



Medizingeschichte

Franz Steiner Verlag

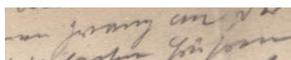
WOLFGANG U. ECKART

**DIE WUNDEN**  
**HEILEN SEHR SCHÖN**

FELDPOSTKARTEN  
AUS DEM LAZARETT

**1914-1918**

**WOLFGANG U. ECKART  
DIE WUNDEN HEILEN SEHR SCHÖN  
FELDPOSTKARTEN AUS DEM LAZARETT  
1914-1918**



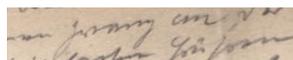


WOLFGANG U. ECKART

**DIE WUNDEN**  
**HEILEN SEHR SCHÖN**

FELDPOSTKARTEN  
AUS DEM LAZARETT

**1914-1918**



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2013

Konzeption und Lektorat: Dr. Mathilde Fischer, Editions-service, Wiesbaden

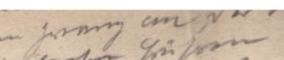
Gestaltung und Satz: Gesine Beran, Rom

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

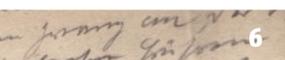
ISBN 978-3-515-10459-3



*Für Max und Erwin*

# INHALT

<b>VORWORT</b>	<b>9</b>
<b>EINLEITUNG</b>	<b>11</b>
1 DIE BILDPOSTKARTE IM ERSTEN WELTKRIEG	11
2 ZUR POSTKARTE ALLGEMEIN	12
3 GESCHICHTE DER KRIEGSPOSTKARTE	13
4 DIE PROPAGANDASPRACHE DER BILDER	15
5 DIE – NICHT NUR – PRIVATE SPRACHE DER FOTOGRAFISCHEN LAZARETTPOSTKARTE	27
6 KRANKENPFLEGE UND LAZARETT IM ERSTEN WELTKRIEG	31
<b>FELDPOSTKARTEN AUS DEM LAZARETT – BILDTEIL</b>	<b>39</b>
7 EINFÜHRUNG IN DEN BILDTEIL	39
8 SCHWESTERN, ÄRZTE, MANNSCHAFTEN	41
9 PATIENTEN – PORTRÄTS UND KLEINE GRUPPEN	61
10 PATIENTENGEMEINSCHAFTEN	73
10.1 <i>Betten- und Lazarettstuben</i>	73
10.2 <i>Die Verwundetengemeinschaft</i>	96
10.3 <i>Der »Lazarettverein«</i>	114



11 ALLTAG IM LAZARETT	132
11.1 <i>Behandlung und Pflege</i>	132
11.2 <i>Essen und Trinken</i>	148
11.3 <i>Freizeit – Musik, Theater, Spiel</i>	154
11.4 <i>Geschlechterbeziehungen</i>	193
SCHLUSSBEMERKUNGEN	206
ANMERKUNGEN	209
BILDQUELLEN	210
LITERATUR	210

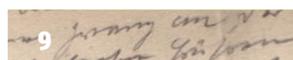


# VORWORT

**UNTER DEN MILLIARDEN BRIEFEN UND POSTKARTEN**, die während der Zeit des Ersten Weltkriegs zwischen Soldaten und ihren Frauen, Kindern, Verlobten, Verwandten und Freunden hin und her geschickt wurden, machen Lazarettpostkarten sicher eher einen relativ kleinen Teil aus; und genauso wie vom überwiegenden Teil der privaten Kriegskorrespondenz dürften auch von ihnen nur wenige bis heute erhalten geblieben sein. Tatsächlich bedeutsam waren diese Poststücke in ihrer Gesamtheit eigentlich nur bis in die erste Nachfolgenergeneration der Kriegsteilnehmer – bald danach begann man mit der Entsorgung dieser Zeitzeugnisse.

Unter der Menge postalischer Schrift- und Bildbotschaften, die aus deutschen Lazaretten im Ersten Weltkrieg versandt wurden, nimmt die individuelle fotografische Postkarte eine Sonderstellung ein. Fotografien waren immer noch teuer, zumal die Anzahl der ungedruckten Abzüge naturgemäß gering blieb und allenfalls mit der Zahl der abgelichteten Soldaten stieg. Fotografieren galt im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts als »modern« – und gerade ein Teil der jungen Generation wollte mit dem Gruß aus dem Lazarett zugleich das Konterfei des Rekonvaleszenten übermitteln. Zentrale Botschaft aus den Lazaretten, die durch das Abbild des Schreibers noch ihre Bekräftigung fand, lautete: Ich lebe noch, es geht mir wieder gut oder doch zumindest besser. Viele der verschickten Karten enthalten genau diese Botschaft, offen oder auch verklausuliert, meist noch betont durch ein auffällig häufig niedergeschriebenes »Auf Wiedersehn!« Ein solcher Gruß als Skriptum einer fotografischen Bildpostkarte formulierte Überlebenswunsch und Überlebenshoffnung ganz allgemein sowie auch ganz einfach die Sehnsucht nach der persönlichen Begegnung. Das Abbild des Schreibers sollte eine gewisse räumliche und zeitliche Distanz zwischen Absender und Adressat überbrücken.

