salient” of “Ieperboog” om diverse redenen een symboolwaarde. Tussen 1914 en 1918 waren er in dit kleine gebied nagenoeg

²⁹⁹ De collectie bestaat, naast foto's over de Derde Slag bij Ieper, ook uit beelden van de Slag bij Mesen en de Slag bij Pilckem Ridge. De vroegste foto dateert van 230 april 1917 en de laatste van 12 oktober 1917. De collectie bestaat uit 327 foto's. Voor een overzichtstabel van de foto's zie bijlage 1.

³⁰⁰ J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 390.

³⁰¹ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 86.

³⁰² J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 13.

³⁰³ N STEEL, P. HART, *Paschendaele: the sacrificial ground*, London, Cassell & Co, 2001, p. 9.

constant Britse troepen actief. In de strijd sneuvelden meer dan een half miljoen mannen, dubbel zoveel soldaten raakten er gewond. Ieper was een van de belangrijkste frontzones geweest en ongeveer elke Britse divisie had er ooit wel gevochten. Omdat het gebied gedurende de ganse Eerste Wereldoorlog succesvol was verdedigd tegen de Duitsers stond, het symbool voor de Britse volharding³⁰⁴. Vooral de Derde Slag bij Ieper groeide uit tot een ankerpunt in de geschiedenis van het Verenigde Koninkrijk.

Daarenboven zijn vele foto's die tijdens dit offensief zijn genomen, uitgegroeid tot ware iconen van de oorlogsfotografie. Beelden die vandaag de dag nog worden opgenomen in fotoverzamelingen over de Eerste Wereldoorlog en die deel zijn gaan uitmaken van het collectieve geheugen.

Bij de Derde slag bij Ieper waren vijf officiële fotografen aanwezig: twee Britse, twee Australische en een Canadese³⁰⁵. Het ging om Ernest Brooks en John Warwick Brooke³⁰⁶, Frank Hurley en Hubert Wilkins³⁰⁷, en William Rider-Rider³⁰⁸. De foto's die hier worden geanalyseerd zijn van de hand van Brooks en Brooke. Het statische karakter van de gevechten zorgde ervoor dat ze beelden konden maken van aan het front³⁰⁹. Belangrijk is dat de beslissing van april 1917 om een National War Museum op te richten het werk van de twee fotografen grondig beïnvloedde. Nu moesten ze niet alleen meer beelden schieten die gebruikt werden door pers en propagandaorganisaties. Het was de bedoeling dat hun beelden ook historische waarde kregen en een volledig overzicht gaven van de Britse inspanningen tijdens de Derde Slag bij Ieper³¹⁰.

Vanaf oktober 1918 zouden deze beelden van de officiële fotografen te koop worden aangeboden. De Photographic Section van het MoI opende vanaf dan een winkel in Coventry Street in Londen. Het grote publiek kon kopieën bestellen van de officiële foto's, de leveringstijd was ongeveer veertien dagen³¹¹. Het MoI hoopte met de verkoop het succes van "Daily Mail" te evenaren. Deze krant had oorlogsfoto's onder de vorm van postkaarten aan de man gebracht. Ook firma's zoals Underwood & Underwood en Realistic Travels brachten met succes oorlogsbeelden op de markt, in dit geval onder de vorm van stereoscoopafrukken.

³⁰⁴ J. MEIRE, *De stilte van de Salient: de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog rond Ieper*, Tielt, Uitgeverij Lannoo nv., 2003, pp. 23-26.

³⁰⁵ J. CARMICHAEL, "Photographers at Passchendaele", in: *Imperial War Museum Review* (London), II, 1987, 2, p. 4.

³⁰⁶ P. WOMBELL, *Het ware gezicht. Slag bij Passendale*, Antwerpen, Uitgeverij C. De Vries-Brouwers pvba, 1987, pp. 74-110.

³⁰⁷ J. CARMICHAEL, *First...*, pp. 60-61.

³⁰⁸ J. LEWINSKI, *The camera...*, p. 66.

³⁰⁹ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 53.

³¹⁰ J. CARMICHAEL, "Photographers...", p. 10.

³¹¹ S.D. BADSEY, *British...*, p. 43.

De verkoop van officiële foto's door de overheid bleek tegemoet te komen aan de wens van vele Britten. Vanaf de opening van de winkel tot de dag van vandaag bleek dit initiatief erg succesvol. Ook nadat de winkel in Coventry Street in 1919 werd vervangen door het Department of Photographs van het Imperial War Museum waren de verkoopcijfers onverwacht goed³¹². Doordat de foto's op grote schaal werden verspreid kunnen ze ons een inzicht geven in het beeld van de Eerste Wereldoorlog dat door de Britse overheid werd gecreëerd. Interessant om na te gaan is onder andere of en in welke mate dit beeld verschilt van ons huidige kennis over de Grote Oorlog.

Over de Belgische fotocollectie die hier wordt bestudeerd hebben we minder informatie dan voor de Britse tegenhanger. We weten niet wie de fotografen waren en dus ook niet of we te maken hebben met professioneel- of amateurmateriaal. Het enige wat we weten over de fotoverzameling, die de titel "N'oublions jamais" meekreeg, is dat men de beelden geput heeft uit de collectie van de Service Photographique de l'Armée Belge³¹³. Net als bij de Britse collectie kan een grondige analyse inzicht geven in de officiële beeldvorming rond de Eerste Wereldoorlog in België. Te meer daar de Belgische autoriteiten het belang inzagen van een fotografisch overzicht van de oorlogsinspanningen. Dit blijkt onder andere uit het voorwoord van "N'oublions jamais": *"D'autres feront le récit des évènements: des livres existent, qui disent le rôle de notre Armée dans la Grande Guerre. Là les mots traduisent des pensées, ici instantané fait revivre des sensations. Ceux qui y furent pourront dire : "C'était ainsi, la guerre a fait ces ruines tragiques, nous avons vécu de la sorte dans la tranchée, nous avons souffert ainsi dans la bataille, nous avons vu la terre et l'homme agoniser sous le canon et meurtri comme vous le voyez ici." C'est pourquoi les livres qui parleront à l'esprit seront le complément de cette publication qui parle aux yeux. Tous ceux qui les liront devront, pour en pénétrer vraiment le sens et en comprendre la portée, se rapporter à cette suite de planches dont le caractère d'absolue authenticité est indiscutable et qui émanent du Service Photographique de l'Armée belge. Une telle publication se suffit à elle-même : le texte qui en serait la paraphrase en affaiblirait l'éloquence. Il n'est point nécessaire d'user les mots pour traduire autrement l'héroïsme de notre Armée et la grandeur de son rôle"*³¹⁴.

Met deze collectie wou de overheid geld inzamelen voor welzijnswerken ten voordele van de Belgische kinderen. Men mikte dus op een groot publiek. De verzameling bestond uit 362

³¹² J. CARMICHAEL, *First...*, p. 148.

³¹³ Waarschijnlijk werden de foto's geselecteerd uit de collectie van de Service Photographique de l'Armée belge in Bourbourg/Le Havre. Deze dienst stond immers in voor de archivering van de foto's die genomen werden door zowel professionele als amateur-fotografen. Voor een overzichtstabel zie bijlage 2.

³¹⁴ S.n., *N'oublions jamais...*, s.p.

foto's die meestal niet integraal werden verkocht, maar wel in dertig verschillende mapjes van (meestal) twaalf beelden. Deze foto's zouden in 1919 nog worden tentoongesteld, opnieuw ten voordele van kinderwelzijnswerk³¹⁵.

In tegenstelling tot de Britse collectie probeerde men hier om een volledig overzicht te geven van de Belgische oorlogsinspanningen. De vroegste foto werd genomen in 1914 en de laatste in 1918. Uiteraard lag de klemtoon op de Belgische activiteiten aan het IJzerfront. Van november 1914 tot september 1918 zou het Belgische leger zich ingraven achter de IJzer. De frontlijn liep van het zuiden van Nieuwpoort tot tien kilometer voor Ieper en de Belgen namen stellingen in over een lengte van dertig kilometer. Het grote verschil met de Ypres Salient, waar de Britten actief waren, was dat het Belgische front nooit zo moordend zou zijn. De drassige vlakte was dan ook zeer ongunstig aanvalsterrein³¹⁶. België zou tot 1918 vastzitten in een stellingenoorlog. Het IJzerfront zou niet veranderen aangezien een doorbraak niet wenselijk werd geacht, niet door de Duitsers en niet door de Belgen³¹⁷. Alleen om die reden zal de Belgische fotocollectie verschillen van de Britse. Dit mag echter geen hinderpaal zijn om na te gaan op welke manier de beide naties aan beeldvorming rond de Eerste Wereldoorlog deden. Ook in het Belgische geval kunnen we immers nagaan of het toenmalige oorlogsbeeld verschilt van het hedendaagse.

2. Oorlogsslachtoffers: doden³¹⁸

Belangrijk is natuurlijk om na te gaan op welke manier men via fotografie een beeld wou geven van de immense tol die de Eerste Wereldoorlog eiste. Tussen 1 augustus 1914 en 11 november 1918 stierven ongeveer tien miljoen mensen, terwijl een nog veel groter aantal gewonden werd geteld. Anderhalf miljoen Franse soldaten overleefden de oorlog niet en twee miljoen van hen hielden een blijvende handicap over aan hun diensttijd. Getalsmatig had Duitsland het ergst te lijden onder het conflict. Dit land verloor twee miljoen militairen en vierenhalf miljoen raakten gewond. Dit was één op de twee soldaten die in de oorlogsjaren hadden gediend en één op tien inwoners van het Duitse Rijk.³¹⁹ De Britten hadden ongeveer

³¹⁵ S.n., *Exposition des clichés de guerre du Service Photographique de l'Armée belge : organisée au profit de la Conférence Intercommunale des Oeuvres de l'Enfance*, Bruxelles, Edition des Etablissements d'Héliogravure en Creux C. Van Cortenberg, s.d., 29 p.

³¹⁶ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, pp. 173-175.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 102.

³¹⁸ Voor een overzichtstabel zie bijlage 3.

³¹⁹ J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 13.

één miljoen doden en twee miljoen gewonden te betreuen. Ongeveer de helft van de manschappen raakte licht of ernstig gewond, van wie velen meerdere malen³²⁰. Aangezien België een stellingenoorlog voerde, telde het op het einde van de Grote Oorlog veel minder slachtoffers onder haar militairen dan de grote oorlogsvoerende naties. Vooral de Belgische bevolking had veel te lijden onder de bezetting. Het is essentieel om na te gaan of dit verschil ook terug te vinden is in de foto's die genomen werden aan het front. Een studie van de foto's maakt niet alleen duidelijk op welke manier men de allesvernietigende kracht van de oorlog weergaf, maar het biedt ook inzicht in de wijze waarop men toen tegen de dood en het geweld tijdens het conflict aankeek³²¹.

2.1 Groot-Brittannië

Wat het meest in het oog springt bij de analyse van de Britse fotocollectie, is dat deze geen enkel beeld bevat waarop een dode militair te zien is. Nochtans zou de Derde Slag bij Ieper later collectief worden herinnerd als een van de dodelijkste van de Eerste Wereldoorlog. Tot op heden weet men nog niet het exacte aantal slachtoffers, maar de officiële schattingen die sindsdien zijn gemaakt variëren van 36.000 tot 150.000. Duitsland en het Verenigde Koninkrijk verloren ongeveer evenveel manschappen³²².

In Groot-Brittannië was er een *modus vivendi* waarbij fotografen, politieke en militaire autoriteiten, propagandaorganisaties en de pers het eens waren om de gruwelijkste beelden niet te publiceren³²³. Een dergelijke houding lijkt vandaag de dag vrij bizar. De essentie van oorlog was en is immers het doden en verwonden van tegenstanders en het vernietigen van de materiële omgeving.

Oorlog gaat altijd gepaard met geweld en grijpt zo heel drastisch in op leven, dood en lijden³²⁴. De Amerikaanse historicus George L. Mosse wees er op dat de Eerste Wereldoorlog gekenmerkt werd door een proces van brutalisering en ontmenselijking³²⁵. Meer dan ooit stond geweld centraal. Dit had onder andere te maken met de onoverzichtelijkheid van het

³²⁰ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 98.

³²¹ J. 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. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, p. 63.

³²² L. MACDONALD, *Passendale...*, p. 262.

³²³ S.D. BADSEY, *British...*, pp. 33-34.

³²⁴ J. MEIRE, "De ontlichaamde oorlog: over de museale representatie van geweld in de Eerste Wereldoorlog", in: *Feit & Fictie* (Groningen), V, 2001, 2, p. 97.

³²⁵ G.L. MOSSE, "Two World Wars and the Myth of the War Experience", in: *Journal of Contemporary History* (London), XXI, 1986, 4, p. 507.

conflict. De grote veldslagen die tussen 1914 en 1918 werden uitgevochten, konden niet meer door de bevelhebbers in hun geheel worden overzien. Terwijl de soldaten honderd jaar eerder schouder aan schouder vochten, waren ze nu verspreid over het terrein, soms zelfs geïsoleerd wanneer de tactische verbindingen verbroken waren. Vóór de Eerste Wereldoorlog waren de conflicten nog niet volledig ontmenselijkt. De behendigheid of inzet van een militair, zijn moed, zijn behoedzaamheid, speelden een grote rol bij het vermogen om het conflict te overleven. Hoewel deze kwaliteiten ook nog tijdens de Grote Oorlog van pas kwamen, leken ze zwaar ondergeschikt aan de factor geluk.

Wat bijdroeg tot het torenhoge slachtofferaantal was de extreme discrepantie tussen de middelen om zich te beschermen en de middelen om te doden³²⁶. Tijdens 19^e-eeuwse conflicten maakten sabels, lansen en trage kogels slachtoffers, terwijl in 1914-1918 zware artillerie zorgde voor een buitengewoon hoge dodentol³²⁷. Nieuwe en krachtigere wapens leidden tot een Materialschlacht, een industriële manier van oorlogsvoeren: het gebruikte geweld werd aanzienlijk grootschaliger en anoniemer³²⁸.

De Britse officiële fotografen hanteerden dus een vorm van zelfcensuur en deden geen poging om de alomtegenwoordige slachtoffers van de oorlog op beeld vast te leggen. Zoals gezien hanteerde men deze houding omwille van een sterk patriottisch gevoel en omdat men steun wou bieden aan de militaire leiding. Vanuit deze opvatting kunnen we verklaren waarom deze fotoverzameling geen beelden bevat van dode Tommies.

Maar het blijft opvallend dat er in de collectie van de Derde Slag bij Ieper geen enkele foto zit die dode Duitsers toont. Reden hiervoor was de “propaganda of the facts” zoals die door de De Britse overheid werd gevoerd. Te gruwelijke beelden hadden hierin geen plaats. Het Britse beeldmateriaal tijdens de Eerste Wereldoorlog bevatte dan wel foto's van doden, maar deze waren zwaar in de minderheid en geraakten niet door de censuur³²⁹.

De angst voor het tonen van oorlogsslachtoffers was zeker niet exclusief Brits. Ook in de andere oorlogvoerende naties zien we deze terughoudendheid. In Duitsland lag keizer Wilhelm II aan de basis van deze censuur. Hij had een specifieke visie op oorlogsfotografie. Hij wou een homogeen beeld creëren rond het conflict. De keizer zorgde ervoor dat slechts één beeld werd gegeven van de oorlog, namelijk zoals die door hem zelf werd beschouwd en

³²⁶ S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *'14-'18: de Grote Oorlog opnieuw bezien*, Amsterdam, Mets & Schilt uitgevers, 2004, p. 42.

³²⁷ J. MEIRE, “De ontlichaamde...”, p. 98.

³²⁸ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 42.

³²⁹ J. MEIRE, “De ontlichaamde...”, p. 104.

zoals de legerleiding het liefst had dat deze aan het thuisfront gezien werd. Dit beeld bevatte zeker geen schokkende foto's waarop oorlogsslachtoffers te zien waren³³⁰.

In Frankrijk was de situatie enigszins anders: de censuurinstanties verboden de publicatie van te gruwelijke foto's. De geïllustreerde magazines sloegen dit voorschrift echter vaak in de wind. Vandaar dat er geregeld foto's van doden verschenen in Franse dagbladen³³¹. Naarmate de oorlog vorderde zouden deze magazines echter minder en minder foto's van oorlogsslachtoffers publiceren, terwijl beelden van het dagelijkse leven in de loopgraven frequenter voorkwamen³³².

Zelfs bij amateur-fotografen heerste een schroom om slachtoffers van het oorlogsgeweld te tonen. Deze werden nochtans zo goed als dagelijks geconfronteerd met de dood en waren bevoorrechte getuigen om dit op beeld vast te leggen. Ethische redenen weerhielden de militairen ervan om van deze mogelijkheid gebruik te maken. Dit werd onder andere duidelijk toen de Franse historicus Stéphane Audoin-Rouzeau enkele jaren geleden het recent ontdekte beeldmateriaal van de Franse soldaat en amateur-fotograaf Marcel Felser analyseerde. Deze laatste vervulde zijn dienst in de Vogezen, waar Duitsland en Frankrijk vochten om de controle over het heuvelachtige grensgebied. De rijke collectie van Felser bevatte geen enkel beeld waarop doden te zien waren. Audoin-Rouzeau verklaarde deze anomalie als volgt: *“Son éthique implicite le conduit à refuser de laisser de cadavre envahi son champ de vision, à tourner le dos à la pornographie si particulière qui s’attache à toute exhibition de la mort au combat”*³³³.

Het feit dat de Eerste Wereldoorlog een totale oorlog was, kan een oorzaak zijn van de terughoudendheid bij het fotograferen van slachtoffers. Het gigantische aantal soldaten dat, al dan niet vrijwillig, naar het front trok, zorgde er voor dat vrijwel elke familie een militair telde. De hele natie, alle inwoners waren bij de oorlog betrokken. Daarom moesten de fotografen oppassen welke beelden ze maakten. Susan Sontag, de auteur van twee belangrijke filosofische werken over fotografie, wees erop dat slachtoffers, rouwende familieleden en consumenten van het nieuws een eigen nabijheid of afstand hebben ten opzichte van de oorlog. De beelden van oorlog die het minst verhullen, tonen mensen die ver van ons af staan

³³⁰ S. ASSER, L. RUITENBERG, *De keizer in beeld: Wilhem II en de fotografie als P.R.-instrument. De fotografische productie van de laatste Duitse keizer uit Huis Doorn, gepresenteerd door Huis Marseille*, Amsterdam/Zaltbommel, Stichting voor fotografie/ Europese Bibliotheek, 2002, pp. 66-67.

³³¹ L. VERAY, “Montrer la Guerre: la photographie et le cinématographe”, in: *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue trimestrielle d’histoire* (Paris), XXXXIII, 1996, s.n., p. 116.

³³² J. BEURRIER, “Voir...”, pp. 66-67.

³³³ S. AUDOIN-ROUZEAU, M. FELSER, *Un regard sur la Grande Guerre*, Paris, Larousse Neuf, 2002, pp. 14-15.

en die we daarom waarschijnlijk niet kennen. In een conflict als de Eerste Wereldoorlog was het geweld voor iedereen nabij en daarom werd er ook meer tact verwacht van de fotograaf³³⁴. Men wou niet dat de steun van de publieke opinie zou afkalven doordat er voortdurend foto's werden gepubliceerd waarop dode militairen te zien waren. De historische context en de setting van de oorlog zijn van wezenlijk belang bij de bepaling van wat via foto's mag en kan getoond worden en wat niet³³⁵. De Britse fotografen Ernest Brooks en J. Warwick Brooke trokken tijdens de Derde Slag bij Ieper dus een grens en besloten om geen beelden te nemen van dode soldaten, ongeacht of ze nu Brits of Duits waren.

Volgens de Franse historica Joëlle Beurrier kan men tijdens de Eerste Wereldoorlog een verschuiving zien in de wijze waarop men zowel aan als achter het front tegen foto's van doden aankeek. Volgens haar zien we vanaf 1915 een verschuiving. Voor die datum werd sterven tijdens een conflict beschouwd als iets heroïsch, daarna oordeelde men veeleer dat de heroïek school in het dagelijkse leven in de loopgraven. Tijdens de eerste oorlogsmaanden waren foto's van doden min of meer frequent aanwezig in geïllustreerde magazines. De publieke opinie ageerde daar niet tegen omdat de gruwelijke foto's, aldus Beurrier, beantwoordden aan de driften van de mensen. Men hield op dat moment geen rekening met ethische regels die verboden dat doden expliciet en zonder schaamte werden getoond. De doden op de foto's kregen iets heroïsch. Het gefotografeerde slachtoffer was immers het centrale element op de foto en werd, via een verbinding met een patriottisch gevoel, gezien als een held.

Vanaf 1915 veranderde dit drastisch en toonden de foto's een andere visie op oorlog. Allereerst was het belangrijk dat de bewegingsoorlog was veranderd in een stellingenoorlog waar loopgraven het beeld domineerden. In dit nieuwe systeem van oorlogsvoering zag men een soldatendood niet meer als iets heroïsch, maar werd dit veeleer beschouwd als uitermate tragisch. Aan het thuisfront ging men beseffen dat sterven tijdens een aanval allesbehalve glorieus was. Men wist dat de militairen elke vorm van vrije beweging hadden verloren. Men moest lijdzaam wachten in de loopgraven tot de artillerieregen nieuwe slachtoffers maakte. Men kon niet meer doen dan hopen om zijn leven te redden. Het besef dat hun soldaten lijdzaam achterbleven in de loopgraven zorgde er voor dat de publieke opinie het steeds moeilijker kreeg om met de dood te worden geconfronteerd. Wanneer men realiseerde dat zelfs de meest heroïsche acties vaak ontoereikend waren om het leven te redden, kon men foto's van oorlogsslachtoffers niet langer aanvaarden. De stellingenoorlog maakte een einde

³³⁴ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 59.

³³⁵ J. TAYLOR, *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*, Manchester, Manchester University Press, 1998, pp. 6-7.

aan het collectieve idee van een heroïsche dood. In een industriële oorlog zoals '14-'18 er één was, was sterven geworden tot iets collectief en anoniem.

Deze nieuwe houding ten opzichte van de dood zorgde er ook voor dat de bevolking het lijden, zo goed en zo kwaad als kon, verdrong. Hoe gruwelijk een dood ook kan zijn, ze kan worden bekeken als iets jammerlijk en ook zo worden voorgesteld. Tijdens de Eerste Wereldoorlog zien we echter, aldus Beurrier, dat men de dood niet alleen bewende, maar ook probeerde te verdringen. Reden hiervoor was de botsing van twee tegengestelde gevoelens. Beurrier wijst erop dat we die tegenstrijdige gevoelens kunnen terugvinden in de specifieke patriottische context waarin de oorlogvoerende naties zich tijdens de Grote Oorlog bevonden. Tot 1915 kwamen de belangen van de individuele soldaat overeen met die van het vaderland. In de bewegingsoorlog betekende een heroïsche dood dat men actief was en dat men dus op een goede manier was gestorven. Dat sloot aan bij het collectieve belang dat voorschreef dat soldaten stierven als helden voor het vaderland. Vanaf 1915 begon de stellingenoorlog en die verhinderde dat militairen actief waren bij hun dood. Er ontstond dus een contradictie tussen de collectieve belangen van het vaderland die niet veranderden en de individuele belangen van families die hun bekenden zagen sterven zonder de bewegingsvrijheid die zin kon geven aan hun dood.

De soldaten wilden nochtans sterven om hun vaderland te redden. Zo was het hen door de propaganda ingeprent en zo aanvaardde hun familie het ook. En toch, aldus Beurrier, was een soldatendood een vernedering, zowel voor de militair zelf als voor zijn familie. Er was een grote breuk tussen het collectieve belang die de dood rechtvaardigde en verheerlijkte en het individuele belang dat niet langer de troost kende van een heroïsche dood. Volgens Beurrier vond de hedendaagse terughoudendheid in het tonen van doden zijn oorsprong tijdens de Eerste Wereldoorlog³³⁶.

2.2 **België**

De Belgische fotocollectie bevat, in tegenstelling tot de Britse, dan weer wel beelden waarop doden te zien zijn. Het gaat welgeteld om vier foto's (1,1 %). Eén ervan werd genomen tijdens de slag van Merkem en Langemark op 17 april 1918 (XIV.9)³³⁷. De andere drie zijn foto's van lijken in loopgraven, meerbepaald in de loopgraven van Diksmuide en Woumen

³³⁶ J. BEURRIER, "Voir...", pp. 67-68.

³³⁷ Het cijfer tussen haakjes duidt het is het referentienummer van de foto. Voor een gedetailleerde opgave verwijzen we naar de bijlage bij het hoofdstuk.

(XIV.9-XX.10). Het gaat telkens om beelden van Duitse slachtoffers. Op de foto's die genomen werden tijdens de Slag van Merkem en in de loopgraaf van Woumen werden de Duitsers alleen getoond. De foto van in de loopgraaf van Diksmuide toont een Duitse dode met een Belgisch soldaat ernaast (XVII.3). Dit laatste beeld toont de superioriteit van België over de overwonnen vijand. De Belgische soldaat keek immers minachtend neer op het slachtoffer, het lijkt alsof hij poseerde voor de foto. Ook op een andere foto van in een Diksmuidse loopgraaf zien we hoe een Belgische soldaat neerkeek op een Duits slachtoffer. Op de foto werden meerdere lijken afgebeeld, allen waren ze volgens het onderschrift gevallen in de Belgische linies tijdens de aanval op Diksmuide van maart 1918 (XVI.13).

Het agressieve vijandbeeld dat tijdens en na de Eerste Wereldoorlog in België heerste, biedt een antwoord op het waarom van dergelijke beelden. De Duitse slachtoffers werden ontmenselijkt, hun dood leek na de oorlog futiel en betekenisloos. Dit zou anders zijn geweest bij Belgische doden. Een foto daarvan zou waarschijnlijk grote opschudding hebben veroorzaakt.

De dood werd en wordt altijd makkelijker getoond als het gaat om buitenlandse slachtoffers³³⁸. Hoe verder weg, hoe waarschijnlijker dat we rechtstreeks met de doden worden geconfronteerd³³⁹. Dode buitenlanders zijn essentieel anders dan dode landgenoten³⁴⁰. Ze worden minder omzichtig behandeld door fotografen.

Opvallend is wel dat de Duitse slachtoffers niet echt tekenen vertoonden van gruwelijke verwondingen. De lijken lagen op een gekunstelde, bijna "esthetisch verantwoorde" manier op de grond. Het lijkt alsof ze niet hadden geleden bij hun dood. Nochtans werden tussen 1914 en 1918 ook echte gruwelfoto's gemaakt: een skelet dat nog een laars aanhad, een rottend lijk, een man met afgerukte benen die hulpeloos in de modder ligt, paarden en soldaten die in de bomen geslingerd werden,...³⁴¹.

Net na de oorlog was de publieke opinie echter niet klaar voor dergelijke beelden. Het duurde enkele jaren voor gruwelfoto's konden worden gepubliceerd. De publicatie van deze foto's viel samen met de opkomst van een brede pacifistische beweging. Het was immers ook pas jaren na de wapenstilstand dat de protesten tegen de oorlog luid konden worden. Door de publicatie van gruwelfoto's ging men beseffen dat de Grote Oorlog een slachtpartij was

³³⁸ J. TAYLOR, *Body...*, p. 129.

³³⁹ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 68.

³⁴⁰ J. TAYLOR, *Body...*, p. 129.

³⁴¹ Deze foto's bevinden zich in het Hill 62 (Sanctuary Wood) Museum in Ieper. Men kan de gruwelfoto's bekijken in stereoscopische kijkkastjes, die in de jaren '20 in Parijs werden gemaakt. Elk kastje bevat een dertigtal foto's op glasplaat., in: J. MEIRE, "De ontlichaamde...", p. 97.

geweest³⁴². Ernst Friedrich, een Duits pacifistische auteur, speelde een belangrijke rol bij de verspreiding van afschuwelijke beelden. Hij publiceerde immers het boek “Krieg dem Kriege” waarin hij onder andere foto’s toonde van zwaar verminkte soldaten, van volledig kapotgeschoten militairen, van burgerslachtoffers,...³⁴³.

Dat men in de Belgische fotocollectie geen foto’s publiceerde van lijken die gruwelijk verminkt waren, heeft dus te maken met het feit dat de publieke opinie niet klaar was voor dergelijke beelden. Maar zelfs na de publicatie van onder andere Ernst Friedrich bleef men moeite hebben met gruwelfoto’s. Johan Meire, een Belgische socioloog, verklaarde dit door te wijzen op het feit dat zo’n beelden een combinatie vormen van het vertrouwde en het volkomen abnormale. Weinig personen zijn geschokt door foto’s van een skelet omdat men er nauwelijks nog een mens in kan herkennen. Als dat skelet echter nog een laars aan heeft, verwekt dit beeld wel beroering. De laars toont onverbiddelijk dat het skelet ooit een mens was. Het surreële van een dergelijke foto of van een foto van een man met een vreselijk verminkt gezicht (de zogenaamde gueules cassées) beneemt de mensen hun dagelijkse zekerheden. Volgens Meire heeft dit twee oorzaken. Volgens hem komt de veronderstelling dat het leven continuïteit bezit in het gedrang als men geconfronteerd wordt met representaties of ervaringen van plotseling, ongemotiveerd lijkend geweld. Die contingentie is ook typisch voor de Eerste Wereldoorlog waarin miljoenen sneuvelden zonder dat zich een plot manifesteerde, waarin alles plaatsvond maar niets gebeurde. Naast het ongemotiveerd karakter van geweld tonen de gruwelfoto’s ook een onontkoombare lichamelijke kwetsbaarheid. Geweld raakt de mens in wat iedereen heeft: een lichaam. Wanneer men beseft dat men net als de min of meer herkenbare dode, een lichaam heeft, brengt het beeld een schok teweeg³⁴⁴.

In de Britse fotocollectie vinden we dus geen beelden terug van oorlogsslachtoffers, niet van Britse en niet van Duitse militairen. De Belgische verzameling bevat wel dergelijke beelden, maar enkel van Duitse soldaten. Het agressieve vijandbeeld zorgde er voor dat dergelijke beelden wel aanvaard werden in België.

3. Oorlogsslachtoffers: gewonden³⁴⁵

³⁴² J. COPPENS, *De bewogen camera: protest en propaganda door middel van foto’s*, Amsterdam, Meulenhoff/Landshoff, 1982, pp. 209-211.

³⁴³ E. FRIEDRICH, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against war! Oorlog aan den oorlog!*, Berlin, Internationales Kriegsmuseum, 1930, 244 p.

³⁴⁴ J. MEIRE, “De ontlichaamde...”, pp. 100-101.

³⁴⁵ Voor een overzichtstabel zie bijlage 4.

3.1 Groot-Brittannië

De Britse collectie bevatte dan wel geen beelden van doden, maar gewonden werden wel frequent getoond. Het ging in totaal om 42 foto's (12,9 %). 22 van deze foto's werden genomen door Ernest Brooks, de overige achttien waren van de hand van John Warwick Brooke³⁴⁶. Deze verhouding lijkt vreemd aangezien Brooks veeleer foto's maakte met publicatie in de Britse pers voor ogen. Hij had een voorkeur voor beelden met een hoog dramatisch en episch karakter³⁴⁷. Brooks besteedde ook veel aandacht aan de lichtere kant van de oorlog en maakte veel foto's van randfenomenen. Brooke daarentegen legde veeleer bepaalde zaken op beeld vast omwille van hun historische waarde. Hij fotografeerde meestal, zo goed en zo kwaad als dat kon, de gevechten en hun gevolgen³⁴⁸. Dat hij dan toch minder foto's maakte waarop gewonden te zien waren, lijkt dan ook enigszins contradictorisch te zijn. Op de foto's zijn zowel Britse als Duitse gewonden te zien. We hadden hier te maken met een humanisering van het vijandbeeld. De Duitsers werden niet meer exclusief voorgesteld als beesten, als de baarlijke duivel. Onder andere via fotografie ontstond een meer genuanceerd beeld. Eén aspect hierbij was dat ook Duitse soldaten slachtoffer waren van de oorlog. De foto's van Duitse gewonden bewijzen dit. Op de beelden kregen Duitse oorlogsslachtoffers trouwens ook medische verzorging van de Britten. Daarnaast zijn er ook foto's van Duitse krijgsgevangenen die meehielpen om gewonden aan geallieerde kant in de veldhospitelen te krijgen. Via deze foto's wou men uitdragen dat hulp aan gewonden universeel was en niet aan grenzen was gebonden. Iedereen had recht op medische verzorging.

Toch is er geen evenredig aantal foto's waarop Duitse gewonden staan afgebeeld. Het gaat in totaal om twaalf foto's. De overige dertig foto's laten slachtoffers zien binnen de geallieerde rangen. Er zijn onder andere beelden van Britse, Schotse, Franse en Nieuw-Zeelandse soldaten.

Opvallend hier is dat de foto's geen gruwelijke verwondingen tonen. Wat we zagen bij de Belgische verzameling in verband met het tonen van de Duitse doden gaat ook hier op. De Britse publieke opinie was in dit vergevorderde stadium van de oorlog niet klaar voor gruwelfoto's. De oorlogsmoeë Britse publieke opinie kon de confrontatie met bijzonder zwaar

³⁴⁶ De fotograaf van foto Q 3898 en Q 11665 is onbekend.

³⁴⁷ Zo maakte hij tijdens de Derde Slag bij Ieper nogal wat foto's van individuele of groepen soldaten tegen het zonlicht in. Dit tegenlicht zorgde voor een emotioneel geladen effect waarbij de eenzaamheid van de militairen werd benadrukt., in: J. CARMICHAEL, "Photographers...", pp. 10-11.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 10-11.

verminkte militairen niet aan. Over het algemeen trouwens zorgde de confrontatie met oorlogsslachtoffers voor een daling van het enthousiasme. Zo werd de Britse regering, hoewel er procentueel gezien maar weinig gewonden het Kanaal overstaken, door de desondanks grote aantallen gedwongen de gewondentreinen alleen nog maar 's nachts binnen te laten rijden. Waar in het begin van de oorlog op het Londense Victoria Station grote menigten de gewonden met bloemen en muziek hadden verwelkomd, werden de gewonden al snel in het holst van de nacht via een zijuitgang naar de ambulances gebracht³⁴⁹.

3.2 België

De Belgische fotoverzameling bevat veel minder beelden van gewonden dan de Britse. Het gaat hier om elf foto's (3 %). Eerder hebben we al gezien dat het vijandbeeld dat door deze fotocollectie werd uitgedragen veel eenzijdiger negatief was. Opnieuw moeten we hier constateren dat er geen enkele foto is waarop Duitse gewonden te zien waren. Men toonde veeleer Duitse doden dan Duitse gewonden. Drie foto's tonen Franse gewonden, één een Engelse gewonde en de overige zeven geven Belgische slachtoffers weer.

