Nicole Pöppel

Die Pariser Bohème in der *petite presse*

Freibeuter auf dem Boulevard

1682

J.B. METZLER

Die Pariser Bohème in der *petite presse*

Nicole Pöppel

Die Pariser Bohème in der *petite presse*

Freibeuter auf dem Boulevard

1682 J.B. METZLER

Nicole Pöppel
Berlin, Deutschland

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen. Von 2010 bis 2012 wurde die Forschungsarbeit der Autorin von der Studienstiftung des deutschen Volkes gefördert. Die Dissertation wurde im März 2020 mit dem Studienpreis 2019 des Kreises Siegen-Wittgenstein ausgezeichnet.

ISBN 978-3-476-05747-1 ISBN 978-3-476-05748-8 (eBook)
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05748-8

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

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.
Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Dank

Das vorliegende Buch ist ein Ergebnis langjähriger Forschungsarbeit, die mir durch viele Menschen ermöglicht oder erleichtert wurde.

Mein größter herzlicher Dank gilt meiner Doktormutter und langjährigen Förderin, Prof.in Dr. Walburga Hülk-Althoff, die mich stets ermutigt und inspiriert hat und mir mit ihrem analytischen, geistreichen Denken und ihrer intellektuellen Neugier ein Vorbild ist.

Sehr großer herzlicher Dank gebührt meinem zweiten Betreuer, Prof. Dr. Georg Stanitzek, der mir mit großer freundschaftlicher Geste nach Projektende ermöglicht hat, die Arbeit unter sehr guten Bedingungen in einem angenehmen, fachlich anregenden Forschungsumfeld weiterzuführen.

Dir, liebe Uta, für die konstante emotionale und intellektuelle Unterstützung, darunter vor allem für die zielführenden inhaltlichen Diskussionen. Ohne deine, nicht zuletzt auch tatkräftige Hilfe wäre das Buch nicht so und vielleicht gar nicht abgeschlossen geworden. Du hast deswegen auf vieles verzichtet, ich danke dir so sehr!

Meinen Eltern für das Vertrauen in mich und den Rückhalt sowie die Freiheit, mich meinen Interessen nachgehen zu lassen. Ihnen sowie meiner Schwester, meiner Oma und meiner Tante danke ich, auch für jede gedankliche, praktische und finanzielle Unterstützung.

Viele liebe Kolleginnen und Kollegen haben mich durch Rat und Tat unterstützt: Dr.in Rebecca Weber, Prof.in Dr. Marijana Erstic und Prof. Dr. Gregor Schuhen sowie die Teilnehmerinnen des Kolloquiums Romanistik zusammen mit Prof. Dr. Christian von Tschilschke. Herzlichen Dank auch an Prof.in Dr. Sabine Schrader für die konstruktiven Lektüren und die zielführenden Verbesserungen.

Herzlichen Dank an meine Freundinnen und Freunde, die Korrekturen gelesen und redigiert haben: Sebastian Klappert, David Schmidt und Anke Bliedtner. Ebenso danke ich Lea Sauer fürs Lektorat der französischen Passagen sowie meiner Lektorin bei Metzler, Susanne Göbel.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung……1

1 Die Bohème: Leben, Literatur und Medien 19

1.1 Zur Bohèmeforschung 19

1.2 Bohème und Medienpraxis: Ökonomien und Außenseiter im literarischen Feld 33

2 Begriff und Entwicklung des Medienformats *petite presse* 45

2.1 Vorläufer und Nachfolger der literarischen *petite presse*.. 45

2.2 Kleine Zeitungen und Zeitschriften: Eine Frage der Größe?.....55

3 *Le Corsaire-Satan* als Forum der zweiten Bohème (1844–1847) 63

3.1 *Le Corsaire-Satan*: „Un journal comme on n'en voit plus“.....63

3.1.1 Programm und Gestaltung der literarisch-satirischen Tageszeitung.....65

3.1.2 „Ein bisschen von allem“ – begeistert sammeln und mischen.....97

3.2 Indiskretion und Aufsehen im *Corsaire-Satan* 105

3.2.1 Pikante Neuigkeiten aus der Pariser Gesellschaft in den „Nouvelles à la main“ 110

3.2.2 Klatsch und Reklame zwischen Aneignung und Zurückweisung 119

3.3 Die Bohème im Feuilleton des *Corsaire-Satan* 131

3.3.1 Malschülergeschichten: Von der Künstler- zur Bohèmeliteratur.....134

3.3.2 Positionen zur öffentlichen Selbstdarstellung bei Champfleury und Murger 143

3.3.3 Verliebte Debütanten in Champfleurys *Les Aventures de Mlle Mariette* (1853) 150

4 *Figaro* auf dem Boulevard – *Der Arme Schlucker* im Quartier latin. Gründermanie zwischen Zentrum und Peripherie (1854) 167

4.1 Eine kritische Masse neuer Zeitschriften: Gründungseifer und Einsteigergeschichten 167

4.2 Alternativen bieten: Die Bohèmepresse im Quartier latin 173

4.2.1 *Le Sans le Sou* als Vorbild der jungen Bohèmepresse 173

4.2.2 Zeitschriftenstaffeln von *Le Sans le Sou* bis *Triboulet* 190

4.3 *L'Appel* (1855) – Ein Aufstand der kreativen Jugend 193

4.3.1 Programm und Leitbild: Ein offenes Forum der Jugend 194

4.3.2 Die Rolle der Auswahl: Faire Plattform und objektive Kritik 203

4.3.3 Autorenvita statt Werkkritik: Eine Feuilletonserie über den Dichter Barrillot 208

4.3.4 Mediale Anpassungsstrategien und Experimentalität der *petite presse* 213

4.3.5 Die *petite presse* als Refugium der Dichtung 219

4.4 Dokumentationseifer des Flüchtigen: Geschichte(n) in der *petite presse* 222

4.5 An der Ecke zum Boulevard: Der *Figaro* erobert Paris 229

4.5.1 Satire, *celebrity* und Stil – Das Programm des *Figaro* 229

4.5.2 Der *Figaro* auf dem Weg zur erfolgreichen Boulevardzeitschrift 232

4.5.3 *Figaro* und die Bohème 247

4.5.4 Grenzgänge(r) auf dem Boulevard: Monselets *Monsieur de Cupidon* (1854) 254

5 Das Herz der Metropole im Visier: *Le Boulevard* (1861–1863) 271

5.1 Aufenthaltsort des Publikums und Revier der Schreibenden 272

5.2 Boulevardbilder und Boulevardszenen einer illustrierten Zeitschrift 286

5.3 Werbestrategien in *Le Boulevard* 297

5.4 Aktuelle und vergangene Bohème in *Le Boulevard* 306

5.4.1 Selbstverständliches am Rande: Bourgeoisie-Kritik und Bohème-Identifikation 306

5.4.2 Henry Murgers Tod: Bedauern, Würdigungen, Nostalgie 313

5.4.3 Inszenierung eines Endes in der Abschieds-ausgabe von *Le Boulevard* 325

5.5 Märtyrer und Machtlose: Neue Romane zur alten Bohème 332

5.5.1 Lächerlich und werbewirksam: Léon Cladels *Les martyrs ridicules* 332

5.5.2 Émile Desdemaines' Bohèmeroman *Les Impuissants* (1867) 340

Fazit und Ausblick 353

Bibliographie 363

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Titelkopf von *Le Corsaire-Satan*, Nr. 1 vom 7. September 1844 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 89
Abb. 2: Titelkopf des *Satan* vom 2. März 1843 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) 91
Abb. 3: Titelgraphik von *Le Corsaire* vom 30. April 1827 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 93
Abb. 4: Titelgraphik von *Le Corsaire* vom 2. Januar 1842 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 94
Abb. 5: Titelkopf von *Le Corsaire* vom 12. September 1848 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 96
Abb. 6: Zwei Vignetten aus der Zeitschrift *Satan* vom 13. August 1843 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 106
Abb. 7: Titelgraphik von Nadar zu *Mystères galans des théatres de Paris*. Paris: Cazel 1844 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) 107
Abb. 8: Titelseite von *Le Sans le Sou*, Nr. 1 vom 19. bis 26. November 1854 (© Médias19 / Bibliothèque nationale de France)..... 177
Abb. 9: Léopold Flameng: „Bureau du journal Le Sans le Sou (impasse Clopin)“ (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 186
Abb. 10: Ankündigung von *Rabelais*, dem Nachfolgetitel von *Triboulet* (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France)..... 191

Abb. 11: Titelkopf von *L'Appel*, Nr. 26 vom 13. Mai 1855 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) 199
Abb. 12: Titelkopf von *L'Appel*, Nr. 42 vom 2. September 1855 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) 217
Abb. 13: Titelkopf des *Figaro*, Nr. 9 vom 28. Mai 1854 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France) 241
Abb. 14: Porträtkarikatur von Étienne Carjat: „H. Daumier" aus *Le Boulevard* 289
Abb. 15: Lithographie von Émile Durandeau: „Messieurs de la Lyre. Les Nuits de Monsieur Baudelaire" 291
Abb. 16: Titelseite von *Le Boulevard*, Probenummer vom 1. Dezember 1861 293
Abb. 17: Werbeannoncen in der Probenummer von *Le Boulevard*..... 298
Abb. 18: Seite eins der letzten Ausgabe von *Le Boulevard*..... 326
Abb. 19: Dank an die Mitwirkenden, *Le Boulevard*, Nr. 24 vom 14. Juni 1863..... 329

Die Abbildungen 14 bis 19 stammen aus der Faksimile-Ausgabe der Zeitschrift *Le Boulevard, journal littéraire illustré* (1861–1863) zugänglich in der Staatsbibliothek zu Berlin.

