

Clio an der Donau. Erinnerungsorte und Geschichtsbilder im Postkartenformat

Anton Holzer 

ABSTRACT

Clio by the Danube: Sites of Memory and Historical Images in Postcard Size

Photographically illustrated picture postcards were a leading visual mass medium around and after 1900 that had considerable influence on the formation of tourist attractions, as well as sites of memory and historical images. The postcard industry popularized “worth seeing” landscapes, cities and towns and made them accessible to a wide audience in visual form. As mobile images, some of which traveled great distances, picture postcards established a dense network of communicative visual traces that not only traced tourist routes but also bundled and staged images of history.

The article examines historical postcards picturing sites along the Danube as source material for an archaeology of tourist and historical perception in the 20th century. Using selected sites of remembrance, it shows how historically marked places, buildings, and monuments are depicted in the popular iconography of postcards, and it analyzes the ways in which narratives of history found their way into these stagings. It also discusses the larger cultural and political narratives in which the pictorial mass medium of the postcard was embedded. In essence, the question is how the sequence of images of visually staged sites of memory shaped and formed the image of the Danube as a European river and how, conversely, the popular narratives of the river made and continue to make use of historical borrowings and images. Viewed from this historical perspective, the Danube is a projection and narrative space that offers much room for historical digression. However, it is not only a neutral foil that is “played on” by means of historical references, but also a genuine generator of historical narratives.

KEYWORDS: postcards, photography, visual history, Danube, memory, narratives of history

Declaration on Possible Conflicts of Interest

The author has declared that no conflicts of interest exist.

Funding Statement

This article was written as a part of the research project “Die Donau lesen: (Trans-)Nationale Narrative im 20. und 21. Jahrhundert,” DACH program FWF/DFG (FWF 4292-G), head of the project: Dr. Christoph Leitgeb, Institute of Culture Studies and Theatre History, Austrian Academy of Sciences, <https://www.diedonaulesen.com>

Dr. Anton Holzer, editorial office *Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Vienna, holzer.anton@aon.at, <https://orcid.org/0000-0002-0510-4605>

Clio an der Donau. Erinnerungsorte und Geschichtsbilder im Postkartenformat – ZfO / JECES 72/2023/2
(received 2022-06-21, accepted 2022-10-10)

DOI: 10.25627/202372211341 – eISSN 2701-0449, ISSN 0948-8294



Am 21. April 1902 sandte ein gewisser S. Littmann – wir kennen seinen Vornamen nicht, vermutlich aber handelt es sich um einen Mann – eine Fotopostkarte aus Rumänien nach Wien. Bereits zwei Tage später wurde sie am Ankunftsort gestempelt und kurz darauf dem Adressaten, Herrn Carl Texas, in der Eugengasse 35, Wien V, zugestellt. Auf der Bildseite ist die monumentale, wenige Jahre zuvor erbaute Eisenbahnbrücke zwischen Fetești und Cernavodă zu sehen, die sich über die Donau spannt (Abb. 1). Die Karte ist von Sujet und Ikonografie her nicht weiter bemerkenswert; wenn wir sie aber näher betrachten, vermag sie uns interessante Aufschlüsse über die symbolische Verschränkung zwischen Fluss, Landschaft und Geschichte zu geben.

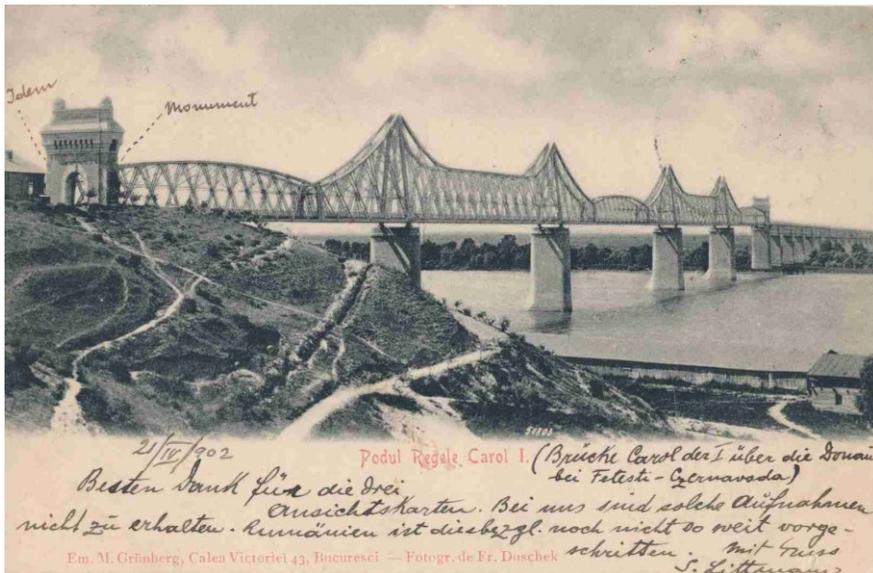


Abb. 1: Eisenbahnbrücke zwischen Fetești und Cernavoda. Postkarte, gelaufen, 02.05.1902, Lichtdruck, schwarzweiß. Fotovorlage von Franz Duschek (1838–1884), gedruckt von Em. M. Grünberg, Bukarest

Postkartenbilder bauen ausgewählte Landschaften und Städte in ein Raster leicht wiedererkennbarer und immer wieder variiertes Ansichten ein. Was auf der Bildseite der jeweiligen Karten zu sehen ist, bedarf in der Regel keiner ausführlichen Erklärung, weil es sich meist um bekannte Orte oder jedenfalls leicht wiedererkennbare Szenen handelt. Auf den ersten Blick sind Postkartenansichten also selbsterklärend. Sie rufen imaginäre, bereits gespeicherte Bilder auf und funktionieren als Medium der Selbstvergewisserung in der Gegenwart, nach dem Motto „Hier ist es schön!“¹ Bei genauerem Hinsehen

¹ ROBERT MUSIL: Hier ist es schön, in: Nachlass zu Lebzeiten, Reinbek 1995, S. 89–92, hier S. 92.

jedoch sind diese Bilder komplexere Medien, die den intendierten Gegenwartsbezug immer wieder in unterschiedliche Richtungen erweitern.

Eine dieser vertiefenden Bedeutungsebenen betrifft die Dimension der Geschichte. Ein immer wiederkehrendes Motiv von Ansichtskarten sind geschichtlich imprägnierte Orte, die auf mehreren Ebenen zu lesen sind: als touristische Sehenswürdigkeiten, aber auch als populäre Inszenierungen von Erinnerungsorten, die zahlreiche politisch-gesellschaftliche Bedeutungsstränge aufrufen und bündeln. Ein beliebtes Motiv auf Ansichtskarten sind Burgen und Schlösser, Kirchen und Klöster, aber auch (oft ehemalige) Festungen, Denkmäler oder, wie im genannten Fall, Brücken, die, wie wir sehen werden, als Erinnerungsorte und Symbole der historischen Selbstvergewisserung inszeniert werden und wurden.

Die Bilderwelt der Postkarten trug um und nach 1900 wesentlich dazu bei, geschichtliche Überlieferungen und Erzählungen in eine leicht konsumierbare touristische Ikonografie einzubauen. Obwohl Ansichtskarten vorwiegend als populäre Reisemedien und als bildliche Instrumente familiärer und gemeinschaftlicher Kommunikation genutzt wurden, standen sie auch in der Tradition des Geschichtstourismus, der sich seit dem frühen 19. Jahrhundert entwickelt hatte und den Besuch von Erinnerungsorten auf vielfältige Weise mit den Praktiken des Reisens und Unterwegsseins verknüpfte.² Die Bildpostkarten setzten die Verbindung zwischen dem Reisen und der Geschichtserfahrung teilweise fort, indem sie geschichtliche Orte visuell in Reisenarrative übertrugen. Reisen und Geschichte wurden, wie wir noch sehen werden, visuell gekoppelt, die Bewegung im Raum verband sich mit der Bewegung in der Zeit.

Wir können Postkartenbilder auf sehr unterschiedlichen Ebenen lesen: zunächst als touristische Bildmedien und Kommunikationsmittel, oft aber auch – und diese Perspektive soll hier im Zentrum stehen – als Bühne, auf der historische Erzählstränge verarbeitet werden. Ansichtskarten eröffnen uns also spannende Einblicke in die populäre Erzählwelt der Geschichte, die in einfacher visueller Form aufbereitet wird.³ Dem Format Postkarte kam im 20. Jahrhundert eine wichtige Rolle der visuellen Übersetzung gesellschaftlicher Bilder in populäre, massenmedial vervielfältigte Ansichten zu, die ein breites Publikum adressierten. Das gilt auch für die in den Karten inszenierten Erin-

² ANGELA SCHWARZ, DANIELA MYSLIWETZ-FLEISS (Hrsg.): *Reisen in die Vergangenheit. Geschichtstourismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 2019, insbesondere die Einleitung; ANGELA SCHWARZ, DANIELA MYSLIWETZ-FLEISS: *Von der Reise zur touristischen Praxis: Geschichte als touristisches Reiseziel im 19. und 20. Jahrhundert – eine Einführung*, ebenda, S. 15–24, hier vor allem S. 19–22.

³ Nicht vertieft werden kann hier die zeitlich-narrative Dimension im biografischen Kontext, die in Postkartenalben und -sammlungen zum Ausdruck kommt. Dazu ausführlicher: EVA TROPPER: *Praktiken im Postkartenalbum. Spuren sozialer Netzwerke, biografische Narration und Wissensorganisation*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 41 (2021), 161, S. 43–56, hier S. 47 f.

nerungsorte.⁴ Ihre Bedeutung erlangen die historisch aufgeladenen Orte nicht als solitäre dokumentarische, sondern als serielle Bilder, die schablonenhaft in ein dichtes Netzwerk an bildlichen Verweisen und Bezugnahmen eingebettet sind.

Im folgenden Beitrag analysiere ich das Medium der Bildpostkarte im Hinblick auf diese geschichtspolitischen Einschlüsse entlang der Donau.⁵ Ich werde an ausgewählten Beispielen einerseits zu zeigen versuchen, wie geschichtlich geprägte Orte, Bauwerke und Denkmäler am Fluss in der populären Ikonografie der Postkarten um das Jahr 1900 dargestellt wurden.⁶ Andererseits werde ich untersuchen, auf welche Weise Geschichtsnarrative Eingang in die Inszenierungen der populären Karten fanden. Schließlich geht es mir auch darum, den historischen Raum, den die Postkarten-Ikonografie erschließt, in einen breiteren, politisch-gesellschaftlichen Kontext einzubetten. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie die Bildfolge von visuell inszenierten Erinnerungsorten das Bild der Donau als europäischen Fluss geprägt und geformt hat und wie, umgekehrt, die populären Narrative des Flusses sich historischer Anleihen und Bilder bedienen und bedienen. Die Donau ist also, aus dieser historischen Perspektive betrachtet, ein Projektions- und Erzählraum, der viel Platz für geschichtliche Exkurse bietet. Sie ist aber nicht nur eine neutrale Folie, die mittels historischer Verweise „bespielt“ wird, sondern auch ein genuiner Generator für geschichtliche Erzählungen.

