Vier eeuwen visuele verslaggeving

OVERSTROMINGEN IN DE LAGE LANDEN 1500-1953

‘Photographs do not change the course of history, the course of history changes photographs.’¹

‘First, I did not mean to make the claim that the modern era is unique or unprecedented in its obsession with vision and visual representation. My aim was to acknowledge the perception of a turn to the visual or the image as a commonplace, a thing that is said casually and unreflectively about our time.’²

Inleiding

De aanleiding voor dit artikel is een ander artikel. Het verscheen in 2002 in dit tijdschrift, werd geschreven door de veel te jong overleden (kunst)historica Margrith Wilke en het had de verbeelding van rampen in de Nederlandse persfotografie als onderwerp. Wilke pleitte in haar bijdrage voor een meer historiserende benadering bij de reconstructie van het ontstaan van fotografische betekenissen. Ze stelde zich de volgende vragen: ‘Hoe werden rampen in beeld gebracht? Welke beslissende momenten worden bij voorkeur door fotografen gekozen? Bestaat er daarbij zoiets als een beeldtraditie?’ Ze besprak vervolgens de persfotografie van een aantal nationale rampen van verschillende aard in de periode 1916-1977. Ze concludeerde onder andere dat de foto een gangbaar onderdeel van het nieuws is geworden en zich heeft ontwikkeld van statische plaatjes waarbij het ging om registratie en overzicht, naar beeldverhaalachtige verslagen van ravage, chaos, lijden en hulpverlening, waarbij de fotograaf zich opstelt als ooggetuige.

* José de Kruijf studeerde sociaaleconomische geschiedenis en promoveerde in de cultuurgeschiedenis met als onderwerp ‘leescultuur in de achttiende eeuw’. Zij ontving voor dit proefschrift de Keetje Hodsonprijs in 2002. In 2005 startte zij als VIDI-laureaat van NWO een onderzoek naar kranten en pamfletten in de negentiende eeuw met behulp van textmining technieken. Ze werkt als onderzoeker bij het Onderzoeksinstituut voor Geschiedenis en Cultuur van het departement geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht. J.deKruijf@uu.nl

Met dank aan mijn student-assistenten Ard Bezemer en Rutger Bregman voor het leveren van commentaar op een eerdere versie en aan Gert-Jan Johannes voor het leveren van nuttige tips. Rutger Bregman verzamelde bovendien materiaal in de universiteitsbibliotheek en het prentenkabinet van het Rijksmuseum.

Wilkes vraag naar een historiserende benadering zette mij aan het denken. Het nieuws is in belangrijke mate visueel geworden door de persfotografie, schreef ze en ook: 'de nieuwsfoto van vandaag is het historische document van morgen'.³ Visuele verslaggeving van rampen dateert echter van ver voor het tijdperk van de fotografie en ook deze beeldberichten figureren tot op de dag van vandaag in historisch werk.⁴

Wilke betrok in haar artikel ook foto's van overstromingen, waaronder die van de watersnoodramp van 1953. De *longue durée* van de Nederlandse geschiedenis wordt echter gekenmerkt door het met grote regelmaat optreden van overstromingen. Hoe werd het nieuws van zo'n ramp in de periode voor de twintigste eeuw gevisualiseerd? Dat twintigste-eeuwse persfoto's zullen verschillen van etsen en houtgravures, lijkt evident, maar in welke aspecten eigenlijk?

De Engelse historicus Peter Burke pleit voor een seriële benadering van beeldmateriaal, het volgen van afbeeldingen van steeds eenzelfde gebeurtenis over een lange periode, om zo meer te weten te komen over de mogelijkheden van het beeldmateriaal als bron.⁵ Bij wijze van experiment zal dat hier daadwerkelijk worden gedaan. Wat wordt door de tijd heen wel en niet getoond? Welke beeldelementen worden gebruikt om een overstroming in beeld te brengen en hoe worden die gerangschikt? Is er een langdurige traditie waarmee de overstromingsrampen in de media werden en worden gevisualiseerd? En wat betekent de introductie van een nieuw vehikel zoals fotografie voor deze visuele verslaggeving? En ten slotte: wat valt uit de uitkomsten te leren over het gebruik van deze 'beeldberichten' als bron?

Kijk maar, er staat niet wat er staat

Omdat steeds meer instellingen overgaan tot online publicatie van hun collecties, komt vergelijking van grote hoeveelheden afbeeldingen van alle soorten en uit alle perioden zoals Burke zich dat wenst, daadwerkelijk binnen bereik. Onder andere de Atlas van Stolk, het Geheugen van Nederland, het Fotomuseum, het ANP en een groot aantal regionale archieven, publiceren beeldbanken. Intikken van de termen 'overstroming' en 'watersnood' in Google-afbeeldingen levert dan ook een lawine van beelden op.

De parade van eeuwen die dan voorbijtrekt, zorgt voor een wat paradoxaal verschijnsel. Dezelfde verschillen en ontwikkelingen die je op het spoor zou willen komen, zorgen voor de afstand tussen onderzoeker en object die het moeilijker maakt om in te schatten hoe tijdgenoten de afbeeldingen mogelijk hebben begrepen.

Beelden zijn een weerbarstige historische bron, alleen al omdat de conventies rond het gebruik van beeld in het nieuws zo ingrijpend zijn gewijzigd. Dat laat zich goed illustreren aan de hand van het volgende voorbeeld.

Op 23 januari 1820 vindt er, niet voor het eerst, een overstroming plaats in het rivierengebied. Na een aantal dijkdoorbraken staat in de Alblasserwaard een gebied

van 1300 vierkante kilometer onder water. Over deze gebeurtenis publiceert uitgever Scheffers in Rotterdam een volksprent in plano onder de titel: *Droevig en omstandig verhaal wegens de verschrikkelijke overstromingen, Welke door geheel Gelderland, Brabant, en veele andere Steeden heeft plaats gehad, in het laatst van January 1820. Waar door veel Menschen en Vee zyn omgekomen* (fig. 1). De koper van deze prent treft een lied aan van maar liefst 27 coupletten waarbij bovendien staat aangegeven op welke wijze dit lied gezongen dient te worden. Erboven prijkt een afbeelding waarvan de matige kwaliteit het ontwaren van details bemoeilijkt, maar waarop in ieder geval een gebouw met een koepeldak, een grote hoeveelheid water, een schip en gebouwen te herkennen zijn.

Deze volksprent is als vroegmodern pamfletgenre typerend voor een groot aantal van zijn soort. Het hier getoonde exemplaar wordt bewaard in de Atlas van Stolk en de opsteller van de oude negentiende-eeuwse catalogus omschrijft de afbeelding als volgt:

‘drie afbeeldingen welke in geen het minste verband staan met de overstromingen. Middenin de afdruk van een oude vermoldme houtsnede in 4; een gebouw met koepeldak voorstellende; links een gedeelte van een houtsnede, met inschrift in boekdruk: Nymegen; boven de afbeelding eener stad (vermoedelijk de aardbeving te Lissabon in 1775 voorstellende), hier in verband met het vers tot Nijmegen gepromoveerd; rechts een dergelijk fragment, zonder aan te wijzen beteekenis; de beide laatste in 12.’

