



*Foto: ©Bart Michiels, Verdun 1916, Le Mort Homme, 2001 <sup>xv</sup>*

Maarten Van Alstein  
**Spookbeelden van de slagvelden**  
*Le Mort Homme, een foto van Bart Michiels*

Op de linkeroever van de Maas, ten noordwesten van de vestingstad Verdun, ligt de Mort Homme. Een heuvelrug die in vreedstijd niet meer dan een milde opwelling van het landschap was, maar die tijdens de Duitse aanval op Verdun in 1916 als strategische hoogte een plaats werd van ongekende destructie, van vernietigende veldslagen waarin soldaten de strijd moesten aangaan met het staal en het springstof van obussen en artilleriegranaten. *Nomen est omen*: de Mort Homme dankt zijn naam aan een legende over een reiziger die, jaren voor de heuvel onder oorlogsvuur kwam te liggen, tijdens een sneeuwstorm de helling over moest en daarbij het leven liet. De oorlog maakte van de heuvel een massagraf.

Enkele jaren geleden nam fotograaf Bart Michiels een foto van de Mort Homme. Het is een mooie lentedag, voorjaar 2012, en in het Antwerpse fotografiemuseum kijk ik naar het beeld: onder een lichtgrijze, egaal benevelde lucht ontvouwt zich, in een breed panorama, een zacht glooiend groengetint graanveld. Lucht en aarde zijn in balans en delen het beeld horizontaal in twee nagenoeg gelijke vlakken. In de verte, tegen de heuveltop, doen laaghangende nevels de aarde bijna ongemerkt in de grijze hemel overgaan, ware het niet dat de licht glooiende horizonlijn zich met een zekere scherpte aftekent. (Ooit hebben misschien ook Franse en Duitse soldaten zo naar die einder gekeken: als naar een duidelijk afgelijnd maar onmogelijk te bereiken objectief). Buiten enkele tractersporen in het graan is het beeld leeg, bevangen door een bijna sacraal stilzwijgen. Ik sluit de ogen, en wanneer ik ze terug open, begint het beeld te verschuiven. De lucht betreft, de grijze nevels veranderen in zwarte kruitdampen. Het groene veld verdwijnt en maakt plaats voor een bruinzwart tafereel waarin de tractersporen verworden zijn tot tranchées. Een duister landschap waarin, als verloren spoken, de schimmen van enkele Franse soldaten opdoemen.

Onder hen: Louis Barthas, tonnenmaker, pacifist en dagboekschrijver uit Peyriac in Zuid-Frankrijk, die in april-mei 1916, tijdens de slag om Verdun, met zijn divisie op de helling recht tegenover de Mort Homme lag:

"Die plek was één grote berg van uit elkaar gereten mensenvlees. Op de plaatsen waar de aarde bloed had gedronken krioelde het van de vliegen. Je zag geen lijken maar waarschijnlijk lagen ze onder een klein laagje aarde in de vlakbij gelegen granaattrechters. Hun aanwezigheid bleek uit de stank van rottend vlees. Overal lagen brokstukken, verbrijzelde geweren, gescheurde ransels, waaruit tedere brieven en angstvallig bewaarde dierbare herinneringen dwarrelden en door de wind werden verspreid."

[...]

Er lagen veel obstakels: boomstammen, takken, verbrijzelde wapens, materieel, prikkeldraadversperringen, loopgraven die voor de helft verlaten waren of voor driekwart onder water stonden, en overal lagen lijken. Er heerste een vreselijke eenzaamheid op deze plaats waar zich twintig hardnekkige gevechten hadden afgespeeld. Het was een schrikwekkend massagraf. We waren onverschillig voor die gruwel. Het enige wat we wilden was weg uit dit macabere oord. Dit was niet eenvoudig want we moesten over prikkeldraad klimmen waarin onze broeken en kapotjassen bleven haken: het leek alsof we werden vastgegrepen door onzichtbare handen die ons in deze hel wilden houden."<sup>1</sup>