Konkrete Mitteilungen über das mörderische Grauen an den Fronten, ja selbst Angaben über Geschichte oder Schwere einer Verwundung werden nur selten auf Lazarettpostkarten mitgeteilt. Das ist verständlich. Solche Nachrichten hätten die zentrale Botschaft »Mir geht es gut« nur relativiert oder gar in Frage gestellt. So entsteht das sonderbare Bild einer heilen Welt inmitten von Stahlgewittern, das – bis auf gelegentliche Ausnahmen – ganz unpatriotisch, kaum kriegerisch und in der Regel



höchst banal anmutet. So vermerkt ein Schreiber auf seiner Bildpostkarte: »Gel, man könnt gar nicht meinen, es ist Krieg.« Es gibt aber auch Karten, die die scharfe Postzensur ganz offensichtlich passierten und Friedenssehnsucht äußerten – oder auch das wahre Geschehen in den Lazaretten andeuteten, wenn z. B. die Frischversorgten von der Front eintrafen. Nicht immer stehen Bild und Kartentext in einem unmittelbaren Bezug zueinander, oft geht es nur darum, den Absender einfach nur in der Stuben- oder Lazarettgemeinschaft zwischen all den Kameraden erkennbar darzustellen. Die Botschaften sind, wie gesagt, banal. Ihr ausschließlicher Zweck ist es, die Bande zwischen Heimat und Lazarett, zu geliebten Familienangehörigen, Freunden, Kameraden oder auch Kollegen nicht abreißen zu lassen. So wird die Karte mit dem grafischen Beweis des Überlebens auch zur Selbstversicherung der eigenen privaten Existenz. Ich lebe noch, mir geht es noch ganz gut, verglichen zumindest mit denen, die den Weg ins Lazarett nicht mehr geschafft haben. Als Bildquelle und Dokument für den medizinischen Fortschritt im und durch den Krieg ist die Lazarettpostkarte denkbar schlecht geeignet. Vielmehr eröffnet sie den Blick auf Alltagskultur im Krieg und deren soziale Akteure im Lazarett. Es sind nämlich nicht nur Kranke, die hier abgelichtet werden, sondern auch Schwestern, Pfleger, Sanitätssoldaten und gelegentlich ein Arzt. Sie gehören ebenso zum Bild des Lazaretts wie die Verwundeten und Rekonvaleszenten. Starre Porträtanordnung zwischen Schwestern und Kranken oder im Gruppenbild vermitteln Momentaufnahmen der Geschlechterbeziehungen im Lazarett.

Dass der hier vorgelegte und wahrscheinlich erste Bildband zur Lazarettpostkarte des Ersten Weltkriegs, der auf einer privaten Sammlung der Quellen basiert, überhaupt möglich wurde, ist in erster Linie dem Franz Steiner Verlag in Stuttgart zu danken, der den Mut aufbrachte, diesem eher abseitigen Sujet der Weltkriegsgeschichte eine Chance zu geben. Besonders danken aber möchte ich meiner Lektorin und Betreuerin Mathilde Fischer, ohne deren Engagement das Erscheinen dieses Bandes kaum denkbar gewesen wäre, Frau Roxolana Bahrjanyj und schließlich unserer Layouterin, Frau Gesine Beran, Sant' Angelo, Rom, die die grafische Gestaltung dieser Bildersammlung von Rom aus so wunderbar realisiert hat. Dank sei auch schon jetzt dem Publikum, das bereit ist, diesen ersten zaghaften und durchaus bescheidenen Versuch einer Annäherung an ein schwieriges und sehr spezielles Kapitel der Medizin- und Kriegsgeschichte in seiner noch recht schlichten Methodik wohlwollend, mit Geduld und Gnade zu begleiten.

