

Christiane Schwab [Hg.]

SKIZZEN, ROMANE, KARIKATUREN

Populäre Genres als soziographische
Wissensformate im 19. Jahrhundert

[transcript] Wissenskulturen
KnowledgeCultures

Christiane Schwab (Hg.)
Skizzen, Romane, Karikaturen

Christiane Schwab ist Professorin am Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie arbeitete als Postdoc-Fellow an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der New York University. Ihre Forschung wurde 2018 mit dem Starting Grant des Europäischen Forschungsrats ausgezeichnet.

Christiane Schwab (Hg.)

Skizzen, Romane, Karikaturen

Populäre Genres als soziographische Wissensformate im 19. Jahrhundert

[transcript]

This book has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement no 802582).



Gefördert durch



Deutsche
Forschungsgemeinschaft



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Christiane Schwab (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Lektorat: Anna Kuprian

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5212-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5212-7

<https://doi.org/10.14361/9783839452127>

Buchreihen-ISSN: 2749-4039

Buchreihen-eISSN: 2749-4047

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort 7

**Populäre Genres als soziographische Wissensformate
im 19. Jahrhundert**
Christiane Schwab 9

Das Carte de Visite-Porträt und die frühe Volkskunde
Wissensgeschichtliche Potentiale eines Fotoformats
des 19. Jahrhunderts
Frauke Ahrens 27

**Adapting Parisian *physiologies* to the Streets of London:
Albert Smith's Social Zoology**
Anna Kuprian 55

L'illustration oder »bloß« Illustration?
Der Beitrag des »Bildes« zu einer Geschichte sozialen Denkens
und Wissens im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts
Adriana Markantonatos 85

The china and the rancho
Typcasting Mexicanness from Nineteenth-Century *costumbrismo*
to Classical Mexican Cinema
Miguel Angel Pillado 115

Die Ordnung der Gesellschaft

Perspektiven der publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen
im *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser* (1807-1865)

Alexandra Rabensteiner 145

The Coexistence of Traditional and Modern Medicine in Costa Rican Sketches of Manners

Kristine Seljemoen and Kari Soriano Salkjelsvik 173

Das Volk im Bilderbogen

»Wiener Typen« zwischen sozialer Exklusion und kultureller Inklusion

Jens Wietschorke 197

Autorinnen und Autoren 221

Vorwort

Der vorliegende Band eröffnet die Reihe *WissensKulturen/Knowledge Cultures*. Ihr Ziel ist es, kulturwissenschaftliche Studien im Bereich der Wissensforschung, insbesondere mit einer ethnographisch-kulturanthropologischen Ausrichtung, zu bündeln. Damit bietet die Reihe ein Forum zur Untersuchung von Wissen als gesellschaftskonstituierendes Phänomen, das fortlaufend ausgehandelt, materialisiert, gespeichert, legitimiert, re-organisiert und medial verbreitet wird und dabei über eine sinnstiftende und (macht-)politische Relevanz verfügt. Das Bewusstsein um die Standortgebundenheit von Wissen und die Geschichtlichkeit von Wissensoperationen, -medien und -inhalten bildet einen Rahmen für die bewusst breite inhaltliche Orientierung der neuen Reihe, die bis hinein in eine Kritik wissenschaftlich hergestellten Wissens wirken soll und auch an Fragen der Wissenschaftsgeschichte sowie der *Science and Technology Studies* anknüpft. Wie weit die Impulse einer kulturanthropologisch fundierten Wissensforschung ausstrahlen werden, wird sich in der Zukunft zeigen; es ist jedenfalls das ausgesprochene Ziel der neuen Reihe, über den akademischen Diskurs in einen reflexiven Wissenstransfer zwischen Wissenschaft, Politik und einer immer stärker polarisierten Öffentlichkeit hineinzuwirken und diesen zu befördern.

Band 1 der Reihe *WissensKulturen/Knowledge Cultures* befasst sich in wissens- und wissenschaftshistorischer Absicht mit Transferbeziehungen zwischen populärkulturellen, politisch-reformerischen und wissenschaftlichen Konfigurationen einer frühen Sozialforschung. Die einzelnen Beiträge analysieren vielgestaltige Bild- und Textgenres eines sich kommerzialisierenden Printmarktes, die sich im Kontext einer neuartigen sozialen Reflexivität mit menschlichen Erfahrungswelten auseinandersetzen. Der Blick auf Formatierungsweisen der Selektion, Klassifikation, Ästhetisierung und Ideologisierung sowie auf die Akteur*innen dieser Wissenspraktiken ermöglicht es, Verbindungslinien zwischen einer soziographischen (Bild-)Publizistik

und einer sich zunehmend systematisierenden Kultur- und Sozialforschung im 19. Jahrhundert aufzudecken. Sämtliche Beiträge sind aus den an der Ludwig-Maximilians-Universität München angesiedelten Forschungsprojekten *Publizistische Skizzen und die Formierung ethnographisch-soziologischer Wissensordnungen* (DFG, 2016-2020) sowie *Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge* (ERC, 2020-2025) hervorgegangen. Die in diesen Projekten erarbeiteten Beiträge finden in den Artikeln von Kristine Seljemoen M.A. (Bergen, Norwegen) und Prof. Dr. Kari Soriano Salkjelsvik (Bergen, Norwegen) sowie PD Dr. Jens Wietschorke (Tübingen/München) eine treffende Ergänzung. Mit dieser Zusammenstellung mögen die Leser*innen des Bandes facettenreiche Einblicke in eine frühe ethnographisch-soziologische Wissensproduktion im Rahmen populärkultureller Genres und Perspektiven auf Wissensgeschichte jenseits disziplinärer, nationaler und genrebezogener Methodologismen gewinnen.

Es liegt in der Natur eines Sammelbandes, dass sich viele Personen für seine Herstellung eingesetzt haben. Zunächst danke ich allen Autor*innen für ihre Beiträge und ihre Geduld, die die Mitarbeit an einem solchen Projekt bisweilen abverlangt. Frauke Ahrens M.A., Dr. Florian Grafl, Dr. Anna Kuprian, Dr. Adriana Markantonatos und Alexandra Rabensteiner M.A. danke ich für ihre konstruktive Diskussion sämtlicher hier publizierter Texte. Dem transcript Verlag danke ich für die reibungslose Abwicklung des Projekts von der Planung der Reihe bis zum Satz. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Europäischen Forschungsrat danke ich für die finanzielle Unterstützung dieser Publikation. Mein größter Dank gilt Dr. Anna Kuprian, die neben ihrem Beitrag für den Band einen großen Anteil der organisatorischen Arbeit und des Lektorats übernommen hat. Für diese Unterstützung und ihre Begleitung in den vergangenen Jahren bin ich ihr von Herzen dankbar.

Christiane Schwab, München, im April 2021

Populäre Genres als soziographische Wissensformate im 19. Jahrhundert

Christiane Schwab

Abstract

This introductory article contextualizes the volume's contributions within an interdisciplinary and transcultural historiography of social knowledge production. From the beginning of the nineteenth century, a growing desire to comprehend the transformations in the social, economic, and political world promoted the consolidation of diverse socio-graphic genres. From Munich to Mexico City, sketches of manners, travel accounts, social novels, genre paintings, and illustrated periodicals celebrated considerable success on an increasingly commercialized market of print and arts. According to their specific medial conditions, these forms tracked the changes in everyday practices, clothing habits, and urban infrastructures. The new empiricist approach to human nature and environments through description and contextualization had clearly been encouraged by political and epistemic shifts, which had favored both the success of realist genres and the natural sciences. The volume's contributions explore the connections between the massification and diversification of audience-oriented print products and the increased interest in social expressions and dynamics. By examining the knowledge practices of selection, classification, aestheticization, and ideologization, they uncover the connections between popular genres of sociology and »academic« forms of social research, which, by the end of the century, became established in sociological and anthropological associations and university departments. The multifaceted collection of articles reveals alternative strands of early ethnographic-sociological knowledge production and provides perspectives for a history of social knowledge beyond disciplinary, national, and genre-related methodologies.

Soziale Neugier als mediales Phänomen

»Alle Welt studiert und meistert die Sitten«, schreibt der Zeit- und Literaturkritiker Jules Janin im ersten Band der Erfolgsreihe *Paris, ou le livre des cent-et-un* (Janin 1832: 11).¹ Dass sich mit dem anbrechenden 19. Jahrhundert »Legionen Sittenrichter« (Janin 1832: 11) dazu berufen fühlten, menschliche Denk- und Verhaltensweisen in vielgestaltigen Text- und Bildgenres zu beschreiben und zu kommentieren, war den tiefgreifenden politischen, technologischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Umwälzungen geschuldet, die zwischen ca. 1780 und 1850 in vielen Regionen Europas zu radikalen Veränderungen des sozialen Zusammenlebens führten.² Mit der kapitalistischen Intensivierung der Landwirtschaft und der industriellen Produktion gingen eine erhebliche räumliche Umverteilung der Bevölkerung, ein rapides Anwachsen der Städte sowie neue Formen des Arbeitens und der alltäglichen Lebensführung einher. Die Ideale der Französischen Revolution erfassen Europa wie andere Teile der Welt und erweckten innerhalb sämtlicher Bevölkerungsschichten ein neues soziales und politisches Bewusstsein. Die zunehmende Arbeitsteilung und damit einhergehende Differenzierungsprozesse sowie der Anstieg an Konsumgütern galten als Zeichen des gesellschaftlichen Fortschritts, aber auch als Triebkräfte von Entfremdungsprozessen. Neue Technologien des Drucks und der Kommunikation wiederum machten gedruckte Stoffe weithin verfügbar und ermöglichten massenwirksame Formen des Wissenstransfers, der Identifikation und der politischen Mobilisierung (Anderson 1983). »[W]e live in an age of visible transition – an age of disquietude and doubt – of the removal of time-worn landmarks«, beschreibt Edward Lytton Bulwer (1836 [1833]: 236) diese neue Zeiterfahrung im ersten Band seiner vielfach aufgelegten Gesellschaftsstudie *England and the English*.

Jules Janin und Edward Lytton Bulwer gehörten zu einer Gruppe von tausenden und abertausenden Beobachter*innen und Kommentator*innen, die dieses Zusammenbrechen und Neuausrichten sozialer Ordnungen, dieses »breaking up of the hereditary elements of society« (Lytton Bulwer 1836 [1833]: 236) in »Skizzen«, »Umrissen« und Reiseberichten, in Theaterstücken, Genrebildern, Gesellschafts- und Serienromanen, Bildbänden und auf

1 Das Zitat wurde der deutschen Übersetzung (von Theodor von Haupt) entnommen.

2 Siehe zu diesen Transformationen, die sich an verschiedenen (sozialen und geographischen) Orten mit beträchtlichen zeitlichen und qualitativen Unterschieden ereigneten, Evans 2016; Osterhammel 2009.

Postkarten zum Thema machten. Insbesondere die unzähligen und häufig kurzlebigen Zeitungs- und Zeitschriftenprojekte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind als Treiber der Konsolidierung und Verbreitung soziographischer³ Formen zu verstehen (Lauster 2007; Lyon-Caen 2004; Porter 2003).⁴ Während sich die Traktate der sogenannten Gründerväter der Soziologie, Henri de Saint-Simon (1760-1825), Auguste Comte (1798-1857) oder John Stuart Mill (1806-1873), mit gesellschaftlichen Restrukturierungs- und Differenzierungsprozessen beschäftigten,⁵ beschrieben weithin verfügbare künstlerisch-literarische Formen eines kommerzialisierten Druckmarkts neue und althergebrachte Verhaltensweisen, Arbeitsformen, soziale Typen, Berufe, Orte des Konsums, der Freizeit und des Überlebens, Transportmittel und Kleidermoden.⁶ Angesichts dieser Explosion von Beobachtungszeug-

-
- 3 Insofern die Begriffe »Ethnographie« und »ethnographisch« insbesondere im internationalen Feld der Kultur- und Literaturwissenschaften mit der Vorstellung von der Darstellung »fremder« Kulturen und ethnischer Gruppen verbunden ist, verwende ich – zugegebenermaßen in einer asynchronen Weise – die Begriffe »soziographisch« und »Soziographie« und beziehe mich dabei auf die deskriptive Erkundung soziokultureller Phänomene innerhalb der eigenen Gesellschaft. Zum Gebrauch des Begriffs »Soziographie« als deskriptive Soziologie vgl. Brunt 2002.
 - 4 Bereits 1798 hatte der Herausgeber Friedrich Justin Bertuch festgestellt, dass das Medium der Zeitschrift angesichts seiner beständigen Aktualisierung dem flüchtigen Geist seiner Zeit und den Bedürfnissen ihres Publikums auf besondere Weise gerecht würde: »[I]n wenig Wochen sind oft Schauspieler, Decorationen und Zuschauer neu, und das alte Stück wird mit neuen Umgebungen vor neuen Zuschauern neu aufgeführt. Wer ein Buch darüber schreibt, setzt nur Grabsteine« (Bertuch 1789: 7). Allein eine »regelmäßig wiederkehrende periodische Schrift« kann diesem »Gähren und Brausen, Verpuffen und Verkohlen, Präcipitieren und Sublimieren der ungleichartigsten Stoffe« gerecht werden, indem sie »stets frische Gemälde [liefert], so wie sie selbst frisch ist« (Bertuch 1789: 7).
 - 5 Noch im Jahr 1897 beschrieb Émile Durkheim selbstkritisch die Soziologie des 19. Jahrhunderts als Wissenschaft der »philosophical syntheses«, die sich überwiegend mit dem Herausarbeiten von »brilliant generalities reflecting all sorts of questions« begnüge (Durkheim 2005 [1952]: xxxiii).
 - 6 Jürgen Osterhammel konstatiert angesichts der Zunahme von Beobachtungsdokumenten verschiedenster Art, dass »Europäer [...] im 19. Jahrhundert unvergleichlich mehr Material der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung [produzierten], als sie dies in früheren Jahrhunderten getan hatten« (Osterhammel 2009: 45). Vgl. zu literarischen Formen der Selbstbeobachtung im 19. Jahrhundert und ihren Beziehungen zu einer sich systematisierenden soziologischen Wissenschaft auch Lepenies 1985.

nissen sprach Wilhelm Heinrich Riehl (1851: o.S.) von einem »Triumph der historischen socialen Weltanschauung über die philosophisch nivellirende« und merkte an, dass das 18. Jahrhundert keinen Dickens oder Balzac gekannt haben konnte, weil ihm der Begriff der »Gesellschaft« gefehlt hatte (Riehl 1851: o.S.).⁷ Begriffsgeschichtliche Untersuchungen zeigen, dass neben dem deutschen Begriff der »Gesellschaft« auch die englischen und französischen Begriffe »société«, »society« und »social«/»social« ebenso wie die sogenannten »Ethnos«-Begriffe (»Volkskunde«, »Völkerkunde« und »Ethnographie«) erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowohl in akademischen und politisch-administrativen als auch in publizistischen Diskussionszusammenhängen gebräuchlich wurden (Vermeulen 2015; Porter 2003; Wittrock et al. 1998). Eine zentrale Bedingung für diese tiefgreifende epistemische Revolution hin zu einem historischen Menschenbild jenseits rationalistischer und theologischer Bezüge war die Entwicklung einer sich als unabhängig von höfischen und kirchlich-theologischen Strukturen verstehenden sozialen Sphäre, die neben politischen und rechtlichen Verhältnissen und Visionen auch Formen der alltäglichen Lebensführung zum Thema machte (Heilbron 1995; Habermas 1990: 107).⁸

Während sich im 18. Jahrhundert diese neuartige soziale Reflexivität und das damit verbundene dokumentarische Interesse an soziokulturellen Phänomenen und Ordnungen noch weitgehend innerhalb abgeschlossener Kreise gelehrter Gesellschaften, Salonzirkel und staatlicher Institutionen entfaltet hatte, wurde in einer frühen »Ära der Massenkommunikation« (Burke 2014: 117) des anbrechenden 19. Jahrhunderts die Diskussion über soziale Wirklichkeiten eine populäre⁹ Angelegenheit. Der rasante Anstieg

7 Der aus dem Werk *Die Bürgerliche Gesellschaft* entnommene Text war zuvor im Jahr 1851 unter dem Titel *Ders sociale Roman* in einer Beilage der Augsburger Allgemeinen Zeitung erschienen (Bachleitner 1993: 165).

8 Als »Übungsfeld eines öffentlichen Raisonnements« (Habermas 1990: 88) dieser neuen Sozialsphäre gelten insbesondere die moralischen Wochenschriften. Vgl. zu den moralischen Wochenschriften als zentrales Feld der Produktion von Gesellschaftswissen im 18. Jahrhundert Koch-Schwarzer 1998.

9 Darüber, ab wann ein Stoff »popularisiert« oder »populär« ist und was diese Begriffe konkret bedeuten, herrscht wenig Einigkeit. Im Hinblick auf populäre Medien des 19. Jahrhunderts erscheint die Feststellung von »Popularität« als »Beliebtheit kultureller Phänomene bei einer Vielzahl von Menschen« (Kramp 2015: 208) problematisch, da wir über eine unklare Datenlage verfügen. Rudolf Schenda (1994: 454) bezeichnete solche historischen Lesestoffe als »populär«, die »beliebt und bekannt, weitverbreitet« sind und mindestens 1 % der Bevölkerung erreichten. In Bezug auf die Rezipient*innen

an zirkulierenden Periodika, Büchern, Enzyklopädien und vielgestaltigen Bildmedien wurde durch die Erfindung der dampfbetriebenen Schnellpresse und der maschinellen Herstellung von Papier begünstigt; zudem wurden ab den 1830er Jahren in verschiedenen Regionen Europas die Zensurmaßnahmen gelockert und angesichts grundlegender Reformen im Bildungssystem vergrößerte sich die Gruppe der lesenden Bevölkerung stetig.¹⁰ Im Hinblick auf die wachsende Präsenz und Ausdifferenzierung publikumsorientierter Printmedien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betont der Pressehistoriker Rudolf Stöber den immer größeren »Einfluss der Presse auf das alltägliche Leben der Menschen und das gesellschaftliche Miteinander« (Stöber 2014: 116). Angesichts der wachsenden Auflagenstärke und gesellschaftlichen Präsenz von Zeitungen und Zeitschriften, Nachschlagewerken, Heftchen und vielgestaltigen Bildmedien erreichte die auf neuen medialen Möglichkeiten basierende »Wissensrevolution« (Burke 2014: 117) sämtliche Bevölkerungsschichten auch über sogenannte bürgerliche¹¹ Kreise hinaus. »Nie zuvor«, schreibt der Wissenshistoriker Philipp Sarasin (2001: 127), »haben so viele Autoren (meist Männer) für so viele Leserinnen und Leser über nichtfiktionale Themen geschrieben, und nie mehr später war das relative Gewicht populärer Wissenschaft in den Medien größer und die Begeisterung des Publikums enthusiastischer.«¹²

populärkultureller Genres im 19. Jahrhundert kann von einem zahlenmäßig immer signifikanteren Lesepublikum »der Mitte« gesprochen werden, das neben den wachsenden bürgerlichen Schichten zunehmend auch Vertreter*innen des Handwerks umfasste. Interessant ist, dass sich der Begriff »popular culture« erstmals um 1850 nachweisen lässt und sich auf Entwicklungen auf dem Literaturmarkt bezog (Stein/Wiele 2019: 2). Vgl. zum Lesepublikum populärer Wissensmagazine im 19. Jahrhundert Bennett 1984. Vgl. darüber hinaus zu »populären« Medien und Popularisierungseffekten im 19. Jahrhundert Weller 2008; Haug 2004; Gebhardt 1989.

10 Aus demographischen, politischen und ökonomischen Gründen waren diese Veränderungen von Ort zu Ort unterschiedlich. Zu nationalen/regionalen Spezifika der Printmärkte in England, Deutschland und Frankreich um das Jahr 1840 vgl. Mainardi 2017; Requate 2009; Boening 2004.

11 Mit dieser Formulierung beziehe ich mich auf einen neuartigen sozialen Zusammenhang aufsteigender städtischer Gruppen, die im Vergleich zu den vormodernen Positionen des Adels und des Klerus sowie des Beamtentums durch einen neuen rechtlichen Status gekennzeichnet waren und neue Formen der Sozialität entwickelten (Mergel 2001). Weiterhin aktuell zur Kategorie des Bürgertums, auch in einer europäisch-vergleichenden Perspektive, ist der Band von Kocka/Frevert 1988.

12 Sarasin bezieht sich hier größtenteils auf naturwissenschaftlich-technische Inhalte.

Dieser Popularisierungseffekt¹³ wurde durch die Herstellung preiswerter Nachdrucke speziell für Vertreter*innen der mittleren und unteren sozialen Schichten sowie angesichts einer breiten Verfügbarkeit von Druckmedien in Lesehallen, Cafés und Bildungseinrichtungen weiter verstärkt.

Formatierungsweisen im Zeichen des Bildes

Als soziographische Wissensformate¹⁴ rekurrten populärkulturelle Genres auftradierte Formatierungsweisen der Selektion, Klassifikation, Präsentation und Ästhetisierung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren publizistische Auseinandersetzungen mit der sozialen Wirklichkeit insbesondere durch visuelle Codes und Schemata bzw. bildliche Wissenspraktiken der Konstruktion und Repräsentation geprägt. Dieses Visualitätsparadigma (Crary 1992: 2-3; Cowling 1989) wird in der häufigen Verwendung einer bildhaften Metaphorik (»Skizzen«, »Umriss«, »Bild«, »Panorama«, »Malerei«) deutlich und stand in enger Wechselbeziehung zur einer bislang ungekannten Verbreitung bildpublizistischer Formate.¹⁵ »We are not told, but shown how the world is wagging«, beschreibt die Zeitzeugin Catherine Gore (2004 [1844]: 387)

-
- 13 Mit »Popularisierung« bezeichne ich einen Vermittlungsprozess zwischen Gelehrtenkreisen und breiten Gesellschaftsschichten (vgl. Schwarz 2008: 77) bzw. esoterischen und exoterischen Kreisen nach Fleck (1983: 111-118). Siehe auch Anm. 9.
 - 14 Während der literatur- und kunstwissenschaftlich geprägte Begriff des »Genres« überwiegend mit inhaltlichen Kriterien und formalen Konventionen operiert, wurde der Begriff des »Formats« in der Medienwissenschaft zur Berücksichtigung industriell reproduzierbarer und seriell publizierbarer Elemente im Produktionskontext der Fernsehindustrie eingeführt (Frahm/Voßkamp 2005: 265). In einer wissenssoziologischen Verwendung lenkt der Begriff den Blick auf die Herstellung und den Wandel von Wissen in verschiedenen Mediensorten. In diesem Sinne wurden die Begriffe des »Formats« und des »Formatierens« bzw. der »Formatierung« auch im DFG-Forschungsverbund »Volkskundliches Wissen und gesellschaftlicher Wissenstransfer: Zur Produktion kultureller Wissensformate im 20. Jahrhundert« (2006-2013) verwendet und weiterentwickelt. Wie die in diesem Forschungsverbund durchgeführten Projekte zielt dieser Band mit dem Gebrauch dieser Begrifflichkeiten »auf die Praxis wissenschaftlichen [und generell wissensbezogenen] Tuns – Generierung, Sammlung, Erhebung, Anordnung, Präsentation und Transfer von Wissen« ab (Boie et al. 2009: 189).
 - 15 Diese verdankte sich unter anderem der Wiederentdeckung des Holzdrucks in den 1820ern und damit verbundener preiswerter Möglichkeiten der Vervielfältigung und der Verbindung von Text und Bild.

diese mediatisierte Welterfahrung mit Blick auf die boomenden illustrierten Zeitschriften. Vor diesem medial-epistemischen Hintergrund diskutiert der Beitrag von **Adriana Markantonatos** im vorliegenden Band die (Wieder-)Entdeckung des Bildes »als leitendes Medium der Darstellung und Distribution von Wissen« und als Grundvoraussetzung für ein distanziertes, simultaneisierendes sich In-Bezug-Stellen zur menschlichen Lebenswirklichkeit. Populärkulturellen Kunstformen wie der Karikatur und der verbal-visuellen Skizze kam insofern eine (bildungs-)politische Funktion zu, als sie die »Unsichtbarkeit gesellschaftlicher Bedeutungsstrukturen in eine (be-)greifbare Anschaulichkeit« und damit auch in die Möglichkeit einer kritischen Überprüfung derselben überführten (Markantonatos in diesem Band). Mit der Verbreitung der Fotografie in der zweiten Jahrhunderthälfte erlangten visuell-synchronisierende Formate im Sinne eines positivistischen Weltbildes zunehmend eine evidenzsichernde Bedeutung und das fotografische Bild wurde zum mechanischen Abdruck sozialer Verhältnisse erklärt (Molderings/Wedekind 2009).¹⁶ Der Beitrag von **Frauke Ahrens** diskutiert diesbezüglich anhand einer wissensgeschichtlichen Untersuchung des Visitenkartenportraits, welche Rolle populärkulturelle Bildgenres und alltagskulturelle Bildpraktiken nicht nur bei der Standardisierung von Wirklichkeitserfahrungen, sondern auch hinsichtlich der Systematisierung einer kultur- und sozialwissenschaftlichen Wissensproduktion am Ende des 19. Jahrhunderts gespielt haben.

Transkulturelle Austauschbeziehungen

Die Medienlandschaft des anbrechenden 19. Jahrhunderts war von regen transkulturellen Austauschbeziehungen zwischen Herausgeber*innen, Autor*innen, Karikaturist*innen, Übersetzer*innen und Drucker*innen gekennzeichnet (Stein/Wiele 2019; Mainardi 2017; Lauster 2007: 39-48), die sich in Imitationen und Adaptionen kognitiver und ästhetischer Strategien einer populärkulturellen »Selbstbespiegelung und Selbstbeobachtung«

16 Die Wahlverwandtschaft zwischen Fotografie und positivistischem Blick, die auch hin zu einer sozialkritischen Fotografie führen sollte, illustrieren die Fotoreportagen zu den Glasgower bzw. Wiener Elendsvierteln eines Thomas Annan oder eines Otto Schmidt in den 1870er Jahren (Haas 1999: 219). Auch Henry Mayhews im Jahr 1849 begonnene Studie *London Labour and the London Poor* wurde in einer Neuauflage von 1868 im Sinne eines objektivistischen Realitätsbezugs mit Fotos von John Brinny komplementiert.

(Hofmann 2006: 69) niederschlugen. **Anna Kuprians** Artikel beschäftigt sich vor diesem Hintergrund mit den Verflechtungen einer europäischen Presse- und Literaturlandschaft um die Mitte des 19. Jahrhunderts und zeigt dabei den Gewinn einer biographisch fundierten historischen Wissensforschung auf. Ihr Beitrag »Adapting Parisian *physiologies* to the streets of London« untersucht, wie Albert Smith (1816-1860), eine prägende Figur auf dem englischen Literaturmarkt, sich für seine überaus erfolgreichen »social zoologies« an literarischen Genres und Ästhetisierungsformen orientierte, die er während seines mehrjährigen Frankreichaufenthaltes in den 1830er Jahren kennen gelernt hatte. Auch **Adriana Markantonatos** verweist auf entsprechende Transferbeziehungen zwischen England und Frankreich, wenn sie den epistemischen Bedeutungswandel bildpublizistischer Werke und Periodika behandelt, der sich mitunter im Rahmen transkultureller Beziehungsnetze und Transfers von Technologien und Inhalten vollzog. Dass der Fokus auf transkulturelle Austauschbeziehungen selbst in transatlantischer Perspektive fruchtbar sein kann, zeigen wiederum die Beiträge von **Kristine Seljemoen** und **Kari Soriano Salkjelsvik** sowie **Miguel Angel Pillado**. Sie untersuchen, wie das publizistische Format des *artículo de costumbres*¹⁷ im Rahmen kolonial geprägter Beziehungsnetze von Verleger*innen, Herausgeber*innen und Autor*innen in Mexiko und Costa Rica adaptiert und lokalen bzw. »nationalen« Interessen und künstlerischen Traditionen entsprechend weiterentwickelt wurde. Dabei zeigen sie, dass die Verfasser*innen der *artículos de costumbres* sich zwar formal und thematisch an englischen, französischen und spanischen Vorbildern orientierten, ihre spezifischen Praktiken der Selektion, Klassifizierung und Präsentation von soziokulturellen Erscheinungen, Handlungsformen und sozialen Typen aber im Sinne einer selbstbewussten Herstellung nationaler Ikonographien erfolgte, um sich gegenüber der ehemaligen spanischen Kolonialherrschaft abzugrenzen und eigene Konzepte einer »nationalen Modernität« zu propagieren.

-
- 17 Bei den *artículos de costumbres* handelt es sich um kurze Prosatexte, die sich mit Erscheinungen des gesellschaftlichen Lebens beschäftigen. Die kurzweiligen Abhandlungen zu sozialen Typen, Bräuchen, Berufen oder auch geographischen Einheiten trugen oftmals satirische Züge und erschienen im Rahmen von Zeitschriften und Serienwerken. Die Blütezeit des eng mit den englischsprachigen *sketches of manners* und den französischsprachigen *esquisses des mœurs* und *physiologies* verwandten Genres erstreckte sich in Spanien und Hispanoamerika über das gesamte 19. Jahrhundert (vgl. Soriano Salkjelsvik/Martínez Pinzón 2016; Losada 2004).

Stilisierungen gesellschaftlicher Ordnungen und der *Looping*-Effekt

In seinem Buch *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983) hat Benedict Anderson auf die herausragende Bedeutung massenhaft verfügbarer Printmedien für die Durchsetzung kollektiver Wirklichkeitsauffassungen hingewiesen. Vor diesem Hintergrund zeigen die Beiträge dieses Bandes, wie soziographische Formate im Gewand scheinbar neutraler oder humoristischer Darstellungen der sozialen Welt Konstruktionsschemata einer bürgerlich¹⁸ geprägten Ordnung vermittelten. So untersuchen **Kristine Seljemoen** und **Kari Soriano Salkjelsvik**, wie Vertreter*innen der intellektuellen und politischen Eliten in Costa Rica in publizistisch-literarischen Zusammenhängen Vorstellungen von »Modernität« und »Tradition« verhandelten. Ihre literaturwissenschaftliche Analyse zweier Zeitschriftenartikel der Jahre 1890 und 1900 zeigt, wie diese – im Sinne einer »civilizing pedagogy« – das fortschrittsoptimistische Bild eines »modernen« medizinischen Systems zeichnen, gleichzeitig aber eine große Skepsis gegenüber dem Einfluss einer standardisierten Medizin nach europäischem Vorbild äußerten, die etablierte Hierarchien und Berufsstrukturen ins Schwanken brachte. Am Beispiel des *Morgenblatts für gebildete Stände/gebildete Leser* (1807-1865) stellt **Alexandra Rabensteiner** heraus, wie darin publizierte Reiseberichte und Korrespondenzen bürgerliche Ordnungskonzepte von »Nation«, »Klasse«, »Stand«, »Geschlecht« und »Rasse« reproduzierten, während etwa Verhandlungen über die soziale Gruppe der Arbeiter*innen nahezu keine Rolle spielten. Ebenso verweisen Rabensteiners Beitrag wie auch die Artikel von **Jens Wietschorke** und **Miguel Angel Pillado** auf die »Verlagerung des Nation- und Volksbegriffs vom Gesellschaftlich-Politischen ins Kulturell-Ethnische« (Hlepas 2006: 77), die sich in zahlreichen medialen und politischen Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts beobachten lässt (Hopkin/Baycroft 2012; Bausinger 1968). Vor diesem Hintergrund analysiert Rabensteiner den 1807 im *Morgenblatt* erschienenen Reisebericht »Tirol und die Tiroler« (1807) nicht nur als »Herrschaftsinstrument« im Sinne einer ideologisch-literarischen Einverleibung der durch das Königreich Bayern annektierten Region Tirol, sondern auch als Ausdruck bürgerlich-romantischer Ursprünglichkeitsvorstellungen. Wietschorke und Pillado zeigen wiederum, wie diverse Text- und Bildgenres in sehr unterschiedlichen

18 Vgl. Anm. 10; vgl. zu Bürgerlichkeiten in Hispanoamerika im 19. Jahrhundert Yarrington 2003; Álvarez 1970.

geographischen und politischen Räumen (Wien und Mexiko) vormoderne, ständische Gesellschaftsordnungen ästhetisch verklärten. Durch stilisierte Repräsentationen von Vertreter*innen der städtischen bzw. ländlichen Unterschichten wie dem *ranchero* (dem mexikanischen Cowboy) oder dem Wiener Hausbesorger konnten soziale Exklusionsprozesse bei gleichzeitiger kultureller Inklusion als »natürliche« soziale Dynamiken vermittelt werden. Darüber hinaus weisen die Beiträge darauf hin, dass die ideologische Ästhetisierung von »Volkstypen« im Sinne einer (Geschichts-)Politik der Massen sowohl im Wiener als auch im mexikanischen Kontext bis heute medial wie performativ fortwirkt. Damals wie heute basiert der Erfolg der oftmals humoristischen Typendarstellungen auf einem »ethnisch aufgeladene[n] Konzept von ›Volkskultur‹, das Echtheit und Authentizität verspricht« (Wietschorke in diesem Band).

Die Beschäftigung mit populärkulturellen Genres als Vermittlungsinstanzen von Wirklichkeitsdeutungen wirft Fragen nach der Dialektik zwischen medialer Konstruktion und menschlicher Erfahrungswelt auf. Die Beiträge dieses Bandes beleuchten die komplizierten Beziehungen zwischen (gedrucktem) »Klischee« und zeitgenössischer (Alltags-)Wirklichkeit aus verschiedenen Blickwinkeln, ohne die mediatisierten Momentaufnahmen der sozialen Welt als »realistische« Repräsentationen ihrer Zeit aufzufassen. **Alexandra Rabensteiner** weist aus einer sozialkonstruktivistischen Perspektive darauf hin, dass die Unterscheidung zwischen »Wirklichkeit« und »Ideologie« wenig zielführend ist, insofern die Beiträge des *Morgenblatts* ein bürgerliches Blickregime (re-)produzierten, welches zeitgenössische gesellschaftspolitische und wissenschaftliche (Wissens-)Praktiken bestimmte. Dieser Argumentationsstrang wird durch die Beiträge von **Frauke Ahrens** und **Jens Wietschorke** mit dem Blick auf Rückkopplungseffekte zwischen Medialität und sozialem Wissen und Handeln gestärkt. Ähnlich wie der Wissenschaftsphilosoph Ian Hacking (1999) mit dem Konzept des *looping effect* beschreibt, wie über populärkulturelle oder auch wissenschaftliche Genres vermittelte Schemata Wirklichkeit mitkonstituieren, diskutieren Ahrens und Wietschorke die Effekte von literarisch und fotografisch geronnenem sozialen Wissen auf die Entstehung und Verfestigung gruppenspezifischer Selbstbilder, Rollenkonzepte und Handlungsorientierungen.

Die Überlegungen von Rabensteiner, Ahrens und Wietschorke lassen sich mit den Ergebnissen einer Rezeptionsstudie der Historikerin Judith Lyon-Caen (2006) verknüpfen. Ihre Analyse von mehr als 400 an Eugène Sue und Honoré de Balzac adressierten Leser*innenbriefen ergab, dass

das Publikum nicht nur seine Lebenswelt bestätigend mit den literarischen Darstellungen der (Serien-)Autoren abglich, sondern diese sogar als »Instrumente« hernahm, um gegenwärtige Lebensbedingungen zu »lesen« (Lyon-Caen 2006: 170). Mit Lyon-Caens Befund ergänzt sich die Überlegung, dass auch der ökonomische Druck, dem die neuen Figuren der Berufsschriftstellerin oder des Verlegers auf einem umkämpften Markt ausgesetzt waren,¹⁹ zu Entsprechungen zwischen künstlerisch-konstruierter und erlebter Sozialwelt in publikumsorientierten soziographischen Formaten beigetragen hat. Welche numerisch-statistische oder frühsoziologisch-abstrakte Abhandlung könnte uns wie die von **Anna Kuprian** untersuchten »social zoologies« eines Albert Smith darüber berichten, mit welchen Inszenierungs- und Konsumstrategien die Londoner Mittelschichten um den sozialen Aufstieg kämpften? Welches medizinhistorische Traktat würde uns wie die von **Kristine Seljemoen** und **Kari Soriano Salkjelsvik** behandelten Zeitschriftenbeiträge »Muletillas« (1890) und »Personas serviciales« (1900) einen Blick auf die Überlebensstrategien einer Heilerin und das medizinische Grundwissen von Vertreter*innen der gebildeten Mittel- bzw. Oberschicht vor Ort ermöglichen oder uns über die Verfügbarkeit medizinischer Produkte in Läden des alltäglichen Gebrauchs informieren? Insofern die Berücksichtigung der Lesevorlieben und Lebenswirklichkeiten des »Marktes« den Absatz populärkultureller Medienprodukte sicherstellte, mögen soziographische Formate wie die Kurzgeschichte, die Karikatur oder die Korrespondenz sich zeitgenössischen Erfahrungshorizonten weitaus deutlicher angenähert haben als akademisch-modellhafte oder auch an der zeitgenössischen Sozialstatistik orientierte Darstellungsformen.

Soziographische Formate zwischen Unterhaltung, Kunst und Wissenschaft

Die Beiträge dieses Bandes untersuchen die Zusammenhänge zwischen der Massifizierung und Diversifizierung publikumsorientierter Printprodukte und einem gesteigerten Interesse an sozialen Ausdrucksformen und Dynamiken. Vielgestaltige populäre Genres werden als Kristallisationspunkte einer neuartigen sozialen Reflexivität betrachtet. Der Blick

19 Zur Emergenz eines marktorientierten Schriftsteller*innentums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Lukas/Schneider 2013.

auf Formatierungsweisen der Selektion, Klassifikation, Ästhetisierung und Ideologisierung sowie auf die Akteur*innen dieser Wissenspraktiken ermöglicht es, Verbindungslinien zwischen einer soziographischen (Bild-)Publizistik und einer sich zunehmend systematisierenden Kultur- und Sozialforschung im 19. Jahrhundert aufzudecken. In diesem Sinne arbeitet **Adriana Markantonatos** die Netzwerke und daran geknüpfte Wissenstransfers zwischen Herausgeber*innen, Illustrator*innen und Karikaturist*innen sowie Vertreter*innen einer modernen (numerischen) Statistik heraus, die sich – in bildungsreformerischer und sozialutopischer wie wissenschaftlicher Absicht – »im Sammelbecken des illustrierten Journalismus« zusammenfanden. **Alexandra Rabensteiner** zeigt gleichermaßen, wie einzelne Publizist*innen sich nicht nur an Argumentationen statistischer Wissenszusammenhänge bedienten, sondern gleichermaßen aktiv in statistisch-bürokratische Netzwerke und Projekte hineinwirkten.²⁰ **Frauke Ahrens** wiederum behandelt in ihrem Artikel Transferbezüge zwischen Praxisformen und Blickregimen der Berufs- und Amateur*innenfotografie im späten 19. Jahrhundert und (Bild-)Wissenspraktiken einer sich institutionalisierenden volkskundlichen Kulturwissenschaft. **Jens Wietschorke** untersucht die Wechselbeziehungen zwischen »populärkulturellen« und »wissenschaftlichen« Formatierungsweisen am Beispiel sozialer Typologien, die in musealen wie literarischen Zusammenhängen gleichermaßen als strukturierende Filter zur Anwendung kamen. **Anna Kuprian** wiederum zeigt anhand der Schriften von Albert Smith, wie der Durchbruch naturwissenschaftlicher Logiken und das Vertrauen in vermeintlich exakte Methoden der Beobachtung, Dokumentation und Klassifikation neben publizistisch-literarischen Sozialstudien auch frühe ethnologische Werke, wie James Cowles Prichard's *The Natural History of Man* (1843) und Edward Burnett Tylor's *Primitive Culture* (1871), prägten.

Im 19. Jahrhundert begünstigten zeitspezifische Überlagerungen von sozial-epistemischen und medialen Entwicklungen eine »Demokratisierung« der gesellschaftlichen Selbstbeobachtung und Wirklichkeitsdeutung. Insbesondere ab den 1830er Jahren führte das historisierende Interesse am Menschen und sozialen Ordnungen zur Gründung zahlreicher Institutionen und Publikationen, die sich in wissenschaftlicher oder sozialreformerischer

20 Vgl. zum Wissenstransfer zwischen Literatur, Publizistik und Statistik im 19. Jahrhundert auch Lyon-Caen 2004; Fowler 2001; Le Men 1993.

Absicht mit soziokulturellen Formen, Ordnungen und Dynamiken auseinanderzusetzen.²¹ Über das Zusammenwirken populärkultureller, politisch-reformerischer und wissenschaftlicher Konfigurationen dieser Wissensproduktion ist jenseits exemplarischer Fallstudien, die auch innerhalb ihres jeweiligen disziplinären Zusammenhangs etwa der Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte oder der Kulturanthropologie über ein randständiges Dasein verfügen (Schwab 2016: 39-40), wenig bekannt. So führt dieser Band in interdisziplinärer wie transkultureller Absicht Beiträge zusammen, die innovative Perspektiven auf wenig beachtete populärkulturelle Beobachtungsdiskurse im 19. Jahrhundert werfen und stellt sie in den Zusammenhang einer zunehmenden Ausdifferenzierung der Kultur- und Sozialforschung, die am Ende des Jahrhunderts zur Etablierung von soziologischen, ethnologischen und volkskundlichen Vereinen, Lehrstühlen und Instituten führte.²² Mit dieser Zusammenschau gibt der Band inhaltliche wie methodologische Anregungen zu diachron und synchron angelegten Untersuchungen populärkultureller Formate, die alternative Stränge einer frühen ethnographisch-soziologischen Wissensproduktion offenlegen und Perspektiven einer Wissensgeschichte jenseits disziplinärer, nationaler und genrebezogener Methodologismen aufzeigen.

Bibliographie

- Álvarez, Federico. 1970. »¿Romanticismo en Hispanoamérica?« In *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968, México*, hgg. von Asociación Internacional de Hispanistas, 67-76. México D.F.: El Colegio de México.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bachleitner, Norbert. 1993. *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam: Rodopi.

21 Beispielhaft seien hier die *statistical societies* genannt, die sich, häufig mit sozialreformerischen Absichten, in zahlreichen englischen Städten formierten (Poovey 1993), und die Gründung der französischen *Académie des sciences morales et politiques* im Jahr 1832.

22 Vgl. zu diesen Entwicklungen zwischen ca. 1880 und 1920 die wissenschaftsgeschichtlichen Studien von Sala 2017; Eriksen/Nielsen 2013: 46-95; Bagus 2005; Bendix 1997.

- Bagus, Anita. 2005. *Volkskultur in der bildungsbürgerlichen Welt: Zum Institutionalierungsprozeß wissenschaftlicher Volkskunde im wilhelminischen Kaiserreich am Beispiel der Hessischen Vereinigung für Volkskunde*. Gießen: Bibliothek der Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Bausinger, Hermann. 1968. *Formen der ›Volkspoesie‹*. Berlin: Erich Schmidt.
- Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity. The Formation of Folklore Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bertuch, Friedrich J. 1798. »Plan und Ankündigung.« *London und Paris* 1: 3-11.
- Boening, John. 2004. »The Unending Conversation. The Role of Periodicals in England and on the Continent during the Romantic Age.« In *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*, hgg. von Steven P. Sondrup und Virgil Nemoianu, 285-301. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins.
- Boie, Jenni, Antonia Davidovic-Walther, Carsten Drieschner, Michaela Fenske, Silke Götsch, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Lioba Keller-Drescher und Franka Schneider. 2009. »Volkskundliches Wissen und gesellschaftlicher Wissenstransfer: zur Produktion kultureller Wissensformate im 20. Jahrhundert (DFG-Forschungsverbund).« In *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags*, hgg. von Michael Simon, Thomas Hengartner, Timo Heimerdinger und Anne-Christin Lux, 183-199. Münster et al.: Waxmann.
- Brunt, Lodewijk. 2002. »Into the Community.« In *Handbook of Ethnography*, hgg. von Paul Atkinson, Amanda Coffey, Sara Delamont, John Lofland und Lyn Lofland, 80-91. London: Sage Publications.
- Bulwer, Edward Lytton. 1836 [1833]. *England and the English*. Paris: Baudry's European Library.
- Burke, Peter. 2014. *Die Explosion des Wissens. Von der Encyclopédie bis Wikipedia*. Berlin: Wagenbach.
- Cowling, Mary. 1989. *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Durkheim, Émile. 2005 [1952]. *Suicide: A study in Sociology*. London und New York: Routledge.
- Eriksen Hylland, Thomas, und Finn Sivert Nielsen. 2013. *A History of Anthropology*. London: Pluto Press.
- Evans, Richard J. 2016. *The Pursuit of Power*. London: Penguin Books.
- Fleck, Ludwik. 1983. *Erfahrung und Tatsache: Gesammelte Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Fowler, Rowena. 2001. »Statistical Subjects? The Individual, the City, and the Literary Text.« In *Monuments and Dust. The Culture of Victorian London*, hgg. von University of Virginia (Institute for Advanced Technology in the Humanities), University College London (Department of English) und Cambridge University Press. Eingesehen am 15. Januar 2021. Verfügbar unter: <http://www2.iath.virginia.edu/london/Archive/On-line-pubs/2001/paper2.html>.
- Frahm, Laura, und Wilhelm Voßkamp. 2005. »Genre/Gattung/Format.« In *Einführung in die Medienkulturwissenschaft*, hgg. von Claudia Liebrand, Irmela Schneider, Björn Bohnenkamp und Laura Frahm, 257-269. Münster: LIT.
- Gebhardt, Hartwig. 1989. »Die Pfennig-Magazine und ihre Bilder. Zur Geschichte und Funktion eines illustrierten Massenmediums in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.« In *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposions für ethnologische Bildforschung 1986*, hgg. von Rolf Wilhelm Brednich und Andreas Hartmann, 19-41. Göttingen: Schmerse.
- Gore, Catherine. 2004 [1844]. »The New Art of Printing.« In *Victorian Print Media. A Reader*, hgg. von Andrew King und John Plunkett, 386-390. Oxford: Oxford University Press.
- Haas, Hannes. 1999. *Empirischer Journalismus: Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Wien: Böhlau.
- Habermas, Jürgen. 1990. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Hacking, Ian. 1999. *The Social Construction of What?* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Haug, Christine. 2004. »Popularisierung der Wissensvermittlung und Revolutionierung der Wahrnehmung. Essay anlässlich zweier Neuerscheinungen zum Thema Illustration und Massenmedien im 19. Jahrhundert.« *IASOnline* 29. Eingesehen am 15. Januar 2021. Verfügbar unter: https://www.iasonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2121.
- Heilbron, Johan. 1995. *The Rise of Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heilbron, Johan. 2004. »The Rise of Social Science Disciplines in France.« *Revue européenne des sciences sociales* XLII-129. Eingesehen am 07. April 2021. Verfügbar unter: <http://ress.revues.org/394>.
- Hlepas, Nikolaos-Komnenos. 2006. »Ein romantisches Abenteuer? Nationale Revolution, moderne Staatlichkeit und bayrische Monarchie in Griechen-

- land.« In *Ungleichzeitigkeiten der Europäischen Romantik*, hgg. von Alexander von Bormann, 165-204. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Hofmann, Werner. 2006. *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Hopkin, David, und Tim Baycroft (Hg.). 2012. *Folklore and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. Leiden: Brill.
- Janin, Jules. 1832. »Asmodi.« In *Paris, das Buch der Hundert-Eins*, 1-12. Stuttgart und Tübingen: Cotta'sche Buchhandlung.
- Koch-Schwarzer, Leonie. 1998. *Populare Moralphilosophie und Volkskunde. Christian Garve (1742-1789) – Reflexionen zur Fachgeschichte*. Marburg: Elwert.
- Kocka, Jürgen, und Ute Frevert (Hg.). 1988. *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich*. München: DTV.
- Kramp, Leif. 2015. »Populärkultur.« In *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*, hgg. von Andreas Hepp, Friedrich Krotz, Swantje Lingenberg und Jeffrey Wimmer, 207-2018. Wiesbaden: Springer.
- Le Men, Ségolène. 1993. »Peints par eux-mêmes.« In *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIXe siècle*, hgg. von Ségolène Le Men, 4-46. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Lepenes, Wolf. 1985. *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. München: Hanser.
- Lauster, Martina. 2007. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lyon-Caen, Judith. 2004. »Saisir, décrire, déchiffrer: les mises en texte du social sous la monarchie de Juillet.« *Revue Historique* 630(CCCVI/2): 302-331.
- Lyon-Caen, Judith. 2006. *La lecture et la vie. Les usages du roman au temps de Balzac*. Paris: Tallandier.
- Losada, José Manuel. 2004. »Costumbrismo in Spanish Literature and its European Analogues.« In *Nonfictional Romantic Prose: Expanding borders*, hgg. von Steven P. Sondrup und Virgil Nemoianu, 333-346. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins.
- Lukas, Wolfgang, und Ute Schneider. 2013. »Einleitung. Karl Gutzkow – Wandlung des Buchmarkts im 19. Jahrhundert und die Pluralität der Autorenrolle.« In *Karl Gutzkow (1811-1878). Publizistik, Literatur und Buchmarkt zwischen Vormärz und Gründerzeit*, hgg. von Wolfgang Lukas und Ute Schneider, 7-19. Wiesbaden: Harrassowitz.

- Molderings, Herbert, und Gregor Wedekind (Hg.). 2009. *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Mainardi, Patricia. 2017. »The Invention of the Illustrated Press in France.« *French Politics, Culture & Society* 35(1): 34-48.
- Mergel, Thomas. 2001. »Die Bürgertumsforschung nach 15 Jahren.« *Archiv für Sozialgeschichte* 41: 515-538.
- Osterhammel, Jürgen. 2009. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck.
- Porter, Theodore M. 2003. »Genres and Objects of Social Inquiry, from the Enlightenment to 1890.« In *The Cambridge History of Science* (Bd. 7), hgg. von Theodore Porter und Dorothy Ross, 13-39. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Poovey, Mary. 1993. »Figures of Arithmetic, Figures of Speech: The Discourse of Statistics in the 1830s.« *Critical Inquiry* 19(2): 256-276.
- Requate, Jörg. 2009. »Kennzeichen der deutschen Mediengesellschaft des 19. Jahrhunderts.« In *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, hgg. von Jörg Requate, 30-42. München: Oldenbourg.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. 1851. *Die bürgerliche Gesellschaft*. Eingesehen am 7. April 2021. Verfügbar unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1215/4>.
- Sala, Roberto. 2017. »The Rise of Sociology: Paths of Institutionalization in Germany and the United States around 1900.« *Geschichte und Gesellschaft* 43(4): 557-584.
- Sarasin, Philipp. 2001. *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Schenda, Rudolf. 1994. »Leser- und Lesestoff-Forschung.« In *Grundriss der Volkskunde*, hgg. von Rolf Wilhelm Brednich, 449-466. Berlin: Dietrich Reimer.
- Schwab, Christiane. 2016. »Sketches of Manners, esquisses des mœurs. Die journalistische Gesellschaftsskizze (1830-1860) als ethnographisches Wissensformat.« *Zeitschrift für Volkskunde* 112(1): 37-56.
- Schwarz, Angela. 2008. »Naturkunde oder Naturwissenschaft? Frauen und ihre naturwissenschaftlichen Schriften im 19. Jahrhundert.« *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag* 16(1): 74-91.
- Soriano Salkjelsvik, Kari, und Felipe Martínez Pinzón (Hg.). 2016. *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. Frankfurt: Peter Lang.

- Stöber, Rudolf. 2014. *Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Konstanz: UVK.
- Stein, Daniel, und Lisanna Wiele. 2019. »Introducing Popular Culture – Serial Culture: Nineteenth-Century Serial Narrative in Transnational Perspective, 1830s-1860s.« In *Nineteenth-Century Serial Narrative in Transnational Perspective, 1830s-1860s: Popular Culture – Serial Culture*, hgg. von Daniel Stein und Lisanna Wiele, 1-15. Cham: Palgrave Macmillan.
- Vermeulen, Han F. 2015. *Before Boas: The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment*. Lincoln und London: University of Nebraska Press.
- Weller, Toni. 2008. »Preserving Knowledge Through Popular Victorian Periodicals. An Examination of The Penny Magazine and the Illustrated London News, 1842-1843.« *Library History* 24(3): 200-207.
- Wittrock, Björn, Johan Heilbron und Lars Magnusson. 1998. »The Rise of the Social Sciences and the Formation of Modernity.« In *The Rise of the Social Sciences and the Formation of Modernity. Conceptual Change in Context, 1750-1850*, hgg. von Johan Heilbron, Lars Magnusson und Björn Wittrock, 1-33. Dordrecht: Kluwer.
- Yarrington, Doug. 2003. »Power and Culture: The Social History of Nineteenth-Century Spanish America.« *Latin American Research Review* 38(3): 210-222.

Das Carte de Visite-Porträt und die frühe Volkskunde

Wissensgeschichtliche Potentiale eines Fotoformats des 19. Jahrhunderts

Frauke Ahrens

Abstract

Academic research on the uses of photography in the discipline of *Volkskunde* in German-speaking countries usually starts with the last decade of the nineteenth century. Standardized pictorial themes with strong regional focuses are often linked to anthropological and ethnological photography of types and viewed as precursors to National Socialism's racist iconographies. This article aims to broaden this perspective by exploring the forms of visual observation that preceded folklore photography and discussing the example of the carte de visite portrait. This photographic format was widespread, especially from the 1850s to 1870s, and played a crucial part in the commercialization of the medium. The article discusses the carte de visite as an ethnographic format that makes visible the political, social, and economic changes of the nineteenth century and offers new interpretations of the uses of early photography in the new discipline.

Einführung

Die moderne Zeit räumt mit den primitiven Schöpfungen des Volkstums, der Volkskunst unerbittlich und unaufhaltsam auf. Das ländliche Leben verstädtelt und mit ihm gehen die wertvollsten Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit unwiederbringlich verloren. Da gilt es in elfter und zwölfter Stunde einzugreifen; es gilt die Dinge selbst, und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen. (Haberlandt 1896a: 183)

Diese Feststellung und der damit einhergehende Aufruf des österreichischen Volkskundlers Michael Haberlandt (1860-1940), entnommen aus seinem Artikel »Die Photographie im Dienste der Volkskunde«, ¹ der 1896 in der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* erschien, fügen sich passgenau in das Verhältnis von Fotografie und Volkskunde, ² wie es für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert beschrieben wird. So galt das Medium in den Anfängen seiner Nutzung im Fach als »Fixiermittel einer untergehenden Welt« (Göttsch 1995: 401). Mit dem Ziel der Dokumentation verbanden sich Amateurfotografie, Heimatbewegung und akademische Volkskunde (Göttsch 1995). Die dabei entstandenen Bilder entsprachen den von Haberlandt gemachten methodischen Überlegungen und bedienten vollkommen jene »Reihe von volkskundlichen Stoffen für Amateur-Aufnahmen« (Haberlandt 1896a: 184), die er in seinem Beitrag vorschlug: anthropologische Fotografien, Aufnahmen zur Hauskunde, Trachtenbilder, Kultgegenstände, volkstümliche Spiele und Lustbarkeiten, dramatische Darstellungen, Umzüge, Tänze und gymnastische Spiele sowie Szenen und Situationen der ländlichen Arbeit. ³ Diese Bilder sind besonders in Hinblick auf das spätere Ineinandergreifen von nationalsozialistischer Fotografie und der Herausbildung der akademischen Volkskunde diskutiert worden (Hägele 2001; König/Hägele 1999). Ebenso wurde ihre Nähe zu anthropologischen und ethnologischen Bildtraditionen herausgestellt (Overdick 2010: 23-25; Hägele 2005: 67-68, 85-100; Leimgruber 2005) und die zentrale Rolle der Amateurfotografie für die Etablierung der volkskundlichen Fotografie sichtbar gemacht (Overdick 2010: 42-59; Göttsch 1995). Mit den vorausgegangenen populären Bildformaten, die einen fotografischen Amateurbereich sowie wissenschaftliche Fotografien erst möglich gemacht hatten, wurde sich in diesem Zusammenhang indessen kaum auseinandergesetzt.