Naar analogie met de Britse fotoverzameling zien we opnieuw geen beelden van zwaar verminkte soldaten. Er was één foto, die werd genomen in Diksmuide in 1917, waarvan het onderschrift vermeldde dat het ging om een zwaargewonde militair (XI.1). Op het beeld zien we echter enkel dat zijn hoofd was omzwachteld, de aard van de verwonding is niet duidelijk zichtbaar.

Eén van de zeven foto's springt er duidelijk uit. Het gaat om een beeld van drie Franse slachtoffers die gewond raakten tijdens een gevecht en die her en der op straat lagen (XVIII.2). Volgens het onderschrift lagen ze te wachten op een ambulance. Wat opvallend is dat er op de foto nergens hulpverleners te bespeuren vallen. Vraag blijft dus of de fotograaf dit beeld kon vastleggen voordat de medische verzorging ter plaatse was of dat dit eerder een geënceneerde foto was waarbij Franse militairen poseerden als gewonde. We moeten er wel op wijzen dat het lijkt alsof er in de verte nog gewonden lagen, terwijl er ook sporen van bloed te zien zijn, wat de these van een geënceneerde foto ondermijnt.

³⁴⁹ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 148

4. De rouw

De foto's geven dan wel geen representatief beeld van het aantal slachtoffers dat tijdens de oorlog viel, maar ook op andere manieren kon de zware dodentol worden getoond. We kunnen onder andere kijken of de fotocollecties beelden bevatten van rouwende soldaten. Dit is des te belangrijker omdat er na de wapenstilstand een tweeslachtige houding bestond rond de herdenking van de doden. De twee Franse historici, Stéphane Audoin-Rouzeau en Annette Becker, wezen er op dat de rouwprocessen zowel bij de burgerbevolking als bij de oorlogsveteranen gecompliceerd waren, des te meer omdat ze de overlevenden nagenoeg geheel werden ontzegd: het was immers een van de verborgen bedoelingen van de naoorlogse herdenkingen dat ze geen langdurig rouwproces toestonden, omdat dit werd opgevat als een verraad aan hen die hun leven hadden gegeven op het veld van eer³⁵⁰.

4.1 België

De Britse collectie bevat geen foto's van rouwende soldaten. De Belgische verzameling echter toont opvallend veel van dergelijke taferelen. Twaalf foto's (3,3 %) verwijzen naar de herdenking van overleden militairen.

Bij elf van die foto's staat de dood van de gewone soldaat centraal. Eén beeld springt er echter uit. Daarop zien we de toenmalige Minister van Oorlog Charles de Broqueville die een afscheidsrede hield op de begrafenis van de Belgische luitenant generaal Wielemans (XVI.4). Men nam deze foto op 8 januari 1917 op het kerkhof van Houthem. Naast Charles de Broqueville stonden zowel vertegenwoordigers van de politieke en militaire leiding, maar ook gewone soldaten en burgers.

De elf andere foto's tonen dus hoe men de gesneuvelde soldaten herdacht. De collectie bevat zowel foto's waarop alleen graven te zien zijn, als beelden van rouwende soldaten. De eerste soort was duidelijk in de minderheid. De collectie bevat slechts twee foto's waarop enkel (een) soldatengra(f)(ven) te zien is (zijn). De eerste foto toont een graf in het water van de Ijzer in Kaaskerke (XXII.4). Centraal in het beeld staat een houten kruis op een kleine hoop aarde. Daar rond zien we enkel water, het is pas aan de horizon dat er weer land in zicht is. De foto van het soldatengraf heeft een sterke dramatische lading, de isolatie en de onbereikbaarheid toont de onomkeerbaarheid van de dood. De tweede foto is veel minder

³⁵⁰ S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, '14-'18..., p. 18.

dramatisch van opzet. Hier krijgen we een beeld van het soldatenkerkhof “Pypegalee” in Reninge (XXII.6). De foto, die genomen werd in augustus 1915, toont een vijftiental houten kruisen die ordeloos door elkaar stonden.

De foto's waarop rouwende soldaten werden afgebeeld, tonen gelijkaardige taferelen. We zien de militairen naast een of meerdere soldatengraven. Bijna nooit keken deze in de lens van de camera. Dit gebeurt slechts op één foto. Deze foto kreeg als onderschrift “*Ils entretiennent la tombe d'un camerade*” en werd genomen in Steenstraete in juni 1917 (X.10). Daarop zien we twee soldaten die recht in de lens keken. Tussen hen in was er een soldatengraf met daarop een houten kruis. Opvallend aan dit graf is dat men er twee typisch militaire elementen aan toegevoegd had. Op het kruis had men een helm gezet en naast het graf stond een geweer. We zien dus een vermenging van een christelijke met een militaire symboliek.

Ook op andere foto's komt die wisselwerking terug. Op de foto's worden graven afgebeeld met obussen, geweren, helmen. Die militaire voorwerpen leken een integraal deel uit te maken van de christelijke graven. Uit de foto's kunnen we afleiden dat de zorg voor de graven bijzonder groot was, men wil doen uitschijnen dat de doden op passende en respectvolle manier werden begraven en herdacht. Het onderschrift van een foto geeft dit duidelijk weer: “*Nos soldats entourent de soins pieux les tombes leurs camarades morts, ils ont orné celle-ci d'une madone sauvée d'une petite église du front*” (XVIII.5). Op deze foto zien we een opvallend keurig graf dat omzoomd was door rechtopstaande stenen, palen en een ketting. Op dit graf stonden twee kruisen, één met een bloemenkrans eromheen het andere liggend op het graf. Het opvallendste van deze foto was het kapotgeschoten madonnabeeld dat men van een kerk had weggenomen en dat nu dienst deed als grafornament.

Stéphane Audoin-Rouzeau en Annette Becker wezen erop dat de alomtegenwoordigheid van de dood er dan wel voor zorgde dat de militairen gehard raakten tegen de dood van anderen, maar dat er tegelijkertijd ook mannen waren die grote risico's namen en, gezien de erbarmelijke levensomstandigheden, veel energie besteedden aan het eren van hun eigen doden. De Franse maarschalk Joseph Joffre vaardigde op 19 juli 1915 een voorschrift uit waarin hij eiste dat er massagraven gegraven werden die een honderdtal lijken konden bevatten. De manschappen namen echter zelf het initiatief om voor individuele graven te zorgen. Uit vele getuigenissen bleek dat de graven van kameraden, met wie men zich nauw verbonden voelde, zo veel mogelijk werden onderhouden en soms met bloemen werden

versierd³⁵¹. De foto's uit "N'oublions jamais" tonen aan dat ook Belgische gesneuvelden vaak met grote zorg werden begraven en dat de graven plichtsbewust werden onderhouden.

Hierboven hebben we gezien dat gesneuvelde soldaten werden begraven in een combinatie van een militaire en een christelijke context. Die christelijke context waarin men de doden plaatste, was erg belangrijk, vooral na de oorlog. Daarom ook dat men in de Belgische fotocollectie tien foto's opnam van soldatengraven met zowel katholieke als militaire grafversieringen. Johan Meire wees erop dat de oorlog na 11 november 1918 alleen als zinvol kon worden herinnerd als de oorlogsdoden heel expliciet herdacht werden. Men zocht de zingeving vooral in patriotisme, romantiek en dus ook religie. Deze traditionele zingevingsystemen verbinden volgens Meire verleden, heden en toekomst, het persoonlijke met het publieke. Ze kunnen antwoorden bieden op vragen over leven, lijden en dood. Het centrale idee was gebaseerd op het christelijke passieverhaal, het offer stond centraal in de naoorlogse betekenisgeving. De gesneuvelde had zijn leven gegeven om zijn familie, zijn leefgemeenschap, zijn land, de beschaving te redden en toekomst te geven. Door dit offer was de gesneuvelde een held en zo moest hij ook blijvend worden herdacht³⁵². Dit beeld van de soldaat als held werd in de Belgische fotocollectie ook ondersteund door ronkende onderschriften. Men hanteerde allerminst neutraal taalgebruik. Men had het onder andere over "*des camerades morts*", "*soins pieux*" en "*champ d'honneur*".

Waarom toonde men niet de gesneuvelde militairen en wel hun graven? Op deze vraag probeerde Jay Winter een antwoord te geven. Volgens hem had het Europese culturele leven na de Eerste Wereldoorlog te maken met "*the sanitization of the worst features of war and its presentation as a mythical or romantic adventure*"³⁵³. Een herinnering aan de oorlog kon slechts succesvol zijn indien ze de wonden kon helen die waren geslagen in de leefwereld van de rouwendenden. Dit kon niet gebeuren door de oorlog te beschouwen als een zinloze slachting en dus de beeldvorming rond de oorlog te laten overheersen door de gruwel. Doden en zwaar verminkte soldaten waren een te confronterend beeld voor de overlevenden aan het thuisfront³⁵⁴. Vandaar ook dat de Belgische collectie geen dergelijke beelden bevat, maar wel beelden van graven. Op deze manier werd men op een omzichtiger manier met de dood geconfronteerd.

De meest opmerkelijke foto uit de collectie waarop soldatengraven te zien zijn, werd genomen in het bos van Houthulst. De foto toont het Duits soldatenkerkhof in dit bos

³⁵¹ *Ibid.*, pp. 271-272.

³⁵² J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 160-161.

³⁵³ J. WINTER, *Sites of memory, sites of mourning: the Great war in European cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 132.

³⁵⁴ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 163.

(XXI.4). We zien op de voorgrond vijf Duitse graven op een rij en een Belgische soldaat die salueerde. Men fotografeerde Duitse krijgsgevangen en Duitse oorlogsslachtoffers op een stereotiepe manier, maar in dit geval drukte men ook eerbied uit voor de Duitse gesneuvelden. Het is vrijwel de enige foto in de collectie die Duitsland en de Duitse soldaten niet als baarljke duivels voorstelt.

5. Dierlijk leed³⁵⁵

Niet alleen militairen, maar ook dieren stierven massaal tijdens de oorlog. Vooral voor soldaten aan het front kon de confrontatie met dierenleed erg ingrijpend zijn. Dat leed droeg aanzienlijk bij tot het geestelijk lijden van de soldaten. Het zien en vooral het horen van een gewond paard ging bij iedereen door merg en been³⁵⁶. Daarvan getuigt deze passage uit het waanzinnig populaire anti-oorlogsboek “Van het Westelijk Front geen nieuws” van Erich Maria Remarque: *“Dat schreeuwen houdt maar niet op. Dat zijn geen mensen, die kunnen niet zo verschrikkelijk jammeren. Kat zegt: “dat zijn paarden die gewond zijn.” Ik heb nog nooit paarden horen jammeren en kan het nauwelijks geloven. Het lijkt de ellende van de gehele wereld, het lijkt de marteling van alles wat geschapen is, een wilde afschuwelijke smart die daar jammerend tot uiting komt. We zijn er bleek van. Detering richt zich op. “Beulen, beulen! Maak ze toch af!” Hij is een boer en heeft verstand van paarden. Het gaat hem aan het hart. En alsof ze erom deden, nu is het geschut bijna helemaal stil. Het jammeren van de paarden horen we daarom des te duidelijker [...] We zijn doorgaans voor geen kleintje vervaard. Maar hierbij breekt het zweet ons toch uit. Je zou willen opstaan en weglopen; het komt er niet op aan waarheen, als je maar niet meer dat ellendige krijten hoorde. En dan zijn het nog geeneens mensen, dan zijn het alleen nog maar paarden [...] De mensen kunnen de gewonde dieren, die in hun angst gevluht zijn, niet bereiken; ze lopen rond, met hun bek opengesperd van de pijn. Een van de gestalten gaat wat dichterbij naar toe en laat zich op een knie zakken; er klinkt een schot – een paard valt neer, - en dan nog een [...] We nemen onze vingers uit onze oren. Het jammeren heeft opgehouden. Er hangt alleen nog een gerekte, wegstervende zucht in de lucht. Dan zijn er alleen nog maar de vuurpijlen, het suizen van de granaten en de sterren; - en dat is iets wonderbaarlijks. Detering gaat vloekend weg: “ik zou wel eens willen weten, wat die paarden nu voor kwaad*

³⁵⁵ Voor een overzichtstabel zie bijlage 6.

³⁵⁶ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 27.

gedaan hebben.” Hij komt later nog eens terug. Hij is opgewonden en zijn stem klinkt bijna plechtig, als hij zegt: “Maar dat zeg ik jullie, het is de allergrootste smeerlapperij, die je bedenken kunt, om stomme dieren de oorlog in te sturen³⁵⁷.”

Schattingen maakten duidelijk dat tussen 1914 en 1918 meer dan een half miljoen paarden waren gesneuveld, verdronken of door ziekte en uitputting gestorven. Heel waarschijnlijk waren dit voorzichtige schattingen, want in Hampstead is er immers een monument te bezichtigen voor de 375.00 paarden die alleen al aan Britse zijde de oorlog niet hadden overleefd³⁵⁸.

5.1 Groot-Brittannië

De Britse fotocollectie bevat een klein aantal beelden die tonen hoe zwaar de omstandigheden waren voor de dieren, in dit geval paarden, tijdens de oorlog. Het gaat om acht foto's (2,5 %), waarvan zes tonen hoe de paarden in de modder zakten terwijl ze zware lasten vervoerden. Zo bijvoorbeeld de reeks van drie foto's die Brooke maakte op 11 augustus 1917 in Sint-Elooi (Q 5942-Q 5943-Q5944)³⁵⁹ waarop we zien hoe een paard, dat een watertank voorttrok, naast de loopbruggen was geraakt en steeds dieper wegzonk in de modder.

Slechts op twee foto's zien we dode paarden. Een ervan werd gemaakt door John Warwick Brooke op 31 juli 1917 tijdens de slag van Pilckem Ridge (Q 5772). Daarop zien we enkele dode paarden die naast artillerieschroot lagen.

5.2 België

In de Britse fotoverzameling werd dus slechts een klein aantal beelden gewijd aan het dierenleed tussen 1914 en 1918. In de Belgische collectie was dat nog veel minder het geval. Er waren maar twee foto's die dode paarden toonden. Op een beeld, dat werd vastgelegd in oktober 1914 tijdens de Slag bij Haelen, zien we hoe een zestal paarden waren omgekomen in de gevechten (XXIV.12). De andere foto toont hoe de Belgische soldaten de paarden, die het slachtoffer waren van een bombardement, in stukken sneden om ze later op te eten (XVI.14).

³⁵⁷ E.M. REMARQUE, *Van het Westelijk Front geen nieuws*, Antwerpen/Utrecht, Mertens & Stappaerts/Erven J. Bijleveld, 1983, pp. 41-43.

³⁵⁸ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 27.

³⁵⁹ De nummers tussen haken verwijzen naar het referentienummer van de foto's. De "Q-series" duiden aan dat het om Britse officiële foto's die zich bevinden in het Photograph Archive van het Imperial War Museum. De uitgebreide opgave bevindt zich ook in bijlage.

Voor het feit dat de Belgische fotocollectie minder beelden bevat van dierenleed dan de Britse verzameling is een logische verklaring. De Belgische troepen bevonden zich gedurende het grootste deel van de Eerste Wereldoorlog aan een onbeweeglijke frontlijn en moesten daarom veel minder beroep doen op paarden als transportdieren. Daarenboven was het aantal gevechten veel kleiner dan bij de Britse troepen, wat de kans op getroffen dieren aanzienlijk verkleinde.

6. De strijd³⁶⁰

Belangrijk om na te gaan is op welke manier de fotografen de gevechten in beeld brachten. De Eerste Wereldoorlog bracht immers een breuk teweeg in de traditionele manier van oorlogvoering. Voordien kende een veldslag een eenheid van tijd en van plaats³⁶¹. De Grote Oorlog was het eerste conflict waarop men aan industriële oorlogvoering ging doen. Vraag is nu of de fotografen de grote schaal van de gevechten treffend op beeld konden vastleggen. Een vergelijking van een Britse met een Belgische beeldverzameling betekent ook dat we kunnen nagaan hoe verschillend de representatie was van respectievelijk een bewegingsoorlog en een stellingenoorlog.

6.1 Groot-Brittannië

Hierboven hebben we al gezien dat de fotografen te maken hadden met technische beperkingen. Zo konden de Britse officiële fotografen gemiddeld slechts tien foto's per dag nemen³⁶². Het was dan ook logisch dat men niet alle fases van de gevechten op beeld kon vastleggen. Toch deden de Britse fotografen, en dan vooral John Warwick Brooke, veel moeite om zo veel mogelijk foto's van de gevechten te nemen³⁶³.

Men is het er de dag van vandaag over eens dat de fotografen geen adequaat beeld hebben kunnen geven van de gevechten tussen 1914 en 1918³⁶⁴. Vooral het beeldmateriaal dat tijdens de Slag bij de Somme in juli 1916 werd vrijgegeven, toont dit aan. De Britse overheid hoopte dat men tijdens deze slag een belangrijke overwinning zou boeken. De gevechten aan de

³⁶⁰ Voor een overzichtstabel zie bijlage 7.

³⁶¹ H. PUISEUX, "La bataille...", p. 209.

³⁶² J. CARMICHAEL, "Photographers...", p. 11.

³⁶³ *Ibid*, p. 11.

³⁶⁴ J. LEWINSKI, *The camera...*, p. 69.

Somme moesten het startsein zijn voor “The Big Push”, een doorbraak aan het Westelijke Front. Ernest Brooks werd aangesteld als officiële fotograaf die de strijd op beeld moest vastleggen. Douglas Haig’s Chief of Intelligence, die ook de officier was die instond voor de relaties met de pers, Brigadier-Generaal Sir John Charteris, besliste dan dat ook de Royal Engineers foto’s mochten nemen van de gevechten. Deze waren immers normaal gezien verantwoordelijk voor fotografie. Door de samenwerking tussen Brooks en de Royal Engineers beschikte het Britse leger over een relatief uitgebreide verzameling foto’s over de Slag bij de Somme. De fotografen konden verschillende zaken op beeld vastleggen: de voorbereidingen van de troepen, de explosie van mijnen net voor de aanval en de opeenvolgende golven van soldaten die voorwaarts stormden. Toch geven deze foto’s geen adequaat beeld: ze tonen eerder de verwachtingen van de Britse Generale Staf dan wat echt gebeurde op het slagveld. De foto’s, genomen zonder sterke lenzen, reduceerden de soldaten tot kleine figuren in een nietszeggend landschap³⁶⁵. Dit zorgde ervoor dat de belangstelling voor deze beelden in Groot-Brittannië relatief klein was. De kranten publiceerden dan wel de foto’s, maar dit zorgde allerminst voor hogere verkoopcijfers³⁶⁶.

Tijdens de Slag bij de Somme hadden de Britse fotografen veel faciliteiten genoten. Nadien zou de situatie voor hen nooit meer zo gunstig zijn³⁶⁷. Het lijkt dan ook logisch dat de fotocollectie van de Derde Slag bij Ieper weinig beelden bevat van de gevechten zelf. Omwille van de technische beperkingen namen de “Brook Brothers” vaak hun toevlucht tot het nemen van foto’s voor en na de gevechten³⁶⁸. Zo namen ze nogal wat foto’s waarop ontploffende granaten te zien zijn. Soms ging het om erg spectaculaire, indrukwekkende foto’s. Zo maakte Brooks op 23 september 1917 nabij Zonnebeke (Q 2890), tijdens de Slag bij de Meenseweg, een foto van een granaatontploffing, volgens het onderschrift “*within ten yards of the photographer*”. Of de foto van Brooke van 16 augustus 1917 tijdens de Slag bij Langemark (Q 5865) waarop we een granaat zien ontploffen vlakbij een Britse voorpost. Bij beide foto’s zien we van dichtbij hoe de aarde door de ontploffing in de lucht werd geslingerd en de grote rookpluim die hierop volgde. Deze foto’s lijken echter met het nodige geluk te zijn genomen. Meestal zien we enkel in de verte de granaatontploffingen, waardoor het gevaar voor de fotograaf sterk werd beperkt.

³⁶⁵ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 49.

³⁶⁶ N. HILEY, “Une bataille dans la presse: La Somme. La Bataille de la Somme et les médias de Londres”, in: J.J. BECKER, J.M. WINTER, G. KRUMEICH e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 198-202.

³⁶⁷ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 50.

³⁶⁸ P. WOMBELL, *Het ware...*, p. 129.

In totaal gaat het om 39 foto's. In het onderschrift werd bijna altijd vermeld dat het om een "shell burst" ging. Soms is de ontploffing zelf te zien, soms enkel de rookpluim. Soms is de ontploffing zo veraf dat de militairen die ook op het beeld staan niet eens meer opkeken. Dit is onder andere te zien op een foto van Ernest Brooks van 18 augustus 1917, genomen in Pilkem tijdens de Slag bij Langemark (Q 2740). Op die foto zien we in de verte een granaatontploffing. Op de voorgrond stonden twee soldaten afgebeeld, een Franse en een Britse. De Franse militair keek nog even om naar de ontploffing, maar de Brit bleef stoïcijns voor zich uit kijken.

De collectie bevat ook enkele foto's van militairen die, volgens het onderschrift, keken naar de bombardementen. We moeten deze informatie echter af en toe met een korrel zout nemen. Vaak ging het om geposeerde beelden, waarbij soldaten helemaal niet staarden naar bombardementen in de verte. Zo maakte Ernest Brooks tijdens de Slag bij Langemark op 16 augustus 1917 nabij Zuidschote 5 foto's van groepen militairen die zagezegd keken naar de ontploffingen (Q 2710 - Q 2711 - Q 2712 – Q 2713 – Q 2714). Het ging viermaal om, voor Brooks typische, silhouetfoto's waarbij de soldaten in tegenlicht werden gefotografeerd. Een aandachtige analyse en lichtere afdrucken maken echter duidelijk dat de soldaten helemaal niet naar de bombardementen in de verte tuurden. Men poseerde immers voor de fotograaf en keek rechtsreeks in de lens³⁶⁹.

6.2 België

De Belgische collectie bevat nauwelijks beelden van granaatontploffingen. Toch kunnen we ook enkele foto's catalogeren als actiefoto's, al is het de vraag of ze al dan niet waren geposeerd.

Eén foto toont hoe in de verte een granaat ontplofte. Deze foto werd genomen in april 1918 tijdens de Slag bij Merkem. Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat deze foto op het slagveld werd genomen. De collectie bevat immers nog beelden van de Slag bij Merkem, en het is telkens erg duidelijk dat het hier om vervalsingen gaat. Zo is er een foto waarvan het onderschrift "*près de Merckem, une section d'infanterie part à l'assaut*" luidt (XVII.10). We zien van dichtbij hoe de Belgische troepen naar de vijandelijke linies stormden. Het lijkt echter zeer onwaarschijnlijk dat een oorlogsfotograaf vrijwillig dergelijke risico's zou lopen. Zo'n foto's werden genomen in trainingskampen ver weg van de voorste linies en buiten

³⁶⁹ J. CARMICHAEL, "Photographers...", p. 10.

bereik van de vijand³⁷⁰. Een andere foto, ook genomen tijdens de Slag bij Merkem, toont Belgische manschappen ter hoogte van prikkeldraad (XVII.9). Volgens het onderschrift ging het hier om prikkeldraad die door de vijand was uitgezet. Opnieuw is het onwaarschijnlijk dat de fotograaf een dergelijk tafereel op beeld kon vastleggen. De fotografische apparatuur was ongeschikt en de risico's voor de fotograaf waren te groot. Niet alleen tijdens de Slag bij Merkem werden vervalsingen gemaakt. Zo bevat de collectie een foto uit juli 1916 (XXVI.4) waarop we soldaten zien die op hun rug en beschermd door zandzakken vijandelijke prikkeldraad doorsneden. Het perspectief van de foto maakt duidelijk dat de fotograaf ongedekt was, hij kwam zeker boven de beschermende laag zandzakken uit. Opnieuw werd dit beeld waarschijnlijk gemaakt op een oefenterrein.

Het camerastandpunt maakt vaak duidelijk dat het om geposeerde foto's ging die op een oefenterrein werden genomen. Zoals de foto waarop we infanteristen zien die klaar waren voor een aanval op de vijandelijke linies (I.8). Volgens het onderschrift was dit het moment vlak voor men over de top ging. Maar de fotograaf stond veel hoger dan de soldaten, om een ruimer overzicht te krijgen. Dit zou wel betekenen dat de fotograaf volledig onbeschermd was en dus een fantastisch doelwit zou vormen voor de vijand. Op een andere foto (XXIII.7) zien we hoe drie mitrailleursschutters naar hun positie slopen. Ze bleven min of meer verborgen door het hoge gras. Opnieuw echter verraadt het hoge perspectief van de foto dat het hier om een geposeerd beeld ging. Op nog een foto zien we twee Belgische soldaten vurend met hun geweer. Het onderschrift luidt: *“le coup de feu contre une patrouille ennemie qui tente de s'approcher dans une tranchée qui vient d'être prise aux allemands”* (XXI.3). Op het beeld zien we hoe de twee soldaten zich zo goed en zo kwaad mogelijk probeerden te verschuilen in de loopgraaf, maar opnieuw is het camerastandpunt veel te hoog om ons te doen geloven dat het niet om een vervalsing ging.

Vooraf het feit dat men sluipende soldaten op beeld kon vastleggen, is een indicatie dat het hoogstwaarschijnlijk om vervalsingen ging. Zo zien we op een foto een verkenningspatrouille die zich zogezegd in het niemandsland bevond (XXIV.6). We zien hoe de manschappen door het water waadden en door de prikkeldraad kropen. Opnieuw is het hoogst onwaarschijnlijk dat een fotograaf dergelijke risico's nam door mee te gaan op een gevaarlijke verkenningsstocht. Ook bij het nemen van een andere foto zou de fotograaf te grote risico's hebben gelopen. Het onderschrift van deze foto luidt: *“patrouilleurs belges en observation devant un poste ennemi et guettant le moment favorable à une attaque”* (IV.2). We zien zes

³⁷⁰ E. DESBOIS, “1914-1918...”, pp. 42-43.

soldaten die plat op hun buik lagen te kijken naar de vijandelijke linies die zich slechts op enkele tientallen meters bevonden. Dat een fotograaf onopgemerkt zo dicht de vijandelijke linies kon naderen, lijkt onwaarschijnlijk, de gevaren zouden te groot zijn geweest.

De collectie bevat ook enkele beelden van militairen die zagezegd aan het vuren waren met de wapens waarmee ze worden afgebeeld. Zoals op twee foto's van juni 1917 (XXIII.11 - XXIII.12) waarop we een soldaat zien met een machinegeweer in de hand. De soldaat keek in de verte, schijnbaar naar een doelwit, maar opnieuw kan men zich niet voorstellen dat een fotograaf een dergelijk tafereel zo dicht kon en durfde benaderen, tenzij de foto werd genomen op een oefenterrein. Bij andere foto's vermeldde men in het onderschrift dat men aan het vuren was. Zoals op een foto waarop we de artillerie in actie zien (II.6). We zien een tiental manschappen die rond een kanon stonden dat zagezegd aan het vuren was. Op de foto is daarvan echter geen enkel bewijs te zien. Zo zien we bijvoorbeeld geen rookpluim en zien we ook niet het doelwit van de granaat. Op een andere zien we een vijftal kanonnen staan in een open veld met daar rond enkele militairen. Volgens het onderschrift werd deze foto genomen tijdens het grote offensief van oktober 1918 (IV.8), het offensief dat Duitsland definitief zou terugwijzen. Het lijkt echter verdacht dat de wapens werden opgesteld in een dergelijke open vlakke en opnieuw is het onwaarschijnlijk dat de fotograaf zo dicht kon naderen.

In totaal bevat de Belgische collectie dertig actiefoto's (8,3 %). Van negen foto's kunnen we met een zekerheid grenzende waarschijnlijkheid stellen dat het om vervalsingen gaat. Waarschijnlijk werden deze beelden gemaakt op oefenterreinen, op veilige afstand van de voorste linies. De andere foto's tonen beelden van militairen die vuurden met de wapens. Het is echter niet duidelijk of dit ook effectief het geval was, de bewijzen ontbreken hiervoor.

7. Materiële verwoestingen³⁷¹

Ernst Jünger, Duits schrijver en groot apologeet van de gevechts- en heldencultus tijdens de Eerste Wereldoorlog, schreef in 1930 het essay "l'oeil guerrier" waarin hij onder andere zijn opvattingen over oorlogsfotografie uiteenzette. Volgens hem was het niet zozeer de taak van de fotograaf tijdens de Grote Oorlog om de materiële verwoestingen op beeld vast te leggen, maar wel om de heldendaden én het lijden van de soldaten te fotograferen. Hij schreef: "*Sentir derrière les représentations d'un monde disparu, derrière les ruines, le souffle des*

³⁷¹ Voor een overzichtstabel zie bijlage 8.

*grands faits et des grands souffrances, telle est la tâche que, comme tout document, la photographie faite dans les zones des combats passés impose à l'observateur attentif*³⁷².”

Toch besteedden zowel de Britse als de Belgische fotografen veel aandacht aan de materiële verwoestingen tijdens de oorlog. Beide collecties bestonden voor een substantieel deel uit beelden van ruines.

7.1 Groot-Brittannië

In de Britse fotoverzameling vinden we erg uiteenlopende beelden van de materiële vernielingen. In totaal gaat het om 45 foto's (13,8 %). Vele van die foto's tonen de effecten van de Britse bombardementen. We zien totaal verwoeste Duitse loopgraven, bunkers en observatieposten waarvan enkel nog een ondefinieerbare hoop beton overbleef, versterkingen waarvan enkel nog een muur overeind stond,...

De fotografen wilden weergeven welke kracht er uit ging van het Britse leger. Vandaar ook dat men steeds in het onderschrift van de foto aangaf dat het om Duitse bezittingen ging die vernield waren. De resten waren dan wel zo goed als ondefinieerbaar, maar toch was het belangrijk om te vermelden dat ze ooit deel uitmaakten van de Duitse verdedigingslinie. Bovenal was het belangrijk om te tonen dat het Duitse leger niet opgewassen was tegen de militaire aanvalskracht van het Britse leger. Een foto die genomen werd in Poelcappelle op 13 september 1917 door Ernest Brooks is hier een duidelijk voorbeeld van (Q 3025). Op de foto zien we wat rest van een Duitse loopgraaf, het ging om niet meer dan een hoop hout en aarde. Niets doet vermoeden dat het hier om een Duitse loopgraaf ging. Daarom vermeldt het onderschrift: *“View from British front line trench in Poelcappelle held by 8th Norfolks, showing effect on German trenches of British bombardment, 13th September, 1917”*. Bij een andere foto van Brooks, waarop Britse troepen voor een hoop puin poseerden, staat als onderschrift: *“Battle of Messines, 1917. British troops outside a German observation post smashed by our guns, 11th June 1917”* (Q 3540).

Maar de Britse officiële fotografen hadden niet alleen aandacht voor de gevolgen van de Britse bombardementen op de Duitse oorlogsinstallaties. Men fotografeerde ook, zij het in mindere mate, de verwoeste dorpen en huizen. Zo maakte John Warwick Brooke tijdens de Slag van Mesen enkele foto's van het dorpje Wijtschate (Q 5460 – Q 5461 -Q 5485 – Q

³⁷² E. JÜNGER, “l'oeil guerrier”, in: O. LUGON, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, p. 26.

5486). Op die foto's, die genomen werden in het begin van juni 1917, net na de verovering van Wijtschate door de Britten, was puin het enige wat overbleef van het dorp. Op een andere foto, ook van de hand van Brooke, stond een boerderij – Martens Farm - afgebeeld (Q 5479). Op de foto zien we twee soldaten die uitrustten op een muurtje. Die muur was het enige wat overbleef van de boerderij. Slechts een houten bordje met de naam erop maakt duidelijk dat het effectief om Martens Farm ging. Ook het verwoeste Ieper, dat het symbool werd van de allesvernietigende oorlog, werd vaak gefotografeerd (Q 2863 - Q 2911 - Q 3897).

Waarom maakten de Britse fotografen nu meer foto's van de gevolgen van de Britse bombardementen, dan van de Duitse verwoestingen? De Franse historicus Laurent Veray gaf hiervoor een verklaring. Hij had het hierbij over de propagandafilms die tijdens de Eerste Wereldoorlog werden gemaakt, maar de situatie kan worden geëxtrapoleerd naar fotografie. Volgens Veray waren beelden van ruïnes erg nuttig wanneer ze door een aangevallen land werden gebruikt en wanneer men deze beelden niet naar het buitenland stuurde. Door een overzicht te geven van de verwoestingen die het Duitse leger aanrichtte, kon men het barbaars karakter van het Duitse volk onderstrepen. Door te tonen hoe de vijand historische monumenten, kerken, huizen,... vernielde, benadrukte men dat het Duitse volk geen cultuur kende en geen god gebood. Er moest echter voorzichtiger worden omgesprongen met het gebruik van dergelijke beelden in het buitenland. Men was vooral bang dat de politieke leiding en de publieke opinie onder de indruk zou komen van de vernietigende kracht die uitging van het Duitse leger. Op die manier zou de beeldpropaganda een ongewenst effect creëren³⁷³.

Vandaar dus dat de Britse collectie weinig foto's bevatte van de Duitse verwoestingen. De Duitse troepen bevonden zich immers niet op Brits grondgebied en het was dan ook niet noodzakelijk dat de bevolking constant werd geconfronteerd met beelden die toonden wat de Duitsers hadden aangericht. Het was veeleer nodig dat men toonde hoe efficiënt het Britse leger was en hoe vernietigend het uithaalde naar de vijand. Door meermaals totaal vernielde Duitse loopgraven en bunkers te fotograferen, benadrukte men de kracht die uitging van het Britse leger.

7.2 België

³⁷³ L. VERAY, "La propagande...", p. 24.

In de Belgische fotoverzameling worden de materiële verwoestingen vanuit een andere hoek voorgesteld. Ten eerste gaat het om veel meer foto's. Maar liefst 76 foto's (21 %) tonen welke vernielingen de oorlog teweegbracht. Tussen 1914 en 1918 besteedden de fotografen buitengewoon veel aandacht aan puinfoto's. "De Legerbode", die door de fotografische dienst voorzien werd van beelden, begon al vanaf september 1914 met het plaatsen van situatiefoto's. Voordien had men voornamelijk portretten gepubliceerd. In het begin van de oorlog, net na de terugtocht uit Brussel en Antwerpen, toonde het officiële militaire blad vooral puinfoto's. Verwoeste steden waren een geliefkoosd onderwerp. Met dergelijke foto's probeerde men de vijand in een slecht daglicht te plaatsen. De getoonde foto's, of ze nu Dendermonde, Luik, Visé,..., voorstelden, muntten uit door hun gelijkenis: een hoop stenen zonder het minste herkenningsteken. Ondanks het feit dat zulke beelden niet de geringste veralgemening toelieten en het feit dat dergelijke vernielingen ongetwijfeld voorkwamen in de toenmalige oorlog, waarin artilleriebeschietingen steeds belangrijker werden, doelde men er in het soldatenblad op dat de Duitse vijand niets anders deed. Hiermee trachtte men het gruwelijke karakter van de vijand fotografisch te bewijzen³⁷⁴.

