

Unverkäufliche Leseprobe aus:

**Ethel Matala de Mazza**

**Der populäre Pakt**

Verhandlungen der Moderne zwischen Operette und Feuilleton

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

# Inhalt

Einleitung .....	7
I. Massendemokratie	
1. Menschen der Menge zwischen Bühne und Büro ....	33
2. Pressebesuch bei den Angestellten .....	46
3. Öffentlichkeitsarbeit im Feuilleton .....	62
4. Berliner Revueformen .....	74
5. Der große Betrieb, politisch betrachtet (Max Weber, Carl Schmitt) .....	89
6. Gesellschaftstheater im Pariser Exil – Kracauer und Offenbach .....	98
II. Tanzende Verhältnisse	
1. Volksfeste der Republik .....	115
2. Revolte und Cancan .....	128
3. Physiologie der Massenbewegungen .....	140
4. Paris-Bilder der <i>petite presse</i> .....	154
5. Heinrich Heine, Julirevolutionär .....	176
6. Ende der großen Männer ( <i>Lutezia</i> ) .....	190
7. Tragödie und Farce: Karl Marx .....	203
III. Operettenmonarchien	
1. Napoléon III. erhöht den Hauptstadtverkehr .....	217
2. <i>La Vie parisienne</i> – Lob des Boulevards .....	231
3. Die Operette im Walzer-Pakt mit Österreich .....	247
4. Damenwahl einer lustigen Witwe .....	262

5. Gegen-Pressen mit Gewaltmonopol (Karl Kraus) . . . . .	278
6. Wiener »Blutoperette« – <i>Die letzten Tage der Menschheit</i> . . . . .	293
Schluss . . . . .	307
Anmerkungen . . . . .	315
Verzeichnis der Abbildungen . . . . .	420
Verzeichnis der verwendeten Literatur . . . . .	422
Danksagung . . . . .	475
Personenregister . . . . .	476

## Einleitung

Unter dem Titel »Krisis der Operette« veröffentlichte die Berliner Theaterzeitschrift *Die Scene* im Februar 1929 ein Sonderheft, das die Zukunft des Genres zur Debatte stellte. Anlass der Diskussion war der jüngste Erfolg einer Oper, die »so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen«, und dem Anspruch ihrer Autoren nach »so billig sein sollte, daß Bettler sie bezahlen können«.<sup>1</sup> Auf die Frage der Redaktion, ob durch Bertolt Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* »anstelle der noch kommenden Operettenreform bereits das Faktum oder der Weg einer neuen, zeitgemäßen Umwandlung gegeben«<sup>2</sup> sei, antworteten die 37 Beiträger des Hefts – darunter Komponisten, Regisseure, Librettisten, Bühnensänger und Theaterleiter – kontrovers. Einen der umfangreichsten Aufsätze steuerte Thomas Manns Schwager Klaus Pringsheim bei, der fand, dass das »typische Operettenmilieu« für die Verhältnisse der ausgehenden zwanziger Jahre »ein bißchen unmöglich« geworden sei, und damit die Meinung vieler zum Ausdruck brachte. »Das Beste wäre wohl, die ganze Gattung abzuschaffen; nur so wird sie zu retten sein«, lautete sein Kommentar. »Immer wieder ›Herr Baron‹ und ›Seine Durchlaucht‹ und ewig Sekt und münchener Fasching und pariser Cocotten und Roulette in Monte Carlo und fade Gutangezogenheit, immer dies abgestandene Parfüm von Allerweltseleganz, dieser Talmiglanz verflossener Hochherrschafftlichkeit – die Methoden verfangen nicht mehr wie einst.«<sup>3</sup>

Solche Aburteilungen wollte der Operettenkomponist Michael Krausz nicht auf sich sitzenlassen. Von der Operette werde etwas verlangt, »was der Gattung garnicht zusteht, LITERA-