1 Bei dem Artikel handelt es sich um die Verschriftlichung eines Vortrags, den Haberlandt im April 1896 im Camera-Club Wien gehalten hatte und der in leicht veränderter Form bereits im Mai des gleichen Jahres in den *Wiener Photographischen Blättern* abgedruckt worden war (Haberlandt 1896a: 183, 1896b).

2 Da der Beitrag eine ergänzende Perspektive zur wissens- und wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung früher Fotografien der sich zum Ende des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum parallel zur Ethnologie und Soziologie institutionalisierten Disziplin Volkskunde entwirft, findet an dieser Stelle die Fachbezeichnung »Volkskunde« Verwendung.

3 Seinen eigenen Artikel reicherte Haberlandt sodann auch durch derartige Beispielaufnahmen an.

Ist der Weg hin zur Nutzung der Fotografie im Zusammenhang mit Heimatkunde und stereotypen Bildmotiven zu erwarten gewesen? Aus welchem Kontext heraus wurde dem Fach ein Zugang zur Fotografie eröffnet? Welche Vorgeschichte lässt sich zu diesem wichtigen Medium der frühen Volkskunde erzählen? Und welche wissenschaftlichen Potentiale stecken womöglich in ihm? Um sich diesen Fragen zu nähern, wird im Folgenden jenes Bildformat in den Fokus gerückt, das zur Verbreitung und kommerziellen Anfertigung der Fotografie im 19. Jahrhundert führte – die Carte de Visite. Der Beitrag verfolgt dabei das Ziel, in zweierlei Hinsicht auf dieses Medienformat als vielversprechenden ethnographischen Forschungsgegenstand aufmerksam zu machen: als populäres Fotoformat, das zum einen Gesellschaft und ihre Umbrüche wortwörtlich ins Bild brachte und zum anderen fotografische Bildtraditionen setzte, die auch für die volkskundliche Fotografie prägend gewesen sind.

Gesellschaft auf 6 x 9 cm



Abb. 1: Joseph Bscherer. Carte de Visite-Fotografie von Cäcilia Schmid, 1883.
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppentheater/Schaustellerei, PS-2016/45.12.2.

Die Carte de Visite ist ein Fotoformat, das zu Beginn der 1850er Jahre entwickelt wurde und bis in die 1870er Jahre große Popularität besaß.⁴ Von Frankreich ausgehend breitete sich das Verfahren⁵ und mit ihm die Fotografien über Europa global aus (Gartlan 2017; Gründig 2016; Prussat 2015). Die

-
- 4 Bereits ab Mitte der 1860er Jahre kam es zu Firmenschließungen und Ateliervverkäufen. In den 1880er Jahren ging die Beliebtheit der Cartes de Visite zurück. Vermehrt wurden nun die größeren Kabinettfotografien angefertigt (Voigt 2006: 32; Hamilton/Hargreaves 2001: 47; Starl 1983: 16; McCulloch 1981: 19).
- 5 Bei den Cartes de Visite handelt es sich um auf Karton aufgeklebte Albuminabzüge, die im Kollodiumnassplatten-Verfahren erzeugt wurden. Anders als die bis dahin

Bezeichnung »Carte de Visite« verweist dabei auf die standardisierten Maße von ungefähr 6 x 9 cm – also der Größe einer Visitenkarte entsprechend.⁶ Bei den Bildmotiven handelte es sich vorwiegend um Porträtfotografien einzelner Personen (Abb. 1), verbreitet waren aber auch Stadt- und Landschaftsaufnahmen, Genrebilder sowie Kunstreproduktionen. Neuartig war die technische Möglichkeit, kleinformatige Fotografien anzufertigen, was sowohl zu einer Beschleunigung des Herstellungsprozesses als auch zu einer Minderung der Materialkosten führte. Dies machte das Medium Fotografie sowie die Porträtdarstellung, die bis dahin dem Adel und den wohlhabenden Personen-gruppen vorbehalten geblieben waren, auch mittleren Gesellschaftsklassen zugänglich (Ortner 2015: 209; Peters 1983: 35). In den zahlreichen neu gegründeten Fotostudios konnten nun hingegen verschiedene Personengruppen eine Porträtaufnahme von sich anfertigen lassen. Welche enorme Popularität dem Medium zukam, drückt heute der Begriff »Kartomanie« aus, der in Bezug auf die Cartes de Visite häufig Verwendung findet (Gründig 2016: 35; Ortner 2015: 207). Dieser spielt neben der Nachfrage nach einem eigenen Porträt vor allem auf die Verbreitung und Zirkulation der sogenannten Sammelbilder an – Fotografien bekannter Persönlichkeiten –, die neben den privaten Porträts große Beliebtheit erfuhren.⁷ Beide Varianten wurden gesammelt, getauscht und ab den 1860er Jahren auch in eigens dafür gefertigten Alben und Bilderrahmen arrangiert und aufbewahrt (Voigt 2006: 24). Fotografien von der Familie, Freund*innen und Bekannten traten damit mitunter neben die Abbildungen von Personen des öffentlichen Lebens. Die Cartes de Visite fungierten dabei noch einmal mehr als »visual equalizer« (McCauley 1985: 3) der sozialen Klassen, da die eingenommenen Posen stark standardisiert wirkten: Die Porträtierten wurden oftmals an einem Tisch sitzend oder stehend, an einen Stuhl gelehnt, abgebildet.⁸ Durch die in den Fotostudios bereitge-

verbreitete Daguerreotypie, die Einzelstücke hervorbrachte, ermöglichte das 1851 eingeführte nasse Kollodiumverfahren das Kopieren des fotografischen Bildes. Mit einem Mehrfachobjektiv wurde zudem erreicht, dass gleich mehrere Bilder auf eine Platte gebracht werden konnten (Gründig 2016: 28–31; Ortner 2015: 207).

- 6 Die Pappe maß 10 x 6,3 cm und der Abzug 9 x 5,8 cm (Gründig 2016: 31). Dieses Standardmaß konnte allerdings leicht variieren (Darrah 1981: 170).
- 7 Die Unterscheidung zwischen privaten Cartes de Visite und Sammelfotos machte vor allem Timm Starl stark (Starl 1983: 3).
- 8 Die Standardisierung der Darstellungsweise war vor allem der Anforderung nach einer Beschleunigung des fotografischen Prozesses in den vollen Fotostudios geschuldet (Voigt 2006: 23).

stellten Requisiten spielten persönliche, finanzielle Voraussetzungen nun eine verringerte Rolle und der visuellen Angleichung waren kaum Grenzen gesetzt.

Nachdem die Carte de Visite aufgrund ihrer kommerziellen Verbreitung und der normierten Darstellungsformen von wissenschaftlicher Seite aus lange Zeit kaum Aufmerksamkeit erfuhr, widmeten sich besonders in den 1980er Jahren vermehrt Untersuchungen dem Format und erhoben es zum Wegbereiter der Industrialisierung fotografischer Techniken.⁹ Während diese Beiträge vornehmlich eine fotogeschichtliche Perspektive einnahmen und sich auf die Prominenten- und Sammelbilder konzentrierten, gerieten in den letzten Jahren auch die mit den Fotografien in Verbindung stehenden Praktiken verstärkt in den Blick. Indem sich konkreten Sammlungen und Alben einzelner Personen gewidmet wurde, rückte weniger die Einordnung des Formats in eine Mediengeschichte der Fotografie in den Fokus. Stattdessen wandte man sich der Akquirierung, den Auswahl- und Anordnungsprinzipien sowie dem wechselseitigen Verhältnis von Sammlung und sammelnder Person zu.¹⁰ Als »Spiegelbild der Gesellschaft« (Voigt 2006: 18) oder »il mondo in tasca«¹¹ (die Welt in der Tasche) bezeichnet, gelten Cartes de Visite heute als wichtige Dokumente nicht nur der Mediengeschichte, sondern auch sozialer Prozesse der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dabei gab das Visitenkartenporträt – wie im Folgenden anhand dreier Ebenen beispielhaft ausgeführt wird – vielen Widersprüchlichkeiten und Prozessen der Neuordnung ein Bild.

Ambivalenz im Bild I – Demokratisierte Fotopraxis und neue Formen der Distinktion

Inwieweit die Cartes de Visite gesellschaftlichen Wandel und damit einhergehende Aushandlungsprozesse abbildeten, zeigte sich bereits in der Praxis des Fotografierens und im Abgebildeten selbst. Da die Fotografien eine weite Verbreitung des Porträts ermöglichten und damit die zunehmende gesellschaftliche Teilhabe fotografisch abbildeten, kehrten gerade die ab den

9 Siehe McCauley 1985; Peters 1983; Starl 1983; Darrah 1981; McCulloch 1981.

10 Siehe Harrington/Jenn 2017: 118-122; Gründig 2016; Ortner 2015; Giloi 2011: 242-256; Krauss 2010; Siegel 2010; Edge 2008; Voss 2008; Synofzik/Voigt 2006.

11 »Il mondo in tasca: Il XIX secolo nelle fotografie carte de visite« war der Titel einer Ausstellung der *Associazione per la Fotografia Storica*, die vom 1. bis zum 26. April 2003 in der *Biblioteca Civica Villa Amoretti* in Turin stattfand.

1980er Jahren publizierten wissenschaftlichen Untersuchungen die Carte de Visite als demokratisierendes Bildformat hervor. Durch die Verwendung des Begriffs »Demokratisierung«¹² wurde die Verbreitung der Technologie und ihre erhöhte Zugänglichkeit positiv besetzt und eine wichtige Ergänzung zu der bis dahin im Vordergrund stehenden kulturpessimistischen Perspektive geschaffen, die das Carte de Visite-Format als profanes Sammelobjekt der Massen klassifizierte (Ponstingl 2013: 194).¹³

Das Carte de Visite-Porträt ist zweifelsohne als Repräsentationsmedium der aufstrebenden Bourgeoisie zu verstehen, das die Praxis des Fotografie-rens demokratisierte, es Personen unterschiedlichen Standes möglich machte, ein Bild von sich fertigen zu lassen und damit soziale Gleichheit ins Bild brachte. Neben dem Format und der erweiterten Zugänglichkeit des Mediums war besonders der Einsatz von Posen, Requisiten und Kulissen neu, die die soziale Stellung der Abgebildeten unterstreichen oder optimieren, bisweilen auch verschleiern sollten (Edge 2008).¹⁴ Auf diese Weise führte die Demokra-

12 Der in der Forschungsliteratur zur Carte de Visite etablierte Demokratisierungsbegriff sollte allerdings nicht unreflektiert und unkritisch Verwendung finden. Denn es bleibt zu betonen, dass sich der Kreis der an der Fotografie Partizipierenden zwar vergrößerte, aber auch weiterhin nicht alle Gesellschaftsklassen erreicht werden konnten. Das Verfahren war erschwinglicher als seine Vorgänger, ablichten ließen sich allerdings vor allem die bürgerlichen Klassen (Ortner 2015: 212; Breuss 2001: 31). Gleichwohl ermöglichte das verbreitete Ausstellen in den Schaukästen der Studios zumindest jeder Person das Betrachten der Fotografien (Giloï 2011: 251-252; Peters 1983: 26).

13 Die kritische Haltung gegenüber dem kommerziellen Charakter der Fotografien schwingt allerdings dennoch mit. Timm Starl zieht zum Ende seines Artikels »Sammelfotos und Bildserien. Geschäft, Technik, Vertrieb« beispielsweise ein eher ernüchterndes Fazit, wenn er über die Cartes de Visite schreibt: »Beide – privates Porträt und Sammelfoto – streifen bestenfalls die Wirklichkeit einer Gesellschaft, deren Nutznießer den Einzelnen als Lohnanteil ansah und als Kaufkraft benötigte – und unter diesem Aspekt sein Bildnis und seine Bilder vermarktete. Beide Bildtypen gerieten selbst zu Attrappen auf den Kommoden der Wohnungen und an den Wänden, die die zunehmende häusliche Vereinsamung umgaben. Die Bildwelt wurde zum verordneten Weltbild.« (Starl 1983: 19) Auch werden jene Bilder, die mit vermeintlich höherem künstlerischem Anspruch und Gespür gefertigt wurden, an mancher Stelle noch immer von den kommerziellen Fotografien abgegrenzt (McCulloch 1981: 19).

14 Die Charakterisierung der Carte de Visite als Medium der aufstrebenden mittleren Klassen und des (Klein-)Bürgertums unterschlägt dabei oft, dass eine visuelle Angleichung in zwei Richtungen zu beobachten ist. Der Kurator Roger Hargreaves weist zum Beispiel darauf hin, dass auch Herrscherpersönlichkeiten wie Napoleon

tisierung im Bild durch den Wunsch nach Angleichung jedoch zwangsläufig auch zur Normierung der Darstellungsweise und einem visuellen Konformismus. In den Bemühungen um die bestmögliche Inszenierung liegt laut der Kulturwissenschaftlerin Anne Ortner deshalb schließlich auch jene paradoxe Doppelbewegung der *Carte de Visite* begründet, die »[a]ls Instrument sozialer Differenzierung und Distinktion [...] zugleich für das Verschwinden von individuellen Unterscheidungsmerkmalen« (Ortner 2015: 210) sorgte. Die Öffnung des Mediums ist folglich nicht losgelöst von der damit einhergehenden Standardisierung zu betrachten. Denn Demokratisierung im Bild bedeutete Gleichförmigkeit und damit einhergehend eine verringerte visuelle Vielfalt.

Während durch Posen und Staffierung Zugehörigkeit und ein Aufweichen bisheriger sozialer Klassen zum Ausdruck gebracht wurden, bedeutete das gesellschaftliche Neuordnen und Verorten aber nicht die Auflösung von Abgrenzungsbestrebungen. Soziale Distinktion blieb auch in den *Cartes de Visite* bestehen, verlief nun aber entlang neuer Grenzen. Bereits die möglichen Wege der Akquirierung von *Cartes de Visite*, die von Flohmärkten über Trödel- und Antiquitätengeschäften bis hin zu Antiquariaten und Auktionshäusern reichen, zeugen heute von der qualitativen Spannweite der Bilder (Voigt 2006: 18). Die Ausdifferenzierung des fotografischen Angebots ist zum einen als Folge der Etablierung der *Carte de Visite* und ihrer kommerziellen Verbreitung zu verstehen, spiegelt auf der anderen Seite aber auch die Diskussionen über Kennerschaft und Kunstverständnis wider, die das Format von Beginn an begleiteten. Mit der Spezialisierung mancher Studios auf bestimmte Personengruppen reagierte man auf einen wachsenden Markt mit einer Vielzahl von Konkurrent*innen und versuchte, sich bildthematisch oder im künstlerischen Anspruch von der Masse abzuheben (Peters 1983: 26). Die kommerzielle Fertigung fotografischer Porträts wurde dabei bereits durch Zeitgenoss*innen häufig negativ bewertet und entschieden von Werken der

oder Königin Victoria und Prinz Albert mit ihren *Cartes de Visite* von der Porträtmalerei abrückten und sich weniger glamourös gekleidet in Szene setzten: »Through photography they perceived a new means of imparting a more mannered modesty which camouflaged their power and wealth and re-affirmed an enduring power of re-invention in a more emancipated age of modernity.« (Hamilton/Hargreaves 2001: 45) Auf eine solche Nutzung der Fotografie machen auch Eva Giloi und Ursula Peters aufmerksam. Denn auf gleiche Weise setzten die Fürstenhäuser in St. Petersburg, Wien, Berlin und Kopenhagen die Visitenkartenfotografie ein, um für Sympathie und Popularität zu werben und ihre veränderte Stellung gegenüber der Gesellschaft zu reflektieren (Giloi 2011: 242-250; Peters 1983: 35-36).

Bildenden Kunst abgegrenzt (Voigt 2006: 23). Diese Kritik richtete sich ganz besonders auf die Sammelfotos, mit denen sich die Fotograf*innen die Möglichkeit der Reproduktion noch einmal mehr zunutze machten und ihr Repertoire erweiterten. Mit ihnen trat neben die Ausführung privater Aufträge der Vertrieb von Visitenkartenfotografien im großen Stil, die einzeln oder in Bildserien durch die Studios und später den Fotohandel verkauft wurden (Starl 1983: 6). Diese Bilder von Mitgliedern der Herrscherhäuser sowie prominenter Personen aus Politik, Wissenschaft und Kunst erhöhten die Einnahmen und ließen die Carte de Visite erst zum Sinnbild der Massenfertigung¹⁵ werden. Sie kurbelten die Nachfrage erheblich an und machten somit eine zunehmende industrielle Herstellung der Materialien und Geräte erforderlich. Durch sie und mit ihnen bildete sich eine Fotoindustrie heraus und wurde die Konkurrenz unter den Fotostudios noch einmal verschärft.¹⁶

Ambivalenz im Bild II – Private Sammlungs- und Anordnungspraktiken

Die immer wiederkehrende Herausstellung des kommerziellen Aspekts der Cartes de Visite in Abgrenzung zur Bildenden Kunst ist ob der starken Standardisierung der Fotografien, ihrer weiten Verbreitung und den durch sie vorangetriebenen Wandel traditioneller Formen des Porträts nachvollziehbar. Gleichzeitig versperrt eine solche Perspektive den Blick auf ihr kreatives und schöpferisches Potential. Dieses zeigte sich schon im geübten Einsatz von Requisiten, Posen und Kulissen, die die visuelle Angleichung erst möglich machten (Edge 2008). Im Umgang und der Verwendung der Bilder wird dann aber offenkundig, dass der Begriff »Konformismus« allein die Cartes de Visite nicht zu beschreiben vermag. Denn die Bildsprache war nur ein Teil dessen, was das Fotoformat auszeichnete. Ein zweites zentrales Charakteristikum

15 In Paris sollen im Jahr 1861 etwa 23.000 Personen ihr Einkommen durch die Fotografie bezogen haben. So unterhielt allein der bekannte Pariser Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) bis zu 90 Mitarbeiter*innen und bot seinen Kunden eine Auswahl von 65.000 Prominentenbildern an (Giloi 2011: 244; Voigt 2006: 21, 25).

16 Der erhöhte Konkurrenzdruck führte auch zu vermehrter Werbung. Diese erfolgte nicht nur in Zeitschriften, sondern besonders auf der Rückseite der Cartes de Visite, die mitunter von sehr aufwändigen und detailliert ausgestalteten Werbebotschaften geschmückt wurden (Starl 1983: 16).

waren die an das Medium geknüpften Praktiken – das Schenken, Austauschen, Sammeln und Aufbewahren der Fotografien, die zwischen Fremden, entfernten Bekannten, Freund*innen und der Familie zirkulierten. Die Verwendung eines Verfahrens, das mit Fotonegativen arbeitete und damit Reproduktionen ermöglichte, machte es üblich, gleich mehrere Kopien in Auftrag zu geben (Hamilton/Hargreaves 2001: 46-47). Die Zirkulation war im Medium selbst also bereits angelegt.

Die durch die Weitergabe entstandenen Sammlungen bieten heute wertvolle Zugänge, um soziale Bindungen und Beziehungen nachzuvollziehen. Der enormen Verbreitung der Sammelbilder ist es dann zu verdanken, dass die Cartes de Visite mit den ab 1860 aufkommenden ersten Fotoalben¹⁷ auch einen entsprechenden Aufbewahrungsort und konkrete Platzzuweisungen erhielten (Siegel 2010). Im Album rückten die in der Forschungsliteratur so häufig voneinander abgegrenzten privaten Fotografien und Sammelbilder – Privates und Öffentliches – nebeneinander (Ortner 2015: 215; Giloi 2011: 253-256; Hamilton/Hargreaves 2001: 54). »Als illustrierte Genealogie ersetzt[e] es für die *nouveaux arrivés* die fehlende Ahnengalerie und [wurde] so zum Archiv von Familiengeschichte, kulturellen Mustern, politischen Überzeugungen, aber auch zum Ort der Heldenverehrung und von neuen Formen des (Personen)Kults.« (Ortner 2015: 215-216) Die Carte de Visite-Alben geben Aufschluss über das Verständnis von Familie und Verwandtschaft, bilden die Netzwerke um die Personen ab und lassen darüber hinaus noch einmal mehr Schlüsse über die gesellschaftliche Selbstverortung der Sammelnden zu (Giloi 2011: 255; Siegel 2010: 113-155). In ihrer Repräsentationsfunktion sicherten die Cartes de Visite den neu gewonnen Status visuell ab, trugen dieses Selbstbild durch Schenkung und Tausch weiter und manifestierten es schließlich durch ihre Anordnung im Album. So demonstrierten die Visitenkartenfotografien den Platz der Abgebildeten in der sich neuordnenden Gesellschaft sowohl durch Schenkung und Tausch nach

17 Die ersten Fotoalben besaßen vorwiegend kleinere Abmessungen und hatten Platz für ein Bild pro Seite. In der Folge wurden dann Alben im Querformat üblich, die pro Seite mit zwei Fotografien bestückt werden konnten. Während die Alben der 1860er und frühen 1870er Jahre noch sehr hochwertig aus echtem Leder und mit Goldprägung und Perlmutt gefertigt wurden, verwendete man in der Folge auch sogenannte Surrogate, Imitationen von Leder, Elfenbein, Schildpatt oder Metallguss (Voigt 2006: 32; Breuss 2001: 62).

außen, verinnerlichten und dokumentierten ihn aber auch durch die eigene Sammlung nach innen.¹⁸

Neben der Kompensationsfunktion der Carte de Visite, die in einem Jahrhundert großer Umbrüche auf die im Zuge der Industrialisierung zunehmenden Entfremdungserfahrungen reagierte und persönliche Bindungen ersetzte, wird in Auseinandersetzung mit dem Format heute deshalb vor allem dessen Bedeutung als produktiver »Faktor neuer Beziehungen« (Ortner 2015: 215) verstärkt wahrgenommen. So plädiert Ortner dafür, »den Fokus der Analyse zu verschieben und sich die Frage [zu] stellen, ob nicht durch diese neue, visuelle Bindungsform eventuell ganz neuartige Bindungen und Assoziationen geschaffen werden, die zuvor gar nicht vorhanden waren« (Ortner 2015: 215).¹⁹ Denn durch das Sammeln und Montieren der Cartes de Visite konnte man sich eben nicht allein in gesellschaftliche Kreise einkaufen, sondern es wurden Personen(gruppen) auf bisher unbekannte Weise zusammengebracht und offenkundig neue Kollektive sichtbar. Dazu gehörten genauso das Bild der sich etablierenden bürgerlichen Kleinfamilie²⁰ wie auch die sich durch verstärktes Reisen und aufkommenden Tourismus ausbreitenden internationalen Personennetzwerke. In Kombination mit den Sammelbildern, deren abgebildete Persönlichkeiten als Orientierungsmaßstab und Inspiration dienten, setzte man sich in den und durch die Cartes de Visite in Relation zu anderen.

Ambivalenz im Bild III – Kommerzielle Fotografien und typologisierende Bildpraktiken

War das Anordnen und Zusammenführen in den privaten Fotoalben durch ein kreatives und emanzipatorisches Moment bestimmt, zeigt sich in den Bildserien und Sammelalben, wie nahe dem beobachtenden Vergleich das Typolo-

18 Das Fotoalbum selbst verblieb in der Familie und wurde an die nächste Generation weitergegeben (Hamilton/Hargreaves 2001: 46).

19 Ortner nimmt die an die Carte de Visite geknüpften Bildpraktiken beispielsweise in Hinblick auf ihre Bedeutung als möglichen Einsatzpunkt für eine Mediengeschichte des »Image« in den Blick. Unter »Image« versteht sie dabei eine »historisch neuartige mediale Bindungsform und Technik der Assoziation ökonomischer Kollektive [...], welche sowohl Potenziale der Demokratisierung aufweist als auch totalitäre Züge annehmen kann« (Ortner 2015: 235).

20 Zum Zusammenspiel von Familienfotografie, Familienbewusstsein und frühen Fotoformaten siehe Breuss 2001.

gisieren und Kommunizieren von Idealbildern standen. Mit der Verbreitung des eigenen Bildes und der Fotografien anderer wurde die Selbst- und Fremdwahrnehmung auf eine ganz neue Stufe gebracht. Nicht nur wurden große Entfernungen überbrückt und durch die Reproduktionsmöglichkeiten eine viel größere Anzahl von Bildern in Umlauf gebracht. Als Fotografien wurde den Cartes de Visite – anders als anderen Bildmedien – ein hoher Wahrheitsgehalt beigemessen (Peters 1983: 28). Auch wenn die Realitätstreue und Aussagekraft der Fotografien vor dem Hintergrund einer quellenkritischen Einordnung relativiert werden müssen, hatten sie eine nicht zu leugnende Wirkkraft auf die Außenwahrnehmung einzelner Personen und Personengruppen.²¹ Besonders das Format der Bildserie und des Sammelalbums produzierte solche (Gesellschafts-)Bilder. Hier wurden die dargestellten Personen unter einem gemeinsamen Titel zusammengebracht. Fotografiert wurden beispielsweise Schauspieler*innen, Literat*innen, Musiker*innen, Politiker*innen, das Militär und der Klerus. Es wurden aber auch solche Aufnahmen gefertigt, die auf den zunehmenden Tourismus reagierten und die Nachfrage nach »typischen Aufnahmen« von Personen einer bestimmten Region bedienten (Abb. 2) (Ponstingl 2013; Hesse 1989: 50-66; Starl 1983: 13-15).

Sehr verbreitet waren – und das sowohl in Frankreich als auch in Deutschland, England und den USA – die »Galerien berühmter Zeitgenossen«, Zusammenstellungen fotografischer Porträts, in denen die bekanntesten Personen des öffentlichen Lebens nebeneinander traten (Hamilton/Hargreaves 2001: 48-49; Klein 1997; Diener/Fulton-Smith 1975). Diese Bildserien, deren Fotografien zum Teil einzeln zu erwerben waren, aber auch als Alben herausgegeben wurden, kamen zeitgleich mit den Cartes de Visite auf und sind als Weiterführung der lithografischen Bildnissammlungen einzustufen, die ab dem 19. Jahrhundert in wohlhabenden Familien angelegt wurden (Klein 1997: 154-156; Peters 1983: 25). Der Platz in einer solchen Prominentengalerie und damit die gesellschaftliche Position der Abgebildeten verdankte sich nicht mehr allein den Verwandtschaftsbeziehungen. Er bemaß sich nun auch an

21 Ganz offenkundig hat die Carte de Visite-Fotografie auch Leerstellen in der Sichtbarmachung und Dokumentation: Sie bildete nicht nur einen Teil der Gesellschaft ab – da ein Charakteristikum der Fotografien darüber hinaus die Inszenierung war, wurden vor allem solche Wirklichkeitsausschnitte gezeigt, die von den Dargestellten und Fotograf*innen so auch gewünscht gewesen waren. Das gilt besonders für die kommerziellen Volkstypen-Fotografien, bei denen mitunter auf Kostüme, Kulissen, Statist*innen oder sogar Schauspieler*innen zurückgegriffen wurde (Ponstingl 2013: 198-199; Starl 1983: 14; vgl. a. Wietschorke in diesem Band).



Abb. 2: Paul Sinner, Mädchentracht aus der Baar
(Schwenningen, Kr. Rottweil, Baden-Württemberg), o.D.
Archiv der Alltagskultur des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische
Kulturwissenschaft, Visuelle Medien, Sammlung Nr. 5 A/231, Visitformate.

neuen Kriterien wie erbrachter Leistung und anderen bildungsbürgerlichen Idealen, sodass Personen unterschiedlicher Kreise und Berufe bildlich zusammengebracht wurden (Hamilton/Hargreaves 2001: 54; Peters 1983: 25-26).

Als Medium des 19. Jahrhunderts war die Fotografie darüber hinaus von Beginn an eng mit wissenschaftlicher Methodik verknüpft und kam unter anderem in der Anthropologie, Physiognomie, Phrenologie, Kriminologie und Medizin zum Einsatz. Das dort verbreitete Denken in Typologien formte eigene Darstellungsweisen von Menschen und ihren Körpern, die wiederum in die Porträtfotografie einfließen:

Conventions established in one area influence modes of depiction in the other, so that we can see the nineteenth-century's fascination with phrenology and physiognomy moulding styles in studio portraiture as well as approaches to the anthropology of subject races, the diagnosis of mental

disease, or the identification of criminals. (Hamilton/Hargreaves 2001: 62-63)

In den Sammlungen von anthropologischen, medizinischen und gerichtlichen Porträtfotografien sieht der Soziologe Peter Hamilton deshalb das Gegenstück zu den Bildserien und Sammelalben, das die klassifikatorische und (stereo-)typisierende Wirkung der letzteren noch einmal verstärkte (Hamilton/Hargreaves 2001: 62-63). Die Fotografie – und die Carte de Visite als Format, das diese Technologie verbreitete, im Speziellen – verbanden beide Felder miteinander.

Die Carte de Visite trug somit zum einen durch die Verbreitung von Porträtaufnahmen zur visuellen Zusammenführung von Menschen bei. Zum anderen erhöhte das Format und ganz besonders die Bildserie mit ihrer Präsentation idealtypischer Vertreter*innen bestimmter Gesellschafts- und Personengruppen die Vergleichsmöglichkeiten untereinander und verbreitete gleichermaßen die entsprechenden Maßstäbe. Ganz besonders in den Sammelbildern und -alben traten Individuen stellvertretend für Gruppen ein. Wie die Untersuchungen von Carte de Visite-Alben und -Sammlungen einzelner Personen gezeigt haben, wurden diese Gruppen – gerade aus der Außenperspektive – häufig so weit gefasst, dass aus Vertreter*innen von Standes- und Berufsgruppen Repräsentant*innen einer Nation wurden (Harrington/Jenn 2017: 118-122; Gründig 2016). Die Zirkulation der Cartes de Visite machte an Landesgrenzen keinen Halt, verknüpfte Menschen aus verschiedenen Regionen der Welt, dokumentierte auf diese Weise frühe Formen der Globalisierung und ist Zeugnis eines internationalen Wissenstransfers. Durch die Cartes de Visite konnte man sich ein Bild von sich und anderen machen, ohne einander persönlich begegnen zu müssen, sondern durch ein Medium, das Authentizität versprach und ab den 1880er Jahren auch vermehrt den Status eines visuellen Dokuments zugestanden bekam (Wöhrer 2015: 9-10).²²

-
- 22 Gerade jene Bilder, die außereuropäische Gesellschaften zeigen, sollten allerdings kritisch in Hinblick auf ihre Einbindung in koloniale Machtstrukturen befragt werden. Matthias Gründig weist beispielsweise in Bezug auf die von ihm untersuchte Carte de Visite-Sammlung des Botanikers Carl Haussknecht (1838-1903) darauf hin, dass die darin enthaltenen fotografischen Darstellungen des »Orients« von einem westlichen Blick durchdrungen sind. Importiert worden seien dabei nicht nur die Technologie, die Apparaturen und das nötige Wissen, sondern ganze Studiodispositive sowie Darstellungstraditionen und Stereotype (Gründig 2016: 16-17).

Von der Carte de Visite zur volkskundlichen Fotografie

Wenngleich sich die Fotografie bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitete, setzt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Nutzung des Mediums im Rahmen einer volkskundlichen Kulturforschung erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts an – zu der Zeit also, in der die Anwendungsmöglichkeiten des Mediums aus den Reihen der sich herausbildenden Disziplin selbst thematisiert wurden und auch der eingangs zitierte Aufruf Haberlandts stammt. Dass das Fach auf die Fotografie als Medium und Methode zurückgriff, wird heute ihrem Abbildcharakter zugeschrieben, der sie für die durch die Volkskunde angetriebene Inventarisierung und Musealisierung der »Volkskultur« besonders reizvoll machte (Göttsch 1995: 400). Die zunehmende Institutionalisierung²³ der deutschsprachigen Volkskunde in den 1890er Jahren äußerte sich neben Vereins- und Zeitschriftengründungen sodann vor allem auch in der Entstehung volkskundlich-ethnographischer Sammlungen. Der Fotoapparat schien in diesem Kontext als geeignetes Medium der Dokumentation und des Bewahrens dessen, was man vor dem Hintergrund der Industrialisierung im Verschwinden wähnte (Justnik 2015; König/Hägele 1999: 9–10). Was nicht für das Museum akquiriert werden konnte, wurde nun häufig fotografisch festgehalten. Die deutsche und deutschsprachige Volkskunde wurde in diesem Vorhaben vielfach durch Amateurfotograf*innen unterstützt, die durch Zeitschriftenaufrufe zur Fertigung »volkskundlicher« Motive angeregt wurden (Göttsch 1995: 402).²⁴ Dabei bestand die frühe Volkskunde auf einen speziellen, der Tradition der Romantik folgenden Themenkanon und erzeugte damit eine motivische Engführung. Die Fotografien stellten starke regionale Bezüge her, in denen das bauerliche Landleben im Gegensatz zum Leben in der Stadt eine Aufwertung erfuhr. Gerade in der Trachtenfotografie griff

23 Unter »Institutionalisierung« wird hier die Etablierung der Volkskunde als wissenschaftliche Disziplin mit entsprechenden fachspezifischen Organen verstanden.

24 Auch in anderen europäischen Ländern wie Frankreich oder Schweden bemühte man sich, die rurale Kultur fotografisch einzufangen (Arrouye 1995; Becker 1992; Le Pelley-Fontiny 1980). Anders als in Deutschland widmeten sich in Frankreich allerdings vorwiegend Berufsfotograf*innen volkskundlichen Themen und standen typisierende Darstellungen weniger im Vordergrund (König/Hägele 1999: 10–11). Der Fotograf Félix Arnaudin (1844–1921) beispielsweise bemühte sich, das ländliche Leben seiner Heimatregion, dem Grande-Lande (Gascogne), in Fotografien festzuhalten und auf diese Weise zu bewahren (Arrouye 1995; Sargos et al. 1993).

man dabei die Tradition der Atelier-Porträtfotografie auf (Abb. 3). Die Bilder wirkten in der Folge »statisch, gestellt, vom Betrachter weggerückt und aus der Umgebung herausgelöst« (König/Hägele 1999: 11). Da man die Personen im Halbporträt *en face*, von der Seite sowie von hinten und vor einem neutralen Hintergrund, abbildete, wird hierin auch die Nähe zur anthropologischen und kriminologischen Fotografie bestätigt gesehen (König/Hägele 1999: 11).²⁵ Von Interesse waren dabei die Dokumentation und Illustration der Kleidung und weniger eine ausführliche Auseinandersetzung mit den abgebildeten Menschen selbst (Hägele 2007: 84). Diese Tradition der Darstellung des »deutschen Volksgesichts« in regionalen Trachten und ländlichen Bräuchen wurde während der Zeit des Nationalsozialismus aufgegriffen und um die Blut- und Bodenideologie erweitert. Die Motive wurden zusätzlich ethnisch aufgeladen und das Eigene durch polarisierende Inszenierungen und Bild-Text-Kombinationen gegenüber einem vermeintlichen Fremden herausgestellt (Hägele 2005, 2001: 296-297).

Als Richtungs- und Impulsgeber der frühen volkskundlichen Fotografie wird folglich primär die Anthropologie benannt. So schreiben König und Hägele in dem Einführungskapitel »Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte« zu dem von ihnen herausgegebenen Sammelband *Völkische Posen – volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945* über die Anfänge der Fotografie in der Volkskunde:

Ein Blick zurück zeigt, daß der Aspekt der Visualisierung eines Typus bereits früh als Aufgabe der volkskundlichen Fotografie artikuliert worden war. Die volkskundlich orientierten Fotografinnen griffen dabei auf visuelle Techniken der Anthropologen zurück. Bereits in der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts lag das Engagement für die Fotografie im Trend. Die deutschsprachige Volkskunde orientierte sich an methodischen Überlegungen des österreichischen Volkskundlers und Ethnographen Michael Haberlandt. (König/Hägele 1999: 9)

Diese Verortung der volkskundlich-ethnographischen Fotografie innerhalb anderer Disziplinen – besonders der Anthropologie – ist aus fachgeschicht-

25 König und Hägele führen diesen Punkt an den Trachtenbildern der Fotografin Rose Julien (1869-1935) aus, von denen 250 Aufnahmen in der Studie *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts* veröffentlicht wurden (Julien 1912). Ihre Fotografien gelten heute als exemplarisch für die volkskundliche Nutzung des Mediums vor dem Ersten Weltkrieg (Hägele 2007: 83-84).

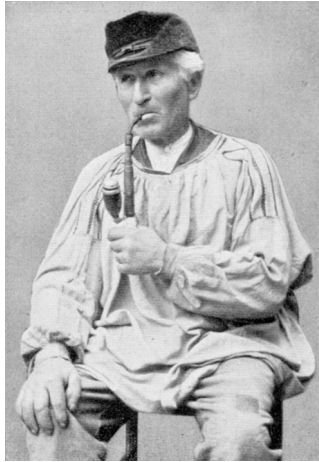


Abb. 3: Rose Julien, »Hessischer Bauer«, 1912.
Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. München: Bruckmann, 71.

licher Perspektive nachvollziehbar. Schon der Wunsch nach Institutionalisierung und Verwissenschaftlichung erklärt die Nutzung des Mediums als »technisches Hilfsmittel der Dokumentation« (Götttsch 1995: 404), als welches es in anderen Disziplinen bereits zum Einsatz kam. So war die Fotografie zugleich eine neue als auch Objektivität versprechende Methode.²⁶ Die mit ihrer Verwendung einhergehende Zusammenarbeit mit Laien mag aus heutiger Sicht solchen Bestrebungen widersprechen, war aber genauso für andere Forschungsvorhaben und Großprojekte der Volkskunde zum Ende des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts prägend.²⁷ Ebenso fügt sich die Reliktforschung – das Fokussieren und Inventarisieren des vermeintlich

26 Gleichwohl fand die Fotografie Verwendung, ohne dass eine theoretische Grundlage für ihre Rezeption geschaffen wurde (Justnik 2015: 90; König/Hägele 1999: 10).

27 Siehe Boie et al. 2009; Davidovic-Walther et al. 2009; Dietzsch et al. 2009; Schmoll 2005.

Unverfälschten und Ursprünglichen – in die fachlichen Argumentationen, wie sie heute bekannt sind. Schließlich sind auch die zur völkischen Fotografie gemachten Analogien retrospektiv betrachtet schlüssig.

Der hier vorgeschlagene verstärkte Einbezug des Visitenkartenporträts der 1850er bis 1870er Jahre will mit dieser Kontextualisierung nicht brechen, sondern sie vielmehr erweitern. Dies ist schon deshalb sinnvoll, weil die *Carte de Visite* jenes Format war, das die Verbreitung der Fotografie überhaupt erst möglich und Material und Ausstattung erschwinglich machte und dadurch den Weg für die Nutzung durch wissenschaftliche Disziplinen sowie Amateurfotograf*innen des Bildungsbürgertums und später der mittelbürgerlichen Klassen ebnete. Es ist folglich naheliegend, dass die Bildsprache und Bildtraditionen der *Carte de Visite* sowohl bekannt als auch einflussnehmend waren. Darüber hinaus ist unbedingt zu berücksichtigen, dass es sich bei den in volkskundlichen Sammlungen enthaltenen Fotografien nicht allein um eigens für diesen Zweck angefertigte Aufnahmen handelte, sondern vielfach kommerzielle Atelierfotografien (Abb. 2) sowie private Porträtfotos in die Bestände übergingen (Blumauer 2014: 26; Justnik 2012: 116–199; Hägele 2007: 55). Die *Carte de Visite* steht somit in explizitem Zusammenhang mit den frühen volkskundlich-ethnographischen Sammlungsbeständen.

Wissensgeschichtliche Potentiale der *Carte de Visite*

Als Untersuchungsgegenstand eröffnet die *Carte de Visite* wissenschaftlichen Forschungen zum 19. Jahrhundert vor allem zwei Zugänge. Wie anhand der Praxis des Fotografierens, den privaten Sammlungs- und Anordnungspraktiken sowie den kommerziellen Fotografien exemplarisch ausgeführt wurde, bilden die Fotografien zuallererst ein Quellenkorpus, das die Veränderungen und Widersprüchlichkeiten einer politischen, sozialgesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umbruchszeit visuell sichtbar macht(e). Das Herausarbeiten des ambivalenten Charakters des Fotoformats hat gezeigt, dass die Fotografien stets zwischen den Polen Demokratisierung und Massenfertigung, Kreativität und Gleichförmigkeit, Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung sowie Zugehörigkeit und Abgrenzung changierten. Dabei kommt besonders ein zunehmendes Bedürfnis nach gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und -verortung in den Abbildungen zum Ausdruck: Das Format der *Carte de Visite* demokratisierte die Praxis des Fotografierens und ließ erstmals eine Vielzahl fotografischer Selbstbilder entstehen. Die an sie

geknüpften Praktiken geben heute Aufschluss darüber, wie man sich selbst und andere in Beziehung zueinander setzte. Selbstverortung fand dabei nicht allein durch das Sammeln und Austauschen der Bilder im Privaten statt. Vor allem die Bildserien im Visitformat zeigen, wie das Ordnen und Systematisieren gleichzeitig auch kommerzialisiert worden ist und in Praktiken des Typologisierens mündete, die weit größere Personenkreise als die Familie, Freund*innen und Bekannte umfasste.

Während die Carte de Visite als Quellenmaterial in Hinblick auf gesellschaftliche Selbst- und Fremdbilder in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuletzt verstärkt Berücksichtigung fand, ist das Format in seiner Bedeutung für eine wissens- und wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Fotopraxis ethnographischer Disziplinen bisher allerdings nicht berücksichtigt worden. Als zweiter Zugang wird an dieser Stelle daher die Herausstellung der Carte de Visite als ein dieser wissenschaftlichen Nutzung vorausgehendes Fotoformat stark gemacht. Gerade für volkskundlich-ethnographische (Foto-)Sammlungsbestände des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hält eine solche Kontextualisierung neue Lesarten und Denkanstöße bereit. Anstatt die frühe volkskundlich-ethnographische Fotografie als Hinführung zur Nutzung der Fotografie im 20. Jahrhundert zu betrachten, würde der Blick vielmehr ins 19. Jahrhundert gerichtet. Dadurch fände neben den Fotopraktiken anderer Disziplinen auch die nichtwissenschaftliche Nutzung der Fotografie als einflussnehmender Faktor Beachtung, der den wissenschaftlichen Diskurs über die volkskundlich-ethnographische Fotografie zeitlich sowie inhaltlich erweiterte.

Neue Deutungsmöglichkeiten eröffnen sich dann beispielsweise für die mit dieser Phase der volkskundlich-ethnographischen Fotografie häufig in Verbindung gebrachten Typen- und Trachtenfotografien. Denn weder sind das Aufgreifen einer standardisierenden und typologisierenden Bildsprache und das Arbeiten in Objektivationen allein als Anknüpfung an anthropologische Arbeitsmethoden zu interpretieren. Noch geht die Fokussierung aufs Regionale und auf ausgewählte Bildthemen sowie der weitgehende Verzicht darauf, soziale und gesellschaftliche Vielfalt abzubilden, ausschließlich in der Hinführung zur Nutzung der Fotografie im Nationalsozialismus und dem damit einhergehenden Heraus- und Herstellen von Klassen, Kategorien und Typen von Menschen auf.²⁸ Setzt man die volkskundliche Fotografie in ei-

28 Ethnographische und dokumentarische Zugänge waren zwar nicht so stark ausgeprägt wie in Frankreich oder den USA, doch auch im deutschsprachigen Raum gab es

nen Kontext mit populären Formaten wie der Carte de Visite, wird offenkundig, dass die Standardisierung und Typisierung nicht auf anthropologische Aufnahmen beschränkt blieb. Das Ordnen und Typologisieren als Teil gesellschaftlicher Selbstbeobachtung spiegelte vielmehr ein im 19. Jahrhundert weit verbreitetes Bedürfnis wider, das sich in ganz unterschiedlichen Bildmedien niederschlug und von Beginn an Charakteristikum des Carte de Visite-Formats gewesen war (Kos 2013; Justnik 2012: 110, 135).²⁹

Im Zuge einer solchen Perspektivierung sollten nicht nur frühe kulturwissenschaftliche Bildsammlungen und die darin enthaltenen Fotografien neu betrachtet werden, sondern auch Michael Haberlandts häufig zitierter Aufruf an die Amateurfotografie und die darin von ihm aufgestellten Bildthemen durch eine zusätzliche Facette Ergänzung finden. Denn ein Jahr zuvor schrieb Haberlandt im ersten Heft der *Zeitschrift für österreichische Volkskunde* über ihre inhaltliche Zielsetzung:

Wir brauchen gar nicht außer Landes zu gehen, wie die deutsche, wie die romanische Volkskunde, um über die nationale Formel hinaus die wissenschaftliche zu finden. Die geographische Verbreitung der volksthümlichen Dinge, Ideen und Sitten wird sich durch die Vergleichung überall constatieren lassen und wir werden an der vielfachen Identität der naturwüchsigen Volksäußerungen, welche über alle nationalen Grenzen hinwegreicht, ein tieferes Entwicklungsprincip als das der Nationalität erkennen müssen. Diese Erkenntnis bei allen Beobachtern des Volkes anzubahnen und zu befestigen, ist ein innig erstrebtes Ziel unserer Zeitschrift, die sich volle Unbefangenheit in nationalen Dingen strengstens zur Richtschnur nehmen wird. (Haberlandt 1895: 1)

Explizit grenzt sich Haberlandt hier von nationalistischen Ideen und ihrer Bedeutsamkeit ab. Auch klingen deutlich die Ambitionen der internationalen Folklore-Forschung an, die in Anlehnung an Edward B. Tylor (1832-1917) und Adolf Bastian (1826-1905) die »Auffassung einer teils durch gemeinsame

zum Beispiel mit Julie Heierli (1859-1938) und Eugenie Goldstern (1883-1942) Volkskundlerinnen, die die Fotografie als kulturwissenschaftliche Methode ikonografisch und ethnographisch-reflektierend und nicht in ihrer musealen Substitutionsfunktion nutzten (Hägele 2007: 71-73, 82-84).

29 Siehe hierzu auch den Beitrag von Jens Wietschorke über das Bildgenre der »Kaufrufe« und »Volkstypen«-Serie in diesem Band.

menschliche Anlagen, teils durch historischen Austausch erklärten Homogenität oder doch Ähnlichkeit in Grundmustern und/oder Einzelzügen der Weltkulturen« (Warneken 1999: 172) vertrat. Der ein Jahr später von Haberlandt gemachte Aufruf zum fotografischen Bewahren und Festhalten der »primitiven Schöpfungen des Volksthums, der Volkskunst« und der »Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit« ist unbedingt auch in Verbindung mit diesem Anliegen zu sehen. Denn die von ihm gewünschten regionalen Aufnahmen sollten zunächst nicht dazu dienen, nationalspezifische Eigenarten herauszustellen. Viel naheliegender scheint es, dass man das (Regional-)Spezifische fokussierte, um darin das Universelle zu suchen (Blumauer 2014: 26-27; Warneken 2005: 135-136).

Eine verstärkte Kontextualisierung der frühen volkskundlichen Fotografie sowie der Forschungsprogrammatik des Faches im 19. Jahrhundert schärft den Blick folglich nicht allein für bislang wenig berücksichtigte, aber vielversprechende (Foto-)Quellen. Sie macht es auch möglich, die mitunter komplexe Ausrichtung des Faches zu Beginn seiner Institutionalisierung am Ende des Jahrhunderts besser herauszuarbeiten. Denn genauso wie das Medium, dessen man sich bediente, war auch die Disziplin selbst gerade in ihrer Anfangsphase von Ambivalenzen durchzogen. Das zeigt sich nicht allein in dem Nebeneinander von akademisch ambitionierten Akteur*innen und wissenschaftlichen Laien sowie der Verwendung einer neu aufkommenden Methode und gleichzeitig stattfindender thematischer Rückwärtsgewandtheit. Die Zusammenschau der Zitate Haberlandts illustriert beispielhaft, dass nationalromantische, sozialkonservative und präfaschistische Überzeugungen einerseits sowie liberale, humanistische und internationale Ansätze andererseits einander nicht ausschließen mussten. Vielmehr existierten diese Positionen nebeneinander und wurden erst im Zuge des Ersten Weltkriegs durch eine nationale und zunehmend völkische Volkskunde zurückgedrängt (Schmoll 2005: 239; Warneken 1999: 177, 180). Ein heutiges Hervorkehren dieser humanistisch-internationalen Absichten bedeutet dabei keine Entschärfung oder Verharmlosung der darauffolgenden völkischen und rassenideologischen Arbeiten. Auch bezüglich der Aufnahmen der frühen volkskundlichen Fotografie bleibt kritisch zu fragen, an welcher Stelle sie mehr »Wunsch-Bild oder Ab-Bild« (Schmoll 2005: 235) waren und welchen national(istisch)en Umdeutungen und Vereinnahmungen sie mitunter unterlagen (Justnik 2014, 2012). Anstatt die bildthematische Engführung und die starken regionalen sowie bewahrenden Tendenzen der frühen volkskundlich-ethnographischen Fotografie aber allein als Indikatoren für eine nationalistische Weltanschauung zu

deuten, lassen sie eben auch auf eine international vernetzte volkskundlich-ethnologische Gemeinschaft schließen, »[...] deren gemeinsame Überzeugung es [war], daß die traditionellen Volkskulturen in aller Welt von einem rapiden Modernisierungsprozeß gefährdet seien und wenn schon nicht vor dem Untergang, so doch vor dem Vergessen bewahrt werden müßten« (Warneken 1999: 171).

Die Cartes de Visite wiederum erhielten im Zuge dieses Blickwechsels verstärkte Aufmerksamkeit als eine vorausgehende Form der Fremd- und Selbstbeobachtung, deren Bildtraditionen, aber auch Praktiken sich in Hinblick auf ihre Bedeutung für die frühe volkskundliche Fotografie zu befragen lohnen: An welche Charakteristika dieses Formats wurde womöglich angeknüpft und welche sozialgesellschaftlichen Ideale aufgegriffen? Inwiefern bestehen beispielsweise Parallelen in den gemeinsamen Bildthemen, wie Familienbildern, Trachtenfotografien, aber auch wissenschaftlichen Aufnahmen sowie Typenfotografien? Inwiefern trug die Carte de Visite zur Verbreitung typologisierender Formen der Gesellschaftsbeobachtung bei? Und auf welche Weise spiegeln die an das Carte de Visite-Porträt geknüpften Praktiken neue Formen eines gesellschaftlichen Sich-Verortens wider, die sich auch in den Methoden und Arbeitsweisen der sich herausbildenden Disziplin finden? Das Wissen um die das Format charakterisierende Ambivalenz ermöglicht dabei ein besseres Verständnis sowie ergänzende Lesarten der frühen volkskundlichen Fotografie. Denn genauso wie sich in den Cartes de Visite das (Stereo-)Typisierende und Kontrollierende mit emanzipatorischen und demokratisierenden Zügen verband, schließt sich auch das auf den ersten Blick widersprüchliche Nebeneinander von regionalem Fokus, bildthematischer Engführung und transregional-vergleichender Wissensproduktion nicht aus.

Bibliographie

- Arrouye, Jean. 1995. »Infelix Arnaudin, ou le romantisme ethnologique.« *Le Monde alpin et rhodanien: Revue régionale d'ethnologie* 2-4 (Photographie, ethnographie, histoire): 203-220.
- Associazione per la Fotografia Storica. n.d. »Il Mondo in tasca: Il XIX secolo nelle fotografie carte de visite.« Eingesehen am 15. Mai 2020. Verfügbar unter: www.associazionefotografiastorica.it/evento_mostra/il_mondo_in_tasca_il_xix_secolo_in_carte_de_visite/.

- Becker, Karin. 1992. »Picturing Our Past: An Archive Constructs a National Culture.« *The Journal of American Folklore* 105(415): 3-18.
- 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* (Katalog als Nachschrift zur Ausstellung »Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie«, 29.04.–30.11.2014, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien), hgg. von Herbert Justnik, 23-29. Wien: Löcker.
- Boie, Jenni, Antonia Davidovic-Walther, Carsten Drieschner, Michaela Fenske, Silke Götsch, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Lioba Keller-Drescher und Franka Schneider. 2009. »Volkskundliches Wissen und gesellschaftlicher Wissenstransfer: Zur Produktion kultureller Wissensformate im 20. Jahrhundert (DFG-Forschungsverbund).« In *Bilder. Bücher. Bytes: Zur Medialität des Alltags* (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde, Bd. 3), hgg. von Michael Simon, Thomas Hengartner, Timo Heimerdinger und Anne-Christin Lux, 183-199. Münster et al.: Waxmann Verlag.
- Bruss, Susanne. 2000. »Erinnerung und schöner Schein: Familiäre Fotokultur im 19. und 20. Jahrhundert.« In *familienFOTOfamilie* (Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000 im Ethnographischen Museum Schloß Kittsee, 16.04.–5.11.2001, Kittseer Schriften zur Volkskunde, Bd. 11), hgg. von Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger, 27-63. Kittsee: Ethnographisches Museum.
- Darrah, William C. 1981. *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*. Gettysburg, Pennsylvania: W. C. Darrah.
- Davidovic-Walther, Antonia, Michaela Fenske und Lioba Keller-Drescher. 2009. »Akteure und Praktiken: Explorationen volkskundlicher Wissensproduktion.« *Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge* 50 (Volkskundliches Wissen: Akteure und Praktiken, hgg. von Antonia Davidovic, Michaela Fenske, Lioba Keller-Drescher und Franka Schneider): 6-14.
- Diener, Christian, und Graham Fulton-Smith (Hg.). 1975. *Franz Hanfstaengl: Album der Zeitgenossen*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Dietzsch, Ina, Sabine Imeri, Wolfgang Kaschuba, Cornelia Kühn und Leonore Scholze-Irrlitz. 2009. »Einleitung.« In *Horizonte ethnografischen Wissens: Eine Bestandsaufnahme*, hgg. von Ina Dietzsch, Wolfgang Kaschuba und Leonore Scholze-Irrlitz, 7-15. Köln et al.: Böhlau Verlag.

