

WESTFÄLISCHE FORSCHUNGEN

63/2013

Zeitschrift des
LWL-Instituts
für westfälische
Regionalgeschichte

Herausgegeben von
Bernd Walter und
Thomas Küster

Themenschwerpunkt:

Sportgeschichte als Gesellschafts- und Kulturgeschichte
am Beispiel Westfalens

Herausgegeben von
Olaf Stieglitz

SONDERDRUCK
Nicht im Handel erhältlich

 **Aschendorff**
Verlag

Markus Köster

Fotografien von Front und Heimatfront – Der Erste Weltkrieg in Bildsammlungen aus Westfalen

1. Einleitung: Fotografien als Medien eines industrialisierten Krieges

„Zu den Dokumenten von besonderer Genauigkeit, wie sie erst seit kurzer Zeit zur Verfügung stehen, gehören die Lichtbilder, von denen sich im Kriege ein großer Vorrat angesammelt hat. Neben den Mündungen der Gewehre waren Tag für Tag die optischen Linsen auf das Kampfgebiet gerichtet . . . Das Leben der Krieger in den Ruheorten, den Reservestellungen und der Kampfzone, die Arten der Vernichtungsmittel und der Anblick der durch sie bewirkten Zerstörung am Menschen, an seinen Werken und Siedlungen und an der Natur, das Gesicht des Schlachtfeldes in seiner Ruhe und in der höchsten Steigerung seiner Bewegung, so wie es sich dem Beobachter aus den Gräben und Trichtern oder von der Höhe des Fluges aus darstellte –, alles dies ist erfaßt und für spätere Zeiten erhalten“.¹

Mit diesen Sätzen bewertete Ernst Jünger, einer der profiliertesten Vertreter der Neuen Rechten in der Weimarer Republik, 1930 in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Bildbandes „Das Antlitz des Krieges“ die Rolle der Fotografie im Ersten Weltkrieg. Schon die Zeitgenossen waren, wie Ernst Jüngers Worte eindrucksvoll belegen, der Ansicht, dass das Völkerschlachten der Jahre 1914 bis 1918 nicht nur den ersten industrialisierten,² sondern auch den ersten „mediatisierten Krieg“³ der Geschichte darstellte. Neben der Nutzung zahlreicher neuer Industriewaffen, vom Maschinengewehr über Handgranaten bis zum Panzer, sowie moderner Transport- und Kommunikationstechnik (Lastwagen, Flugzeuge, Telefone) prägten auch der Einsatz der Fotografie und – in Ansätzen – des Films das neue „Antlitz des Krieges“.

Dementsprechend findet sich heute in Archiven, privaten Beständen, Publikationen und zunehmend auch im Internet eine Vielzahl von Fotografien, die den Ersten Weltkrieg und seine visuelle Deutung an Front und Heimatfront dokumentieren. Solche bildlichen Quellen erlauben es, wie inzwischen eine Reihe von ertragreichen Studien zur

¹ Ernst Jünger, Krieg und Lichtbild, in: ders. (Hg.), Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten. Berlin 1930, S. 9-11.

² Vgl. Rolf Spilker/Bernd Ulrich (Hg.), Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914-1918. Bramsche o. J. [1998].

³ Paul Virilio, zit. nach Gerhard Paul, Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 108.

Fotogeschichte dieses Krieges bewiesen haben,⁴ auch die Geschichtsschreibung zum Ersten Weltkrieg um eine Perspektive der *Visual History* zu erweitern. Dieses Konzept hat in Deutschland vor allem der Flensburger Historiker Gerhard Paul bekannt gemacht.⁵ Er beschreibt und fordert damit die Wahrnehmung und Beachtung visueller Produktionen und Praktiken durch die geschichtswissenschaftliche Zunft, insbesondere durch die Sozial- und Zeitgeschichte, die das lange sträflich vernachlässigt habe. Unter anderem geht es der *Visual History* nach Paul um die „Rolle der Bilder bei der historischen Sinnstiftung“.⁶ Bilder sind eben nicht einfach Abbildungen der Realität: „Das Rechteck der Fotografie arbeitet keineswegs wie ein unschuldiges, unbeteiligtes Auge. Der Fotograf wählt aus, inszeniert, arrangiert, er bestimmt Ort und Zeitpunkt der Aufnahme, er wählt den Blickwinkel, er arbeitet das Bild aus, beschriftet es und reicht es weiter“,⁷ formuliert Anton Holzer. Damit verbunden ist immer eine Deutungsabsicht – Fotografien sind Medien sozialer Selbstvergewisserung. Die Art der Darstellung von Ereignissen, Menschen und Objekten, die Formen, in denen Bilder verwendet, präsentiert, rezipiert und überliefert werden, all das gibt Auskunft über politische, kulturelle und sozialmoralische Standpunkte, Selbst- und Fremdbilder, Normen und Tabus in Gesellschaften.

Dieser Aufsatz möchte anhand verschiedener Fotosammlungen, die im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen überliefert sind, analysieren, welchen Quellenwert speziell das Medium Fotografie nicht nur, aber auch unter regionalhistorischer Perspektive für die Geschichte des Ersten Weltkriegs einnehmen kann. Erkenntnisleitende Fragen sind:

- Wie, unter welchen Bedingungen und mit welchen Intentionen entstanden die überlieferten Fotografien bzw. Fotosammlungen?
- Was zeigen sie vom Krieg, was blenden sie aus?
- Wie ist ihre Bildsprache? In welchen Traditionen steht diese?
- Welche typischen Plots und Narrative lassen sich aus den Bildern herauslesen?
- Welche Funktionen und Wirkungen hatten die Fotos im Krieg selbst und welche in der Erinnerungskultur nach dessen Ende?

⁴ Neben den frühen Arbeiten von Bodo von Dewitz („So wird bei uns der Krieg geführt!“ Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg, München 1989) und Bernd Hüppauf (Fotografie im Ersten Weltkrieg, in: Spilker/Ulrich (Hg.), *Tod als Maschinist*, S. 109-122) sowie der hervorragenden Überblickstudie von Paul, *Bilder des Krieges*, S. 103-171, seien ausdrücklich genannt Anton Holzer, *Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs*, in: ders. (Hg.), *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003, S. 57-70; ders., *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007; Christine Brocks, *Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914-1918*, Essen 2008 und Sandra Oster, *Das Gesicht des Krieges. Der Erste Weltkrieg im Foto-Text-Buch der Weimarer Republik*, in: *Fotogeschichte* 30 (2010), H. 116, S. 23-32.

⁵ Vgl. grundlegend Gerhard Paul (Hg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006.

⁶ Ders., *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: ebd., S. 7-36, hier S. 7.

⁷ Holzer, *Die andere Front*, S. 16.

2. Zu Entwicklung und Funktion der Kriegsfotografie

Die Geschichte der Kriegsfotografie beginnt keineswegs erst 1914. Schon im Krimkrieg (1850-1953) und dann vor allem im amerikanischen Bürgerkrieg (1861-1865) hielten Fotos in znm Teil schonungsloser Offenheit die Schrecken eines modernen Krieges fest.⁸ In den deutschen Einigungskriegen dominierten allerdings noch weitgehend das jahrhundertealte Genre der Kriegsmalerei sowie Holzschnitte und -stiche in Büchern das öffentliche Bild vom Krieg. Das hatte technische wie kulturelle Gründe. Technisch war die Fotografie bis Ende des 19. Jahrhunderts nur bedingt kriegstauglich: Die Kameras waren schwer und unhandlich, die Belichtungszeiten lang, was Bewegungsaufnahmen nahezu ausschloss, und die damaligen Fototräger, feuchte kollodiumbeschichtete Glasplatten, mussten sofort in nassem Zustand entwickelt werden, so dass die ersten Kriegsfotografen – z. B. der Brite Roger Fenton im Krimkrieg – komplette Dunkelkammern mit sich transportierten.⁹

Kulturell stand einer raschen Durchsetzung der Fotografie die lange Tradition der Kriegsmalerei entgegen, die zumindest in Europa noch bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts als Medium der Wahl in der Darstellung von Kriegen galt und etwa in den deutschen Einigungskriegen mit Genrebildern wie Anton von Werners „Im Etappenquartier vor Paris (24. Oktober 1870)“ ein weitgehend aseptisches, blut- und leidfreies sowie eigentümlich „kultiviertes“ Bild des Krieges und seiner Soldaten vermittelte.¹⁰ Auch die fotografischen Ablichtungen jener Kriege hielten sich in aller Regel an die Genrekonventionen der Malerei und inszenierten den Krieg als vorindustrielle Schlachtfeldidylle.¹¹

Das änderte sich 1914 und zwar wiederum aus technischen wie kulturellen Gründen. Technisch revolutionierten im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gleich eine Reihe von Erfindungen die Fotografie: Mit dem Trockenplattenverfahren, der stativlosen Plattenkamera und vor allem der von George Eastman entwickelten Kodak-Rollfilm-Kamera, die leichter, einfacher bedienbar und billiger war als die herkömmlichen Plattenapparate und deren Filme komplett ins Labor eingeschickt wurden („You push the button, we do the rest“), konnten jetzt neben professionellen Fotografen auch Amateure „ihren“ Krieg ablichten.¹² Zudem wurde 1880 die Autotypie bzw. Rastertechnik erfunden, so dass es nun möglich war, Fotografien in Zeitungen und anderen Druckpublikationen zu reproduzieren statt sie wie zuvor aufwändig über ein Holzschnittverfahren zu transformieren.

⁸ Vgl. das bei Paul, *Bilder des Krieges*, S. 96 abgedruckte Foto von Timothy O'Sullivan, *A harvest of Death*, Gettysburg 1863.

⁹ Vgl. das Foto „The Artist's Van“, abgedruckt in: Paul, *Bilder des Krieges*, S. 87.

¹⁰ Abgedruckt ebd., S. 56. Ungleich realistischer und weniger heroisierend hielt übrigens von Werners Zeitgenosse und Malerkollege Adolph von Menzel in seinen Bildern den Krieg fest. Für diesen und weitere Hinweise danke ich meinem Kollegen Dr. Volker Jakob.

¹¹ Vgl. Frank Becker, *Die „Heldengalerie“ des einfachen Soldaten. Lichtbilder in den deutschen Einigungskriegen*, in: Holzer (Hg.), *Mit der Kamera*, S. 39-56.

Darin lag eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen von Illustrierten, die sich bis 1914 schon einen erheblichen Marktanteil auf dem Medienmarkt erobern konnten.¹³

Kulturell traf die Fotografie am Beginn des 20. Jahrhunderts den Nerv der Zeit, konkret eine Stimmung, die Bernd Hüppauf als „Realismusideologie eines positivistisch denkenden Zeitalters“ charakterisiert hat.¹⁴ Gerade wegen der Unübersichtlichkeit des industrialisierten Krieges, der in eine Vielzahl von Fronten und Einzelschlachten zerfiel, wuchs der Wunsch nach Realismus, Objektivität und Authentizität. Und genau dies schien die Fotografie zu bieten. So schrieb Josef Rieder 1915 in einem Aufsatz über „Die Fotografie im Kriege“: „Das große Publikum will heute schon keine gezeichneten Phantasiebilder aus dem Felde mehr, es will die Dinge sehen, wie sie in Wirklichkeit sind ... Das ist kaum eine vorübergehende Kriegerscheinung – hier findet eine Geschmacksumbildung der Massen statt.“¹⁵ Vor diesem Hintergrund erlebte die Fotografie und speziell die Amateurfotografie im Ersten Weltkrieg einen enormen Aufschwung. Der Krieg wurde zum „visuellen Kampfplatz“.¹⁶

Aus quellenkritischer wissenschaftlicher Sicht sind Fotografien – wie gesagt – keine „untrüglichen“ Abbilder der Wirklichkeit, sondern Zeichen, deren Bedeutung sich erst im Diskurs zwischen Sender und Empfänger konstituiert. „Sie erzählen“, so Anton Holzer, nicht nur vom ‚Objekt‘ vor der Kamera, sondern geben auch Aufschluss über Blickweisen und Wahrnehmungsformen hinter der Kamera“.¹⁷ Mit dem Philosophen Jean Paul Sartre gesprochen: „Das Bild ist ein Akt und kein Ding“.¹⁸ Entsprechend gilt es, den Blick auf die Bedeutung von Fotografien im Kommunikationsprozess zu richten und zum einen nach den Intentionen ihrer Hersteller und Verbreiter, zum anderen nach ihrer Rolle im Prozess der Deutung von Gegenwart und Vergangenheit zu fragen. Für den Ersten Weltkrieg lassen sich idealtypisch vier Hauptfunktionen der Fotografie skizzieren:

- *Propaganda/Mobilisierung*: Zur Modernität des Ersten Weltkriegs gehörte, dass erstmals in der Geschichte des Krieges die Beeinflussung der öffentlichen Meinung entscheidende Bedeutung für die Kriegsführung gewann.¹⁹ Die Fotografie war dabei von Beginn an ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Medium, wenn es darum ging, den Krieg als heroische, gerechte und vor allem siegreiche Sache zu präsentieren und zu glorifizieren. Das galt sowohl nach innen zur propagandistischen Mobilisierung der eigenen Bevölkerung als auch nach außen, gewisserma-

¹³ Vgl. Bernd Weise, Fotojournalismus Erster Weltkrieg – Weimarer Republik, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Bonn/Köln 1997, S. 72-87, hier S. 72.

¹⁴ Bernd Hüppauf, Kriegsphotografie und die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, in: Barbara Naumann (Hg.), Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte, München 1993, S. 29-50, hier S. 30.

¹⁵ Zit nach ebd., S. 30.

¹⁶ Paul, Bilder des Krieges, S. 106; vgl. Hüppauf, Fotografie, S. 116.

¹⁷ Holzer, Die andere Front, S. 325.

¹⁸ Zit nach Gerhard Paul, Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses, in: ders. (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder 1909 bis 1949, Göttingen 2009, S. 14-39, hier S. 28.

¹⁹ Vgl. Paul, Bilder des Krieges, S. 104 f.

ßen transnational: Bilder von überlegener Technik und siegesgewissem militärischem Personal sollten neutrale Staaten für die eigene Sache gewinnen und die Bevölkerung im Feindesland einschüchtern und demotivieren.

- *Beruhigung*: Ähnlich wichtig war die psychologische Rolle der Fotografie als eine Art „kommunikativer Tranquilizer“: Fotografien in Zeitungen und Zeitschriften und vor allem Millionen von Bildpostkarten, die die visuelle Kommunikation zwischen Front und Heimat sicherten, dienten dazu, den Soldaten das Bild einer treuen und organisierten Heimatfront und den Daheimgebliebenen das Wohlergehen und den erfolgreichen Kampf der Frontkämpfer zu signalisieren.²⁰
- *Militärische Verwendung*: Erstmals wurde die Fotografie im Ersten Weltkrieg für unmittelbar militärische Zwecke eingesetzt. Speziell die Luftbildfotografie, egal ob mittels Flugzeug, Luftschiff, Fesselballon oder gar Brieftaube aufgenommen, gewann im Stellungskrieg an der Westfront zur Aufklärung über das Verhalten des Feindes und zur Steuerung der Artillerie enorme Bedeutung.²¹
- *Erinnerung*: Von Beginn des Krieges an war die Fotografie auch in den Dienst der Erinnerungssicherung gestellt. Soldaten schickten ihre Fotos mit dem Hinweis nach Hause, sie für die kommende Friedenszeit aufzubewahren; das 1917 von der Obersten Heeresleitung gegründete Bild- und Filmamt (BUFA) strickte schon während des Krieges an der Legendenbildung des unbesiegten deutschen Heeres, und auch an der „Heimatfront“ hielten Fotografen in öffentlichem Auftrag oder aus eigener Initiative den Kriegsbeitrag der Heimat für die Nachwelt fest. Nach 1918 übernahmen Fotografien eine wichtige Rolle in jenem „Krieg der Erinnerung“, der in der Weimarer Republik um die Deutung des Ersten Weltkriegs tobte.

3. „Westfälische“ Blicke auf den Ersten Weltkrieg – eine Sammlungsanalyse

Im Folgenden sollen exemplarisch vier den Ersten Weltkrieg betreffende Sammlungsformate aus dem Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen vorgestellt und hinsichtlich ihrer Funktionen eingeordnet werden.

- Private Amateurfotografien von Front und Etappe
- Eine Fotosammlung im Kontext der Luftaufklärung
- Dokumentationen des Kriegsalltags an der westfälischen „Heimatfront“
- Unterrichtsbildreihen zur Vermittlung des Krieges im Schulunterricht.

²⁰ Vgl. Brocks, Welt des Krieges. Zur Bedeutung der Verbindung zwischen Front und Heimatfront allgemein auch Wolfgang J. Mommsen, Kriegsalltag und Kriegserlebnis im Ersten Weltkrieg, in: ders., Der Erste Weltkrieg: Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters, Bonn 2004, S. 137-154, hier S. 144-146.

²¹ Vgl. Anton Holzer, Das fotografische Gesicht des Krieges, in: ders. (Hg.), Mit der Kamera, S. 7-20, hier S. 10 und S. 16; Manuel Köppen, Luftbilder. Die Medialisierung des Blicks, in: Paul (Hg.), Jahrhundert der Bilder S. 180-187; Paul, Bilder des Krieges S. 115

3.1. Mit der Kamera an der Front – Die Sammlung Schirrmann

13 Millionen Deutsche, mehr als die Hälfte der männlichen Bevölkerung zwischen 16 und 60 Jahren, fanden sich im Ersten Weltkrieg „Tod, Verwundung und Vergiftung, Trommelfeuer, Stellungskrieg und Unterstandsleben ausgesetzt“.²² Diese millionenfachen Kriegserfahrungen hinterließen massenhaft fotografische Spuren. Einer von denen, die 1914 mit der Kamera an die Front zogen, war der 1874 als Sohn einer Lehrerfamilie in Ostpreußen geborene und 1961 gestorbene Richard Schirrmann.

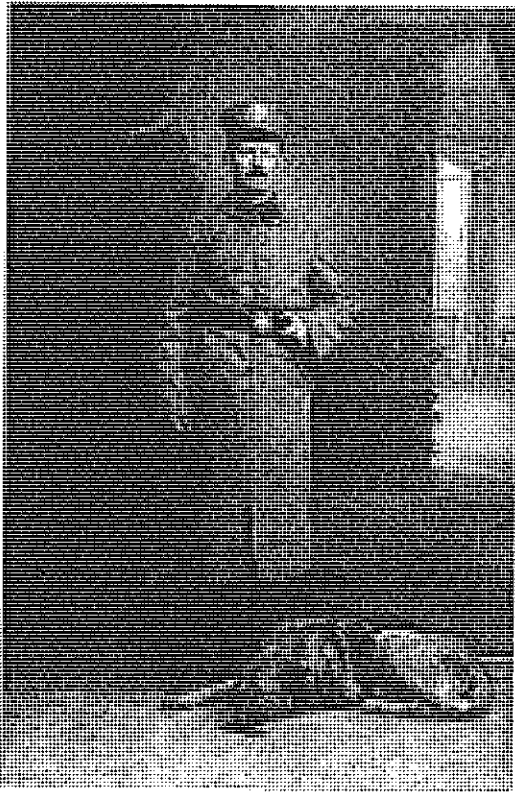


Abb. 1: Richard Schirrmann (1874–1961) als Soldat im Ersten Weltkrieg. Atelierfoto, Elsass ca. 1915 (Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

²² Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten: 1914-1949*, München 2003, S. 70.