Opvallend in de Belgische fotocollectie is het grote aantal beelden, namelijk negentien, van verwoeste kerken. Het gaat om foto's van de kerk van Lo (VI.8 - XXX.9), Pervijse (V.10 - XXI.9 - XXIX.5), Nieuwkappelle (XXII.12 - XXIX.9), Merkem (VII.9), Reninge (XI.9), Nieuwpoort (VI.4), Ieper (XI.5 - XXIII.5 - XXV.10 - XXV.11), Noordschote (XXI.10), Lampernisse (XXIV.11 - XXX.10), Kaaskerke (XIII.8) en Woesten (XXX.7). Telkens werden gelijkaardige taferelen gefotografeerd. We zien een ruïne, waarvan slechts enkele elementen nog doen denken aan een kerk. Ofwel bleef nog een deel van de toren staan, ofwel nog een muur met enkele intacte ramen. Op deze foto's stonden ook vrijwel nooit personen afgebeeld. Slechts enkele malen werd hiervan afgeweken. Zo bijvoorbeeld bij de foto van juni 1916 van het interieur van de kerk van Lo (XXX.9). Op dit beeld zien we een militair die in de middenbeuk van de kerk stond en naar boven keek. Doordat de fotograaf hoger stond dan de militair, krijgen we een geladen effect waarbij de nietigheid van de militair tussen het puin werd benadrukt. Ook bij een andere foto uit 1916 krijgen we een dergelijk effect (XXX.7). Hier zien we een soldaat die op een stoel zat in de totaal vernielde kerk van Woesten, waarvan enkel nog de buitenmuren overeind stonden.

Dat "N'oublions jamais" zo veel foto's bevat van ruïnes van kerken, was om aan te tonen dat de Duitsers goddeloos waren. België was ervan overtuigd, net als alle andere oorlogvoerende naties, dat god tijdens het conflict aan haar zijde stond. Men was het erover eens dat men een

³⁷⁴ M. HELAERS, "De vijand...", nr. 3, pp. 202-203.

juiste strijd had gevoerd. België voerde naast de grote burens Groot-Brittannië en Frankrijk een kruistocht die de beschaving moest redden. Om dit doel te bereiken had men gedurende de oorlog een religieus gekleurde nationalistische retoriek gehanteerd³⁷⁵. Via de fotoverzameling wou de Belgische overheid bewijzen tot welke gruwelijke misdaden het goddeloze Duitse volk in staat was. Ze vielen god rechtstreeks aan door de kerken te vernielen. Naast de beelden van de vernielde kerken bevat “N’oublions jamais” nog een foto die dit probeerde te bewijzen. Men nam deze foto in maart 1916 in Noordschote. We zien een standbeeld van de kruisiging van Christus (XXI.10). De Christusfiguur was echter op de grond gevallen en enkel de armen hingen nog aan het kruis. Dergelijke foto’s werden dus niet toevallig gepubliceerd, men wou opnieuw de Duitsers brandmerken.

Men toonde ook beelden van verwoeste openbare en privé-gebouwen. Zo fotografeerde men onder andere wat overbleef van de Hallen van Nieuwpoort (V.12), de brug van Handzame (IV.5), het station van Ysenberge (XXX.12) en Diksmuide (IV.9), het Blankaert-Kasteel (I.5), boerderijen in Ramskappelle (XXIV.1 - XXIV.10), de Blankaert-molen (XX.5),... In tegenstelling tot de foto’s van kerken, stonden hier meermaals militairen tussen de ruïnes. Het meest opvallende beeld uit de fotocollectie toont net de ruïnes van een privé-huis. De foto dateert van 1914 en werd genomen in Dendermonde (XVIII.5). Het onderschrift luidt: “*Dans les décombres de ce qui fut leur maison*”. We zien twee erg jonge kinderen te midden van een hoop puin. Het enige herkenbare is een stuk van een bed en een wijzerplaat van een klok, waarmee de kinderen speelden.

Waarom nam men nu in deze collectie zo veel foto’s op van de materiële verwoestingen? N’oublions jamais werd in 1919 uitgebracht, dit was ook het jaar waarin de vredesconferentie inzake Duitsland haar beslag kende³⁷⁶. België rekende erop dat het vorstelijk vergoed zou worden voor de geleden schade, maar het stuitte met deze eis vaak op een muur van onbegrip bij de andere delegaties. Zo was bijvoorbeeld de Britse econoom John Maynard Keynes van oordeel dat het economische oorlogsleed van België wel meeviel: “*België*”, zo schreef hij, “*heeft van alle oorlogvoerende naties, de Verenigde Staten uitgezonderd, naar verhouding het geringste offer gebracht*”³⁷⁷. Met de vele foto’s van ruïnes wou de overheid bewijzen dat België wel degelijk in puin lag en dat de zware herstelbetalingen volledig gerechtvaardigd waren. Die herstelbetalingen moesten het de regering mogelijk maken om de wederopbouw

³⁷⁵ R. ROTHER e.a., *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, p. 199.

³⁷⁶ R. COOLSAET, *België en zijn buitenlandse politiek 1930-2000*, Leuven, Uitgeverij Van Halewyck, 2001, p. 223.

³⁷⁷ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Grooten...*, p. 298.

van het land te financieren en om de bevolking schadeloos te stellen voor de geleden verliezen³⁷⁸. Met de vele foto's van ruïnes wou men dus duidelijk het Duitse handelen tijdens de oorlog aan de kaak stellen³⁷⁹.

Een deel van de verklaring lag ook in het feit dat België vaak werd voorzien van foto's door amateur-fotografen. Deze hadden erg veel aandacht voor plaatsen die getuigden over de vernietigingskracht van de oorlog: ruïnes, verwoeste bossen, vernielde loopgraven...³⁸⁰.

8. Weersomstandigheden

Zowel het Belgische leger gedurende de ganse oorlog als het Britse leger tijdens de Derde Slag van Ieper kregen te maken met extreme klimatologische omstandigheden. In de collectieve herinnering komt het beeld van soldaten en materiaal die wegzinken in de modder, steeds terug. Het is dan ook interessant om na te gaan of de fotografen erin geslaagd zijn om dit adequaat op beeld vast te leggen.

8.1 Groot-Brittannië

In juni en juli van 1917 was het weer in de streek van Ieper nog erg goed. Slechts af en toe werd dit mooie weer onderbroken door onweersbuien die er echter meteen voor zorgden dat het terrein blank stond en de loopgraven overstroomden³⁸¹. Vanaf augustus zouden de weersomstandigheden echter drastisch omslaan. Behalve in september zou de regen nagenoeg constant neergutsen. Door de zware bombardementen voorafgaande aan de gevechten was de grond keer op keer omgeploegd. Zo werd het beetje drainage dat in het laagland van Ieper, na de overstroming bij de Ijzer, nog aanwezig was, ook nog volkomen vernietigd. Geschut zakte weg en werd onbruikbaar. De trekdieren kwamen vast te zitten in de modder en soldaten konden door de staat van het terrein nauwelijks nog worden bevoorrad³⁸².

³⁷⁸ De onderhandelingen liepen overigens min of meer op een teleurstelling uit. Enkele van de economische eisen van België werden ingewilligd, maar onvoldoende om de economische onafhankelijkheid van België veilig te stellen., in: R. COOLSAET, *België...*, pp. 224-230.

³⁷⁹ L. GERVEREAU, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du seuil, 2000, p. 121.

³⁸⁰ E. DESBOIS, "1914-1918...", p. 44.

³⁸¹ L. MACDONALD, *Passendale...*, p. 90.

³⁸² L. VAN BERGEN, *Zacht...*, pp. 86-87.

Het was haast onmogelijk voor de Britse soldaten om actie te ondernemen onder dergelijke weersomstandigheden. De beschrijving die Lyn Macdonald gaf van de augustusmaand van 1917 maakt dit duidelijk: *“Het bleef maar regenen, alsof iemand in de hemel met boosaardige genoegens een kraan had opengezet. De regen kwam als een gordijn naar beneden, in stromen als een wolkbreuk. [...] Bij het water dat uit de hemel op de lagere hellingen viel, waar de troepen halsstarrig hun gehavende posities behielden, kwam ook nog eens het water dat van het hoger gelegen terrein in zulke watervallen in hun richting omlaag stroomde, dat elk stroompje veranderde in een snelstromende beek, elke greppel in een waterbedding en elke loopgraaf in een modderig riool. Het sijpelde in de bodem en kwam weer omhoog als de Tommy’s, die op open terrein terechtkwamen, met hun spaden een kuil wilden graven en borstweringen van slijk opwierpen om zich te beschutten. Ze verloren alle hoop op het bereiken van droge grond, want hoe diep ze ook groeven, ze vonden alleen maar modder, modder en nog eens modder, die nóg dunner werd door de regen die erop viel, in loopgraven die net zo snel weer volliepen als de manschappen ze konden leegscheppen. Met hun mokken en helmen. Maar ze moesten wel blijven proberen de linie te consolideren en mogelijkheden*

te zoeken om hun Lewis-machinegeweer te fixeren op de afkalvende rand van een slijmerig gat in de grond. Ze zaten daar nu eenmaal en moesten daar ook blijven³⁸³.” Velen verdrongen tijdens de gevechten omdat ze voorover vielen en niet tijdig uit de zuigende modder raakten. Gewonden konden ook bijzonder moeilijk worden weggehaald. Naar verluidt zou zo’n 20 à 25% van de Britse gesneuvelden tijdens de Slag van Passendale de verdrinkingsdood zijn gestorven. Zij die niet verdrongen bleven steken en werden een gemakkelijke prooi voor het machinegeweervuur³⁸⁴.

De Britse fotografen slaagden er min of meer in om de bittere omstandigheden weer te geven³⁸⁵. Hun beelden worden vaak gedomineerd door het modderlandschap. Zoals de foto van Ernest Brooks (Q 2312) die genomen werd tijdens de slag bij Mesen. Deze foto van 20 april 1917 kreeg als ondertekening: *“German shell bursting in water logged trenches”*. In de verte zien we een granaatontploffing maar het is vooral het desolate modderlandschap met enkele rechtopstaande boomstammen dat de aandacht trekt. Dit was een veelzeggend beeld, omdat de fotograaf de foto nam vanuit een erg laag perspectief waardoor een deel van het zicht beperkt werd door een modderhoop aan de linkerkant van het beeld. Dergelijke landschapsfoto’s komen meermaals voor in de collectie. Vooral de panoramische foto’s

³⁸³ L. MACDONALD, *Passendale...*, p. 151.

³⁸⁴ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 87.

³⁸⁵ J. CARMICHAEL, “Photographers...”, p. 14.

gaven duidelijk de slechte staat van het terrein weer. Soms hadden deze foto's ook effectief de bedoeling om die verschrikkelijke staat weer te geven. Opnieuw Ernest Brooks maakte op 14 november 1917 een panoramische foto (Q 2665) die als onderschrift "*Panoramic view of the battelfield on Paschendaele Ridge, showing state of country over which the troops had to advance*" meekreeg.

De modder was nefast voor het militaire materiaal. Op een foto van John Warwick Brooke van 12 oktober 1917 (Q 6327) zien we een tank die half verzwolgen was door de modder. Deze foto bewijst dat tanks eigenlijk zo goed als nutteloos waren in dergelijke omstandigheden. De aarde was vanaf augustus 1917 zo zompig dat alle zware materiaal nagenoeg meteen wegzakte³⁸⁶.

Aangezien het zware materiaal in de modder bleef steken, maakte men vaak gebruik van paarden als transportmiddel. Ook deze hadden echter zwaar te lijden onder de verschrikkelijke weersomstandigheden. Hierboven hebben we al vermeld dat de Britse collectie enkele foto's bevat waarop paarden te zien zijn die volledig wegzonken in de modder.

Uiteraard waren het de gewone soldaten die het het zwaarst te verduren kregen. Wanneer een kanon strandde in de modder moesten zij het er vaak met man en macht proberen uit te trekken. Een dergelijke scène is te zien op een foto van Brooks van 16 oktober 1917 (Q 3007) waarop een dertigtal manschappen probeerden om een kanon uit de modder te trekken. Zo'n foto's komen meermaals voor. De fotografen hadden vooral aandacht voor die enorm moeilijke omstandigheden waarin militairen actief waren.

We kunnen dus besluiten dat Brooke en Brooks erin slaagden om de preciaire levensomstandigheden min of meer op beeld vast te leggen.

8.2 België

Ook het Belgische leger had tussen 1914 en 1918 vaak te kampen met uitzonderlijk weer. Zo had men in 1915 te maken met enorme regenoverlast. Net zoals het Britse leger tijdens de Derde Slag bij Ieper veranderde het terrein al gauw in een modderpoel. Loopgraven liepen onder water en men moest voortdurend aanpassingen aanbrengen opdat de situatie voor de Belgische soldaten leefbaar zou blijven.

³⁸⁶ N. STEEL, P. HART, *Paschendaele...*, p. 145.

Maar naast de vele regen zou de Eerste Wereldoorlog voor het Belgische leger vooral geassocieerd blijven met extreme koude. In de winters werd men in de loopgraven geconfronteerd met ijzige koude. Vooral de winter van 1916-1917 was onmenselijk koud. Het vroom in januari en februari tot -20° C. Een passage uit het dagboek van A. Van walleghem, de pastoor van Dikkebus, maakt duidelijk hoe koud het wel was tijdens de winter van 1917 en wat het effect hiervan was op de soldaten: *“Het vriesweer dat op 5 januari begint, blijft ononderbroken voortduren tot de 16^e februari. Niettegenstaande de milderende invloed van de zee duidt het kwik in Oostende op 26 januari -9° C aan en op 4 februari $-12,4^{\circ}$ C. In Vielsalm is de temperatuur op dat ogenblik -27° C. Terwijl ik hier zit te schrijven kan ik het bijna niet houden van de koude aan de handen en de voeten. Want het is reeds zo lang geleden als dat wij nog zo eene winter gehad hebben. Want alle man ziet veel af voor het ogenblik door den winter. Ook zijn er reeds verscheidene mannen bevroren, dus gij kunt wel denken op de voorposten dat er maar weinig plaisir is³⁸⁷.”*

Eén foto toont duidelijk hoe koud het wel was in die winter van 1917. Op deze foto die genomen werd in Nieuwpoort in maart 1917 zien we een soldaat die wandelde op het strand dat volledig overdekt was met ijs (XI.10). Ook op een andere foto uit maart 1917 bemerken we dat het bitter koud was. We zien een overstroomde vlakte in Kaaskerke met aan de zijkanten en op de boerderijen in de verte nog steeds sneeuw (XXIII.2).

Men nam ook beelden op in de collectie die tonen dat het in de winter van 1916 extreem koud was, zoals het beeld van een groep soldaten die in maart 1916 van Gyverinckhove naar Steenstrate marcheerden door de sneeuw (XXII.3). Op een foto uit april 1916 zien we zelfs nog sneeuw liggen op het kapotgeschoten dak van een boerderij in Ramskappelle (XXIV.1).

De Britse collectie bevat dus meer foto's die de extreme weersomstandigheden en haar gevolgen weergeven, maar dit komt omdat de modder tijdens de Derde Slag bij Ieper alomtegenwoordig was. Men kon nauwelijks foto's nemen van het terrein zonder te tonen hoe moeilijk de omstandigheden wel niet waren. In “N'oublions jamais” stak men de zware vrieskou van 1916 en 1917 niet weg. Dit behoorde immers tot de mythologie van de oorlog die de prestaties van het Belgische leger nog heldhafter maakte.

9. De vijand³⁸⁸

³⁸⁷ R. CHRISTENS, K. DE CLERCQ, *Frontleven 14/18 : het dagelijkse leven van de Belgische soldaat aan de Ijzer*, Tielt, Uitgeverij Lannoo, 1987, pp. 62-64.

³⁸⁸ Voor een overzichtstabel zie bijlage 9.

De oorlogvoerende partijen maakten in hun propagandastrijd erg vaak gebruik van stereotiepe vijandbeelden. Deze werd voorgesteld als de enige schuldige voor het uitbreken van de oorlog, de vijand was de baarljke duivel. Het is nu belangrijk om na te gaan of we dergelijke eenzijdige voorstellingen ook terugvinden in de fotocollecties

9.1 Groot-Brittannië

Bij de Britse fotocollectie bestaat een substantieel deel uit beelden van Duitsers. Het gaat om 54 foto's van de 327 (16,5%). Belangrijk om na te gaan is op welke wijze de vijand werd voorgesteld.

De strijd tussen Duitsland en Groot-Brittannië was een strijd tussen twee verschillende levensvormen. Duitsland stond voor alles wat niet Brits was. In het Verenigde Koninkrijk kende men een liberale traditie die haaks stond op de sterke centrale macht en het uitgebreide leger in Duitsland. Groot-Brittannië was het land bij uitstek waar een protestantse voluntaristische traditie bestond. Dit zorgde ervoor dat men een beroep kon doen op een vrijwilligersleger en dat de bevolking gedurende het grootste deel van de oorlog achter haar politieke en militaire leiders bleef staan. Het was die botsing tussen twee verschillende culturen die in Groot-Brittannië voor een sterk uitgesproken vijandbeeld ten opzichte van Duitsland zorgde. Door de opmars van Duitsland was alles wat Brits was in gevaar. De status van Groot-Brittannië als leidende wereldmacht werd aangevallen. Vandaar ook dat de bevolking de oorlogsinspanningen ten volle steunde. De algemene idee was dat men Duitsland moest bestrijden om "het goede" te vrijwaren³⁸⁹.

Wie vocht in de Eerste Wereldoorlog, vocht tegelijk voor de beschaving, voor het vaderland en voor de eigen leefgemeenschap en familie. Ongenuanceerde en brutale vijandbeelden drongen de Britse cultuur binnen. Gezelschapsspelen, romans, reclame, posters,... waren doordrenkt van een stereotiepe weergave van de Duitsers. Zelfs kinderen werden voorgesteld als volop actief in de heroïsche strijd tegen de vijand³⁹⁰. Het Wellington House stimuleerde dan wel de "propaganda of the facts", maar dit wou niet zeggen dat de Britten niet overspoeld werden met verhalen over de Duitse gruweldaden. De basisgedachte achter deze gruwelverhalen was dat de vijand zich niet hield aan de oorlogsconventies, die via

³⁸⁹ J. WINTER, "Popular culture in wartime Britain", in: A. ROSCHWALD, R. STITES e.a., *European culture in the Great War: the arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 330-331.

³⁹⁰ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 33.

internationale wetten en verdragen waren vastgelegd. Men benadrukte vooral dat de Duitsers met hun oorlogsmisdaden rechtstreeks de beschaving aanvielen³⁹¹.

Men kon op verschillende wijzen de Duitsers demoniseren, maar in Groot-Brittannië probeerde men er vaak op te wijzen dat ze ontelbare oorlogsmisdaden hadden begaan bij het binnenvallen van het neutrale en weerloze België. De vele beschuldigingen culmineerden op 13 mei 1915 in het “Report of the Committee on Alleged German Outrages”, het rapport dat bekend werd onder de naam “Bryce-rapport”³⁹². Dit rapport gold als de officiële Britse lezing van de invasie. Men nam interviews af van vluchtelingen, van Belgische en Britse soldaten en probeerde op die manier het ontegensprekelijke bewijs te leveren van de groepsverkrachtingen, van het neersteken van gewonde gevangenen, van het vermoorden van Belgische vrouwen en kinderen,... door Duitse soldaten. De emotionele verklaringen van de ondervraagden wilden doen geloven dat de Duitsers wilden waren, maar de commissie Bryce oordeelde anders. Door bijvoorbeeld te stellen dat dronkenschap geweld in de hand had gewerkt, benadrukte de commissie dat dit de Duitsers nog niet tot duivels maakte, maar alleen verklaarde hoe beschaafde Europeanen zichzelf tot zulke wreedheden konden verlagen. Wat echter bleef hangen bij de Britse bevolking was het beeld van de Duitsers als losgeslagen monsters die geen wetten kenden³⁹³.

Het Wellington House verspreidde heel wat materiaal in binnen- en buitenland waarbij de stereotypering van de Duitsers werd bevestigd. Foto's, tekeningen, postkaarten, grafieken, kaarten, films,..., werden voor dit doel gebruikt. Men zorgde er voor dat de publicaties veelzeggende titels kregen die de Duitse gruwelen fel in het licht zetten: “The Beast”, “Frightfulness in Theory and Practice”, “German Barbarism”, “Slavery in Europe”,...³⁹⁴. De stereotypering van de vijand zou een belangrijke stap zijn in een proces van ontmenselijking. Door de gruwelpropaganda slaagde men er in om de Duitsers te dehumaniseren³⁹⁵. De ronduit agressieve houding tegenover de vijand werd uiteindelijk gezien als defensief en moreel

³⁹¹ J. TAYLOR, “Atrocity propaganda in the First World War”, in: K. COLLINS, *Shadow and substance. Essays on the history of photography (in honour of Heinz K. Hemish)*, Michigan, The Amorphous Institute Press, 1990, p. 306.

³⁹² De naam werd afgeleid van viscount James Bryce, die het onderzoek leidde., in: L. ZUCKERMAN, *De verkrachting...*, p. 153.

³⁹³ Na de oorlog werd het rapport fel bekritiseerd. De 350 verklaringen bevatten 155 verwijzingen naar verminking, verkrachting, moedwillige moord op kinderen, of een combinatie van zulke gruwelen, maar voor elk incident was er maar één getuigenis. Het naoorlogse Belgische onderzoek legde slechts een tiental gevallen van moedwillige doodslag bloot, dus veel minder dan het Bryce-rapport deed vermoeden. De schade bij de publieke opinie was enorm en na de oorlog werd vaak vergeten dat heel wat voorvallen effectief waren gebeurd. Het Bryce-rapport was ongetwijfeld gebaseerd op wankel bewijsmateriaal, maar het bood wel een goede inkijk in de Duitse methodiek bij de inval van België. *Ibid.*, pp. 153-161.

³⁹⁴ J. TAYLOR, “Atrocity...”, pp. 306-307.

³⁹⁵ G.L. MOSSE, “Two World...”, p. 507.

verantwoord: de oorlog werd gevoerd voor de beschaving en de eigen Britse cultuur zou de mensheid zuiveren en vooruithelpen³⁹⁶.

Foto's die expliciete beelden toonden van de Duitse gruwelen waren eerder zeldzaam. Deze foto's bestonden wel, maar de censors vreesden dat een overaanbod aan dergelijke beelden in Groot-Brittannië weerstand zou opwekken en de steun van de publieke opinie voor de oorlog zou doen afbrokkelen. Men beperkte zich hoofdzakelijk tot beelden van verwoeste kerken, huizen, dorpen,...³⁹⁷.

De Britse publieke opinie mocht dan wel een sterk uitgesproken vijandbeeld hebben, aan het front was de situatie vaak anders. Bij de soldaten was er een vorm van respect voor de moed en de kunde van de tegenstrever. Men had begrip voor het leed en de ontberingen die de vijand meemaakte³⁹⁸. Het kerstbestand van 1914 was een illustratie van dit wederzijdse begrip tussen de oorlogvoerende partijen³⁹⁹. Degelijke individuele gevallen waren wel allesbehalve courant en men mag dan ook niet concluderen dat er vriendschap bestond tussen de tegenstrevers. Vijandschap was de norm en verbroedering de spreekwoordelijke uitzondering. Afkeer en angst voor de vijand bleven de overheersende gevoelens⁴⁰⁰. De meeste soldaten bleven geloven dat de oorlog voor de goede zaak werd gevochten. Aan het front was er nergens een sterk gemeenschapsgevoel met de vijand, al was het maar omdat contact zo goed als uitgesloten was⁴⁰¹.

Alle foto's van de Britse collectie waarop Duitsers te zien waren, waren beelden van krijgsgevangenen. Het overgrote deel van die foto's waren groepsportretten van de gevangenen.

Foto's van krijgsgevangenen waren een populair middel om toch een beeld te krijgen van de vijand. De camera was immers ongeschikt om de vijandige partijen op één beeld samen te brengen, iets wat in de schilderkunst wel lukte. Slechts wanneer de tegenstrever buiten strijd was, bijvoorbeeld als krijgsgevangene, kon men hem fotograferen.

Op sommige beelden zien we Duitsers die met een trieste blik recht in de camera keken. Door middel van dergelijke foto's probeerde men aan te tonen dat de vijand fel verzwakt was.

³⁹⁶ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 32.

³⁹⁷ J. TAYLOR, "Atrocity...", p. 307.

³⁹⁸ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 28.

³⁹⁹ Naarmate het einde van 1914 naderde verminderden op vele plaatsen aan het Westelijke Front de vijandelijkheden. In de laatste dagen voor kerstmis stopten de gevechten zelfs helemaal. Aan beide kanten van het front werden kerstliederen gezongen en op verschillende plaatsen kwamen de militairen – meestal op initiatief van de Duitsers – uit de loopgraven. Het informele bestand bleef enkele dagen duren. Daarna werd het, na druk van hogerhand beëindigd en zorgde men er voor dat een dergelijk initiatief in de volgende jaren geen kans meer kreeg., in: J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 40-41.

⁴⁰⁰ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 28.

⁴⁰¹ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 67.

Dit was een procédé dat men ook toepaste wanneer de politieke leiding het slagveld van Ieper bezocht. Zo bracht de Britse eerste minister David Lloyd George na de aanval bij Polygon Wood van 26 september 1917 een bezoek aan het front. Zijn inspectietocht werd zorgvuldig uitgestippeld en voor zijn komst werden de gezonde Duitsers uit het gevangenkamp verwijderd, zodat alleen diegenen die ziek en ondervoed waren, overbleven. Men hoopte dat de eerste minister op die manier de indruk zou krijgen dat de Engelse uitputtingstechniek resultaat opleverde⁴⁰². In de fotoverzameling waren er een aantal beelden die de gevangenen van Polygon Wood toonden.

We mogen echter niet concluderen dat de krijgsgevangenen alleen werden weergegeven als uitgeputte, teleurgestelde en overwonnen slachtoffers. Er waren eveneens beelden bij van gevangenen die lachten terwijl ze in de camera keken. Meerdere foto's waren illustratief voor een zekere humanisering van het vijandbeeld. Zo waren er onder andere tien foto's waarop we zien dat de Duitse gevangenen op de een of andere manier door Britse militairen werden geholpen. Er zijn beelden van Duitsers die werden gevaccineerd (Q 2910), gewonden die medische hulp kregen (Q 2856 – Q 2869 – Q 2870 – Q 2871), zelfs van een gevangene die thee dronk met een Brits soldaat (3572). Een foto van Ernest Brooks die genomen werd tijdens de slag van Pilckem Ridge, was een schoolvoorbeeld van de humanisering van de vijand (Q 2629). Op dit beeld zien we een Britse soldaat die een sigaret gaf aan een Duitse militair die gewond in een gracht lag.

Met deze foto's wou men duidelijk uitdragen dat een Britse overwinning voor alle partijen positief was. Groot-Brittannië was de oorlog immers begonnen onder de vaandel van "het goede", en "het goede" was universeel. Foto's waarbij men toonde dat de eigen partij ook weldaad bracht bij de vijand waren courant in alle oorlogvoerende naties. Zo bestonden er Duitse foto's uit 1915 waarop een zittende Duitse soldaat met een tiental Franse kinderen rond hem werd afgebeeld. De kinderen waren brood aan het eten en uit de legende kon worden opgemaakt dat dat brood afkomstig was van de Duitse soldaat⁴⁰³.

We kunnen concluderen dat het beeld dat men in deze fotoverzameling rond de Duitsers creëerde niet eenzijdig vijandig was. Vooral de goede behandeling die de krijgsgevangenen kregen was opvallend. Dit beeld komt niet overeen met het de behandeling waarmee Duitse krijgsgevangenen vaak te maken kregen. Meestal was de houding ten opzichte van soldaten die zich wilden overgeven tamelijk welwillend. Naarmate de oorlog echter voortduurde nam hardvochtig, moorddadig gedrag toe ten opzichte van krijgsgevangenen. Tijdens de Eerste

⁴⁰² P. WOMBELL, *Het ware...*, p. 95.

⁴⁰³ R. FRANK, "Ennemi...", p. 192.

Wereldoorlog stierven uiteindelijk 50.000 Duitse krijgsgevangenen⁴⁰⁴. De slechte behandeling gebeurde op verschillende niveaus. Tussen 1914 en 1918 wees het Internationale Rode Kruis meermaals op overtredingen tegen gewonden en krijgsgevangenen. Alle oorlogspartijen bezondigden zich hieraan⁴⁰⁵. Wanneer de Duitsers eenmaal in het gevangenenkamp waren, kregen ze te maken met een medische voorziening die eerst naar de eigen Britse soldaten keek⁴⁰⁶. Bovendien was ook de voedselsituatie erg slecht. Deze zaken zorgden ervoor dat men erg bang was voor het krijgsgevangenschap. Zo erg zelfs dat zelfs bij uitzichtloze situaties massale overgave uitbleef. Dit was het gevolg van de angst bij de troepen om gevangengenomen te worden. Angst hetzij wegens de verre van denkbeeldige kans op standrechtelijke executie op het slagveld, hetzij op grond van verhalen van gerepatrieerde hospitaalsoldaten of ontsnapte gevangenen, die begrijpelijkerwijs vooral uitweidden over de zwaarste momenten van hun gevangenschap en wier uitspraken door de propaganda werden verspreid. Om gevangenschap te voorkomen vocht men tot het uiterste, tot de oorlog een verloren zaak leek⁴⁰⁷.

We kunnen dus stellen dat het beeld dat we via de fotocollectie kregen van de Duitse krijgsgevangenen tijdens de Derde Slag van Ieper niet volledig strookte met het sterk uitgesproken vijandbeeld dat heerste in Groot-Brittannië. De vijand werd gehumaniseerd, vooral door foto's waarop zowel Britse als Duitse militairen te zien waren.

9.2 **België**

In de Belgische fotoverzameling zien we dat de Duitsers op een meer eenzijdige manier werden weergegeven. Ten eerste is opvallend dat de collectie een veel kleiner aantal beelden bevat met Duitsers erop. Terwijl de Britse collectie 54 foto's van krijgsgevangenen telt, bevinden er zich slechts negen (2,5 %) dergelijke foto's in de Belgische verzameling.

Het gaat onder andere om drie foto's waarop een grote groep Duitse krijgsgevangenen te zien zijn. In tegenstelling tot de Britse collectie was er op deze foto's, op één na (I. 6) geen interactie tussen de verschillende partijen. Daardoor werd de inferieure positie van de Duitsers benadrukt. Dit kunnen we ook opmaken uit een foto die in oktober 1916 in

⁴⁰⁴ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 337.

⁴⁰⁵ A. BECKER, *Oubliés de la Grande Guerre: humanitaire et culture de guerre. Populations occupés, déportés civils, prisonniers de guerre*, Paris, Hachette Littératures, 1998, pp. 273-276.

⁴⁰⁶ Het feit dat weinig of niet werd omgekeken naar de Duitse gevangenen was meestal niet het resultaat van onwil, maar meer van de onderbezetting., in: L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 337.

⁴⁰⁷ S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *'14-'18...*, p. 117.

Steenstrate werd genomen. Op dit beeld gaf een Duits soldaat zich, met de handen boven het hoofd geheven, over aan een Belgische militair. Deze laatste stond klaar met de bajonet in aanslag. Bedoeling van deze foto was om aan te tonen dat het Belgische leger superieur was aan het Duitse. Deze foto kon perfect als illustratie dienen voor hoe België zichzelf zag ten opzichte van het verslagen Duitsland.

Om een dergelijke beeldvorming te verklaren moeten we wijzen op de algemene stemming die leefde bij de Belgen kort na het einde van de Eerste Wereldoorlog. De Belgische overheid bracht de fotocollectie “N’oublions jamais” uit in 1919. Op dat moment heerste nog een sterk patriottisch gevoel bij de Belgen, terwijl de Duitsers als enige schuldige werden gebrandmerkt. De Duitse bevolking werd na de oorlog zo veel mogelijk vernederd. Dit blijkt onder andere uit de terminologie die men in na de oorlog in “De Legerbode” hanteerde. In het nummer van 23 maart 1919 stond bijvoorbeeld: “*Alle Duitsers hebben hondennamen: Otto, Max, Fritz, Heinz, enz.*”⁴⁰⁸. En op 27 april 1919 schreef men: “*Eene “anti-moffrikaanse tentoonstelling” wordt te Charleroi ingericht. Zij zal twee maanden duren en werken omvatten betrekking hebbend op de moffen en de mofferijen...*”⁴⁰⁹. Deze voorbeelden kwamen dan wel uit een officieel magazine, maar toch was dit een houding die bij vele Belgen leefde. Het neutrale België werd tijdens de Eerste Wereldoorlog aangevallen en had bijzonder zwaar te lijden gehad onder de Duitse bezetting. In de meeste westerse mogendheden trad vanaf de tweede helft van 1916 oorlogsmoeheid op⁴¹⁰, en dit was ook wel het geval in België, maar toch bleef de haat tegenover de bezetter onverminderd⁴¹¹.

Net als in Groot-Brittannië werd de Duitse soldaat het slachtoffer van stereotypering en ook in België gebeurde dit op initiatief van de politieke en militaire leiding. Vooral “De Legerbode” beïnvloedde hierin de Belgische soldaten en ook wel de burgerbevolking. Omdat het zowel voor de gewone burgers als voor de militairen moeilijk was om de natie Duitsland als vijand te concretiseren, creëerde men de “doorsnee-Duitser”, of enkele types die hem vertegenwoordigden. Een aanverwante methode bestond erin de vijand vast te pinnen op enkele welbepaalde individuen waarop de haatgevoelens konden worden gedirigeerd. Vaak waren het de Duitse politieke en militaire leiders die deze rol vervulden⁴¹². Hoofddoel van deze stereotypering was om de soldaten in de loopgraven te motiveren⁴¹³.

⁴⁰⁸ S.n., s.n., in: *Le Courrier de l’Armée/De Legerbode*, 23.03.1919, p. 9.

⁴⁰⁹ S.n., s.n., in: *Le Courrier de l’Armée/De Legerbode*, 27.04.1919, p. 11.

⁴¹⁰ S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *’14-’18...*, pp. 145-146.

⁴¹¹ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, p. 265.

⁴¹² M. HELAERS, “De vijand: een portret door “De Legerbode” (1914-1918)”, in: *Revue belge d’Histoire Militaire* (Bruxelles), XXIX, 1991, 2, p. 115.

⁴¹³ M. HELAERS, “De vijand: een portret door “De Legerbode” (1914-1918)”, in: *Revue belge d’Histoire Militaire* (Bruxelles), XXIX, 1991, 3, p. 207.

