
De fotografie van rampen.

Objectiverende registratie of anticiperende betrokkenheid?

Margrith Wilke

Op 24 februari 1890 had *De Amsterdamsche Courant* een primeur. Trots toonde de redactie een 'photographische opneming' van de brand die de Stadsschouwburg in Amsterdam op 20 februari 1890 teisterde. De afbeelding van de bluswerkzaamheden wordt als de eerste Nederlandse persfoto beschouwd. De redactie van de courant was zich maar al te goed bewust dat zij een bijzondere stap had gezet met de plaatsing van deze foto. Het zou gaan om een historische gebeurtenis in de geschiedenis van de dagbladpers.¹ Het was niet de afbeelding zelf die de redactie zo opmerkelijk vond maar de nieuwe techniek die het mogelijk maakte om foto's af te drukken in courant en tijdschrift. Daarmee zou een nieuwe vorm van berichtgeving via 'fotografische opnemingen' zijn intrede doen.

Toch waren de meeste dagbladen in eerste instantie terughoudend in het opnemen van afbeeldingen. Deze terughoudendheid werd echter niet alleen ingegeven door een nog verre van volmaakte reproductietechniek en een beperkte actualiteitswaarde van veel foto's. Het kostte meestal enkele dagen voordat foto's de burelen van de redactie bereikten waardoor van een deel de actuele nieuws waarde reeds was verdwenen. Beginnend persfotograaf Theo Moussault hoorde van een brand op de wereldtentoonstelling in Brussel anno 1910. Hij stapte op de trein maar bij aankomst bleek de brand al geblust en het enige wat hij kon doen was opnames maken van de ruïnes.² Vooral de redacties van de meer gerenommeerde kranten gaven de voorkeur aan het geschreven nieuws omdat zij het beeld wantrouwden en afbeeldingen te vulgair achtten voor hun respectabele en gestudeerd lezerspubliek. Het opkomend tij van een nieuwe beeldcultuur, reeds ingezet in het begin van de negentiende eeuw, was echter niet te keren en in het kielzog van het succes van geïllustreerde nieuwsbladen als *Het Leven* en *De Prins* kwamen ook kranten als *De Telegraaf* in 1921, *Het Algemeen Handelsblad* in 1923 en *de Volkskrant* in 1924 met aparte fotopagina's. *De Nederlandsche Staatscourant* zou overigens pas in 1963 een eerste foto plaatsen.³

Foto's zijn inmiddels niet meer weg te denken uit de nieuwsmedia en de persfotografie is uitgegroeid tot een volwaardige tak van de journalistiek,

met eigen prijzen en onderscheidingen zoals de gerenommeerde World Press Photo en de Zilveren Camera. De krantenpagina heeft zeker vanaf het moment dat het mogelijk werd om ook kleurenfoto's af te drukken – op 1 april 1989 plaatste *NRC Handelsblad* de eerste afbeelding in kleur – steeds meer het aanzien gekregen van een heus venster waardoor wij 'de toestand in de wereld' aanschouwen. Het nieuws is in belangrijke mate visueel geworden en lijkt het geschreven woord naar de kroon te steken als het gaat om directe verslaglegging. En net als het geschreven woord heeft de nieuwsfoto nu ook een aparte waarde gekregen die uitstijgt boven de actualiteit, om kranten en tv-journalist Carel Enkelaar te parafraseren die beweerde dat journalistiek een voorschot is op de geschiedenis; de nieuwsfoto van vandaag is het historische document van morgen. Menig geschiedenisboek wordt tegenwoordig geïllustreerd met beroemde nieuwsfoto's van bijvoorbeeld de Spaanse Burgeroorlog, de Praagse Lente of van de invasie in Normandië.

Deze ontwikkeling in de nieuwsgaring waarbij het beeld een belangrijke concurrent is geworden van de geschreven tekst, vraagt om een geschiedenis van de betekenis van de persfotografie. Bij een nieuwsfoto, meer dan bij de andere fotografische genres, zijn we geneigd de foto te verbinden met de bestaande werkelijkheid en de foto op te vatten als een realistische momentopname, een uitsnede of in de woorden van Susan Sontag, als een dodenmasker van een heengegane tijd. In deze 'zienswijze' zijn foto en werkelijkheid aan elkaar vastgeklonken. De nieuwsfoto op de voorpagina van de krant oogt als een open venster op de wereld waardoor we kennis nemen van 'de toestand in die wereld'. Deze omgang met foto's 'as signifier of visual truth' in de woorden van John Tagg, gaat terug op het negentiende-eeuwse dictum over waarheid en realisme waarin de foto als bewijs werd geaccepteerd en gebruikt als bron om inzicht te krijgen in 'de' werkelijkheid.⁴ Inmiddels is wel duidelijk dat de betekenis van foto's niet evident is. En dit vraagt om een meer historiserende benadering hoe fotografische betekenissen ontstaan.

In dit artikel wil ik de ontwikkeling van een aspect van de Nederlandse persfotografie onderzoeken en wel de verslaggeving van rampen zoals branden, scheeps- en treinongelukken, ontploffingen, natuurgeweld als watersnood, aardbevingen en windhozen. Berichten over binnenlandse en buitenlandse rampen vormen samen met reportages over de politiek, het koninklijk huis en diverse oorlogen een constante in de persgeschiedenis en in die zin kan de ontwikkeling van de rampenfotografie ons ook iets leren over de ontwikkeling van de persfotografie. Hoe werden rampen in beeld gebracht? Welk beslissende moment wordt bij voorkeur door fotografen gekozen om rampen in beeld te brengen? Bestaat daarbij zoiets als een beeldtraditie? Zijn er opvallende verschillen tussen diverse kranten in de visuele verslaglegging?

Om enige ordening in het materiaal aan te brengen, heb ik een aantal bekende 'nationale' rampen uitgekozen: de watersnoodrampen in 1916 en 1953, de schoolbrand in 1934, de brand in hotel Polen in 1977 en in café-dancing 't Hemeltje en de vuurwerkramp in Enschede. Ik heb bekeken hoe deze rampen in diverse landelijke kranten met verschillende politieke en levensbeschouwelijke signatuur werden verbeeld; zowel in de geïllustreerde tijdschriften *Het Leven* en *De Prins*, als in de kranten *de Volkskrant*, *De Telegraaf*, *Trouw*, *De Waarheid*, *Het Algemeen Handelsblad* en *De Nederlander*.

Het is zeker van belang om bij de beantwoording van deze vragen ook de technische ontwikkelingen in ogenschouw te nemen. Terwijl Moussault nog te laat kwam en zelfs geen rokende puinhopen meer aantrof maar slechts ruïnes van het uitgebrande paviljoen op de wereldtentoonstelling in Brussel, kunnen foto's nu digitaal worden verstuurd waardoor ze bijna per direct op de redactie burelen terechtkomen. Directheid en actualiteit zijn kwesties van seconden geworden. Maar ook de fotografische techniek zelf heeft zich sterk ontwikkeld. De verschillen in belichtingstijden, de beschikbaarheid van diverse objectieven zoals het portretobjectief, het teleobjectief en het groothoek- en zoomobjectief hebben grote invloed gehad op het eindproduct. Daarnaast zou ook de ontwikkeling van de grote persbureaus – die inhoud en vorm van het nieuws in sterke mate bepalen – genoemd moeten worden. Toch zal ik niet uitgebreid ingaan op deze aspecten maar mij concentreren op de fotoreportages om een eerste aanzet te geven in onderzoek naar de ontwikkeling en de wijze van presenteren van rampen-fotografie binnen het bredere kader van de persfotografie.