Einleitung

Jede Bohème hat ihre Zeit, nicht jede Zeit ihre Bohème. Ihren Ursprung findet die Bohème in den 1830er Jahren in Paris und der Begriff entwickelt sich ab den 1840er Jahren zu einer Selbstbeschreibung marginaler, literarisch und künstlerisch produktiver Kreise, die prekär leben und die bürgerliche Welt mit ihrem Lebensstil provozieren. Die Bohème kann aber nicht auf Frankreich begrenzt werden, sie ist vielmehr ein internationales, zyklisch wiederkehrendes Phänomen moderner industrieller Gesellschaften. Sobald eine Bohème gesellschaftlich sichtbar wird, tritt sie auch in literarischen und medialen Darstellungen hervor. Helmut Kreuzer, einer der bekanntesten Bohème-Exegeten, betont in diesem Zusammenhang die Wechselwirkung zwischen Lebenswirklichkeit und Mediatisierung: „Die Kulturbilder aus der Boheme schießen periodisch aus dem Boden (von Bohemiens wie von Nicht-Bohemiens geschrieben), so oft das Bohemetum als soziales Problem wieder einmal ins öffentliche Bewußtsein dringt oder als ästhetisch aparte Attitüde gesellschaftlich-modisch interessant wird.“[1] Das zeigt nicht nur das Geflecht zwischen den (im 19. Jahrhundert aufkommenden) Massenmedien und der Bohème, sondern die Wechselwirkung hat auch zur Folge, dass jede Bohèmegeneration ein relativ umfangreiches Korpus an Texten und Darstellungen hinterlässt, was schon den Zeitgenossen offenkundig war, so beschreibt es der Journalist Auguste Vitu für die Bohème Mitte des 19. Jahrhunderts recht differenziert:

> Quant aux productions du pays, elles consistent en poèmes, odes, ballades, romans, articles de journaux, premiers-Paris, entrefilets, caricatures, et généralement tout ce qui séduit, tout ce qui amuse,

[1] Helmut Kreuzer (1968): *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzler, S. 82.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020
N. Pöppel, *Die Pariser Bohème in der petite presse*,
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05748-8_1

> tout ce qui inquiète, tout ce qui réveille, tout ce qui pique et tout ce qui mord la bonne ville de Paris.[2]

> Was die Produktion des Landes [der Bohème, N.P.] angeht, so besteht sie aus Gedichten, Oden, Balladen, Romanen, Zeitungsartikeln, *premiers-Paris*, kurzen Zeitungsnotizen, Karikaturen und allgemein allem, was verführt, was unterhält, allem, was beunruhigt, allem, was aufweckt, allem, was die gute Stadt Paris sticht und beißt.

Vitu verortet die Pariser Bohemiens dabei inmitten des gesellschaftlichen und kulturellen Geschehens und weist ihren Texten einen aktuellen Wirkungsanspruch zu. Er versteht die Bohemiens also als Künstler, die sowohl journalistische Texte und Unterhaltungsformate als auch angesehene literarische Gattungen bedienen.

In der vorliegenden Arbeit steht mit der zweiten Generation der 1840er bis 1860er Jahre eine außerordentlich aktive Pariser Bohème im Mittelpunkt. Die Bohemiens sind Dichter, Kritiker, Klatschjournalisten, Anekdotenerzähler, Rezensenten, Zeichner oder Reklametexter und sie sind – dies sei am Rande erwähnt – fast ausschließlich Männer.[3] Sie sind Medienproduzenten und Medienkritiker zugleich. Ein großer Teil ihres aus heutiger Sicht unüberschaubaren ‚Büchergebirges' und ‚Memoirenschatzes'[4] wurde für „kleine Zeitungen" und „kleine Zeitschriften"[5] geschrie-

---

2 Auguste Vitu: „Notice géographique, historique, politique et littéraire sur la Bohème", zit. n. Jean-Didier Wagneur; Françoise Cestor (Hg.) (2012a): *Les bohèmes 1840–1870. Écrivains – journalistes – artistes*. Seyssel: Champ Vallon, S. 555. Original in: *La Silhouette* vom 25. November 1849, S. 3f.

3 Da die Zeitschriften und analysierten Texte größtenteils ausschließlich von männlichen Autoren stammen, verwende ich in dieser Arbeit meist das generische Maskulinum. Dort, wo mir dies nicht repräsentativ erscheint, markiere ich die Genderdifferenz.

4 Kreuzer (1968): *Die Boheme*, S. 61; Gerd Stein (1982): „Vorwort". In: ders. (Hg.): *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bd. 1/5 (Bohemien – Tramp – Sponti. Boheme und Alternativkultur). Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 9–17, hier S. 12.

ben, die zu einem wesentlichen Experimentierfeld sowohl anerkannter als auch junger, unbekannter Autoren avancieren und damit einen wichtigen Bestandteil der Literatur- und Kulturgeschichte der Pariser Bohème darstellen. Dort entwerfen Autoren und Künstler in faktualen und fiktionalen Selbst- und Fremdbeschreibungen die Bohème.[6] Die wohl prominenteste Selbstbeschreibung „Scènes de la Bohême“[7] von Henry Murger erscheint von 1845 bis 1849 im *Corsaire-Satan*; Émile Desdemaines veröffentlicht *Les Impuissants* 1857 als Fortsetzungsserie in der *Revue espagnole et portugaise*. Die Bohème erweist sich als ein buntes, gemischtes Milieu, wobei der sogenannten „bohème littéraire“, der sich verschiedene Artikel und Serien Anfang der 1840er Jahre annehmen, ein besonderer Stellenwert zukommt.[8] „Bohème littéraire“ steht für diejenigen, die die Position des Schriftstellers anstreben, aber sich, was den Literaturbetrieb angeht, (noch) in der Position der Bittsteller, der Hoffenden, der mit Enttäuschungen und Absagen lebenden Außenseiter befinden. Kurzum: Ob Bohème oder *bohème littéraire*, die sogenannten kleinen Zeitungen und Zeitschriften tragen wesentlich zur Entstehung des Bohème-Images, aber auch der

---

5 Entsprechend der Übersetzung von Pierre Bourdieus *Les règles de l'art* verwende ich die Bezeichnung „kleine Zeitschrift(en)“ sowie daran angelehnt „kleine Zeitung“. Pierre Bourdieu (2014): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. 6. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 199.

6 Zur Selbstinszenierung als „Bedingung“ der Bohème. Gertrude Cepl-Kaufmann (2007): „Die Bohème zwischen Lebensreform und Lebensflucht“. In: Walter Fähnders (Hg.): *Nomadische Existenzen. Vagabondage und Boheme in Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts*. Essen: Klartext Verlag, S. 55–73, hier S. 58.

7 Titel des Feuilletons sowie der ersten Buchausgabe von 1851. Henry Murger (1851): *Scènes de la Bohême*. Paris: Michel Lévy frères. Im selben Jahr erscheint ebenda eine zweite, korrigierte Auflage unter demselben Titel. Erst in späteren Buchausgaben wird der Text zu den „Scènes de la vie de bohème“.

8 „La Bohème littéraire“ erscheint anonym von 1842 bis 1844 in der Satirezeitung *Charivari*. Ein Beitrag von Auguste Descauriet aus der Zeitschrift *Tam-Tam* vom 30. Juni 1844 trägt denselben Titel.

Konstitution der Bohème selbst bei: „La petite presse a été le vecteur du discours et des re-présentations bohèmes“[9].

Die petite presse als Wirkungsstätte

Die sogenannte *petite presse*, die „kleinen Zeitungen“ (*petits journaux*) und „kleinen Zeitschriften“ (*petites revues*), bilden das wesentliche Korpus dieser Arbeit. Darunter fasst man literarische, satirische und künstlerische Blätter, die zwar von der Stempelsteuer (*timbre*), der Kaution (*cautionnement*) und einer Vorabzensur befreit sind, aber dafür auch offiziell vom politischen Diskurs ausgeschlossen sind. Sie unterscheiden sich also dezidiert von den *grands journaux* in politisch-ökonomischer Hinsicht, denn die Tageszeitungen mit politischen und sozialökonomischen Inhalten sind in weiten Teilen des 19. Jahrhunderts zulassungspflichtig und unterliegen dem *timbre*. Eine rein ökonomisch-politische Einteilung in *grande* und *petite presse* wäre allerdings vereinfacht, handelt es sich doch um ein lebendiges Terrain, in dem sich Journalisten und Pressemacher den Begriff *petite presse* immer wieder neu aneignen und neu interpretieren.[10] Da die Zeitungen der *petite presse* weniger kostspielig in der Produktion sind, gelten sie als niedrigschwellig für Einsteiger, weshalb sie als Experimentierfeld gerade für Debütanten und Außenseiter gesehen werden, die diese zum Teil auch selbst gründen. In jedem Fall kennzeichnet die *petite presse* ein „Außenseiterstatus gegenüber Autoritäten diverser Felder (politischer, literarischer, künstlerischer)“[11], was sie zum prädestinierten Terrain der Bohème macht.

---

9 Ü.: „Die *petite presse* war der Träger des Diskurses und der Repräsentationen der Bohème.“ Wagneur; Cestor (Hg.) (2012a): *Les bohèmes 1840–1870*, S. 504.

10 Das zeigt der *Corsaire-Satan*, der auch den *timbre* zahlt, um im großen Format der Tageszeitungen erscheinen zu dürfen, der aber dennoch inhaltlich als *petit journal* gelesen wird. Ebenso unterliegt *Le Boulevard* (Kapitel fünf) der Stempelsteuer, als er kommerzielle Werbung einführt.