Der natur- und wanderbegeisterte Pädagoge hatte 1909 im sauerländischen Altena, wo er seit 1903 als Volksschullehrer tätig war, die erste Jugendherberge der Welt eingerichtet. Aus diesen Anfängen entwickelte sich in den folgenden Jahrzehnten unter der Ägide Schirrmanns und seines Mitstreiters Wilhelm Münker ein weltumspannendes Netz von Jugendherbergen, das bis heute existiert.²³ Im Frühjahr 2008 übernahm das LWL-Medienzentrum für Westfalen aus Anlass des bevorstehenden 100. Geburtstags des Jugendherbergswerks von Schirrmanns jüngster Tochter Gudrun als Depositum eine Fotosammlung mit ca. 1.600 Glasnegativplatten, 150 Glaspositiven und über 100 Kleinbildfilmen aus den Jahren 1900 bis 1960.²⁴ Obwohl längst nicht alle Fotografien des Nachlasses von ihm selbst stammen, scheint Richard Schirrmann seit jungen Jahren ein eifriger Fotoamateur gewesen zu sein, für den die Kamera „ein wichtiger und ständiger Begleiter“ war.²⁵ Nach der Kategorisierung von Timm Starl gehörte er wohl zur Gruppe der soldatischen „Knipser“, für die die Fotografie primär eine biographisch-identitätsstiftende Funktion besaß,²⁶ und denen es mithin – so Bernd Hüppauf – weniger darum ging, „den‘ Krieg, als ihre Erfahrungen in diesem Krieg abzubilden“.²⁷

Inhaltliche Schwerpunkte der Sammlung bilden zum einen Familienmotive und Landschaftsporträts aus Ostpreußen und Altena, zum anderen das Jugendwandern und die frühe Jugendherbergsbewegung. Immerhin rund 365 Aufnahmen, durchweg auf Glasplatten, entstanden aber während seiner Militärzeit im Ersten Weltkrieg. Obwohl schon 40 Jahre alt, hatte sich Schirrmann 1914 unmittelbar nach Kriegsausbruch freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet und war dem Landsturmbataillon Siegen zugewiesen worden. Noch 1914 wurde er mit seiner Einheit an die Westfront versetzt, wo dem Bataillon die Grenzsicherung des nach dem Krieg von 1870/71 annektierten „Reichslandes Elsass-Lothringen“ in den Vogesen oblag, nachdem die Franzosen dort schon in den ersten Kriegswochen eine – rasch gescheiterte – Offensive gestartet hatten. Schirrmann selbst scheint überwiegend in der Bataillonsverwaltung eingesetzt worden zu sein, leistete aber zeitweise auch Wachdienst in den befestigten Grenzanlagen. Erst in den letzten Kriegsmonaten wurde er mit seiner Einheit nach Ostflandern versetzt, auch dort entstanden noch einige Fotografien.

Richard Schirrmann war also überwiegend nicht in vorderster Linie des Stellungskrieges eingesetzt. Möglicherweise gab ihm das Zeit und Gelegenheit, sich auch als Soldat seinem Hobby zu widmen. Einen Teil der Bilder ließ er vor Ort entwickeln und nutzte sie entweder als Bildpostkarten oder schickte sie mit dem Vermerk „für meine Mappe“ nach Hause.²⁸ So hinterließ er über 350 Fotografien aus seiner Kriegszeit. Auch als Auftragsfotograf scheint sich Schirrmann betätigt zu haben; dies zeigt eine Reihe

²³ Vgl. dazu Barbara Stambolis/Jürgen Reulecke (Hg.), *100 Jahre Jugendherbergen. Anfänge – Wandlungen – Rück- und Ausblicke*, Essen 2009.

²⁴ Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen, Sammlung 07: Nachlass Richard Schirrmann. Vgl. dazu schon Anikó Scharf, *Richard Schirrmanns Bilderwelt: Annäherungen an seinen Fotonachlass*, in: Stambolis/Reulecke (Hg.), *100 Jahre Jugendherbergen*, S. 337-356.

²⁵ Ebd., S. 338.

²⁶ Vgl. Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1989*, München 1995.

²⁷ Hüppauf, *Fotografie*, S. 114.

²⁸ Scharf, *Bilderwelt*, S. 342.

von sorgfältig arrangierten Einzel- und Gruppenporträts, die offenbar auf Wunsch der Porträtierten entstanden und für diese repräsentative Funktionen erfüllten.²⁹

Die inhaltliche Erschließung des Nachlasses wurde dadurch sehr erleichtert, dass Schirrmann die meisten der Fotos abziehen ließ, rückseitig beschriftete und nach dem Krieg in Fotoalben klebte. Die Beschriftung gibt in vielen Fällen Aufschluss über abgebildete Orte, Personen und Aktivitäten. In seiner Motivik bildet der Schirrmann-Bestand ein typisches Beispiel privater Kriegsphotografie, die die eigenen Erfahrungen an der Front und in der Etappe des Ersten Weltkriegs festhalten sollte.

Wie bei vielen anderen vergleichbaren Sammlungen lassen sich auch im Kriegsnachlass Schirrmann verschiedene typische Motivgruppen festmachen: Chronologisch am Anfang stehen einige Bilder, die ganz zu Beginn des Krieges noch in Altena entstanden. Sie rücken die Mobilmachung und das schon zeitgenössisch stark mystifizierte „Augusterlebnis“³⁰ nationaler Begeisterung im Sommer 1914 ins Bild, zeigen ein aus der Vogelperspektive von der Burg Altena aus fotografiertes Menschengewimmel am Ufer der Lenne, flanierende Menschen auf der Straße und abfahrende Soldatenzüge, die von einer winkenden Menschenmenge verabschiedet werden. Eines der Fotos hat Schirrmann mit „Das Volk steht auf“ betitelt. Der Rekurs auf Theodor Körners in der Zeit der Befreiungskriege entstandene Gedichtzeile ist wie die Motivwahl selbst, die ja keineswegs die einhellige Grundstimmung der deutschen Bevölkerung spiegelte,³¹ ein deutlicher Hinweis auf Schirrmanns patriotisch-kriegsbejahende Gesinnung am Beginn des Ersten Weltkriegs.

Drei weitere Aufnahmen aus den ersten Kriegswochen lichten Landsturmänner, noch in Zivil, aber schon bewaffnet, bei einer „Schienenkontrolle“ sowie einer „Kaffee-pause“ ab (Abb. 2). Zur Gruppe der Altena-Bilder gehört auch ein Foto, das während eines Heimaturlaubs um 1917 entstand. Im Zentrum des Gruppenporträts sitzen Richard Schirrmanns Eltern, neben und hinter ihnen sind seine beiden Schwestern, seine Ehefrau und seine Tochter postiert, während Richard Schirrmann selbst nur knapp im Bild ist und etwas angespannt in die von ihm offenbar per Selbstauslöser bediente Kamera schaut (Abb. 3).

²⁹ Zu Produktion und Verkauf von Bildern durch Amateurfotografen an der Front vgl. Brocks, *Welt des Krieges*, S. 47 f., 92 f.

³⁰ Zu diesem Mythos vgl. Mommsen, *Kriegsalltag*, S. 137-139 und Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 14-17.

³¹ Vgl. Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 16 f.

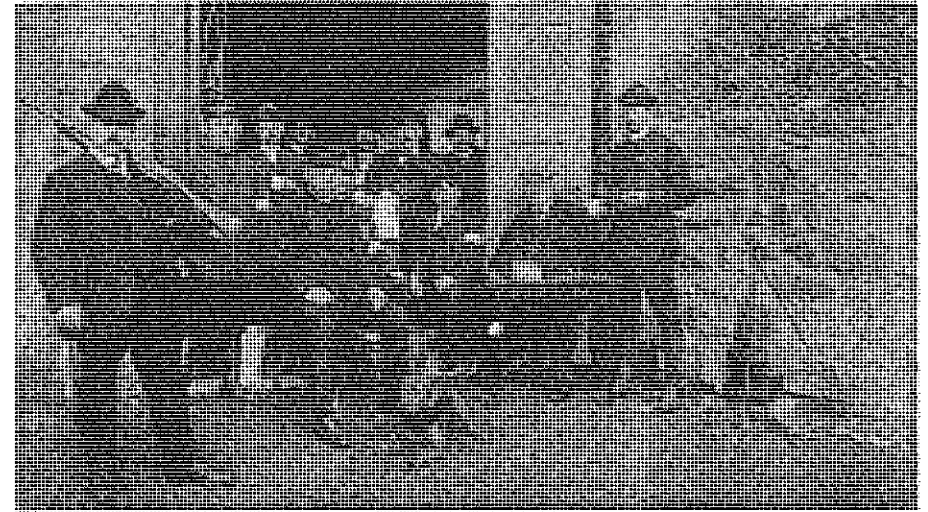


Abb. 2: Der Landsturm in Altena im August 1914, ganz rechts Richard Schirrmann (Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 3: Richard Schirrmann auf Heimaturlaub mit seiner Familie, Altena ca. 1917 (Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Eine zweite kleine Motivgruppe stellen fünf Einzelporträts dar, die im Dezember 1915 in einem Atelier in Elsass-Lothringen gefertigt und als Bildpostkarten genutzt wurden. Auf ihnen ist jeweils vor typischer Studiokulisse Richard Schirmann in verschiedenen Formaten, Uniformen und Posen abgebildet. Am eindrucksvollsten sind zwei Ganzkörperporträts, die ihn einmal im Mantel mit einem Schäferhund zu seinen Füßen (Abb. 1) und einmal in Ausgehuniform mit neben dem Fuß aufgesetzten Gewehr darstellen. Selbstbewusst blickt er in die Kamera und damit unmittelbar auf den Betrachter des Bildes. Das konventionelle motivische Arrangement³² und die Verwendung der Fotos als Postkarten zur Kommunikation mit der Heimat sind eindeutige Indizien dafür, dass Schirmann – wie Millionen andere Männer – von sich das Bild eines selbstbewussten und kampfbereiten deutschen Soldaten vermitteln wollte.

Die größte Motivgruppe bilden Gruppenporträts, zumeist Kameradenfotos, vor unterschiedlichen Hintergründen: vor oder im Unterstand, auf freiem Feld und auch vor touristischen Motiven (Abb. 4). Manche der Aufnahmen sind in Aufstellung, Posen und Accessoires sorgfältig arrangiert, andere scheinen eher zufällig entstanden zu sein. Die Zahl der Porträtierten schwankt zwischen drei und mehreren Dutzend, zum Teil scheint Schirmann auf deren Wunsch hin auch fremde Truppenteile porträtiert zu haben. All diese Kameradenfotos dienten letztlich in aller Regel der „Gemeinschaftsinszenierung“, sie sollen das gemeinschaftliche männerbündische Fronterlebnis und die Solidarität der Frontgemeinschaft beglaubigen und die Erinnerung an die jeweiligen Kameraden im Bild festhalten, die – so ist zu vermuten – sämtlich einen Abzug der Porträts erwarben.

Als Sondergruppe innerhalb der Porträtfotografien lassen sich sieben Gruppenporträts einordnen, die britische Kriegsgefangene abbilden. Solche Gefangenenaufnahmen werden von der Forschung gemeinhin als „Trophäenfotos“ klassifiziert.³³ Allerdings hat man bei den Schirmann-Fotografien keineswegs den Eindruck, dass die Briten als „Beute“ vorgeführt werden. Im Gegenteil: Selbstbewusst stellen sie sich vor dem Fotografen in Positur. In drei Fällen haben sich Gruppen von Gefangenen in Uniform sogar sorgfältig vor Schirmanns Kamera aufgebaut, einmal mit ihren Musikinstrumenten auf einer provisorischen Bühne, einmal sogar mit dem Wappen ihrer East-Lancashire-Division, was die Vermutung einer Auftragsfotografie nahe legt. (Abb. 5)³⁴

³² Vgl. zu den typischen Mustern solcher Atelier-Soldatenporträts Brocks, *Welt des Krieges*, S. 58-62.

³³ Vgl. Holzer, *Die andere Front*, S. 166-189; Thomas Flemming, *Zwischen Propaganda und Dokumentation des Schreckens. Feldpostkarten im Ersten Weltkrieg*, in: Matthias Karmasin/Werner Faulstich (Hg.), *Krieg – Medien – Kultur. Neue Forschungsansätze*, München 2007, S. 67-88, hier S. 80 f.

³⁴ Da die 42nd East Lancashire Infantry Division in den ersten Kriegsjahren in Arabien und erst seit Ende 1917 an der Westfront eingesetzt war (siehe [en.wikipedia.org/wiki/42nd_\(East_Lancashire\)_Division](http://en.wikipedia.org/wiki/42nd_(East_Lancashire)_Division)), dürften die Aufnahmen 1918 in Flandern entstanden sein, wo auch Schirmanns Einheit im letzten Kriegsjahr stationiert war.



Abb. 4: Abendfreizeit in der „Baracke auf Pflanzschule“ – Inszenierte Gruppenfotografie, März 1916 (Sammlung Schirmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 5: Britische Kriegsgefangene mit dem Wappen ihrer Einheit, ca. 1918 (Sammlung Schirmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Wie fast alle vergleichbaren Bestände von Amateurfotografen entstanden auch Schirrmanns Kriegsphotos in der Ruhestellung und „konnten damit nicht mehr dokumentieren als den Alltag der Soldaten zwischen den Kampfphasen“.³⁵ Die Ablichtung von Kampfhandlungen wäre schon technisch kaum möglich gewesen, zumal Schirrmann mit einer Glasplattenkamera fotografierte, die sich für „Schnappschüsse“ nicht eignete. Ein mit „Anmarsch auf die Stellungen am Chaume de Lusse“ betiteltes Foto (Abb. 6) wirkt nur auf den ersten Blick, als sei es während eines Gefechts entstanden. Zwar liegen die meisten Soldaten am Boden, doch ein Offizier steht seelenruhig aufrecht vor ihnen und auch die Position des Fotografen schließt eine Kampfsituation aus. Allerdings finden sich einige Fotos, die die Härte des Kriegseinsatzes auch im eher ruhigen Vogesen-Frontabschnitt andeuten, vor allem jene, die Schirrmann und seine Kameraden beim Wachdienst am tiefverschneiten Berg Chaume de Lusse zeigen. In offenbar klirrender Kälte harren sie mit betont entschlossenen Mienen vor und in ihren Stellungen aus (Abb. 7). Auf mehreren anderen Fotos posieren die Soldaten an deutsch-französischen Grenzsteinen und demonstrieren so ihre Bereitschaft zur Verteidigung des Vaterlandes. Ähnliche Botschaften signalisieren Aufnahmen sorgfältig errichteter Stacheldrahtbarrikaden und eines ebenso akkurat angelegten, aber menschenleeren Schützengrabens.

Auffällig ist, dass bestimmte, in vergleichbaren Sammlungen dominante Motivgruppen bei Schirrmann nicht vorkommen. So fehlen – bis auf wenige Ausnahmen – sowohl Abbildungen moderner Kriegstechnik als auch solche der Zerstörungen, die diese anrichtete.³⁶ Auch das dürfte zum Teil dem Einsatzgebiet Schirrmanns geschuldet sein, wahrscheinlich spiegelt es aber auch die fehlende Technikaffinität des naturverbundenen Pädagogen wider. Nur ein einziges Mal hat Schirrmann ein zerstörtes Gebäude fotografiert, vor dem sich eine Menschenmenge versammelt hat, zwei weitere Bilder dokumentieren „Gefechtsschäden“ in einem Bergwald. Bei einem anderen Foto, das eine unspektakuläre gebirgige Waldlandschaft ablichtet, enthüllt erst die Bildunterschrift „Blick auf den Bois de Chena, während der Beschießung am 12./13.2.1916“ den kriegerischen Kontext.³⁷

³⁵ Brocks, Welt des Krieges, S. 94. Zu den blinden Flecken der Soldatenfotografie des Ersten Weltkriegs vgl. Hüppauf, Fotografie, S. 116 f.

³⁶ Vgl. zu diesen Motivgruppen: Brocks, Welt des Krieges, S. 105-109 und 111-114.

³⁷ Das Foto ist im Online-Bildarchiv Westfalen nicht verfügbar, aber abgedruckt bei Scharf, Bilderwelt, S. 354.



Abb. 6: „Anmarsch auf die Stellungen am Chaume de Lusse“, Vogesen März 1915
(Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 7: Wachdienst am Berg Chaume de Lusse, Vogesen ca. 1915
(Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Wesentlich mehr Raum nehmen Aufnahmen von Arbeitseinsätzen ein, die im engeren oder weiteren Kontext des Auftrags der Grenzsicherung standen: Sie zeigen die Befestigung und den Bau von Stellungen, Wegen und Unterständen, inklusive dazu nötiger Tätigkeiten wie Holzfällen und Holztransport, die Reparatur von Hochspannungsleitungen und Zäunen, aber auch landwirtschaftliche Tätigkeiten wie die Heu- und Kartoffelernte sowie das Schlachten eines Schweines (Abb. 8). Überhaupt dreht sich ein Gutteil der Fotografien um das Essen,³⁸ denn die Mahlzeiten und deren Zubereitung nahmen natürlich einen erheblichen Teil der soldatischen Freizeit ein. Die Ablichtung solcher Motive und ihr Versand in die Heimat erfüllten zudem den wichtigen Zweck zu signalisieren, dass die Versorgungssituation an der Front gesichert war.

Eine ähnliche Funktion hatten Bilder, die die tägliche Hygiene und das gesellige Beisammensein darstellen, z. B. das gemeinsame Rasieren, Kartenspielen und Musizieren. Relativ häufig hat Schirrmann seine Kameraden in ihren mehr oder minder provisorischen Unterkünften porträtiert. Dabei fällt auf, dass die verschiedenen Baracken und Unterstände keineswegs „behaglich“, „aufgeräumt und sauber“ erscheinen und eine „gutbürgerliche, gepflegte Umgebung“ konnotieren, wie dies in anderen Sammlungen der Fall ist.³⁹ Vielmehr sind selbst in hoch inszenierten Bildern wie jenen, die die Abendgestaltung festhalten, die drangvolle Enge, die materiellen Entbehrungen und auch die psychischen Anspannungen sichtbar, die die Soldaten an der Front erleben mussten. Besonders ins Auge sticht eine Abbildung, auf der man vier unrasierte Soldaten in einem unwirtlichen, unaufgeräumten und verschmutzten Unterstand sieht (Abb. 9). Die Gesichter der Männer offenbaren frappant deren tiefe körperliche Erschöpfung und seelische Bedrückung – und damit die existenziellen Kriegserfahrungen einer ganzen Generation.⁴⁰ Fotos von Verwundeten fehlen hingegen in der Sammlung, nur eine fast skurril wirkende Detailaufnahme einer offenbar neugefertigten Unterarmprothese spiegelt zumindest mittelbar die blutige Realität des Krieges.

³⁸ Zu Darstellungen rund um Essen und Hygiene im Feld vgl. Brocks, *Welt des Krieges*, S. 127.

³⁹ Vgl. ebd., S. 102 f. und S. 129 sowie Paul, *Bilder des Krieges*, S. 120.