Im folgenden Beitrag greife ich ausgewählte Orte an der Donau heraus, die in dieser doppelten Erzählstruktur eine wichtige Rolle spielen: als Erinnerungsorte, aber auch als Knotenpunkte historischer Donaunarrative. Die Auswahl der hier untersuchten Beispiele folgt einerseits der tatsächlichen

⁴ Der Begriff „Erinnerungsort“ wird hier im Vergleich zu Pierre Noras *lieu de mémoire*, der vor allem das nationale Gedächtnis verkörpert, kristallisiert, kondensiert und ritualisiert, in einem weiteren Sinne gebraucht, denn viele Erinnerungsorte, die in Postkarteninszenierungen vorkommen, haben ihre Rolle als „sakrale“ Gedächtnisorte im Laufe der Geschichte (weitgehend) eingebüßt. Vgl. PIERRE NORA: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt am Main 1998, S. 21.

⁵ Die Untersuchung basiert auf der ca. 400 Stück umfassenden Postkartensammlung zur Donau, die im Zuge des Forschungsprojekts „Die Donau lesen. (Trans-)Nationale Narrative im 20. und 21. Jahrhundert“ zusammengetragen wurde. Sie umfasst Karten der wichtigsten Donauorte von Donaueschingen bis Sulina.

⁶ Ansichtskarten wurden immer wieder als Bildmedien, die wesentlich zur Popularisierung von Erinnerungsorten beigetragen haben, aufgegriffen, allerdings meist in illustrativer Weise. Studien, die diese Bilddokumente als Erzählmedien im Kontext der Geschichte analysieren, sind rar. Vgl. etwa KARIN ALMASY, EVA TROPPEL (Hrsg.): Štajerska. Der gemeinsamen Geschichte auf der Spur. Postkarten der historischen Untersteiermark 1890–1920, Bad Radkersburg 2018; KARIN ALMASY, HEINRICH PFANDL u. a. (Hrsg.): Bildspuren – Sprachspuren. Postkarten als Quelle der Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie, Bielefeld 2020; FELIX AXSTER: Koloniales Spektakel in 9 x 14. Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich, Bielefeld 2014.

Häufung bestimmter Motive im Spektrum der historischen Postkarten,⁷ andererseits verfolgt sie das Ziel, unterschiedliche visuelle Inszenierungen der Erinnerungsorte zu thematisieren. Die analysierten Orte folgen im Wesentlichen einer thematischen Anordnung und nicht etwa der Geografie des Flusslaufs. Das hat zur Folge, dass der Blick der Leserinnen und Leser immer wieder flussauf- und abwärts wandert. Ich bin mir dessen bewusst, dass die folgenden Anmerkungen und Analysen nicht mehr als ein erster Schritt einer umfassenden Recherche zum Thema sein können, u. a. auch deshalb, weil ich meine Argumentation ausschnittshaft entwickeln werde.

Wahrnehmungsgeschichte im Postkartenformat

Fotografisch illustrierte Postkarten tauchten erstmals in den 1890er Jahren auf und verdrängten innerhalb kürzester Zeit die bisher üblichen grafisch gestalteten und häufig lithografierten Ansichtskarten. In ihren Inszenierungen betraten die fotografischen Bildpostkarten keineswegs Neuland, vielmehr griffen sie in Struktur und Ikonografie auf Vorläufermedien und auf Bildlösungen zurück, die seit dem 18. Jahrhundert in der populären Druckgrafik bereitstanden. Als kommerzielle, bewegliche Bildmedien waren sie eng mit der Geschichte der postalischen Infrastruktur und der Logistik der Eisenbahn verbunden, die sich im 19. Jahrhundert herausbildete und verfeinerte.⁸ Aber auch in der Ikonografie griff die Bildpostkarte Vorlagen auf, die in anderen populären Medien im 19. Jahrhundert entstanden waren, etwa in Form von kolorierten Lithografien, die bereits eine (freilich weit geringere) Massenauflage erreicht hatten.⁹

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hatte sich zudem ein neuer, auf ein Massenpublikum hin ausgerichteter Strang im Bereich der Reise- und Landschaftsbilder herausgebildet. Im grafischen Bereich sind vor allem die (kolorierten) Lithografien zu nennen. In der fotografischen Massenproduktion gehören zu den medialen Vorläufern der Ansichtskarten die frühen, gelegentlich kolorierten *Cartes-de visite*-Bilder, die seit den 1860er Jahren zirkulierten, später die größerformatigen Chromolithografien auf der Basis von Fotovorlagen sowie kolorierte Fotochrome-Ansichten, die kurz vor 1900 auf den Markt kamen. All diese Medien dienten um und nach 1900 als Vorlagen für den neu entstehenden Markt der fotografisch illustrierten Postkarten.

⁷ Im Vergleich zu anderen online zugänglichen Postkartensammlungen zeigt sich, dass die thematische und ikonografische Streuung der Karten aus der hier untersuchten Projektsammlung durchaus repräsentativ ist. Vgl. etwa AKON, das Ansichtskartenportal der Österreichischen Nationalbibliothek (<https://akon.onb.ac.at>).

⁸ Vgl. dazu ausführlicher MONICA CURE: *Picturing the Postcard. A New Media Crisis at the Turn of the Century*, Minneapolis 2018.

⁹ Zur Kanonisierung der Donau in künstlerischen Bildserien des 19. Jahrhunderts siehe EDIT KIRÁLY: „Die Donau ist die Form“. *Strom-Diskurs in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Wien 2017, S. 225–229.



Abb. 2: „Der Lauf der Donau“. Liebig Sammelbild, 1890er Jahre, kolorierte Lithografie

In ikonografischer Hinsicht waren derartige Postkarten zutiefst konservative Bildmedien. Sie schufen in vielen Fällen keine neuen Ansichten, sondern verhalfen etablierten Bildmustern zum massenmedialen Durchbruch. Bekannte Orte wurden in Postkartenbildern noch bekannter gemacht, berühmte Ansichten wurden auf den Karten weiter popularisiert. Der Schriftsteller Robert Musil hat diese merkwürdige Anziehungskraft der Postkartenbilder im Kontext des Tourismus prägnant zusammengefasst, als er einmal süffisant feststellte, dass der Urlauber offenbar am liebsten „in die Orte reist, von denen man Ansichtskarten kauft“.¹⁰

Das Massenmedium Postkarte setzte nach 1900 zu einem veritablen Auflagenboom an. Allein im Deutschen Reich, das in der Postkartenproduktion international führend war, stieg die Anzahl der verkauften Ansichtskarten von 400 Millionen im Jahr 1900 auf 1,6 Milliarden im Jahr 1910, mit jährlichen Zuwächsen von über 100 Millionen Stück.¹¹ Ähnliche Auflagensteigerungen gab es auch in anderen westlichen Ländern. Zahlreiche große und kleine Hersteller und Verlage versuchten in diesen Jahren des sprunghaft ansteigenden Absatzes an den Gewinnen zu partizipieren. Neben einer Vielzahl kleiner, lokal oder regional agierender Postkartenproduzenten, die über ein überschaubares Motivspektrum und kleinräumige Marketingnetze verfügten, gab es zu dieser Zeit auch eine Reihe großer Unternehmen, die eigene Produk-

¹⁰ MUSIL, S. 92.

¹¹ HERBERT LECLERC: Ansichten über Ansichtskarten, in: Archiv für Postgeschichte (1986), 2, S. 5–65, hier S. 34.

tionsstätten und teilweise auch Druckereien unterhielten und gelegentlich mehr als 100 Mitarbeiter beschäftigten.¹²

Diese in Deutschland, Frankreich, England, Österreich-Ungarn und der Schweiz ansässigen Postkartengroßbetriebe bedienten und beherrschten den internationalen Markt und verfügten über ein kapillares, teilweise sogar global agierendes Vertriebs- und Marketingnetz.¹³ Einige von ihnen, etwa Trenkler & Co. und Stengel & Co., waren auch stark am ostmitteleuropäischen Markt präsent. Zahlreiche Ansichtskarten von Donauorten stammen aus diesen beiden Häusern (Abb. 3). In den kommerziellen Nischen, die diese umsatzstarken Akteure hinterließen, machten sich regionale und lokale Verlage breit. Einige von ihnen hatten mehr oder weniger klar umgrenzte regionale Absatzgebiete, andere spezialisierten sich auf einzelne Orte. Ein Beispiel für einen kleinen, aber wichtigen Foto- und Postkartenverleger an der Donau, der den Markt an einem zentralen Anlaufpunkt der Donaureisen beherrschte, war das Unternehmen von Geza Hutterer (1864–1917) in Orșova am Eisernen Tor, dem Donaudurchbruch an den Südkarpaten. Der kommerziell geschickt operierende Foto-Unternehmer besetzte die thematische Nische „Reisebilder am Eisernen Tor“ jahrelang derart umfassend, dass sich kaum andere Anbieter in dieser Gegend niederließen.

Die Produktion und der Verkauf von Ansichtskarten unterlagen von Anfang an den Schwingungen und Konjunkturen des Marktes. Hergestellt und verkauft wurden solche Karten, die nachgefragt wurden oder denen man zumindest diese Nachfrage unterstellte.¹⁴ Karten, die sich weniger gut verkauf-

¹² Allein in Leipzig, der Hochburg der deutschen Ansichtskartenindustrie, gab es an der Wende zum 20. Jahrhundert etwa 25 Unternehmen, die Ansichtskarten produzierten. Vgl. ALBRECHT KRAUSE: *Zu schön, um wahr zu sein. Photographien aus der Sammlung Metz*, Stuttgart 1997, S. 19. Das Unternehmen Trenkler & Co. etwa beschäftigte 1909 700 Mitarbeiter und führte rund 25 000 Motive in seinem Programm. Vgl. <https://www.leipziger-industriekultur.de/dr-trenkler-co/> (31.10.2022).