Heidelberg, im Juni 2013

*Wolfgang U. Eckart*

# EINLEITUNG

## 1 DIE BILDPOSTKARTE IM ERSTEN WELTKRIEG

POSTKARTEN UND BRIEFE SIND IM ERSTEN WELTKRIEG die einzigen Verbindungen des Soldaten mit der Heimat. Diese Möglichkeit ist auf höchst beeindruckende, ja geradezu überwältigende Weise genutzt worden. Zurückhaltende Berechnungen gehen davon aus, dass während des Ersten Weltkriegs insgesamt 17,7 Milliarden Postsendungen aus der Heimat ins Front- und Besatzungsgebiet und etwa 11 Milliarden in umgekehrter Richtung verschickt wurden. Den größten Teil unter allen Postsendungen machten Feldpostkarten aus, allein in Deutschland wurden durchschnittlich jeden Tag mehr als 8,5 Millionen Stück zwischen Front und Heimat versandt. Der Gesamtanteil der Postkarten an dieser Korrespondenzflut ist nicht mehr exakt ermittelbar, dürfte jedoch wegen ihrer Praktikabilität für Kurzmitteilungen die Hälfte aller Postsendungen ausgemacht haben. Der Erste Weltkrieg markiert zweifelsfrei einen Wendepunkt in der Geschichte der Visualisierung des modernen Kriegs. Die Flut der von kommerziellen Verlagen wie von Privatleuten produzierten Bildpostkarten zum Ersten Weltkrieg ist unüberschaubar. Auch unter diesen beiden Perspektiven erweist sich die Bildpostkarte als ein Indikator für den visualisierten, hochtechnisierten Massenkrieg.<sup>1</sup> In seiner Zeit ist der Erste Weltkrieg der aus den unterschiedlichsten Perspektiven der Fotografie und des Films am häufigsten abgelichtete Krieg. Anders als die Brief-Feldpost sind Feldpostkarten bislang als sozialhistorische Quelle von der historischen Forschung noch nicht hinreichend genutzt worden. Es würde sich aber durchaus lohnen.<sup>2</sup>

Die auf Bildpostkarten abgebildeten Motive vermittelten lebendige – oftmals ideologie- oder emotionsgeladene – Impressionen vom Leben an der Front und in der Etappe und sie beeinflussten so auf ganz eigene Weise die Wahrnehmung des Kriegs und der Kriegsgesellschaft. Es ist sicher nicht falsch anzunehmen, dass das allgemein verbreitete Bild vom Krieg zwischen 1914 und 1918 zu einem erheblichen Teil von Bildpostkarten geprägt wurde. Zu den immer genehmigungsbedürftigen, der Zensur unterliegenden Abbildungen gab es auch kaum Alternativen. Tageszeitungen brachten nur selten Fotografien, Wochenillustrierte waren teuer und noch wenig verbreitet; auch das Kino hatte auf dem Lande, anders als im urbanen Raum, noch nicht Einzug gehalten.

Insofern war der Erste Weltkrieg auch im Hinblick auf die mediale Kriegsführung ein wichtiges »Vorbild« für Kriege der nachfolgenden Epochen. Mit der Herrschaft über das Kriegsbild ist auch die Deutungshoheit über den Krieg schlechthin verbunden. Bildpostkarten, aber auch Fotografien, die die Soldaten von der Front und aus den Besatzungsgebieten mitbrachten, verhalfen den Daheimgebliebenen dazu, sich scheinbar unmittelbare Vorstellungen von den Kriegsvorgängen sowie von Feinden und Freunden zu machen. Bilder sollten mehr Wirkung erzeugen als die häufig ausbleibenden Erzählungen der kriegserschöpften Soldaten. Offensichtlich wurde ihnen auch ein hoher Grad an Authentizität zugesprochen. Die Motive der Feldpost waren jedoch nur in seltenen Fällen Abbild des wirklichen Geschehens, vielmehr handelt es sich meist um gestaltete Collagen oder Reprints von Gemälden. Die Abbildungen waren also fast durchweg inszenierter Natur, so wie es die Fernsehbilder unserer Tage sind.<sup>3</sup> Doch bevor wir auf die Propagandasprache der Bilder eingehen, wollen wir kurz die Geschichte der Kriegspostkarte erläutern.