⁴⁰ Zu diesen Fronterfahrungen und ihren lang andauernden Wirkungen vgl. Mommsen, *Kriegsalltag*, S. 139-154 und Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 102-106.

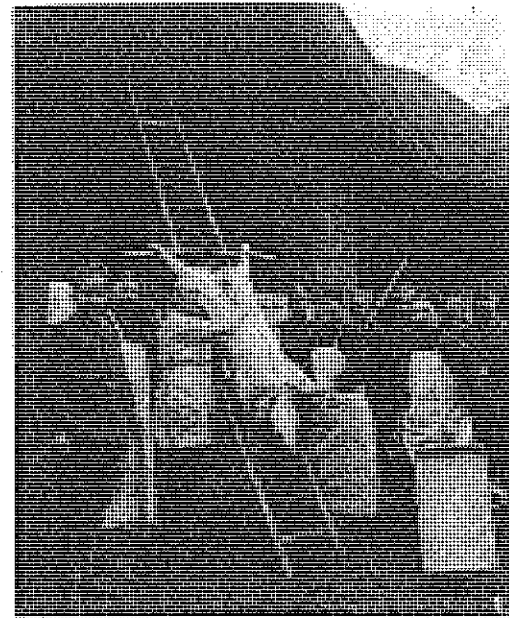


Abb. 8: Soldaten mit geschlachtetem Schwein auf einem Hof in Oberschaeffolsheim/Elsass (Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 9: Soldaten des Landsturm Infanteriebataillons Siegen in einem Unterstand, 1916 (Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Einem besonderen Tabu unterlag in der privaten wie in der offiziellen Kriegsphotografie das Zeigen des Todes, jedenfalls dem der eigenen Seite.⁴¹ Das gilt auch für den Nachlass Schirmann, in dem die Toten des Krieges nur indirekt ins Bild gerückt werden: in einer Reihe von Aufnahmen von Bestattungen und Gefallenenereignissen, einzelnen Grabkreuzen und ganzen Soldatenfriedhöfen. Motive wie das vom Grab des Freundes Albert Malcus zeigen bei aller Betroffenheit „ein friedliches Gesicht des Todes“⁴² und suggerieren einen würdigen Umgang mit dem Tod, der angesichts des anonymen Massensterbens de facto keineswegs immer gewährleistet war.⁴³

Ein ganz anderes Bild des Krieges vermitteln touristische Motive, die Sehenswürdigkeiten und Besonderheiten jener Orte ins Bild rücken, in deren Nähe Schirmanns Landsturmbataillon stationiert war. Sie nehmen in seiner Sammlung – wie in vielen anderen privaten Soldatennachlässen auch – großen Raum ein. In solchen Motiven wird der Charakter des Kriegserlebnisses als „Reise“ besonders deutlich.⁴⁴ Für den natur- und kulturaffinen Pädagogen, für den das Reisen ja schon vor 1914 weit mehr als ein Hobby darstellte, dürfte dieser Aspekt zu den positiven Kriegserfahrungen gehört haben. Auffällig ist, dass Richard Schirmann nicht nur hervorstechende historische Gebäude wie Kirchen, Schlösser, Klöster und Rathäuser im Bild festhielt, sondern ein besonderes Auge für idyllische Orts- und Naturimpressionen sowie die Darstellung ländlich-bäuerlicher Arbeitswelten besaß. So gelangen ihm zahlreiche malerische Aufnahmen, zumeist mit arrangiert wirkenden Personenkonstellationen: Familien vor ihren Hofeingängen, verwinkelte Hinterhöfe und mittelalterliche Fachwerkensembles, ein Angler an einer Kanalschleuse, Bauern mit Ochsespannen und Pferdefuhrwerken, eine Weinprobe in einem Winzerteller, Frauen am Waschplatz (Abb. 10), eine Tracht tragende Elsässerin am Webstuhl und viele mehr. Ganz ähnliche Motive hat Schirmann auch vor und nach dem Ersten Weltkrieg im Rahmen seiner Arbeit für das Jugendherbergswerk abgeleitet; sie entsprechen dem romantischen Bildkanon der Jugendbewegung, wie ihn etwa der Wandervogel-Fotograf Julius Groß in zahlreichen Abbildungen manifestiert hat,⁴⁵ und spiegeln eine zeittypische Sehnsucht nach vormoderner Echtheit und Ursprünglichkeit.⁴⁶ Zu vermuten ist, dass der nostalgische Blick auf Naturidyllen und die vermeintlich „heile Welt“ vorindustrieller Kulturen für den Soldaten Schirmann zwischen 1914 und 1918 auch eine Art Flucht vor der rauen Realität des Krieges ermöglichte.

⁴¹ Vgl. dazu Brocks, *Welt des Krieges*, S. 247-250; Holzer, *Gesicht des Krieges*, S. 13 f. Zur fotografischen Darstellung des Kriegstodes allgemein: Holzer, *Die andere Front*, S. 272-295.

⁴² Scharf, *Bilderwelt*, S. 343.

⁴³ Vgl. dazu Mommsen, *Kriegsalltag*, S. 141 f.; Flemming, *Propaganda*, S. 77.

⁴⁴ Vgl. Daniela Neuser, *Der Krieg als Reise – Private Fotografien und Feldpostkarten*, in: Sabine Autsch (Hg.): *Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innensichten*, Siegen 1999, S. 86-103.

⁴⁵ Vgl. Winfried Mogge, *Bilder aus dem Wandervogel-Leben. Die bürgerliche Jugendbewegung in Fotos von Julius Groß 1913-1933*, 2. Aufl., Köln 1991, vor allem S. 24 f.

⁴⁶ Vgl. dazu Christiane Cantau, *Landlust. Von der Lust aufs Land und ihren Visualisierungen*, in: *Westfälische Forschungen* 58 (2008), S. 297-314.

Ähnliches dürfte für eine weitere Motivgruppe gelten, die im Weltkriegsnachlass Schirmann bemerkenswert zahlreich vertreten ist: Porträtfotografien, die entweder den Jugendherbergsgründer und seine Kameraden im Kreis (vor allem weiblicher) Zivilisten oder nur diese Einheimischen zeigen. Besonders ins Auge fällt das Einzelporträt einer jungen Frau, betitelt als „Madelaine [!] Nebel auf Strebshof“ (Abb. 11). Mit offenen Haaren und breitrempeligem Hut sowie einer Zigarette im Mund, eine legere Bluse und Hosen tragend sitzt sie auf einem Pferd. Auf einem anderen Foto sieht man die gleiche junge Frau mit zwei anderen Damen und dem Geige spielenden Schirmann bei der gemeinsamen Hausmusik auf einem Gutshof in der Nähe der elsässischen Stadt Zabern/Saverne. Ohne über die Hintergründe solcher Motive spekulieren zu wollen, lässt sich doch festhalten, dass die Bilder ein unkompliziertes, herzliches, ja freundschaftliches Verhältnis zwischen den einquartierten Soldaten und der einheimischen Bevölkerung spiegeln⁴⁷ und diese Spiegelung vermutlich keine reine Propaganda war. Förderlich dürfte gewesen sein, dass die Kriegsfolgen in der elsass-lothringischen Grenzregion weniger gravierend waren als weiter nordwestlich und die Bevölkerung dort teilweise deutsch sprach und deutschfreundlich gesinnt war. So oder so holten solche Fotos auch „ein Stück Zivilleben und Heimat an die Front“⁴⁸ und besaßen damit gleichfalls eine psychische Entlastungsfunktion.

Insgesamt stellt der Schirmann-Bestand trotz einiger besonderer Schwerpunktsetzungen sowohl in seiner Motivik als auch in seiner Verwendung ein typisches Beispiel privater Kriegsphotografie dar. Die fotografische Tätigkeit des Jugendherbergswerk-Gründers speiste sich wie das vieler Tausend anderer „Schützengrabenphotographen“, wie sie schon zeitgenössisch etwas irreführend genannt wurden,⁴⁹ aus der berechtigten Einschätzung, dass die eigene Kriegsteilnahme einen biographisch absolut außergewöhnlichen Lebensabschnitt darstellte. An diesem wollte man Familie und Bekannte in der Heimat teilhaben lassen und sich daran später erinnern können.⁵⁰ Seitens der Militärführung war diese Form der Kommunikation durchaus erwünscht, aus einem einfachen Grund:⁵¹ Die Soldaten vermittelten mit ihren Fotografien in aller Regel ein beschönigendes, gleichsam euphemistisches Bild des Krieges. Das entsprach den bis heute gültigen Konventionen der privaten Fotografie, „das Andere, das Schöne, die Reise und das Fest“ ins Bild zu rücken⁵² und die gewöhnlichen und unansehnlichen Seiten der Wirklichkeit auszublenden. Es entsprach aber auch der Beruhigungsfunktion, die Kriegsphotografien – genau wie Feldpostbriefe – im Kommunikationsprozess zwischen Front und Heimat hatten.⁵³

⁴⁷ Zur Darstellung vor allem weiblicher Zivilisten in der Kriegsphotografie vgl. Holzer, *Die andere Front*, S. 222-226, der für die offiziellen österreichischen Kriegsphotografien zu einem ähnlichen Urteil kommt, die Bilder aber stärker als propagandistische Inszenierung deutet.

⁴⁸ Brocks, *Welt des Krieges*, S. 104.

⁴⁹ Curt Elkeles, *Der Schützengraben-Photograph*, in: *Photographische Chronik 1916*, S. 139; vgl. dazu Paul, *Bilder des Krieges*, S. 16.

⁵⁰ Zu dieser doppelten intendierten Funktion vgl. Hüppauf, *Fotografie*, S. 117 f.

⁵¹ Vgl. Mommsen, *Kriegsalltag*, S. 145.

⁵² Willy Puchner, zit. nach Brocks, *Welt des Krieges*, S. 89.

⁵³ Zur Bedeutung der Feldpost für die „Moral der Truppe“ vgl. z. B. Flemming, *Propaganda*, S. 67.

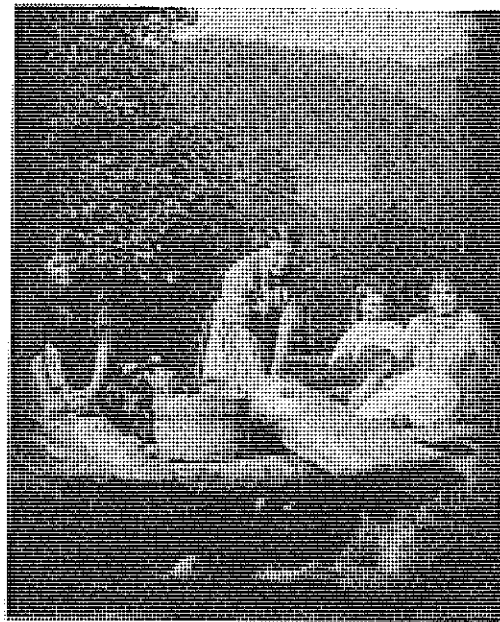


Abb. 10: Frauen am Waschplatz, Elsass
(Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

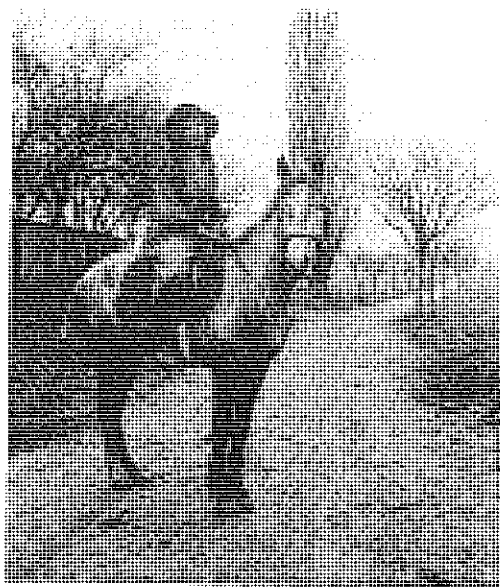


Abb. 11: „Madelaine Nebel auf Strebshof“,
Zabern/Saverne im Elsass ca. 1915
(Sammlung Schirrmann/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Die Kernbotschaft lautete entsprechend auch auf Schirrmanns Fotos fast immer, dass es seinen Kameraden und ihm trotz aller Strapazen und Herausforderungen gut gehe und die Daheimgebliebenen sich keine Sorge zu machen brauchten. Über die Kommunikationsfunktion mit der Heimat hinaus hatten die Bilder auch einen gleichsam „selbsttherapeutischen“ Zweck in der mentalen Verarbeitung der Kriegserlebnisse.⁵⁴ Das zeigt sich in den Grabmotiven und Zivilistenporträts ebenso wie in den touristischen Aufnahmen. Und auch die Kameradenfotos dürften die Funktion gehabt haben, beim Betrachten das Selbstbild einer fast familienähnlichen soldatischen Gemeinschaft zu stiften⁵⁵ und so über die Tristesse und Grausamkeit des normalen Kriegsalltags hinwegzuhelfen.

Neben der Sammlung Schirrmann lagern im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums mehrere weitere private Kriegsphotografie-Sammlungen, die sich für vergleichende Untersuchungen anbieten. Neben dem allerdings fotografisch weit weniger ambitionierten und nur aus Kleinbildabzügen bestehenden Nachlass von Bernhard Mangels, der im Folgenden vorgestellt wird, verdienen zwei außergewöhnliche stereoskopische Sammlungen besondere Erwähnung: Beide wurden von Amateurfotografen angefertigt, die im Ersten Weltkrieg als Offiziere an der Westfront kämpften.⁵⁶ Als absolute fototechnische Raritäten zeigen sie das Leben und Sterben auf den Schlachtfeldern Nordfrankreichs und Flanderns in eindrucklicher Unmittelbarkeit im 3D-Format. Die beiden Sammlungen mit insgesamt rund 750 Fotografien, die dem LWL-Medienzentrum 2012 aus Privatbesitz überlassen wurden, befinden sich zur Zeit in der Digitalisierung und Erschließung und sollen ab 2014 in einer Wanderausstellung mit begleitendem Bildband-Katalog gezeit und kontextualisiert werden.

3.2. Der technische Blick der Luftaufklärung – Die Sammlung Mangels

Auch wenn sich die Fotografie des Ersten Weltkriegs – wie oben ausgeführt – idealtypisch nach ihren Funktionsweisen differenzieren lässt, schließt dies natürlich nicht aus, dass Fotos für mehrere Zwecke Verwendung fanden, beispielsweise als Propagandafotos während des Krieges und Erinnerungsfotos nach 1918. Dass Fotografien, die ursprünglich im militärischen Kontext (Aufklärung) entstanden waren, nach dem Krieg auch in den Dienst privater Erinnerung gestellt wurden, zeigt die im LWL-Medienzentrum archivierte Sammlung Mangels.

Der gebürtige Münsteraner Bernhard Mangels (1887-1969) nahm nach einem Lehramtsstudium von 1914 bis 1918 am Ersten Weltkrieg teil, zunächst als Infanteriesoldat, seit Sommer 1916 – nach seiner Beförderung zum Leutnant – als Befehlshaber eines

⁵⁴ Vgl. dazu auch Hüppauf, *Fotografie*, S. 118 f.; Neuser, *Krieg als Reise*, S. 100 f.

⁵⁵ Thomas Kater spricht von der soldatischen „Gemeinschaft als Friedensraum“; zit. nach Brocks, *Welt des Krieges*, S. 17.

⁵⁶ Es handelt sich um die Sammlungen Mötje aus Bevergern mit rund 600 Fotografien und Bußhoff/Tovar aus Walstedde mit rund 170 Aufnahmen.

Fesselballonzugs im Norden Frankreichs (Abb. 12).⁵⁷ Er wurde während des Krieges unter anderem mit dem Eisernen Kreuz II. und I. Klasse ausgezeichnet. Nach 1918 wirkte er als Lehrer für Latein, Griechisch, Französisch und Sport in seiner Heimatstadt Münster und machte sich dort auch als ehrenamtlicher Sportfunktionär einen Namen. 2006 übergab Mangels' Neffe dem LWL-Medienzentrum vier Alben aus dem Nachlass seines Onkels. Eines zeigt Postkarten und Fotografien mit überwiegend münsterischen Motiven aus der Zeit vor 1914, die anderen drei enthalten insgesamt rund 620 Kriegsbilder aus den Jahren 1916 bis 1918, in denen Mangels als Ballonzugführer eingesetzt war. Die drei äußerlich identischen Kriegsalben sind wahrscheinlich kurz nach 1918 von Mangels selbst als Erinnerung an seine Soldatenzeit zusammengestellt und beschriftet worden. Die Fotos wurden aber nur zum Teil von Mangels selbst aufgenommen, der überwiegende Teil stammt von anderer Hand.

Die Motive vermittelten ein weit gespanntes Bild vom Ersten Weltkrieg aus der Sicht eines Frontsoldaten. Den größten Teil nehmen „künstlerisch ambitionslose Abbildungen von Gebäuden und Landschaften ein, die mit durchaus auch touristischem Blick den Raum dokumentieren sollen, in dem Mangels sich während des Krieges aufgehalten hat“.⁵⁸ Ebenfalls eine große Rolle spielen Kameradenfotos und dabei besonders solche von Offiziersgesellschaften und diversen Freizeitaktivitäten in der Etappe.

Was Bernhard Mangels' Kriegsalben von anderen Amateurnachlässen wie dem Richard Schirrmanns unterscheidet, ist der hohe Anteil an Fotografien, die unmittelbaren Bezug zu seinem Kriegseinsatz haben, also vor allem entsprechendes militärisches Gerät (Ballons) und dessen Verwendung und Wirkung zeigen. Über 160 Fotos, also ein gutes Viertel des Bestandes, lassen sich diesem Einsatzbereich zuordnen.⁵⁹ Ballons wurden schon seit Ende des 18. Jahrhunderts für militärische Zwecke genutzt. Mit dem Erstarren der Westfront im Stellungskrieg erlebten sie seit 1915 in Form von Fesselballons, die bis zu 1.500 m hoch steigen konnten, in Verbindung mit leistungsfähigen Ferngläsern, Fotoapparaten und Funkgeräten eine Renaissance, sowohl zur Feindaufklärung als auch zur Lenkung des eigenen Artilleriefeuers.⁶⁰ Die Form der Ballons war nicht rund, sondern aus Gründen höherer Windstabilität eigentümlich länglich-wurstförmig, zeitgenössisch sprach man von „Drachenballons“. Die von Mangels geführte Einheit BZ 35 bildete eine von 184 deutschen Ballonzügen, die seit 1917 aus jeweils zwei Fesselballons mit Besatzung und Bedienung bestanden (Abb. 13).

⁵⁷ Zu Mangels Biographie und Kriegseinsatz vgl. Tobias Arand, Der Nachlass des Leutnants Bernhard Mangels aus Münster – Exemplarische Überlegungen zur inhaltlichen und formalen Erschließung von Kriegsphotoalben deutscher Veteranen des Ersten Weltkriegs, in: Westfälische Forschungen 58 (2008), S. 421-439.

⁵⁸ So Arand, Nachlass, S. 431.

⁵⁹ Für die genaue quantitative Analyse danke ich Axel Timmermann.

