

Vom Kunstdruck zur Ansichtskarte

Verbilligung als Demokratiemotor

Uwe Degreif

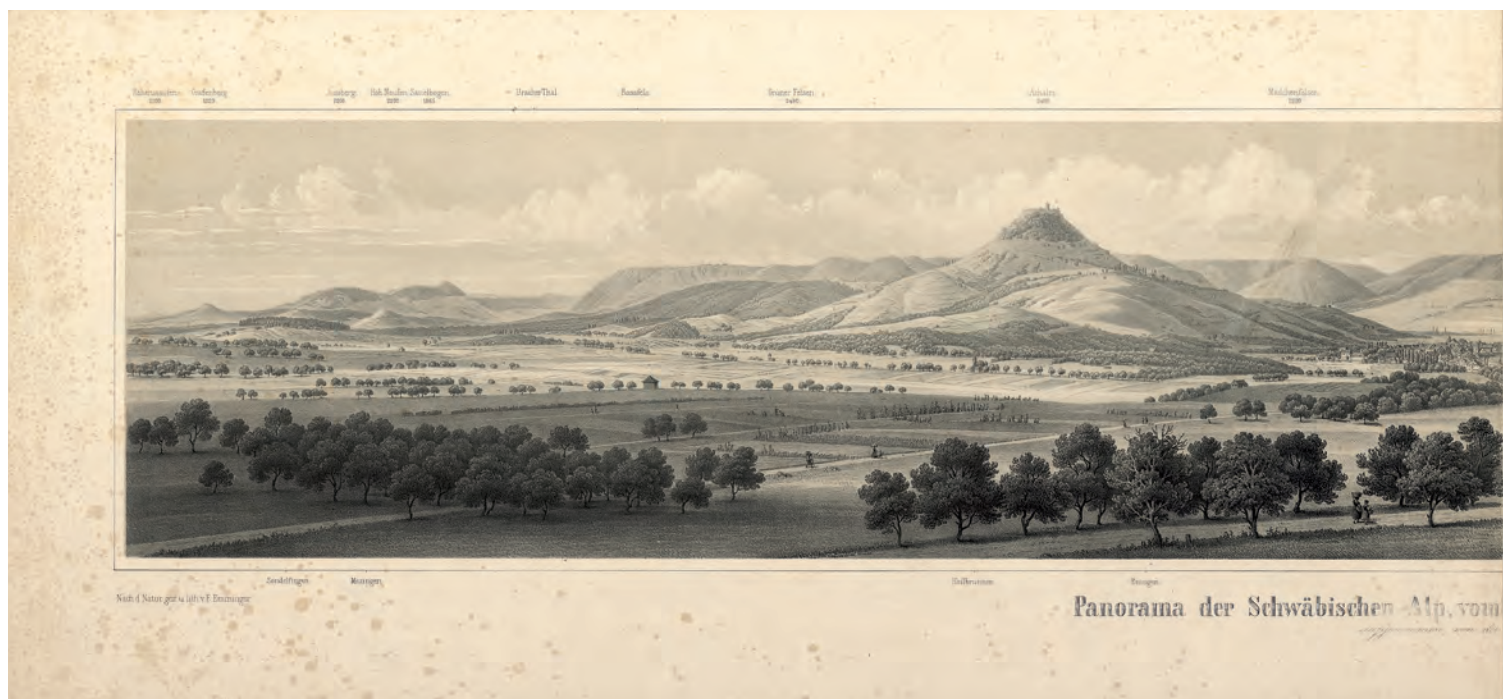
Der aus Biberach a. d. Riss stammende Eberhard Emminger (1808–1885) galt seit den 1840er-Jahren als einer der führenden Lithografen (Steindrucker) Süddeutschlands. Die großen Verlage in Stuttgart und München beauftragten ihn mit Veduten, Reiseillustrationen, Kriegsdarstellungen und Porträts. Emminger schuf weit mehr als 500 Lithografien und Radierungen, hinzu kommen zahlreiche Vorlagen, die nach seinen Entwürfen in Stahl gestochen wurden. Während der Arbeit an seinem Werkverzeichnis drängten sich mir zwei Fragen auf, die über das Erfassen seiner druckgrafischen Blätter hinausgingen: Welche Erwartungen hatten die Zeitgenossen an eine lithografische Ansicht? Stimmt es, dass das Ende der klassischen Vedute in den 1880er-Jahren dem Aufkommen der Fotografie geschuldet ist?