Plaats en tijd van de afbeelding komen dus niet overeen met plaats en tijd van de gebeurtenis waarvan het lied verhaalt. Kennelijk heeft de uitgever drie oude en niet meer bijster gave houtsneden bij elkaar geharkt om zijn illustratie samen te stellen en het opschrift aangepast. Waarmee het begrip ‘cliché’ een heel nieuwe invulling krijgt. Ook in 2010 is het gebruikelijk dat de krant voor een portret van een politicus bij een artikel, put uit het fotoarchief. Maar de lezers zouden hoogstwaarschijnlijk wel een waarschuwing verwachten als een foto van bijvoorbeeld de watersnoodramp van 1953 geplaatst zou worden bij een verslag van het buiten zijn oevers treden van de Maas in 1993. En wij zouden er ook van opkijken als bij een stuk over Jan Peter Balkenende een oude foto van Wim Kok figureert, zoals een pamflet of goedkoop boekje over Michiel de Ruyter in de zeventiende eeuw gerust werd voorzien van de afdruk van een houtsnede van het portret van heel iemand anders, omdat de uitgever dat nog had liggen. Misschien dankzij het huidige vaak overvloedige aanbod van beeldmateriaal, zijn de opvattingen over overeenkomst van plaats, tijd en onderwerp gewijzigd. Ook wisselden ze misschien met de status van de publicatie, figuur 1 toont namelijk goedkoop drukwerk.

Plagiaat was ook nog niet zo'n heet hangijzer. Ontlenen was normaal en vervalsen was een term die niet sloeg op geestelijk eigendom maar op het gebruik van

FIG. 1 Droevig en omstandig verhaal wegens de verschrikkelijke overstromingen (...). Bron: Atlas van Stolk Inv. nr. 12477

ondeugdelijk materiaal. Een volgend voorbeeld is propaganda: net zoals tekst hebben beelden mooie mogelijkheden om een zaak te bepleiten of een imago te vestigen. Ook bij picturale berichtgeving was streven naar 'objectief nieuws' een onbekend fenomeen; bij een beeld hoorde vanzelfsprekend en onlosmakelijk een standpunt over het onderwerp. Portretten bijvoorbeeld, hebben allerlei attributen waarmee de geportretteerde een gewenste identiteit kan presenteren. Kerken gebruiken

beeld om de gelovigen te beïnvloeden en in prenten van gevechtshandelingen wordt de zaak van een van de twee kampen in een gunstiger daglicht gesteld. De afstand in de tijd is ook af te lezen aan het gegeven dat de afbeeldingen die in de vijftiende, zestiende en zeventiende eeuw werden aangeduid met termen als ‘sinnebeelden’, ‘Newe Zeitungen’ en ‘Brieven’ in de negentiende eeuw betiteld worden als nieuwsprent, historieprent, nieuwskaart en volksprent.

De picturale tradities van nabijere tijden en vooral die uit de twintigste eeuw, komen ons bekender voor. Dat wil helaas niet zeggen dat er dan dus geen valkuilen zijn. De volgende foto, gemaakt tijdens de ramp van 1953, is gepubliceerd in diverse kranten:

FIG. 2 *Onderschrift ANP: Een reddingsvliegtuig wierp een rubberboot uit naar een ingeslotene (zie cirkel) doch de boot belandde op flinke afstand in de bomen..... ANP fotoarchief nr. 941763*

Links staat een man op het dak, rechts zien we een ondergelopen boomgaard met daarin een rubberboot die vast lijkt te zitten in de boomkruinen. Zoals de foto hierboven is gepresenteerd, valt niet in te zien hoe de man op het dak links de boot ooit zou moeten bereiken. Een aantal kranten gebruikte deze foto om duidelijk te maken hoe hier een goedbedoelde reddingspoging op niets lijkt uit te lopen. Want het thema dat de kranten met de foto's geven, wordt in de teksten herhaald: een vreselijke ramp, maar er wordt, met name door de overheid, aan gewerkt. *De Waarheid* was hierin echter een uitzondering. Deze krant beschrijft keer op keer hoe juist de overheid continue tekortschiet en benadrukt de rol van dappere vrijwilligers uit

vooral de werkende klasse. *De Waarheid* gebruikt de foto dan ook om te illustreren welke blunders worden begaan. *Het Parool* publiceert de foto eveneens, maar in een geheel andere context:

FIG. 3 Rubber boot in boomgaard gepubliceerd in *Het Parool* 3 februari 1953

Het Parool attendeert de lezer op een tweede man (bij de pijl) die via de kruinen van de bomen in de boomgaard wel degelijk op weg is naar de rubberboot. De *Parool*-versie is alleen terug te vinden door het betreffende nummer van de krant zelf te raadplegen. Want in de op internet gepubliceerde archieven van het persbureau ANP wordt de foto begeleid met het onderschrift: 'Een reddingsvliegtuig wierp een rubberboot uit naar een ingeslotene (zie cirkel) doch de boot belandde op flinke afstand in de bomen' en rept niet over de man in de boomkruinen.

Juist in het geval van beeldonderzoek kan het noodzakelijk zijn om alle gepubliceerde versies te bekijken. En wat dus nooit wijzigt, ook niet met de nieuwe mogelijkheid van fotografie, is de afhankelijkheid van de interpretatie van beelden van de duidende tekst die eromheen wordt geplaatst.

Aan de *ceteris paribus*-clausule 'al het overige gelijkblijvend', kan in het geval van historisch onderzoek meestal niet worden voldaan. Hier is het mogelijk ten minste de calamiteit steeds van dezelfde soort te laten zijn. Maar voor het overige zijn er ruim voldoende complicaties. Zo is er de kunsthistorische traditie. Er is tegenwoordig veel interesse voor 'gebruiksgrafiek' onder kunsthistorici, die ongetwijfeld wisseling

van stijlen en visuele metaforen beter zullen kunnen duiden dan ik. Vermoedelijk zal ik welbekende picturale conventies over het hoofd zien, alsmede effecten die het resultaat zijn van de gebruikte techniek. Er zullen mij dingen opvallen die een tijdgenoot heel gewoon vond, en bovendien zal ik misschien zaken interpreteren op een manier die een tijdgenoot minstens als heel apart zou zijn voorgekomen.⁶ Over het juiste antwoord op de vraag in hoeverre veranderingen het gevolg zijn van achterliggende wijzigingen in omstandigheden zoals technische mogelijkheden, distributie, ontwikkelingen in de (kunst)opvattingen en veranderingen in de media-infrastructuur zal hier enkel worden gespeculeerd.

De context waarin de beelden figureren, zoals de begeleidende tekst en de plaats op de pagina, kan slechts beperkt aan bod komen; in veel gevallen toont de beeldbank het materiaal los van de documenten waarin het ooit hoorde.

Beelden vormen zodoende een verschrikkelijk weerbarstige bron en waarschijnlijk is dat een van de redenen dat historici zich er zo weinig aan gelegen laten liggen. Willen we echter in de toekomst gebruik kunnen gaan maken van de nieuwe mogelijkheden die de publicatie van beeldbanken op internet biedt, dan is verdere studie naar historisch beeldmateriaal toch noodzakelijk. In een enkel artikel kan geen sluitende genealogie worden verstrekt van de visualisatie van overstromingsrampen door de eeuwen heen. Het is de bedoeling voorbeelden te verschaffen over een lange periode, in de hoop anderen te attenderen op een bron waar te weinig mee wordt gedaan.

Mijn inventarisatie van vier eeuwen beelden van overstromingen begint met een eerste revolutie: na de introductie van de boekdrukkunst met losse letters komt ruime verspreiding van visuele verslaggeving binnen bereik. Het eindpunt is de watersnood van 1953, een jaar waarin een volgende revolutie, persfotografie, alweer een 'normaal' verschijnsel is geworden.