⁶⁰ Vgl. Dieter Storz, Ballon, in: Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz, Enzyklopädie Erster Weltkrieg, 2. Aufl., Paderborn 2004, S. 368; www.oocities.org/bunker1914/Lufikrieg_Verdun_Luftaufklaerung.html (aufgerufen am 5.9.2013); Arand, Nachlass, S. 435; Jünger, Antlitz, S. 252 f.



Abb. 12: Bernhard Mangels (1887–1969) als Leutnant mit EK I, 1918 (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

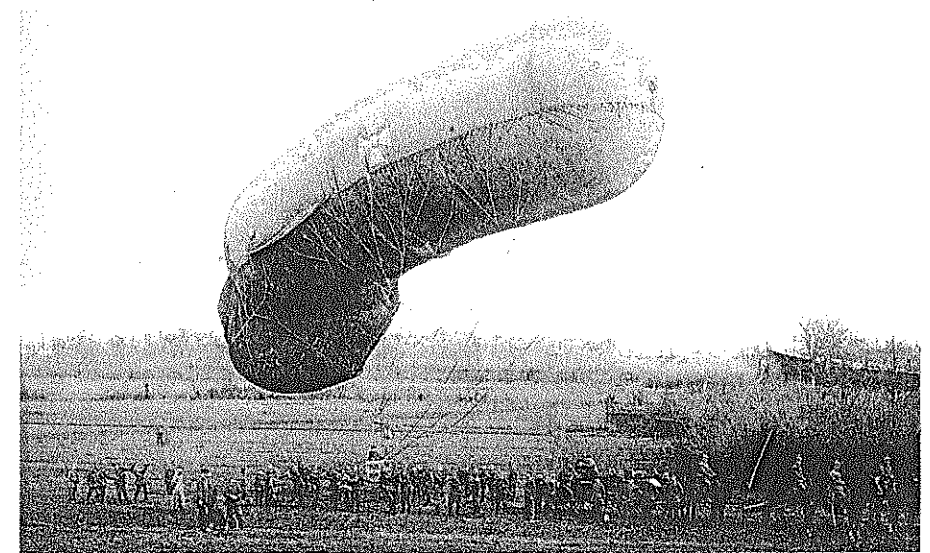


Abb. 13: Deutscher Fesselballon mit komplettem Ballonzug (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Den Fotografien des Nachlasses lassen sich eine Fülle von Sachinformationen über die Technik und den Einsatz dieser Ballonzüge entnehmen. Die Mehrzahl der Aufnahmen ist am Boden entstanden. Sie zeigen besonders häufig die Fesselballons selbst in der Luft oder, zumeist mit Besatzung, am Boden. Auch die Befüllung, Verpackung und der Transport von Ballons sowie die für sie errichteten, zum Teil getarnten Unterstände sind abgelichtet und meist mit handschriftlichen Hinweisen auf Rück- oder Vorderseite dokumentiert worden. Besonders auffällig ist, dass sich im Nachlass auch 57 Luftbilder befinden, die zu Zwecken der militärischen Frontaufklärung geschossen wurden. Zwanzig von ihnen tragen auf der Rückseite einen Stempel mit Angabe der Abteilung, des Aufnahmedatums, des Namens des Ballon- bzw. Flugzeugführers und Beobachters sowie mit dem Hinweis: „Nur für den Dienstgebrauch“. Den dienstlich-militärischen Charakter unterstreichen auch Beschriftungen auf den Fotografien selbst: Zahlen, Ortsangaben, Buchstaben und Markierungen (Kreise, Kreuze, Linien), die überwiegend sauber ins Negativ eingetragen, zum Teil aber auch handschriftlich auf dem Papierabzug notiert wurden (Abb. 14).

Im Stellungskrieg gewannen solche Aufnahmen zur Aufklärung über das Verhalten des Feindes und zur Lenkung der eigenen Waffen enorme Bedeutung.⁶¹ Sie entstanden überwiegend in der für Ballons typischen Schrägaufsicht, zum Teil aber auch in Senkrechtperspektive, die auf Aufnahmen aus Flugzeugen schließen lassen.⁶² Motivisch vermitteln die Luftbilder, die oft in ganzen Serien von drei, vier oder fünf Aufnahmen in die Alben geklebt wurden, den sehr spezifischen Blick des Luftbildes auf den Stellungskrieg. Sie zeigen Schützengrabensysteme, Festungsanlagen, vollkommen von Bomben zerpflegte Geländeabschnitte, zeitgenössisch als „zertrommelte“ Landschaften tituliert,⁶³ aber auch zerstörte Ortschaften, deren Häuserruinen wie Zahnstümpfe aus dem Boden ragen (Abb. 15), seltener halbwegs intakte Dörfer und Städte.

Obwohl diese Luftbilder also die ganze furchtbare Zerstörungskraft des industrialisierten Krieges demonstrieren, bergen sie in ihrer fast graphischen Abstraktion und Reduktion des Kriegsraums auf „ein funktionales Beziehungsgeflecht von Zeichen, dessen Dechiffrierung völlig neuer visueller Fähigkeiten bedurfte“,⁶⁴ eine spezifische Ästhetik, die schon die Zeitgenossen faszinierte. Bereits 1916 begannen französische und bald auch deutsche Illustrierte, die ursprünglich rein militärischen Zwecken dienenden Fotografien abzudrucken.⁶⁵

⁶¹ Vgl. Holzer, *Gesicht des Krieges*, S. 10 und S. 16; ders., *Die andere Front*, S. 135f.; Köppen, *Luftbilder*, S. 180-187.

⁶² Vgl. Köppen, *Luftbilder*, S. 182; Arand, *Nachlass*, S. 433.

⁶³ Zum Beispiel bei Franz Schauwecker, *So war der Krieg. 200 Kampfaufnahmen aus der Front*, 8. Aufl., Berlin 1928, S. 100.

⁶⁴ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 143.

⁶⁵ Vgl. Köppen, *Luftbilder*, S. 180.



Abb. 14: Schrägluftbild, vermutlich aus einem Fesselballon bei Verdun (Höhe „Toter Mann“) aufgenommen. Mit Beschriftungen und Markierungen für militärische Zwecke (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 15: Senkrechtluftbild für militärische Zwecke. Hier eine zerstörte Ortschaft bei Verdun (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Nach 1918 fanden die militärischen Luftbilder, in denen die „Szenen der Destruktion wie Bilder eines grandiosen Schauspiels“ wirkten und Leiden und Tod völlig ausgeklammert blieben, vielfach Eingang in die zahlreichen Erinnerungsbildbände des Krieges.⁶⁶ Insofern verwundert es nicht, dass auch Mangels, der mit diesem Bildgenre zudem persönliche Kriegserinnerungen verband, solche Fotos in seine Alben einklebte, wengleich unklar bleibt, wie diese geheimen Militärdokumente in seinen Privatbesitz gelangten.

Wie die Fotobeschriftungen enthüllen, war Mangels' Ballonzug „BZ 35“ unter anderem in der längst völlig verwüsteten Kriegslandschaft im Norden Frankreichs nordwestlich von Verdun stationiert und dort insbesondere zur Frontbeobachtung und Geschützfeuerlenkung an den Höhen „304“ und „Toter Mann“ eingesetzt.⁶⁷ Vor allem letztere gehörte zu den am meisten umkämpften Frontabschnitten des Ersten Weltkriegs und avancierte nach 1918 in der revisionistischen deutschen Kriegserinnerung zu einem Symbol für den heroischen Kampf der deutschen Soldaten. Zu zeigen, dass er an diesem Kampfgeschehen zumindest indirekt beteiligt war,⁶⁸ dürfte einer der Gründe gewesen sein, weshalb der ehemalige Offizier Mangels, der noch 1934 das nur auf eigenen Antrag hin verliehene „Ehrenkreuz für Frontkämpfer“ erhielt, gerade Luftbilder von solch bekannten Schlachtorten in sein Album aufnahm. Offenbar um den distanzierten Eindruck der Luftaufnahmen durch eine komplementäre Perspektive zu ergänzen, die der soldatischen Erfahrungswelt mehr entsprach, klebte er ergänzend Bodenfotos von vorderen Frontabschnitten und Schützengräben um Verdun ein, die er als Postkarten von professionellen Fotografen erworben haben dürfte (Abb. 16).⁶⁹

So effektiv Fesselballons als „Augen der Front“ für Aufklärungszwecke waren, so sehr stieg im Verlauf des Krieges auch ihre Gefährdung. Wegen ihrer Trägheit, ihrer explosiven Wasserstoffbefüllung und mangels eigener Abwehrwaffen wurden sie zunehmend ein bevorzugtes Ziel für Jagdflieger. Bis zum Ende des Krieges verlor die deutsche Armee über 500 Ballons, fast alle durch Fliegerangriffe.⁷⁰ Auch Mangels' Ballonzug war davon betroffen, wie mehrere Aufnahmen brennender bzw. abgestürzter Ballons dokumentieren (Abb. 17). Acht weitere Fotos zeigen den Absprung der Ballonbesatzungen mit Rettungsfallschirmen. Um sich gegen die Luftangriffe zu schützen, bauten die Ballonzüge mit Maschinengewehren und Geschützen eine eigene Flugabwehr am Boden auf, die in den Alben von Mangels ebenfalls durch eine Reihe von Fotografien dokumentiert ist (Abb. 18). Auf zwei Fotos sind abgeschossene Flugzeuge festgehalten.

Im Zusammenhang mit dieser Fliegerabwehr steht auch eine besondere Episode des Kriegseinsatzes von Bernhard Mangels, die den Lateinlehrer aus Münster bis heute mit

⁶⁶ Paul, *Bilder des Krieges*, S. 143. Beispiele z. B. bei Jünger, *Antlitz*, S. 249-256; Köppen, *Luftbilder*, S. 184.

⁶⁷ Arand, *Nachlass*, S. 435.

⁶⁸ Nach eigenen Angaben war Mangels vor seiner Zeit als Ballonzugführer von Juni bis September 1916 als Infanteriesoldat auch direkt an den Kämpfen um Verdun beteiligt; vgl. Arand, *Nachlass*, S. 427.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 433.

⁷⁰ Storz, *Ballon* S. 368

der Erinnerung an einen der berühmtesten amerikanischen Jagdflieger des Ersten Weltkriegs verbindet.⁷¹ Der in den USA als „Balloon Buster“ bekannte Pilot Frank Luke, dessen Vater in den 1870er Jahren selbst aus Westfalen nach Arizona ausgewandert war, verlegte sich in den letzten Kriegsmonaten vor allem darauf, deutsche Aufklärungsballons zu zerstören. Am 15. September 1918 gelang dem erst 21-jährigen US-Piloten der Abschuss eines Ballons aus dem von Mangels geführten Zug. Auf drei Fotos hat dieser den Vorfall dokumentiert und auf der Rückseite auch kommentiert (Abb. 19).⁷² Exakt 14 Tage später griff Luke erneut einen von Mangels geführten Ballon an, wurde aber nach dessen schriftlicher Aussage von einem MG abgeschossen und starb schwer verletzt noch an der Absturzstelle.

Ganz anders wird der Tod des Namensgebers der größten US-Luftwaffenbasis in noch heute populären amerikanischen Darstellungen kolportiert.⁷³ Danach musste Luke wegen Treibstoffmangels auf einem Friedhof notlanden, weigerte sich, sich zu ergeben, zog seinen Revolver und tötete noch zahlreiche deutsche Gegner, bevor er selbst im Kugelhagel fiel. Diesen stark an einen klassischen *Show Down* im cineastischen Western-Genre erinnernden Mythos hatte 1920 ein Reporter der *Chicago Tribune* in die Welt gesetzt, dem Bernhard Mangels selbst ein Interview zu dem Vorfall gegeben hatte. In mehreren Briefen, die Mangels nach dem Zweiten Weltkrieg an US-Historiker, die ihn zum Ende Lukes befragten, schrieb, legte er großen Wert darauf, dass diese propagandistisch-antideutsche Darstellung vom Tod des Fliegerhelden ebenso unzutreffend sei wie Behauptungen, der Leichnam sei anschließend misshandelt bzw. nicht bestattet worden.

Allerdings ist der Abschuss und Tod Lukes weder in den Kriegsalben von Mangels noch in anderen Quellen eindeutig dokumentiert und der tatsächliche Hergang damit nach wie vor offen für konkurrierende Deutungen. So vertritt die neueste amerikanische Veröffentlichung zum Thema, die zahlreiche Fotos aus seinen Kriegsalben abdruckt, die These, dass Bernhard Mangels gar nichts mit dem Tod von Luke zu tun hatte, sondern fälschlich einen anderen abgeschossenen US-Piloten für den „Arizona Daredevil“ hielt.⁷⁴

3.3. „Kriegsbildersammlungen“ von der Heimatfront

Zu den umwälzenden Neuerungen, die den Ersten Weltkrieg von früheren Waffengängen abhoben, gehörte, so Hans-Ulrich Wehler, dass „die ‚Heimat‘ bedingungslos in den Dienst des Krieges gestellt [wurde], sie verwandelte sich in die ‚Heimatfront‘“.⁷⁵

⁷¹ Zu Luke, seinem Ende und der Verbindung zu Mangels vgl. Arand, Nachlass, S. 435-437 sowie Stephen Skinner, *The Stand. The Final Flight of Lt. Frank Luke, Jr.*, Atglen 2008.

⁷² Die Fotos sind abgedruckt bei Skinner, *Stand*, S. 196, der den Abschuss aber entgegen dem Zeugnis von Mangels einem anderen US-Flieger zuschreibt.

⁷³ Vgl. dazu und zum Folgenden Arand, Nachlass, S. 437, vor allem Anm. 58.

⁷⁴ Vgl. Skinner, *Stand*, S. 150 und S. 160 f.

⁷⁵ Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 93.

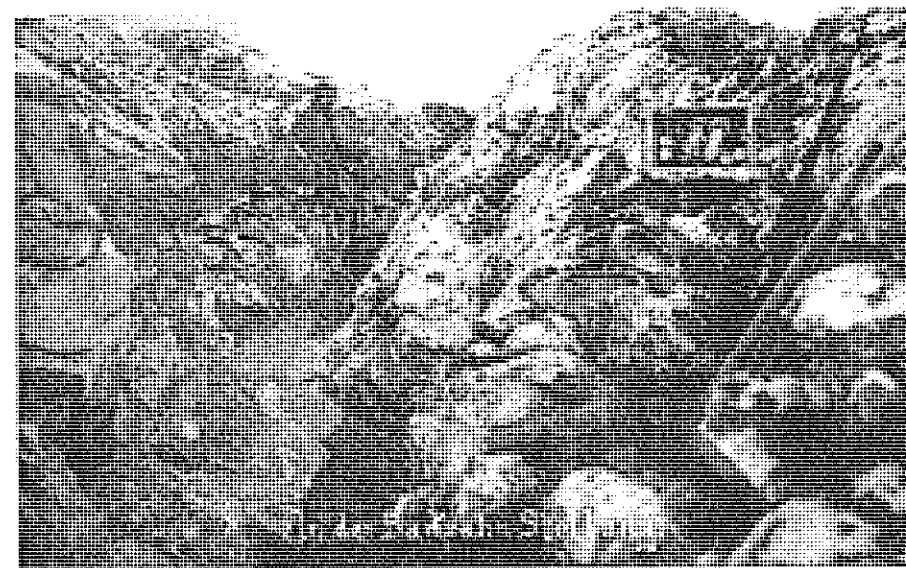


Abb. 16: Schützengraben „in der Backzahn-Stellung“ bei Verdun, Postkarte (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 17: Abstürzender Ballon nach Beschuss durch ein Jagdflugzeug (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

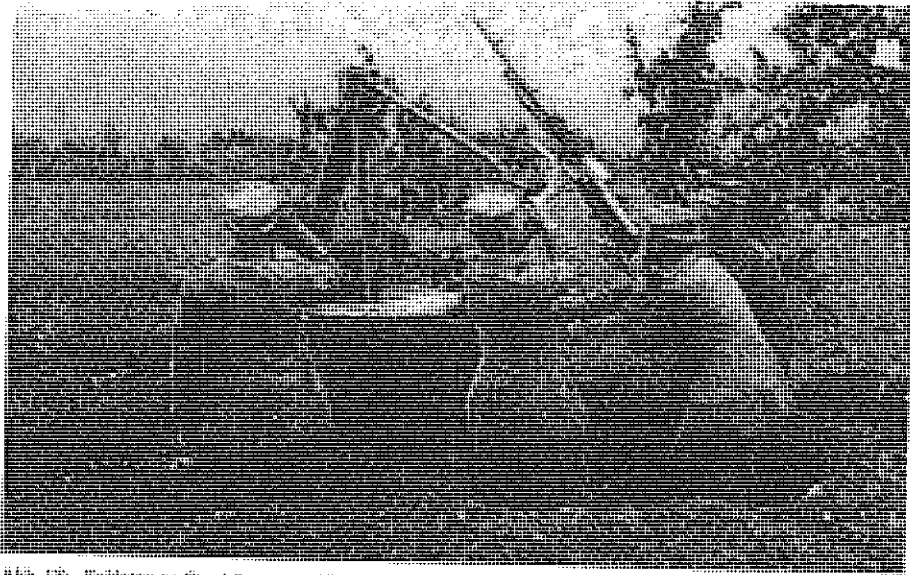


Abb. 18: Soldaten an Geschützen zur Abwehr feindlicher Jagdflugzeuge (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 19: Soldaten des Ballonregiments 21 bei der Umarmung der Überlebenden von Punkt Lotte abgeschossenen Ballons (Sammlung Mangels/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Diese Indienststellung wurde, wie das Leben und Sterben an der Front, ebenfalls vielfach mit Hilfe der Fotografie dokumentiert. So integrierte der münsterische Stadtarchivar Eduard Schulte in seine „Kriegschronik der Stadt Münster“⁷⁶ systematisch mehrere Hundert selbst aufgenommene Fotografien, die das Engagement der Stadt und ihrer Bürger für den Krieg bezeugen sollten.⁷⁷ Schultes Aufnahmen, die die Mobilmachung und die Spionagefurcht zu Kriegsbeginn ebenso ins Bild rücken wie die „Sammlung von Liebesgaben“ und die Behandlung der Kriegsgefangenen in den Lagern der Stadt, sind heute nicht nur eine wichtige Quelle der Stadtgeschichte, sondern besitzen als visuelle Repräsentationen der Auswirkungen des Ersten Weltkriegs auf das zivile Leben in Westfalen weit über Münster hinaus Bedeutung.