Von Beginn an war Aktualität wichtig

Markus Dewalds Beobachtung ist zutreffend: »Was Eberhard Emminger während seiner aktiven Schaffenszeit gemalt, gezeichnet und letztlich als Lithografien reproduziert hat, dokumentiert in seiner Zeit das ›Gegenwärtige‹. Aus der zeitlichen Distanz sehen wir in seinen Werken das ›Historische‹.«¹ Wie gegenwartsbezogen Emmingers Li-

thografien waren, dafür finden sich in seinem gesamten Schaffen zahlreiche Belege. Wobei die Entscheidung, ein Motiv auf den Markt zu bringen, nicht beim Zeichner oder Lithografen lag, sondern beim beauftragenden Verlag. Der Verlag trug das geschäftliche Risiko und musste die Erwartungen potenzieller Kunden im Blick haben.

Die Käufer erwarben die Motive als Einzelblätter, als lose Folge oder als gebundenes Album. Sie hängten sich die Drucke gerahmt an die Wand und sammelten sie in Mappen. Was sie dazu bewogen hat, ist wenig erforscht, man vermutet ein Bekenntnis zur Heimat und Ausdruck ihrer Herkunft. Sehr wahrscheinlich wurden sie auch als Zeugnisse einer Reise erworben. Stets scheint ein Blick »zurück« vorzuherrschen, scheint Dauer die dominante Botschaft der Bilder zu sein, gepaart mit einer Sehnsucht nach einer geordneten Welt. Diese Annahme ist unvollständig. Mit zahlreichen Lithografien verband sich die Erwartung nach Aktualität und zwar nicht erst mit der Beschleunigung durch die industrielle Revolution ab den 1870er-Jahren. Der Anspruch reicht bis in die Anfänge der Technik des Steindrucks in den 1810er-Jahren zurück. Schon Eberhard Emmingers erste Ansichtenfolge *Der Bodensee. Gabe der Erinnerung an dessen Umgebungen*, die 1825



im Verlag der Georg Ebner'schen Kunsthandlung Stuttgart erschien, ist dafür Beleg: Am 10. November 1824 nahm das erste Dampfschiff, die württembergische »Wilhelm«, auf dem Bodensee seinen Betrieb auf, am 3. Dezember 1824 die badische »Max Joseph«. Bereits im Jahr darauf sind beide Schiffe Teile der Ansichtenfolge *Der Bodensee* wie auch das Blatt »Schloss Friedrichshafen«. Das darf man als aktuell bezeichnen. Zwar ordnete König Friedrich bereits vor 1816 die Umbenennung von Kloster Hofen in Schloss Friedrichshafen an, aber erst sein Sohn, König Wilhelm I., baute es nach 1824 zur Sommerresidenz aus.² Nahezu zeitgleich kam der Stuttgarter Verlag der Aufwertung der Anlage bildlich nach.

Die Ausrichtung auf das württembergische Königshaus war ein Motor für zahlreiche weitere Lithografien. Unzweifelhaft dienten die um 1830/31 erschienenen Ansichten der »Boll-Folge« dazu, deren Neubauten der Öffentlichkeit vorzustellen. Das um eine Heilquelle gelegene Gelände in Boll (heute Bad Boll) wurde damals zu einem höfischen Treffpunkt erweitert. 1824 errichtete man einen Rundtempel, 1825 eine Schweizerei (Käserei), 1826 den Promenadensaal, 1830 das Badhaus. Die Vorlagen für die vier Lithografien stammten von Karl Hartwig Friedrich Daniel von Zieten, drei Motive übertrug Eberhard Emminger auf den Stein, eines Gottfried Küstner. Die im Verlag von Christian David Dammell, Stuttgart, erschienene Folge warb mit Bildern für diesen neuen Treffpunkt und zwar unmittelbar, nachdem der wichtigste Teil der Anlage, das Badgebäude, 1830 fertiggestellt worden war.