## 2 ZUR POSTKARTE ALLGEMEIN

**DIE POSTKARTE IST EINE SONDERBARE SPUR** der Vergangenheit. Auf ihre so unterschiedlichen Ebenen der Intentionalität, Bedeutungsunterstellung und Bedeutung hat Jacques Derrida<sup>4</sup> zu Recht hingewiesen. Die durch Postkarten übermittelten Nachrichten sind flüchtiger und weniger intim als die des Briefes. Auch ist – bedingt durch das Kartenformat – die schriftliche Botschaft meist kürzer. Andererseits betont die Postkarte die Bedeutung des Augenblicklichen. Sie will im Moment und ohne großen Zeitverlust zu Ereignissen Stellung nehmen, sie will Gedanken so aktuell wie möglich vermitteln, verzichtet dafür aber auf Intimität. Während der Briefschreiber die von ihm in der Ruhe sorgfältiger Reflexion niedergeschriebenen Gedanken in ein Kuvert einschließt und auf diese Weise intimisiert, bleibt die Postkarte offen lesbar für viele. Ihre Intimität vermittelt sich allerdings durch ihre situative Unmittelbarkeit. Unzeitig und gekennzeichnet durch die »Tragik« der Verspätung des schriftlich formulierten Gedankens sind sowohl Brief als auch Postkarte. Komplexer noch wird die Situation bei der fotografischen Bildpostkarte. Hier stehen oft Bild und Text in einem sich gegenseitig vermittelnden Zusammenhang, der sich dem Adressaten als Drittem im Bunde ihrer übergeordneten Struktur öffnen oder sich durch ihn erschließen lassen soll.

### 3 GESCHICHTE DER KRIEGSPOSTKARTE

**ZUM 1. JUNI 1865 WURDE ERSTMALS** in Preußen die sogenannte »Offene Karte«, auch »Drucksachenkarte« oder »Aviskarte« genannt, als offen lesbare Mitteilung verschickt. Sie ist die Vorgängerin der Postkarte in Deutschland. Am 26. April 1870 hatte Heinrich Stephan, Generalpostdirektor des Norddeutschen Bundes, dort die Postkarte eingeführt. Otto von Bismarck, der preußische Ministerpräsident und Kanzler des Norddeutschen Bundes, zeichnete am 6. Juni 1870 dazu die »Verordnung betr: die Einführung der Correspondenzkarte« ab, die ab 1. Juli 1870 in Kraft trat. Gleichzeitig erfolgte die Einführung in Bayern, in Württemberg ab 8. Juli, in Baden Anfang August und in Luxemburg zum 1. September 1870. Während des Deutsch-Französischen Kriegs 1870/71 kamen die Postkarten erstmals in größerem Umfang zum Einsatz. Nachdem für die mobilen Truppen ab dem 17. Juli 1870 Portofreiheit galt, wurden bis Dezember 1870 rund 10 Millionen »Feldpost-Correspondenzkarten« in die Heimat verschickt.

Der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 stellte somit gewissermaßen eine Nagelprobe für die neue Feldpost dar, die Generalpostmeister Heinrich von Stephan ausgearbeitet und umgesetzt hatte. Die norddeutsche Feldpost bestand während dieses Kriegs aus 77 Feldpostanstalten mit 292 Beamten, 202 Unterbeamten, 294 Postillionen, 869 Pferden und 188 Fahrzeugen. Bei sechs Sammelstellen an der französischen Grenze strömten die Postsendungen aus Deutschland vor ihrer Weiterleitung an einzelne Truppen zusammen. Nur hier waren die geheimzuhaltenden Bewegungen der großen Truppenkörper bekannt und die Sendungen konnten so auf dem richtigen Leitweg zugestellt werden. Feldpostrelais, Feldpoststationen und Packereidepots führten dann bis in das Zentrum der einzelnen Truppenteile.

Für das Hauptquartier war eine besondere Postverbindung eingerichtet, die den Eisenbahnweg nutzte und dafür sorgte, dass die Post zwischen Berlin und Paris innerhalb von 24 Stunden ausgeliefert werden konnte. Da sich die Kriegsoperationen auf ein Gebiet von über 170.000 km<sup>2</sup> erstreckten, waren 411 Feldpostanstalten nötig, um die mehr als 90 Millionen Briefe, 2,5 Millionen Zeitungen und 2 Millionen Pakete zu befördern. Seit 1896 setzte sich die Ansichtskarte, nicht zuletzt aufgrund neuerer Druckverfahren, im großen Stil durch. Seit dieser Zeit wurde hauptsächlich der Mehrfarbdruck, die Chromolithografie verwendet, zuvor waren Ansichtskarten fast immer einfarbig, oft in Sepiatönen gehalten. Die Karten waren zu einem relativ geringen Preis erhältlich und die Bilder ersparten längere Städte- oder Landschaftsbeschreibungen. In vielen Tabak- und Schreibwarenläden waren Ansichtskarten zu kaufen. Etwa ab 1900 kamen zunehmend Fotodruck und weitere modernere Verfahren zum Einsatz.



