

Das Volk im Bilderbogen

»Wiener Typen« zwischen sozialer Exklusion und kultureller Inklusion

Jens Wietschorke

Abstract

To understand how ethnographers and popular artists dissected society in the nineteenth century, it is indispensable to shed some light on the terms »folk« and »people« and their various functions in scientific and public discourse. As Giorgio Agamben and others have shown, the power of these terms is derived from the combination of semantics of inclusion and exclusion. From this perspective, the article examines the development of the so-called »folk types« in Vienna in the course of the nineteenth century. Pictures and descriptions of Viennese folk types represented significant parts of the urban underclass and were, at the same time, seen as the »heartland« of urban society. Focusing on media and performative representations of characteristic social and cultural figures in terms of their construction principles, the article exhibits how »authentic« types were produced by interlocking techniques of de-contextualization, naturalization, culturalization, and folklorization.

Einführung

Der vorliegende Beitrag behandelt ein Bildgenre, das als eigenständiger visueller Kommentar zu den feuilletonistischen Gesellschaftsbeschreibungen des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts gelesen werden kann: die sogenannten »Kaufrufe« oder »Volkstypen«-Serien. Am Beispiel Wiens soll gezeigt werden, wie in diesen Bildserien unterschiedliche Repräsentationsebenen ineinandergreifen: Einerseits werden dort Akteur*innen der Wiener Unterschichtökonomie – einfache Handwerker*innen, Wanderhändler*innen und kleine Dienstleister*innen – als charakteristische »Straßentypen« vorgestellt und damit folklorisiert. Zum anderen wird im Laufe des 19.

Jahrhunderts immer deutlicher, dass über diese Darstellungen auch ein spezifisches Bild der Metropole Wien transportiert wird, das als der Komplex »Alt-Wien« beschrieben werden kann: ein Komplex, der sich nostalgisch-kritisch den urbanen Modernisierungsprozessen entgegenstellt und die ehemals intakte Welt einer ständisch gegliederten Gesellschaftsordnung beschwört. Gleichzeitig wird in den Kaufruf- und Typenserien auch die ethnische Diversität der Wiener Unterklasse bearbeitet. Der Beitrag fragt nach der Formierung und Zirkulation von Wissen, wie sie in diesen Bildserien greifbar werden, und er argumentiert, dass das mediale Format in diesem Fall entscheidend ist für die soziale Repräsentation der städtischen Unterklasse. Indem Bildtraditionen und Transformationen des Genres untersucht werden, wird deutlich gemacht, dass dem »gemeinen Volk« hier ein ganz spezifischer Ort im Imaginären der Stadt zugewiesen wird – ein Ort, der Inklusions- und Exklusionslagen miteinander verbindet und der gleichzeitig im Zentrum und am Rand liegt. Über diese Doppelfigur – so die These der folgenden Überlegungen – werden soziale Hierarchien und kulturelle Imaginationen so aneinander gekoppelt, dass soziale Ungleichheit als gleichsam »natürliche« Komponente der Stadtgesellschaft erscheint. Unter anderem wird zu zeigen sein, dass diese Denkfigur der Vorstellung von sozialer Ordnung entspricht, wie sie von der Christlichsozialen Partei unter dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger (1844-1910) propagiert wurde, und zwar in einer Zeit, in der die Bilder von »Alt-Wien« den Höhepunkt ihrer Popularität erreichten. Damit stehen die »Volkstypen« für eine spezifische Variante kultureller Geschichtspolitik im Rahmen des Wiener Stadtdiskurses. Als zusätzliches Fallbeispiel wird abschließend auf die kulturelle Figur des Wiener Hausbesorgers eingegangen, um einige der komplexen Zirkulationsprozesse zwischen Klischee und Wirklichkeit aufzuzeigen, die den hier behandelten Typisierungen zugrundeliegt.¹

1 Die hier formulierten Überlegungen basieren teilweise auf zwei älteren Publikationen, die im erweiterten Zusammenhang der 2013 im Wien Museum gezeigten Ausstellung »Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit« entstanden sind (Wietschorke 2014, 2013). Einige wenige Passagen aus diesen Publikationen wurden wörtlich, zumeist aber in überarbeiteter und veränderter Form übernommen. Die Überlegungen zur Figur des Wiener Hausmeisters oder Hausbesorgers stammen ebenfalls aus dem Zusammenhang zweier ausführlicherer Studien (Wietschorke 2020, 2019). Auch aus diesen Arbeiten sind vereinzelte Formulierungen adaptiert worden.

Die »gemeinen Leute« im Genre der Kaufrufe

Schon Ende des 17. Jahrhunderts waren in vielen europäischen Metropolen populäre Bildwerke über urbane »Volkstypen« verbreitet. Kaufruf-Serien wie die *Cris de Paris*, die *Cries of London* oder die neapolitanischen *Figure della Strada* zeigen in bunten Bilderbogen die prekäre Straßenökonomie der »unter Ausruffung öffentlich Handtierung treibende[n] Menschen-Klasse«, wie Ferdinand Cosandier das Personal seiner Darstellungen bezeichnete (zit.n. Kaut 1970: 61). Im Fokus stehen bekannte Gewerbe und Tätigkeiten wie die der Blumenhändlerinnen, der Wäscherinnen, der Kesselflicker ebenso wie hochspezialisierte und abseitige Gewerbe wie die der Hasenbalgkrämerinnen, der Rosenkranzverkäufer oder der Knochen- oder Hadernsammler. Dabei werden die einzelnen Figuren vor allem durch zwei Kategorien von Merkmalen unterschieden: Zum einen sind sie auf den Bildern durch mitgeführte Waren und Arbeitsgeräte charakterisiert, zum anderen durch ihre Verkaufsrufe, die ihnen auf einer Textebene zugeordnet sind (Golzar 2013: 32). Mit diesen aus der italienischen und vor allem der französischen Kaufruf-Tradition übernommenen Repräsentationsformen arbeitete in Wien erstmals der Grafiker Johann Christian Brand. In seinem 1775 erschienenen, über 40 Stiche umfassenden Werk zeigt Brand Unterschichtberufe wie »Strohkrämer«, »Milchweiber«, »Betenkrämer« und »Bierwirthsjungen«, darunter auch eine ganze Reihe ausdrücklich migrantischer Figuren wie den »Schlawack mit Rohrdecken« (Kaut 1970: 29-37). Zwei Jahre später, im Jahr 1777, publizierte Jakob Adam seine »Abbildungen des gemeinen Volks zu Wien« als »Kleiner Kaufruf«, womit das Genre auch in Wien etabliert war. Weitere Stationen in der Entwicklung eines festen Repertoires an kulturellen Figuren der Stadt bilden Serien wie die »Wiener Szenen« von Georg Emanuel Opitz (1803/04), die »Wiener Ausruffungen« von Ferdinand Cosandier (um 1823), »Wien und die Wiener« von Adalbert Stifter und Wilhelm Böhm (1844) und die »Wiener Charaktere« von Anton Zampis (1844-1847) (vgl. Kaut 1970: 49-85).

In den Kaufrufdarstellungen spiegelt sich eine ganz spezifische Konsumlandschaft, nämlich die der temporären Märkte und des ambulanten Handels. Lebensmittel wie Milch, Käse, Honig, Gemüse, Würste, Gebrauchsartikel wie Lavendel, Strohhüte, Streichhölzer, Tongefäße, Mausefallen oder Spielzeug sowie religiöse Artikel wie Rosenkränze wurden auf den Straßen der Stadt angeboten. Hinzu kamen handwerkliche Dienstleistungen: Schuhmacherei, Messerschleiferei, Kleinstreparaturen und vieles mehr. Die öffentliche Präsenz der kleinen Händler*innen und Dienstleister*innen war nicht zu über-