Der Bau von Eisenbahnverbindungen gilt als eine der zentralen Leistungen der Landesgeschichte. Ab den 1850er-Jahren zieren rauchende Züge den Vordergrund zahlreicher Lithografien. So wurde die Strecke zwischen Mühl-

acker und Bretten am 1. Oktober 1853 eröffnet. Wie die Darstellung nahelegt, holte man den Zeichner zur Bekanntmachung des Tunnels bei Maulbronn noch vor dessen Inbetriebnahme. Stolz auf den technischen Fortschritt war ein Antrieb, um ein Bild zu beauftragen, Werbung ein weiterer. Die Farblithografie von Friedrich Schillers Geburtshaus in Marbach, das im November 1859 anlässlich dessen 100. Geburtstages zum Nationaldenkmal erklärt wurde, erschien sehr wahrscheinlich 1860.

Wie sich Blätter und Folgen datieren lassen

In der Nacht des 6. Mai 1865 brannte der größte Teil der Gemeinde Oberstdorf im Allgäu nieder. Innerhalb von vier Stunden lagen 131 Häuser in Schutt und Asche, 900 Personen wurden obdachlos. Möglicherweise noch im selben Jahr erschien im Verlag von Tobias Dannheimer in Kempten eine Darstellung der Katastrophe. Das Unglück wurde wegen seines Ausmaßes bildwürdig. Zwar nennt das Blatt den Zeichner (Josef Buck), den Lithografen (Eberhard Emminger) und den Verlag (Dannheimer), nicht aber das Erscheinungsjahr.³ Vermutlich verzichtete man schon damals auf eine Datierung, um den Eindruck von »veraltet« zu vermeiden und um den Absatz nicht zu gefährden. Hilfreich wäre es, eine Anzeige zu finden, mittels derer der Verlag das Blatt anbietet.

Manchmal ist eine exakte Datierung auf Umwegen möglich. Das vom Verlag C. F. Autenrieth, Stuttgart, herausgegebene *Album von Stuttgart* umfasste, wie die meisten Alben der 1860er-Jahre, zwölf Motive. Es kam als reine Ansichtenfolge auf den Markt, ohne erläuternden Text. Eberhard Emminger verantwortete sowohl die zeichnerischen Vorlagen als auch die druckgrafische Umsetzung. Zur Datierung des Albums sind mehrere Anhaltspunkte hilfreich:





Das Dampfschiff Max in Constanz.
 Stuttgart Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung.
 Gezeichnet & lithogr. von E. Emminger, 1825



Das Schloss Friedrichshafen.
 Stuttgart Verlag der G. Ebner'schen Kunsthandlung.
 Gezeichnet & lithographirt von E. Eminger, 1825