- Edge, Sarah. 2008. »Urbanisation: Discourse Class Gender in mid-Victorian Photographs of Maids – Reading the Archive of Arthur J. Munby.« *Critical Discourse Studies* 5(4): 303-317.
- Gartlan, Luke. 2017. »Shimizu Tōkoku and the Japanese Carte-de-visite: Circumscriptions of Yokohama Photography.« In *Portraiture and Early Studio Photography in China and Japan*, hgg. von Luke Gartlan und Roberta Wue, 17-40. London und New York: Routledge.
- Giloi, Eva. 2011. *Monarchy, Myth, and Material Culture in Germany 1750-1950* (New Studies in European History). Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Göttsch, Silke. 1995. »Die schwere Kunst des Sehens« – Zur Diskussion über Amateurfotografie in Volkskunde und Heimatbewegung um 1900.« In *Medien populärer Kultur: Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*, hgg. von Carola Lipp, 395-405. Frankfurt a.M. und New York: Campus-Verlag.
- Gründig, Matthias. 2016. *Der Schah in der Schachtel: Soziale Bildpraktiken im Zeitalter der Carte de Visite*. Marburg: Jonas Verlag.
- Haberlandt, Michael. 1895. »Zum Beginn!« *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 1: 1-3.
- Haberlandt, Michael. 1896a. »Die Photographie im Dienste der Volkskunde.« *Zeitschrift für Österreichische Volkskunde* 2: 183-186.
- Haberlandt, Michael. 1896b. »Die Photographie im Dienste der Volkskunde.« *Wiener Photographische Blätter* 3(5): 97-100.
- Hägele, Ulrich. 1997. »Visuelle Tradierung des Popularen: Zur frühen Rezeption volkskundlicher Fotografie.« *Zeitschrift für Volkskunde* 93: 159-187.
- Hägele, Ulrich. 2001. »Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945.« *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 104: 263-312.
- Hägele, Ulrich. 2005. »Fotografische Konstruktion des Ländlichen: Dorothea Lange und Erna Lendvai-Dircksen – zwei Karrieren zwischen Pathos und Propaganda.« *Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge* 38 (Lichtbild – Abbild – Vorbild: Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie, hgg. von Falk Blask und Jane Redlin): 26-45.
- Hägele, Ulrich. 2007. *Foto-Ethnographie: Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
- Hamilton, Peter, und Roger Hargreaves. 2001. *The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography* (anlässlich der

- Ausstellung ›The Beautiful and the Damned: The Creation of Identity in Nineteenth Century Photography‹, 6.06.–07.10.2001, National Portrait Gallery). Aldershot: Lund Humphries.
- Harrington, Paula, und Ronald Jenn. 2017. *Mark Twain & France: The Making of a New American Identity*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press.
- Hesse, Wolfgang. 1989. *Ansichten aus Schwaben. Kunst, Land und Leute in Aufnahmen der ersten Tübinger Lichtbildner und des Fotografen Paul Sinner (1838-1925)*. Tübingen: Metz.
- Julien, Rose. 1912. *Die deutschen Volkstrachten zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. München: Bruckmann.
- Justnik, Herbert. 2012. »Volkstypen« – Kategorisierendes Sehen und bestimmende Bilder.« In *Visualisierte Minderheiten. Probleme und Möglichkeiten der musealen Präsentation von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten*, hgg. von Petr Lozoviuk, 109-136. Dresden: Thelem.
- Justnik, Herbert (Hg.). 2014. *Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie* (Katalog als Nachschrift zur Ausstellung ›Gestellt: Fotografie als Werkzeug in der Habsburgermonarchie‹, 29.04.–30.11.2014, Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien). Wien: Löcker.
- Justnik, Herbert. 2015. »Ein Text als Symptom: Michael Haberlandts ›Die Photographie im Dienste der Volkskunde‹.« In *Wie Bilder Dokumente wurden: Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, hgg. von Renate Wöhrer, 85-100. Berlin: Kadmos.
- Klein, Simone. 1997. »...beobachten Sie den Blick, das Lächeln, die Gestik...: Die Präsentation berühmter Zeitgenossen in der Galerie Contemporaine.« In *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung ›Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert‹, 30.11.1996-02.02.1997, Agfa Foto-Historama im Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig, Köln), hgg. von Bodo von Dewitz und Roland Scotti, 150-163. Dresden: Verlag der Kunst.
- König, Gudrun M., und Ulrich Hägele. 1999. »Eine Etappe der volkskundlichen Fotogeschichte.« In *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente: Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945*, hgg. von Ulrich Hägele und Gudrun M. König, 8-39. Marburg: Jonas-Verlag.
- Kos, Wolfgang (Hg.). 2013. *Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung ›Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit‹, 25.04.–06.10.2013, 387. Sonderausstellung des Wien Museums). Wien: Brandstätter.

- Krauss, Rolf H. 2010. »Visitenkarten zu Tausenden«: Karl Mays Autogrammkarten: Fotografische Strategien literarischer Ruhmbildung.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 30(115): 25-35.
- Leimgruber, Walter. 2005. »Die visuelle Darstellung des menschlichen Körpers: Gesellschaftliche Aus- und Eingrenzungen in der Fotografie.« In *Der Bilderalltag: Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33), hgg. von Helge Gerndt und Michaela Haibl, 213-232. Münster et al.: Waxmann.
- Le Pelley-Fontiny, Monique. 1980. »Vie rurale et photographie: Charles Lhermitte et la Bretagne.« In *Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung »Hier pour demain: Arts, Traditions et Patrimoine«, Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 13.06.–01.09.1980), hgg. von Jean Cuisinier, 101-111. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- McCauley, Elizabeth Anne. 1985. *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*. New Heaven und London: Yale University Press.
- McCulloch, Lou W. 1981. *Card Photographs: A Guide To Their History And Value*. Exton, Pennsylvania: Schiffer Publishing.
- Ortner, Anne. 2015. »Gesellschaft verkleben: Zu einer Mediengeschichte von Image als Sammelpraxis und visuelle Bindungsform.« In *Kampf um Images: Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konflikten*, hgg. von Jörn Ahrens, Lutz Hieber und York Kautt, 205-240. Wiesbaden: Springer VS.
- Overdick, Thomas. 2010. *Photographing Culture: Anschauung und Anschaulichkeit in der Ethnographie* (Kulturwissenschaftliche Technikforschung, Bd. 2). Zürich: Chronos.
- Peters, Ursula. 1983. »Aufklärung, Volksbildung oder Herrschaftsstrategie? Die Prominenz im Sammelfoto.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 3(9): 21-40.
- Ponstingl, Michael. 2013. »Otto Schmidts Spektakel der Wiener Typen.« In *Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit* (Ausst.-Kat. zur Ausstellung »Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit«, 25.04.–06.10.2013, 387. Sonderausstellung des Wien Museums), hgg. von Wolfgang Kos, 192-201. Wien: Brandstätter.
- Prussat, Margrit. 2015. »Carte de Visite photography in South America: The mass-produced portrait.« In *Exploring the Archive: Historical Photography from Latin America. The Collection of the Ethnologisches Museum Berlin*, hgg. von Manuela Fischer und Michael Kraus, 129-149. Köln et al.: Böhlau Verlag.

- Sargos, Jaques, Bernard Manciet, Pierre Bardout und Guy Latry (Hg.). 1993. *Félix Arnaudin: Imagier de la Grande Lande* (Collection »Aquitaine«). Périgueux: Fanlac.
- Schmoll, Friedemann. 2005. »Wie kommt das Volk in die Karte? Zur Visualisierung volkskundlichen Wissens im »Atlas der deutschen Volkskunde.« In *Der Bilderalltag: Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33), hgg. von Helge Gerndt und Michaela Haibl, 233-250. Münster et al.: Waxmann.
- Siegel, Elizabeth. 2010. *Galleries of Friendship and Fame: A History of Nineteenth-Century American Photograph Albums*. New Haven und London: Yale University Press.
- Starl, Timm. 1983. »Sammelfotos und Bildserien: Geschäft, Technik, Vertrieb.« *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 3(9): 3-20.
- Synofzik, Thomas, und Jochen Voigt. 2006. *Aus Clara Schumanns Photoalben: Photographische Cartes de Visite aus der Sammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau*. Chemnitz: Edition Mobilis.
- Voigt, Jochen. 2006. »Cartomanie und Albumkultur im 19. Jahrhundert.« In *Aus Clara Schumanns Photoalben. Photographische Cartes de Visite aus der Sammlung des Robert-Schumann-Hauses Zwickau*, hgg. von Thomas Synofzik und Jochen Voigt, 18-32. Chemnitz: Edition Mobilis.
- Voss, Julia. 2008. »Darwin oder Moses? Funktion und Bedeutung von Charles Darwins Porträt im 19. Jahrhundert.« *N. T. M. Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 16: 213-243.
- Warneken, Bernd Jürgen. 1999. »»Völkisch nicht beschränkte Volkskunde« – Eine Erinnerung an die Gründungsphase des Fachs vor 100 Jahren.« *Zeitschrift für Volkskunde* 95: 169-196.
- Warneken, Bernd Jürgen. 2005. »Das primitivistische Erbe der Volkskunde.« *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 108: 133-150.
- Wöhler, Renate. 2015. »Einleitung.« In *Wie Bilder Dokumente wurden: Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, hgg. von Renate Wöhler, 7-24. Berlin: Kadmos.

Adapting Parisian *physiologies* to the Streets of London:

Albert Smith's Social Zoology

Anna Kuprian

Abstract

Adapting the widely popular urban genre of the French *physiologies*, medically-trained journalist, novelist, and public lecturer Albert Richard Smith (1816-1860) introduced a series of “natural histories” or “social zoologies” of society to 1840s London. His humorous accounts of modern English character types, such as “the gent”, “the ballet-girl”, and “the idler”, followed the format and content of their French models and achieved similar success. In his observations of social life, Smith combined satirical, yet detailed descriptions of London types, institutions, and neighborhoods with a mock-scientific style of zoological classification for comic and descriptive effect. Following Smith's development of a popular “social zoology”, this article elaborates the specific mid-nineteenth century interest in social types of urbanizing societies and the trend of “physiological” cultural analysis along the Paris-London axis. By analyzing the volumes *The Natural History of the Gent* (1847) and *The Natural History of the Idler upon Town* (1848), I discuss how Smith produced social knowledge less as “guides proper” for the new masses of the metropolises, but rather by providing space for critical self-reflection for his broad middle-class readership.

Introduction

Our lively neighbours on the opposite side of the Pas de Calais [...], have lately shot off a flight of small, literary rockets about Paris, which have exploded joyously in every direction, producing all sorts of fun and merriment, termed Les Physiologies—a series of graphic sketches, embodying various everyday types of characters moving in the French capital. In the same spirit we beg to

bring forward the following papers, with the hope that they will meet with an equally favourable reception. (Smith 1841: 142)

Thusly Albert Richard Smith (1816-1860) introduces his series “Physiology of the London Medical Student”, the first of multiple snapshots of daily life of 1840s London. In tone and format, Smith’s detailed and humorous descriptions follow the distinctively Parisian genre of the *physiologies*—pocket-sized, cheap, and profusely illustrated booklets on urban social types—which were hugely popular in the 1840s. Early in the decade, Smith first adapted the French model to the streets of London in his articles for *Punch*, a newly established satirical magazine launched by journalist Henry Mayhew and illustrator Ebenezer Landells. Later in the decade, he expanded on his physiological writing in a series of books advertising a “social zoology” of English metropolitan archetypes, including titles such as *The Natural History of the Gent* (1847) and *The Natural History of the Idler upon Town* (1848). Realizing Smith’s ambitions as described in the above quote, his “natural histories” proved successful and sold widely, demonstrating the widespread interest in types of industrialization and urbanization processes and the *en vogue* physiological style of social analysis along the Paris-London axis.

In line with the positivistic-materialistic spirit of the Enlightenment, the *physiologies*, not unlike the emerging social sciences, borrowed terminology (already present in their titles), empirical methods, and analytical approaches from the natural sciences and applied them to the study of social life. As a commercial and lay reader-oriented genre, this served descriptive and comic effects, visible in not only the often biting satire of the middle-class types depicted, but also in the parody of the lofty scientific approaches the authors imitated. While the Parisian *physiologies* have been deemed “innocuous” (Benjamin 1983: 36) attempts to make fast-changing urban environments more legible and thus penetrable to their readers, this article follows recent scholarship promoting a more complex view of the literary and proto-sociological value of the genre (see, for example, Stiénon 2012; Lauster 2007; Lyon-Caen 2004; Preiss 1999). Given that society was predominantly described and analyzed within literary production in the first half of the nineteenth century (see Heilbron 2004; Lepenies 1985), this article aims to explore Smith’s “social zoology” as an early urban genre of sociographic¹ (self-)observation. How did

1 For a critical discussion of the term, see the introduction to this volume by Christiane Schwab.

Smith adapt the French genre of the *physiologies* to examine the societal transformation processes of the English metropolis? How did he depict, describe, and analyze, often with sharp satire, social phenomena of daily life? How did his series draw on concepts and empirical methods from the natural sciences to depict and classify social types? Finally, how did he combine elements of social research and entertainment to meet the interests of his broad middle-class readership?

By focusing on their English adaptations, I aim to add to an existing body of research which has primarily focused on the French *physiologies*, with some notable exceptions.² This article begins by contextualizing the genre within the wide-reaching transformations in the French capital after the July Revolution (1830). It goes on to consider Smith's own time spent in 1830s Paris and his early journalism, including his physiological writings for *Punch*. The article proceeds to discuss his immensely successful series of natural histories of social types and offers a close reading and in-depth analysis of the content, representational strategies, and stylistic elements of two volumes: *The Natural History of the Gent* (1847) and *The Natural History of the Idler upon Town* (1848). The selection is based on both the "gent" and the "idler" being particularly illustrative of the mid-nineteenth-century transformations of the English metropolis. As examples of lower-middle-class upward social mobility, they are furthermore emblematic of a broader theme of the series. While not accessible to most, upward social mobility was nevertheless a constant preoccupation in the mid-nineteenth century (see Wechsler 1982), and English literary scholar Elisabeth Jay (2016: 217) notes that the style of the French *physiologies* "readily translated into satire of middle-class English pretensions". The article concludes by assessing Smith's series of physiologies and natural histories as early formats of social knowledge production which worked not so much as "literary guidebooks" (Ferguson 1994: 55) to the city, but as a space for introspection and self-examination for a wide audience.

2 See, in particular, Margaret Rose's (2007: 24-45) introduction to her reproduction of Louis Huart's *Physiology du flâneur* and Smith's *Natural History of the Idler upon Town*; see also Lauster 2007: 257-260.

Satirical chroniclers of the modern metropolis: Paris *physiologies* as a genre of urban observation

Literary scholar Martina Lauster (2007: 1) highlights that serial publications of typological literature developed across Europe between 1830 and 1850, and proceeds to encapsulate all literary and journalistic sketches which take “the visible world as its point of departure for the categorization of types” under the term “physiologies”. This article, however, does not make use of the term in this broad sense, but rather to delineate the subgenre of (French) sketch writing which, according to Lhéritier (1957), Preiss (1999), and Stiénon (2012), is defined through its uniform and fixed format. Its elements included: a small and highly portable size, length of about a 100 to 120 pages, multitude of illustrations, and the relatively inexpensive price of one *franc*. These monographs on urban types, such as the *flâneur* or the *grisette*, deal with a broad range of middle-class life according to profession, age, and gender, and were hugely popular in mid-century Paris. During their zenith from 1840–1842, an estimated 120 different physiologies were issued with approximately 500,000 copies sold for a population of just over one million (Sieburth 1984: 163). Eminent writers, obscure novices, and leading draughtsmen of the time developed the *physiologies* into an independent semi-journalistic genre. This occurred most notably under the publishing house *Maison Aubert*, which serialized some physiologies as articles in journals such as *Le Charivari* before issuing them as paperbound volumes.

These emerging forms of journalistic writing were made possible due to technological advances in printing and marketing techniques as well as the rise of a new mass readership (Mainardi 2017). They were also spurred on by the continuous social, political, and topographical transformations of the French capital following the July Revolution, from unprecedented urban growth, to thorough reconstruction of the city’s environment, to persistent political unrest (see Jay 2016: 35–36). As art historian Judith Wechsler (1982) demonstrates, writers and draughtsmen often focused on the portrayal of “modern life” using Parisian types to make sense of the burgeoning and evolving city to its inhabitants (see also Lyon-Caen 2004). Such a “metropolitan ethnology” (Waters 2013: 28) was popular with contemporaneous readers, made evident by the marketability of other forms of panoramic literature such as the larger, more expensive, multi-volume national type collections *Paris ou le livre de cent-et-un* (1831–1834) and *Les Français peints par eux-mêmes* (1840–1842) (see Kuijk 2018). By comparing adverts for the

tableaux and *physiologies* in her book *Mastering the Marketplace: Popular Literature in Nineteenth-Century France*, French scholar Anne O'Neil Henry (2017: 23–26) highlights that these two genres had a common set of illustrators, authors, and themes, but were packaged differently, sold at significantly disparate prices, and seemed to target distinct audiences by way of their publisher's marketing strategies (see also Preiss 1999; Sieburth 1984).

As the title suggests, the genre of the *physiologies* borrowed from the natural sciences in terminology and approach, particularly applying natural historians' methods of observation and taxonomical categorization to the humorous description of social life. This correlates with a broad-scale "empirization" of social thought in the eighteenth century (Heilbron 1995), when the study of social life was moving away from theological and metaphysical speculation and towards the positivistic-materialistic spirit of the Enlightenment (see also Vermeulen 2015; Moravia 1973). This is represented in the widespread medical literature explaining psychological and moral dimensions of human existence through its physical conditions, such as Pierre-Jean-George Cabanis' (1757–1808) *Traité du physique et du moral de l'homme* (1798/99). Similarly, the emulation of natural science principles was central for the emerging social sciences in the nineteenth century, and early practitioners of anthropology and ethnology were commonly educated in medicine, natural history, or zoology (Sera-Shriar 2016). This zeitgeist is also pervasive in mid-nineteenth-century popular culture, where physiognomic and phrenological approaches—reading character from people's outer appearances, particularly the form of the skull in the latter case—found widespread application. While the *physiologies* can also be characterized as a "description of people from without" (Wechsler 1982: 13), they were less concerned with bodily clues, but portrayed urban types chiefly through their habits and customs, showing, among other things, where people lived, how they dressed, and how they talked. Accordingly, they were described as "études de mœurs", i.e. studies of social behavior and interactions, by some of the authors themselves (see, for example, Huart 1841a: 31; see also Biesbrock 1978: 9–12).

Louis Huart's (1813–1865) *Physiologie du flâneur* (1841), published by *Maison Aubert* at the height of the genre's success, is an illustrative example of the mock-scientific approach of these humorous "studies of mores". The monograph describes different social types in their daily appearance from the author's self-humorous perspective who presents himself as an expert. In the introduction, Huart (1841b: 8) parodies the works of philosophers, natural historians, and popular physiognomists who saw people defined though certain

traits and gives a new definition of “man” as “[a]n animal with two legs, without feathers, in an overcoat, smoking and strolling [flanant]”³. Starting from this general characterization, the book progresses to classify the behaviors of the species *flâneur*, describing “the perfect flâneur” (“le parfait flâneur”) (53-59), but also various species and sub-species of the type found in the streets and arcades of Paris. Chiefly, Huart distinguishes multiple “false” *flâneurs*, such as “the foreign onlooker” (“le badaud étranger”) (39-45) or “the pavement beater” (“le batteur de pave”) (46-52) and even offers advice to novice *flâneurs* (113-126). Drawing on the rhetoric of natural history, Huart transformed daily Parisian life into a zoological exhibition of different “strolling” or “idling” human species, and by contrasting these types he made a variety of satirical observations of the daily life of the metropolis and its inhabitants.

Due to their lighthearted tone and commercial appeal, seminal works on the *physiologies* in the twentieth century have chiefly characterized them as a “petit bourgeois genre virtually devoid of genuine social insight” (Benjamin 1983: 170). Recent scholarship, however, has foregrounded them as more ambiguous and dynamic, demonstrating their literary as well as proto-sociological value. In particular, critics have highlighted how the “mises en types” (Lyon-Caen 2004: 319) strove to describe, classify, and understand the vast and rapid transformations of the city. Sieburth (1984) has affirmed the idea that *physiologies* made the urban environment more legible and transparent, and thus controllable to their readers. More recently, Miranda Gill (2009: 73) has expanded this argument by stressing that the genre was “capable of registering the novel and the ephemeral in city culture” and thus functioned both to “reassure[...] and orient[...] city dwellers”. However, following the work of Nathalie Preiss (1999), critics such as literary scholar Margaret Rose (2007) have argued that these views fail to account for the irony and satire which permeates throughout the genre (see also Lauster 2007). Indeed, rather than reassuring readers of the familiarity with their environment and the people around them, the genre shows “how irony, parody, satire and caricature grew in the nineteenth century both as popular genres and as antidotes to what have been described as the unhappy tribulations of the increasingly ‘velociferic’ and apparently unreflexive life of the large metropolis” (Rose 2007: 73). With the genre’s oscillation between empirical observation and entertaining hyperbole, irony, and satire in mind, the article goes on to explore how Smith

3 “[...] un animal à deux pieds, sans plumes, à paletot, fumant et flanant”; all translations from French are my own unless stated otherwise.

developed his “physiological” style of social analysis, beginning with his early journalism.

Sketches of Paris: Smith's early journalism

Smith was one of the most prominent writers of his time and an important figure on the literary market, even though today, he “is the most famous Victorian nobody has ever heard of” (McNee 2015: 7). Born in Chertsey, Surrey, in 1816, Smith first followed in his father's footsteps before abandoning his medical career for a literary one. He was one of the first regular contributors to the satirical journal *Punch*, published in a multitude of other periodicals, such as *Bentley's Miscellany* (1836-1868), and wrote plays, songs, and novels. The novels were often serialized in periodicals before being published as books, and fellow journalist and writer John Hollingshead (1895: 142) described them as “admirable mixtures of Bulwer and Dickens”. Smith edited several periodicals over the course of his lifetime, including the *Punch* rival *The Man in the Moon* (1847-1849) together with Angus B. Reach. Ultimately, he would become best known for his entertaining performances about his travels in the Middle East and his ascent of Mont Blanc in the early 1850s (McNee 2015; Fitzsimons 1967), which Lauster (2007: 256) considers a theatrical continuation of his journalistic sketch writing of the 1840s.

Like many British writers of the time, Smith started his journalistic career in Paris while pursuing studies in an altogether different area of expertise. After his medical education at Middlesex Hospital in London, Smith continued his training at the *Hôpital Hôtel-Dieu* in Paris in 1838. The French capital not only offered Europe's finest medical education at the time, but training at many of the clinics was also free for foreigners already enrolled at a home institution (Jay 2016: 170). As the main accident and emergency hospital for Paris, the *Hôtel-Dieu* was a popular venue for the education of young doctors, not least because it tended to receive patients with unusual ailments (McNee 2015: 22-23). By 1835, it is estimated that about 300 British medical students a year could be found in Paris (Jay 2016: 170). At the *Punch* table alone, Smith would be part of a trio of former medical professionals who studied in Paris, which included his friend and illustrator John Leech. In Smith's early writing, he gives hints about his possible motivations for choosing the uncertain life of a journalist over that of a doctor, stating sarcastically: “Next to imprisonment for debt there are few positions in life more cheerfully exhilarating than that

of house-surgeon to a hospital" (Smith 1842a: 145). In any respect, "[a]s both a former medical student familiar with serious medical physiologies and reader of the ironic physiologies", Rose (2007: 26) notes that "Smith was well placed to introduce the latter genre to the English-speaking reader".

Before he left for Paris, Smith wrote his very first publication, a pamphlet criticizing the pseudo-science of phrenology. Probably not incidentally, it was favorably reviewed by the same periodical that would go on to publish his first series of journalistic sketches which he sent back to London from Paris. *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* (1822-1849) was a popular two-penny weekly which, as the title suggests, aimed to provide a mixture of entertaining and educational content. Smith's series titled "Sketches of Paris",⁴ published under the rubric "Manners and Customs", fulfilled this aim by providing detailed descriptive and humorous accounts of customs, institutions, and places in the French metropolis. As was common in periodical journalism of the time, articles in the *Mirror* were authored anonymously, and Smith signed his short sketches with "Knips". Smith's early series of sketches show how he honed his craft, meticulously describing people and customs of the French metropolis based on (seemingly) direct observation. They also include early attempts to classify social types, many of which reappeared in later works, such as the medical student, the *grisette*, and the *flâneur*.

In his first article, Smith describes the "travelling English" who go to see Paris with the help of *Galignani's Paris Guide or Stranger's Companion through the French Metropolis*, concluding that "there is much more behind the curtain that has escaped their observation" (Smith 1839a: 23). Smith sets out to deliver "sketches of life and manners, and not of bricks and mortar" (Smith 1839a: 23) and authentic accounts of life in the French capital that are often unnoticed by an English visitor. The educational, but entertaining spirit of the periodical in mind, Smith assured his readers that "[w]e shall not worry you with statistics or dates", but instead, "we will strive to show you how our fellow-creatures move and act in the gayest capital in the world" (1839a: 23). To affirm

4 The series "Sketches of Paris" in *The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction* includes the following articles: "Our Avant-propos" (12.1.1839: 22-23), "A Fête" (19.1.1839: 36-38), "The Omnibuses" (26.1.1839: 52-53), "The Quartier Latin" (2.2.1839: 71-72), "An Execution" (9.2.1839: 88-89), "A French School" (16.2.1839: 100-102), "The Morgue" (23.2.1839: 118-119), "The Gardens of the Tuileries" (9.3.1839: 151-152), "A Masked Ball" (16.3.1839: 167-168), "A Stroll in the Champs Elysées" (30.3.1839: 197-198), "The Theatres" (27.4.1839: 260-262), and "Musard's" (18.5.1839: 308-309).

his accounts of Parisian manners and customs as factual and credible, he states that “we are not writing from imagination, neither are they penned in a carpeted room, with a coal fire in our own country” (Smith 1839a: 23). Instead, he establishes the authenticity of his personal narrative—central to the travel report and other social sketch writing of the time as well as sociographic and ethnographic writing today—as a means of producing reliability. He does so by referencing his direct environment: “we date them from our *appartement* [sic!] *meublé*, in the Rue de Vaugirard, with a tiled floor, three logs of wet wood sulkily burning on the hearth, [...] and a fine view of the towers of St. Sulpice, crowned with their telegraphs, and surrounded by innumerable chimney-pots, from the windows” (Smith 1839a: 23).

After establishing this claim on true-to-life observations and descriptions, Smith proceeds to lead the readers through Paris in the eleven subsequent articles, strolling down streets and boulevards, visiting theatres and cafés, and spending time in the city’s gardens, among other things, giving insight not only into Parisian life, but also into the character of the English capital in contrast to France’s (see, for example, Smith 1839b on the difference between French *fêtes* and English *fairs*). The employed method of first-hand observations of whatever the narrator encounters on his city strolls is common in much social sketch writing of the time, and Smith directly acknowledges Charles Dickens’ *Sketches by Boz* (1836), a collection of essays on London and its inhabitants, as a direct model for his own series (see Smith 1839a: 23). In a similar fashion as his model narrator Boz, Smith asks the reader “to take our arm” (Smith 1839c: 197) and accompany him on his strolls through the French metropolis.

Interestingly, Smith locates the Parisian *flâneur* on the same promenades that Huart (1841b: 100–112) will identify as the type’s favorite haunts in his *physiologie* published two years later. Walking through Tuileries Garden, for instance, he instructs his readers to observe the Parisian fondness for “walking about” and “loitering” (Smith 1839d: 151), depicting various people and leisure activities at different times of day. Foreshadowing the classifying approach central to his physiological writing, he already delineates Parisian loiterers as “a certain class of society in Paris which had made the Tuileries its theatre—its world” (Smith 1839d: 152). Walking on the Champs Élysées, Smith proceeds to guide the reader: “We will seat ourselves, if you please, on the rails at the entrance, and see what is going on around us, for the Champs Élysées is the grand resort of all the street exhibitions of Paris” (Smith 1839c: 197). Here, Smith observes a multitude of types of people who frequent the boulevard and

also reenounters the class of the “loungers” (1839c: 198), this time sitting in cafés which he describes in passing. In his last sketch on the Musard’s promenade concerts, Smith writes again of the *flâneurs*, whose habits of strolling about in fine weather, frugality with money, and choice of clothes he depicts as character traits of the whole social “class” (Smith 1839e: 308).

In his last installment of the series, he thanks readers for their attention to an “unknown contributor to a London periodical” (Smith 1839e: 308-309) and signs the article with his name, breaking with the convention of journalistic anonymity of the time. This might be read as representative of his “tireless self-promotion” (McNee 2015: 8) and the fact that he viewed “journalism as a trade rather than a gentlemanly pursuit” (Jay 2016: 223), a point I will return to later. He also referred to himself “as the student of the Quartier Latin” (Smith 1839e: 309), thereby making specific reference to his actual area of residence in Paris. Providing this location is meaningful not least because some of the most famous French writers and draughtsmen, such as Gavarni, were “sketching” social types including the student, the artist, the *grisette*, and the beggar in the Quartier Latin before Smith (see Fitzsimmons 1967: 24). He concludes the series by announcing his imminent return to England: “We began to write our sketches in the heart of Paris—we finish them in ‘Merry England’” and ensures the reader that “we have returned with an English heart and English feelings, unbiassed by prejudice or comparisons, to appreciate the unequalled liberality, comfort, and civilization, of our own fair land” (Smith 1839e: 309).

Adapting a French genre to the streets of London: *Physiologies* in Punch

After returning from Paris and setting up his own medical practice as a dentist-surgeon in London, Smith maintained his medical profession while further venturing into journalistic writing before abandoning the former for a full-time literary career. He penned a series of humorous articles dealing with his professional experiences for the *Medical Times* titled “The Confessions of Jasper Buddle, a Dissecting Room Porter”⁵, and signed it as “Rocket”. His se-

5 The series “The Confessions of Jasper Buddle, a Dissecting Room Porter” appears in the *Medical Times* Volume 1 of 1840 (135-136, 159-160, 171-172, 195-196, 207-208, 219-220, 243-245, 266); Volume 2 of 1840 (7, 19-20, 43-44, 55-56, 67-68, 79-80); Volume 3 of 1840 (31-32, 43-44, 55-56, 69-70, 80-81, 103-104, 116-117, 128-129, 151-153, 214-215, 236-237,

ries “Physiology of the London Medical Student”⁶ was published anonymously in the very first volume of *Punch, or The London Charivari*. It is in this series that Smith first applied a humorous, “physiological” analysis, inspired by the metropolitan taxonomy he saw displayed in the Parisian press and which he knew how to adapt. The style of the *physiologies* was particularly well suited for the new satirical magazine “[w]ith its eclectic mixes of jokes, puns, parodies, cartoons and social and political commentary” (Leary 2014: n.p.). Indeed, in referring to *Le Charivari* in its subtitle, *Punch* acknowledges as its model the very Parisian magazine where many of the French *physiologies* were serialized before being reprinted in their characteristic booklet format. Smith’s series also directly recognizes the French genre it builds on by a reference to the *physiologies*, as quoted at the beginning of this article, and boasts a pioneering position in adapting the genre to an English-speaking audience (Smith 1841a: 142).

In his first series for *Punch*, Smith gives an account of the varieties, behaviors, and habits of the London medical student, clearly drawing from his own life. Putting his professional knowledge to humorous use, the series is replete with scientific terms, inventions, and theories applied to the study of seemingly mundane details of the everyday life of the type. Smith (1841a: 142) presents his series as a course in physiology, but not of “the human race generally”, as one would find in medical books, but “of one species in particular”. The introduction reassures the reader of the text’s reliability and authenticity, stating that it exhibits “a truth to nature only exceeded by the artificial man of the same material in the Museum of King’s College” (Smith 1841a: 142). Similar to his “Sketches of Paris”, Smith (1841a: 142) emphasizes the immediacy of his account, noting that “PUNCH has entered as a pupil at a medical school (he is not at liberty to say which)” to investigate the type’s “propensities”, and appeals to the medical students directly “to look upon him as one of your own lot”. The subsequent eleven articles follow medical student “Joseph Muff”, presented as the author of the series, who offers an account of the “class” or “species” of the London medical student, and the numerous “instincts and different phases, under which this interesting race appears”

271-272, 282-283, 295-296, and 308-309); and Volume 4 of 1841 (15, 27, 39-40, 48-50, 63-64, 75-76, 99-100, 111-112, 135-136, 156-158, 184-185, 204-206, 231-233, 252).

6 The series “Physiology of the London Medical Student” appears in *Punch, or the London Charivari* Volume 1 of 1841 (142, 154, 165, 177, 185, 201, 214-215, 225, 229, 244, 253, and 265).

(Smith 1841a: 142). The series places him⁷ in the lecture and dissecting halls, but is primarily concerned with his leisurely activities and pastimes, “displaying a wonderful intimacy with the rough and noisy world with which it dealt” (Spielmann 1895: 306). The articles recall a natural historian’s account of a butterfly and chronicle the “entomological stages of his [the medical student’s] being” (Smith 1841b: 265) until his Latin Examination, where “the economy of our friend undergoes a complete transformation, but in an inverse entomological progression—changing from butterfly into the chrysalis” (Smith 1841c: 213).

Smith’s 1842 series “Curiosities of Medical Experience”⁸ reintroduces Joseph Muff having graduated from medical student to medical practitioner. Smith not only draws on his own time as a medical student and practitioner, but also begins to scrutinize other social types of the metropolis, particularly those he can easily satirize for their middle-class pretensions. The same year, he continues his physiological writings in *Punch* with a new series titled “Physiology of London Evening Parties”,⁹ for which he reuses the pseudonym “Rocket”. The twelve articles describe the lengthy and meticulous preparations for, and execution of, a typical evening party, which Smith uses as fodder to concoct a humorous study of “modern” society. From the point of view of an objective narrator, using the impersonal plural form (“we see”, “we observe”, “we know”), the series introduces various social types, such as “The Belle of The Evening”, “The Uninteresting Young Lady”, and “The Old Young Lady”, observing and describing their clothes, mannerisms, and interactions. At the same time, it follows certain individuals, such as “Mr. Ledbury”, who reappears in Smith’s novel *The Adventures of Mr Ledbury* serialized in *Bentley’s Miscellany* the same year. As a lawyer’s clerk with greater aspirations in life, Ledbury fittingly represents the middling classes and their preoccupation with upward social mobility, and also appears as an acting individual by way of dialogues and anecdotes. Oscillating between classification and

7 The gendering is intentional: “fair girls” are only acknowledged as readers of the series, “whose brothers were following the same path we have travelled”, in the conclusion to the series (Smith 1841b: 265).

8 The series “Curiosities of Medical Experience” appears in *Punch, or the London Charivari* Volume 2 of 1842 (145-146, 155-156, 165-166, 187-188, 197-198, 207, 217-218, 227, 237-238, 247-248, and 257).

9 The series “Physiology of London Evening Parties” appears in *Punch, or the London Charivari* Volume 2 of 1842 (14, 24-25, 35-36, 43, 54-55, 75-76, 85-86, 95-96, 105-106, 115-116, and 125-126).

individualization, Smith applies a common strategy of sketch writers of the time (see, for example, Waters 2013), one which he would implement again in later descriptions of social life.

His sometimes scathing narratives of flouting contemporary social groups ignite in his “mock anthropology” (Rose 2007: 40; see also Young 1999: 67) “Physiology of the London Idler”,¹⁰ which was ultimately his last series for *Punch* before he was ousted from the journal at the end of 1843. The reasons for his dismissal are not entirely clear, but there were claims that he showed printer’s proofs of future *Punch* numbers to drinking companions and rumors of plagiarizing French pieces (Altick 1997: 50–51). His series of articles on the various types of London idlers are admittedly based on Huart’s *Physiologie du flâneur* (1841) as discussed in a previous section, but are not a direct translation of the French work. Rather, they apply Huart’s method of dissecting Parisian society to the streets of London, displaying the English metropolis’ contemporary urban spaces, leisure activities, and social customs (see also Briggs 2014; Rose 2007). In the series, Smith himself adopts the role of the “idler”, loitering on the city’s streets to observe the urban type in his¹¹ daily appearance. Given that Smith went on to use his *Punch* series as the basis for his books *The Natural History of the Gent* and *The Natural History of the Idler upon Town* published later in the decade, I will discuss the stylistic elements Smith uses to describe and classify London idlers in detail in the next sections.

Natural histories of human specimens: Towards a social zoology of 1840s London

After his time at *Punch* ended in 1843, Smith continued to contribute to periodicals, authored an expansive amount of plays and novels, and edited the *Punch* rival *The Man in the Moon*, together with Angus B. Reach. He resumed metropolitan taxonomy in his journalistic writing, such as the “Popular Zo-

10 The series “Physiology of the London Idler” appears in *Punch, or the London Charivari* Volume 3 of 1842 (4–5, 13, 14–15, 24–25, 37, 60–61, 70, 82–83, 96–97, 102–103, 110, and 123–124).

11 Again, the gendering is intentional, as the nineteenth century *flâneur* was commonly considered a masculine role, and Smith does not explicitly consider any women to be idlers.

ology”¹² series for *Bentley’s Miscellany*, and in 1847 released a series of “natural history” books advertised as a “social zoology”¹³ by his publisher David Bogue, well known for importing French lithographs. Pocket-sized, profusely illustrated, and inexpensively priced at a shilling each, these booklets were a precise imitation of the French *physiologies* in all but name. Smith claimed the need to shed the word “physiology” from his articles’ titles in 1842:

For the first time since we have been permitted to supply continuous papers to the columns of PUNCH, we have discarded the term physiology, from the head of our articles. It is true we borrowed it from France, and as long as we kept it to ourselves in England, it was all very well; but a crowd of imitators—professors of the sincerest flattery—have scrambled after us, including a contributor to the New Monthly. (Smith 1842b: 198)

While he omits the word “physiology” from his new series, Smith replaces it with a similar term and publishes a series of “natural histories” of urban types, which comprises five volumes in total: *The Natural History of the Gent* (1847), *The Natural History of the Ballet Girl* (1847), *The Natural History of ‘Stuck-Up’ People* (1847), *The Natural History of the Idler upon Town* (1848), and *The Natural History of the Flirt* (1848).

Whether intentionally or not, Smith’s titles align him with the emergent disciplines of anthropology and ethnology: before these terms became widespread in the 1850s and 1860s, early practitioners commonly described their field of research as a branch of natural history (see Sera-Shriar 2016; Vermeulen 2015). Three years before the publication of Smith’s series, the surgeon Richard King delivered his first-anniversary address to the *Ethnological Society of London*, where he defined the young scientific field as “the natural history of man” (King 1850: 9). A year before that, ethnologist James Cowles Prichard published *The Natural History of Man* (1843), in which he drew from his medical training to build his methodology for studying human diversity utilizing observational practices and classificatory frameworks from naturalists like Linnaeus (Sera-Shriar 2016). In the second half of the century, the accepted founding father of British anthropology, Edward Burnett Tylor (1832–1917), presented anthropology as a natural history of human culture, arguing

12 The series “Popular Zoology” appears in *Bentley’s Miscellany* Volume 19 (316–322, 404–412, 512–519, and 574–581) and 20 (76–82) of 1846.

13 See, for example, the advertisement in the *The Examiner*, September 25 issue of 1847, p. 624; see also Rose 2007: 204.

[...] that the history of mankind is part and parcel of the history of nature, that our thoughts and wills, and actions accord with laws as definite as these which govern the motion of waves, the combination of acids and bases, and the growth of plants and animals. (Tylor 1891 [1871]: 2)

Accordingly, anthropology's comparative method follows well-established guiding principles: "A first step in the study of civilization is to dissect it into details, and to classify these in their proper groups" (Tylor 1891 [1871]: 7). Thus, the anthropologist or ethnographer must act as an impartial observer who classifies human diversity after having empirically identified and codified the observed phenomena.

Smith similarly, if ironically, presents his series of natural histories in line with the works of prominent naturalists as attempts to compensate for the absence of human variety in their writings, as demonstrated by the following quote:

After the unceasing labours of Cuvier, Linnæus, Buffon, Shaw, and other animal-fanciers on a large scale, had surmounted the apparently impossible task of marshalling all the earth's living curiosities into literary rank and file [...] we follow with this our Social Zoology, after more elaborate essays on different varieties of the human race. (Smith 1847a: 7-8)

Works of natural history are parodied throughout this series (see also Smith 1848b: 14-17), for instance, when Smith directly mocks the *Penny Magazine's* (1832-1845) regular printing of illustrated zoological texts and bemoans the absence of social types such as "the flirt" (Smith 1848a: 14-17). Regular comparisons of certain types of society with animals in both text and illustrations are also prevalent throughout the five volumes. *The Natural History of 'Stuck-Up' People*, for instance, shows an archetypal "stuck-up" person posturing as a peacock on its title page. With this depiction, Smith follows a long-standing tradition of animal-human amalgams used as an analogy for human character as well as for comedic effect (see Gill 2009). Following his *Punch* series, the volume on "'stuck-up' people" resumed Smith's endeavor to malign social climbers, following an exemplary "stuck-up" family in their daily life. The theme is also central to his volumes on "the gent" and "the idler", discussed in detail in the following two sections, which demonstrate Smith's approach of "typecasting" of the lower-middle-classes inspired by Huart's *Physiologie du flâneur*.

The Natural History of the Gent (1847)

Smith begins his series with the immensely popular *The Natural History of the Gent* in April 1847. Based on Huart's *Physiologie du flâneur* (1841), these articles on the various types of London idlers are largely an extension of two chapters of the "Physiology of the London Idler" in *Punch*.¹⁴ Notably, there is no figure like the gent in the French model, and indeed, Smith (1847b: 99) goes on to insist that he is a thoroughly English phenomenon: "We believe, with sorrow, that this offensive race of individuals is peculiar to our own country: we know of no foreign type answering to them." As Jo Briggs (2016: 16) argues, the gent was "a lightning rod for a number of tensions that characterize the mid nineteenth century", chiefly by acting as a "lower-class male type [who] epitomized vulgar and potentially unruly popular consumerism at mid century" (see also Gill 2009). Whereas in Smith's 1842 series, the gent is one among many London street loungers, later in the decade, he deemed him significant enough to expand on in articles for *Bentley's Miscellany* (Smith 1846a, b) and his series of natural histories. The reception of Smith's *The Natural History of the Gent* confirms a widespread fascination with the type, selling 10.000 copies in a short period of time (Vizetelly 1893: 136).

Smith met the demand for "knowing" the gent by elaborating on his nature and defining his clothes, haunts, habits, and manners precisely. In the first chapter, "What the gent is generally", Smith declares this social type a distinctively "modern" phenomenon and of such recent emergence that one was hard-pressed to find any descriptions of him:

The Gent is of comparatively late creation. [...] After much diligent investigation, we find no mention made of the Gent in the writings of authors who flourished antecedent to the last ten years. [...] He is evidently the result of a variety of our present condition of society—that constant struggle to appear something more than we in reality are, which now characterizes every body, both in their public and private phases. (Smith 1847b: 3)

To unveil the gent's pretensions, Smith first distinguishes some general attributes of the type. Through the narrator's descriptions of three gents he met on the roof of an omnibus, in the streets, and in the theatres, respectively, specific common "gentish" characteristics start to emerge. First and

14 Smith acknowledges his previous writings on the gent in the preface to *The Natural History of the Gent* (see Smith 1847b: vii).

foremost, they dress in flamboyant clothes, with bright colors and loud patterns; wear shiny accessories; carry a cane in most instances; and all smoke cigars. These shared features are caricatured in the many wood-engraved illustrations, which depict the gent in exaggerated “fashionable” silhouettes and accessories, sometimes to clownish or grotesque proportions. The illustrations are instrumental in rendering the gent an easily recognizable type and, as Smith (1847b: 21) himself signals, are there to help his contemporaries see the gent and distinguish him from other individuals encountered in the city.

Having observed these first shared characteristics, Smith (1847b: 10) concludes with some irony that the “the Gents must be a race by themselves, which social naturalists had overlooked, deserving some attention”, which the publication aims to give by “studying their habits”. The gent is chiefly defined through his characteristic display of cheaply acquired fashion where crowds gather, giving him an audience for his imitation of aristocratic style and leisure. Accordingly, Smith proceeds to classify the type into many sub-types who can be found at the theatres, tobacco shops, public dancehalls, seaside, horse races, and steam and rowing boats on the Thames. In the subsequent chapters on the different sub-types, Smith never describes individuals, but rather depicts the gent’s behavior as such, i.e., the type “gent”. The narrator reports in an impersonal and distant manner along the lines of “the gent does” and “the gent says”. Similarly, Smith’s monograph has no continuous narrative plot but displays him in a side by side of scenes and typical situations. These provide exemplary demonstrations of his traits and behaviors that Smith designates as characteristic for the whole “class”, a stylistic element he first applied in his “Sketches of Paris”. These demonstrations also help Smith fix the gent within specific spaces of urban leisure and consumption in 1840s London, providing a physiology not only of his type, but also the streets, buildings, and urban places where one can find him.

One such place is the *Lowther Arcade*, an indoor shopping street that Smith (1847b: 35) identifies as a popular whereabouts of the gent due to certain kinds of clothing and accessories, which, he claims, can only be found there. As Briggs (2016) notes, the *Lowther Arcade* offered spaces of leisure and consumption that mirrored aristocratic styles and was thus part of an attempt to “bourgeoisify” the West Strand in the 1830s. Describing its glittering stores and crowded aisles, Smith (1847b: 36–38) takes the *Lowther Arcade* as another place of social observation, following the various gents and “seedy foreigners” as well as “batteurs de pave”, referencing Huart’s “pavement beater”, he finds there, commenting on their clothes, manners, and habit of loitering around,

smoking cigars. Oscillating between entertaining satire and empirical study, Smith's (1847b: 36) observations lead him to argue that, by 1847, the *Lowther Arcade* had become "a frontier between the two hemispheres of London life", highlighting the ambiguous definitions of current social status. At mid-century, the *Lowther Arcade* offered not only a number of shops, well known for their widely displayed, cheap knickknacks, but also the *Royal Adelaide Gallery*, which originally offered didactic exhibitions of practical science, but was converted into one of the first dance halls aimed at a middle-class clientele, the *Laurent's Casino*, in 1846 (McWilliam 2019). A frequent visitor of the lounge, the gent type can be read as a destabilizing boundary figure drawing attention to how class is performed. He did so both through his clothing, and also through his membership among a relatively recent emergence of lower-middle-class men who worked as clerks or shop-assistants, allowing more free time for leisure activities: "The majority of them have evidently occupations, which keep them somewhere until four or five o'clock, and so they never come out in their full force until dusk, except on holidays" (Smith 1847b: 33-34).

Like Huart, who concludes his *physiologie* by giving advice for new *flâneurs*, Smith ironically presents his volume on the gent as a guidebook, but devises general rules about dealing with the type and demands society to shun the gents sufficiently to lead to their extinction. Envisioning an undetermined point in the future, Smith notes in the last chapter of the volume:

We trust the day will come—albeit we feel it will not be in our time—when the Gent will be an extinct species; his 'effigies,' as the old illustrated books have it, being alone preserved in museums. And then this treatise may be regarded as those zoological papers are now which treat of the Dodo [...] and possibly will give rise to as much discussion and investigation as the ibises and scarabæi in the Egyptian Room of the British Museum. (Smith 1847b: 104)

Despite his polemic against the gent, Smith also shows ambivalence toward the type he is describing. While the exact definition and classification of the gent's habits and haunts seem to allow his respectable middle-class readers, who "enjoy recognizing their neighbors (but not themselves)" (O'Neil-Henry 2017: 34) to distance themselves from the type, Smith also blurs the boundaries between his subject, on the one hand, and the reader and himself on the other. While his meticulous classifications of the gent aim to construct him as a separate and distinct "species", in the very first quote given at the beginning of this chapter, he argues that the disposition of the gent "characterizes every

body” (Smith 1847b: 3). By drawing self-mocking relations between the sort of entertainment the gent enjoys and his own work, Smith further blurs the lines between his readers and the type. For instance, describing the gent at the *Laurent’s Casino*, Smith (1847b: 67–68) notes: “When we first heard that M. Laurent was going to start a shilling concert and dance we were much disquieted; for we knew at what a rampant pitch Gentism would arrive there.” The price for this relatively cheap form of entertainment, which ostensibly lures the gent in, is exactly the same price paid for the booklet the readers bought. Here, Smith displays the same kind of ironic self-parody also used by Huart when derisively acknowledging his *physiologie’s* appeal for the *flâneur*.

Indeed, both Smith himself and the type of publication that he uses to inform his readers of the gent were often considered vulgar. Like the *physiologies* in France, the series of social zoologies were an inexpensive, commercialized form of literature, later collectively described by their printer, and rival publisher to Bogue, Henry Vizetelly (1983: 316), as “wretched little books”. There was general antipathy towards Smith himself from some of his fellow journalists, including William Thackeray who filled his seat at the *Punch* table. This stemmed from his “noisy self-assertion” (McNee 2015: 49), his disregard for high art and literature (regularly claiming that his own work was better than Shakespeare’s), and his loud, crude character (see also McNee 2015: 46–56; Leary 2010: 19), linking him with the gent he scathingly satirizes.¹⁵ However, Smith’s relatively modest social origins and proximity to the lower-middle-classes might have also offered him an advantage as a chronicler of mid-nineteenth-century London life. As a reviewer of a reprint of the “social zoology” series in the 1880s states, “Thackeray was too much of all time, Dickens too much of no time at all, to reflect the Middle-class Age with perfect fidelity” (Anonymous 1886: 465). The reviewer advises “the judicious historian of the future” to look to Smith’s series instead, concluding that “few more faithful or pleasant memorials than these little books remain of days [...] when England was still exceedingly English” (Anonymous 1886: 465).

The Natural History of the Idler upon Town (1848)

The Natural History of the Idler upon Town, which constituted the fourth volume of Smith’s series, brings into focus another “modern” type of the En-

15 In 1850, despite his mordant critique of the gent in the 1840s, Smith made the gent the hero of his book *Novelty Fair*.

glish lower-middle-class, based on the *Punch* series “Physiology of the London Idler”. Smith (1848b: 6) describes the idler as a “listless bachelor of small independence—that unfortunate medium, which debars him from indulging in the most available luxuries, whilst it gives him a distaste for any exertion”. Like his characterization of the gent, Smith thus illustrates that his lower-middle-class job affords the idler expanded time for leisure but a lack of money. The gent does not appear in this volume except to delineate the idler from the former and warn the reader not to conflate the two (see, for example, Smith 1848b: 13). Like Huart’s *Physiologie du flâneur*, Smith’s natural history of the idler provides contemporary and comic descriptions of the strolling types found in the arcades, exhibitions, and parks of London, where they visit the spectacles and events of the city they can observe and attend for free. While the figure of the idler, based on the French *flâneur*, has long been considered a distinctively Parisian phenomenon, recent scholarship has highlighted the mixed origins of the type (see, for example, Conlin 2013; Rose 2007). Similarly, Smith’s idlers can be seen both as London versions of Huart’s *flâneurs* and as extensions of his sketches of Paris in *The Mirror* and his earlier physiological writing for *Punch*. Interestingly, while he foregoes any mention of the word “flâneur” in his articles on the type in *Punch*, some “loungers” become “flâneurs” in his 1848 book (see Smith 1848b: 6, 87).

Echoing the introductory article to his “Sketches of Paris”, the preface to the volume presents the streets of London as a laboratory of urban study, defying what many of Smith’s (1848b: 5) “fellow-men” regard them as: mere “bricks and mortar”. Instead, the narrator exclaims, “[w]e adore the streets” and approaches them “as cheap exhibitions—*al fresco*—national galleries of the most interesting kind, furnishing ever-varying pictures of character or incident” (Smith 1848b: 5). Here, Smith not only defies the idea of the author-as-genius, who is only drawing from within, but also aligns himself with the social observer and the stroller-type he is about to describe. In ironic fashion, he depicts himself “loiter[ing] on the pavements” of the London streets, aiming to “draw our likenesses from the every-day life and every-day people we may there encounter” (Smith 1848b: 5-6). He also addresses his readers directly as “loitering *flâneurs*” and warns them that “a chiel’s [young man, lad] amang ye takin’ notes” (Smith 1848b: 6). Akin to his “Physiology of the London Medical Student”, Smith thus presents the study of the idler to have been executed “from within” and warns the class he is about to describe about his note-taking presence. Relating himself even more to the figure of a metropolitan ethnographer, Smith (1848b: 6) further assures the readers that “we will not

keep exclusively to the streets; if occasion requires it, we will follow the idlers of this great metropolis to their different haunts”.

A central element of the natural history of the idler, like Huart's *physiologie* and Smith's previous monograph on the gent, is the fastidious description and categorization of the “class” into different types and sub-types. The list of contents given at the beginning of the booklet already scrupulously and carefully categorizes the idler into various sub-types, and breaks down the study into individual parts. The idler is defined relatively throughout the volume, according to his different habits, customs, and outward appearance. Like Huart's distinction of “the perfect flâneur” from a series of “false” flâneurs, Smith (1848b: 13) contrasts the idler with other figures of the metropolis, such as the gent, with whom he shares a few characteristics, but is distinguished by his “quiet and unobtrusive” manner. Chapters on “The Exhibition Lounger” and “The Park Idler” find the types strolling in urban spaces of leisure similar to Huart's flâneur (and Smith's description of the type in his “Sketches of Paris”), juxtaposing, however, London's popular contemporary leisure spaces with references to particular places and attractions. Articles on “The West End Lounger” and “The Regent Street Lounger” similarly place the types in the centers of fashion of the English metropolis at mid-century, for instance, depicting them strolling around *Burlington Arcade* (a space for luxury shopping, contrasted with the *Lowther Arcade* described in his account of the gent). “The Visitor to London”, “The Mooner”, and “The Street Boy” resemble Huart's types of “le badaud étranger”, “le musard”, and “le gamin” respectively, but are all transferred to the streets of London, cataloging their attire, ways of speaking, and manners of idling at paradigmatic places of the city.

After giving brief descriptions of the types' defining traits, the narrator conveys typical situations from their everyday lives through direct observations. Similar to *The Natural History of the Gent*, the narrator analyzes the different types of idlers in a detached and impersonal manner. However, the narration is not consistently distanced, and the scientific classification of the type is sometimes interrupted by anecdotes or stories. In the third chapter, “Of their haunts”, for instance, Smith (1848b: 15) inserts a dialogue between the lounger and a waiter at a café, through which he mocks the former's *franglais*, summoning the waiter by calling “Garsong!”. Here, the idler is no longer just an anonymous type but appears as an acting individual, even though the scene is interpreted as a pattern for the behavior of the type as a whole and retains a paradigmatic function. The stylistic choice of letting the idler speak with his English accent and incorrect French grammar fits the

claim on true-to-life depictions, but the scientific ideals of truthfulness are subverted for entertaining effect through an intentional comic escalation.

Throughout the monograph on the idler, like in Smith's early series "Sketches of Paris", the reader is being led through the city by the strolling narrator, who keeps meeting different kinds of idlers at the urban places they like to circulate regularly. For instance, the narrator follows the idler on his strolls through the *Lowther Arcade*, reintroducing one of the gent's favorite haunts. According to the pace of the leisurely strolling idler, in this volume, the narrator describes the "architectural avalanche" that is the *Lowther Arcade* in detail, noting "the labyrinth of goods on every side" of the way and "the delicate arrangements of [the merchant's] wares" (Smith 1848b: 72-73). In a chapter on "the mooner", the narrator decides to accompany the type and "walk beside him" (Smith 1848b: 58) from Piccadilly to Lincoln's Inn, giving his account from the perspective of the "half absent, half contemplative" stroller (Smith 1848b: 47). After determining that no entry for the type exists in the dictionary "we generally rush to for information concerning any word" (Smith 1848b: 46), the narrator sets out to give a definition based on his careful observations. Ironically referring to the mooner as a member of the species "*Ruminantia*" (Smith 1848b: 47), a taxon of grazing or browsing mammals, he describes him as an incredibly slow type who delights in events "which the Regent Street Idler, or even the Gent, would pass in contempt" (Smith 1848b: 47). The accompanying illustrations complement and emphasize the narrator's claim by depicting the mooner watching a group of children playing at the opening of a burst water pipe.

