

***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 Institutionalisierungsprozesse 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 Wirklichkeitserschließung 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 Quételet 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 wissenskulturellen 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 wissenschaftskulturellen 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 Bildungsjournale, wie dem Kommunikationsorgan der Saint-Simonisten, *Le Globe*, zu positionieren, aber auch inmitten der sich rasant verbreitenden Pariser illustrierten Karikaturenjournale, 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 Quételet 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 eindrucklich 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 wissenschaftsgeschichtlich 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

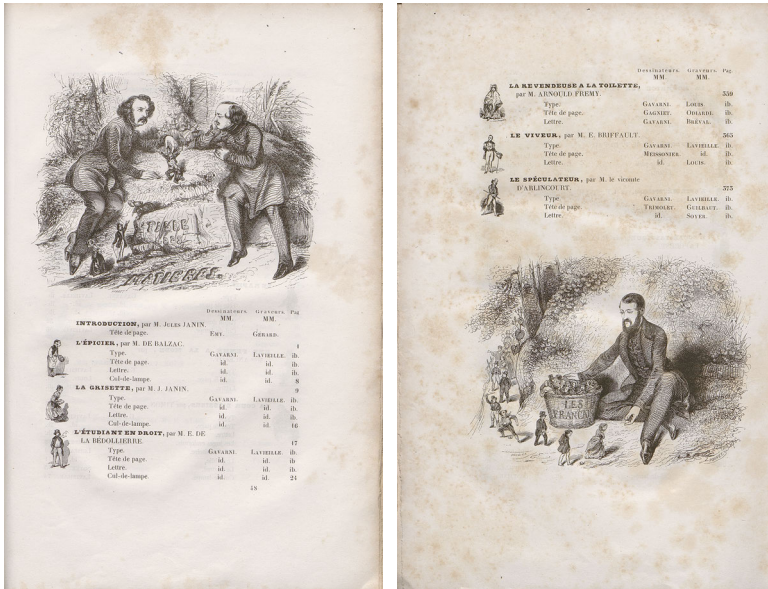


Abb. 1 und 2 : Léon Curmer (Hg.), *Les Français peints par eux-mêmes : encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, 1853.

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 wissenschaftliche Distanz zu seiner eigenen Sozialisation eingenommen und damit kündigte sich ein wissenschaftlicher 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 wissenschaftlichen Bruch.

Die mit der Betrachtung eines »Gemäldes« assoziierte Vorstellung von Einheit – jenem wissenschaftlich 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

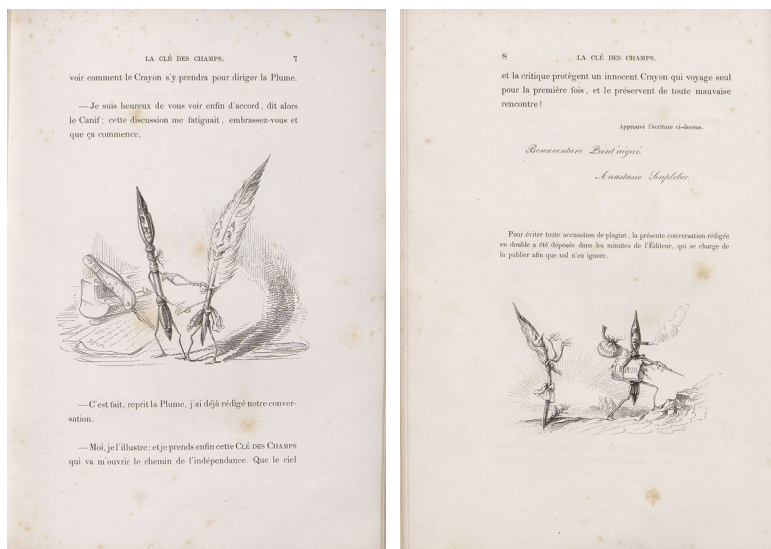


Abb. 3 und 4 : Grandville, *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations*, 1844. Paris: H. Fournier, 7-8.

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/lillustrationjou01pari/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.