Dass Fotodokumentationen des Alltags an der Heimatfront auch ohne offiziellen Auftrag entstehen konnten, belegt die im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums überlieferte Sammlung Schäfer. Der 1867 im thüringischen Eichsfeld geborene Dr. Joseph Schäfer kam 1897 als Lehrer nach Recklinghausen, zunächst ans Gymnasium Petrinum, zwei Jahre später an die städtische Realschule (das spätere Hittorf-Gymnasium), deren Leitung er 1905 übernahm (Abb. 20). Auf den Ausbruch des Ersten Weltkriegs reagierte der promovierte Altphilologe mit patriotischer Begeisterung, die er auch seinen Schülern abverlangte.⁷⁸ Während des Krieges wurden ihm zusätzlich noch mehrere weitere Schulen unterstellt. Trotz seiner hohen beruflichen Belastung betätigte Schäfer sich vor und während des Krieges umfangreich fotografisch. Diese Aktivität stand im Kontext eines intensiven heimatpflegerischen Engagements, dem er sich schon bald nach seiner Übersiedlung in den Landkreis Recklinghausen verschrieben hatte. Das Vest Recklinghausen wurde Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge der Nordwanderung des Kohlebergbaus voll von der Industrialisierung erfasst. Der zugewanderte Schulmeister machte es sich zu einer ehrenamtlichen Aufgabe, die in seiner kulturpessimistischen Wahrnehmung zum Untergang verdamnte landschaftliche Schönheit und die altchwürdigen baulichen Zeugnisse der Region wenigstens mit der Kamera für die Nachwelt zu bewahren. So entstand eine umfangreiche Fotosammlung, die das LWL-Medienzentrum 1996 für sein Bildarchiv ankaufte. Schäfers Nachlass umfasst rund 1.700 Glas- und Papieroriginale und bietet eine wertvolle Bestandsaufnahme von Landschaften, Dörfern und Städten in der Region zwischen Emscher und Lippe im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.⁷⁹

⁷⁶ Eduard Schulte, *Kriegschronik der Stadt Münster 1914/18*. Mit 280 Photobildern, Münster 1930. Vgl. auch Kristina Thies, *Das Augusterlebnis in Münster im Spiegel der Kriegschronik Eduard Schultes*, in: Tobias Araud (Hg.), *Die Urkatastrophe als Erinnerung. Geschichtskultur des Ersten Weltkriegs*, Münster 2006, S. 99-131.

⁷⁷ Die Fotografien sind im Stadtarchiv Münster überliefert.

⁷⁸ Vgl. Hittorf Gymnasium 1904-2004. *Chronik und Festschrift der Schule*, Recklinghausen 2004, S. 29.

⁷⁹ Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen, Sammlung 08: Nachlass Joseph Schäfer. Eine erste Begegnung mit dem Werk Joseph Schäfers bietet der Bildband *Verlorene Paradiese*. Der Fotograf Joseph Schäfer und das Vest Recklinghausen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, hg. von Volker Jakob und Matthias Kordes, Recklinghausen 2007.

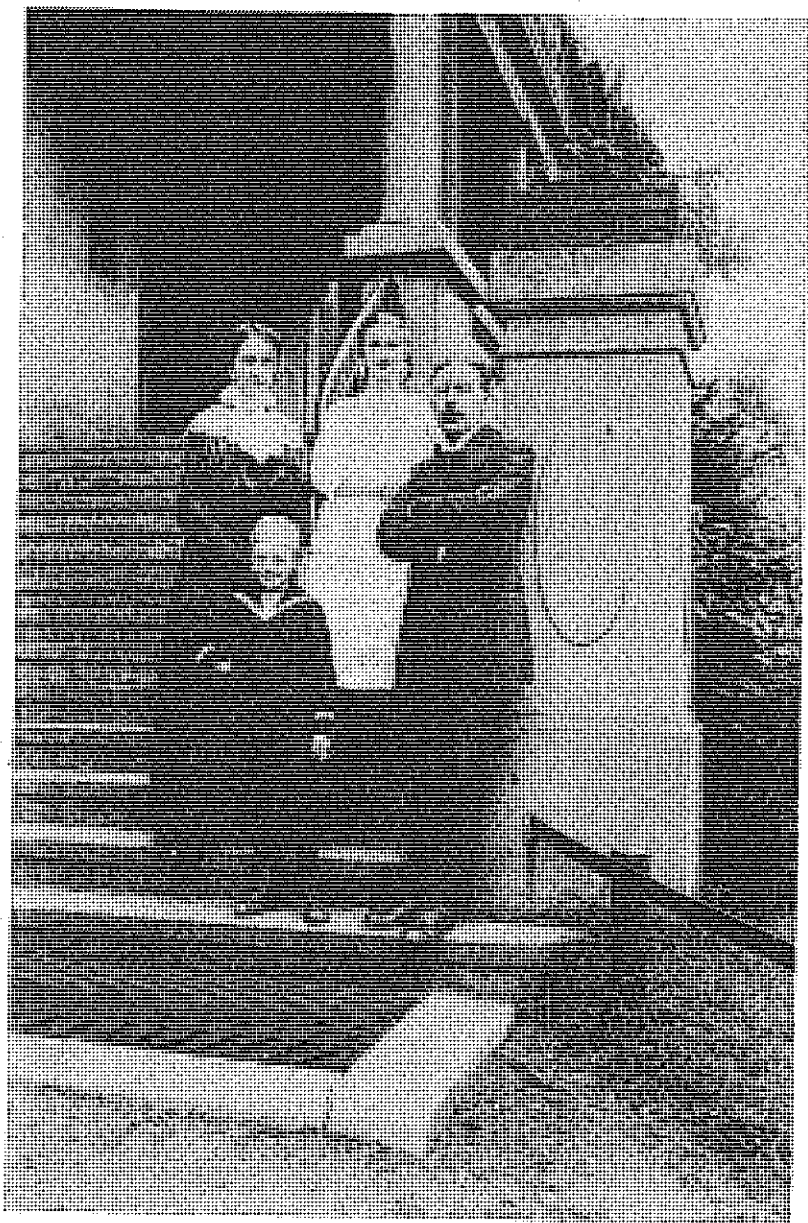


Abb. 20: Dr. Joseph Schäfer vor dem Portal der Städtischen Oberrealschule Recklinghausen mit Frau Maria, Tochter Maria und Sohn Hans-Joachim (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Etwas überraschend findet sich in der Sammlung auch ein kleiner Teilbestand von rund 65 Fotografien, der bestimmte Aspekte der Heimatfront des Ersten Weltkriegs in und um Recklinghausen dokumentiert.⁸⁰ Mit hoher Wahrscheinlichkeit bilden sie die Hinterlassenschaft einer „Kriegsbildersammlung“, die Schäfer im Rahmen seines Engagements für den Vestischen Heimatverein anfertigte.⁸¹ Er übernahm damit im Vest Recklinghausen ehrenamtlich eine ähnliche Aufgabe, wie sie Stadtarchivar Eduard Schulte in Münster im dienstlichen Auftrag ausübte.

Fast die Hälfte der Bilder rückt Frauen bei verschiedenen Erwerbstätigkeiten ins Bild. Die Palette reicht von einer uniformierten Milchkutscherin für die „Säuglingsmilchanstalt der Stadt Recklinghausen“ über gleichfalls uniformierte Postbotinnen, Schaffnerinnen und Fahrkartenkontrolleurinnen bis zu Laborantinnen des städtischen Gaswerks, Eisenbahnarbeiterinnen am Hauptbahnhof, einer Heizerin auf einer Dampflokomotive und Fabrikarbeiterinnen in einer Weichen- und Feldbahnfabrik (Abb. 21 und 22). Die Frauenarbeitsmotive spiegeln eine doppelte sozioökonomische Problemlage der Heimatfront: Zum einen waren – wegen der viel zu geringen öffentlichen Unterstützungsleistungen für Familien, deren Männer an der Front standen oder gar gefallen waren – viele Frauen gezwungen, sich eine Lohnarbeit zu suchen, um ihre Familie ernähren zu können. Zum anderen herrschte infolge der Einberufung von reichsweit 13 Millionen Männern ein großer Arbeitskräftemangel, weshalb die verstärkte Erwerbsarbeit von Frauen ausdrücklich propagiert wurde – wenn auch notabene nur für die Dauer des Krieges. Aus beiden Gründen stieg der Anteil erwerbstätiger Frauen gerade in bis dahin männlich dominierten Branchen seit 1914 deutlich an.⁸²

Über den konkreten Anlass für Joseph Schäfer, das Thema Frauenarbeit in Recklinghausen fotografisch über mehrere Jahre hinweg zu dokumentieren, lässt sich nur spekulieren. Die Darstellung der berufstätigen Frauen wirkt in hohem Maße inszeniert, und die visuelle Botschaft ist klar erkennbar: Die Frauen, so die eindeutige Aussage, sind in der besonderen Kriegssituation bereit und in der Lage, auch in klassischen Männerberufen „ihren Mann zu stehen“. Möglicherweise hatte Schäfer städtischerseits den Auftrag bekommen, mit Hilfe der Fotos für eine noch stärkere Gewinnung von Frauen für den Arbeitsmarkt zu werben, um so den Arbeitskräftemangel zu lindern und die öffentlichen Kassen von Unterstützungsleistungen zu entlasten. Vielleicht sollte und wollte der Fotograf aber auch nur dokumentieren, dass das in Recklinghausen bereits weitreichend geschah und die Frauen an der Heimatfront ihren Beitrag leisteten.

⁸⁰ Vgl. dazu schon Kerstin Burg, Wir übernehmen – Frauenarbeit im Ersten Weltkrieg, in: Im Fokus. Nachrichten aus dem LWL-Medienzentrum 1/2010, S. 19 f.

⁸¹ Siehe den Bericht über die Aktivitäten des Vereins für Orts- und Heimatkunde Recklinghausen für das Jahr 1918, in: Vestische Zeitschrift 27 (1918), S. 96. Für den freundlichen Hinweis danke ich Dr. Matthias Kordes. In dem im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums überlieferten Fotonachlass sind die Bilder in einer geschlossenen Rubrik „K“ zusammengefasst und fast durchweg mit „Kriegserinnerungen“ betitelt.

⁸² Vgl. Wehler, Gesellschaftsgeschichte, S. 94-102; für Westfalen: Peter Borscheid, Vom Ersten zum Zweiten Weltkrieg (1914-1945), in: Wilhelm Kohl (Hg.), Westfälische Geschichte, Bd. 3, Düsseldorf 1984, S. 313-438, hier S. 319 und 326 f.

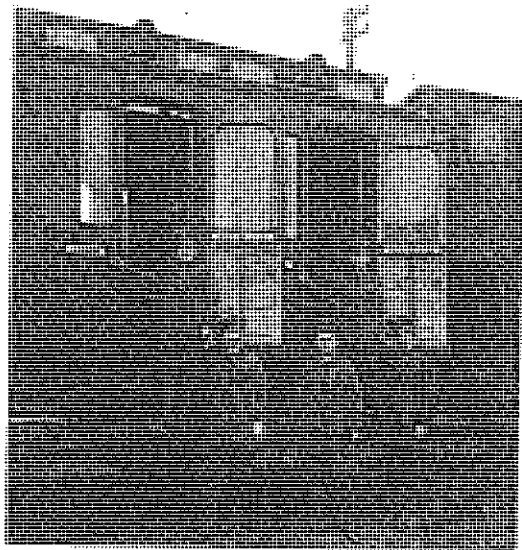


Abb. 21: Bahnschaffnerinnen in Uniform, Recklinghausen März 1917 (Sammlung Schäfer /LWL-Medienzentrum für Westfalen)

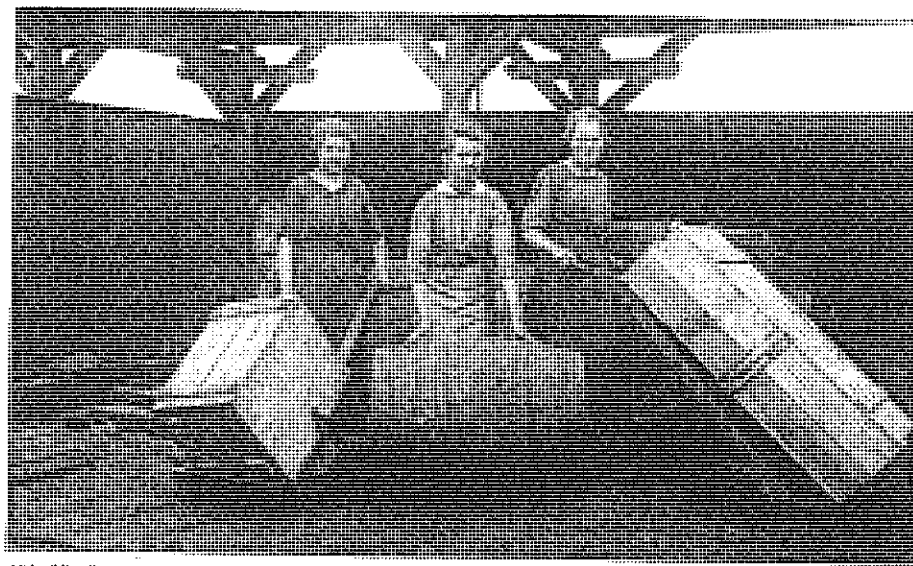


Abb. 22: Lastenträgerinnen am Güterbahnhof Recklinghausen, Mai 1918 (Sammlung Schäfer /LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Die übrigen rund 35 Fotos der „Kriegsbildersammlung“ jedenfalls dienen eindeutig dem Zweck, die Leistungen der Daheimgebliebenen zu bezeugen. So zeigen allein zehn Motive Kriegsmetallspenden, vier den Abtransport von Verwundeten aus einem von der Front kommenden Lazarettzug, drei eine öffentliche Suppenküche, je zwei die Arbeit in den städtischen Einrichtungen Schlachthof und Gaswerk, drei Kohletransporte mittels einer Straßenbahn bzw. einer Dampfwalze (Abb. 23), eines eine 1916 als „Kriegswahrzeichen“ enthüllte steinerne „Bergmannssäule“, und sechs porträtieren französische Kriegsgefangene, die in der Landwirtschaft eingesetzt wurden. Selbstbewusst, fast lässig präsentieren sie sich vor dem Fotografen (Abb. 24). Allein in Westfalen waren bei Kriegsende 284.000 Kriegsgefangene registriert, die nur zum geringeren Teil in Lagern interniert, zum größeren Teil zu Arbeitseinsätzen, vor allem in der Landwirtschaft, verpflichtet worden waren.⁸³

Zumindest punktuell lassen Schäfers Fotografien durchaus die Schwierigkeiten und Anstrengungen erkennen, vor die sich die Heimatfront durch den nicht enden wollenden Krieg gestellt sah: Die vor der Suppenküche auf Verpflegung wartenden Frauen und Kinder zeigen sichtlich die Entbehrungen und Anspannung in Folge des Hungers (Abb. 25), der Lazarettzug rückt das Thema Verwundung und Verkrüppelung ins Bild, der Kohletransport mittels Straßenbahn wirkt stark improvisiert, und den Gleis- und Fabrikarbeiterinnen sind die Strapazen der harten „Männerarbeit“ deutlich anzusehen. Gleichwohl transportieren Schäfers Fotografien insgesamt eine demonstrativ positive Botschaft: Die Heimatfront steht und leistet ihren Beitrag für einen siegreichen Krieg.

Parallel zu seiner „Kriegsbildersammlung“ setzte Joseph Schäfer bemerkenswerterweise auch seine heimatkundlichen Fotodokumentationen unvermindert fort und hielt so in über 400 Fotografien⁸⁴ Altstadtwinkel und Dorfstraßen, Kotten und Höfe, Wind- und Wassermühlen, aber auch Bauten des Industriezeitalters wie Zechen und Zechenkolonien, Schleusen, Kanalüberführungen und Eisenbahnbrücken, Bahnhöfe und Gasthäuser, neuerbaute Kirchen, Schulen, Krankenhäuser, Heil- und Pflegeanstalten, Rats- und Amtshäuser mit der Kamera fest. Ein bevorzugtes Motiv bilden Schlösser und Wasserburgen; sie erscheinen in der Rückschau wie melancholische Zeugnisse der zu Ende gehenden vormodernen Zeit mit ihrer gerade im nördlichen Westfalen stark von feudalen Strukturen geprägten Gesellschaftsordnung.

⁸³ Vgl. für Westfalen: Rainer Pöppinghege: Westfalen im Ersten Weltkrieg, www.westfaelische-geschichte.de/web38; allgemein auch Uta Hinz, Gefangen im Großen Krieg. Kriegsgefangenschaft in Deutschland 1914-1921, Essen 2005.

⁸⁴ Insgesamt weist die Suche im Online-Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für die Sammlung Schäfer und die Jahre 1914 bis 1918 607 Bilder aus, darunter sind aber ca. 100-150, die vor 8/1914 oder nach 11/1918 entstanden.

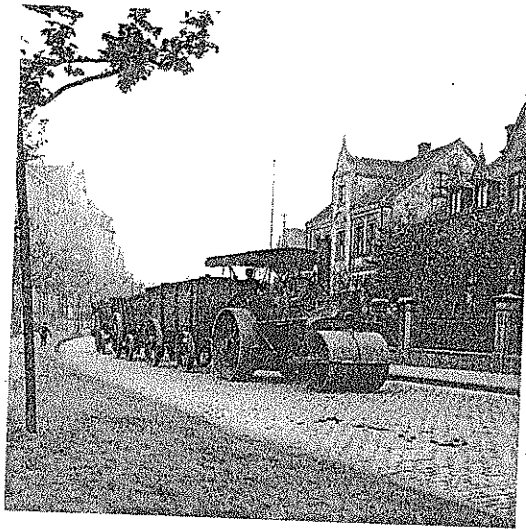


Abb. 23: Dampfwalze als Zugmaschine für den Kohletransport, Recklinghausen ca. 1918 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

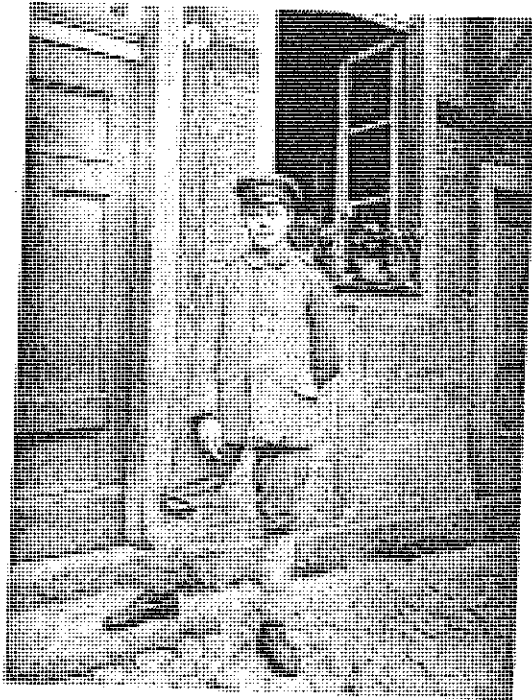


Abb. 24: Französischer Kriegsgefangener auf einem Hof in der Hohen Mark, ca. 1918 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

