
Ästhetische Grundbegriffe

Band 1

Absenz - Darstellung

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Boheme

(engl. bohemia; frz. bohème; ital. bohème;
span. bohemia; russ. бoрeмa)

Einleitung; I. Vorgeschichte im 18. und frühen 19. Jahrhundert; 1. Abgrenzung von vormodernen Außenseiterrollen; 2. Aufwertung gesellschaftlicher Randexistenzen; **II. Herausbildung des Begriffs im Paris der Restaurationszeit;** 1. Literarische Gruppenbildungen der französischen Romantik; 2. Popularisierung des romantischen Künstlermythos; 3. Einführung des Bohemebegriffs in den ästhetischen Diskurs; **III. Begriffsmodifikationen im französischen Kulturbetrieb bis zum 1. Weltkrieg;** 1. Die Fortsetzung der Bohemetradition; 2. Modifikationen des Bohemebegriffs nach 1850; 3. Die Avantgarde als Erbe der Boheme; **IV. Der Bohemebegriff in der deutschen Kulturpublizistik seit Ende des 19. Jahrhunderts;** 1. Französische Kultur als Vorbild und Gefahr; 2. Ausbildung von Bohemezirkeln in Berlin und München; 3. Die Avantgarde als Gegner der Boheme; **V. Übernahme des Bohemebegriffs im englischsprachigen Kulturraum;** 1. Begriffsentlehnung aus Frankreich; 2. Boheme versus Grub Street; 3. New York als Zentrum der anglophonen Boheme; **VI. Der Wiederaustritt aus dem ästhetischen Diskurs des 20. Jahrhunderts**

Einleitung

Boheme ist in seiner heutigen Verwendung ein kultursoziologischer Begriff mit vorwiegend historischer Ausrichtung, der sich im zweiten Drittel des 19. Jh. aus der französischen Bezeichnung für »Zigeuner« (bohémiens) entwickelt hat. Er bezeichnet ein spezifisches Repertoire von Verhaltensmustern, das in der modernen Gesellschaft seit dem Ende des 18. Jh. einen festen Platz innerhalb des Künstlermilieus eingenommen hat. Das semantische Umfeld der im einzelnen erheblich variierenden Begriffsverwendung beinhaltet jedoch eine Vielzahl gegenüber herrschenden gesellschaftlichen Normen abweichender Verhaltensmuster, so daß als Grundlage einer begriffsgeschichtlichen Rekonstruktion eine genauere Abgrenzung seines

Bedeutungskerns gegenüber verwandten und oft synonym verwendeten Begriffen vorangestellt werden soll.

An der Wende vom 18. zum 19. Jh. emanzipierte sich der prestigeträchtigste Sektor der kulturellen Produktion zu den selbständigen Subsystemen des Kunst-, Literatur- und Musikbetriebes. Im Zuge dieser zugleich ästhetischen wie sozialen Neuformierung entstand die neue Rollenzuweisung des freien Künstlers, in der auch ältere Formen gesellschaftlicher Dissoziation aufgingen. So bestand neben dem offiziellen Kulturbetrieb der Moderne immer eine künstlerische Subkultur, die das Erbe des intellektuellen Untergrundes aus dem Ancien régime antrat. Sie unterschied sich jedoch als homogenes künstlerisches Milieu grundsätzlich von vormodernen Ausdrucksformen gesellschaftlicher Dissidenz, die sich vornehmlich im Medium der Exzentrizität artikuliert hatten.¹ Auch während des 19. Jh. konkurrierte exzentrisches Verhalten als eine Strategie individueller Selbststilisierung, die zudem keineswegs auf ästhetische Produzenten beschränkt war, mit dem neuen Phänomen der künstlerischen Subkultur, die sich ihrerseits in der Ausbildung gruppenspezifischer Verhaltensnormen und Sprachrituale konstituierte.

War der intellektuelle Untergrund des 18. Jh. als Residuum unbefriedigter sozialer Aufstiegsambitionen vor allem der Nährboden einer politischen Opposition, so wurde die neue künstlerische Subkultur zum Ort einer zunehmend selbstreferentiellen, auf den Kulturbetrieb bezogenen Ausdrucksweise sozialer Dissidenz. Sie zeichnete sich durch die Absicht aus, mit Hilfe des Verstoßes gegen gesellschaftliche Normen zu provozieren, die eigene Lebensführung also in einen Ort »symbolischer Aggressionen«² zu verwandeln. Im kalkulierten Akt der symbolischen Aggression überschneiden sich die Begriffe Boheme und Avantgarde, die gemeinsam als das ästhetische Substrat jener künstlerischen Subkultur angesprochen werden können, die die moderne Gesellschaft im 19. und früheren 20. Jh. begleitet hat. Obwohl beide Begriffe inzwischen meist synonym verwendet werden, haben sie einen unterschiedlichen Bedeutungskern, der selbst dort gültig bleibt, wo sie in der Person eines Künstlers zusammentreffen. Mit Boheme ist nämlich immer eine Provokation durch die Le-

1 Vgl. ROBERT DARNTON, *The Literary Underground of the Old Regime* (Cambridge, Mass. 1982).

2 DIETER WEIDENFELD, *Der Schauspieler in der Gesellschaft. Beiträge zur Soziologie des Schauspielers* (Köln/Berlin 1959), 62.

bensführung des Künstlers gemeint, unabhängig vom innovativen Charakter seines Werkes, während Avantgarde die Provokation durch das Werk voraussetzt, unabhängig vom gewählten Lebensstil.³ Infolgedessen überschneidet sich der Kreis der in der Forschung anerkannten Protagonisten der Boheme nur teilweise mit dem etablierten Kanon der Kunst- oder Literaturwissenschaft, in dem die künstlerische Innovation privilegiert wird.

Da der Wirkungsgrad von Provokationen sich rasch abnutzt, entwickelte sich innerhalb der Boheme ein breites Spektrum unterschiedlicher, immer wieder modifizierter Stilisierungsoptionen, so daß es für die Zuordnung eines bestimmten Verhaltensmusters zur Boheme darauf ankommt, die zugrunde gelegte Absicht zu rekonstruieren. So läßt sich etwa ein bohemischer Dandyismus von einem nichtbohemischen unterscheiden, ohne daß der ›Dandy‹ vollständig in den Begriff der Boheme assimiliert werden muß. Solche Selbststilisierungen sind als strategische Kommunikationsangebote an ein gewachsenes und sozial differenziertes Publikum zu verstehen, als Adaptionstrategien der Künstler im Umgang mit den neuen Verkehrsformen der Marktgesellschaft: »Romantic ideas concerning the role and function of the artist served to ensure that a continuous supply of novel and stimulating cultural products would be forthcoming, and that via Bohemia, the limits to prevailing taste would repeatedly be tested and overthrown.«⁴ Allgemein kann man Boheme als eine besondere Form der künstlerischen Selbststilisierung unter Marktbedingungen bezeichnen, deren Wahl durch Erfahrungen der Entfremdung im Zuge eines gesellschaftlichen Funktionswandels der Kunst befördert worden ist.

In den Kulturwissenschaften wird der Begriff heute beinahe ausschließlich in einem historischen Zusammenhang gebraucht; aus den Diskursen über die zeitgenössische Kultur scheint er endgültig verschwunden zu sein. Obwohl solche Vorhersagen nur unter Vorbehalt gemacht werden sollten, da sie sich in der Vergangenheit mehrfach als voreilig erwiesen haben, bleibt doch festzuhalten, daß die Boheme als Modus künstlerischer Selbstbeschreibung seit einem längeren Zeitraum aus der zeitgenössischen Diskussion verschwunden ist. Auch die fortlaufende Übertragung des Begriffs

auf aktuellere Verhaltensweisen ist inzwischen in die Kritik geraten. So schlägt Philip Brady für die Diskussion der alternativen DDR-Kultur statt dessen Begriffe wie »Szene« oder »Enclave«⁵ vor. Die Übernahme soziologischer Kategorien in den kunstkritischen Diskurs hat eine ganze Reihe von solchen Substitutbegriffen popularisiert, die im Anschluß an die traditionelle Boheme auf die Schnittstelle zwischen ästhetischer Praxis und sozialer Situation des Künstlers hinweisen. Ihre Aussagekraft entstammt aber nicht mehr der Kennzeichnung eines spezifischen Verhaltensrepertoires, das unmittelbar an die Tradition der klassischen Boheme anknüpfen würde, sondern ihrer Position als funktionale Termini innerhalb gesellschaftstheoretischer Gesamtkonzeptionen. Die wesentlichen Merkmale des traditionellen Begriffsinhaltes dagegen sind in außerkünstlerische Subkulturen abgewandert, in deren Protestformen das alte Repertoire bohemischer Selbststilisierungen leicht wiederzuerkennen ist.

Es bleibt eine der wichtigsten Aufgaben der Begriffsgeschichte, diesen Wiederaustritt der Boheme aus der ästhetischen Terminologie zu erklären und die Substitute zu identifizieren, die möglicherweise an ihre Stelle getreten sind. Denn während die Entstehungsgeschichte des Begriffs und seine frühe Rezeption, vor allem während des 19. Jh., in der Forschung im wesentlichen rekonstruiert worden sind, besteht weder ein Konsens über die Bedingungen, unter denen er im Laufe des 20. Jh. abhanden kam, noch hat es einen Abgesang auf die Boheme gegeben, mit dem sie wie die Avantgarde durch die postmoderne Kulturkritik ausdrücklich verabschiedet worden wäre. Im Folgenden soll dieser Prozeß anhand einer begrenzten Anzahl von Beispielen nachvollziehbar werden, die unter dem Gesichtspunkt ausgewählt wurden, daß sie für die

3 Vgl. GEORG BOLLENBECK, Die Avantgarde als Boheme. Ein Diskussionsvorschlag, in: J. M. Fischer u. a. (Hg.), Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff (Göttingen 1987), 10–35.

4 COLIN CAMPBELL, The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism (Oxford 1989), 201.

5 PHILIP BRADY, Prenzlauer Berg – Enclave? Schreiber-garten? Powerhouse?, in: Brady/I. Wallace (Hg.), Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? (Amsterdam 1995), 1.

Vielschichtigkeit der Rezeption des Bohemebegriffs in unterschiedlichen Nationalkulturen als repräsentativ gelten können.

I. Vorgeschichte im 18. und frühen 19. Jahrhundert

1. Abgrenzung von vormodernen Außenseiterrollen

Exzentrisches Verhalten einzelner Künstler war ein fest etablierter Topos der klassischen Künstlervita seit der Renaissance; dabei wurden neue gesellschaftliche Statusansprüche des Hofkünstlers mit dem aus der antiken Literatur entlehnten Melancholie-Motiv zu einer Theorie der künstlerischen Inspiration amalgamiert. Innerhalb dieses Hauptstromes »saturnalischer« Künstlerstilisierung finden sich gelegentlich auch Motive, die in das spätere Repertoire der Boheme übergegangen sind, wie der absichtliche Verstoß gegen gesellschaftliche Verhaltensnormen oder ein exzessiver Hedonismus. Frühe Beispiele liefert die italienische Vitenliteratur zu Caravaggio und seinen neapolitanischen Nachfolgern, deren Lebensführung in einer postumen Stilisierung an das Verhaltensmuster krimineller Banden angeglichen wurde. Aber in der Regel blieben selbst die radikalsten Beispiele gesellschaftlicher Dissoziation vereinzelt, dem individuellen Künstlerschicksal zugerechnete Ausnahmen, die sich nicht auf ein festes Repertoire kodifizierter sozialer Rollen beziehen ließen. Erst im Laufe des fortgeschrittenen 18. Jh., unter dem Eindruck einer sich abzeichnenden Neuverhandlung gesellschaftlicher Rollenzuweisungen an Künstler, verfestigten sich erstmals proto-romantische Künstlerstereotype zu einem Schema, dessen wesentliche Merkmale den Begriff der Boheme antizipierten.⁶

Postume Lebensbeschreibungen des Malers Alexis Grimou (gest. 1733), die im letzten Viertel des 18. Jh. fiktional ausgestaltet wurden, suchten ihre Motive in der Identifikation mit geläufigen Vorur-

teilen über niederländische Künstler niedrigrangiger Gattungen, an deren stilistischem Vorbild sich Grimou in seinem Werk orientiert hatte. Die dort zur Verfügung gestellten Kennzeichen einer untergeordneten sozialen Stellung: exzessiver Alkoholkonsum, ungepflegte Kleidung und finanzielle Nachlässigkeit, mußten jedoch erst eine Verbindung mit der Genie-Ästhetik eingehen, um dem Verhalten des Künstlers eine neuartige Plausibilität zu verleihen, in der die Verfolgung einer künstlerischen Zielsetzung ohne Rücksicht auf persönliche Nachteile und eine diesen Idealismus bestätigende Erfolglosigkeit zu positiven Kennzeichen kreativer Genialität umgeformt wurden. Der zu Lebzeiten relativ unbekannt Landschafter Simon-Mathurin Lantara (1729–1778) war möglicherweise der erste Künstler, dessen postume Lebensbeschreibungen ihn zum verkannten Genie verklärten und in eine Figur der populären Imagination verwandelten, so daß er Anfang des 19. Jh. zum Titelhelden mehrerer erfolgreicher Vaudeville-Dramen avancierte. Sein wirtschaftlicher Mißerfolg erscheint in dieser Tradition als Resultat einer feindlichen Umwelt aus konkurrierenden Künstlern und betrügerischen Händlern. Die Künstlerrollen aus Alfred de Vignys Dramen, in denen sich das feindliche Umfeld schließlich auf die gesamte Gesellschaft ausdehnte, waren hier vorweggenommen worden. Damit begann ein Prozeß der Rückprojektion bohemischer Verhaltensmuster in die Vergangenheit, der für die Bohemeliteratur des 19. Jh. charakteristisch bleiben sollte, die in der Identifikation von historischen Präzedenzfällen ein Mittel zur gesellschaftlichen Aufwertung des neuen Habitus erkannte. Oft in Anlehnung an Topoi der klassischen Viten-tradition, sind Gestalten der Literaturgeschichte wie François Villon oder Shakespeare aus diesem Grund ebenso zu Bohemiens avant la lettre ernannt worden wie vermeintlich mißverständene oder einsame »Malergenies« in der Art Rembrandts oder Caravaggios. Diese Rückprojektionen romantischer Künstlerstereotype sind in der populären Massenkultur bis in die Gegenwart lebendig geblieben.