Dies war die Geburtsstunde der fotografischen Bildpostkarte. Mit der Popularisierung der fotografischen Verfahren wurde es möglich, neben standardisierten Motiven nun auch individuelle und auf den Kartenschreiber zugeschnittene Motive als Bildteil der Postkarte zu wählen und zu versenden. Diese neue Möglichkeit kam vor allem im Ersten Weltkrieg zu bislang nie erreichter Blüte.



Abb. 3.1 und 3.2  
Feldpost-Correspondenzkarten 1870-71

## 4 DIE PROPAGANDASPRACHE DER BILDER

DIE BILDSPRACHE DER FOTOGRAFISCHEN und der druckgrafischen Postkarten erfüllen unterschiedliche Funktionen. In jedem Fall gilt, dass das eigentliche Kampfgeschehen und die konkrete Gewalt des industrialisierten Kriegs dem Kamerablick der Fotografen, der Ablichtung, vor allem aber der Druckwiedergabe stets entzogen bleiben. Bei Aufnahmen von Kampfeinsätzen – hier kann man wohl sicher sein – handelte es sich nahezu ausschließlich um gestellte Aufnahmen. Wie in den Kriegen zuvor, insbesondere im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, dominierten auch auf den fotografischen Postkarten des Ersten Weltkriegs Genreszenen, die den Krieg romantisieren. Was auch anderes hätte man der Bevölkerung zumuten wollen? So überrascht auch der sich schnell einstellende Befund nicht wirklich, dass in den Bildpostkarten Kriegswirklichkeit allenfalls »unter dem Deckmantel vermeintlicher Authentizität konstruiert und dem Chaos des Kriegs damit eine Ordnung verpasst wurde«<sup>5</sup>. In den druckgrafischen Postkarten wurde Gewalt entweder verdrängt oder unter dem Einfluss der Zensur verbannt, oder sie wurde verkitscht und folgte damit der grafisch-fotografischen Ikonografie der kriegerischen Auseinandersetzungen des 19. Jahrhunderts.

Zentrales Motiv unter der breiten Fülle von Gegenständen und Situationen war der Schützengraben. Im Hinblick auf Motivik und Ikonografie bildete das Grabenfoto wie kaum ein anderes das zentrale Muster für die »Ordnungsarbeit« der Fotografen. In ihm erscheint der Schützengraben als abgeschlossener Raum des Gemeinschaftserlebens im Krieg und als populäre Metapher für den Kriegsaltag – Konstrukte solcher Art, die mit der hungrigen Langeweile im Graben, mit der permanenten Angst vor dem nächsten Angriff, mit den Adrenalinüberschwemmungen im Artilleriehagel, mit der kalten Blutstarre und den Herzexplosionen bis in den Hals unmittelbar vor dem angreifenden Sprung über den Graben, mit dem stillen In sich zusammensinken der tödlich in die Stirn getroffenen Scharfschützen nichts, aber auch gar nichts zu tun hatten. Sie dienten weniger der Selbstvergewisserung, sondern der Beruhigung bei den Adressaten fern in der Heimat.

Von gleicher zentraler Bedeutung ist zweifellos auch das Lazarettfoto. Graben- und Lazarettfoto unterscheiden sich nur hinsichtlich ihres zeitlichen Rahmens – die Zeit vor oder nach der Verwundung. Der andere allgegenwärtige Anwesende dieses zeitlichen Raums, der Tod, bleibt ausgeklammert. Durch die Postbotin – ihre männlichen Kollegen sind im Feld – mit ihren dicken Taschen voller Bildpostkarten wird wie durch kein anderes Medium jener Zeit der Krieg in seinen romantisch-bunten Konstrukten mitten in die Wohnstuben getragen. Die Bildpostkarte wird somit zum Instrument eines Volkskriegs gefälschter Realitäten und romantischer Imaginationen.

Doch Postkarten boten durch ihren Bildteil die willkommene Gelegenheit, Stimmungen und Nachrichteninhalte zu verschicken, die man offen wegen der Postzensur nicht schreiben durfte. Zwischen die Zeilen ließen sich Ironie, Humor, Heimweh, Bedürfnisse, Trennungsentbehrungen und vieles mehr packen. Sie konnten allerdings durch ihre Bildmotive auch – und vermutlich sogar im häufigeren Fall – patriotische Begeisterung signalisieren, Opfergeist bis zu Verwundung und Tod, Treue zum Kaiser oder zur Kaiserfamilie oder das Kameradschaftserleben. Auch eine gewisse Faszination, am neuen hochtechnischen Krieg teilzunehmen, wird auf ihnen zum Ausdruck gebracht.