11 „Elle [la petite presse, N.P.] s’inscrit face à la presse générale et, au de-là, face aux autorités des divers champs (politique, littéraire, artistique) dans un rapport

Wie wichtig die Verbindung zwischen Zeitschriften und Bohème ist, hat Jean-Didier Wagneur in zahlreichen Aufsätzen und zusammen mit Françoise Cestor in einer gehaltvollen Materialsammlung herausgestellt. Aus ihr geht hervor, in welch großem Umfang Autoren der Bohème für Zeitschriften arbeiten.[12] Gerade die *petite presse* zeugt also davon, wie die Bohème des 19. Jahrhunderts eine medienwirksame, polarisierende Selbstdarstellung betreibt. Sie wird dabei von einer Generation Autoren und Künstlern vorangebracht, die hier als zweite Bohème gefasst wird. Ihr Verdienst ist es, nach der ersten Generation der romantischen Dichterkreise aus der Impasse du Doyenné (wie Gérard de Nerval, Arsène Houssaye oder Théophile Gautier) oder deren weitaus weniger bekannten Mitstreitern wie Philotée O'Neddy und Pétrus Borel, die sich in einem *Cénacle* organisieren, Bohème als positive, plakative Selbstbeschreibung medial durchgesetzt zu haben. Wenn die Romantiker überhaupt als Bohème definiert werden, was durchaus strittig ist, dann deshalb, weil sie die Marginalität des Dichters in der Gesellschaft und den besonderen Lebensstil der Künstler herausgestellt haben. Der Journalist Félix Pyat (1810–1889) formuliert das in einem Artikel von 1834 so:

> La manie ordinaire des jeunes artistes de vouloir vivre hors de leurs temps, avec d'autres idées et d'autres mœurs, les isole du monde, les rend étrangers et bizarres, les met hors la loi, au ban de la société; ils sont les Bohémiens d'aujourd'hui.[13]
>
> Der gewöhnliche Tick der jungen Künstler außerhalb ihrer Zeit leben zu wollen, mit anderen Ideen und anderen Sitten, entfernt sie von der Welt, macht sie fremd und merkwürdig, bringt sie außerhalb des Gesetzes, in gesellschaftliche Verbannung; sie sind die *Bohemiens* von heute. [Hervorhebung, NP.]

---

d'*outsider*." Jean-Didier Wagneur (2008): „Le journalisme au microscope. Digressions bibliographiques". In: *Études françaises*, Bd. 44, Nr. 3, S. 23–44, hier S. 26.

12 Siehe Wagneur; Cestor (Hg.) (2012a): *Les bohèmes 1840–1870.*

13 Félix Pyat (1834): „Les Artistes". In: *Nouveau tableau de Paris au XIXe siècle*. Bd. 4. Paris: Charles-Béchet et Legrand et J. Bergougnioux, S. 1–21, hier S. 8f.

Anstatt sich und ihre Gemeinschaft aber als Bohème zu bezeichnen, assoziieren sich die Romantikerinnen[14] und Romantiker noch eher metaphorisch als „bohémiens“[15].

Das ändert sich ab Mitte der 1840er Jahre mit der *petite presse*, die zum Generator und Spiegel der Bohème wird. In einer Zeit, in der versucht wird, Felder der *high culture*, der Hochkultur von der sogenannten *low culture* abzugrenzen, kommt gerade diesem Medienformat eine besondere Bedeutung zu. Denn dort versuchen die Außenseiter und Neulinge ihren Anspruch auf Beteiligung und Anerkennung am und im literarischen und öffentlichen Leben zu erheben; ein mitunter paradoxes Unterfangen, ziehen sie doch Legitimation aus ihrer Marginalisierung. Sie ringen in der *petite presse* nicht nur um ihre gesellschaftliche Position, sondern auch um die Relevanz ihrer Textsorten und nicht zuletzt um die ihrer Publikationsorgane. Fast folgerichtig versuchen sie die *petite presse* aufzuwerten, indem sie sie von anderen Formaten und Verfahren abgrenzen. Die Abgrenzungen gegenüber den ‚seriösen‘ Produktionen, die Selbstbehauptungen gleichkommen, konstituieren in einem bestimmten Maße die *petite presse*, doch zeigt sich ebenfalls, dass die längst beliebten Themen des Großstadtlebens – darunter die Bohème selbst – auch in etablierte Zeitschriften und Zeitungen Eingang finden. Die Breite der journalistischen Aktivitäten in der *petite presse* lässt sich nur schwer auf einen Nenner bringen. Ein gemeinsamer Nenner könnte jedoch sein, dass alle, die ins literarische Feld eintreten möchten, mit ihr in Berührung kommen.

---

14 Wie George Sand, deren literarische Verwendung der Begriffe „bohème“ und „bohémien“ Françoise Genevray untersucht (2012): „De George Sand à Henry Murger. Note sur les débuts du bohémianisme (1835–1845)“. In: *@nalyses. Revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, Bd. 7, Nr. 3, S. 303–325.

15 „Bohémien“ bedeutet wörtlich „Zigeuner“ und bezieht sich auf die Gruppe herumfahrender, nicht-sesshafter Personen, die in der Romantik und auch schon früher wegen ihres Wanderlebens und der Außenseiterrolle als Vergleich mit Künstlern dienten.

In der vorliegenden Arbeit wird das intensive und ambivalente Verhältnis der Autoren, Intellektuellen und Künstler zur Presse schlaglichtartig anhand von Zeitungen und Zeitschriften aus drei Jahrzehnten, 1840er, 1850er und 1860er Jahre untersucht, um jeweils die Strategien und die Bedeutung der Medien für die Medienpraxis und Medienkritik sowie die Selbstinszenierung der Bohème zu analysieren.

Boulevard und Boulevardisierung

Das geschieht vor dem Hintergrund einer besonderen historischen Konstellation, nämlich der Verschiebung des Boulevards zur Boulevardisierung der Medien. Schließlich hatten vor dem Durchbruch der Massenmedien Mitte des 19. Jahrhunderts Unterhaltungen, Inszenierungen, aber auch Klatsch, Anekdoten oder Porträts ihren Ort auf dem Boulevard, der so zu einem soziokommunikativen, kulturhistorischen Ort wurde. Schon lang vor der Jahrhundertmitte ist der Boulevard ein realer Ort in der Stadt Paris, dessen Bedeutung als öffentlicher Raum die Großstadtliteratur immer wieder reflektiert. Auf dem Boulevard begegnen sich Menschen, sie spazieren und konsumieren, dort werden Nachrichten produziert und Neuigkeiten verbreitet. Doch im Laufe des Jahrhunderts bündeln sich über ihn kritische Diskurse zu Medien, Öffentlichkeit und Publizität, die mit der Entwicklung der Presse und auch dem Phänomen der Boulevardisierung zusammenhängen.[16] Für Autoren spielt der Boulevard eine wichtige Rolle, denn er ist ein spezifischer Ort, genauer gesagt ein „Schnittfeld“, „in dem sich Aufenthalt, Erwerbsarbeit, Publizität – auch im Sinne von Reklame – und kritisches Interesse von Bohème-Existenzen tref-

[16] An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Umbaumaßnahmen in Paris, die der Städteplaner Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) im Zweiten Kaiserreich durchführen ließ, einen großen Einfluss auf das Erscheinungsbild und die Wahrnehmung von Paris hatten. Siehe Walburga Hülk; Gregor Schuhen (Hg.) (2012): *Haussmann und die Folgen. Vom Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen: Narr sowie Walburga Hülk (2019): *Der Rausch der Jahre. Als Paris die Moderne erfand*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

fen."[17] Mit der *petite presse* wird dieser Ort verdoppelt. Aus heutiger Perspektive steht der Boulevardbegriff in kulturkritischer und medienästhetischer Perspektive für oberflächliche Unterhaltung, für Sensationalisierung, Personenorientierung und damit verbundene Gestaltungsweisen.[18] Dieses Konzept eines Medienboulevards bzw. eines mediatisierten Boulevards entwickelt sich im Paris des Zweiten Kaiserreichs, das von 1852 bis 1870 unter der Herrschaft Napoleons III. andauert und mit einer restriktiven Kulturpolitik verbunden ist.

Zur Zeit der zweiten Bohème, also Mitte des 19. Jahrhunderts werden kritische Aspekte der Medienkultur wie Sensationsorientierung, die Unterscheidung von Fakt und Fiktion sowie der Umgang mit Persönlichkeitsrechten zunehmend auf diesen Raum bezogen reflektiert. Dass sich auch die Bohemiens mit dieser Frage befassen, liegt daran, dass ihre Selbstbehauptungs- und Abgrenzungsstrategien von denselben Konflikten betroffen sind, wie sie in den Medien zutage treten. Das, was die Bohème als Gemeinschaft ausmacht, die Freundschaften, ihr soziales Kapital, stehen auf dem Spiel, wenn einer die Spielregeln im Umgang mit der Öffentlichkeit verletzt. Dass die Öffentlichkeit für die Bohemiens wichtig ist und dass die Bohèmeexistenz mit Sichtbarkeit auf dem Boulevard und mit Reklame für die eigenen Zwecke einhergeht, zeigt folgende Bemerkung von Alfred Delvau, des „Ethnograph[en]"[19] des Pariser Lebens der 1860er Jahre, der die Bohemiens energiegeladen und selbstbewusst beschreibt:

---

17 Georg Stanitzek (2015): „Die Bohème als Bildungsmilieu. Zur Struktur eines Soziotopos". In: Walburga Hülk; Nicole Pöppel; ders. (Hg.): *Bohème nach '68*. Berlin: Vorwerk 8, S. 81–95, hier S. 90.

18 Siehe z.B. Ulrike Dulinski (2003): *Sensationsjournalismus in Deutschland*. Konstanz: UVK.

19 René Fayt (1999): *Un aimable fauborien: Alfred Delvau (1825–1867)*. Essai de biographie suivi de cinquante-quatre lettres inédites d'Alfred Delvau à Auguste Poulet-Malassis. Brüssel: „The Romantic Agony" et Émile Van Balberghe Libraire, S. 6. Fayt beschreibt Delvau dort als „Zeuge" sowie als „acteur".