Die Versatzstücke einer bohemischen Selbststilisierung, die sich in das späte 18. Jh. zurückverfolgen lassen, blieben jedoch solange isoliert, wie ihre Protagonisten als Einzelgänger wahrgenommen

⁶ Vgl. GEORGE LEVITINE, *The Dawn of Bohemianism: The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France* (University Park, Pa. 1978), 1–5, 21–32.

wurden, deren individuelles Schicksal kaum mehr als eine aktualisierte Version traditioneller Topoi künstlerischer Exzentrizität versprach. Erst die Herausbildung programmatisch auftretender Künstlergruppen, die sich durch radikale ästhetische Positionen von der Masse des literarischen und künstlerischen Untergrundes absetzten, eröffnete Anfang des 19. Jh. den Weg zu einer spezifisch künstlerischen Subkultur mit eigenen Verhaltensnormen und Sprachritualen.⁷ Die früheste dokumentierte Gruppenbildung dieses Typs, die heute unter dem wahrscheinlich apokryphen Namen der *Barbus* bekannt ist, konstituierte sich nach der Revolution in Paris. Die Bezeichnung findet sich erstmals in Etienne-Jean Delécluzes Artikel *Les barbus d'à présent et les barbus de 1800*.⁸ Im Atelier des führenden französischen Malers Jacques Louis David fand sich gegen 1796/1797 ein kleiner Kreis von Schülern, der die klassizistische Kunsttheorie ihres Lehrers unter dem Einfluß einer Rousseauistischen Zivilisationskritik radikalisierte und zu einem ikonoklastischen Primitivismus weiterentwickelte, der schließlich den Bruch mit dem Atelierleiter heraufbeschwor. Diese Position ästhetischer Dissidenz artikulierte sich erstmals auch durch Verhaltensauffälligkeiten der Künstler, die sich selbst als *méditateurs de l'antique* bezeichneten und diesem Anspruch durch antikisierende Phantasiekostüme und die namensgebenden Bärte gerecht zu werden versuchten. Nach dem Austritt aus dem David-Atelier reorganisierte sich die Gruppe als kommunitarische Lebensgemeinschaft in den Ruinen eines verlassenen Klosters am Fuß des Chailot-Hügels außerhalb von Paris (1800–1803), bis sie das Opfer staatlicher Kontrollbemühungen und Stadtplanungsabsichten wurde. Angeregt durch das literarische Vorbild von Wilhelm Heineses im Jahre 1800 ins Französische übersetztem Roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787), traten an die Stelle des ursprünglich ästhetischen Radikalismus religiöse Erneuerungsvorstellungen und utopische Gesellschaftsentwürfe.

Die Kultivierung von künstlerischen Außenseiterpositionen innerhalb einer subkulturellen Gruppenbildung artikulierte sich erstmals in Paris und hat der französischen Kultur den entscheidenden Vorsprung verschafft, der ihre Begriffsbildung schließlich zum gesamteuropäischen Vorbild wer-

den ließ. Besondere Umstände wie die zentralen Funktionen der Metropole, die Existenz eines umfangreichen intellektuellen Untergrundes seit den Tagen des späteren Ancien régime und die dort eingeübte Verlagerung gesellschaftlicher Konflikte in ästhetische Grundsatzdebatten mögen die Voraussetzungen dafür gewesen sein. In den übrigen europäischen Ländern jedenfalls verzögerte sich diese Entwicklung, da wesentliche Bedingungen zunächst nicht vorlagen. In Deutschland etwa finden sich Ansätze einer künstlerischen Subkultur erstmals im Gefolge der napoleonischen Besetzung in Gestalt der nazarenischen Lukas-Bruderschaft (gegr. 1809/1810), für die jedoch das internationale Kunstzentrum Rom als Substitut einer fehlenden deutschen Kulturmetropole erhalten mußte. In Großbritannien, wo die Bedingungen einer Metropole mit gewissen Einschränkungen (Abwesenheit einer Universität in London) erfüllt gewesen wären, artikulierten sich neue Rollenbilder für Künstler noch lange Zeit durch das traditionelle Muster individueller Exzentrizität. Diese langsame, regional unterschiedliche Entwicklung neuer Formen künstlerischer Selbststilisierung spiegelt sich in der Begriffsbildung. Vor Mitte des 19. Jh., als sich der moderne Bohemebegriff durchsetzte, gab es keine verbindliche Terminologie, in der sich ein marginalisiertes Künstlertum oder eine künstlerische Subkultur hätten beschreiben lassen.

2. Aufwertung gesellschaftlicher Randexistenzen

In diesem begrifflichen Vakuum konnten gesellschaftliche Randexistenzen zu ästhetischen Projektionsflächen werden, die sich als Identifikationsmöglichkeiten für diejenigen Künstler anboten, die ihre Distanz zu traditionellen Rollenbildern veranschaulichen wollten. Der Prozeß läßt sich in allen europäischen Sprachen an der Bedeutungsverschiebung ablesen, die die verschiedenen Bezeichnungen für die ethnische Minderheit der Sinti und Roma als ›Zigeuner‹, ›bohémiens‹ oder ›gyp-

7 Vgl. ROLF SCHWENDTER, *Theorie der Subkultur* (1971; Hamburg 1993).

8 Vgl. ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE, *Les barbus d'à présent et les barbus de 1800*, in: *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Bd. 7 (Paris 1832), 61–86.

sies« im Zuge der Ausbreitung der Rousseauschen Zivilisationskritik und anderer Stereotype der Empfindsamkeit erfuhren. Die traditionelle Vorstellung von der Andersartigkeit ihrer nichtseßhaften Lebensweise war überaus negativ konnotiert und spiegelte tiefsetzende Vorurteile der seßhaften Mehrheitsbevölkerung, die auch in einer religiösen Rationalisierung manifest werden konnten, in der die Wanderschaft der (e)gypsies als Strafe verstanden wurde, die ihnen auferlegt worden sei, weil sie sich geweigert hätten, die Heilige Familie auf ihrer Flucht nach Ägypten aufzunehmen. Um so auffälliger setzt sich die positive Konnotation ab, die der Begriff im 18. Jh. annahm, wie eine historiographische Studie aus dem deutschen Sprachraum feststellte: »Wären die Zigeuner nur eine vorübergehende Erscheinung in Europa gewesen, von deren Daseyn wir allein die Jahrbücher der vorigen Jahrhunderte befragen könnten, so würde es schwer seyn, sie für etwas anderes, als eine Schaar von Ungeheuern und Beelzebubs zu halten. [...] Nun aber, da sie sich bis auf unsere Zeiten erhalten haben, [...] sind sie so glücklich gewesen, Schriftsteller zu finden, die sogar ihre Schönheit preisen und mit viel Mühe ihre Vorzüge zu beweisen suchen.«⁹

Von vornherein war in dieser positiven Besetzung das Motiv des nichtseßhaften Volkes mit anderen Bildern gesellschaftlicher Marginalität kontaminiert, mit denen sich eine im wörtlichen wie im übertragenen Sinne wandernde, unstete oder ungesicherte Existenz verbinden ließ, so daß die Grenzen zwischen ethnischer und sozialer Rand-

ständigkeit sich in der ästhetischen Projektion auflösten. Diese Austauschbarkeit von »wackeren Vagabunden, edeln Räubern, großmüthigen Zigeunern und sonst allerlei idealisiertem Gesindel«¹⁰ konnte schon den Zeitgenossen Anlaß für eine ironische Distanzierung bieten. Mit dem Verfall der Ideale der Empfindsamkeit und ihrer Forderung nach expressiven Gefühlsäußerungen, die um 1800 zunehmend als unauthentisch wahrgenommen wurden, blieb jedoch die semantische Konfusion von ethnischen und sozialen Außenseitern erhalten, die nun in die traditionelle Begriffsprägung mit ihrer negativen Bewertung der Nichtseßhaftigkeit Einzug hielt. Wie im Deutschen »Zigeuner« inzwischen gleichbedeutend mit »Vagabund« und »Landstreicher« verwendet werden konnte, so verlor das französische »bohémien« seinen ursprünglich auf die vermeintliche Herkunft der Sinti und Roma aus Böhmen bezogenen ethnologischen Charakter in der Angleichung an »gueux« und »vagabond«, wurde aus dem »vie de bohème«¹¹ ein liederlicher, verabscheuungswürdiger oder fragwürdiger Lebensstil, dem im Deutschen die Wendung »Zigeunerleben«¹² entsprach.

Die Identifikation mit der Fremdartigkeit des wandernden Außenseiters reichte im 18. Jh. nicht so weit, daß Künstler oder Schriftsteller eine Bezeichnung aus diesem semantischen Umfeld in der Öffentlichkeit auf sich selbst angewandt hätten. Die einzige bekanntere Passage, in der ein Autor sich vor 1800 in konjunktivischer Form als Landstreicher charakterisiert hat (»so daß ich mein Leben beschlosse, wie ich es angefangen habe, als ein Landstreicher«¹³), ist bezeichnenderweise eine private Briefstelle bei Lessing, die keine affirmative Rollenbeschreibung, sondern ein Gefühl der Bedrohung artikulieren sollte. Offenbar blieb die negative Begriffsbesetzung durchgängig so stark, daß eine verbale Angleichung an die marginale Existenz vor der romantischen Kampfansage an die Konvention einer gefährlichen Selbstbezeichnung gleichgekommen wäre. Erst nach 1830 setzt in Frankreich die Reihe von literarischen Artikulationen einer Entfremdungserfahrung ein, die in den übrigen europäischen Sprachen wenig später nachvollzogen worden ist und die Boheme zu einem internationalen Modus der künstlerischen Selbstbeschreibung gemacht hat. In der demonstra-

9 HEINRICH MORITZ GOTTLIEB GRELLMANN, Historischer Versuch über die Zigeuner (1783; Göttingen 21787), 35.

10 JOHANN WOLFGANG GOETHE, Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777), in: GOETHE (WA), Bd. 52 (1911), 189.

11 FERNAND BALDENSBERGER, Bohème et Bohême: un doublet linguistique et sa fortune littéraire, in: Mélanges publiés à l'honneur de M. le Professeur Václav Tille (Prag 1927), 11.

12 ROBERT RITTER, Zigeuner und Landfahrer, in: Bayerischer Landesverband für Wanderdienst (Hg.), Der nicht seßhafte Mensch (München 1938), 71.

13 GOTTHOLD EPHRAIM LESSING an Elise Reimarus (7. 5. 1780), in: LESSING (LACHMANN), Bd. 18 (1886/1887), 340.

tiven Umkehrung des negativen Begriffsgehaltes reagiert diese neuerliche Begriffsverschiebung bereits auf die zwischenzeitliche Ausweitung der Terminologie auf alle polizeilich erfaßten gesellschaftlichen Randgruppen. Im Rückblick auf diesen Prozeß konnte Charles Baudelaire deshalb unter Verwendung eines Justiz-Terminus sagen: »Glorifier le vagabondage est ce qu'on peut appeler le bohémianisme, culte de la sensation multipliée.«¹⁴

II. Herausbildung des Begriffs im Paris der Restaurationszeit

1. Literarische Gruppenbildungen der französischen Romantik

Bei den regelmäßigen Abendgesellschaften, die die Bibliothèque de l'Arsenal seit 1823/1824 zum wichtigsten Treffpunkt literarischer und künstlerischer Intelligenz während der Restauration machte, versammelten sich die führenden Vertreter der französischen Romantik. Daraus ging 1827 ein engerer Unterstützerkreis um Victor Hugo hervor, der seine literarische Programmatik teilte und ihn als Vorbild verehrte. Dieser *cénacle* markiert den Übergang vom offenen literarischen Salon zum programmatisch geschlossenen Literatenzirkel einer bestimmten ästhetischen Fraktion.¹⁵ 1829/1830 schlossen sich dem Hugo-Kreis vorübergehend eine Reihe von Literaturdebütanten an, aus denen die erste Bohemengeneration hervorgehen sollte.¹⁶ Die Uraufführung von Hugos *Hernani* am 25. Februar 1830 markiert den Sieg des romantischen Trauerspiels über die nach wie vor dominante klassizistische Tradition. Um diesen Erfolg sicherzustellen, engagierte Hugo eine unterstützende *Claque* aus dem Kreis des intellektuellen Untergrunds, die die antizipierten Störversuche seiner Gegner übertönen sollte. Diese *Claque* trat provokativ in einem Wirrwarr von Phantasiekostümen auf, besonders der Wortführer Théophile Gautier stach durch seine knallrote Weste und schulterlanges Haar hervor. Erstmals wurde die künstlerische Subkultur an einer prestigeträchtigen Stelle des offiziellen Kulturbetriebes unübersehbar.