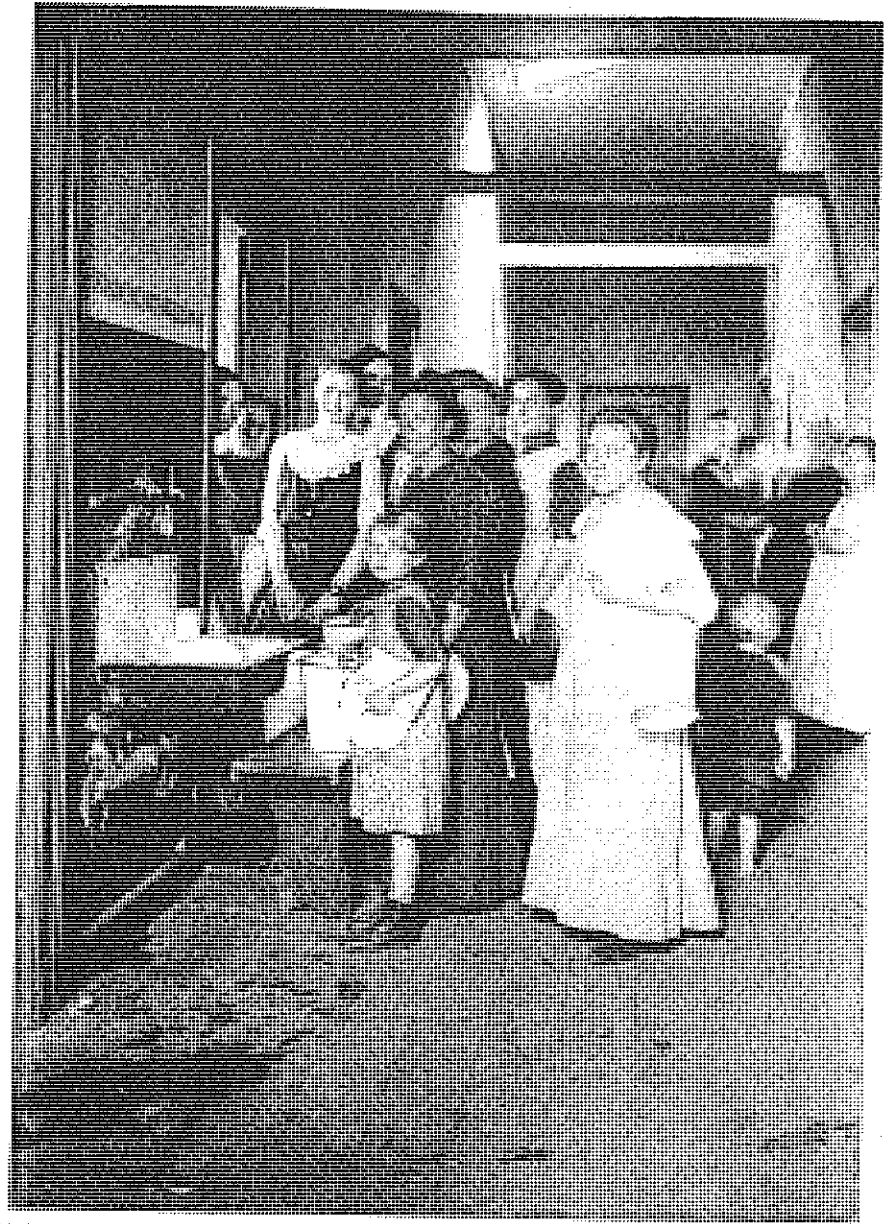


Abb. 25: Wartende Frauen und Kinder vor der Suppenausgabe in der Kriegsküche Recklinghausen-Hillerheide, August 1916 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

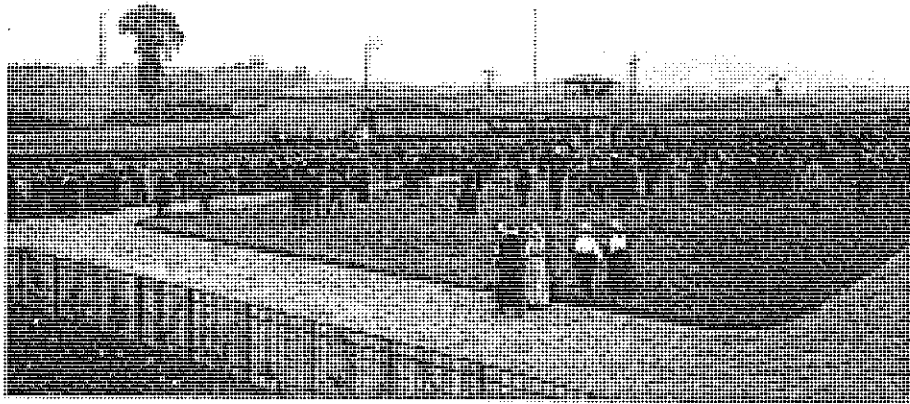


Abb. 26: Pferderennen auf der Galopprennbahn Gelsenkirchen-Horst, August 1916 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Neben vielen menschenleeren Landschafts- und Gebäudebildern bannte Schäfer auch eine ganze Reihe belebter Motive auf seine Glasplatten: spielende Kinder an der Lippe und am Dorfbrunnen, Kinder auf einem Schießstand im Jahr 1915, ein Pferderennen in Gelsenkirchen-Horst im August 1916 (Abb. 26), die Einschulung des Sohnes im gleichen Jahr, Familienausflüge mit Frau und Kindern in die Umgebung, Honoratiorentreffen, Schulwanderungen „mit der Prima“ (Abb. 27), Ausflügler an den Imbissständen auf dem Halterner Annaberg und sogar den zweimaligen Besuch eines türkischen Freundes der Familie aus Konstantinopel im Oktober 1917 und Mai 1918 (Abb. 28). Solche belanglos, manchmal auch kurios wirkenden Bilder bergen durchaus einen Quellenwert für die Geschichte des Ersten Weltkriegs und seine Wahrnehmung: Sie illustrieren, dass der Krieg in der Selbstdeutung von Bildungsbürgern wie Joseph Schäfer noch kein totaler war und zumindest ein Teil des Alltagslebens weiter seinen gewohnten zivilen Gang ging. Dass Schäfers Fotografien der Jahre 1917/18 die existenzielle materielle Not der letzten Kriegsphase ebenso ausblenden wie den zunehmenden Unmut in der Bevölkerung, belegt einmal mehr, dass der Wert der Quelle Fotografie weniger in ihrer realhistorischen als in ihrer deutungshistorischen Aussagekraft liegt.



Abb. 27: Schulausflug mit der „Prima“ der städtischen Oberrealschule. In der Mitte sitzend: Lehrer Dr. Joseph Schäfer, Juli 1917 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 28: Der türkische Freund der Familie Mehmed Zek Alaeddin aus Konstantinopel mit Schäfers Sohn Hans-Joachim, Oktober 1917 (Sammlung Schäfer/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Das gilt noch stärker für einen weiteren kleinen Sammlungsbestand zur Heimatfront, der im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums als Teil eines privaten Nachlasses überliefert ist, aber von professioneller Hand stammt und am Beginn des Ersten Weltkriegs augenscheinlich aus propagandistischem und kommerziellem Interesse entstand.⁸⁵ Sämtliche Fotos sind vom in Gütersloh ansässigen Fotografen Hermann Goldbecker angefertigt und als Postkarten verkauft worden.⁸⁶ Der im LWL-Medienzentrum überlieferte Sammlungssplitter hat zwei Schwerpunkte: Rund die Hälfte der 31 Fotografien dokumentiert die Mobilmachung des Sommers 1914 in der ostwestfälischen Kreisstadt Gütersloh: eine Parade, die Schießausbildung von Rekruten und vor allem die Verladung von Kriegsgerät und Verabschiedung von Soldaten auf dem Bahnhof der Stadt. Frappierend ist, wie sehr einige der Aufnahmen motivisch den bis heute in fast jedem Schulbuch abgedruckten Bildikonen zur Illustration der (tatsächlichen oder vermeintlichen) Kriegsbegeisterung von 1914 gleichen:⁸⁷ Demonstrativ zuversichtlich präsentieren sich auf gleich vier Aufnahmen Soldaten in den offenen Türen und Fenstern von Zugwaggons den ihnen zuwinkenden Menschen auf dem Bahnsteig; und selbst die typischen, auf die Waggons gekritzelten markigen Siegesparolen sind zu erkennen (Abb. 29). Offenbar gehörten solche Rituale auch in der westfälischen Provinz zu festen Bestandteilen der öffentlichen Inszenierung des „Augusterlebnisses“.

Den zweiten Schwerpunkt bilden Aufnahmen von Kriegsgefangenen. Vier zeigen deren Ankunft auf dem Bahnhof von Gütersloh, sechs ihre Internierung im Sennelager zwischen Bielefeld und Paderborn. Anders als auf den Schirrmann-Fotos werden die Kriegsgefangenen hier visuell eindeutig als exotische Trophäen vorgeführt, zumal drei Aufnahmen explizit „Zuaven“, also französische Kolonialsoldaten, ablichten, während ein viertes, durch die auf die Abbildung gedruckte Texterläuterung eine ausdrückliche Herabwürdigung vornimmt: „Von England für je 800 Mk. gedungene Söldner beim Minenlegen in der Nordsee abgefangen, bei der Arbeit im Sennelager“ (Abb. 30).⁸⁸ Solche Fotos und Bildlegenden, die die Kriegsgegner der Deutschen als rassistisch-kulturell und moralisch minderwertige Söldnertruppen diskreditierten,⁸⁹ sollten gleichsam spiegelbildlich wirken: Die Deutschen – so ihre Botschaft – fochten in diesem Krieg anders als ihre Feinde mit eigenen Kräften und fairen Mitteln.



Abb. 29: Verabschiedung von Soldaten auf dem Bahnhof in Gütersloh, Postkarte 1914 (Hermann Goldbecker/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 30: Britische Kriegsgefangene im Sennelager, Postkarte 1914 (Hermann Goldbecker/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

⁸⁵ Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen, Sammlung Niemöller. Der Gütersloh betreffende Teil der Aufnahmen ist parallel auch im Stadtarchiv Gütersloh überliefert. Freundlicher Hinweis des Gütersloher Stadtarchivars Stephan Grimm vom 2.9.2013.

⁸⁶ Ein Teil der im Stadtarchiv befindlichen Aufnahmen wird 2014 in einer Ausstellung zu sehen sein, die zunächst in Gütersloh und anschließend in der französischen Partnerstadt Chateauroux gezeigt wird.

⁸⁷ Zu den Stereotypen des Bildkanons vom August 1914 vgl. Hüppauf, Fotografie, S. 113.

⁸⁸ Im Stadtarchiv Gütersloh lagert übrigens eine weitere Postkartenserie Goldbeckers, die das dortige Offiziersgefangenenlager darstellt und offensichtlich mit der Intention entstand, die gute Behandlung der gefangenen Offiziere zu demonstrieren.

⁸⁹ Zu den langen Kontinuitäten des „kolonialen Blicks“ in der Kriegsfotografie des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Petra Bopp, „Die Kamera stets schussbereit“. Zur Fotopraxis deutscher Soldaten im Ersten und Zweiten Weltkrieg, in: Paul (Hg.), Jahrhundert der Bilder, S. 164-171, hier S. 167 f.

3.4. Fotografien im „Krieg der Erinnerung“ – Unterrichtsbildreihen der Weimarer Zeit

„Wars never stop when fighting ends“⁹⁰ – für kaum ein Völkerschlachten gilt dieser Satz von Susan Carruthers stärker als für den Ersten Weltkrieg. Kaum schwiegen im November 1918 die Waffen, da setzte zwischen den ehemaligen Feindstaaten, aber auch innerhalb Deutschlands ein „Krieg um die Erinnerung“ ein.⁹¹ Die Fotografie bildete in diesem Kampf um die Deutungshoheit über die Fragen nach der Schuld am Kriegsbeginn und an der deutschen Niederlage („Dolchstoßlegende“), nach der Kriegführung („Kriegsgräuel“) und nach der Sinnhaftigkeit des Krieges überhaupt eine wichtige Waffe. Nachdem zunächst der linke Pazifist Ernst Friedrich in seinem 1924 in vier Sprachen veröffentlichten Bildwerk „Krieg dem Kriege!“ die emotionale Wucht bis dahin nie veröffentlichter Schockfotos vom Leiden und Sterben an der Front und in den Lazaretten demonstriert hatte,⁹² antwortete die nationalkonservative Rechte mit einer ganzen Reihe von patriotischen Weltkriegsbüchern, die in Bild und Text den Mythos des unbesiegten deutschen Heeres, der technischen wie moralischen Überlegenheit der deutschen Kriegführung sowie allgemein der Faszination des Schreckens an der Front huldigten.⁹³ Die Publikationen einer eher konservativen Richtung – beispielsweise von George Soldan und Hermann Rex⁹⁴ – wurden dabei hinsichtlich der visuellen Ausdruckskraft bald überholt von Vertretern der neuen nationalistischen Rechten, etwa Ernst Jünger und Franz Schauwecker,⁹⁵ die die „Stahlgewitter“ des Frontkrieges als Geburtsstunde eines neuen soldatischen Menschen und einer neuen Weltauffassung betrachteten und in ihren Bildpublikationen einer Ästhetik der Gewalt huldigten.

Beide Richtungen konnten für ihre Veröffentlichungen auf die umfangreichen Sammlungsbestände des 1919 zur Untermauerung der nationalkonservativen Kriegsdeutung gegründeten „Reichsarchivs“ zurückgreifen, das die während des Krieges vom Bild- und Filmamt (BUFA) der Obersten Heeresleitung zu Propagandazwecken zusammengestellten Fotografien übernommen hatte.⁹⁶ Vor allem die Bücher der neuen Nationalisten nahmen aber auch Ageuturbilder und Amateurfotos von „Schützengrabenphotographen“ auf.

Während die visuelle Deutungsschlacht der Text-Foto-Bücher der Weimarer Republik in einer Reihe von Studien aufgearbeitet ist, hat die Tatsache, dass Kriegsphotografien auch im Schulunterricht der Zwischenkriegszeit zum Einsatz kamen, bislang keine Beachtung in der historischen Forschung gefunden. Dass der pädagogische Einsatz von Weltkriegsfotografien aber ein lohnendes Forschungsfeld sein kann, zeigt ein Bestand von 18 Unterrichtsbildreihen mit zusammen rund 550 hochwertigen Fotografien, die im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums überliefert sind. Die Serien stammen aus dem Verleihbestand der ehemaligen Lichtbildstelle des Regierungsbezirks Arnsberg und wurden dem LWL-Bildarchiv 1998 zusammen mit einer großen Zahl von heimatkundlichen Unterrichtsbildreihen überlassen.⁹⁷ Sie sind inzwischen allesamt online erschlossen und recherchierbar.⁹⁸

Solche Bildreihen in Form von Glaspositiven, zumeist im Format 8 x 10 cm, etablierten sich zum Teil schon vor, flächendeckend dann nach dem Ersten Weltkrieg als wichtiges neues Medium zur Veranschaulichung des Unterrichts. Sie wurden mit lichtstarken Projektoren an die Wände der verdunkelten Klassenräume geworfen und in aller Regel durch einen Vortrag des Lehrers begleitet.⁹⁹ Auch in den Geschichtsunterricht und die „vaterländische Erziehung“ fanden die Lichtbildreihen rasch Eingang. Um den wachsenden Bedarf an diesen Bildern zu decken, entstanden bald spezielle Verlage, die Diaserien für Lehrzwecke produzierten und verkauften, meist mit erläuternden Begleitheften für die Hand des Lehrers, die heute eine wichtige Erschließungshilfe bilden.

Auch 15 der 18 im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums überlieferten Bildreihen zum Ersten Weltkrieg sind eindeutig Verlagsproduktionen. Lediglich bei den drei zeitlich frühesten Reihen, die bemerkenswerterweise bereits während des Krieges entstanden und schon 1917 im Verleihverzeichnis der Lichtbildstelle Arnsberg gelistet sind,¹⁰⁰ ist die Herkunft unklar. Sie tragen die Titel „Bilder aus dem ersten Kriegsjahre 1914“, „Bei unseren tapferen Feldgrauen in West und Ost“ und „Bilder aus den Kriegsjahren 1915-1917“.¹⁰¹ Motivisch zeichnen die drei Reihen ein durchaus facettenreiches Panoramabild des Krieges: Sie zeigen – natürlich immer aus deutscher Perspektive – Kriegsschauplätze, Kriegstechnik und Kriegsakteure aller Art, von Generälen über Fliegeriko-

⁹⁰ Zit. nach Paul, *Bilder des Krieges*, S. 133.

⁹¹ Vgl. Michael Haverkamp, „Zwei Millionen Tote! Umsonst?“. Der Erste Weltkrieg in der politischen Propaganda der Zwischenkriegszeit, in: Spilker/Ulrich (Hg.), *Tod als Maschinist*, S. 228-239 und Gerd Krumeich, *Konjunkturen der Weltkriegserinnerung*, in: Rainer Rother, *Der Weltkrieg 1914-1918. Ereignisse und Erinnerung*, hg. im Auftrag des Deutschen Historischen Museums, Berlin 2004, S. 68-73.

⁹² Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la Guerre! War against War Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin 1924; vgl. dazu auch Astrid Deilmann, *Grenzen des Darstellbaren in der Fotografie. Anmerkungen zu Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege!“* von 1924, in: Raoul Zühke (Hg.), *Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg*, Hamburg 2000, S. 397-430.

⁹³ Vgl. dazu Oster, *Gesicht des Krieges*; Paul, *Bilder des Krieges*, S. 133-137.

⁹⁴ Hermann Rex, *Der Weltkrieg 1914-1918 in seiner rauhen Wirklichkeit. Das Frontkämpferwerk. 600 Originalaufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes und des Fotografen Hermann Rex*, Oberammergau 1926; George Soldan, *Der Weltkrieg im Bild: Originalaufnahmen des Kriegs-, Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht*, Oldenburg 1926.

⁹⁵ Jünger, *Antlitz*; Schauwecker, *So war der Krieg*.

⁹⁶ Vgl. Oster, *Gesicht des Krieges*; S. 25-27.

⁹⁷ Vgl. dazu schon Markus Köster, *Fotografien als Medien der Heimatpflege. Entstehung, Funktion und Bildprogramm westfälischer Lichtbildreihen der Jahre 1912 bis 1939*, in: *Westfälische Forschungen* 58 (2008), S. 185-212.

⁹⁸ Bildarchiv des LWL-Medienzentrums für Westfalen, Sammlung 01: *Historische Landeskunde*. Die Reihen sind jeweils unter dem Kürzel „MZA“ mit der ursprünglichen Reihenummer und einem allerdings nicht immer originalen Titel verzeichnet.

⁹⁹ Vgl. Willy Scheel, *Das Lichtbild und seine Verwendung im Rahmen des regulären Schulunterrichts*, Leipzig 1908; Hans Ammann, *Lichtbild und Film in Unterricht und Volksbildung. Lehrbuch der Technik, Pädagogik, Methodik und Ästhetik des Lichtbildes*, München 1936; Joachim Pascheu, *AV-Medien für die Bildung. Eine illustrierte Geschichte der Bildstellen und des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, Grünwald 1983, S. 10-12.

¹⁰⁰ Siehe das Verzeichnis der Lichtbildstelle Arnsberg, in: *Mitteilungen der staatlichen Zentralstelle für Jugendpflege im Regierungsbezirk Arnsberg* 5 (1917), H. 3, Anhang, Nr. 3, S. 7. Dort sind mit „Der Kaiser und der Krieg“, „Durch Belgien“ und „Die Kämpfe um Verdun 1916“ noch drei weitere, nicht erhaltene Reihen gelistet.