¹³ Große, international agierende Ansichtskartenverlage waren nach 1900 z. B. Trenkler & Co. sowie Regel & Krug in Leipzig, Stengel & Co. in Dresden, Metz in Tübingen, Ottmar Zieher in München, Ledermann in Wien und Photoglob in Zürich. Es gibt bis heute keine umfassende Studie, die Produktion und Marketing international vergleichend untersucht. Dafür liegen etliche Fallstudien zu großen Postkartenunternehmen vor, die interessante Hinweise zu Herstellungs- und Vertriebsstrukturen sowie zu den kommerziellen Netzwerken des internationalen Ansichtskartenmarktes liefern. Vgl. etwa GERHARD STUMPP: *Die Ansichtskartenherstellung in der Kunstanstalt Carl Garte Leipzig*, Leipzig 2012; KRAUSE; DANIELA WEGMANN, MARC WALTER, SABINE ARQUÉ: *P. Z. Photoglob Zürich. Jubiläumsbuch 1889–2014*, Zürich 2014.

¹⁴ ENRICO STURANI: *Das Fremde im Bild. Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 21 (2001), 79, S. 13–24, hier S. 18–20, weist am Beispiel der kolonialen Postkartenproduktion darauf hin, dass Motivwahl, Nachdruck und Auflagen der Karten sehr eng mit kommerziellen Überlegungen, etwa Gewinnmargen, zur Verfügung stehenden Verkaufsnetzwerken, Aufwand und Kosten, aber auch mit drucktechnischen



Abb. 3: „Brücke und Urfahr, Linz“, Postkarte, gelaufen, 01.09.1899, Lichtdruck, schwarzweiß. Verlag: Stengel & Co., Dresden, Berlin

ten, verschwanden sukzessive aus der Öffentlichkeit. Die Käuferinnen und Käufer folgten ihrerseits dem Angebot: Sie bedienten sich aus jenem Bestand an Karten, der an bestimmten Orten zur Verfügung stand. Mit dieser Orientierung am Markt ging auf der Seite der Hersteller stets ein subtiles Austarieren zwischen Kundenwünschen und Verkaufserwartungen einher. Somit entsprach das Bildprogramm der Ansichtskarten häufig dem kommerziellen Mainstream.

Infolge dieser Ausrichtung visualisierten die Bildpostkarten die gängigen kulturellen Ansichten der Zeit. Am Beispiel der Donau fällt etwa auf, dass die Ansichtskarten häufig die in der westlichen Wahrnehmung gängigen Blickachsen übernahmen. Je weiter flussabwärts der Standort, desto häufiger wurden in der Welt der Ansichtskarten Stereotype des Orients aufgerufen.¹⁵ Das angebliche zivilisatorische Gefälle zwischen West und Ost schlug sich in der populären Ikonografie, aber auch in den Reisewegen der Karten nieder. Weit- aus mehr Karten wanderten im Gepäck von westlichen Donaureisenden von Osten nach Westen als umgekehrt. Je weiter nach Osten bzw. Südosten die Reise führte, desto mehr dünnte die geografische Abdeckung der Karten aus. Die großen Unternehmen boten nämlich nur von solchen Orten und Land-

Ressourcen, die einen schnelleren oder langsameren Nachdruck ermöglichten, zusammenhängen.

¹⁵ ANTON HOLZER: Der blaue Fluss. Die Farben der Donau in der Fotografie, in: Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal (2021), S. 5 f., <https://www.kunstgeschichte-journal.net/586/> (29.11.2022).

schaften Karten an, die ein nennenswertes (bürgerliches) Reisepublikum aufwiesen, in denen also eine kauffreudige Kundschaft zu erwarten war. Fehlte dieses Publikum mangels touristischer Infrastruktur, entstanden Lücken im Postkartennetzwerk. Die Anthropologin und Geografin Yolonda Youngs, die sich mit der amerikanischen Kultur der Ansichtskarten beschäftigte, beschrieb diesen Effekt als „fragmentarische Geografie“, die dazu führe, dass bestimmte Orte und Gegenden fast vollständig und andere hingegen kaum bzw. gar nicht auf Ansichtskarten vertreten seien. Diese fragmentarische Geografie lässt sich auch im Netzwerk der Postkarten entlang der Donau diagnostizieren.¹⁶

Ansichtskarten historisch lesen

Das Medium der Bildpostkarte hat nach 1900 entscheidend zur Formung der touristischen Ikonografie von Landschaften, Orten und Städten beigetragen. Es diente bei der visuellen Herausbildung von Sehenswürdigkeiten als wirkmächtiger Katalysator. Die hierbei etablierten „Postkartenblicke“ entfalteten noch lange nach dem massenmedialen Ansichtskartenboom des frühen 20. Jahrhunderts ihre Wirkung. Viele dieser kanonisierten Blicke wurden und werden bis heute reproduziert, auch wenn mittlerweile die Ansichtskarten ihre herausragende Bedeutung als touristisches Massenmedium weitgehend eingebüßt haben. Dasselbe lässt sich für die Darstellung historischer Erinnerungsorte entlang des Flusses sagen. Auch diese Bilder wurden in den Bildpostkarten nach 1900 in ein gängiges, populäres Format übersetzt, das als Wahrnehmungsschablone oft noch Jahrzehnte nach der Blütezeit des Mediums wirksam ist.¹⁷

Die Kultur der Postkarte etablierte nach 1900 ein dichtes, kapillar ausgebautes Netzwerk an visuellen Sehenswürdigkeiten, die in einer imaginären Landkarte miteinander verbunden wurden. In ländlichen Gegenden, aber auch an den sozialen und kulturellen Rändern Europas war die Anzahl der verfügbaren und zirkulierenden Karten geringer, ihr Angebot verdichtete sich meist in größeren Orten und Städten, die touristisch erschlossen waren. In diesem weit ausufernden Netzwerk an Bildern fanden unzählige standardisierte Stadt- und Landschaftssujets Platz, die nicht nur ikonografisch miteinander kommunizierten, sondern auch große geografische und soziale Räume umspannten.¹⁸

¹⁶ YOLONDA YOUNGS: *Editing Nature in Grand Canyon National Park Postcards*, in: *Geographical Review* 102 (2012), 4, S. 486–509, hier S. 506.

¹⁷ Am Beispiel Budapest etwa lässt sich gut nachweisen, wie sehr die gegenwärtige touristische Ikonografie der Stadt den historisch eingeübten Bildmustern folgt. Es gibt aber auch Beispiele für Brüche und Diskontinuitäten, wenn etwa Orte als Reisedestinationen ihre Bedeutung verloren oder städtebaulich derart umfassend umgestaltet wurden, dass ein Anknüpfen an historische Blickkonventionen nicht mehr möglich ist.

¹⁸ Ausführlicher dazu: DAVID PROCHASKA, JORDANA MENDELSON (Hrsg.): *Postcards. Ephemeral Histories of Modernity*, University Park, PA 2010.



Abb. 4: „Gruss aus Orsova“. Postkarte, gelaufen, 22.12.1904, getonter Lichtdruck. Verlag: G. Hutterer, Orsova

Postkarten sind also eminent soziale Medien, die sich als handhabbare und beschreibbare Medienobjekte, aber auch als Botschaften in der sozialen Geografie eines komplexen und kapillaren Wegenetzes verwenden lassen.¹⁹ Eine aufmerksame foto- und kulturhistorische Analyse dieser populären Bildquellen setzt, so die jüngere einschlägige Forschung, voraus, dass ihre medialen Eigenheiten als vielschichtige Medien-Objekte ebenso berücksichtigt werden wie ihre Serialität und ihre Rolle als bewegliche Kommunikationsmittel, die große Distanzen zurücklegen (können).²⁰

¹⁹ Aufgrund der geringen Kosten waren Postkarten breiten Bevölkerungsschichten zugänglich. Aber in der Arbeiterschaft und in der bäuerlichen Bevölkerung waren die Karten deutlich weniger verbreitet. Darauf weisen die Bildmotive und die Verkaufsstrategien der Postkartenhersteller, aber auch die soziale Strukturierung der Sammlervereine hin. Aufgrund der dürftigen Quellenlage ist bis heute relativ wenig über die soziale Verbreitung des Mediums Postkarte sowie über das Rezeptionsverhalten bekannt. Besser ist freilich die Sammelbewegung erforscht, die den Postkartenboom um 1900 begleitete. Die Klientel der Sammler und Sammlerinnen rekrutierte sich demnach vorwiegend aus dem bürgerlichen bzw. kleinbürgerlichen Milieu. Vgl. dazu EVA TROPPER: Illustrierte Postkarten – ein Format entsteht und verändert sich, in: EVA TROPPER, TIMM STARL (Hrsg.): Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936, Wien 2014, S. 10–41, insbesondere S. 36 f.

²⁰ Zur jüngeren kultur- und medienwissenschaftlichen Forschung zur fotografisch illustrierten Postkarte siehe u. a. TROPPER/STARL; EVA TROPPER: Medialität und Gebrauch oder Was leistet der Begriff des Performativen für den Umgang mit Bildern?, in: LUTZ MUSNER, HEIDEMARIE UHL (Hrsg.): Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften, Wien 2006, S. 103–130; PROCHASKA/MENDELSON; ESTHER

Um Postkartenbilder und ihre Geschichten präzise analysieren zu können, ist es notwendig, den hybriden, multimedialen Charakter dieser Mediengattung im Auge zu behalten. Bild- und Textseite sind eng miteinander verschränkt, in der Handhabung sind sie miteinander verbunden.²¹ Darüber hinaus sind die Karten serielle Medien, also Bestandteile von Reihen und Folgen, die sich in der Interpretation ganz unterschiedlich aufschlüsseln lassen. Die Karten können in synchronen und diachronen Abfolgen gelesen werden, in geografischen, motivischen oder nationalen Musterungen. Sie können aber auch, wie ich in diesem Beitrag vorschlage, sowohl in ihrem geografischen Nacheinander (als Bilderzählungen entlang der Donau) als auch als Bildnarrative mit historischer Tiefenwirkung interpretiert werden.