> Vivre chez soi, penser chez soi, boire et manger chez soi, mourir chez soi, nous trouvons cela ennuyeux et incommode. Il nous faut la publicité, le grand jour, la rue, le cabaret, pour nous témoigner en bien ou en mal, pour causer, pour être heureux ou malheureux, pour satisfaire tous les besoins de notre vanité ou de notre esprit, pour rire ou pour pleurer: nous aimons à *poser*, à nous donner en spectacle, à avoir un public, une *galérie*, des témoins de notre vie.[20]

> In seinen vier Wänden leben, denken, trinken und essen, zu Hause sterben, wir finden das langweilig und unbequem. Wir brauchen Öffentlichkeit, Publikum, die Straße, das Cabaret, um uns zu bezeugen im Guten wie im Schlechten, um zu plaudern, um glücklich oder unglücklich zu sein, um all die Bedürfnisse unserer Eitelkeit oder unseres Geistes zu erfüllen, um zu lachen oder zu weinen: Wir lieben es zu *posieren*, uns als Schauspiel darzubieten, ein Publikum zu haben, eine *Galerie*, Zeugen unseres Lebens.

Delvaus Bohème ist auf Wirkung aus; sie setzt sich auf den ersten Blick über die bürgerliche Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit hinweg und ist dadurch anstößig und faszinierend zugleich. Sie hat den Übergang von der Mansarde auf die Straße vollzogen: Öffentlich in Erscheinung zu treten, stellt sogar eine Existenzbedingung dar. So wird die Bohème prädestinierter Gegenstand der Boulevardzeitschriften, die das Publikum mit pikanten und amüsanten Neuigkeiten aus dem Großstadtleben, auch über dessen Ränder und Abseiten, unterhalten.[21] Für die Bohemiens gilt, genauso wie für andere am Literatur- und Medienbetrieb Beteiligte, dass sie in den Medien doppelt präsent sind, nämlich als Urheber von Texten und

---

20 Alfred Delvau (1862): *Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris*. Paris: E. Dentu, S. V.

21 Vgl. zum urbanen Sensationstourismus, dem Aufsuchen des Elends, der Suche nach dem Anrüchigen, das sich in der Literatur im 19. Jahrhundert zeigt und im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts praktiziert wird. Dominique Kalifa (2012): „Das Gegenstück des Boulevards: *La tournée des grands-ducs* und der Elendstourismus“. In: Hülk; Schuhen (Hg.): *Haussmann und die Folgen*, S. 67–80.

als Figuren jener Geschichten und Neuigkeiten, deren Status nicht immer ganz klar ist.

Mit anderen Worten: Die Bohème wirbt für sich und ihre Werke, sie produziert Anekdoten und Kalauer und beliefert damit den Pariser Boulevard – die Theater, die Presse – und prägt den öffentlichen Raum der Stadt Paris. Gleichzeitig kommen, und das ist nur scheinbar widersprüchlich, in ihren Texten und Medien Distanz und Skepsis zum Ausdruck. Genau diesen Zusammenhang zwischen Selbstdarstellung und Abgrenzung, zwischen Partizipation und Kritik gilt es im Folgenden genauer zu erforschen, um Rückschlüsse auf das Zusammenspiel von Medienpraxis und Medienkritik im 19. Jahrhundert zu gewinnen. Schließlich sind die Zeitungen und Zeitschriften in dieser Zeit ein überaus komplexes und zugleich das einflussreichste Bedingungsfeld der literarischen Produktion und kulturellen Selbstverortung von gesellschaftlichen Gruppen, Menschen und Milieus. Die Bohème nutzt die Presse für ihren Zweck und sie prägt im Zuge dessen Formen der Unterhaltung mit. Gleichzeitig beteiligt sie sich an Medienkritik, die mehrere Ebenen betrifft und nicht nur ökonomische, sondern auch medienpraktische, stilistische und ethische Aspekte einbezieht. Als verwerflich an der *petite presse* gilt den Beteiligten und dem Publikum paradoxerweise gerade ihr boulevardesker Charakter, also ihre Missachtung moralischer Grenzen, aber auch die von Fakt und Fiktion und ihre Sensationslust, die vor allem an Effekten orientiert ist. Presseschaffen oder Neudeutsch *doing media* kann in dem vernetzten Feld der *petite presse* auch mit sozialen Beziehungen wie Freundschaften konfligieren. Der Boulevard und die Boulevardisierung konstituieren also ein konfliktives soziales und ästhetisches Feld, das sich im Medienformat der *petite presse* beobachten lässt. Die vorliegende Arbeit fügt daher der Paarung Bohème und *petite presse* die Perspektive auf den Boulevard hinzu, weil die *petite presse* von einer medienwirksamen und polarisierenden Selbstdarstellung der Bohème zeugt, die von den Autoren und Künstlern der zweiten Bohèmegeneration vorangebracht wird.

Die zweite Bohèmegeneration

Die französische Literaturgeschichtsschreibung kennt mehrere Bohèmekreise oder -generationen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die nach ihrer lokalen Zugehörigkeit oder nach stilgeschichtlichen Aspekten klassifiziert werden. Dabei ist stets zu bedenken, dass die Bohème besondere Gemeinschaftsformen wie *cénacles* hervorbringt, aber nicht darin aufgeht.[22] Auch wenn die zweite Bohème als Generation beschrieben wird, ist der Generationenbegriff eher dazu da, zeitliche Orientierung zu bieten, anstatt eine rigide Grenze zu anderen, jüngeren oder älteren Beteiligten zu ziehen. Der Begriff der *séconde bohème* ist im Deutschen bisher nicht gebräuchlich und geht auf Pierre Bourdieu zurück, der diese Bezeichnung gewählt hat, um die Nachfolgegeneration der Romantiker um Henry Murger und Charles Baudelaire gegenüber der vorherigen abzugrenzen.[23]
Selbstzeugnisse und externe Zuschreibungen stellen die Generation häufig wegen ihrer Nachfolge auf die literarisch einflussreichen Romantiker, auch wegen der gescheiterten Revolution, als verlorene Zwischengeneration dar. Die Journalisten, Schriftsteller und Künstler sind mehrheitlich in den 1820er Jahren geboren und treten vornehmlich in den 1840ern ins literarische oder künstlerische Leben ein. Jean-Didier Wagneur nennt sie entsprechend ihrer politischen, soziokulturellen Hintergründe und Stile recht nebulös „démocratique ou prolétaire, réaliste ou fantaisiste“,[24] was auf die Bandbreite politischer, weltanschaulicher, ästhetischer und sozialer Be-stimmungen hinweist. Als zentrales Merkmal der zweiten Bohème, wie sie Pierre Bourdieu gefasst hat, gilt ihr sozioökonomischer Status beziehungsweise ihre Klassenzugehörigkeit. Den meisten Beteiligten wer-

---

22 Siehe Anthony Glinoer; Vincent Laisney (2013): *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Paris: Fayard.

23 Pierre Bourdieu (1998): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée*. Paris: Éditions du Seuil, S. 100.

24 Jean-Didier Wagneur (2012a): „Introduction“. In: ders.; Cestor (Hg.): *Les bohèmes 1840–1870*, S. 9–33, hier S. 11.

den prekäre Startbedingungen ins literarische Leben attestiert, was Pierre Bourdieu so formuliert:

> […] la bohème de Murger, Champfleury ou Duranty constitue une véritable armée de réserve intellectuelle, directement soumise aux lois du marché, et souvent obligée d'exercer un second métier, parfois sans rapport direct avec la littérature, pour pouvoir vivre un art qui ne peut la faire vivre.[25]

> […] die Bohème von Murger, Champfleury und Duranty bildet eine richtige intellektuelle Reservearmee, die unmittelbar den Marktgesetzen unterworfen und oft dazu gezwungen ist, einen zweiten Beruf auszuüben, manchmal mit direkter Beziehung zur Literatur, um eine Kunst leben zu können, die ihr nicht zum Leben gereicht.

Es sind anders als in der romantischen Bohème vor allem Kinder von Arbeitern oder aus kleinbürgerlichem Hause, die zur zweiten Bohème gerechnet werden. Bourdieu verbindet das Konzept des armen Künstlers mit der Tätigkeit für die Presse als notwendigen Erwerbsbereich. Eine journalistische Tätigkeit wird von einer künstlerischen abgegrenzt und abgewertet. Dem Markt unterworfen zu sein, bedeutet für die abwertend als „plumitifs" und „rapins"[26] bezeichneten Künstler von publizistischen Tätigkeiten wie Karikaturen und Anekdoten leben zu müssen, welche literarisch niedriger gewertet werden als zum Beispiel Dichtung und Malerei. Bourdieus Modell spiegelt ein polares Spannungsfeld wider, an dem Wertungen hängen. Es ist in vielerlei Hinsicht zutreffend, bleibt aber seiner Zeit verhaftet und erfasst genau jene Widersprüche und Ambivalenzen, die mit der Medienpraxis verbunden sind, nicht. Dies zu ergänzen ist ein Anliegen dieser Arbeit. Entgegen Bourdieu ist beispielsweise nicht notwendigerweise anzunehmen, dass finanziell gut aufgestellte Künstler autonomer und resistenter gegenüber den Verlockungen des Marktes und

---

25 Bourdieu (1998): *Les règles de l'art*, S. 100.
26 Ü.: „Schreiberlinge" und „Malschüler". Ebd., S. 98.

der ‚käuflichen Muse'[27] seien. Schließlich ist für den Erfolg im literarischen Feld klassenunabhängig entscheidend, dass man ein mediales Forum oder öffentliche Aufmerksamkeit bekommt. Medienabhängigkeit und Marktgängigkeit gehören zur Selbstbehautung des Künstlers auf dem ‚freien Markt'. Dass man dessen Bedingungen ausgesetzt ist, gilt aber nicht nur für diejenigen, die aus finanzieller Not Texte publizieren, sondern für alle, die in das Feld eintreten. Wie mediengebunden die literarische Produktion im 19. Jahrhundert in Frankreich ist, hat die Presseliteratur-Forschung in vielen Arbeiten bereits deutlich gemacht, darunter mit Blick auf poetologische Aspekte vor allem Marie-Ève Thérenty.[28] Folgendes ist dabei wichtig: Die Tatsache, dass die literarische Tätigkeit im 19. Jahrhundert in jedem Fall mit der Presse verbunden ist, bedeutet weder, dass sie nur zweckgebunden aus ökonomischen Aspekten genutzt wird, noch dass die Mitarbeit unkritisch vonstattengeht. Genau diese komplexen Beziehungsgeflechte gilt es am Beispiel der zweiten Bohème und ihrer Zeitschriften zu untersuchen.