Die beiden zweischaligen Springbrunnen auf dem Schlossplatz »Königliches Residenzschloss« (Blatt 2) wurden am 27. September 1863 anlässlich des Geburtstags von König Wilhelm I. aufgestellt. Der Drucker Gottfried Küstner starb 1864. Ab dem Jahr 1866 trug der Verlag den Titel »Hofkunsthandlung«, im Album nennt er sich noch »Kunsthandlung«. Dies legt eine Fertigstellung des Albums noch 1864, spätestens 1865 nahe. Zwischen Aufstellung der Brunnen und dem Erscheinen des Albums lagen möglicherweise nur wenige Monate. Das Einbeziehen jüngst eingetretener Veränderungen im Stadtbild unterstrich den Wunsch des Verlages nach Aktualität. Aktualität war offensichtlich schon damals ein Verkaufsargument. Dabei störte es nicht, wenn sich Gegenwart mit Vergangenheit verband. Zwischen 1852 und 1857 erschienen im Verlag von Julius Bartels in Urach die *Ermstal-Ansichten*. Die neunteilige Ansichtenfolge begann und endete mit der Darstellung einer mechanischen Spinnerei, dazwischen präsentierte sie fünf Blätter mit Ruinen wie die von Hohen Urach. Der Stolz auf Modernität paarte sich mit dem Stolz auf Herkunft und Abstammung. Die »vaterländischen« Zeugnisse der Vorfahren waren ebenso ein Kriterium für Zeitgemäßheit wie die Zeugnisse moderner Textilproduktion. Die Baumwollspinnerei wurde 1854 in Betrieb genommen, das Blatt erschien 1857.⁴ Man kann feststellen: Der Blick der Zeitgenossen auf solche druckgrafischen Blätter war ein anderer als der unsere. Sie fokussierten Neuerungen, wir sehen heute durchweg Vergangenes.

Das Aufkommen eines fotografischen Sehens

Die großformatige Ansicht auf die Residenzstadt Stuttgart kam 1880/81 auf den Markt. 1879 waren gerade die Garnisonkirche und die Marienkirche geweiht worden. Ohne genaue Ortskenntnisse lässt sich das Gewirr aus Straßen

und Gebäuden jedoch nicht aufschlüsseln. Max Schefold, der wie kein anderer die Veduten von Baden, Württemberg und Hohenzollern gesichtet hat, war in Bezug auf Emmingers späte Lithografien der Überzeugung: »Die erst in den siebziger Jahren entstandenen großen Lithographien [...] sind bezeichnende Beispiele für das geradezu photographische Sehen, das die Landschaft gewissermaßen in ihre Bestandteile auflöst. Es gibt keine Rang- und Wertunterschiede mehr, das unersättliche Auge will alles erfassen, alles registrieren [...] Das Unbedeutende, welches das Auge vom wirklich Wesentlichen, vom Hauptinhalt ablenkt, wird nicht mehr zurückgehalten. Das Wort Dürers, wonach die Kunst des Zeichnens im Weglassenkönnen liegt, ist vergessen.«⁵ Schefold sah in der Annäherung an die Fotografie den Verzicht auf eine kompositorische Bewertung, wie sie von der Lithografie bisher vorgenommen wurde. Die Fotografie sammelte alles unterschiedslos ein. Von ihm und weiteren Autoren wird der Niedergang der künstlerischen Vedute mit der Popularisierung der Fotografie und dem damit verbundenen anderen Seheindruck begründet. So verstärkt Claus Zoega von Manteuffel Schefolds Sicht: »Doch schon in den sechziger Jahren erwuchs der lithographierten Landschafts- und Stadtvedute mit der Photographie eine mächtige Konkurrenz [...] Stilistisch reagierte Emminger auf die revolutionären Abbildungsqualitäten der Photographie mit einem hingebungsvollen Detailrealismus, den er vor allem in Bereichen ausbreitet, in denen der photographischen Technik Grenzen gesetzt waren. Noch zu Lebzeiten Emmingers freilich wurde mit dem Rasterdruck (Autotypie) ein technisches Reproduktionsverfahren entwickelt, das die künstlerische Lithographie, wie sie Emminger verkörpert hatte, in wenigen Jahren völlig zum Verschwinden gebracht hat.«⁶ Die in der realistischen Wiedergabe überlegenen Techniken Foto-



Das Baad-Gebäude von Boll.
Stuttgart bei C. Dammel. Nach der Natur gez. von Zieten.
Lithogr. von Küstner um 1830/31



Tunnel bei Maulbronn mit den Bauhütten.
E. Emminger lith. G. Küstner gedr.
Nach der Natur gez. von C. Obach, um 1853

grafie und Autotypie haben der künstlerischen Lithografie in den 1880er-Jahren den Todesstoß versetzt, so die Erklärung.