'Een verschrikkelijke, ontzettende ramp'. Van registratie tot verslag

In de eerste decennia van de twintig eeuw bepaalde de techniek in belangrijke mate de vorm en de mogelijkheid van de persfotografie. De bekende krantenfoto van de brandende Stadsschouwburg uit 1890 is een statisch geheel, bedoeld om een overzicht te geven van de ramp. De fotograaf heeft op enige afstand de gehele schouwburg gefotografeerd. Het gebouw is ontegenzeggelijk het onderwerp en het middelpunt, omringd door nietig ogende spuitgasten en een publiek dat op eerbiedige afstand toekijkt. Zoals reeds opgemerkt zouden kranten pas in de jaren twintig foto's gaan opnemen bij hun nieuws. Het was in eerste instantie aan de geïllustreerde pers om het medium fotografie als nieuwsbron te verkennen.

Tijdschriften als *De Prins* en *Het Leven* streefden net als de kranten naar een zekere mate van actualiteit. Lukte dat niet met foto's dan maakten zij gebruik van de traditionele reproductietechniek zoals blijkt uit de registratie van een kleine bijna nationale ramp in 1908 in *De Prins*. Het koninklijke

rijtuig kwam toen in botsing met tram 107 van lijn 8 in Den Haag. *De Prins* besteedde uitgebreid aandacht aan dit ongeluk opdat zijn lezers niets hoefden te vrezen: de koninklijke familie was ongedeerd. De reportage is opgesierd met foto's van de tram en zijn bestuurder, en, tamelijk dramatisch, van het danig gekreukte koninklijke rijtuig met geknakte wieltes. Om te benadrukken aan welke ramp de koninklijke familie en dus ook het volk was ontsnapt, werd midden op de pagina een tekening geplaatst die het moment suprême moest weergeven: de botsing van het koninklijke rijtuig met de plotseling opdoemende tram. Er is geprobeerd om de situatie zo precies en realistisch mogelijk weer te geven met een steigerend rijtuigpaard en een verschrikt publiek waaronder een wegrennende dame, een schreeuwende heer en een angstig kijkend kind. Zo komen de lezers alsnog details te weten van dit belangwekkende ongeluk waarbij de monarchie bijna onder tramwielen was verbrijzeld.⁵ Dat juist *De Prins* in tegenstelling tot *Het Leven* hierover zoveel ophef maakte, moet verklaard worden uit zijn lezerspubliek dat als enigszins conservatief, gezagsgetrouw en deftig-gestudeerd met veel liefde voor het koninklijk huis mag worden getypeerd.

De actuele foto's die de redacties van deze tijdschriften graag wilden opnemen, bezaten in de eerste decennia van de twintigste eeuw nog een negentiende-eeuws aandoend stramien. De foto moet informatie verschaffen. Meestal is het perspectief dusdanig gekozen dat de beschouwer het gevoel krijgt dat hij de plek des onheils zelf in ogenschouw kan nemen. Er wordt, net als bij de eerste foto van de stadsschouwburg, een overzicht gegeven, zonder dat de fotograaf positie kiest. Dit statische neutrale beeld wordt mede bepaald door de nog beperkte fotografische techniek in die periode maar deze vorm lijkt ook een voortzetting van de objectiverende negentiende-eeuwse fotografie. Dit in tegenstelling tot het 'getekende nieuws' zoals dat bijvoorbeeld in het tijdschrift *De Hollandse Illustratie* werd afgedrukt en dat bol stond van drama en verhaal.

In de negentiende eeuw werd de nieuwe techniek van fotografie vrij snel geaccepteerd omdat in deze periode door veranderende politieke verhoudingen (waarin de staat een meer controlerende rol wenste te spelen) en nieuwe wetenschappelijke paradigma's (met de nadruk op de empirie) behoefte ontstond aan een goede en betrouwbare reproductiemethode die van dienst kon zijn bij het verzamelen, classificeren en registreren van allerlei onderzoeksgegevens – tot en met mensen toe. De fotograaf kon de gevraagde afbeelding naar het leven ogenschijnlijk sneller, betrouwbaarder en bovenal objectiever produceren dan een tekenaar of schilder. De eerste reportages van de rampen werden in deze traditie van registratie en classificatie aan het publiek gepresenteerd zoals blijkt uit de diverse foto's van trein- en scheepsrampen, met dien verstande dat de tijdschriften de foto's al vrij snel in een filmische lay-out presenteerden.

Op paaszondag 1908 sprongen de stoomketels van de grote oceanstomer de Pahud die op Nederlands-Indië voer. In een kort nieuwsbericht in de aflevering van 2 mei 1908 meldde *De Prins* het ongeluk: 'Eenige Europeanen, allen gered. Eenige inlanders dood en zwaar gewond'. Bij deze korte mededeling is een oude foto van het schip geplaatst, dan nog in volle glorie. Enkele weken later, in de uitgave van 29 mei, werd nader ingegaan op de scheepsramp. Bij dit bericht zijn drie foto's geplaatst: één van de half gezonken Pahud en twee detailfoto's van de opengescheurde stoomketels. De redactie had deze actuele foto's uit de kolonie weten te bemachtigen maar het duurde al met al toch nog enkele weken voordat deze drie foto's Nederland bereikten. Het onderschrift bij de foto's beschrijft wat we op de afbeeldingen (moeten) zien en geeft extra informatie:

'De groote scheuring in het middenschip, op bovenstaande foto zoo duidelijk weergegeven, toont de ontzettende verwoesting aan, die door de explosie teweeggebracht werd'.⁶

Deze ramp werd als kort en los nieuwsfeit gepresenteerd zonder dat er getracht is met de drie foto's een klein beeldverhaal te maken.

Bij een andere ontploffing in datzelfde jaar, deze keer in Utrecht bij de centrale werkplaats van de Nederlandse Spoorwegen, zien we wel een soort beeldverhaal ontstaan. Op twee pagina's in *Het Leven* wordt de ravage na de ontploffing in beeld gebracht. De afbeeldingen zijn achter elkaar geplaatst waardoor de reportage zich als een film ontrolt, waarbij het hele rampterrein in beeld komt. Twee keer wordt dit totaal-overzicht vanuit een algemeen perspectief onderbroken door een foto van een detail. Het is alsof de redactie met de onderbreking van de reeks foto's vanuit hetzelfde perspectief probeert in te zoomen op een klein onderdeel om zo het geheel iets meer dynamiek en dramatiek te geven.

Aan het eind van de reportage is ook een afbeelding opgenomen van de Utrechtse burgemeester Ter Pelkwijk die het terrein bezoekt. Deze foto moet aangeven dat het hier een zeer ernstige situatie betreft. De bijbehorende tekst maakt melding van doden en gewonden maar de foto's 'zwijgen' hierover. We krijgen alleen materiële schade te zien en een bedrukt kijkende burgemeester die in de puinhopen rondstapt. De foto's roepen geen betrokkenheid op. Ze tonen schade en ravage op zodanige wijze dat men onder de indruk raakt van de verwoesting maar zonder enige verwijzing naar menselijk drama. Het betreft slechts een feitelijke registratie. Dat de foto's allemaal eenzelfde perspectief bezitten versterkt het statische karakter van het beeld en de reportage.