sehen und nicht zu überhören (Breuss 2013). Mit charakteristischen Kauf- rufen versuchten sie Kundschaft zu gewinnen – was von prägnanten Wer- besprüchen bis hin zu immer wiederkehrenden melodischen Formeln und kleinen Liedern reichte (Schaller-Pressler 2013). Die Lizenz zum Rufen musste erworben werden, man kann hier also durchaus von einer »Frühform der Produkt- und Dienstleistungswerbung in einer weitgehend analphabetischen Gesellschaft« (Rapp 2013: 143) sprechen. Im Laufe des 19. Jahrhunderts kris- tallisierten sich aus der Vielzahl an Akteur*innen auf den Straßen einige Fi- guren heraus, die in den grafischen Serien immer wieder dargestellt und schließlich als »Typen« bezeichnet wurden: Blumenfrauen und »Standelwei- ber«, Schusterbuben und »Zwiebelkroaten«, Lumpensammler und Rastelbin- der, aber auch Figuren, die nichts mehr mit dem Straßenhandel zu tun hat- ten, wie der Deutschmeister, der Hausbesorger und der Dienstmann. Cha- rakteristisch für diesen Prozess ist die visuelle Individualisierung: Je stärker die Figuren als »Typen« fungieren, desto eher sind sie in den Darstellungen vereinzelt zu sehen. Während einige Bildserien wie die »Wiener Szenen« von Opitz durchaus auch das Treiben auf den Märkten mit abbildeten und damit die alltagskulturellen Zusammenhänge – wenn auch stark stilisiert – themati- sierten, zeigen viele explizit als Typenserien annoncierte Darstellungen keine Szenen mehr, in denen die Händler*innen in der Interaktion mit Kund*innen und anderen Stadtbewohner*innen zu sehen wären. Ins Bild kommt eine Gesellschaft *en miniature*, deren Mitglieder aber gerade nicht als gesellschaf- tliche Existenzen, sondern als gleichsam natürliche Exemplare repräsentiert werden. Überhaupt liefert das Genre auch kaum konkrete topographische Einblicke in den Wiener Stadtraum; die sowohl aus ihrer sozialen als auch ih- rer räumlichen Umgebung herausgelösten Figuren und Figurinen waren denn auch Teil einer professionellen Produktion, die ebenso Bilder der sächsischen Armee oder verschiedenster Nationaltrachten hervorbringen konnte wie eben Bilder des »Wiener Volkslebens« (Rapp 2013: 143).²

2 Es entspricht genau dieser visuellen Logik, wenn Michael Haberlandt, Mitbegründer des Wiener Volkskundemuseums, 1896 in einer Praxisanleitung zum Aufbau einer trachtendokumentarischen Fotosammlung zwischen »Typen« und »ethnografischen Aufnahmen« unterscheidet. Während »die ethnografische Aufnahme das konkrete Umfeld der dargestellten Personen zeigen konnte«, sollte der »Typus als Verallgemeinerung isoliert vom jeweiligen Umfeld gezeigt werden« (Justnik 2014: 162). Auch hier wird deutlich, dass die »Typen« als Wissensformat verstanden werden müssen, das an ganz bestimmte mediale Repräsentationsformen gebunden ist.

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Stammpersonal der Wiener Kaufruf-Serien immer mehr zu »Wiener Typen« verdichtet – und im Zuge dieser Entwicklung taucht dann auch dieser Terminus explizit auf. Im Gegensatz zu den älteren Kaufruf-Darstellungen und »Volksszenen« sind »Wiener Typen« nun Figuren, die in spezifischer Weise für Wien und das »Wienerische« stehen: Hier liegt der Ausgangspunkt für die Ikonisierung des Fiafers, des Dienstmanns, des Maronibraters als Figuren, die speziell mit Wien verbunden sind. Mit Roland Barthes lässt sich der Prozess der Typenbildung als klassischer Fall der Produktion einer mythischen Aussage fassen (Barthes 2010: 251-316). So können wir beispielsweise sagen, dass das Bild eines »Wäscher Mädels« im Kontext einer Bildserie von »Wiener Typen« eine »Meta-Aussage« formuliert: Das Bild selbst transportiert nicht mehr nur seinen manifesten Inhalt als Einheit von Signifikant und Signifikat – das fotografierte Mädchen mit einem Waschkorb auf dem Rücken –, sondern es verwandelt diese Einheit – das Zeichen – in ein neues, metasprachliches Zeichen, das für die unmittelbare Präsenz des »einfachen Volks« und des »Wienerischen« steht. Durch diese Operation wird die Wirklichkeitsreferenz radikal dekontextualisiert: Die konkrete Geschichte wird zum Verschwinden gebracht, die mit der realen Existenz Wiener Wäscherinnen verbunden ist; nun ist das Bild nur noch die reine Vergegenwärtigung eines für Wien stehenden Stadt-Originals, es wirkt – so Barthes – wie »ein magisches Objekt, das vor mir auftaucht ohne irgendeine Spur der Geschichte, die es hervorgebracht hat« (Barthes 2010: 272). Diesen Vorgang beschreibt Barthes als die Funktionsweise mythischer Aussagen und Aussagesysteme:

Was die Welt dem Mythos liefert, ist ein historisches Reales, das – wie weit es auch zurückliegen mag – definiert ist durch die Art und Weise, wie die Menschen es hervorgebracht oder gebraucht haben; und was der Mythos zurückgibt, ist ein natürliches Bild dieses Realen. [...] Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung daran, daß sie hergestellt worden sind. Die Welt tritt in die Sprache als dialektisches Verhältnis von Tätigkeiten, von menschlichen Handlungen ein – und tritt als harmonisches Tableau von Wesenheiten aus dem Mythos wieder hervor. (Barthes 2010: 295)

Auf dem Weg vom »historischen Realen« zum Typ wird also ein Prozess durchlaufen, der die Kontextbedingungen zum Verschwinden bringt und die Gestalten in ihrer reinen Positivität zeigt. Schließlich werden diese Positivitäten dann – vermittelt durch das mediale Format – in einem neuen Kontext rearrangiert: Als »harmonisches Tableau von Wesenheiten«, um mit

Barthes zu sprechen, treten sie wieder in Beziehung zueinander und werden zu Exemplaren des »Wiener Volkslebens« erklärt.

Bilderbogen als Repräsentationen von Gesellschaft?

Nehmen wir die Kaufruf- und Volkstypen-Serien als – wie auch immer fragmentarische – Repräsentationen der Stadtgesellschaft ernst, dann sind sie im Kontext zeitgenössischen Denkens über gesellschaftliche Ordnungsprinzipien zu betrachten. Einen berühmt gewordenen Hinweis auf die Varianz solcher Ordnungsdiskurse verdanken wir dem Sozialhistoriker Robert Darnton, der sich auf die Äußerungen eines Bürgers der Stadt Montpellier im Jahr 1768 bezieht (Darnton 1985). In seinem exzellenten Buch über die Geschichte des Konzepts »Klasse« in Großbritannien hat David Cannadine die Studie Darntons zusammengefasst. Wie also war die Stadtgesellschaft MontPELLIERS zu greifen? Wie war aus Sicht des zitierten Stadtbürgers die soziale Welt als geordnet zu denken?

He concluded that there was no single, comprehensive or authoritative way in which this could be done. Instead, he offered three very different yet equally plausible accounts of the same contemporary social world. The first was Montpellier as a procession: as a hierarchy on parade, a carefully graded ordering of rank and dignity, in which each layer melded and merged almost imperceptibly into the next. The second was Montpellier divided into three collective categories of modified estates: the nobility, the bourgeoisie and the common people. And the third was a more basic division: between those who were patricians and those who were plebeians. Clearly, these were very different ways of characterising and categorising the same population. The first stressed the prestige ranking of individuals and the integrated nature of Montpellier society. The second placed people in discrete collective groups which owed more to wealth and occupation, and gave particular attention to the bourgeoisie. And the third emphasised the adversarial nature of the social order, by drawing one great divide on the basis of culture, style of life and politics. (Cannadine 1998: 19)

Der eingehende Blick auf die medialen Formate und die Repräsentationsweisen der Kaufruf-Serien macht deutlich, dass hier zwei unterschiedliche Optionen, soziale Ordnung zu beschreiben, miteinander kombiniert werden. Zum einen nämlich kommt in den Kaufruf-Serien ein alter Modus der Gesell-

schaftsbeschreibung zur Anwendung, den wir aus den berühmten »Ständebüchern« der Frühen Neuzeit kennen: Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Funktionen werden der Reihe nach exemplarisch in Text und Bild vorgeführt. So finden sich in Jost Ammans *Eygentlicher Beschreibung Aller Stände auff Erden* aus dem Jahr 1568 einzelne charakterisierende Darstellungen quer durch die gesamte soziale Hierarchie – vom »Keyser« oder dem »Cardinal« über Gelehrten- und Handwerksberufe wie den »Astronomus«, den »Glockengießer« oder den »Goldtschmid« bis hinunter etwa zum »Fischer«, zum »Pfeiffer« und zu verschiedenen Ausprägungen des »Narren« – »Gelt Narr«, »Fressend Narr«, »Stocknarr« und »Schalcksnarr«. In seiner Vorrede zum Ständebuch rechtfertigt der Verleger Sigmund Feyerabend die in Wort und Bild vorgeführte soziale Ungleichheit, die »in Menschlichen Leben gewißlich seyn« müsse, und er kommt zu dem Schluss:

Derhalben sol ein jeglicher in seinem Stand/Beruff oder Handwerck/dareyn in Gott gesetzt/wol zufrieden seyn/und treulich darinnen fortfahren/in betrachtung/daß auch der geringste/und ärmeste Mensch/er sey was Wesens/Wird/oder Standts er wölle/bey der Göttlichen Majestat nicht vergessen sey. (Amman 1989 [1568]: IX–X)

Während der von den Ständebüchern herkommende Repräsentationsmodus der Kauf- und Volkstypen-Serien Gesellschaft als »hierarchy on parade« und »carefully graded ordering of rank and dignity« vorstellt, sind darin aber auch Elemente eines zweiten Repräsentationsmodus vertreten, und zwar eines Modus, der eindeutig ein gesellschaftliches »Oben« von einem gesellschaftlichen »Unten« absetzt und gleichzeitig eine klare Hierarchie des Blicks installiert. Denn in den Bilderbogen des 18. Jahrhunderts sieht ein bürgerliches oder sogar adeliges Publikum auf die »common people« herab, die zu interessanten und pittoresken Gegenständen werden – besonders greifbar in den frühen Pariser Kaufserien, etwa den Zeichnungen Edmé Bouchardons, der für seinen adeligen Auftraggeber seine *Études prises dans le bas peuple, ou les Cris de Paris* zusammenstellte. Elisabeth Golzar hat diese Serie in die Nähe eines ethnographischen Interesses gerückt:

Eine unbekannte Lebenswelt wird mit forschendem Blick erkundet. Die Studien der vermeintlich einfachen Menschen lösen diese aus ihrem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umfeld, vereinzeln die Dargestellten zu monumentalen Typen einer dem Künstler fremd bleibenden, idealisierten Lebenswelt. [...] Ob Verkäufer von Mausefallen oder Windrädern oder Dreh-

orgelfrau, alle sind sie Darsteller und Darstellerinnen einer fiktiven Inszenierung einer den Betrachtern fremden »volkstümlichen« Welt. (Golzar 2013: 37)

Durch diesen doppelten Modus der Repräsentation sozialer Ordnung wird die städtische Unterklasse als Aneinanderreihung ständischer Einheiten präsentiert. Während die Idee der bürgerlichen Gesellschaft spätestens seit der Französischen Revolution die ständischen Grenzziehungen immer mehr in den Hintergrund drängte, wurde der ständische Repräsentationsmodus in den Bilderbogen auf die Unterklasse projiziert: Der Reigen sozialer Individualitäten umfasste nicht mehr die gesamte Gesellschaft von den Spitzen bis hinunter zu den Armen, sondern bewegte sich nur noch im sozialen Souterrain, das nun als Kuriositätenkabinett erschien. Damit aber war schon vom visuellen Format her ausgeschlossen, dass die gesellschaftlichen Verhältnisse als Hierarchie und damit als integraler und auch kausaler Zusammenhang gelesen werden konnten. Eine Kritik an den Eliten war aus Sicht des Genres schon deshalb nicht möglich, weil die Eliten hier gar nicht mehr vorkamen.

In Form »sozialer Typen« war nun all denen ein Platz im Imaginarium der Stadtgesellschaft gesichert, denen in der wirklichen Stadt nur eine Randexistenz gestattet war. Diese Dynamik zeichnet die kulturelle Figur des »Originals« aus, zu der der Innsbrucker Kulturwissenschaftler Reinhard Bodner eine kenntnisreiche, aber leider unveröffentlichte Studie vorgelegt hat. »Zu Originalen erklärt werden [...] die sozial Benachteiligten, die an den Rand der Gesellschaft Gedrückten« (Bodner 2007: 128) – gleichzeitig aber werden die Originale *als* Originale im kulturellen Gedächtnis eines Ortes, einer Stadt oder einer Gesellschaft geduldet. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass die »Wiener Typen« letztlich nur eine ganz bestimmte Fraktion der städtischen Unterklasse umfassen. Es sind nicht die Armen unterhalb der geltenden Respektabilitätsgrenzen, die hier ins Bild kommen: nicht die Bettler*innen, Almosenempfänger*innen oder gar Kleinkriminellen, sondern die Teile einer gerade noch respektablen Unterklasse, die für die positiven Bilder vom »einfachen Volk« anschlussfähig waren. Dazu gehörte, dass die dargestellten Personen allesamt einer Erwerbsarbeit nachgingen und bei dieser Erwerbsarbeit auch gezeigt wurden. Sie gehörten, darauf hat Christian Rapp hingewiesen, nicht zu den »ausgewiesene[n] Unterschichten« und den »eindeutig als Opfer kapitalistischer Verhältnisse erkennbare[n] Milieus«, sondern waren gewissermaßen sogar selbständige Kleinstunternehmer (Rapp 2013: 209). Selbst wenn ihre Arbeit am unteren Ende der sozialen Skala angesiedelt war – wie etwa die

der Lumpensammler*innen –, so handelte es sich beim Personal der Kaufruf- und Volkstypenserien doch, in der Terminologie des 1834 verabschiedeten englischen *Poor Law Amendment Act*, um *deserving poor*, die ihre Lage nicht selbst verschuldet hatten und durch ihre Tätigkeit demonstrierten, dass sie zumindest nicht arbeitsunwillig waren. Die Unterscheidung zwischen *deserving* und *undeserving poor*, zwischen einer respektablen und einer nicht-respektablen Unterklasse, zieht sich durch den gesamten Unterklassendiskurs des 19. und letztlich auch des 20. Jahrhunderts – auch die von Marx und Engels herangezogene Kategorie des »Lumpenproletariats« ist eine Variante davon (Wiet-schorke 2019a). Zu dieser Respektabilitätsgrenze schrieb der Historiker Geoffrey Best: »Here was the sharpest of all lines of social division, between those who were and those who were not respectable; a sharper line by far than any between rich and poor, employer and employee, or capitalist and proletarian« (Best 1971: 260). Auch wenn diese Formulierung sehr zugespitzt erscheint, ist die hier beschriebene Unterscheidung für die Analyse der »Wiener Typen« essentiell. Sie hilft nämlich zu verstehen, worauf die Geste der sozialen Exklusion bei gleichzeitiger kultureller Inklusion in diesen Bildserien beruht: Sie ist nur möglich, weil in den Typen so etwas wie ein »guter Kern« des einfachen Volkes erkennbar war. Nur so konnten sie zur Staffage der »guten alten Zeit« werden, ohne durch Devianz und Delinquenz inakzeptabel zu erscheinen. Die Bilderbogen zeigen denn auch keine Spuren eines wirklich abweichenden Verhaltens – die Figuren repräsentieren vielmehr eine charakteristische Melange aus bürgerlichem Anstand und pittoresker Armut.

Kontrapunkte zur Moderne: Alt-Wien in der Retrospektive

Die »gute alte Zeit« ist indessen alles andere als ein zeitloses Phänomen. Gerade für Wien lässt sich hier ein relativ klar konturierter Diskurs ausmachen, der bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt und unter dem Stichwort »Alt-Wien« die Verluste beklagt, die im Zuge des städtebaulichen Modernisierungsprozesses der sogenannten »Ringstraßenzeit« diagnostiziert wurden. Laut dem Stadthistoriker Sándor Békési setzte die Doppelperspektive auf das »alte« und das »neue« Wien allerdings schon weit vor der Jahrhundertmitte ein: »Das mittelalterliche Wien verschwand lange vor der Gründerzeit« (Békési 2005: 31) – und ihm wurde auch schon lange vor der Gründerzeit nachgetrauert. Insbesondere der Boom des privaten Zinshausbaus, der im ausgehenden 18. Jahrhundert massiv einsetzte, sorgte für irritierte Blicke zu-