1500-1750 Boekdrukkunst

Het op enige schaal verspreiden van afbeeldingen, afgedrukt in meerdere exemplaren met behulp van etsen en houtsneden dateert al van voor Gutenberg. Maar de nieuwe infrastructuur die de introductie van de boekdrukkunst biedt, faciliteert niet alleen grootschalige verspreiding van gedrukte teksten, maar ook van dito afbeeldingen. De nieuwe techniek stelt producenten in staat om sneller te reageren op gebeurtenissen. Oorlogsprenten bijvoorbeeld, worden uitgegeven terwijl de slag nog wordt uitgevochten. De mogelijkheid om dit soort actuele prenten te combineren met de nieuwe boekdrukkunst, biedt meer armslag om duidende informatie aan de prent toe te voegen dan met alleen op de plaat zelf aangebrachte teksten.

Via media als pamfletten, nieuwskarten en maandelijks of elk kwartaal verschijnende 'nieuwsboeken' kunnen grote gebeurtenissen over veel grotere afstanden en sneller dan voorheen bij de consument worden gebracht. Uitgevers en drukkers zien dan ook al in de vijftiende eeuw brood in het melden van oorlogshandelingen,

natuurverschijnselen en rampen in woord én beeld. In de zestiende eeuw groeit dit uit tot een *'booming business'*. Voor beeldend kunstenaars ontstaat zo een heel nieuwe markt. De explosie van beeld in de vijftiende en zestiende eeuw zorgt ervoor dat producenten voortaan omringd zijn door voorbeelden en analoog aan intertekstualiteit ontstaat er ook een intensievere intervisualiteit. Men neemt allerlei elementen en verwijzingen van elkaar over. Ook de consumenten, vertrouwd met de beelden, zijn vermoedelijk uitstekend in staat deze referenties te begrijpen en te waarderen.

Figuur 1 illustreert hoe vaak houtsneden worden gebruikt: tot ze tot op de draad versleten zijn. Bij hun verschijnen worden de prenten gemaakt met een actuele gebeurtenis als aanleiding en onderwerp. Maar dat staat een langdurig gebruik vaak niet in de weg. Dit drukwerk, door kunsthistorici ook wel aangeduid als 'gebruiksgrafiek', wordt vaak opgehangen aan de wand en herdrukt in latere uitgaven, bijvoorbeeld almanakken. In de negentiende-eeuwse terminologie die vandaag nog in gebruik is, wordt de nieuwsprent zo vanzelf een historieprent.

Veel prenten zijn een glasheldere weergave van de opinie van de maker, die bijvoorbeeld een duidelijke scheiding ziet tussen de daders en slachtoffers, of die zijn partijdigheid in de afgebeelde kwestie overbrengt via bijtende satire. Dat tijdgenoten geen problemen hebben met het vermengen van nieuws'feiten' en opinie, wil overigens niet zeggen dat elke visie wordt geaccepteerd. Makers van nieuwsprenten worden net zo goed vervolgd als de makers van teksten, als hun producten slecht vallen. Polemieken en obsceniteiten kunnen rekenen op censuur van de overheid, maar ook persoonlijke acties van mensen die zich beledigd voelen door een afbeelding komen voor.

Naast een visie op de gebeurtenis zijn aan de afbeeldingen ook de conventies en codes die de productie beheersen, af te lezen. Hoe zulke zeer tijdafhankelijke conventies en codes ook in het geval van een ramp bepalen wat er hoe wordt afgebeeld, wordt geïllustreerd in de figuren 4 en 5.

Figuur 4 is een van de twee panelen van een in 1470 vervaardigd altaarstuk. Overlevenden van de Sint Elisabethsvloed uit Wieldrecht die naar het naburige Dordrecht zijn gevlucht, krijgen later in de Grote Kerk een eigen altaar waarvoor het paneel vijftig jaar later wordt vervaardigd. Dit schilderstuk duikt in diverse historische studies weer op, het is enigszins als symbool van de Sint Elisabethsvloed (toen de Biesbosch ontstond) gaan fungeren.⁷ Het is geen prent, maar de afbeelding wordt hier toch opgenomen omdat de manier van weergeven een fraai voorbeeld is van een procédé dat eveneens wordt toegepast in een groot aantal gedrukte nieuwsprenten in de vroegmoderne tijd.

De afbeelding bestaat namelijk uit een groot aantal deelafbeeldingen waarop allerlei gebeurtenissen in scènes aanschouwelijk zijn gemaakt. De schildering is geen momentopname, maar vertelt een verhaal met een langer tijdsverloop. We zien dat er verdrinken mensen zijn: lijken op de voorgrond; we zien mensen met hun spullen in een boot; we zien vluchtelingen Dordrecht binnentrekken en tegelijk

FIG. 4 *Sint Elisabethsvloed (1421), een van twee panelen zoals getoond op Wikipedia. Het meest recent weer gepubliceerd in: G.G. Hellinga, Geschiedenis van Nederland. De canon van ons Vaderlands verleden, 2007*

breekt op de achtergrond bij Wieldrecht de dijk door. Deze gebeurtenissen spelen zich af op een landkaart gemaakt volgens een panoramamethode waarbij rivieren en wegen van bovenaf worden weergegeven en gebouwen in zij aanzicht. Net als bij een modern stadsplan voor toeristen, maakt deze weergave het mogelijk om veel informatie in een kaart te proppen en belangrijke oriëntatiepunten goed herkenbaar weer te geven. Vanuit Dordrecht overziet de kijker het rampgebied. Links ligt de

Merwede, de diagonale rivier is de Bergse Maas. De kerkdorpen die zijn weergegeven zijn benoemd, de data van de overstroming staan aangegeven.

Op deze voorstellingen komen pseudohistorische feiten voor. Een detail van het tweede paneel (hier niet afgebeeld), toont een heel vroege afbeelding van het folkloristisch verhaal van de baby Beatrix, die gered wordt door een kat. Om aan het water te ontsnappen, zou de kat op de wieg met daarin het slapend kind zijn gesprongen. Vanwege het extra gewicht van de zich in evenwicht houdende kat, sloeg de wieg niet om en dobberde het kind vredig slapend rond totdat het aanspoelde. Sommigen zeggen dat Kinderdijk aan deze gebeurtenis zijn naam ontleent, maar het verhaal hecht zich ook aan andere plaatsnamen waar het woord kat of kind in voorkomt.⁸ In latere afbeeldingen van overstromingen (zie bijvoorbeeld figuur 6) figureert vaak een wieg met kind, waarbij de kat overigens meestal ontbreekt. Het motief van het ronddobberende kindje is een icoon geworden. Het verwijst niet meer naar het concrete verhaal van de bijzondere ontsnapping van baby Beatrix, maar duikt als een vaste verschijning op in allerlei afbeeldingen van overstromingen. Zo'n icoon wordt door grote groepen mensen herinnerd als behorend bij het beeld van een overstroming – een vast referentiekader.⁹

Het procedé van het vijftiende-eeuwse altaarstuk, scènes die zich afspelen tegen het decor van een landkaart, keert in tal van gedrukte picturale berichten terug. Christi Klinkert wijdde een proefschrift aan de prenten met oorlogsnieuws, zoals veldslagen en belegeringen, gedurende de Opstand en de voorbeelden die zij behandelt, lijken sterk op figuur 4. Zij beschrijft exact dezelfde manier van afbeelden van bijvoorbeeld belegeringen. Ook deze vorm van verslaggeving bedient zich van een landkaart met zowel een perspectief van boven als van opzij, waarop men tegelijkertijd de verliezers ziet wegtrekken, de belegering ziet plaatsvinden en de winnaars de stad ziet binnentrekken.¹⁰

Een deel van de prenten van overstromingen is eveneens op deze manier opgebouwd. In de plaat figuur 5a wordt in een en dezelfde afbeelding een langer tijdsverloop met gebeurtenissen uit alle stadia van de ramp getoond, met veel aandacht voor het waar en wanneer, in een landkaartachtig decor. Te zien is de dijkdoorbraak zelf, slachtoffers die zich proberen te redden, het repareren van de dijk en de hulpverlening tijdens en na de ramp. In 1741, 271 jaar nadat het paneel uit figuur 4 werd vervaardigd, is dit principe nog te zien, al wordt het veel minder consequent toegepast.