Diese Sicht ist in der großen Entwicklung zutreffend. Insbesondere auf dem Gebiet des Porträts war die Fotografie der Druckgrafik bald überlegen. Hinsichtlich der Vedute trifft diese Einschätzung nicht in gleicher Weise zu. Warum? Weil die fotografischen Abzüge in den Grauwerten bei weitem nicht so differenziert waren wie diejenige der Lithografie oder des Stahlstichs. Zudem hatte der Farbendruck die künstlerische Vedute markant aufgewertet, während die Fotografie noch lange Zeit schwarzweiß blieb. Auch hinsichtlich der Bildformate war der Steindruck variabler als die Fotografie. Frühe Fotografien von Landschaften und Städten wanderten nicht als Schmuck in die Wohnzimmer und sie wurden auch nicht zu Objekten von Sammlern. Sowieso waren sie nur von begrenzter Haltbarkeit und begannen am Licht zu verblassen. Erst die massenhafte Verbreitung auf Ansichtskarten verhalf der Fotografie zu großer Popularität und führte zu einer markanten Abwertung der künstlerischen Druckgrafik. Die künstlerische Vedute wurde nicht von der Fotografie, sondern von der Ansichtskarte abgelöst. Heute würde man formulieren: Massenware ersetzte einen Luxusartikel. Bis die Fotografie jedoch die Karten eroberte, vergingen noch einige Jahre.

Von der Karte mit Bildchen zur Ansichtskarte

Ab 1872 druckte man Bildchen mittels Stempel auf Karten; es blieben jedoch vignettenartige Beigaben. Einige Jahre später füllten Bilder dann etwa eine halbe Postkartenseite, ab 1882 tauchen erste ganzseitig bedruckte Karten auf, meist in der Technik der Lithografie oder des Stahlstichs. »Zunächst nahmen die aufgedruckten Bilder



Schillers Geburtshaus. H. Müller's Kunst-Verlag in Stuttgart. N. d. Natur gez. u. lith. v. E. Emminger. Druck v. G. Küstner (Farblithografie, 1859/60)

nicht mehr als etwa ein Drittel der Ansichtsfläche ein – der Rest blieb den Mitteilungen der Absender vorbehalten, die Rückseite diente ausschließlich der Adressierung [...]. In den 1890er-Jahren wurden die Bilder immer größer und das Feld für die Mitteilungen kleiner«, macht Ulrich Hägele die Veränderungen anschaulich.⁷ In den Anfängen schätzte man die Fotografie aus Kostengründen als verlässliche Vorlage für druckgrafische Karten. Sie ersparte umständliche und kostspielige Studien vor Ort. Ab 1898/1900 wurden Fotografien zum Bestandteil von Ansichtskarten: zuerst in Verbindung mit Lithografien und Stahlstichen, nach 1900 eigenständig und ganzseitig. Bald wurde es auch möglich, fotografische Aufnahmen direkt auf das Papier zu drucken und zwar formatfüllend. Zu diesem Zeitpunkt lag der Markt für künstlerische Drucke bereits danieder.

Mit der vereinfachten Herstellung kommt es zu einer deutlichen Vermehrung an Motiven. Vermutlich bis zu Dreiviertel aller Bildpostkarten zeigten topografische Ansichten.⁸ Nach 1900 werden selbst von kleinen Ortschaften Bildpostkarten erstellt. Der Aufwand für eine Lithografie oder einen Stahlstich derselben Ortschaft wäre um ein Vielfaches größer gewesen, die Anzahl der Abnehmer deutlich kleiner. 1901 stellte die Kunstanstalt Gebr. Metz in Tübingen, eine der führenden Ansichtskartenverlage im Deutschen Reich, den ersten ausschließlich als Landschaftsfotografen tätigen Mitarbeiter ein. Bis zum Ersten Weltkrieg erhöhte sich ihre Zahl auf elf.⁹ Zwar blieb die Exklusivität der künstlerisch gestalteten Vedute erhalten, jedoch konnten keine neuen Käufer und keine neuen Sammler mehr erschlossen werden. Die Entscheidung Lithografie oder Ansichtskarte stellte sich den meisten nicht. Das Sammlerinteresse richtete sich auf Ansichtskarten, die in spezielle Alben wanderten, wo sie zusammen mit anderen Karten betrachtet wurden.