The documentary character of both text and illustrations is also found in Smith's many descriptions of the idler's characteristic double character, who can be both the subject and the object of observation. In familiar deriding fashion, he writes: "Many of the Loungers, like the Gents, have a prevalent idea that wherever they may be, they themselves form the chief points of attraction" (Smith 1848b: 25-26). At the zoological gardens, for instance, the loungers "do not care a straw whether or not the animals are hungry; but the act of feeding elevates them for a time above the throng of lookers-on" (Smith 1848b: 29). *The Natural History of the Idler upon Town* also continues the tradition of self-parody from Huart's *physiologie* on the *flâneur* and his own monograph on the gent by depicting the loitering idler reading about himself in Smith's work in a shop window (Smith 1848b: 18-19, 43-44). The accompanying image on page 18 is a direct reference to the illustration on page 30 of Huart's *Physiologie du flâneur*, where the type is depicted looking upon himself

in a window of the publisher Aubert. Similar to the self-mocking comparison of Smith's monograph on the gent to the cheap entertainments attracting the type, these illustrations are particularly amusing because the reader is effectively observing the idler observing himself being observed (see, also, Rose 2007: 6, 44).

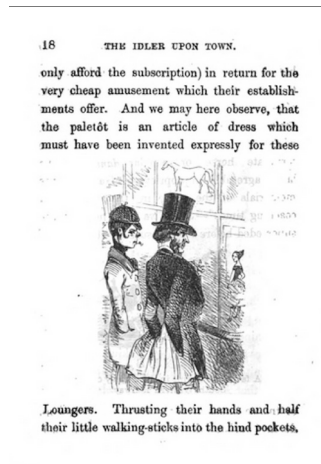


Fig. 1: Untitled wood engraving from an unknown wood engraver, after a drawing by Archibald Henning, 1848.
The Natural History of the Idler upon Town. London: Bogue, 18.

Finally, Smith does not conclude his volume with advice for novice or future idlers, like Huart's work, but, based on his observations of the type, offers advice to his readers on how to deal with the various idlers they might meet in their shared urban environment throughout the book's chapters. For example, based on the conviction that the loungers are "men-about-town", meaning they "make themselves conspicuous everywhere but in private society", the narrator warns his readers to "not get too intimate" with people who appear amusing in public, but whom they have not yet met "in respectable private circles" (Smith 1848b: 26). Here, like the gent, the idler appears as a liminal figure, again drawing attention to how class is performed. If the readers meet a mooner, the narrator cautions them to not enter into conversation with him, or even just "mention a word", as the type "possesses that diverting property [...] of totally losing the point of any anecdote he relates; and strolls and wanders just as much in his conversations as he does in his peregrinations" (Smith 1848b: 51).

Conclusion

This article set out to explore Albert Smith's social zoologies of 1840s London as an early urban genre of sociographic (self-)observation. After contextualizing the French *physiologies* upon which his work was built within the wide-reaching transformations of Paris after the July Monarchy, this article traced his early journalism including his humorous sketches for *Punch* which he later expanded for his series of natural histories or social zoologies of London character types. The article proceeded with an analysis of the two examples *The Natural History of the Gent* (1847) and *The Natural History of the Idler upon Town* (1848), asking in particular how Smith adapted the French genre to examine the societal transformation processes of the English metropolis. Both examples drew from the series "Physiology of the London Idler" published earlier in the decade in *Punch* (1842), which, in turn, was inspired by Louis Huart's *Physiologie du flâneur* (1841). While Smith directly imitates some textual aspects and illustrations from Huart, he re-organizes his accounts of the different "classes" of London idlers according to specific social, cultural, and political conditions of the English metropolis. The gent, for instance, does not appear in Huart's taxonomy of Parisian *flâneurs* and is delineated by Smith as a distinctively English phenomenon. He not only contextualizes the "species" in paradigmatic places and newly developing institutions of mid-nineteenth-

century London, but also relationally contrasts it with other (French and English) types of “loungers”.

By discussing the representational strategies and stylistic elements employed in the two volumes, the article focused on the scientific elements in Smith's entertaining descriptions of social life. The series' connection to the leading sciences of physiology, natural history, and zoology is apparent not only in its volume's titles, but also in its frequent comparisons of society with the animal kingdom (in both text and illustrations) and form of presentation. The last encompasses multiple elements: methods of direct observation of social phenomena which claim true-to-life representations of reality; typifying descriptions of social characters by first discussing general characteristics and proceeding to categorize them into different classes or sub-species; and their further contextualization through numerous descriptions of scenes from everyday life, which act as exemplary demonstrations and sometimes allow for the formulation of general rules. His approach also allows Smith to comment on current transformations of the urban institutions, popular culture, and social *mores* of the English capital. Combining these methods of social description and analysis with self-mocking humor and often biting satire of the social types in question, Smith put them into both descriptive and comic effect, simultaneously mimicking and mocking natural science discourses, methods, and approaches to “rationalize” man.

Accordingly, the article inquired into how Smith's social zoology merged elements of social research and entertainment to meet the interests of his wide middle-class readership. It is clear that scientific terminology, methods, and classifications were a vital instrument for amusing and entertaining readers, particularly in their ironic and overly meticulous usage. However, his use of scientific methods allowed Smith to reflect on topical issues of the changing metropolis while providing entertaining accounts thereof in the context of a market-oriented print culture. As a reviewer of Smith's natural history “brochures” wrote in 1848, these were “pigmy volumes that will do no harm”, providing the reader with “a half-hour's unmistakable laughter” but also presented London society with “a literary mirror of unquestionable accuracy” which “has but to be read to be admitted as truth” (Anonymous 1848: 353). Oscillating between detailed empirical observation and entertaining satire, Smith's series of natural histories produced social knowledge less in the form of “literary guidebooks” (Ferguson 1994: 55) to the fast-changing city, like Benjamin and others would label it. Rather, my discussion of *The Natural History of the Gent* and *The Natural History of the Idler upon Town* supports their

characterization as “dialogic texts for city dwellers” (Zevin 2005: n.p.), which gave their middle-class readership space for introspection, and therefore considers Smith’s social zoology as a genre that helped popularize an early form of social self-observation.

Bibliography

- Anonymous. 1848. “Albert Smith’s Brochures”. *Critic of Books, Society, Pictures, Music and Decorative Art*, August 15: 353.
- Anonymous. 1886. “Some Natural Histories.” *The Saturday Review* 62(1614): 465.
- Altick, Richard D. 1997. *Punch: The Lively Youth of a British Institution 1841-1851*. Columbus: Ohio State University Press.
- Belenky, Masha. 2019. *Engine of Modernity: The Omnibus and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*. Manchester: Manchester University Press.
- Benjamin, Walter. 1983. *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London: Verso.
- Briggs, Jo. 2014. “Flâneurs, commodities, and the working body in Louis Huart’s *Physiologie du flâneur* and Albert Smith’s *Natural History of the Idler Upon Town*.” In *The Flâneur Abroad: Historical and International Perspectives*, edited by Richard Wrigley, 117-141. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Briggs, Jo. 2016. *Novelty fair: British visual culture between Chartism and the Great Exhibition*. Manchester: Manchester University Press.
- Biesbrock, Hans-Rüdiger van. 1978. *Die literarische Mode der Physiologen in Frankreich (1840-1842)*. Frankfurt a.M.: P. Lang.
- Cohen, Margaret. 1995. “Panoramic literature and the invention of everyday genres.” In *Cinema and the invention of modern life*, edited by Leo Charney and Vanessa R. Schwartz, 227-252. Berkeley: University of California Press.
- Conlin, Jonathan. 2013. *Tales of Two Cities: Paris, London and the Birth of the Modern City*. Berkeley: Counterpoint.
- Ferguson, Priscilla. 1994. *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley: University of California Press.
- Fitzsimons, Raymund. 1967. *The Baron of Piccadilly: The Travels and Entertainment of Albert Smith, 1816-1860*. London: Geoffrey Bles.
- Gill, Miranda. 2009. *Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*. Oxford: Oxford University Press.

- Heilbron, Johan. 1995. *The Rise of Social Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heilbron, Johan. 2004. "The Rise of Social Science Disciplines in France." *Revue européenne des sciences sociales* XLII: 129. Accessed November 20, 2020. Available at: <http://ress.revues.org/394>.
- Hollingshead, John. 1895. *My Lifetime*. Vol. 1. London: Sampson, Low, and Marston.
- Huart, Louis. 1841a. *Physiologie de l'étudiant*. Paris: Aubert.
- Huart, Louis. 1841b. *Physiologie du flâneur*. Paris: Aubert.
- Jay, Elisabeth. 2016. *British Writers and Paris: 1830-1875*. Oxford: Oxford University Press.
- King, Richard. 1850. "Address to the Ethnological Society of London Delivered at the Anniversary, 25th May 1844." *Journal of the Ethnological Society of London (1848-1856)* 2: 9-42.
- Kuijk, Leonoor. 2018. *Knitting the Nation. A comparative Analysis of National Type Collections in Europe Around 1840*. Ghent: Ghent University.
- Lauster, Martina. 2007. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. New York: Palgrave Macmillan.
- Leary, Patrick. 2010. *The Punch Brotherhood: Table Talk and Print Culture in Mid-Victorian London*. London: The Trustees of the British Library.
- Leary, Patrick. 2014. "The Immortal Periodical: Punch in the Nineteenth Century." *Punch Historical Archive 1841-1992*, Cengage Learning. Accessed November 20, 2020. Available at: <https://www.gale.com/intl/essays/patrick-leary-immortal-periodical-punch-nineteenth-century>.
- Lepenes, Wolf. 1985. *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Munich: Hanser.
- Lhéritier, Andrée. 1957. "Les Physiologies." *Études de Presse* 9(17): 1-38.
- Lyon-Caen, Judith. 2004. "Saisir, décrire, déchiffrer: Les mises en texte du social sous la Monarchie de Juillet." *Revue Historique* 630: 303-331.
- Mainardi, Patricia. "The Invention of the Illustrated Press in France." *French Politics, Culture & Society* 35(1): 34-48.
- McNee, Alan. 2015. *The Cockney Who Sold the Alps: Albert Smith and the Ascent of Mont Blanc*. Brighton: Victorian Secrets.
- McWilliam, Rohan. 2019. "Fancy Repositories: The Arcades of London's West End in the Nineteenth Century." *The London Journal* 44(2): 93-112.
- Moravia, Sergio. 1973. *Beobachtende Vernunft, Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Munich: Hanser.

- O'Neil-Henry, Anne. 2017. *Mastering the Marketplace: Popular Literature in Nineteenth-Century France*. Nebraska: UNP.
- Rose, Margaret A. 2007. *Flâneurs and Idlers*. Louis Huart, *Physiologie du flâneur* (1841), Albert Smith, *The Idler upon Town* (1848). Bielefeld: Aisthesis.
- Preiss, Nathalie. 1999. *Les Physiologies en France au XIXe Siècle*. Mont-de-Marsan: Editions Inter-Universitaires.
- Sera-Shriar, Efram. 2016. *The Making of British Anthropology, 1813-1871*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Sieburth, Richard. 1984. "Same difference: the French Physiologies, 1840-1842." In *Notebooks in Cultural Analysis: An Annual Review*, edited by Norman F. Cantor, 163-199. Durham: Duke University Press.
- Smith, Albert. 1839a. "Sketches of Paris.—No. I. Our Avant-propos." *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction* 33(931): 22-23.
- Smith, Albert. 1839b. "Sketches of Paris.—No. II. A Fête." *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction* 33(932): 36-38.
- Smith, Albert. 1839c. "Sketches of Paris. A Stroll in the Champs Elysées." *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction* 33(942): 197-198.
- Smith, Albert. 1839d. "Sketches of Paris. The Gardens of the Tuileries." *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction* 33(939): 151-152.
- Smith, Albert. 1839e. "Sketches of Paris. Musard's." *The Mirror of Literature, Amusement and Instruction* 33(949): 308-309.
- Smith, Albert. 1841a. "Physiology of the London Medical Student." *Punch, or The London Charivari* 1: 142.
- Smith, Albert. 1841b. "Physiology of the London Medical Student. 12." *Punch, or The London Charivari* 1: 265.
- Smith, Albert. 1841c. "Physiology of the London Medical Student. 7." *Punch, or The London Charivari* 1: 213.
- Smith, Albert. 1842a. "Curiosities of Medical Experience.—No. I." *Punch, or The London Charivari* 2: 145-146.
- Smith, Albert. 1842b. "The Medical Student (New Series)." *Punch, or The London Charivari* 3: 198.
- Smith, Albert. 1846a. "Popular Zoology, No. I – The Gent." *Bentley's Miscellany* 19: 316-322.
- Smith, Albert. 1846b. "Popular Zoology, No. II – An Appendix of Gents." *Bentley's Miscellany* 19: 404-412.
- Smith, Albert. 1847a. *The Natural History of the Ballet-Girl*. London: David Bogue.
- Smith, Albert. 1847b. *The Natural History of the Gent*. London: David Bogue.
- Smith, Albert. 1848a. *The Natural History of the Flirt*. London: David Bogue.

- Smith, Albert. 1848b. *The Natural History of the Idler upon the Town*. London: David Bogue.
- Spielmann, Marion H. 1895. *The History of 'Punch'*. London: Cassell and Company.
- Stiénon, Valérie. 2012. *La littérature des Physiologies. Sociopoétique d'un genre panoramique (1830-1845)*. Paris: Classiques Garnier.
- Tylor, Edward B. 1891 [1871]. *Primitive Culture. Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Vol 1. London: Murray.
- Vermeulen, Han F. 2015. *Before Boas: The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vizetelly, Henry. 1893. *Glances Back Through Seventy Years: Autobiographical and other Reminiscences*. Vol. 1. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co.
- Waters, Catherine. 2013. "Sketches of the metropolis: Pub-Crawling with George Augustus Sala in Household Words." *Dickens Quarterly* 30(1): 26-42.
- Wechsler, Judith. 1982. *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris*. London: Thames and Hudson.
- Zevin, Alexander. 2005. "Panoramic Literature in 19th Century Paris: Robert Macaire as a Type of Everyday." *Paris: Capital of the 19th Century*. Accessed November 20, 2020. Available at: <https://library.brown.edu/cds/paris/Zevin.html>.

***L'Illustration* oder »bloß« Illustration?**

Der Beitrag des »Bildes« zu einer Geschichte sozialen Denkens und Wissens im Frankreich des frühen 19. Jahrhunderts

Adriana Markantonatos

Abstract

The French weekly *L'Illustration*, first published in 1843, represents only the epitome of early nineteenth-century illustrated periodical literature, which this article takes as a starting point to outline a uniqueness in French visual culture—or to be precise, in its culture of knowledge: an unparalleled enthusiasm, even euphoria, as well as strong moral expectations with regard to verbal and visual imagery. This particularity can be traced in illustrated periodicals starting from the end of the 1820s, continuing throughout the 1830s, and gradually turning into what we today call »just« illustrations in the mid-1840s. Drawing on a sample of contemporaneous voices who related to the nature of the visual modes of instruction and representation, as well as theoretically reflecting on the visual formulae applied in those periodicals, the following article also asks about the role of the outlined period with regard to the genesis and dissemination of social knowledge and education.

Einführung

Der folgende Aufsatz rekonstruiert einige Verbindungslinien zwischen der ersten Pariser illustrierten Journalliteratur des frühen 19. Jahrhunderts und zeitgleichen Strömungen sozialen, sozialreformerischen und sozial-utopischen Denkens und Wissens im Vorraum der sich zur Mitte des 19. Jahrhunderts formierenden Ethno- und Sozialwissenschaften. Dazu wird ein breiter narrativer Bogen geschlagen, der Frankreichs Vorreiterstellung in der Genese illustrierter Journale (Mainardi 2017a: 71, 82; 2017b: 37) und

seine wegweisende Rolle in der Institutionalisierung sozialen Denkens und Wissens (Heilbron 2015: 14) gedanklich zusammenführt. In den Blick rücken zunächst konkrete Bestrebungen zur Sozialreform durch visuelle Bildung und künstlerische Früherziehung. Damit zusammenhängende sozialutopische Ideen lenken in der Folge die Aufmerksamkeit auf einen bislang wenig beachteten allgemeinen Geltungsanspruch des Bildes und der Künste für die Genese der modernen Wissensgesellschaft. Praxeologische und epistemische Analogien zwischen Bildern und Texten als Mittel der Genese, Distribution und Transformation sozialen Denkens und Wissens vertiefen anschließend diese Überlegungen. Den roten Faden des Narrativs bildet die Entdeckung eines genuinen »Bildsinns« im Vorhof der Moderne (Boehm 2007) sowie die qualitative Veränderung im theoretischen wie praktischen Umgang mit »dem Bild« in jener frühen Zeit moderner visueller Kultur.

In Bildern und durch Bilder wurde Wissen in der Gesellschaft und über die Gesellschaft überhaupt erst möglich, kam es zur Fähigkeit der Distanzierung, Orientierung und Synthesis als Basis eines kritischen Blicks auf die Gesellschaft (Berger/Luckmann 1969: V), schließlich auch zur Popularisierung von Einbildungs- und Vorstellungskraft sowie der Bewusstseinsbildung als frühneuzeitlich-moderne Denk- und Wissensformen (Elias 2003: 22; Wechsler 1982: 13). »Das Bild«, wie es im frühen 19. Jahrhundert seine Verbegrifflichung und Theoretisierung erfuhr, gibt damit in besonderer Weise die Möglichkeit zu einer kritischen Geschichte des Wissens, die als solche weniger auf eine Vorform institutionalisierter Wissenschaft zielt als vielmehr auf eine besondere Form des Wissens. Denn die soziale Funktion von Bildern und Künsten ging, so soll gezeigt werden, mitnichten in kanonisierten wissenschaftsgeschichtlichen Zusammenhängen auf; vielmehr lassen sich eine in Sinnlichkeit gründende theoretische Vorstellung sowie Praxis sozialen Denkens und Wissens festmachen, die Ausdruck einer spezifischen wissenschaftskulturellen Lage waren – noch jenseits moderner Wissenschaftsgrenzen. In der »Suche nach neuen Strukturen des Wissens« (Baxmann 1999: 40) entdeckte man damals das Bild auf programmatische Weise neu; mehr noch, es wurde das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft überhaupt genutzt, um das Verhältnis von Wissen und Gesellschaft neu zu begründen (Baxmann 1999: 11, 116). Im Medium des illustrierten Journals – als »prime instrument[] for disseminating knowledge« (Mainardi 2017a: 241; 2017b: 35) – fand diese Bewegung für kurze Zeit eine beispielhafte Form.

Mit der medialen Neuerfindung des illustrierten Journals entstand Ende der 1820er Jahre eine neuartige Form der Popularisierung gesellschaftlichen

Wissens, die sich auf den Schwingen des modernen Printkapitalismus rasant in Europa und darüber hinaus ausbreitete (Anderson 2016: 36). Im Nachgang der Aufklärung trugen diese Journale als erste Massenmedien ihrer Zeit dazu bei, in nur wenigen Jahren eine allgemeine Vorstellung von Wissen als geteiltem und mithin sozialem Wissen in der Gesellschaft zu verbreiten und zirkulieren zu lassen. Dabei scheint sich in diesen Frühformaten des illustrierten Journalismus ein blinder Fleck in der mittlerweile stark überbelichteten Geschichte der visuellen Wissensgesellschaft der Moderne zu verstecken: eine ikonische Wende, die ihren Namen insofern verdient, als hier das Bild – und zwar das von Hand gezeichnete und mithin in Fantasie und Einbildungskraft gründende Bild – allgegenwärtig wurde; als das Bild erstmals breitenwirksam zur autonomen Illustration des Gedachten beziehungsweise Imaginierten wurde; als man mit einer von Enthusiasmus und Kreativität geprägten Erwartungshaltung im Bild etwas kategorial Neues vermutete. Für kurze Zeit scheint hier ein ikonisches Wissen dem diskursiven Wissen ebenbürtig gewesen zu sein, wenn nicht sogar überlegen. Frankreichs *L'Illustration. Journal universel*, erstmals publiziert am 5. März 1843, ist Quintessenz wie Höhepunkt einer solchen Geschichte des Bildes. Mit seinem Erscheinen erhielt das Wort »Illustration« seine moderne Bedeutung, um allerdings fortan kaum mehr noch als den illustrativen Kontext zu Texten zu stellen: degradiert zur »bloßen« Illustration, abgedrängt zunehmend von der Fotografie als Hauptakteur in einer von Objektivität, Realismus und Wissenschaftlichkeit geprägten Moderne, schließlich festgeschrieben im Kanon der modernen Wissenschafts(geschichts)schreibung. Von der Forschung weitgehend unberücksichtigt, führte hiermit ein historischer Moment von nicht mehr als eineinhalb Jahrzehnten der Bildbegeisterung zum »Niedergang der visuellen Bildung« (Stafford 1998) und gleichzeitig zum »Aufgang« des modernen Wissenschaftssystems, in welchem Bilder allein noch als »visuelle Hilfen« ihren Platz finden sollten (Burke 2014a: 123-127). Das wissenssoziologische Potential des künstlerischen Bildes wurde damit weitgehend überschrieben, sodass sich in der skizzierten Dialektik von Niedergang und Aufgang das Desiderat zu einer Wissensgeschichte des Bildes in den Ethno- und Sozialwissenschaften verbirgt. Deren Konturen treten umso deutlicher hervor, blickt man ohne die Brille wissenschaftsgeschichtlicher Teleologien und damit »jenseits« der Bruchlinien zur Moderne. Aus einer solchen Perspektive gewinnt man Einsicht in Praktiken des Sehens und der Sinne, der Bilder und Künste als vergessene Faktoren in der Produktion und

Distribution von Wissen, die in noch genuiner Weise an das »Kriterium der sozialen Nützlichkeit« (Baxmann 1999: 72) als Vorboten sozialer Geltungs- und Institutionalierungsprozesse gebunden waren.

Die Anfänge künstlerischer Wirklichkeiterschließung und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit

Es ist bislang weder in der Geschichte der Ethno- und Sozialwissenschaften noch in der sozialgeschichtlich interessierten Kunstgeschichtsforschung zusammengeführt worden, dass die Beschreibung der Bevölkerung »als« Gesellschaft, auch könnte man sagen die Konstruktion einer gesellschaftlichen Wirklichkeit im Vorraum der »gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit« (Berger/Luckmann 1969), etwa zeitgleich mit der ersten künstlerischen Erfassung der Wirklichkeit einsetzte (Hofmann 2006: 69). Beide Phänomene der gesellschaftlichen (Selbst-)Beobachtung und (Selbst-)Beschreibung nahmen ihren Ursprung im Zuge eines historisch-epistemologischen Transformationsprozesses, der im Übergang vom 16. in das 17. Jahrhundert die sogenannte »Zeit des Weltbildes« (Gehring 2010a: 18) einleitete. Damals war es erstmals möglich geworden, sich »ein Bild« von der Welt zu machen und damit »dem in seiner Ganzheit Ungesehenen eine visuelle Gestalt [zu] verleihen« (Gehring 2010b: 7), die man mit Distanz betrachten und mithin reflektieren konnte (Elias 2003: 51). In der Folge kam es nicht allein zur Genese des europäischen Gelehrtentypus, der in zunehmend dicht verstrickten personellen Netzwerken agierte; auch kam es zur Genese sowie Emanzipation eines neuen Künstlertypus. Dieser verstand sich erstmals als Erfinder und Schöpfer, trat in Austausch mit den Gelehrtenkreisen seiner Zeit, war jedoch im Unterschied zu diesen den »Ansprüchen und Bedürfnissen eines ›Publikums‹« verpflichtet, und dieses suchte zunehmend nach »Deutung des Profanen und Zeitgemäßen« und »Selbstbespiegelung und Selbstbeobachtung« (Hofmann 2006: 69). Diesem Verlangen kam man künstlerisch etwa in Form der »Porträtzeichnung als intimes Dokument« und dem »Tagebuch als literarische Gattung« nach (Hofmann 2006: 69). Insbesondere in der französischen Kunst formierte sich dabei eine spezifisch »realistische Strömung«, welche »die voraussetzungslosse Wirklichkeitserfassung des 19. Jahrhunderts« vorbereite (Hofmann 2006: 69) und damit eine bedeutsame Grundlage für die Geltung sozialen Wissens noch vor der Genese sozialer Theorien und Praktiken bilden sollte. In den

großen Wissenschaftsgeschichten hat dies bislang kaum Beachtung gefunden (Vermeulen 2018; Heilbron 2015, 1995).

Vergleichbar mit der wissenschaftsgeschichtlichen Randlage, aus der heraus sich die Ethno- und Sozialwissenschaften formieren sollten, indes wesentlich früher, motivierte sich diese künstlerische Wirklichkeiterschließung als Gegenbewegung zu dem in Frankreich besonders starken Akademismus und Gelehrtentum (Mainardi 2017a: 26; Burke 2014b: 48ff; Tkaczyk 2010). Bereits in der Frühphase von autonomer Zeichnung und Karikatur – beides nicht-kanonisierte, außerakademische Kunstformen – lässt sich »eine folgenreiche Hinwendung zu den alltäglichen Dingen, zum Tatsächlichen und Aktuellen, zur Bildchronik des Alltags« verzeichnen (Hofmann 2006: 69): Hier wurde »Schritt für Schritt [...] die ganze Breite des Wirklichen [...] in den Darstellungsbereich der Karikatur einbezogen. Sujets, die die ›hohe‹ Kunst ob ihrer Geringfügigkeit verachtete, wurden von den Karikaturisten aufgegriffen und ihrem Repertoire eingegliedert« (Hofmann 2006: 64). Damit entwickelten sich in Künstler- und Gelehrtenmilieus Praktiken des Denkens und des Wissens, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend auf die »observations sur les mœurs et les usages« fokussiert wurden (Jouy 1814), und die kommerzielle Druckgraphik erleichterte deren Verbreitung in vorher ungeahnter Weise.

So kam es jenseits der offiziellen Orte des Denkens und Wissens (Burke 2014b: 68) zu einer künstlerischen Konstruktion von Öffentlichkeit mit neuartiger, breitenwirksamer, mithin sozialer Qualität (Busch 2010: 210). Dabei waren es mehrheitlich solche künstlerischen Kreise, die sich der Kanonisierung und Institutionalisierung zuwider setzten, die mit sozialem Interesse einem »ausgeprägten Wirklichkeitszugriff folgten« (Busch 2010: 211). Dem »akademischen Normbewusstsein[]« ihrer Zeit entgegentretend (Busch 2010: 214), forderten sie beispielsweise im *Journal des artistes*, dem publizistischen Organ der Pariser *Société libre des beaux-arts*, in welcher sich unabhängige Künstler 1830 zusammengeschlossen hatten, »de jeter un regard autour de nous«, ¹ den eigenen Blick um sich herum zu werfen, auf die weniger bekannten Landschaften, zumal diese noch weniger im Zusammenhang ihrer Sitten, Gebräuche und Trachten studiert worden seien, weil dies, so mutmaßte man, mehr Aufmerksamkeit erfordere als die Betrachtung von Schönheiten: »Si beaucoup de sites remarquables sont peu connus, ils ont été peu étudiés sous le rapport des mœurs, des usages, des costumes [...] l'observation [...] exige encore plus

1 Französischsprachige Quellenzitate werden in sinngemäßer deutscher Übersetzung direkt in den Fließtext eingebunden.

d'attention que celle des beautés et ce n'est qu'en suivant une marche régulière et persévérante« (R. D. C. 1830: 71). Mit der sozialreformerischen Bewegung teilten diese künstlerischen Kreise somit ein intellektuell-theoretisches Interesse im Bereich der Moralisierung breiter Gesellschaftsschichten. Bis sich Kunst-, Gelehrten- und Unternehmerkreise entlang von Autonomie- und Institutionalisierungsprozessen sowie spezifischer Milieubildung um die Mitte der 1840er Jahre differenzieren und auseinanderdividieren sollten, herrschte ein produktives Zusammenwirken zwischen den Begründern der französischen Soziologie und Sozialwissenschaften und der Pariser populärwissenschaftlichen Magazine und Sammelwerke, greifbar in personellen Netzwerken und Transferbewegungen des Wissens, wie etwa zwischen den Herausgebern der ersten illustrierten Journale Édouard Charton und Jules Janin, den Illustratoren und Karikaturisten Gavarni und Grandville und den ersten modernen Statistikern Adolphe Quételét und Alfred Legoyt. Für wenige Jahrzehnte wurden sie im Sammelbecken des illustrierten Journalismus zusammengeführt, motiviert von schlichter Finanzierungsnot, von gesellschaftskritischen Interessen, von sozialem Reformwillen und sozialutopischen Ideen. Und schließlich ermöglichten es drucktechnische Neuerungen, Bilder und Texte, mithin Schreibende und Zeichnende erstmals egalitär und auf einer (Druck-)Seite zusammenzuführen und damit einen wissenschaftskulturellen Bruch einzuleiten.

Wissenskulturelle Aspekte des illustrierten Journals und das gesellschaftstheoretische Konzept eines *art social* im Umkreis der Saint-Simonisten

Nähert man sich dem Phänomen des illustrierten Journals mit seiner neuartigen Bild-Text-Relation aus der Perspektive seiner eigenen »vergangenen Zukunft« (Koselleck 1989), zeigt sich die Wissenskultur einer weder allein textzentrierten noch breit literarisierten Gesellschaft. Die illustrierten Journale bildeten vielmehr den temporären Abschluss einer komplexen Wissensgeschichte zwischen Bildern und Texten, die ihren maßgeblichen Anstoß mit der »Zeit des Weltbildes« erfahren hatte (Gehring 2010a: 18). Weder die Zeitschriftenpresse noch das Buch, sondern das Bild als erstes Medium, das eine summarische Darstellung von Wissen ermöglicht hatte, leitete die »Geburt der Wissensgesellschaft« ein (Burke 2014b). Erst im 18. Jahrhundert lösten die Enzyklopädien das Bild in dieser Funktion ab und initiierten damit den Be-

ginn einer wissenschaftsgeschichtlichen Selbstreflexion, die ihr Augenmerk fortan allzu sehr auf Sprache und Text reduzieren sollte. An der Schwelle zur Moderne wurde das Bild als leitendes Medium der Darstellung und Distribution von Wissen wiederentdeckt, nun im Verbund mit dem Text und fusioniert zur illustrierten Journalliteratur. Mit der Erfindung des Holzschnitts war zudem eine Bild-Text-(Seiten-)Einheit in hoher Auflage möglich geworden, die Künstler- und Schriftstellerkreise in der Wissensgenese und seiner Vermittlung zusammenführte. Diese Bild-Text-Einheit motivierte sich nicht aus einer Beiordnung oder gar Unterordnung des Bildes – als »bloß« illustrativ – zum Text, sondern vor dem Hintergrund einer autonomen, parallel verlaufenden Wissensgeschichte sowohl von Bildern als auch von Texten, die sich im Übergang vom 18. in das 19. Jahrhundert kreuzten. Dabei kam es auch zu neuen Formen des Wissens, wie etwa dem Phänomen so genannter »Skizzen«, die als verbal-visuelle Hybride ihre Konkretion und Distribution bis hinein in die populäre Welt der illustrierten Journale fanden (Mainardi 2017a: 100; Byerly 1999: 349). Hierbei erlaubten es die synthetisierenden und simultaneisierenden Eigenschaften des Bildlichen – in Bild und Text –, mehr und leichter Wissen zirkulieren zu lassen, sodass breitere Bevölkerungsschichten erstmals grundlegenden Zugang zu Wissen erhielten, während eine wachsende bürgerliche Mittelschicht zudem ihr Bedürfnis nach Optischem nährte.

Insbesondere die Bewegung der Saint-Simonisten machte sich diese wissenschaftlichen Zusammenhänge zwischen Bild und Text für ihre sozialreformerischen und sozialutopischen Gesellschaftsentwürfe zu Nutze. In direktem Rückbezug auf Condorcets *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795), der darin erstmals das Bild als »Medium des Wissenstransports« reflektierte (Baxmann 1987: 120), begründeten sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihr Konzept eines *art social*. Nicht zu verwechseln mit der modernen Vorstellung einer sozialen Kunst, stand dieser *art social* für den aufklärerischen Ansatz einer »Kunst des Sozialen«, verstanden als »Praxis des Sozialen«, mit der man genuin auf Mittel von Kunst und Ästhetik zurückgreifen wollte (Baxmann 1987: 107-128; Pfeiffer et al. 1987: 105-238). Immer verbunden mit dem Ziel einer sozialen Ausrichtung der sich neu konstituierenden Wissenschaften, gründete der *art social* in einer nicht-autonomen Vorstellung von Kunst und Ästhetik, die ihre Legitimität allein aus ihrer gesellschaftlich-sozialen Funktion erhielt. Mit der großen Abwanderungs- und Autonomisierungsbewegung der Künste und der Bilder um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus dem Bereich des Sozialen in die sich neu, in Opposition zu den modernen Wissenschaften konstituierende Ästhetik (Grimm 1987: 187),

geriet dieses gesellschaftstheoretische Konzept des *art social* weitgehend in Vergessenheit. Aus dem Blick gelangte damit auch das Potential zu einer Vorstellung von Wissen und Wissenschaft jenseits moderner Objektivitäts- und Wahrheitspostulate: eine »andere Welt« (Mainardi 2017a), *Un autre monde*, um es mit dem zeitgenössischen Illustrator Grandville (1803-1847) zu sagen, dessen gleichnamiges Werk aus dem Jahr 1844 ob seiner surrealen Eigenschaften aus dem Kanon der Wissenschaftsgeschichte fiel (Wechsler 1982: 100-101), wie ebenso eine allgemeine »Theorie der Imagination« (Full 2005: 147), die noch dem Schriftsteller Charles Baudelaire (1821-1867) als Grundlage zur Erfassung seiner Gegenwart diente.

Nähert man sich somit dem *art social* nicht aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, die ihn auf die Funktion einer Vorform sozialkünstlerischer Auseinandersetzung reduziert; fokussiert man den *art social* vielmehr als Teil einer breiten Geschichte sozial(reformerisch)en Denkens und Wissens, rückt er interessanterweise nicht allein begriffshistorisch in den Kontext analoger gesellschaftstheoretischer Entwürfe jener Zeit, wie etwa die empirische *physique sociale* des belgischen Statistikers Adolphe Quételet und die theoretische *science sociale* nach Auguste Comte (Baxmann 1987: 109). Alle drei Ansätze verband weniger das Ziel der Verwissenschaftlichung sozialen Denkens und Wissens, wie es die moderne Wissenschaftsgeschichte in den Diskurs gebracht hat; es war vielmehr die Vergesellschaftung von Wissen als Wissenschaft im nicht mehr alten und noch nicht neuen Sinne. Wie von Condorcet vorgezeichnet, ging es ihnen um »eine Integrationswissenschaft [...], die die Ergebnisse der verschiedenen Disziplinen zusammenfaßt, um sie zu einer Praxis gesellschaftlicher Veränderung zu vermitteln« (Baxmann 1987: 112, 116). Vor diesem Hintergrund ist es vorschnell, den *art social* wissenschaftsgeschichtlich in der Kunstgeschichte oder den Ethno- und Sozialwissenschaften allein aufgehen zu lassen (Baxmann 1987: 119). Eher kommt darin eine technische Vorstellung gesellschaftlicher Wissenspraxis zum Vorschein, die sich im Umkreis der Saint-Simonisten »mit ästhetischen Implikationen auflud [...] verbunden mit Reflexionen darüber, wie [...] soziales Wissen vermittelbar, erfahrbar gemacht werden kann« (Baxmann 1987: 119). Auf der Basis eines »sensualistischen Wissensbegriff[s]« (Baxmann 1999: 80-83; 1987: 111) suchte man zur »Neubestimmung des Verhältnisses von Wissen und Gesellschaft« beizutragen (Baxmann 1987: 125).

Mit ihrem Ziel einer gesellschaftlich breitenwirksamen Bildung als Komplement staatlicher Bildung (Aurenche 2002: 6, 67) stellte die »épistémologie saint-simonienne« (Ansart 1969: 128; Franz 1987) somit ein zentrales Vehikel

in der Entwicklung einer spezifisch französischen illustrierten Journalliteratur, die auf diese Weise in der Geschichte des sozialreformerischen und sozialutopischen Denkens und Wissens verankert wird. Und von diesem wissenschaftskulturellen Standpunkt aus gilt es, die Erfindung des ersten illustrierten Universalmagazins durch Édouard Charton zu betrachten, der zu Beginn der 1830er Jahre mit seinem *Magasin pittoresque* den Weg für eine differenzierte Wissenskultur illustrierter Journalliteratur ebnete. Wirkungsvoller noch als Kunstkammern, Kuriositätenkabinette und im Grunde sogar die Neuerfindung des Museums (Baxmann 1987: 125) vermochte das illustrierte Journal als Ausdruck eines neuen Bildsinns die Grundideen des *art social* umzusetzen. Mit ihm erhielt Condorcets theoretischer Wunsch nach einer utilitaristischen Einbindung von Bildern und Künsten in die gesellschaftliche Bildung (Baxmann 1999: 237) praktische und materiale Evidenz.

Édouard Chartons *Le Magasin pittoresque* als ästhetische Praxis des Sozialen

Tief beeinflusst von den Sozialutopien des frühen 19. Jahrhunderts, insbesondere der Saint-Simonisten und ihrer utilitaristischen Zusammenführung von Kunst und Gesellschaft (McWilliam 1993), überführte der Universalgelehrte, Literat, Künstler und Redakteur Édouard Charton (1807-1890) das englische Universalmagazin *Penny Magazine* (1832-1845) in eine französische Ausgabe ganz eigener Wissenskultur. Sein *Magasin pittoresque* (1833-1870) beförderte die Entwicklung einer subtilen visuellen Wissenskultur, die sich im Verlauf der 1830er Jahre tief in das gesellschaftliche Bewusstsein einprägen und in den 1840er Jahren in der modernen Wissensform des *type* konkretisieren beziehungsweise abstrahieren sollte, um fortan die (stereo-)typisierenden, schematisierenden Repräsentationen, Rollen, Schemata und Vorstellungen der Moderne mit zur Geltung zu bringen. Wenn auch nur für den historischen Augenblick von wenigen Jahren kam dem Bild hier eine einmalige didaktische Funktion und mithin sozialutopische Kraft zu, bevor diese Vision einer von Wissenschaft und Kunst gemeinsam getragenen Praxis des Sozialen und der visuellen Bildung in der Entwicklung unterbrochen wurde.

Édouard Charton fungierte als »intellectual force« (Mainardi 2017b: 37) hinter dieser Bild- beziehungsweise Bildungs-Bewegung. Bereits über seine Sozialisation verfügte Charton über zahlreiche Kontakte in verschiedene philanthropische Gesellschaften (Aurenche 2002: 65, 81). Erst jedoch sein Eintritt

in den Kreis der Saint-Simonisten bot ihm die Grundlage, das erste illustrierte Universalmagazin Frankreichs zu entwickeln. Gefesselt von der saint-simonistischen »doctrine«, wie Charton selbst schwärmte (Charton 1831: 17), weil diese ihn mit utopistischen Zukunftsperspektiven ausgestattet hätte (Charton 1831: 11, 24), arbeitete er an einer bewussten Neukonzeption der in langer intellektueller Tradition stehenden Form des »Journals« (Sgard 2018; Aurenche 2002: 138). Das *Magasin pittoresque* bildete gewissermaßen den Katalysator zu diesen Ideen (Aurenche 2002: 119), mit dem es gelang, den exklusiven Wissenszugriff, den Charton mit der *bibliothèque universelle* der Saint-Simonisten kennen gelernt hatte (Charton 1831: 17), zu popularisieren und zu demokratisieren. Als »magasin«, als »Einkaufsladen«, konzipiert, war seine Erfindung prinzipiell frei zugänglich, jenseits ständischer Privilegien, sowohl in der Stadt als auch auf dem Land, um damit breitenwirksam die aufklärerische »Forderung nach prinzipieller Öffentlichkeit des Wissens« zu verwirklichen (Baxmann 1987: 123). Entscheidend war dabei der Einbezug des Bildes, des *image*. Über die Saint-Simonisten hatte Charton den dafür wegweisenden Zugang zu bekannten Künstlerkreisen seiner Zeit erhalten (Charton 1831: 17), die ihm sein *Magasin pittoresque* illustrieren sollten (Aurenche 2002: 296-297).

Kunst hatte in der Vorstellung der Saint-Simonisten jene »integrierende Funktion« eingenommen, die zuvor allein dem Gelehrtentum zukam. Erstmals sollte »durch Imagination und Passionierung« zur Zukunft der Menschheit beigetragen werden können, als »*expression morale de la société*« (Grimm 1987: 186), d.h. in moralisierender und nicht allein künstlerisch-autonomer Funktion. Diese Vorstellung verband die Saint-Simonisten interessanterweise mit dem Bildungssystem der Jesuiten, die bereits im frühen 18. Jahrhundert mit ihrer Experimentalkultur des Visuellen die aufklärerischen Ideen der Morallehre in die Breite der Gesellschaft zu überführen gesucht hatten (Stafford 1998: 45-93). Aus der Moralistik hatten die Jesuiten – und möglicherweise in der Folge die Saint-Simonisten – das besondere Interesse an der Beschreibung der Gesellschaft und an der Vermittlung dieses Gesellschaftswissens in der »unterhaltsamen« Form literarischer Kurztexte (Heilbron 1995: 71) übernommen. Charton wiederum überführte diese frühe Form visueller Bildung (Stafford 1998), die noch stark auf Intersubjektivität und kommunikatives Handeln ausgerichtet war, in die handliche Ware des illustrierten Journals und damit aus dem öffentlichen Raum, wie ihn die Jesuiten noch suchten, in den sich nach innen ausbreitenden Raum des Privaten und seiner Kommerzialisierung: »d'enrichir de distractions pures et instructives les loisirs de la vie intérieure, et du foyer domestique« (Charton 1833a: ij), so Charton im

Vorwort zum ersten Sammelband des *Magasin pittoresque* am Ende des Jahres 1833.

Wenngleich sich aus heutiger Sicht die skizzierten Ideen visueller Bildung zunehmend zur Form visueller Unterhaltung im modernen Sinne verschoben, lag in der Unterhaltung zunächst das eigentliche Vehikel der Bildung und des breiten Zugangs zum Wissen. Dabei erschien der Bereich der Ästhetik und der Kunst in besonderer Weise geeignet, »Wissen in Form von sinnlicher Anschauung zu vermitteln, »plaisir« und »instruction« zu einer Sinneinheit zu verbinden (Baxmann 1987: 120). »Nützliche Unterhaltung für den Geist und die Augen zu geben«, »donner de plaisir utile à l'esprit et au regard«, formulierte Charton im Vorwort zur ersten Ausgabe seines *Magasin pittoresque* als großes Ziel, um sich damit explizit gegen herrschende Bildungsformen zu stellen, die in seinen Augen veraltet und streng waren, wie er darin fortfuhr: »Notre grande ambition sera d'intéresser, de distraire [...] évitera seulement de revêtir les formes arrêtées, sévères, de l'enseignement spéciale et méthodique« (Charton 1833b: 1). Mit Ende des ersten Erscheinungsjahres sah Charton in diesem Aspekt das Alleinstellungsmerkmal seines *Magasin pittoresque* und den noch Jahrzehnte währenden Erfolg begründet. Neben der inhaltlichen Vielfalt an Wissen, Geschmack und Moralverhalten sprach er im Vorwort zum Sammelband des ersten Jahrgangs seines *Magasin pittoresque* gar von einem völlig neuen Nützlichkeitsfaktor, »un degré d'utilité encore inconnu jusqu'ici«, und einer »sphère d'éducation qu'on pourrait presque appeler éducation de luxe« (Charton 1833a: ij). Was Charton hier als »Luxusbildung« lobte, das führte man damals interessanterweise allein auf eine neuartige »alliance du dessinateur et de l'écrivain« zurück, denn mit der »Verbindung von Zeichner und Schriftsteller« – und damit von Bild und Text – hätten sich völlig neue Möglichkeiten ergeben, wie einem gleichnamigen Beitrag über »Des moyens d'instruction: les livres et les images« entnommen werden kann (Anonym 1833: 98). In diesem ausführlichen Beitrag standen »les dessins ou les images«, Zeichnungen wie Bilder, programmatisch für »un moyen complémentaire d'instruction, presque inusité encore«: ein »komplementierendes Mittel der Bildung«, das »bislang nicht im Gebrauch« gewesen sei, und dem man eine »puissance incalculable«, »eine ungeahnte Kraft«, prophezeite. »Sans les dessins, il est impossible d'arriver à l'éducation«, ohne Bilder keine Bildung, folgte man weiter und bezeichnete das Bild mithin als »une lacune des livres«, als eine »Wissenslücke der Bücher«, und den Text allein als »incomplet«, »unvollständig«. Dabei diagnostizierte man die besondere Kraft des Bildes in seiner »nature particulière, qui a surtout besoin d'être

frappée par les yeux«, in seiner »natürlichen Verbindung zu den Augen«, die »au premier coup-d'œil«, »auf den ersten Blick«, »l'ensemble et les détails«, »das Ganze und die Details«, zu erfassen vermochten: »Une image est [...] de la parole condensée«, das Bild sei »kondensierte Sprache«, eine Komplexität von Bedeutung (Anonym 1833: 98-99).

Mit dem *Magasin pittoresque* war es Édouard Charton gelungen, sich jenseits der text-zentrierten Bildungsjournalle, wie dem Kommunikationsorgan der Saint-Simonisten, *Le Globe*, zu positionieren, aber auch inmitten der sich rasant verbreitenden Pariser illustrierten Karikaturenjournalle, wie etwa *La Silhouette* (1829-1831), *La Caricature* (1830-1835) und *Le Charivari* (1832-1837). Letztere hatten den Weg für einen zeichnerischen Journalismus neuer Qualität geebnet, auf dem dann *Les mœurs et la caricature* (Grand-Carteret 1888, 1885) zu einer Sinneinheit verschmolzen, um fortan die Alltagswelt der Menschen in all ihren Facetten und Momenten zu (ver-)zeichnen: »Voici l'instant, voici le moment« (Philippon 1838: 2). Chartons *Magasin pittoresque* wiederum hatte den dazu entscheidenden, medienhistorisch einmaligen Moment in der Geschichte des Wissens initiiert, indem er im Verbund von Bild und Text »das Bild« zum Hauptakteur in der Popularisierung von Wissen werden ließ. Nicht bloß der Titel des Journals als »pittoresque«, als »bilderreich« und »bildhaft« sollte dem Ausdruck verleihen. Auch setzte Charton im Unterschied zum *Penny Magazine* einen inhaltlichen Fokus auf die Künste und konzipierte eine eigene Rubrik zu den Ausstellungen der so genannten *non-priviligiés*, wie er der *Académie des sciences morales et politiques* (Aurenche 2002: 124), aus der heraus sich die französische Soziologie mit konstituieren sollte, berichtete: Diese künstlerische Gruppierung galt als »nicht-privilegiert«, weil ihre Mitglieder nicht in die Pariser Akademie der schönen Künste aufgenommen worden waren und wohl auch deshalb ihre Profession im illustrierten Journalismus des frühen 19. Jahrhunderts fanden.

Durch seine engen Kontakte in Künstlerkreise, insbesondere zu dem Illustrator Grandville (Charton 2008: 156), entwickelte Charton ein theoretisches Bildbewusstsein, das wissenschaftlich besonders interessant erscheint, denn es stellte die Bedingungen visueller Bildung und gesellschaftlicher Repräsentationsformen in Bild, Text und Zahl in der Moderne. Damit steht dieses Bildbewusstsein für ein wichtiges epistemisches Band zwischen vermeintlich unterschiedlichen Wissenskulturen, die im 19. Jahrhundert fast zeitgleich entstanden: die (stereo-)typisierende Skizze in Form der karikaturistischen Zeichnung und die moderne statistische Erhebung in Form des so genannten »Durchschnitts(-typs)«. Charton hatte mit seinem illustrier-

ten Universalmagazin und seiner Vorstellung einer bildbasierten Wissensvermittlung eine breitenwirksame Basis für das Phänomen der typisierten und typisierenden Zeichnungen gelegt, die dann als Vorläufer stereotypisierter Vorstellungen nur wenige Jahre später den Markt der illustrierten Journalliteratur und mithin das kollektive Imaginäre der Gesellschaft bevölkern sollten. In den illustrierten Sammelpublikationen *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXème siècle*, ab 1840 in acht Bänden von Léon Curmer herausgegeben, und in *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*, von Pierre Jules Hetzel erstmals 1845/46 ediert, kreuzten sich die Wege von Karikatur und Statistik (Sheon 1984) dann auch in einzigartiger Weise, um jenseits der Hauptwege der sich konsolidierenden modernen Wissenschaftsinstitutionen zu populärer Verbreitung zu gelangen.

Typisierung zwischen Karikatur und Statistik

Eine Geschichte der Ethno- und Sozialwissenschaften, die keine Verbindungslinien in jene intellektuellen Kreise zieht, die in engem Austausch mit dem literarisch-künstlerischen Milieu ihrer Zeit standen, bleibt blind für eine Geschichte gesellschaftlichen Denkens und Wissens, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht in den Grenzen des modernen Wissenschaftssystems konstituierte, sondern bevorzugt in personellen Netzwerken, wie etwa zwischen dem Künstler und Zeichner Paul Gavarni und dem Statistiker und Staatsmann Alfred Legoyt. Deren Verbindungen sind wissenschaftsgeschichtlich nur ungenügend zusammengeführt, wie überhaupt die epistemischen Analogien zwischen Karikatur und Statistik, welche die Nebenwege der Wissenschaftsgeschichte auf direktem Wege in Prozesse der Wirklichkeitserschließung münden lassen.

Alfred Legoyt (1815-1885) war Schüler und Vertrauter des belgischen Statistikers Adolphe Quételet (1796-1874), dem Begründer der modernen Sozialstatistik. Zeitgleich zum Aufkommen der illustrierten Journalliteratur revolutionierte Quételet mit seiner Denkschrift *Sur l'homme et le développement de ses facultés, essai d'une physique sociale* (1835) das statistische Denken weit über Frankreichs Grenzen hinaus, zumal er »sehr viele internationale Kontakte besaß« (Wachenfelder 2001: 271). Mit seiner zahlreich übersetzten Theorie des »homme moyen« verbreitete Quételet die zeitgenössische Vorstellung von »Mittelmaß« und »Durchschnittstypen« (Döring 2011) und erhielt dazu entscheidende Anregungen auch durch die Proportionslehre des Künstlers Gottfried Schadow (Döring

2011: 40–42). Quételets theoretische Termini, die freilich empirische waren, markieren im 19. Jahrhundert den Wechsel von der additiven Wahrscheinlichkeitsrechnung zur komplexen, statistisch-abstrahierenden Denkweise (Heilbron 1995: 196), die auf imaginativen Funktionsweisen aufbaut: »On a compté effectivement deux pour trois hommes, terme moyen«, erläuterte Quételet die Ermittlung eines »Durchschnittswerts« von zwei aus drei (Quételet 1835: 138), um damit eine Synthesisleistung zu vollziehen, die sich mit dem pars-pro-toto-Prinzip der Karikatur analogisieren lässt. Die Genese der Kunstform der Karikatur im 16. Jahrhundert führt damit die Geschichte sozialen Denkens und Wissens weit vor die Geschichte von Statistik und Enzyklopädie.

Wissenschaftsgeschichtlich bislang kaum berücksichtigt, verbirgt sich in der Kunstform der Karikatur, wie sie am Ende des 16. Jahrhunderts durch die Brüder Annibale (1560–1609) und Agostino (1557–1602) Carracci mit ihrem Zyklus karierter Bologneser Volkstypen aufkam (Hofmann 2006: 38), ein entscheidender epistemischer Faktor für die Entwicklung moderner sozialer Typen, Routinen und Repräsentationsformen, der sich mit der modernen statistischen Denkweise des frühen 19. Jahrhunderts in Analogie bringen lässt: die Eigenart der Karikatur nämlich, »to reshape an individual as a type« (Gombrich/Kris 1938: o.S.); in keiner anderen Form sollte sich Wissen in vergleichbarer Weise kondensieren. Die Karikatur wurde zum »Formkonzentrat [...], die [...], obzwar mit skizzenhafter Spontaneität versehen, das Ergebnis sorgfältig auswählender Überlegung« war (Hofmann 2006: 58). Allein durch einen künstlerischen, einen imaginativen Akt gelang es mit der Karikatur, über die rein bildhafte Darstellung hinauszugehen und damit die Unsichtbarkeit gesellschaftlicher Bedeutungsstrukturen in eine (be-)greifbare Anschaulichkeit zu überführen: »»Like as a whole, unlike in parts« [...] is the nucleus of [...] definitions. [...] the unlike parts are united to give a new meaning« (Gombrich/Kris 1938: o.S.). Damit vollzog sich mit der Karikatur ein historisch-epistemischer Wandel, welcher die Bedingungen zur Praxis gesellschaftskritischer Beobachtung stellen sollte.

Wenngleich nicht das soziale Interesse am Alltäglichen selbst, sondern am Alltäglichen als »»Gegenwelt« der klassizistischen Kunstauffassung« (Moser-Ernst 2014: 399) die Karikatur motivierte, erfuhr diese entlang der Lehren von Physiognomik und Phrenologie eine zunehmend gesellschaftskritische Weiterentwicklung (Unverveht 1984: 348) und führte damit erstmals zu einer breiten »Wiedergabe vorgefundener Wirklichkeit« (Unverveht 1984: 346). Dabei ermöglichte es die karikaturistische Praxis, »mit ein paar geschickten Strichen den charakteristischen Ausdruck eines Menschen festzuhalten«

(Gombrich 1984: 391), in der bildhaften Ineinsetzung von »zwei nur heuristisch zu trennende[n] Bildebenen«, die auf »keine Mimesis einer gegebenen, vorgängigen Wirklichkeit« zielten, sondern darauf, »die Eigenschaften und Eigenarten einer Person, eines historischen Ereignisses, einer Mentalität oder eines Imaginären durch Reduktion auf das Signifikante allererst heraus[zuarbeiten]« (Full 2005: 22). In dieser Funktionsweise erleichterte es die Karikatur, »mit Abstraktionen umzugehen, als wären sie greifbare Wirklichkeiten«, durch »Komprimierung eines komplizierten [...] Gedankengangs« und »Verdichten und Ineinanderschieben ganzer Vorstellungskomplexe zu einem [...] Bild« (Gombrich 1984: 388, Hervorh. d. V.). Zwischen »Vor-stellung« und »Dar-stellung« realisierte sich so beispielsweise die (optische) Formel des »Jedermann«, des »homme moyen« (Quételét 1835: 138). Wo der Statistiker Quéтелét diesen Vorgang theoretisch-rechnerisch zu fassen suchte – wenngleich auch er zentral auf die Wirkkraft der Metaphorik, der Sprachbildlichkeit zurückgriff –, machte die karikaturistische Zeichnung diesen mentalen Vorgang der Verallgemeinerung und Synthesis überhaupt erst konkret sicht- und damit nachvollziehbar. Darin trug sie entscheidend zur Verbreitung einer allgemeinen Fähigkeit zur Abstraktion und Distanzierung bei (Elias 2003: 102). Im 19. Jahrhundert verband sich diese Funktionsweise der Karikatur dann entlang neuzeitlicher Individualisierungs- und Säkularisierungstendenzen »mit ad hoc erfundenen Symbolen« (Gombrich 1984: 395): unzählige neue Typendarstellungen, »bis in die letzten Fugen ihres Lebens, ihrer öffentlichen Tätigkeit und ihrer privaten Sphäre verfolgt [...] und [...] lückenlos in allen Phasen abgezeichnet« (Hofmann 2006: 72), besonders durch Paul Gavarni (1804-1866) und später Honoré Daumier (1808-1879).