---

27 Alexis Joachimides führt die Tatsache, dass die ‚erste Generation' Geld hatte neben dem entsprechenden Familienhintergrund gerade darauf zurück, dass die Beteiligten journalistisch tätig waren. Ders. (2000): „Boheme". In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (2000–2005). Bd. 1/7 (Absenz–Darstellung). Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 728–750, hier S. 734.

28 Siehe u.a. Marie-Ève Thérenty (2007): *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Seuil.

Korpus und Aufbau der Arbeit

Eine literaturhistorische Arbeit muss die Geschichte, die sie erzählt, von einem gewissen Punkt aus strukturieren und Zäsuren setzen. In dem vorliegenden Fall liegt der Schwerpunkt auf einer Generation von Medienakteuren und Medienkritikern, die zumeist wie Henry Murger (*1822), Champfleury (das Pseudonym für Jules Husson, *1821), Charles Baudelaire (*1821) und Théodore de Banville (*1823) in den 1820er Jahren geboren sind und mittels der *petite presse* erste Rezensionen, Essays, Feuilletons oder Gedichte veröffentlichen. Henry Murger ist durch seinen zuerst in einer kleinen satirischen Zeitung publizierten Roman „Scènes de la Bohême“ (und die anschließenden Theater- und Operninszenierungen) zum populären Bohemien schlechthin geworden. Ähnliches gilt für seinen Freund Champfleury, der sicher neben Murger einer der wichtigsten, aber kaum vergleichbar kanonisierten Bohème-Autoren ist, was daran liegen mag, dass er die Selbstbezeichnung zurückweist und der Bohème anders als Murger skeptischer gegenübersteht.
Champfleurys frühe komische Geschichten widmen sich aber ebenfalls diesem Bohèmemilieu der 1840er Jahre. Er ist ein vielseitiger Autor, später auch Erforscher der Populärkultur und Folklore, macht aber später anders als Murger, der früh(er) stirbt, eine bürgerliche Karriere. Charles Baudelaire, der lange ausschließlich als Journalismus-Skeptiker behandelt wurde, publiziert ebenfalls in *petits journaux*. Neuere Forschungsarbeiten fokussieren sogar den medialen Einfluss auf seine Lyrik, vor allem der Prosadichtung. Théodore de Banville, der als Lyriker einen Platz in der Literaturgeschichte innehat, war seinerzeit ein renommierter Feuilletonist und Kritiker. Ende 1845 beginnt er eine journalistische Karriere bei *La Silhouette* und wirkt als unermüdlicher Schreiberling, als „plumitif infatigable“[29] zeit seines Lebens bei einer immensen Anzahl kleiner Journale

[29] Philippe Andrès (1997): *Théodore de Banville (1823–1891). Parcours littéraire et biographique*. Paris: L’Harmattan, S. 265.

mit, wie *Corsaire*, *Figaro*, *National*, *Revue fantaisiste*, *L'Artiste*, veröffentlicht später auch in *Gil Blas*, *Charivari* und bei *Le Boulevard*.
Innerhalb jeder Generation von Bohemiens gibt es aber nicht nur prominente Aushängeschilder, sondern auch viele Vergessene und in der Forschung Vernachlässigte, die dennoch wesentlich zur inneren Architektur der Bohème beitragen. Heute viel weniger bekannt, aber im Bohèmekreis selbst anerkannt, sind beispielsweise Pierre Dupont (*1821), Fernand Desnoyers (*1826), die Künstler und Photographen Étienne Carjat (*1828) und Nadar (Pseudonym von Gaspard-Félix Tournachon, *1820) sowie der Verleger Poulet-Malassis (*1825). Nicht zuletzt schließt das auch die Chronisten der zweiten Bohème ein, die schon zu Lebzeiten das Milieu als Subkultur kanonisieren, unter anderem Charles Monselet (*1825), Auguste Vitu (*1823), Alfred Delvau (*1825), Philibert Audebrand (*1815) oder Firmin Maillard (*1833). Aus diesem Grunde kommen neben den kanonisierten Autoren auch zahlreiche unbekannte Autoren zur Sprache. Wie jede Auswahl ist auch diese beschränkt, aber sie zeigt, wie vielfältig das Produzentenmilieu ist, wie unterschiedlich die Wahl der Genres und die Karriereverläufe der Beteiligten sind.
In den Kapiteln eins und zwei werden die zwei wesentlichen Gegenstände der Arbeit, die Bohème und die *petite presse*, vorgestellt. Kapitel eins fokussiert die Bohème (und die Bohèmeforschung) in den Spannungsfeldern Kunst und Ökonomie, die mit Blick auf den Boulevard reflektiert werden. In Kapitel zwei wird das erklärungsbedürftige Medienformat der *petite presse* historisch und begrifflich umrissen, um das gewählte Korpus zu kontextualisieren.
Die daran anschließenden Kapitel der Arbeit richten sich zunächst an Zeitschriften aus und sind in chronologischer Reihenfolge angeordnet. Die ausgewählten, exemplarischen Zeitschriften *Le Corsaire-Satan*, *Le Sans le Sou*, *L'Appel*, *Figaro* und *Le Boulevard* sind in ihrer Gestaltung sehr unterschiedlich, was das breite Spektrum der *petite presse* aufzeigt. Sie verbindet der konkrete Bezug zur zweiten Bohème, entweder indem sie das Konzept besonders mediatisieren oder sich als bohemische Schaf-

fensstätte auszeichnen. Jede Zeitschrift wird also als reale Wirkungsstätte und als Repräsentation derselben in den Blick genommen. Die Analyse hat dabei vorrangig die programmatischen und inhaltlichen Darstellungen im Blick, die der Selbstdarstellung der Produzenten dienen. Darüber hinaus werden die in diesem Zusammenhang einschlägigen Genres oder Rubriken analysiert. Weitere Quellen sind zeitgenössische Sachliteratur wie Lexika, Anthologien und Memoiren, die der Kontextualisierung der Zeitschriften, Begriffe und ihrer Akteure dienen.

Einen dritten Teil des Korpus machen fiktionale Erzählungen und Romane aus, die entweder in den genannten Zeitschriften publiziert worden oder in Anlehnung daran entstanden sind. Dank ihres hohen Vernetzungsgrades in der literarischen Presselandschaft lässt nahezu jede Zeitschrift einen Blick auf das kulturelle Feld zu, weil sich Personen und Zeitschriften dialogisch aufeinander beziehen. Inhaltliche Schwerpunkte bilden das Debütieren, Gründen und Netzwerken, womit konkrete Aspekte benannt sind, die für die Bohemiens als Medienakteure spannungsbeladen sind. Was implizit mit in die Analysen hineinwirkt, sind medienhistorische und -ästhetische Entwicklungen, die sich in den Zeitungen und Zeitschriften über drei Jahrzehnte hinweg niederschlagen, darunter der Wandel der Autor- bzw. Urheberschaft.

Konkret heißt das: In Kapitel drei wird mit dem *Corsaire-Satan* ein Debütforum der Bohème in den 1840er Jahren in den Blick genommen. *Le Corsaire-Satan* ist eine satirische, oppositionelle Tageszeitung, in der viele der Texte wie die von Murger und Champfleury erscheinen, die zur Popularisierung der Bohème beigetragen haben. Kapitel vier widmet sich der Bohèmepresse in den 1850er Jahren, als die Bohème omnipräsent wird. Um der Vielfalt der entstehenden Zeitschriften in den 1850er Jahren gerecht zu werden, kommen mehrere Publikationsorgane vor. *Le Sans le Sou*, *Triboulet* und *L'Appel* stehen für eine Reihe von Bohèmezeitschriften aus dem Quartier latin, wo Mitte des Jahrhunderst sehr viele Zeitschriften erscheinen, die dem etablierten ausgrenzenden Medien- und Literaturbetrieb als Alternativen entgegentreten wollen. Auffällig ist hier,

dass ein Diskurs der Jugend dominant wird. Neben den genannten wird mit dem *Figaro* eine erfolgreiche Zeitung einbezogen, der den Außenseitern als Gradmesser für Erfolg dient und sich selbst mit dem Bohèmeleben und der journalistischen Subkultur in Paris befasst. Kapitel fünf umreißt ausgehend von der Zeitschrift des Photographen und Künstlers Étienne Carjat, *Le Boulevard*, wie die Bohème zu einem wichtigen Erinnerungsort der Literaten und Künstler wird. *Le Boulevard* ist ein integratives, künstlerisch und graphisch aufwändiges Blatt, das trotz einer einflussreichen Autorenriege das Schicksal der „Kleinen“, nämlich Finanzierungsprobleme und Repression teilt. In *Le Boulevard* zeigt sich ein sehr unterschiedliches Netzwerk junger oder bereits angesehener Autoren und Künstler. Außerdem spiegeln bestimmte Idole wie Murger oder Baudelaire als Symbolfiguren eine Mischung aus selbstverständlicher, aber bereits abnehmender Popularität sowie Bohème- und Romantiknostalgie wider.