Ansichtskarten waren nicht nur billiger, sie hatten auch Vorteile bei der Herstellung und der Distribution. Sie konnten an vielen Orten in hohen Auflagen gedruckt werden, während sich die Werkstätten für Lithografien auf vergleichsweise wenige Städte konzentrierten. Sie befanden sich dort, wo die bedeutenden Verlage angesiedelt waren. Für die Motive, die ein Verlag im Angebot hatte, mussten die Steine – bei Farbendruck je nach Anzahl der Farben drei oder vier Steine – vorrätig gehalten werden, um einen Nachdruck zu ermöglichen, nötig war also ein umfangreiches Lager.

Ausgangspunkt Souvenirblatt

Die Ansichtskarte hob das Kompositionsschema der klassischen Veduten in mehrfacher Hinsicht auf, zugleich setzte sie an ihm an: Um 1850 entstanden von größeren Städten sogenannte Sammel- oder Souvenirblätter. Meist auf großem Blattformat präsentierten sie in ihrer Mitte eine Gesamtansicht, drumherum wurden acht und mehr Einzelmotive angeordnet. Diese zeigen Plätze und Gebäude, gelegentlich auch technische Bauwerke oder Sehenswürdigkeiten in der Natur. Mit dieser Vervielfachung von Motiven näherte sich der Blick dem Inneren der Stadt und löste ihre Silhouette in Einzelaspekte auf. Der Blick zoomte sich heran und drang in Straßenzüge und Gassen ein. Die ersten Ansichtskarten setzten an solchen Einzelbildchen an. Und sie hielten an der Staffage fest und montierten dafür Personen und spielende Kinder ins Bild.¹⁰ Zudem normierten sie das Querformat.¹¹

Ansichtskarten unterliefen den Anspruch, der mit einer Vedute verbunden war: Sie waren deutlich weniger Ausdruck von Einkommen und Reiseerfahrung, zudem spielte Bildung eine geringere Rolle. Man musste des Lesens nicht mächtig sein, um das Bild zu betrachten. Eine Vedute hingegen musste man dechiffrieren können: Man musste wis-



Oberstdorf nach dem Brande vom 6. Mai 1865. Nach d. Nat. gez. v. Jos. Buck. Verlag v. Tob. Dannheimer in Kempten. Lith. v. E. Emminger (Tonlithografie, nach 1865)



Baumwollspinnerei bei Urach. Nach d. Nat. gez. u. lith. v. Eb. Emminger. Gedr. v. G. Küstner. Verlag v. Th. Caelius in Urach. (Oben: Ermsthal-Ansichten Nr. 9), 1857

sen, dass die Staffage keine tatsächlichen Personen wiedergab, die dort gestanden hatten, als der Zeichner vorbeikam, sondern dass mit ihnen ein erzählerisches Moment ins Bild eingeführt wurde. Man wusste wissen, dass der Vedute ein Anteil an Erfindung eigen war, dass ein Lithograf manches wegließ und anderes hervorhob und dass dies ein Ausweis seiner bildnerischen Fertigkeiten war. Man brauchte sich nicht daran zu stören, wenn vorhandene Baulücken von ihm »gefüllt« wurden. Die künstlerische Vedute etablierte das Kriterium des Eingebundenseins einer Stadt in ihre Umgebung. Man musste wissen, dass der Lithograf den Blickpunkt so wählte, dass im Ergebnis etwas Ausgewogenes entstand, und dass es nicht darum ging, jedes Detail zu prüfen, sondern das Gesamtbild zu würdigen. Und dass er den Bildraum mittels einer Idealperspektive konstruierte. Die Sicht wurde nicht durch Unschärfen, Wetter und Verschattungen beeinträchtigt, sondern war durchgängig klar. Man musste wissen, dass bereits die Wahl des Motivs eine Bedeutung in sich trug: Die Ansicht mit der Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters teilte mit, dass »Schloß Friedrichshafen« das württembergische Herrscherhaus repräsentierte. Friedrich Schillers Geburtshaus in Marbach blieb ohne Kenntnis von der Stellung des Dichters ein gewöhnliches Fachwerkhäus. Seine Bedeutung als Nationaldenkmal sah man ihm nicht an. Burgen und Ruinen wählte man als Ausdruck eines vaterländischen Verständnisses deutscher Geschichte.