De reportage in *De Prins* van de treinramp te Contich bij Antwerpen is op eenzelfde manier gestructureerd. Het beeldverhaal beslaat maar liefst drie

pagina's. De foto's tonen de ontspoorde trein en de enorme ravage op het spooreplacement. Hier en daar staan mensen tussen het verwrongen staal, het merendeel spoorwegbeambten en andere uniformdragers. Pas op de laatste foto's onder aan de derde pagina zien we een deel van de slachtoffers. Het gaat om een afbeelding van een gewonde machinist die uit de verwrongen trein wordt getakeld en om een foto van andere gewonden die op brancards worden weggevoerd, omringd door verpleegsters in schortuniformen. Hier wordt een duidelijk verhaal verteld met – anders dan de reportage over de ontploffing in Utrecht – een min of meer positief slot: hoe de gereden naar het ziekenhuis worden vervoerd. Toch blijft de afstand; van sterke emotie is geen sprake. Door het statische 'voorbijgangers'-perspectief zonder close-up is er weinig mogelijkheid tot medeleven. We maken geen deel uit van het gebeuren, noch worden we als het ware opgenomen in de groep die zich rondom de ramp of de slachtoffers heeft verzameld. Er wordt ons een registratie van de ramp geboden, en overzicht van wat er te zien is, van wat er gebeurd is. Dat betekende ook een verslag, in een of meerdere foto's, van het bezoek van hoogwaardigheidsbekleders aan de plek des onheils.

Dit bezoek classificeerde het gebeuren ook daadwerkelijk als een ramp; een ramp die het plaatselijk karakter verre oversteeg. Aan de vorst om het volk te troosten en bij te staan, of zelfs de rampspoed te keren. Daarbij wordt gerefereerd aan het aloude magische beeld van de troostende en genezende vorst uit de middeleeuwen die leed, ziekte en ellende deed verdwijnen of zelfs op zich nam om daarmee het leed weg te halen bij de slachtoffers. Het bezoek aan de slachtoffers en een rondgang op de plek des onheils van de vorst en andere hoogwaardigheidsbekleders worden een niet meer weg te denken bestanddeel van de iconografie van de nationale ramp. Zo ook bij het treinongeluk te Conich. De redactie van *De Prins* schrijft:

'De bovenstaande foto's geven ons eenig beeld van de droevige scènes die zich aan het station Contich afspeelden na de botsing (...) evenals z.k.h. prins der Nederlanden Hendrik bij de ramp van de Berlin aan Hock van Holland in 1907 heeft ook z.k.h. prins Albert van België bij bovengenoemde spoorwegongeluk groote menschlievenheid aan den dag gelegd'.⁷

Het Leven geeft eveneens een uitgebreid verslag met een algemeen overzicht, vervoer van de gewonden en een vernield rijtuig tweede klasse. In de opmaak en presentatie van deze treinramp was er dit keer weinig verschil met de verslaggeving van het ongeluk door *De Prins*. De redactie plaatste zelfs de foto's die ook in *De Prins* waren opgenomen.⁸

Met de nieuwsfoto's in *De Prins* en *Het Leven* probeerde men bij voorkeur in een soort verhalende vorm een totaaloverzicht van de ramp te geven

vanuit een algemeen 'voorbijgangers- of toeschouwersperspectief' dat veilig genoeg is in de zin dat er altijd afstand blijft. Deze werkwijze kenmerkt ook de berichtgeving over de watersnood in januari 1916. In de kranten zijn van deze watersnood nog geen afbeeldingen opgenomen. De eerste fotokaternen verschenen immers pas begin jaren twintig. *De Prins* en *Het Leven* konden het publiek daarentegen wel beelden van de ramp bieden.

Tijdens een hevige storm op 16 januari 1916 brak een aantal dijken in Noord-Holland en een groot deel van de provincie overstroomde. Vooral op Marken, in die tijd nog een eiland in de Zuiderzee, was de schade groot. Voor *Het Leven* was dit het belangrijkste nieuws. Op het voorblad van het nummer dat 19 januari verscheen plaatste de redactie een dramatische foto van een dijkdoorbraak bij Eemnes met daarop wild stromend water dat al gedeeltelijk een boerderij heeft verzwolgen.

De fotograaf heeft zich dicht bij het water gewaagd waardoor hij met zijn foto de indruk wekt alsof het water niet kan worden gestopt. Het tijdschrift besloot zelfs tot een extra uitgave, geheel gewijd aan de watersnood:

'We hebben goddank geen oorlogsleed in ons land en onze jongemannen worden niet weggemaaid door moordwerktuigen van vijanden maar materiele oorlogsschade kan niet groter zijn dan de schade ons nu berokkend door het water'.⁹

De gehele reportage in dit speciale nummer is opgezet als een rondgang door het getroffen gebied. De lezer waant zich in een boot die langs de verdronken boerderijen en ingestorte huizen vaart. Hij krijgt echter uitsluitend de schade van het natuurgeweld te zien. Het zijn de bijbehorende artikelen die de ellende en de tragiek op een dusdanig bloemrijke wijze formuleren dat zij menig naturalistische roman in de schaduw stellen. Bij een donkere foto van een in elkaar gezakt huis dat half in het water hangt, lezen we dat in dit huis man, vrouw en twee kinderen zijn omgekomen. Het drama wordt verbeeld via deze sobere afbeelding van het beschadigde, verlaten huis omringd door het donkere water, niet in een directe afbeelding van de slachtoffers. Met slechts één uitzondering: het betreft een groepsportret waarbij de mensen recht en strak in de lens kijken. Ze zijn zich er zeer van bewust dat ze worden gefotografeerd. Beelden van de donkere verlaten ruïnes en het kolkende water werden voldoende geacht om de ellende te verbeelden. Deze watersnood was een heuse natuurramp waar geen menselijke aanwezigheid werd geduld dan wel getoond.

Toen de koningin het 'dodeneiland' Marken bezocht, werden er vanzelfsprekend de nodige foto's gemaakt. Eén daarvan plaatste *Het Leven* op de voorpagina. We zien de koningin eenzaam op de dijk staan, de blik op de watermassa alsof ze deze geheel alleen moest trotseren. Toch was de toon

Bron: Het Leven,
19 januari 1916

HET LEVEN
GEILLUSTREERD
GEREDIGEERD DOOR FRANS VAN ERLEVOORDT
REDACTIE-BUREAU: AMSTERDAM ADMINISTRATIE-ADVERTENTIËN:
KEIZERSGRACHT 285-91 KEIZERSGRACHT 268.

Versijnt Dinsdag te Amsterdam. Abonnementeprijs per jaar f 5.—, franco huis binnenland. Voor België fr. p. p. f 7.50.
Nederl. Indië en Buitenland f 8.50. Losse nummers 10 cents. Advertenties 30 cents per regel (voorbeeld omslag f 1.—).
Tarief voor geregelde plaatsing op aanvraag verkrijgbaar.

INRICHT. TELEFOONNUMMERS: REDACTIE 10420, ADMINISTRATIE 4060 en 8031.
Gratis verzekering voor f 5000 en f 2500 bij de Mij. „The Gresham“ voor onze lezers.
Zie voorwaarden op de achterzijde van het g. g. v. omslag.

De Overstromingsramp.



Het oogenblik waarop de dijk onder de gemeente Eemnes doorbreekt.
Met woest geweld stroomt het water het dorp binnen, alles op zijn weg meesleurend, van het huis is de voorruit
reeds geheel in de golven verdwenen.

van de reportage niet somber. Zo maakte het tijdschrift melding van een wonderbaarlijke redding. Tijdens een boottocht hoorde de koningin een klagend gekreun, ze beval in de richting van het geluid te varen. Het bleek afkomstig te zijn uit een gedeeltelijk ondergelopen boerderij; een poes met drie jongen zat gevangen en dreigde van dorst en honger om te komen. De

poezenfamilie werd aan boord genomen. *Het Leven* drukte een foto af van de geredde dieren. De reportage over dit kleine wonder fungeerde als een metafoor voor redding en hoop, daar waar slachtoffers noch hulpverleners in beeld werden gebracht.

In deze vroeg twintigste-eeuwse reportages, die als een film werden gepresenteerd, probeerde de fotograaf een zo nauwkeurig mogelijk verslag te doen van de calamiteit, met een duidelijk begin en een eind, terwijl de begeleidende tekst persoonlijke informatie gaf, de lezers op belangrijke details wijzend die hij op de foto kon zien. Van inzoomen op persoonlijk leed was nog geen sprake. Dit veranderde eind jaren twintig.