Romantik und frühe Boheme hatten im Zuge

der fortschreitenden Politisierung im Vorfeld der Revolution von 1830 eine gemeinsame Front gegen politischen und literarischen Konservatismus gebildet, wie er sich auch in der zunächst gemeinsamen Abwehr moralischer Ansprüche an Literatur ausdrückte: »Le poète est libre.«¹⁷ Nach der Juli-Revolution trennten sich beide Seiten, da die führenden Vertreter der romantischen Bewegung nun zum liberalen Establishment gehörten und kaum noch von politischen Einschränkungen betroffen waren, während ihre jüngeren Nachfolger auch weiterhin vom Kulturbetrieb ausgeschlossen blieben. Ihre Abwendung von Maßstäben gesellschaftlicher Akzeptanz schloß selbst eine Unterstützung radikaler politischer Ziele zunehmend aus, auch wenn die vorübergehende Assoziation noch in der Verwendung einiger revolutionärer Attribute (»phrygian bonnets«, »Robespierre-style waistcoats«¹⁸) spürbar blieb. Die frühe Boheme war in ihrem Protest gegen gesellschaftliche Normen tatsächlich weitgehend unpolitisch und verstand solche Kennzeichen als Mittel der Provokation. Diese Abstinenz spricht sich am deutlichsten in der Formulierung eines radikalen Ästhetizismus aus, wie er im Laufe der 1830er Jahre innerhalb der Boheme erstmals formuliert worden ist. »Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid.«¹⁹

Die Anführer der Hugo-Claque versammelten sich seit 1830 regelmäßig im Atelier des jungen Bildhauers Jean Duseigneur, wo sie den Kern des nach dem Vorbild von Hugos Soiréen benannten *petite cénacle* bildeten. Die Zusammensetzung aus

14 CHARLES BAUDELAIRE, *Mon cœur mis à nu* (1859–1862), in: Baudelaire, *Œuvres posthumes*, hg. v. J. Crépet/C. Pichois, Bd. 2 (Paris 1952), 114.

15 Vgl. CÉSAR GRAÑA, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New York 1967), 30f.

16 Vgl. MALCOLM EASTON, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea 1803–1867* (London 1964), 39–50.

17 VICTOR HUGO, *Préface* (1829), in: Hugo, *Les Orientales*, hg. v. E. Barineau (Paris 1952), 6.

18 GENE H. BELL-VILLADA, *Art for Art's Sake and Literary Life* (Lincoln, Nebr. 1996), 40f.

19 THÉOPHILE GAUTIER, *Préface* (1834), in: Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, hg. v. A. Boschot (Paris 1955), 23.

Literaturdebütanten und Kunststudenten, die in der zeitgenössischen Berichterstattung unter dem Begriff *Les Jeunes-France* zusammengefaßt wurden, unterschied sich jedoch erheblich vom vergleichsweise etablierten Vorbild.²⁰ An die Stelle einer programmatischen Profilierung trat das gemeinsame Lebensgefühl der Ausgeschlossenheit, das die Gruppe durch unterschiedliche Ausdrucksformen symbolischer Aggression kompensierte. Niemand verkörperte dies so wie *Pétras Borel*, dessen Selbststilisierung als *lycanthrophe* im Anschluß an Vorbilder der englischen Romantik (*Lord Byron*, *Percy Shelley*), gepaart mit einer sentimentalischen, aus der Unterhaltungsliteratur der *gothic novels* entlehnten Dramatik ihn als Anführer qualifizierten.²¹ *Borel* nannte sein Appartement »camp des Tartares« und schockierte seine Besucher mit einer Sammlung angeblich vergifteter Waffen. Anlässlich seines Umzuges in die sorgsam ausgewählte *Rue d'Enfer* (1832) veranstaltete er ein Gelage voller »primeval apocalyptic gestures as the famous attempts [...] to quaff sea water out of a human skull«²². Richtete sich diese Selbstinszenierung an ein eingeweihtes literarisches Publikum, so bemühte sich die Gruppe, durch Akte der Ruhestörung auch in einer breiteren Öffentlichkeit aufzufallen. Bereits 1835 waren das provokative Auftreten und die exzentrische Kleidung der *Jeunes-France* Stadtgespräch. Obwohl ihre aggressive Absage an bürgerliche Wertvorstellungen sie für Außenstehende zunächst als Politikum erscheinen ließ, bewegte sich ihre Selbststilisierung mit der Vorliebe für angelsächsische oder mittelalterliche Pseudonyme, historische oder exotische Kostümierung und entsprechende Einrichtungsgegenstände ganz im Rahmen der romantischen Topoi eines ästhetischen Protestes gegen den Klassizismus.

2. *Popularisierung des romantischen Künstlermythos*

Der *petite cénacle* spaltete sich im Laufe des Jahres 1833 in mehrere Fraktionen, noch bevor er zur geplanten Veröffentlichung eines literarischen Manifestes schreiten konnte. Einige seiner Mitglieder gründeten ab 1834 ein »logement commun«²³ in der *Impasse du Doyenné*, wo der Maler *Camille Rogier* und die Dichter *Gérard de Nerval* und *Arsène Houssaye* ein Appartement in einem Abbruchhaus aus dem frühen 18. Jh. mit stilistisch passenden Möbeln und Gemälden des Rokoko ausgestattet hatten. Angesichts der damals verbreiteten Ablehnung dieser Kunstepoche ließen sich solche Gegenstände, darunter zwei Bilder *Jean-Honoré Fragonards*, günstig beschaffen. Neben *Gautier*, der sich in der Nachbarschaft niederließ, frequentierte eine Reihe junger Maler wie *Camille Corot* den neuen Treffpunkt, für den sie Wandbilder herstellten, die formal bzw. thematisch im Einklang mit der Rokoko-Einrichtung standen. In diesem Ambiente hielten die Bewohner ihre »grisettes« aus und veranstalteten rauschende Feste und Maskenbälle, die wie der legendäre »*bal des truands*« im Jahre 1835 weit über das engere Bohememilieu hinaus wahrgenommen wurden.²⁴ Die Lebensumstände des *Impasse du Doyenné* unterschieden sich deutlich von späteren literarischen Schilderungen der Boheme, vor allem da die Teilnehmer dank ihres Familienhintergrundes und ihrer journalistischen Tätigkeit über ausreichende Mittel zum Lebensunterhalt verfügten.

Die Lebensgemeinschaft der *Impasse du Doyenné* markiert eine deutliche Abkehr von den ästhetischen Idealen des früheren, noch von einer anglophilen Romantik geprägten Bohemezirkels. Der neue Kreis gehörte zu den Pionieren einer Wiederentdeckung der visuellen Kultur des Ancien Régimes, mit dem er das erotische Potential einer dekadenten vorbürgerlichen Vergangenheit assoziierte. In Anspielung auf *Jean-Antoine Watteau's* Genrebilder höfischer Feste der Régencezeit verklärten die Bewohner der *Doyenné* ihre jugendlichen Eskapaden später denn auch in absichtsvoll altertümlicher Schreibweise als »*bohême galante*«²⁵. Keiner vertrat das Ideal des neuen hedonistischen Bohemiens eindringlicher als *Nerval* (eigentlich *Gérard Labrunie*), der seinen bürgerlichen

20 Vgl. GAUTIER, *Les Jeunes-France. Romans goguenards* (Paris 1833).

21 Vgl. ENID STARKIE, *Pétras Borel. The Lycanthrope* (London 1954).

22 GRAÑA (s. Anm. 15), 76.

23 GÉRARD DE Nerval, *Petits châteaux de Bohême* (Paris 1853), 5.

24 Vgl. PAUL DE KOCK, *Les grisettes*, in: *Nouveau tableau de Paris au XIX^e siècle*, Bd. 1 (1834), 169–179.

25 Nerval, *La Bohême galante* (Paris 1855).

Namen aristokratisierte und an die Stelle der nachlässigen Kleidung der Jeunes-France die makellose, wenngleich ins Extrem gesteigerte Eleganz des Dandy vorführte. Derselbe Wandel in den Formen der Selbststilisierung läßt sich auch an den Frauenrollen der frühen Boheme ablesen. Die italienische Prinzessin Belgiojoso, die seit 1835 einen schwarzen Salon unterhielt, riskierte schlimmstenfalls den Vorwurf der Übertreibung. Mit ihren extravaganten mittelalterlichen Accessoires und einer melodramatisch zur Schau gestellten Religiosität entsprach sie durchaus einem etablierten romantischen Weiblichkeitsideal. Dagegen setzte sich die junge Schriftstellerin George Sand durch das Tragen eleganter Herrenkleidung, das Rauchen von Zigarren und die offene Demonstration von Bisexualität grundsätzlichen Irritationen aus, die nicht mehr als literarische Fiktionen auflösbar waren.²⁶

Mit der Abspaltung der bohème galante wurde erstmals eine entscheidende Differenz innerhalb der jugendlichen Subkultur sichtbar, die als Reservoir der Hugo-Claque während der ›Schlacht um Hernani‹ gedient hatte. Weitgehend getrennt von den angesprochenen Treffpunkten der wohlhabenden Mittelschicht verblieb ein wachsender Kreis junger Kunststudenten und Gelegenheitsautoren, deren kleinbürgerliche Herkunft ihre Ausgrenzung aus dem etablierten Kulturbetrieb zur Armut machte. Die wichtigste Gruppenbildung dieses kulturellen Untergrundes war der von dem Schriftsteller Henri Murger wegen der beschränkten Lebensumstände seiner Mitglieder nachträglich als »Buveurs d'eau«²⁷ bezeichnete Kreis, der sich gegen 1840 in einer als Atelier genutzten Scheune an der Barrière d'Enfer zusammenfand. Die Mitglieder dieser Elendsboheme schlugen sich mit Aushilfstätigkeiten, als journalistische Soldschreiber oder Produzenten pornographischer Zeichnungen weit unterhalb ihrer künstlerischen Ambitionen durch. Ihr Zusammenschluß folgte offenbar selbst bereits einem literarischen Vorbild, dem von Honoré de Balzac in *Illusions perdues* (1839) erfundenen ›cénacle‹ der Rue des Quatre-Vents. Neben provisorischen Ateliers waren ihre Treffpunkte Kaffeehäuser wie das von Murgers Kreis frequentierte Café Momus. Die Lebensumstände der Buveurs d'eau oszillierten zwischen verzweifelter Armut und vorübergehendem Wohlstand, da die

Mitglieder jede kontinuierliche Berufstätigkeit als unzumutbar ablehnten. Sie rechtfertigten aber gerade deshalb nicht die moderne Charakterisierung als Künstlerproletariat.²⁸

3. Einführung des Bohemebegriffs in den ästhetischen Diskurs

Aus dem Kreis um Murger ging die folgenreichste literarische Fiktionalisierung der Boheme hervor, die für die Begriffsbildung entscheidende Bedeutung erlangen sollte. Sie war allerdings Teil einer breiten Rezeption des Phänomens in der Öffentlichkeit, wie es sich von Anfang an in der Berichterstattung der Tagespresse, in literarischen Texten oder in der Zeitungsgraphik widerspiegelte. Murgers autobiographischer Roman, zunächst als lockere Episodenfolge serialisiert und 1849 unter dem Titel *La vie de Bohème* mit Théodore Barrière zum Theaterstück umgearbeitet, erschien endgültig 1851 in Buchform. Der Erfolg dieser Produktion hatte seinen Ursprung in Murgers Fähigkeit, die Außenseiterposition seiner Protagonisten als notwendiges Durchgangsstadium auf dem Weg zu einer öffentlichen Anerkennung zu präsentieren (»La Bohème, c'est le stage de la vie artistique; c'est la préface de l'Académie, de l'Hôtel-Dieu ou de la Morgue«²⁹) und sich so das gesellschaftskritische Potential des Bohememythos ohne dessen radikale Absage an bürgerliche Normen anzueignen.

Eine übertragene Verwendung des Bohemebegriffs war bis Mitte des 19. Jh. auf die Beschreibung der städtischen Unterschichten ohne spezifische Referenz zum Künstlermilieu beschränkt geblieben, wie noch bei Karl Marx, der den französischen Terminus 1852 mit dem eigenen Begriff »Lumpenproletariat«³⁰ übersetzte. Die moderne

26 Vgl. JOANNA RICHARDSON, *The Bohemians. La Vie de Bohème in Paris 1830–1914* (London 1969), 37–41.

27 HENRI MURGER, *Les Buveurs d'eau* (Paris 1853).

28 Vgl. JERROLD SEIGEL, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930* (New York 1986), 31–48.

29 MURGER, Préface, in: Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1851; Paris 1964), 26.

30 KARL MARX, *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* (1852), in: MEW, Bd. 8 (1960), 160.

Begriffsbestimmung als künstlerische Subkultur konnte sich erst mit dem Erfolg von Murgers Theaterstück und Roman durchsetzen, was bis in die Gegenwart eine Einschränkung auf die besondere Form der Elendsboheme gefördert hat. Ihr gingen jedoch Versuche voraus, die eigene Außen-seiterrolle durch eine metaphorische Anlehnung an das städtische Subproletariat zu umschreiben. Einen der frühesten Belege für diese Begriffsverwendung dokumentiert der Bericht des Schriftstellers Félix Pyat, dessen Beobachtungen ein hohes Maß an Genauigkeit aufweisen: »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. Ainsi, ils ont une langue à eux, un argot d'atelier, inintelligible pour le reste des humains.«³¹

Auch im Künstlermilieu überlagerte der neue, auf städtische Unterschichten ausgedehnte Sprachgebrauch den älteren, indem ›Zigeuner‹ und ›Vagabunden‹ mit anderen gesellschaftlichen Randgruppen gleichgesetzt wurden: »Quelque temps après la révolution du juillet [...] un campement des bohêmes pittoresques et littéraires menait une existence de Robinson Crusoe, non dans l'île de Juan Fernandez, mais au beau milieu de Paris, à la face de la monarchie constitutionnelle et bourgeoise.«³² Gautier nutzt hier den unausgesprochenen Gegensatz zur allgemein negativen Bestimmung von Boheme für die Abgrenzung der eigenen Position, die zusätzlich durch die inzwischen ungebräuchliche Schreibweise des Wortes mit einem ›accent circumflex‹ markiert ist. Bis zu Murgers Erfolg war diese Begriffsmodifikation offensichtlich ein