TUR!!!« Weil die Operette »an Alle« appelliere, nicht nur an eine »Handvoll *Literaten*«, gab es für Krausz nur eine Forderung: »Heraus mit den – ihren Beruf verfehlten – LITERATEN aus den Operettentheatern!«<sup>4</sup> Mit dem grammatisch etwas verwackelten Imperativ machte Krausz vermutlich nicht nur seinem Ärger über Brecht und Weill Luft, sondern keilte auch gegen Franz Lehár und seine beiden Textdichter Fritz Löhner und Ludwig Herzer aus, die den »Literaten« in ihrem jüngsten Bühnenwerk auf andere Weise Respekt gezollt hatten. Nur wenige Monate zuvor, am 4. Oktober 1928, war nach aufwendigen Renovierungen das Berliner Metropol-Theater mit der Lehár-Operette *Friederike* vor großer Prominenz wiedereröffnet worden. Im Zentrum stand Goethes Jugendliebe zu der Sesenheimer Pfarrerstochter Friederike Brion. Um die frühe Episode aus dem Dichterleben bühnenreif auszugestalten, hatten Lehárs Librettisten – der eine promovierter Jurist, der andere praktizierender Gynäkologe – sich durch *Dichtung und Wahrheit* und dann »in fieberhaftem Tempo« durch die »Friederiken«-Literatur« gearbeitet, ferner »eine stattliche Anzahl von (zirka 30) Monographien« sowie »Goethe-, Herder-, Lenzbriefe«<sup>5</sup> gesichtet und vor allem Goethes Gedichte studiert, deren Verse sie für die Liedpartien ihrer Bühnenfigur teils wörtlich übernahmen, teils freier umspielten. Das Ergebnis war ein abendfüllendes Melodram, in dem nicht nur das *Heidenröslein* in Lehárs Neuvertonung zu Operettenehren kam, sondern auch zahlreiche andere Goethe-Lieder aus der Sesenheimer Zeit und aus späteren Jahren wieder erklangen. Man »weiß nie, wo Goethe aufhört und Löhner anfängt«,<sup>6</sup> hob das Programmheft des Metropol-Theaters anerkennend hervor.

Dass die Welt der Literaten nicht die Welt der Operette ist, reflektiert das »Singspiel« dabei selbst, indem es nicht den Dichter Goethe, sondern Friederike zu seiner Titelheldin kürt und ihr das Schicksal zuteilt, den Dichter selbstlos ziehen zu lassen, sobald der Ruf zu Höherem an ihn ergeht. Goethes Poesie hat auf dem Theater kaum die Mädchenblütenträume reifen lassen, da wird Friederike bereits von anderer Seite an die Prosa ihrer kleinen

und engen Verhältnisse gemahnt. Es ist ihr Schwager Weyland, der ernste Bedenken gegen die Verbindung hegt und Friederike mit Hilfe des Märchens von der neuen Melusine – nicht ohne anzumerken, Goethe selbst habe es »vor kurzem im Freundeskreise vorgelesen« – die aussichtslose Lage der Dinge vor Augen führt, als er von den Bemühungen des Weimarer Herzogs Karl August um Goethe erfährt.

Weyland: Ein Jüngling verliebte sich in eine geheimnisvolle, wunderschöne junge Dame und warb um sie. Da gestand sie ihm ein, daß sie die Tochter des Zwergkönigs sei.

Friederike (*ein wenig beklommen*): Die Tochter des Zwergkönigs.

Weyland: Ja. Nur durch einen Zauberring habe sie menschliche Größe erlangt. Sie könne ihm also nur angehören, wenn er *ihresgleichen* werde und auch Zwerggestalt annehmen würde. Ohne sich zu bedenken, stimmte er zu und sie steckte ihm freudestrahlend den Zauberring an seinen Finger ... da wurde er auch zum Zwerg ... Anfangs behagte ihm das neue Leben, aber gar bald machten ihn die *kleinen* und *engen* Verhältnisse tief unglücklich. Er sah sich oft im Traum ... *wie ein Riese* ... und schließlich beherrschte ihn nur ein Gedanke: *sich zu befreien, befreien um jeden Preis!* ... Unter unsäglicher Mühe feilte er sich den Ring vom Finger, wuchs wieder zu seiner menschlichen Größe empor ... und *ohne Abschied* verließ er heimlich die Geliebte.

Friederike (*die immer mehr in sich gekehrt und ernster geworden, erhebt sich langsam, erschüttert*): Und ohne Abschied verließ er die Geliebte –<sup>7</sup>

Deutlicher als mit Hilfe dieser Parabel hätte das Singspiel kaum die Maßverhältnisse zwischen den Größen der Literatur und den minderen Akteuren explizieren können, die an der Höhe, zu der sie aufschauen, bestenfalls im Imaginären einer anderen Kultur teilhaben – über andächtig bewahrte »kleine Blumen, kleine Blätter«<sup>8</sup> oder aber über kurze Gastspiele auf der Operettenbühne. Der Forderung Krausz', sich »an Alle« zu richten, kommt Lehárs *Friederike* indirekt nach, indem sie den künftigen Dichturfürsten für den Hof »Seiner Durchlaucht des Herzogs von Weimar«<sup>9</sup> freigibt, während sie den Zuschauern eine kleine Protagonistin von »*ihresgleichen*« ans Herz legt, die ihnen in Löhners Schlagern die Lektüre von Goethes Werken »schenkt«.