Um diese weit zurückreichenden baulichen Zeugnisse ins Bewusstsein zu rufen, war die Tonigkeit der Lithografie übrigens wie keine andere Technik als Stimmungsträger geeignet und der Fotografie weit überlegen. Die Fotografie ging dafür näher ran und setzte den Horizont höher. Bei der klassischen Vedute nahm der Himmel meist ein Drittel bis zur Hälfte der Bildhöhe ein und wirkte als Stimmungs-

träger; bei einer Fotografie wäre diese Fläche als markante Leerstelle erschienen. Über Jahre montierte man deshalb Wolken ins Motiv. Dennoch änderte sich in den 1880er-Jahren der Seheindruck. Schefolds Beobachtung einer zunehmenden Fülle an Details ist zutreffend. Um die wachsenden und sich verdichtenden Städte abzubilden, wurden das Bildformat vergrößert und die Einzelteile vermehrt. Dennoch stellte sich der Eindruck von Unübersichtlichkeit ein.

Neue Seheindrücke

Seit den 1890er-Jahren bildeten Ansichtskarten die Gegenwart rascher und vielfältiger ab als Lithografien: Überschwemmungen, Zugunglücke, Hauseinstürze wurden zum Motiv, ebenso wie winterliche Eislaufbahnen und Variétégebäude. Grußkarten zum Jahreswechsel waren ein Anlass, um bauliche Neuerungen bildlich zu vermelden. Aber auch die Ansichtskarte kam nicht darum herum etwas zu schaffen, was Konstanz signalisierte: Über die Jahre etablierte sie wie zuvor die Lithografie eine besonders attraktive Sicht auf eine Stadt, schuf sie eine »Schokoladenseite«, ein »Postkartenidyll«.

Der Niedergang der künstlerischen Vedute wurde durch das Aufkommen eines Massenartikels beschleunigt, aber auch durch eine Veränderung innerhalb der Kunst selbst. In den 1880er-Jahren begann in Deutschland die Epoche des Impressionismus. Mit ihm wurden Farben so bedeutend wie das Motiv, wurden Sinneseindrücke und Licht wichtiger als die Gegenstände. Die Vedute verharrte in Sachlichkeit und verlor auch deshalb ihre Wertschätzung als künstlerische Ausdrucksform mit Gegenwartsbezug, als künstlerisch gestaltetes Abbild erlebte sie einen Niedergang und erblickte als Postkartenvedute neu das Licht der Welt.



Die Ruine von Hohen-Urach. Nach d. Nat. gez. u. lith. v. Eb. Emminger. Gedr. v. G. Küstner. Verlag v. Julius Bartels in Urach (Oben Ermsthal-Ansichten Nr. 2., 1852)



Stuttgart. Herausgeber: Gustav Heerbrandt New York. Nach der Natur gez. u. lithogr. von Eberh. Emminger. Gedruckt von Tr. Fritzsche München, um 1880/81



Erinnerung an Stuttgart.
Stuttgart, Verlag d.
G. Ebner'schen Kunst u.
Musikalien-Handlung.
Nach d. Natur gezeichnet v.
F. Keller. Gedruckt v. G. Küstner.
Lithographiert von E. Emminger,
um 1855/60