Erkennungszeichen für Insider, wie eine einschlägige Stelle bei George Sand bestätigt: »Narguons l'orgueil des grands, rions de leurs sottises, dépen-sons gaiement la richesse quand nous l'avons, reço-vons sans souci la pauvreté, si elle vient; sauvons avant tout notre liberté, jouissons de la vie quand même, et vive la bohème!«³³

Die von Murgers Erfolg bewirkte Popularisierung des subkulturellen Erkennungszeichens zeigt sich in der Aufnahme der neuen Konnotation in allgemeine Nachschlagewerke, wo sie zunächst ergänzend neben die älteren Bedeutungsschichten trat. So greifen z. B. Jules Levallois und Emile Carpentier den Begriff in ihrem *Dictionnaire universel* (1852) auf³⁴, während er noch in der dritten Auflage von Louis Nicolas Bescherelles *Dictionnaire national, ou Dictionnaire universel de la langue française* (1856) unerwähnt bleibt. Etwa gleichzeitig erfolgte eine breite Aufnahme des Bohememythos in der Malerei, wie an der Bildwürdigkeit des Sujets seit Mitte des 19. Jh. ablesbar ist. Zu den frühesten Gemälden gehört Octave Tassaerts Salonerfolg *Ein Winkel seines Ateliers* (1845), das wie sein Urheber dem direkten Umfeld der Buveurs d'eau entstammte. Doch findet sich neben der Murgerschen Elendsboheme auch der Rückgriff auf eine romantische Bildtradition, wie in Jules Emmanuel Valadons *Die künstlerische Boheme* (1857), in der die Mittelalterbegeisterung des petit cénacle und die erotischen Konnotationen der bohème galante durchscheinen. So spiegeln sich in der Boheme-Ikonographie des mittleren 19. Jh. die zwei Seiten des antibürgerlichen Mythos, die Identifikation mit Angehörigen gegenwärtiger gesellschaftlicher Randgruppen und mit einem in die Vergangenheit projizierten aristokratischen Ideal.³⁵

31 FÉLIX PYAT, *Les Artistes*, in: *Nouveau tableau de Paris au XIX^e siècle*, Bd. 4 (1834), 8f.

32 THÉOPHILE GAUTIER, *Portraits contemporains*, in: *Revue des Deux Mondes*, 1. 7. 1848, 56.

33 GEORGE SAND, *La dernière Aldini*, in: *Revue des Deux Mondes*, 1. 1. 1838, 58.

34 ›Bohème‹, in: JULES LEVALLOIS/EMILE CARPENTIER (Hg.), *Le dictionnaire universel*, Bd. 1 (Paris 1852), 652.

35 Vgl. MARILYN R. BROWN, *Gypsies and other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France* (Ann Arbor, Mich. 1985), 10ff.

III. Begriffsmodifikationen im französischen Kulturbetrieb bis zum I. Weltkrieg

1. Die Fortsetzung der Boheme-Tradition

In den 1840er Jahren bildete sich eine neue Generation von Bohemezirkeln, deren Ausgestaltung unterschiedlicher Lebensstile für die Konturen des

Begriffs in der zweiten Jahrhunderthälfte besondere Bedeutung erlangte. Einer dieser Kreise, der gegen 1843/1844 im Hôtel Pimodan, einem verlassenen Adelspalais aus dem 17. Jh., zusammenkam, wollte an das Vorbild der bohème galante anschließen. Zeitgenössische Beschreibungen³⁶ betonen die dekadente Note einer Ruine, deren Verfall die durchscheinende Pracht des Ancien régime in romantischer Weise entrückte. Charles Baudelaire, der sich aufgrund einer Erbschaft ein Appartement im Dachgeschoß des Hôtel Pimodan einrichtete, schuf ein synästhetisch komponiertes Ambiente, das undurchsichtige Fensterscheiben gegen das Eindringen der Außenwelt abschirmten. Diese Wohnungseinrichtung repräsentierte einen Ästhetizismus, der die theoretischen Forderungen der Impasse du Doyenné in ähnlicher Weise in die Wirklichkeit übersetzte, wie Borel seinerzeit die antiklassizistischen Topoi der romantischen Rebellion.³⁷ Dem von Baudelaire im Anschluß an Gautier formulierten Ideal der Künstlichkeit entsprach das persönliche Auftreten des Dichters mit seinen Widersprüchen zwischen exzessiver Eleganz und Verwilderung, die in Émile Deroys *Porträt Baudelaires* (1846) festgehalten sind. Der junge Dichter tritt in einer dem Melancholie-Gestus entsprechenden Pose auf und führt alle Requisiten des bohemischen Dandyismus vor. Welche Funktion diese Selbststilisierung haben sollte, kennzeichnet sein Freund Charles Asselineau: »Pourtant [...] ces singularités de costume, de mobilier, d'allures, ces bizarreries de langage et d'opinions, [...] n'indiquaient-elles pas déjà le parti pris de révolte et d'hostilité contre les conventions vulgaires qui éclate dans les *Fleurs du Mal*? [...] On ne posait, si pose il y a, que pour le bourgeois; et les habits funèbres et les chevelures désordonnées ne servaient que [...] d'épouvantails à l'ennemi.«³⁸ Das später als Schlagwort isolierte »épater le bourgeois« bezog sich also ursprünglich auf die Provokation, die der pseudo-aristokratische Habitus des Dandy als Verstoß gegen bürgerliche Konventionen darstellte.

Im Vorfeld der Revolution von 1848 kam es erstmals zu einer ernsthaften Politisierung der Bohème, die die Gegensätze innerhalb der unterschiedlichen Modelle bohemischer Selbststilisierung jedenfalls vorübergehend aufhob. Selbst Baudelaire wurde 1847 über Gustave Courbet in

revolutionäre Kreise eingeführt und war neben seinem Auftritt auf den Barrikaden als Herausgeber des radikalen *Salut Public* tätig. Sein politisches Engagement blieb jedoch ambivalent und scheint über eine ästhetische Begeisterung für die Revolte nicht hinausgegangen zu sein.³⁹ Als charakteristisches Beispiel für die neue Form des politisch radikalen »cénacle« kann dagegen der von Fourieristischen Idealen geprägte Kreis verstanden werden, der sich seit Beginn des Jahres 1848 in der Brasserie Andler, einem billigen Arbeiterrestaurant, einfand. Unter dem zugleich ästhetisch wie politisch verstandenen Schlagwort »Réalisme«, das Champfleury erstmals am 21. September 1850 in *L'Ordre* benützte, wurde er zum Sammelbecken der Anhänger des Malers Gustave Courbet, der sich in Anspielung auf den handwerklichen Charakter seiner anti-idealistischen Kunst mit Vorliebe als »maître peintre« ansprechen ließ, wodurch er zugleich die pseudo-proletarische Selbstinszenierung der Zusammenkünfte unterstrich. Die inzwischen erfolgte Politisierung des Bohèmebegriffs spiegelt sich in Courbets Selbstbeschreibung: »Dans notre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage; il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies; il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien.«⁴⁰

In der Auswahl ihres Treffpunkts wie in vielen anderen Attributen oppositionellen Künstlertums folgte die Gruppe um Courbet dem Vorbild der Murgerschen Elendsbohème, mit der sie durch einzelne ihrer Mitglieder auch unmittelbar verbun-

36 Vgl. ROGER DE BEAUVOIR, *Les mystères de l'Île St.-Louis. Chroniques de l'Hôtel Pimodan* (Paris 1859).

37 Vgl. BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, in: BAUDELAIRE, Bd. 2 (1976), 493–496.

38 CHARLES ASSELINEAU, *Charles Baudelaire. Sa vie et son œuvre* (1869), hg. v. J. Crépet/C. Pichois (Paris 1953), 66, 71.

39 Vgl. JULES CHAMPFLEURY, *Rencontre de Baudelaire*, in: Champfleury, *Souvenirs et portraits de jeunesse* (Paris 1872).

40 GUSTAVE COURBET an Francis Wey (10. 3. 1850), in: G. Riat, *Gustave Courbet peintre* (Paris 1906), 80, 82.

den war.⁴¹ Über diese Traditionslinie wollte sie an den Gestus des libertären Widerstandes anschließen, der für den Entstehungsmoment der künstlerischen Subkultur im Umfeld der Julirevolution charakteristisch gewesen war. Courbets *Selbstbildnis mit Pfeife* (1849) identifiziert den Künstler durch den zerzausten Bart, das ungebändigte Haar und die Tabakspfeife mit diesen ›revolutionären‹ Attributen der frühen Boheme. Öffentlicher Tabakkonsum galt auch Mitte des 19. Jh. noch als Ausdruck radikaler politischer Sympathien, während, im Sinne von Baudelaires *Les paradis artificiels. Opium et haschisch* (1860), der Genuß halluzinogener Drogen eher für den Rückzug in einen gesellschaftlich akzeptierten Eskapismus im Stil des Hôtel Pimodan stand.⁴²

2. Modifikationen des Bohemebegriffs nach 1850

Mit dem Erfolg von Murgers Roman ergoß sich eine ganze Welle autobiographischer Erinnerungen der ersten Bohemegeneration über den Buchmarkt. Sie erreichte ihren Höhepunkt im Anschluß an das pompöse Begräbnis Murgers (1861), das zu einer Selbstbestätigung des literarischen Establishments geriet. Die bei diesen Autoren übliche Idealisierung der eigenen Jugend provozierte eine heftige Reaktion, aus der auch verschiedene literarische Versuche hervorgegangen sind, den Bohemebegriff neu zu besetzen. So verstand sich etwa Baudelaires Aufladung des Begriffs »saltimbanque«⁴³ als ein Gegenentwurf zur nostalgischen Verklärung der frühen Boheme. Mit dem Terminus wurden wandernde Straßenartisten und Schausteller aus der Grauzone zwischen Zirkusmilieu und Bettlertum bezeichnet, so daß eine Analogie zur Begriffsbildung der früheren Boheme nahelag. Für den wahren Künstler reklamierte Baudelaire die Risikobereitschaft des Akrobaten, der sein Leben täglich aufs Spiel setzt, um seinen Auftritt zu

vervollkommen, und doch von seinem Publikum als Außenseiter verfolgt wird. In *Bohémiens en voyage* und *Le vieux saltimbanque* (1861) bringt er diese Auffassung zum Ausdruck. Zeichen seiner eigenen künstlerischen Risikobereitschaft war die Verurteilung wegen *Les Fleurs du Mal* (1857), mit der der Dichter über einen engeren Kreis hinaus bekannt wurde. Ausgehend von diesem Vorbild konnte die kalkulierte Konfrontation mit der gesellschaftlichen Ordnung zu einer Karrierestrategie werden, da jede repressive Reaktion die Erwartung bestätigte, daß der moderne Künstler sich nur in einem unauflösbaren Antagonismus zum Publikum bewähren könnte.⁴⁴

Gleichzeitig führte der sozialistische Schriftsteller Jules Vallès, der später der Commune als Erziehungsminister diente, mit seinem Werk *Les réfractaires* (1865) einen neuen Terminus in die kritische Debatte um die erste Bohemegeneration ein, deren antibürgerlicher Pose er einen authentischen Widerstand gegen die bürgerliche Gesellschaft entgegenstellen wollte. Der Begriff ›réfractaire‹ hatte den ursprünglichen Bohemebegriff zur Kennzeichnung der städtischen Unterschicht ersetzt, die ein prekäres Dasein jenseits der Arbeitsgesellschaft führte und für Aufstandsbewegungen als mobilisierbar galt. Vallès entwarf in seinen Romanen einen intellektuellen Aussteiger, der sich einer Gruppe von Straßenakrobaten anschließt, und politisierte damit Baudelaires »saltimbanque«. Der neue Begriff ließ sich im Kunstbetrieb hervorragend instrumentalisieren, insofern er dem Künstler eine politische Märtyrerrolle zubilligte, während dieser die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums auf sich lenken konnte. Die Prozesse gegen die literarische Innovation in den 1850er Jahren können noch als eine Repressionsstrategie des autoritären Staates verstanden werden, die von den betroffenen Autoren nicht aktiv heraufbeschworen wurden und deren rufschädigenden Einfluß sie durchaus fürchteten. Dagegen war die Strategie des Malers Edouard Manet in den 1860er Jahren, seine Karriere auf provozierenden Einsendungen für den Salon aufzubauen, ein kalkulierter Versuch, sich den in solchen Prozessen üblichen Pornographievorwurf zu Nutze zu machen.