Het combineren van taferelen in één afbeelding waarbij de plaatsbepaling een hoofdrol speelt, komt nog in allerlei verdunde vormen voor, zoals op de prent in figuur 5a te zien is. De prent in figuur 5b is een ets waarin een verslag en een landschap zijn gecombineerd. De begeleidende tekst vertelt hoe de hoofdpersoon in het bootje rechtsboven aanwezig was toen uit het andere bootje dat iets hoger op de rivier te zien is, de opvarenden te water raakten. Twee mensen wisten in knotwilgen te klimmen, maar een derde verdronk. Het geluid van het water dat door het gat in de dijk stroomt, was tot in de verre omtrek te horen, zo meldt de 'verslaggever' avant

FIG. 5A Naar en door J. Smit, Drie platen van de Overstromingen in 1740 en 1741
Amsterdam, A. van Huyssteen en S. van Ervelde Kopergravure.

la lettre. Bij dergelijke afbeeldingen is de herkenbaarheid en plaatsbepaling heel belangrijk. Ook fig. 5b heeft daarom, hoewel veel minder uitgebreid dan de andere voorbeelden, onder het verhaal een 'Uytlegging der afbeeldinge' waarmee de kijker

FIG. 5B Het doorbreken van den band-dyk voor Elden Anno 1740 Atlas van Stolk inventarisnr: 17292. Uitgegeven en misschien ook gemaakt door Izaak van der Vinne, 1741

zich kan oriënteren. Nummer 3 is bijvoorbeeld ‘Het huys van den heer van Outland, Wynkooper te Arnhem aan de Rynpoort’.

Beschouwen we zo’n visueel nieuwsbericht enigszins anachronistisch als bestaande uit de beroemde serie wie, wat, waar, wanneer en eventueel waarom, dan maakt in deze categorie het waar en in mindere mate het wanneer een groot deel van de boodschap uit. Voor het overige staan de artistieke overwegingen en picturale conventies voorop, niet de natuurgetrouwe, accurate weergave van het tijdsverloop van (een deel van) de gebeurtenis.

Naast op kaarten gebaseerde voorstellingen circuleren ook landschappen en individuele taferelen. Die zijn veel meer inwisselbaar en minder plaatsgebonden dan de afbeeldingen met een landkaart als decor. De nieuwe markt opent ruime mogelijkheden voor zulke goedkope illustraties die zich lenen voor hergebruik in diverse uitgaven met het wat, wie en waar in de tekst. Figuur 1 is daar een voorbeeld van en ook de figuren 6 en 8 zijn voorbeelden van zo’n houtsneede.

Dergelijke ‘volksprenten’ worden tot diep in de negentiende eeuw gepubliceerd. Ook hier probeert de maker heel veel scènes in één prent onder te brengen, maar nu is het decor een willekeurig ondergelopen landschap. Er is niet veel aandacht voor het perspectief en eenheid van tijd, plaats en handeling. De boodschap: ‘hier is iets verschrikkelijks gebeurd’, is belangrijker dan artistieke merites. De prenten maken een tijdloze indruk en zijn vaak ook daadwerkelijk moeilijk te dateren.

Op meer gedetailleerde etsen en gravures getroosten de makers zich veel moeite om het drama over te brengen. Jan Luyken tekent in 1685 een aantal radeloze slachtoffers op de voorgrond wier gebaren de nodige emoties overbrengen. Ook in zijn tekening ontbreekt het wiegenkind overigens niet.

Veel effect wordt ook bereikt met stormachtige luchten met een dik donker wolkendek en overall beweging om te laten zien dat het stormt, en/of spectaculaire ijsgang in rivieren. Een aantal nu nog bewaarde prenten duikt op in verslagen van diverse overstromingen, hetzij in precies dezelfde vorm maar met een ander onderschrift, hetzij doordat latere kunstenaars heel veel elementen overnemen.

De landkaart als achtergrond lijkt aan het einde van de achttiende eeuw definitief het veld te ruimen. Ooit was kaarten maken vooral het werk van kunstenaars en die namen als vanzelfsprekend de nieuwsvoorziening waarbij kaarten het decor waren, op zich. Nu is een kaart voortaan een abstractie waarop via tekensystemen wordt aangegeven waar wat ligt. De overstroming zelf en de kaart worden losgekoppeld, in sommige gevallen wordt een los kaartje afgedrukt bij andere afbeeldingen. Houtsneden met een hele verzameling taferelen in een algemeen ondergelopen landschap blijven wel circuleren.

FIG. 6 Pamflet eerste pagina, vertelt over een overstroming in Engeland in 1607. Koninklijke Bibliotheek, Knuttelcatalogus 1353

FIG. 7 *Jan Luyken: Watersnood in 1682, waarschijnlijk vervaardigd in 1685*

De negentiende eeuw. Houtsneden, litho's en foto's

In 1861 zijn er in januari en in maart overstromingen in de Bommelerwaard. Een rondgang langs de visuele weergaven van die gebeurtenis laat een curieuze mengeling van oude en nieuwe technieken zien.

Op een pamflet waarin de schade wordt beschreven, prijkt een houtsnede waarop de schade wordt verbeeld, terwijl het wat, waar en wie vooral uit de doeken wordt gedaan in de tekst.

De tekst brengt het nieuws in de vorm van een chronologische beschrijving van een aantal dijkdoorbraken in diverse plaatsen tussen 4 en 12 januari 1861. Men vertelt hoeveel dodelijke slachtoffers er op sommige plekken zijn, dat mensen op zolders zitten, dat er reddingboten rondvaren en dat sommige plekken volgepakt zitten met vluchtelingen. Op de chronologische volgorde na, doet het bericht denken aan een modern verslag. Er wordt geciteerd uit een brief van een burgemeester en er is zelfs een ooggetuigenverslag. Zoals meestal het geval is met deze pamfletten, eindigt ook hier het relaas met een smeekbede om ruime ondersteuning.

De mogelijkheden om illustraties af te drukken, zijn intussen weer verbeterd. De houtsnede van figuur 8 begint een uitzondering te worden. Naarmate de achttiende

BESCHRIJVING
DER
WATERSNOOD,
in het jaar 1861.

Den 4 Januarij brak de dijk van het *Munnikenland* door, zoodat het water boven den ijssdam daar een doortogt vond.

Op den 5 Jan. is eene ijsverstopping op de hoogte van *Kuren* ontstaan, en heeft eene doorbraak plaats gehad in den dijk te *Brakel*, de polders *Brakel* en *Pouderooijen* zijn overstroomd, niet minder dan 25 huizen zijn weggespoeld.