Ansichtskarte: Gruß aus
Weingarten. Gebr. Metz,
Tübingen, ab 1896

Lithografien wie Ansichtskarten sind Ausdruck einer Demokratisierung. Sie trugen dazu bei, dass Bilder für mehr Menschen zugänglich und neue Motive bildwürdig wurden. Die Leipziger Kunstanstalt Carl Garte vertrieb zwischen 1892 und 1897 mehr als 12 Millionen Ansichtskarten mit rund 10.000 verschiedenen Bildmotiven, damit konnte die Lithografie nicht Schritt halten.¹² Doch bereits nach dem Ersten Weltkrieg ging die Hochphase der Ansichtskarte zu Ende, Ansichten und Abbilder fanden mittels neuer Drucktechniken Eingang in die sich vermehrenden Illustrierten und Fachblätter. Sie prägten damit das Sehen auf ihre Weise ein weiteres Mal neu.



Über den Autor

Uwe Degreif, geboren 1953 in Wiesloch. Nach Lehren als Polsterer und Bauzeichner Studium der Kunstgeschichte und Empirischen Kulturwissenschaft in Tübingen. 1995 Promotion über Kunstkonflikte in Baden-Württemberg. Von 1997 bis 2020 Stellvertretender Leiter Museum Biberach. Publikationen zur Kunst des 19. und 20. Jhdts. in Oberschwaben und Beiträge für die Schwäbische Heimat. Im letzten Jahr erschien von ihm herausgegeben: *Eberhard Emminger 1808–1885: Werkverzeichnis der druckgrafischen Arbeiten*. Biberach 2021.

Anmerkungen

- 1 Markus Dewald: Markus Eberhard Aloys Emminger, in: R. Brüning, R. Keyler: *Lebensbilder aus Baden-Württemberg*, Stuttgart 2013, S. 171
- 2 Eberhard Fritz: Die Sommerresidenz Schloss Friedrichshafen: Die Könige von Württemberg am Bodensee, in: Friedrichshafener Jahrbuch 4, 2012, S. 91
- 3 Frank Edele (Hg.): *Neueste Weltbegebenheiten*. 225 Jahre Verlag und Buchhandlung Tobias Dannheimer. Kempten 2008, S. 121
- 4 Freundlicher Hinweis von Thomas Braun, Bad Urach
- 5 Max Schefold: *Alte Ansichten aus Württemberg*, Stuttgart 1956, S. 100
- 6 Claus Zoege v. Manteuffel (Hg.): *Kunst und Künstler in Württemberg*, Stuttgart 1996, S. 52
- 7 Ulrich Hägele: Zwischen Heimat und Fremde. Eine Kulturgeschichte der Bildpostkarte – die Sammlung Hartmaier, in: Udo Rauch, Antje Zacharias (Hg.): *»...und grüßen Sie mir die Welt! Tübingen – eine Universitätsstadt auf alten Postkarten«*, Tübingen 2007, S. 27

- 8 »Gegen 110.000 Ansichts- und Bildpostkarten befinden sich im Besitz der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Landesbibliothek. Etwa drei Viertel davon zeigen topografische Ansichten der Schweiz: Städte, Dörfer, Landschaften«, in: Barbara Piatti: *»Als regne es hier nie ...«*. *Ansichtskarten: Landschaften im Kartenformat*, Basel 2003, S. 11
- 9 Karin Walter: *Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion*, Würzburg 1995, S. 160/161
- 10 Bernd Stiegler: Mit dem Rücken zur Geschichte und zum Betrachter. Montierte Ansichten des 19. Jahrhunderts, in: E. Blattner, K. Wiegmann (Hg.): *Ansichten – Einsichten. Tübinger Stadtansichten von 1850 bis heute*, Tübingen 2010
- 11 Ab dem 1. Juni 1878 gilt das Weltpostkartenformat 10,5 x 14,8 cm (DIN A 6).
- 12 Gerhard Stumpp: *Die Ansichtskartenherstellung in der Kunstanstalt Carl Garte Leipzig*, Leipzig 2012, S. 18