Innerhalb des Kunstbetriebs war diese Strategie durch Courbet vorgeprägt, der die kalkulierte Zu-

41 Vgl. EASTON (s. Anm. 16), 136 ff.

42 Vgl. TIMOTHY J. CLARK, *Der absolute Bourgeois* (1973; Reinbek 1981), 9 f., 44 ff.

43 BAUDELAIRE, *Les Martyrs ridicules* par Léon Cladel (1861), in: BAUDELAIRE, Bd. 2 (1976), 183.

44 Vgl. FREDERICK WILLIAM JOHN HEMMINGS, *Culture and Society in France 1848–1898* (London 1971), 58 ff.

rückweisung seiner überdimensionierten Beteiligung an der Weltausstellung von 1855 zu einer Konfrontation mit der staatlichen Kunstaufsicht und als Rechtfertigung einer kommerziellen »exposition payante«⁴⁵ nutzte. Während Courbets Bemühungen, die Rolle eines politischen Märtyrers einzunehmen, wegen ihrer kommerziellen Nebenabsichten selbst von seinen Anhängern skeptisch beurteilt wurden, beanspruchte Manet für sich eine Naivität im Umgang mit dem feindlichen Publikum, die offenbar dem »saltimbanque« entsprechen sollte, obwohl sie sogar Baudelaire übertrieben erschien. Denn sowohl *Das Frühstück im Grünen*, das er 1863 im *Salon des refusés* zeigte, wie die Zusammenstellung des Kurtisanenporträts *Olympia* mit dem Gemälde *Jesus wird von den Soldaten verspottet* im Salon von 1865 waren zielgerichtete Akte der symbolischen Aggression, die durch Anspielungen auf klassische Topoi der Kunstgeschichte noch verschärft wurden.⁴⁶ Nach dem wenig erfolgreichen Versuch, anlässlich der Weltausstellung von 1867 Courbets Einzelausstellung für sich selbst zu wiederholen, entschloß sich Manet schließlich, mit der *Erschießung Maximilians* (1868) ein politisch brisantes Thema aufzugreifen, das tatsächlich eine drastische Reaktion der Zensurbehörde provozierte.

3. Die Avantgarde als Erbe der Boheme

Der Austauschbarkeit der neuen Begriffe entsprach ihre zunehmende Ablösung von spezifischen Formen der Selbststilisierung. Wie Manet folgte die Mehrzahl seines Kreises im Café Guerbois der Tradition des Dandyismus, einzelne Mitglieder orientierten sich jedoch am Vorbild der Elendsboheme in der Nachfolge von Courbets Brasserie Andler, und diese Vermischung setzte sich nach 1870 im impressionistischen Zirkel des Café de la Nouvelle Athènes wie in den Zusammenkünften des literarischen Symbolismus fort. Die Zuordnung jedes dieser Lebensstile zu einer bestimmten Modifikation des Bohemebegriffs, die eine Gegenüberstellung des ästhetizistischen saltimbanque und des engagierten réfractaire noch idealtypisch anbot, hatte sich in dem Maße abgeschliffen, in dem die traditionellen Provokationsstrategien ihre Wirkungs-

kraft verloren hatten und zu festen Stereotypen des künstlerischen Milieus geronnen waren.

Eine mögliche Alternative, die Künstlern Ende des 19. Jh. zu Verfügung stand, wenn sie den ursprünglichen Impuls der Boheme aktualisieren wollten, war eine Radikalisierung der Dissoziation von gesellschaftlichen Normen, die in ihrer Konsequenz die Formen bohemischer Selbststilisierung hinter sich ließ. Vorbildhaft für diese Strategie war der Topos des poète maudit, wie er im Umfeld des frühen Symbolismus von Paul Verlaine geprägt worden ist. Jenseits aller pathologischen Züge einer individualpsychologischen Disposition war dem Dichter die Publikumsreferenz seiner Selbststilisierung vollständig bewußt, wie sein Kommentar zum Erfolg der namensgebenden Gedichtedition *Les poètes maudits* (1884) bestätigt.⁴⁷ Im Habitus des poète maudit wiederholte sich ein Prozeß der Übersetzung von älteren literarischen Topoi in die Lebenspraxis, wie er analog schon in den beiden vorangegangenen Bohemegenerationen zu beobachten war. Obwohl Verlaine sich vom konventionellen Bohemebegriff distanziert hat, zeichnet sich in seinen eigenen Versuchen einer Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Leben die Herkunft aus dieser Tradition deutlich ab. An die Stelle sexueller Freizügigkeit trat die offen zur Schau gestellte Homosexualität, an die Stelle eskapistisch oder inspiratorisch genutzter Narkotika der autodestruktive Alkoholismus, an die Stelle der Verachtung von bürgerlichen Sicherheiten eine zugleich emotionale wie soziale Bindungsunfähigkeit, die in einer Kette von privaten Katastrophen endete und alle Versuche einer Gruppenbildung unmöglich werden ließ. Mit der asozialen Destruktivität und Gewaltbereitschaft der poètes maudits ist die Grenze der bloß symbolischen Aggression überschritten. Im Ideal der Weltflucht, das mit einem Rückzug in die Provinz oder durch exotische Reiseziele eingelöst werden konnte, wird die subkulturelle Gemeinschaft auf-

45 Vgl. OSKAR BÄTSCHMANN, *Ausstellungskünstler. Kunst und Karriere im modernen Kunstsystem* (Köln 1997), 124.

46 Vgl. CHARLES ROSEN/HENRI ZERNER, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art* (London 1984), 133 ff.

47 Vgl. SEIGEL (s. Anm. 28), 256f.

gekündigt zugunsten eines künstlerischen Einzelgängertums, dessen Drang nach individueller Selbstentfaltung zur Selbstzerstörung führen muß.

Dieser Bedeutungswandel spiegelt sich im Erfolg eines neuen Terminus, der im Umkreis des späteren Symbolismus und Postimpressionismus an die Stelle der Boheme getreten ist. Mit der endgültigen Auflösung der »alleanza di radicalismo politico e di radicalismo artistico«⁴⁸ (Einheit von künstlerischem und politischem Radikalismus) in den Jahren nach 1880 emanzipierte sich die neue Konnotation der Avantgarde zunehmend von dem ursprünglich politischen Begriff, den sie schließlich vollständig verdrängt hat. Vielen frühen Vertretern der Avantgarde bot der Topos des poète maudit eine Identifikationsfigur an, von dem sie zumindest einzelne Elemente in ihre Lebensführung zu integrieren versuchten. Paul Gauguins Südseereise (1891–93) gehört ebenso hierher wie Vincent van Goghs Selbstverstümmelung (1888), die dazu beitrug, ihn zum Archetyp des künstlerischen Außenseiters im 20. Jh. zu machen.⁴⁹ Die Attraktivität einer solchen Selbststilisierung lag nicht zuletzt in der Spekulation auf eine breitere Öffentlichkeit, unabhängig von dem tatsächlich erreichbaren kommerziellen Erfolg. In Frankreich trat die Avantgarde das Erbe der Boheme an, nicht nur indem sie manche der bohemetypischen Elemente in ihrem Lebensstil aufgriff, sondern auch durch den kontinuierlichen Bezug auf die Topoi des verkanteten und angefeindeten Künstlers, der sich in einen prinzipiellen Widerspruch zur öffentlichen Meinung begeben muß. Sie konnte dabei auf Modelle künstlerischer Außenseiterschaft zurückgreifen, die die spätere Boheme verfügbar gemacht hatte. Außerhalb des engeren Avantgardemilieus überdauerte die Pariser Boheme den Epochenwechsel des 1. Weltkrieges als stereotype Lebensform, die sich

bis weit ins 20. Jh. hinein reproduzierte, nachdem sie zum vielbesuchten Touristenereignis geworden war. Sie leistete keine wesentliche Modifikation des Begriffs mehr, wurde aber zum Vorbild einer Vielzahl von neuen Bohemegruppen, die sich inzwischen in den Großstädten Europas und der Vereinigten Staaten zusammenfanden.

IV. Der Bohemebegriff in der deutschen Kulturpublizistik seit Ende des 19. Jahrhunderts

1. Französische Kultur als Vorbild und Gefahr

Seit dem 18. Jh. erlebte das Wort ›Zigeuner‹ im deutschen Sprachraum eine analoge Bedeutungsverschiebung, wie sie am Beispiel des französischen ›bohémien‹ verfolgt werden kann. Der Identifikation von Künstlern mit den ethnischen Außenseitern folgte eine positive Besetzung des Begriffs, die sich auch auf die soziale Unterschicht der Landstreicher ausdehnte, wobei die affirmative Selbstbezeichnung von Schriftstellern als »geistige Vagabonden«⁵⁰ erstmals in den 1840er Jahren neben einer dominanten negativen Konnotation auftritt, die der gleichzeitigen französischen Verwendung von ›bohème‹ entsprach. Da ihnen die französischen Differenzierungsmöglichkeiten durch Akzentsetzung nicht zur Verfügung standen, markierten deutsche Schriftsteller, die sich dieses Identifikationsmusters bedienen wollten, ihre abweichende Verwendung oft durch erläuternde Zusätze wie »Kunstzigeunerthum«⁵¹ oder griffen auf das weniger stark abwertende ›Taugenichts‹ zurück, das Joseph von Eichendorff durch seinen Roman *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) populär gemacht hatte. Diese eigenständige Begriffsentwicklung verhinderte in der zweiten Jahrhunderthälfte lange Zeit das Eindringen des französischen Lehnwortes ins Deutsche, wie sich an der Editions-geschichte von Murgers auch hier begriffsgeschichtlich indikativem Roman ablesen läßt. Die erste deutsche Übersetzung erschien fast zeitgleich mit der französischen Ausgabe 1851 unter dem Titel *Pariser Zigeunerleben* und bestimmte damit beinahe sämtliche, noch im 19. Jh. publizierten Ausgaben.

48 RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (London 1968), 24.

49 Vgl. ANTONIN ARTAUD, *Van Gogh, der Selbstmörder durch die Gesellschaft* und andere Texte über Baudelaire, Coleridge, Lautréamont und Gérard de Nerval, hg. v. F. Löchler (München 1988).

50 MAX STIRNER, *Der Einzige und sein Eigentum* (Berlin 1845), 134.

51 HEINRICH HEINE, *Über Deutschland* (1835), in: Heine, *Sämtliche Werke*, Bd. 6 (Hamburg 1861), 249.

Erst 1906 erschien eine deutsche Übersetzung von Felix Paul Greve unter dem Titel *Die Bohème. Pariser Künstlerroman*, die sich schließlich Mitte der zwanziger Jahre durchsetzte.

Belegt diese späte Anpassung des Murger-Titels die Fortdauer einer eigenständigen Begriffsbildung, so findet sich Boheme als Lehnwort in seiner modernen Bedeutung seit den 1860er Jahren zunächst nur in Berichten über das Künstlermilieu in Paris, auf die es im herrschenden Sprachgebrauch lange Zeit beschränkt blieb.⁵² Das dabei geprägte Bild französischer Kultur beinhaltete von vornherein die Ambivalenz, als bewundertes Vorbild und schleichende Gefahr wahrgenommen zu werden, in der die Faszination der Metropole mit Ängsten vor der modernen Großstadt konkurrierte. Die Verwendung der französischen Terminologie für einen einheimischen Zusammenhang beginnt Anfang der 1880er Jahre bei deutschen Anhängern des Naturalismus, die das Lehnwort im Zuge der Rezeption ihrer französischen Vorbilder erstmals als Selbstbezeichnung aufgegriffen haben, um eine bewußte Aneignung bohemischer Lebensstile aus Paris zu kennzeichnen. Daß das Vorbild von Murgers Roman, dessen Neuübersetzung 1882 erschien, für diese Rezeption maßgeblich war, bestätigen literarische Nachahmungsversuche, die den Titel der deutschen Übersetzung aufgreifen oder in denen der Held seine Lebenswelt mit den Namen aus Murgers Roman ausstaffiert. Als Beispiele hierfür seien Hans R. Fischers *Berliner Zigeunerleben* (1890) und Otto Julius Bierbaums *Stilpe* (1897) zu nennen.

Dementsprechend fand der neue Begriff Aufnahme in Daniel Sanders *Verdeutschungswörterbuch* (1884), wo erstmals auf einen Parisbezug verzichtet wurde. Auch im *Encyclopädischen Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache* (1899) wird Boheme allgemein als »zigeunernde, bummelnde Literaten- und Künstlerwelt«⁵³ definiert. In den Jahren um 1900 trat Boheme im allgemeinen Sprachgebrauch als erste Wahl an die Stelle seiner älteren deutschen Parallelen, unabhängig davon, ob es sich dabei um Selbstcharakterisierungen, antibohemische Stellungnahmen oder erste literarhistorische Versuche einer Rückprojektion bis in die Zeit des Sturm und Drang handelte.

2. Ausbildung von Bohemezirkeln in Berlin und München

Die naturalistischen und neuromantischen Zirkel, die sich in Berlin während der 1880er und 90er Jahre bildeten, folgten relativ treu dem Vorbild der Murgerschen Elendsboheme, von Treffpunkten in einfachen Kaffeehäusern und Bierkneipen bis hin zu sexuellen Exzessen und öffentlicher Ruhestörung. Schon für Julius Bab war der Begriff vollständig auf diese Erscheinungsform begrenzt: »Was sich an Zigeunertum doch so reichlich in ihrem Kreise fand, das brachte außer jenen typischen Faktoren: dem rebellischen Geist und der materiellen Misere schon das wildflatternde Temperament ihrer jungen Freunde mit sich.«⁵⁴ Dieser eingeschränkten Rezeption entsprach die Abwesenheit von Merkmalen der Dekadenz in Berlin, wo weder die Lebensform des Dandy noch der theoretische Anspruch des Ästhetizismus Fuß fassen konnten. Dagegen blieben Verbindungen zu sozial-revolutionären Positionen immer stark, zunächst als Sympathie für die verfolgte Sozialdemokratie, die nach Aufhebung der Sozialistengesetze (1890) auf den anarchistischen Extremismus überging.⁵⁵

Als charakteristischer Treffpunkt der Berliner Boheme kann der Kreis von Dichtern und Kunstkritikern gelten, der sich seit 1892 um den deutsch-polnischen Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski im Schwarzen Ferkel einfand. Den Zirkel kennzeichnete eine pseudo-proletarische Selbststilisierung, deren Zentrum ein exzessiver Alkoholkonsum einnahm.⁵⁶ Blieb das Verhalten im Schwarzen Ferkel im Rahmen tradierter Boheme-Auffassungen, so ließ die Schärfe seiner gesell-

52 Vgl. HELMUT KREUZER, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart 1968), 11.

53 »Bohème«, in: EDUARD MURET/DANIEL SANDERS, *Encyclopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache*, Bd. 1 (Berlin 1899), 372.