Dat Bart Michiels' foto van de Mort Homme deze spookachtige beelden oproept, is een persoonlijke ervaring, een eigen reactie op een beeld dat me niet onverschillig kan laten. Maar geheel toevallig of idiosyncratisch is het wellicht niet. Mijn ervaring lijkt voort te komen uit de structuur van het beeld

zelf, en dan vooral uit de paradox van afwezigheid en aanwezigheid die er in besloten ligt. In eerste instantie is het niet wat afgebeeld wordt maar wel de begeleidende tekst ('Verdun 1916, Le Mort Homme') die duidelijk maakt wat het onderwerp van de foto is. Maar het zijn de afwezigheid, de verlatenheid en het niet tonen van het geweld van de geschiedenis die de kijker aan het werk zetten, die appelleren aan diens historische kennis en verbeelding, en die hem de macabere en lugubere beelden van het oorlogsgeweld doen oproepen. De kracht van de foto ligt besloten in dit spanningsveld tussen wat afwezig is en wat aanwezig gemaakt wordt; het is daar dat de foto een 'spectrale' werking krijgt: wat het beeld niet toont, wat het niet laat zien, roept het op een spookachtige wijze op bij de toeschouwer. De kijker maakt door zijn verbeelding aanwezig wat in het beeld afwezig blijft. Met dit beeld van de Mort Homme positioneert Bart Michiels zich op bijzondere wijze in een bredere beweging in de hedendaagse fotografie die plaatsen van historisch geweld probeert te fotograferen zonder dat geweld zelf te tonen. Maar de spectrale ondertoon van de foto opent ook historische dimensies, met name door associaties op te roepen die doen terugdenken aan het spiritisme van tijdens en onmiddellijk na de oorlog.

Het is inderdaad niet de eerste keer dat een plaats als de Mort Homme spookachtige beelden oproept. Tijdens de oorlog van 14-18 ontwaarde meer dan één soldaat spookachtige verschijningen in de helse wereld van massaal lijden en sterven van het Westelijk front: verschijningen van engelen en Christusfiguren die zich in niemandsland over gesneuvelden en gekwetsten ontfermden, van middeleeuwse Engelse boogschutters die onder aanvoering van Sint-Joris het Britse leger te hulp schoten, en van gestorven kameraden die de (nog) levenden in hun beproeving kwamen bijstaan.<sup>ii</sup> Na de oorlog deed de Canadese korporaal Will Bird verslag van zo'n ervaring: in het voorjaar van 1917, na de slag van Vimy Ridge, viel hij in slaap in een met tentzeil bespannen gat dat hem tegen de regen moest beschermen. Midden in de nacht werd hij wakker gemaakt door twee warme handen die hem stevig vastpakten. Bird herkende zijn broer Steve, die twee jaar voorheen als vermist en vermoedelijk gesneuveld opgegeven was. Steve, gekleed in een uniform van 1915, voerde zijn broer mee naar een andere loopgraaf, waar hij verdween, in de regenmist waaruit hij tevoorschijn gekomen was.

Korporaal Bird viel in de loopgraaf opnieuw in slaap. Bij dageraad werd hij daar wakker gemaakt door zijn kameraden, die hem koortsachtig gezocht hadden: zijn oorspronkelijke slaapplek was die nacht getroffen en vernield door een obus. Het verhaal van korporaal Bird is er slechts één onder vele over spookachtige verschijningen aan het front. De wereld van de loopgraven, een grensgebied tussen leven en dood, was een uitgesproken plaats voor spiritistische en spectrale ervaringen. De bovennatuurlijke verschijningen van engelen en gestorven makers stelden soldaten niet alleen in staat betekenis te geven aan het oorlogsgeweld, maar ook de onophoudelijke mentale en fysieke druk van het vechten aan het front hanteerbaar te maken, en troost en bescherming te vinden in de confrontatie met de onomkeerbaarheid van de alomtegenwoordige dood.<sup>iii</sup> Ook na de oorlog bood het spiritisme dergelijke troost. Te midden van het ontstellend massale verlies aan mensenlevens zochten nabestaanden tijdens seances contact met gesneuvelde echtgenoten en zonen. De geesten van overledenen verschenen ook op foto: in 1922 maakte de Engelse kuisvrouw en spiritiste Ada Emma Deane enkele foto's van herdenkingsparades in Whitehall waarop de geesten van gesneuvelde soldaten te zien waren. De foto's resoneerden sterk bij nabestaanden. Zelfs Sir Arthur Conan Doyle, die tijdens de oorlog niet alleen zijn zoon Kingsley maar ook zijn broer en schoonbroer had verloren en in het interbellum een van de voortrekkers van de spiritistische beweging in Groot-Brittannië zou worden, liet zich van de echtheid van de foto's overtuigen.<sup>iv</sup>