FIG. 8

Holst, F.G.L. Verv. plaats: Amsterdam 's-Gravenhage Opgenomen in Geheugen van Nederland, signatuur: Lbl KB Wouters 07065

FIG. 9 *Litho plano zonder onderschrift. Atlas van Stolk inv. nr. 29285*

eeuw vordert, lijken de afbeeldingen in het drukwerk minder gestileerd, hebben ze meer detail en lijken zo ‘realistischer’. Veel eerdere weergaven geven door het vogelperspectief de indruk dat men van boven op het landschap neerkijkt, waardoor de slachtoffers eruit zien als de anonieme, nietige en hulpeloze wezentjes die ze, zeker in het geval van een natuurramp, eigenlijk ook zijn. Zulke standpunten komen, ook als het niet om houtsneden gaat, nog veelvuldig voor maar er duiken toch meer en meer afbeeldingen op met een standpunt op ooghoogte, waarbij één of twee tafereelen in een soort ‘medium shot’ zijn weergegeven. De steendruk in figuur 9 is een voorbeeld.

De kijker lijkt zelf in het landschap te staan, de lezer wordt ooggetuige. Geen overzicht van verschillende gebeurtenissen tegelijk, maar een uitsnede van het overstroomde landschap. Een jongere vrouw ondersteunt een andere zo te zien wat oudere en/of zieke vrouw, op een grote deur die nu als vlot wordt gebruikt. Op een tweede vlot erachter vervoeren mensen vee. De afbeelding is, meer nog dan het eerdere voorbeeld van Jan Luyken, geen samenstelling meer van allerlei elementen waarbij alles evenveel nadruk krijgt. Er is een duidelijke hoofdrol en alle andere afgebeelde mensen, dieren en gebeurtenissen maken deel uit van het decor.¹¹

Inmiddels heeft de fotografie zich aangediend: de eerste nieuwsfoto’s zijn daguerreotypieën van de grote brand in Hamburg van 1842.¹² Van de watersnoodramp van 1861 zijn ook foto’s bewaard gebleven.

FIG. 10 *Ammerzoden watersnood 1861. Bron: Archiefinventarisnr: SAB:AZ49*

De foto van figuur 10 is vermoedelijk nooit gebruikt als nieuwsfoto. De techniek is dan nog een recent fenomeen. Maar het onderwerp, de indeling en de beeldhoek van de foto zijn in het geheel niet nieuw. Zes jaar eerder, in 1855, waren een aantal leden van het genootschap *Arte et Amicitiae* naar overstroomde gebieden in Gelderland afgereisd. Figuur 11 toont een van de schetsen die ze daar hadden gemaakt en die in een boekje werden verkocht ten bate van de slachtoffers.

De schetsen van de genootschapsleden verschillen duidelijk van de gestileerde houtsneden en de cartografische gravures, maar niet zo heel veel van vroege foto's. Er zijn overzichten, landschappen met grote watervlakten en taferelen waarin de slachtoffers en/of hun materiële schade worden getoond. Die laatste lijken op *snapshots*: de hoofdrolspelers zijn betrap op een ellendig moment.

FIG. 11 *Arte et Amicitiae. Map met tekeningen.*

De verhouding van de kijker tot het onderwerp verandert. Steeds vaker toont de kunstenaar de slachtoffers niet als anonieme wezentjes waar de kijker vanuit de hoogte op neerziet, maar als herkenbare individuen die je recht in het gezicht zien. Ook het thema ‘hoogwaardigheidsbekleder bezoekt de plaats van de ramp en verstaat zich met de slachtoffers’, duikt nu vaker op. In 1809 veroorzaken ijsdammen hoge waterstanden in de grote rivieren en breken een aantal rivierdijken. Grote gebieden langs de Maas, de Waal en de Merwede lopen onder. Lodewijk Napoleon – in 1807 al afgereisd naar de Leidse buskruitramp en in 1808 naar een overstroming in Zeeland – bezoekt ook dit rampgebied. Van dit bezoek zijn een aantal afbeeldingen, waaronder figuur 12, bewaard gebleven. De tekenaar heeft een aantal aspecten (oorzaak, gebeurtenis zelf en het bezoek) in één beeld samengebracht, maar het is duidelijk dat het hoge bezoek centraal staat.

Ook verwijzingen naar pseudohistorische gebeurtenissen, zoals dobberende wiegenkinderen, verdwijnen. Maar sensationele landschappen met dramatische stormluchten, bomen die krom liggen onder windvlagen met doorbrekende dijken waarin diverse radeloze slachtoffers worden gezien, komen nog regelmatig voor.

Niettemin wordt de ‘realiteit’ de norm. Zoals in het nieuwsblad dat hoort bij de *Katholieke Illustratie*, *Het Huisgezin*, waarin op 2 april 1876 verslag wordt gedaan van de gevolgen van dijkdoorbraken enige dagen eerder:

‘Eenige leden van de redactie trokken met tekenaars op weg, om zoo compleet mogelijk te zijn en waar de pen machteloos zou zijn als de verschrikkingen weer te geven, door een schets of teekening zoveel mogelijk eene afschaduwing te geven van de tooneelen die hen onder de oogen zouden komen. Alles dus wat in dit nummer van de overstroming en de door haar aangearichte verwoestingen

FIG. 12 *Gedenkteken van de schrikkelijke overstroming in Gelderland voorgevallen in 1809, naar H. Fock door A.L. Zeelander*

gezegd wordt, is met eigen oogen waargenomen en de teekeningen zijn uitgevoerd op de plaats zelve waar het onheil plaats had. Al zijn ons andere bladen voor geweest in het meedeelen der overstromingsberichten, deze berichten waren toch meestal slechts van hooren zeggen en waren niet compleet genoeg om den lezer eene duidelijke voorstelling te geven (...)'¹³

Net als de leden van *Arte et Amicitiae* al deden, wordt 'realisme' nagestreefd. Geen dijkdoorbraken meer waar men niet zelf bijstond, geen ronddobberende fantasiewiegjes. De redactie van *Het Huisgezin* presenteert de tekeningen als sporen van de realiteit, alsof hier geen sprake zou zijn van nieuwe metaforen. Bijvoorbeeld die van het volledig verwoeste armelijke hutje, symbool van het verwoeste leven van de ongelukkige bewoners.

De twintigste eeuw. Persfotografie

De afbeeldingen werden in voorgaande eeuwen in allerlei vormen uitgegeven. Als los nieuwsblad, in een pamflet van enkele bladen en in kleine boekjes. Meestal waren dit gelegenheidsuitgaven, mede bedoeld om geld op te halen voor de slachtoffers. In de negentiende eeuw komt daar de uitgave in (boekjes met) ansichtkaarten

FIG. 13 *Het Huisgezin, zondag 2 april 1876, No. 48 tweede pagina.*

bij. In dit laatstgenoemde medium duiken de foto's het eerste op, gevolgd door de tijdschriften. Een krant als de Antwerpse *Nieuwstijdinghe* drukt al in de zeventiende eeuw afbeeldingen af, maar over het algemeen beperken andere en ook de latere kranten zich tot tekst. De eerste persfoto in een Nederlandse krant verschijnt in 1890 en toont een brand in de stadsschouwburg, maar pas in de jaren twintig van de twintigste eeuw gaan kranten fotopagina's opnemen.¹⁴ Voor het zover is, verschijnen nieuwsfoto's dus eerst in andere media.