De ramp in beeld gebracht: de fotograaf wordt getuige

Uit de fotoreportages over grote calamiteiten die vanaf eind jaren twintig werden opgenomen in krant en tijdschrift blijkt dat de fotograaf nu ook pogingen ondernam om de ramp een menselijk gezicht te geven, weg van het statische registerende negentiende-eeuwse perspectief en de 'lege' foto zonder mensen. Dit werd mogelijk gemaakt door verbeterde techniek. Mede doordat de fotoapparatuur eenvoudiger te hanteren was, kon de fotograaf zich sneller verplaatsen en meer beweging in zijn foto's tonen. Ook de rol-film en korte belichtingstijden maakten 'snellere' beelden mogelijk. Waarschijnlijk was ook bij het publiek de behoefte toegenomen aan meer dynamische beelden zoals het die nu kende van film en bioscoopjournaals die eveneens nieuws presenteerden. Waar het geïllustreerde tijdschrift een levendig beeldverhaal kon samenstellen, koos de krant voor het enkelvoudige beeld gericht op directe actualiteit. Ook als de foto's in een aparte fotokatern zijn geplaatst, overheerst de verscheidenheid, gericht op de actualiteit. De kranten probeerden blijkbaar zo veel mogelijk verschillende afbeeldingen van diverse nieuwsberichten op te nemen en niet reportages als in *Het Leven* en *De Prins* samen te stellen.

Aangezien het nog steeds enige tijd kostte om de foto op de redactieburelen te krijgen, ging het nieuwsbericht vooraf aan de foto's die soms zelfs pas enkele dagen later in de fotokatern werden opgenomen. Dan zie je ook dat, waar het buitenlands nieuws betrof, de kranten, als zij al foto's over de gebeurtenis afdrukten, bijna allemaal dezelfde foto's publiceerden, zoals blijkt uit de berichtgeving over de ramp met het passagiersschip *Morro Castle* op 8 september 1934. Op het schip brak brand uit en binnen enkele minuten was de boot 'een gloeiende oven'. Honderdvijftig mensen kwamen om en het schip strandde op de kust van New Jersey.

Zowel *De Nederlander*, *De Telegraaf*, *Het Algemeen Handelsblad* als *De Standaard* berichtten op 9 september over de ramp. *Het Algemeen Handels-*

blad en *De Nederlander* plaatsten in hun fotokatern van maandag 10 september ieder een kleine archieffoto van het schip. Alleen *De Telegraaf* kwam met een aparte afbeelding die bij het nieuwsbericht werd geplaatst. We zien het brandende schip in vogelvluchtperspectief. Het onderschrift kleurt de foto met emotie ten aanzien van dat wat we niet te zien krijgen:

‘Met aan alle kanten uitslaande vlammen dreef de ‘Morro Castle’ langzaam in de richting van de kust van New Jersey. Slechts een deel der opvarenden kon worden gered’.¹⁰

De Nederlander besloot tot een volgende foto op dinsdag 11 september. Het betreft een actiefoto waarop één van de gewonden uit een vissersboot wordt getild. Het perspectief van de foto maakt de kijker tot een toeschouwer die aan de reling van de reddingsboot staat en elke moment gevraagd kan worden om mee te helpen. *De Nederlander* legt ook uit hoe deze foto zo snel in de krant kon worden geplaatst. De foto werd langs ‘radio-telegrafische weg van New York naar Londen geseind en vandaar per vliegtuig naar Nederland overgebracht’.¹¹ Ook het *Algemeen Handelsblad* heeft de hand weten te leggen op een ‘draadloze’ foto. Deze keer een afbeelding van het nog brandende schip op het strand van Ashbury Park én een foto van de kapitein.¹² Het is alsof beide redacties de foto’s hebben opgenomen juist om te pronken met deze moderne techniek.

Als enige krant plaatste *De Nederlander* nóg een foto van de scheepsramp; een afbeelding van een sloep met geredde passagiers. Het is alsof de krant een goede afloop wil suggereren.¹³

Deze internationale scheepsramp kreeg veel aandacht van de pers, al onderscheidden de kranten zich niet heel duidelijk in hun berichtgeving. Ze publiceerden dezelfde foto’s en volgden alle hetzelfde stramien; eerst gaven ze informatie over de ramp in de vorm van een actueel overzichtsbeeld van de gestrande boot. Dan volgden meer specifieke foto’s die het verhaal van de ramp vertelden. Bij de verslaggeving van binnenlandse rampen hadden de kranten en de geïllustreerde pers meer mogelijkheden om aan meer specifiek beeldmateriaal te komen, simpelweg door een eigen journalist eropuit te sturen. Met een beetje geluk kon hij binnen enkele uren op de plek des onheils zijn en direct vastleggen wat er was gebeurd en over de actuele situatie berichten. De reportages van de grote brand in 1934 in Hilversum zijn hiervan een goed voorbeeld.

Op maandag 24 september 1934 brandde het verenigingsgebouw van de R.K. Werklieden Vereniging Sint Clemens uit. Tijdens een filmvoorstelling voor circa 180 kinderen vloog de film in brand. Het vuur verspreidde zich bliksemsnel. Meer dan veertig kinderen raakten ernstig gewond en het gebouw werd totaal verwoest. Ook aan deze ramp besteedden zowel de lan-

delijke kranten als de geïllustreerde tijdschriften veel aandacht. Alle kranten kwamen met het schokkende nieuws van de brand, met bijbehorende foto's. Op 25 september plaatste het *Algemeen Handelsblad* een foto van het uitgebrande verenigingsgebouw. De foto staat bij het artikel en niet apart in de fotokatern. We zien een zwartgeblakerd gebouw met een kapot dak. In de rechterhoek van de foto staat een voorbijganger die we op de rug zien. Hij is de enige persoon op de foto. *De Telegraaf* kwam ook met een foto. Deze foto toont het gebouw na de brand, in de late avond. Op deze afbeelding staat geen enkele persoon, alleen het grote en sombere restant van wat eens het verenigingsgebouw was geweest. Het onderschrift bij deze afbeelding luidt:

'Het gebouw in het donker. Het zwaar gehavende gebouw te Hilversum. Waarin 180 kinderen met de lekkende vlammen voor ogen waren opgesloten. Verscheidenen van hen werden door de stukgeslagen ruiten naar buiten getild of geworpen. De deur links werd door toegesnelde omwonenden met geweld opengestooten'.¹⁴

Op vrijdag 28 september prijkt op de voorpagina van *De Telegraaf* een foto van een begrafenisstoet die langs het uitgebrande gebouw trekt:

'Een droeve stoet trok heden door de straten van Hilversum waar de begrafenis plaats had van de zesjarige Beppie Hilhorst die als gevolg van verwondingen bij de bioscoopbrand opgelopen, om het leven is gekomen'.¹⁵

We zien de stoet vanuit de verte, alsof de fotograaf uit piëteit zich niet te dichtbij heeft willen wagen. Opvallende punt in de afbeelding is de duidelijk zichtbare witte krans. De foto is gemaakt op het moment dat de stoet langs het uitgebrande verenigingsgebouw trekt, dat als een stille schuldige de treurige stoet extra lading geeft.