rück: »Ich bin wieder glücklich z« Wien ankommen; aber ich erkenn mich fast nimmer. D' Gassen, d' Häuser und d' Menschen haben ein anders G' sicht. [...] Wo ich hinschau, steht ein neues Haus«, heißt es in den *Briefen eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran* des Wiener Schriftstellers Joseph Richter (1794: 3). Werke zur historischen Topographie der Stadt verzeichneten schon damals die »Altertümer« der Stadt. Während der Tonfall um 1800 allerdings noch vorwiegend sachlich und dokumentarisch war, mischten sich im Vormärz »Wehmut und Nostalgie« (Békési 2005: 31) in die stadtgeschichtlichen Bestandsaufnahmen. So »spaltete sich die Historisierung der Stadt und ihrer Häuser bald auf. Zur Dokumentation gesellte sich das Sentiment, zur Erinnerung die Verklärung. [...] Die alten Häuser wurden zur Einschreibefläche für kulturelle Werte und Normen, zum Medium des urbanen Gedächtnisses« (Békési 2005: 34-35). Aus dem Wien, das einmal war, wurde – so der treffende Untertitel einer einschlägigen Ausstellung des Wien Museums – »die Stadt, die niemals war« (Kos 2005).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts formierte sich auf vielen medialen Schauplätzen – in Illustrationen und Bilderbogen, auf dem Theater, im Feuilleton und im Wienerlied – der Mythos »Alt-Wien« (Sommer/Uhl 2009). Vor allem die städtebaulichen Entwicklungen der 1850er bis 1870er Jahre mit Mammutprojekten wie der Schleifung der letzten Festungsmauern, der Anlage und dem Ausbau der Ringstraße sowie der Donauregulierung wurden als tiefer Einschnitt und geradezu als historische Grenzscheide zwischen dem »alten« und dem »neuen« Wien empfunden. Diesem Umbruch folgte ein neuer, sentimentalisierter Diskurs über all das, was im Prozess der städtebaulichen Modernisierung verloren gegangen war; »Alt-Wien« wurde zum nostalgischen Sehnsuchtsort der bürgerlichen Stadtgesellschaft. Die Darstellung von Wiener »Volkstypen« in Bildern und Bilderbogen folgt erkennbar dieser Konjunktur; auch in der einschlägigen Bildproduktion lässt sich ein Übergang vom Dokumentarischen zum Sentimentalen feststellen. Darüber hinaus sind die Bilderbogen in Korrespondenz zu den feuilletonistischen Stadtskizzen, Sittengeschichten und Sittenschilderungen der 1880er und 1890er Jahre zu lesen: Exemplarisch dafür stehen die beiden vielgelesenen Autoren und Alt-Wien-Chronisten Friedrich Schlögl (1886) und Eduard Pözl (1889). Das ab der Gründerzeit boomende Genre der Wien-Feuilletons steht einerseits in der Tradition der älteren Gesellschaftsskizzen und Stadtbeschreibungen à la Johann Pezzl, andererseits setzt es aber einige neue Akzente, die nur aus der Entstehungszeit heraus erklärt werden können (vgl. Lengauer 2000). Unter anderem brachten die Feuilletons die Behauptung in Umlauf, dass Wien nicht

nur eine ganz distinkte Tradition als Kaiser- und Residenzstadt, sondern auch ein einzigartiges Arsenal an charakteristischen Volkstypen zu bieten habe. So nennt Eduard Pötzl eine Reihe von exklusiven Typen, die es sonst wohl nirgendwo gebe: den »Kästenbrater«, der Maroni und Bratäpfel verkauft, den »Zwiefelkrawat«, den »Rastelbinder« oder die »bosniakischen Tschibuk- und Messerhändler« – »sie alle gedeihen nur in der Wiener Luft« (zit.n. Kos 2013a: 16). Mit dieser Behauptung rücken nicht nur die Sittengeschichten und Sittenschilderungen der Zeit, sondern auch die Bildserien von »Wiener Typen« ins Zentrum dessen, was man die Produktion städtischer Einzigartigkeit nennen könnte. Dabei ist entscheidend, dass die Singularität von Stadtkultur weniger auf hochkulturellem Gebiet reklamiert wird als vielmehr über ein ethnisch aufgeladenes Konzept »Volkskultur«, das Echtheit und Authentizität versprach. Der Blick auf das »echt Wienerische« entpuppt sich so als eine ganz eigene Variante des Blicks von oben nach unten. Immer aber ist er ein Blick auf die Straße: »Das Wiener Straßenbild bietet Erscheinungen, die so recht geeignet sind, selbst dem flüchtigen Beobachter die stark ausgeprägte Subjectivität des Wieners darzuthun« (zit.n. Kos 2013a: 16).

Der Fotograf Otto Schmidt war einer der ersten, die die Idee der »Wiener Typen« in das Format der Fotografie übertrugen und damit weiter kommerzialisierten. Im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklungen der 1870er und 1880er Jahre gab Schmidt mehrere Sammelserien heraus, die dieses Wissensformat aufgriffen: unter anderem von 1873-1878 die »Wiener Typen«, im gleichen Zeitraum die »Wiener Straßenbilder« sowie um 1886/87 die »Wiener Spezialitäten« (Ponstingl 2013: 192). Angesichts der »Nostalgiewellen« dieser Zeit hatten die Volkstypen hier »das Urwienerische, das Fast-Schon-Verlorengegangene zu verkörpern« – eine neue Tendenz, die für eine Reihe von Schriftstellern, Künstlern und Musikern »nachgerade eine Geschäftsgrundlage« wurde (Ponstingl 2013: 192). Darin artikulierte sich das »Bestreben, Differenz herzustellen« und Menschen »als die Anderen der Gesellschaft zu formieren« (Ponstingl 2013: 197), um überhaupt »typische« Darstellungen liefern zu können. Nach eigener Aussage holte Otto Schmidt seine Gestalten »von der Straße« und platzierte sie vor der Kamera, die er als »unparteiisches Instrument« bezeichnete – Michael Ponstingl äußert hier allerdings die plausible Vermutung, dass der Fotograf bei der Inszenierung seiner Typen »auf seinen Kostümfundus zurückgegriffen« hat (Ponstingl 2013: 197-198). Stereotypisierte Kulissen, gestellte Szenen und angeheuerte Schauspieler sind in einigen Fällen direkt nachweisbar – etwa, wenn der Schauspieler Martin Kräuser im Theaterkostüm den »Hausjuden« spielt oder

wenn unter dem Titel »Fiaker, fahr' mer Euer Gnad'n« eine feine Dame in Szene gesetzt wird, die Anna Leopoldine Lenz verkörpert (Ponstingl 2013: 199).

Es ist kein Zufall, dass diese Bilderserien im Nachgang zur Wiener Weltausstellung von 1873 entstanden sind. Denn im Rahmen dieser Großveranstaltung (re-)präsentierte sich die Stadt und Kommune Wien einerseits als *hotspot* des technischen und gesellschaftlichen Fortschritts der Gründerzeit, andererseits als Ort ganz eigenständiger und charakteristischer »wienerischer« Traditionen (Kos/Gleis 2014). Fortschrittserzählungen gingen mit der nostalgischen Retrospektive Hand in Hand, und die Weltausstellung war dafür durchaus ein Katalysator. Unterdessen diente das Format der »Volkstypen« auch der visuellen Repräsentation des langsam, aber sicher bröckelnden habsburgischen »Vielvölkerstaats«. So liegt es nahe, die Schmid'schen Typen mit den etwa zeitgleich entstehenden ethnographischen Trachtendokumentationen abzugleichen, die in der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie angefertigt wurden, um die kulturelle Vielfalt des Reiches und die Reichweite der imperialen Herrschaft zu dokumentieren. Dabei wird der implizit rassistische Zugang noch deutlicher als bei den Wiener Typen. Im Kontext der »Ethnisierung der österreichischen Politik gegen Ende des 19. Jahrhunderts« (Feichtinger/Heiss 2014: 55) wurden ethnische Differenzen ganz bewusst betont, diskursiv produziert und im Bild herausgestellt, um eine politische und soziale Hierarchie der »Nationen« innerhalb der Monarchie zu begründen. Gleichzeitig wuchs in den Depots und Ausstellungsräumen der neuen kulturgeschichtlichen, ethnographischen und volkswissenschaftlichen Museen das Bedürfnis nach Typisierung. Denn die differenzlogische Beschreibung und Darstellung von verschiedenen »Kulturen« war Teil einer Wissensordnung, in der alles seinen distinkten Platz hatte und wo die Befunde zu Trachten, Hausformen und Bräuchen auf den gemeinsamen Nenner der »ethnischen Gruppe« gebracht werden konnten. Fotosammlungen wie die des 1895 gegründeten Wiener Volkskundemuseums folgten denn auch dieser Logik, wobei die Vorbilder teilweise sogar in den einschlägigen naturgeschichtlichen Sammlungen gefunden wurden: »Die Aufgliederung nach Gruppen und Reihen entsprach dem, was die [...] Ethnographen im Naturhistorischen Museum gelernt hatten« (zit.n. Blumauer 2014: 27). Gestellte Bilder repräsentierten die Vielfalt der Monarchie – von der Tirolerin aus dem Defereggental bis zur Huzulin aus Berczow in Ostgalizien (Justnik 2014: 99-101). Ebenso gestellt waren die Defilees in Tracht, die zuweilen im öffentlichen

Raum inszeniert wurden. So wurden die im Bild stillgestellten Trachten etwa beim »Nationalitäten-Aufzug« im Rahmen der Feierlichkeiten zum Kaiserjubiläum von 1908 wieder auf die Straße gebracht; ein zeitgenössischer Pressebericht sah darin »eine reiche Auswahl der herrlichsten Volkskostüme und der schönsten Menschentypen« (zit.n. Kammerhofer-Aggermann 2014: 61).