Die jüngere medien-, kultur- und fotohistorische Forschung zum Thema „Postkarten“ hat darauf hingewiesen, dass sich die „Sprache“ dieses populären Mediums dann produktiv entziffern lässt, wenn man einzelne Karten genau analysiert und zugleich ihre kollektiven Musterungen und die Formen ihres sozialen Gebrauchs analysiert. Bei ihrer Interpretation muss die multiple, intermediale Verankerung von Bildpostkarten beachtet werden: auf der einen Seite ihre Ikonografie und grafische Gestaltung, auf der anderen Seite aber auch ihre sozialen Wege und ihre Kreuzungspunkte, also das geografische und soziale Netzwerk, in dem die Karten als Kommunikationsmittel verankert sind und zirkulieren. Unter diesem Blickwinkel erweisen sich die Bildpostkarten als überaus spannende seismografische Dokumente der populären Geschichte und Wahrnehmung. Genau dieses Potential hatte der US-amerikanische Fotograf und Postkartensammler Walker Evans vor Augen, als er 1964 in einem Vortrag an der Yale University Postkarten, „those honest, direct little pictures“, als „folk documents“ bezeichnete.²²

MILNE: *Letters, Postcards, Email. Technologies of Presence*, New York – London 2010; ANETT HOLZHEID: *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*, Berlin 2011; ANETT HOLZHEID: Einfach modern. Zur Beschleunigung der Kommunikationskultur per Postkarte, in: ROLAND PRÜGEL (Hrsg.): *Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ im Germanischen Nationalmuseum*, 8.–10. November 2012, Nürnberg 2014, S. 81–91.

²¹ Vgl. EVA TROPPER: *Bild/Störung. Beschriebene Postkarten um 1900*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 30 (2010), 118, S. 5–16.

²² „Lyric Documentary“. An Illustrated Transcript of a Lecture by Walker Evans presented at Yale University, March 11, 1964, in: JEFF L. ROSENHEIM: *Walker Evans and the Picture Postcard. Published on the Occasion of the Exhibition „Walker Evans and the Picture Postcard“ at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 3 – May 25, 2009*, Göttingen 2009, S. 103–124, hier S. 109.

Nationale Erinnerungspolitik

Kommen wir zurück auf die eingangs vorgestellte Ansichtskarte, die die Brücke über die Donau bei Cernavodă am Unterlauf der Donau zeigt. Diese Brückenkonstruktion war zwischen 1890 und 1895 nach den Entwürfen von Anghel Saligny, dem Oberingenieur der rumänischen Staatsbahnen, errichtet worden. Das Bauwerk galt um die Jahrhundertwende auch in internationalem Maßstab als Meisterwerk der Technik. Die Brücke sowie die an sie anschließenden Dämme umspannten zwei getrennte Donauarme und ein größeres, dazwischenliegendes Sumpfgebiet. Die Konstruktion, die 68 Bögen mit aufgesetzten Eisenkonstruktionen aufweist und sich 40 Meter über den Wasserspiegel erhebt, erreicht teilweise eine Gesamthöhe von fast 100 Metern. Der Brückenbau stellte nicht nur eine neue Verkehrsverbindung her, sondern verfolgte von Anfang an auch nationale und strategische Ziele. Nachdem Rumänien nach dem russisch-rumänisch-osmanischen Krieg von 1877/78 in den Besitz der Dobrudscha und damit auch des bedeutenden Seehafens von Constanța gelangt war, sollte die Eisenbahnverbindung zwischen Bukarest und dem Schwarzen Meer zügig ausgebaut werden. Die Brücke ermöglichte den Lückenschluss dieser Eisenbahnlinie über die Donau. Das Bauwerk sollte das bisherige Rumänien mit den neugewonnenen Gebieten jenseits der Donau nicht nur in nationaler Hinsicht verbinden, sondern wurde als Endstück der mitteleuropäischen Eisenbahnlinien auch als Anbindung Constanțas projektiert, das in den Augen der rumänischen Regierung zu einer Drehscheibe im Verkehr zwischen Westeuropa und dem Orient bzw. Asien werden sollte.²³

All diese historischen und politischen Aspekte haben in Form eines sorgsam inszenierten Erinnerungsorts Eingang in die Brückenkonstruktion gefunden. An beiden Seiten des monumental aufragenden Brückenkopfs wurden zwei überlebensgroße Bronzestatuen errichtet, die rumänische Infanteriesoldaten (Dorobanți) zeigen (Abb. 5). Sie bilden eine erinnerungspolitische Referenz an den Sieg Rumäniens im Krieg von 1877/78. Die Figuren, die nach Entwürfen des französischen Bildhauers Léon Pilet gegossen worden und von der französischen Botschaft in Bukarest gestiftet worden waren, verankerten den Bau symbolisch im Gefüge der nationalen Einigungspolitik und des rumänischen Nationalstaatsgedankens. Die Brücke über die Donau wurde zugleich als Denkmal der nationalen Befreiung von der osmanischen Herrschaft und als symbolischer Baustein der Westintegration inszeniert. Ihre Benennung nach dem rumänischen König – Podul Regle Carol I (König-Karl-I.-Brücke) – rief die nationale politische Dimension in Erinnerung. Als die neue

²³ Für den rumänischen König Karl I., so wird berichtet, verband die Brücke von Cernavodă gewissermaßen London mit Bombay. Vgl. OLIVIA SPIRIDON: Raum aus der Linse. Die untere Donau in frühen Dokumentarfilmen aus und über Rumänien [Beitrag in der Online-Publikation „Donau – Topoi und Topographien“, Universitätsbibliothek Tübingen 2022], S. 7 (<http://dx.doi.org/10.15496/publikation-67030>).

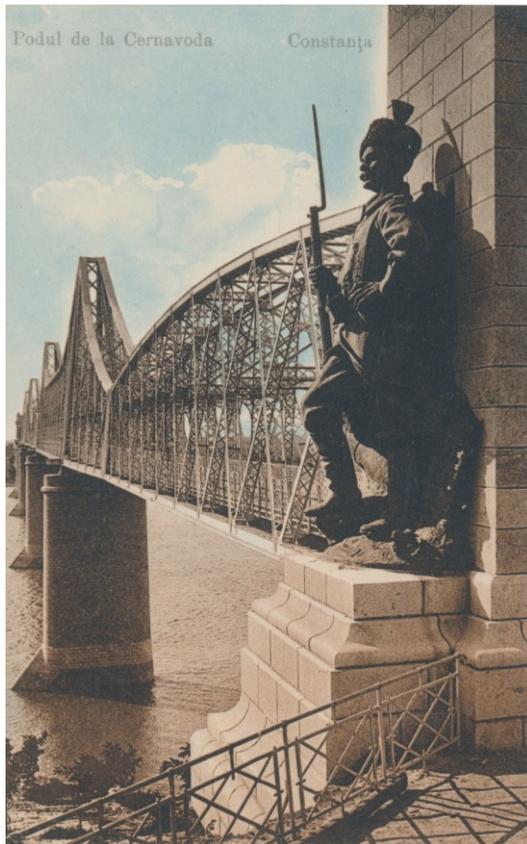


Abb. 5: Brücke von Cernavodă (Podul de la Cernavodă). Postkarte, ungelaufen, um 1910, kolorierter Lichtdruck. Verlag: T. G. Dabo, Constanța (Konstanza)

Eisenbahnbrücke am 26. September 1895 dem Verkehr übergeben wurde, war das rumänische Königspaar anwesend und setzte höchstpersönlich den letzten Brückenniet ein.

Ansichtskartenschreiber Littmann war sich dieser politisch-historischen Zusammenhänge wohl im Groben bewusst, denn er markierte die Positionen der beiden bronzenen Infanteriesoldaten mit einer gestrichelten Linie im Bild und setzte das Wort „Monument“ (bzw. „Idem“ für die zweite, nicht sichtbare Seite des Denkmals) hinzu (vgl. Abb. 1). Im schmalen Weißraum unter dem Bild übersetzte er den Namen der Brücke für seinen Wiener Freund ins Deutsche.²⁴ In der kurzen schriftlichen Botschaft ging er zunächst auf den

²⁴ Ursprünglich war die Rückseite einer Postkarte ausschließlich der Adresse (inklusive Stempel und Briefmarke) vorbehalten. Aus diesem Grund hielten die Postkartenhersteller auf der Bildseite meist einen schmalen Weißraum für die Grüße frei. Erst zu Beginn des 20. Jahrhundert erlaubten die nationalen Posteinrichtungen die Zweiteilung der Adressseite. Dadurch wanderten die Texte auf die Rückseite, und die Bildseite kam

Tausch von Karten ein, er hatte offenbar von seinem Wiener Postkartenpartner drei Exemplare zugesandt bekommen, für die er sich bedankte und mit der vorliegenden Karte revanchierte. Abschließend setzte er hinzu: „Bei uns sind solche Aufnahmen nicht zu erhalten. Rumänien ist diesbezüglich noch nicht so weit fortgeschritten. Mit Gruß S. Littmann.“

Die im Text diagnostizierte Rückständigkeit der rumänischen Postkartenindustrie wird auf der Bildebene durchkreuzt, indem ein technisches Meisterwerk rumänischer Ingenieurskunst ins Bild gesetzt wird. Der im Text durchscheinende abschätzig westliche Blick auf das südosteuropäische Land wird durch die Bildbotschaft aufgewogen, die den wegweisenden neuen Brückenbau zeigt. Dieser wird für den Postkartenempfänger durch die grafische Intervention ins Bild zusätzlich auch als Erinnerungsort kenntlich und lesbar gemacht. Mittels dieser Postkarte setzte sich das Bild dieses Erinnerungsorts an der Donau in Bewegung und reiste flussaufwärts, wo es neu gelesen und interpretiert werden konnte. Die im rumänischen Kontext unmittelbar verständlichen nationalen Erinnerungszeichen (das Denkmal der *Dorobanți*) bedurften nun, in der Ferne, einer Erklärung. Postkarten kommt somit auch die Aufgabe zu, Geschichte schablonenhaft aufzubereiten, damit sie, im handlichen und leicht verständlichen Format, weite Strecken zurücklegen kann.

Das hier vorgestellte Fallbeispiel lässt die Verschränkung der touristisch-gegenwärtigen mit der erinnerungspolitischen Funktion von Bildpostkarten klar hervortreten. Auf den ersten Blick funktionieren die Karten als kommunikative Bild- und Textbotschaften auch über große Entfernungen hinweg. Oft aber schiebt sich in diesen Gebrauchskontext – meist über das Bildsujet – eine narrative historische Dimension, die sich auf unterschiedlichen Ebenen entschlüsseln lässt. Dass unsere Karte aus dem Jahr 1902 kein Solitär ist, beweist die Tatsache, dass aus der Zeit um 1900 zahlreiche fotografische Bildpostkarten mit der Brücke von Cernavodă überliefert sind, anhand derer sich die Koppelung von technischem Meisterwerk und historischem Erinnerungsort in unterschiedlichen Varianten nachvollziehen lässt. Sie stammen sowohl von rumänischen als auch von großen internationalen Verlegern, woran sich zeigt, dass das Motiv offenbar für eine überregionale Vermarktung geeignet erschien. Oft wird die martialische Brückenkopffigur des Soldaten mit dem Bajonett als Blickfang in den Vordergrund gerückt (vgl. Abb. 5), und gelegentlich wird der Brückenkopf mit seinem Denkmal in ein dichtes Textgewebe eingesponnen (Abb. 6). Auf diese Weise gehen die Gegenwartsbezüge der Postkartenkommunikation nahtlos in die visuelle Erinnerungspolitik über.

ohne Weißraum aus. GÜNTER FORMERY, THOMAS FÜRST: Die Welt des Ansichtskartensammelns, Schwalmtal 2011, S. 37. Zur medienhistorischen Genese der Bildpostkarte als Text- und Bildraum und zu den Interaktionen von Text und Schrift siehe TROPPEL, Bild/Störung, S. 6 f.