Hoewel alle grote landelijke kranten over deze ramp berichtten, is er wel degelijk verschil in de presentatie. Zo was *De Tijd*, een krant met katholieke signatuur, opvallend terughoudend in het verslag van de ramp. Het blad zorgde wel voor een hoofdartikel de dag na de brand maar plaatste geen foto. Alleen op 28 september werd op het binnenblad de foto van de begrafenisstoet afgedrukt maar verder publiceerde de krant geen beelden. Het blijkt dat deze brand inzet van een politieke discussie was geworden. Volgens *De Tijd* zou met name *Het Volk* een aantal onjuistheden over de brand hebben gemeld om het katholieke volksdeel en haar geestelijken te beschadigen.¹⁶ Dit maakte dat de krant voorzichtig was met reportages om beschuldigingen van onzorgvuldigheid aan het adres van de pastoor die de filmvoorstelling organiseerde, niet aan te wakkeren. Wel wijdde *De Tijd* op

2 oktober 1934 als enige nogmaals een artikel aan de nasleep van deze brand om de verwijten te kunnen ontkrachten.

Het verschil in de berichtgeving over deze brand tussen de kranten en de geïllustreerde pers is, zoals te verwachten valt, groot. Ook *Het Leven* kwam met een uitgebreide reportage over de brand. 'Opnieuw bewezen hoe gevaarlijk bioscoopvoorstellingen zijn waarbij nooit strikt alle veiligheidsvoorschriften in acht worden genomen' luidde de openingstekst.¹⁷ Naast foto's van het nog rokende gebouw, de bluswerkzaamheden en van het bezoek van de officier van justitie en de Amsterdamse brandweercommandant werd ook het portret van een in verband gewikkeld slachtoffertje, 'het meisje Ouwerkerk', afgedrukt. Bovendien plaatste de redactie twee foto's van de twee mannen die verscheidene kinderen uit het brandende gebouw hadden gered. Een van hen, een schoolmeester, is ook in verband gehuld. Tussen deze twee portretfoto's is een klein fotootje afgedrukt met daarop een schattig klein meisje. De tekst verduidelijkt dat het om een slachtoffertje gaat dat levensgevaarlijke brandwonden heeft opgelopen. De lezers moeten een steek in het hart hebben gevoeld bij het zien van dit vrolijke krullenkopje waarvan het nog maar de vraag is of ze de ramp zal overleven.

Ook wordt, door in te zoomen op details, gepoogd de tragiek van de ramp aan te zetten. Bij een foto van de verkoalde nooddeur wordt opgemerkt; 'de nooddeur op de galerij was afgesloten zoodat de kleinen ook daarlangs geen uitweg vonden'.¹⁸

Waar de geïllustreerde pers uitgebreide reportages bood en daarbij allerlei montage-trucs benutte om het effect te vergroten, bleven de kranten enkelvoudige afbeeldingen afdrukken. Zelfs in de fotokatren van de verschillende kranten arrangeerden de redacties de foto's niet op zodanige wijze dat zij kleine beeldverhalen vormden. De foto's bleven op zichzelf staande fragmenten. Ook was de variatie niet erg groot. De meeste kranten gebruikten dezelfde foto's, in vergelijking met bijvoorbeeld *Het Leven* dat eigen foto's publiceerde waarmee een eigen verhaal over de ramp werd geschreven. De krant wilde vooreerst actuele informatie, wat en waar, geven. En dat betekende dat als eerste de plek des onheils in beeld werd gebracht. Deze openingsfoto, die ik 'grondfoto' zal noemen, blijft zeker tot aan de Tweede Wereldoorlog het openingsbeeld in de kranten als zij verslag doen van een ramp. Dit soort foto's is bedoeld om in eerste instantie een actueel totaalbeeld van de stand van zaken te geven. Wanneer de redactie de ramp belangrijk genoeg vond, werd de 'grondfoto' aangevuld met beelden van hulpverlening aan de slachtoffers en van vorstelijk bezoek. Met deze vervolffoto's werd het verhaal van de ramp, de ellende, het verdriet en de heroïek dan wel tragiek, verder toegelicht.

Voor de kranten was deze grondfoto als uiting van directe registerende actualiteit voor lange tijd het belangrijkste voorpaginabeeld. Deze structuur



Toen in de volle zaal plotseling het filmtoestel in brand vloog en het vuur zich razend snel verspreidde, brak er een paniek onder de kinderen uit. Slechts door het kordate optreden van moedige agenten en burgers en van vader Buis, kon een ontzettende ramp nog juist vermeden worden. Hier het verenigingsgebouw. Beneden twee der moedige redder D. Elbertsen (l.) en W. Driënhuizen (r.) In de inzet zusje Koperdraat, dat levensgevaarlijke wonden liep.



Het uitgebrande verenigingsgebouw van St. Clemens, een van de slachtoffertjes en twee redders; de schoolmeester liep brandwonden op. Bron: Het Leven van zaterdag 29 september 1934

in de rampenverslaggeving begon te veranderen na de Tweede Wereldoorlog, zoals blijkt uit de reportages van de watersnoodramp in 1953.

Bovenop het nieuws: van getuige tot betrokkene

In de berichtgeving van de Zeeuwse watersnoodramp speelde de techniek een belangrijke rol. Niet alleen konden er andere foto's gemaakt worden met behulp van de nieuwe objectieven: veel close-up en panorama opnamen, ook verplaatsten de fotografen zich nu sneller. Ze zijn af en toe zelfs als eerste bij de ramp, soms nog eerder dan de hulpverleners. De (foto)journalist ging daardoor blijkbaar een andere verantwoordelijkheid voelen. De verslaggevers van *de Volkskrant* huurden een kleine Dakota om over het Zeeuwse rampgebied te vliegen en zo als eersten enkele overzichtsfoto's van de watersnood te kunnen maken. Na deze vlucht, bij het zien van de omvang van de ramp, besloten ze, nog voordat de foto's in de krant zouden worden geplaatst, de afdrukken aan de minister-president te overhandigen: 'Omdat wij de enigen zijn die in de gaten hebben wat er werkelijk aan de hand is'.¹⁹

Op maandag 2 februari 1953 verscheen de beroemde foto van de dijkdoorbraak van fotograaf Jan Stevens op de voorpagina van *de Volkskrant*. Met de fotozender van een AP-team uit Londen, werd deze foto over de wereld gezonden. Ook *De Telegraaf* bood een luchtfoto. De populaire krant liet deze foto vergezellen van troosteloze beelden van boerderijen in water. Na deze eerste 'grondfoto's' van de rampplek, volgden andere foto's van het water en de schade, maar de aandacht van de fotografen ging al snel uit naar de slachtoffers. Gaf men in de vroegere foto's van calamiteiten en rampen een beeld van de ramp via de materiële schade, de ravage, nu kreeg de ramp vorm via afbeeldingen van mensen: slachtoffers en hulpverleners. Ze verbeelden de ramp, ze zijn de ramp.

Het gaat om afbeeldingen van families die hun schamele bezittingen wegdragen, ouders die kinderen proberen te troosten, hulpverleners die ouderen op hun rug wegdragen, huilende mensen die familieleden missen. Door het perspectief suggereren de foto's alsof de fotograaf zich vlakbij de slachtoffers bevindt, langs hen loopt of aan hun tafel zit. De mensen schijnen zich in veel gevallen niet eens te realiseren dat ze gefotografeerd worden. De sterke lichtcontrasten in diverse foto's versterken het dramatische effect. De onderschriften geven nu geen extra informatie. Ze proberen daarentegen in enkele regels de emotie die op de foto is te zien, aan te zetten en van een kader te voorzien:

'Verjaagd door het water in een hoekje van het grote holle schoollokaal van Hendrik Ido Ambacht komt de reactie van een verschrikkelijke

beproeving. Ver van een geteisterd ouderlijk huis waar Zaterdagavond nog vrolijkheid heerste wachten zij op hun nieuwe zo moeilijk te aanvaarden bestemming'.²⁰



'Verslagenheid en wanhoop.'