Honderd jaar later is de pijnlijke persoonlijke herinnering van soldaten en het lijden van nabestaanden in de mist van de geschiedenis verdampt. Onze tijd heeft de troost van spookachtige verschijningen en spiritistische seances niet meer nodig. Het spectrale is echter niet verdwenen van de voormalige slagvelden. Wel werkt het spookachtige karakter van plaatsen als Verdun nu in omgekeerde zin. In 14-18 zochten mensen, geconfronteerd met de gruwel en het geweld van de oorlog, bescherming in het oproepen en aanwezig maken van wat pijnlijk afwezig was: in de loopgraven werd troost gevonden in de verschijning van gestorven makers en verlossing gezocht in de komst van engelachtige figuren, en na de oorlog probeerden nabestaanden contact te maken met afwezige echtgenoten en zonen. Vandaag, nu op de

voormalige slagvelden de gruwel van het oorlogsgeweld niet meer tastbaar aanwezig is, roepen we bij het bezoeken van de frontstreek of het bekijken van foto's zoals die van Bart Michiels de beelden van het geweld van de frontoorlog zelf op. Wandelend langs de met gras overgroeide loopgraven en obuskraters in de Westhoek, de Somme en Verdun proberen we ons in te beelden hoe het voor de frontsoldaten 'geweest moet zijn'. Zo blijven we terugkeren naar een verleden dat we blijkbaar maar moeilijk kunnen loslaten, een gewelddadig verleden dat onze moderne verbeelding blijft bespoken.

Deze spanning tussen tastbare afwezigheid en spookachtige aanwezigheid van een gewelddadige verleden wordt ook door hedendaagse fotografen tot onderwerp van hun werk gemaakt. Om de herinnering aan een pijnlijk, gewelddadig verleden te tonen wendden fotografen verschillende strategieën aan. Pavel Maria Smejkal opteert in zijn *fatescapes* voor een radicale aanpak. Hij vertrekt van iconische oorlogsfoto's (de vallende soldaat in de Spaanse burgeroorlog van Robert Capa, 1936; de Amerikaanse mariniers op Iwo Jima van Joe Rosenthal, 1945; de Sovjets op de Rijksdag in Berlijn, 1945; 'Saigon execution' van Eddie Adams, 1968; ...) en maakt die vervolgens leeg: de mensen, hoofdpersonages en vaak ook omstaanders, worden er chirurgisch uit verwijderd.<sup>v</sup> Het resultaat zijn lege foto's die vaak slechts moeizaam als het kader van iconische gewelddaden te plaatsen en te herkennen zijn. De kijker wordt voor de moeilijke taak gesteld om, via de beelden die hij in zijn visuele geheugen heeft opgeslagen, de feiten terug te reconstrueren. Doordat hij de beelden van het geweld actief zelf moet oproepen, beginnen die als spoken rond te waren in zijn verbeelding. De opdracht om getuigenis af te leggen van het geweld rust zo niet langer alleen op de schouders van de fotograaf, maar ook op die van de toeschouwer, die mee verantwoordelijk gesteld wordt voor de herinnering aan dat geweld. Shimon Attie kiest voor een andere benadering om de spoken van het verleden aanwezig te maken in het heden: in zijn foto's toont hij hedendaagse Berlijnse straten waarin hij op muren en in portieken oude foto's van gestorven en vermoorde mensen heeft geprojecteerd. Verleden en heden worden in één beeld gevat en zichtbaar gemaakt.<sup>vi</sup> (Terzijde: hedendaagse spookachtige verschijningen duiken niet alleen op in het werk van kunstfotografen.