¹⁰¹ Die erstgenannte Reihe bestand aus 54 Bildern (erhalten 50), die zweite aus 71 (erhalten 39), die dritte aus 80 (erhalten 67). Im Bildarchiv des LWL-Medienzentrums tragen die Reihen die Signaturen MZA 542-544.

nen und Kriegsgefangene bis zu einem 72-jährigen Kriegsfreiwilligen und einem deutschen Kriegselefanten namens Jenny. Einen besonderen Akzent legen die Reihen auf die Internationalität des Krieges: Neben der deutschen West- und Ostfront lernen die Schüler den Krieg in den Alpen, auf dem Balkan, in Kleinasien und in Afrika kennen. In fast touristischer Manier werden bauliche Sehenswürdigkeiten der von deutschen Truppen besetzten Regionen und Städte vorgeführt: der Dom von Reims ebenso wie die Tuchhallen in Krakau oder eine Synagoge im heute weißrussischen Lunna Wola.

Aus heutiger Sicht besonders eindrücklich sind Bilder, die die Zivilbevölkerung und ihr Kriegsschicksal ins Bild rücken: Jüdische Händler, die deutschen Soldaten vor der Kulisse eines ärmlichen Shtetls Fleisch verkaufen, Flüchtlingstrecks in Ostpreußen und Galizien (Abb. 31) oder polnische Bauern, die deutsche Offiziere auf Knien um Entlassung aus der Zwangsarbeit bitten (Abb. 32). Bemerkenswert ist, dass die für den Schulunterricht erstellten Bilder auch Verwundung und Tod nicht völlig ausblenden: Ein eindrucksvolles Foto zeigt ein deutsches Lazarett mit Brandverletzten (Abb. 33), auf einem anderen transportieren österreichisch-ungarische Soldaten in einem Tragetuch einen gefallenen Kameraden und auf einem dritten liegt ein totes Pferd auf einer Straße – für Kinder ein starkes, weil nachvollziehbares Symbol für Leiden und Tod.¹⁰²

Zu jeder der drei Reihen ist ein Begleitmanuskript unbekannter Autorenschaft erhalten.¹⁰³ Die ausformulierten Texte ordnen den Fotografien gleichsam die erwünschten Botschaften an die Schüler zu. So heißt es zu einer Aufnahme, die vier Soldaten in einem eher beengt und primitiv wirkenden Unterstand zeigt: „Behaglich haben sich einige Soldaten am warmen Ofen eingefunden, um ihre Liebesgabenzigarren zu rauchen und von der fernen Heimat und ihren Lieben daheim zu erzählen“ (Abb. 34).¹⁰⁴ Die unspektakuläre Abbildung eines verlassenen russischen Schützengrabens wird wie folgt kommentiert: „Die Verluste des Feindes gingen ins Ungeheure. Die weichenden Russen, aufs Schärfste verfolgt, mussten sich zu Tausenden ergeben. Das furchtbare Artillerie- und Gewehrfeuer der Unsrigen lichtete ihre Reihen. Aber auch mancher Brave von unseren Feldgrauen fand sein Grab an den Karpatenhängen und in Galizien.“¹⁰⁵ Der Kommentar zu einem Foto, auf dem deutsche Soldaten in einem Schützengraben posieren, erläutert sogar die Entstehungsbedingungen und originäre Funktion dieser Fotografie: „An einer ungefährdeten Stelle sitzen unsere Feldgrauen an den Rändern des Grabens, um sich auf die photographische Platte bannen zu lassen. Eine lichtdichte Dunkelkammer findet der Photograph in den Unterständen und bald gehen die Ansichtskarten mit Gruß und Kuss in die liebe deutsche Heimat ab“ (Abb. 35).¹⁰⁶

¹⁰² Zur Darstellung von toten Pferden als Symbol für Sterben und Tod im Krieg siehe z. B. die Abbildungen bei Jünger, *Antlitz*, S. 297-301; vgl. auch Oster, *Gesicht des Krieges*, S. 28 f.

¹⁰³ Die Manuskripte sind im LWL-Medienzentrum bemerkenswerter Weise als getippte DIN-A4-Seiten überliefert, die auf der Titelseite den Hinweis „Eigentum der Lichtbilderhauptstelle für Jugendpflege im Regierungsbezirk Arnberg. Alle Rechte vorbehalten“ tragen. Trotzdem ist davon auszugehen, dass die Manuskripte nicht nur für die Lichtbildstelle Arnberg verfasst worden, weil keinerlei regionale Bezüge erkennbar sind.

¹⁰⁴ Vortragsmanuskript „Bei unseren tapferen Feldgrauen in West und Ost“, S. 7 f. (Bildarchiv des LWL-Medienzentrums).

¹⁰⁵ Ebd., S. 19.

¹⁰⁶ Ebd., S. 8.

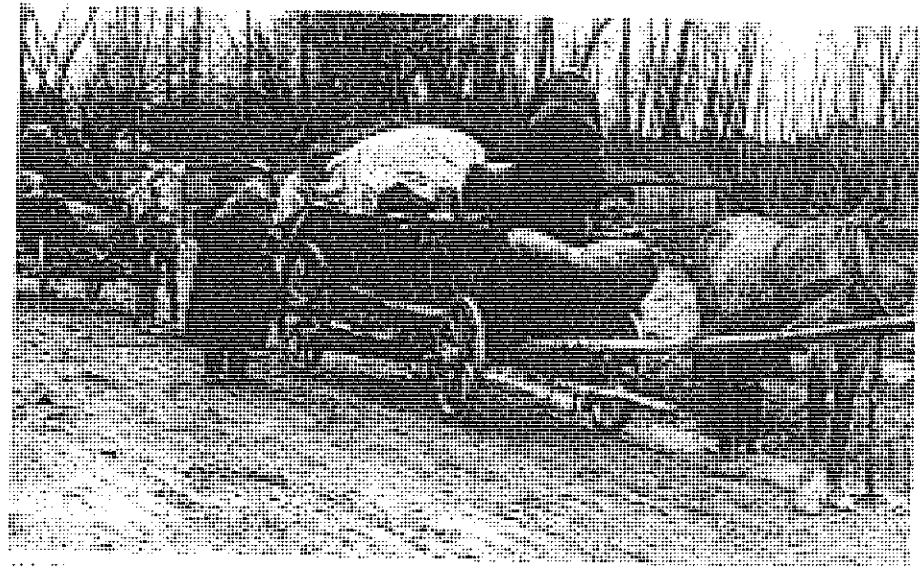


Abb. 31: Polnische Flüchtlinge in Galizien, ca. 1915
(Unterrichtsbildreihe 1917/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 32: Polnische Bauern bitten deutsche Soldaten um ihre Entlassung aus der Zwangsarbeit, Polen ca. 1916
(Unterrichtsbildreihe 1917/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 33: Verwundete und Brandverletzte in einem deutschen Lazarett, Frankreich ca. 1916
(Unterrichtsbildreihe 1917/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

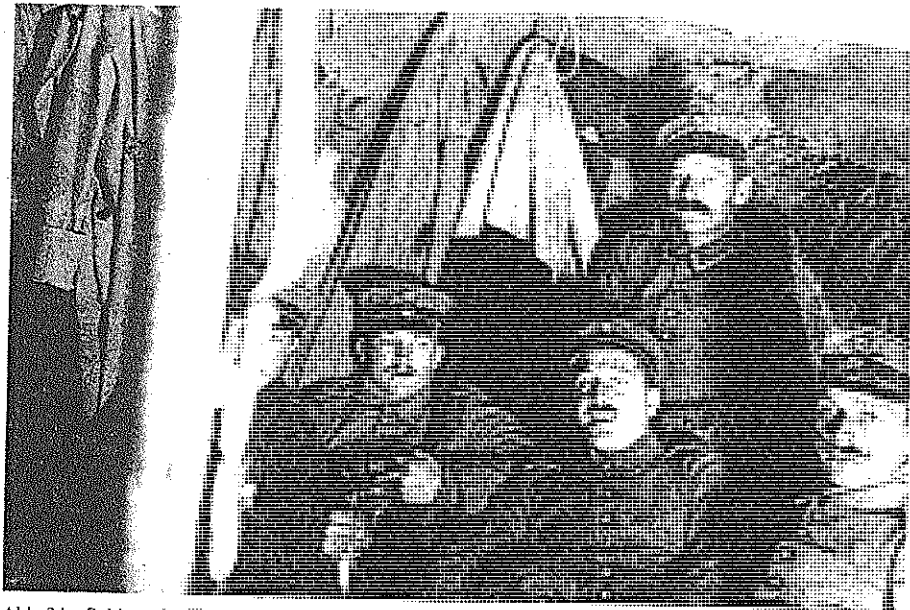


Abb. 34: Soldaten im Unterstand in einem Steinbruch bei Soissons/Nordfrankreich, 1914
(Unterrichtsbildreihe 1917/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

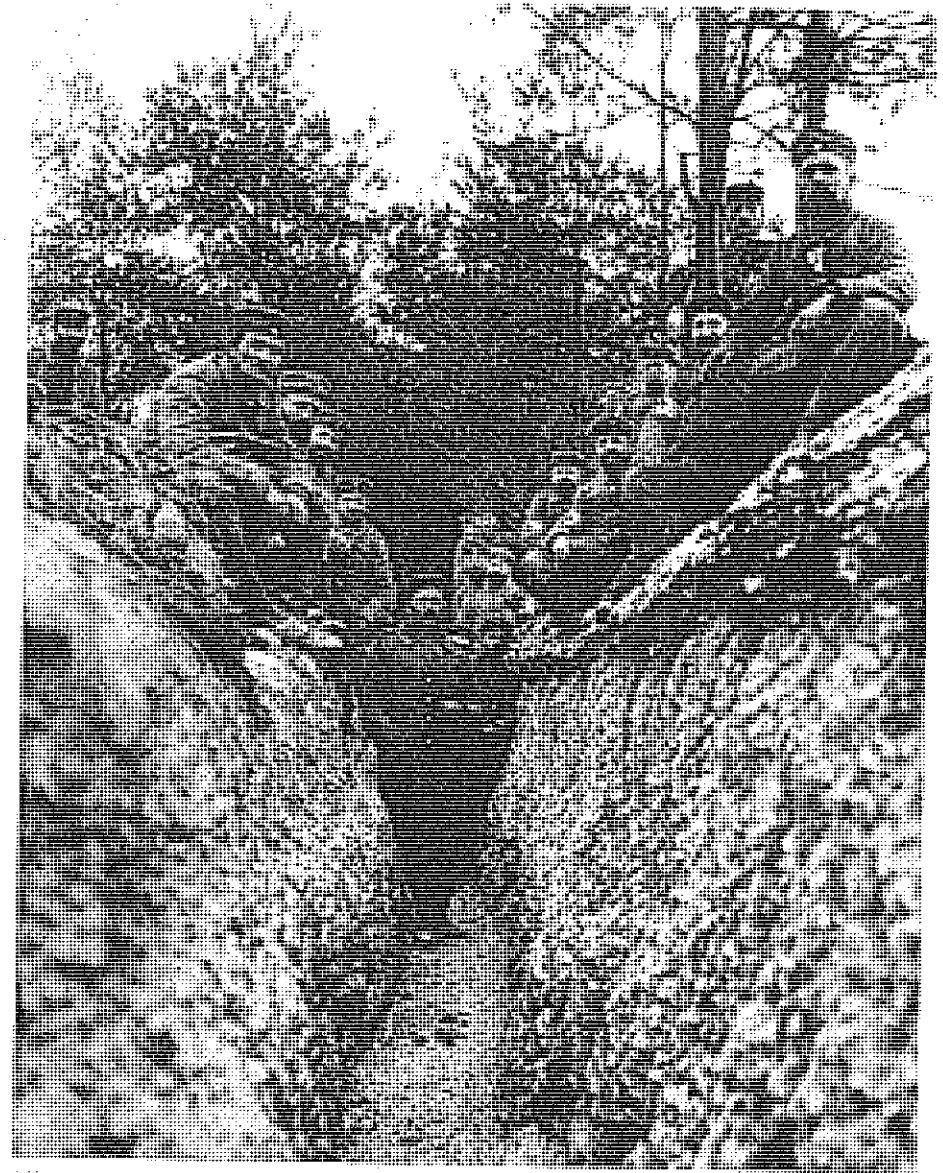


Abb. 35: Deutsche Soldaten posieren in einem Schützengraben für eine Postkarte, Frankreich ca. 1914
(Unterrichtsbildreihe 1917/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Dass die 1917 publizierten Reihen und Begleittexte bereits in hohem Maße unter dem Eindruck der sich im vierten Kriegsjahr ausbreitenden Kriegsmüdigkeit standen und ihr durch patriotische Durchhalteparolen entgegenzutreten versuchen, verdeutlicht das Schlusswort des Vortrags zur dritten Reihe. Dort heißt es: „Möge bald nach siegreichem Ringen ein ehrenvoller, dauernder Friede der Lohn sein für all die glänzenden Heldentaten unserer tapfern [!] Feldgrauen, unserer tapfereren Blaujacken!“¹⁰⁷

Die übrigen 15 im LWL-Medienzentrum überlieferten Reihen stammen aus der Nachkriegszeit. Acht wurden Mitte der 1920er Jahre vom „Vaterländischen Lichtbildverlag“ Stuttgart unter dem Gesamtreihentitel „Der Weltkrieg in Lichtbildern. Einzeldarstellungen mit Erläuterndem Text“ herausgebracht. Nach den im Begleitheft vermerkten Originalnummern muss der Vaterländische Lichtbildverlag insgesamt über hundert dieser Weltkriegsbildreihen publiziert haben.¹⁰⁸ Die im LWL-Medienzentrum überlieferten Reihen enthalten fast alle je 24, zwei von ihnen 48 Bilder. Mit Ausnahme der Reihe „Unser Hindenburg“ nehmen sie einzelne Kriegsschauplätze und Schlachten in den Blick, von „Ypern 1914“ über die „Tankschlacht bei Cambrai“ bis zur „Skageraksschlacht“. Als Begleitheftautoren fungierten durchweg ehemalige Offiziere, vom Leutnant bis zum Vizeadmiral. Sie verfassten Vorträge, die zumeist keinen unmittelbaren Bezug auf die Fotografien nahmen, sondern den Lichtbildfundus als Erzählanlass benutzten, um den Schülern mit Anekdoten und Heldengeschichten sowie militärtechnischen Erläuterungen die Bedeutung und Größe des Kampfes zu vermitteln.

Augenfällig ist dabei die starke Glorifizierung der deutschen Soldaten, denen eine Herabwürdigung der Gegner, vor allem der von Briten und Franzosen eingesetzten Kolonialsoldaten entgegensteht. So beschwört Leutnant d.R. Wilhelm Schulz in seinem Begleitheft „Die deutsche Jugend in der Schlacht von Ypern im Oktober-November 1914“ den Helden- und Opfermut der jungen deutschen Kriegsfreiwilligen, die in Flandern „in grenzenloser Begeisterung und wildestem Draufgängertum einen wahrhaften Heldenkampf geliefert und ihre Leiber zum Schutze des Vaterlandes hingeworfen“ hätten,¹⁰⁹ während sich auf der gegnerischen Seite „ein buntes Völkergemisch – Engländer, Inder, Franzosen und Neger ... zur Vernichtung des deutschen Heeres versammelt“ habe (Abb. 36).¹¹⁰

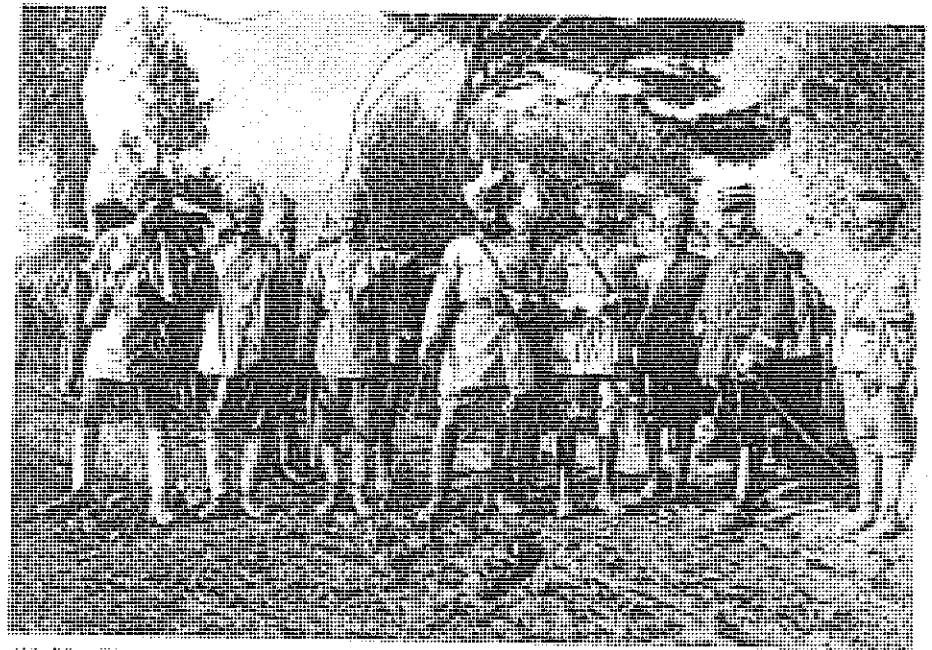


Abb. 36: „Ein buntes Völkergemisch“ – Indische Soldaten mit einem englischen und einem französischen Offizier, Ypern 1914 (Unterrichtsbildreihe ca. 1925/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Die Reihe „Aus den Kämpfen um Reims und in der Champagne 1914“ eröffnet mit einer Propagandazeichnung der Entente, die deutsche Gräueltaten an der belgischen Zivilbevölkerung anprangert (Abb. 37).¹¹¹ Sie wird im Begleitheft von Major a. D. Fritz Renner als „ein belgisches Hetzbild“ charakterisiert und mit den Worten kommentiert: „Jeder deutsche Soldat, der durch Belgien marschiert ist, weiß, in welcher hinterhältiger, niederträchtiger und grausamer Weise sich die belgische Zivilbevölkerung an den Kämpfen beteiligt und den deutschen Vormarsch aufzuhalten versucht hat. Mancher deutsche Soldat ist den Schüssen hinterlistiger belgischer Heckenschützen zum Opfer gefallen. Daß in solchen Fällen das Kriegsrecht sprechen mußte, ist selbstverständlich, ebenso selbstverständlich und wahr aber ist, daß die deutsche Führung und der gutmütige deutsche Soldat sich niemals zu übertriebenen oder gar grausamen Handlungen, noch dazu gegen wehrlose Frauen, hergegeben haben.“¹¹²

¹⁰⁷ Vortragsmanuskript „Bilder aus den Kriegsjahren 1915-1917“, S. 28.

¹⁰⁸ Die im LWL-Medienzentrum überlieferten Reihen tragen Originalnummern von 10 bis 102.

¹⁰⁹ Wilhelm Schulz, Die deutsche Jugend in der Schlacht von Ypern im Oktober – November 1914, S. 27. Begleitheft zur Reihe MZA 534: Ypern 1914. Der Autor rekurriert auf den „Mythos von Langemarck“, die (falsche) Behauptung der Heeresleitung, dass in den beteiligten Truppenteilen vor allem junge deutsche Kriegsfreiwillige gedient und sich bei einem Angriff westlich des Ortes Langemarck am 10. November 1914 mit dem Deutschlandlied auf den Lippen für ihre Nation geopfert hätten.

¹¹⁰ Ebd., S. 7. Das Bild zeigt übrigens acht indische Angehörige der britischen Truppen mit einem englischen sowie einem französischen Offizier; ein „Neger“ ist nirgends zu entdecken.