Bron:

De ramp, 1953

'Naamloos maar
veilig'.
Bron:
De ramp, 1953



De afbeeldingen toonden herkenbare personen: moeder, vader, oom, de jongere zus of broer. Het perspectief, anders dan bij veel rampenfoto's van voor de oorlog, is dusdanig dat de lezers het gevoel krijgen zelf tussen of bij de getroffen en te staan. Er is nauwelijks fysieke afstand meer. Toch zijn veel foto's geen persoonlijke documenten. Ze bezitten eerder een streng-sobere, anonieme monumentaliteit van lijden, wanhoop en verslagenheid die bijna archetypisch genoemd kan worden – zoals de foto van een strak voor zich uitkijkende vrouw terwijl het kind aan haar arm de fotograaf aankijkt.

Deze foto's doen in hun afstandelijke aangrijpendheid maar ook qua compositie en harde directheid denken aan de beroemde portretten van de FSA-fotografe Dorothea Lange, met dien verstande dat *déze* foto misschien iets persoonlijker is doordat het kind met natte piekerige haren in het gezicht ons indringend aankijkt. Het onderschrift bij de foto in *De Waarheid* van 3 februari luidt: 'Daar moet veel geleden zijn'.

In de berichtgeving over de watersnood refereerden bijna alle kranten aan een nationaal pathos: de strijd tegen het water als typisch Nederlandse zaak die allen aangaat. De Zeeuwse ramp werd een nationale ramp waarbij misschien wel voor het eerst in beeld, de hulpverlener als held werd gevierd. Het ging om 'stoere' onverzettelijke mannen, Zeeuwen maar ook overheidsdienaren en militairen die bijstand verlenen zoals te zien is op de foto van een klein meisje dat een glas drinken krijgt aangereikt van een soldaat; 'Naamloos maar veilig'.²¹

Dit beeld suggereert de bescherming en de zorg die uitgaat van een overheidsdienaar, die synoniem staat voor een overheid die voor haar bevolking zorgt, ook in deze moeilijke tijd, geheel overeenkomstig het ideaal van die jaren; saamhorig op weg naar herstel onder leiding van een bevoogdende overheid. Soortelijke foto's waarin verdriet en rampspoed vermengd worden met hoop en verlossing, vinden we ook in *De Tijd*, *de Volkskrant*, *NRC* en het *Algemeen Dagblad*. Alleen de reportages in *De Waarheid* hebben een duidelijke andere toonzetting.

In *De Waarheid* werd de ramp beschreven en in beeld gebracht als een soort volksverzet in een terminologie die doet denken aan oorlogsretoriek. De krant meldde dat er een 'enorme hulpvaardigheid aan den dag wordt gelegd door het werkend volk'. Dit volk zou zich op heroïsche wijze verzetten tegen de indringer, het water. Op de foto's in *De Waarheid* zien we mensen niet alleen op de vlucht voor het water, maar ook aan het werk bij de dijken, slachtoffers opvangen en verzorgen: vastberaden en onverzettelijk. Officiële hulpverleners in uniform zijn niet in beeld gebracht, evenmin als radeloze en verdwaasde vluchtelingen. We krijgen alleen afbeeldingen te zien van het volk zelf dat dapper weerstand biedt zoals het dat ook in de oorlog heeft gedaan, zonder hulp van een staat of overheid. Als enige krant maakt *De Waarheid* ook melding van de Sovjet-Unie die haar deelneming uitspreekt.²² Met een specifieke keuze in af te beelden onderwerpen, 'het lijden doch ongeslagen volk dat de ervijand bestrijdt', omlijst door een specifieke berichtgeving probeerde de krant de ramp in het eigen politieke kader te plaatsen, als tegenhanger van andere landelijke kranten als *de Volkskrant*, *De Telegraaf* en de *NRC*. Die kozen, zoals hierboven reeds opgemerkt, voor een meer algemene overheidsgerichte retoriek en beschreven de ramp in taferelen van verslagenheid, ontreddering en verlossing in de persoon van de stoere reddingswerkers – het merendeel overheidsdienaren. Het is dan

ook niet verwonderlijk dat in *De Waarheid* geen foto's zijn opgenomen van de koningin die het getroffen Zeeland bezoekt. De andere landelijke kranten besteedden wel uitvoerig aandacht aan de rondgang van de vorstin. De foto's zijn even persoonlijk als de foto's van de slachtoffers en hulpverleners: iedereen is in ruwe werkkleding gehuld, ook de koningin.

Er was nu geen eerbiedige afstand ingebouwd zoals in de reportages van de overstromingsramp in 1916 met afbeeldingen van een ongenaakbare Wilhelmina, uitkijkend over een dijk. In 1953 werd daarentegen een bezorgde moeder des vaderlands gepresenteerd zoals blijkt uit een foto van een vermoeid ogende en naar de grond kijkende koningin Juliana die prins Bernhard op Schiphol verwelkomt. Ze lijkt op een bezorgde huisvrouw die moet melden dat bij de afwezigheid van haar echtgenoot zich een ramp heeft voltrokken. Het onderschrift bij de foto luidt: 'Zwijgende koningin begroette prins op Schiphol'. In het verslag worden de zorgen van de koningin nog extra aangezegd. Tijdens een korte verklaring van de prins 'stond de Koningin beheerst maar zwijgend en in gedachten verdiept te midden van de groep personen die bij deze korte, plechtige verwelcoming aanwezig waren'.²³

Uit de reportage van de Zeeuwse watersnood blijkt dat de fotojournalisten niet alleen dichterbij de mensen komen, ze lijken zich nu ook in het rampgebied te wagen en worden daarmee van een ooggetuige tot een betrokkene. Bijna alle kranten, ook zelfs *De Waarheid*, publiceerden verschillende foto's van fotografen die opnieuw met vliegtuigen boven het rampgebied rondvlogen en mensen in nood fotografeerden. Dit leverde de beroemde foto op van een familie die op het dak van haar ondergelopen boerderij met de nationale driekleur staat te zwaaien om de aandacht van het vliegtuig te trekken in de hoop dat zij van het dak wordt gered. Deze directe betrokkenheid deed een dilemma ontstaan voor de fotojournalist. Moet hij ingrijpen of doorgaan met fotograferen? *De Telegraaf* refereerde in het commentaar bij deze foto aan dit dilemma met de opmerking dat de journalisten in de vliegtuigen niets hadden kunnen doen: 'Alleen heliportères kunnen hier hulp bieden'.²⁴ De krantenredactie werd voor een (nieuwe) keuze gesteld: hoe actueel zij de verslaglegging van een ramp wenste.

Deze keuze deed zich ook voor bij een andere grote ramp: de brand in hotel Polen te Amsterdam op 9 mei 1977. Deze catastrofale brand werd uitgebreid becommentarieerd door landelijke kranten waarbij *De Telegraaf* en *Het Parool* levensgrote foto's publiceerden die gemaakt waren tijdens de ramp. Op de voorpagina van *De Telegraaf* stond een foto van één van de hotelgasten, een vrouw die op de vlucht voor het vuur in de dakgoot was geklommen. Enkele seconden later zou zij naar beneden springen. De redactie had nog een pijltje in de foto gemonteerd opdat de lezers precies zouden weten waar de vrouw stond. De gruwelijke pointe van de foto

mocht niet over het hoofd worden gezien; de foto was zeker niet bedoeld als een simpele registratie van de rampplek, het is geen grondfoto maar een foto van de ramp die nog bezig is zich te voltrekken. Een tweede foto toont de dode vrouw op het trottoir.²⁵ De redactie koos voor de presentatie van een wel zeer schokkende actualiteit. Deze foto is juist bekend geworden vanwege het zeer directe beeld van een fotograaf die de ramp niet alleen verslaat maar ziet, dan wel zich laat voltrekken voor zijn oog, zijn camera. Actualiteit wordt hier gelijk aan de sensatie van de ramp; een voor krantenredacties – en zeker die van de naoorlogse *Telegraaf* – dusdanig ‘aantrekkelijke’ combinatie dat deze de conventie, de traditie om eerst met een grondbeeld (wat en waar) te openen, gaat doorbreken.