De revanchistische en hooghartige gevoelens ten opzichte van Duitsland zouden nog lang werken in België. In een overzichtswerk van de Grote Oorlog dat in 1923 werd uitgegeven stond de bevrijding op deze manier weergegeven: “*on riait aux anges, on pouffait au nez des Boches interdits; on flairait le parfum de la juste revanche...*”⁴¹⁴.” Onderzoek wees ook uit dat de Belgische schoolboeken in het interbellum op een erg specifieke manier berichtten over de oorlog. De krijgshaftige taal, de patriottische en nationalistische toon en de vele beschuldigingen aan het adres van Duitsland waren daarin lange tijd dominant. Pas vanaf de tweede helft van de jaren twintig kwam er hierin een wijziging en concentreerde men zich vooral op de slachtoffers die de oorlog had gemaakt, ongeacht de nationaliteit⁴¹⁵.

Naast de beelden van krijgsgevangenen bevat de collectie ook vier foto's van Duitse lijken (XIV.9 - XVI.13 - XVII.3 - XX.10). Ook dit wijst op het superioriteitsgevoel dat België na de Eerste Wereldoorlog uitdroeg. Duitse slachtoffers waren minderwaardig en men had dan ook geen schroom om ze te tonen.

Na het einde van de oorlog zouden de revanchistische gevoelens van Groot-Brittannië veel minder uitgesproken zijn dan die van België. De visie van beide landen op de plaats van Duitsland in Europa bleek snel onverzoebaar te zijn. Groot-Brittannië had in de eerste plaats oog voor het herstel van Duitsland als belangrijkste handelspartner om zo de internationale handel weer op gang te krijgen. België daarentegen schaarde zich achter Frankrijk, dat via een economische blokvorming de Duitse economische macht aan banden wou leggen⁴¹⁶.

Het Belgische revanchisme zorgde er voor dat men van overheidswege geen problemen zag in een eenzijdig, stereotiep vijandsbeeld. Groot-Brittannië was hierin veel voorzichtiger en de foto's van de Derde Slag bij Ieper geven dan ook een gedifferentieerd beeld van de Duitsers. Ze waren krijgsgevangenen die echter op een menswaardige manier werden behandeld. Deze beeldvorming klopte echter niet volledig met courante praktijken waarbij gevangenen slachtoffers werden van wangedrag.

10. Iconografie van de soldaat: De soldaat als arbeider⁴¹⁷

⁴¹⁴ P. HEUZE e.a., *L'épopée belge dans la Grande Guerre racontée par les écrivains et les combattants belges*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1923, pp. 206-207.

⁴¹⁵ H. TISON, “La mémoire de la guerre 14-18 dans les manuels scolaires français d'histoire (1920-1990)”, in: J.J. BECKER, J.M. WINTER, G. KRUMEICH e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 295- 301.

⁴¹⁶ R. COOLSAET, *België...*, pp. 235-250.

⁴¹⁷ Voor een overzichtstabel zie bijlage 10.

Belangrijk om na te gaan is op welke manier men de soldaten fotografisch voorstelde. De gewone militair staat immers vrijwel altijd centraal in de beeldvorming rond oorlogen. Hij wordt vaak stereotiep voorgesteld: als onbekende martelaar, als elitesoldaat, als vrijwilliger, als piloot, als krijger, als technicus,...⁴¹⁸. De soldaat is vrijwel altijd het slachtoffer van een clichématige voorstelling en het is nu de bedoeling om na te gaan of de Britse en Belgische collectie ook een stereotiepe beeldvorming hanteren.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog was het voor de fotografen, om diverse redenen, onmogelijk om de gevechten op beeld vast te leggen. Vandaar dat de soldaat niet werd getoond als krijger, maar veeleer als arbeider. De legers, die voor een groot deel bestonden uit dienstplichtigen (vanaf 1916 ook in Groot-Brittannië), telden manschappen uit alle lagen van de bevolking. Dus waren ook de laagste klassen vertegenwoordigd. Ten tijde van de Eerste Wereldoorlog betekende dit dat ook veel landbouwers de wapens opnamen. Men probeerde nu via de fotografie een agrarische mythe te herstellen: de landbouwerszoon die gewend was aan het harde werk en die met zijn arbeid meehielp aan de oorlogsoverwinning. De soldaat werd algemeen gezien als een simpele volksmens, trouw aan familie, leefgemeenschap en natie. Vaak beschouwde men hem ook nog als een kind bij zijn indiensttreding. Het was pas door de oorlogservaring dat hij volwassen werd.

Zowel in de Britse als de Belgische fotocollectie zien we dat de militairen erg vaak worden weergegeven als arbeiders.

10.1 Groot-Brittannië

Afgezien van de foto's waarop brancardiers te zien waren, bevat de Britse verzameling een aanzienlijke hoeveelheid beelden waarop militairen de meest uiteenlopende taken uitvoerden. Het gaat om 51 foto's (15,6 %). Veel van die foto's tonen soldaten die het militaire materiaal in stelling brachten of munitie aanvoerden. Zoals hierboven opgemerkt, moesten de manschappen, door de belabberde staat van het terrein, vaak zelf het militaire materiaal verslepen waar dit anders door vrachtwagens of paarden gebeurde. De foto's van soldaten die kanonnen uit de modder moesten trekken, bewijzen dit. Men fotografeerde ook af en toe de munitietransporten, zoals te zien is op een foto van Brooke van 16 augustus 1917 (Q 5866) waar militairen in Sint-Elooi een wagon met granaten losten.

⁴¹⁸ M. AUVRAY, "Le soldat: du combattant au technicien", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, p. 173.

De twee officiële fotografen hadden aandacht voor de meest uiteenlopende taken: de collectie bevat beelden van soldaten die de zompige grond probeerden te draineren (Q 5309), mannen die telefoondraad aanvoerden (Q 6050), die water transporteerden (Q 2990), die een lichte spoorweglijn aanlegden (Q 5872), die een weg herstelden (Q 5722), die een rudimentaire waterleiding aanlegden (Q 6221), die herstellingswerken aan een loopgraaf uitvoerden (Q 2745).

10.2 België

Zoals gezegd vinden we ook in de Belgische collectie dergelijke beelden terug. Men fotografeerde vooral vaak de aanpassingswerken aan de loopgraven. De Belgische sector was immers, zeker in vergelijking met de streek van Ieper, vrij rustig. Zelfs op de voorposten waren de momenten van verveling talrijk⁴¹⁹. De monotonie werd dan maar doorbroken door het aanbrengen van versterkingen aan de loopgraven⁴²⁰. De verdedigingswerken werden haast voortdurend verbeterd. De loopgraven waren tot twee meter hoog opgebouwd en versterkt met houten schotten, rijsthout, stro, slijk en zelfs met vaste cementzakjes. Op de onvaste bodems waren planken gelegd, die de verplaatsingen aanzienlijk vergemakkelijkten⁴²¹. De fotografen probeerden al deze activiteiten op beeld vast te leggen, wat ervoor zorgde dat de Belgische soldaten erg vaak als arbeiders werden weergegeven. We zien onder andere foto's van militairen die de loopgraven betonnen (VIII.6).

Maar daarnaast fotografeerde men nog veel andere nevenactiviteiten: het plaatsen van een telegrafielijn (XXI.8), de waterbevoorrading (XVI.1), de constructie van een brug (510), van een dijk (XVIII.7), van loopplanken (XXV.3) en van een schuilplaats (VIII.9), ...

Michel Auvray beweerde dat men militairen tijdens de Eerste Wereldoorlog bij voorkeur voorstelde als landbouwerszonen. In de Belgische fotocollectie komt dit element driemaal terug. Eerst is er een foto van soldaten die in een grasveld met stro camouflage maakten om wegen en observatieposten aan het oog van de vijand te onttrekken (XIII.12). Daarnaast is er zelfs nog een foto uit 1917, genomen in Sint-Jacobs-Kappelle, die militairen op een akker toont. De soldaten plantten op dit beeld aardappelen (XXIII.6). Ook militairen aan het werk in een groentetuin werden gefotografeerd (XV.5).

⁴¹⁹ R. CHRISTENS, K. DE CLERCQ, *Frontleven...*, p. 69.

⁴²⁰ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 55.

⁴²¹ Het waren echter wel slechts de loopgraven in de voorste lijn die werden aangepast, aan de loopgraven van de tweede en de derde lijn was doorgaans minder energie gespendeerd., in: R. CHRISTENS, K. DE CLERCQ, *Frontleven...*, p. 60.

In totaal vinden we in de Belgische collectie 31 foto's (8,6 %) terug van soldaten die werden voorgesteld als arbeiders.

11. De militaire leiding⁴²²

Een opvallend verschilpunt tussen de Belgische en de Britse fotocollectie is dat de Belgische fotografen veel meer aandacht besteedden aan het tonen van de hoge militaire leiders. In de Belgische fotoverzameling vinden we negentien dergelijke beelden terug, terwijl dit in het Britse geval slechts eenmaal het geval is.

11.1 Groot-Brittannië

De Britse foto waarop militaire bevelhebbers zijn weergegeven, is van de hand van Ernest Brooks (Q 3092). We zien drie luitenant-kolonels en een majoor in een veroverde Duitse dug-out. De absolute legertop wordt echter niet getoond. Er is geen enkele foto van generaal Gough of van generaal Plumer⁴²³. Zelfs voor de militaire opperbevelhebber Sir Douglas Haig hadden Brooks en Brooke schijnbaar geen aandacht.

Bij een poging om deze opvallende afwezigheid te verklaren, kunnen we verwijzen naar de houding van de soldaten ten opzichte van de militaire autoriteit. Deze houding was tijdens de oorlog fel geëvolueerd, men stond steeds negatiever ten opzichte van het gezag. Ten tijde van de Derde Slag bij Ieper stond de meerderheid van de militairen erg sceptisch tegenover haar bevelhebbers⁴²⁴. Het antwoord op de vraag of de hoge officieren slachters dan wel bekwame militairen waren, was voor het gros van de manschappen erg duidelijk. De officieren werden zeker niet altijd innig bemind en de legerstaf, die zich kilometers achter de frontlijn bevond, werd ronduit gehaat. Voor de gewone soldaat was het na verloop van tijd onduidelijk wie de echte vijand was: de soldaat aan de overkant of de generaals in hun riant onderkomens⁴²⁵.

⁴²²Voor een overzichtstabel zie bijlage 11.

⁴²³ In augustus 1917 zou generaal Gough het militaire bevel tijdens de Derde Slag bij Ieper verliezen aan generaal Plumer., in: T. WILSON, *The myriad...*, p. 473.

⁴²⁴ Bij gewone soldaten was er een gedeeld wantrouwen tegenover de hoge officieren wiens bevelen zij moesten uitvoeren. Dat was een haast onvermijdelijke reactie in een dergelijke uitgebreide oorlog. Het was voor de gewone soldaat nagenoeg onmogelijk om een overzicht te krijgen van een gevecht en van de eventuele voortgang ervan, omdat een soldaat alleen de situatie in zijn eigen deel van het front kende. Men zag dan ook vaak de zin niet in van een offensief, terwijl dit militair-strategisch gezien wel te verantwoorden was., in: J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 69-70.

⁴²⁵ L. VAN BERGEN, *Zacht...*, p. 13.

Aan het thuisfront was deze vijandige houding minder duidelijk. Sir Douglag Haig werd aanzien als een groot man⁴²⁶.

Tijdens het interbellum en na de Tweede Wereldoorlog, tot op de dag van vandaag, kwam de reputatie van de leidinggevende commandanten onder druk te staan. Historici schilderden de generaals af als tactische en psychologische mislukkelingen die honderdduizenden jonge mannen de dood injaagden⁴²⁷. Vooral foto's uit de Eerste Wereldoorlog onderbouwden de bovenstaande these van deze historici. De onbewogen gezichten die ons van foto's uit de Eerste Wereldoorlog aanstaren, spreken niet van een verontrust geweten of spijt over de bloedbaden waarvan ze de leiding hadden, evenmin als de omstandigheden waarin ze toen leefden: de luxe kastelen waarin ze verbleven, het overvloedige eten, de uitgebreide entourage... David Lloyd George, Prime Minister van Groot-Brittannië van 1916 tot 1922, schreef ooit: "De zorgvuldigheid waarmee generaals in hoge functies gevaar voor hun eigen persoon vermeden (er waren respectabele uitzonderingen), is een van de aanvechtbare vernieuwingen in de moderne oorlogsvoering." De levensomstandigheden van de militaire leiding stonden mijlenver van die van de gewone militair aan het front⁴²⁸. Zoals gezegd riep die brede kloof vaak spanning op.

Her gebrek aan foto's van militaire bevelhebbers tijdens de Derde Slag bij Ieper kan erop wijzen dat het vertrouwen in het opperbevel ook al vanaf 1917 tanende was. 1917 was het jaar waarin Groot-Brittannië voor het eerst te maken kreeg met een duidelijke en algemene onderstroom van oorlogsmoeheid⁴²⁹. De Britse bevolking kreeg het steeds moeilijker met de groeiende greep van de overheid op het economische en sociale leven. In 1916 werd onder meer de dienstplicht ingevoerd en werden de wapenfabrieken gedeeltelijk genationaliseerd.

⁴²⁶ Zowat alle oorlogvoerende naties zagen hun leidinggevende commandanten als helden. Joffre, Foch, von Hindenburg,..., werden in hun thuisland op handen gedragen., in: J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 341.

⁴²⁷ Dit beeld werd de jongste jaren af en toe genuanceerd door enkele historici. Onder andere Peter Simkins, geschiedkundige bij het Imperial War Museum, behoort tot deze groep. In zijn overzichtswerk van de Eerste Wereldoorlog aan het Westelijke Front schrijft hij: "In Groot-Brittannië wordt het collectieve geheugen aan de "Great War" nog steeds beheerst door beelden van domme en incompetenten generaals of bloedige en zinloze aanvallen om één of twee meter vooruit te komen in de Vlaamse modder [...] Natuurlijk waren er klungelende generaals en talloze voorbeelden van vergeefse aanvallen, waarbij op bijna misdadige wijze mensenlevens op het spel werden gezet. Maar daarmee is het beeld niet compleet. Andere generaals leerden de nieuwe technologie beheersen en door deze op andere manieren toe te passen, doorbraken ze ten slotte de patstelling van de loopgravenoorlog waartoe dezelfde technologie in 1914 had geleid. Als men kritiek heeft op Foch om de wijze waarop hij, laten we zeggen in 1915, de operaties leidde of Haig de vergissingen verwijt die hij aan de Somme en in Passendale maakte, moet men hen ook de eer voor hun overwinningen in 1918 gunnen. In: P. SIMKINS, *De Eerste Wereldoorlog: het Westfront*, Lisse, Rebo Productions, 1992, p. 219.

⁴²⁸ J. KEEGAN, *De Eerste...*, pp. 341-342.

⁴²⁹ 1917 was ook voor de andere oorlogvoerende naties een rampjaar. In de winter van dat jaar gaf Rusland het op. Zeshonderdduizend Italianen vluchtten of gaven zich over na het bloedbad van Caporetto. Ook in Duitsland kreeg men te maken met oorlogsmoeheid. Aan het Belgische front ontstond bij de Vlaamse soldaten een onderstroom van ontevredenheid omwille van de ongelijke behandeling van Walen en Vlamingen. Ook in het Franse leger stak een golf van protest op. Dit gebeurde na de gigantische verliezen bij het offensief aan de Chemin des Dames., in: L. MACDONALD, *Passendale 1917*, Amsterdam, Ambo/Anthos, 2004, p. 11.

De staat probeerde steeds meer via dwang de mankracht en de economische middelen te bekomen, die nodig waren voor een voortzetting van de oorlog⁴³⁰. Het vertrouwen in een snelle overwinning was volledig verdwenen. Tijdens het jaar 1917 kwam er nauwelijks positief nieuws van aan het front. De luchtmacht kende grote verliezen en nooit voordien werden zoveel handelsschepen tot zinken gebracht⁴³¹. Ernest Brooks en John Warwick Brooke lijken enigszins beïnvloed te zijn geweest door deze algemene stemming en namen dan ook nauwelijks foto's van militaire bevelhebbers die ver verheven leken boven hun manschappen.

11.2 België

In de Belgische collectie vinden we dus negentien (5,3 %) foto's terug van de militaire leiding.

Op twaalf van die negentien foto's staat koning Albert afgebeeld. Dit past in het beeld dat al bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog rond de koning werd gebouwd. Vanaf 4 augustus 1914 werd Albert de koning-soldaat: het levende symbool van de Belgische moed, koppigheid en zelfoverschatting⁴³². De bezorgdheid van de koning om zijn leger en de wil tot vasthouden van de vaderlandse grond namen mythische proporties aan⁴³³. Rond de Belgische vorst werd tussen 1914 en 1918 een ware heldencultus gevormd. De koning-soldaat was een door de geallieerden in gang gestoken mythologisering van het Belgische staatshoofd waarbij klassieke en bijbelse elementen de basis vormden⁴³⁴. Dit komt bijvoorbeeld goed tot uiting in "King Albert's Book", een boek dat in december 1914 door de Britse schrijver T.H. Hall Caine samen met The Daily Telegraph werd uitgebracht ten voordele van België. Schrijvers, politici, schilders, componisten en wetenschappers betuigden er hun solidariteit met het Belgische volk. Het boek bevatte bijdragen van onder andere Herbert Asquith, Arnold Bennett, Henry Bergson, Winston Churchill, Louis Couperus, Rudyard Kipling, David Lloyd George, Claude Monet, Maurice Maeterlinck en William Taft⁴³⁵. Bijzonder illustratief voor de wijze waarop zowel de Belgische bevolking als de buitenwereld Albert zagen, was het stuk

⁴³⁰ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 53.

⁴³¹ T. WILSON, *The myriad...*, p. 507.

⁴³² S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, pp. 63-64.

⁴³³ *Ibid.*, p. 99.

⁴³⁴ M. HELAERS, "De Albertijnse mythe voor de soldaat aan de IJzer: een beeldvorming door "De Legerbode" (1914-1918)", *Revue belge d'Histoire Militaire* (Bruxelles), XXVIII, 1990, 6, p. 445.

⁴³⁵ P. CHIELENS, H. DECOODT, "Oorlog...", pp. 26-29.

van Sarah Bernard in het boek: *“Leve Koning Albert! Vlekkeloze held! Martelaar van het gegeven woord! Gevolgd door zijn volk, zoo klein en toch zo groot, toog hij de ontelbare horde der Barbaren tegemoet. Alle gunsten weigerend, alle beloften afslaand, onverstoorbaar voor bedreigingen, heeft hij dag en nacht de Duitse vrijbuiters in bedwang gehouden. Nooit zal Frankrijk deze plicht van erkentelijkheid vergeten. Maar het uur van de zege komt nabij; en de Victorie die in haar glorieuze handen de schaal der gerechtigheid houdt zal Koning Albert en zijn dapper volk een ruim gedeelte van het Duitse grondgebied toekennen. En de Germanen zullen onder Belgisch bewind eindelijk leren wat eer en recht is*⁴³⁶.”

Ook in het door het Belgische leger uitgegeven soldatenblad “De Legerbode” ontstond een hele beeldvorming rond de koning. Hier probeerde men vooral om Albert niet te eenzijdig als onbereikbare held voor te stellen. In “De Legerbode” gebeurde dit vaak door in ogenschijnlijk kleine feiten de beleefdheid, de nederigheid en de stijl van de vorst schijnbaar achteloos te demonstreren. Zo werd een echt ideaalbeeld voor een persoon sterk benaderd: doortastend, dapper en strijdlustig wanneer de omstandigheden het vereisten, nederig, onbaatzuchtig en oprecht wanneer het mogelijk was⁴³⁷.

Het beeld van koning Albert werd op verschillende manieren geconstrueerd. Een erg effectief middel bleek de verspreiding te zijn van geïllustreerde postkaarten waarop de vorst op erg uiteenlopende wijzen werd afgebeeld: Albert in de loopgraven, vurend op de Duitsers; in een vliegtuig; in een hoeve pratend met de bewoners; in een fabriek samen met arbeiders; met een tricolore vlag in de vuist. De context waarin men hem afbeeldde, stond vaak bol van de symboliek: de koning geflankeerd door een Belgische leeuw of de vorst op zijn paard met een sabel in de hand terwijl hij naar de vijand toe rijdt⁴³⁸.

Ook foto's speelden een belangrijke rol in de beeldvorming rond Albert. In de geanalyseerde fotocollectie wordt de koning op diverse manieren getoond. Er zijn foto's van de vorst terwijl hij net uit een vliegtuig kwam (VI.10), beelden waarop hij te zien is met de Franse president Raymond Poincaré (V.11) en maarschalk Foch (XVI.12 - II.11); foto's van Albert die tijdens de voorbereiding van een militair défilé praatte met militairen te paard (I.1). Alle foto's hebben echter gemeen dat de koning op een menselijke manier weergegeven wordt. Nooit leek de houding van de vorst geposeerd en nooit leek hij zich bewust te zijn van de camera. Altijd

⁴³⁶ H. CAINE, L. ABBOTT, *King Albert's book : een hulde aan den koning der Belgen en het Belgische volk vanwege voorname en gezaghebbende personaliteiten door de wereld heen*, s.l., Daily Telegraph, s.d., p. 117.

⁴³⁷ M. HELAERS, “De Albertijnse...”, p. 465.

⁴³⁸ P. HEUZE, *L'épopée...*, pp. 182-183.

scheen hij erg bereikbaar te zijn. Op de foto's van het militaire défilé en de vliegtuiginspecties zijn ook altijd gewone militairen afgebeeld.

Albert wou dat hij geassocieerd werd met de Belgische soldaten. De gewone soldaat stond immers in het centrum van de beeldvorming rond de Eerste Wereldoorlog, ook na het einde van het conflict. De generaals leken veel minder belangrijk en het was dan ook noodzakelijk dat de koning zich liet fotograferen in situaties die zijn verbondenheid met de gewone soldaat toonden⁴³⁹.

Belangrijk is dat men in de fotoverzameling ook de nodige aandacht besteedde aan beelden van de koning bij het einde van de oorlog. De vorst had op dat moment in de collectieve verbeelding welhaast de status van halfgod bereikt⁴⁴⁰. Hij verpersoonlijkte de overwinning op de Duitsers en de herwonnen vrijheid.

Op vijf foto's zien we ook dat Albert vergezeld werd van koningin Elisabeth of van kroonprins Leopold (I.1 - XXVI.10 - XXX.1 - XXX.2 - XXX.3). Ook zij pasten in de beeldvorming die rond de koning werd opgebouwd. Albert en Elisabeth verbleven tijdens de oorlog in hun villa in De Panne en deelden het leven van de troepen. Beiden namen hun publieke rol ernstig en konden op immense sympathie rekenen bij de Belgische bevolking⁴⁴¹. In een overzichtswerk van de Belgische oorlogsinspanningen dat in het begin van de jaren twintig werd uitgegeven zien we hoe populair ook Elisabeth was, tijdens én na de oorlog: *“A la reine allait le respect universel. Elle était “la Providence de l’armée”, “la mère de nos soldats”, “la soeur de charité de l’Yser”, “Notre Reine!” Elle était au chevet des mutilés, elle préparait les tisanes et administrait les médecines, elle priait pour les morts, elle recueillait les enfants orphelins, elle aidait des vieillards à quitter des chaumières dévastées par les obus. Elle portait invariablement la cornette des religieuses qui se sont vouées aux hôpitaux et, sur sa poitrine, la croix rouge mettait son signe ennoblissant⁴⁴².”*

Ook kroonprins Leopold werd meermaals getoond (V.1 - XXVI.10 - XXX.1 - XXX.2 - XXX.3). Men fotografeerde hem in militair kostuum, terwijl men niet wist tot welk regiment hij behoorde⁴⁴³. De foto's van de koning, samen met zijn echtgenote en zijn zoon, hadden als hoofddoel het benadrukken van de menselijke kant van de vorst. De menselijke kant die een belangrijk element vormde van het ideaalbeeld dat rond Albert werd gecreëerd. Hij was niet alleen de militaire opperbevelhebber, maar ook de vader van de natie, van het volk en van de militairen.

⁴³⁹ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 236.

⁴⁴⁰ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Groote...*, p.292.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 212.

⁴⁴² P. HEUZE, *L'épopée...*, p. 183.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 183.

Naast foto's van Albert en de rest van de koninklijke familie vinden we in de collectie ook enkele beelden terug waarop hoge officieren te zien zijn. Er zijn niet alleen twee foto's van de Franse maarschalk Foch (XVI.12 - II.11) en Joffre (VIII.2), maar ook van de Belgische Generale Staf (XXIV.8) en van de generaals Bertrand (XIX.7), de Witte (XXIX.7), Gillain (X.4), Biebuyck en Detaille (V.1). Deze foto's vertonen één opvallend gemeenschappelijk kenmerk. Ze geven geen beeld van de officieren in actie. De militaire leiders worden weergegeven terwijl ze zich achter het front bevinden. We zien ze tijdens tactische besprekingen, bij inspecties of bij het uitdelen van militaire decoraties maar ze zijn niet te zien als soldaten. In vergelijking met de beeldvorming bij koning Albert was de afstand van de hoge officieren tot de gewone soldaat veel groter. Hoewel het leek alsof Albert dicht bij de militairen stond, vinden we ook van hem in de collectie geen actiebeelden terug. Dit kunnen we linken aan een evolutie die op gang was gekomen sinds de Amerikaanse Burgeroorlog.

Tijdens de Klassieke Oudheid en tijdens de Middeleeuwen werden militaire leiders vooral afgebeeld als krijgers, ze waren de heldhaftigste onder de soldaten. Na de Middeleeuwen zagen we dan weer vooral beelden van hoge officieren die bevelen uitdeelden, die toeschouwden tijdens de gevechten. Met de opkomst van de moderne en industriële oorlogen vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw veranderde die populaire beeldvorming gevoelig. Het zou vooral de fotografie zijn die zorgde voor een nieuwe beeldvorming. Vanaf de Amerikaanse Burgeroorlog, de Frans-Duitse Oorlog en vooral vanaf de Eerste Wereldoorlog werden militaire leiders niet meer gezien als krijgers. Ze werden niet meer afgebeeld als militairen wiens politieke macht volledig ondergeschikt was. Voordien waren de hoge officieren een soort van tussenschakel tussen de politieke leiding en de gewone soldaat, maar dat verdween voorgoed tijdens de Eerste Wereldoorlog. De oversten moesten geen poses meer aannemen alsof ze heldhaftige krijgers waren, want dat waren ze niet meer. Als gevolg van de toenemende complexiteit van de oorlogsoperaties waren ze geëvolueerd naar staatsmannen die belangrijke politieke macht bezaten. Ze waren de organisatoren, de managers binnen het leger. Het was dus niet meer mogelijk om via foto's de fysieke kracht van de officieren te tonen. We zien ze wel tijdens troepenschouwingen, bij het bekijken van stafkaarten, kijkend door een verrekijker... Verder ging de oorlogsparticipatie blijkbaar niet. Afgaande op de beeldvorming bestond de taak van de militaire leiding er vooral in om de gewone soldaat een houvast te bieden. Op foto's zien we de zekerheid, de vastberadenheid die officieren uitstraalden. Zij zorgden ervoor dat de situatie onder controle bleef. In de chaotische en onoverzichtelijke oorlog kon men erop rekenen dat de militaire leiding niet zou

wijken, dat ze zonder verpinken en onder alle omstandigheden de situatie meester bleef⁴⁴⁴. Ook in de Belgische fotoverzameling vinden we dit algemene beeld terug. Zowel koning Albert als de leden van de Generale Staf werden afgebeeld met kaarsrechte rug, vaak met de handen op de rug. Ze straalden absolute zekerheid uit. Zelfs kroonprins Leopold nam deze populaire pose over. Opvallend is wel dat er in de collectie geen foto's werden opgenomen van duidelijk poserende generaals. In de andere oorlogvoerende naties gebeurde dit immers frequent. Maarschalk Foch werd veelvuldig afgebeeld terwijl hij recht in de lens keek en ook Paul von Hindenburg en Erich Ludendorff namen vaak poses aan terwijl ze werden gefotografeerd.

De militaire leiding moest niet alleen zekerheid uitstralen. In een allesvernietigend conflict zoals de Eerste Wereldoorlog moest ze ook menselijk overkomen. Vandaar dat men ze fotografeerde bij troepenschouwingen, in de loopgraven, pratend met militairen,... Ze stonden boven de gewone soldaat, maar het moest lijken alsof ze bereikbaar bleven⁴⁴⁵. De beeldvorming van Albert als koning-soldaat is een perfecte illustratie van deze stelling en ook de andere Belgische generaals werden op deze manier getoond. Zelfs die ene Britse foto van officieren in een dug-out gaf die twee aspecten weer (Q 3092). Twee van de vier officieren keken zelfverzekerd in de lens maar de wijze waarop ze aan een eenvoudige tafel zaten, gaf hen iets bereikbaars.

12. Koloniale hulptroepen⁴⁴⁶

De Eerste Wereldoorlog werd niet alleen uitgevochten door Europese naties. Deze deden, indien dit mogelijk was, ook beroep op hun kolonies om hun troepen aan te vullen. Dit gaf tijdens de oorlog aanleiding tot heel wat racistisch geïnspireerde discussies tussen de oorlogspartijen. Vooral het feit dat Duitsland, dat geen koloniale grootmacht was, weinig koloniale hulptroepen kon inzetten, terwijl Groot-Brittannië en Frankrijk dit wel volop deden, voedde deze discussies⁴⁴⁷.

12.1 Groot-Brittannië

⁴⁴⁴ L. HENNINGER, "L'image du chef", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, pp. 197-198.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁴⁶ Voor een overzichtstabel zie bijlage 12.

⁴⁴⁷ A. BECKER, *Oubliés...*, p. 317.

Allereerst kreeg Groot-Brittannië tijdens de Derde Slag bij Ieper steun van Canadese, Australische en Nieuw-Zeelandse troepen. Zoals reeds gezegd beschikten deze troepen over eigen officiële fotografen. Deze legden eigen accenten in de weergave van de oorlog. William Rider-Rider, de Canadese fotograaf, had niet alleen aandacht voor de veldslag zelf, maar eveneens voor lichtere onderwerpen zoals sportwedstrijden, contact van de Canadese militairen met de burgerbevolking, bezoeken van hoogwaardigheidsbekleders... Hij maakte ook veel foto's die sterk propagandistisch waren⁴⁴⁸.

De Australische troepen hadden twee officiële fotografen ter beschikking. Frank Hurley moest beelden maken die gepubliceerd konden worden, terwijl Hubert Wilkins foto's maakte omwille van hun historische waarde. Dit was echter slechts een fictieve scheidingslijn en beiden maakten meer en meer foto's die blijvende historische waarde hadden⁴⁴⁹.

William Rider-Rider zou tijdens de Derde Slag bij Ieper 400 foto's maken terwijl Hurley en Wilkins samen 600 foto's afleverden⁴⁵⁰. In het Department of Photographs van het Imperial War Museum werden deze niet bewaard onder dezelfde onderverdeling als de Britse foto's. Het Australische en Canadese beeldmateriaal werd dus gezien als een apart onderdeel en werd ook als dusdanig geclassificeerd. Zo kregen deze foto's andere referentienummers dan de Britse foto's.

Maar Groot-Brittannië kreeg niet alleen hulp van Australië, Nieuw-Zeeland en Canada, ook andere kolonies leverden manschappen. Terwijl de oorlog voortduurde, werd de vraag naar werkkrachten immers steeds groter. Er waren niet alleen soldaten voor het front nodig, maar ook mannen die instonden voor transportopdrachten, die de militairen konden voorzien van voedsel en munitie. Groot-Brittannië alleen kon die taak niet aan en richtte zich daarom vanaf 1916 tot andere landen. Men begon werkbataljons aan te werven waarvan de manschappen kwamen uit Egypte, Zuid-Afrika, Indië en China. Deze werkbataljons zorgden ervoor dat meer Britse mannen naar het front konden worden gestuurd⁴⁵¹. Vanaf 1917 kwamen aanzienlijke koloniale hulpstroepen aan die het grote offensief van Haig steunden⁴⁵². Ernest Brooks en John Warwick Brooke maakten beelden van de inspanningen van deze

⁴⁴⁸ J. CARMICHAEL, "Photographers...", p. 5.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵¹ Groot-Brittannië deed vooral beroep op Chinese koelies als goedkope werkkrachten. Bij leven werden ze voorgesteld als onbetrouwbaar en ze werden dan ook als dusdanig behandeld. Het was pas na hun dood – vele stierven in Frankrijk aan de gevolgen van de Spaanse griep – dat men ze ging zien als trouwe bondgenoten., in: C. BRANTS, K. BRANTS, *Levende herinnering: de oorlog die nooit ophield 1914-1918*, Zaltbommel, Uitgeverij Apirilis, 2004, p. 56.

⁴⁵² P. WOMBELL, *Het ware...*, p. 55.

manschappen, maar ook hier werden deze foto's haast nooit geklasseerd bij de foto's van de Derde Slag bij Ieper.

Uitzondering zijn de drie foto's van Zuid-Afrikaanse militairen, die deel uitmaakten van de South African Scottish. Twee van die foto's werden gemaakt door Ernest Brooks op 21 september 1917 (Q 2869-Q 2870). We zien hoe een gewonde Duitse soldaat door vier Zuid-Afrikaanse militairen wordt gedragen. De andere foto werd een dag later genomen. Daarop zien we Zuid-Afrikaanse soldaten die in een loopgraaf de Slag bij de Meenseweg afwachtten (Q 11681)⁴⁵³.

Ernest Brooks maakte tijdens diezelfde Slag bij de Meenseweg ook nog een foto van Australische manschappen die in een gracht rustten tijdens hun tocht naar de frontlijn (Q 2904).

De collectie bevat ook één beeld van Nieuw-Zeelandse militairen. Het gaat meerbepaald om een foto van 5 oktober 1917 van Brooks. We zien Nieuw-Zeelandse soldaten die gewond geraakt waren tijdens de Slag bij Broodseinde (Q 2973).

De collectie bevat dus vijf foto's (1,6 %) van de koloniale hulptroepen.

12.2 België

Het Belgische leger zette, in tegenstelling tot Groot-Brittannië geen koloniale hulptroepen in. De autoriteiten vonden het immers niet gepast om de naïeve Congolezen met het Europese leven te confronteren⁴⁵⁴.

Toch vinden we in de fotocollectie enkele beelden terug van koloniale militairen. Het gaat om drie foto's (0,8%). De eerste werd genomen in mei 1915 en toont Duitse krijgsgevangenen die begeleid werden door Arabieren te paard (XXIV.3). De tweede foto dateert van september 1915 en is een groepsportret van zeven Algerijnse officieren (XXIV.9). De laatste foto toont de Indische Maharadjah van Patiala die in 1917 een bezoek bracht aan het Belgische front (IV.7). Op dit laatste beeld zien we ook Belgische en Engelse officieren.