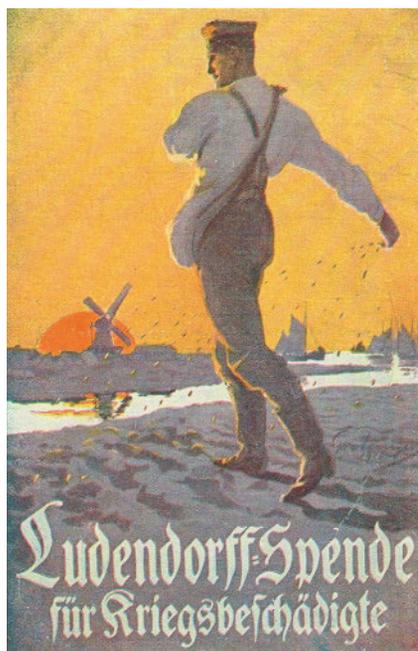


Abb. 4.1-4.4  
Bildpostkarten der »Ludendorff-Spende« 1917/18

Populäre Motive waren auch berühmte Generäle oder Fliegerhelden. Besonders breiten Raum nahmen Motive ein, die Heimweh, Entbehrungsleid, Trennungsschmerz oder Partnersehnsucht symbolisierten. Die abgebildeten Liebespaare, die Abschiedsszenen, aber auch starke erotische Andeutungen bis in den Grenzbereich des Pornografischen wirken heute kaum noch pikant, sondern eher kitschig. Sie entsprachen aber dem Geschmack der Zeit und dem Trend, der von den Produzenten solcher Massenprodukte gesetzt wurde. Häufig waren es auch Karikaturen, die den Kriegsgegner unmissverständlich verunglimpften oder den Kameraden auf der anderen Seite der Front spöttisch-

ironisch aufs Korn nahmen. Humor und Ironie richtete sich allerdings auch unmissverständlich an die eigenen Politiker und Mängelzustände. So wurden etwa die Hungersituation im Reich, der kaum zu deckende Nahrungsmittelbedarf an der Front oder der permanente Rohstoffbedarf in einer Vielzahl von Bildpostkarten humoristisch bespöttelt. Solche Ulkmotive wurden oft durch Reime noch verstärkt.

Eine besondere Gruppe von Bildmotiven dienten Sammelaktionen, etwa der des Roten Kreuzes, der »Ludendorff-Spende«<sup>6</sup> oder der Aktion »Denkt an unsere Krieger-Waisen«<sup>7</sup>. Solche Bildmotive trans-



portierten einerseits den Appell an die patriotischer Hilfsbereitschaft, andererseits bringen sie auch den Bedarf an Finanzmitteln zum Ausdruck, der vom Staat allein nicht gedeckt werden konnte oder sollte.

Die Motive der Bildpostkarten waren von unterschiedlichster Qualität: von Kitsch über Kriegspropaganda, frivolen Frauen in Uniform bis hin zu scheinbar realistischen Szenen aus dem Frontalltag. Generell sollten die Feldpostkarten die Möglichkeit geben, scheinbar am Geschehen vor Ort teilzuhaben.

Eine Besonderheit ist die Darstellung von Tod und Verwundung. Mit zunehmender Kriegsdauer wurden die Bildmotive deutlich drastischer und realistischer. Soweit es die Zensur zuließ, wurden Tod und Verwundung nun auch abgedruckt. Dabei verklärten viele Motive das Massensterben zum Heldentod an der Front. Fotografien von tatsächlich toten oder verwundeten deutschen Soldaten, die als Postkarten verschickt werden konnten, wurden allerdings zensiert. Sol-

che Bilder wurden nur geduldet, »wenn sie den Zweck erkennen ließen, weniger das Leiden solcher Kriegsbeschädigter als ihre Pflege und ihr Wohlergehen zur Darstellung zu bringen«.

Die romantisierenden Bilder hinkten der tatsächlichen Entwicklung des Kriegs beträchtlich hinterher. Selten nimmt der Text der Karte Bezug auf das Bildmotiv, häufiger noch steht das Geschriebene sogar im Gegensatz zum Motiv. Trotz vieler Darstellungen des »Schönen« während des Kriegs musste irgendwie ja noch zum Ausdruck kommen, dass es auch Tote gab.