De behoefte aan actuele beelden betekende voor de nieuwsfotografie dat steeds vaker foto's van amateurs door de redacties worden geplaatst omdat deze bij toeval soms de meest directe foto hebben weten te maken. Het is de vraag of de esthetisering in de nieuwsfotografie zoals die enkele jaren geleden ter discussie stond, juist werd aangezet door deze ontwikkeling. De meeste directe nieuwsfoto is niet per definitie de beste nieuwsfoto. De professionele fotograaf dient nu meer in te brengen dan directe, actuele beelden. Deze kunnen ook door goed geoutilleerde amateurs worden gemaakt.

De hedendaagse rampen in beeld: de fotograaf van betrokkene tot participant

De reportages van de vuurwerkramp in Enschede in mei 2000 kenmerkten zich eveneens door een direct realisme dat de lezers middenin de ramp plaatste en de paniek, de chaos en de ellende liet meebeleven. Het feit dat een deel van deze foto's in kleur werd afgedrukt heeft het idee van een directe, actuele werkelijkheid wellicht versterkt. De krantenpagina werd bijna letterlijk een open venster op de wereld. *Trouw* opende zijn reportage met een dramatische ‘grondfoto’ van een totaal verwoest gebouw met op de voorgrond een uitgebrande half verpletterde auto.

De foto toont de feitelijke situatie en is tegelijkertijd een krachtige verbeelding van de omvang van de ramp die in het commentaar wordt vergeleken met een bombardement. De afbeelding komt inderdaad overeen met diverse foto's van kapot geschoten steden in oorlogsgebieden. Eenzelfde soort foto plaatste *Tubantia* in een extra uitgave op de voorpagina. Het betreft een afbeelding van een in paniek vluchtende Hindoestaanse familie, een uit angst gillende jonge vrouw met klein kind op de arm en een andere huilende verdwaasde vrouw omringd door mannen waarvan er een gewond is aan het gezicht. Ze komen op de fotograaf toelopen. Deze foto werd met ‘Vietnambeelden’ omschreven.

De associatie met beelden van die oorlog, en dan met name de foto van Huymh Cong Ut is inderdaad opvallend.

Op de binnenbladen van *Trouw* en *de Volkskrant* staan de foto's waarin het verhaal van de ramp wordt uitgewerkt, met slachtoffers, hulpverleners en het bezoek van de koningin met premier Kok en politievrouw José Rooyers. De foto's zijn bij elkaar geplaatst waardoor er toch een soort visuele reportage ontstaat. Ook *de Volkskrant* heeft als eerste foto de afbeelding van de uitgebrande auto gekozen en ook op het binnenblad staan de detailfoto's: van burgemeester Mans, een luchtfoto met enorme rookwolken, gemaakt door een Duitse zweefvlieger, en van de rondgang van de koningin door de wijk.²⁶

Op de andere pagina komen de slachtoffers uitgebreid in beeld. De foto's tonen de opvang van gewonde en dakloos geworden inwoners van de weggevaagde wijk zonder dat ze zich bewust zijn dat ze worden gefotografeerd, of dit niet registeren. Op een andere foto is een echt portret gemaakt van een gezin dat alles kwijt is. Ze zijn gevraagd te poseren en hun verhaal te vertellen. De monumentaliteit van het lijden dat de foto's van de watersnoodramp kenmerkte is nu veranderd in een moderne *human interest*. De slachtoffers worden als herkenbare personen afgebeeld met naam en toenaam. Kranten als *de Volkskrant* en *Trouw* wijden verschillende columns aan hun verhaal en de fotograaf maakt intieme familiefoto's in een poging de slachtoffers te portretteren terwijl ze proberen de draad weer op te pakken. Het lijkt of de fotograaf alom vertegenwoordigd is en er van ieder moment een foto is gemaakt. Ook tijdens de ramp zelf.

Tijdens de eerste ontploffingen waagden de fotografen zich al in de gevaarzone op zoek naar nieuws. Dit 'zoeken naar nieuws' resulteerde in foto's die bepaald zijn door een directe betrokkenheid waarbij de fotograaf zelf de ramp aan den lijve meemaakte. En dan blijkt hij keuzes te moeten maken inzake zijn eigen rol. Het beruchte voorbeeld hiervan is een gewraakte foto van de zwaargewonde cameraman Marcel van Nieuwenhoven die in *De Telegraaf* werd geplaatst. Zijn collega Van Willigen had in het voorbijgaan een foto van hem gemaakt zonder hulp te bieden. Enkele dagen na de ramp overleed Van Nieuwenhoven. Groot was de verontwaardiging over plaatsing in *De Telegraaf*. Velen stelden de vraag waarom Van Willigen zijn collega niet had geholpen maar wel een foto van hem had gemaakt en vervolgens was doorgelopen. De persfotograaf is in deze situatie in de drang zo actueel en direct mogelijk nieuws te brengen van ooggetuige, betrokkene, tot participant geworden.

De verslaglegging van de brand in café 't Hemeltje kenmerkt zich ook door een directe actualiteit waarbij de slachtoffers centraal staan. *De Volkskrant* opende op 2 januari 2001 met de kop 'Jongeren sterven op Volendammer dijk' Een grote foto bijna over de gehele breedte van de pagina toont brandweerlieden rondom een liggend slachtoffer waarvan alleen het hoofd

zichtbaar is. *Trouw* koos voor een nog dramatischer foto van een slachtoffer op een brancard. Pas op pagina drie, het binnenblad, werd een 'grondfoto' geplaatst van het uitgebrande pand met brandweerlieden. Het valt op dat bijna alle reportages van de grote landelijke kranten beginnen met de confronterende, zeer realistische afbeeldingen van de slachtoffers, met het verhaal van de ramp, en niet met de traditionele overzicht-'grondfoto'. Deze foto's die ogen als scènes uit een film, verbeelden wat er in al zijn directe gruwelijkheid heeft plaatsgevonden op de Volendammer dijk. Beweging en actie kenmerken de afbeeldingen alsof we ons zelf middenin de actie bevinden.

Dit wordt versterkt doordat de foto's bij elkaar geplaatst zijn in een apart kader op een manier die doet denken aan de fotoreportages van de vooroorlogse geïllustreerde tijdschriften als *Het Leven* en *De Prins*. Deze manier van presenteren wordt bij grote calamiteiten vrij gebruikelijk. Ook bij de berichtgeving van de ramp in Enschede kozen redacties al voor deze vorm. Met name *De Telegraaf* ging daarin heel ver. De krant kwam zelfs met een apart fotokatern waarin het verloop van de ramp als een beeldverhaal in twee pagina's werd getoond.

Deze soms paginavullende, soms over meerdere nummers verdeelde reportages kennen een vaste opbouw: afbeeldingen van de slachtoffers en hun hulpverleners, een grondfoto, foto's van rouwende nabestaanden waarbij nu ook de consequenties voor de omgeving wordt opgenomen. Zo plaatste *de Volkskrant* 4 januari op zijn voorpagina een bijna *gothic* te noemen foto van het kerkhof van Volendam. Op de achtergrond staat de kerk, sober en groots, op de voorgrond een kruiwagen met zand van een pas gedolven graf. Ook de foto in zowel *Trouw* als *de Volkskrant* van een jongen met verband om het hoofd die praat met omstanders, is een verwijzing naar de nasleep van de ramp en stelt het thema verwerking aan de orde. Tot slot wordt het bezoek van de koningin uitgebreid aan de orde gesteld. Op 3 januari komt *Trouw* met een foto van de koningin in gesprek met familieleden van de slachtoffers. Het is een moderne close-up opname maar klassiek in het licht van de rampenfotografie. We zien enkel het gezicht van Hare Majesteit, vol diepe lijnen en groeven alsof zij al het leed van de slachtoffers en hun familie met zich meedraagt. In die zin gaat de berichtgeving over grote rampen steeds meer lijken op de beeldverhalen van de geïllustreerde pers in de jaren twintig en dertig.