Op de foto's van de overstroming van 1906 die vooral Zeeland en Vlaanderen trof, ontbreekt het hoge bezoek niet en toont een andere foto een groot aantal duidelijk poserende noeste opruimers waarbij het statische beeld waarschijnlijk mede wordt veroorzaakt door de stand van de techniek.

FIG. 14 *H.M. de Koningin op de stoep van de Burgemeesterswoning te Kloosterzande, 24 Maart 1906*

FIG. 15 *Briefkaart Watersnood in Zeeland - Maart 1906. Uitgave Jos. Nuss & Co Haarlem*

Bij de overstromingen van 1916 en 1926 verschijnen soortgelijke foto's. Vaak staat materiële schade centraal, en de foto's hebben qua keuze van beeldelementen en

representatie veel weg van de eerdere negentiende-eeuwse tekeningen. Het verschil met die eerdere tekeningen treedt vooral op als er mensen op de foto's figureren: ze staan dan vaak in de lens kijkend, te poseren.

Pas de watersnoodramp van 1953 is in zekere zin weer een breuk. Ten eerste door de hoeveelheid beeldmateriaal: de krantenfoto is nu volledig ingeburgerd en waarschijnlijk werden er nooit eerder zoveel beelden geproduceerd naar aanleiding van een overstromingsramp. Ten tweede zijn de beelden dynamischer: overzichts-foto's waarop watervlakten en doorgebroken dijken van bovenaf te zien zijn ontbreken niet, en we zien veel materiële schade en dood vee. Maar er zijn ook veel meer foto's waarop mensen figureren, vaak van heel dichtbij gefotografeerd en veel vaker lijken die mensen 'betrapt' middenin een actie; ze poseren niet meer. Het is duidelijk dat de fotografen nu beschikken over teledenzen en kortere belichtingstijden. Daarmee wekken ze de illusie een grote mate van 'actualiteit' te bereiken, alsof de kijker zelf in het rampgebied, op het moment van de ramp aanwezig is. Maar eigenlijk is het tijdsperspectief verschoven. Want de fotografen moeten toegang hebben tot het rampgebied en dat gaat het beste in het kielzog van hulpverlening en officials die altijd enige tijd na het gebeuren arriveren. Zo beschouwd is het vijftiende-eeuwse altaarstuk waarop men de dijk ziet doorbreken, actueler.

Als de fotografen gebruikmaken van die nieuwe mogelijkheden, leggen ze een voorkeur aan de dag voor het contrast tussen stoere reddingswerkers en hulpeloze vrouwen, kinderen en bejaarden. Het Geheugen van Nederland toont, in tegenstelling tot het ANP, niet alleen gepubliceerde foto's, maar ook de foto's uit de privécollecties van vier van de persfotografen die de watersnoodramp van 1953 vastlegden. In die privécollecties zijn de individuele voorkeuren van de betreffende fotograaf te herkennen, maar ook blijkt dat ze vooruitliepen op de keuze die redacties zouden maken. Gepubliceerde en niet-gepubliceerde foto's vertonen veel overeenkomsten.

Minister Algera was ingenomen met de persfoto's van 1953 en gaf de fotografen een compliment:

'In het bijzonder is mij opgevallen dat in de berichtgeving, ook door middel van fotoreportages, sensatie vrijwel steeds is vermeden en dat op sobere wijze ons volk en buitenland werden voorgelicht over het leed (...). Ik acht deze voorlichting een verheugend verschijnsel dat, naar ik meen, is toe te schrijven aan het feit dat de "persfotograaf", die een "aardig plaatje wist te maken voor de krant", bezig is zich om te schakelen tot "fotojournalist", de man die tracht te schrijven met de camera.'¹⁵

Inderdaad ogen veel foto's sober en geserreerd. De dame die op figuur 17 wordt geëvacueerd bijvoorbeeld, oogt merkwaardig alledaags. Haar kleding is heel en schoon, alleen de rubberlaarzen detoneren nogal bij haar keurige jas, tas en hoed.

Foto's van slachtoffers waar mogelijk meer heftige emoties van het gezicht zijn af te lezen, zoals de foto die dat jaar de Zilveren Camera won, zijn in 1953 nog zeldzaam.

FIG. 16 ANP fotoarchief foto nr. 72351. Onderschrift ANP: Kindje gered door militairen.

FIG. 17 ANP fotoarchief foto nr. 69887. Onderschrift ANP: Dordrecht - Watersnoodramp. Geëvacueerden worden in Dordrecht aan wal gebracht. ANP Photo Ko Zeylemaker

In de meeste gevallen is de enige nare omstandigheid die wordt getoond, de februarikoude waarin de meeste slachtoffers met gelaten blik voor zich uit of in de lens lijken te staren.

Zo is het beeld van mevrouw Zoeteman met haar kinderen een van de iconen van de watersnoodramp van 1953 geworden.¹⁶ De foto is in een aantal binnen- en buitenlandse bladen gepubliceerd. Ze werd bijvoorbeeld geplaatst op de omslag van het vrouwenblad *Eva, het rijk der vrouw* van 21 februari 1953, met als onderschrift: 'Ure der beproeving'. De foto figureert ook prominent op de omslag van de *oral history* die Selma Leydesdorff over de watersnoodramp publiceerde. Tegenwoordig betitelt het Fotomuseum deze overbekende prent als 'De Madonna van de ramp' en inderdaad doet de vrouw als serene, lijdende moeder denken aan Maria met kind. De moderne beelden zijn niet minder afhankelijk van context en plaatsing; het betreft hier namelijk geen vluchtend of zojuist gered slachtoffer. De opname is gemaakt op 4 februari 1953 en mevrouw Zoeteman is dan met haar kinderen onderweg naar haar echtgenoot die hulp verleent op het eiland Tholen. Ze reist vrijwillig binnen het rampgebied en is niet bezig zich in veiligheid te laten brengen.

FIG. 18 *Winnende foto Zilveren Camera 1953. Gemaakt door Henk Blansjaar van weekblad Panorama*

Tekenen van overstroming en daarmee van de eigenlijke ramp, zijn lang niet altijd in het beeld aanwezig. Vooral de kinderen zijn aandoenlijk in beeld gebracht. Van het thema ‘kind laat huisdier niet in de steek’ heb ik drie versies gevonden, elk met een ander kind en een andere kat.

Er wordt zo door de kranten doorgeborduurd op het maken van een ‘lopend beeldverhaal’, samengesteld uit losse beelden van individuele lotgevallen, dat in de achttiende en negentiende eeuw al begon in de boekjes met tekeningen. Daarbij lijken de foto’s erg op elkaar wat betreft onderwerpskeuze. Reeksen evacués, dood vee en veel materiële schade. De overheid, die we met Lodewijk Napoleon al zagen optreden, is nu niet alleen via de bekende foto van koningin Juliana in bontjas en laarzen, maar ook via de beelden van reddende militairen, prominent aanwezig.