54 JULIUS BAB, *Die Berliner Bohème* (1904; Paderborn 1994), 35.

55 Vgl. RICHARD HAMANN/JOST HERMANN, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 2 (Berlin 1959), 65–71.

56 Vgl. STANISLAW PRZYBYSZEWSKI, *Erinnerungen an das literarische Berlin* (München 1965).

schaftlichen Dissoziation erkennen, daß Przybyszewski die geläufige Murger-Rezeption hinter sich gelassen hatte. Seine selbstzerstörerische Lebensweise und ein Hang zu neuromantischer Mystik erinnerten schon literarisch gebildete Zeitgenossen an das Vorbild des *poète maudit*.

Der Münchner ›Vorortboheme‹ im damals noch ländlich geprägten, jedoch nahe von Universität und Kunstakademie gelegenen Schwabing eignete schon um 1900 ein bis heute wirksames Image der permanenten Karnevalsstimmung, das sie deutlich von ihrem Berliner Pendant abhob. Dieser Schwabing-Mythos hatte seinen Ausgangspunkt in einer gewissen Verspätung und bezog sich auf die Rezeption jüngerer, bereits der Dekadenz verpflichteter Vorbilder, die dem Begriff von vornherein eine individualanarchistische Note schrankenloser Selbstverwirklichung verliehen, die in Bildern ausgelassener Fröhlichkeit und libidinöser Exzesse kodifiziert wurde. Erich Mühsams Definition setzt sich nach seinen Münchner Erfahrungen entsprechend radikal vom Murgerstereotyp ab: »Weder Armut noch Unstetigkeit ist entscheidendes Kriterium für die Boheme, sondern Freiheitsdrang, der den Mut findet, gesellschaftliche Bindungen zu durchbrechen, und sich die Lebensform zu schaffen, die der eigenen inneren Entwicklung die geringsten Widerstände entgegensetzt.«⁵⁷

Diese Bedeutungsverschiebung läßt sich auch an der in München bevorzugten Form bohemischer Selbststilisierung ablesen, dem Dandyismus, der zusammen mit dem ererbten Wohlstand, über den viele Vertreter der Münchner Gegenkultur verfügten, zur Entstehung einer deutschen »*Bohème dorée*«⁵⁸ beitrug. Stefan George konnte als vollkommene Angleichung der eigenen Identität an ein

Ideal der Selbstästhetisierung gelten. Im Gegensatz zu Przybyszewskis Verlaine-Rezeption war ihm 1889 die Aufnahme in den Dienstagskreis Stéphane Mallarmés und eine Kenntnisnahme der dort üblichen Selbstkultivierung gelungen. Die Rezeption des französischen Ästhetizismus ging einher mit einer religiösen Aufladung des Bohemebegriffs durch neuheidnische, mystische oder synkretistische Elemente, wie sie für den Kreis der Kosmiker charakteristisch waren, der sich Mitte der 1890er Jahre in Schwabing herausbildete und an dem neben George weitere neuromantische Dichterspropheten beteiligt waren. In dieser heterogenen Runde, aus der schließlich der George-Kreis hervorgegangen ist, nachdem die Gruppe 1904 auseinandergebrochen war, koexistierten präfaschistische Germanenphantasien, die dekadente Identifikation mit der römischen Antike, ein mystischer Katholizismus und matriachale Mythologeme.⁵⁹ Verbindendes Merkmal dieser widersprüchlichen Gedankenexperimente war ihre Relevanz für die Begründung vitalistischer Gemeinschaftsideale. Mit ihrer Rolle als Mutter eines unehelichen Kindes in wechselnden Lebenspartnerschaften entsprach Franziska Gräfin zu Reventlow einem solchen lebensreformerischen Ideal als »heidnische Heilige«⁶⁰ in besonderem Maße.

3. Die Avantgarde als Gegner der Boheme

Trotz der Entlehnung unterschiedlicher literarischer Modelle aus Frankreich unterschied sich die deutsche Boheme erheblich von ihren französischen Vorbildern. War dort der bohemische Habitus grundsätzlich auf das großstädtische Lebensumfeld beschränkt, so finden sich in Deutschland nicht nur viele Mitglieder der Boheme in suburbanen Künstlergemeinschaften, sondern zudem in enger Verbindung zu Projekten der Lebensreformbewegung.⁶¹ Sie nahmen Anteil an einem weiten Spektrum innerbürgerlicher Selbstkritik, von der Erprobung naturgemäßer Ernährungsformen und Lebenspraktiken bis zur exemplarischen Verwirklichung sozialer Utopien. Diese Überschneidung künstlerischer Subkultur mit außerkünstlerischen Reformprojekten hat einerseits die spezifisch deutsche Form der Vorort-Boheme hervorgebracht, andererseits die semantische Kontamination des

57 ERICH MÜHSAM, Unpolitische Erinnerungen (1927–29), in: Mühsam, Unpolitische Erinnerungen (Berlin 1958), 28.

58 KURT MARTENS, Schonungslose Lebenschronik, Bd. I (Wien 1921), 155.

59 Vgl. RICHARD FABER, Männerrunde mit Gräfin. Die ›Kosmiker‹ und Franziska zu Reventlow (Frankfurt a. M. 1994).

60 FRANZISKA ZU REVENTLOW, Tagebücher 1895–1910, hg. v. E. Reventlow (Frankfurt a. M. 1976), 180.

61 Vgl. CORONA HEPP, Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegungen nach der Jahrhundertwende (München 1992), 75–88.

Begriffs mit der Vorstellung eines ästhetisch unproduktiven Lebenskünstlers befördert.⁶² Bereits die Rezeption des Bohemetopos in Kreisen des frühen Berliner Naturalismus mündete in ein Gemeinschaftsprojekt mit ausgeprägt lebensreformerischen Zügen, dessen Ausgangspunkt eine anfangs nur vage artikuliert Großstadtfeindschaft bildete. Die Zweckgemeinschaft der Schriftsteller Julius und Heinrich Hart, die sich 1888 entschlossen, in eine der neuerdings durch die S-Bahn erschlossenen Stadtrandgemeinden am Müggelsee, nach Friedrichshagen, überzusiedeln, verwandelte sich jedoch unter dem Einfluß einer naturmystischen Zivilisationskritik in eine sozialreformerische Landkommune, die schließlich als Die neue Gemeinschaft (1899) sogar den Anspruch einer religiösen Erneuerungsbewegung erhob.⁶³ Sie bereitete den Weg für ein weitaus ambitionierteres Projekt der Verknüpfung von bohemischer Selbststilisierung und Lebensreform, die genossenschaftlich organisierte Gemeinschaftssiedlung Monte Verità, die 1901 in der Nähe des Lago Maggiore entstand und sich zum wichtigsten Schnittpunkt zwischen der gesellschaftlichen Reformbewegung und einer breiten bürgerlichen Öffentlichkeit entwickelte. Das zivilisationskritische Programm, das Vegetarismus mit religiös grundiertem Kulturpessimismus verband, traf nicht nur ein verbreitetes ›Unbehagen in der Kultur‹, sondern übte ein hohes Maß an Anziehungskraft auf die Münchner Boheme aus, auf Angehörige der ›Bohème dorée‹ ebenso wie auf Vertreter eines politischen Anarchismus. Der Erfolg des Projektes trotz dieser Gegensätze wird vor dem Hintergrund einer fundamentalen Übereinstimmung verständlich, die zwischen dem Habitus der Boheme und dem außerästhetischen Reformismus bestand, da beide auf eine dramatische, nach außen gerichtete Selbstinszenierung angewiesen waren.

Der zivilisationskritische Grundton der lebensreformerischen Gemeinschaftsexperimente verweist auf die Bedeutung, die einem anti-urbanen Kulturpessimismus innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft zukam. Der Topos der modernen Großstadtkultur, der auch innerhalb der künstlerischen Subkultur als Feindbild diente, richtete sich in noch stärkerem Maße gegen die Boheme selbst, die in kulturpessimistischen Pamphleten oft als

Kronzeuge fortschreitender Entartung angerufen wurde: »Der Volksgeist verräth eine tiefe Ahnung des wirklichen Zusammenhanges der Dinge, wenn er für derartige ästhetische Lungerei das Wort Tagdieb findet. Denn der berufsmäßige Diebstahl und der unüberwindliche Hang zum schwatzenden, geschäftigen und wichtigthuenden Müßiggange fließen aus derselben Quelle, aus der angeborenen Schwäche des Gehirnes.«⁶⁴ Die französische Herkunft von Begriff und Phänomen verstärkte diese Vorbehalte noch, da man darin eine gefährliche Überfremdung beobachten konnte, der völkisch-nationale Kulturkritiker eine Rückbesinnung auf eigenständige Traditionen entgegensetzen wollten.⁶⁵ Vor diesem Hintergrund ist es verständlich, daß sich die Anhänger moderner Kunst in Deutschland nicht mit dem Habitus der Boheme identifizieren wollten. Schon die integrativen Sessionsverbände, die innerhalb ihrer Mitgliedschaft unterschiedliche ästhetische Fraktionen duldeten, um der anti-traditionalistischen Kunst eine effektive Interessenvertretung zu geben, unterschieden sich von den antagonistisch angelegten französischen Gruppenbildungen. Die dort versammelten Künstler beabsichtigten weder in ihren Werken noch in ihrer Lebensführung eine Provokation, konnten jedoch nicht verhindern, daß ihnen von konservativen Kritikern die selben Überfremdungsvorwürfe gemacht wurden, die diese auch gegen die Boheme richteten. Tatsächlich bestätigte sich ihre konsensorientierte Strategie, da es den modernen Kunstströmungen um die Jahrhundertwende gelang, die Anerkennung eines einflußreichen Teils der bürgerlichen Öffentlichkeit zu gewinnen.⁶⁶ Selbst die Expressionisten, die vor dem 1. Weltkrieg vom offiziellen Kulturbetrieb

62 Vgl. REINHARD BAUER/ELISABETH TWOREK, Schwabing. Kunst und Leben um 1900 [Ausst.-Kat.] (München 1998).

63 Vgl. WILLIAM R. CANTWELL, The Friedrichshagener Dichterkreis. A Study of Change and Continuity in the German Literature of the Jahrhundertwende (Ann Arbor, Mich. 1980).

64 MAX NORDAU, Entartung (Berlin 1892), 184.

65 Vgl. ARTHUR MOELLER VAN DEN BRUCK, Nationalkunst für Deutschland (Berlin 1909).

66 Vgl. THOMAS NIPPERDEY, Wie das Bürgertum die Moderne fand (Berlin 1988).

fast vollständig ausgeschlossen war, verzichteten auf bohemetypische Provokationsstrategien in der eigenen Lebensführung. Ihr Gestus der ästhetischen Rebellion blieb auf die künstlerische Arbeit beschränkt und zielte im Grunde auf die Anerkennung desselben bürgerlichen Publikums, gegen dessen vermeintlichen Traditionalismus er sich richtete. Wurden solche Hoffnungen zunächst durch die vehemente Ablehnung expressionistischer Kunst getrübt, so bestätigten sie sich in der frühen Musealisierung der Avantgarde nach dem 1. Weltkrieg. In Deutschland trat die Avantgarde nicht als Erbe der Boheme auf, wie dies in Frankreich der Fall war, sondern stand auf Seiten ihrer Gegner, die eine gesellschaftliche Erneuerung auf der Basis einer konservativen Kulturrevolution erstrebten.

V. Übernahme des Bohemebegriffs im englischsprachigen Kulturraum

1. Begriffsentlehnung aus Frankreich

Anders als im deutschen Sprachraum standen dem französischen Bohemebegriff bei seiner Übernahme in die angelsächsische Kulturpublizistik um die Mitte des 19. Jh. keine Schwierigkeiten im Wege. Eine eigenständige Begriffserweiterung des englischen »gypsydom« war im Gegensatz zum deutschen »Zigeuner« vergleichsweise gering entwickelt und gleichzeitig verbreitete sich eine genaue Kenntnis französischer Verhältnisse frühzeitiger, seit englische Künstler nach dem Ende der napoleonischen Kriege einen längeren Aufenthalt in Paris für die Abrundung ihrer Ausbildung als

erforderlich erachteten. Besonders in den Jahren nach 1830 schwoll der Zustrom aus der angelsächsischen Bildungselite nach Paris an, wie er sich in Reiseberichten für den heimischen Markt spiegelt, auf dem sich englischsprachige Leser in kurzem zeitlichen Abstand über die neuesten Entwicklungen in Frankreich informieren konnten.⁶⁷ Von dieser aktuellen Berichterstattung profitierte auch die Kenntnisnahme von Pariser Bohemephänomenen, die beinahe zeitgleich mit der französischen Öffentlichkeit erfolgte, wie im Fall der *Jeunes-France*, über deren unkonventionelle Lebensführung die amerikanische Reiseschriftstellerin Frances Trollope bereits 1836 berichtete⁶⁸, während englische Leser für die geringe Verspätung von William M. Thackerays *Paris Sketchbook* (1840) durch eine um so kenntnisreichere Darstellung entschädigt wurden. Beide Autoren zeigten sich von den Verhaltensmustern der Pariser Künstlerschaft, für die es zu diesem Zeitpunkt zu Hause keine Entsprechung gab, zugleich abgestoßen und fasziniert, womit sie die Reaktion ihres Lesepublikums korrekt antizipiert haben dürften.