Baudelaire prägte dafür in *Quelques caricaturistes français* (1857) den Begriff der »caricatures des mœurs« (Full 2005: 91), der Sittenkarikaturen, die nach der Zeit der großen Enzyklopädien im 18. Jahrhundert in der populären illustrierten Journalliteratur des 19. Jahrhunderts zur (bild-)enzyklopädischen Erfassung exemplarischer Lebensläufe und bürgerlicher Tagesabläufe führten: zunächst in Form so genannter *physiologies* (vgl. den Beitrag von Anna Kuprian in diesem Band), d.h. kleinformatiger Sammlungen von Typenbeschreibungen, wie etwa von Arzt oder Anwalt (Wechsler 1982: 34), die in jede Kleidungs tasche passten und die einen Grundbaustein der sozialen Identitätsbildung stellen sollten; seit Ende der 1830er Jahre dann in größerer und aufwendig gestalteter Publikationsform mit höherem Sammelwert, wie das von Léon Curmer (1801-1870) herausgegebene Werk *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXème siècle* – eine

Adaption von Kenny Meadows und Douglas Jerrolds *Heads of the People*, das in Sammelbänden ab 1840 auf dem Markt war – oder kurze Zeit später *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens* des Herausgebers Pierre-Jules Hetzel (1814-1886). Die Publikationsgeschichten beider Werke zeugen eindrücklich von einer Geschichte gegenseitiger Befruchtung zwischen Künstler- und Gelehrtenmilieus, zwischen karikaturistischer Sichtweise und statistischer Denkweise. Sie zeigen aber auch, dass die frühen sozialreformerischen und sozialutopischen Ambitionen, wie sie Charton noch mit seinem *Magasin pittoresque* vor Augen hatte, mit Beginn der 1840er Jahre in den Hintergrund traten. Durch die Praxis der Typisierung, die nicht bloß Typen darstellte, sondern »Typen des Vergleichs« diskursivierte (Foucault 1974: 86), zielten diese populär-künstlerischen Sammelwerke entlang von Identitäts- und Differenzierungsprozessen (Foucault 1974: 23, 104) nur noch wenig auf Reform und Veränderung, sondern vielmehr auf die Verfestigung einer gegebenen Ordnung, beispielhaft greifbar in der »Eigenart von Berufsgruppen« und den »Charakteristika zeitgenössischer Sitten und Einstellungen«, welche Bild und dazugehöriger Text nachzeichneten (Full 2005: 112). In einem dynamischen Prozess aus Wahrnehmung und Wiedergabe wurden hier »Ordnungen des Wissens« (Foucault 1974: 86) zu festen »Strukturen der Lebenswelt« (Schütz/Luckmann 2017). Mehr noch war es zu einem bis dahin kaum gekannten »Simultaneitätserlebnis« und einer Erfahrung des »Nebeneinander[s] an Alltäglichkeiten, [...] des Fernsten und Nächsten« (Hofmann: 2007: 62) gekommen. Sehend und lesend, sinnlich und kognitiv wurden Bild-Text-Forme(l)n nicht allein inkorporiert; als Ware wurden sie erstmals erkauft und damit Teil eines Weltmodells. Ein konkret-materiales »etwas sehen« wurde zum abstrakt-kognitiven »etwas wissen«, »Darstellung« zu »Vor-stellung«: Typen, Routinen und Automatismen des sozialen Alltags, welche bis heute die moderne Lebenswelt unsichtbar und wie selbstverständlich präfigurieren und strukturieren. Mentalitäts- und wissenschaftlich ist heute kaum mehr nachvollziehbar, welchen Effekt dieses Nebeneinanderstellen verschiedenster Bildwirklichkeiten in einem Heft beziehungsweise auf einer einzigen Heftseite gehabt haben muss. Denn damit kam es zur Reduktion einer komplexen Lebenswirklichkeit als überschaubare Lebenswelt und damit wiederum zur beständigen Ausbildung der Fähigkeit zum Erkennen eines Gesamtzusammenhangs: »[D]as Allgemeine, die partikularen Interessen Überschreitende« wurde zum verbindenden Element (Baxmann 1999: 276). Und mit dieser »Vorstellung von der Gleichzeitigkeit verschiedener Lebensvollzüge« (Hofmann 2006:

62) verband sich zunehmend die Erfahrung einer »Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen, Disparaten, Unvereinbaren« (Hofmann 2006: 61), welche mit den illustrierten Journalen künstlerisch und schriftstellerisch registriert und medial aufbereitet wurde, um damit erheblich zur sozialen Vergemeinschaftung, zur Bildung von »imagined communities« (Anderson 2016), beizutragen. Die erste französische Bürgerschicht, die Bourgeoisie, mit welcher die gesellschaftliche Selbstbeobachtung ihren Anfang nahm, steht dabei in der Geschichte der Imagination für einen außergewöhnlichen Fall. Denn sie bildete die erste allein »imaginierte« größere Gemeinschaft (Anderson 2016: 77). Ihre Existenz gründete nicht im »face-to-face«-Kontakt (Anderson 2016: 6), sondern in der »vor-gestellten« Zusammengehörigkeit. Befördert wurde diese Entwicklung nicht nur durch ein wachsendes Bildbewusstsein und die Fähigkeit zur Imagination auch dessen, was nicht präsent war; es vollzog sich ein fundamentaler Wahrnehmungswandel (Anderson 2016: 22), der zu einem veränderten Zeitbewusstsein führte: »an idea of a ›homogeneous, empty time‹, in which simultaneity is as it were, transverse, *cross-time*, marked not by prefiguring and fulfilment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar« (Anderson 2016: 24, Hervorh. d. V.). Illustrierte Journale und Zeitschriften popularisierten dieses moderne Wahrnehmungs- und Zeitbewusstsein, indem sie zeitgleich und zusammen gebunden zu einem Gegenstand vergegenwärtigten bzw. repräsentierten, was der natürlichen Wahrnehmung nicht – mehr – auf einen Blick zugänglich war (Anderson 2016: 25-36).

Die Wissenschaftsgeschichte ist für diese Zusammenhänge gesellschaftlicher Wirklichkeitserschließung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend blind geblieben – »vermutlich weil sie zu offensichtlich, zu simpel, zu selbstverständlich sind« (Bätschmann 2014: 28). Auch schlicht deshalb wurde die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung von Imagination und Fantasie als künstlerische Mittel in gesellschaftskritischer Funktion zum blinden Fleck; und es wurde der eigentliche Prozess der Vergegenwärtigung hinter dem Nicht-Gegenwärtigen als Grundmerkmal einer Moderne vergessen, die sich zunehmend »selbstverstehend« in kollektiven Abstrakta wie »Gesellschaft«, »Nation«, »Klasse«, »Schicht« oder etwa schematisierten Rollen und Typen definierte (Anderson 2016: 6).

Pariser Typenbildung in *Les Français peints par eux-mêmes* und *Le diable à Paris* und der Aufgang einer neuen Wissenskultur zwischen *type* und *daguerréotypie*

Mit dem mehrbändigen, mehrere tausend Seiten starken Sammelwerk *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXième siècle* erreichte die beschriebene »enzyklopädische[...] Richtung der Karikatur« ihren epischen Höhepunkt (Hofmann 2006: 73-74): »Schlägt der Leser Seite auf Seite um, so defilieren in buntem Zug *l'épicier, la grisette, l'horticulteur, l'humanitaire, l'auteur dramatique, l'amateur des livres, les chiffonniers* vorbei« (Full 2005: 112). Gleichzeitig verdrängte die Neuerfindung der Daguerreotypie als fotografisch-objektivierendes Verfahren das gesellschaftliche Verlangen nach zeichnerischer Typisierung (Kimmich 2006), die damit unbewusst in den Wirkkreis des wissenschaftlichen Wahrheitsimperativs gezogen wurde. So erklären sich mitunter auch die kulturspezifischen Transformationen und subtilen Bedeutungsverschiebungen zwischen der englischsprachigen Vorlage *Heads of the People*, die zunächst mit *Les Anglais peints par eux-mêmes* übersetzt und leicht transformiert worden war, bevor diese mit *Les Français peints par eux-mêmes* eine ganz eigene französische Fassung und Form erlangte, bis auch dieses Werk als *Pictures of the French* zurück auf den britischen Markt gebracht wurde, nun ausgestattet mit einem visuellen Selbstbewusstsein, das von den Bild- und Bildungsdiskursen der 1830er Jahre, wie sie Édouard Charton in seinem *Magasin pittoresque* zirkulierte, zehrte.

Über die Praxis des »Sich-Selbst-Malens« – »peints par eux-mêmes« – hatte Curmer das Werk in eine lange Tradition künstlerischer Selbstporträtierung und Selbstbespiegelung gestellt und zugleich mit der Ordnungskultur des enzyklopädischen Zeitalters verbunden. Ergebnis war eine populäre Form der Bild-Text-Enzyklopädie, die auf einer engen Verbindung von Bild und Text und damit von künstlerischen und schriftstellerischen Milieus beruhte, die bislang nur getrennte Wege gegangen waren, wie Jules Janin (1804-1874) in der Einleitung zum ersten Sammelband von 1840 emphatisch beschrieb, um nun die Motivation zur Zusammenarbeit programmatisch aus dem Ziel der Gesellschaftsreform zu schöpfen: »Pendant longtemps, le peintre allait ainsi de son côté, pendant que l'écrivain marchait aussi de son côté; ils n'avaient pas encore songé l'un et l'autre à se réunir, enfin de mettre en commun leur observation [...] un commun accord [...] l'étude des mœurs contemporaines« (Janin 1839: IV-V). Was die Moralisten versucht hätten, nämlich in die kleinsten Details dessen einzudringen, was man »Privatleben« nenne – »cette chose qu'on

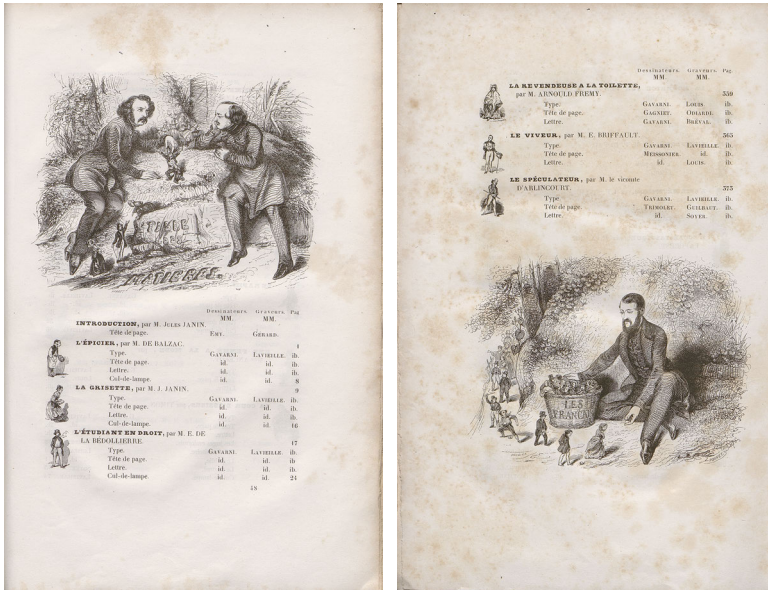


Abb. 1 und 2 : Léon Curmer (Hg.), *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 1853.

Paris: Furne et Cie., 365-366.

appelle la vie privée d'un peuple« –, dies setzten »Zeichner und Illustratoren mit ganzer Kraft« um: »En effet, comptez donc combien de moralistes ont daigné entrer dans ces simples détails de la vie de chaque jour! [...] Le peintre et le dessinateur sont devenus à toute force, des véritables moralistes« (Janin 1839 : IV).

Dabei war in *Les Français peints par eux-mêmes* das text-zentrierte Wissensformat der Enzyklopädie nicht bloß kopiert worden; vielmehr wurden Aspekte sowohl bild- als auch textbasierter Wissenskulturen vereint, indem das summarisch-lineare Textwissen – wie etwa der Enzyklopädie – mit der Synthesisleistung des Bildes zu einer einzigen »formule visuelle« (Le Men 2010: 22) verbunden wurde: zur Form (stereo-)typisierender Umrisszeichnungen – einer Silhouette –, die repräsentativ für den dazugehörigen Text stand. In diesen zeichnerischen »Typen« verbanden sich die »Gegenläufigkeit von na-

turalistischem Dokumentationswillen des modernen Lebens und gleichzeitig höchste[] Abstraktionskraft« (Oesterle 1997: 264). Der damit einhergehende Synthese- und Abstraktionsprozess, mit welchem komplexes Wissen zu einer reduzierten und mithin leichter nachvollziehbaren Form aufgearbeitet und standardisiert wurde (Burke 2014b: 17), entwickelte sich zu einem entscheidenden Faktor in der Genese »abstrakte[r] stereotype[r] Erwartung« (Goffman 2003: 28), wie sie die moderne Gesellschaft bis heute prägt. Dies wiederum teilte sich diese populäre »formule [...] du type« (Le Men 1993: 4) mit der modernen Methode der Statistik, wie sie Quételet etablierte. Aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive zu oppositionellen Polen stilisiert, waren Kunst und Statistik für den Herausgeber Curmer gleichermaßen bedeutsam, zumal dieser sowohl für das Journal *L'Artiste* schrieb als auch statistische Abhandlungen verfasste. Und so kreuzten sich die Wege der zwei Wissensformate auch 1842 im fünften Band von *Les Français peints par eux-mêmes*, dem in der Erstpublikation ein Beitrag von Alfred Legoyt, »De la population de la France«, vorangestellt wurde (Legoyt 1842).

Auf 80 Seiten präsentierte Legoyt eine statistische Erfassung Frankreichs entlang verschiedener Aspekte des gesellschaftlichen, intellektuellen, wirtschaftlichen, finanziellen und moralischen Lebens. Legoyt bot damit den Kontext beziehungsweise das Bedeutungsgewebe, in welches sich die zeichnerischen Typen in ihrer Abstraktion fügten. Das Format der künstlerisch-literarischen Beschreibung der Gesellschaft war damit allerdings auch weitgehend in die sich konsolidierende wissenschaftliche Ordnung gefügt worden, wie auch umgekehrt die Konsolidierung und Institutionalisierung der Wissenschaften an die populäre Akzeptanz. Und so veröffentlichte Legoyt im Jahr 1843 eigenständig seine erste große statistische Abhandlung über *La France statistique. La France intellectuelle, morale, financière, industrielle, politique, judiciaire, militaire, physique, territoriale et agricole*. Als wissenschaftliche Publikation beinhaltete das Werk nun keine Illustrationen mehr und auch keine Hinweise auf die ursprüngliche Zusammenarbeit mit Künstlerkreisen; eine Zusammenarbeit, die sich aus einem Wissenskorpus ergab, das selbst doch eigentlich die Grenzen des Einzelnen überschritt, wie Janin noch den ersten Band von *Les Français peints par eux-mêmes* eingeleitet hatte. Darin verwies er auf die »nécessité de diviser le travail tout autant que la matière est divisée«, und empfahl, als »Beweis« den Bruyère aufzuschlagen: »ouvrez aux hasard [...] La Bruyère, et vous verrez quelle infinie variété de matériaux inconnus de son temps [...] seulement nous croyons moins à la magie que La Bruyère n'y croyait lui-même« (Janin 1839 : IX). Im Bewusstsein, dass Bruyères *Les*

caractères ou les mœurs de ce siècle (1687) jedenfalls auch von »Magie« getragen wurde, hatte Janin bereits wissenskulturelle Distanz zu seiner eigenen Sozialisation eingenommen und damit kündigte sich ein wissenskultureller Bruch an, der Künste und Wissenschaften spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts getrennt haben sollte. Die Publikationsgeschichte von *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens* erzählt mit der Erstveröffentlichung 1845/46 und einer Wiederveröffentlichung im Jahr 1853 von der Zeit vor und nach diesem wissenskulturellen Bruch.

Die mit der Betrachtung eines »Gemäldes« assoziierte Vorstellung von Einheit – jenem wissensgeschichtlich so bedeutsamen Begriff des *tableau*, den schon Condorcet gesellschaftstheoretisch methodologisierte (Condorcet 1795; Baxmann 1987) und der mit Louis Sébastien Merciers *Tableau de Paris* (1781-1788) Eingang in die populäre Literatur fand – setzte den Fokus zur Lektüre von *Le diable à Paris*, und zwar in Form eines »Coup d'œil général sur Paris« (Sand 1845), welcher das Werk einleitete und in der Erstausgabe zudem mit einer zeichnerischen Vignette von Paris versehen war. Auf gleiche Weise setzten sich alle weiteren Beiträge sowohl schriftstellerisch als auch künstlerisch zusammen. Auf rund 400 Seiten folgten in gleicher Manier exemplarische Einsichten in verschiedenste Bereiche von Paris und seiner Bevölkerung, um daraus ein komplettes Bild des privaten, öffentlichen, politischen, künstlerischen, literarischen und industriellen Lebens, ein *tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*, zusammenzusetzen, wie dem Untertitel zur Erstausgabe entnommen werden konnte. Durch das Werk führte der fiktive Charakter des »Flamèche«, ein Zwitterwesen zwischen Teufel, Dandy und Flaneur. In der Manier eines Statistikers streute dieser den Inhalt seines Rucksacks, mithin seiner Erzählung über dem Inhaltsverzeichnis des Buches aus. Folgerichtig beschloss dann auch eine statistische Abhandlung das Werk: mit »De la Ville de Paris« lieferte Legoyt hier erstmals mehrere Dutzend Zahlentabellen mit statistischen Erhebungen (Legoyt 1845). Was die Textbeiträge literarisch-narrativ fügten und die Zeichnungen »auf einen Blick« anschaulich machten – denn »[a]vant de voir les détails, n'est-il pas juste de considérer l'ensemble?« (Stahl 1845: 30), wie Stahl in seinem Prolog das Verhältnis des Ganzen zu seinen Details rhetorisch reflektierte – das wiederum zerfiel in Legoyts Beitrag zurück in die wissenschaftliche Praxis der Datenerhebung, die zwischenzeitlich zum Bestandteil gesellschaftlicher Beobachtung und Analyse geworden war. Paul Gavarni illustrierte Legoyts Beitrag zwar mit einer Bildserie namens »Les gens de Paris«, welche die Mitglieder unterschiedlicher Klassen und Rollen zeichnete. Doch ihre eigentliche

Rezeption erfuhren beide Beiträge nur getrennt und autonom: Legoyt mit einer weiteren Veröffentlichung in seiner Funktion als Staatsmann und Gavarni mit einer autonomen Sammlung von Zeichnungen, die zum Kassenschlager einer Konsumgesellschaft wurde, die wiederum zunehmend die Ästhetisierung ihrer Lebenswelt entdeckte. Gavarnis Illustrationen entwickelten sich damit vom populären Wissensformat »zurück« zum Kunstdruck, der allerdings im »Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« ebenfalls populär geworden war (Benjamin 2007). Die Wiederveröffentlichung von *Le diable à Paris* könnte so kaum deutlicher auf einen grundlegenden wissenskulturellen Bruch deuten, der sich zwischen 1845 und 1853 ereignet hatte: gestrichen fast alle zeichnerischen Illustrationen einschließlich der Vignette von Paris; gestrichen der umfangreiche Untertitel, der auf das große Vorhaben einer gesellschaftlichen Wirklichkeitserschließung in der Breite zielte; gestrichen Legoyts Beitrag zur »Statistique de la ville de Paris«; gestrichen die Serie »Les gens de Paris«. 1853 bildete nur mehr eine *galerie* der Zeichner, die an *Le diable à Paris* mitgewirkt hatten, den Abschluss der Wiederveröffentlichung, in dezidiert künstlerischer Pose, mithin von autonomer Bekanntheit und damit nicht mehr im Dienst der Baudelaireschen »caricatures des mœurs«.

»Après les mœurs viondront les idées« (Grandville 1843: 29), »nach den Sitten kommen die Ideen«, antizipierte der Künstler Grandville bereits 1843 in *L'Illustration*, jener zweiten universalen Journalerfindung aus der Hand Édouard Chartons, die programmatisch für den unwiderruflichen Autonomisierungsprozess von Bildern und Künsten einsteht, den Charton als »prédicateur saint-simonien« (Charton 1831) nur enttäuschend als »Funktionsverlust« der Kunst wahrnehmen konnte (Jauß 1987: 10–11). Dieser Verlust führte von einer öffentlichen, didaktischen, moralisierenden Funktion von Bildern und Künsten zu ihrer privaten, unterhaltenden, emotionalisierenden Funktion (Jauß 1987: 10–11), und dies drängte Charton dazu, sich 1844 als Herausgeber und Redakteur der *L'Illustration* zurückzuziehen. Der ehrliche Spiegel der Gesellschaft, der »miroir fidèle où viendra se réfléchir [...] la vie de la société« (Charton 1843: 7), den Charton noch im Vorwort zur Erstausgabe seiner *L'Illustration* vor Augen hatte, war zwischenzeitlich von der neuen typisierenden Wissensform der Daguerreotypie abgelöst worden. Wobei auch die Fotografie wohl vor allem aufgrund ihrer technischen Herstellung im Ordnungssystem der Wissenschaften verbleiben konnte, denn auch sie wurde zunehmend als Beiwerk zum Text, als »bloß« illustrativ angesehen, »car autrement, il sera permis de se demander si la bonté du but n'est pas entièrement dénaturée par la perversité du moyen«: nicht das Mittel heilige

den Zweck, sondern der Zweck das Mittel, resümierte man süffisant in einer späten Ausgabe des *Magasin pittoresque* das Verhältnis der »[l]ittérature populaire« und ihrer »instructives images« (Anonym 1860: 15).

Nebenwege der Wissenschaftsgeschichte als Hauptwege der Wirklichkeitserfassung

Um 1860 waren Künste und Bilder weitgehend in die Unabhängigkeit entlassen, wohin nicht nur die Ästhetik abwanderte, sondern auch die Fantasie: »Dès aujourd'hui je prend La Clé des Champs; je veux aller où me conduira ma fantaisie«, verkündete der Zeichner Grandville 1844 in seiner Vision einer *autre monde*. Folgerichtig entließ Grandville seinen Zeichenstift auf den »chemin de l'indépendance«, den »Weg der Unabhängigkeit«, sodass dieser erstmals »allein«, mithin autonom in der Geschichte von Wissen und Wissenschaft reisen sollte: »Un innocent crayon qui voyage seul pour la première fois« (Grandville 1844: 8).

Die Künste und die Wissenschaften als Produzenten des Wissens gingen fortan getrennte Wege: »the artist relinquishes the human role of helping his public to make sense of its surroundings, social observation takes a complementary path of professionalization, subdivision and quantification, and begins to claim the autonomous dignity of scientific method« (Wechsler 1982: 176). Und so sollte auch Comte zum Begründer der *sociologie* und eben nicht eines »Lehrstuhls für allgemeine Wissenschaftsgeschichte« werden (Canguilhem 1979: 7), während die sozialwissenschaftlichen Ambitionen des künstlerischen Milieus in impressionistische Abstraktionen zerfielen (Herbert 1988: 33). Für die text-zentrierte Wissenschafts- und Wissensgeschichtsschreibung gerieten Künste und die von Hand gezeichneten Bilder als Ausdruck künstlerischer Einbildungskraft nach dem Bruch in *Two Cultures* aus dem Blickfeld (Snow 1990). So braucht es als Korrektiv noch immer »eine[] ganz andere[] Vorstellung von Wissenschaft, wie man sie aus geschichtlich belegten Berichten über die Forschungstätigkeit selbst gewinnen kann« (Kuhn 1976: 15), und dazu müssen künstlerische Forschungen und besser Experimente und Praktiken als empirische Wirklichkeitszugriffe gleichbedeutend hinzugezogen werden. »Gefordert wäre gründliche Vertrautheit mit der Kunstgeschichte und schon nach dieser Seite natürlich noch anderes als bloßes Wissen«, so einst Friedrich Theodor Vischer: »Kunstsinn, kunstgebildetes Auge, Formengefühl. Aber das wäre eben nur die eine Seite [...] zur Kulturgeschichte im weitesten

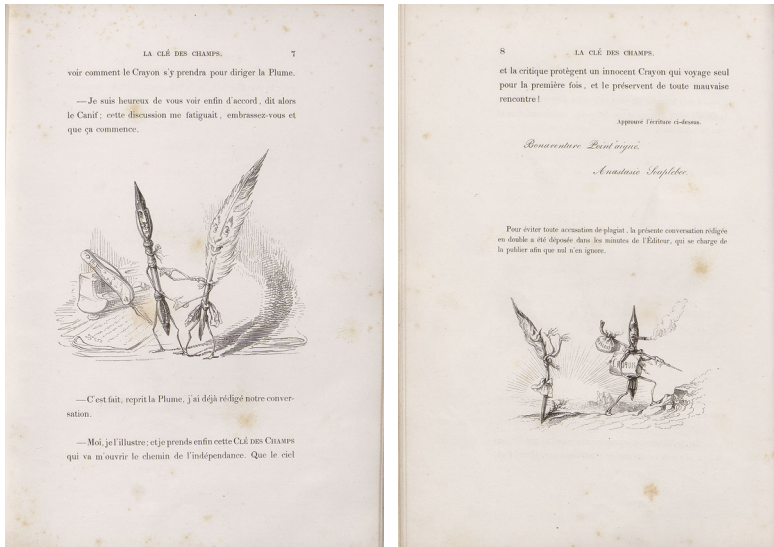


Abb. 3 und 4 : Grandville, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations*, 1844. Paris: H. Fournier, 7-8.

Sinn [...] Beides, Kunst und Leben müsste der Starke, der diese Arbeit wagen wollte, [...] tief verstehen« (Moser-Ernst 2014: 406). Ergebnis könnte nicht allein eine interessante wissenschaftliche Korrektur sein, sondern darüber hinaus eine Basis, um über die digitale Wissensgesellschaft der Gegenwart mit historischer Tiefenschärfe zu reflektieren. Denn auch das wird in der Geschichte des Wissens gern übersehen: Das so vertraute »Denken mit dem Zeigefinger« (Gfrereis/Lepper 2007), der Inbegriff künstlerischen Ingeniums, ist keine Erfindung des 21. Jahrhunderts.

Bibliographie

Anderson, Benedict. 2016. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

- Anonym. 1833. »Des moyens d'instruction: les livres et les images.« *Le Magasin pittoresque* 13: 98-99. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date>.
- Anonym. 1860. »Littérature populaire.« *Le Magasin pittoresque* 2: 14-15. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date>.
- Ansart, Pierre. 1969. *Marx et l'anarchisme: essai sur les sociologies de Saint-Simon, Proudhon et Marx*. Paris: Presses Universitaires de Paris.
- Aurenche, Marie-Laure. 2002. *Édouard Charton et l'invention du Magasin pittoresque (1833-1870)*. Paris: Honoré Champion.
- Bätschmann, Oskar. 2014. »Félibiens Dictionnaire von 1676 und Baldinuccis Vocabulario von 1681.« In *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen: Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris Viten und der Kunstliteratur der frühen Neuzeit*, hgg. von Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff und Henry Keazor, 21-45. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Baxmann, Dorothee. 1999. *Wissen, Kunst und Gesellschaft in der Theorie Condorcets*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Baxmann, Dorothee. 1987. »Art Social« bei Condorcet.« In *Art Social und Art Industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hgg. von Helmuth Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, 107-128. München: Fink.
- Benjamin, Walter. 2007. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Peter, und Thomas Luckmann. 1969. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: University Press.
- Burke, Peter. 2014a. *Die Explosion des Wissens. Von der Encyclopédie bis Wikipedia*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Burke, Peter. 2014b. *Papier und Marktgeschrei. Die Geburt der Wissensgesellschaft*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Busch, Werner. 2010. »Newtons Schatten auf Wright of Derbys »Tischplaneta-rium.«« In *Die Welt im Bild: Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*, hgg. von Petra Gehring, 207-233. Paderborn: Fink.
- Byerly, Alison. 1999. »Effortless Art. The Sketch in Nineteenth-Century Painting.« *Criticism* 41(3): 349-364.
- Canguilhem, Georges. 1979. »Die Geschichte der Wissenschaften im epis-temologischen Werk Gaston Bachelards.« In *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, hgg. von Wolf Lepenies, 7-22. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Charton, Édouard. 1831. *Mémoires d'un prédicateur sain-simonien*. Paris. Eingesehen am 6. Oktober 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85574r.image>.
- Charton, Édouard. 1833a. »Préface.« In *Le Magasin pittoresque* (Bd. 1), hgg. von Euryale Cazeaux und Édouard Charton, i–ij. Paris: Aux bureaux d'abonnement et vente. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date>.
- Charton, Édouard. 1833b. »À tout le monde.« *Le Magasin pittoresque* 1: 1. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32810629m/date>.
- Charton, Édouard. 1843. »Préface.« *L'illustration. Journal universel* 1: 7. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/lillustrationjouo1pari/page/n1/mode/2up>.
- Condorcet, Jean Marie de. 1795. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101973s.image>.
- Döring, Daniela. 2011. *Zeugende Zahlen. Mittelmaß und Durchschnittstypen in Proportion, Statistik und Konfektion*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Elias, Norbert. 2003. *Engagement und Distanzierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. 1974. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Franz, Dietrich-Ernst. 1987. *Saint-Simon, Fourier, Owen: Sozialutopien des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Urania-Verlag.
- Full, Bettina. 2005. *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Gehring, Ulrike. 2010a. »Der beschreibende Blick. Künstlerische und wissenschaftliche Darstellungen der Welt im Bild der Neuzeit und Moderne.« In *Die Welt im Bild: Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*, hgg. von Ulrike Gehring, 17–40. Paderborn: Fink.
- Gehring, Ulrike. 2010b. »Vorwort.« In *Die Welt im Bild: Weltentwürfe in Kunst, Literatur und Wissenschaft seit der Frühen Neuzeit*, hgg. von Ulrike Gehring, 7–14. Paderborn: Fink.
- Gfrereis, Heike, und Marcel Lepper (Hg.). 2007. *deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Göttingen: Wallstein.
- Goffman, Ervin. 2003. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.

- Gombrich, Ernst H. 1984. »Das Arsenal der Karikaturisten.« In *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hgg. von Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, 384-401. München: Prestel.
- Gombrich, Ernst H., und Ernst Kris. 1938. »The Principles of Caricature«. *British Journal of Medical Psychology* 17: 319-342. [Trapp no.1938A.1]. Eingesehen am 6. September 2019. Verfügbar unter: <https://gombricharchive.files.wordpress.com/2011/05/showdoc85.pdf>.
- Grand-Carteret, Jean. 1885. *Les mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, au Suisse*. Paris. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693131k.texteImage>.
- Grand-Carteret, Jean. 1888. *Les mœurs et la caricature en France*. Paris. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693359b.texteImage>.
- Grandville. 1843. »Paris au crayon.« *L'Illustration. Journal universel* 2: 28-29. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/lillustrationjouo1pari/page/n1/mode/2up>.
- Grandville. 1844. *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations*. Paris. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101975j.texteImage>.
- Grimm, Reinhold. 1987. »Der romantische Sozialroman als Paradigma des »art social«.« In *Art Social und Art Industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hgg. von Helmuth Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, 185-216. München: Fink.
- Heilbron, Johan. 2015. *French Sociology*. Ithaca/New York: Cornell University Press.
- Heilbron, Johan. 1995. *The Rise of Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Herbert, Robert L. 1988. *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*. New Haven: Yale University Press.
- Hetzel, Pierre-Jules (Hg.). 1845. *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*. Paris. Eingesehen am 28. März 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5578064j/f1.item>
- Hetzel, Pierre-Jules (Hg.). 1853. *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*. Paris. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58135975.texteImage>
- Hofmann, Werner. 2006. *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*. Hamburg: Philo and Fine Arts.

- Janin, Jules. 1839. »Introduction.« In *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXème siècle* (Bd. 1), hgg. von Léon Curmer, III-XVI. Paris: L. Curmer. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53406761/f27.item>
- Jauß, Hans Robert. 1987. »Einleitung.« In *Art Social und Art Industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, hgg. von Helmuth Pfeiffer, Hans Robert Jauß und Françoise Gaillard, 9-15. München: Fink.
- Jouy, Étienne de. 1814. *Guillaume le franc-parler, Ou: Observation sur les mœurs françaises au commencement du XIXème siècle*. Paris.
- Koselleck, Reinhart. 1989. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kimmich, Dorothee. 2006. »Die Daguerreotypie.« In *Kalender kleiner Innovationen. 50 Anfänge einer Moderne zwischen 1755 und 1856*, hgg. von Roland Borgards, Almuth Hammer und Christiane Holm, 365-371. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Kuhn, Thomas S. 1976. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Legoyt, Alfred. 1842. »De la population de la France.« In *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du XIXème siècle* (Bd. 5), hgg. von Léon Curmer, I-LXXX. Paris: L. Curmer. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57320553.texteImage>.
- Legoyt, Alfred. 1843. *La France Statistique. La France intellectuelle, morale, financière, industrielle, politique, judiciaire, militaire, physique, territoriale et agricole*. Paris: L. Curmer. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k742796.texteImage>.
- Legoyt, Alfred. 1845. »De la ville de Paris.« In *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*, hgg. von Pierre-Jules Hetzel, 341-357. Paris: J. Hetzel. Eingesehen am 28. März 2020. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/lediableleparisparooalz/page/10/mode/2up>.
- Le Men, Ségolène. 1993. *Les français peints par eux-mêmes: panorama social du XIXe siècle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Le Men, Ségolène. 2010. *Pour Rire. Daumier, Gavarni, Rops: L'invention de la Silhouette*. Paris: Somogy Éditions.
- Mainardi, Patricia. 2017a. *Another World. Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven: Yale University Press.
- Mainardi, Patricia. 2017b. »The Invention of the Illustrated Press in France.« *French Politics, Culture and Society* 35(1): 34-48.

- McWilliam, Neil. 1993. *Dreams of Happiness. Social Art and the French Left (1830-1850)*. Princeton: Princeton University Press.
- Mercier, Louis Sébastien. 1781. *Tableau de Paris*. Neuchatel: Samuel Fauche. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/tableaudeparisoomerc>.
- Moser-Ernst, Sybille. 2014. »Die Karikatur als »die Sprache der Dinge.« In *Gegenwelten*, hgg. von Christoph Bertsch und Viola Vahrson, 396-409. Innsbruck: Haymon Verlag.
- Oesterle, Günther. 1997. »Karikatur als Vorschule der Modernität.« In: *Ästhetische Moderne in Europa: Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hgg. von Silvio Vetta und Dirk Kemper, 259-286. München: Fink.
- Philipon, Charles. 1838. »La Bagatelle de la porte.« *La Caricature Provisoire* 1: 2. Eingesehen am 11. Januar 2021. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8547003/f12.item>.
- Quételét, Adolphe. 1835. *Sur l'homme et le développement de ses facultés, essai d'une physique sociale*. Paris: Bachelier. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://archive.org/details/surlhommeetleooquet>.
- R. D. C. 1830. »Auvergne.« *Journal des artistes. Annonce et compte rendu des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie, poésie, musique et art dramatique* 4: 69-74. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb391813444/date>.
- Sand, George. 1845. »Coup d'œil général sur Paris.« In *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*, hgg. von Pierre-Jules Hetzel, 33-40. Paris: J. Hetzel. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5578064j/f117.item>
- Schütz, Alfred, und Thomas Luckmann. 2017. *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz und München: UVK Verlagsanstalt.
- Sgard, Jean. 2018. »Journale und Journalisten im Zeitalter der Aufklärung.« In *Sozialgeschichte der Aufklärung in Frankreich, Teil II: Medien, Wirkungen: 12 Originalbeiträge*, hgg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, Rolf Reichardt und Thomas Scheich, 3-33. Oldenburg: Wissenschaftsverlag.
- Sheon, Aaron. 1984. »Parisian Social Statistics: Gavarni, »Le Diable à Paris«, and Early Realism.« *Art Journal* 44(2): 139-148.
- Snow, C. P. 1990. »The Two Cultures.« *Leonardo* 23(2/3): 169-173.
- Stafford, Barbara. 1998. *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Stahl, J. P. 1845. »Prologue. Comment il se fit qu'un diable vint à Paris et comment ce livre s'ensuivit.« In *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens*, hgg.

- von Pierre-Jules Hetzel, 1-30. Paris: J. Hetzel. Eingesehen am 1. September 2020. Verfügbar unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5578064j/f63.item>.
- Tkaczyk, Viktoria. 2010. »Von fliegenden Bildern und Gedanken.« In *Imagination und Repräsentation*, hgg. von Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider, 55-76. Paderborn: Fink.
- Unverfehrt, Gerd. 1984. »Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs.« In *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hgg. von Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, 345-354. München: Prestel.
- Vermeulen, Han. 2015. *Before Boas. The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Wachsfelder, Joseph. 2001. »Nachbilder, Natur und Wahrnehmung. Die frühen optischen Untersuchungen von Joseph Plateau.« In *Wahrnehmung der Natur – Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte der visuellen Kultur um 1800*, hgg. von Jutta Schickore, 253-275. Dresden: Verlag der Kunst.
- Wechsler, Judith. 1982. *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in Nineteenth-Century Paris*. Chicago: University of Chicago Press.

The *china* and the *ranchero*

Typecasting Mexicanness from Nineteenth-Century *costumbrismo* to Classical Mexican Cinema

Miguel Angel Pillado

Abstract

This article traces the historical background of social typecasting in Mexico, i.e., the historical usage of social types to represent what is thought to be this country's socio-cultural identity. It argues that nineteenth-century local *costumbrista* artists originally created a set of social types as a means of promoting a sense of national collective distinctiveness. It shows how these artists benefited from global and local transformations of the modes of production and circulation of entertainment and knowledge to install in the collective imaginary the idea of a homogeneous local identity and culture despite evident racial and social differences. I analyze in particular two social types—the *ranchero* and the *china*—from the collection *Los mexicanos pintados por sí mismos*, one of the most important achievements of Mexican *costumbrismo*. In doing so, I demonstrate how the *costumbrista* artistic project was similar to that of the Mexican filmmakers of the first decades of the twentieth century in terms of circumstances of origin and political-ideological agenda. In the process, I also reveal the extent to which Mexican *costumbrista* artists influenced modern perspectives of ethnic and cultural identity in Mexico. And more importantly, I show how a dominant class of intellectuals has attempted, at different times in the history of Mexico, to structure a social imaginary that models national identity based on an arbitrary selection of “typically Mexican” socio-cultural features.

Introduction

Nations are cultural elaborations, for, as Benedict Anderson points out, building up a nation implies formulating a network of imaginary elements seemingly shared by a community (1983: 52). Therefore, “the image—or narration—of the nation might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary

language that the nation emerges as a powerful historical idea in the west” (Bhabha 1990: 1). Westerners or not, the narration of the nation has also been the project—and inescapable challenge—of several Latin American countries that have sought to articulate a sense of distinct and unique identities in order to legitimize themselves as independent nations since their political break with Spain and Portugal.¹

Mexico has not been exempted from undergoing such anxiety. Ideological discourses that have appealed to the recognition of *mexicanidad* (Mexican-ness), i.e., to the essence of Mexican character, have been fundamental to the project of Mexican identity. These discourses have sprung from several areas, but they have flourished profusely in the field of artistic expressions, which have always been quite dynamic in the making and dissemination of a Mexican imaginary.

Much of what has been written on Mexican nationalism by scholars has focused on the first half of the twentieth century, when, shortly after the Revolution (1910-1920), the arts proved to be fundamental in the strategy of the Mexican state and its institutions to stabilize, homogenize, and align the country with novel ideas and parameters of modernity and progress. It has been convincingly demonstrated by many specialists that classical arts such as painting, literature, and music played an important role in aesthetically reconstructing the nation.² Yet, it was the formats and genres of a differentiated rising cultural industry that ultimately enabled the incorporation of the Mexican masses into the project of the creation of the modern nation (Martín-Barbero 2010: 169; Acevedo Muñoz 2002: 26; Shohat and Stam 1994: 101).

Mexican films produced during the so-called Golden Age of Mexican Cinema (1933-1959) were particularly vital participants in the dissemination of totalizing pedagogical discourses on reconciliation, social cohesion, and national identity in post-revolutionary Mexico.³ The 1930s constituted the first

1 Whether or not Latin America is a constitutive part of the so-called Western world is, to date, a subject of debate among scholars and intellectuals from various disciplines. See Citric et al. 2007; Fuentes 2004; Huntington 1996.

2 Of particular importance within the mentioned categories was muralism—with Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros as leaders of this artistic movement—, novels dedicated to the Mexican revolution, and folkloric musical compositions known in Spanish as *corridos* and *ranchera* songs. See Anreus et al. 2012; Guerrero 2007; Monsiváis 1981.

3 The Golden Age of Mexican Cinema, known in Spanish as *La época de oro del cine mexicano*, refers to a historical moment in which the Mexican film industry reached

decade of political stability in the country since the end of Porfirio Díaz's dictatorship in 1911, and as Acevedo Muñoz notes, this stability in the 1930s "coincides with methodical efforts [of the Mexican intelligentsia] to invent the 'cultural nation' by means of an original cinematic style based on a specific set of 'revolutionary' topics, genres, and heroic figures" (2002: 26).⁴ Such an assertion was certified by the national and international success of films of the so-called *comedia ranchera* genre, such as Fernando de Fuentes' *Allá en el Rancho Grande* (Out at the Big Ranch, 1936). This film evades the socially and politically tense atmosphere of the recent past even as the story takes place during the years of the Revolution, and in return, it "evokes an idyllic rural world without social and moral fractures" (Díaz López 1999: 185). More specifically, *Allá en el Rancho Grande* presents a microcosm in the form of a *hacienda* where masters and servants are respectful of the caste system and gender roles dictated by religion and where the only conflicts and tensions between people are those related to love.⁵ All of this exists in a mix with folkloric rural elements, such as music, food, tequila, horses, landscapes, and costumes, which were intended to define a national(istic) iconography (Belmonte Grey 2016: 179, 200). Thus, a socially conflicted and culturally heterogeneous world such as the Mexican one was depicted on the screen through idealized tropes and a limited set of provincial social types.⁶ Out of this set of social types, the ones that stand out are the *charro*—the cinematic version of the *ranchero*—and the *china*; these characters were soon claimed by other filmmakers and presented in their films—as in the case of *Allá en el Rancho Grande*—as the great pillars of the sought-after new national identity. In the plots of such films, the *charro* would generally be portrayed as a tough, violent, brave, and gallant man, i.e., as the

high levels of production, economic success, and quality to the extent that Mexico became the center of commercial film production in Latin America.

- 4 Citations from secondary literature in Spanish were translated to English by the author. Original citations from primary literature are given in footnotes.
- 5 In a way, such idealistic imagery disseminated by *Allá en el Rancho Grande* and the *comedia ranchera* genre in general was also a Mexican attempt to reverse the image of Mexico that Hollywood movies had been creating and promoting since the 1920s. In such movies, Mexicans were almost always depicted in the form of negative stereotypes—greasers and bandits in the case of men and *femme-fatales* or exotic ladies in the case of women. See Maciel 2000; see also Silva Escobar 2011.
- 6 I use the concept of social types to refer to archetypal characters meant to encompass and represent behaviors, personality traits, physical qualities, and/or the social status of a particular group of people.

embodiment of Mexican masculinity. The *china*, on the other hand, would generally be portrayed as the embodiment of Mexican femininity, i.e., as a beautiful, flirtatious, yet submissive and obedient woman.

In this article, rather than delving further into how classical Mexican cinema aimed at creating a sense of collective distinctiveness based on a limited stock of characters, I track and analyze the historical background of the phenomenon of social typecasting in Mexico; that is, the historical usage of social types to represent the quintessence of this country's national identity. I look back into the nineteenth century to demonstrate that Mexican *costumbrista* artists of this period formulated, before anyone else, a set of social types as a means of deliberately promoting a sense of national unity and identity. I show how, similar to the makers of Mexican classical cinema, *costumbrista* artists also benefited from global and local transformations in the modes of circulation and production of entertainment and knowledge to shape the perception of Mexico's national identity. I analyze in particular the cases of two social types—the *ranchero* and the *china*—from the collection *Los mexicanos pintados por sí mismos*, one of the most important achievements of Mexican *costumbrismo*. In doing so, I thus demonstrate how the *costumbrista* artistic project and that of twentieth-century filmmakers are akin in terms of circumstances of origin and political-ideological agenda. I also expose the extent in which Mexican *costumbrista* artists influenced modern perspectives of ethnic and cultural identity in Mexico. And more importantly, I show how in Mexico a dominant intellectual class has tried at different times in the history of this country to structure a social imaginary that models national identity based on an arbitrary selection of “typically Mexican” socio-cultural features.

Abbreviated genealogy of *costumbrismo* and the construction of social types

Costumbrismo was an artistic trend with several aesthetic and thematic affinities to nineteenth-century Romanticism. It emerged during the same years in various modes of artistic expressions, such as painting, lithography, and literature, and sought to reflect on the folklore, institutions, and mannerisms of a given society (Losada 2014: 333). *Costumbrismo* has been traditionally associated with the Hispanic scene, although individual and collective manifestations of it also appeared in other European countries, as discussed in a subsequent section. *Costumbrismo* also defers from Romanticism in other

important aspects, such as its attention to local customs in the present and its claim of maintaining objectivity and realism. Romantic artists focused predominantly on the past and on making geographical landscapes correspond to the mood of the fictional characters; however, costumbrista artists preserved Enlightenment's educational and pedagogical principles as well as Enlightenment's rational and systematic approach to the natural world and society and with it, its generalizing concept of the typical (Hamnett 2011: 15). Thus, *costumbrismo* acted as an instance of typecasting and as a sort of special "technology of description and classification for the construction of racial and social typologies" (Domínguez 2016: 138). In this capacity, *costumbrismo* was also "a powerful mental tool for building—or consolidating—nations during the nineteenth century and for imagining those communities that were worth belonging to in the future" (Teuber 2018: 138).

At first, representations of social types appeared as a constitutive part of the so-called *artículos de costumbres*, which were short prose articles elaborated to represent landscapes, customs, habits, and paradigmatic individuals of a specific social group, usually with a markedly satirical tone and a critical and pedagogical intention.⁷ These *artículos de costumbres* primarily proliferated through Spanish newspapers and illustrated magazines. Progressively, the creation of social types became a differentiated artistic trend. Social types as independent compositions were more methodical and focused. They were constituted by a graphic image of a certain type—dressed in a representative costume and immersed in an environment associated with his or her occupation—which was accompanied by a brief text with information about the character's regional origin, values, and habits.

As mentioned previously, *costumbrismo* flourished throughout the nineteenth century; yet, it is important to point out that descriptions of collective life through social types can be traced all the way back to the eighteenth century, and these descriptions were not a unique Spanish phenomenon. Social types had been represented graphically in the collections of costumes⁸

7 I speak of a pedagogical intention in the sense that by means of these descriptions of social life, as Martínez-Pinzón and Soriano Salkjelsvik have pointed out, the *costumbrista* authors sought to enable the readers to come to terms with the social order that they sought to implement (2016: 14).

8 For example, see *Colección de trajes de España* (1777) and *Costumes of England* (1805).

and the collections of Cries,⁹ publications which circulated abundantly both in Spain and other European countries. The purpose of these publications was to present a set of prints with the most interesting or picturesque types of a given country or city. The weight fell entirely on the image, which was accompanied by a minimal narrative that could refer to the name of the province from where the character originated, his or her (street) business, or the specific products advertised by the type in question.¹⁰

The extraordinary expansion of the written press during the nineteenth century ultimately led to the evolution of the social type into an artistic composition where a graphic image and a more detailed written description were offered. Individual compositions of this kind found a home in the journalistic press, while collective works came together in the form of anthologies and serials. The collection *Heads of the People: Or, Portraits of the English* was launched in installments in 1838 and then published as a book in two volumes between 1840-1841. Inspired by this collection, *Les français peints par eux-mêmes*, i.e., France's own collection of types, appeared across the Channel; it began to be published in installments in 1839 and was later edited in eight volumes, which were released between 1840 and 1842. Not too long after, the collection *Los españoles pintados por sí mismos* appeared in Spain. It followed an editing and publishing process that was similar to that of its predecessors in England and France. It was first published in installments throughout 1842 and, then, as two sequential volumes in 1843 and 1844.

The compilation method, content, and internal structure of all these artistic works were very similar. They were all collective projects in which an extensive number of writers and graphic artists participated. The types in these collections were each made up of a vivid textual description with at least a one-page lithograph or some vignettes interspersed throughout the text. The primary intention of the authors was to present a general image of society through a group of selected characters (Pérez Salas 1998: 169). Thus, in these collections, one finds figures from different social classes, differentiated by their unique profession, physical appearance, and psychological attributes.

9 For example, see *Les Cris de Paris* (1737), *Los gritos de Madrid* (1798), and *The Itinerant Traders of London* (1804).

10 For more on the evolution of the representations of social types, see Schwab 2018; see also Pérez Salas 1998.

***Los mexicanos pintados por sí mismos:* Forging a Mexican identity amid political turmoil**

Both costumbrismo and the fashion of collecting social types quickly expanded to the Americas, setting roots in the Spanish-speaking portions of the region as early as the mid-nineteenth century.¹¹ Specifically, in Mexico, local writers and visual artists saw in the conception of *artículos de costumbres* and the representation of social types a timely and practical measure to cope with the various socio-political problems the country was facing at the time. *Costumbrismo*, as mentioned previously, was oriented toward the gathering of folklore, customs, and traditions. Such conceptual premises fully addressed the needs and feelings of a nation that was seeking means to attain socio-political stability and express its individuality vis-à-vis other nations after achieving its independence from Spain in 1821. During its first three decades as an independent country, Mexico had more than forty different presidencies, each lasting less than a year on average. Additionally, the so-called Mexican-American war took place from 1846 to 1848. After the war, the Mexican government was forced to concede more than half of the country's territory to the United States. Thus, in view of socio-political and territorial instability, the need among the ruling Mexican elites to redesign the meaning of the "nation" was truly urgent, and local *costumbrista* artists—who belonged to this social group—played a significant role in the execution of the task.

Although the representations of Mexican life made by Mexican *costumbrista* artists did not openly allude to the great socio-political conflicts that afflicted the country, issues pertaining to the discursive construction of the nation and national identity were at the core of their works, which had an important impact on public opinion at the time. Since the early nineteenth century, the printed press in Mexico had been enjoying a certain growth and freedom. The proclamation of the *Constitution of Cadiz* in 1812 and its article 371—which established that "all Spaniards have the freedom to write, print, and publish their political ideas without the need of any license, revision,

11 Although most Latin American countries had become politically independent from Spain by the mid-nineteenth century, Spanish cultural trends still set the tone for artistic expression in the region. For more on the influence of Spanish *costumbrismo* throughout Latin America, see Hamnett 2011; Pérez Salas 1998; Lía Barrios 1994; Watson-Espener 1979.

or approval”¹²—favored the emergence and proliferation of periodicals in the Hispanic colonies (cit. by Fernández 2010: 77). This was the case “even in territories such as Yucatan, Mexico, which had never had them before” (Fernández 2010: 77). By the mid-nineteenth century, Mexican independence had been achieved, and values of a more republican nature had been put into practice, prompting the Mexican press to become “the highest tribune to debate and to create a public opinion on national problems” even if it was often “under the shadow of the ruling political parties and their ideological principles” (Fernández 2010: 79). Such a development of journalism and editorial activity in Mexico facilitated the circulation of *artículos de costumbres* and representations of social types—for they were mostly published in newspapers and weekly magazines—along with the circulation of ideas about the nation that enabled and legitimized it.¹³

Published in installments throughout 1854 and, soon after, as a volume in 1855, *Los mexicanos pintados por sí mismos* is the most emblematic example of a collection of social types in Mexico and one of the most important in Latin America.¹⁴ It closely followed the model of European collections of social types not only in terms of form and style but also in that it claimed—as it was natural for these works—to be exclusively dedicated to the representation of the existing state of domestic culture through the display of vernacular social types. Before the appearance of this artistic work, some Mexican weekly newspapers had already shown interest in social types, including *El Mosaico Mexicano* (1836-1837), *El Museo Popular* (1840-1842), and *Museo Mexicano* (1843).¹⁵

Los mexicanos was prepared as a book by the M. Murguía y Compañía Press, which was located in Mexico City and was well-respected in the local publishing sphere (Pérez Salas 1998: 191). It features thirty-three entries, one for each of the types included in the volume. At the time, its written part

12 “[...] todos los españoles tienen la libertad de escribir, imprimir y publicar sus ideas políticas sin necesidad de licencia, revisión o aprobación alguna.”

13 For a detailed study on the relationship between the rise of the vernacular press and the emergence of national(istic) consciousnesses during the nineteenth century in a global context, see Anderson 1983.

14 Examples of other important collections of social types in Latin America include the Cuban *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852) and the Colombian *Museo de cuadros de costumbres* (1866).

15 In addition to offering articles on local types and customs, these newspapers provided a great diversity of texts, such as biographies, studies on flora and fauna, and even essays on physical anthropology.

was presented as an anonymous work, while the lithographs were all signed by the illustrators Hesiquio Iriarte and Andrés Campillo. The authors of the texts were unknown until 1935 when the writer Enrique Fernández Ledesma identified them to be Hilarión Frías y Soto, José María Rivera, Juan de Dios Arias, Ignacio Ramírez “El Nigromante”, Niceto de Zamacois, and Pantaleón Tovar (González Reyes et al. 2015: 182). All of these individuals belonged to a small and privileged group of creole *letrados*¹⁶ (lettered men) who embraced liberalism and thus “were convinced that their role in society was to guide incapable individuals—intellectually and politically speaking—along the path of civilization and progress” (Cortés Guerrero 2013: 19). In *Los mexicanos*, one can immediately perceive such a liberal stance in the written description of the first type that appears in the collection, the *aguador* or water carrier; the author Hilarión Frías y Soto addresses the water carrier directly to explain to him why he exists as a type in the collection. The author-narrator says, “[s]ince you cannot write nor make your own portrait, I have appropriated that obligation.” (1855: 2)¹⁷ As Pérez Salas has observed, this liberal and progressive will to change society is also reflected in the fact that the authors excluded indigenous people, nobles, and military and ecclesiastical groups from the anthology (1998: 193). In other words, they excluded social types that together reflected the still-in-force colonial caste system that these Mexican intellectuals wanted to disrupt.