Dat deze Belgische fotocollectie werd uitgebracht in 1919 verklaart waarom er ook beelden waren van koloniale hulptroepen. Tijdens de oorlog waren dergelijke beelden immers verboden. In een rondzendbrief van 26 januari 1917 benadrukte de Belgische overheid dat het de pers verboden was om te berichten over de eventuele deelname van koloniale troepen aan

⁴⁵³ De fotograaf van foto Q 11681 is onbekend.

⁴⁵⁴ S. DE SCHAEPDRIJVER, *De Grootte...*, p. 174.

de oorlog⁴⁵⁵. In de geallieerde landen heerste er grote vrees om veel foto's te verspreiden van de koloniale hulptroepen. Niet zozeer foto's van Canadese, Australische en Nieuw-Zeelandse militairen, maar vooral Senegalese, Algerijnse, Indische, Egyptische,... manschappen werden zo min mogelijk getoond. Aan deze restrictie lagen vooral racistische motieven. Zo mochten in Frankrijk tijdens de oorlog geen foto's van kleurlingen in het leger worden getoond, omdat deze, vooral in Duitsland, geassocieerd werden met barbaarse misdaden⁴⁵⁶. Ook in de andere landen werden gekleurde manschappen erg wantrouwig bekeken, zelfs als ze zelf gebruik maakten van hun diensten⁴⁵⁷.

Opvallend is dat men in Duitsland ageerde tegen de koloniale hulptroepen met dezelfde argumenten als deze die de geallieerde landen gebruikten om de Duitse misdaden bij de inval te veroordelen. Daarvan getuigt deze passage uit “La violation du droit des gens de la part de l'Angleterre et de la France par l'emploi des troupes de couleur sur le théâtre de la guerre en Europe” die in 1915 door de Duitse overheid werd uitgegeven. Met dit werk poogde men de neutrale landen te overtuigen om dergelijke misdaden zwaar te veroordelen: *“Ces gens, originaires de contrées où la guerre revêt encore aujourd'hui un caractère particulièrement cruel, ont apporté les moeurs de leur pays en Europe, et, sous les yeux du haut commandement des armées anglo-françaises, se livrent à des actes de cruauté qui violent non seulement les lois reconnus de la guerre, mais qui défient en outre celles de la morale et de l'humanité [...] Les auxiliaires de couleur [...] ont l'habitude sauvage de se faire des trophées de guerre avec des têtes et des doigts coupés de soldats allemands et de porter autour du cou des colliers d'oreilles coupées. Sur le champ de bataille il se glissent avec une perfidie sournoise auprès des blessés allemands pour leur crever les yeux, leur dilacérer le visage à coup de couteaux et leur crever la gorge. Les Hindous accomplissent leurs forfaits avec un poignard aiguisé [...] Des Turcos, quoique blessés eux-mêmes, rampent sur les champs de bataille et assassinent avec une sauvagerie bestiale, les blessés allemands sans défense. On a peine à comprendre que les commandements français, bien que connaissant parfaitement les habitudes barbares et cruelles de nègres sénégalais, aient pu confier à ces*

⁴⁵⁵KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-IIe Bureau, Etat de siège-censure/Instructions sur la photographie aérienne, 26.01.1917.

⁴⁵⁶ L. VERAY, “La propagande...”, p. 24.

⁴⁵⁷ Groot-Brittannië kon beroep doen op de blanke inwoners van Australië, Nieuw-Zeeland en Canada. Men zette deze militair in. De Indische, Egyptische, Zuid-Afrikaanse en Chinese manschappen werden veeleer ingezet als genietroepen of als eenvoudige werkkrachten die het front moesten voorzien van voedsel en munitie. Frankrijk maakte gebruik van Senegalese en Algerijnse infanteristen. Zelfs Duitsland, dat niet tot de koloniale grootmachten kon worden gerekend, maakte tijdens de Eerste Wereldoorlog gebruik van kleurlingen om haar kolonies in Afrika te beschermen., in: A. BECKER, *Oubliés...*, p. 318.

*hommes l'escorte de prisonniers allemands blessés et se rendre ainsi coupable du crime d'assassinat*⁴⁵⁸. ”

Het is dus opvallend dat de Belgische overheid het toch aandurfde, ondanks het sterk racistische Europese klimaat, om een beperkt aantal foto's te tonen van de koloniale hulpstroepen waarop Engeland en Frankrijk een beroep hadden gedaan. Door zelfs een foto af te drukken waarop Duitse gevangenen werden weggevoerd door Arabische troepen, benadrukte men nogmaals de inferioriteit van de overwonnen vijand.

13. Wapens⁴⁵⁹

Belangrijk in de propagandastrijd was dat men toonde dat het eigen leger paraat stond, dat men de militaire middelen bezat om de oorlog te winnen. Vandaar ook dat fotografen veel aandacht besteedden aan wapens. Door veel foto's van wapens te verspreiden kon men aantonen dat de eigen oorlogsinspanningen maximaal waren. Op die manier bood men een tegengewicht voor de propaganda van de vijand. Zowel de Britse als de Belgische fotocollectie bevatten opvallend veel foto's van wapens.

13.1 Groot-Brittannië

De Britse verzameling bevat 78 foto's (23,9 %) die een bewijs leveren van de militaire paraatheid van het leger. Het gaat om uiteenlopende beelden. Zo zien we enkele foto's van de grote hoeveelheden munitie die voor de strijd werden aangevoerd. Op een foto van Ernest Brooks van 19 augustus 1917 (Q 2662) zien we hoe men via een kleine, motorisch gestuurde trein bommen naar het front bracht. Op de achtergrond van dit beeld bemerken we nog hoe een konvooi van vrachtwagens, karren en voorwagens naar voren trok. Op een andere foto, ditmaal van John Warwick Brooke (Q 5855), zien we hoe men met vereende krachten deze kleine treinen loste.

De collectie bevat ook nogal wat beelden van paarden die munitie naar het front brachten. Vaak hadden deze dieren het erg moeilijk om hun taak te vervullen. Dit is onder andere te zien op een foto van Brooke van 1 augustus 1917 (Q 5941). Deze foto toont hoe twee

⁴⁵⁸ *Ibid.*, pp. 320-321.

⁴⁵⁹ Voor een overzichtstabel zie bijlage 13.

paarden, die granaten vervoerden op hun rug, diep wegzonken in de Ieperse modder. Op nog andere foto's zien we dan weer hoe de munitie in konvooien werd aangevoerd. Lange rijen paarden en soldaten brachten de granaten naar het front. Dit werd, nogmaals door Brooke, gefotografeerd op 10 juni 1917 nabij Wijtschate.

Om te bewijzen hoe groot de eigen militaire kracht was fotografeerden de Britse officiële fotografen niet alleen het aanvoeren van munitie, maar vooral de grotere wapens. Kanonnen, houwitsers, tanks, ..., werden veelvuldig op beeld vastgelegd. Soms ging het om erg fraaie foto's. Zo maakte Ernest Brooks op 5 oktober 1917 (Q 2979) tijdens de Slag bij Broodseinde een van zijn beroemde silhouetfoto's, waarop we enkele militairen zien die een luchtafweerkanon laadden. Door het tegenlicht was dit een erg opvallend beeld, dat de militaire macht van Groot-Brittannië treffend weergaf. Op een andere foto, opnieuw van de hand van Brooks en opnieuw (Q 2712) in tegenlicht genomen, zien we hoe militairen, zogezegd keken naar een bombardement op de Duitse linies. Op de voorgrond van deze foto, die genomen werd op 16 augustus 1917 tijdens de Slag bij Langemark, zien we een houwitsers staan. Via dit beeld communiceerde de fotograaf dus twee zaken. Eerst wilde hij de militaire kracht van het Britse leger tonen en hij wou ook weergeven wat het doel was van de wapens, namelijk de vijand bombarderen en zo vernietigen.

De meeste foto's werden niet in tegenlicht genomen en trekken dan ook minder de aandacht. Toch tonen ze min of meer gelijkaardige taferelen. Alle foto's moesten het bewijs leveren dat Groot-Brittannië de militaire kracht had om de vijand te verslaan. Op veel foto's zien we ook hoe men met man en macht werkte om het artillerievuur in stelling te brengen. Zo bevat de collectie enkele beelden waarop te zien valt hoe men met vereende krachten een houwitsers in stelling bracht (Q 11664) en laadde (Q 11661 en Q 2906). Deze houwitsers werd dan nog tweemaal gefotografeerd net voor het afvuren (Q 11656 en Q 2906). Het feit dat de fotograaf, in dit geval waarschijnlijk Ernest Brooks⁴⁶⁰, vijf foto's nam van dit onderwerp, wijst erop dat hij dergelijke taferelen erg belangwekkend vond en dat men vanuit de politieke en militaire leiding ook zo'n beelden verwachtte. We vinden ook nogal wat foto's terug die tonen hoeveel moeite het kostte om het zware artilleriegeschut in stelling te brengen. Zo fotografeerde Brooke op 9 augustus 1917 nabij Zillebeke (Q 6236) enkele militairen die met man en macht moesten sleuren om een kanon uit de modder te trekken.

Af en toe fotografeerden de "Brook Brothers" ook militair materiaal dat de strijd niet had overleefd. Deze foto's vormden veeleer een bewijs van de extreem zware

⁴⁶⁰ Bij twee foto's was Ernest Brooks zeker de fotograaf, bij drie andere ontbreekt de informatie. Het lijkt echter onwaarschijnlijk dat twee fotografen hetzelfde onderwerp fotografeerden.

gevechtssomstandigheden, dan van de Britse militaire kracht. Op een foto van Ernest Brooks, genomen tijdens de Slag bij de Meenseweg op 22 september 1917 (Q 3224), zien we bijvoorbeeld hoe in de verte een vernietigde tank half weggezakt was in een mijnkrater. Ook op andere foto's zien we hoe tanks vastraakten in de modder (Q 6324) of in mijnkraters (Q 6429).

Populair als onderwerp waren ook de buitgemaakte of vernielde wapens van de vijand. De collectie bevatte dertien dergelijke beelden. Op twaalf van de dertien foto's staan ook Britse soldaten die trots poseerden naast hun buit. Op een foto van John Warwick Brooke, genomen tijdens de Slag bij Mesen op 10 juni 1917 (Q 5482) poseerden zeventien Britse soldaten naast een buitgemaakt kanon. Op een andere foto, opnieuw van Brooke, zien we hoe vijf militairen poseren voor de fotograaf. Vier van hen hadden een Duitse helm op en drie hadden een Duits geweer met bajonet erop vast. Volgens het onderschrift waren dit souvenirs die ze hadden buitgemaakt tijdens de Slag bij Mesen (Q 5492) bij de verovering van Wijtschate. In een propagandaoorlog, zoals deze tijdens de Eerste Wereldoorlog werd gevoerd, waren dergelijke foto's het beste bewijs dat Duitsland niet opgewassen was tegen de militaire kracht van Groot-Brittannië.

13.2België

Als we de Belgische collectie analyseren dan zien we dezelfde houding in verband met het afbeelden van wapens als bij de Britse verzameling. De meeste foto's geven een beeld van de militaire paraatheid van het Belgische leger en een minderheid van de foto's toont vernielde en buitgemaakte Duitse wapens. In totaal zien we op 55 foto's (15,2 %) wapens. 43 foto's geven een duidelijk overzicht van de wapens waarover België onder andere beschikte. De meest uiteenlopende zaken werden gefotografeerd: luchtafweergeschut (XII.11), mortieren (X.1), een bommenwerper (XIV.6), een granaatwerper (XXIII.9), houwitsers (XIX.11), kanon-mitrailleurswagens (IX.6),...

Net als in de Britse collectie, zij het in mindere mate, toonde men ook hoe de bevoorrading in munitie verliep. Op een foto, die genomen werd in augustus 1917 (XIII.3) in Oostkerke zien we hoe men via een lichte spoorweg obussen naar het front transporteerde. Op een andere foto zien we hoe een colonne munitiewagens op weg was naar de voorste linies. Opvallend zijn ook de vier foto's die de werking van een wapenfabriek tonen (XVI.5 - XVI.6 - XVI.7 - XVI.8). Deze beelden werden in september 1917 in de fabriek van Gaineville genomen. We

zien vooral de grote hoeveelheden obussen die werden opgestapeld en die de publieke opinie ervan moesten overtuigen dat er steeds genoeg munitie was geweest tijdens de Eerste Wereldoorlog.

Zoals gezegd bevatte de collectie ook enkele beelden van het Duitse militaire materiaal. Het gaat om elf foto's⁴⁶¹. Meestal gaat het om foto's van vernielde, verwaarloosde of achtergelaten wapens. Dit is te zien op een foto die genomen werd op de weg van Houthulst en Poelkapelle (XIX.5). We bemerken een drietal granaatwerpers, één ervan lag gekanteld op de zij. Volgens het onderschrift werden deze granaatwerpers achtergelaten door de Duitsers tijdens hun aftocht. Op een andere foto, genomen in Klerken tijdens oktober 1918 (XX.9), zien we Duitse kanonnen en munitiewagens die buitgemaakt waren door het Belgische leger. De collectie bevat niet enkel beelden van Duitse artilleriewapens. Men maakte ook drie foto's van gevechtsvliegtuigen die waren neergehaald (XVII.1 - XIX.1 - XIX.2). Opnieuw dienden dergelijke beelden een bewijs te leveren van de Belgische militaire superioriteit. Daarom legde men ook de Duitse versterkingen in Oostende op beeld vast (I.9 - XXIV.5). Niet om aan te tonen hoe indrukwekkend de Duitse militaire macht was tijdens de Eerste Wereldoorlog, maar wel om erop te wijzen dat zelfs de meest gesofisticeerde wapens en de meest vernuftige versterkingen niet opgewassen waren tegen het Belgische leger.

14. Ontspanningsleven⁴⁶²

Interessant om na te gaan is of de Britse en Belgische collectie evenredige aandacht besteden aan het ontspanningsleven van de soldaten. Het is immers zo dat militairen die oorlogsdagboeken bijhielden, het meest schreven over hun corveetaken zoals water halen én over hun bezigheden om de tijd te doden. Zo beschreef men in veel van die dagboeken bijvoorbeeld op welke manier men luizen doodde⁴⁶³. We zullen zien dat vooral Belgische fotografen veel belangstelling hadden voor het veelzijdige ontspanningsleven van de militairen.

⁴⁶¹ Eén foto toont een tank die, volgens het onderschrift, tijdens het offensief van 1917 vernield werd. Het is echter niet duidelijk tot welk kamp deze tank behoorde. We rekenen deze foto dus niet bij de categorie (foto's van Duits militair materiaal)

⁴⁶² Voor een overzichtstabel zie bijlage 14.

⁴⁶³ L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir...*, p. 17.

14.1 Groot-Brittannië

Aangezien Brooke en Brooks een militaire operatie moesten weergeven, lijkt het onwaarschijnlijk dat zij veel foto's maakten van het ontspanningsleven van soldaten. De collectie bevat dan wel vaak duidelijk geposeerde groepsportretten, maar deze geven geen beeld van de bezigheden naast de militaire activiteiten. Slechts een klein aantal foto's geeft weer hoe men de tijd doodde. Het gaat om vijftien foto's (4,6 %).

De collectie bevat onder andere beelden van soldaten die zich wasten. Zoals de foto van Ernest Brooks van 12 oktober 1917 (Q3010), waarop we een aantal militairen zien die zich wasten en schoren aan een beekje nabij Langemark. Ook John Warwick Brooke fotografeerde dergelijke taferelen. Hij maakte op 3 augustus 1917 (Q 5667 – Q 5668 – Q 5669) een reeks van drie foto's waarop soldaten werden getoond die zich wasten nadat ze uit de loopgraven waren gekomen.

Een populair tijdverdrijf in de loopgraven was brieven schrijven naar het thuisfront⁴⁶⁴. Op twee foto's werd dit weergegeven. Het eerste beeld is van de hand van Ernest Brooks en werd genomen tijdens de Slag bij Mesen op 11 juni 1917 (Q 2308). We zien een jonge soldaat die op zijn zij lag en die, volgens het onderschrift, naar huis schreef. Brooke fotografeerde op 25 september 1917 (Q 6007) twee mannen die aan het schrijven waren. De ene keek in de lens, terwijl de andere niet opkeek van zijn blad.

Opvallend in de Britse collectie zijn de foto's waarop militairen samen met dieren werden afgebeeld. Op een foto van Brooks van 27 september 1917 (Q 2912), genomen in Ieper, zien we een soldaat van de Royal Field Artillerie met een hondje, dat gevonden werd in veroverd gebied. Op twee andere foto's, ditmaal van Jon Warwick Brooke, zien we een militair samen met een geit. Volgens het onderschrift was de geit de mascotte van de eenheid van de desbetreffende militair. Beide foto's werden genomen op 26 september 1917 (Q 6004 – Q 6005). Op de eerste foto gaf de soldaat de geit drinken, op het tweede beeld hield hij het dier vast. Dergelijke beelden tonen dat men waarde hechtte aan de verzorging van dieren, het was immers een uitstekende manier om de tijd tussen de militaire taken door te doden.

Tenslotte waren er nog twee foto's van Ernest Brooks die een soort picknick van militairen tonen. Op de eerste foto, genomen op 5 oktober 1917 (Q 2977) in Sint-Jan, zien we drie soldaten die, temidden van houten dozen, aan het eten waren. Alledrie keken ze lachend in de lens. Ook de tweede foto geeft een gemoedelijk tafereel weer. Tijdens de Slag bij Mesen op 11 juni 1917 (Q 2309) legde Brooks zes militairen op beeld vast terwijl ze thee dronken. Eén

⁴⁶⁴ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 56.

van de soldaten lachte naar de fotograaf, de anderen keken niet in de lens. Niets wijst erop dat deze twee laatste foto's genomen werden tijdens de Derde Slag bij Ieper. De soldaten stonden, zonder uitzondering, bijzonder ontspannen op de foto's, het ging er blijkbaar erg gemoedelijk aan toe. Dat Brooke en Brooks ook zo'n beelden opnamen in een fotocollectie van een belangrijke veldslag, lijkt erop te wijzen dat men niet alleen de oorlogsellende wilde of mocht tonen. Men moest duidelijk maken aan de publieke opinie dat ook dergelijke tafereelen deel uitmaakten van de dagelijkse leefwereld van de militair aan het Ieperse front. Verhoudingsgewijs gaat het echter om een klein aantal foto's. De nadruk lag meer op de militaire activiteiten, het ontspanningsleven aan het front werd veel minder gefotografeerd.

14.2België

In de Belgische collectie is de situatie volledig anders. Daar zien we een groot aantal beelden van het ontspanningsleven in de loopgraven. Opnieuw speelde het feit dat het Belgische leger aan een onbeweeglijk front zat, hier voor een groot deel mee. De momenten van verveling waren in de Belgische sector erg talrijk. Met de nodige improvisatie moesten de soldaten zorgen dat hun dagen werden gevuld. Naast de militaire activiteiten bleef er immers meer dan genoeg tijd over om zich met andere zaken bezig te houden⁴⁶⁵. In de Belgische fotocollectie krijgen we een ruim overzicht van de vele uiteenlopende zaken waarmee men zich in de loopgraaf bezighield om de tijd te doden.

Een van de populairste bezigheden onder soldaten was ongetwijfeld kaarten⁴⁶⁶. De collectie bevat één foto van kaartende soldaten (XVIII.3). Op deze foto zien we zeven soldaten die gebiologeerd zaten te kijken naar een kaartspel. Dit is echter zeker niet de enige foto die ons een inkijk geeft in het ontspanningsleven van militairen. De verzameling bevat in totaal 28 dergelijke foto's (7,7 %)

Zo vinden we onder andere enkele beelden terug van militairen die zich bezighielden met hun persoonlijke verzorging en hygiëne. De onderschriften bij dergelijke foto's zijn licht spottend: "*Toilette soignée de dimanche matin*" (XVI.3), "*le soldat belge est coquet et il met à profit ses loisirs*" (III.7), "*petites scènes dans la tranchée : un coiffeur improvisé*"

⁴⁶⁵ R. CHRISTENS, K. DE CLERCQ, *Frontleven...*, pp. 69-71.

⁴⁶⁶ Aan het front werd het kaarten de manier bij uitstek om vele uren te doden en de zinnen te verzetten. Vooral het spel whisten was erg populair. Het feit dat het spel weinig concentratie noch materiaal vereiste was hier wellicht niet vreemd aan., in: *Ibid.*, p. 69.

(XXIX.12), *“un brin de toilette chez le figaro”* (XV.4). Op deze beelden zien we soldaten die zich schoren of lieten scheren.

Op andere foto's zien we hoe militairen zichzelf voorzagen van voedsel en drank. De ravitaillering verliep immers niet echt vlot en men moest dan ook vaak op zoek naar andere manieren om de maag te vullen⁴⁶⁷. In de collectie krijgen we enkele voorbeelden van die geïmproviseerde voedselvoorziening. Eén foto toont enkele militairen die een dood paard in stukken sneden (XVI.14). Het onderschrift meldt: *“les “cuistots” prélèvent les meilleurs morceaux sur des chevaux qui viennent d'être tués par une décharge d'artillerie”*. Op een andere foto, genomen in augustus 1917 in Pervijse (XV.5), zien we soldaten die een moestuin onderhielden⁴⁶⁸. Een andere foto toont twee soldaten die in oktober 1916 (XI.8), op de weg tussen Woesten en Elverdinge, zelf hun eten klaarmaakten op een geïmproviseerd vuurtje. Eten was immens belangrijk tijdens het verblijf in de loopgraven, wat ook blijkt uit het onderschrift van een beeld van drie etende soldaten (XVII.8): *“l'appetit est bon et on ne laisse rien perdre du “rabat-col” dont on ronge même les os”*. De collectie bevat ook enkele foto's die erop wijzen dat er drinkgelegenheden waren aan het Belgische front. We zien onder andere een foto van een herberg annex cabaret, genaamd Smiske (XVII.6). Volgens het onderschrift was deze gelegenheid *“un coin bien connu des jass belges à Caeskerke”*. Op een andere foto zien we enkele soldaten die stonden aan te schuiven voor *“un quart de jus”* (II.1). Net als in de Britse collectie vinden we hier een foto terug van een soldaat die een brief schreef *“pour ceux qui sont restés la-bas”* (XV.8). Ook op een andere foto, die genomen werd voor een schuilplaats in Diksmuide in augustus 1917, zien we een soldaat die aan het schrijven was (XIII.7). Schrijven behoorde tot de meer culturele activiteiten. Er waren ook soldaten die zich af en toe bezighielden met lezen⁴⁶⁹. Ook dit wordt getoond. Op een foto, genomen in een loopgraaf, zien we enkele militairen van wie er één een boek aan het lezen was. Het onderschrift luidt: *“la vie dans la tranchée: l'heure du repos et de la lecture”* (III.12).

Een opvallende foto is die van twee militairen die in april 1915 (XVIII.1) in de straten van Nieuwpoort twee poppen hadden gemaakt. Eén van die poppen had een karakteristieke

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.69.

⁴⁶⁸ Het aanleggen van tuintjes was een populair tijdverdrijf in de loopgraven. Soms was het niet eens de bedoeling om groenten te kweken. Hiervan getuigde deze passage uit een brief van een Belgische soldaat aan het IJzerfront: *“A présent comme nos tranchées sont terminées, derrière nous faisons des petits jardins anglais. On va chercher des petits sapins, des rosiers, des groseillers et même des espaliers dans le village d'à côté et on arrange le reste avec des gazons de la terre et du sable. La dessus on fait des dessins et des inscriptions avec des fleurs et des petits morceaux de briques. Il y en a qui sont très jolis. Le colonel va même mettre des prix pour les plus beaux. Si cela continue, on va bientôt en villégiature dans nos tranchées.”*, in: *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

punthelm op, het ging om een stereotiepe afbeelding van de vijand. Af en toe werden ook massale evenementen georganiseerd. Hiervan krijgen we een bewijs op een foto die genomen werd in mei 1918 (XVII.5). Op deze foto zien we hoe men, onder massale belangstelling, aan tonsteken deed⁴⁷⁰.

Opvallend is ook dat “N’oublions jamais” ook een foto bevat van soldaten die op rust waren⁴⁷¹. Deze foto werd genomen in Vinckem in december 1916 (XIV.4). Het onderschrift luidt: “*un abri confortable... et rare*”. Op dit beeld zien we hoe comfortabel de gegradueerden op rust waren geïnstalleerd. Ze zaten binnen, naast de haard met de krant en een fles whisky bij de hand⁴⁷².

Waarom bevatte de Belgische collectie nu veel meer foto’s van het ontspanningsleven van militairen dan de Britse verzameling. De belangrijkste verklaring lijkt dat het Belgische beeldmateriaal vaak werd geproduceerd door amateur-fotografen, terwijl Groot-Brittannië met Brooke en Brooks een beroep deed op professionele fotografen. Het staat buiten kijf dat amateur-fotografen een erg persoonlijke kijk hadden op de oorlog⁴⁷³. Het was niet hun bedoeling om een volledig overzicht te geven van de oorlogsinspanningen, maar wel om die zaken te fotograferen waarmee men het meest in aanraking kwam. Uit de collectie van de Franse amateur-fotograaf Marcel Felsler kunnen we opmaken dat deze enorm veel aandacht had voor het dagelijkse leven in de loopgraven. Naar analogie met “N’oublions jamais” zien we ook hier veel foto’s van soldaten die eten klaarmaakten, die naar de kapper gingen,...⁴⁷⁴.

De Franse historica Evelyne Desbois beweerde dat soldaten met een camera op zak vooral oog hadden voor niet-militaire activiteiten. Volgens haar was men zich bewust van de waarde van foto’s en van de unieke historische periode waarin men actief was en wou men dan ook souvenirs verzamelen. Foto’s waren de perfecte manier om een herinnering te hebben aan de uitzonderlijke omstandigheden tijdens de Eerste Wereldoorlog. Analyse van het werk van amateur-fotografen, ongeacht hun nationaliteit, leert dat ze meestal gelijkaardige onderwerpen fotograferden: de veldkeuken, de eigen hoek van de loopgraaf, de ingang van de schuilplaats,...⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰ Tonsteken was een kermis spel, waarbij deelnemers op een karretje werden voortgetrokken. Men moest proberen om met een stok in een ring te steken. De ring missen betekende dat men het water dat in de ton zat over zich heen kreeg.

⁴⁷¹ Voor een soldaat betekende een rustperiode een periode waarin gedurende dewelke ze niet in de loopgraven van eerste of tweede lijn vertoefden. Ze bevonden zich in de dorpen op een 10 à 20 kilometer achter de frontlijn, waar men de oorlog toch nog kon zien en horen en waar het gevaar nog niet volledig was verdwenen., in: R. CHRISTENS, K. DE CLERCQ, *Frontleven...*, p. 97.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷³ J. CARMICHAEL, *First...*, p. 44.

⁴⁷⁴ S. AUDOIN-ROUZEAU, M. FELSER, *Un regard...*, pp. 144-145.

⁴⁷⁵ E. DESBOIS, “1914-1918...”, pp.41-48.

Een andere Franse historicus, Laurent Gervereau, zei dat soldaten vooral het ontspanningsleven fotografeerden, omdat de oorlog nu eenmaal vooral uit wachten bestond. De Eerste Wereldoorlog was niet een continue opeenvolging van gevechten, maar bestond voornamelijk uit dode momenten⁴⁷⁶. Vandaar dat amateur-fotografen hier buitengewoon veel aandacht besteedden aan de activiteiten tijdens deze dode momenten. Iets wat veel minder het geval was bij officiële fotografen. Bovendien moesten de soldaten eerst hun taken vervullen, men had pas mogelijkheid om te fotograferen wanneer men geen dienst had, dus tijdens de dode momenten tussen gevechten en corvees door.

15. De burgerbevolking in actie⁴⁷⁷

De historica Annette Becker wees er op dat onze huidige visie op de Grote Oorlog vrijwel exclusief wordt bepaald door het frontleven, door beelden van de loopgraven en de slagvelden. In die visie wordt de burgerbevolking, die niet deelnam aan de gevechten, zo goed als steeds vergeten⁴⁷⁸.

15.1 Groot-Brittannië

Als we kijken naar de Britse collectie, dan is het evident dat we daar geen foto's terugvinden waarop de burgerbevolking te zien is. Brooke en Brooks hadden immers de taak om de Derde Slag bij Ieper te fotograferen, ze moesten een representatief overzicht bieden van wat gebeurde aan het front en op het slagveld. Dit betekent niet dat de Britse overheid geen aandacht had voor wat er op het thuisfront gebeurde. Zo stelde het MoI tussen mei en juli 1918 Horace W. Nicholls⁴⁷⁹ en G.P. Lewis⁴⁸⁰ aan. Deze moesten Groot-Brittannië

⁴⁷⁶ L. GERVEREAU, *Les images...*, p. 126.

⁴⁷⁷ Voor een overzichtstabel zie bijlage 15.

⁴⁷⁸ A. BECKER, "Envoie-moi des petites photos de vous deux", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogny, 2001, p. 251.

⁴⁷⁹ Horace W. Nicholls was een professionele fotograaf die tussen 1899 en 1902 aan het werk was in Zuid-Afrika ten tijde van de Boerenoorlog. Werd vanaf juni 1917 door het DoI aangesteld als permanent fotograaf. Zijn foto's werden eerst gebruikt voor propagandaboeken, later ook door de pers. Vanaf 1918 gaven het MoI en het DoI, in samenwerking met het Imperial War Museum, de opdracht om beelden te maken voor het Women's Work project, een exhibitie die de oorlogsinspanningen van de Britse vrouwen moest weergeven., in: S.D. BADSEY, *British...*, p. 52.

⁴⁸⁰ G.P. Lewis werkte tijdens 1914 als professionele fotograaf in het Oosten. Daarna keerde hij naar Groot-Brittannië terug om op zelfstandige basis te fotograferen. Op 30 april 1918 stelde het MoI hem aan als semi-officiële fotograaf. Hij moest militaire en militair-industriële onderwerpen in Groot-Brittannië op beeld

doorkruisen en hierbij de vrouwelijke bijdrage aan de oorlog op beeld vastleggen. Dit gebeurde op vraag van Agnes Ethel Conway, hoofd van de Women's Work Sub-Committee. Nicholls en Lewis namen vooral foto's van vrouwen die aan het werk waren in de Britse munitiefabrieken⁴⁸¹.

15.2België

In tegenstelling tot de Britse collectie bevat "N'oublions jamais" wel enkele foto's waarop de oorlogsinspanningen van de burgerbevolking te zien waren. Ondanks het vooropgestelde doel van de collectie – een representatief beeld geven van de rol van het Belgische leger in de Eerste Wereldoorlog – achtte men het toch noodzakelijk om een aantal foto's te wijden aan niet-militaire onderwerpen. In totaal gaat het om vijf foto's. Net als bij de Britse fotografen Lewis en Nicholls ging de aandacht vooral naar de wapenfabrieken. Vier van de vijf foto's waren genomen in de munitiefabriek van Gaineville. We zien hoe de koppen van obussen werden gefabriceerd (XVI.5), hoe obussen werden geladen (XVI.7) en hoe ze als afwerking werden geschilderd (XVI.8). Eén foto toont ook het munitiedepot van de wapenfabriek (XVI.6).

Naast de vier foto's uit Gaineville bevat de collectie nog één foto die wees op de in België actief zijnde hulpcomités. De foto werd genomen in Poperinge in februari 1917 (IX.11). Het onderschrift luidt: *"l'aide militaire et civile, fonctionnant sous la direction de la comtesse Van den Steen"*. We zien, in de nabijheid van een (militair) tentenkamp, gravin Van den Steen die omringd was door enkele, meestal jonge vrouwen. Nergens wordt echter duidelijk gemaakt wat deze hulporganisatie precies deed.

We kunnen dus concluderen dat de oorlogsinspanningen van de Belgische burgerbevolking nauwelijks aandacht kregen. De Belgische overheid wou immers vooral een beeld geven van het militaire leven aan het front. In die zin sluit "N'oublions jamais" aan bij de traditie, die volgens Annette Becker tot op de dag van vandaag duurt, en die de inspanningen van de bevolking op het thuisfront hoofdzakelijk negeert.

16.Besluit

vastleggen. Tijdens de zomer van 1918 werkte hij samen met Nicholls aan het Women's Work project., in: *Ibid.*, p 52.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 41.

In dit derde deel hebben we getracht om het Belgische en het Britse officiële beeldmateriaal met elkaar te vergelijken. Basis voor deze vergelijking waren een Britse en Belgische fotoverzameling. Die laatste gaf een overzicht van de Belgische oorlogsinspanningen tussen 1914 en 1918. De Britse collectie bestond uit beelden van de Derde Slag bij Ieper (en ook van de Slag bij Mesen en de Slag bij Pilckem Ridge). In het geval van de Belgische verzameling waren de fotografen onbekend, de Britse foto's werden genomen door de officiële fotografen Ernest Brooks en John Warwick Brooke.

De foto's werden hierbij ingedeeld in categorieën. We gingen na of de aspecten die typisch zijn voor de Eerste Wereldoorlog ook terugkomen in de foto's. Vooral het werk "Voir ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre" van Laurent Gervereau diende als basis voor die onderverdeling in groepen.

Een eerste opvallende punt is dat zowel de Britse als de Belgische fotografen schroom hadden om de slachtoffers van het oorlogsgeweld op beeld vast te leggen. De Britse collectie bevatte geen enkel beeld van doden en ook zwaar verminkte soldaten werden niet gefotografeerd.

Ook in de Belgische verzameling toonde men geen zwaargewonde militairen. Wel bevatte deze vier foto's waarop doden te zien waren. Telkens ging het echter om beelden van Duitse soldaten die gesneuveld waren in de strijd. Bij het fotograferen van de vijand waren de Belgische fotografen minder tactvol. Door Duitse slachtoffers te tonen, benadrukte men dat het Belgische leger superieur was aan het Duitse. Daarenboven werd de vijand ook als minderwaardig gezien, het kon geen kwaad dat men Duitse doden fotografeerde.

In de Britse collectie bleef de dood volledig afwezig. In de Belgische verzameling werd dit wel getoond, zij het op een onrechtstreekse manier. Twaalf foto's verwezen naar de herdenking van overleden militairen. Meestal ging het om foto's waarop (een) soldatengra(f)ven waren afgebeeld. Opvallend is dat de foto's toonden hoe men doden herdacht door een vermenging van een christelijke met een militaire symboliek.

Voor de militairen aan het front kon de confrontatie met lijdende dieren erg ingrijpend zijn. Zowel de Belgische als de Britse collectie toonden, zij het in beperkte mate, het oorlogsleed bij paarden. Enkele beelden toonden paarden die slachtoffer waren geworden van de bombardementen. De Britse verzameling bevatte daarnaast nog een paar foto's waarop we zagen dat paarden diep wegzakten in het Ieperse modderlandschap.