FIG. 19 *Mw. Zoeteman met haar kinderen*

Slotbeschouwing: 1500-1953

Wie de afbeeldingen uit vier eeuwen aan zich voorbij laat trekken, ziet hoe de geschiedenis de beelden van overstromingen in het nieuws inderdaad verandert. Wel blijkt dit – in tegenstelling tot wat Taylors uitspraak en de wisselingen van techniek doen vermoeden – een uiterst traag proces te zijn. In de vroegmoderne gedrukte prenten blijft een aantal bestaande conventies, zoals het gebruik van de landkaart, lange tijd behouden. De kaart ontbreekt wel bij primitiever houtsneden, het decor is dan een willekeurig ondergelopen landschap, maar ook op deze houtsneden zijn meestal meerdere taferelen in één beeld samengebracht. Naarmate de tijd vordert, brengen steeds meer visuele berichten een enkel beeld, een uitsnede uit een totaal, waarbij de kijker veel meer het gevoel krijgt als een ooggetuige zelf in het

landschap te staan. Er blijft behoefte aan plaatsaanduiding, maar die wordt steeds vaker gerealiseerd door middel van een losse kaart en/of uitleg in de tekst.

FIG. 20 ANP fotoarchief foto nr. 69757. Onderschrift ANP: Tholen - Watersnoodramp. Volle treinen met evacuees vertrekken naar het noorden. ANP Photo Co Zeylemaker

Langzaam maar zeker vallen de complete beeldverhalen waarin vele scènes zijn samengebracht uiteen in hun samenstellende delen. De snelheid waarmee dat

plaatsvindt, verschilt enigszins met de status van de publicatie. Goedkope volksprenten grijpen nog terug op oude conventies – als in duurdere uitgaven al wordt gewerkt met tekeningen die slechts één of enkele taferelen laten zien.

Met het verlaten van het tonen van meerdere gebeurtenissen in dezelfde afbeelding wordt het belangrijk om het cruciale moment – het ogenblik waarin zoals Lessing dat in de achttiende eeuw al omschreef, het hele verhaal wordt samengevat – in één scène te vangen.¹⁷ In de vroege persfotografie lijkt het alsof men deze moeilijkheid wil ondervangen door de losse beelden in een reeks te presenteren, waardoor opnieuw losse taferelen in samenhang, in de context van de andere beelden, worden weergegeven.

Waar gebruik wordt gemaakt van één enkel beeld met één enkele scène, wordt verklarende tekst steeds belangrijker. Waar zijn we, wat gebeurt hier en wanneer? Die eigenschap bracht Susan Sontag ertoe om te wijzen op de ongeschiktheid van foto's als bron. Een foto is een bevroren moment in de tijd en dat maakt zo'n beeld totaal ongeschikt voor het weergeven van wat voor realiteit dan ook. Vanwege de keuze in ruimte en tijd gaat de context van het beeld verloren en daardoor kan aan de hand van een foto niets worden geconcludeerd. De foto kan allerlei betekenissen hebben.¹⁸ Dat bezwaar kleeft echter niet alleen aan foto's; de negentiende-eeuwse tekeningen en de hergebruikte houtsneden vertonen in feite hetzelfde euvel. De vroegste afbeeldingen met hun duidelijke plaatsaanduidingen en veelheid aan scènes zijn in dat opzicht eigenlijk een betrouwbaarder bron dan de latere afbeeldingen. Ze kunnen veel beter zonder begeleidende nieuwstekst toch vertellen wat er gebeurde.

Maar verandering van de rangschikking van beeldelementen is maar één kant van het verhaal. Redundantie in de presentatie is noodzakelijk om te zorgen dat de nieuwsconsumenten de boodschap kunnen verstaan. Picturale conventies zijn dus zeer behulpzaam bij het brengen van het nieuws. De keuze welke beeldelementen en thema's worden getoond laat – waarschijnlijk mede vanwege de noodzaak het hele verhaal 'in één beeld' samen te vatten – soms opmerkelijke overeenkomsten zien. Er is met andere woorden door de eeuwen heen herhaling van dezelfde 'soort' beelden en vooral dezelfde soort thema's.

Beeldelementen die veel worden gebruikt om het drama van een overstroming visueel te presenteren, beelden die als metafoor van de ramp kunnen dienen, zijn bijvoorbeeld aandoenlijke kinderen, al dan niet vergezeld van een huisdier of hun moeder. Ook wordt veel gebruikgemaakt van watervlakten waar mistroostige daken en kale boompjes bovenuit steken. Begin negentiende eeuw verschijnt Lodewijk Napoleon bij de doorgebroken dijk; de foto van een in bontjas en rubberlaarzen gehulde Juliana die honderdvijftig jaar later eveneens haar door een overstroming getroffen onderdanen begroet, krijgt een icoonstatus. Misschien mede omdat na honderdvijftig jaar beelden van majesteiten bij rampen, zo'n foto een effectieve metafoor is geworden. De foto verbeeldt de ramp omdat de lezer voorkennis heeft en begrijpt: 'het is een grote ramp, want de koning(in) komt.'

FIG. 21 Koningin Juliana in bontjas en laarzen op bezoek op Texel in 1953

Waarschijnlijk mede dankzij de behoefte aan redundantie, geldt ook in het geval van de keuze van beeldelementen dat een nieuw medium minstens voor een deel de inhoud overneemt van wat eraan voorafging. Ook hier geldt dus het principe van *remediation*. De komst van de fotografie lijkt in eerste instantie in sommige gevallen nieuwe beelden te brengen, getuige de poserende stoere mannen met schop uit 1906. Maar dat is kennelijk slechts een intermezzo, in 1953 wordt er alweer getekend en geschilderd met de camera. De fotograaf die mevrouw Zoeteman vereeuwigd als 'de Madonna van de ramp', grijpt terug op een beeldtaal die veel ouder is dan de fotografie. Waarschijnlijk kon deze foto mede vanwege die overbekende elementen uitgroeien tot een icoon. De telens stelt de fotografen in staat om de tekeningen van 1855 terug te brengen.

Een andere continue factor is het contrast tussen hulpeloze slachtoffers en natuurgeweld. In de tekeningen wordt dit overgebracht door de slachtoffers vanuit vogelperspectief onder woeste waterstromen en stormluchten te tonen. Wilke beschrijft hoe het getekende nieuws van de vroege twintigste eeuw, nog 'bol staat van drama en verhaal'.¹⁹ In de foto's van 1953 realiseren de fotografen dit door bij de onderwerpskeuze een voorkeur aan de dag te leggen voor het contrast tussen aandoenlijke kinderen, dappere maar hulpeloze vrouwen en stoere reddende militairen.²⁰

Nieuwsthema's die bestaan vanaf de tijd dat gedrukt nieuws handel werd, zijn ook in afbeeldingen uit alle tijden te herkennen. Onverwachte gelukkige reddenen (*narrow escapes*) en/of hulpeloze kinderen die de grimmigheid van de ramp wat verzachten, doen het ook in de afbeeldingen altijd goed, vanaf de mythe van de kleine Beatrix uit 1470 tot en met de kinderen met hun kat in de armen in 1953. En ook een andere uitspraak van Taylor: 'Afschuw verkoopt niet' lijkt wel tijdloos; de verschrikking moet worden overgebracht, maar er zijn grenzen.²¹ Want ook in de keuze van beeldelementen die worden weggelaten, zit continuïteit. Werkelijk nieuwe 'onderwerpen', bijvoorbeeld beelden van rondrijvende lijken, worden niet gepubliceerd. Bij veel van de hier opgevoerde casussen waren dodelijke slachtoffers te betreuren. Op het vroege altaarstuk zijn deze doden wel afgebeeld, maar later ontbreken ze heel vaak.