Conclusie

De persfotografie is uitgegroeid tot een volwaardig genre. De foto heeft zich stevig genesteld middenin de nieuwsgaring. Op iedere krantenpagina worden tegenwoordig wel één of meerdere foto's geplaatst. Soms wordt bij

belangrijke gebeurtenissen één foto levensgroot over de hele breedte van de voorpagina geplaatst, in dramatiek niet onderdoend voor de koppen die de foto begeleiden. De eerste nieuwsfoto's maakten een statische, observerende indruk. Dit werd mede bepaald door de fototechniek maar zeker ook doordat men de foto de status toedacht van 'signifier of visual truth'. Het ging om registratie en overzicht. Voor de rampenfotografie betekende dit foto's van het gebeuren: wat en waar. De journalist vertelde het verhaal van de ramp. Hij gaf de emotie weer en beschreef de afloop. Alleen de geïllustreerde tijdschriften *Het Leven* en *De Prins* presenteerden wel hele beeldverhalen, gelijk een film of bioscoopjournaal. Dit veranderde na de Tweede Wereldoorlog. Zeker hebben hier de veranderende techniek, de rolfilm, de korte belichtingstijd, nieuwe objectieven maar ook andere reproductiemethoden en snellere communicatie invloed gehad op de persfotografie. De positie van de persfotograaf werd daardoor zeker anders; het leidde tot vragen over hoe direct een foto mag of kan zijn.

De fotograaf richtte zich nu niet alleen op het overzicht en de registratie van de feitelijke gebeurtenis, hij bracht nu ook het verhaal in beeld. De ramp kreeg een gezicht zoals blijkt uit de reportages over de Zeeuwse watersnood. De fotograaf zelf waagde zich middenin de rampspoed. Het leverde foto's op die zeer actueel waren en juist aan deze actualiteit was behoefte. Krantenredacties gingen daarin steeds verder, met de foto's van de brand in hotel Polen zoals door *De Telegraaf* gepubliceerd of de afbeelding van de zwaargewonde Van Nieuwenhoven, ook door de redactie van *De Telegraaf* opgenomen. De fotograaf is van ooggetuige tot participant geworden: hij zoekt geen nieuws meer, hij is onderdeel geworden van het nieuws door met zijn camera daar aanwezig te zijn waar 'nieuws nog net geen nieuws' is en dat vervolgens te structureren, het 'beslissende moment' vast te leggen om Henri Cartier-Bresson te citeren. Volgens Cartier-Bresson ging het dan om:

'The significance of an event as well as of a precise organization of forms which give that event its proper expression'.²⁷

Zelfs in de jacht op de actualiteit blijft de opmerking van Cartier-Bresson relevant. De meest actuele directe foto is nog niet gelijk de beste nieuwsfoto.

Vanaf de jaren zeventig waarin volgens Bernadette Kester de Nederlandse fotojournalistiek 'professioneler, gedurfter, informatiever en ook esthetisch interessanter' werd, ontstond een 'nieuwe' rampenfotografie.²⁸ De traditionele 'grondfoto' (wat en waar) werd samengevoegd met het verhalende van de ramp (hoe). Deze foto's omvatten meer dan het direct vastleggen van wat er gebeurd is. Het leidde tot een gecomprimeerde afbeelding waarin diverse aspecten die de ramp kenmerken – meerdere werkelijk-

heden – zijn opgenomen zoals de ravage, de chaos, het lijden en de hulpverlening. Daarmee is het niet zo dat de beeldtraditie geen rol meer zou spelen. De afbeelding van de in angst wegvlochtende Hindoestaanse familie tijdens de vuurwerkramp, een verwijzing naar Vietnam-fotografie, is daarvan een goed voorbeeld.

Wat betreft de verslaglegging van recente rampen blijkt dat de kranten weer neigen naar een beeldverhaal zoals in de geïllustreerde bladen uit de jaren twintig en dertig waarin alle aspecten van de ramp aan bod kwamen. Materiële schade, verlies, lijden, verzorging, nabestaanden en koninklijk bezoek worden nu weer in aparte foto's getoond. Daarmee komt de foto-reportage als een aparte verslaglegging naast het geschreven nieuws te staan. Met andere woorden: deze foto's 'maken' evengoed het nieuws en als zodanig zouden ze ook bestudeerd moeten worden. Het is geen historische bron in de Rankeaanse zin van het woord, ze tonen niet wat er gebeurd is maar hoe wij moeten begrijpen wat er gebeurd is.

Noten

- 1 B. Wisman, *Argusogen. Een documentaire over de persfotografie in Nederland*, Amsterdam 1994, p. 16.
- 2 Wisman, *Argusogen*, p. 20.
- 3 J. van de Plasse, *Kroniek van de Nederlandse dagbladpers*, Amsterdam 1999, p. 45-47-48-86.
- 4 Volgens fotohistoricus John Tagg gaat het echter niet om de vraag naar het realisme van een foto als weergave van een historische gebeurtenis of als document dat openbaart wat werkelijk heeft plaatsgevonden. Foto's zelf zijn onderdeel van het historische vertoog dat ze mee helpen te construeren, ze zijn historisch. Voor Tagg is de context dan ook bepalend voor de betekenis van de foto die naar zijn idee geen intrinsieke waarde heeft. Vanuit deze gedachte kan de foto als een maatschappelijk product worden beschouwd die vorm en betekenis krijgt door codes en conventies, door het kader en de omgeving waarin de afbeelding figureert.
J. Tagg, *The burden of representation: essays on photographs and histories*, Minneapolis 1993.
- 5 *De Prins*, 7 maart 1908.
- 6 *De Prins*, 29 mei 1908.
- 7 *De Prins*, 30 mei 1908.
- 8 *Het Leven*, 29 mei 1908.
- 9 *Het Leven*, woensdag 19 januari 1916.
- 10 *De Telegraaf*, 10 september 1934, avondblad.
- 11 *De Nederlander*, dinsdag 11 september 1934.
- 12 *Het Algemeen Handelsblad*, woensdag 12 september 1934.
- 13 *De Nederlander*, 17 september 1934.
- 14 *De Telegraaf*, dinsdag 25 september 1934, avondblad.

-
- 15 *De Telegraaf*, 28 september 1934.
 - 16 *De Tijd*, woensdag 26 september 1934.
 - 17 *Het Leven*, zaterdag 29 september 1934.
 - 18 Ibidem.
 - 19 C. Enkelaar, *Ooggetuige. Achterkanten van de media*, Amsterdam 1992, p. 197.
 - 20 *De Telegraaf*, 2 februari 1953.
 - 21 *De Telegraaf*, 4 februari 1953, voorpagina.
 - 22 *De Waarheid*, 3 februari 1953.
 - 23 *De Telegraaf*, 4 april 1953.
 - 24 *De Telegraaf*, 3 februari 1953.
 - 25 Mede uitgewerkt door W. Boonstra, niet gepubliceerde paper onderzoekscollage rampenjournalistiek, Groningen juni 2002.
 - 26 *de Volkskrant*, 15 mei 2000, p. 3.
 - 27 Geciteerd uit John G. Morris, *Get the picture. A personal history of photojournalism*, Chicago en London 2002, p. 167.
 - 28 B. Kester, 'Onder vuur', in: J. Bardoel, Chr. Vos, F. van Vree, H. Wijfsjes (red.), *Journalistieke cultuur in Nederland*, Amsterdam 2002, p. 258.