Daher ist verständlich, warum sich die neue Begriffserweiterung zur Kennzeichnung der künstlerischen Subkultur in England praktisch zeitgleich mit ihrer Prägung in Frankreich durchgesetzt hat. Bereits im Erscheinungsjahr der vollständigen Buchausgabe von Murgers Roman (1851) verwendet Charles Dickens in seinem Tagebuch die bis heute geläufige, anglierte Form des französischen Terminus in deutlicher Anspielung auf dessen Herkunft aus dem traditionellen Zigeunerbegriff: »The true modern Bohemian is not the wild, wandering, adroit, unprincipled, picturesque vagabond, who has been the delight of the poet, the novelist, and the painter for ages [...] yet he bears many points of resemblance. [...] Although neither a gypsy nor a mountebank, he is wild and wandering, occasionally mysterious, often picturesque, and not seldom, I am afraid, unprincipled. [...] In a word, the Parisian Bohemians of today are a tribe of unfortunate artists of all kinds [...] who haunt obscure cafés in all parts of Paris, but more especially in Quartier Latin.«⁶⁹ Thackeray dagegen, dem die englische Lexikographie die erstmalige Verwendung dieser Terminologie zuschreibt, scheint bei der Charakterisierung einer Protagonien-

67 Vgl. PATRICK BRANTLINGER, *Bohemia versus Grub Street. Artist's and Writer's Communities in Nineteenth-Century Paris and London*, in: *Mosaic* 16 (1983), 31 ff.

68 Vgl. FRANCES TROLLOPE, *Paris and the Parisians in 1835* (New York 1836), 58 f.

69 CHARLES DICKENS, *The True Bohemians of Paris* (1851), in: *Household Words. A Weekly Journal conducted by Charles Dickens*, Bd. 4 (Leipzig 1851), 190 ff.

stin seines 1847/1848 serialisierten Romans *Vanity Fair* noch den älteren französischen Gebrauch ohne Bezug zum Künstlermilieu vor Augen gehabt zu haben: »She was of a wild, roving nature, inherited from father and mother, who were both Bohemians, by taste and circumstance.«⁷⁰

Während jedoch in Deutschland auf die deutlich spätere Rezeption der französischen Terminologie schon bald ihre Übertragung auf einheimische Verhältnisse folgte, deutet bereits Dickens' Umschreibung an, daß ihre Verwendung in England während des 19. Jh. fast ausschließlich auf die Darstellung der französischen Hauptstadt beschränkt blieb. Dort suchte man eine in ihrer moralischen Fragwürdigkeit anziehende Gemeinschaft mit künstlerisch gesonnenen Existenzen oder verdammte deren Leichtlebigkeit, während ein allgemeiner Konsens darüber bestand, daß das Phänomen in London weder möglich noch wünschenswert wäre. Die Vorstellung, eine Paris vergleichbare künstlerische Subkultur habe in England nicht existiert, setzt sich bis in die Gegenwart fort und hat eine breitere Auseinandersetzung mit der englischen Begriffsgeschichte bis heute verhindert. Selbst die klassische englische Übersetzung von Murger⁷¹ unterdrückt den Bohemebegriff im Titel zugunsten desselben Paris-Bezuges, auf den bereits Dickens insistiert hatte, und kaum eine Passage dieses Buches wurde so oft zitiert wie Murgers lokalpatriotisches Statement, daß die Boheme nur in Paris möglich sei. Abweichende Stimmen (wie z. B. Arthur Ransomes *Bohemia in London* von 1907) finden sich erstmals in den Jahren nach 1900 im Zuge einer verstärkten Rezeption von Ausdrucksformen der französischen Dekadenz, ohne daß sie sich jedoch gegenüber der dominanten Begriffsbeschränkung durchsetzen konnten.

2. Boheme versus Grub Street

Besondere Vorbehalte haben die Ausbildung einer Londoner Boheme im 19. und frühen 20. Jh. weitgehend verhindert. Dabei mangelte es weder an marginalisierten Künstlern noch an spezifisch künstlerischen Entfremdungserfahrungen. Sie wurden jedoch in der Regel individuell kompensiert, meist im Rückgriff auf elitäre Formen der

Selbststilisierung, für die die aristokratische Tradition der Exzentrität geeignete Muster anbot, die aufgrund ihrer sozialen Herkunft mit einem hohen Maß an gesellschaftlicher Akzeptanz verbunden waren. Demgegenüber bildete Marginalisierung selten den Ausgangspunkt für künstlerische Gruppenbildungen, weder in der hochviktorianischen Pre-Raphaelite Brotherhood, noch in der edwardianischen Bloomsbury Group. Innerhalb dieser Zirkel fand sich daher wenig Resonanz für bohemetypische Formen der Selbststilisierung. Neben der individuellen Kultivierung von Außenseiterpositionen stellte jedoch die Identifikation der Boheme mit einem seit dem 18. Jh. in der englischen Kulturkritik verankerten Topos des literarischen Untergrundes eine unüberwindbare Hürde für die Akzeptanz des französischen Vorbildes dar. Aus einer englischen Sicht entsprach der französische Bohemianism einer pathetischen Aufladung der ambitionslosen Lohnschreiberei, die unter der Bezeichnung »Grub Street« kodifiziert war, dem Namen der Straße, in der sich das Zeitungsquartier des 18. Jh. befunden hatte. Die ursprünglich dort tätigen hack writers erschienen bereits in Jonathan Swifts *Tale of a Tub* (1704) oder Alexander Popes *Dunciade* (1728) als Trivialisierer jeder ästhetischen Ambition, die wegen der skrupellosen Bereitschaft, ihre Fähigkeiten zu verkaufen, im generellen Verdacht politischer Manipulation standen. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. überschneidet sich die Rezeption des Bohememythos mit einem wiederauflebenden Interesse für die Grub-Street-Metapher, das sich in historischen Studien oder sozialkritischen Romanen aus dem gegenwärtigen Literaturbetrieb zeigte (Henry Campkin: *Grub Street (Now Milton Street)* [1868], George Gissing: *New Grub Street* [1892], A. St. John Adcock: *Modern Grub Street and Other Essays* [1913]). Die Identifikation des hochgradig negativ besetzten Begriffs mit der künstlerischen Subkultur erschien noch einem Angehörigen der amerikanischen Boheme der 1920er Jahre, wie Malcom Cowley, als geeigneter Um-

70 WILLIAM M. THACKERAY, *Vanity Fair* (London 1848), Kap. 14.

71 MURGER, *The Latin Quarter*, übers. v. E. Marriage/J. Selwyn (London 1908).

schreibungsversuch des eigenen Verhaltens: »Bohemia is Grub Street romanticized, doctrinalized and rendered self-conscious, it is Grub Street on parade.«⁷²

Die Überblendung des Bohemebegriffs mit dem negativ konnotierten hack writer hätte einer positiven Begriffsumkehrung noch nicht im Wege stehen müssen, wie die Entwicklung der französischen Begriffsgeschichte vermuten läßt, in der gerade die Bezeichnung gesellschaftlicher Randgruppen ihre Attraktivität als Identifikationsmuster marginalisierter Intellektueller begründete. Während aber in Frankreich dieses Kommunikationsangebot auf ein aufnahmebereites Publikum stieß, förderte der politische Bedeutungsgehalt der Grub-Street-Metapher ein Mißverständnis der Boheme als Verbrämung kommerzieller Lohnschreiberei. Warnungen vor der Gefahr, die öffentliche Meinung der Manipulation wirtschaftlich abhängiger Autoren zu überlassen, hatten einen politisch konservativen Kern, dessen Ursprung in der aristokratischen Konzeption einer auf Interesselosigkeit gegründeten »Republic of Letters« im 18. Jh. zu suchen ist. Vor dem Hintergrund aktueller Erfahrungen mit dem revolutionären Potential der französischen Hauptstadt erschien englischen Kulturkritikern im 19. Jh. die dort beheimatete intellektuelle Subkultur unter dem Generalverdacht einer politischen Radikalisierung, der durch das Repertoire pseudo-revolutionärer Gesten innerhalb der französischen Boheme noch verstärkt wurde. Nur vor diesem Hintergrund sind die Ausfälle englischer Kritiker gegen den gefährlichen Einfluß französischer Kunst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu verstehen. Zwar standen diese Kommentare in einer langen Tradition künstlerischer Xenophobie, die zumindest seit William Hogarth eigene Absatzchancen fest im Blick hatte, doch war inzwischen eine Politisierung hinzugegetreten, wie sie John Ruskins berühmte Beurteilung der »senseless horrors of the modern French

schools, spawn of the guillotine«⁷³ dokumentiert. Der verbreitete Konservatismus liegt auch dem gesellschaftlichen Rollenverständnis der viktorianischen Literatur zugrunde, deren Künstlerideal die bürgerliche Respektabilität des erfolgreichen Autors zum zentralen Ziel des *débutant littéraire* erhob. *David Copperfield* von Charles Dickens (1850) und *The History of Pendennis* (1850) von William Makepeace Thackeray sind hierfür anschauliche Beispiele. Der konservative Grundzug der englischen Kultur tritt noch eindrucksvoller in Erscheinung, wenn man ihn mit der Rezeption des Bohememythos in der amerikanischen Kultur vergleicht, in der das französische Vorbild vor dem Hintergrund einer grundsätzlich anderen politischen Sozialisation eine eindrucksvolle Karriere machen konnte.

3. New York als Zentrum der anglophonen Boheme

Die engen Reisekontakte nach Paris beförderten schon wenige Jahre nach der Übernahme des französischen Terminus die Entstehung des ersten amerikanischen Literaturzirkels, dessen Angehörige sich selbst als Bohemians bezeichneten. Ausgangspunkt der Gruppe, die sich zwischen 1857 und dem Beginn des Bürgerkrieges regelmäßig in Charlie Pfaffs Bierkeller trafen, war ihr Interesse für die frühsozialistischen Gesellschaftstheorien Fouriers, die sie in Kontakt mit dem Kreis um Courbet gebracht haben müssen. Eine gewisse Zurückhaltung hinsichtlich der sexuellen Exzesse ihrer französischen Vorbilder empfahl sich für die frühe New Yorker Boheme angesichts puritanischer Vorbehalte in der amerikanischen Öffentlichkeit, konnte eine vehemente moralische Kritik in der heimischen Presse aber nicht abwenden. Den amerikanischen Auseinandersetzungen fehlte jedoch wegen der republikanischen Tradition des Landes der politische Charakter, der mit einer moralischen Verurteilung der französischen Subkultur in der englischen Kulturpublizistik regelmäßig verbunden war. Der erstaunliche Publizitätserfolg, den die Pfaffians dank entwickelter Massenmedien in kurzer Zeit überregional erreichen konnten, erleichterte während der zweiten Hälfte des 19. Jh. die Entstehung von Bohemezirkeln in allen wichtigeren amerikanischen Großstädten, ohne daß

72 MALCOM COWLEY, *Exile's Return. A Narrative of Ideas* (New York 1934), 65.

73 JOHN RUSKIN, *Modern Painters*, Bd. 2 (1846), in: *Ruskin, The Works*, hg. v. E. T. Cook/A. Wedderburn, Bd. 4 (London 1903), 200.

New York seine früh errungene Führungsrolle eingeübt hätte.⁷⁴

Während die amerikanische Boheme des 19. Jh. durch lokale Künstlergruppen nach dem Vorbild des *cénacle* geprägt war, die sich aufgrund einer hohen Mobilität überregional vernetzten, bildete sich mit dem Aufstieg des New Yorker Stadtteils Greenwich Village zum Künstlerviertel zu Beginn des 20. Jh. erstmals ein kompaktes Milieu künstlerischer Subkultur heraus, das in seinem Umfang mit Paris konkurrieren konnte.⁷⁵ Unterstützt durch die unregelmäßige und kleinteilige Bebauung bot das heruntergekommene vorstädtische Wohnviertel dafür günstige Voraussetzungen, wie die zahlreichen Pferdeställe, die sich in Künstlerteliere umwandeln ließen. In diesem »amerikanischen Montmartre« entstanden neue Formen der Gruppenbildung, wie der Zusammenschluß um einen der Little Reviews oder der aus dem angelsächsischen Universitätssystem entlehnte Club. Neben die weitverbreitete Rezeption traditioneller französischer Vorbilder trat in den Jahren nach 1910 der Einfluß der deutschen Bohemezentren, der sich über die Kontakte amerikanischer Kunststudenten in München vermittelte. Aus diesem erweiterten Spektrum bohemischer Verhaltensmuster ergaben sich Verbindungen mit Anliegen der Lebensreform und eine Politisierung der Boheme zugunsten radikaler Gesellschaftstheorien, wie sie z. B. den Liberal Club (1913–1916) kennzeichneten, dessen Programm ein breites Spektrum gesellschaftlicher Reformprojekte beinhaltete. Noch deutlicher wird die Herkunft dieses Reformismus im Vergleich der syndikalistischen Avantgardepublikation *The Masses* (1911–1917) mit ihrem deutschen Vorbild, dem Münchner Satiremagazin *Simplicissimus*, dessen publikatorisches Format, die Verbindung politischer Kommentare und literarischer Texte mit provokativen, ästhetisch anspruchsvollen Karikaturen, die Herausgeber kopierten.⁷⁶

Der Kriegseintritt der USA (1917) markiert eine Zäsur in der Entwicklung der amerikanischen Boheme. Viele Gruppen fielen der Repression des politischen Radikalismus zum Opfer oder zerstritten sich entlang des Gegensatzes von Kriegsgegnern und Befürwortern einer Intervention in Europa. Hand in Hand mit einer Entpolitisierung des

Bohemebegriffs ging die kommerzielle Erschließung des Stadtviertels, dessen sensationsträchtige Reputation inzwischen Touristenströme und Grundstücksspekulanten anzog. In der Theatersaison 1918/1919 erreichte Sinclair Lewis' *Hobohemia* am Greenwich Theater ein breites Publikum, eröffnete unter dem Namen *La Bohême* der erste tea-room, der auf auswärtige Kundschaft spekulierte, und der erste Reiseführer, der sich gezielt an Bohemetouristen richtete, erschien (Egmont Arens: *The Little Book of Greenwich Village. A Handbook of Information Concerning New York's Bohemia* [1918]). Im Wirtschaftsboom der amerikanischen Nachkriegszeit beseitigten der Anstieg der Grundstückspreise und die touristische Infrastruktur jene Nischen, in denen sich die künstlerische Subkultur eingerichtet hatte. Die nachrückende Generation von Künstlern mußte nach Ausweichquartieren Ausschau halten, zunächst in den Einwanderergettos an der Lower East Side, später in den aufgegebenen Industrievierteln East Village und Soho, wodurch jene periodische Wanderung durch den Stadtraum in Gang gesetzt wurde, die sich in Paris und andernorts wiederfindet. Eine einflußreiche Minderheit nutzte die Gelegenheit günstiger Umtauschkurse, sich dauerhaft als expatriots in Europa zu etablieren. Durch die Weltwirtschaftskrise und den Ausbruch des 2. Weltkrieges hat sich die Erholung der New Yorker Boheme erheblich verzögert, so daß erst in den späten 1940er Jahren wieder eine kompaktes Künstlerviertel im East Village entstanden ist.