Groot-Brittannië voerde tijdens de Derde Slag bij Ieper een bewegingsoorlog, terwijl het Belgische leger het grootste deel van de oorlog vastzat aan de Ijzer. We gingen ook na of we dit verschil konden terugvinden in de fotocollectie. We onderzochten daarom de mate waarin

de fotografen de actie van de gevechten op beeld konden vastleggen. De Britse fotografen maakten een 39-tal actiefoto's. Meestal zagen we granaten en bommen die ontploften.

De Belgische collectie bevatte dan weer een dertigtal actiefoto's, maar in een aantal gevallen konden we duidelijk vaststellen dat het ging om vervalsingen. Meestal ging het om taferelen waar een fotograaf onmogelijk kon bijkomen, omdat de risico's te groot waren. Deze foto's werden dan waarschijnlijk gemaakt op oefenterreinen, ver weg van het front.

Bij de Britse foto's leek het onwaarschijnlijk dat het om vervalsingen ging. We konden dus concluderen dat de Britse fotografen een betere en realistischere weergave boden van de strijd.

De Eerste Wereldoorlog was een breukmoment in de geschiedenis van de twintigste eeuw, niet alleen omwille van de extreem hoge dodentol, maar ook omdat hele gebieden met de grond werden gelijkgemaakt. Vooral de Belgische fotografen hadden oog voor de vele verwoeste gebouwen. Reden hiervoor was dat de Belgische overheid door middel van foto's wilde aantonen dat het land enorm had geleden onder het oorlogsgeweld, dat de bestaande infrastructuur volledig met de grond gelijk was gemaakt. De collectie bevatte zowel beelden van ruïnes van privé- als openbare gebouwen. Opvallend was ook het grote aantal foto's van verwoeste kerken, op die manier kon men aantonen dat de Duitsers goddeloos waren.

De Britse verzameling bevatte heel wat minder beelden van ruïnes. En als men dan al verwoeste gebouwen toonde, dan ging het meestal om Duitse bezittingen. Op die manier benadrukte men dat Duitsland niet opgewassen was tegen de militaire kracht van het Britse leger.

Zowel het Britse als het Belgische leger hadden tijdens de Grote Oorlog te maken met extreme weersomstandigheden. De Derde Slag bij Ieper wordt vaak geassocieerd met de desolate modderlandschappen. Brooks en Brooke fotografeerden meermaals hoe moeilijk de omstandigheden waren in een streek die volledig herschapen werd tot een modderpoel door de onophoudelijke regeval in de zomer van 1917. Ze legden niet alleen op beeld vast dat paarden diep in de modder zakten, maar ook bijvoorbeeld dat soldaten met man en macht de in de modder gestrande wapens moesten voorttrekken.

Het Belgische leger kende tijdens de oorlog enkele zeer koude winters. De fotografen probeerden dit min of meer weer te geven. Vooral de sneeuwlandschappen trokken hierbij de aandacht.

Bij de Britse collectie bestond een substantieel deel uit foto's van de vijand. Het ging telkens om beelden van krijgsgevangenen. Tijdens de oorlog werd de vijand hoofdzakelijk op een stereotiepe manier voorgesteld. In de fotoverzameling van de Derde Slag bij Ieper was dit

niet meer het geval. We zagen dat ook een klein aantal foto's toonden dat de Duitse krijgsgevangenen op een goede behandeling konden rekenen. Dit beeld strookte echter niet met de behandeling die krijgsgevangenen over het algemeen te beurt viel.

De Belgische collectie toonde de Duitse soldaten dan weer wel op een eenzijdige manier. Op geen enkele foto zagen we interactie tussen Belgische en Duitse militairen. Opvallend was ook dat de Belgische verzameling slechts een klein aantal beelden bevatte van Duitse gevangenen. De eenzijdige weergave werd veroorzaakt door het feit dat de revanchistische gevoelens tegenover Duitsland net na de oorlog hoogtij vierden in België. De politieke en militaire leiding deden er alles aan om deze stereotiepe voorstelling in de hand te werken. De vijand werd als minderwaardig gezien. Vandaar ook dat men er niet voor terugschrok om vier foto's van Duitse lijken op te nemen in de collectie.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog werden soldaten op een erg specifieke wijze weergegeven. Men toonde ze veeleer als arbeider dan als militair. Reden hiervoor was dat het voor de fotografen zo goed als onmogelijk was om de gevechten zelf op beeld vast te leggen. Men moest de militairen noodgedwongen fotograferen terwijl ze corveetaken uitvoerden. Zowel de Britse als de Belgische collectie bestonden voor een substantieel deel uit beelden van soldaten als arbeiders. Hierbij werden de meest uiteenlopende taken gefotografeerd: van het aanvoeren van munitie, over het leggen van een spoorlijn, tot herstellingswerken aan de loopgraven.

We zagen grote verschillen tussen de Belgische en de Britse fotoverzameling wat het aantal beelden van militaire leiders betreft. In die laatste vonden we slechts één foto terug van de militaire leiding, de topgeneraals werden zelfs niet getoond. Verklaring hiervoor kan zijn dat de militairen aan het front vaak erg negatief stonden ten opzichte van het militaire gezag. Daarom besteedden de officiële fotografen vaak minder aandacht aan de Generale Staf.

In de Belgische collectie vonden we dan weer wel heel wat beelden terug van de militaire leiding. Het overgrote deel van die foto's toonde koning Albert. Tijdens en na de Eerste Wereldoorlog werd rond hem een hele mythevorming gecreëerd. Albert was de koning-soldaat. Hij had het militaire opperbevel in handen, maar bleef bereikbaar voor de gewone militair. Dit kwam ook terug in de foto's in de Belgische collectie. De koning werd vaak gefotografeerd te midden van soldaten, nooit leek hij afstandelijk en onbereikbaar.

Groot-Brittannië kreeg tijdens de Grote Oorlog militaire hulp van de Dominions. Ook vanuit Zuid-Afrika, Egypte, China,... kwam hulp. In de collectie vonden we slechts een klein aantal beelden van die buitenlandse troepen terug. Reden hiervoor was dat de Dominions het recht hadden gekregen om zelf officiële fotografen mee te sturen met de eigen troepen. Deze

foto's werden dan ook niet bewaard samen met het Britse fotomateriaal en bevonden zich in andere collecties.

België deed geen beroep op koloniale hulptroepen. Toch bevatte de verzameling enkele beelden waarop buitenlandse militairen te zien waren. Het ging hierbij om soldaten in dienst van het Franse of Britse leger.

De Britse en Belgische fotografen maakten veel foto's die een beeld gaven van de militaire paraatheid van hun leger. De duidelijkste manier om dit te tonen, was het verspreiden van foto's waarop wapens te zien waren. Men fotografeerde vooral grotere artilleriewapens, ook de aanvoer van munitie was een populair onderwerp. Men fotografeerde ook vaak de vernielde of buitgemaakte wapens van de vijand. Op die manier benadrukte men dat de vijand militair niet opgewassen was tegen het eigen leger.

Opvallend verschilpunt tussen de Belgische en de Britse fotocollectie was de mate waarin men het ontspanningleven van de militairen toonde. De Britse verzameling bevatte slechts een gering aantal dergelijke beelden. De eerste taak van Brooks en Brooke was dan ook om een militaire operatie op beeld vast te leggen. Er bleef nauwelijks tijd over om de nevenactiviteiten te fotograferen.

De Belgische collectie op haar beurt bevatte dan weer wel veel foto's waardoor we informatie kregen over het veelzijdige ontspanningsleven van de soldaten. Reden hiervoor was dat het Belgische leger voor het grootste deel van de oorlog aan een immobiel front zat. De militaire activiteit was gering, men moest zijn dagen vullen met corveetaken en nevenactiviteiten. Vandaar dat de Belgische fotografen heel wat aandacht hadden voor de niet-militaire bezigheden van de soldaten.

Tenslotte werd ook nog kort aandacht besteed aan foto's die niet aan het front werden gemaakt. De Britse collectie bevatte geen dergelijke taferelen. Toch waren er officiële fotografen die niets anders moesten doen dan de oorlogsinspanningen van de bevolking op het Britse vasteland op beeld vast te leggen.

De Belgische collectie telde vijf foto's van achter het front. Het ging om vier foto's die genomen werden in een wapenfabriek en één foto van een humanitair initiatief.

F. Gebruik van fotografie in de naoorlogse periode

1. Inleiding

Bovenstaande analyse van een Britse en een Belgische fotocollectie heeft uitgewezen dat men net na de Eerste Wereldoorlog terughoudend was om bepaalde foto's te verspreiden. Zo was men bang om foto's van lijken te publiceren, tenzij het ging om vijandelijke slachtoffers. Men besteedde veel meer aandacht aan het ontspanningsleven van de soldaat, dan aan de rauwe realiteit van de oorlog. We kunnen stellen dat men een verkeerd beeld creëerde van wat tussen 1914 en 1918 eigenlijk was gebeurd. Bepaalde zaken werden overgerepresenteerd,

terwijl datgene wat oorlog karakteristiek maakt, namelijk het lijden van de soldaten en burgerbevolking, onderbelicht bleef. Dit was niet alleen zo in de Britse en Belgische collectie.

Michel Auvray bestudeerde enkele reisgidsen over de slagvelden in Frankrijk. Deze gidsen, die rijkelijk waren voorzien van foto's, werden uitgegeven door de Franse bandenfabrikant André Michelin tussen 1916 en 1996. In oktober 1919 publiceerde men een dergelijk boek. De foto's die hierin voorkwamen, maken duidelijk dat Frankrijk, net als België en Groot-Brittannië terughoudend was om bepaalde zaken te tonen. Volgens Auvray was duidelijk dat men nog steeds het beeld verspreidde dat Duitsland als enige de verantwoordelijk droeg voor het uitbreken van de oorlog. Verder vinden we ook geen foto's terug van gewonden of doden, alleen enkele houten kruisen verwezen naar de slachtoffers. Daarnaast zien we vooral beelden van soldaten buiten hun diensturen. Steeds terugkerend zijn ook de ruïnes van kerken en huizen in Thiepval, Bapaume, Flers,.. die het bewijs moesten leveren van het barbaarse karakter van de vijand⁴⁸².

Naar het einde van de jaren twintig zou er echter een drastische verandering optreden in de wijze waarop men de Eerste Wereldoorlog voorstelde. Dit zou vooral gebeuren onder invloed van een uitgebreide pacifistische beweging. Hier zullen we nagaan hoe de beeldvorming wijzigde. We zullen ons hier beperken tot enkele algemene schetsen, zonder rekening te houden met de verschillen tussen de diverse landen. Het ging immers om internationale tendensen, de West-Europese landen zouden op een gelijkaardige manier de Grote Oorlog fotografisch weergeven.

2. 1919-1929: fotografie als wapen in de pacifistische strijd

Na de oorlog, vooral in de jaren twintig ontstond een brede pacifistische stroming. Men rekruteerde hierbij vooral aanhangers onder professoren, schrijvers, intellectuelen, onderwijzers, kunstenaars. Bijgevolg was de pacifistische stroming erg intellectualistisch en probeerde men de publieke opinie vooral via cultuur te overtuigen van de waanzin van oorlog. Men probeerde een "wetenschap van de vrede" te creëren⁴⁸³. Vanaf de jaren twintig begonnen

⁴⁸² M. AUVRAY, "La guerre après la guerre : représentations photographiques de la Première Guerre Mondiale dans les guides des champs de bataille", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogy, 2001, p. 284.

⁴⁸³ N. OFFENSTADT, "L'image contre la guerre: autour d'Ernst Friedrich", in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogy, 2001, p. 271.

heroïsche, patriottische weergaven van de oorlog langzaam te verdwijnen. De strijd, het lijden van militairen en burgerbevolking, en de dood werden steeds minder geïdealiseerd⁴⁸⁴.

2.1 Abel Gance: “J’accuse”

Een eerste teken van een pacifistische stroming in de Europese cultuur vinden we terug in de eindscène van de film “J’accuse” van Abel Gance. Deze film werd gemaakt in 1918-1919 en vertelt het verhaal van Jean Diaz, een gewonde soldaat-dichter tijdens de oorlog. Deze begint zijn geheugen te verliezen. Hij ontsnapt uit het hospitaal en vlucht naar huis. Daar roept hij de inwoners samen en vertelt hij over een droom die hij heeft gehad. Daarna krijgt de kijker een beeld van deze droom. We zien een kerkhof dat vol met scheve kruisen staat. Een enorme, donkere wolk hangt boven het kerkhof en magische, spookachtige figuren kruipen uit de grond. Deze zijn gehuld in lompen, sommigen manken, anderen lopen rond met geheven armen, nog anderen waggelen. Ze verlaten het slagveld en wandelen doorheen de kleine Franse straten naar hun dorp van herkomst. Hun doel is om te zien of hun opofferingen niet nutteloos zijn geweest. Bij hun aankomst wacht hen echter een grote ontgoocheling: ze zien dat hun oude handeltjes werden overgenomen, dat hun vrouwen ontrouw zijn. De dorpsbewoners worden zo opgeschrikt door de aanblik van de geesten dat ze onmiddellijk hun leven beteren. De dode soldaten hebben hun missie vervuld en keren terug naar hun graven. Nadat hij deze droom heeft verteld wordt de soldaat-dichter kwaad en vervloekt hij de zon die hoog aan de hemel staat en niets doet om de oorlog te stoppen. Daarna sterft hij.

“J’accuse” stond duidelijk volledig los van de traditionele propagandafilms die tijdens de Eerste Wereldoorlog werden uitgebracht. De film betekende een duidelijke breuk met het beeld van de oorlog dat tot dan toe naar buiten werd gebracht. Voor het eerst stonden de doden centraal en werd een oorlogsfilm niet meer beheerst door een patriottische ondertoon⁴⁸⁵. Het zou dan vooral in de jaren twintig zijn dat men de grote massa ging confronteren met de gruwelen van de oorlog.

⁴⁸⁴ J. WINTER, *Sites...*, p. 8.

⁴⁸⁵ Abel Gance zou in 1937 een tweede versie van “J’accuse” in roulatie brengen. Opnieuw was Jean Diaz het hoofdpersonage, maar ditmaal was hij de enige overlevende van zijn divisie. Deze divisie werd op de laatste dag van de oorlog op een zinloze missie uitgestuurd nabij Verdun. Alleen door zijn gekreun wordt Diaz niet begraven samen met zijn kameraden. Eigenlijk verrees Diaz uit de doden om zo de woordvoerder te worden van de oorlogsslachtoffers. Het was zijn missie om duidelijk te maken wat oorlog eigenlijk was. Hij moest zij die nooit een oorlog hadden meegemaakt onderwijzen., in: *Ibid.*, pp. 15-17.

2.2 Wijzigende beeldvorming

Zoals gezegd zag men de Eerste Wereldoorlog tijdens de jaren twintig niet meer als een heroïsch conflict. Men besteedde in tegendeel veel meer aandacht aan de tragiek van het leven tussen 1914 en 1918. Dit gebeurde onder andere onder invloed van een pacifistische stroming in de Europese cultuur. De situatie in Frankrijk is hierbij exemplarisch.

De oorlogsrepresentatie werd in Frankrijk rechtstreeks beïnvloed door de oorlogservaring, zoals die door de veteranen naar buiten werd gebracht. De oud-soldaten waren immers een belangrijke bevolkingsgroep in het Frankrijk van na 1918. De overlevenden van de oorlog vertegenwoordigden in 1920 55% van de mannen ouder dan twintig jaar, in 1930 was dit nog steeds 45%.

Onder invloed van de verhalen van veteranen zien we dus enkele belangrijke ontwikkelingen in de beeldvorming rond de Eerste Wereldoorlog. Ten eerste werd de vijand gehumaniseerd. Men bleef wel sporadisch herinneren aan de Duitse gruwelen, maar over het algemeen werden de meest negatieve aspecten toch achterwege gelaten. De Duitse soldaat bleef de tegenstander, maar in plaats van een bruto werd hij nu gezien als iemand die zijn job als militair had gedaan, net zoals dit het geval was bij de geallieerde soldaten. Men verweet hem wel dat hij zijn taak had uitgevoerd met discipline en onderworpenheid. In geschiedenisboeken werd zelfs zorgvuldig iedere vijandigheid vermeden.

De weergave van de gevechten zelf werd in de jaren twintig gereduceerd tot het leven in de loopgraven. Via literatuur, karikaturen, onderwijs,..., verspreidde men het beeld van de omstandigheden in de loopgraven. Men besteedde vooral aandacht aan het statische karakter van de oorlog en de ellende die dit met zich meebracht: de honger en dorst, de ratten, de bombardementen, de angst, het verlies van kameraden,... In zekere zin zien we in de jaren twintig een veralgemening van de loopgraafomstandigheden, het beeld van het leven in die loopgraaf werd uniform gemaakt.

Andere zaken werden dan weer gediscrediteerd. De offensieven werden als nutteloos en moordend bestempeld. Ze werden uitgevoerd om de Generale Staf tevreden te stellen en toonden duidelijk het gebrek aan inlevingsvermogen bij de hoge officieren aan. Men haalde slechts de overwinning omdat de tegenstander volledig uitgeput was, na een tegenoffensief op een opportuun moment.

In de nieuwe beeldvorming nam de dood dé centrale plaats in. Voordien erkende men ook wel de mogelijkheid van de dood in het conflict, maar het was iets waar men niet lang bij stilstond. Vanaf de jaren twintig stond sterven in het centrum van de beeldvorming. Oorlog

betekende niet langer steden veroveren, gebied onderwerpen, krijgsgevangenen maken, maar wel doden én gedood worden. In Frankrijk werd het semantische veld gekenmerkt door termen als “tuerie”, “boucherie”, “caranage”, “horreur sanglante”. Deze beeldvorming, die werd gevoed door verhalen van oorlogsveteranen, door 11 novembervieringen, door monumenten voor gesneuvelden, culmineerde in een rouwcultus en in bezoeken aan militaire kerkhoven aan het front⁴⁸⁶.

2.3 Wijzigende fotografische weergave

De fotografie speelde een belangrijke rol bij het verspreiden van een realistischer oorlogsbeeld in de jaren twintig. De pacifistische beweging maakte veelvuldig gebruik van foto's in haar strijd tegen elke vorm van oorlog. Lange tijd geloofde men immers dat de grote massa de schande, de waanzin van de oorlog wel zou gaan beseffen, als de verschrikkingen maar realistisch genoeg werden weergegeven⁴⁸⁷. De pacifistische boodschap was voor een deel gestoeld op afschrikking en emotie⁴⁸⁸. Fotografie werd gebruikt als shocktherapie⁴⁸⁹. Het beeld, in al zijn verschijningsvormen, speelde een belangrijke rol bij het uitdragen van de pacifistische boodschap. Na de Eerste Wereldoorlog groeide die invloed, zowel door de verdere ontwikkeling van de fotografie, als door een uitgebreide pacifistische propaganda. Men was ervan overtuigd dat er pacifistische tentoonstellingen moesten worden georganiseerd en dat antioorlogsmusea moesten worden opgericht. Het zou vooral in Duitsland zijn dat dergelijke geluiden de kop opstaken⁴⁹⁰. Daar geloofde men meer dan elders dat de pacifistische boodschap moest worden ondersteund door realistische oorlogsfoto's. Daarvan getuigt deze passage uit het pamflet “Waffen gegen den Krieg” van de Duitse pacifistische auteur Kurt Tucholsky: *“La mauvaise conscience avec laquelle les officiers et les nationalistes de toute sorte empêchent et doivent naturellement empêcher que le vrai visage de la guerre soit connu montre bien ce que ces gens ont à craindre de telles publications. Les livres écrits n'ont pas cet effet. Aucun artiste du mot, soit-il le plus grand, ne peut égaler l'arme de la photo. Les archives du Reich étant entièrement aux mains des propagandistes de la guerre, on n'y trouvera jamais une publication de ce genre, et comme on pratique*

⁴⁸⁶ A. PROST, “Mémoire de l'entre-deux-guerres, mémoire d'aujourd'hui: les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerres”, in: J.J. BECKER, J.M. WINTER, G. KRUMEICH e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 17-18.

⁴⁸⁷ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 15.

⁴⁸⁸ N. OFFENSTADT, “L'image...”, p. 271.

⁴⁸⁹ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 15.

⁴⁹⁰ N. OFFENSTADT, “L'image...”, pp. 271-272.

*ouvertement l'incitation à la guerre sous le pire forme, il faut que nous servions d'une arme de défense qui paralyse cette institution inutile et financée par la communauté. Cette arme, la voici, quiconque voit ces images et ne frémit pas d'horreur, n'est pas un homme. C'est un patriote*⁴⁹¹.

2.4 “Krieg dem Kriege”

2.4.1 Ernst Friedrich

In 1924 publiceerde de Duitse dienstweigeraar Ernst Friedrich het boek “Krieg dem Kriege”⁴⁹². Het bestond voor het grootste deel uit foto's die genomen waren tijdens de Eerste Wereldoorlog⁴⁹³. De meeste van die foto's toonden de gruwelijkste aspecten van de Grote Oorlog. “Krieg dem Kriege” bevatte ook twee teksten die meer uitleg gaven over het waarom van de getoonde beelden⁴⁹⁴.

Om te begrijpen waarom Friedrich een dergelijk boek uitgaf is het eerst noodzakelijk om kort zijn levensloop te schetsen. Ernst Friedrich werd geboren in 1894 in Breslau in Oost-Pruisen, nabij de Poolse grens. Hij had niet de mogelijkheden om kunstonderwijs te volgen. Na een korte leerperiode bij een drukker werd hij fabrieksarbeider. Friedrich had steeds gehoopt om acteur te worden, maar deze droom werd ruw verstoord door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Hij weigerde om toe te treden tot het Duitse leger en werd daarom in een psychiatrische instelling geplaatst. Dat belette hem niet om toe te treden tot pacifistische organisaties. Daarnaast publiceerde hij ook zelf antioorlogspropaganda. Ook na de oorlog bleef hij erg actief. Tussen 1923 en 1933 werd Friedrich niet minder dan dertien keer gearresteerd⁴⁹⁵. Belangrijk is dat Friedrich lid was van de Duitse socialistische partij SPD. Hij stichtte onder meer het blad en de gelijknamige antiautoritaire socialistische beweging “Freie Jugend”⁴⁹⁶.

Vanaf de stichting van “Freie Jugend” in 1918 illustreerde Friedrich zijn antimilitaristische propaganda met foto's. Drie jaar later organiseerde hij een tentoonstelling met de titel “Nie wieder Krieg”. Later zou hij nog het antioorlogsmuseum oprichten in de Parochialstrasse in

⁴⁹¹ K. TUCHOLSKY, “Waffen gegen den Krieg”, in: O. LUGON, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp. 21-24.

⁴⁹² S. SONTAG, *Kijken...*, p. 15.

⁴⁹³ Sommige van die foto's waren geretoucheerd, zoals vaak het geval was in die tijd., in: N. OFFENSTADT, “L'image...”, p. 272.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁹⁵ L. SORENSEN, *Ernst Friedrich*, s.l., s.n., 2004, p. 12.

⁴⁹⁶ N. OFFENSTADT, “L'image...”, p. 272.

Berlijn. De oprichting van dit museum was een gevolg van het verschijnen van “Krieg dem Kriege”, het fotoboek waarmee Friedrich veel controversie opwekte en dat symbool stond voor de pacifistische beweging in de Europese cultuur van het interbellum⁴⁹⁷.

2.4.2 “Krieg dem Kriege”: inhoud

Friedrich opende het boek met een tekst waarin hij het belang aangaf van fotografie in de pacifistische propaganda⁴⁹⁸. We vinden hier de retoriek terug die ook al door Kurt Tucholsky werd gehanteerd: *“De woordenschat der mensen aller landen is echter niet in staat, in het heden of in de toekomst, dit mensenschachten in zijn rauwe werkelijkheid te schilderen. Hier echter is het natuurlijk-ware, het natuurgetrouwe beeld van den oorlog – ten deele door toeval, ten deel opzettelijk – photographisch vastgehouden”*⁴⁹⁹.

De tekst was samen met de onderschriften erg belangrijk. Volgens Susan Sontag maakte Friedrich niet de vergissing ervan uit te gaan dat hartverscheurende, misselijkmakende foto’s voor zichzelf zouden spreken. Iedere foto kreeg een gepassioneerd onderschrift in vier talen, waarin de verdorvenheid van de militaire ideologie werd gehekeld⁵⁰⁰. De onderschriften bieden de sleutel tot interpretatie en waren dus zeker niet neutraal. Het ging allerminst om traditionele onderschriften, bijna nooit gaf de auteur een geografische en een chronologische situering mee. Bij sommige foto’s van lijken was het zelfs onmogelijk om na te gaan tot welk kamp het slachtoffer behoorde. Het boek bevatte ook enkele foto’s van mensen die werden opgehangen. Hierbij was het niet duidelijk of het om militairen of om burgers ging. We krijgen hier dus te maken met een decontextualisering die overigens vaak werd toegepast bij oorlogsfoto’s. Verwarring, onduidelijkheden, veralgemening komen vaak voor bij oorlogsfoto’s omdat men meestal een erg specifieke en eenzijdige boodschap wil uitdragen⁵⁰¹. De bijschriften waren vaak ironisch en waren typerend voor de antimilitaristische strekking van het boek⁵⁰². Zo prijkt het citaat *“Ik breng jullie heerlijke tijden tegemoet”* boven een foto waarop twee schedels te zien zijn⁵⁰³. Bij een foto van enkele lijken in een bos staat: *“en hemelsche vrede lag in het bosch”*⁵⁰⁴.

Na de korte inleiding begint *Krieg dem Kriege* met een aantal illustraties van oorlogsspeelgoed. Doel was om aan te tonen dat dergelijk speelgoed zorgde voor een

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁹⁸ De teksten en onderschriften bij de foto’s waren in het Nederlands, Engels, Duits en Frans opgesteld.

⁴⁹⁹ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 28-29.

⁵⁰⁰ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 16.

⁵⁰¹ N. OFFENSTADT, “L’image...”, pp. 272-273.

⁵⁰² J. COPPENS, *De bewogen...*, p. 211.

⁵⁰³ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 77.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

agressieve mentaliteit bij de jeugd⁵⁰⁵. Bij deze illustraties plaatste Friedrich een duidelijke waarschuwing: “*Geef jullie kinderen geen dergelijk speelgoed*”⁵⁰⁶. De afbeeldingen van het kinderspeelgoed pasten in de traditie van het militante pacifisme: Friedrich bond de strijd aan tegen de beïnvloeding van de geesten door oorlogspropaganda. Volgens hem stond het kind in het centrum van een pacifistische maatschappij en was een opvoeding met verantwoord speelgoed noodzakelijk. Zo moest ook het antioorlogsmuseum een school voor de vrede worden⁵⁰⁷.

Daarna werden de foto's getoond uit de Eerste Wereldoorlog. De foto's waren voor het grootste deel afkomstig uit Duitse militaire en medische archieven. Een groot aantal van die beelden waren tijdens de oorlog door de censuur niet geschikt geacht om te worden gepubliceerd⁵⁰⁸. Friedrich wou onthullen wat oorlog echt betekende. Een veelgebruikte methode hierbij was de oppositie van twee beelden⁵⁰⁹. Zo zien we een foto van tevreden soldaten die naar het slagveld trokken. Het onderschrift bij deze foto luidt: “*Uit de augustusdagen 1914- Geestdriftig - ...waarvoor? ...*”. Op de bladzijde ernaast staat dan een foto van een aantal slachtoffers die op elkaar lagen met de tekst: “*...voor het veld van eer*”⁵¹⁰. Een ander voorbeeld van die oppositie van beelden is een foto van een soldaat die lachend in een boomgaard stond. Het onderschrift is: “*Vadertje als “held” in vijandelijk land (afbeelding voor het geïllustreerde familieblad)*”. Ernaast staat een afbeelding van een onidentificeerbaar lijk, volgens Friedrich ging het echter om dezelfde soldaat die volledig aan flarden was geschoten: “*Hoe men vadertje drie dagen later vond (afbeelding die niet in het “Familienblatt” werd gepubliceerd)*”⁵¹¹.

Friedrich wou ook de tegenstelling aanduiden tussen de politieke en militaire leiding achter het front en de gewone soldaten in de loopgraven⁵¹². Zo publiceerde hij een foto van enkele generaals die thee dronken op het terras van een kasteel. Daarnaast plaatste Friedrich een beeld van een hoop soldatenlijken die ondergesneeuwd waren. Boven de eerste foto stond “*Deze plaats wordt vastgehouden...*”, en boven de tweede “*...tot aan den laatsten man toe*”⁵¹³.

⁵⁰⁵ L. SORENSEN, *Ernst Friedrich*, p. 12.

⁵⁰⁶ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 38.

⁵⁰⁷ N. OFFENSTADT, “L’image...”, p. 273

⁵⁰⁸ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 15.

⁵⁰⁹ N. OFFENSTADT, “L’image...”, p. 273.

⁵¹⁰ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 50-51.

⁵¹¹ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁵¹² N. OFFENSTADT, “L’image...”, p. 273.

⁵¹³ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 78-79.

De techniek van de oppositie was echter onvoldoende voor Friedrich. Hij maakte ook gebruik van de accumulatie van verschrikkelijke beelden. Hij toonde foto's waarop zowel soldaten als burgers het slachtoffer waren van het extreme geweld tijdens de Eerste Wereldoorlog⁵¹⁴. We zien tientallen foto's van soldatenlijken: van doden die onherkenbaar waren geworden door hun verwondingen⁵¹⁵, tot een afbeelding van een Russische soldaat die door het hart werd geschoten en daardoor was blijven zitten tijdens het vuurgevecht⁵¹⁶. We zien foto's van één lijk⁵¹⁷, en we zien foto's waarop tientallen doden te zien zijn⁵¹⁸.

Friedrich toonde dus ook de gevolgen van de oorlog voor de burgerbevolking. Zo nam hij een foto op in zijn boek van een priester die werd opgehangen⁵¹⁹. In diens handen had men als teken van spot een kruis gestoken⁵²⁰. "Krieg dem Kriege" bevat ook enkele foto's van Armeniërs, die gestorven waren van hongersnood en uitputting tijdens de grootschalige deportatie⁵²¹. We zien zowel beelden van enkele tientallen lijken, volwassenen en kinderen door elkaar⁵²², als een foto van één verhongerd kind⁵²³.

Friedrich probeerde ook om op de morele waarden van de publieke opinie in te spelen⁵²⁴. Zo publiceerde hij een foto van een Belgisch bordeel. Op die foto zien we Duitse soldaten die poseerden samen met Belgische prostituees. Naast dit beeld drukte Friedrich een document af waarin de Duitse militaire leiding de regels in verband met bordeelbezoeken uiteenzette⁵²⁵. Het Duitse leger had immers zelf officiële bordelen opgericht. Het fotoboek bevatte ook heel

⁵¹⁴ N. OFFENSTADT, "L'image...", p. 273.

⁵¹⁵ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 95.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁵²⁰ Dat "Krieg dem Kriege" een foto bevat van een priester die werd opgehangen, betekent nog niet dat Friedrich sympathiseerde met de kerk. Hij wees erop dat heel wat geestelijken collaboreerden met het militaire gezag. Zo gaf hij een citaat weer van dominee Schettler, een citaat dat bewees dat de kerk de misdaden van militairen vaak vergoelijkte. Volgens dominee Schettler was het de taak van militairen om te doden: "*Onze schuld is het niet, wanneer wy in het bloedwerk von den oorlog ook nog beulswerk moeten verrichten. Den soldaat wordt het koude yzer in de hand gegeven. Hij moet het gebruiken zonder afschuw; hij moet den vijand de bajonet tusschen de ribben stooten; hij moet zyn geweer op hun schedel stukslaan; dat is zyn heilige plicht, dat is zyn godsdienst.*" Friedrich plaatste boven dit citaat het ironische commentaar "De zegen von de kerk", in: *Ibid.*, p. 151.

⁵²¹ In 1915 startte de gedwongen deportatie van Armeniërs uit Anatolië. De Turkse overheid nam dit initiatief, zogezegd uit vrees dat de Armeniërs zouden collaboreren met de geallieerden. In werkelijkheid wou de Turkse regering met deze maatregel een einde maken aan een proces van desintegratie van het Osmaanse rijk en aan het geweld tussen verschillende bevolkingsgroepen. Bij de deportatie waren geen voorzieningen getroffen om de Armeense bevolking te voorzien van eten en drinken. Wie niet verder kon werd systematisch afgemaakt. Het einddoel van de deportatie was niet een concentratiekamp, maar wel een ontoegankelijke woestijn, wat nogmaals zorgde voor vele slachtoffers. In totaal zouden één miljoen Armeniërs worden gedeporteerd om ze daarna van hongersnood en uitputting te laten sterven langs wegen van Anatolië. De gedwongen volksverhuizing vormde het toppunt van de oorlogsmisdaden die tussen 1914 en 1918 werden begaan., in: S. AUDOIN-ROUZEAU, A. BECKER, *'14-'18...*, pp. 91-98.

⁵²² E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 152.

⁵²³ *Ibid.*, p. 153.

⁵²⁴ N. OFFENSTADT, "L'image...", p. 273.

⁵²⁵ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 164-167.

wat beelden van ruïnes: van verwoeste dorpen⁵²⁶, over brandende kerken⁵²⁷, tot platgebombardeerde kastelen⁵²⁸.

De foto's die echter de meeste indruk maken, zijn die die na de oorlog waren genomen. Friedrich wou met deze beelden aantonen wie de echte verliezers waren van de oorlog⁵²⁹. Zo plaatste hij naast een foto van een tennissende Duitse kroonprins, de foto van een Duits soldaat die zijn rechterarm had verloren en die het met een prothese moest stellen. We zien hoe de soldaat, ondanks zijn prothese, toch werkt in een smidse. Het ironische commentaar van Friedrich bij deze beelden spreekt boekdelen. Boven de foto van de Duitse kroonprins staat "*na den oorlog: de Duitse kroonprins als hardwerker...*", terwijl het bijschrift bij de foto van de arbeider "*...en de invaliede proletariër by zyn dagelyksche "sport" "*" was⁵³⁰.

Vooraf de foto's van de gueules cassées zijn beklijvend⁵³¹. 24-maal werd het zwaarverminkte gezicht van een oorlogsveteraan van dichtbij gefotografeerd⁵³². Soms was hun behandeling al beëindigd, soms ook niet. Susan Sontag noemde deze close-ups de wonderbaarlijkste pagina's in het boek, dat als geheel was bedoeld om de mensen schrik aan te jagen en te demoraliseren⁵³³. Volgens Friedrich waren deze gueules cassées "*het gezicht van den oorlog*"⁵³⁴. Belangrijk bij deze foto's is dat de bijschriften niet meer ironisch waren, Friedrich probeerde om heel precieze informatie te geven. Op deze manier wou hij dat de lezer van "Krieg dem Kriege" zich zou identificeren met de oorlogsslachtoffers. Door hun naam, beroep, plaats van herkomst, leeftijd en aard van verwonding te vermelden, kregen de slachtoffers een vorm van menselijkheid, die ze waren verloren, terug⁵³⁵.