In addition to being liberals, these lettered men were patriots who sought to use their abilities to position Mexico in the world arena as a sovereign and culturally unique nation.¹⁸ The frontispiece of *Los mexicanos* is the first example in the collection of such efforts. In this illustration, just as in the frontispieces of European collections of types, a group of characters appears around another character in charge of hanging a blanket with the album’s title. In the Mexican version, however, this blanket is flanked by flora that, at the time, was identified with the lush vegetation of the American continent:

16 *Letrados*, according to Ángel Rama in his book *La ciudad letrada*, were men of letters who served the Spanish monarchy by assisting in the evangelization of the masses and the administration of its institutions in Latin America during the colonial times. Paradoxically, in the nineteenth century, creole *letrados* such as the *costumbristas* used writing to configure and consolidate the independent American nations. See Rama 2002.

17 “Cómo tú no puedes escribir ni hacer tu retrato yo me he apropiado esa obligación.”

18 According to Pérez Salas, several authors of *Los mexicanos* even took up arms in defense of the Republic. See Pérez Salas 2005: 281–288.

a palm and a banana tree. As Pérez Salas noticed, such graphic details were abundantly present at the time in graphic works on Mexico produced by European traveler-artists for whom it was a way of offering instances of cultural difference to their European audiences (1998: 194-196). Thus, the emphasis of their images was on the picturesque and exotic aspects of Mexico and its people.

In a way, the presence of a front image that alludes to the exoticism and exuberance of Mexico and Mexicans in *Los mexicanos* reproduces the prejudices and stereotypes conceived by foreign travelers. Yet, as Mey-Yen Moriuchi has pointed out, the frontispiece of *Los mexicanos* could also be interpreted as a phenomenon of transculturation, which refers to the ways in which subordinate groups willingly—and not passively—absorb the modes of representations developed by dominant cultures.¹⁹ So, even if these subordinated groups cannot control what emanates from the dominant culture, they can determine, to some degree, what they absorb into the local culture and how it is used (Moriuchi 2018: 32). In this respect, it is important to note that among the group of characters that appear in *Los mexicanos*' frontispiece, one can see a *ranchero* and a *china*, i.e., types of Mexican origin, which are pointed toward with the finger by another character who looks directly at the viewer as if indicating that the book is not an exact copy of the European collections but a collection of local types who will now talk about themselves.

19 The term "transculturation" was first employed by the Cuban anthropologist Fernando Ortiz to refer to a form of cultural contact that results in a dynamic process of selection, interaction, transformation, and creation between the parties involved. This is in opposition to the understanding of cultural contact as a unilateral and unidirectional relationship where the dominant culture would act as the donor and the subordinated culture as the recipient. See Ortiz 1995.



Fig. 1: Frontispiece, 1855.

Los mexicanos pintados por si mismos. México D. F.: Manuel Porrúa.

With regard to the rest of the social types that build up *Los mexicanos*, a quick look at their denominations makes it clear that despite the frontispiece's announcement, most of these figures are not specifically of Mexican origin.²⁰ In fact, only the *ranchero* and the *china* are exclusive to nineteenth-century Mexican society, while the rest of the characters are urban figures that could

²⁰ See the collection's index.

likely be found in any city at the time, and thus, they also appear in the European collections of types. One possible explanation for such a strong focus on urban types is the highly “metropolitan nature of journalism” and the readership (Lauster 2007: 5). Another possible explanation, as Cortés Guerrero has suggested, is that the authors of *Los mexicanos* subscribed to the idea of homogenizing the country with the city as the epicenter (2013: 31). Such an idea, according to Ángel Rama, was related to the notion of progress and modernity that Latin American *letrados* embraced throughout the nineteenth century (2002: 41-69).²¹

A closer inspection of the types that make up *Los mexicanos* allows us to see that the differences between this collection and its European equivalents—apart from the inclusion of actual local types—are found in graphic features, such as the details of the costumes, poses, and physical appearance as well as textual comments that ensure the national specificity of the portrayed figures. This can be clearly perceived when comparing the *aguador* featured in *Los mexicanos* with the *aguador* that appears in *Los españoles*. As Moriuchi (2018: 70-71) has noted in her comparison of these two types, the Spanish water carrier illustrated by Alenza has a dark complexion, is somewhat obese, and short in stature. His facial features are rough and sharp, so they denote anguish over the work he performs. His humble clothing, correspondingly, provides evidence of his working-class status, as he wears a triangular shirt, a short jacket, and visibly worn-out pants and boots. On the other hand, the Mexican water carrier illustrated by Hesiquio Iriarte is represented as a mestizo man with dark hair, dark eyes, and facial features that show more pleasure and pride in his profession than anguish. He is also taller and thinner than his Spanish counterpart and appears in erect posture wearing finer and cleaner clothes: shoes instead of boots, a white shirt with sleeves rolled up to his elbows, and pants made of two fabrics. Such differences between the Mexican and the Spanish water carriers are reinforced by the texts that accompany the images. Abenamar, the author of the text that supplements the illustration of the Spanish *aguador*, emphasizes the poverty and intellectual deprivation of his character by saying, “[t]ruth, when looked at well, is but a world of atrocities. Moreover, it is the mirror in which human miseries are seen in all their nakedness, and the man who

21 Rama uses the term *ciudad letrada* (lettered city) to refer to the urban origin, privilege, and epistemological violence exercised by *letrados* since the colonial times in the way they interpret and represent their societies. See Rama 2002.

looks at himself like that must lament, out of necessity, not to have died at birth. If the water carriers were men of wit, they would not be water carriers.” (1843: 140)²² On the other hand, Frías Soto, the author of the text on the Mexican *aguador*, exalts the dedication of this type to his work and the dignity with which he faces the adversities that life presents to him. “This is the water carrier”, writes Frías Soto, “[who is] restrained, devoted to work, almost always a good father and not so bad [a] husband [and who] spends half his life with a *chochocol* [a big clay vase] on his back as an emblem of the hardships of life [...]. He makes out of his misery a shield to his needs, and since these are so few, so are his demands.” (1855: 2)²³

The rest of the types in the Mexican collection went through a similar refinement process, which, according to Moriuchi, expresses the clear intention of the authors to reverse the denigrating representations of Mexicans that foreign traveling artists had created for years, particularly in the case of Mexicans of mixed race and lower class who “were almost always represented as careless and uncivilized” (Moriuchi 2018: 71).²⁴ Yet, their work not only aimed to change the image of Mexico and Mexicans for a foreign audience but, more importantly, it aimed at changing the image that the Mexican society had of itself. Hence, they did not want to represent society as it really was but rather as it should have been. Among the set of social types that they proposed as markers of their sought-after Mexicanness, two of them—the *china* and the *ranchero*—effectively became, over time, major emblems of national identity and the gender roles within it in the Mexican collective imagination.

22 “La verdad, bien mirada es en el mundo una atrocidad. Es más todavía, es el espejo en el que las miserias humanas se ven en toda su desnudez, y el hombre que así se ve tiene que sentir por necesidad no haberse muerto al nacer. Si los aguadores fuesen hombres que pensasen, no serían aguadores.”

23 “Este es el aguador, comedido, entregado al trabajo, casi siempre buen padre y no tan peor esposo, pasa la mitad de su vida con el *chochocol* a la espalda, como un emblema de las penalidades de la vida [...]. Hace de su miseria un escudo a sus necesidades, y como estas son tan pocas, lo son también sus exigencias.”

24 Moriuchi offers a detailed analysis of representations of Mexico and Mexicans by traveler-artists such as Claudio Linati, Carl Nebel, Johann Mortiz Rugendas, and Édouard Pingret. See Moriuchi 2018: 31–61. For more on the topic, also see Vázquez Mantecón 2000.

The *china*: Visualizations of “Mexican femininity”

While there is no record of the precise origins of the *china*,²⁵ it is known that by the third decade of the nineteenth century, this character began to feature in the works of European traveler-painters as a provincial mestizo Mexican woman characterized by a peculiar way of dressing, an attractive figure, seductive talents, and an independent spirit.²⁶ For these artists, as the studies by Moriuchi (2018) and Vázquez Mantecón (2001) have shown, the *china* was a means of locating and offering a sense of cultural and social otherness to their European audience.²⁷ “As someone of mixed Spanish and Indian race”, Moriuchi notes, “[the *china*] exemplified Mexico’s unique culture, all the while serving as an exotic Other who could not be found in Europe” (2018: 42-43).

The attributes associated with *china* women were also recorded by the traveler-writers of the time. In his book *México, lo que fue y lo que es* (Mexico, What It Was and What It Is, 1844), the German-born author Brantz Mayer wrote about the *china*’s “andar de reina”, i.e., their “queen-like walking style”, even as they were, he added, “de las mujeres más vulgares”, i.e., “the most vulgar of women” (cit. by Vázquez Mantecón 2000: 128). In a somewhat rectifying tone, he has dedicated some adulatory verses to the dark color of the *china*’s complexion and noted her seductive use of the fan and her piercing eyes “which more than once forced many intrepid hearts to ask for mercy” (cit. by Vázquez Mantecón 2000: 128).²⁸ Similarly, the Frenchman Lucien Biart, in his work *La tierra templada, escenas de la vida mexicana 1846-1855* (Temperate Earth, Scenes of Mexican Life, 1859), referred to *china* women as “ardientes hijas del trópico” or “ardent daughters of the tropics” and euphorically described them as lively, cheerful, affectionate, seductive, and neat (1859: 250). He also exalted the *china*’s “ondulaciones felinas” or “feline undulations” as if to confirm the assumed primitive and exotic nature of these women (1859: 251).

25 It is worth mentioning that the *china* is also known as *china poblana*. The epithet *poblana* refers to the Mexican state of Puebla, which some scholars consider the geographical origin of this social type, yet without offering any conclusive evidence.

26 María del Carmen Vázquez Mantecón attributed much of the creation and popularization of the *china*’s image to Carl Nebel whose book *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana* (1835) features some *poblana* women dressed as *chinas*. See Vázquez Mantecón 2000: 129-130.

27 See Moriuchi 2018: 32-59; see also Vázquez Mantecón 2000: 125-134.

28 “[...] que más de una vez forzó a muchos corazones intrépidos a pedir merced.”

The *china* in *Los mexicanos* is equally a victim of an objectifying and exoticizing male gaze, which appears to reproduce the stereotypes associated with Mexican women that were disseminated by European traveler-artists. José María Rivera, the author of the text dedicated to this type, insists on the *china's* sensual nature when he describes her as “a set of temptations capable of making me abandon my peaceful, circumspect, and good-natured customs” (1855: 90).²⁹ Yet, in Rivera's text, unlike the graphic and written descriptions of European traveler-artists, there is a manifest effort to constructively value the *china* and place her as a national figure. At the beginning of his text, he refers to the *china* as his “tipo nacional y predilecto”, i.e., his “favorite national type”, and proudly presents her as a paradigm that opposes equivalent European types (1855: 90). “Away with the Spanish *majas* and *manolas* and the French *grisettes*”, demands the narrator (1855: 90).³⁰ To this, he adds, “[i]f you ask a writer, he will answer you that the *china* is a version of the Spanish *maja*, and the scholar will say that she is nothing more than a bad sketch of the *manola*. For me, being neither [a] scholar nor [a] writer, the *china* is the legitimate and beautiful daughter of Mexico [...]” (1855: 90)³¹ Rivera then talks about the *china's* anatomical proportions—very tight waist, curved arms, and tiny feet—which, one can say, conformed to the ideals of European beauty at the time. Yet, he also stresses the attributes of this figure that are meant to document and verify that she is, in fact, the legitimate daughter of Mexico. He talks about her “ojos negros y subversivos” or “black, subversive eyes” and her “tez morena y aterciopelada” or “dark, velvety skin” as if reaffirming her ethnic status as a mestizo woman of mixed Spanish and Indian blood (1855: 91). Thus, even if the *china* is objectified by the author's male gaze, it is also clear that for him, she is also a medium to help Mexico “gain credibility as an independent nation on the global political stage”, as suggested by Mary Coffey (2016: 143).

Rivera also emphasizes the cleanliness and the order that one can find in a *china's* house, particularly in the kitchen where pots, pans, and other

29 “[...] un conjunto de tentaciones capaz de hacerme abandonar mis costumbres pacíficas, circunspectas y bonachonas”

30 “¡Fuera las *majas* y *manolas* de España y las *grisetas* de Francia!”

31 “Si preguntas a un literato, te responderá que la *china* es una versión de la *maja* española, y el erudito de dirá que no es otra cosa más que el mal bosquejo de la *manola*. Para mí, que no soy ni erudito ni literato, la *china* es la legítima y hermosa hija de México [...]”

beautifully crafted utensils hang symmetrically aligned on the walls along with a couple of prints of catholic saints (1855: 94-95). Such descriptive details reveal two things: first, Rivera's status as a *letrado* attempting to raise Mexican women to the level of European civilization by associating them with enlightened views of hygiene and order; second, virtues that the patriarchy of the time intended for Mexican women, such as home care.



LA CHINA.

Fig. 2: Hesiquio Iriarte, "La China", 1855.
Los mexicanos pintados por sí mismos. México D. F.: Manuel Porrúa, 90.

The lithograph of the *china* in *Los mexicanos* by Hesiquio Iriarte is consistent with Rivera's written description of this figure, as the illustration also inserts the *china* within a nationalist discourse and a patriarchal order. One can also see that while her anatomical proportions are meant to conform with ideals of European beauty—tight waist, curved arms, and tiny feet—her rather dark eyes and skin are meant to project her ethnic specificity as a mestizo woman. Hence, as in the written description, the illustration exposes the creator's eagerness to equate the *china* with its European counterparts by highlighting her particular ethnic features, which are thought to be representative of Mexican ethnic distinctiveness. The *china's* psychological characteristics and social functions, on the other hand, are registered by her pose and the figurative elements that surround her image. Her alleged intrinsic sensuality and independent spirit are reflected by the fact that her left hand rests provocatively on her hips while she holds a cigarette with her right hand. In contrast to this, one can see a kitchen in the background, which is recognizable by the perfectly aligned pots and pans that adorn the walls. That is, there are a number of symbols that connect the *china* with enlightened views of order and hygiene and, simultaneously, to traditionally female household chores.

The *ranchero*: Visualizations of "Mexican masculinity"

While it is complicated to trace the origins of the *china*, it is as complicated to outline what a *ranchero* is in a Mexican historical context, mainly because the term itself contains multiple meanings. However, Barragán and Linck have identified the two most conventional definitions. In the first one, "the *ranchero* is perceived from the point of view of his status, his social position; *ranchero* men tend to see themselves as a stratum, a simple component of rural Mexican society seen through a class structure" (1994: 12). That is, the *ranchero* is viewed as a symbol of the Mexican agrarian middle class and as an intermediary between the peasant and the landowner. The other definition—of a more cultural nature—is primarily concerned with "investigating *ranchero* identity", which implies that the *ranchero* has to be something more than a simple social or economic category (Barragán and Linck 1994: 12). In line with this second definition, Faustino Aquino Sánchez has described *ranchero* men as "Mexican mestizo or creole horsemen of the post-independence period [from 1821 onwards] who, at that time, were distinguished by their peculiar equestrian

clothing" (Aquino Sánchez 2019). He further differentiated the *ranchero* from social types with which the *ranchero* is often confused, such as the *charro*, the *cuerudo*, and the *chinaco*:

Creoles and mestizos who lived in the countryside [...] were generally good horsemen and called themselves *rancheros*; *charro* was an honorary title because only the *ranchero* man who was skilled in the lots of tailing bulls, lasso bullfighting, and cavalry's weapons was worthy of it. The man who wore the *ranchero* suit made entirely of chamois leather was called *cuerudo*, and the man who wore the *ranchero* suit with carelessness or poverty and lacked education was called [the] *chinaco*. (Aquino Sánchez 2019)

By the mid-twentieth century, the figure of the *ranchero* in its *charro* version was consolidated by means of the *comedia ranchera* films as the greatest emblem of Mexican identity. There, he was seen as "an invincible national hero" thoroughly "integrated with the ideas of manhood, nationhood, and power" (Nájera-Ramírez 1994: 4). Mexican *costumbrista* artists from the previous century were, to some extent, responsible for the fate that awaited this imaginary figure.

As in the case of the *china*, by the time the *ranchero* appeared in *Los mexicanos*, other artists had already promoted this social type as a national symbol. However, in the case of the *ranchero*, along with foreign travelers, Mexican local artists had also shown interest in depicting him as a representative of Mexican culture. Domingo Revilla was one of the first to do so among these Mexican artists. In his essay "Los Rancheros", published in *Museo Mexicano* in 1844, he openly refers to the *ranchero* as a "tipo nacional" and moves on to offer a detailed description of the clothing worn by these individuals, highlighting their extravagant *chaparreras* or leather pants and their wide-brimmed hats (1843: 551). He then talks about the different activities and responsibilities of *ranchero* men whom he splits into two ethnic categories: the indigenous type that works mainly on the fields and for whom the author feels pity due to his deplorable living conditions and a mestizo type that attends to the conservation and care of horses and other animals and lives in considerably better conditions—a remark that concomitantly documents the endurance in independent Mexico of the racial hierarchy instituted during colonial times (Revilla 1843: 551-552).

The accompanying lithograph by Joaquín Heredia aligns with Revilla's written depiction of *ranchero* men. On it, a mestizo-looking *ranchero* rides a visibly distressed horse and wears the infallible leather *chaparreras*, a

blanket of printed wool, and a wide-brimmed hat. He converses with another *ranchero*—presumably, an indigenous man—who stands on foot and is calm despite the proximity of the horse. He wears a long dark *manto* that almost reaches the floor along with decorated trousers, high-heeled boots with spurs, and a wide-brimmed hat. While the clothing and posture of both men suggest elegance and virility, the illustrated scene also exposes the racial dynamics of the time.



Fig. 3: Joaquín Heredia, “Los Rancheros”, 1845.
El Museo Mexicano. México D.F.: Ignacio Cumplido, 551.

In the lithograph entitled “El Ranchero” by Hesiquio Iriarte, which appears in *Los mexicanos*, we no longer find two variants of this type. We see a man of mixed-race appearance and medium stature with a slim figure and a strong complexion. He is standing erect with his head elevated and looking to the side. He wears a round hat with a wide brim, and in his right hand,

he holds a bow as a symbol of his occupation and virility. His clothes also project the degree of elegance associated with this character. He wears a short jacket decorated with embroidery, a white shirt, trousers with silver buttons, *chaparreras*, bell boots, silver spurs, and an ornamented *sarape* hanging over his left shoulder. In the background, one can see an open landscape that shows some particularities of the rural life of these men. One can see the *ranchero's* horse, another *ranchero* who rides his own horse, a church, and a *nopal* or cactus pear, which was most likely added as a symbol of the national vegetation.³²



Fig. 4: Hesiquio Iriarte, "El Ranchero", 1855.
Los mexicanos pintados por sí mismos.
 México D. F.: Manuel Porrúa, 192.

32 From 1821 to the present day, the emblem located at the center of the Mexican flag has displayed a golden eagle standing on a *nopal* cactus while devouring a serpent.

The text accompanying Iriarte's illustration of the *ranchero* was also written by José María Rivera, who offers an account of this figure in a demonstrative rather than explanatory manner. The text begins with a conversation between the narrator—an alter ego of Rivera—and Don Alonso, a *ranchero* visiting Mexico City. Don Alonso invites Rivera to visit his ranch to see for himself what a *ranchero* is. The author-narrator accepts the invitation, and days later, accompanied by Pancho, Don Alonso's son, he sets off on his journey to a ranch located in an unnamed rural region.

At the beginning of his text, Rivera maneuvers his representation of *ranchero* men in the manner of European travelers, i.e., on the ideological axis of civilization-barbarism where he, as an urban intellectual, represents civilization and the *ranchero* men represent barbarism.³³ This is made evident immediately by the separation of linguistic registers in certain sections of the dialogue. On the one hand, there is the cultivated language of the narrator; on the other, the language of the *ranchero* characters, which appears full of regionalisms and phonetic exaggerations. Evidence of such a class-based interpretation scheme is also found in specific passages of the story, such as when the narrator recounts Pancho's refusal to sleep on a mattress the day before their trip to Don Alonso's ranch. The author writes, "Don Alfonso's son arrived yesterday and spent the night in the patio, lying on the horse's hoods because it was impossible for me to make him lie down under a roof and on a mattress." (Rivera 1855: 195)³⁴

Once at the ranch, the derogatory assessment of otherness—which the *ranchero* men represent to the narrator—is progressively diluted in favor of a series of specific attributes and ideals that the narrator claims to have discovered in the life and conduct of the people of rural Mexico. For instance, he euphorically praises the exquisite, peculiar, and varied nature of *ranchero* cuisine:

33 In 1845, Domingo Faustino Sarmiento formulated an interpretation of Argentine society through an apparent conflict between civilization and barbarism, where civilization was identified with the city of Buenos Aires and barbarism with the Argentinian pampas. This polarizing scheme served as the basis of the interpretation of Latin American societies during the rest of the nineteenth century. See Sarmiento 2003.

34 "El hijo de don Alfonso llegó ayer y ha pasado la noche en el patio, echado sobre los sudaderos del caballo, pues fuéme imposible hacerle acostar bajo de techo y encima de un colchón."

The meal consisted of a chicken in mole, a culinary novelty for me, a roasted goat, a casserole of green chili with cheese, a pot of very tasty jocoque [sour milk], cheese and butter in abundance, several cottage cheese, well-seasoned beans, white tortillas, thin and steaming, and a bowl covered with the stalks of a honeycomb in whose cells shone iridescent honey. The service at the table was humble but very clean, which together with the appetizing food, the good seasoning, and the cordial frankness, made me savor the first delights of peasant life. (Rivera 1855: 196)³⁵

The world of cooking, as Sidney Mintz has noted, is a territory full of meanings and symbols through which communities create and reproduce their identities in the sense that the techniques used to find, process, prepare, serve, and consume food vary culturally and have their own stories (Mintz 2013: 28).³⁶ Evidently, Rivera was also aware of the relationship between food and identity construction. He not only documents the gastronomic universe of the *ranchero* people but makes it desirable to his audience via the detailed description that he offers. The underlying drive—one could say—was to fashion such a multiplicity of textures, smells, and tastes into an ideal of Mexican cuisine. The richness of such a Mexican cuisine, as Rivera's account implies, is due to its mestizo nature, which combines autochthonous elements—corn, chili, and bean—with elements that came to the Americas from Spain—roasted goat, cheese, and butter.

In the same flattering tone, Rivera's narrator refers to the colorful infrastructure of Mexican ranches and the integrity of their inhabitants. Rivera writes: "[i]n the afternoon, when the sun had fallen, I walked with Don Alonso around his ranch, which seemed quite picturesque to me, and I saw the successive arrival of the various cattle that were part of the wealth of the honest

35 "La comida se componía de una gallina en mole, novedad culinaria a que había dado origen mi persona; un cabrito asado, una cazuela de chile verde con queso, una olla de sabrosísimo jocoque, queso y mantequilla en abundancia, varios requesones, frijoles bien sazonados, tortillas blancas, delgadas y humeantes, y una palangana cubierta con las pencas de un panal de abejas, en cuyas celdillas brillaba una miel tornasolada. El servicio en la mesa era humilde, pero limpiísimo, lo cual unido a las viandas apetitosas, al buen sazón y la cordial franqueza, me hicieron saborear las primeras delicias de la vida campesina."

36 In his culinary studies, Claude Lévi-Strauss (1970) argues that cooking is a language in which each society codifies messages that ultimately signify parts of what it is.

peasant.” (1855: 197)³⁷ Moreover, he exalts the bravery and virility of these men. He describes an afternoon of social interaction where Don Alonso's sons and Don Alonso himself are celebrated for their courage and cowboy skills:

The fight [between rider and bull] became fiercer and fiercer, and soon, from the center of a cloud of dust, came the exciting cries of the indefatigable D. Alonso who enflamed with them the bravery of his adversary. In short, after a few minutes of combat, the beast, dejected, gasping, [and] astonished, fell at the feet of the impassive contender [D. Alonso] who returned to the fence amid a thousand cheers and hurrahs. (Rivera 1855: 200)³⁸

In a humorous closing passage of Rivera's text on the *ranchero*, the narrator decides to prove his own bravery by riding a calf, which immediately drops him to the ground amid the laughter and mockery of the audience. This act of self-ridicule is but a discursive maneuver by the author that entails a double end. On the one hand, the scene reaffirms the Mexican model of masculinity by contrasting the effeminate figure of the urban intellectual with that of the brave rancher. On the other, it aims at soothing through humour the marks and tensions of class and race and the power of vision of the urban creole *letrado* on the rural otherness.

By way of a conclusion

During the nineteenth century, many countries sought to determine and/or consolidate their national identities, and the development of print media led to the rise of newspapers and other periodical publications, which decisively contributed to the discursive construction of the nation. It was through these circumstances that Mexican *costumbrista* artists put into circulation ideas that sought to highlight cultural, social, and historical elements that distinguished

37 “En la tarde, cuando el sol había caído, recorrí con don Alonso los alrededores de su rancho, que me parecieron bastante pintorescos y vi llegar sucesivamente los diversos ganados que formaban parte de la riqueza del honrado campesino.”

38 “La lucha se encarnizaba más y más, y en breve del centro de una nube de polvo, salían los gritos excitantes del infatigable D. Alonso, que enardecida con ellos la bravura de su adversario. En fin, después de algunos minutos de combate, la fiera abatida, jadeante, anonadada, cayó a los pies del impávido contendiente, que volvió a la cerca entre mil vivas y parabienes.”

their homeland from Spain and other nations and, thus, assisted in the legitimization of its political sovereignty. Their works, published either in periodical installments or as volumes, also aimed to inculcate in the reader's mind a desire for collective identity and integration. The inclusion of idealized local mestizo types such as the *china* and the *ranchero* in works such as *Los mexicanos pintados por sí mismos* evoked and projected a sense of ethnic virtuosity and specificity, albeit fictitious, useful for creating a sense of national cohesion after the wars for independence (1810-1821) and for positioning Mexican cultural originality on a global scale.

In the twentieth century, after the first two decades of revolution and power struggles, the Mexican State was in need, once again, of a new great structure that could be used to mount a new nation—this time a nation aligned with the parameters of modernity and progress of the emerging world. Cinema, which had recently appeared as a new and effective mass-colonizer, would serve those purposes. The *comedia ranchera* genre, articulated along the patterns of nineteenth-century *costumbrismo*—with its representations of landscapes, customs, collective beliefs, and rural social types—was particularly decisive in the large-scale distribution of the signs of identity. As several scholars have pointed out, between the 1930s and the 1950s, the majority of the Mexican population still lived in the countryside, and the *comedia ranchera* genre showed a universe of symbols that was close to these people through idiomatic patterns, representations of social types, and rural scenarios (Belmonte Grey 2016: 190; Díaz López 1999: 193).³⁹ The film *Allá en el Rancho Grande* is only the trunk of a family tree with countless ramifications. That is, it is the trunk of a family tree that will signal a pattern in the social imaginary of what is established as “typically Mexican” where characters such as the *ranchero* and the *china* are, again, consolidated as

39 It is important to point out that between the 1930s and the 1950s, there was a strong migration of people from the countryside to the Mexican cities. Thus, it is somewhat strange that the most successful cinematic genre of the time was set in the countryside. One plausible explanation, as suggested by Silva Escobar, is that the *comedia ranchera* was responsible for safeguarding that which was considered “traditional”. He says, “[i]n a society that is undergoing dizzying changes, paradoxically, cinema is actively involved, on the one hand, in installing a modern spirit and, on the other, in providing models of life based on traditional beliefs and customs” (2011: 25).

personified emblems of Mexicanness and gender roles in Mexico (Silva Escobar 2011: 25).⁴⁰

On the screen, however, both the *ranchero* and the *china* underwent a few conceptual amendments. The *ranchero* was known as the *charro*, i.e., the *ranchero*'s illustrious version who, as mentioned before, received such a denomination as honorary recognition for his outstanding equestrian and cowboy skills. The filmmakers also "optimized" the ethnicity and social status of this figure. Although the *ranchero*—now *charro*—culturally remained a mestizo man on the screen, this mestizo man underwent a process of racial *blanqueamiento* or whitening.⁴¹ In other words, the desire to define and imagine a homogeneous national identity and culture was, once again, as in the case of the *costumbrista* artists, in conflict with the existing multiculturalism, this time leading to the exclusion not only of indigenous people but also of all those with non-white complexion. Moreover, most of the time, the *charro* appeared in the movies as a landowner who was skilled in singing, dressed in a typical *ranchero* costume but one of gala, and with a crew of servants of indigenous appearance under his command. As scholars have explained, such changes from the *ranchero* to the *charro* were due to a desire to make the *charro* a sort of metaphor for a government that protects its people in a nation that, except for Benito Juárez, has always been ruled by white men.⁴² "In the *comedia ranchera*", says Belmonte Grey, "the *charro* was depicted as a sort of regional boss in parallel with the official authority", and accordingly, the *haciendas* were depicted as "places of [a] pleasant life where the boss and his workers have no problems of understanding and they all live according to their own caste" (2016: 190).

The case of the *china* in classical Mexican cinema shows—as was the case in *Los mexicanos*—that the place designed for Mexican women in the national imagery has always been very different from that of Mexican men. She also

40 After the great commercial success of *Allá en el Rancho Grande*, many subsequent films such as *¡Así es mi tierra!* (This is my Country, 1937), *Jalisco nunca pierde* (Jalisco Never Loses, 1937), and *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (Ah Jalisco, Don't Back Down!, 1941), to name a few, subscribed to the thematic and structural narrative of Fuentes' film and enjoyed similar national and international success.

41 The *charro* was interpreted on the screen by actors such as Jorge Negrete, Pedro Infante, Abel Salazar, and Luis Aguilar, all of white European appearance.

42 Benito Juárez (1806-1872) served as the 26th president of Mexico from 1857 until his death in 1872. He was the first and only Mexican president of indigenous (Zapotec) origin.

appeared abundantly in the cinematic discourse of the time, and the costume designers continued to dress her in her traditional nineteenth-century outfit. Yet, her presence on the screen was mostly confined to the background in the role of a submissive, beautiful, and obedient woman. Furthermore, the *china's* sensual and libertine features, as detailed in *costumbrista* images and texts, were withdrawn from her in the movies in favor of a more conservative image; an image more suitable to the attitudes and values of the *charro*. This was an image that corroborated the hegemony in the so-called modern Mexican State of the catholic clergy whose doctrine, as Monsiváis argues in his studies of Mexican cinema, preached during those years that the female sector of society should “adhere [to] their public and private virtues (abnegation, devotion, sacrifice, resignation, passivity, [and] extreme loyalty) [according] to the demands of their men or their ‘spiritual fathers’” (1981: 41).

Certainly, discourses about identity as social practices cannot be dissociated from the formats that carry them. As the formats evolve over time, the modes of processing and circulation of knowledge change. That was clearly the case in Mexico where advances in the written press in the mid-nineteenth century and the emergence of cinema in the early twentieth century impacted in their own way the production and circulation of discourses about the nation and about what it meant to be Mexican. Yet, the underlying vision in both cases was to overcome times of socio-political crisis and to express a vision of national unity and a common national future; that is, the vision of how Mexico's educated artistic elites wished to present a renewed nation.

Bibliography

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. 2002. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Abenamar. 1843. “El Aguador.” *Los españoles pintados por sí mismos* I: 139-143. Madrid: I Boix Editor.
- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Aquino Sánchez, Faustino Amado. 2019. “Ranchero, charro, cuerudo y chinaco.” *Breviario del Instituto Nacional de Antropología e Historia*: n.p. Accessed September 16, 2019. Available at: <https://intervenciones.inah.gob.mx/breviariodetalle/110/ranchero,-charro,-cuerudo-y-chinaco>.

- Anreus, Alejandro, Leonard Folgarait, and Robin Adele Greeley. 2012. *Mexican Muralism: A Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- Barbero, Jesús Martín. 2010. "Medios de comunicación." In *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, edited by Mónica Szurmuk and Robert Mckee Irwin, 169-173. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Barragán López, Esteban, and Thierry Linck. 1994. "Rancheros y sociedades rancheras: quinientos y un años de conquista ordinaria." *Caravelle* 63: 11-27.
- Belmonte Grey, Carlos Alejandro. 2016. "El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la 'mexicana'." *Revista del Colegio de San Luis. Nueva época* 6(11): 176-205.
- Bhabha, Homi K. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Biart, Lucien. 1959 [1855]. *La tierra templada, escenas de la vida mexicana 1846-1855*. México D.F.: Jus.
- Bourdieu, Pierre. 1986. "The Forms of Capital." In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, edited by John G. Richardson, 241-258. New York: Greenwood Press.
- Citric, Jack, Amy Lerman, Michael Murakami, and Kathryn Pearson. 2007. "Testing Huntington: Is Hispanic Immigration a Threat to American Identity?" *Perspectives on Politics* 5(1): 31-48.
- Coffey, Mary. 2016. "El imperio pintado por sí mismo: el costumbrismo transatlántico." In *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*, edited by Leonardo Funes, 139-150. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Cortés Guerrero, José David. 2013. "Las costumbres y los tipos como interpretaciones de la historia: Los mexicanos pintados por sí mismos y el Museo de cuadros de costumbres." *Estudios de Literatura Colombiana* 33: 13-36.
- Díaz López, Marina. 1999. "Jalisco nunca pierde. Raíces y la composición de la comedia ranchera como género popular mexicano." *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* 41: 10-31.
- Domínguez, Daylet. 2016. "Cuadros de costumbres en Cuba y Puerto Rico." *Revista Hispánica Moderna* 69(2): 133-149.
- Fernández, Iñigo. 2010. "Un recorrido por la historia de la prensa en México. Desde sus orígenes hasta 1857." *Documentación de las ciencias de la información* 33: 69-89.
- Fuentes, Carlos. 2004. "Huntington and the Mask of Racism." *New Perspectives Quarterly* 21(2): 77-81.

- Frías Soto, Hilarión. 1974 [1855]. "El Aguador." *Los mexicanos pintados por sí mismos*. 2-6. México D. F.: Manuel Porrúa.
- Guerrero, María Consuelo. 2007. "El discurso en la novela y el cine de la revolución." *Revista de Humanidades Tecnológico de Monterrey* 23: 13-39.
- González Reyes, Alba, and Alberto del Castillo Troncoso. 2015. "Oficios Femeninos en *Los mexicanos pintados por sí mismos*. Una perspectiva de género." *Estudios históricos sobre cultura visual. Nuevas perspectivas de investigación*. 180-200. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Hamnett, Brian. 2011. "Imagen, identidad y moralidad en la escritura costumbrista mexicana." *Signos Históricos* 24: 8-43.
- Huntington, Samuel P. 1993. "Clash of Civilizations?" *Foreign Affairs* 72(3): 22-49.
- Lauster, Martina. 2007. *Sketches of the Nineteenth Century: European Journalism and its Physiologies, 1830-50*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lévi-Strauss, Claude. 1970. *Mitológicas III. El origen de las maneras de la mesa*. México: Siglo XXI.
- Lía Barrios, Alba. 1994. *Primer costumbrismo venezolano*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Losada, José Manuel. 2004. "Costumbrismo in Spanish Literature and its European Analogues." In *Nonfictional Romantic Prose: Expanding Borders*, edited by Steven Sondrup, Vergil Nemoianu, and Gerlad Gillespie, 333-346. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Maciel, David. R. 2000. *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*. México D. F.: Siglo XXI.
- Martínez-Pinzón, Felipe, and Kari Soriano Salkjelsvik. 2016. "Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica." *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Iberoamérica*. 7-29. Frankfurt: Peter Lang.
- Mintz, Sidney W. 2003. *Sabor a comida, sabor a libertad. Incursiones en la comida, la cultura y el pasado*. México D. F.: Ediciones de la Reina Roja.
- Monsiváis, Carlos. 1992. "Gabriel Figueroa: la institución del punto de vista." *Artes de México. Nueva Época* 2: 62-67.
- Monsiváis, Carlos. 1981. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional, y las culturas populares en México." *Cuadernos Políticos* 30: 33-52.
- Moriuchi, Mey-Yen. 2018. *Mexican Costumbrismo: Race, Society, and Identity in Nineteenth-Century Art*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.

- Nájera-Ramírez, Olga. 1994. "Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro." *Anthropological Quarterly* 7(1): 1-14.
- Ortiz, Fernando. 1995 [1940]. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham: Duke University Press.
- Pérez Salas, María Esther. 2005. *Costumbrismo y litografía en México: Un nuevo modo de ver*. México D.F.: Editorial UNAM.
- Pérez Salas, María Esther. 1998. "Genealogía de *Los mexicanos pintados por sí mismos*." *Historia Mexicana* 48(2): 167-207.
- Rama, Ángel. 2002 [1984]. *La ciudad letrada*. San Juan: Ediciones del Norte.
- Revilla, Domingo. 1843-1845. "Los Rancheros." *El Museo Mexicano, o Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas* 3(24): 551-559. Mexico D.F.: Ignacio Cumplido.
- Rivera, José María. 1974 [1855]. "La china." *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México D.F.: Manuel Porrúa.
- Rivera, José María. 1974 [1855]. "El *ranchero*." *Los mexicanos pintados por sí mismos*. 190-205. México: Manuel Porrúa.
- Said, Edward. *Orientalism*. 2014 [1978]. New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Sarmiento, Domingo Faustino. 2003 [1845]. *Facundo: Civilization and Barbarism*. California: University of California Press.
- Schwab, Christiane. 2018. "Social Observation in Early Commercial Print Media. Towards a Genealogy of the Social Sketch (ca. 1820-1860)." *History and Anthropology* 29(2): 204-232.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- Silva Escobar, Juan Pablo. 2011. "La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social." *Culturales* 7(13): 7-30.
- Teuber, Bernardo. 2018. "De México al Paraíso. Cuadros de costumbres y milagros del cielo en los villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz." In *Mythos Paradises Translation. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, edited by Daniel Graziadei, Federico Italiano, Cristopher F. Lafert and Andrea Sommer-Mathis, 137-154. Bielefeld: transcript Verlag.
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. 2000. "La china mexicana, mejor conocida como la china poblana." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 77: 123-150.
- Watson-Espener, Maida I. 1979. *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Die Ordnung der Gesellschaft

Perspektiven der publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen im *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser* (1807-1865)

Alexandra Rabensteiner

Abstract

This paper explores journalistic descriptions of society in the German journal *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser* (1807-1865) and situates them within the »predisciplinary history« of social and cultural thought in the first half of the nineteenth century. After defining the text format of »journalistic descriptions of society« and outlining its meaning for the evolving bourgeoisie in German-speaking countries, this paper works out three characteristics of the genre based on case examples from the years 1807 (»Umriss von Tirol und den Tirolern«), 1836/37 (»Italienische Städtebilder«), and 1856/57 (»New York«): its publication context of the periodical press, its forms of observation and description of a changing society, and its position between journalism and science. The analysis demonstrates that social descriptions were a crucial part of the *Morgenblatt* during its almost 60-year existence and shows how the journal produced, reproduced, and arranged (knowledge of) a changing society from a bourgeoisie perspective.

Einführung

Im November 1806 veröffentlichte der *Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung* eine Ankündigung:

[Das] Morgenblatt für gebildete Stände wird [...] mit dem neuen Jahre 1807 erscheinen. Der Zweck dieses Tagblattes ist: eine Anstalt zu begründen, die mit Ausnahme jedes politischen Gegenstandes Alles umfassen soll, was dem gebildeten Menschen interessant seyn kann, und die also keine andere Tendenz haben wird, als diejenigen Kenntnisse zu verbreiten, welche zur geis-

tigen und sittlichen Kultur nothwendig sind, und auf dem Wege der Unterhaltung die angenehmste Belehrung gewähren. (O.A. 1806: XXXV)

Das *Morgenblatt für gebildete Stände* wurde vom Verleger Johann Friedrich Cotta (1764-1832) gegründet und in Tübingen und Stuttgart gedruckt, zwei (Klein-)Städten im Königreich Württemberg, im Südwesten von Deutschland.¹ Fast 60 Jahre – bis 1865 – erschien das Blatt, das ab 1837 den Namen *Morgenblatt für gebildete Leser* trug. Es konnte sich in einer Zeit halten, in welcher der Pressemarkt zwar florierte, viele Zeitschriften aber ebenso schon nach wenigen Ausgaben eingestellt wurden. Seine langjährige Existenz macht das Blatt zum Zeugen der großen gesellschaftlichen und politischen Umbrüche seiner Epoche, wie Revolutionen (zum Beispiel jene von 1848/49), Kriege (zum Beispiel die Koalitionskriege) und soziale Ausdifferenzierungen. All diese Veränderungen hatten nicht nur Auswirkungen auf die Zeitschrift, sondern schrieben sich trotz ihrer vermeintlich unpolitischen Position in diese ein. Die Ausrichtung des Blattes war antirevolutionär, aufklärerisch und neuhumanistisch (Fischer 2000: 10, 12). Es gehörte zum »Standardrepertoire der Lesegesellschaften«² (Fischer 2000: 10) und hat zur Konstitution des Bildungsbürgertums beigetragen (Ott 2000: 7).

In erster Linie war das *Morgenblatt* eine Bildungszeitschrift, der gegenwärtig vor allem eine literarische Bedeutung zugeschrieben wird. Bis heute bekannte Schriftsteller*innen der Zeit wie Annette von Droste-Hülshoff, Heinrich Heine und Jean Paul publizierten in der Zeitschrift. Neben literarisch als wertvoll geltenden Erzählungen und Gedichten findet sich im *Morgenblatt* mit wissenschaftlichen Abhandlungen, Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen und Italienischen, Reisebeschreibungen sowie Korrespondenzen aus der ganzen Welt ein »wahrhaft enzyklopädische[s] Programm« (Fischer 2000: 13). Bisher wenig wissenschaftliche Beachtung fand die Vielzahl von Beschreibungen gesellschaftlicher Phänomene. So kann das *Morgenblatt* nicht nur als Bezugspunkt für literaturwissenschaftliche Frage-

-
- 1 Deutschland war zu jener Zeit keine politische Einheit. Laut dem Historiker Jürgen Osterhammel existierte Deutschland jedoch als »Kulturnation« (2012: 4), die sich über eine gemeinsame Sprache definierte. Nachdem sich der Begriff »Deutschland« auch in den Quellen findet, soll er hier verwendet werden.
 - 2 Lesegesellschaften etablierten sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts als bürgerliche Institutionen. Ihr Ziel war anfangs Bildung als aufklärerisches Ideal und später auch Unterhaltung, vgl. dazu: Storim 2003: 301-303.

stellungen dienen, sondern bietet einen reichen Fundus für kultur- und wissenshistorische Zugänge.

Im vorliegenden Beitrag stehen diese »publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen«, wie ich sie nenne, im Zentrum. Das *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser* ist ein Sammelsurium unterschiedlicher Autor*innen, Stile, Themen und – nicht zuletzt – verschiedener Formen von Gesellschaftsbeschreibungen. Ähnlich wie die Zeitschrift selbst soll der Aufsatz eine Sammlung von Texten quer durch die Jahre sein. Ich betrachte die Zeitschrift und ihre Artikel als Produzentinnen und Distribuentinnen sozialen Wissens im 19. Jahrhundert. Im Fokus stehen also Wissensformate, die in einem außerakademischen Rahmen entstanden sind, sich aber gleichzeitig im Spannungsfeld zwischen Publizistik und Wissenschaft bewegten, wie nachfolgend aufgezeigt wird. Kommerzielle Medien wurden im 19. Jahrhundert zu einem Ort der Selbstbeobachtung, die ein Interesse an der eigenen Gegenwart der Leser*innen stillten und damit den im 19. Jahrhundert entstandenen »sozialwissenschaftliche[n] Dauerdiskurs [mitprägten], [der sich] [...] gegen Ende des Jahrhunderts an den Universitäten verankert[e]« (Osterhammel 2016: 57). Zeitlich schließt der Beitrag an die vom Soziologen Johan Heilbron als »predisciplinary history« bezeichnete Phase an, eine Zeit zwischen 1600 und 1850, in der, wie er für die Soziologie festhält, soziales Wissen vornehmlich von Schriftsteller*innen gestaltet wurde (Heilbron 1995: 3). In diesem Sinne analysiere und interpretiere ich publizistische Gesellschaftsbeschreibungen als ethnographische und soziographische³ Wissensformate und als Teil einer »Vorgeschichte« der Sozial- und Ethnowissenschaften unabhängig heutiger Fachgrenzen. Zwar prägt die eigene disziplinäre Verortung in der Europäischen Ethnologie weitgehend den Blick auf die Quellen, dieser wird jedoch erweitert durch die Berücksichtigung soziologischer und außereuropäisch-ethnologischer/kulturanthropologischer Publikationen.

3 Die Termini »ethnographisch« und »soziographisch« werden hier in ihrer wortwörtlichen Bedeutung verwendet als Beschreibung vom »Volk« bzw. der Gesellschaft. Worin die Unterschiede liegen und inwiefern sie einer institutionalisierten Ethnographie bzw. Soziographie ähneln, wird in den folgenden Kapiteln aufgezeigt.

Einleitend werde ich im Folgenden die publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen als Wissensformate⁴ definieren und kontextualisieren, bevor ich drei Fallbeispiele aus den Jahren 1807 (»Umrisse von Tirol und den Tirolern«), 1836/37 (»Italienische Städtebilder«) und 1856/57 (»Newyork«) präsentiere. Der Artikel beleuchtet sowohl die formalen Besonderheiten der publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen als auch ihre vielfältigen Perspektiven auf Gesellschaft und ihre Lebensformen, die am Ende des Beitrags noch einmal zusammenfassend betrachtet werden.

Publizistische Gesellschaftsbeschreibungen: Eine historische Einordnung

Publizistische Gesellschaftsbeschreibungen, ein Genre, das von der Literaturwissenschaftlerin Martina Lauster als Form »between observation and abstraction, entertainment and education, popular culture and science, journalism and high art, fragmentary and totalising views, commercial interest and the dissemination of encyclopaedic knowledge« (Lauster 2007: 1) definiert wird, wurden im 19. Jahrhundert in verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern und in unterschiedlichen Medien veröffentlicht. Unter den Namen *sketches of manners*, *esquisses des mœurs* und *cuadros de costumbres* waren Beschreibungen von Gesellschaft und Lebensweisen in England, Frankreich und Spanien sowie seinen (ehemaligen) Kolonien bereits unter den Zeitgenoss*innen als literarisches Genre bekannt und wurden nach ihrer Blütezeit zumindest literaturwissenschaftlich aufgearbeitet.⁵ Lauster zeigt die Bandbreite des Genres auf, wobei sie sich auf englische und französische Beschreibungen in Serien wie *Heads of the People: Or, Portraits of the English* und *Les Français peints par eux-mêmes* zwischen 1830 und 1850 konzentriert. In den deutschsprachigen Ländern hingegen fehlen sowohl eine feststehende Genrebezeichnung als auch nationale Sammlungen gesellschaftlicher Beschreibungen: Der Grund liege in der fehlenden Hauptstadt der vielen kleinen und größeren deutschsprachigen Länder sowie einer strengeren Zensur, erklärt

4 Verstanden nach Michaela Fenske als »mediale, sinnlich-ästhetische Gestaltung von Wissen entlang spezifischer Regeln und Gepflogenheiten« (2011: 116), vgl. a. Schwab in diesem Band.

5 Vgl. dazu: Kuijk 2018; Lauster 2007.

Lauster (2007: 45-46). Nichtsdestotrotz lassen sich auch in den deutschen Ländern des 19. Jahrhunderts Formen der Auseinandersetzung mit dem Sozialen finden.⁶

Beschreibungen des Menschen in seinem soziokulturellen Umfeld sind kein Phänomen des 19. Jahrhunderts, erlangten in dieser Zeit in ihrer Ausführung dennoch eine Eigenart, die es vor dem Hintergrund sozialer, politischer und technischer Entwicklungen zu betrachten gilt. Gesellschaftspolitische Veränderungen – wie eine Bevölkerungsexplosion in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, die Ausdifferenzierung der Gesellschaft, die zunehmende Forderung nach politischem Mitspracherecht und der Wunsch nach einer eigenen Nation in den deutschsprachigen Ländern – führten zu wachsender Selbstbeobachtung und -beschreibung. Technische Entwicklungen förderten die Entstehung neuer Medien, die diesem Bedürfnis Ausdrucksmöglichkeiten boten (Osterhammel 2016: 25-26). Sinkende Papierpreise sowie bessere Druckkapazität und -qualität ermöglichten schließlich eine größere Verbreitung und schnellere Produktion von Zeitungen und Zeitschriften (Stöber 2014: 116) und lösten eine »journalistische Revolution« aus. Damit änderte sich auch die Art des Lesens: Statt intensives Studieren einiger weniger Schriften gewann privates Lesen von säkularen Texten zur eigenen Unterhaltung an Bedeutung (Wittmann 1999: 422-423). Zwar hatte die Alphabetisierung im beginnenden und mittleren 19. Jahrhundert noch längst nicht alle Bevölkerungsgruppen erreicht, im kulturellen Leben des aufsteigenden Bürgertums spielten Zeitungen (und Bücher) jedoch eine bedeutende Rolle (Wittmann 1999: 426-427). Für dieses wurde »[d]as gedruckte Wort [...] zum bürgerlichen Kulturträger schlechthin« und entwickelte eine emanzipatorische Kraft (Wittmann 1999: 425). Zeitschriften wie das *Morgenblatt* erreichten damit eine nicht geringe und politisch zunehmend wichtigere Leser*innenschaft und formten nicht nur Gesellschaftswissen, sondern auch Gesellschaft als solche. In ihrer Verbreitung und Zugänglichkeit, z.B. durch Lesegesellschaften, liegt die Spezifik von Zeitschriften und die daraus resultierende Relevanz, Zeitschriften als Produzentinnen gesellschaftlichen Wissens zu analysieren.

Diese spezifischen historischen Bedingungen bildeten die Voraussetzung für die Entstehung und den Erfolg der Gesellschaftsbeschreibungen, wie sie

6 Auch dazu finden sich einige wenige wissenschaftliche Auseinandersetzungen, wobei der Fokus auf den Städten Berlin und Wien liegt, vgl. u.a. Wietschorke 2014; Wien Museum 2013; Heinrich-Jost 1980.

in Zeitschriften wie dem *Morgenblatt* in großer Zahl erschienen. Dabei handelte es sich um kein einheitliches Format: Sie traten in einer Vielzahl an Formen auf – als Reiseberichte, Statistiken oder Städtebeschreibungen –, in unterschiedlichen Längen, und behandelten verschiedene Themen. Was sie als Genre eint, ist erstens ihre Veröffentlichung und Verbreitung durch die neu entstandenen Medien. Der gewählte Begriff »publizistische Gesellschaftsbeschreibungen« betont die Bedeutung der medialen Entwicklung für diese Form der Darstellung. Zweitens gleichen sie sich inhaltlich, was den Blick der Autor*innen auf eine sich wandelnde Gesellschaft betrifft und ihre Versuche, diese Prozesse zu ordnen, wenn auch mit durchaus unterschiedlichen Strategien. Die Autor*innen treten bei der Beschreibung als Beobachter*innen auf und erzählen aus ihrer Perspektive (Lauster 2007: 19) – nicht selten werden sie durch die Verwendung des »Ich« in den Texten sichtbar. Drittens ist den publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen ihre Nähe zur Wissenschaft gemein, die etwa im Rückgriff auf Termini und Paradigmen aus den Naturwissenschaften deutlich wird. Lauster bezeichnet sie als »a science of society without being scientific« (Lauster 2007: 20).

Diese drei Aspekte werde ich anhand von drei Beispielen weiter verdichten, sowohl durch die Analyse inhaltlicher als auch formaler Eigenschaften. Die ausgewählten Artikel aus dem *Morgenblatt* stammen aus unterschiedlichen Jahren. Inhaltlich hängen sie nicht zusammen; der rote Faden ergibt sich aus der chronologischen Anordnung der Fälle. Die Wahl von Gesellschaftsbeschreibungen aus unterschiedlichen Jahrzehnten ermöglicht, diese nicht als Momentaufnahme zu beurteilen, sondern vielmehr als eine Konstante im *Morgenblatt* zu betrachten. Gleichzeitig unterscheiden sie sich in ihren thematischen Schwerpunkten und Perspektiven, was nicht zuletzt den gesellschaftspolitischen Entwicklungen und Veränderungen im Laufe des 19. Jahrhunderts geschuldet ist. Die Vielfalt der publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen sowie deren Gemeinsamkeiten arbeite ich an folgenden Exempeln heraus: »Umriss von Tirol und den Tirolern« (1807), »Italienische Städtebilder« (1836/37) und »Newyork« (1856/57).

»Umriss von Tirol und den Tirolern« (1807)

In seinem ersten Jahrgang veröffentlichte das *Morgenblatt für gebildete Stände* die Serie »Umriss von Tirol und den Tirolern«. Europa befand sich zu dieser Zeit seit 15 Jahren beinahe ununterbrochen in kriegerischen Ausein-

andersetzungen. Im Zuge der sogenannten Koalitionskriege (1792-1815) war Tirol 1805 an Bayern abgetreten worden. Solche Neuordnungen und Grenzverschiebungen prägten die Jahrhundertwende in Europa. 1806 hatte das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, das seit dem Mittelalter bestanden hatte, sein Ende gefunden und wurde vom Rheinbund bis 1813 unter anderem ohne Österreich und Preußen abgelöst. Erst mit dem Wiener Kongress 1814/1815 kehrte Stabilität in Europa ein (Osterhammel 2012: 4-5). Der neu hinzugekommenen Region Tirol widmete der bayrische Autor Georg Heinrich Keyser im *Morgenblatt* Texte in insgesamt 13 Ausgaben zwischen Mai und Juli 1807. Dort beschreibt er Tirol und seine Bewohner*innen unter folgenden Titeln: »Körperliche Beschaffenheit der Tiroler«, »Clima«, »Gebirge und Naturerscheinungen, die mit ihnen zusammenhängen«, »Innrer Reichthum und Kultur des Bodens«, »Industrie der Tiroler« sowie »Charakter und Sitten der Tiroler«. ⁷ Sowohl Aufbau als auch Inhalt weisen Elemente der Protostatistik auf, wie der Soziologe Justin Stagl (2015: 213) die Statistik vor ihrer quantitativen Wende nennt. In ihrem Zentrum stand seit ihrer Entstehung als Machtinstrument im 16. Jahrhundert die »detaillierte Objektbeschreibung« (Weber-Kellermann et al. 2003: 11), in der Natur, Kultur, Umwelt, Wirtschaft und Gesellschaft zusammengedacht wurden (Stagl 2015: 213; Weber-Kellermann et al. 2003: 9-11). Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte die Bedeutung der Vermessung des Menschen und der Natur zugenommen – nicht nur auf wissenschaftlicher Ebene. So schreibt der Historiker Jürgen Osterhammel von einem »großen Enthusiasmus« im öffentlichen Leben für die Statistik in den 1830er/1840er Jahren (2016: 61).