Abb. 6: Brücke von Cernavodă (Podul Regele Carol I de peste Dunărea). Postkarte, gelaufen, 05.04.1909, Lichtdruck, schwarzweiß. Verlag: Stengel & Co., Dresden

Donau und Denkmal

In den Postkarten aus Cernavodă werden die Bezüge zur nationalen rumänischen Vergangenheit durch die monumentale Brückenkonstruktion symbolisiert. Erst wenn man diese historische Signatur aus dem Gesamtbild herauslöst, kann man sie in den Horizont der nationalen Geschichtskonstruktion einordnen. In der Ikonografie der Bildpostkarten ist ein solches Modell der Geschichtsdarstellung weit verbreitet. Die historischen Bezüge und Verweise sind als Details in ein Ganzes integriert, etwa in die Darstellung einer Landschaft oder – wie hier – in ein technisches Bauwerk inmitten einer Flusslandschaft. Es gibt aber auch andere Darstellungsmodelle, die viel unmittelbarer auf historische Zusammenhänge verweisen. Das betrifft genuin historische Denkmäler und Bauten, die ebenfalls häufig in Postkartensujets auftauchen.

Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist die Inszenierung der Befreiungshalle in Kelheim an der Donau, die auf einem Hügel in der Nähe von Regensburg liegt. Aber auch die nicht weit davon entfernt in Donaustauf gelegene nationale Gedenkstätte „Walhalla“ schreibt die Geschichte unmittelbar in die Donaulandschaft ein.²⁵ Zahlreiche Postkarten griffen diese Koppelung

²⁵ Die Rolle von monumentalen Bauwerken zur Visualisierung von Geschichte beleuchtet: WOLFGANG ERNST: Im Namen von Geschichte. Sammeln, Speichern, Er/Zählen.

von Denkmal und Flusslandschaft auf und stellten, mit dem Fluss als Bühne, vielfältige historische Bezüge her. Landschaft, Fluss und Denkmal wurden auf diese Weise in einen gemeinsamen historischen Zusammenhang gebracht. Das Medium der Postkarte übersetzte diese Bezüge in ein populäres Format, das vielfältig einsetzbar war: als ikonische Landschaftsdarstellung, als historisierendes Bühnenbild, aber auch als touristisches Mitbringsel. In dieser komplexen Verschachtelung von Nutzung und Bedeutung erweist sich die Bildpostkarte als vielschichtiges Medium, das einander überlagernde narrative Effekte erzeugt.

Die beiden genannten Gedenkstätten wurden im Auftrag des bayerischen Königs Ludwig I. um die Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet, also zu einer Zeit, als die zersplitterten deutschen Staaten nationale Gründungserzählungen (von der Germanenzeit bis zu den Napoleonischen Kriegen) in Form monumentaler Denkmalsbauten revitalisierten und diese in den Dienst einer glorreichen kollektiven Selbstvergewisserung stellten. Die Walhalla, die von 1831 bis 1842 in Form eines monumentalen, auf einem großen Sockelbereich aufbauenden, griechischen Tempels errichtet wurde, war als nationale Ehrenhalle konzipiert (Abb. 7). Im Inneren der Anlage wurden Büsten großer Persönlichkeiten aus dem „germanischen Kulturkreis“ aufgestellt. Die Befreiungshalle in Kelheim ist ein monumentaler Rundbau auf einem dreistufigen Sockel, der im Inneren als großer Kuppelsaal gestaltet ist. Er wurde zwischen 1842 und 1863 erbaut und sollte an die gewonnenen Schlachten gegen Napoleon in den Befreiungskriegen 1813–1815 erinnern (Abb. 8).

Wie der Germanist Günter Hess bereits in den 1970er Jahren gezeigt hat, etablierte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neues Modell der panoramaartig angelegten Geschichtserzählung.²⁶ Gedenkbauten, Ruhmeshallen und Denkmäler erhielten nun die Aufgabe, nationale Heldentaten in der Landschaft zu verorten und Geschichte im Rundblick zu erzählen. Das historische und das landschaftliche Panorama waren dabei eng miteinander verschränkt. Die beiden Gedenkbauten an der Donau inszenierten die nationale Geschichte als Aneinanderreihung von symbolträchtigen Bildern und Momenten, die ihrerseits in eine national kodierte Landschaft eingebettet waren. Praktisch alle Bildpostkarten, die die beiden Denkmäler zeigen, stellen einen engen, unauflösbaren Zusammenhang zwischen dem Bauwerk, der umgebenden Landschaft und dem Fluss her.

Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses, München 2003, zur Walhalla siehe etwa S. 813.

²⁶ GÜNTER HESS: Panorama und Denkmal. Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit, in: ALBERTO MARTINO (Hrsg.): Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte im 19. Jahrhundert, Tübingen 1977, S. 130–206, hier S. 176 f.



Abb. 7: „Walhalla bei Regensburg“, Postkarte, ungelaufen, um 1905, kolorierter Lichtdruck. Verlag: Marie Fleischmann, Walhalla²⁷

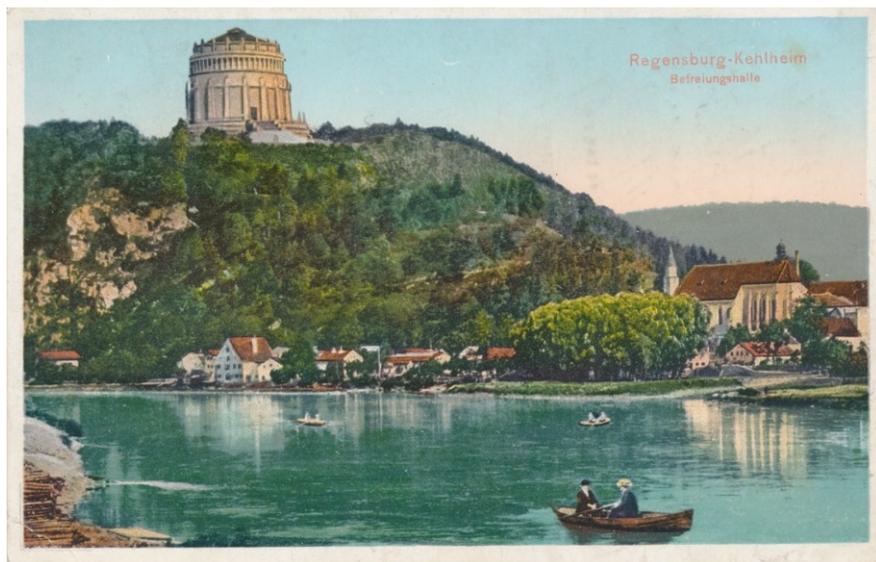


Abb. 8: Befreiungshalle in Kelheim bei Regensburg (auf der Karte fälschlicherweise „Kehlheim“). Postkarte, gelaufen, 07.06.1910, kolorierter Lichtdruck. Verlag: Dr. Trenkler & Co., Leipzig – Heinrich Nüsslein, Nürnberg

²⁷ Marie Fleischmann, geb. 1849, war eine der wenigen Frauen im Postkartengeschäft um 1900. Sie war die Ehefrau des königlichen Verwalters in der Walhalla, Premierleutnant a. D. Max Fleischmann.

Dieser Verweischarakter zwischen Bauwerk und Landschaft sowie auf das ausgeklügelte Regime der Blicke war bereits zeitgenössischen Reisenden aufgefallen. Johann Georg Kohl, einer der aufmerksamsten Beobachter der Donau im 19. Jahrhundert, dem wir ein detailreiches und originelles Porträt des Flusses aus dem Jahr 1854 verdanken, geht am Beispiel der Walhalla explizit auf diese Verschränkung von Denkmal und Landschaft ein.²⁸ Der Ruhmesbau sei, so stellt er treffend fest, „sowohl auf Aussicht als auch auf Ansicht gebaut“.²⁹ Die Walhalla, so führt er weiter aus, „sollte von einem möglichst weiten Theile Bayerns oder Deutschlands gesehen werden, und sie sollte auch einen möglichst großen Abschnitt des Donauthales frei überschauen“.³⁰

Sehen und gesehen werden, das Spiel der Blicke zwischen dem Denkmal oben und dem Fluss unten – zwischen dem Denkmal und der Landschaft, zwischen der Historie und der Gegenwart ließen sich vielfältige Verbindungen stiften. Die Ansichtskarten, die per se Blickmedien sind und in dem hier interessierenden Zusammenhang die Bildtraditionen der populären Grafik des 19. Jahrhunderts aufgriffen und weiterschrieben, inszenierten diese Blickverbindung zwischen Denkmal und Fluss häufig. Während das Gros der Karten aus der Zeit um 1900 den Blick vom Tal oder vom Fluss aus auf das Denkmal



Abb. 9: Befreiungshalle in Kelheim bei Regensburg. Postkarte, gelaufen, 29.09.1934, Flugaufnahme, Lichtdruck, schwarzweiß. Verlag: Kunst- und Verlagsanstalt Martin Herpich, München

²⁸ JOHANN GEORG KOHL: Die Donau von ihrem Ursprunge bis Pesth, Triest 1854, S. 80 f.

²⁹ Ebenda, S. 80.

³⁰ Ebenda.



Abb. 10: „Die Donau an der Walhalla“. Postkarte, ungelautet, um 1960, Foto-Einzelhandabzug, schwarzweiß, signiert und nummeriert auf der Bildseite. Popp-Verlag, Heidelberg, Aufnahme: Dipl. Ing. Popp

richten, gibt es auch Motive, die diese Blickachse umkehren. In den 1930er Jahren etablierten sich weitere Darstellungsformen und Blickrichtungen – insbesondere das als Rundbau konstruierte Denkmal in Kelheim wurde nun vermehrt dazu genutzt, um vom Bauwerk auf den Fluss zu schauen. Luftbildaufnahmen betteten das Bauwerk und die Landschaft in majestätisch anmutende Ansichten aus der Vogelschau ein (Abb. 9). Gesteigert wurde die Ästhetik noch durch Karten, die den Blick vom Denkmal auf den Fluss als martialische Seherfahrung inszenierten (Abb. 10).