Abb. 4.5  
 »Die Zukunft des Volkes« – Bildpostkarten der Aktion »Denk an unsere Krieger-Waisen« 1915–1918

In der Postkartenserie »Die Sonne sank im Westen« stand der Tod dann tatsächlich im Mittelpunkt. In einer Folge verschieden gestalteter Karten wurde das Bild eines Soldaten vorgeführt, der mit Hilfe eines Freundes einen Abschiedsbrief schreibt. Beigefügt war stets ein kitschig romantischer Vers, der den Bezug zur Geliebten oder zur Ehefrau in der Heimat herstellte. Die stark religiös gefärbte Symbolik deutet auf den nahenden Tod und die Grablege hin: Meist ruht der Sterbende in einem blühenden Rosenstock, und im Hintergrund ist eine Kirche zu erkennen. Die Karten waren schwarz-weiß oder farbig gehalten, wobei sich in den Farbdrucken das Abendrot oft wie ein Heiligenschein um den Kopf des Soldaten legte. Bei den schwarz-weiß gestalteten Postkarten dieses Typs handelt es sich um gestellte Szenen, bei denen offensichtlich geübte Schauspieler für die richtige Pose, Mimik und Gestik sorgten. Die Verwundungen des Soldaten, fast immer durch einen Kopfverband angedeutet, weisen auf den nahen Tod hin. Die stereotype Ikonografie dieser Kartenserie, die den ganzen Krieg über aufgelegt wurde, veränderte sich kaum von den ersten Kriegsjahren bis zum Kriegsende.

Im Gegensatz zu solchen stark stilisierten Karten, die Verwundung und Heldentod zum Inhalt hatten, wurde der anonyme Massentod allerdings nie zum Postkartenthema.

In einer zweiten populären Bildpostkartenserie – auch sie war über die ganze Kriegszeit erhältlich – wurde das Verhältnis zwischen Rotkreuzschwester und verwundetem Soldaten thematisiert. »Mit Gott für Kaiser und Vaterland« war das Motto dieser Serie. Die 1914–18 auf den Kaiser abgestimmte Devise ging zurück auf das Motto »Mit Gott für König und Vaterland«, das Friedrich Wilhelm III. 1813 für die Helden der Befreiungskriege ausgegeben hatte. Metallene Kreuze mit dieser Losung wurden



Abb. 4.6-4.7  
Bildpostkarten der Serie »Die Sonne sank im Westen« 1914-1918

auf die Mützen preußischer Landwehrsoldaten genäht, sie fanden sich auch auf verschiedenen Varianten von Helmen und Ehrenkreuzen. Konservative Parteien in Preußen bedienten sich der Devise, popularisierten sie bis hin zum Schlachtruf des einfachen Soldaten. Auch auf der Rückseite des Ehrenkreuzes »Mit Gott für Kaiser und Reich« findet sich als erhabene Prägung »Mit Gott für König und Vaterland«. Selbst die *Neue Preußische Zeitung* nutzte die Devise in leicht abgewandelter Form als ihr Motto: Vorwärts mit Gott für König und Vaterland.<sup>8</sup>

Die Ursprünge des Motivs gehen auch auf ein patriotisches Volks- und Vaterlandslied aus dem 19. Jahrhundert zurück, das gelegentlich auch unter seinem zweiten Titel als »Kredenze den Becher uns Vater Rhein« in den Liedregistern geführt wird. Das Lied, dessen genaues Entstehungsdatum unbekannt ist, war von außerordentlicher Popularität, insbesondere auch im militärischen Liedgut. Veröffentlicht wurde es in dem häufig aufgelegten »Neuen Liederbuch für Artilleristen« (etwa 1893). Unmittelbar nach Kriegsausbruch trug auch das populäre Liederbuch von Eberhard Rademacher den Titel »Mit Gott für Kaiser und Vaterland«. Der anonym verfasste Text wird zur Melodie des Liedes »Wohlauf Kameraden aufs Pferd« gesungen. Seine vierte Strophe lautet:

*»So lang Mark und Kraft nicht im Volke vergeht  
wird einig zusammen es halten  
Zu herrlichem Glanze das Reich ersteht  
trotz aller finstern Gewalten  
Zwingt wieder das Schwert man uns in die Hand  
Dann mit Gott für Kaiser und Vaterland!«*



Abb. 4.8  
Bildpostkarte der Serie »Mit Gott für Kaiser und Vaterland« 1914–1918

Bei den erwähnten Bildpostkarten beugt sich eine kniende junge hübsche Rotkreuzschwester mit strahlend weißem Häubchen, ebenso strahlender Schürze und Rotkreuzarmbinde zu einem Verwundeten hinunter. Er liegt, wie im Schlaf, in adretter Ausgehuniform auf dem Boden. Der verwundete Kopf ruht auf dem rechten Arm; Beine und Säbel des jungen Kriegers verschwinden im Sommerblumengras. Nichts an dieser Szene entspricht den Realitäten des Kriegs. Hier wird dem Adressaten der Karte das romantische Bühnenstück eines Kriegs vorgeführt, der ein verklärtes Bild in den Köpfen der Kriegsfernen erzeugen soll. Doch sicher haben auch sie gewusst, dass Soldaten auf dem Schlachtfeld anders sterben.