Gleicht man die Trachtendokumentationen mit den Serien »Wiener Typen« ab, dann ist nicht zu übersehen, dass die Darstellungen des »Salamuccimanns« oder des »Zwiebelkroaten« im Rahmen der Wiener Stadterzählung eine ähnliche Funktion erfüllten. Sie repräsentierten die fremden Wanderhändler als exotisches Inventar der Stadtkultur und wiesen ihnen zugleich einen klar untergeordneten Platz zu: Sie markierten nicht nur das soziale Unten, sondern auch ein kulturelles Außen, das durch ethnisierende Stereotypen und rassistische Darstellungsweisen visuell bekräftigt wurde. Mit Etienne Balibar gesprochen, sind sie durch einen spezifischen »rassisme de classe« konstituiert, der Vorstellungen von sozial und ethnisch konnotierter Primitivität miteinander verknüpft (Kopp/Müller-Richter 2004: 8). In diesem Sinne doppelten die »Wiener Typen« das Wissensformat der Trachtenfotografie und übertrugen die einschlägigen Klassifikationsprinzipien von der imperialen auf die städtische Ebene. Sie spiegeln die ethnische Diversität der Monarchie im Kleinen; Wien erscheint sozusagen als verdichtete Repräsentation des imperialen Raums – und die als ethnisch »fremd« ausgewiesenen Figuren erhalten ihren Platz an den Rändern der urbanen Gesellschaft, so wie sie ihren Platz an den Rändern der Monarchie hatten.

Unter dem 1897 ins Amt gewählten Bürgermeister Karl Lueger wurde »Alt-Wien« schließlich zum Teil einer politisch ausgerichteten »Stadtimgo« (Maderthaler 2005), in die auch die Wiener »Typen« und »Originale« integriert wurden. Die Christlichsoziale Partei unter Lueger betrieb eine neue populistische »Politik der Massen«, die sich modern gab, die aber gleichzeitig mit »kollektiv wirksame[n] Artikulationen des scheinbar Echten, Unverfälschten, Eigentlichen« operierte (Maderthaler 2005: 105). Sein »christlicher Sozialismus« erweist sich als »eigentümliches Gemenge von modernen Stilformen und rückwärts gewandten Inhalten. In Luegers Person und Politik manifestierten sich gleichermaßen die technischen Imperative der Moderne wie regressive, autoritäre und paternalistische Visionen der Gesellschaft als »Gemeinschaft« (Maderthaler 2005: 106). Ein Kernelement seines Programms wie seiner Rhetorik war ein popularisierter Antisemitismus, auf dessen Klaviatur er wie kaum ein Zweiter spielte. Lueger schloss damit eng an politi-

sche Stimmungen und Ressentiments seiner kleinbürgerlich ausgerichteten Stammklientel an und konstruierte auf diese Weise eine imaginäre »Stadt-gemeinschaft« auf der Basis rassistischer und antisemitischer Ausschlüsse. Felix Salten hat scharf beobachtet, wie Lueger in seinen Reden das »einfache Volk« von Wien zugleich adressierte, beschwor und verkörperte:

Aber wie spricht er auch zu ihnen. Das Dröhnen ihres Beifalls löst erst alle seine Gaben. Beinahe genial ist es, wie er sich da seine Argumente zusammenholt. [...] In seinem Rednerfuror, wenn ihm schon alles egal ist, fängt er freilich auch den Schimpf der Straße ein, reißt den Niederen und Geistesarmen alberne Sprüche des Aberglaubens vom Munde, schnappt selbst den Pfaffen die Effekte weg, die auf der Kanzel längst versagen wollten – aber er siegt mit alledem. [...] Dieses ist seine Macht über das Volk von Wien: daß alle Typen dieses Volkes aus seinem Mund sprechen, der Fiaker und der Schusterbub, der Veteranenhauptmann, der gute Advokat, die Frau Sopherl und der Armenvater. Und alle Volkssänger mit dazu. Vom Guschelbauer an bis zum Schmitter. Man hört Schrammelmusik aus der Melodie seines Wortes, das picksüße Hölzl und die Winsel, hört das Händepaschen und ein jauchzendes Estam-Tam klingt in seiner Stimme beständig an. (Salten 1910: 133-135)

In diesem Kontext gewinnen auch die nostalgischen Typenschilderungen von Schlögl oder Pötzl sowie die Bildstrecken eines Otto Schmidt eine neue, politische Qualität: Sie illustrieren die Konstruktion eines »urwienerischen« Gesellschaftszusammenhangs, in dem die Unterschicht die kulturelle Begleitmusik zum politischen Aufstieg des kleinbürgerlichen Sozialcharakters spielen darf und in dem die »Fremden« – drastisch als solche kenntlich gemacht – mit der gleichen Logik ins bunte Mosaik der Stadt eingeordnet werden, mit der sie aus dem politischen und gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen bleiben.

Kulturelle Figuren als Spiegelreflexe von Klischee und Wirklichkeit

Die Frage schließlich, was die »Wiener Typen« mit der sozialen Wirklichkeit im Wien des 19. Jahrhunderts zu tun haben, ist nicht leicht zu beantworten. Wie greifen Klischee und Realität ineinander? Schon beim Genre der Kaufrufe wird deutlich, dass die Inszenierung von Straßenhändler*innen und Kleinhandwerker*innen als charakteristische Typen keineswegs nur eine Sache der Ikonographie in Druckgraphik oder Porzellandekor war,

sondern immer auch eine der Selbstinszenierung. Denn das Ausrufen auf den Wiener Straßen diente auch dem Aufbau einer »Marke«, bei der Produzent*in und Produkt gleichermaßen für Qualität bürgten. »Bei aller Individualität der Ausrufer bildeten sich formale Konstanten heraus, die wir heute als ›Corporate Identity‹ bezeichnen würden« (Schaller-Pressler 2013: 166). Die ethnokulturelle Stereotypisierung begegnet uns hier als eine Verkaufsstrategie, in der Habitus und Inszenierung zunehmend ununterscheidbar werden, wie es Utz Jeggle und Gottfried Korff in ihrer klassischen Studie über den Zillertaler Wanderhandel und die Selbstfolklorisierung einiger prominenter Zillertaler Händlerfamilien aufgezeigt haben (Jeggle/Korff 1974). In diesem Sinne verweisen die »Wiener Typen« immer auch auf Transferprozesse zwischen Klischee und Wirklichkeit, medialen Formaten und performativen Praktiken, die nicht leicht nachzuzeichnen sind. Die Frage nach »Original« und »Kopie« ist hier nicht nur unentscheidbar, sondern sie stellt die Kategorien »Original« und »Kopie« selbst nachhaltig in Frage. Felix Salten hat in einem seiner Wien-Feuilletons über die Popularität des Schauspielers Alexander Girardi geschrieben, die Leute hätten von Girardi gelernt, »wie man wienerisch ist und haben es nachher kopiert«. Schließlich spielte auf den Straßen der Stadt »jeder zweite junge Herr [...], jeder Fiakerkutscher, jeder Briefbote, jeder Spießbürger eine Girardi-Rolle« (zit.n. Musner 2009: 104-105). In der Kopie der Kopie geht hier – fast schon konstruktivistisch – die Idee des »Originals« verloren. Insofern können sich kulturanalytische Untersuchungen nicht darauf beschränken, die Verzerrungstechniken gängiger Klischees und Stereotypen im Verhältnis zu einer »Wirklichkeit« herauszuarbeiten, sondern sie haben auch die Zirkulation von Praktiken und Repräsentationen nachzuzeichnen und sich mit der Frage auseinanderzusetzen, wie Klischees, soziale Typen und kulturelle Figuren in unterschiedlichen Kontexten funktionieren. Typenforschung in diesem Sinne ist mehr als bloße *Stereotypenforschung*. Sie untersucht »nicht nur vermeintlich reale ›Typen‹ und auch nicht nur Figuren-Repräsentationen, sondern auch deren Aneignung und Umdeutung, ihre Relevanz in Selbst- und Fremdbeschreibungen und in Selbstmodellierungen, in Interaktionen und Auseinandersetzungen in der sozialen Praxis« (Ege/Wietschorke 2014: 22).