Warum, so fragte sich Mitte des 19. Jahrhunderts Johann Georg Kohl (der übrigens der Architektur und Ausführung der Walhalla durchaus skeptisch gegenüberstand), steht der nationale Ruhmesbau ausgerechnet an der Donau?³¹ Es sei durchaus intendiert, dass das Denkmal abseits der Städte und „mitten in der Wildnis oder Einsamkeit“ liege, diese Abseitigkeit entspreche der deutschen Einheitsidee viel besser als die „Hauptstädte der Particularinteressen“.³² Die Walhalla überblickte die Donau, weil dieser Fluss in der deut-

³¹ Ursprünglich waren auch andere Standorte, u. a. München, ins Auge gefasst worden.

³² KOHL, S. 80.

schen Einigungsrhetorik des 19. Jahrhunderts – verglichen mit dem viel stärker umkämpften Rhein – eine zunehmend nationale Bedeutung annahm. Die beiden Flussläufe wurden oft als aufeinander bezogene, nationale Ströme gesehen, Kohl bezeichnet sie als „zwei Brüder“, dann wieder als das „deutsche Doppelgewässer“.³³ Die Donau sei, so Kohl, die mächtigste „Wasserpulsader unseres Vaterlandes“, eine „deutsch(e) Heerstraße“, auf der bereits sehr viele Deutsche hinabgezogen seien.³⁴ Sie sei „die Kette, an welche die Walhalla wie ein Geschmeide befestigt gedacht werden soll“.³⁵

Fluss und Burg

Die allermeisten frühen Ansichtskarten aus Bratislava folgen, wenn sie die Stadt als Ganzes zeigen, einem immer wiederkehrenden Grundschemata. Der Blick schweift im Vorder- und Mittelgrund über die Donau, die meist einen Gutteil des Bildes einnimmt. Im Hintergrund ist die Silhouette der Stadt zu erkennen, und ganz hinten ragt die mächtige Burg mit ihren charakteristischen vier hohen Türmen empor (Abb. 11).



Abb. 11: „Pozsony – Pressburg“. Postkarte, gelaufen, 19.07.1914, kolorierter Lichtdruck. Verlag: J. v. B. P

³³ Ebenda, S. 74, 72. Zur Parallelisierung von Donau und Rhein siehe ausführlicher KIRÁLY, S. 305.

³⁴ KOHL, S. 80.

³⁵ Ebenda, S. 81.

Es gibt kaum eine Karte, die von dieser ehernen Ikonografie abweicht. Der Burgberg erscheint in der städtischen Geografie wie ein magisches und zugleich ikonisches Zentrum, auf das hin alle Bilder angelegt sind. Warum, so wäre zu fragen, ist das so? Der Grund dafür liegt in der Geschichte dieses Bauwerks, das während des Vordringens der Osmanen in Ungarn über längere Zeit (zwischen dem frühen 16. und dem späten 18. Jahrhundert) Residenzstadt der ungarischen Könige war. Auch wenn das Schloss seit einem Großbrand im Jahr 1811 zur Ruine verkommen ist und erst in der kommunistischen Nachkriegszeit wiederaufgebaut wurde, blieb es durchgehend der zentrale symbolische Referenzpunkt städtischer und nationaler Geschichtserzählungen – bis in die jüngste Vergangenheit.



Abb. 12: Bratislava. Postkarte, gelaufen, 27.07.1931, echte Fotografie. Verlag: Filiac, Bratislava

Wie wirkmächtig dieses symbolische Zentrum der Stadt über alle politischen Einschnitte hinweg geblieben ist, kann man daran ermessen, dass die Burg nicht nur in der habsburgischen Ära, sondern auch in der – sich dezidiert antiungarisch gebenden – Republik der Zwischenkriegszeit der unumstrittene Angelpunkt der populären Stadtbilder blieb. Zwar wurde in diesen Jahren, ganz im Einklang mit den Idealen eines jungen, modernistischen Staates, die industrielle Seite der Stadt in den Vordergrund gerückt, die Hafenanlagen, Lagerhallen und Schiffsanlegestellen (Abb. 12). Aber nichtsdestotrotz blieb im Hintergrund die Burg der zentrale, obligate Blickfang. Sogar während der nationalsozialistischen Besatzungspolitik, die der unabhängigen Tschechoslowakei ein gewaltsames Ende bereitet hatte, wurden Karten herge-

stellt, die den Blick vom gegenüberliegenden Ufer aus, das nun bewusst eingedeutscht wurde (Engerau statt Petržalka),³⁶ auf die Stadt Bratislava mit der Burg inszenierten (Abb. 13). Dieses Kreisen um das symbolische Zentrum der Stadt setzte sich bis in die jüngere Vergangenheit fort. Nach der Revitalisierung der Burg in der kommunistischen Ära wurde ihre Nutzung nach 1989 bruchlos fortgeführt. 1992 wurde in dem Gebäude die neue slowakische Verfassung unterzeichnet, danach war die Burg einige Jahre lang Sitz des slowakischen Präsidenten. Seit 2009 zierte sie die slowakischen Euro-Münzen.



Abb. 13: „Engerau, Nd. [Niederdonau, heute Petržalka], Blick auf Preßburg“. Postkarte, ungelautet, 1938, Lichtdruck, schwarzweiß. Photo: Franz Mörtl, Wien 19, Cottagegasse 96

Bratislava ist nicht die einzige Stadt an der Donau, die in der populären Ikonografie eine enge, fast unauflösbare Verbindung zwischen Stadt, Burg (bzw. Burgberg) und Fluss herstellte. Auch in Budapest spielte der Burgberg (gleichmaßen aber auch der Gellértberg) als symbolischer Angelpunkt von Stadtansichten eine herausragende Rolle, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied. Während in Bratislava die Blicke fast ausnahmslos vom Fluss in Richtung Burg wanderten, war es in Budapest umgekehrt: Ein Gutteil der Ansichtskarten lässt den Blick von erhöhtem Standpunkt über die darunter liegende Stadt und die Donau schweifen (Abb. 14). Es gibt eine ganze Reihe weiterer Donaustädte, deren Image auf einer Verschränkung zwischen Berg

³⁶ Engerau (Petržalka) wurde im Rahmen des Münchner Abkommens am 10.10.1938 dem Deutschen Reich angeschlossen, ab 1939 war es Teil des „Reichsgaus Niederdonau“.

(bzw. Erhebung) und Fluss aufbaut, etwa, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, Belgrad mit dem Kaledmedgan, Esztergom mit seiner hoch aufragenden Kirche, aber auch Visegrad mit der historischen Burgruine oder der Wiener Kahlen- bzw. Leopoldsberg (Abb. 15).



Abb. 14: Budapest-Panorama. Postkarte, gelaufen, um 1910, kolorierter Lichtdruck. Verlag: N. M., Budapest



Abb. 15: Blick vom Wiener Kahlenberg. Postkarte, gelaufen, 04.04.1961, Offsetdruck, koloriert. Verlag: Hubmann, Wien I, Schwertgasse 3

Obwohl all diese Städte und ihre Geschichte höchst unterschiedlich sind, gab es eine verbindende Klammer, die in der Ästhetik der Karten um 1900 immer wieder auftauchte: Die dargestellte (Stadt-)Landschaft nahm, vermittelt über Burg und Berg, eine geschichtliche Tiefendimension an. Diese historischen Bezüge können, wie etwa beim Kahlenberg in Wien, der bereits seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert touristisch, das heißt als Ausflugs- und Aussichtsberg, genutzt wurde, weitgehend verblasst sein. Sie können aber auch, wie im Falle des Belgrader Kalemegdans, mehrfach überschrieben und aktualisiert worden sein. Die historische Zitadelle des Kalemegdans etwa wurde im Laufe der Geschichte immer wieder umgebaut und wird seit dem späten 19. Jahrhundert auch als Freizeit- und Parkanlage genutzt. Dennoch ist diese historische Stadtlandschaft ein vielschichtiger Erinnerungsort geblieben, der auch neue politische Bedeutungen angenommen hat. Das 1928 am Kalemegdan errichtete Denkmal zur Erinnerung an den alliierten Sieg über die Armeen Deutschlands und Österreichs im Ersten Weltkrieg fügte sich in die historische Bedeutung als Festung gegen die Osmanen, aber auch in die Park- und Erholungslandschaft ein und ergänzte die Geschichtslandschaft um eine weitere Facette (Abb. 16).



Abb. 16: „Belgrad. Blick vom Kalemegdan auf die Donau“. Postkarte, gelaufen, 19.10.1934, kolorierte Autotypie. Edition L. Paller, Belgrad

Eines der Kennzeichen all dieser Erinnerungsorte ist der privilegierte Bezug zwischen der als historisch imaginierten Erhebung und dem im Tal liegenden Fluss, der Donau. Während das sich hoch über dem Fluss erhebende Bauwerk (oder dessen Ruine) auf den betreffenden Postkarten die Geschichte adressiert, verweisen die darunter liegende Stadt und der Fluss häufig auf die

Gegenwart. Während die Burg entrückt und menschenleer erscheint, tummeln sich unten auf den Straßen Passanten, auf dem Wasser liegen meist Boote. Und wenn diese auf der ursprünglichen Aufnahme fehlten, wurden sie nachträglich als belebende Staffage hinzugefügt. Burg und Fluss wurden als einander gegenübergestellt, aber doch eng aufeinander bezogene, komplementäre Sphären dargestellt: hier die stillstehende, in altes Gemäuer gekleidete Geschichte, dort der Fluss, die sich fortbewegende Natur, die die Stadt durchfließt. Die Donau ist in all diesen Inszenierungen nicht bloß Kulisse (das ist sie natürlich auch), sondern erscheint als eine Art lebendiges Band der Gegenwart, an dem entlang die Knoten- bzw. Ankerpunkte der Geschichte aufgereiht sind.

Politische Wachau

Die Koppelung zwischen Fluss und Erinnerungsort im Medium der Ansichtskarten war, wie wir gesehen haben, ganz unterschiedlich ausgeprägt. Im Fall des Wiener Kahlenbergs ergab sie nur eine lose historisierende Erzählung, die weitgehend touristisch überformt war. In anderen Fällen treten die Schichten der historischen Erzählungen viel deutlicher hervor. Ein Beispiel für die starke, aber durchaus widersprüchliche Kodierung als historisch geprägte Landschaft ist die Wachau. Dieser österreichische Donauabschnitt zwischen Melk und Krems wurde im 19. Jahrhundert politisch stark aufgeladen.