Enkele jaren geleden klampte een Engelsman met zijn zoontje me aan in het bos achter het bevreemdende privémuseum van Hill 62 in Zillebeke, waar tussen de bomen nog enkele loopgraven overgebleven zijn, opgekuist en misschien ook wel wat dieper uitgegraven en gefatsoeneerd door de eigenaar. De man toonde me op zijn digitale camera een foto van een van die loopgraven, en bezwoer me dat op die foto de geest van een gesneuvelde Britse soldaat te ontwaren was: "Daar, kijk", wees hij naar het kleine scherm, "hier is duidelijk een *tommy*-helm te zien". Ik keek naar de foto, staarde de man aan, aarzelend wat te zeggen. Mijn compagnie de route, die er intussen was komen bijstaan, was sneller, hij had maar één blik op de foto nodig om de verschijning van 'de geest' te wijten aan het spel van licht en schaduw van de zon in de donkere loopgraaf. De Engelsman sloeg, enigszins gegeneerd maar zeker niet overtuigd, de blik neer, om zich daarna langzaam uit ons gezelschap los te maken. Zijn zoontje, twaalf jaar, bleef me wat langer in de ogen kijken; had ik het misschien dan toch niet gezien?).

Een andere strategie om historisch geweld in beeld te brengen staat bekend als *late photography*. 'Late', want het gaat hier om het fotograferen van de nasleep van het geweld, dat niet langer aanwezig of zichtbaar is op de plaats die gefotografeerd wordt. Deze fotografie kiest als onderwerpen doodse gebouwen, lege landschappen, verlaten straten. Het geweld en de directe impact ervan op mensen wordt bewust niet getoond. De conventionele ethos van fotografie, die getuige wil zijn en bewijs wil aanleveren van wat gebeurd is, wordt vervangen door het tonen van leegte. De gewelddaad of de gewelddadige gebeurtenis maakt niet langer deel uit van het beeld. Zo stelt *late photography* het probleem van hoe om te gaan met gebeurtenissen die, omwille van hun brutoheid en gruwel, moeilijk in hun directheid en tastbaarheid uit te drukken zijn, maar die tegelijkertijd eisen herinnerd te worden.<sup>vii</sup> Door radicaal te kiezen voor de leegheid en de afwezigheid, wordt ruimte geschapen voor de kijker om de gebeurtenissen die het onderwerp van het beeld vormen (maar er niet op te zien zijn) zelf te interpreteren en te verbeelden. De foto doet een appel aan de toeschouwer om het verhaal zelf te vervolledigen. Als kijkers wordt van ons geëist dat we zien wat er niet is. Dat we reconstrueren wat ontbreekt.<sup>viii</sup> Zo werkt de paradox van afwezigheid en

aanwezigheid als een opwekkingsproces dat een bewuste herschepping in de verbeelding van de kijker vereist, een her-verbeelden van wat verloren is gegaan, en dat de kijker aanzet om terug te denken.<sup>ix</sup> De beelden die we oproepen zijn beelden van geweld, gruwel en lijden. Als spoken verschijnen die beelden in onze verbeelding. Daarom wordt *late photography* ook beschreven als spookachtige, 'spectrale' fotografie.<sup>x</sup> De geschiedenis verschijnt in deze foto's niet als een betoog over oorzaken en gevolgen, structuren en feiten, maar als een spookverhaal dat – zoals Henrik Gustafsson schrijft – de kijker confronteert met de fantoompijnen van de vermiste en gestorven lichamen die achter de afwezigheid in de foto's schuilgaan.<sup>xi</sup> Fotografen als Carl Levin en Dirk Reinartz hebben zo de verlaten bossen in Duitsland en Polen in beeld gebracht waar ooit concentratie- en vernietigingskampen stonden: de kampen (Nordlager Ohrdruf, Sobibor) zijn verdwenen, wat overblijft zijn het bos, de bomen, een vlakte, leegheid, verlatenheid, doodse stilte.<sup>xii</sup> Ook het werk van Bart Michiels is een exponent van deze fotografie van de nasleep van geweld. Zijn foto van de Mort Homme maakt deel uit van een reeks die hij *The Course of History* noemt, en waarin hij op zoek gaat naar de landschappen van historische veldslagen: Thermopylae, Lepanto, Waterloo, Passendale, Stalingrad, Normandië, Bastogne.<sup>xiii</sup>