Von den individualisierten »Wiener Typen« führten viele Wege zurück zum szenischen Re-enactment, die künstlich aus ihrer Lebenswelt herausgelösten Figuren gewannen in Parodien, Cabarets und verschiedenen Insze-

nierungen ein neues Leben. So hat etwa der Komponist Franz Lehár einen der Wiener »Volkstypen« herausgegriffen und zu einer Operette verarbeitet, die – dem Genre entsprechend – von ethnokulturellen Klischees nur so strotzt: dem 1902 uraufgeführten Bühnenstück *Der Rastelbinder* (dazu ausführlich Denscher 2017: 255–270). Neben dem titelgebenden Rastelbinder tritt vor allem der jüdische Zwiebelhändler Wolf Bär Pfefferkorn auf, begleitet von einem ausgedehnten Personal von Bauern, Handwerkern, Dienstmädchen, Wachtmeistern, Korporals, Musikern und zahlreichen Kindern. Musikalisch-szenisch sind alle diese Protagonisten durchaus stereotypisiert dargestellt – zumindest aber sind die Klischees hier so miteinander abgemischt, dass weniger die Kontraste betont werden als vielmehr die Gemeinsamkeiten auf dem Boden einer dezidiert »wienerschen« Atmosphäre. Das »einfache Volk« hat hier scheinbar alle Sympathien auf seiner Seite, und auch die Figur des Wolf Bär Pfefferkorn scheint keineswegs von vornherein antisemitisch intendiert zu sein: »Man ist in Wien gewohnt, als komische Figur einen Juden oder einen Böhmen zu sehen. [...] Man denkt dabei weder an Antislavismus oder Antisemitismus [...]. Der Böhme und der Jude sind ja Wiener Volksfiguren und sie gehören zum Wiener Volksleben«, schrieb der in Böhmen geborene Wiener Jude Julius Löwy 1897 (zit.n. Pressler 1998: 67). In der Tat hatte die Wiener Uraufführung des *Rastelbinder* 1902 eher die antisemitischen Kritiker auf den Plan gerufen, die eine solche Darstellung eines moralisch integren, lebensklugen und hilfsbereiten Juden auf einer Bühne im Lueggerschen Wien für untragbar hielten. Die Direktoren des Carl-Theaters hatten den Darsteller des Pfefferkorn denn auch gewarnt: »Wenn Sie den Juden singen, sind Sie in Wien erledigt. Sie können sich einen Revolver kaufen« (zit.n. Denscher 2017: 259). Pfefferkorn erscheint zunächst als Revision des antisemitischen Klischees vom habgierigen und stets geschäftstüchtigen Juden, wenn er singt »Dos is ä einfache Rechnung,/Mei' Kind, vergess' die nit:/Auch Wohltun trägt Dir Zinsen,/Das ist der rechte Profit.« (zit.n. Denscher 2017: 258)³

Blickt man auf dessen liebevoll gezeichnetes Figurenarsenal, so ließe sich die »wahlverwandtschaftliche Aneignung folkloristischer Lokalklänge im slo-

3 Zu diesem Vierzeiler ist anzumerken, dass der Orthographie, die hier dem originalen Zensur-Textbuch des Librettisten Victor Léon folgt, eine ganz subtil antisemitische Regie eingeschrieben ist. Denn im Verlauf der Verse verschwindet der »jiddelnde« Tonfall in genau dem Maße, in dem die unterschwellig als »christlich« markierte Botschaft der Nächstenliebe durchdringt. Sonst hätte es doch zumindest »Dos is der rechte Profit« heißen müssen.

wakisch-ungarisch-wienerisch geprägten *Rastelbinder*« (Klotz 1991: 442) somit als positive Beschwörung einer multiethnisch-multikulturellen Melange im Rahmen der Wiener Stadtikonologie verstehen. Moritz Csáky widerspricht einer solchen Deutung nur allzu vorsichtig: »Wenn man näher hinsieht, erweisen sich solche Belustigungen keineswegs als harmlos, die Grenze zwischen Humor, Spott und Verachtung ist fließend und die Grenze des guten Geschmacks weit überschritten« (Csáky 2010: 263). Mehr noch: Gerade die in der Luegerzeit grassierende »liebvolle« Inszenierung eines Alt-Wien, in dem die sozialen und ethnischen Gegensätze in einer höheren Stadtimago aufgehoben scheinen, wird hier zum neuen Möglichkeitsraum für typisierende Darstellungen sozialer und ethnischer Gruppen, die letztlich auf eine inferiore Rolle im sozialen Skript der Stadt festgeschrieben werden. Die problematische Seite liegt hier nicht nur im Akt der Typisierung und seinen möglichen rassistischen und klassistischen Implikationen, sondern auch darin, dass die im Repräsentationsraum der Operette auftretenden »buntscheckige[n] Gruppen von Drunten und Draußen« (Klotz 1991: 49) in dieser ihrer Position im Drunten und Draußen fixiert werden. So blickt – bei aller Subversivität des Genres mit seinem »muntere[n] Gleichklang von Liberté und Fraternité« (Klotz 1991: 15) – ein bürgerliches Operettenpublikum im gediegenen Musiktheater auf das »einfache Volk« herab, das zwar die Bühne beherrscht, aber letztlich doch keine politische *agency* zugestanden bekommt.

Während das Beispiel des *Rastelbinder* vor allem auf Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen medialen Formaten und Inszenierungen verweist, zeigen andere Fallbeispiele noch deutlicher die komplexen Bewegungen und Interferenzen zwischen Klischee und Wirklichkeit. Daher soll abschließend auf eine der charakteristischsten Figuren des Wiener Imaginären eingegangen werden – eine Figur, die mit ihrer Bildtradition weit ins 20. oder sogar 21. Jahrhundert wirksam ist: die Figur des Hausmeisters oder – wie es in Wien heißt – des Hausbesorger.⁴ Für die Geschichte halböffentlicher Räume im Wien des 19. Jahrhunderts ist der – zunächst in der Regel männliche – Hausbesorger eine überaus signifikante Figur. Denn durch das Regime des

4 Eine Anmerkung zum Gebrauch der Genderformen: Im Folgenden ist tendenziell dann von »Hausmeister*innen« die Rede, wenn die historischen Akteur*innen gemeint sind – meistens arbeiteten Ehepaare gemeinsam als Hausbesorger*innen –, hingegen ist vom »Hausmeister« oder »Hausbesorger« die Rede, wenn primär die (männliche) kulturelle Figur als Teil des kulturellen Imaginären gemeint ist.

sogenannten »Sperrgelds« waren die Hausmeister noch bis 1922/1923 berechtigt, die Haustore um 22 Uhr zu schließen und von Hausbewohner*innen, die nach diesem Zeitpunkt ihre Wohnung betreten wollten, einen kleinen Betrag einzufordern. Das Sperrgeld stellte einen wichtigen Teil des Hausbesorger-einkommens dar, war aber auch Symbol der spezifischen Autorität des Hausmeisters, der in seinem Bereich den Zugang gewähren und verwehren konnte und die Oberhoheit über Höfe, Stiegenhäuser und Flure hatte. Der Hausbesorger eroberte bereits ab den 1840er Jahren die Literatur und das Feuilleton und wurde dort zu einem Inbild des kleingeistigen Alltagsdespoten, der in der Nachbarschaft über alles Bescheid weiß und seine informellen Kenntnisse und Netzwerke stets zu seinem eigenen Vorteil ausnutzt. Im Zusammenhang mit Diskussionen über die »Hausmeisterwirtschaft« als Hemmnis der modernen Großstadtentwicklung und eines metropolitanen Nachtlebens wurde der Hausbesorger zu einem Negativstereotyp, das in komplexer Weise mit Bildern von »Alt-Wien« verwoben war.