In den Jahrzehnten vor 1900, als sich das Habsburgerreich politisch neu orientierte, wurden historische Erzählungen und Mythen für neue nationale Narrative reaktiviert. Für die mythische Grundierung der Wachau wurde etwa auf das Nibelungenlied oder germanische Heldensagen zurückgegriffen. Innerhalb der deutschnationalen Bewegung erfreuten sich national kodierte Wachau-Erzählungen großer Beliebtheit. 1888 etwa feierten die deutschnationalen Schönerianer auf der Burgruine Aggstein an der Donau eine große Sonnwendfeier. Dabei wurde an eine 2000 Jahre zurückliegende Schlacht der Germanen bei Noreia erinnert, in der die Römer besiegt worden waren.³⁷

Um 1900, als der Ansichtskartenboom begann, war die deutschnationale Wachauerzählung weit verbreitet. Indem die Ansichtskarten Burgen wie Aggstein zu zentralen visuellen Repräsentanten der populären Wachau-Ikonografie machten, griffen sie diesen Diskurs auf und übertrugen ihn in die touristische Sphäre. Praktisch alle Ansichtskarten der Burg Aggstein in der Wachau zeigen die Burgruine hoch über der Donau thronend von einem erhöhten Standpunkt aus aufgenommen (Abb. 17). Der Fluss schlängelt sich tief unten im Tal durch die hügelige Landschaft, in vielen Karten ist das Donauwasser tiefblau eingefärbt und ergibt so die „schöne blaue Donau“.

³⁷ MICHAEL WLADIKA: Hitlers Vätergeneration. Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie, Wien u. a. 2005, S. 220.



Abb. 17: „Ruine Aggstein an der Donau“. Postkarte, ungelautet, 1917, kolorierter Lichtdruck. Verlag: Ledermann Wien, Fleischmarkt 20

Die Ikonografie dieser Burganlage ist eng mit der politischen Geografie der Landschaft verknüpft, in der sie eingebettet ist. Entlang der zahlreichen publizierten Ansichtskarten lässt sich anschaulich nachverfolgen, wie sich die politische Mythologie der Wachau im 20. Jahrhundert umformte. Der um 1900 weit verbreitete deutschnationale Diskurs ging in der Zwischenkriegszeit fast nahtlos in die radikale nationalsozialistische Wachau-Ideologie über, die deutschnationale Traditionen bündelte und überspitzte. Als 1933 in Deutschland Hitler an die Macht kam, wurde auf einer hochaufragenden Felsnadel in Dürnstein an der Donau die nationalsozialistische Flagge gehisst und dieses Ereignis im Postkartenformat propagandistisch verbreitet (Abb. 18). Die NS-Flagge, die über der Donau weht, war in den 1930er Jahren als politisches Zeichen in der Landschaft allseits verständlich, da die deutschnationale Gedankenwelt schon seit Langem den Weg für eine nationale Verortung der Wachau bereitet hatte.

Erst in den Jahren nach 1945 wurde die Wachau zu der heute bekannten „exemplarisch-österreichischen Landschaft“ (Ernst Hanisch), und zwar dadurch, dass das deutschnationale Narrativ demonstrativ abgestoßen wurde.³⁸ Ersetzt wurde es durch eine klischeehaft gezeichnete Sehnsuchtslandschaft, die etwa im Heimatfilm oder in der Schlagermusik popularisiert wurde. Die Wachau-Ansichtskarten der Jahre nach 1945 geben sich dezidiert unpolitisch, eben weil diese Donaulandschaft in den Jahren davor politisch derart kontaminiert gewesen war.

³⁸ Siehe ERNST HANISCH: *Landschaft und Identität. Versuch einer österreichischen Erfahrungsgeschichte*, Wien u. a. 2019, S. 195–238.

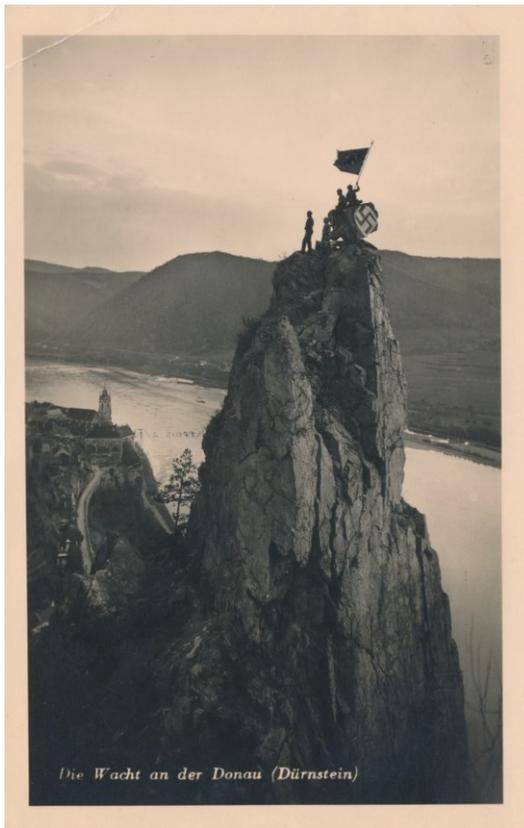


Abb. 18: „Die Wacht an der Donau (Dürnstein)“. Postkarte, ungelauften, 1933, echte Fotografie. Foto und Verlag: Hans Sedlmayr, Krems a. d. Donau

Vergessen und Erinnern in Bildern

Kehren wir am Ende unseres Beitrags noch einmal an den Unterlauf der Donau zurück. In der Nähe von Tulcea, am Rande des Deltas, liegt die mittelalterliche Festungsrue Herakleia (heute unter dem Namen Enisala bekannt). Dieser Ort verfügt über alle Eigenschaften eines klassischen Erinnerungsortes. Die Ruine mit ihrer beeindruckenden Gestalt geht auf eine byzantinische Festung aus dem 14. Jahrhundert zurück, sie war, wie viele Wehrbauten an der unteren und mittleren Donau, als Bollwerk gegen die Osmanen gedacht, überlebte zahlreiche Kriege und ist heute die einzige noch existierende historische Festung in der Dobrudscha. Trotz dieser langen Geschichte gibt es von Enisala so gut wie keine Ansichtskarten. Warum ist das so? Warum gehen manche Orte als wichtige Eckpunkte in die visuelle Erinnerungslandschaft ein, andere aber nicht?

Als um 1900 der Boom der Postkartenindustrie einsetzte, etablierte sich, wie wir eingangs bemerkt haben, ein dichtes Netzwerk an sehenswerten

Orten, die Aufnahme in den visuellen Postkartenatlas fanden. Zu diesen gehörten vor allem die beliebten Reise- und Ausflugsziele des mitteleuropäischen Bürger- und Kleinbürgertums. Destinationen an den europäischen Peripherien, die nicht oder nur am Rande in dieses Reizenetzwerk gehörten, verpassten den visuellen Anschluss als Sehenswürdigkeiten im bürgerlichen Reisekosmos. Internationale Verleger sahen in diesen Motiven keinen potenziellen Markt, regionale und lokale Hersteller versprachen sich kaum Absatz vor Ort. Das gilt auch für die Inszenierung der Erinnerungsorte an der Donau. Die Festungsrueine Enisala hat, obwohl sie durchaus das Besuchsziel eines „kleinen“ südosteuropäischen Tourismus darstellt, den Einzug in das Pantheon der überregional bekannten Geschichtsorte an der Donau verpasst. Enisala ist mithin auch ein Beispiel dafür, wie sehr die visuelle Imagination der Donau und ihrer geschichtlichen Orte an die Ausrichtung der dominanten Blickachsen und die internationalen Reisewege gebunden war und ist.

Wenn wir, ausgehend von dieser Bemerkung, abschließend noch einmal einen Blick auf die gesamte Donau als Erinnerungslandschaft werfen, stellen wir fest, dass die visuelle Leerstelle Enisala auf einen größeren Zusammenhang verweist. Die in Postkarten visualisierten Erinnerungsorte häufen sich nicht zufällig in jenen Abschnitten des Flusses, die zu den Kernzonen der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Reiserouten zählten. Dazu gehören zuallererst der deutsche und österreichische Abschnitt, sodann ausgewählte Destinationen der slowakischen, ungarischen und serbischen Donau. Im Mittellauf werden die Erinnerungsorte bereits rarer, wenn man von einzelnen Beispielen, etwa den historischen Festungen von Semendria (serb. Smederevo) in Serbien oder dem Eisernen Tor, absieht. Das weitläufige Bauwerk in Semendria, das seit dem 15. Jahrhundert gegen die Osmanen errichtet wurde, taucht in ungarischen Postkarten vor dem Ersten Weltkrieg immer wieder auf (Abb. 19).³⁹ In den Postkartenansichten, die fast allesamt vom ungarischen Ufer aus aufgenommen wurden, wird ein auf serbischem Territorium liegender Erinnerungsort zum symbolischen Blickfang. Die antiosmanische Stoßrichtung des Bauwerks ließ sich mühelos in die ungarische Erinnerungskultur integrieren. „Souvenir de Hongrie“ ist in Handschrift auf die Bildseite der Karte gesetzt, mitten hinein in den serbischen Himmel, der sich über den historischen Festungstürmen erhebt.

Im Unterlauf der Donau dünnen die historisch kodierten Landschaften im Postkartenstrom endgültig aus, und zwar nicht deshalb, weil diese Gegenden keine Geschichte besäßen, sondern weil sie, wie erwähnt, im Netzwerk der westeuropäischen Reiserouten, die vorwiegend für ein bürgerliches Publikum entworfen wurden, nicht oder nur am Rande vorkommen. Nicht zufällig hat der Postkartenschreiber S. Littmann, den wir eingangs vorgestellt haben, die Karte mit der imposanten Brücke von Cernavodă flussaufwärts geschickt,

³⁹ Ähnliches lässt sich von der Burg Baba Vida in Vidin sagen. Für den Hinweis danke ich Olivia Spiridon.