1 Die Bohème: Leben, Literatur und Medien

1.1 Zur Bohèmeforschung

Das Medienschaffen der Bohème findet im 19. Jahrhundert in einem umstrittenen, gleichwohl populären Format statt: der *petite presse*. Diesen Zusammenhang zu erforschen, ruft sozial- und pressegeschichtliche sowie kulturtheoretische Ansätze auf den Plan, die in diesem und dem folgenden Kapitel ausgeführt werden. Um die Bohème zu erforschen, kann man auf bestehende Forschungsarbeiten zurückgreifen. Sie befassen sich in Deutschland zumeist mit den grundlegenden Spannungsfeldern und Merkmalen dieses Milieus, auch am Beispiel konkreter Kreise in Frankreich oder Deutschland.[30] Auch widmen sich mehrere Arbeiten der Bohème, um sie ab- und einzugrenzen und das Phänomen zu systematisieren. Bislang fehlt eine deutschsprachige Forschungsarbeit, die einen Schwerpunkt auf die Medienpraxis oder die Presse legt.

In Frankreich ist die Bohèmeforschung im Gegensatz zu Deutschland bereits stärker mit der *petite presse* und der Presseforschung verknüpft. Die vorliegende Arbeit wäre in der Form nicht ohne die Material erschließenden, systematisierenden Vorarbeiten der französischen Bohème- und Presseforschung möglich gewesen. In erster Linie ist Jean-Didier Wagneur zu nennen, der die *petite presse* als zentrale Wirkungsstätte der Bohème beschrieben hat. Seine zusammen mit Françoise Cestor herausgege-

---

[30] Fritz Paul (1999): „Die Boheme als subkultureller ‚Salon'. Strindberg, Munch und Przybyszewski im Berliner Künstlerkreis des Schwarzen Ferkels". In: Roberto Simanowski; Horst Turk; Thomas Schmidt (Hg.): *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Göttingen: Wallstein, S. 305–327. Sehr interessant ist Paul Kaisers Studie zur DDR (2016): *Boheme in der DDR. Kunst und Gegenkultur im Staatssozialismus*. Dresden: DIK Verlag UG. Eines der wenigen Beispiele mit explizit deutsch-französischer Perspektive bietet Anne-Rose Meyer (2001): *Jenseits der Norm. Aspekte der Bohème-Darstellung in der französischen und deutschen Literatur 1830–1910*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020
N. Pöppel, *Die Pariser Bohème in der petite presse*,
https://doi.org/10.1007/978-3-476-05748-8_2

bene, kommentierte Quellenanthologie *Les bohèmes 1840–1870* bietet ein umfangreiches Korpus zur Bohème und einen systematischen Überblick zu Personen und Wirken in der *petite presse* der Jahrhundertmitte. Außerdem gibt es mehrere Aufsätze und eine Materialsammlung, die sich dem *Corsaire-Satan* widmen[31] sowie Aufsätze und Monographien, die den wohl am intensivsten erforschten *Figaro* betreffen.[32] Auch zu *Le Boulevard* wurde eine Monographie herausgebracht.[33] Hinzu kommen grundlegende pressehistorische Arbeiten, die Grundlagen bieten und literatur- und kulturgeschichtliche Perspektiven zur Presse vorangebracht haben.[34]

Bislang gibt es in Deutschland keine Forschungsarbeit, die die Generation der zweiten Bohème als Medienakteure untersucht, indem sie ausgehend von Zeitschriften eine Generation von Autoren und ihre ambivalente Medienpraxis analysiert. Die Zeitschriften selbst werden hier als Wirkungsstätten der Bohème in den Fokus gerückt und dienen als Ausgangspunkt, um die Bohèmeliteratur zu kontextualisieren. Das erlaubt Einblicke in die Zeitschriften und deren Gestaltung, so dass für den deutschsprachigen Raum ein neues Korpus und Medienformat literarisch und ästhetisch erschlossen wird. Im Zuge dessen bietet die Arbeit einen literarhistorischen Überblick zur Literatur- und Mediengeschichte der zweiten

---

31 Sandrine Berthelot (2013): „Le rire sous (petite) presse: le cas du *Corsaire-Satan* (1844–1847)“. In: Alain Vaillant; Roselyne de Villeneuve (Hg.): *Le rire moderne*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre, S. 281–294; Graham Robb (Hg.) (1985): *Le Corsaire-Satan en Silhouette. Le milieu journalistique de la jeunesse de Baudelaire.* Nashville: Vanderbilt University.

32 Claire Blandin (2007): *Le Figaro. Deux siècles d'histoire*. Paris: Colin; dies. (Hg.) (2010): *Le Figaro. Histoire d'un journal*. Paris: Nouveau Monde éditions.

33 Elizabeth Fallaize (1987): *Etienne Carjat and „Le Boulevard“ (1861–1863)*. Genf; Paris: Editions Slatkine.

34 Dominique Kalifa; Philippe Régnier; Marie-Ève Thérenty; Alain Vaillant (Hg.) (2011): *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau monde éditions. Zusammenfassung des frz. Forschungsstands von Joseph Jurt (Reprint 2016): „Das Jahrhundert der Presse und der Literatur in Frankreich“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 38. Jg., H. 2, S. 255–280.

Bohèmegeneration anhand ausgewählter Zeitschriften und Zeitungen. Für Deutschland ist das insofern neu, als es keine Forschung zur *petite presse* als solcher gibt. Stattdessen gibt es bislang vor allem Forschungsarbeiten zu einzelnen Zeitungen oder Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, welche aber nicht das Medienformat *petite presse* im literarischen Feld betrachten.[35] In Frankreich sind, was Medien und Akteure der Bohème betrifft, bisher vor allem Monographien zur Bohèmepresse des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts erschienen.[36]

Die vorliegende Arbeit wäre ebensowenig möglich gewesen ohne die Anregungen und Fragestellungen, die das Forschungsprojekt „Boulevard, Bohème und Jugendkultur. Verhandlungen von Massenmedialität und Marginalität"[37] aufgeworfen hat. Daraus sind maßgebliche Impulse dafür hervorgegangen, Bohemiens als Medienakteure und Medienkritiker zu erforschen sowie Perspektiven der deutschsprachigen und französischsprachigen Forschung miteinander zu verbinden.

Das nachfolgende Kapitel gibt einen knappen Einblick in die für die Arbeit relevanten Forschungsansätze in Deutschland, Frankreich beziehungsweise in den jeweiligen Sprachräumen sowie im englischsprachigen Raum. Bisher stehen insbesondere die französische und die deutschsprachige Bohèmeforschung sehr wenig in Austausch, was in erster Linie der Sprachbarriere zuzuschreiben sein dürfte. Ein positives Beispiel für den

---

35 Ulrike Eisenhut (2014): *Zwischen Autonomie und Authentizität. Kritisches Schreiben in der Revue blanche*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter; Ursula E. Koch (1984): *Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882)*. Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis. Köln: Leske.

36 Bénédicte Didier (2009): *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878–1889). Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume*. Paris: Harmattan; Yoan Vérilhac (2010): *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

37 DFG-Projekt von Walburga Hülk und Georg Stanitzek. Ergebnisse zur Bohème- und Boulevard-Forschung versammeln die folgenden Bände: Hülk; Schuhen (Hg.) (2012): *Haussmann und die Folgen*; Hülk; Pöppel; Stanitzek (Hg.) (2012): *Bohème nach '68.*. Ideengeber werden an entsprechenden Stellen genannt, die Anregungen für diese Arbeit reichen aber über die genannten Textstellen hinaus.

Austausch zwischen der französischen und der deutschen Bohèmeforschung bietet ein Heft der Zeitschrift *Trivium*, das 2014 durch Übersetzungen ermöglicht hat, Forschungsbeiträge aus dem jeweils anderen Sprachraum zu rezipieren. Das Heft erforscht Bohème mit Blick auf die Gegenwart mit dem Stichwort „Kulturen des Kreativen – Historische Bohème und zeitgenössisches Prekariat“[38]. *Trivium* steht für ein Interesse der Bohèmeforschung in der Gegenwart, nämlich deren Aktualität in den Blick zu nehmen, die neben ihrer Internationalität und ihrer Permanenz eine wiederkehrende Frage darstellt.[39] Die vorliegende Arbeit stützt sich auf deutsche und französische Forschung sowie eine internationale englischsprachige Forschung. Zahlreiche der französischen Quellen werden erstmals in deutscher Forschung berücksichtigt. Da die meisten bisher weder ausgewertet noch ins Deutsche übersetzt wurden, hat die Verfasserin alle Quellenzitate ins Deutsche übersetzt.

Sozialhistorische Bohèmeforschung in Deutschland

Maßgeblich für die Darstellung ihrer Bandbreite ist heute noch die Arbeit des Literaturwissenschaftlers Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, von 1968. So greifen aktuelle Arbeiten nach wie vor auf dessen Grundlagen und Typologien zurück, auch wenn neuere theoretische Impulse eingebunden[40] oder neues Material erschlossen wird. Die

---

38 Anthony Glinoer; Walburga Hülk; Bénédicte Zimmermann (Hg.) (2014): „Kulturen des Kreativen – Historische Bohème und zeitgenössisches Prekariat“. In: *Trivium*, Nr. 18. URL: https://journals.openedition.org/trivium/4997 (06.04.2020).

39 Zur Aktualität und Verbreitung des Bohèmekonzepts international: Pascal Brissette; Anthony Glinoer (2010): „Introduction. ‚La Bohème, ça voulait dire…‘“. In: dies. (Hg.): *Bohème sans frontière*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, S. 9–20. Außerdem: Daniel Cottom (2013): *International Bohemia. Scenes of Nineteenth-Century Life*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. Mit Ausblick auf die Gegenwart der reich illustrierte Band: Luc Ferry (2012): *L’invention de la vie de Bohème. 1830–1900*. Paris: Cercle d’Art.