Diesen »Enthusiasmus« beschrieb Keyser bereits 1807 und beklagte ihn:

Die Statistik hat seit wenigen Jahren ein Publikum gefunden, aus dessen Anzahl den Schriftstellern des Zeit-Alters der Muth entstanden ist, in Grundzügen, Lehr- und Handbüchern, in Tabellen und Taschenbüchern von der Gegenwart der Nationen zu reden. Allein, leider! geschah auch hier von vielen Schreibenden, was schon früher häufig unter uns zu beklagen war. Die Achtung für den Lesenden verschwand, weil man nicht den Begriff des Unternehmers sich klar gemacht, nicht dem Höhern angestrebt, sondern nur einer Stimmung der Zeitgenossen nachgegeben hatte. (Keyser 1807a: 469)

7 Die Serie »Umriss von Tirol und den Tirolern« erschien im *Morgenblatt für gebildete Stände* in den Ausgaben 118 (18.5.1807), 120 (20.5.1807), 133 (4.6.1807), 134 (5.6.1807), 142 (15.6.1807), 158 (3.7.1807), 159 (4.7.1807), 160 (6.7.1807), 166 (13.7.1807), 168 (15.7.1807), 170 (17.7.1807), 178 (27.7.1807), 180 (29.7.1807).

Hier kritisiert Keyser die verbreitete Verwendung des Begriffs und des Etiketts der Statistik, die seiner Meinung nach zu einer Verminderung der Qualität statistischer Beschreibungen führte. Daher betont Keyser nachstehend, dass es sich bei seinen Ausführungen im *Morgenblatt* nicht um eine Statistik handle. Dass er dies eigens vermerkt, kann als Hinweis darauf gelesen werden, dass sich der Autor der statistischen Elemente im Text bewusst war. Diese Abgrenzung lässt sich in Zusammenhang mit seinen (wissenschaftlichen) Ansprüchen an die Statistik verstehen: »Man wird in meinen Umrissen, wie ich nochmals erinnern muß, nicht meine *Statistik* erblicken wollen. Bey der letztern ist mir für die Darstellung ein andres Gesetz gegeben, und höchste Vollständigkeit Pflicht.« (Keyser 1807b: 477) Dieser Anspruch entspricht der Entwicklung der Statistik im 19. Jahrhundert zu einer modernen, methodisch genauen und mathematisch ausgerichteten Wissenschaft mit dem Ziel einer lückenlosen Erfassung (Osterhammel 2016: 57; Burke 2015: 80).⁸ Statistiken, die diese Bezeichnung bereits im Titel tragen und auf die der Autor wohl anspielt, veröffentlichte Keyser u.a. 1809 (*Statistik des Königreichs Baiern*) und 1814 (*Handbuch der Statistik des Königreichs Baiern*).

Nichtsdestotrotz lassen sich in den »Umrissen von Tirol und den Tirolern« Elemente der Protostatistik herauslesen, was den charakteristischen Einfluss wissenschaftlicher Paradigmen auf die publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen verdeutlicht. Sichtbar wird das einerseits im Schema von Keyzers Reihe,⁹ welches dem der statistischen Abhandlung zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert ähnelt: Beschreibung des Territoriums und seiner Natur, ein historischer Abriss des Gebiets unter Berücksichtigung der Veränderung seiner Bezeichnung, Darstellung der Hauptstadt mit ihren Bauten, Beschreibung von Verfassung, Verwaltung und kirchlichen Organisationen sowie Trachten, Bräuchen und Lebensweisen, wobei die Reihenfolge und der Fokus der Themen abhängig waren von den Autor*innen und der Zeit, in der die Statistik verfasst wurde (Stagl 2015: 216). Andererseits wird in Keyzers Form der Erhebung der wissenschaftliche Einfluss auf seinen Text ersichtlich:

8 Während sich die quantitativen Zugänge in der Statistik festigten, etablierte sich die protostatistische Auseinandersetzung, also die qualitative Beschreibung von »Volk« und Gesellschaft in seiner/ihrer Umwelt, mit der Institutionalisierung der Volkskunde Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts in einem neuen wissenschaftlichen Feld.

9 »Körperliche Beschaffenheit der Tiroler«, »Clima«, »Gebirge und Naturerscheinungen, die mit ihnen zusammenhängen«, »Innrer Reichthum und Kultur des Bodens«, »Industrie der Tiroler«, »Charakter und Sitten der Tiroler«.

So erhob er seine Daten wie auch in der Statistik üblich durch eigene Beobachtungen (Stagl 2015: 216). In der Beobachtung zeigt sich nicht nur eine methodische Überschneidung zwischen der von Stagl definierten Protostatistik und der Definition von »social sketches« nach Martina Lauster (2007: 1, 19), die ich unter der Bezeichnung publizistische Gesellschaftsbeschreibungen fasse; vielmehr war das Beobachten kulturelle Schlüsselpraxis des 19. Jahrhunderts, so Jürgen Osterhammel. Er spricht von der Zeit als »Epoche [...] gesteigerter Selbstbeobachtung« (2016: 26). Auch Keyser betont die Bedeutung der Beobachtung:

Der Statistiker, der ein Volk seiner Tage darstellen will, bedarf mehr als die Gabe des Sammelns, und mehr als das Talent der systematischen Verbindung. Er muß den reinen Charakter seiner Gattung erkannt, er muß in tiefer Beobachtung gefunden haben, wie gesellschaftliche Formen jenen modifizieren, er muß mit der allgemeinen Ansicht der Menschheit Scharfsinn, die Individualität einer Nation aufzufassen, vereinen. (Keyser 1807a: 469)

Inhaltlich geht es aus wissenshistorischer Perspektive weniger um die Frage, wie die Tiroler*innen »waren«, sondern wie sie dargestellt wurden. So lässt sich aus Keyzers Beschreibungen ein zu dieser Zeit gängiges romantisches Verständnis von »Volk« und »Nation« herauslesen.¹⁰ Gesellschaftsbeschreibungen entstehen immer im Kontext gesellschaftlicher und kultureller Strömungen.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Nation war fester Bestandteil im *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser*. Diese Dauerbeschäftigung mit Deutschland stellt der Soziologe Wolf Lepenies allgemein für die Zeit fest und begründet sie mit der politisch-sozial rückständigen Lage des Landes (2006: 245). Bei der Herstellung von Nation mittels Gesellschaftsbeschreibungen handelt es sich dennoch nicht um ein genuin deutsches Phänomen, wie die Literaturwissenschaftlerin Leonoor Kuijk (2018) an Beispielen aus den Niederlanden und Belgien nachzeichnet. Das Nationale gehörte zum bestimmenden Thema im Europa des 19. Jahrhunderts. Die »Vaterlandsliebe«, so die Europäische Ethnologin Lioba Keller-Drescher (2017), war dabei nicht nur bürgerliches, sondern auch Staatsinteresse. Die Statistik – und damit einen Bogen schlagend zu den vorangehenden Erläuterungen – versteht sie als Instrument eben dieser (Keller-Drescher 2017: 47). Eine politische Dimension lässt sich auch in Keyzers Text vermuten. Tirol gehörte erst seit etwas mehr als

10 Für eine weiterführende Diskussion dieser Begriffe vgl. Abschnitt 5.

einem Jahr zum Königreich Bayern, Keyser selbst war Bayer und der Gründer des *Morgenblattes*, Johann Friedrich Cotta, pflegte eine gute Beziehung zum bayrischen Königshaus (Fischer 2000: 21). So lassen sich die »Umriss« von Tirol und den Tirolern« nicht zuletzt als Herrschaftsinstrument lesen, womit sie ein weiteres Element der Statistik integrieren.

Das Interesse am Nationalen entfaltete in Deutschland eine besondere Bedeutung: Während Spanien, England und Frankreich, Länder in denen Gesellschaftsbeschreibungen als nationale Sammlungen herausgegeben wurden, bereits als »Nationen« existierten, wurde Deutschland erst 1871 »geeint«. Dies führte, so Lepenies, zu einer »Glorifizierung [...] [und] Verherrlichung des deutschen Wesens« (2006: 245), was sich auch in einer Abkehr von aufklärerischen Ideen ausdrückte, wenn auch die Romantik selbst keine deutsche Besonderheit war. In der heutigen Europäischen Ethnologie gelten sowohl die Aufklärung als auch die Romantik, trotz ihrer Polarität, als Wurzeln der Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts institutionalisierten Volkskunde. Das *Morgenblatt* bietet die Möglichkeit, unabhängig von Aufklärung oder Romantik Texte als ethnographische Quellen einer *predisciplinary history* zu betrachten bzw. die beiden Geistesströmungen zusammenzudenken, etwa konkret am Beispiel »Umriss« von Tirol und den Tirolern«: Während die Statistik als aufklärerisches Projekt gilt, zeigen sich inhaltlich romantische Ideen und Zuschreibungen. Das wird etwa in der romantisierten Skizzierung der Tiroler*innen als »Volk« deutlich.

Die Überhöhung des »Volkes« und seiner vermeintlichen Reinheit¹¹ im Kontext der Romantik lässt sich als Reaktion auf die gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert interpretieren. Der Volkskundler Konrad Köstlin spricht in diesem Zusammenhang vom »ethnographischen Paradigma« (Köstlin 1994: 5). »Ethnie« – oder »Volk« bzw. »Völker« – wurde zum Konzept des Widerstands und zur »Kontraststrategie gegen die schnelle Modernisierung« (Köstlin 1994: 5). Es diente zur Orientierung innerhalb einer sich rasant wandelnden Bevölkerung, deren soziale Unterschiede dadurch negiert wurden (Köstlin 1994: 5, 11-12). Im »Volk« glaubten die Romantiker*innen das Ursprüngliche gefunden zu haben. So schreibt Keyser von der »Reinheit der Sitten« und »gegenseitige[m] Vertrauen«, das sich zum Beispiel daran zeige, dass Verträge oft »unter blauem Himmel oder im friedlichen Schatten eines Baumes« (Keyser 1807c: 709) geschlossen werden. Der Autor fragt: »Was ist es [das Volk] durch die Natur?« (Keyser 1807a: 470)

11 Vgl. dazu u.a. Seidenspinner 2014: 9-10.

Neben der romantischen Verklärung des »Volkes« kam es in den publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen aber auch zu einer Auseinandersetzung mit den sozialen Unterschieden und der Neuordnung der Gesellschaft. Angelehnt an Köstlins Ordnungs-These gehe ich davon aus, dass auch die Beschreibung unterschiedlicher »Stände« oder »Klassen«¹² als Ordnungsstrategie in Anbetracht einer zunehmend unübersichtlichen Gesellschaft gedient hat. Im nachstehend angeführten Beispiel wird dieser andere Umgang mit der (Neu-)Ordnung der Gesellschaft deutlich und ebenso wie die Themenfelder Gender und Feldbeobachtung¹³ als Methode zwischen Wissenschaft und Publizistik besprochen.

»Italienische Städtebilder« (1836/37)

1836/37 erschien im *Morgenblatt für gebildete Stände* die Serie »Italienische Städtebilder«.¹⁴ Deutschland hatte sich politisch und gesellschaftlich seit der Ver-

12 Beide Begriffe sind hier in ihrer historischen Bedeutung zu verstehen. In der Geschichtsforschung wird von einer zunehmenden Ablösung des feudalen Ständesystems durch die Klassenordnung im Laufe des 19. Jahrhunderts ausgegangen (vgl. u.a. Osterhammel 2016: 1060-1064; Kocka 1990). Mit dem Konzept »Klasse« rücken ökonomische Parameter in den Mittelpunkt der Strukturierung der Gesellschaft. Der Historiker Jürgen Kocka definiert: »Klassen sind [...] gesellschaftliche Großgruppen, deren Angehörige die ökonomische Stellung und, daraus folgend, gleiche Interessen teilen, sich – der Tendenz nach – auf dieser Grundlage als zusammengehörig begreifen und entsprechend handeln« und sich von anderen Klassen abzugrenzen versuchen (1990: 34). Die Klassengesellschaft ist durch eine formale Gleichstellung durchlässiger als eine Gesellschaft der Stände. Letztere bezeichnet Osterhammel als »Statusgruppen mit jeweils besonderen Rechten, Pflichten und symbolischen Markierungen« (2016: 1060). Dennoch sind beide Begrifflichkeiten als Ordnungsmodelle nicht unumstritten. Die Debatte innerhalb der Soziologie lässt sich u.a. bei Geißler (2014) oder Burzan (2007) nachvollziehen. Die Modelle suggerieren eine Abgeschlossenheit und Homogenität innerhalb der Stände- bzw. Klassenzugehörigkeit. Allerdings gibt es daneben weitere Zuschreibungen, die gesellschaftshierarchisierend wirkten und die es zu berücksichtigen gilt, z.B. Geschlecht (vgl. Kocka 1990: 33). So betont Osterhammel: »Eine klar abgrenzende, die meisten Möglichkeiten erfassende Klassifikation ist kaum möglich« (2016: 1063).

13 Verstanden als Beobachtung, Miterleben und Gespräche führen am Ort der Beschreibung.

14 Zwei weitere Texte wurden am 13. und 15. Juli 1839 veröffentlicht; diese werden in den folgenden Ausführungen nicht berücksichtigt.

öffentlichung der »Umriss von Tirol und den Tirolern« verändert: Napoleon war besiegt, der Deutsche Bund bestand als Großreich seit dem Wiener Kongress mit neuen Grenzen, aber weiterhin als nicht geeintes Deutschland, sondern als Staatenbund. Auf gesellschaftlicher Ebene hatte seit den Karlsbader Beschlüssen 1819 aufgrund starker politischer Repressionsmaßnahmen ein Rückzug in das Privatleben stattgefunden, parallel nahm ausgehend von der Pariser Julirevolution im Jahr 1830 die Forderung nach mehr politischer Mitsprache zu. Diese gipfelte schlussendlich 1848/49 in Revolutionen (Osterhammel 2012: 6). In dieser Zeit eines »beschleunigte[n] gesellschaftliche[n] Wandel[s]« (Osterhammel 2016: 57) veränderte sich auch das *Morgenblatt*: 1837 kam es zu einer Modernisierung, die am deutlichsten in der Änderung des Titels wird. Das *Morgenblatt für gebildete Stände* wurde 1837 unbenannt in *Morgenblatt für gebildete Leser*. Damit rückte das lesende Individuum in den Vordergrund. Diese Umgestaltung kann vor dem Hintergrund der Individualisierung im Zuge der Moderne verstanden werden.¹⁵

Zwischen November 1836 und April 1837 veröffentlichte die Zeitschrift noch unter dem Namen *Morgenblatt für gebildete Stände* eine mehrteilige Reihe mit dem Titel »Italienische Städtebilder«.¹⁶ Der Text erschien anonym, was auf den Großteil der im *Morgenblatt* veröffentlichten Artikel zutrifft. Im Zentrum der Textserie stehen kleinere Städte Italiens, die »trotz aller modernen Umwandlung, ein Rest jenes historischen Lebens erhalten, das seit Jahrhunderten die individuellsten Gestalten erzeugte« (O.A. 1836a: 1081). Das hätten sie den großen Städten voraus, macht der Text klar:

Die größern Städte dieses Landes sind Rendezvous der ganzen Welt geworden, und [...] während der Wintermonate von Fremden so überfüllt, daß man in manchen Quartieren in England, in andern in Frankreich, und wieder in andern in Deutschland sich zu befinden glaubte. Die Fremden sind es dann, welche das gesellschaftliche Leben bilden und eigentlich gestalten; [...]. (O.A. 1836a: 1081)

15 Vgl. u.a. Richter 2008: 721.

16 Folgende Abschnitte werden im Beitrag analysiert: »Italienische Städtebilder. Siena. I.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 271 (11.11.1836): 1081-1082; »Italienische Städtebilder. Siena. Zweiter Brief.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 313 (30.12.1836): 1249-1250; »Italienische Städtebilder. Dritter Brief.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 9 (11.1.1837): 33-34. Weitere Teile erschienen im *Morgenblatt für gebildete Stände* 272 (12.11.1836), 273 (14.11.1836), 314 (31.11.1836), 10 (12.1.1837), 78 (1.4.1837), 79 (3.4.1837), 80 (4.4.1837), 81 (5.4.1837), 82 (6.4.1837), 83 (7.4.1837).

Wie in Keyzers Beschreibungen von Tirol ist auch diese publizistische Gesellschaftsbeschreibung auf der Suche nach dem »unverfälschten«, »urtümlichen« Leben, welches in dem Text aber keinen Gegensatz zur gesellschaftlichen Veränderung bildet: »Ursprünglichkeit« könne sich trotz gesellschaftlicher Ausdifferenzierung erhalten, wie der Text betont, insofern der Einfluss von außen nicht zu groß sei. Dabei handelt es sich um eine Idee der Romantiker*innen, die auf die Vorstellung eines »Volksgeistes« nach Johann Gottfried Herder zurückgeht (Fredrickson 2004: 73).

In der im Dezember 1836 erschienenen Beschreibung von Siena nimmt die/der Autor*in die Stadtgesellschaft in den Blick – aufgeteilt in Adel und Bürgertum:

Hier steht der Adelige immer noch in einem patriarchalischen Ansehen, sein Stand als solcher imponirt dem gemeinen Mann, der, wie rund, fertig und abgeschlossen er auch für sich seyn mag, doch vor einem Signore einen gewissen innerlichen Respekt nährt und an ihm nicht leicht ohne den Hut zu ziehen vorübergeht. Wie dies auf der einen Seite das günstigste Vorurtheil für den Adel erweckt, so nährt es auf der andern einen ganz merkwürdigen esprit de corps. Man sollte glauben, daß bei einer Bevölkerung von etwa zwanzigtausend Seelen ein Salon hinreichend wäre, um eine öffentliche Gesellschaft zu fassen und zu vereinigen; statt dessen aber versammeln sich, in kastenartiger Trennung und Ausschließung, die Adeligen in ihrer hübschen Logie im Corso, die Bürgerlichen in den Zimmern einer Akademie [...]. Von Seiten der Bürgerlichen, die den materiellen Mitteln nach natürlich die schwächeren sind, sezt dies bisweilen böses Blut; [...]. [...] Der erste Stand besitzt, dies läßt sich nicht leugnen, wenn auch nur formelle, doch immer höhere gesellschaftliche Bildung; der Bürger legt dagegen persönliche Tüchtigkeit und ein größeres Maaß von Kenntnissen in die Wage. Die Professoren und Künstler, welche in Deutschland die Träger der Bildung sind und unter sich ein gesellschaftliches Leben bilden, das die Vortheile beider Classen in höherer Weise in sich vereinigt, haben in dieser Beziehung in dieser Universitätsstadt gar keinen Einfluß. (O.A. 1836b: 1249-1250)

An diesem Textausschnitt zeigt sich der Kampf des Bürgertums um soziale Anerkennung. Die/der Autor*in sieht hier ein ursprüngliches, »eigenthümliches Element«, das »in diesem Städtchen die Legislatur des großen Leopold, später die Invasion der Franzosen bestanden und sich bis auf diesen Tag [...] erhalten« habe (O.A.1836b: 1249). Dennoch gesteht der Text den beiden »Classen«, zumindest formell, eine Entwicklung zu. So kündigt die/der

Verfasser*in in den Ausführungen vom Januar 1837 an, die zeitgenössische mit der »italienischen Gesellschaft« des vorangegangenen Jahrhunderts zu vergleichen (O.A. 1837: 33).

Dabei setzt sie/er die Gesellschaft Sienas aus Adel und Bürgertum zusammen. Eine ausführliche Beschreibung weiterer »Classen« findet in dem Beitrag nicht statt. Die Nichtbetrachtung der im 19. Jahrhundert neu entstandenen Arbeiter*innenschaft kann einerseits mit der späten Industrialisierung Italiens begründet werden; andererseits, so der Volkskundler Hermann Bausinger (1973), ist das Verschweigen der Arbeiter*innen eine durchaus gängige Form im literarischen Umgang mit ihnen. Am Beispiel der Münchner Satirezeitschrift *Fliegende Blätter* verdeutlicht er: »Bezeichnender noch als die matten und oft peinlichen Scherze ist das Schweigen; es gibt nach Ausweis dieser Blätter keine Arbeiterschaft, es gibt nur ›die Gesellschaft‹, und das ist die bessere Gesellschaft, sind die Bürger.« (Bausinger 1973: 38) Nun kann anhand dieses einzelnen Beispiels aus Italien keine allgemein gültige Aussage über die literarische/journalistische Auseinandersetzung mit der Arbeiter*innenschaft in publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen getroffen werden. Es gibt durchaus Exempel, die der Behauptung Bausingers entgegenstehen und die Arbeiter*innen aus sozialreformerischem Antrieb beschrieben: Der Europäische Ethnologe Rolf Lindner etwa beschäftigte sich 2005 mit dem englischen Journalisten Henry Mayhew (1812-1887), »de[m] Ethnograph[en] des Londoner Straßenvolks« (Lindner 2005: 15). In Deutschland gab es mit Adolf Glaßbrenner (1810-1876) einen Autor, der sich den Problemen der Arbeiter*innen angenommen hatte. Im nächsten Textbeispiel aus dem *Morgenblatt* im folgenden Abschnitt wird die Arbeiter*innenschaft auch nicht verschwiegen. Allerdings dient sie als Projektionsfläche von Vorurteilen. So zeigt sich in diesen Artikeln aus dem *Morgenblatt* das Blickregime der Autor*innen: Die/der Verfasser*in der »Italienischen Städtebilder«, so kann angenommen werden, schreibt aus einer bürgerlichen Perspektive für ein bürgerliches Publikum. Damit stellt sich die Frage nach der Deutungshoheit in den publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen: Wer wird in der von Osterhammel konstatierten Selbstbeobachtung und -beschreibung berücksichtigt und wer bleibt ausgeschlossen?

Diese Frage stellt sich auch im Geschlechterkontext. Neben Adel und Bürgertum beschreibt die/der Autor*in in »Italienische Städtebilder« auch Frauen. Während die Männer im Kontext ihrer »Classen«-Zugehörigkeit dargestellt werden und ihnen eine historische Entwicklung zugestanden wird, cha-

rakterisiert der Text Frauen bis auf einen Nebensatz¹⁷ unabhängig ihrer sozialen Stellung und im Gegensatz zu Männern. Damit werden Frauen nicht nur außerhalb der Gesellschaft positioniert, ihnen wird auch wenig Weiterentwicklung attestiert:

Ich habe in meinem vorigen Briefe die italienische Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts zu schildern gesucht, und stelle nun diesem Bilde das der jetzigen Zeit gegenüber; vorher aber ein paar Worte von den Frauen. Diese sind im Ganzen noch immer, was sie vor vierzig Jahren waren; [...]. (O.A. 1837: 33)

Das 19. Jahrhundert gilt als die Epoche der Verfestigung dichotomer Rollenbilder von Mann und Frau im Kontext des Bürgertums. Am Beispiel der Rollenzuschreibung, die sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts auf alle anderen Gesellschaftsgruppen ausgeweitet hat, zeigt sich paradigmatisch die Wirkungsmacht bürgerlicher Vorstellungen (vgl. Frevert 1988: 11). Diese Dichotomisierung und Polarisierung sieht die Historikerin Ute Frevert im Zusammenhang mit der Biologisierung von Geschlecht ab dem 18. Jahrhundert, wodurch die Vorstellung der Andersartigkeit der beiden Geschlechter zu etwas Naturgegebenem wurde (vgl. Frevert 1995: 51-52).¹⁸ Dabei stehen sich die beiden Geschlechter nicht gleichwertig gegenüber, sondern in einer klaren Hierarchie, in der der Mann dominiert. Diese Hierarchie wird in der Beschreibung der Frauen in den »Italienischen Städtebildern« deutlich.

Eine wissen(schaft)sgehistorisch relevante Gemeinsamkeit zu den »Umrissen von Tirol und den Tirolern« ergibt sich in der methodischen Annäherung an den Gegenstand des Textes. Wie Keyser erklärt auch die/der Verfasser*in der »Italienischen Städtebilder« das Beobachten als wichtige Herangehensweise: »Ein längerer Aufenthalt in den kleinern Städten Italiens hat bei manchen Unbequemlichkeiten den Vortheil, daß man die Italiener mehr in der Nähe beobachten und ihr ganzes Treiben bestimmter kennen lernen kann.« (O.A. 1836a: 1081) Obwohl hierbei nicht von einer wissenschaftlichen Erhebung im Sinne einer systematischen Beobachtung die Rede ist, zeigt sich

17 »[...] die herzliche Fröhlichkeit, die ein eigenthümliches Naturgeschenk der an sich kräftigen italienischen Frauen zu seyn pflegte, mit jedem Jahre, namentlich in den höhern Kreisen, seltener wird« (O.A. 1837: 34).

18 Die Biologisierung des Geschlechts verfestigte sich ebenso wie die Biologisierung von »Rasse«, eine Entwicklung, die im folgenden Kapitel relevant wird, im Kontext der aufstrebenden Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert.

in der Darlegung doch eine Ähnlichkeit zur späteren ethnographischen Methode der teilnehmenden Beobachtung. Die Feldforschung, so zeichnet der Ethnologe Han F. Vermeulen für die außereuropäisch-ethnologische Fachgeschichte nach, fand ihren Ausgang bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der deutschen Expedition nach und Untersuchung von Sibirien rund um den Forscher Gerhard Friedrich Müller (1705-1783) (Vermeulen 2015: 1, 4).¹⁹ Doch nicht nur in der Wissenschaft, auch im Journalismus etablierten sich mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert Beobachtungen und Gespräche vor Ort als publizistische Praxis, die – ähnlich wie in der Wissenschaft – im Kampf um die Deutungshoheit in Konkurrenz zu den Vorstellungen der Redakteur*innen stand, die ihre Arbeit vom Schreibtisch aus erledigten (vgl. Burke 2015: 40-41). Neben der Statistik findet sich in der Beobachtung als Methode zur Datenerhebung ein weiterer Hinweis auf das Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaft und Publizistik im 19. Jahrhundert.

»Newyork« (1856/57)

Dass die Produktion von Gesellschaftswissen auch im Kontext politisch-philanthropischer Strömungen stattfand und Wissensproduzent*innen dabei mitunter selbst Aktivist*innen waren (Schwab 2016: 51), belegt das letzte Beispiel der Autorin Ottilie Assing (1819-1884) und ihrer Texte aus New York aus den 1850er Jahren, die in diesem Abschnitt im Zentrum stehen. Assing war zwischen 1851 und 1865 Autorin des *Morgenblatts für gebildete Leser*. In dieser Zeit verlor die Zeitschrift zunehmend an Bedeutung. Nachdem sich der Zeitschriftenmarkt nach der Revolution von 1848/49 weiter ausdifferenziert hatte und illustrierte Zeitschriften sowie sogenannte »Familienzeitschriften« an Beliebtheit gewonnen hatten (Pürer/Raab 2007: 69-72), erschien das *Morgenblatt* seit 1851 nur mehr wöchentlich und wurde 1865 schließlich eingestellt. In diesen letzten Jahren seiner Existenz veröffentlichte Ottilie Assing zahlreiche Texte aus und über New York, wo sie zeitweise lebte. Dabei gilt es, Assings Texte vor dem Hintergrund ihres Aktivismus gegen Sklaverei zu betrachten.

19 Auch die Völkerkunde war zu dieser Zeit noch keine eigenständige Disziplin; die ethnologischen Untersuchungen wurden von Vertretern anderer wissenschaftlicher Fächer, wie der Geschichte, der Geografie und verschiedener Naturwissenschaften, durchgeführt.

Am Beispiel von Assing lassen sich im Hinblick auf Wissensgeschichte eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte untersuchen: internationaler Wissenstransfer, Mobilität und Frauen als Wissensproduzentinnen. In den nachfolgenden Textausschnitten werden der politische Aspekt sowie der Einfluss naturwissenschaftlicher Begrifflichkeiten und Konzepte auf publizistische Gesellschaftsbeschreibungen diskutiert.

Ab Mitte des Jahrhunderts intensivierte sich die Urbanisierung in Deutschland und stand zunehmend in Wechselbeziehung zu Industrialisierungsprozessen. Die Massenarmut der Zeit führte zu mehreren Wellen von Auswanderungen, unter anderem zogen die Vereinigten Staaten von Amerika, wo die Industrialisierung seit den 1820ern vorangeschritten war, viele junge Menschen aus Europa an. Seit 1838 verbanden Dampfschiffe Europa und Amerika (Osterhammel 2012: 10-11, 26, 35-36, 53). Somit hatte der Austausch zwischen den Kontinenten einen Schub erlebt, der sowohl in Form von personellem Austausch als auch von Wissenstransfer stattfand. Im *Morgenblatt* manifestierte sich dieser Transfer unter anderem in den Korrespondenzen am Ende jeder Ausgabe. Korrespondenzen sollten, so der Gründer Johann Friedrich Cotta, »möglichst kurz« gefasste Nachrichten ohne »politische Tendenz« (zit.n. Fischer 1995: 206) aus verschiedenen Städten und Regionen der Welt sein. Das Beispiel von Assings Texten über New York zeigt, dass diese Korrespondenzen keineswegs immer unpolitisch waren und wie sie an der Produktion von Gesellschaftswissen beteiligt waren.

Am 4. Januar 1857 veröffentlichte das *Morgenblatt für gebildete Leser* eine Korrespondenz von Assing aus New York zu den Themen »Die Präsidentenwahl. – Theater. – Kunst- und Industrieausstellung«. ²⁰ Die Autorin nimmt die Wahl von James Buchanan zum US-Präsidenten (1857-1861) zum Anlass, um auf die Unterdrückung der Schwarzen ²¹ Bevölkerung und die blutigen Auseinandersetzungen zwischen Sklavereibefürworter*innen und -gegner*innen aufmerksam zu machen – und Position zu beziehen:

20 Wie die »Italienischen Städtebilder« sind auch die Korrespondenzen aus New York anonym. Allerdings kann mithilfe eines vom ehemaligen Leiter des Cotta-Archivs, Bernhard Fischer, veröffentlichten Personenverzeichnisses (2000) sowie aufgrund biografischer Eckpunkte angenommen werden, dass es sich bei der Verfasserin um Ottilie Assing handelt.

21 Das Großschreiben der Bezeichnung »Schwarz« stammt als Selbstbezeichnung aus dem aktivistischen Kontext und soll – neben ihrer Bedeutung als emanzipatorische Widerstandspraxis – in erster Linie auf die soziale Konstruktion und Zuschreibung von Hautfarbe innerhalb des rassistischen Weltbildes verweisen.

Die Präsidentenwahl mit ihren Stürmen ist vorüber, Buchanan gewählt, die Schlacht verloren [...]. Vielleicht noch ein oder zwei Jahre, und Kansas wird ein Sklavenstaat seyn. Diese Wahl ist die stillschweigende, aber thatsächliche Billigung aller Grausamkeiten, welche die Raubhorden aus Missouri dort verübten; man hat dadurch zugegeben, daß es kein Unrecht sey, Menschen zu erschießen und zu scalpiren, deren ganzes Verbrechen darin bestand, daß sie auf friedlichem Wege darnach strebten, ihr Land einst zu einem freien Staat zu machen. [...] Durch die That hat man entschieden, daß es ein Verbrechen sey, die Erniedrigung einer ganzen Race zum Viehstand oder zur Waare als ein Unrecht zu betrachten, und die Früchte werden nicht lange auf sich warten lassen. (Assing 1857: 22)

Assings klare Haltung gegen die Unterdrückung der Schwarzen wird auch im folgenden Beispiel aus dem Jahre 1856 deutlich. Als Abolitionistin verfasste sie eine Beschreibung der Schwarzen Bevölkerung:

Schwerlich wird man ein anderes Volk finden, welches dermaßen unterdrückt, mißhandelt und mit Füßen getreten, ausgeschlossen von bildenden Einflüssen und gewaltsam in Unwissenheit erhalten, dennoch so viel natürlichen Takt, Anstand und würdige Höflichkeit besäße. [...] Da es in Newyork weder reiche noch gebildete N[]^[22] gibt, konnte die Gesellschaft nur aus der arbeitenden Classe zusammen gesetzt seyn; Waschfrauen, Köchinnen, Nähterinnen, Aufwärter, Anstreicher, Barbieri, Friseure, also im eigentlichsten Sinne Dienstboten [...]. Wie laut, wild und ungebunden würde es nicht unter einer gleich großen Zahl von Amerikanern, Deutschen oder gar Irländern dieses Standes hergehen; welch plumpe Witze würden da gerissen, ohne daß man es den Leuten darum zum Vorwurf machen könnte, weil sie sich doch nur ihrer Bildung gemäß betragen würden, und wie ruhig, gesittet und taktvoll benahmen sich diese ›D[]‹^[23]. Kein lautes Wort, kein unziemlicher Scherz verrieth, daß man sich nicht wirklich in

-
- 22 Aufgrund der dem Begriff inhärenten Abwertung durch seine Entstehung im Kontext von Sklavenhandel und Rassentheorie habe ich mich dagegen entschieden, ihn im direkten Zitat widerzugeben und damit zu reproduzieren. Damit folge ich auch der unbedingten Empfehlung z.B. des Antidiskriminierungsbüros Köln (vgl. 2013: 12, 18), die u.a. von der Gleichstellungstelle der Universität Hamburg zum Thema antirassistische Sprache verwendet wird.
- 23 Eine antiquierte Bezeichnung für Schwarze Menschen, welche historisch »sentimental, probably affectionate in intent« war, »although it is likely that even then, those who were addressed or referred to by the term found it patronizing« (Dictionary.com: o.j.).

der ausgesuchtesten, gebildetsten Gesellschaft befand und die freundliche, natürliche Höflichkeit, mit der die Leute sich gegenseitig behandelten, wäre des fashionabelsten Salons würdig gewesen. (Assing 1856: 432)

In ihrer Korrespondenz beschäftigt sich Assing nicht nur mit einer marginalisierten, sondern auch unterdrückten Bevölkerungsgruppe und macht diese sowie deren Unterdrückung sichtbar. Gleichzeitig findet in der Idealisierung der Schwarzen Bevölkerung eine Exotisierung statt. Dabei ordnet sie diese sowohl innerhalb eines sozialen als auch eines biologischen Systems ein, wodurch der Einfluss naturwissenschaftlicher Paradigmen auf die Beschreibung des Sozialen deutlich wird. Assing bezeichnet die Schwarze Bevölkerung einerseits als Teil der »arbeitenden Classe«, grenzt sie aber zeitgleich idealisierend von der (bei ihr nicht-Schwarzen) Arbeiter*innenschaft ab, welche sie als »laut, wild und ungebunden« beschreibt. Die damit reproduzierten Vorurteile führt sie auf fehlende Bildung zurück. Assing selbst gehörte dem deutschen Bildungsbürgertum an. Wie bei den »Italienischen Städtebildern« stellt sich an dieser Stelle die Frage der Deutungshoheit über gesellschaftliches Wissen. Bausinger zeigt am Beispiel von Wilhelm Heinrich Riehls Abhandlung *Die bürgerliche Gesellschaft* (1851), wie das Proletariat vom »unbekannten Wesen [...] zum bekannten Unwesen« (1973: 26) degradiert und als »unwürdige Existenzform« sowohl dem Bürgertum als auch dem Bauerntum entgegengesetzt wurde (1973: 39).

Andererseits beschreibt die Verfasserin die Schwarze Bevölkerung als »Volk«. In einem anderen Text verwendet sie – im hier ersten angeführten Zitat – den Begriff »Race«. Beiden gemeinsam ist die Annahme durch Abstammung festgeschriebener Charakteristika. Im Beispiel schreibt die Autorin von der »natürliche[n] Höflichkeit« und dem »natürlichen Takt, Anstand [...]« der Schwarzen (Assing 1856: 432). Bereits im 16. Jahrhundert dienten außereuropäische Länder und ihre Bevölkerung als Gegenentwurf einer angeblich zunehmend verrohten und künstlichen europäischen Gesellschaft. Diesen »Anderen« wurde – ähnlich wie im Konzept »Volk« – Natürlichkeit und Ehrlichkeit zugeschrieben. Diese Annahme fand in Reiseberichten der Aufklärung ihren Höhepunkt (Geulen 2007: 44). Sowohl »Rasse« als auch »Volk« können somit als Ordnungssysteme in einer Welt, die sich zunehmend veränderte, gesehen werden, in der das Interesse am

Seit dem 20. Jahrhundert gilt der Begriff als beleidigend (Dictionary.com: o.J.) und soll daher nicht genannt werden.

Klassifizieren, Zählen und Vermessen zunahm (Osterhammel 2016: 62; Burke 2015: 88). Als Ordnungsbegriff diente »Rasse« bereits in der Frühen Neuzeit. Im 18. Jahrhundert kam es zu einer zunehmenden Biologisierung der »Menschenrassen«, die im 19. Jahrhundert im modernen, biologischen Rassismus gipfelte (Fredrickson 2004: 54–55, 58). Trotz unterschiedlicher Bedeutung und Herkunft wurde der Begriff »Rasse« in der Zeit häufig synonym zu »Nation« verwendet (vgl. Vermeulen 2015: 30). Diese Überschneidung zwischen »Nation«, »Volk« und »Rasse«²⁴ entwickelte sich aus der den Konzepten vorangegangenen Vorstellung eines Kollektivkörpers (Geulen 2007: 46). Die Biologisierung von »Rasse« muss im Kontext einer allgemeinen Zunahme der Bedeutung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert betrachtet werden, die sich nicht nur auf sozialwissenschaftliches Denken auswirkte, sondern sich ebenso in Literatur und anderen Formen der Publizistik einschrieb (Schwab 2016: 49–50). Dadurch verbreitete sich Rassismus als vermeintlich wissenschaftliches Konzept unter den Lesenden und verfestigte sich in den Köpfen einer aufsteigenden und zunehmend wortführenden Bevölkerungsgruppe.²⁵

Resümee: Gesellschaft zwischen Publizistik und Wissenschaft

Die hier besprochenen Fallbeispiele sind eine Auswahl aus einer Vielzahl unterschiedlicher Formen publizistischer Gesellschaftsbeschreibungen im *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser*. Wie lassen sie sich nun – inhaltlich und formal – zusammenführen? Wie eingangs angemerkt, standen drei grundlegende Gemeinsamkeiten im Fokus der Ausführungen: erstens, das Erscheinen in der Presse, zweitens, das Beobachten und Beschreiben einer

24 Der Soziologe Stuart Hall (2018) schreibt vom »verhängnisvollen Dreieck« Rasse, Nation und Ethnie.

25 Die Folgen waren fatal: Es wurde ein rassistisches Weltbild geschaffen, das zum Ausschluss und der Unterdrückung ganzer Bevölkerungsgruppen und zur Legitimation der Auslöschung eben jener im Kontext von Kolonialismus und Faschismus führte. Welchen Einfluss Texte aus der Zeit für den rassistischen Diskurs des 19. und 20. Jahrhunderts hatten, führen der Literaturwissenschaftler Achim Barsch und der Soziologe Peter Hejl am Beispiel der Romane von E. Marlitt (1825–1887) aus. Ohne die Schriftstellerin als Wegbereiterin zu bezeichnen, steht für Barsch und Hejl fest, dass ihre Texte ein »Menschenbild [förderten], das sich sehr leicht auch für rassistische Zwecke vereinnahmen lässt« (2000: 79).

sich wandelnden Gesellschaft sowie drittens, eine Verschränkung zwischen Publizistik und Wissenschaft. An den ausgewählten Beispielen lassen sich die unterschiedlichen Perspektiven und Ausformungen besonders der beiden letztgenannten Aspekte ausmachen. Die Zusammenschau der Beispiele zeigt: Alle drei verdeutlichen die Nähe zu zeitgenössischen Wissenschaftsformationen, durch Verbindungen zur Statistik (»Umriss von Tirol und den Tirolern«), methodische Zugänge (»Umriss von Tirol und den Tirolern«, »Italienische Städtebilder«) und die Reproduktion naturwissenschaftlicher Konzepte (»Newyork«). Ebenso wird in den Beispielen die politische Komponente sichtbar, sowohl bei Keyser's Darstellungen von Tirol und seinen Bewohner*innen als auch bei Assings Beschreibungen der Schwarzen Bevölkerung in New York. Inhaltlich geht es allen drei Autor*innen um den Menschen als soziales Wesen, wobei sie sich unterschiedlicher Ordnungsstrategien für eine sich wandelnde Gesellschaft bedienen: Georg Heinrich Keyser beschreibt die Tiroler als »Volk«, die/der Verfasser*in der »Italienischen Städtebilder« nimmt »Stände« bzw. »Classen« sowie Geschlecht in den Blick und Assing beschreibt Menschen im Kontext einer rassistischen Weltanschauung. Damit greifen alle auf gängige Ordnungsmuster ihrer Zeit zurück, reproduzieren diese und prägen sie mit.

Die Beschäftigung mit dem Menschen in seinem soziokulturellen Umfeld, als »Gesellschaft« oder »Volk«, war vom ersten bis zum letzten Jahrgang fester Bestandteil des *Morgenblatts für gebildete Stände/gebildete Leser*. Bis zu ihrem Ende hatte die Zeitschrift Wissen über Gesellschaft produziert, reproduziert sowie distribuiert und damit letztendlich die Gesellschaft selbst mitgeformt. Dass es sich dabei nicht um wertfreie Beschreibungen handelte, belegen Assings Entstehen für antirassistische Politiken in den USA sowie die Verherrlichung einer vermeintlichen Ursprünglichkeit bei Keyser und in den »Italienischen Städtebildern«. Ulrich Ott, Philologe und ehemaliger Leiter des Deutschen Literaturarchivs Marbach, betont, das *Morgenblatt* habe zur Konstruktion und Festigung des Bürgertums beigetragen (2000: 7). So ist seine Beschäftigung mit »Gesellschaft«/»Volk« in erster Linie ein bildungsbürgerliches Phänomen: Sowohl Produzent*innen als auch Konsument*innen – also Leser*innen – gehörten mehrheitlich dem Bürgertum an. Demgemäß möchte ich bei der Beobachtung und Beschreibung des Menschen aus sozialer und kultureller Perspektive im *Morgenblatt* vom »bürgerlichen Interessenskanon« sprechen. Dass dabei Vorstellungen darüber, wie eine Gesellschaft sein »soll«, eingeflossen sind, verdeutlichen etwa die fehlende bzw. negative Beschreibung der Arbeiter*innenschaft sowie die Verklärung des »Volkes«.

Die Frage, wo die Grenze zwischen Beobachtung und Ideologie verläuft, lässt sich jedoch nicht abschließend beantworten und ist im Kontext von Wissensgeschichte auch nicht zielführend. Viel spannender ist die Sichtbarwerdung eines bürgerlichen (und »weißen«) Blickregimes auf Gesellschaft, das im Kontext von Wissen und Macht (im Sinne Foucaults, vgl. u.a. 1994: 39-40) Aufschluss darüber gibt, wer die Möglichkeit besaß, Wissen zu produzieren, und über wen Wissen produziert wurde. Trotz einer vermeintlich unpolitischen Haltung des *Morgenblattes* ist dieses in den Kontext zeitgenössischer Politiken einzuordnen. Das bezieht sich auch auf die Verwendung der Begriffe »Volk« und »Gesellschaft«: Beide sich darin zeigenden Weltanschauungen – im Volk eine rückwärtsgewandte, romantische Suche nach Ursprünglichkeit, in Gesellschaft das Bewusstsein einer sich ausdifferenzierenden Bevölkerung – dienten als Ordnungsstrategien in einer Welt, die sich rasch zu wandeln schien. Ähnliches gilt für (vermeintlich) naturwissenschaftliche Konzepte wie »Rasse«. So lassen sich publizistische Gesellschaftsbeschreibungen als ethno- bzw. soziographische Wissensformate bezeichnen.

Ebenso gibt es methodische Ähnlichkeiten zwischen den Gesellschaftsbeschreibungen und dem, was wir heute unter Ethno- und Soziographie verstehen. Gleichzeitig wird in den publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen auch deutlich, wie naturwissenschaftliche Forschungsansätze soziales Beschreiben beeinflussten. Dabei beschäftigten sich im 19. Jahrhundert nicht nur Publizist*innen mit ihrem sozialen Umfeld. Auch Naturwissenschaftler*innen interessierten sich zunehmend für die Umwelt und deren Beschreibung (Burke 2015: 86). Die beiden Sphären, die der Historiker Peter Burke klar voneinander getrennt als »Kultur« und »Natur« bezeichnet (Burke 2015: 46), beeinflussten sich gegenseitig. Ohne diese scharfe Linie zu übernehmen, zeigt sich an den angeführten Beispielen die Wirkung naturwissenschaftlicher Ideen auf Gesellschaftsbeschreibungen. Alle drei Beispiele verdeutlichen dieses Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Publizistik: die Hinwendung zum Feldaufenthalt, die Beobachtung als Methode zur Erfassung gesellschaftlicher Phänomene und die Beschreibung auf Grundlage empirischer Ergebnisse. Obgleich diese Herangehensweisen in den Texten keiner wissenschaftlichen Systematisierung folgten, fanden sie später Eingang in den sich institutionalisierenden Sozial- und Ethnowissenschaften – in manchen Fächern früher, in manchen später.²⁶ Auch dahingehend lassen sich die

26 Während mit Bronisław Malinowski (1884-1942) in der Ethnologie die teilnehmende Beobachtung bereits Anfang des 20. Jahrhunderts institutionalisiert wurde, fand

publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen als »vordisziplinäre« ethnographische bzw. soziographische Formate bezeichnen.

Epilog

Das *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser* war wie viele andere Zeitschriften Träger der publizistischen Gesellschaftsbeschreibungen und prägte durch die Veröffentlichung dieser das Bild von Gesellschaft unter seinen Leser*innen. Als die Zeitschrift 1865 nach fast 60-jährigem Bestehen mit dem Tod des letzten Redakteurs Hermann Hauff (1800-1865) eingestellt wurde, verabschiedete sich die Redaktion von ihrer Leser*innenschaft mit den folgenden Worten – nicht ohne Pathos: »Jetzt ruft sie [die Zeitschrift] [...] ein herzliches Lebewohl zu und zieht sich in die stille Verborgenheit zurück, um dort den Erinnerungen einer langen und würdigen Vergangenheit zu leben« (O.A. 1865: 1231).

Bibliographie

- AntiDiskriminierungsbüro (ADB) Köln/Öffentlichkeit gegen Gewalt e.v. (Hg.). 2013. *Sprache schafft Wirklichkeit. Glossar und Checkliste zum Leitfaden für einen rassismuskritischen Sprachgebrauch*. Köln. Eingesehen am 6. Oktober 2020. Verfügbar unter: <https://www.uni-hamburg.de/gleichstellung/download/antirassistische-sprache>.
- Assing, Ottilie. 1856. »Newyork, März. (Fortsetzung.) Die Amerikanerinnen. – Die Irländer. – Die Farbigen – Die Chinesen.« *Morgenblatt für gebildete Leser* 18 (4. Mai): 431-432.
- Assing, Ottilie. 1857. »Newyork, December. Die Präsidentenwahl. – Theater. – Kunst- und Industrieausstellung.« *Morgenblatt für gebildete Leser* 1 (4. Januar): 22-24.
- Barsch, Achim, und Peter M. Hejl. 2000. »Zur Verweltlichung und Pluralisierung des Menschenbildes im 19. Jahrhundert: Einleitung.« In *Menschenbilder. Zur Pluralisierung der Vorstellung von der menschlichen Natur*

dieser methodologische Zugang in der Europäischen Ethnologie seinen Höhepunkt nach der Falkensteiner Tagung (1970).

- (1850-1914), hgg. von Achim Barsch und Peter M. Hejl, 7-90. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bausinger, Hermann. 1973. »Verbürgerlichung – Folgen eines Interpretaments.« In *Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert. Verhandlungen des 18. Deutschen Volkskunde-Kongresses in Trier vom 13. bis 18. September 1971*, hgg. von Günter Wiegmann, 24-49. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Burke, Peter. 2015. *Die Explosion des Wissens. Von der Encyclopédie bis Wikipedia*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Burzan, Nicole. 2007. *Soziale Ungleichheit. Eine Einführung in die zentralen Theorien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dictionary.com. O.D. Darcy. Eingesehen am 6. Oktober 2020. Verfügbar unter: <https://www.dictionary.com/browse/darcy>.
- Fenske, Michaela. 2011. »Kulturwissenschaftliches Wissen Goes Public. Einblicke in den Aktionsraum von Wissenschaft und Öffentlichkeit am Beispiel volkskundlicher Enzyklopädien.« *Historische Anthropologie* 19/1: 112-122.
- Fischer, Bernhard. 1995. »Cottas ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ in der Zeit von 1807 bis 1823 und die Mitarbeit Therese Hubers.« *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 43: 203-239.
- Fischer, Bernhard. 2000. *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser 1807-1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der ›Stuttgarter Zeitung‹). Register der Honorarempfänger/Autoren und Kollationsprotokolle*. München: K. G. Saur.
- Foucault, Michel. 1994. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Fredrickson, George M. 2004. *Rassismus. Ein historischer Abriss*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Frevert, Ute. 1988. »Einleitung.« In *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*, hgg. von Ute Frevert, 11-16. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Frevert, Ute. 1995. »Mann und Weib, und Weib und Mann«. *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Geißler, Rainer. 2014. »Facetten der modernen Sozialstruktur.« *Informationen zur politischen Bildung* 324: Sozialer Wandel in Deutschland, 16. Dezember. Eingesehen am 6. Oktober 2020. Verfügbar unter: <https://www.bpb.de/izpb/198045/facetten-der-modernen-sozialstruktur?p=all>.
- Geulen, Christian. 2007. *Geschichte des Rassismus*. München: Verlag C.H. Beck.

- Hall, Stuart. 2018. *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Heilbron, Johan. 1995. *The Rise of Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Heinrich-Jost, Ingrid. 1980. *Literarische Publizistik Adolf Glassbrenners (1810-1876). Die List beim Schreiben der Wahrheit* (Dortmunder Beiträge zur Zeitungsforschung 31). München et al.: Saur.
- Keller-Drescher, Lioba. 2017. *Vom Wissen zur Wissenschaft. Ressourcen und Strategien regionaler Ethnografie (1820-1950)*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH.
- Keyser, Georg Heinrich. 1807a. »Umriss von Tirol und den Tirolern.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 118 (18. Mai): 469-471.
- Keyser, Georg Heinrich. 1807b. »Umriss von Tirol.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 120 (20. Mai): 477-478.
- Keyser, Georg Heinrich. 1807c. »Umriss von Tirol und den Tirolern, von Georg Heinrich Keyser.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 178 (27. Juli): 709-711.
- Kocka, Jürgen. 1990. *Weder Stand noch Klasse. Unterschichten um 1800*. Bonn: Verlag J.H.W. Dietz Nachf.
- Köstlin, Konrad. 1994. »Das ethnographische Paradigma und die Jahrhundertwenden.« *Ethnologia Europaea* 24: 5-20.
- Kuijk, Leonoor. 2018. *Knitting the Nation. A comparative analysis of national type collections in Europe around 1840*. PhD diss., Universiteit Gent.
- Lauster, Martina. 2007. *Sketches of the Nineteenth Century. European Journalism and its Physiologies, 1830-1850*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lepenes, Wolf. 2006. *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lindner, Rolf. 2005. »Henry Mayhew, Stadtethnograph.« In *Die Zivilisierung der urbanen Nomaden. Henry Mayhew, die Armen von London und die Modernisierung der Lebensformen*, hg. von Rolf Lindner, 8-24. Münster: LIT Verlag.
- O.A. 1806. »IV. Morgenblatt für gebildete Stände.« *Intelligenz-Blatt des Allgemeinen Deutschen Garten-Magazins* 11: XXXV.
- O.A. 1836a. »Italienische Städtebilder. Siena. I.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 271 (11. November): 1081-1082.
- O.A. 1836b. »Italienische Städtebilder. Siena. Zweiter Brief (f. Nr. 271 – 273).« *Morgenblatt für gebildete Stände* 313 (30. Dezember): 1249-1250.
- O.A. 1837. »Italienische Städtebilder. Dritter Brief.« *Morgenblatt für gebildete Stände* 9 (11. Januar): 33-34.

- O.A. 1865. »An die Leser.« *Morgenblatt für gebildete Leser* 52 (24. Dezember): 1225-1231.
- Osterhammel, Jürgen. 2012. »Das 19. Jahrhundert.« *Information zur politischen Bildung* 315.
- Osterhammel, Jürgen. 2016. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C.H. Beck.
- Ott, Ulrich. 2000. »Vorwort.« In *Morgenblatt für gebildete Stände/gebildete Leser 1807-1865. Nach dem Redaktionsexemplar im Cotta-Archiv (Stiftung der »Stuttgarter Zeitung«). Register der Honorarempfänger/Autoren und Kollationsprotokolle*, Bernhard Fischer, 7. München: K. G. Saur.
- Pürer, Heinz, und Johannes Raabe. 2007. *Presse in Deutschland*. Konstanz: UTB.
- Richter, Rudolf. 2008. »Individualität und Individualisierung.« In *Lehr(er)buch Soziologie: Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge* (Band 2), hgg. von Herbert Willems, 721-743. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schwab, Christiane. 2016. »Sketches of manners, esquisses des mœurs. Die journalistische Gesellschaftsskizze (1830-1860) als ethnographisches Wissensformat.« *Zeitschrift für Volkskunde* 112(1): 37-56.
- Seidenspinner, Wolfgang. 2014. »Romantik und Kulturanthropologie.« In *Episteme der Romantik. Volkskundliche Erkundungen* (Mainzer Beiträge zur Kulturanthropologie/Volkskunde 8), hgg. von Michael Simon, Wolfgang Seidenspinner, und Christina Niem, 9-19. Münster: Waxmann.
- Stagl, Justin. 2015. »Die Entstehung der Völker- und Volkskunde aus der Krise der Statistik, 1750-1850.« In *Berechnen/Beschreiben. Praktiken statistischen (Nicht-)Wissens 1750-1850* (Historische Forschungen 104), hgg. von Gunhild Berg, Borbála Zsuzsanna Török, und Marcus Twellmann, 213-229. Berlin: Duncker & Humblot GmbH.
- Stöber, Rudolf. 2014. *Deutsche Pressegeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Konstanz, München: UVK.
- Storim, Mirjam. 2003. »Lesegesellschaft.« In *Handbuch Populäre Kultur. Begriff, Theorien und Diskussionen*, hgg. von Hans-Otto Hügel, 301-303. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Vermeulen, Han F. 2015. *Before Boas. The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Weber-Kellermann, Ingeborg, Andreas C. Bimmer, und Siegfried Becker. 2003. *Einführung in die Volkskunde/Europäische Ethnologie. Eine Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Wien Museum (Hg.). 2013. *Wiener Typen – Klischees und Wirklichkeit*. Wien: Brandstätter Verlag.
- Wietschorke, Jens. 2014. »Urbane Volkstypen. Zur Folklorisierung der Stadt im 19. und 20. Jahrhundert.« *Zeitschrift für Volkskunde* 110(2): 215-242.
- Wittmann, Reinhard. 1999. »Gibt es eine Leserrevolution am Ende des 18. Jahrhunderts?« In *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, hgg. von Roger Chartier, und Guglielmo Cavallo, 421-454. Frankfurt et al.: Campus Verlag.

The Coexistence of Traditional and Modern Medicine in Costa Rican Sketches of Manners

Kristine Seljemoen and Kari Soriano Salkjelsvik

Abstract

The historiography of medicine in Costa Rica, and Latin America in general, tells the story of a constant rivalry between traditional and modern medicine. However, more recent studies claim that the relationship between these seemingly contradictory fields is far more complex. In this context, this article analyzes representations of different types of practitioners (doctors, home-nurses, and apothecaries) and the use of home remedies in Costa Rica in the second half of the nineteenth century from a literary point of view. It focuses on a selection of sketches of manners published in Costa Rican newspapers and a few advertisements, which offer the vivid image of a dynamic coexistence between the different types of medical practitioners and practices. Although the sketches of manners often endorsed liberal reforms that were believed to be necessary to promote progress and modernization in a young nation's formative years—essentially supporting modern practitioners of medicine—they also illustrate the fact that the lines that traditionally divided the practices of traditional and modern medicine were less clear than initially perceived. For this analysis, the two following sketches have been selected: the anonymous text “Muletillas” (1890) and “Personas Serviciales” (1900), the latter written by the Costa Rican man of letters Teodoro Quirós.