Für Christian Jäger und Erhard Schütz ist der Hausbesorger unter den »fixen Figuren [...], die für das österreichische Gemeinwesen stehen sollen oder können«, eine echte »Leitfigur« (Jäger/Schütz 1999: 125). Seine Grundzüge stehen verhältnismäßig früh fest. So heißt es bereits 1862 im *Wiener Geschäfts- und Vergnügungs-Anzeiger*: »Zur Charakteristik der Hausmeister wurde bereits so viel geschrieben, daß wir es überflüssig halten [sic!], hierauf näher einzugehen« (Anonym 1862: 1). In der Tat rekurrieren spätere Nennungen des Hausbesorgers zumeist auf die bereits damals angelegten Motive: die Missgunst, den Grobianismus, die Unterwürfigkeit gegenüber der Herrschaft, die Aspirationen auf einen sozialen Aufstieg. Der Hausbesorger repräsentiert hier schon den kleinbürgerlichen Sozialcharakter; der Spott vieler Texte richtet sich hier gegen den Hausbesorger als Stellvertreter und Charaktermaske der hausherrlichen Macht. Er ist der paradigmatische »kleine Mann«, der eine behördliche oder obrigkeitliche Funktion an sich gezogen hat und diese Funktion nun gegenüber seinen Mitmenschen repressiv auszuspielen geneigt ist. Andererseits ist die Aufnahme des Hausbesorgers in das Reservoir der »Wiener Typen« ein klares Zeichen dafür, dass man ihm diese Züge aufgrund seiner Originalität auch gerne verzeiht: Insofern er zum Stammpersonal der Wiener Stadtkultur dazugehört, ist er in seinem Sosein prinzipiell akzeptiert.

Die kulturelle Figur des Wiener Hausbesorgers ist ein Paradebeispiel dafür, wie typisierende Repräsentationen und alltagskulturelle Performanzen ineinandergreifen. So ist die Funktion und Lebensrealität von Hausbesorger*innen vielfach in die urbane Folklore eingegangen,

andererseits haben Bilder, Texte und Diskurse offensichtlich auch das reale Berufsverständnis mitgeprägt. Selbst ein vom wienseligen Feuilleton denkbar weit entferntes Publikationsorgan wie die *Österreichische Hausbesorger-Zeitung* bezieht sich auf den tradierten kulturellen Status des Hausbesorgers als Wiener Stadt-Original. So heißt es 1925 in einem ansonsten ganz sachlich und anwendungsbezogen gehaltenen Grundsatzbeitrag über die Aufgaben, Rechte und Pflichten des Berufsstandes: »Eine der originellsten Erscheinungen unter den Wiener Typen ist entschieden der Hausbesorger. [...] Ja, man darf wohl sagen, der Hausbesorger gibt Wien einen Teil seines Gepräges« (Anonym 1925). Man darf also spekulieren, inwieweit der Hausmeister auch ein Rollenangebot war, das den symbolischen Profit des »Ur-Wienerischen« versprach. Hier zeigt sich wieder die oben angesprochene Logik der kulturellen Inklusion bei gleichzeitiger sozialer Exklusion: Denn ungeachtet ihrer situativen Funktion als »Respektsperson« im konkreten nachbarschaftlichen Umfeld (Payer 1996) standen die Hausbesorger*innen auf der sozialen Leiter weit unten. Als Stadtbürger*innen hatten sie einen eher prekären Status, als »Originale« konnten sie in das kulturelle Gedächtnis der Stadt integriert werden.

In die gestellte Pose des Hausbesorgers aus der Fotoserie Otto Schmidts ist genau diese ambivalente Bildtradition eingegangen: eine Mischung aus Autorität und Grobianismus, aus Herr-im-Haus-Geste und kleinbürgerlicher Beschränktheit. Insgesamt gesehen, waren die Hausbesorgerposten – vor allem in den bürgerlichen Vorstädten – durchaus begehrt, worauf viele Stellengesuche in der einschlägigen Fachpresse hindeuten. Bei allem Spott, der seit den 1840er Jahren in Wiener Lokalposen, in Wien-Feuilletons und in der Romanliteratur zwischen Canetti und Doderer über den Wiener Hausbesorger ausgeschüttet wurde, boten diese Posten eine spezifische, limitierte Form der sozialen Anerkennung, die nicht zuletzt auf den Transfers zwischen kulturalisierten Rollenbildern und konkreten Funktionen in der »Kommunikation unter Anwesenden« im Rahmen der Nachbarschaft (Wietschorke 2019b: 178-179; Schlögl 2014: 14) basierte. In diesem Sinne erweist sich der »Wiener Hausbesorger« wie viele andere »Typen« als ein komplexes Produkt aus angeeigneten und umgedeuteten Repräsentationen – und in gewissem Sinne als ein »Hybrid« zwischen Klischee und Wirklichkeit, das beides ist: Klischee der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Klischees.

Schluss

In der Geschichte ethnographischen Wissens im 19. Jahrhundert spielten typisierende Praktiken und Formate eine distinkte Rolle – ebenso wie im populären Diskurs über die Spezifik von Orten, Städten und Regionen. Die Zirkulation von Wissen zwischen Ethnographie, Gesellschaftsskizze, visueller Typisierung und performativem Re-enactment erzeugte spezifische Blickweisen auf das »einfache Volk«; als Wissensformat bestimmten die Kaufruf- und Volkstypen-Serien mit, wie die unteren Register der Gesellschaft gesehen und repräsentiert wurden. *The medium is the message* gilt hier insofern, als es gerade die Techniken der visuellen Darstellung waren, die den Status der Dargestellten bestimmten.⁵ Der epistemische Umformungsprozess von protoethnographischen Straßenbeobachtungen hin zu einer visuellen Fixierung von charakteristischen Straßenfiguren – oder, mit Barthes gesprochen, von »menschlichen Handlungen« hin zu einem »harmonische[n] Tableau von Wesenheiten« – lässt sich dabei als mehrstufiger Vorgang beschreiben: Mittels der Techniken von Isolierung und Dekontextualisierung werden Akteur*innen als »Typen« aus ihren lebensweltlichen Zusammenhängen herausgelöst, schließlich als Staffage des »alten Wien« naturalisiert und kulturalisiert sowie in spezifischer Weise ethnisiert und folklorisiert (Wietschorke 2014: 225). Schließlich gibt es auch Hinweise darauf, dass die Repräsentationen auch wieder in Praktiken eingeflossen sind, dass also Rollenbilder immer wieder auch zu praktisch relevanten Rollenanleitungen werden konnten. In seiner Relevanz für die Wahrnehmung von gesellschaftlicher Ordnung im 19. Jahrhundert darf das Wissensformat der Bilderbogen sicherlich nicht überschätzt werden. Allerdings lieferte es ein starkes Modell für eine Wahrnehmung der sozialen Ränder der städtischen Gesellschaft, die nur dann ins kulturelle Imaginäre der Stadt Eingang fanden, wenn sie bestimmte Kriterien erfüllten: Respektabilität, Subordination und einen gewissen pittoresken Grundzug. Nur so funktionierte die genrespezifische Logik von kultureller Inklusion bei gleichzeitiger sozialer Exklusion, und nur so wurden die prekär lebenden

5 Mit Blick auf die Konstanz der Darstellungen bei veränderlichen Medien kommt Wolfgang Kos zwar zu dem entgegengesetzten Schluss: »Im Fall der Kaufrufe und Volkstypen gilt also: The medium is not the message« (Kos 2013b: 19). Allerdings tragen alle der hier behandelten medialen Formate – mit leichten Varianzen – dazu bei, die Typen als Typen erst hervorzubringen. Aus dieser Perspektive entfalten sie also sehr wohl eine eigene Botschaft.

Wanderhändler*innen und Straßenverkäufer*innen zu dem, als was sie die Bilderbogen ausgeben: zu echten »Typen«, die für die Originalität der Stadt stehen. »Alt-Wien« ist daher kein unschuldiger Sehnsuchtsort, sondern ein Ort ausgeprägter sozialer Hierarchien; hinter den schönen, weichen Bildern der »guten alten Zeit« verbirgt sich ein harter Kern sozialer Ungleichheit und ethnisch begründeter Ausgrenzung.