40 Anschließend an Pierre Bourdieu und Zygmunt Bauman: Christine Magerski (2004): *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen: Max

US-amerikanische Bohèmeforschung, auf die mit Blick auf Jerrold Seigel zurückzukommen sein wird, rezipiert Kreuzer zumindest anerkennend.[41] Kreuzer hat in seiner Monographie und in zahlreichen Lexikonartikeln eine Definition der Bohème dargelegt, die nach wie vor verbreitet ist. Seine Monographie hat die „Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen“[42] umfassend erkundet. Seine länder- und epochenübergreifende Arbeit zielt vornehmlich auf die begriffsgeschichtliche und typologische Beschreibung der Bohème. Kreuzer stellt zudem Haltungen, Erscheinungsformen sowie typische Darstellungsweisen der Bohème dar, allerdings vor allem in der Erzählliteratur.

Helmut Kreuzer definiert die Bohème als „[g]egenbürgerliche Subkultur des künstlerisch-intellektuellen Lebens“[43] und setzt sie somit in einen aversiven Bezug zur bürgerlichen Gesellschaft. Die Bohème entwickelt sich im Frankreich der 1830er Jahre, einer Zeit, die wirtschaftlich durch die Industrialisierung geprägt ist und das Bürgertum stärkt. Die Bourgeoisie wird zum entscheidenden Publikum der Künstler und Schriftsteller, die sich nunmehr weitgehend unabhängig von Patronage – zumindest in anderer Form als im Ancien Régime – auf dem entstehenden Kunst- und Literaturmarkt behaupten müssen. Die sozialen, kulturellen und ökonomischen Kontexte sind natürlich komplexer und weitreichender. Kreuzer geht es aber vor allem um den Zusammenhang von Kunstschaffen und Künstlerleben in einer bürgerlichen Gesellschaft. Historische Voraussetzung für die Bohème ist mit Pierre Bourdieu ein autonomes Kunst-

---

Niemeyer Verlag; dies. (2015): *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer VS.

41 Seigel nennt Kreuzers Darstellung der Bohème „the most serious and important“. Jerrold E. Seigel (1999): *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, S. 401.

42 Kreuzer (1968): *Die Boheme*, S. V.

43 Kreuzer (1997): „Boheme“, S. 242.

feld. Angelehnt an seine Gesellschaftstheorie kann man davon ausgehen, dass die moderne Gesellschaft eigene Teilbereiche, sogenannte Felder, ausbildet. Das Kunstfeld ist eines davon und es entwickelt sich ab dem 18. Jahrhundert zu einem Bereich mit eigenständigen Regeln.[44]

Die Autonomie[45] der Kunst zieht ein Problem nach sich, das sich im 19. Jahrhundert besonders ausprägt, nämlich die Konfrontation des Künstlers mit dem Markt und dem bürgerlichen Publikum. Autonomie auf der institutionellen Ebene, also Unabhängigkeit von Auftraggebern und sonstigen interessengebundenen Einflüssen auf die Produktion anzustreben, führt dazu, dass Autoren und Künstler ihre Kunst oder Gedanken verkaufen müssen. Die mit der Eigengesetzlichkeit des Kunstfeldes verknüpfte Schaffensfreiheit ist ökonomisch mit dem Risiko von Armut und Scheitern behaftet.

Spätestens seit der Renaissance ist der Künstler eine mythisch aufgeladene Figur, ihm wurden bereits vor der Autonomisierung des literarischen Feldes andere Qualitäten oder Eigenheiten als dem Nicht-Künstler zugeschrieben. Wie sich die Künstlerfigur historisch wandelt, haben verschiedene Arbeiten erforscht.[46] Ihre ambivalente Position zu Anfang und in der Mitte des 19. Jahrhunderts basiert darauf, dass der Kunst eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Nichtsdestotrotz ist der einzelne Künstler oder der, der ein Leben als solcher anstrebt, vom Publikum als Käufer seiner Produkte abhängig, was materielle Unsicherheit mit sich bringt.

---

44 Vgl. Friedrich Wolfzettel; Michael Einfalt (2000): „Autonomie“. In: Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1/7, S. 431–479, hier S. 434f.

45 Autonomie hat im ästhetischen Diskurs zwei grundlegende Bedeutungen. Entweder meint sie eine institutionelle oder eine poetologisch-ästhetische Ebene von Unabhängigkeit. Der zweiten Ebene kann man unter anderem die Kunsttheorie des *l'art pour l'art* zuordnen. Ebd., S. 434.

46 Nina Birkner (2009): *Vom Genius zum Medienästheten: Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag; Gabriele Feulner (2010): *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*. Berlin: E. Schmidt; Pascal Brissette (2005): *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Diss. Montréal, 2003. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Bürgerliches Leben und Künstlerleben, die künstlerische Produktion sowie deren Finanzierung unterscheiden sich von der „bürgerlichen Arbeit und Geldwirtschaft“[47]. Dass Kunst nunmehr nicht nur symbolisches Gut, sondern auch eine Ware ist, bringt Spannungen mit sich, die dem Künstler- und Bohèmediskurs im 19. Jahrhundert zugrundeliegen.
Kreuzers Definition der Bohème als „gegenbürgerliche Subkultur des künstlerisch-intellektuellen Lebens“ spricht mehrere Ebenen an, nämlich die soziale Ebene (das Gegenbürgerliche) sowie die produktive, ästhetische Ebene (Kunst und Intellektualität). Dem Subkulturbegriff könnte man eigens ein Kapitel widmen, auf das hier aber mit ein paar Erläuterungen verzichtet wird.[48] Helmut Kreuzer gebraucht den Subkulturbegriff Ende der 1960er Jahre, ohne ihn zu problematisieren und so verfahren die meisten Arbeiten, die auf seine Definition zurückgreifen. Das ignoriert, dass es Auseinandersetzung um den Subkulturbegriff gegeben hat, die unter darauf basieren, dass der Begriff nicht wertfrei ist. Durch das abwertende Potenzial, mit dem Abweichungen von der Mehrheitsgesellschaft wie Devianz und Außenseitertum als Subkultur gewertet wurden, wurde der Begriff zu Recht problematisiert.[49] Mit Ansätzen der Cultural Studies hat der Begriff allerdings auch eine alternative Deutung erfahren. Autoren wie Stuart Hall oder Dick Hebdige haben den Subkulturbegriff ab den 1970er Jahren insbesondere auf Jugendkulturen angewandt und deren Rituale als symbolische Abweichungen von der „Stammkultur“ analysiert.[50] Den Cultural Studies wird deshalb wiederum bisweilen unter-

---

47 Kreuzer (1968): *Die Boheme*, S. XIII.

48 Eine soziologische Arbeit, die sich der Subkulturtheorie widmet, erscheint nur drei Jahre nach Kreuzers Buch: Rolf Schwendter (1971): *Theorie der Subkultur*. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch.

49 Vgl. Jürgen Raab; Hans-Georg Soeffner (2003): „Subkultur“. In: Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5/7, S. 786–804.

50 Oliver Marchart (2008): *Cultural Studies*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 95–99.

stellt, die Submilieus und deren Abweichungen aufzuwerten oder zu idealisieren.[51]

In dieser Arbeit wird der Subkulturbegriff für die Bohème verwendet. Denn er zeigt auf, dass es um Hierarchien und Wertigkeiten, um *high* und *low* im kulturellen Feld geht. Bezogen auf Texte, Handlungen und Personen bezeichnet Subkultur solche Akteure oder Medien, die nicht mit derselben Autorität und Macht oder auch demselben Kapital ausgestattet sind wie der Mainstream oder die Eliten. Man kann den Subkulturbegriff also als vorläufige Einordnung verwenden, um zu markieren, dass es um Machtverhältnisse und um unterschiedliche Grade von Anerkennung im kulturellen Feld geht.

Wichtig für die grundlegende sozialhistorische Forschung Kreuzers ist, dass Bohème und Bourgeoisie „Komplementärphänomen[e]"[52] darstellen, was deutlich macht, dass sie aufeinander bezogen sind und zusammengehören. Kreuzer zufolge sind nämlich weder Künstlerdasein noch Armut entscheidende Kriterien der Bohème, sondern der antibürgerliche Lebensstil.[53] Diese Perspektive setzt voraus, dass Vorstellungen von Bürgerlichkeit bestehen, von denen die Bohème abweicht. Gemeint sind die „symbolischen Aggressionen"[54] in Kleidung, Äußerungen und ihren Werken, welche einen Affront gegen die bürgerliche Mehrheitsgesellschaft darstellen. Sie dienen der Abgrenzung vom *juste milieu*, „den angepaßten Mittelschichten einer bürgerlichen Wirtschaftsgesellschaft"[55], deren Stereotyp sich durch Merkmale wie „Ordnungsliebe, Reinlichkeit, Sparsamkeit, Arbeitsamkeit, Pünktlichkeit, wirtschaftliche Sicherheit und ehrenhafte Unabhängigkeit, guter Ruf, Verantwortlichkeit für die Familie und

---

51 Siehe z.B. Andreas Dörner; Ludgera Vogt (2013): *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den Cultural Studies*. 2. völlig überarb. und erg. Auflage. Wiesbaden: Springer VS, S. 212f.