74 Vgl. ALBERT PARRY, *Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America* (1933; New York 1960), 62 ff.

75 Vgl. RICK BEARD/LESLIE C. BERLOWITZ, *Greenwich Village. Culture and Counterculture* (New Brunswick, N. J. 1993), 93 ff.

76 Vgl. LESLIE FISHBEIN, *Rebels in Bohemia. The Radicals of 'The Masses' 1911–1917* (Chapel Hill, N. C. 1982).

VI. Der Wiederaustritt aus dem ästhetischen Diskurs des 20. Jahrhunderts

Hinsichtlich einer unteren Grenze, jenseits der von einer Boheme nicht mehr gesprochen werden kann, besteht in der gegenwärtigen Forschung kein Konsens. Meist ist der Begriff von vornherein auf eine bestimmte historische Phase der eigenen Nationalkultur eingeschränkt, oder er gilt als konstitutiv für den modernen Kunstbetrieb und wird umstandslos in die Gegenwart verlängert. Gerade die letzte Sichtweise verführt dazu, den Begriff von außen auf aktuelle Phänomene zu übertragen, wie dies erstmals in den 1960er Jahren mit der Hippie-Bewegung geschehen ist. Doch erscheint eine solche Projektion auf kulturelle Subkulturen unangemessen, wenn diese sich nicht selbst mit dem traditionellen Begriffsapparat identifizierten. Eine Geschichte der Boheme muß sich auf Gruppenbildungen beschränken, die eine bohemische Selbststilisierung ausdrücklich in Anspruch genommen haben und diese ebenso deutlich von aktuellen Vereinnahmungen wie von anachronistischen Rückprojektionen absetzen. Tatsächlich ist die Boheme inzwischen vollständig aus den aktuellen ästhetischen Diskursen ausgebürgert, ohne daß eine manifeste Verabschiedung des Begriffs stattgefunden hat, die den anhaltenden kontroversen Debatten über den Mythos der Avantgarde entspreche. Das lautlose Verschwinden der Boheme hat dazu beigetragen, daß ihr Austritt aus der ästhetischen Terminologie selten Gegenstand einer kulturwissenschaftlichen Analyse geworden ist. Dennoch lassen sich drei Hypothesen miteinander vergleichen, die in gewissem Sinne als Antworten auf die Frage nach dem Ende der Boheme formuliert worden sind.

Die älteste dieser Hypothesen stützt sich auf die Vermutung, daß »mit der inneren Auflösung einer im Moralischen und Sozialen fixierten bürgerli-

chen Welt im 20. Jh. auch die Bohème als Opposition ihren Sinn und Inhalt verloren«⁷⁷ habe. Während die Abwertung konventionalisierter Verhaltensnormen auf dem Weg zu einer »permissiven Gesellschaft« die Spielräume erfolgreicher Provokation immer weiter einschränkte, reduzierte die beinahe lückenlose Integration avantgardistischer Kunst in den etablierten Kulturbetrieb zugleich die Erfahrungen künstlerischer Marginalität, die für die Ausbildung der Boheme als konstitutiv gelten. Dieser Prozeß ist etwa am Verschwinden marginaler Literatur in den USA durch die Expansion der Universitäten im Zuge sozialer Eingliederungsprogramme für die Rückkehrer des 2. Weltkrieges abgelesen worden. Der Ausbau der literaturwissenschaftlichen Fakultäten schuf einen breiten akademischen Arbeitsmarkt, über den freie Autoren in das System der höheren Bildung eingegliedert wurden. Der Übergang zur sozial abgesicherten Rolle des Universitätslehrers ist an der Transformation des New Criticism von einer Haltung ästhetisch-politischer Intransigenz in den 1930er Jahren zum herrschenden Dogma formalistischer Literaturinterpretation in der universitären Ausbildung der 1950er Jahre ablesbar.⁷⁸ So berechtigt diese Analyse im einzelnen ist, reicht sie als Erklärung für das Verschwinden bohemischer Selbststilisierungen keineswegs aus. Auch die allgemeine Bildungsexpansion nach 1945 konnte nicht verhindern, daß in den USA nachrückende Generationen immer wieder auf eine marginale Position zurückgeworfen waren. Künstlergruppen der 1950er Jahre wie die Abstract Expressionists in New York oder die Beatniks an der Westküste artikulierten ihre Entfremdungserfahrungen auf dem Weg ins Zentrum gesellschaftlicher Akzeptanz ganz traditionell durch Provokationsstrategien.

Eine Alternative wäre die Annahme, daß durch das Eindringen eines soziologischen Begriffsapparates in die Kunstkritik eine Umetikettierung stattgefunden hat, bei der Boheme durch neue inhaltlich analoge Begriffe ersetzt worden wäre. Einer ausgesprochen negativen Aneignung des Begriffs durch die Sozialwissenschaften in den 1930er Jahren, in der Boheme getrennt von der Assoziation mit dem Künstlertum zum Gegenstand illiberaler Kritik an einem »geistigen Proletariat«⁷⁹ geriet, folgte die Übersetzung soziologischer Kategorien

77 FRITZ MARTINI, »Bohème«, in: W. Kohlschmidt/W. Mohr (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1 (Berlin 1958), 181.

78 Vgl. BELL-VILLADA (s. Anm. 18), 183–190.

79 ROBERT MICHELS, Zur Soziologie der Bohème und ihrer Zusammenhänge mit dem geistigen Proletariat, in: Jahrbuch für Nationalökonomie und Statistik 136 (1932), 801–816.

in die Kulturtheorie unter marxistischen Vorzeichen, wie sie sich z. B. an der Karriere des Begriffs ›Entfremdung‹ abzeichnet. Diese Terminologie hatte gerade in der Nachkriegsbohème Konjunktur. Für einen der wichtigsten Kritiker des Abstrakten Expressionismus, Clement Greenberg, war der Rückbezug 1948 selbstevident: »Alienation is the condition under which the true reality is indispensable to any ambitious art; [...] the shabby studio on the fifth floor of a cold-water, walk-up tenement on Hudson Street; the frantic scrambling for money; the two or three fellow painters who admire your work [...]. The alienation of Bohemia was only an anticipation in nineteenth-century Paris; it is in New York that it has been completely fulfilled.«⁸⁰ In den 1960er Jahren trat das Gegensatzpaar einer Subversion bzw. Affirmation des Marktes zum Entfremdungsbegriff hinzu, für dessen idealtypische Verkörperung die zeitgenössischen Künstlerpersönlichkeiten Andy Warhol und Joseph Beuys einander gegenübergestellt werden können. Doch diese neuen kunstsoziologischen Kategorien sind weder für sich allein noch zusammen ein Äquivalent zum ursprünglichen Bohèmebegriff mit seinem spezifischen Repertoire an Verhaltensmustern, die sich über Generationen hinweg durch aufeinander bezugnehmende Filiationen fortgepflanzt haben. Gerade die Koinzidenz des neuen Begriffsapparates mit dem oft postulierten Ende der Avantgarde im Zuge der Durchsetzung von Pop Art und Fluxus deutet an, daß die Bedingungen innerhalb des Kulturbetriebes zu diesem Zeitpunkt grundsätzlichen Veränderungen unterlagen, denen auch der Bohémepos zum Opfer gefallen ist.

Eine Erklärung dafür könnte schließlich die Abwanderung des Begriffsinhaltes in außerkünstlerische Subkulturen sein, die sich etwa gleichzeitig mit der Auflösung des Avantgardebegriffs seit den 1960er Jahren beobachten läßt. Im Gegensatz zur traditionellen künstlerischen Marginalität repräsentierten die neuen Jugendbewegungen der Hippies oder Provos einen erheblichen Ausschnitt des kleinbürgerlichen Milieus ihrer Generation. Obwohl sie und ihre Nachfolger bis in jüngste Zeit nicht nur auf das Repertoire bohémetyperischer Verhaltensauffälligkeiten zurückgriffen, das bisher das Privileg einer verschwindend kleinen Minderheit

ästhetischer Produzenten gewesen war, sondern sich zudem die zugehörigen romantischen Topoi der individuellen Selbstverwirklichung aneigneten, unterscheidet sich ihr Protest gegen die sie umgebende Gesellschaft und deren Zwänge schon durch die quantitative Ausbreitung fundamental von seinen historischen Vorbildern. Die »Massenbohemisierung«⁸¹ erledigte den Distinktionsgewinn, auf den Künstler für den Erfolg ihrer Kommunikation mit einem außerbohemischen Publikum bislang hatten vertrauen dürfen. Die Omnipräsenz bohémischer Lebensstile machte aus provozierenden Verhaltensauffälligkeiten eine Alltagserfahrung, von der sich eine spezifisch künstlerische Selbststilisierung nicht mehr unterscheiden ließ. Von der Bohémemtradition hat einzig der ästhetische Reiz homosexueller und krimineller Subkulturen überlebt, der in der Kunst wie in der Kulturindustrie weiterhin als camp und trash gepflegt wird, wo er als Erbe jener Projektionsleistungen erkennbar ist, die einst zur Begriffsbildung für eine Ausdrucksform künstlerischer Antikonvention geführt hatten.

Alexis Joachimides

Literatur

BALDICK, ROBERT, *The First Bohemian. The Life of Henry Murger* (London 1961); BAUER, REINHARD/TWOREK, ELISABETH (Hg.), *Schwabing. Kunst und Leben um 1900* [Ausst.-Kat.] (München 1998); BEARD, RICK/BERLOWITZ, LESLIE C. (Hg.), *Greenwich Village. Culture and Counterculture* (New Brunswick, N. J. 1993); BEZZOLA, TOBIA, *Das Lachen der Beatles und das Schweigen von Marcel Duchamp. Massenbohemisierung und bohémische Massenkultur*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 23 (1994), 97–101; BRANTLINGER, PATRICK, *Bohemia versus Grub Street. Artist's and Writer's Communities in Nineteenth-Century Paris and London*, in: *Mosaic* 16 (1983), H. 4, 25–42; BROWN, MARILYN R., *Gypsies and other Bohemians. The Myth of the Artist in Nineteenth-Century France* (Ann Arbor, Mich. 1985); easton, malcolm, *Artists and Writers in Paris. The Bohemian Idea 1803–1867* (London 1964); GRAÑA, CÉSAR, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (New

80 CLEMENT GREENBERG, *Art Chronicle. The Situation at the Moment*, in: *Partisan Review* 15 (1948), 82 f.

81 TOBIA BEZZOLA, *Das Lachen der Beatles und das Schweigen von Marcel Duchamp. Massenbohemisierung und bohémische Massenkultur*, in: *Ästhetik und Kommunikation* 23 (1994), 97.

York ²1967); HEMMINGS, FREDERICK/WILLIAM JOHN, *Culture and Society in France 1848–1898. Dissidents and Philistines* (New York 1971); KLEEMANN, ELISABETH, *Zwischen symbolischer Rebellion und politischer Revolution. Studien zur deutschen Boheme zwischen Kaiserreich und Weimarer Republik* (Frankfurt a.M. 1985); KREUZER, HELMUT, *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung* (Stuttgart 1968); KREUZER, HELMUT, ›Boheme‹, in: K. Weimar (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1 (Berlin 1997), 241–245; LABRACHERIE, PIERRE, *La vie quotidienne de bohème littéraire au XIXe siècle* (Paris 1967); LEVITINE, GEORGE, *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France* (University Park, Pa. 1978); MARTINI, FRITZ, ›Boheme‹, in: W. Kohlschmidt/W. Mohr (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 1 (Berlin ²1958), 180–183; PARRY, ALBERT, *Garrets and Pretenders. A History of Bohemianism in America* (1933; New York 1960); RICHARDSON, JOANNA, *The Bohemians. La Vie de Bohème in Paris 1830–1914* (London 1969); RIGNEY, FRANCIS J./SMITH, L. DOUGLAS, *The Real Bohemia. A Social and Psychological Study of the ›Beats‹* (New York 1961); ROGERS, PAT, *Grub Street. Studies in a Subculture* (London 1972); SEIGEL, JERROLD, *Bohemian Paris. Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life 1830–1930* (New York 1986).