Abb. 19: Die Festung von Semendria, von der ungarischen Flussseite (der Ortschaft Kevevár) aus gesehen. Postkarte, gelaufen, 07.10.1910, kolorierter Lichtdruck. Verlag: Behr Hugo

nach Wien. Dieses Beispiel zeigt anschaulich, wie sehr sich das Netzwerk der Postkartenwege von der europäischen Peripherie hin Richtung Mitteleuropa verdichtet hat. Auch wenn die Donaubilder, wie hier aus Cernavodă, motivisch die untere Donau betreffen, waren sie doch in vielen Fällen an ein Publikum adressiert, das weit flussaufwärts lebte und dessen Wahrnehmungshorizont dem Fluss nur selten bis zur Mündung folgte.

Europäische Blickachsen in populären Bildern: Fazit

Fotografisch illustrierte Bildpostkarten waren um und nach 1900 ein führendes visuelles Massenmedium, das erheblichen Einfluss auf die Herausbildung von touristischen Sehenswürdigkeiten, aber auch von Erinnerungsorten und Geschichtsbildern hatte. Die kapillar aufgebaute und vernetzte Postkartenindustrie popularisierte „sehenswürdige“ Landschaften, Städte und Orte und machte diese für ein breites Publikum in visueller Form zugänglich. Als mobile Bilder, die teils große Strecken zurücklegten, die beschriftet, verschickt und empfangen wurden, etablierten Ansichtskarten ein dichtes Netzwerk an kommunikativen Bildspuren, die nicht nur touristische Wege nachzeichneten, sondern auch Bilder der Geschichte bündelten und inszenierten. Es lohnt sich, die Wahrnehmungskonventionen und Geschichtsbilder der historischen Ansichtskarten genauer zu untersuchen, denn diese kommerziellen Bildprodukte, die sehr stark den Konjunktoren des Marktes folgten, also dem ästhetischen „Mittelmaß“ verpflichtet waren, sind wichtige kulturelle und his-

torische Seismogramme. Sie können als Quellenmaterial für eine Archäologie der touristischen und historischen Wahrnehmungsgeschichte des 20. Jahrhunderts gelesen werden. Sie bilden nicht nur touristische oder historisch kodierte Landschaften ab, sondern produzierten diese auch aktiv mit. Zugleich bewahren diese populären Bild-Text-Dokumente auch Spuren historischer und gesellschaftlicher Konventionen auf. Ansichtskarten haben also wichtige Funktionen in der visuellen Verankerung historischer und gesellschaftlicher Narrative. Da Karten zur Bebilderung tatsächlicher Reisen, aber ebenso auch zur Visualisierung virtueller Ausflüge verwendet wurden, kann ihr Beitrag zur Formung visueller Imaginationen, die weit über dokumentarische Aspekte hinausgehen, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Ich habe in diesem Beitrag am Beispiel der Donau zu zeigen versucht, welche Rolle historische Ansichtskarten in der touristischen, gesellschaftlichen und historischen Aneignung von Landschaften spielten. Ich habe einerseits ausgeführt, dass die in Ansichtskarten visualisierten Geschichtsorte ihren Ursprung in nationalen oder regionalen Gedächtniskonzepten haben. Andererseits sind diese in Serien hergestellten und imaginierten Karten auch „bewegliche“ Bilder, die erst in einem Netzwerk touristischer Erfahrungen und Botschaften Sinn ergeben. In ihrer Gesamtheit betrachtet, erzählen die historisch kodierten Ansichtskarten auch von überregionalen, gesamteuropäischen Geschichtsbildern.

Als bildliche Souvenirs, Mitbringsel und Grußbotschaften folgten die Karten den gängigen bürgerlichen und kleinbürgerlichen Reiserouten, die häufig von den Städten Mitteleuropas ausgingen. Nicht nur die Wege der Postkarten (die häufig an die Ausgangsorte der Reisenden zurückkehrten), sondern auch die auf ihnen zum Ausdruck kommenden Perspektiven und Wahrnehmungsmuster folgen diesen Routen. Es zeigt sich, dass die als sehenswert markierten Geschichtsorte mehrheitlich an der oberen und mittleren Donau lagen, während die touristischen und historischen „Sehenswürdigkeiten“ in der Topografie der Karten an der unteren Donau merklich ausdünnten. Aber auch in der Ikonografie der Karten lässt sich ein deutliches West-Ost-Gefälle diagnostizieren, das die behauptete kulturelle Überlegenheit des Westens mit gesellschaftlichen Klischees anreichert. Die Reise entlang der Donau führt in der Welt der Ansichtskarten, je weiter sie nach Südosten vordringt, in eine zunehmend fremde, tendenziell „geschichtslose“ Region, die freilich mit zahlreichen Attributen des Anderen angereichert ist. Dazu gehörten in den Postkarteninszenierungen u. a. Versatzstücke des Orients, die als Projektionen für ein westliches Publikum nahezu beliebig austauschbar und kombinierbar waren.

Bibliography

- AKON, Ansichtskarten online, <https://akon.onb.ac.at> (2022-11-10).
- ALMASY, KARIN—PFANDL, HEINRICH et al. (eds.): *Bildspuren—Sprachspuren: Postkarten als Quelle der Mehrsprachigkeit in der späten Habsburger Monarchie*, Bielefeld 2020.
- ALMASY, KARIN—TROPPEL, EVA (eds.): *Štajer-mark: Der gemeinsamen Geschichte auf der Spur. Postkarten der historischen Untersteiermark 1890–1920*, Bad Radkersburg 2018.
- AXSTER, FELIX: *Koloniales Spektakel in 9 x 14: Bildpostkarten im Deutschen Kaiserreich*, Bielefeld 2014.
- CURE, MONICA: *Picturing the Postcard: A New Media Crisis at the Turn of the Century*, Minneapolis 2018.
- Dr. Trenkler & Co, in: *Leipziger Industriekultur*, <https://www.leipziger-industriekultur.de/dr-trenkler-co/> (2022-10-31).
- ERNST, WOLFGANG: *Im Namen von Geschichte: Sammeln, Speichern, Er/Zählen. Infrastrukturelle Konfigurationen des deutschen Gedächtnisses*, München 2003.
- FORMERY, GÜNTER—FÜRST, THOMAS: *Die Welt des Ansichtskartensammelns*, Schwalmtal 2011.
- HANISCH, ERNST: *Landschaft und Identität: Versuch einer österreichischen Erfahrungsgeschichte*, Wien et al. 2019.
- HESS, GÜNTER: *Panorama und Denkmal: Erinnerung als Denkform zwischen Vormärz und Gründerzeit*, in: ALBERTO MARTINO (ed.): *Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte im 19. Jahrhundert*, Tübingen 1977, pp. 130–206.
- HOLZER, ANTON: *Der blaue Fluss: Die Farben der Donau in der Fotografie*, in: *Kunstgeschichte: Open Peer Reviewed Journal* (2021), <https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/586/> (2022-11-29).
- HOLZHEID, ANETT: *Das Medium Postkarte: Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*, Berlin 2011.
- HOLZHEID, ANETT: *Einfach modern: Zur Beschleunigung der Kommunikationskultur per Postkarte*, in: ROLAND PRÜGEL (ed.): *Geburt der Massenkultur: Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts “Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert” im Germanischen Nationalmuseum*, 8.–10. November 2012, Nürnberg 2014, pp. 81–91.
- KIRÁLY, EDIT: *“Die Donau ist die Form”: Strom-Diskurs in Texten und Bildern des 19. Jahrhunderts*, Wien 2017, pp. 225–229.
- KOHL, JOHANN GEORG: *Die Donau von ihrem Ursprunge bis Pesth, Triest 1854*.
- KRAUSE, ALBRECHT: *Zu schön, um wahr zu sein: Photographien aus der Sammlung Metz*, Stuttgart 1997.
- KRAUSE, DANIELA—WEGMANN, MARC WALTER—ARQUÉ, SABINE: *P. Z. Photoglob Zürich: Jubiläumsbuch 1889–2014*, Zürich 2014.
- LECLERC, HERBERT: *Ansichten über Ansichtskarten*, in: *Archiv für Postgeschichte* (1986), 2, pp. 5–65.
- “Lyric Documentary”: *An Illustrated Transcript of a Lecture by Walker Evans presented at Yale University, March 11, 1964*, in: JEFF L. ROSENHEIM: *Walker Evans and the Picture Postcard: Published on the Occasion of the Exhibition “Walker Evans and the Picture Postcard” at the Metropolitan Museum of Art, New York, February 3 – May 25, 2009*, Göttingen 2009, pp. 103–124.
- MILNE, ESTHER: *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence*, New York—London 2010.
- MUSIL, ROBERT: *Hier ist es schön*, in: *Nachlass zu Lebzeiten*, Reinbek 1995, pp. 89–92.
- NORA, PIERRE: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1998.
- PROCHASKA, DAVID—MENDELSON, JORDANA (eds.): *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, University Park, PA 2010.

- SCHWARZ, ANGELA—MYSLIWIETZ-FLEISS, DANIELA (eds.): *Reisen in die Vergangenheit: Geschichtstourismus im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln 2019.
- SPIRIDON, OLIVIA: *Raum aus der Linse: Die untere Donau in frühen Dokumentarfilmen aus und über Rumänien*, <http://dx.doi.org/10.15496/publikation-67030>.
- STUMPP, GERHARD: *Die Ansichtskartenherstellung in der Kunstanstalt Carl Garte Leipzig*, Leipzig 2012.
- STURANI, ENRICO: *Das Fremde im Bild: Überlegungen zur historischen Lektüre kolonialer Postkarten*, in: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 21 (2001), 79, pp. 13–24.
- TROPPER, EVA: *Medialität und Gebrauch oder Was leistet der Begriff des Performativen für den Umgang mit Bildern?*, in: LUTZ MUSNER, HEIDEMARIE UHL (eds.): *Wie wir uns aufführen: Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*, Wien 2006, pp. 103–130.
- TROPPER, EVA: *Bild/Störung: Beschriebene Postkarten um 1900*, in: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 30 (2010), 118, pp. 5–16.
- TROPPER, EVA: *Illustrierte Postkarten—ein Format entsteht und verändert sich*, in: EVA TROPPER, TIMM STARL (eds.): *Format Postkarte: Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*, Wien 2014, pp. 10–41.
- TROPPER, EVA: *Praktiken im Postkartenalbum: Spuren sozialer Netzwerke, biografische Narration und Wissensorganisation*, in: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 41 (2021), 161, pp. 43–56.
- WLADIKA, MICHAEL: *Hitlers Vätergeneration: Die Ursprünge des Nationalsozialismus in der k.u.k. Monarchie*, Wien et al. 2005.
- YOUNGS, YOLONDA: *Editing Nature in Grand Canyon National Park Postcards*, in: *Geographical Review* 102 (2012), 4, pp. 486–509.