Beelden in het nieuws zijn nooit een afdruk van de werkelijkheid. Beelden in het nieuws vertellen een verhaal. De techniek die wordt gebruikt om dat verhaal aan de lezer over te brengen, heeft maar een beperkte invloed op wat er wordt afgebeeld. Traditie en ontlening aan anderen lijken een veel grotere rol te spelen bij de honderden beslissingen die producenten van afbeeldingen moeten nemen over uiteenlopende zaken als onderwerp, beeldhoek, afstand tot het onderwerp, arrangement van allerlei elementen, enzovoort. De tekenaars verschillen van de fotografen in het tempo waarmee ze al die kleine en grotere beslissingen moeten nemen. Maar beiden worden verregaand beïnvloed door hun kennis van afbeeldingen van anderen, door picturale tradities, en zo zorgen beeldconventies voor een grote continuïteit. Die beeldconventies worden door Taylor (*history changes photographs*) en door Wilke (pas met de komst van de fotografie visualisatie van het nieuws) onderschat.

Als bron hebben deze beelden steeds een dubbelfunctie. Het zijn sporen van iets dat wel degelijk echt is gebeurd, van een historische werkelijkheid, maar ook representaties die wijzen op allerlei culturele invloeden. De historicus die de beelden als bron voor reconstructie van die werkelijkheid wil gebruiken, zal zich niet alleen bewust moeten zijn van de stand van de techniek op het moment dat het beeld werd vervaardigd, maar ook van beeldconventies die soms al eeuwen circuleren. Ten slotte zijn er 'onzichtbare' wijzigingen waarmee men rekening moet houden. Een en hetzelfde beeldelement kan in de loop van de tijd een geheel andere semantische lading krijgen, zoals dat met woorden ook gebeurt. De genezende middeleeuwse vorst die ook in de vroegmoderne tijd nog een soortgelijke magische functie heeft, duikt op in de negentiende-eeuwse tekeningen maar ook in de foto's van de twintigste eeuw. De beeldtraditie blijft, maar de betekenis van het beeld verandert.

En een beeld dat een metafoor lijkt van de rampzaligheid van een overstroming voor de onschuldige slachtoffers: het hulpeloze vertederende kind met zijn huisdier, was ooit de verwijzing naar wat wij nu een '*urban legend*' zouden noemen waarbij het altijd aansprekende thema van de '*narrow escape*' het verhaal misschien extra attractief maakte. De motieven blijven voorkomen en lijken icoonkwaliteiten te krijgen, de betekenis wijzigt ingrijpend. Vooral magische connotaties verdwijnen.

Het is aan ons om die wijzigende betekenissen op te sporen. De moderne beeldbanken zijn daarbij een fantastisch nieuw hulpmiddel. Ze bieden eindeloze mogelijkheden tot vergelijking. Ze geven enerzijds zicht op de representatie van gebeurtenissen door de eeuwen heen. Anderzijds vergroot hun contextloze presentatie de afstand tussen de onderzoeker en de historische afbeelding. Want veel beeldbanken laten een cruciaal element weg dat bepaalt wat er uiteindelijk wordt gezien: de begeleidende tekst.

Noten

1 Geciteerd in: John Taylor, *Body horror, photojournalism, catastrophe and war*, Routledge, New York 1991, p. 20.

2 Mitchell legt uit wat hij bedoelde met 'pictorial turn', en relateert het idee dat uitbundig gebruik van visuele boodschappen typerend is voor de moderne tijd: W.J.T. Mitchell, 'Showing seeing: a critique of visual culture', *Journal of visual culture* 1, 2002, p. 165-181; 173.

3 M. Wilke, 'De fotografie van rampen. Objectiverende registratie of anticiperende betrokkenheid?', *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 5, 2, 2002, p. 11-34; 12.

4 Zij het meestal bedoeld als bevestiging en/of illustratie van wat er in de tekst wordt gezegd. Beeld wordt door historici zelden gezien als zelfstandig raadpleegbare bron. Zie voor een beschrijvend overzicht van het gebruik van afbeeldingen in historisch werk: F. Haskell, *History and its images: art and the interpretation of the past*, Yale University Press, New Haven 1993.

5 P. Burke, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, Cornell University Press, Ithaca NY 2001.

6 Een uitgebreide bespreking van de voetangels en klemmen bij het interpreteren van visuele bronnen door historici in: H. de Mare, 'Vroegmoderne verwantschap in woord en beeld. Het gebruik van het werk van Cats, De Hooch en Van Hoogstraten als historisch bronmateriaal', in: P. Stokvis (red.), *Geschiedenis van het persoonlijk leven. Bronnen en benaderingen*, Sun/Boom, Amsterdam 2007, p. 299-345.

7 Bijvoorbeeld in W. Frijhoff & J. van Herwaarden, *Geschiedenis van Dordrecht*, Gemeentearchief/Verloren, Dordrecht/Hilversum 1996-2000; G.G. Hellinga, *Geschiedenis van Nederland. De canon van ons Vaderlands Verleden*, Walburg Pers, Zutphen 2007, en duikt overal op op internet, bijvoorbeeld in Wikipedia.

8 Met dank aan Theo Meeder van het Meertens Instituut voor informatie over het vóórkomen van dit verhaal. Zie ook de volksverhalendatabank van het Meertens Instituut: http://www.verhalenbank.nl/lijsst_extras.php?volksverhaal_type=SINSAG%201172.

9 Over zulke iconen in de persfotografie schreef Martijn Kleppe een mooie scriptie: *Tot Icoon Verheven. Een onderzoek naar de verheffing van maatschappelijke gebeurtenissen tot fotografische iconen van de recente Nederlandse geschiedenis*, doctoraalscriptie Erasmus Universiteit, Rotterdam 2004, online te raadplegen op: http://www.thesis.net/icon/icon_hfst_1.htm.

10 Christl Klinkert duidt deze manier van weergeven aan als choreografie. C. Klinkert, *Nassau in het nieuws. Nieuwsprenten van Maurits van Nassaus militaire ondernemingen uit de periode 1590-1600*, Walburg Pers, Zutphen 2005.

11 Figuur 10 is gemaakt naar aanleiding van de overstroming van 1851, of van 1861, de datering is niet zeker.

12 Bernadette Kester, 'Onder vuur. Het ontstaan van de Nederlandse fotojournalistiek.' in: J. Bardoel e.a., *Journalistieke cultuur in Nederland*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2002, p. 237-261; 238.

13 *Het Huisgezin. Het goedkoopste Nieuwsblad van Nederland*, zondag 2 april 1876, No. 48, eerste pagina.

14 Wilke, 'De fotografie van rampen', p. 11.

15 Geciteerd in: B. Wisman, *Argusogen. Een documentaire over de persfotografie in Nederland*, Voetnoot, Amsterdam 1994, p. 167.

- 16 Zie weer: Martijn Kleppe, 'Tot Icoon Verheven'.
- 17 G. E. Lessing, *Laokoon*, C.F. Voss, Berlijn 1766.
- 18 S. Sontag, 'On Photography', in: D. Crowley & P. Heyer, *Communication in history. Technology, culture, society*, Addison Wesley Longman, New York 1999, p. 174-178.
- 19 Wilke, 'De fotografie van rampen', p. 14.
- 20 Over de genderspecten van deze afbeeldingen: J. de Kruif, 'Death shall have no dominion. Dutch flood disasters in the press', in: Andrea Peto & Klaartje Schrijvers (eds.), *Faces of death, visualising history*, Pisa University Press, Pisa 2009, p. 91-120.
- 21 Taylor, *Body horror*, p. 193.