Na de foto's van de gueules cassées bevat het boek nog enkele beelden van soldatenkerkhoven en -graven. Friedrich wou hiermee een politieke boodschap uitdragen en erop wijzen dat ook na de dood het klassenverschil bleef bestaan. Zo zien we een beeld van

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 175.

⁵²⁹ J. COPPENS, *De bewogen...*, p. 211.

⁵³⁰ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 186-187.

⁵³¹ De gueules cassées waren soldaten die tijdens de oorlog aan het gezicht gewond waren geraakt. Dit was de vaakst voorkomende en meest ingrijpende verwonding. 11 à 14 % van de wonden in het Franse leger waren wonden aan het gelaat, en één derde daarvan leverde onherstelbare verminkingen op. Chirurgen probeerden hen een weer min of meer normaal uiterlijk te geven. Toch slaagden velen van hen er niet meer in om zich in de bredere samenleving te integreren. Sommigen isoleerden zich helemaal, anderen pleegden zelfmoord. De meesten echter probeerden een nieuw leven op te bouwen in een sterk van de buitenwereld afgesloten gemeenschap met andere verminkten. De gueules cassées verdwenen uit de sociale herinnering aan de oorlog, omdat ze geen boeken schreven en hun ervaringen enkel deelden met andere oorlogsverminkten., in: J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 94-97.

⁵³² E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 194-217.

⁵³³ S. SONTAG, *Kijken...*, p. 16.

⁵³⁴ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 194.

⁵³⁵ N. OFFENSTADT, "L'image...", p. 273.

een Russisch kerkhof waar de hoogte van de kruisen recht evenredig was met de rang van de militairen⁵³⁶. Eveneens tonen een aantal foto's van grafmonumenten dat ook na de oorlog het stereotiepe vijandbeeld bleef bestaan. Op een Duits grafmonument op het kerkhof van Peronne was het opschrift "*Hier rusten Deutsche soldaten*" weggebeiteld en vervangen door de spotnaam "*Boches*"⁵³⁷.

2.4.3 "Krieg dem Kriege: publieke receptie

Jay Winter heeft erop gewezen dat veel van de foto's in "Krieg dem Kriege" te gruwelijk zijn om naar te kijken, wat de impact van deze beelden veel kleiner maakte dan gehoopt door Friedrich⁵³⁸. Daarenboven werd de kwetsbaarheid van het menselijke lichaam dan wel uitgebreid getoond, toch werd de contingentie van het geweld min of meer bezworen door het politieke, pacifistische verhaal dat achter de foto's zat. Friedrich was immers van mening dat de oorlog werd veroorzaakt door de Duitse industriëlen. Er was een duidelijke scheiding tussen twee categorieën, machthebbers en proletariërs⁵³⁹. Door zo sterk de nadruk te leggen op de politieke boodschap bleef de invloed van het boek beperkt. Friedrich slaagde er immers niet in om alle oorlogsveteranen van zijn pacifistische boodschap te overtuigen. Veel soldaten associeerden de oorlog immers met kameraadschap en keken met heimwee terug naar de periode 1914-1918. De oorlog had hen verlost van de alledaagse sleur en de kameraadschap aan het front werd geïdealiseerd. Velen hadden het moeilijk om zich aan te passen aan de naoorlogse maatschappij. Vooral in Duitsland, het geboorteland van Friedrich, probeerden fascistische politieke groeperingen om oorlogsveteranen voor zich te winnen door hen een maatschappij voor te schotelen waarin kameraadschap centraal stond. Vele veteranen waren erg beïnvloedbaar door deze retoriek en stonden ook achter de nationalistische propaganda en het antisemitische gedachtegoed.

Friedrich had, toen hij "Krieg dem Kriege" op de markt bracht, het ideaalbeeld van kameraadschap aan het front onderschat⁵⁴⁰. Met zijn boek zorgde hij ervoor dat de gedesillusioneerde bevolking zich nog minderwaardiger voelde⁵⁴¹. De pacifistische

⁵³⁶ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, p. 230.

⁵³⁷ E. FRIEDRICH, *Krieg...*, pp. 224-226.

⁵³⁸ J. WINTER, *Sites...*, p. 161.

⁵³⁹ J. MEIRE, "De ontlichaamde...", p. 107.

⁵⁴⁰ L. SORENSEN, *Ernst Friedrich*, pp. 34-35.

⁵⁴¹ In 1928 verscheen "Im Westen nichts Neues" van Erich Maria Remarque. Deze slaagde er met dit boek in om zowel een pacifistische boodschap uit te drukken, als een weergave te geven van de kameraadschap aan het front. Door die twee zaken te combineren kende de roman een gigantisch succes. In het eerste jaar van zijn verschijning werden alleen in Duitsland al één miljoen exemplaren verkocht van "Im Westen nichts Neues"., in:

boodschap werd veel minder gehoord⁵⁴². George Mosse verwoordde het zo: “*How important this particular failure of the left proved to be in encouraging the rise of fascism remains to be investigated, but given the power of veterans in defeated or disgruntled nations, the failure to assimilate this particular form of camaraderie was bound to have negative political consequences*”⁵⁴³.

Van het boek kwamen dan wel nog enkele herdrukken uit, toch bleef de impact op de Duitse samenleving vrij beperkt. Desondanks was het specifieke gebruik van gruwelijke foto's als propagandamiddel in de pacifistische strijd erg opvallend. Het voorbeeld zou later gevolgd worden in andere landen. In Groot-Brittannië verscheen in 1934 een gelijkaardig, maar minder bekend fotoboek, nl. “*Covenants with death*”⁵⁴⁴. Ook dit boek bevatte een pacifistische boodschap, zij het minder radicaal dan in “*Krieg dem Kriege*”⁵⁴⁵. En ook in Frankrijk probeerde men om de gruwelen van de oorlog fotografisch te bewijzen. In de jaren dertig werden pacifistische tentoonstellingen opgezet en antioorlogsmusea geopend. In Oran startte de Section des Combattants de la Paix in 1936 een tentoonstelling met pacifistisch beeldmateriaal en in het volgende jaar organiseerde men in Colmar een expositie die de gruwelen van de oorlog toonde⁵⁴⁶.

2.5 1930-heden: wijzigende herinnering

2.5.1 1930-1945: evolutie naar een gedifferentieerd oorlogsbeeld

Pacifistische bewegingen gebruikten dus vanaf de jaren twintig gruwelfoto's om hun antioorlogsstrijd te illustreren. In het geval van “*Krieg dem Kriege*”, het fotoboek van Ernst Friedrich, ging dit ook gepaard met een extreem-links politiek discours. De pacifistische groeperingen slaagden er dan wel niet in om de nationalistische, oorlogszuchtige retoriek te bedwingen, toch hadden ze invloed op het Europese culturele leven. Voor ons is het van belang om aan te tonen dat men via oorlogsfoto's een steeds realistischer en gedifferentieerder beeld ging geven van wat de Eerste Wereldoorlog had betekend.

G. KRUMEICH, “Konjunkturen der Weltkriegserinnerung”, in: R. ROTHER e.a.: *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, p. 70.

⁵⁴² L. SORENSEN, *Ernst Friedrich*, pp. 34-35.

⁵⁴³ G.L. MOSSE, “Two World...”, p. 496.

⁵⁴⁴ T.A. INNES, I. CASTLE, *Covenants with death*, London, Daily Express Publications, 1934, 186 p.

⁵⁴⁵ J. MEIRE, “De ontlichaamde...”, p. 107.

⁵⁴⁶ N. OFFENSTADT, “L'image...”, p. 272.

Michel Auvray constateerde, bij analyse van reisgidsen over de Franse slagvelden, dat het beeldmateriaal van deze gidsen vanaf de jaren dertig sterk wijzigde. Dit gebeurde volgens hem onder invloed van de pacifistische bewegingen in Europa. In 1919 bevatten deze reisgidsen voornamelijk foto's van ruïnes, van aanvallen zonder gewonden en doden, van enkele soldatengraven met daarop kokardes in de Franse kleuren.

Vanaf de jaren dertig publiceerde men echter een ander soort foto's. Nog steeds bevatten de reisgidsen beelden van ruïnes, maar men toonde bijvoorbeeld steeds minder de vijand. Occasioneel bevatte een reisgids een foto van een Duitse militaire leider of van een krijgsgevangene. Op drie manieren verschilden de reisgidsen uit het begin van de jaren dertig met die van net na de oorlog. Ten eerste bevatten deze werken uit de jaren dertig foto's van oorlogsmonumenten en militaire kerkhoven die na 1918 waren opgericht. Ten tweede besteedde men veel meer aandacht aan de soldaten, vooral de soldaten in de achterste linies. We zien beelden van koks die soep opdienden, van militairen die gevangen ratten toonden,... Een belangrijke innovatie tenslotte was dat men het menselijke lijden toonde: de gewonden lagen op een brancard, we zien de vermoeidheid van de soldaten, de verwarring valt af te lezen van hun gezichten. We zien ook hoe Franse militairen een lijk vervoerden, men schrok er niet meer voor terug om doden te tonen. De reisgidsen uit de jaren dertig bevatten ook beelden van grote hopen obussen, wat wees op de nieuwe, industriële manier van oorlogvoering.

De tendens om de oorlog op een realistischer manier weer te geven was Europees. De Duitse versies van reisgidsen bevatten min of meer dezelfde beelden, men toonde enkel minder beelden van Duitse krijgsgevangenen⁵⁴⁷.

2.5.2 1945-eind jaren zestig: moeizame herinnering

Onder meer dankzij de inspanningen van de pacifistische beweging bleef de Eerste Wereldoorlog tijdens het interbellum in het centrum van de herinnering van de meeste oorlogvoerende naties. De Tweede Wereldoorlog zorgde hierbij echter voor een breuk. Na 1945 nam de Tweede Wereldoorlog de centrale plaats in. De herinnering aan de Eerste Wereldoorlog werd minder belangrijk omdat er een recenter conflict te herdenken viel. Als waarschuwing tegen oorlog had '14-'18 jammerlijk gefaald en daardoor was de Grote Oorlog in de geallieerde landen betekenisloos geworden. Duitsland had voor de tweede maal op rij een conflict verloren en ontwikkelde een bijzonder moeilijke verhouding met haar

⁵⁴⁷ M. AUVRAY, "La guerre...", pp. 285.

verleden. De Eerste Wereldoorlog, die niet los was te zien van de Tweede, zou daardoor nagenoeg helemaal in het vergeetboek raken⁵⁴⁸.

In vrijwel alle landen die bij het conflict van 1914-1918 betrokken waren, zou de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog langzaam maar zeker op een zijspoor raken. In België bijvoorbeeld zou dit al relatief snel na de wapenstilstand van 11 november 1918 gebeuren. Aanvankelijk was men nog trots op de Belgische verwezenlijkingen, maar vrij snel werden de eigen oorlogsinspanningen gediscrediteerd en onder de mat geveegd. Dit blijkt uit dit citaat van de Belgische historica Sophie de Schaepdrijver: *“In the liberated, but impoverished country, the rejoicing over the end of occupation – the triumphal entry of King Albert, the return of Pirenne and other deportees, the near-canonization of Mercier – was short lived, and the patriotic cultural resistance themes of the war years soon lost their relevance; heroic notions of Belgium went the way of all war heroics. Official studies of the invasion, of life under the military regime, of the deportations and the other miseries of Belgium’s war years, received little notice, solid though they were; the newly created War Archives Commission disbanded after a few years, as few historians showed interest. The war experience became devoid of meaning; the notion of Belgium’s existence somehow carrying a deeper significance for European culture became a slightly embarrassing, and therefore soon discarded, memory⁵⁴⁹.”*

In Frankrijk zien we dat de schoolboeken in de jaren twintig nog veel aandacht besteedden aan de gebeurtenissen tussen 1914 en 1918. De belangstelling zou echter dalen en een dieptepunt beleven tussen 1945 en 1970⁵⁵⁰.

De situatie in Groot-Brittannië was een uitzondering op de regel. De Eerste Wereldoorlog stond steeds centraal in het collectieve geheugen. Wanneer men dacht aan oorlog en alles wat daarmee samenhangt, dan dacht men aan de Grote Oorlog. Het beeld van de vele slachtoffers, van de opofferingen tussen 1914 en 1918 bleek zo sterk dat de Eerste Wereldoorlog steeds een prominente plaats bleef behouden in de Britse herinnering. Niet voor niets werd ’14-’18 aangeduid als “The Great War”, de Grote Oorlog. Deze naamgeving is een indicatie voor het belang dat men toekende aan het conflict⁵⁵¹.

⁵⁴⁸ J. MEIRE, *De stilte...*, p. 231.

⁵⁴⁹ S. DE SCHAEPDRIJVER, “Occupation, propaganda and the idea of Belgium”, in: A. ROSCHWALD, R. STITES e.a., *European culture in the Great War: the arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 293.

⁵⁵⁰ H. TISON, “La mémoire...” , pp. 294-307.

⁵⁵¹ De voorstelling van de Eerste Wereldoorlog werd in Groot-Brittannië vooral bepaald door de militaire kerkhoven en monumenten in Noord-Frankrijk en Vlaanderen. De militaire gebeurtenissen in Rusland, in het Nabije Oosten en in Afrika werden erg vaak genegeerd. Ook de inspanningen van de Britse lucht- en zeemacht kregen weinig aandacht. De Britse bevolking zag de Eerste Wereldoorlog vooral als een conflict dat werd uitgevochten door de infanterie. De loopgravenoorlog werd synoniem voor de Eerste Wereldoorlog., in: P.

2.5.3 Eind jaren zestig – heden: heropleving

Met uitzondering van Groot-Brittannië zagen we in de meeste landen een daling van de interesse voor de Eerste Wereldoorlog. Deze neerwaartse trend - die perfect begrijpelijk was, want herinneren kost moeite – zette zich echter niet door. Vanaf het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig was er langzaamaan een heropleving van de belangstelling voor de Grote Oorlog. De wapenstilstand van 1918 kende grote mediabelangstelling, de battlefield tours kenden steeds meer succes, in de omgeving van Ieper schoten officiële en privé-musea uit de grond. Vooral in de jaren negentig zou het aantal bezoekers aan de slagvelden in de omgeving van Ieper spectaculair stijgen.

Ook in Groot-Brittannië zou de interesse voor de Eerste Wereldoorlog, die steeds groot was gebleven, nog groeien⁵⁵². De herfst van 1998 was illustratief voor die enorme belangstelling in het Verenigde Koninkrijk. Naar aanleiding van de tachtigste verjaardag van de wapenstilstand op 11 november 1918, besteedde de Britse media wekenlang aandacht aan de Grote Oorlog. Op televisie zond men documentaires uit, historici werden aan het woord gelaten en de weinige oorlogsveteranen werden uitgebreid geïnterviewd. De grote uitgeverijen brachten overzichtswerken uit over de Eerste Wereldoorlog. Remembrance Sunday, de herdenkingsdag die ieder jaar op de tweede zondag van november werd gevierd, vond in 1998 plaats met nooit gezien ceremonieel. Ook de 11-november viering drie dagen later was indrukwekkend, alleen al omwille van de het feit dat het openbare leven in gans Groot-Brittannië, zoals dat al tachtig jaar het geval was, die dag één minuut stil lag⁵⁵³.

2.5.4 Hedendaagse museale weergave van de Eerste Wereldoorlog

We zien niet alleen, tot op de dag van vandaag, dat de belangstelling voor de Eerste Wereldoorlog steeds maar grotere vormen aannam. Er was ook een kentering in de betekenis die aan de oorlog werd en wordt toegedicht. Ten eerste wordt het oorlogsverleden steeds meer vanuit het standpunt van de gewone mensen toegelicht. Men associeerde '14-'18 met

ALTER, "Der Erste Weltkrieg in der englischen Erinnerungskultur", in: H. BERDING, K. HELLER, W. SPEITKAMP, *Krieg und Erinnerung: Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, p. 113.

⁵⁵² J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 233-234.

⁵⁵³ P. ALTER, "Der Erste...", p. 113.

het lijden van de gewone soldaat in de loopgraaf. Vandaar ook het groeiende succes van war books, de gepubliceerde memoires en autobiografieën van oorlogsveteranen. Ten tweede werd het conflict niet meer gezien als een offer, maar veeleer als een slachting. Meer en meer stond de vraag naar het waarom van de oorlog centraal⁵⁵⁴. Eminente historici, zoals John Keegan, deinsden er niet meer voor terug om de Eerste Wereldoorlog een “*onnodig en tragisch conflict*” te noemen⁵⁵⁵.

Die veranderende kijk op de Grote Oorlog, kwam de laatste jaren erg duidelijk tot uiting in de museale weergave van het conflict. Tegenwoordig wordt daarbij steeds minder aandacht besteed aan de wapens en uniformen en aan de militair-historische reconstructie van veldslagen. Men gaat, vooral in de grote oorlogsmusea in West-Europa, op zoek naar de individuele en collectieve oorlogservaring. Enkele voorbeelden kunnen dit illustreren.

Het Imperial War Museum in Londen opende in 1990 de First World War Galleries. De lijfspreuk van het museum werd vanaf dan: “*You cannot educate anyone if you are dull and boring*”. Daarom bestond het grootste deel van deze nieuwe afdeling uit een, voor het publiek toegankelijke, reconstructie van een loopgraaf zoals die eruitzag in de herfst van 1916 aan het slagveld van de Somme. Het Imperial War Museum zorgde daarnaast ook voor licht- en geluidseffecten, opdat de museumbezoeker een zo realistisch mogelijke frontervaring zou beleven.

Andere belangrijke voorbeelden zijn het in 1992 geopende Historial de la Grande Guerre in Péronne en het uit 1993 daterende In Flanders Fields Museum in Ieper. Beiden staan, aangezien ze in het hart van de toenmalige frontzone lagen, direct in contact met de militaire kerkhoven, herdenkingsmonumenten en oorlogsrestanten. In de omgeving van het Historial kan men een herdenkingsparcours, “Circuit du Souvenir”, afgaan. Beide musea stapten af van het, vroeger zo populaire, nationale perspectief. Men behandelt het conflict niet meer op een enge manier, nu heeft men aandacht voor alle oorlogspartijen. Dit is vooral duidelijk bij het Historial. Daar werkt het museum nauw samen met het nabijgelegen onderzoekscentrum, dat bestaat uit een internationaal team van historici. De objecten in het museum worden ook telkens begeleid door een tekst in drie talen – Frans, Engels en Duits⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ J. MEIRE, *De stilte...*, pp. 236-238.

⁵⁵⁵ J. KEEGAN, *De Eerste...*, p. 13.

⁵⁵⁶ R. ROTHER, G. BAVENDAMM, K. BURCHARDI, “Erinnerung und Erfahrung: Die langen Schatten des Ersten Weltkrieges”, in: R. ROTHER e.a.: *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, pp. 17-19.

2.5.5 Hedendaagse fotografische weergave van de Eerste Wereldoorlog

Hierboven zagen we dat vandaag de dag een andere betekenis wordt toegekend aan de Eerste Wereldoorlog, dan net na 1918. Belangrijk is nu om na te gaan of die betekenisverandering er ook voor zorgde dat de fotografische representatie van het conflict wijzigde.

Opnieuw kunnen we hierbij terugvallen op het onderzoek naar foto's in reisgidsen over het Westelijke Front. In de reisgidsen die uitkomen vanaf de late jaren tachtig zien we dat de vijand zo humaan mogelijk wordt voorgesteld: geen beelden meer van gevangenen, maar wel van soldaten die aanvielen, of die honger en dorst leden. Wilhelm II, die tijdens en na de Eerste Wereldoorlog de baarlijke duivel was, wordt nu getoond terwijl hij een gewonde bezoekt. Niet alleen Duitse slachtoffers, maar ook dode soldaten uit de geallieerde rangen worden weergegeven. Vroeger besteedde men ook veel aandacht aan ruïnes, die een bewijs vormden van de oorlogsmisdaden van de barbaarse vijand. Op het einde van de twintigste eeuw wou men veeleer de vernietigende kracht van een oorlog tonen, dit deed men door foto's van desolate boslandschappen te publiceren. Opvallend is ook dat men nauwelijks nog beelden afdruckt van kerken⁵⁵⁷. Daar waar de Belgische fotocollectie "N'oublions jamais" veelvuldig vernielde kerken toonde, bevatten de reisgidsen vanaf het laatste kwart van de vorige eeuw veeleer beelden van vernielde burgerbezittingen. De gefotografeerde soldaten zien er uitgeput en hongerig uit. Ook de dood wordt op een realistische manier getoond, men heeft weinig schroom om de doden te tonen. Wat ook opvallend is, is dat de reisgidsen bijzonder veel foto's bevatten van militaire kerkhoven en monumenten⁵⁵⁸. Dit wijst op de vernieuwde belangstelling voor de Eerste Wereldoorlog en de blijvende herinnering aan haar slachtoffers. Ook bepaalde zaken, die vroeger werden beschouwd als randfenomenen, worden met meer aandacht dan ooit behandeld. We zien vrouwen die aan het werk waren in een wapenfabriek, zij tonen dat ook de zones achter het front werden beïnvloed door het conflict. Men toont ook dat de Eerste Wereldoorlog zonder twijfel een conflict met mondiale allure was. Dit blijkt uit de foto's van militairen uit Senegal, Portugal, Noord-Afrika, Canada,...

⁵⁵⁷ M. AUVRAY, "La guerre...", pp. 285.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 286.

Samenvattend kunnen we zeggen dat de reisgidsen vanaf het laatste kwart van de vorige eeuw meer en meer de verschrikkingen van de oorlog toonden: slachtoffers van gasaanvallen, doden, militaire kerkhoven,... Ook opvallend is dat de Duitsers niet meer stereotiep worden voorgesteld als vijand. Veeleer zijn ze de gelijke van de geallieerde soldaten, tussen '14-'18 waren ze slachtoffer van dezelfde verschrikkelijke omstandigheden.

2.5.6 Hoe worden oorlogsverschrikkingen vandaag de dag getoond?

Naarmate '14-'18 verder achter ons ligt, streeft men meer en meer naar een realistische weergave van de oorlog. De socioloog Johan Meire beweert nu echter, op basis van onderzoek van oorlogsmusea en geschiedenisboeken, dat men nog steeds schroom heeft om de echte oorlogsgruwelen te tonen⁵⁵⁹. Volgens hem is het paradoxaal dat de meeste musea en geschiedenisboeken er uitdrukkelijk op gericht zijn om informatie te verstrekken over de Eerste Wereldoorlog, maar dat er toch slechts zelden pogingen worden ondernomen om het brute oorlogsgeweld te tonen. In musea besteedt men veeleer aandacht aan het grote militaire, politieke of technologische verhaal, dan aan het lichaam en het geweld.

Foto's in musea en geschiedenisboeken tonen bedrieglijk weinig. Wat wel vaak te zien is, is de hallucinante materiële vernietiging die oorlog in het landschap teweegbrengt⁵⁶⁰. Hierboven hebben we al gezien dat de Britse en Belgische fotocollectie, die na de oorlog door de overheid werden uitgebracht, veel foto's bevatten van het ontspanningsleven van soldaten. Musea en geschiedenisboeken nemen deze beelden vaak over. Daardoor blijft het eigenlijke oorlogsgeweld buiten beeld. Men toont dus veel meer de lichtere kant van de oorlog – poserende, rustende soldaten – dan het echte geweld, de verschrikkingen tijdens de Eerste Wereldoorlog.

Volgens Meire zijn er enkele redenen waarom musea en geschiedenisboeken zo moeilijk het echte oorlogsgeweld kunnen tonen. Een eerste belangrijke reden is dat geweld sowieso bijzonder moeilijk te communiceren en dus weer te geven valt. Doden en gewonden, doden en verwond worden, het zien en horen van dit alles, het ruiken van rottende lichamen en kadavers: dit zijn uiterst lichamelijke, traumatische ervaringen. Musea en

⁵⁵⁹ Johan Meire bestudeerde de volgende musea: Hill 62 (Sanctuary Wood) Museum, Zillebeke (Ieper), opgericht in 1933; Hooge Crater Museum, Zillebeke (Ieper), 1993; In Flanders Fields Museum, Ieper, 1998; Museum Oorlog: -Vrede-Vlaamse ontvoogding (Ijzertoren), Diksmuide, afdeling over de Eerste Wereldoorlog ingericht in 1998/1999; Koninklijk Museum voor het Leger en de Krijgsgeschiedenis, Brussel, afdeling over de Eerste Wereldoorlog, 1923., in: J. MEIRE, "De ontlichaamde...", p. 98.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

geschiedenisboeken kunnen deze rauwe werkelijkheid, de indringende lichamelijke, nooit adequaat weergeven⁵⁶¹.

Johan Meire beweert dat de ontlichaamde manier waarop de oorlog vaak wordt gerepresenteerd, voortvloeit uit het feit dat we onze eigen leefwereld voorstellen als beschaafd, geweldloos, pijnloos. Norbert Elias wees er al op dat de moderne westerse beschaving geweld aan banden had gelegd en dat het slechts de staat is die, in gecontroleerde vorm, geweld mag gebruiken. Onze samenleving aanvaardt deze hypothese volledig, we geloven maar al te graag dat oorlogsgeweld geen rol meer speelt in onze maatschappij. Die zelfrepresentatie wordt ondersteund door het uitbannen van confrontaties met vormen van zintuiglijkheid die deze voorstelling van zaken dreigen te doorbreken. Minder afstandelijke en dus meer “confronterende” zintuigen als tast en geur worden in de zelfrepresentatie zo weinig mogelijk aangesproken, vooral ten voordele van het zicht. Daarnaast beperkt men zo veel mogelijk het tonen van pijn en geweld. Voor zover geweld wordt getoond, wordt dit zo veel mogelijk in de culturele, historische of geografische periferie gesitueerd. Het is altijd de ander die met pijn en geweld wordt geconfronteerd. De antropoloog Allen Feldman noemde het proces waarbij moderne samenlevingen elke vorm van lijden uit hun zelfrepresentatie bannen “culturele anesthesie”.

Oorlogen waren en zijn periodes waarin geweld alomtegenwoordig is. Voor de propaganda was het dan ook broodnodig om de vijand te ontlichamen. In normale omstandigheden is het immers immoreel en illegaal om een medemens te doden. Via stereotiepe fotografie en via een zorgvuldig opgebouwde retoriek slaagden propagandaorganisaties er tijdens de Eerste Wereldoorlog in om de vijand te ontlichamen. De vijand werd overrompeld, men viel hem aan in zijn flank, zijn vuurkracht werd geneutraliseerd. Dit propagandadiscours werd later overgenomen door historici en door musea. Op die manier wordt de essentie van oorlog, het geweld op burgers en soldaten, volledig genegeerd.

Feit is ook dat, zoals hierboven al werd aangetoond, de censuurinstanties niet toestonden dat fotografen een realistisch beeld van de oorlog creëerden. De fotocollecties bevatten dan wel gruwelijke beelden uit de Eerste Wereldoorlog, deze worden echter haast nooit geselecteerd door historici om hun verhaal te illustreren⁵⁶². Vandaar dat de confrontatie met de foto's uit

⁵⁶¹ Het feit dat de oorlogsverwoestingen verdwenen zijn in het landschap en het feit dat de oorlog al zo lang geleden is afgelopen, maakt die representatie des te moeilijker. Vooral musea zoeken naar een manier om het geweld op een passende manier te representeren. In het *Historial de la Grande Guerre* deed men dit door de, zeer bloedige, Slag van de Somme van 1916 voor te stellen door een lege witte muur. Idee achter deze muur was dat de Slag toch niet te representeren viel. De witte muur wijst dus op de grenzen van wat men kan representeren., in: *Ibid.*, p. 99.

⁵⁶² *Ibid.*, pp. 98-104.

het boek “Krieg dem Kriege” van Ernst Friedrich zo bevreemdend en schokkend is. De confrontatie met dergelijke gruwelbeelden maakt duidelijk hoe selectief ons fotografisch beeld van de Eerste Wereldoorlog nog steeds is.

Als lichamelijk geweld dan wordt getoond, dan wordt het meestal zo weinig mogelijk confronterend gemaakt. Meire geeft hier het voorbeeld van het boek “A photohistory of World War One” van Philip J. Haythornthwaite⁵⁶³. Op de omslag van deze fotogeschiedenis staat immers geen foto, maar wel een afbeelding van een schilderij van een gevecht waarbij Britten de Duitse vijand met bajonetten overvallen. Tekeningen of schilderijen zijn immers veel draaglijker omdat ze lang niet dezelfde realiteitswaarde bezitten. Bovendien kunnen ze door hun artificiële overzichtelijkheid de zomaarheid van het geweld uitbannen.

De harde confrontatie bij het zien van geweld kan ook geneutraliseerd worden als het geweld in een vertrouwd discours wordt geplaatst. Het discours van de media of de propaganda bijvoorbeeld. Via onderschriften probeert men de rauwe werkelijkheid te verdoezelen of op zijn minst minder erg te maken.

De belangrijkste reden waarom we geschokt zijn bij het zien van foto's waarop het extreme geweld en haar gevolgen worden afgebeeld, is omdat dit ons wijst op onze eigen kwetsbaarheid. Vandaar de schroom om ongecensureerd lichamelijk lijden te tonen. In de ontlichaamde representaties van de oorlog wordt de identificatie met slachtoffers voortdurend vermeden. Voor veldslagen die lang geleden hebben plaatsgevonden, is dit evident, deze behoren immers al tot de periferie van het collectieve geheugen. De Eerste Wereldoorlog is echter nog steeds relatief goed gekend, het is een conflict dat ons nog kan raken omdat het voor een groot deel werd uitgevochten op het Belgische grondgebied. De Eerste Wereldoorlog is ook nog steeds duidelijk zichtbaar in de toenmalige frontstreek. Foto's, dagboeken, brieven van soldaten en burgers die leefden tussen '14-'18 grijpen ons aan omdat ze ons burgers-soldaten tonen die voldoende op ons lijken en waarmee we ons dus kunnen identificeren. Deze identificatie kan schokkend en emotioneel zijn.

Tenslotte wijst Meire er nog op dat representaties die niet zo zeer aandacht hebben voor het grote publiek – bij musea en geschiedenisboeken is het steeds de bedoeling om een zo groot mogelijke massa mensen aan te spreken – vaak meer aandacht hebben voor lichamelijkheid, lijden en geweld. Het gaat hier om persoonlijke foto's, brieven, dagboeken, getuigenissen. Pas vanaf de late jaren zeventig worden ze door historici meer en meer gebruikt in hun onderzoek.

⁵⁶³ P.J. HAYTHORNTHWAITE, *A photohistory of World War One*, London, Arms and Armour, 1993, 240 p.

Omgaan met en spreken over geweld blijft hoe dan ook een inherent ambigue bezigheid; de grens tussen sensatiezucht en leren begrijpen is vaak heel smal. Het kijken naar oorlogsgruwelen wordt afgekeurd, het tonen van die gruwelen is zeldzaam. Deze afkeuring toont hoe ontlichaming van de oorlog in onze cultuur zit ingebakken, hoe men ervan overtuigd is dat geweld iets exotisch is, dat voor de eigen cultuur irrelevant is⁵⁶⁴.

2.6 Besluit

Net na de Eerste Wereldoorlog was men terughoudend om bepaalde foto's te verspreiden. Men wou niet dat de oorlog op een realistische manier werd voorgesteld, men negeerde bepaalde aspecten. Dit was zo in alle landen die bij de oorlog betrokken waren geweest.

In de jaren twintig zou daar echter een verandering in komen. Er ontstond een brede pacifistische stroming binnen de Europese cultuur. Onder invloed van die beweging verdwenen heroïsche, patriottische weergaven van de oorlog. De strijd, het lijden van militairen en burgerbevoking werden steeds minder geïdealiseerd. Men streefde naar een realistisch beeld van wat de oorlog was geweest. Vooral het feit dat men in Europa geconfronteerd werd met grote groepen oud-soldaten was hier belangrijk.

De fotografie speelde een grote rol bij het verspreiden van een realistischer oorlogsbeeld in de jaren twintig. De pacifistische beweging maakte erg vaak gebruik van foto's in haar antioorlogsstrijd. Men was ervan overtuigd dat het grote publiek de waanzin van de oorlog zou beseffen als het geweld maar realistisch genoeg werd weergegeven. Vooral in Duitsland kende deze pacifistische beweging een grote aanhang. Het was ook daar dat de Duitse pacifist Ernst Friedrich actief was.

Friedrich publiceerde in 1924 het fotoboek "Krieg dem Kriege". Dat bestond voor het grootste deel uit foto's die de gruwelijkste aspecten van de Grote Oorlog toonden. Vooral de foto's van zwaarverminkte militairen, de gueulles cassées, maakten grote indruk. De foto's in het boek werden begeleid door ironische onderschriften die typerend waren voor de antimilitaristische strekking.

Friedrich toonde dan wel onverbloemd het oorlogsgeweld, maar het succes van dit boek bij het grote publiek was relatief beperkt. De contingentie van het geweld werd min of meer bezworen door de socialistisch-communistische boodschap die achter de foto's zat. Toch zou

⁵⁶⁴ J. MEIRE, "De ontlichaamde...", pp. 97-111.

men nadien, onder andere onder invloed van de pacifistische beweging, ernaar streven om een steeds maar realistischer oorlogsbeeld te geven.

Vanaf de jaren dertig zou het stereotiepe vijandbeeld steeds meer naar de achtergrond worden gedrongen. Men toonde vanaf dan veel meer het lijden van de militairen en de burgerbevolking. Ook foto's van oorlogsmonumenten en –kerkhoven werden meer en meer gepubliceerd.

In vrijwel alle landen die bij het conflict waren betrokken van '14-'18 waren betrokken, zou de herinnering aan de Grote Oorlog langzaam maar zeker op een zijspoor raken. Dit was vooral het geval na de Tweede Wereldoorlog. Enkel Groot-Brittannië vormde hierop een uitzondering.

Het was pas vanaf het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig dat de belangstelling voor '14-'18 een significante heropleving kende. Tegelijkertijd was er ook een kentering in de betekenis die aan de oorlog werd toegedicht. Het oorlogsverleden werd meer toegelicht vanuit het standpunt van de gewone soldaat. Ten tweede zag men het conflict ook als een slachting en niet meer als een offer. Dit zou er toe leiden dat de vijand humaan werd voorgesteld en dat de dood en het lijden zo realistisch mogelijk werden weergegeven.