52 Kreuzer (1997): „Boheme", S. 242.

53 Ebd., S. 244.

54 Kreuzer (1968): *Die Boheme*, S. 49.

55 Kreuzer (1997): „Boheme", S. 242.

Gemeinwesen“[56] auszeichnet. Ihre Nicht-Anpassung äußert sich unmittelbar oder in medialer Form – durch offensive Abweichungen in Sprache, Benehmen, Handlungsmoral und so weiter. Die Bohème wird als ein mit Kunst assoziiertes Umfeld gesehen, aber immer auch als Lebensraum, in dem alternative Denkweisen, Lebens- und Arbeitsentwürfe erprobt und ausgelebt werden können. Mit den von der Mehrheit abweichenden Lebensstilen und Denkweisen repräsentiert sie die Sehnsucht nach einer anderen Haltung, nach einem anderen Leben. Der Bruch mit Normen wie Ehe, einer geregelten Tätigkeit, einer Orientierung an politischen, ökonomischen Maßstäben oder sonstigen Konventionen ruft Faszination und Ablehnung hervor.

Das Spannungsfeld von Bohème und Bourgeoisie bertreffend stellt sich immer wieder die Frage, ob die Bohème als allgemein antibürgerliches oder als antibürgerliches *Künstler*milieu aufzufassen ist, also welchen Stellenwert Kunst(produktion) für sie hat oder haben muss. Schon im frühen 19. Jahrhundert beschreiben Autoren wie Honoré de Balzac die Bohème als heterogenes Umfeld, das sich aus verschiedenen Personengruppen speist. Er spricht von einem „Mikrokosmos“, der „Kapazitäten“ jeglicher Professionen zusammenführe: „On y rencontre des écrivains, des administrateurs, des militaires, des journalistes, des artistes! Enfin tous les genres de capacité, d’esprit y sont représentés. C’est un microcosme.“[57] Seine Beschreibung bindet neben Künstlern, Schriftstellern und Journalisten auch Militärs und Verwaltungsbeamte ein und damit Typen, die kunstferne, sogar an Staatsaufgaben gebundene Berufe haben und die man daher teils dem ‚Feindbild‘ Bourgeoisie zurechnen würde. Doch Balzac legt nahe, dass die Bohème ein gemischtes, energetisches Umfeld

---

[56] Kreuzer (1968): *Die Boheme*, S. 142.

[57] Ü.: „Man trifft dort Schriftsteller, Verwaltungsbeamte, Militärs, Journalisten, Künstler! Letztlich sind alle Arten von Fähigkeiten und Geist dort vertreten. Es ist ein Mikrokosmos.“ Honoré de Balzac (1977): „Un prince de la bohème“. In: *La Comédie humaine*. Bd. 7. *Études de mœurs. Scènes de la vie parisienne* [suite]. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, S. 795–838, hier S. 808.

– ein Soziotop[58] ist – in dem Begabte und Ambitionierte verschiedener Couleur zusammenfinden. Anders als ein Begriff, der Bohème als Klasse begreift und abwertend vor allem in der Beschreibung Karl Marx' als „Lumpenproletariat"[59] zu finden ist, zielt der des ‚Soziotopos' neben sozioökonomischen Aspekten auch auf die Ästhetik und die Mentalität der Bohème.[60]

Die Doppeldeutigkeit der Bohème lässt sich nicht ganz auflösen. Wichtig ist daher, den Gegenstandsbereich, anhand dessen man die Bohème betrachtet, konkreter zu fassen. In diesem Fall sind das Bohemiens als Medienakteure und Medienkritiker. Darunter ist weder ein exklusives Künstlermilieu mit normativem Kunstbegriff zu verstehen noch eine rein soziale Abweichung, die unabhängig von kultureller Produktion und somit vom Literatur- und Medienbetrieb besteht. Bohème ist weder an ein normatives, auf ästhetische Innovation fixiertes Verständnis von Kunst zu reduzieren noch als rein sozial abweichendes Milieu anzusehen. Dass sich die Bohemiens von den negativen Konnotationen der Bohème ebenso wie von anderen gesellschaftlichen Randfiguren wie Dieben, Gauklern (*saltimbanques*) oder Prostituierten auf der einen oder wie von Bürgern und Philistern auf der anderen Seite abgrenzen, ist ein klassisches Paradoxon. Exemplarisch zeigt das ein Zitat aus Champfleurys Roman *Les Aventures de Mlle Mariette*, das zum Außenseiterstatus einer Bohème-Clique anmerkt: „Nous sommes un petit groupe dans Paris qui vivons en dehors des lois ordinaires; nous ne volons pas et nous n'assassinons personne,

---

58 Georg Stanitzek spricht vom Soziotopos (2015): „Die Bohème als Bildungsmilieu", S. 81–95.

59 Marx fasst die Bohème aus Klassenperspektive als „Lumpenproletariat", womit er ihr einen moralisch zweifelhaften Charakter zuschreibt. Siehe zu Marx' Lesweise, ebd., S. 82–84.

60 Dass die Ästhetik der Bohème ihren Lebensstil und ihre Wahrnehmung einschließt und nicht nur ‚Kunstwerke' betrifft, hebt hervor: Cepl-Kaufmann (2007): „Die Bohème zwischen Lebensreform und Lebensflucht", S. 56.

mais nous ne sommes guère mieux regardés."[61] Zwar unterscheide sich das Handeln der genannten Bohème vom gesellschaftlichen Konsens, aber eben auch von dem der Kriminellen. Obwohl sich der Protagonist vom bürgerlichen Werthorizont distanziert, bezieht er sich argumentativ auf gemeinsame Wertmaßstäbe.

Jene Ambitionen, Kunst von Nicht-Kunst, Künstler von Nicht-Künstlern und Kunst und Leben zu unterscheiden, betreffen das Kunstfeld. Ganz gleich wie man das Verhältnis von Bohème und der Gesellschaft beziehungsweise Kultur, auf die sie sich bezieht oder in der sie verortet ist, nennt, es handelt sich stets um einen näher zu bestimmenden „Interaktionszusammenhang"[62]. Zu diesem hat der US-amerikanische Historiker Jerrold E. Seigel interessante Impulse geliefert. Er verstärkt die von Kreuzer betonte Zusammengehörigkeit von Bohème und Bourgeoisie noch und hebt deren gegenseitige Anziehungskraft hervor. Die Bohème sei ein Teil der bürgerlichen Gesellschaft, gerade weil sie Konflikte der modernen bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft zum Ausdruck bringe: „Bohemia was not a realm outside bourgeois life but the expression of a conflict that arose at its very heart."[63] Dass sie sich auch am Medienbetrieb beteiligt und ihn kritisiert, dass sie das Publikum sucht, das sie ablehnt, schließt sich nicht aus, es ist demnach weder Zeichen von Hypokrisie noch fehlender Authentizität.[64] Da bürgerliche Positionen und Haltungen noch nicht fest etabliert sind, als sich die Bohème bildet, kann man die bohemischen Aktivitäten mit Seigel als Bestandteil der bürgerlichen Identitätsfindung interpretieren: Beides entsteht und festigt sich dadurch,

---

61 Ü.: „Wir sind eine kleine Gruppe in Paris, die außerhalb der normalen Gesetze lebt: Wir stehlen nicht und wir bringen niemanden um, aber wir werden kaum besser angesehen." Champfleury (1856) [1853]: *Les Aventures de Mlle Mariette. Contes de printemps*. 2. Auflage. Paris: L. Hachette et Cie, S. 88.

62 Georg Stanitzek (2012): „Bohème – Boulevard – Stil: Kommentar zu einem *flickr*-Bild von Rainald Goetz". In: Hülk; Schuhen (Hg.): *Haussmann und die Folgen*, S. 137–150, hier S. 139.

63 Seigel (1999): *Bohemian Paris*, S. 10.

64 Vgl. ebd., S. 11.

dass es aufeinander bezogen ist. Dasselbe gilt für die Konstellation Kunst und Medien. Die Presse entwickelt sich im 19. Jahrhundert rasant. Schriftsteller und Journalist sind als Berufsbild nicht klar voneinander zu trennen. Demnach erprobt die Bohème die Bedingungen, die die künstlerische, literarische und intellektuelle Produktion und die Beteiligung am und Anpassung an den Literatur- und Medienbetrieb erfordern. Die Bohème leistet eine positionsbedingte Arbeit: Sie fördert Widersprüche des Lebensmodells Künstler und der skeptisch beäugten, produktiven Gemeinschaft zutage. Bohème muss dazu handlungsbezogen und in ihrem jeweiligen historischen Kontext gelesen werden. Sowohl Handlungen, Auftritte und Texte sind Bestandteil der Bohèmekultur und als performative Akte zu lesen. Ein Beispiel dafür, dass man bei der Interpretation von Handlungen und Produkten die Position der Akteure einbeziehen muss, ist der romantische Theaterskandal namens *Bataille d'Hernani* in Paris rund um den 25. Februar 1830. Eine Gruppe literarischer Außenseiter, die Victor Hugos romantische, gegen klassische Normen gerichtete Theaterästhetik bejubelt, tritt als Claque, als „bezahlte" Befürworter auf und adaptiert damit eine verbreitete Wertungspraxis für sich. An dem Punkt wird „künstlerische Subkultur an einer prestigeträchtigen Stelle des offiziellen Kulturbetriebs unübersehbar"[65] und das mit einer Methode des finanzkräftigen Establishments.

Die Perspektive hat Konsequenzen für die Quellenanalyse. Die französischsprachige Bohèmeforschung ist wie die deutsche größtenteils auf die vergangene Bohème des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ausgerichtet. Mehrere neuere Forschungsarbeiten aus Deutschland und Frankreich betonen, dass die Bohème stets auf mehreren Ebenen präsent ist und ihre Wirkung entfaltet.[66] Im Sammelband *Bohème sans frontière* beispielswei-

---

65 Joachimides (2000): „Boheme", S. 733.

66 Jerrold E. Seigel spricht von den Dimensionen „real and symbolic", Brisette und Glinoer nennen sie ein „Phénomène tout à la fois réel, textuel et imaginaire". Seigel (2010): „Putting Bohemia on the Map". In: Brissette; Glinoer (Hg.): *Bohème sans*