¹¹¹ Dass es zu solchen Verbrechen an der Zivilbevölkerung kam, ist heute unumstritten; vgl. Laurence van Ypersele, Belgien, in: Hirschfeld/Krumeich/Renz, Enzyklopädie, S. 44-49, hier S. 45.

¹¹² Fritz Renner, Aus den Kämpfen um Reims und in der Champagne 1914, S. 1. Begleitheft zur Reihe MZA 535.



Abb. 37: Belgisches Propagandabild: Deutsche Soldaten verüben Gräueltaten gegen die Zivilbevölkerung (Unterrichtsbildreihe ca. 1925/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Während die Bildreihen des Vaterländischen Lichtbildverlags sich eindeutig einem unversöhnlich-revisionistischen und kriegsglorifizierenden Geschichtsbild verpflichtet zeigen, beinhalten die als dritter Teilbestand im LWL-Medienzentrum archivierten Unterrichtsreihen zum Ersten Weltkrieg eine sehr viel ausgewogenere Darstellung. Es handelt sich um sieben Reihen à 25 Bilder, die 1929 vom Leipziger Spezialverlag „E.A. Seemanns Lichtbildanstalt“ als „Seestern-Lichtbildreihen zur Geschichte, 4. Teil: Der Weltkrieg und die Nachkriegszeit“ mit einem gemeinsamen Begleitbuch herausgegeben wurden.¹¹³ Als Bearbeiter aller sieben Reihen zeichnete der Leipziger Studienrat Karl Leonhardt verantwortlich, prominenter Mitherausgeber war jedoch der ebenfalls aus Leipzig stammende Historiker, Publizist und Politiker Prof. Dr. Walter Goetz, der sich schon während des Ersten Weltkriegs als Befürworter eines Verständigungsfriedens exponiert hatte und von 1920 bis 1928 für die linksliberal-republiktreue Deutsche Demokratische Partei im Reichstag saß.¹¹⁴

Im Vorwort heißt es, dass „aus einer ungeheuren Zahl von Bildern (es waren über 50.000) diese 150 Bilder vom Weltkrieg ausgewählt wurden. Dabei leitete der Gedanke die Auswahl, den Weltkrieg nicht in allen Einzelheiten seines zeitlichen Ablaufs im

Bilde darzustellen, sondern nur seine typischen Gestalten als Graben- oder Bewegungskrieg, als Minen- oder Gaskrieg u.s.f. zu geben. Die Landschaft des Krieges und der Mensch im Kriege, wie sie sich jedem Mitkämpfer unauslöschlich eingeprägt hat, soll hier in typischen Bildern erscheinen.“¹¹⁵

Die Reihenstruktur folgt dem Versuch einer systematischen Gliederung: Zwei einleitende Serien zeigen Karten zum Kriegsverlauf, handelnde Personen und wichtige Ereignisse sowie die Kriegsschauplätze, dann folgen drei Reihen, die die „Technik des Weltkrieges“, unterteilt in „Infanterie“, „Artillerie und übrige Waffen“ sowie „See und Luftkrieg“, darstellen. Die beiden übrigen Reihen thematisieren „Die Heimat im Kriege“ sowie „Die Welt nach dem Kriege“.

Anders als die Reihen des Vaterländischen Lichtbildverlags üben die Seestern-Lichtbildreihen zumindest partiell Kritik an der deutschen Kriegführung¹¹⁶ und rücken neben vielen militärtechnischen Details auch die Opfer und die Inhumanität des Krieges ins Bild. So beschreibt der Begleittext zu einem Bild der Serie „Infanterie“, das mit „Gasangriff“ überschrieben ist (Abb. 38), detailliert die Eskalationsspirale der Entwicklung und des Einsatzes von Giftgas durch beide Seiten und weist ausdrücklich darauf hin, dass der Giftgaseinsatz der Haager Landkriegsordnung widersprach.¹¹⁷ Und zum Foto eines russischen Leichenfeldes heißt es: „Deutlicher noch als Zahlen redet dieses Bild. Es vermittelt eine Vorstellung davon, welches Opfer an Menschen der Krieg gekostet. Er vermittelt zugleich aber auch eine deutliche Anschauung, mit welcher rücksichtslosen Geringschätzung das Leben des einzelnen oft eingesetzt wurde, ohne daß der Erfolg die Opfer auch nur lohnte“ (Abb. 39).¹¹⁸

Der Begleittext zur Serie „Die Heimat im Kriege“ schließlich benennt explizit eine Reihe von Missständen an der Heimatfront, beispielsweise die katastrophale Ernährungslage, den mangelnden Arbeitsschutz für erwerbstätige Frauen, die überdimensionierten Nagelungsskulpturen („Der eiserne Hindenburg“) sowie die Ausbreitung von Schiebertum und Schwarzmarkthandel.¹¹⁹ Zudem führt die Serie den Schülern zumindest in einem Bild, das Notwohnungen der Bevölkerung von Reims zeigt, auch das Leid der Zivilbevölkerung in den unmittelbar vom Krieg betroffenen Feindstaaten vor Augen (Abb. 40).

¹¹³ Walter Goetz/Karl Leonhardt (Hg.), Deutsche Geschichte, 4. Teil: Der Weltkrieg und die Nachkriegszeit (Seestern-Lichtbildreihen zur Geschichte), Leipzig 1929.

¹¹⁴ Vgl. Wolf Volker Weigand, Walter Wilhelm Goetz 1867-1958. Eine biographische Studie über den Historiker, Politiker und Publizisten, Boppard 1992.

¹¹⁵ Goetz/Leonhardt, Deutsche Geschichte, Vorwort.

¹¹⁶ Vgl. z. B. ebd., S. 5-7 (zu den Fehlern und der Führungsschwäche des Generalstabs an der Westfront).

¹¹⁷ Ebd., S. 53 f.

¹¹⁸ Ebd., S. 55.

¹¹⁹ Ebd., S. 78-89.

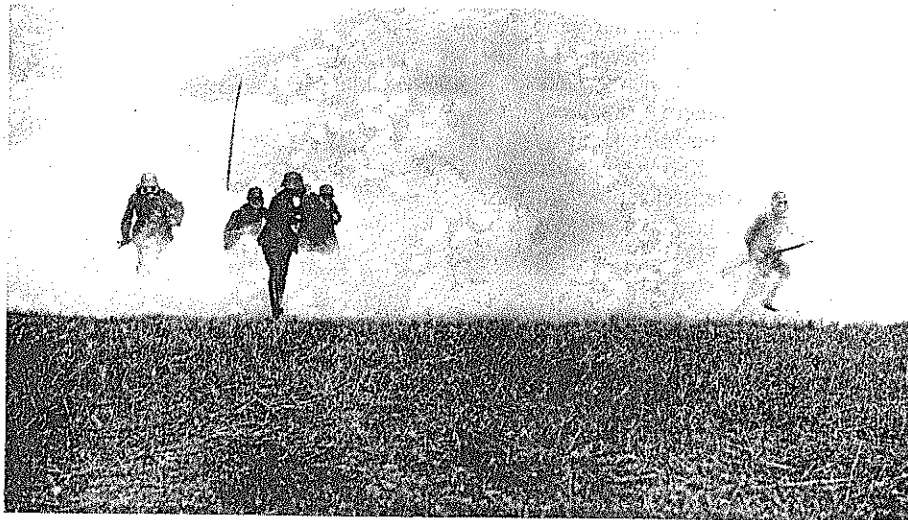


Abb. 38: Gasangriff mit flüchtenden Soldaten (Unterrichtsbildreihe 1929/LWL-Medienzentrum für Westfalen)



Abb. 39: Leichenfeld mit russischen Soldaten, Galizien 1917
(Unterrichtsbildreihe 1929/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

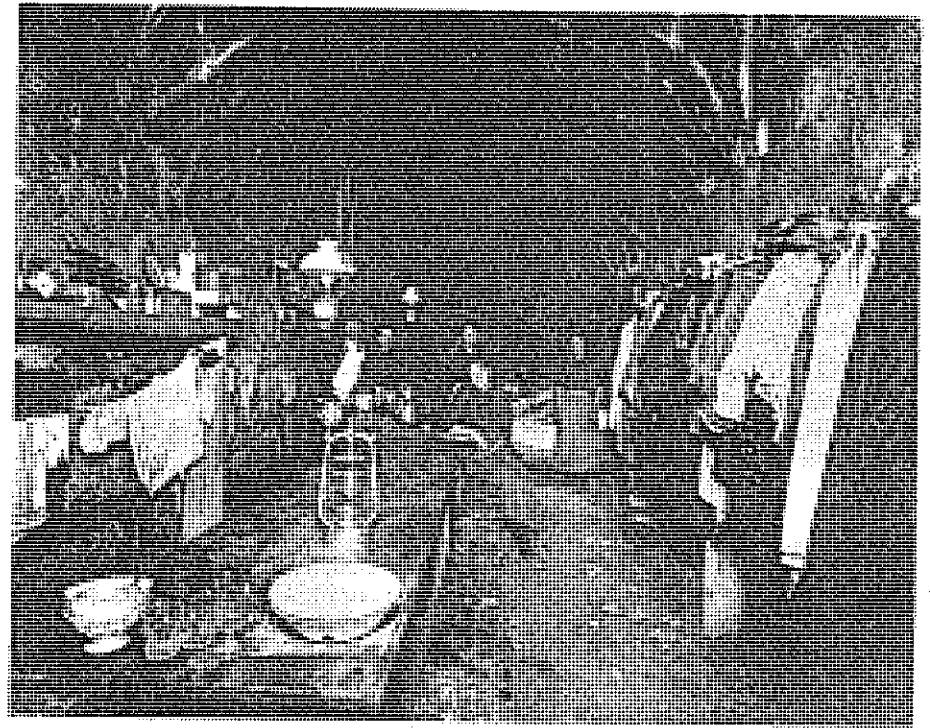


Abb. 40: Notwohnung in einer Sektkeilerei, Reims/Frankreich ca. 1917
(Unterrichtsbildreihe 1929/LWL-Medienzentrum für Westfalen)

Für die Seestern-Lichtbildreihen gilt genau wie für die übrigen überlieferten Reihen, dass weder die Fotografen noch die Ursprungssammlungen der zusammengestellten Bilder genannt werden. Die Aufnahmen dürften aber mit hoher Wahrscheinlichkeit im Wesentlichen aus den Beständen des BUFA bzw. des „Reichsarchivs“ sowie von Agenturen stammen und damit aus dem gleichen Fundus, aus dem auch die patriotischen Weltkriegsveröffentlichungen der Zwischenkriegszeit ihre visuellen Quellen bezogen. In einigen Fällen, wie den beiden hier beschriebenen des Gasangriffs und des russischen Leichenfeldes, ist dies auch nachweisbar.¹²⁰

¹²⁰ Das in der Seestern-Reihe mit „Gasangriff (Martinpuich 1916)“ betitelte Bild ist auch im Bildarchiv des Bundesarchivs überliefert (www.bild.bundesarchiv.de, Nr. 83-R05923, aufgerufen am 9.9.2013) und sowohl bei Rex, *Weltkrieg*, S. 79 als auch bei Jünger, *Antlitz*, S. 119 abgedruckt, bei Rex allerdings auf das Frühjahr 1918 datiert und mit der Ortsangabe „Armentieres“ versehen; bei Jünger lautet die Bildunterschrift nur „Ein Gasangriff“. Das Bild „Leichenfeld“ ist bei Schauwecker, *So war der Krieg*, S. 146 abgedruckt, im Bundesarchiv aber offenbar nicht überliefert.

Die je spezifische Kombination von Bild-Text-Programm, der didaktische Einsatz und die intendierte Wirkung dieser Unterrichtsbildreihen wäre eine eigene detaillierte Untersuchung wert; dies würde aber den Rahmen dieses Überblicksaufsatzes über regional überlieferte Sammlungsbestände sprengen. Als erste Bestandsaufnahme lässt sich festhalten, dass die Bildreihen einerseits ein sehr facettenreiches Motivspektrum ausbreiten, das für zahlreiche politik- und militärhistorische, aber auch sozial- und kulturhistorische Fragestellungen zum Ersten Weltkrieg umfangreiches visuelles Quellenmaterial bereit stellt. Andererseits vermitteln die Serien – auch wenn sie sich in ihren politischen Kriegsdeutungen und propagandistisch-pädagogischen Intentionen unterscheiden – allesamt keinen auch nur annähernd realistischen oder wenigstens neutralen Eindruck vom Krieg. Sie zeichnen vor allem in Kombination mit den Texten der begleitenden Lehrerhefte ein stark technisches und militärisches Bild, das die brutale Wirklichkeit dieses Völkergemetzels weitgehend ausblendet und in erster Linie der Rechtfertigung und Glorifizierung der deutschen Kriegsführung dienen sollte. Deshalb thematisieren die Bilder mit Ausnahme der Seestern-Lichtbildreihen weder Gefechte noch Niederlagen, weder Gewalt noch Gefahr und schon gar nicht das massenhafte Leiden und Sterben an der Front. Wenn der Tod überhaupt vorkommt, zeigt er entweder den Feind oder wird mit wenigen Ausnahmen auf den friedlichen Ort des gepflegten Soldatengrabs reduziert. Anstelle der negativen Folgen des Krieges werden die Dramatik der verschiedenen Schlachten, die meisterhafte deutsche Technik und die professionelle und moralisch integre Kriegsführung der deutschen Soldaten herausgestellt. Auch da, wo die quantitative Personal- und Materialüberlegenheit des Gegners betont wird, bleiben die Deutschen scheinbar militärisch unbezwingbar.

In der politischen Diskussion nach 1918 verband sich mit solchen Kriegsdeutungen untrennbar die Frage der Nichtanerkennung von Kriegsschuld, der militärischen Niederlage und des Versailler Vertrages sowie in weiten Bevölkerungskreisen auch die ablehnende Haltung gegenüber der Weimarer Republik als vermeintlicher Nachwirkung des „Dolchstoßes“ in den Rücken der kämpfenden Soldaten. Wenn man davon ausgeht, dass die Schulbildreihen als populäre „neue Medien“ im Unterricht der Weimarer Zeit weiten Einsatz fanden, lassen sich daraus auch Rückschlüsse auf das Geschichtsbild einer ganzen Jugendgeneration hinsichtlich des für die politische Kultur der Zwischenkriegszeit so zentralen Themas der Deutung von Ursachen und Folgen des Ersten Weltkrieges ziehen. Dass die einseitig konservativ-revisionistische Kriegsdeutung im schulischen Geschichtsunterricht weitreichende Folgen für die politische Sozialisation der nachwachsenden Generation gehabt haben dürfte, hat der Publizist Paulus Bünzly schon zeitgenössisch hellseherisch so formuliert: „Aus den zahllosen Veröffentlichungen, die sich auf gefälschte Aktenauswahl stützen und die nichts von dem Blutschlamm der widerwärtigen großen Zeit wissen wollen, aus diesen Publikationen wächst eine Geschichtsschreibung heraus, in der wir auf die Nachwelt kommen. Wir sterben – die Schmöker bleiben. Und in ihnen wird vom Heldentum der deutschen Telephongenerale stehen, von den Siegen der deutschen Fahnen, von Hindenburg, dem garantiert unschädlichen General ... und von allem möglichen ... Und weil aus den Bücherchen wiederum der

Extrakt in die Schnlbücher kommt, so kann man sich ungefähr einen Begriff machen, wie es im Gehirn eines deutschen Knaben aus dem Jahre 1940 aussehen wird und was der Mann im Jahre 1970 für eine freundliche Anschauung von diesem Kriege, von dieser Schande, von dieser Mordkatastrophe mit den falschen Hinterbliebenen haben wird.“¹²¹

4. Schlussbetrachtung

Die große Zahl von Fotografien der Jahre 1914 bis 1918, die, weit über die Überlieferung im LWL-Medienzentrum hinaus, überall in Westfalen in Museen, Archiven und Privatsammlungen aller Art zu finden sind, verdeutlicht, dass der Erste Weltkrieg auch in der weit abseits der Front gelegenen westfälischen Provinz ein „Krieg der Bilder“ war und dass er in einer Weise visuell wahrgenommen und miterlebt wurde, wie sie bis dahin kaum vorstellbar war. Nahezu jeder Soldat, der aus Westfalen an die Front ziehen musste, ließ sich zum Abschied in einem Fotoatelier seiner Heimatstadt ablichten, viele Soldaten kauften an der Front die von professionellen Fotografen oder „Knipser-Kameraden“ gefertigten „Schützengrahenfotografien“, um sie als Gruß nach Hause zu schicken, und mancher zog, wie die beiden Lehrer Richard Schirrmann und Bernhard Mangels, mit einer eigenen Kamera an die Front, um die Vielfalt der Eindrücke in diesem existenziellen Lebenschnitt fotografisch festzuhalten. Gleichzeitig hatte die Fotografie auch in der Heimat Hochkonjunktur, sei es in Form von Einzel- oder Familienporträts, die die Daheimgebliebenen in Ateliers fertigen ließen, um sie an den Vater, den Ehemann, den Sohn oder Bruder zu schicken, sei es als offizielle Propagandafotografien, die den Kriegsbeitrag der „Heimatfront“ ins rechte Licht rücken sollten, oder als private Dokumentationen der Entwicklungen vor Ort, wie die des Recklinghäusers Joseph Schäfer, auch er bemerkenswerterweise Lehrer von Beruf.

Nach dem Krieg fanden dann die im „Erinnerungskulturkampf“ der Weimarer Republik entstehenden Bildbände ihren Weg massenhaft auch in westfälische Bücherregale, während gleichzeitig in den Schulen zahlreiche Bildserien zum Einsatz kamen, die den Heranwachsenden nicht nur ein geschöntes Bild des Krieges vermittelten, sondern – wenn ihre Lehrer die Fotografien entsprechend kommentierten – ihre Einstellung zum Versailler Vertrag und zur Weimarer Republik auch negativ prägten. Dass mit allen vier vorgestellten Sammlungen in besonderer Weise Pädagogen verbunden waren, ist vordergründig bloßer Zufall. Vielleicht spiegelt sich darin aber auch die besondere pädagogische Anschauungskraft des Mediums Bild. Wie bemerkte einst spöttisch der Kabarettist Matthias Beltz: „Bildung kommt von Bild, sonst hieße sie ja Buchung.“

Die Sammlungsanalyse hat gezeigt, dass sich aus den vielen in Westfalen lagernden Fotosammlungen nicht nur für Lehrer, sondern auch für Historiker höchst lohnende Fragestellungen zum Ersten Weltkrieg entwickeln lassen. Alle beschriebenen Bestände laden zu weiteren, eingehenderen Untersuchungen ein. Zu wünschen ist, dass Fotogra-

¹²¹ Zit. nach Haverkamp, „Zwei Millionen Tote“, S. 230.

fien als visuelle historische Quellen nicht eine Domäne weniger Spezialisten bleiben, sondern insgesamt noch stärker als bisher zum Gegenstand thematisch orientierter geschichtswissenschaftlicher Forschungen werden und dabei nicht als illustratives Beiwerk für textorientierte Studien dienen, sondern als faszinierende ereignis-, sozial- und vor allem mentalitätshistorische Quellen sui generis ernst genommen werden.