Toch zou de Belgische socioloog Johan Meire beweren dat men tot op de dag van vandaag schroom heeft om de echte oorlogsgruwelen te tonen. Omgaan met geweld blijft immers een ambigue bezigheid. Het kijken naar oorlogsgruwelen wordt afgekeurd, het tonen van die gruwelen is zeldzaam. De Eerste Wereldoorlog wordt op een ontlichaamde manier voorgesteld. Dit komt voort uit het feit dat wij onze eigen leefwereld voorstellen als beschaafd, geweldloos, pijnloos.

G. Algemeen besluit

“Op de buis krijg je flitsen van de werkelijkheid te zien, meer niet. De afgewogen blik vereist een preciezer aanpak. De beelden op tv brengen een situatie onder aandacht, maar het beeld dat blijft hangen is vrijwel altijd afkomstig van een foto, die fixeert de actualiteit tot een tafereel dat zich vastzet in het bewustzijn en later in het collectieve geheugen⁵⁶⁵.” Dit citaat van de Nederlandse auteur Serge van Duijnhoven toont het belang aan van foto's bij de herinnering aan bepaalde gebeurtenissen. Onze huidige kennis van de Eerste Wereldoorlog wordt, door de schaarse beschikbaarheid van bewegende beelden, voor een groot deel bepaald door foto's uit die periode. In deze scriptie was het de bedoeling om na te gaan of foto's uit '14-'18 een realistisch dan wel een vertekend beeld gaven van het leven aan het front. We onderzochten of de fotografische productie tijdens de Grote Oorlog in België grondig verschilde van die in Groot-Brittannië.

Allereerst zagen we dat reeds voor 1914 aan oorlogsfotografie werd gedaan. De allereerste oorlogsfoto werd al gemaakt in 1846 tijdens de Amerikaans-Mexicaanse oorlog. Beroemde fotografen waren onder andere Roger Fenton, die werkte tijdens de Krimoorlog, en Mathew Brady die de Amerikaanse Burgeroorlog op beeld probeerde vast te leggen. Aanvankelijk kenden de oorlogsfoto's slechts een geringe verspreiding, omdat kranten technisch niet in staat waren om de beelden te reproduceren. Ook de eerste camera's waren niet optimaal om aan oorlogsfotografie te doen. De apparatuur was zwaar en kwetsbaar en de belichtingstijden lang. Door een wisselwerking tussen wetenschap en industrie werden de camera's echter steeds gebruiksvriendelijker.

Aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog was de fotoapparatuur dusdanig verbeterd dat heel wat mensen een camera konden kopen. Een relatief groot aantal soldaten nam dan ook een camera mee naar het front. Ook de pers maakte gebruik van fotografen, vooral omdat het publiek aan het thuisfront overtuigd was van de realiteitswaarde van foto's. Tenslotte zagen ook de nationale overheden het belang in van fotografie in hun propagandastrijd, zij het pas na enige tijd.

In Groot-Brittannië kende men eerst het systeem waarbij militairen de toestemming kregen om de activiteiten van hun divisie op beeld vast te leggen. In de loop van 1916 startte men echter met officiële fotografie. Ernest Brooks en John Warwick Brooke waren de eerste officiële fotografen, zij kregen de opdracht om de oorlogsinspanningen van het Britse leger aan het Westelijke Front op beeld vast te leggen. Kenmerkend was dat het tot februari 1918 zou duren voor er sprake was van een efficiënte organisatie van fotografische propaganda.

⁵⁶⁵ S. VAN DUIJNHOVEN, P. CHIELENS, *Fotografen in tijden van oorlog. Catalogus naar aanleiding van de tentoonstelling te Ieper (In Flanders Fields Museum) van 30 maart tot 17 november 2002*, Gent, Ludion, 2002, p. 6.

Toen werd het Ministry of Information opgericht, dit was een ministerie dat bevoegd was voor propaganda. Voordien was fotografie steeds het onderwerp geweest van een machtsstrijd tussen verschillende instellingen en departementen. Groot-Brittannië kreeg tijdens de Eerste Wereldoorlog ook militaire steun van de Dominions. Na lang aandringen mochten deze ook fotografen meesturen met de eigen troepen. Vooral Australië en Canada zouden hun stempel drukken op de fotografische productie tijdens de Eerste Wereldoorlog.

In België verliep de evolutie naar een vorm van officiële oorlogsfotografie veel trager dan in Groot-Brittannië. Reeds in de begindagen kregen bepaalde militairen binnen het Britse leger toestemming om hun divisie te fotograferen. In België werd pas in november 1915 een fotografische dienst opgericht, de Service Photographique de l'Armée belge. Deze resideerde in het Franse plaatsje Bourbourg en had de bedoeling om foto's te archiveren en om beelden ter beschikking te stellen van propagandaorganisaties. Deze instelling deed vooral beroep op het werk van amateur-fotografen, soldaten met een fotovergunningen werd gevraagd om hun werk ter beschikking te stellen van de Belgische overheid. Dat men zich vooral richtte tot amateur-fotografen, betekende niet dat het Belgische leger geen beroepsfotografen aanstelde. Deze kregen toestemming om in alle omstandigheden te fotograferen. Het Belgische leger was verplicht om hen alle faciliteiten te verlenen.

Probleem van de fotografische dienst in Bourbourg was dat er te weinig foto's werden verspreid. Daarom besliste de Broqueville in juni 1916 opnieuw een Service Photographique de l'Armée belge op te richten, ditmaal in Parijs. Deze dienst zou de inzet zijn van een machtsstrijd. Net als in Groot-Brittannië streefden verschillende ministeriële kabinetten immers naar een controle over fotografische propaganda. In oktober 1917 zouden deze conflicten uit de wereld worden geholpen door een reorganisatie. De dienst in Bourbourg werd verplaatst naar Le Havre en moest zich bezighouden met archivering van foto's, de dienst in Parijs moest dan weer vooral goede contacten onderhouden met de Franse pers.

Inzake fotografische apparatuur waren er belangrijke verschillen tussen België en Groot-Brittannië. Britse fotografen maakten gebruik van professionele fotoapparatuur, terwijl Belgische fotografen veeleer zakcamera's gebruikten. Hierbij moet wel worden aangestipt dat we voor de Belgische casus geen gegevens hadden over de camera's waarmee de professionele fotografen beelden schoten.

Zowel België als Groot-Brittannië probeerden om via fotografische propaganda de steun te verwerven van de Verenigde Staten, zij het humanitaire of militaire steun. Om die reden richtten beide naties onder andere een bureau op in de Verenigde Staten, dat zich moest bezighouden met de verspreiding van oorlogsfoto's. Het ging om de Belgian Official

Pictorial Service en de British Pictorial Service. Het Britse beeldmateriaal kreeg hierbij wel meer aandacht dan het Belgische.

Groot-Brittannië en België hadden beide de bedoeling om de officiële foto's te bewaren, om zo ook na 1918 een duidelijk beeld te hebben van de Eerste Wereldoorlog. In Groot-Brittannië werd in 1917 het National War Museum - nadien het Imperial War Museum genoemd – opgericht. Foto's maakten een belangrijk deel uit van de collectie van dit museum. Ook in de Belgische tegenhanger, het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, kregen foto's uit '14-'18 een belangrijke plaats. Maar ook tijdens de oorlog organiseerden beide landen al fototentoonstellingen. Op die manier wou men het grote publiek laten kennismaken met de inspanningen van het nationale leger.

Dat België en Groot-Brittannië de toelating gaven om de oorlogsinspanningen te fotograferen, betekende niet dat er geen beperkende regels werden opgelegd. Beide landen hanteerden een vorm van censuur. Zo mochten enkel geautoriseerde personen fotograferen aan het front. Men wou immers vooral vermijden dat er militaire geheimen werden prijsgegeven. In Groot-Brittannië waakte men er ook over dat er geen te gruwelijke beelden werden verspreid. Opvallend was ook dat de Belgische overheid erg waakzaam was opdat er geen foto's werden gemaakt op het Belgisch grondgebied waar Franse en Britse troepen aanwezig waren. Dit wijst op de ondergeschikte rol die het Belgische leger had ten opzichte van de andere geallieerde krachten.

Het derde deel van de scriptie bestond uit een vergelijkende analyse van een Britse en een Belgische fotocollectie. De Britse verzameling bestond uit 327 foto's van de Derde Slag Bij Ieper, terwijl de Belgische collectie 362 foto's telde die waren genomen tussen 1914 en 1918. Als we de collecties vergelijken zien we dat zowel Britse als Belgische fotografen vaak dezelfde soort foto's maakten. Zo toonde men veelvuldig de wapens, dit om de militaire paraatheid van de eigen troepen te benadrukken. Men fotografeerde ook vaak wapens omdat het zo goed als onmogelijk was om de eigenlijke gevechten op beeld vast te leggen. De Belgische collectie bevatte dan wel enkele foto's van aanvallen, maar deze waren duidelijk geënceneerd.

Een middel om de verwoestende kracht van de oorlog weer te geven, was het tonen van ruïnes. Hier zien we wel een verschil tussen de Britse en de Belgische fotografen. De Britten probeerden om zo weinig mogelijk de vernietigingen te fotograferen die door de vijand waren aangericht. Men wou vermijden dat de Duitse militaire kracht te veel in de verf werd gezet. In de Belgische collectie daarentegen komen dergelijke beelden wel frequent voor. Het was

immers de bedoeling dat de buitenwereld overtuigd werd van het feit dat de vijand België volledig had verwoest. De vernietiging van de infrastructuur was een oorlogsmisdaad die zwaar moest worden bestraft.

Over het algemeen kunnen we stellen dat men via de Belgische collectie de vijand veel meer op een stereotiepe manier voorstelde dan via de Britse collectie. België was immers gedurende de ganse oorlog bezet geweest en had aan de lijve de kwalijke gevolgen van de bezetting meegemaakt. Groot-Brittannië daarentegen was vrijwillig ten strijde getrokken en was gedurende de ganse oorlog een vrij land geweest. Daarom ook toonden de Britse officiële fotografen de vijand op een meer genuanceerdere manier. We zien dan wel dat men Duitse krijgsgevangenen fotografeerde, maar de collectie bevatte ook foto's van gevangenen die werden geholpen door Britse militairen. In de Belgische collectie ontbrak die nuance volledig. Gevangen waren gevangenen en die werden zonder enige schroom en zonder uitzondering weergegeven als minderwaardig aan de Belgische militairen.

Dat de vijand als minderwaardig werd voorgesteld in de Belgische collectie blijkt ook uit het feit dat “N’oublions jamais” foto's bevatte van Duitse lijken. Slachtoffers uit eigen rangen werden niet getoond. In de Britse collectie ontbrak elk beeld van doden. Over het algemeen was er schroom om de slachtoffers van het oorlogsgeweld te tonen. Zowel de Britse als de Belgische collectie – op de enkele foto's van Duitse lijken na – negeerden dit aspect nagenoeg volledig. Men toonde hoogstens de gewonden, zwaar verminkte militairen bleven echter ook uit beeld. Dat men geen beelden toonde van lijken, betekende niet dat men niet probeerde om de dood op een andere, minder schokkende manier te representeren. Zo bevatte de Belgische collectie enkele foto's van soldatengraven en –kerkhoven.

Een opvallend verschil tussen de Britse en de Belgische fotoverzameling was ook dat deze laatste opvallend veel beelden bevatte van het ontspanningsleven van soldaten, iets wat bij de Britse collectie niet het geval was. De Britse fotografen hadden immers de opdracht om de Derde Slag bij Ieper te fotograferen en besteedden dan ook minder aandacht aan datgene wat militairen na hun dienst deden.

Het afsluitende deel van deze scriptie handelde over de wijze waarop foto's uit de Grote Oorlog werden gebruikt in de naoorlogse tijd, tot op vandaag. Tijdens de jaren twintig zou er een drastische wijziging optreden in de weergave van de oorlog. Onder invloed van een pacifistische beweging binnen de Europese cultuur wou men de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog onverbloemd tonen. Vooral het werk “Krieg dem Kriege” van de Duitse pacifistische auteur Ernst Friedrich was hierbij belangrijk. In dit fotoboek toonde Friedrich

onder andere foto's van zwaar verminkte soldaten, de zogenaamde gueules cassées. Achter het pacifistische verhaal schuilde echter vaak een politieke, communistisch geïnspireerde boodschap. Daardoor bleef de impact van werken zoals *Krieg dem Kriege* eerder beperkt.

Toch zou de pacifistische beweging er voor zorgen dat men er nadien naar zou streven om via foto's een realistischer beeld van de oorlog weer te geven. Men toonde minder ruïnes en Duitse militairen werden vrijwel nooit meer stereotiep voorgesteld? Foto's werden verspreid waarop de verwarring en wanhoop van de soldaten valt af te lezen van de gezichten. Beelden van militaire monumenten en kerkhoven moeten het bewijs leveren van de menselijke slachtpartij die tussen 1914 en 1918 plaatsvond. Wel blijft er enigszins schroom om de rauwe beelden van zwaargewonde en dode soldaten te tonen. Ook in een tijd waarin de Eerste Wereldoorlog in het centrum van de collectieve herinnering staat, blijft dit aspect vaak achterwege. De afkeer van oorlogsgruwelen blijkt immers in onze cultuur te zijn ingebakken.

H. Bibliografie

Bronnen

Onuitgegeven bronnen

KLM-MRA, *Archieven Moskou – Fonds 185*, (Map 726): briefwisseling vanuit het Groot Hoofdkwartier IIIe Sectie in verband met fotograferen.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 1.D.A 91-II^e Bureau: prescriptions concernant le port d'appareils photographiques.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 2.D.A. 48-IIe Bureau: charroi régimentaire – photographies et poster: le circulation.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 3.D.A.-IIe Bureau: censure (correspondance; journeaux; photographies; pigeons; circulation).

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 4.D.A. 52-IIe Bureau: censure – Fils d'allemands – permis de peindre et photographeur.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 5.D.A. 52-IIe Bureau: photographies – instructions et permis de photographeur.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 6.D.A. 52-IIe Bureau: état de siège – censure.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22. G.Q.G. – IIe Section: registre des permis de photographeur – indicateur censure du 26/06/1917 au 16/07/1919 – commerce clandestin des photographies – censure des photographies (notes et instructions) – organisation de la censure.

KLM-MRA, *Fonds Archives CDH*, 22. G.Q.G. – défense de la Côte: commandement de la Côte (photographeur) – défense de la Côte (Service Photographique).

KLM-MRA, *Ex 16 et 17 (Documentation générale)*, boîte 11 – sous section censure et propagande

KLM-MRA, *17 (Doc '14-'18)*, propagande à l'étranger – correspondance.

KLM-MRA, *17 (Doc '14-'18)*, XIII sûreté/censure.

Uitgegeven bronnen

IWM, *Photograph Archive*, 327 foto's Derde Slag bij Ieper.

S.n., *N'oublions jamais: publications des documents photographiques officiels du Service Photographique de l'Armée belge*, Bruxelles, Edition des Etablissements d'Héliogravure en Creux C. Van Cortenberg, 1919, s.p.

Periodieken

Journal Militaire Officiel: 1914-1918.

Le Courrier de l'Armée/De Legerbode: november 1914 – januari 1920.

Literatuurlijst

ALTER Peter, "Der Erste Weltkrieg in der englischen Erinnerungskultur", in: BERDING Helmut, HELLER Klaus, SPEITKAMP Wilfried, *Krieg und Erinnerung: Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000, pp. 113-126.

AMARA Michaël, *La propagande belge durant la Première Guerre Mondiale, 1914-1918*, ULB (onuitgegeven licentiaatverhandeling), 1998, 122 p.

AMARA Michaël, "La propagande belge et l'image de la Belgique aux Etats-Unis pendant la première Guerre Mondiale", in: *Belgisch tijdschrift voor nieuwste geschiedenis*, XXXI, nr. 1-2, 2000, pp. 173-228.

ASSER Saskia, RUITENBERG Liesbeth, *De keizer in beeld: Wilhem II en de fotografie als P.R.-instrument. De fotografische productie van de laatste Duitse keizer uit Huis Doorn, gepresenteerd door Huis Marseille*, Amsterdam/Zaltbommel, Stichting voor fotografie/ Europese Bibliotheek, 2002, 191 p.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BECKER Annette, *'14-'18 : de Grote Oorlog opnieuw bezien*, Amsterdam, Mets & Schilt uitgevers, 2004, 352 p.

AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, FELSER Marcel, *Un regard sur la Grande Guerre*, Paris, Larousse Neuf, 2002, 193 p.

AUVRAY Michel, “La guerre après la guerre : représentations photographiques de la Première Guerre Mondiale dans les guides des champs de bataille”, in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogny, 2001, pp. 283-287.

AUVRAY Michel, “Le soldat: du combattant au technicien”, in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogny, 2001, pp. 173-181.

BAARDA Frits, *Het oog van de oorlog. Fotografen aan het front*, 's Gravenhage/Amsterdam, SDU uitgeverij/Uitgeverij Focus, 1989,

BADSEY Stephen D., *British official photography in the First World War*, London, Imperial War Museum, 1981, 64 p.

BAR Jean, “De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten”, in: *De Legerbode*, nr. 339, 04.11.1916, 1/A-B.

BAR Jean, “De tentoonstelling van oorlogsfoto's der bondgenoten”, in: *De Legerbode*, 07.11.1916, 1/A-B.

BEAN Charles, GULLETT H.S., *The official history of Australia in the war 1914-1918. Vol XII: photographic record of the war. Reproduction of pictures taken by the Australian official lieutenants (captain G.H. Wilkins and J.F. Hurley, lieutenants H.I.F. Baldwin and J.P. Campbell and others. Annotated by C.E.W. Bean and H.S. Gullett*, Sydney, Angus and Robertson, 1923, s.p.

BECKER Annette, “Envoie-moi des petites photos de vous deux”, in: GERVEREAU Laurent, *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogny, 2001, pp. 251-255.

BECKER Annette, *Oubliés de la Grande Guerre: humanitaire et culture de guerre. Populations occupés, déportés civils, prisonniers de guerre*, Paris, Hachette Littératures, 1998, 396 p.

BEURRIER Joelle, “Voir ou ne pas voir la mort? Premières réflexions sur une approche de la mort dans la Grande Guerre”, in: GERVEREAU Laurent, *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogny, 2001, pp. 63-69.

BRANTS Chrisje, BRANTS Kees, *Levende herinnering: de oorlog die nooit ophield 1914-1918*, Zaltbommel, Uitgeverij Apirilis, 2004, 184 p.

BROTHERS Caroline, *War photography: a cultural history*, London, Routledge, 1997, 277 p.

BULTHE Gerard, *De Vlaamse loopgravenpers tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Brussel, Koninklijk Museum van het Leger, 1971, 124 p.

CAINE Hall, ABBOTT Lyman e.a., *King Albert's book : een hulde aan den koning der belgen en het belgische volk vanwege voorname en gezaghebbende personaliteiten door de wereld heen*, s.l., Daily Telegraph, s.d., 183 p.

CARMICHAEL Jane, *First World War Photographers*, London, Routledge, 1989, 167 p.

CARMICHAEL Jane, Le contrôle officiel. La photographie britannique sur le front ouest., in: L. GERVEREAU e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogny, 2001, pp. 71-77.

CARMICHAEL Jane, “Photographers at Passchendaele”, in: *Imperial War Museum Review* (London), II, 1987, 2, pp. 4-14.

CHIELENS Piet, DECOODT Hannelore, “Oorlog, propaganda en propagandaoorlogen”, in: CHIELENS Piet e.a., *Dead.Lines. Oorlog, media en propaganda in de 20^{ste} eeuw*, Gent/Amsterdam, Ludion, 2002, pp. 7-89.

CHRISTENS Ria, DE CLERCQ Koen, *Frontleven 14/18 : het dagelijkse leven van de Belgische soldaat aan de Ijzer*, Tielt, Uitgeverij Lannoo, 1987, 174 p.

COE Brian W., *De camera: van Daguerre tot nu*, Amsterdam/Brussel, Uitgeversmaatschappij Elsevier Focus, 1978, 240 p.

COOLSAET Rik, *België en zijn buitenlandse politiek 1930-2000*, Leuven, Uitgeverij Van Halewyck, 2001, 725 p.

COPPENS Jan, *De bewogen camera: protest en propaganda door middel van foto's*, Amsterdam, Meulenhoff/ Landshoff, 1982, 398 p.

DEMM E., “World War I: Germany and France”, in: JONES Derek e.a., *Censorship: a world encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn, 2001, pp. 2644-2647.

DESBOIS Evelyne, 1914-1918. La vie sur le front de la mort, in: *La recherche histoire esthétique photographique. La guerre*, Paris, Sommaire Paris Audiovisuel, pp. 41-46.

DE SCHAEPDRIJVER Sophie, *De Grootte Oorlog. Het koninkrijk België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Amsterdam, Olympus, 2002, 366 p.

DE SCHAEPDRIJVER Sophie, “Occupation, propaganda and the idea of Belgium”, in: ROSCHWALD Aviel, STITES Richard, *European culture in the Great War: the arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 267-294.

DES OMBIAUX Maurice, *Un royaume en exil : la Belgique du dehors. Documents de la service photographique de l'Armée belge*, Paris, Le pays de France, s.d., 3 vol.

DEWILDE Jan, *Ieper: de verdwenen stad. Ieper en de fotografie, 1839-1914.*, Koksijde, De Klaproos, 1998, 287 p.

DOMINIQUE Pascal, “Les débuts du Service Photographique des Armées”, in: *Prestige de la photographie* (s.l.), 1977, 2, pp. 60-93.

VAN DUIJNHOFEN Serge, CHIELENS Piet, *Fotografen in tijden van oorlog. Catalogus naar aanleiding van de tentoonstelling te Ieper (In Flanders Fields Museum) van 30 maart tot 17 november 2002*, Gent, Ludion, 2002, 48 p.

FABIAN Rainer, ADAM Hans Christian, *Bilder vom Krieg: 130 Jahre Kriegsfotografie-eine Anklage*, Hamburg, Stern-Buch, 1983, 339 p.

FARRAR Martin J., *News from the front. War correspondents on the Western front 1914-1918*, Phoenix Mill, Sutton Publishing Limited, 1998, p. 13.

FOX Robert, *Camera in conflict: armed conflict. Bewaffnete Konflikte. Conflits armés*, Köln, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1996,

FRANK Robert, “Ennemi, allié, défaite et victoire: poses et posture”, in: GERVEREAU Laurent e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, pp. 191-195.

FRIEDRICH Ernst, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against war ! Oorlog aan den oorlog!*, Berlin, Internationales Kriegsmuseum, 1930, 244 p.

GERNSHEIM Helmut, *The origins of photography*, London, Thames and Hudson Ltd., 1982, 280 p.

GERVEREAU Laurent, *Les images qui mentent. Histoire du visuel au XXe siècle*, Paris, Editions du seuil, 2000, 453 p.

GERVEREAU Laurent e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, 351 p.

HAYTHORNTHWAITE Philip J., *A photohistory of World War One*, London, Arms and Armour, 1993, 240 p.

HELAERS Michel, “De Albertijnse mythe voor de soldaat aan de Ijzer: een beeldvorming door “De Legerbode” (1914-1918)”, *Revue belge d’Histoire Militaire* (Bruxelles), XXVIII, 1990, 6, pp. 441-466.

HELAERS Michel, “De vijand: een portret door “De Legerbode” (1914-1918)”, in: *Revue belge d’Histoire Militaire* (Bruxelles), XXIX, 1991, 2, pp. 105-121.

HELAERS Michel, “De vijand: een portret door “De Legerbode” (1914-1918)”, in: *Revue belge d’Histoire Militaire* (Bruxelles), XXIX, 1991, 3, pp. 191-208.

HENNINGER Laurent, “L’image du chef”, in: GERVEREAU Laurent e.a., *Voir ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/Somogy, 2001, pp. 197-199.

HEUZE Paul e.a., *L’épopée belge dans la Grande Guerre racontée par les écrivains et les combattants belges*, Paris, Librairie Aristide Quillet, 1923,

HILEY Nicholas, “Une bataille dans la presse: La Somme. La Bataille de la Somme et les médias de Londres”, in: BECKER Jean Jacques, WINTER Jay M., KRUMEICH Gerd e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 193-206.

HOPKIN Deian, “Domestic censorship in the First World War”, in: *Journal of Contemporary History* (London), V, 1970, 4, pp. 151-169.

GRIFFIN Michael, “The great war photographs: constructing myths of history and photojournalism”, in: BRENNEN Bonnie, HARDT Hanno, *Picturing the past: media, history and photography*, Urbana, University of Illinois Press, 1999, pp.122-157.

INNES T.A., CASTLE Ivor, *Covenants with death*, London, Daily Express Publications, 1934, 186 p.

JOLLY Martin, “Australian – First – World – War photography. Frank Hurley and Charles Bean”, in: *History of Photography* (s.l.), vol. 23, nr. 1, 1988, pp. 141-148.

JÜNGER Ernst, “l’oeil guerrier”, in: LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp. 25-30.

KAVANAGH Gaynor, “Museum as memorial: the origins of the Imperial War Museum”, in: *Journal of Contemporary History* (London), XXI, 1986, 4, pp. 77-97.

KEEGAN John, *De Eerste Wereldoorlog: 1914-1918*, Amsterdam, Uitgeverij Balans, 2000, 519 p.

KESHEN Jeffrey A., *Propaganda and censorship during Canada’s Great War*, Edmonton, The University of Alberta Press, 1996, 333 p.

KNIGHTLEY Philip, *The first casualty. From the Crimea To Vietnam: the war correspondent as hero, propagandist and myth maker*, New York/London, Harcourt Brave Jovanovich, 1975, 465 p.

KNIGHTLEY Philip, KEEGAN John, *Geschoten: oorlog in beeld. Verslagen en foto’s van het front*, Vianen/Antwerpen, The House of Books, 2004, 288 p.

KRUMEICH Gerd, “Konjunkturen der Weltkriegserinnerung”, in: ROTHER Rainer e.a.: *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, pp. 68-73.

LEFEVRE Patrick, SIEBEN Luc, LORETTE Jean e.a., *La Belgique et la Première Guerre Mondiale : bibliographie = België en de Eerste Wereldoorlog : bibliografie*, Brussel, KLM-MRA, 1987, 598 p.

LEWINSKI Jorge, *The camera at war; A history of war photography from 1848 to the present day*, New York, Simon and Schuster, 1978, 240 p.

LORETTE Jean, “De ikonografische afdeling van het Koninklijk Legermuseum te Brussel”, in: *Revue belge d’histoire militaire-Belgisch tijdschrift voor de militaire geschiedenis* (Brussel), XVIII,1969, 2, pp. 130-150.

LUYKX Theo, *Geschiedenis van de internationale betrekkingen sedert het Congres van Wenen*, Brussel, N.V. Elsevier Sequoia, 1971, 608 p.

LUYKX Theo, *Politieke geschiedenis van België: van 1789 tot heden*, Amsterdam/Brussel, Uitgeversmaatschappij Elsevier, 1973, 706 p.

MACDONALD Lyn, *Passendale 1917*, Amsterdam, Ambo:Anthos, 2004, 277 p.

MEIRE Johan, “De ontlichaamde oorlog: over de museale representatie van geweld in de Eerste Wereldoorlog”, in: *Feit & Fictie* (Groningen), V, 2001, 2, pp. 91-111.

MEIRE Johan, *De stilte van de Salient: de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog rond Ieper*, Tielt, Uitgeverij Lannoo nv., 2003, 460 p.

MOSSE George L., “Two World Wars and the Myth of the War Experience”, in: *Journal of Contemporary History* (London), XXI, 1986, 4, pp. 491-513.

OFFENSTADT Nicolas, “L’image contre la guerre: autour d’Ernst Friedrich”, in: GERVEREAU Laurent e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogny, 2001, pp. 271-275.

OLLIVIER Hendrik, “Foto’s”, in: VAN DEN EECKHOUT Piet, VANTEMSCHE Guy e.a., *Bronnen voor de studie van het hedendaagse België: 19^{de} – 20^{ste} eeuw*, Brussel, VUBPRESS, 2001, pp. 1261-1294.

PIRENNE Henri, “La Belgique et la guerre mondiale”, in: *Histoire économique et sociale de la guerre mondiale; Série belge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1928, 298 p.

PONSONBY Arthur, *Falsehood in war time: an amazing collection of carefully documented lies circulated in Great Britain, France, Germany, Italy and America during the great war*, London, Allen, 1929, 192 p.

PROST Antoine, “Mémoire de l’entre-deux-guerres, mémoire d’aujourd’hui: les représentations de la guerre dans la culture française de l’entre-deux-guerres”, in: BECKER Jean Jacques, WINTER Jay M., KRUMEICH Gerd e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 13-22.

PUISEUX Hélène, “La bataille: mutations d’une figure. Du champ de bataille à l’individu combattant”, in : GERVEREAU Laurent e.a., *Voir ou ne pas voir la guerre. Histoire de représentations photographiques de la guerre*, Paris, BDIC/ Somogny, 2001, pp. 209-213.

QUAGHEBEUR Roger, *Ik was een spionne: het mysterieuze spionageverhaal van Martha Cnockaert uit Westrozebeke*, Koksijde, uitgeverij De Klaproos, 2000, 262 p.

REMARQUE Erich Maria, *Van het Westelijk Front geen nieuws*, Antwerpen/Utrecht, Mertens & Stappaerts/Erven J. Bijleveld, 1983, 180 p.

ROSE T., “Britain”, in: JONES Derek, *Censorship: a world encyclopedia*, London, Fitzroy Dearborn, 2001, pp. 2647-2648.

ROTHER Rainer e.a., *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, 374 p.

ROTHER Rainer, BAVENDAMM Gundula, BURCHARDI Kristiane, “Erinnerung und Erfahrung: Die langen Schatten des Ersten Weltkrieges”, in: ROTHER Rainer e.a., *Der Weltkrieg 1914-1918: Ereignis und Erinnerung*, Wolfratshausen, Edition Minerva Hermann Farnung, 2004, pp. 14-21.

RUMMENS Antoine, *Post, censure en propaganda in het Belgische leger gedurende de Eerste Wereldoorlog*, Brussel, Koninklijke Militaire School (onuitgegeven licentiaatverhandeling), 1985, 79 p.

SANDERS Michael L., TAYLOR Philip M., *British propaganda during the First World War, 1914-1918*, London, Macmillan, 1982, 320 p.

SILVERBERG Rene, *Quinze années de postes et censure militaire belges. 1^e août 1914-27 nov 1929*, Bruxelles, Pierre de Meyere, 1973, 75 p.

SIMKINS Peter, *De Eerste Wereldoorlog: het Westfront*, Lisse, Rebo Productions, 1992, 221 p.

SONTAG Susan, *Kijken naar de pijn van anderen*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2003, 124 p.

SONTAG Susan, *Over fotografie*, Utrecht, Bruna, 1980, 160 p.

SORENSEN Louise, *Ernst Friedrich*, s.l., s.n., 2004, 41 p.

SPENCER David R., Fact, fiction, or fantasy: Canada and the war to end all wars, in: BRENNEN Bonnie, HARDT Hanno, *Picturing the past: media, history and photography*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, pp. 182-205.

STEEL Nigel, HART Peter, *Passchendaele: the sacrificial ground*, London, Cassell & Co, 2001, 351 p.

STRACHAN Hew, *De Eerste Wereldoorlog: een geïllustreerde geschiedenis*, Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 2004, 342 p.

TALLIER Pierre-Alain, SOUPART Sven, *La Belgique et la Première Guerre Mondiale, bibliographie, tome 2 (ouvrages édités de 1985 à 2000 = België en de Eerste Wereldoorlog, bibliografie, deel 2 (werken uitgegeven van 1985 tot 2000))*, Brussel, KLM-MRA, 2001, 195 p.

TAYLOR John, "Atrocity propaganda in the First World War", in: COLLINS Kathleen, *Shadow and substance. Essays on the history of photography (in honour of Heinz K. Hemish)*, Michigan, The Amorphous Institute Press, 1990, pp. 305-317.

TAYLOR John, *Body horror: photojournalism, catastrophe and war*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 210 p.

TAYLOR John, *War photography: realism in the British Press*, London/New-York, Routledge, 1991, 199 p.

TAYLOR Philip M., *Munitions of the mind: a history of propaganda from the ancient world to the present era*, Manchester, Manchester University Press, 1995, 324 p.

TISON Hubert, "La mémoire de la guerre 14-18 dans les manuels scolaires français d'histoire (1920-1990)", in: BECKER Jean Jacques, WINTER Jay M., KRUMEICH Gerd e.a., *Guerres et cultures 1914-1918*, Paris, Armand Colin Editeur, 1994, pp. 294-314.

TUCHOLSKY Kurt, "Waffen gegen den Krieg", in: LUGON Olivier, *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1997, pp. 21-24.

VAN BERGEN Leo, *Zacht en eervol: lijden en streven in een Grote Oorlog*, Den Haag/Antwerpen, Sdu Uitgevers/Standaard Uitgeverij, 1999, 455 p.

VERAY Laurent, "La propagande par les actualités cinématographiques pendant la Grande Guerre", in: *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue trimestrielle d'histoire* (Paris), XLIV, 1994, 173, pp. 19-34.

VERAY Laurent, "Montrer la Guerre: la photographie et le cinématographe", in: *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue trimestrielle d'histoire* (Paris), XLIII, 1993, s.n., pp. 111-121.

WILSON Trevor, *The myriad faces of war. Britain and the Great War 1914-1918*, Cambridge, Polity Press, 1988, 864 p.

WINTER Jay M., "Popular culture in wartime Britain", in: ROSCHWALD Aviel, STITES Richard, *European culture in the Great War: the arts, entertainment and propaganda, 1914-1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 330-348.

WINTER Jay M., *Sites of memory, sites of mourning: the Great war in European cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 310 p.

WOMBELL Paul, *Het ware gezicht. Slag bij Passendale*, Antwerpen, Uitgeverij C. De Vries-Brouwers pvba, 1987, 132 p.

ZUCKERMAN Larry, *De verkrachting van België. Het verzwegen verhaal over de Eerste Wereldoorlog*, Antwerpen, Manteau/Het Spectrum, 2004, 351 p.

s.n., *Exposition de photographies de guerre prises sur les fronts de bataille par les Sections Photographiques des Armées Anglaise, Belge, Française, Italienne, Russe, Serbe*, Paris, Imp. P. Dupont, 1916, 101 p.

s.n., *Exposition des clichés de guerre du Service Photographique de l'Armée belge : organisée au profit de la Conférence Intercommunale des Oeuvres de l'Enfance*, Bruxelles, Edition des Etablissements d'Héliogravure en Creux C. Van Cortenberg, s.d., 29 p.

S.n., "Le Service photographique de l'Armée belge: comment il fonctionne – ce qu'il a réalisé", in: *Le Courrier de l'Armée*, 02.11.1916/1, A-B.

S.n., s.n., in: *Le Courrier de l'Armée/De Legerbode*, 23.03.1919, p. 9.

S.n., s.n., in: *Le Courrier de l'Armée/De Legerbode*, 27.04.1919, p. 11.