Nur der Kartenvers erinnert an die Schlacht; in höchst verklärender Weise im Glanz einer patriotischen Mission wird das Opfer von Verwundung und Tod überhöht und einem transzendenten Zweck zugewiesen. Bemerkenswert ist außerdem, dass in solch knapp gehaltener Kriegslyrik der Feind nur selten in Erscheinung tritt. Die Kugel als Symbol eigenwilliger Schlachtgesetzlichkeit ist es – wie in der folgenden Strophe –, die ihr Ziel wählt und anstrebt, nicht der feindliche Schütze, der im Pulverdampf ganz verborgen bleibt:

*»Hurra! Hurra! So gings in den Kampf  
Granaten platzten, rings Pulverdampf,  
Mich hatte die Kugel ausersehen.  
Doch ist es für Kaiser und Reich geschehen.«*

Schließlich wurden auch Gebäude zum fotografischen Motiv für die Kartenproduktion in Besatzungsgebieten, in Funktionseinrichtungen der Etappe (Postgebäude, Rathäuser, Kirchen, Lazarette etc.); viel seltener dienten auch private oder halbprivate Themen als Motive, sie wurden zum Zweck der Postkartenillustration von Feldfotografen oder auch von den Soldaten selbst aufgenommen und dann in geringer Stückzahl als Privatabzüge verschickt. Solche Motive konnten Porträts oder Gruppenaufnahmen sein, besondere Kameradschaftstreffen, Weihnachtsfeiern, aber auch Sonder-situationen des Kriegs – fast immer übrigens fern vom eigentlichen Kampfgeschehen –: Spielszenen, Arbeitssituationen in der Etappe (Metzger, Bäcker, Küchenpersonal). Diesem ikonografischen Motivbereich sind die zahlreichen Lazarettpostkarten, die Thema des vorliegenden Bandes sind,

zuzuordnen. Bildpostkarten der zuletzt beschriebenen Art sind insofern besondere Quellen der Kriegsteilnehmer, weil sie einen hohen Grad an – gruppenbezogener oder individueller – Privatheit signalisieren und so aus der Masse des verschickten illustrierten Postgutes herausragen.

Von opferfreudigem Patriotismus geprägt waren auch Herrscherbilder mit Verwundeten – sie traten vereinzelt als Motiv immer wieder auf, wurden allerdings nie als Serie produziert. Die Ikonografie dieser Bilder konnte unterschiedlich sein. Von einer geradezu göttlichen Heiligkeit des Moments war der »Kaiserbesuch im Lazarett« ikonografisch zumeist geprägt.

Die Bilder ähneln alle stark Krankenbesuchen der antiken Gottheiten bis in die einzelnen Elemente der Gestik hinein: das Handhalten und Handauflegen, der weise Blick des Gottherrschers, der auch in der konkreten Zuneigung und Annäherung an den Patienten sich nie hinbeugt und in Gedanken an sein Volk versunken scheint, eine bis ins Überdimensionale gesteigerte Großzeichnung des Herrschers, der anhimmelnde, fast flehende Blick des Patienten, seine Dankbarkeit – nicht für das Mitgefühl des Kaisers, sondern für das durch ihn verliehene Eiserne Kreuz.

Adjutant und Schwestern im Hintergrund stehen still in Ehrfurcht. Die Arbeit ruht in diesem Moment imperialer Weihe. Ähnliche Bilder wurden auch mit der Gemahlin des Kaisers produziert. Die meisten solcher Karten erschienen im Kunstdruckprogramm »Deutsche Gemälde«, das vom Verlag Albert Fink in Berlin herausgegeben wurde. Das Bad in der Menge der Verwundeten blieb eher der Familie des Kaiserpaars vorbehalten. Typisch hierfür ist eine Postkarte mit Kronprinzessin Cecilie von Preußen (1886–1954) und den Prinzen Wilhelm, Louis-Ferdinand und Hubertus im Kreise verwundeter »Krieger« (ca. 1915). Strahlende Soldatenköpfe – offensichtlich überwiegend Fußkranke – symbolisierten das kämpfende Volk, mit dem sich die Kronprinzessin als Vertreterin des Herrscherhauses umgibt. Trotz der vielen »Krieger« ist das Bild keineswegs



Abb. 4.9  
»Kaiserbesuch im Lazarett«