Introduction¹

When businessman Adolphe Carit opened the first *botica* or drugstore in the State of Costa Rica in 1833, his shop offered medicines and natural reme-

¹ This article is an expanded version of a chapter of Kristine Seljemoen's master thesis “Médicos, curanderos, boticarios y dentistas: representaciones de la medicina en el costumbrismo costarricense”, defended at the University of Bergen the fall semester of 2019 (see <https://hdl.handle.net/1956/21114>, accessed July 7, 2021).

dies as well as wine and liquors (Palmer 2003: loc. 262-292). The image of a French merchant selling drugs while trying to educate the small and peripheral population of San José in the secrets of enology might seem somewhat adventurous; yet, it illustrates some of the characteristics that define nineteenth-century Costa Rican practices in the field of medicine and healing: it marks the beginning of their slow insertion into a liberal and international global market of knowledge and products, the important role of foreigners in the institutionalization of modern medicine in the country, and the accepted convivence of traditional and modern medicine and remedies throughout the century.

Studies on nineteenth-century Latin American medicine portray a rivalry between two clearly separated factions: traditional medicine and modern medicine. Traditional medicine—also known as popular, unconventional, non-Western or, more recently, alternative medicine—is culture-bound and refers to historical medical practices that existed before the introduction of modern medicine in Costa Rica at the end of the eighteenth century. Popular medicine resists institutionalization, as it is based on cultural, historical, and personal experiences, often transmitted orally between generations. Modern medicine—also known as Western, conventional, or mainstream medicine—is an institutionalized practice that involves physicians, scientific networks, educators, politicians, and professional organizations. With its new scientific methods and forms of diagnosis and treatment, the rise of modern medicine revolutionized nineteenth-century healthcare all over Latin America. Within this context, nineteenth-century modern Costa Rican doctors were perceived by scholars as the possessors of scientific knowledge and political power, while, on the other hand, healers were portrayed as targets of relentless persecution and mistreatment by both doctors and the government.

The goal of this article is neither to completely break away from this discourse nor reject the fact that a rivalry existed between the different types of medical practitioners but to bring forward some nuances to the discussion in the context of Costa Rica. To do this, we explore these frictions and how they were articulated in a selection of Costa Rican sketches of manners.² Written

2 In this article, we use the term “sketch of manner” to refer to popular short texts depicting local daily scenes, habits, and social types that appeared in the nineteenth-century press. Although the terminology might vary (see Ana Peñas 2016), in Spanish, they are often called *cuadros* or *artículos de tipos y costumbres*, a small literary genre

in the last decade of the nineteenth century, these brief texts disclose the complex dynamics between the different medical practices of that period. Apart from containing valuable descriptions of different health practitioners—such as doctors, healers, apothecaries, and dentists—as well as references to numerous remedies, the nineteenth-century sketches of manners offer the opportunity to investigate, in a way that cannot be done through the use of other sources, the complicated relationship between traditional medicine and modern medicine as well as the symbolic role trained medical doctors acquired in the political and cultural project brought to Costa Rica by liberal reforms. This study will focus on the figures of doctors and nurses as well as on their therapeutic activities, as represented in the anonymous sketch “Muletillas” (1890) and in “Personas Serviciales” (1900), written by Teodoro Quirós. These short literary pieces reveal how seemingly opposing approaches to medicine remained interconnected in nineteenth-century Costa Rica and could not be as easily separated as disciplines as traditional historiography claims. Further, they allow us to discuss how ideas about medicine can serve to reinforce the liberal script of progress that dominated the last decade of the century or, conversely, to question it.

Medical practices in nineteenth-century Costa Rica: A somewhat special case

At the beginning of the nineteenth century, all Costa Rican medicine was “popular”, and the small population of around 50.000 people did not have access to any modern doctors, surgeons, or pharmacists. In *From Popular Medicine to Medical Populism: Doctors, Healers, and Public Power in Costa Rica, 1800-1940* (2003), Steven Palmer argues that the historiography of Costa Rican medicine has been (wrongfully) influenced by a romantic conceptualization of popular medicine. Palmer suggests that there is a tendency to consider herbalism as a purely local and organic phenomenon when, in fact, it has

filled with humorous notes and a critical look at society. The samples we have chosen appeared in the Costa Rican press during the second half of the nineteenth century. In general terms, the sketches of manners are part of a literary genre known as *costumbrismo*, an umbrella term that encompasses different sub-genres that describe traditions, customs, and everyday manners. For a discussion about this genre in the Spanish-speaking world, see Pillado in this volume and Salkjelsvik and Martínez-Pinzón (2016).

been part of a highly developed trade in Latin America since the sixteenth century.³ Moreover, wisdom about health had been circulating for a long time on an international level through travel and written compilations for home-use that included recipes for both herbal remedies and treatments originating from other cultures and through manuals based on scientific research. Palmer also points out that most studies about the history of Latin American medicine are about countries with heavy indigenous influences on popular medicine, where exotic and mysterious figures, such as the shaman, have been given a prominent role. For this reason, they do not apply well when trying to understand all histories of popular medicine:

Studying Costa Rican popular medicine provides a picture of that other, perhaps less spectacular but no less important domain of common Latin American healing—one that more often than not complemented and emulated the realm of official medicine, even while contesting its pretensions to monopoly and final truth. (Palmer 2003: loc. 214)

Costa Rica had witnessed its fair share of magic, herbs, and healers; however, the consolidation of conventional medicine in the country during the nineteenth century represents, in general terms, a distinctive dynamic of influences compared to other countries on the continent. The relationship between traditional medicine and conventional medicine was, in fact, far more complex; although the scientific processes of the nineteenth century certainly changed everyday life and transformed a healthcare system that relied entirely upon popular medicine, it did not eliminate it.⁴ Doctors were acquainted with popular medicine, which gave them the necessary knowledge to prescribe

3 There were, of course, geographical differences in the distribution of remedies through the continent. Sick people and healers in the Latin American periphery, such as Costa Rica, did not have access to as many imported medical products as in larger urban places such as Mexico City or Buenos Aires. However, it has been documented that imported herbal products and recipes for their application also reached Costa Rica and that the quantity of these increased systematically as the nineteenth century progressed (Palmer 2013: loc. 284-330).

4 Palmer divides the history of Costa Rican medicine into two main periods: the first starts in the late colonial period and lasts to the end of the century, and the second is from the 1890s to the 1940s. During the first period, it is especially difficult to distinguish different groups of medical practitioners and label them specifically as either modern or traditional, as there was a tendency of overlapping practices (Palmer 2003: loc. 86-91).

remedies from their seemingly conventional platforms; at the same time, rather than being solely based on organic herbal medicine, healers were, on their part, influenced by nineteenth-century science (Palmer 2003: loc. 271-286, 347-352).

Although *curandería* (quackery) was forbidden in 1850—thus creating a new legal frame for medical practices (Irigibel-Uriz 2011: 46)—, the power to enforce the new regulations had its limitations, as in many locations throughout Costa Rica there was no access to doctors and modern medications. Therefore, as Juan José Marín Hernández has pointed out, the government issued provisions to said law in 1851 and again in 1853. The first allowed judges to use healers if no doctors were available, and the second set the fees for the cures carried out by these healers (Marín Hernández 1995: 14). This fact shows not only a nuanced approach to the political and institutionalized use of medicine in that period but also clearly marks the start of a political tradition where the government systematically operated with a mentality of tolerance reinforced by mutual need. The said tolerance largely explains why Costa Rican popular medicine not only survived but thrived despite substantial political changes, which led to the modernization of the country.

During the last two decades of the nineteenth century, Costa Rica slowly transitioned from a tradition of government change through military coups or election fraud⁵ to more democratic elections and the formation of political alliances. When José Joaquín Rodríguez Zeledón (1838-1917), a conservative of the *Democratic Constitutional Party*, won the election of 1890, he suspended the congress and secured power through personalist and clientelist politics.⁶ A

5 As John A. Booth (1998: 40) noted, between 1835 and 1899, “Costa Rica was ruled by generals—usually *cafeteros*—over half of the time”, resulting in over 36 % of the period being ruled by the military. The period was defined by political instability, witnessing the approval of six different constitutions, and numerous coups. Civilian governments were generally short-lived (Booth 1998: 40). The electoral campaign of 1889 was a breaking point in this tendency, as it saw the emergence of an early democracy with the first two political parties in the country’s history: the *Democratic Constitutional Party*, a group of conservative tendencies, and the *Liberal Progressive Party*. However, both of them disappeared as soon as the election was over (Salazar Mora/Salazar Mora 1991: 12-14).

6 Under his rule, alliances were ephemeral, and even the *Democratic Constitutional Party* was divided into three groups: *The Catholic Union Party*, a clerical party, the *Partido Independiente Demócrata*, a radical organization, and the *Partido Civil*, which united the supporters of Rodríguez’s son-in-law Rafael Anselmo José Iglesias Castro (1861-1924).

lawyer by profession, he had distinguished himself as the Magistrate of the Supreme Court of Justice. During his presidency, he promoted public hygiene and favored public education. He also inaugurated the telephone service and started the construction of the National Theatre in an effort to modernize Costa Rica. At this time, political parties behaved as personalistic groups that disappeared when their leaders retired or changed political alliances. In fact, the personalism was so strong that the followers did not identify themselves politically by their party's name but rather by that of their candidate, such as *rodriguistas*, *iglesistas*, etcetera. This strong personalism poses a difficulty when trying to define the ideology of the period's different presidencies clearly. Orlando Salazar Mora and Jorge Mario Salazar Mora have argued that during the elections of 1893, "the non-ideological character of these groups allowed a series of pacts or alliances [...] between the People's Party (liberal) and the Catholic Union (clerical): the fusion between churchmen supporters and liberals" (1991: 15).⁷ That year, the government approved the presidency of Rafael Yglesias Castro, the candidate supported by Rodríguez Zeledón. Yglesias suspended individual guarantees and imprisoned the *Catholic Union Party's* candidate José Gregorio Trejos Gutiérrez and numerous opposition voters (Obregón Quesada 2000: 207-208).⁸ He governed until 1902 with a liberal modernizing program that many years later, in 1981, awarded him the title of "Benemérito de la Patria". He completed the railway connection between the Atlantic and Pacific oceans and built up the coastal town of Puerto Limón, funded the first scientific expedition to Islas the Coco, established an emergency healthcare system in the provinces, approved the creation of the *School of Pharmacy*, inaugurated the National Theatre, and built the electric tram in San José, among other modernizing programs. To sum up, the small group of intellectual elites that dominated the political and cultural scene of Costa Rica at the end of the nineteenth century was characterized by conflicts and bitter disputes, even though they shared some common goals.

The trial of creating an official medical education program in Costa Rica was long and tedious. The first modern physician, Dr. Pablo de Alvarado y

7 "[...] el carácter no ideológico de estas agrupaciones permitió una serie de pactos o alianzas [...] el Partido del Pueblo (liberal) y La Unión Católica (clerical): la fusión entre iglesistas y liberales." All translations are ours unless otherwise noted.

8 After the elections, the *Catholic Union Party* practically disappeared as Yglesias approved a constitutional reform in 1895, which prohibited the use of religious beliefs in political propaganda (Obregón Quesada 2000: 210).

Bonilla,⁹ graduated from medical school in 1823 at the *University of San Carlos de Guatemala* and eventually returned to his home country to practice his profession. During the following 74 years, all but one¹⁰ of the aspiring doctors completed their medical degrees abroad, mostly in Guatemala, Nicaragua, the United States, and Europe. By 1858, there were 24 doctors and 8 apothecaries in Costa Rica, though they were mainly foreigners (Cruz 1995: 10-11; Pérez Zeledón 1971: 20). Much provoked by the government's tolerance of popular medical practices, the first wave of Costa Rican doctors believed they lacked the professional status they deserved, in spite of their growing number and influence. Therefore, they united in an effort to protect their academic titles. As a result, in 1879, *The Medical Society of Costa Rica* was founded, and when *La Gaceta Médica*, its press organ, released its first issue in 1880, Doctor Carlos Durán did not pass the opportunity to stress the wants of the group:

For some time, the doctors of the Republic have been feeling the need for a society where they could meet to discuss matters of the profession. And

9 Pablo Alvarado y Bonilla (1785-1851) is known as a forerunner in the Central American independence movement. He represented Costa Rica in the *Constituent Assembly of the United Provinces of Central America* from 1824 to 1825 and was deputy for Costa Rica in the first *Congress of the Federal Republic of Central America*. He fell behind in his medical studies due to his constant involvement in political affairs (Cruz 1995: 30; Pérez Zeledón 1971: 15-19).

10 Although officially Costa Rica did offer some medical education during the nineteenth century, the results were meager. The first university in Costa Rica, *Universidad de Santo Tomás* (1843-1888), offered courses in medicine and surgery in the 1850s, to which nine students enrolled. However, due to a lack of teachers, the university suspended the program. The courses were reopened in the 1870s but again only lasted a short time. The crisis of the medical education program reached its pinnacle when the university was closed in 1888, and the prospects of establishing a more stable system seemed more alien than ever (Pérez Zeledón 1971: 15-25). Even though the nation did not have a functioning university between 1888 and 1940, some schools were still teaching independently, especially the *School of Law*. *Protomedicato* was the entity controlling all medical accreditations; in 1879 it turned into the *Medical Society of Costa Rica*, which in 1895 changed its name to the *Faculty of Medicine, Surgery and Pharmacy* (Solano Chaves/Díaz Bolaños 2005: 32). However, Costa Rican medical students had to wait until 1959 for the *School of Medicine's* courses to start again regularly. When higher medical education was finally in place, it was a well-planned and successful project. The first graduation in 1964 consisted of 10 conventional doctors, and from 1985 until today, numerous medical specialties have been taught at the *University of Costa Rica* (Cruz 1995: 11-25).

thereby to promote the union and brotherhood between the partners and make it possible to establish rules of medical morality that regulate the professional relationship between doctors. (cited by Cruz 1995: 25)¹¹

Carlos Durán held a distinguished position as a doctor in Costa Rican society at the time, and his words did not pass unnoticed amongst medical practitioners.¹² As he argued, uniting was essential for creating a joint front against popular medicine, which many conventional doctors regarded as a threat to their social status, professionalism, and the scientific values promoted by Costa Rican reformist liberalism. Establishing a “scientific” healthcare system would liberate the young nation from traditional, and thus “barbaric” forms of treatment and insert it in a dynamic international community that produced new and authoritative medical knowledge. Further, modern medicine, backed by scientific knowledge, would create a new social order in which diagnosis and treatment were standardized and thus would provide stability and predictability.

Despite the first wave of Costa Rican doctors’ efforts, it was not until the last two decades of the century that the health sector underwent noticeable changes. These were mainly due to the emergence of a new generation of native-born physicians and surgeons, the so-called “second wave of Costa Rican doctors”—a new elite which mostly consisted of members of the powerful families of the oligarchy in San José—who wanted to displace the eclectic range of practitioners of popular medicine by a model of professional monopoly and biomedical reformism. The medical profession was nationalized, and thus its status considerably elevated; furthermore, an

11 “Tiempo hacía que se venía sintiendo por los médicos de la República, la necesidad de una sociedad donde poder reunirse para tratar de asuntos de la profesión, fomentando de esta manera la unión y hermandad entre los socios y haciendo posible el establecimiento de reglas de moral médica que regulasen las relaciones profesionales entre los médicos.”

12 Educated in England and México, Carlos Durán was a member of the *Protomedicato* and the Director of the *Hospital San Juan de Dios*. He published extensively in both national and international medical journals and visited medical facilities abroad, especially in the U.S.A. Inspired by these visits, in 1918, he inaugurated a hospital specialized in treating tuberculosis that would carry his name in Prusia, Costa Rica. An independent politician of liberal ideology, he became president interim (1889-1890) during the last months of Bernardo Soto Alfaro’s presidency (1886-1890), after having been a member of Congress (1886-1889).

increasing number of physicians got involved in politics. Palmer argues that the appearance of doctors in politics also gained a symbolic role:

The dramatic advances in surgery and the revolution in bacteriology that reshaped the scientific identity of medical doctors throughout the world during this period gave the Costa Rican profession a central symbolic role in the liberal polity. In essential ways, the promise of the new scientific medicine and its public health applications was a metaphor for the promise of the positivist project as a whole. (Palmer 2003: loc. 883)

Therefore, it may seem paradoxical that popular medicine remained strongly present in Costa Rican society during the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century, despite the overwhelming number of doctors active in the political scene. Between 1920 and 1948, as many as 39 % of the Chamber of Deputies members in Costa Rica were physicians, and some even protested formally against healers (Palmer 2003: loc. 2797). Gradually, conventional medicine acquired increasing weight as a symbol of progress and modernization in Costa Rica. New medical practices and an institutionalized accreditation system, together with new medical jargon and definitions of illness, gave doctors social, moral, and political power as modern medicine entered the collective imagination. Still, on the whole, the government continued to operate with a mentality of tolerance. In fact, at this point, the state sought ways to reinvent and incorporate the unlicensed practitioners into the official healthcare system in a process that created a boom of accreditations, both in the traditional and the modern spheres. On the one hand, there were university degrees issued to doctors, pharmacists, and nurses and, on the other, diplomas to homeopaths, osteopaths, and spiritualists. In brief, the institutionalization of these titles led to the legitimization of the practices of both doctors and healers (Palmer 2003: loc. 1553-1563).

With this cultural and political context in mind, the next section examines Costa Rica's medical practices presented in sketches of manners. These short and humorous stories spoke of the expansion of modern medicine, the accompanying displacement of popular medicine, and the tensions and associations that developed between both kinds of practices.

Costa Rican sketches of manners and the press

Sketches of manners created pictures of selected aspects of social life, privileging visual descriptions and producing repertoires of social behaviors and scenes. Besides, the short narrations were anchored in the present while registering the persistence of traditional customs and the vicissitudes of modernization. This type of writing is associated with the consolidation of capitalist economies and the emergence of the nineteenth-century bourgeoisie, which through the sketches could represent favored cultural forms and define their role in the national community. Enrique Pupo-Walker (1978: 497) argued that sketches of manners also expose the delicate bond that connected Latin America with Europe, revealing and making comprehensible the differences between the material advances of Europe, such as in the health system, and the penurious daily life of Latin American cities and parishes. It is therefore surprising that Costa Rican sketches of manners, in particular, have received such little attention from scholars. The reason might be that for a long time, these brief texts, especially those from the mid-nineteenth century, have not been considered literature as such in Costa Rica and have therefore remained forgotten in the archives.¹³ However, by recovering and analyzing sketches of manners that appeared in the press, one can trace the fluctuations discussed above from a cultural point of view.

At the end of the nineteenth century, the typical readers were members of the Costa Rican elites, the growing middle classes, and even some members of the lower middle classes (Poblete 2004: 182), which meant a significant

13 For example, in the acclaimed work *Historia de la literatura costarricense* (1981), Abelardo Bonilla declares: "Costa Rican literature was born with realism, in the last years of the nineteenth century and the first years of the current one. Strictly speaking, there were no writers before this period, with the only exception—debatable perhaps—[...] of some notable essayists—whose ideas were expressed for pragmatic reasons, in the service of a cause or to collect historical facts." "*La literatura costarricense nace con el realismo, en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del actual. En un sentido estricto, no hubo literatos antes de este período, con la única excepción—discutible tal vez—[...]. Ensayistas notables algunos—cuyas ideas se expresaban con propósitos pragmáticos, al servicio de una causa, o bien para recoger los hechos históricos.*" (1981: 109) Furthermore, Bonilla calls the famous writer Joaquín García Monge (1881-1959), who published his first work, *El Moto*, in 1900, both as "the creator of [Costa Rican] costumbrismo" and "the creator of the Costa Rican realistic novel" (1981: 115). Likewise, he argues, Manuel González Zeledón (Magón) (1864-1936), another famous Costa Rican writer, deserves the label "the creator of [Costa Rican] social sketches" (1981: 129).

expansion in numbers when compared to colonial times.¹⁴ Helped by new printing technologies and the telegraph, which had arrived in the country in 1869, Costa Rican periodical publications supplied news, editorials, scientific articles, cultural pieces, and more to a hungry market. Patricia Vega Jiménez has noted that most of these publications were very short-lived: during the last decade of the century, 200 newspapers appeared, and most of them survived hardly one year (Vega Jiménez 1999: 65-73). They were significant nevertheless: as the century advanced, newspapers and magazines became spaces that created “imagined linkages” by gathering news otherwise disconnected and promoting discussions about the cohesion of the nation, thus inculcating the idea of an imagined community (Conway 2015: 53-89; Anderson 1991: 33-36). The sketches about medicine, specifically, reveal how modern medicine disrupted and created new ways in which the social collective thought about the healing of sick bodies.

Representations of medical practices in literature have always followed scientific discourses about illness and the body. Foucault famously connected the conceptualization of the modern body at the end of the eighteenth century to the political construction of social and scientific discourses; that is, he linked the body to modern forms of power, identifying how power techniques affected human beings through institutionalized practices and discourses. The architecture of power had been organized by a biopolitical system that conceived the body as a living-body, i.e., as the support for the biological processes of birth, mortality, health, and the duration of life, on the one hand, and by the appearance of disciplines that conceived the individual body as a body-machine on the other (Foucault 1986: 183). Within this conceptual frame, life is thought of as more than birth and death and becomes part of the political execution of power and control of knowledge, for, between these two techniques, institutionalized medicine becomes a biopolitical strategy. At the same time, the body itself is a resource for biopower.¹⁵ What is at stake in his influential work is the relationship between knowledge and power; however, Foucault conceives biopolitical strategies in medicine as a one-sided process in which the state and doctors unite and act as one, a picture that is complicated when we think about Costa Rica's history of traditional medicine.

14 For a quantitative study about alphabetization in Costa Rica during the nineteenth century, see Molina Jiménez 1999.

15 Foucault develops his well-known argument about medicine's structures of knowledge and power in *The Birth of the Clinic* (Foucault 1989).

Nevertheless, these ideas present a useful starting point for our analysis, especially when we pay attention to the way medical practices are represented in the chosen sketches of manners.

“Muletillas” (1890), doctors, drugstores, and the market

“Muletillas”, directly translated as “small crutches”, is a sketch published in *La República. Diario de la mañana*, one of the most important newspapers in Costa Rica during the last decade of the nineteenth century,¹⁶ on April 13, 1890. Signed anonymously by “Olga”, the text tells the story of a humorous conversation between a group of friends: the narrator (Olga), Cristóforo Papanatas, Telésforo Chirle, and Don Circunstancias. The title “Muletillas” refers to words or phrases regularly repeated by a speaker or writer, a linguistic tick, if you wish. In this case, the title also signals that the kind of reunion and the topics presented in the sketch are recurrent among the four friends. Together with the characters’ humorous names,¹⁷ the title gives the sketch its typical informal tone from the very beginning.

The narration’s starting point is commonplace in the Hispanic sketches of manners: Olga, the narrator, is searching for a topic for his new sketch. As his friends enter his studio, they make recommendations about what to write. Telésforo proposes, with the support of Papanatas, to write either for or against the government in order to gain many readers. Don Circunstancias, for his part, believes that Olga should focus on the general state of Costa Rica—both the “good” circumstances (its location, climate, and nature) and the “bad” ones (its small population, its focus on only one product for export, the lack of a proper bank system, and so on). In the end, Olga decides to write about the conversation they had had, which gives a sense of immediacy to the story and is another commonplace in the sketches of manners.

16 It came out in the evenings, and by 1919, the last year of its production, reached 4.000 copies a day (Vega Jiménez 2005: 127).

17 It is somewhat difficult to translate the humorous names directly to English as they lose some of their punch. The last name of Cristóforo, Papanatas, means “nincompoops” and “clumsy”, while his first name, Cristóforo, is the Italian version of Cristóbal. Telésforo Chirle, for his part, has as his first name the Greek god of convalescence, while his last name means “insipid”. Don Circunstancias means “Mr. Circumstances”.

For our research, however, we want to focus on the beginning of the sketch, where we find comments about medical practices and a veiled longing for the consolidation of modern medicine in Costa Rica. As he enters Olga's room, Papanatas explains that he had only yesterday been able to get out of his sickbed:

—I left bed yesterday, after having been in it for fifteen days. Fever, nervous disorders, acute stomach pain, I suffered everything at the same time.

—I suppose you called for a doctor.

—Yes, Doctor Relámpago, and without examining my tongue, without checking my pulse, nor placing his hand on my stomach and tapping it with the other hand in order to see if I had some sort of an attack [...] he declared that my illness was ordinary influenza. He then took out his block, ripped out a page, and wrote down a prescription, and when he handed it to me, he said: 'send someone to get this at my drugstore.' (Olga 1890: 2)¹⁸

The patient is certainly not impressed by the doctor's performance. First, he wittily calls him "Doctor Relámpago" (Doctor Flash) because he executed his job with extraordinary rapidness, or rather, he feels he did not examine him at all. The passage is noteworthy because it indicates that the patient has knowledge and expectations about how a medical examination should be conducted. Second, he expresses his concern about whether the doctor's diagnosis can be trusted or if the illness may not be more serious. In other words, he is familiar—or believes he is familiar—with certain medical protocols and forms of diagnosis, which enables him to conclude that the doctor in question is terrible at his job. Papanatas' discontent is not surprising. The public's understanding of health, disease, and the practices of modern medicine was heavily influenced by the scientific developments of the nineteenth century and, during a period that would fundamentally reshape the practices of medicine in Costa Rica, said understanding was gained through

18 "Ayer dejé la cama, después de haber permanecido en ella quince días. Fiebre, trastornos nerviosos, agudos dolores en el estómago, todo eso sufría al mismo tiempo. —Supongo llamarías á algún médico. —Sí. Llegó el Doctor Relámpago, y sin examinarme la lengua, sin tomárme el pulso, sin colocar sobre mi estómago una de sus manos y darle golpecitos con la otra para averiguar si yo tenía algún infarto ¿eh?, declaró que mi enfermedad era la influenza reinante; sacó su carterita, le arrancó una hoja, en ella escribió un r cipe, y al entreg rmelo me dijo: mande usted por ésto a mi botica."

the increasingly institutionalized presence of conventional doctors in the public sphere and access to popular medical texts disseminated by the press. The short dialogue in the sketch, with the detailed and technical description of symptoms (fever, nervous disorders, acute stomach pain), diagnosis (attack, influenza), and medical techniques (checking of tongue and pulse, tapping of the stomach), reveals Papanatas' detailed and intricate knowledge of modern medicine and the medical practice that he wishes the doctor had performed on him. From a Foucauldian point of view, the scene tells of an individual's self-imposing conformity to the regulations governed by biopolitics, to the norms and normality that derive from the new, modern, and scientific medical knowledge that was gaining power in Costa Rica. However, at the same time, the witty tone of the dialogue disrupts the weight of the scientific discourses it produces, as well as the authority modern doctors had begun to build. Further, it can be argued that the fact that the doctor did not use the expected modern diagnostic techniques signals that he was, in fact, a traditional doctor and that he identified the influenza just from experience. Thus, the sketch challenges, albeit momentarily, the consolidation of modern medical practices in Costa Rica and reminds us about the convivence of both practices at the end of the century.

On the other hand, Papanatas' reference to the doctor's drugstore, and the fact that he sends his patient there to buy his medicine, frames the consultation as a commercial endeavor that promotes medical practices as commodities. The scene shows how medicine was enacted socially and illustrates some of the networks created by the health market. This market is also visible in the advertisements for healthcare products and medical procedures that appeared in Costa Rican newspapers during the nineteenth century, especially during the second half. The commercials document the activities of stores such as *Botica de la Violeta* where, like in Adolphe Carit's store, one could buy specialty household products, sugar from Nicaragua or syrup, and medical remedies like "Dentolor", which promised the immediate relief of toothaches.¹⁹ Moreover, the advertisements often linked their products to an international network of goods and knowledge; "Botica de la Violeta" is in the advert freely translated into "German Apotheke", "Pharmacie Française", and "English and American Pharmacy", the adjectives transforming the apothecary's shop into an international space of trade. The same effect is achieved by the advertisement for the mineral water *Apollinaris* in the same section of

19 The advertisement of the *Botica de la Violeta* appeared in *La República*, April 3, 1888 (n.p.).

the newspaper. The product, marketed as a remedy for stomach problems, was sparkling water from Georg Reuzberg's wine state in Bad Neuenahr-Ahrweiler, Germany, and, as the small text tells us, was "recommended by the most *famous doctors in the world*" (emphasis added) and available at "all first-rate drugstores, restaurants, and cafeterias". The connection with Europe and the fact that it was marketed as a luxury item gave the product associations with a modern and cosmopolitan lifestyle, while the fact that it was being sold at the drugstore provided the water with a scientific aura, a connection with other conventional medicines sold at the same establishment.

The medical market of goods and services evoked by the two commercials mentioned comes full circle with an advertisement from "Dr. Fernando R. Vásquez" who informs the readers that he gives daily consultations at the drugstore *La Violeta*.²⁰ Every day, for a couple of hours, the miscellaneous store turns into a doctor's office, revealing an interactive relationship between a diverse group of practitioners that questions the traditional discourse of constant rivalry between modern and traditional medicine.

"Personas Serviciales" (1900), homecare, and traditional nurses

"Personas Serviciales" (Helpful People) was first published in the newspaper *La Revista: Diario independiente*²¹ on April 22, 1900, and signed by "Gonzalo González", a pseudonym of Teodoro Quirós Blanco (1875-1902).²² The sketch narrates the story of a traditional home-nurse, Doña Clara de Huevo,²³ who seemingly tends to the sick in their homes as an act of charity and kindness

20 Doctor Vásquez's advertisement is to be found in *Prensa Libre*, May 23, 1894 (n.p.).

21 *La Revista* (1899-1902) was a biweekly magazine edited by Adán García.

22 Teodoro Quirós Blanco started writing at an early age. He was an active professional writer and journalist between 1893 and 1901, publishing in various Costa Rican newspapers, most notably in *La Revista*, *La República*, and *El Estudiante*. As it was common amongst nineteenth-century writers, Quirós went by a series of pseudonyms, his most famous being "Yoyo". However, he also wrote under names such as "Canuto Calasancio" and "Gonzalo Gonzáles". He was known for his references to local and popular customs and speech; he also wrote political criticism and travel literature (Rojas and Ovarés 1995: 45). Several of his publications, which appeared in newspapers and magazines between 1893 and 1901, were collected in 1904 in *Artículos escogidos*.

23 Again, a funny name for the main character, as "clara de huevo" means "eggwhite" in Spanish.

but also takes advantage of the families that have opened their doors to her. Thus, on the surface, the short text displays an open critique of traditional medical practices, that is, healthcare that was not institutionalized and lacked official credentials—a practice that was performed following a cultural and personal tradition. One must remember that although healthcare practices were becoming more professional and institutionalized by the end of the nineteenth century, caregiving structures still relied on family, friends, and neighbors to provide traditional nursing care at home.

The domestic nursing job was mostly carried out by women who often had no formal training. The boom in medical accreditations in both traditional and modern spheres mentioned above had assured that traditional medicine remained relevant at the start of the twentieth century. However, a hierarchy was established within the healthcare administration, in which the uneducated woman with special knowledge of healing and home remedies was now at the bottom. Traditional practitioners still abounded and continued to enjoy the popularity of their clientele; nevertheless, the rising influence of scientific medical knowledge—and the urbanization and modernization of the country in general—was changing how the sick received care. Moreover, the need for a healthy citizenry that could work and contribute to the country's economic and social development was imperative for the governmental authorities (Marín Hernández 2000: 4-6). Therefore, there was a strong impulse for creating hospitals, both as a means of providing care and as a source of national prestige. By the 1890s, a significant number of hospitals provided services both in San José and in the provinces. Thirteen hospitals were functioning with governmental support, although the *Hospital San Juan de Dios* in the capital benefited the most from the subsidies (Rodríguez Sancho 2000: 60). With the increasing professionalization of medical practices and the consolidation of a market for medical care and remedies, the idea that family and friends should provide healthcare was slowly being abandoned. Blanca Rosa Vega Camacho (2013: 54) has noted that some nurses had been working at hospitals in Costa Rica since the mid-nineteenth century; however, the consolidation of the nurse as a professional figure did not begin until 1888. That year, Doctor Genaro Rucavado y Ross Pochet, with the support of Doctor Carlos Durán, took the initiative to create the *School of Obstetrics* for the education of midwife nurses, which was officially approved in 1899 and graduated its first three midwives in 1902 (Martínez y Meza 2015: 9). The *School of Nurses* was created later in 1917 and added a strong foundation to the profession's formalization.

It is within the context of this important change that we read “Personas Serviciales”. In the sketch, Quirós presents the sorry sight of an old, tragic figure of a woman who goes from door to door in her neighborhood looking for someone to care for: “Just as there are people who will not do a favor for anyone, even when the Divine Trinity is on its knees pleading for it, there are those who seem to have come to the world with the philanthropic mission to offer their unwanted services.” (Quirós Blanco 1900: 2)²⁴ Wittily picturing her as excessively devoted, Clara de Huevo’s desire to pursue nursing work is ironically attained through imposition rather than the economic transaction expected from the booming health market at the end of the century. Moreover, whereas traditionally the home-nurse was supposed to fill a need for healthcare, the woman in this tale attains her job through an invasion of the domestic sphere, breaking, thus, the law for supply and demand:

—Let me see—she says—I hear that your Pilarcita is very sick and I come in case you need anything.

—Thank you very much, Doña Clara; we appreciate it very much, but there is no need to bother.

—It’s no bother at all... Let me see, where is the patient? Have you given her the medicine? No? Well, I’ll give it to her when it’s time. And the doctor, what does he say? These doctors can never speak clearly, and they come to know the seriousness of the patient when he has died. (Quirós Blanco 1900: 2)²⁵

Like Papanatas in “Muletilas”, Doña Clara is familiar with medical procedures: she knows how to administer the medicines and remedies prescribed by the doctor and how to feed and dress the patient, that is, how to nurse a sick person. The character also criticizes modern doctors, this time not only because of their incompetence but also because of their unintelligible

24 “Así como hay seres que no le hacen un favor á nadie, aun cuando se lo pidan de rodillas las tres Divinas Personas, hay algunos que parece hayan venido al mundo con la misión filántropica de prestar, á todos sus desinteresados servicios.”

25 “A ver—dice—he sabido que tienen Uds. á Pilarcita muy mala y vengo por si se le ofrece alguna cosa.

—Muchas gracias, Doña Clara; le agradecemos muchísimo, pero no hay para qué se moleste.

—Si no es molestia ... A ver, dónde está la enferma? Ya le dieron la medicina? No? Bueno, se la daré cuando sea tiempo. Y el médico, qué dice? Estos médicos nunca pueden hablar claro, y vienen a saber la gravedad del enfermo hasta que se ha estirado.”

language. As the representative of a modern health system that strives to replace her caring practice, Doña Clara's critique of him does not go undetected. Embedded in humor, the comment about the incomprehensible medical discourse of the doctor shows awareness of the social changes caused by modern medicine's increasing specialization: the social and cultural fragmentation language creates and the distance it imposes between traditional and modern medical practices—one closer to tradition and home, the other nearer to hospitals and scientific methods. Further, it indirectly questions the accessibility to knowledge that had been promised by the liberal educational reforms. For Quirós, the power to control modern medicine emerges, amongst other things, from its inability—or unwillingness—to communicate with the population by using its new scientific terminology. Doña Clara's comment acquires further significance when the narrator accuses her of deceit: "Wherever there is a sick person to be taken care of, she will be there *acting as a nurse*." (Quirós Blanco 1900: 2, emphasis added)²⁶ In the new environment of medical care at the end of the century, role-playing becomes a form of communication for her: a lack of formal education in modern nursing makes her resort to acting in order to survive. It is through acting that she is allowed to display her competencies as a traditional nurse. This performance can be understood as a form of resistance to the scientific credentials taking over traditional practices. It speaks about how modernization and institutionalization were challenging traditional medical healthcare but did not make it disappear.

In fact, and this is important, Doña Clara, the symbol of traditional medicine in this sketch, seems to be anywhere, even making herself quickly at home when she finds a patient to care for: "Immediately, the good lady was there, *as if she had lived in the bosom of our family forever*." (Quirós Blanco 1900: 2, emphasis added)²⁷ Humor in this quote rests on the idea that the family cannot get rid of Doña Clara, but at the same time, it captures the idea of the traditional home nurse being a natural part of everyday life. Thus, Quirós reflects on the presence of both modern and traditional medicine at the core of Costa Rican society. Even though he denigrates Doña Clara and presents her as a greedy creature chasing the locals for her personal gain and with questionable working ethics—she drinks from a bottle of champagne that the doctor had left for a patient and steals a couple of costly belongings from

26 "Allí donde hay un enfermo q'cuidar está ella haciendo de enfermera."

27 "Enseguida estaba ya la buena señora, como si hubiera vivido siempre en el seno de nuestra familia."

the household—he reminds us that she was still a common and necessary presence at the households of the sick.

The social commentary of the sketch, together with its sharp humor, is typical of Quirós, a Costa Rican writer rescued from oblivion precisely because of his role as a social observer and critic, and maybe not so much for the literary value of his writings. Abelardo Bonilla describes him as follows:

His clean and noble existence had no notable features, except that of having placed him on edge and above the trifles of politics, which he observed and commented with great spiritual superiority, with grace, wit, and sometimes sarcasm, without optimism but without shady tones. Sometimes, censuring the selfishness of the officials and the inertia of the bureaucracy [...], but more than anything, he was interested in the playful mockery of a bourgeois society that was beginning to take shape in the years in which he was writing. He uses the language of the popular classes soberly and is careful to register its vocabulary and modalities, foreign to his simple and tidy prose (Bonilla 1981: 139-40)²⁸

Many of the elements noticed by Bonilla are present, as we have seen, in “Personas Serviciales”. At some level, his playful mockery denaturalizes the work of the traditional home-nurse and sets it in sharp contrast with the increasingly market-regulated, institutionalized, and controlled healthcare system that started to dominate around the turn of the century in Costa Rica. It could also be said that Quirós, through literary journalism, promoted the replacement of the old-fashioned caretaker with the professional, trained, and respectable nurse. Seen in this light, “Personas Serviciales” articulates a civilizing pedagogy mediated by a high dose of humor; on the one hand, waging for Costa Rica’s entry into modernity and displaying a biopolitical imagination, it is an encoded discourse that legitimized the institutionalization of medical practices as described by Foucault. Biting humor is an effective strategy to unbalance this message, expressing skepticism about said

28 “Su limpia y noble existencia no tuvo rasgos notables, salvo el de haberlo situado al margen y por encima de las pequeñeces de la política, que él observó y comentó con una gran superioridad espiritual, con gracia, agudeza y a veces sarcasmo, sin optimismo pero sin tonos sombríos. A veces, censurando el egoísmo de los funcionarios y la inercia de la burocracia, [...], pero más que este tema le interesó la burla sonriente ante una sociedad burguesa que comenzaba a formarse por los años en que escribía. Emplea en forma muy sobria el habla popular y se cuida de anotar sus términos o modismos, extraños a su prosa sencilla y ordenada.”

institutionalization. The parody of the traditional home-nurse, as we have seen, presents a different view of the utopian future vowed by the liberal reforms and their modernization of medical practices in nineteenth-century Costa Rica.

Concluding remarks

In late nineteenth-century periodical publications, doctors and healers were often portrayed with irony and humor, and their actions and wittily chosen names revealed a hesitancy before the advance of medical authority. Both sketches that are the focus of this study, “Muletillas” (1890) and “Personas Serviciales” (1900), appeared in periodical publications and were written during the last decade of the nineteenth century, which, as we have seen, was a period in which the healthcare system in Costa Rica was in the middle of a dramatic yet gradual transition. The chosen sketches illustrate a common pattern in this kind of text; they are humorous and contain a strong critique of specific medical practices and the lack of professionalism amongst doctors. This constitutes a key element in the genre of the sketches of manners, or what Christiane Schwab calls “social sketches”:

Apart from examining, sometimes amusingly and sometimes with sharp satire, sociocultural phenomena of daily life, the social sketches touched upon scientific discoveries, social rumors, political events and cultural transformations, and appealed to the reader’s political spirit. (Schwab 2018: 207)

Because the writers of the sketches strongly favored conventional medicine, at first glance, it might seem as if they supported the traditional point of view maintained by historians for so long. Nevertheless, they also documented a complex and intertwined relationship between different kinds of practitioners. Moreover, even though they wrote in a time of change toward the establishment of modern medicine as the authoritative practice, they corroborated that traditional medicine still played a substantial role in Costa Rican society. “Muletillas” supplies a good dose of skepticism about the appearance of the professional, confident doctor that, with a title in his hand, was tilting the balance of power in his favor, that is, to the increasing biopolitical power of institutionalized and standardized medical practices. Further, the sketch reveals the relationship between the modern doctor and the drugstore,

which not only exemplifies the commercialization of healthcare in the nineteenth century but also illustrates how this miscellaneous store functioned as a platform where an interactive relationship between diverse groups of practitioners was made possible, putting into question the traditional discourse of constant rivalry between modern and traditional medicine. “Personas Serviciales” focuses on the practices of the traditional untrained home-nurse and reveals skepticism toward the social changes that took place with the introduction of modern medicine. The boom in medical accreditations in both the traditional and modern spheres, as mentioned in this study, assured that traditional medicine remained relevant at the start of the twentieth century. However, a hierarchy was established within the healthcare system, in which the uneducated home-nurse was now at the bottom. Regardless of the poor portrayal of the nurse, the sketch shows a coexistence of modern and traditional medicine at the core of Costa Rican society. Both texts ultimately reveal how sketches of manners cultivated discourses and ideologies on the disputed field of healthcare and medicine while participating in a broader discussion about the modernization of the country.

Bibliography

- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2nd ed. London: Verso.
- Bonilla, Abelardo. 1981. *Historia de la literatura costarricense*. Granadilla: Universidad Autónoma de Centro América.
- Booth, John A. 1998. *Costa Rica: Quest for Democracy*. New York: Routledge.
- Conway, Christopher. 2015. *Nineteenth-Century Spanish America. A Cultural History*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Cruz, Yelanda de la. 1995. *La Escuela de Medicina de la Universidad de Costa Rica: Una Reseña Histórica*. San José: Universidad de Costa Rica. Escuela de Medicina.
- Foucault, Michel. 1986. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1989. *The Birth of the Clinic. An Archaeology of Medical Perception*. London: Routledge.
- Irigibel-Uriz, Xabier. 2011. “La institucionalización de la medicina y a reconfiguración de significados en La Costa Rica de mediados del siglo XIX.” *Enfermería en Costa Rica* 32(1): 43-47.

- Marín Hernández, Juan José. 1995. "De curanderos a médicos. Una aproximación a la historia social de la medicina en Costa Rica: 1800-1949." *Revista de Historia* 32: 65-108. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/10198>.
- Martínez Esquivel, Daniel, and María de los Ángeles Meza Benavides. 2015. "Surgimiento de la Escuela de Obstetricia en el mapa social de Costa Rica: finales del siglo XIX y principios del XX." *Rev. Enfermería Actual en Costa Rica* 28: 1-12. <http://dx.doi.org/10.15517/revenf.voi28.17202>.
- Molina Jiménez, Iván. 1999. "Explorando las bases de la cultura impresa en Costa Rica: La alfabetización popular (1821-1950)." In *Comunicación y construcción de lo cotidiano*, edited by Patricia Vega Jiménez, 23-64. San José: DEI.
- Obregón Quesada, Clotilde. 2000. *El proceso electoral y el poder ejecutivo en Costa Rica: 1808-1998*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Olga (pseudonym). 1890. "Muletillas." *La República*, April 13, 1890.
- Palmer, Steven. 1996. "Racismo intelectual en Costa Rica y Guatemala, 1870-1920." *Mesoamérica* 31: 99-121.
- Palmer, Steven. 2003. *From Popular Medicine to Medical Populism: Doctors Healers, and Public Power in Costa Rica, 1800-1940*. Kindle. Duke: Duke University Press.
- Peñas Ruiz, Ana. 2016. "Revisión del costumbrismo hispánico: una historia cultural transnacional." In *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en el siglo XIX latinoamericano*, edited by Kari Soriano Salkjelsvik and Felipe Martínez-Pinzón, 31-52. Frankfurt: Peter Lang.
- Pérez Zeledón, Manuel. 1971. "Un vistazo a la historia de la medicina de Costa Rica al año 2000." *Revista Médica de Costa Rica* 38(428-429-430-431-432 and 433): 11-79.
- Poblete, Juan. 2004. "Reading as a Historical Practice in Latin America. The First Colonial Period to the Nineteenth Century." In *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*, edited by Mario J. Valdés and Djelal Kadir, 178-192. Oxford: Oxford University Press.
- Pupo-Walker, Enrique. 1978. "El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde." *Revista Iberoamericana* XLIV(102-103): 1-15.
- Quirós Blanco, Teodoro. 1900. "Personas Serviciales." *La Revista: Diario Independiente*, April 22, 1900.

- Rodríguez Sancho, Javier. 2000. "El estado de Costa Rica, la iniciativa pública y privada frente al problema de la pobreza urbana. San José (1890-1930)." *Anuario de Estudios Centroamericanos* 26(1-2): 57-77.
- Salazar Mora, Orlando, and Jorge Mario Salazar Mora. 1991. *Los partidos políticos en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Salkjelsvik, Kari Soriano, and Felipe Martínez-Pinzón. 2016. "Cosmopolitismo, pedagogías y modernización." In *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en el siglo XIX latinoamericano*, edited by Kari Soriano Salkjelsvik and Felipe Martínez-Pinzón, 7-29. Frankfurt: Peter Lang.
- Schwab, Christiane. 2018. "Social Observation in Early Commercial Print Media. Towards a Genealogy of the Social Sketch (ca. 1820-1860)." *History and Anthropology* 29(2): 204-232. <https://doi.org/10.1080/02757206.2017.1375488>.
- Solano Chaves, Flora Julieta, and Ronald Díaz Bolaños. 2005. *La ciencia en Costa Rica (1814-1914): una mirada desde la óptica universal, latinoamericana y costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Vega Camacho, Blanca Rosa. 2013. "La enfermería en Costa Rica. Una trayectoria histórica: de oficio a profesión de 1850 al 2013." *Enfermería en Costa Rica* 34(1): 50-57.
- Vega Jiménez, Patricia. 1999. "La prensa de Fin de Siglo. (La prensa en Costa Rica 1889-1900)." In *Comunicación y construcción de lo cotidiano*, edited by Patricia Vega Jiménez, 65-88. San José: DEI.
- Vega Jiménez, Patricia. 2005. "La prensa costarricense en tiempos de cambio (1900-1930)." *Revista de Ciencias Sociales* II(108): 121-144.

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 Werbesprüchen 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 kristallisierten sich aus der Vielzahl an Akteur*innen auf den Straßen einige Figuren heraus, die in den grafischen Serien immer wieder dargestellt und schließlich als »Typen« bezeichnet wurden: Blumenfrauen und »Standelweiber«, Schusterbuben und »Zwiebelkroaten«, Lumpensammler und Rastelbin-der, aber auch Figuren, die nichts mehr mit dem Straßenhandel zu tun hatten, wie der Deutschmeister, der Hausbesorger und der Dienstmann. Charakteristisch 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 – thematisierten, 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 gesellschaftliche 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 ihrer 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 Montpellierts 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« – »Geltznarr«, »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 Kaufruf- 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 Kaufrufserien, 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, sentimentalisierte 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 Pötzl (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 Schmidt'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« (Maderthaner 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 (Maderthaner 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« (Maderthaner 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 Luegischen 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 Hausbesorgers.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, Stieghäuser 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 rekurrten 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 »Respektperson« 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 proto-ethnographischen 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 so wie 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.

Autorinnen und Autoren

Frauke Ahrens (M.A.) ist seit Juni 2020 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Projekt *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge* am Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig. Ihr Studium der Europäischen Ethnologie, Kultur- und Sozialanthropologie sowie Kunstgeschichte absolvierte sie in Münster und Göttingen. Ausgewählte Publikationen: *Das Herbarium Göttingen, 1832-1852 – Akteure, Praktiken, Wissensformate* (Universitätsverlag Göttingen, 2020); »Der Botaniker Grisebach beim Betrachten einer Blüte – Ein ›Befragen‹ der Natur?« (in: *Gesichter der Wissenschaft. Repräsentanz und Performanz von Gelehrten in Porträts*, Göttingen: Wallstein 2019).

Anna Kuprian (Dr. phil.) ist seit Mai 2020 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Projekt *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge* an der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig. Zuvor schloss sie ihren PhD in Social Anthropology an der University of Aberdeen ab.

Adriana Markantonatos (Dr. phil.), Kulturwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin mit breiten disziplinären und historischen Interessen, besonders im Bereich der Wissens- und Wissenschaftsgeschichte der Geistes- und Sozialwissenschaften, der Gelehrten Geschichte und der historischen Bild- und Kunstwissenschaften. 2009-2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin (prae-doc) am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg in dem von der Gerda-Henkel-Stiftung geförderten Projekt *Begriffsgeschichte und Bildpolitik. Erforschung des wissenschaftlichen Nachlasses von Reinhart Koselleck (1923-2006)*. Seit 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin (post-doc) an der Ludwig-Maximilians-Universität München,

zunächst in dem DFG-Projekt *Publizistische Skizzen und die Formierung ethnografisch-soziologischer Wissensordnungen (1830-1860)*, gegenwärtig im ERC-Projekt *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge*.

Miguel Angel Pillado (PhD) ist seit Mai 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge* an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zuvor arbeitete er als Assistant Professor am Department of Modern Languages and Literatures an der Lehigh University (Pennsylvania, USA) und als Lektor für Spanisch an der Technischen Universität München, nachdem er 2014 seinen PhD in Hispanic Languages and Literatures an der University of California at Berkeley abgeschlossen hatte.

Alexandra Rabensteiner (M.A.) ist seit Mai 2020 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im ERC-Projekt *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge* an der Ludwig-Maximilians-Universität München tätig. Von 2018 bis 2020 arbeitete sie im DFG-Projekt *Publizistische Skizzen und die Formierung ethnografisch-soziologischer Wissensordnungen (1830-1860)*. Sie studierte Europäische Ethnologie und Geschichte in Innsbruck und Wien. Ihr derzeitiger Forschungsschwerpunkt ist die volkscundliche Fach- und Wissensgeschichte im 19. Jahrhundert. Ausgewählte Publikationen: »Gesellschaft schreiben, Gesellschaft wissen. Journalistische Genrebilder im Morgenblatt für gebildete Stände/Leser (1837-1847)« (erscheint 2021 im Hamburger Journal für Kulturanthropologie); *Fleisch. Zur medialen Neuaushandlung eines Lebensmittels* (Verlag des Instituts für Europäische Ethnologie der Universität Wien, 2017).

Christiane Schwab (Prof. Dr.) ist Professorin für Europäische Ethnologie und Empirische Kulturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Von 2016 bis 2020 leitete sie die DFG-Nachwuchsgruppe *Publizistische Skizzen und die Formierung ethnografisch-soziologischer Wissensordnungen (1830-1860)*. Seit Mai 2020 ist sie Leiterin des ERC-Projekts *Dissecting Society. Nineteenth-Century Sociographic Journalism and the Formation of Ethnographic and Sociological Knowledge*. Von 2013 bis 2016 arbeitete sie als Postdoc-Fellow am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin. 2015 erhielt sie ein Research-Fellowship am Remarque Institute der New York University.

Kristine Seljemoen (M.A.) absolvierte ihr Studium der spanischen und lateinamerikanischen Literaturwissenschaft an der Universität Bergen (UiB). Ihre Masterarbeit trug den Titel »Médicos, curanderos, boticarios y dentistas: Representaciones de la medicina en el costumbrismo costarricense« (2019). Im Jahr 2020 absolvierte sie zusätzlich einen B.A. in Kulturwissenschaften (UiB). Der in diesem Buch erschienene Artikel ist ihre erste wissenschaftliche Veröffentlichung.

Kari Soriano Salkjelsvik (Prof. Dr.) ist Professorin für lateinamerikanische Literatur an der Universität von Bergen, Norwegen. Ihre aktuelle Forschung befasst sich mit lateinamerikanischer Kultur- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts und konzentriert sich auf die Beziehungen zwischen Narrativität, Geographie, Bildung und Konservatismus, insbesondere in Mexiko. Gemeinsam mit Alberto Egea Fernández-Montesinos hat sie den Band *Paseo poético por Andalucía. Diálogo ecfrático entre versos e imágenes* (Centro de Estudios Andaluces, 2007) herausgegeben und mit Felipe Martínez-Pinzón den Band *Revisitar el costumbrismo: cosmopolitismo, pedagogías y modernización en Hispanoamérica* (Peter Lang, 2016). Ihre Publikationen sind als Buchkapitel und in Zeitschriften wie *Revista Iberoamericana*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Neophilologus* und *Decimonónica* erschienen.

Jens Wietschorke (Dr. habil.) studierte in Tübingen, Wien und Berlin; Promotion 2009 an der HU Berlin mit einer Arbeit zur Geschichte der Settlementbewegung in Deutschland. 2009-2015 Universitätsassistent am Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien, seit 2015 Akademischer Rat am Institut für Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der LMU München. Derzeit beurlaubt als Heisenberg-Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) sowie im Studienjahr 2020/21 Vertretungsprofessor am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen. Forschungsschwerpunkte: Stadtforschung, Raum- und Architekturforschung, Kulturanalyse sozialer Ungleichheiten, Alltagsgeschichte, Wissensgeschichte.

Ethnologie und Kulturanthropologie



Victoria Hegner

Hexen der Großstadt

Urbanität und neureligiöse Praxis in Berlin

2019, 330 S., kart., 20 Farbabbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4369-5

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4369-9



Stefan Wellgraf

Schule der Gefühle

Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit
in neoliberalen Zeiten

2018, 446 S., kart., 16 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4039-7

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4039-1

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4039-7



Lene Faust

Neofaschismus in Italien

Politik, Familie und Religion in Rom.
Eine Ethnographie

Januar 2021, 366 S., kart., 1 SW-Abbildung, 12 Farbabbildungen

40,00 € (DE), 978-3-8376-5470-7

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5470-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Ethnologie und Kulturanthropologie



Philipp Naucke

Klientalisierte Staatlichkeit in Konfliktregionen

Eine Ethnographie der Begegnungen
einer kolumbianischen Friedensgemeinde
mit staatlichen Institutionen

Januar 2021, 480 S., kart., 1 SW-Abbildung, 1 Farbabildung
50,00 € (DE), 978-3-8376-5274-1

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5274-5



Natalie Powroznik

Religion in Flüchtlingsunterkünften

Sozialanthropologische Perspektiven

2020, 276 S., kart., 2 SW-Abbildungen, 2 Farbabildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-5250-5

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5250-9



Anna Flack

Zugehörigkeiten und Esskultur

Alltagspraxen von remigrierten
und verbliebenen Russlanddeutschen in Westsibirien

2020, 500 S., kart., 1 SW-Abbildung, 5 Farbabildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5327-4

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5327-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