Bibliographie

- Amman, Jost. 1989 [1568]. *Das Ständebuch. 133 Holzschnitte mit Versen von Hans Sachs und Hartmann Schopper*, hgg. von Manfred Lemmer. Nachdruck. Leipzig: Insel.
- Anonym. 1862. »Aus dem Wiener Leben.« *Geschäfts- und Vergnügungs-Anzeiger* 1(4).
- Anonym. 1925. »Was jeder Hausbesorger wissen muß.« *Österreichische Hausbesorger-Zeitung. Fachorgan für die Gesamtinteressen der Hausbesorger und Portiere Österreichs XVII*(3/4): 1-8.
- Barthes, Roland. 2010. *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp.
- Békési, Sándor. 2005. »Alt-Wien oder die Vergänglichkeit der Stadt. Zur Entstehung einer urbanen Erinnerungskultur vor 1848.« In *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hgg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, 29-38. Wien: Czernin.
- Best, Geoffrey. 1971. *Mid-Victorian Britain 1851-1875*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Blumauer, Reinhard. 2014. »Die Fotosammlung des Wiener Museums für Volkskunde als Knotenpunkt einer typologisierenden Bilderproduktion zwischen 1895 und 1918.« In *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*, hgg. von Herbert Justnik, 23-29. Wien: Löcker.
- Bodner, Reinhard. 2007. *Die Figur des menschlichen Originals. Eine kulturanalytische Annäherung*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Innsbruck: Institut für Geschichtswissenschaften und Europäische Ethnologie.
- Csáky, Moritz. 2010. *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa*. Wien et al.: Böhlau.
- Cannadine, David. 1998. *Class in Britain*. New Haven: Yale University Press.
- Darnton, Robert. 1985. »A Bourgeois Puts His World In Order.« In *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, 107-143. New York: Vintage Books.

- Denscher, Barbara. 2017. *Der Operettenkomponist Victor Léon. Eine Werkbiografie*. Bielefeld: transcript.
- Ege, Moritz, und Jens Wietschorke. 2014. »Figuren und Figurierungen in der empirischen Kulturanalyse. Methodologische Überlegungen am Beispiel der ›Wiener Typen‹ vom 18. bis zum 20. und des Berliner ›Prolls‹ im 21. Jahrhundert.« *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 11: 16-35.
- Feichtinger, Johannes, und Johann Heiss. 2014. »Der Wille zum Unterschied. Die erstaunliche Karriere des Begriffs Ethnizität.« In *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*, hgg. von Herbert Justnik, 51-56. Wien: Löcker.
- Golzar, Elisabeth. 2013. »Bilder führen durch den Klang der Stadt. Die Entwicklung der europäischen Kaufrufgrafik.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 32-39. Wien: Brandstätter.
- Jäger, Christian, und Erhard Schütz. 1999. *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus. Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Jeggle, Utz, und Gottfried Korff. 1974. »Zur Entwicklung des Zillertaler Regionalcharakters. Ein Beitrag zur Kulturökonomie.« *Zeitschrift für Volkskunde* 70: 39-57.
- Justnik, Herbert. 2014. *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*. Wien: Löcker.
- Kammerhofer-Aggermann, Ulrike. 2014. »eine reiche Auswahl der herrlichsten Volkskostüme und der schönsten Menschentypen«. Etappen der Entstehung unseres gegenwärtigen Begriffs von Tracht.« In *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie*, hgg. von Herbert Justnik, 57-70. Wien: Löcker.
- Kaut, Hubert. 1970. *Kaufrufe aus Wien. Volkstypen und Straßenszenen in der Wiener Graphik von 1775 bis 1914*. Wien und München: Jugend und Volk.
- Klotz, Volker. 1991. *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst. Darin: 106 Werke, ausführlich vorgestellt*. München: Piper.
- Kopp, Kristin, und Klaus Müller-Richter. 2004. »Einleitung. Die ›Großstadt‹ und das ›Primitive‹. Text, Politik und Repräsentation.« In *Die ›Großstadt‹ und das ›Primitive‹. Text – Politik – Repräsentation*, 5-28. Stuttgart: J.B.Metzler und Carl Ernst Poeschel.
- Kos, Wolfgang, und Christian Rapp. 2005. *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Wien: Czernin.
- Kos, Wolfgang. 2013a. »Einleitung.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 14-23. Wien: Brandstätter.

- Kos, Wolfgang. Hg. 2013b. *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*. Wien: Brandstätter.
- Kos, Wolfgang, und Ralph Gleis. 2014. *Experiment Metropole. 1873: Wien und die Weltausstellung*. Wien Museum Karlsplatz, 15. Mai bis 28. September 2014 (Sonderausstellung des Wien Museums 397). Wien: Czernin.
- Lengauer, Hubert. 2000. »Das Wiener Feuilleton nach 1848.« In *Die lange Geschichte der kleinen Form. Beiträge zur Feuilletonforschung*, hgg. von Kai Kauffmann und Erhard Schütz, 102-121. Berlin: Weidler.
- Maderthaner, Wolfgang. 2005. » Dem Volke, was des Volkes ist. Das Stadtimago und die Stadtpolitik des Karl Lueger.« In *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, hgg. von Wolfgang Kos und Christian Rapp, 98-108. Wien: Czernin.
- Musner, Lutz. 2009. *Der Geschmack von Wien. Kultur und Habitus einer Stadt*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Payer, Peter. 1996. »Der Hausmeister. Aufstieg und Niedergang einer Respektsperson.« *Wiener Geschichtsblätter* Beiheft 4.
- Pötzl, Eduard. 1889. *Die Leute von Wien. Neue Folge ausgewählter humoristischer Skizzen*. Leipzig: Philipp Reclam.
- Ponstingl, Michael. 2013. »Otto Schmidts Spektakel der Wiener Typen.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 192-201. Wien: Brandstätter.
- Pressler, Gertraud. 1998. »Jüdisches und Antisemitisches in der Wiener Volksunterhaltung.« *Musicologica Austriaca* 17: 63-82.
- Rapp, Christian. 2013. »Von Deutschmeistern und Hausierern. Aus dem Typenspektrum der Wiener Publizistik um 1900.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 208-215. Wien: Brandstätter.
- Richter, Joseph. 1794. *Briefe eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran, über d'Wienstadt. Aufgefangen und mit Noten herausgegeben von einem Wiener*. Wien: Rehm.
- Salten, Felix. 1910. *Das österreichische Antlitz*. 2. Auflage Berlin: S. Fischer.
- Schaller-Pressler, Gertraud. 2013. »Kaufrufe als Phänomen der Volksmusik. Singende Straßenverkäufer und Dienstleister in Wien.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 166-169. Wien: Brandstätter.
- Schlögl, Friedrich. 1886. »Wiener Volksleben.« In *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. Band 2: Wien und Niederösterreich, 91-122. Wien: k.u.k. Hof- und Staatsdruckerei/Alfred von Hölder.

- Schlögl, Rudolf. 2014. *Anwesende und Abwesende. Grundriss für eine Gesellschaftsgeschichte der Frühen Neuzeit*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Sommer, Monika, und Heidemarie Uhl. 2009. *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder urbaner Identitäten*. Innsbruck: StudienVerlag.
- Wietschorke, Jens. 2013. »Die Stadt als Tableau. Zur kulturellen Konstruktion der ›Wiener Typen.« In *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, hgg. von Wolfgang Kos, 26-31. Wien: Brandstätter.
- Wietschorke, Jens. 2014. »Urbane Volkstypen. Zur Folklorisierung der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert.« *Zeitschrift für Volkskunde* 110/2: 215-242.
- Wietschorke, Jens. 2019a. »Grenzen der Respektabilität. Zur Geschichte einer Unterscheidung.« *Aus Politik und Zeitgeschichte* 69/44-45: 33-39.
- Wietschorke, Jens. 2019b. »Vigilanz und Schlüsselgewalt. Der Wiener Hausmeister und die Regulation urbaner Durchgangsräume.« *Historische Anthropologie* 27/2: 164-191.
- Wietschorke, Jens. 2020. »Janitors, Doormen and Concierges: On the Regulation of Semi-Public Space 1840-1930.« In *The Domestic Sphere in Europe (Sixteenth to Nineteenth Century)*, hgg. von Joachim Eibach und Margareth Lanzinger, 397-413. London: Routledge.