In deze foto's brengt Michiels de plaatsen in beeld die ooit beheerst werden door oorlog en geweld. Nu liggen ze er verlaten bij. De geschiedenis is lang voorbij, het slagveld is onzichtbaar geworden. Tegelijkertijd ervaart de kijker die de tijd neemt zich te verliezen in de leegheid van deze landschappen, dat de plaatsen die Bart Michiels fotografeert nog steeds actief zijn, in die zin dat ze nog steeds beelden en verhalen oproepen, en bezoekers en kijkers voor de opdracht stellen getuige te zijn (te worden) van de gewelddaden die zich er ooit afspeelden. Door de paradox van afwezigheid en aanwezigheid die er aan ten grondslag ligt, worden deze beelden kwetsbare membranen tussen heden en verleden. Hoe verlaten deze plaatsen nu ook zijn, als kijkers zien we scènes van het geweld van weleer in onze verbeelding opdoemen. Hoewel het historisch geweld voorbij is, blijft het aanwezig op plaatsen zoals de Mort Homme, waar de doorbloede modder van de loopgraven nauwelijks verborgen wordt door het groene graan. Maar het is belangrijk ook aandachtig te blijven kijken naar

hoe op de Mort Homme de wind opnieuw door het groene graan waait, net zoals het voor Louis Barthas belangrijk was 's nachts in zijn bed te luisteren naar hoe de wind in de hoge platanen de luiken van zijn huis deed klapperen:

"Na jaren van nachtmerries terug bij mijn familie geniet ik van het leven of beter gezegd van het herleven. Ik geniet van een stil geluk met dingen die ik voor die tijd niet opmerkte: bij de haard of aan tafel zitten, in mijn bed slapen, wakker worden en de luiken horen klapperen in de wind die door de hoge platanen waait. De regen horen kletteren tegen de ruiten, de serene, stille sterrennacht zien en bij donkere nachten zonder maan terugdenken aan dezelfde nachten daar in het noorden."<sup>xiv</sup> ■

## Noten

<sup>i</sup> Louis Barthas, *De Oorlogsboeken 1914-1918*, Bas Lubberhuizen Uitgever, Amsterdam, 1998, p. 244 & 259.

<sup>ii</sup> James Hayward, *Myths & Legends of the First World War*, The History Press, Stroud, 2002, p. 47-71.

<sup>iii</sup> Tim Cook, 'Grave Beliefs: Stories of the Supernatural and the Uncanny among Canada's Great War Trench Soldiers', in *The Journal of Military History*, 77 (April 2013), p. 521-542.

<sup>iv</sup> Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, p. 54-77.

<sup>v</sup> Zie <http://www.pavelmaria.com/fatescapes01.html>

<sup>vi</sup> Zie <http://shimonattie.net/>.

<sup>vii</sup> Henrik Gustafsson, 'War Stories, crime stories and ghost stories', in Bruno Vandermeulen & Danny Veys (red.), *Imaging History. Photography After the Fact*, ASA Publishers, Brussel, 2011, p. 27-38.

<sup>viii</sup> Fessel, Sonja, 'The Absence of Atrocity: Bart Michiels's *The Course of History Photographs*', in *History of Photography*, 36(3), 2012.

<sup>ix</sup> Peter Muir, 'Shimon Attie: Writing on the Wall', in *Extra. FoMu Magazine*, nr. 10, voorjaar 2012, p. 50-55.

<sup>x</sup> Zie bv. Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2002

<sup>xi</sup> Henrik Gustafsson, 'War Stories, crime stories and ghost stories', p. 38.

<sup>xii</sup> Mikael Levin, *War Story*, Gina Kehayoff, Munchen, 1997. Voor een analyse van Levin en van het werk van Reinartz zie Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*.

<sup>xiii</sup> Bart Michiels, *The Course of History*, Damiani, Bologna, 2013.

<sup>xiv</sup> Louis Barthas, *De Oorlogsboeken 1914-1918*, p. 464.

<sup>xv</sup> Bart Michiels (2013), *The Course of History*, Bologna: Damiani.