Das letzte Wort Friederikes soll jeder von sich sagen können:  
»Goethe gehört der ganzen Welt, also auch mir!«<sup>10</sup>

Wie die Allgemeinheit aussah, an die sich solche Schlager in der späten Weimarer Republik richteten – nicht nur über die Bühne, auf der *Friederike die Dreigroschenoper* an Popularität übertraf<sup>11</sup> –, erklärt die Sondernummer der Zeitschrift nicht. Auch Klaus Pringsheims Beitrag belässt es bei der Mutmaßung, dass die meisten ihrer Vertreter weniger im Theaterpublikum denn unter jenen »Anspruchslosen« zu suchen sein dürften, denen die leichte Musik »billig und bequem« »per Rundfunk in Haus geliefert« wird oder in Lokalen, Kinos und »Amüsierbetrieben«<sup>12</sup> begegnet. Als genügsame Konsumenten kommen die anonymen Vielen bei ihm nur flüchtig in Betracht und sind als diffuse Jedermanns nicht weiter von Interesse.

Das ändert sich, wenigstens im deutschen Sprachraum, erst mit den Fallstudien des Journalisten, Filmtheoretikers und Soziologen Siegfried Kracauer, die einer breiten Leserschaft vorführen, dass sich die Frage nach dieser Allgemeinheit Ende der 1920er Jahre keineswegs als belanglos abtun lässt. Im selben Jahr, in dem die *Scene* über die Krise der Operette nachdenkt, veröffentlicht Kracauer in der *Frankfurter Zeitung* eine Serie von Feuilletons, die kurz darauf auch in Buchform erscheint und mit ihrem Untertitel »Aus dem neuesten Deutschland«<sup>13</sup> anzeigt, dass sie als Analytik der Gegenwart gelesen werden will. Bereits in seinem früheren Essay über das »Ornament der Masse« hatte Kracauer eine höhere Aufmerksamkeit für die »unscheinbaren Oberflächenäußerungen« und »unbeachteten Regungen« einer Epoche gefordert, um ein »bündiges Zeugnis für die Gesamtverfassung der Zeit«<sup>14</sup> zu erlangen. Dem kommen die Feuilletons über die »Angestellten« nach, indem sie ein Personal in den Mittelpunkt rücken, dem die Attribute des Minderen, allzu Gewöhnlichen schon aufgrund seiner schieren Massenhaftigkeit anhaften. Dass die Angestellten als schwer zu greifende soziale Gruppe in Erscheinung treten, die vor allem der Konformismus eint, macht sie zu perfekten Repräsentanten einer allgegen-

wärtigen, aber unauffälligen Öffentlichkeit. Deren Strukturen, Vorlieben und Habituslenkungen müssen durch ein geduldiges Sammeln und Lesen von Indizien ermittelt werden, auf dem Weg einer Spurensuche, die sich in personeller wie sachlicher Hinsicht bei Kleinigkeiten aufhält, während sie dem (Vor-)Urteil gewichtiger Zeitzeugen misstraut.

Kracauers Feuilletons betreiben eine solche Mikrologie auf doppelte Weise, indem sie einerseits den Alltag der Angestellten durchleuchten und die Unscheinbarkeit ihres Durchschnittslebens anhand einzelner Details studieren. Andererseits schreiben sie dabei konsequent die Freiräume einer kleinen, offenen Prosaform aus, die auf strenge Systematiken so wenig festgelegt ist wie auf abschließende Synthesen. Die Berührung mit den Attraktionen der Populärkultur müssen diese Prosaminiaturen schon deshalb nicht scheuen, weil sie selbst keinen großen Kunstanspruch haben, sondern sich auf das, was »Alle« anspricht, auch ästhetisch einlassen wollen, um es für die Annäherung an eine breite, aber kaum wahrgenommene Öffentlichkeit zu nutzen.

Die Allgemeinheit, die so in den Blick rückt – als Welt jener Mehrheit, der es reicht, von Goethes Größe nur singen zu hören und seine Lyrik durch Schlager kennenzulernen –, ist die eines Publikums, das sich weder über erklärte Koalitionsbildungen formt noch über die Teilhabe an einem rasonierenden Diskurs bildet, sondern in der Arbeitswelt von Großbetrieben heranwächst und sich an Orten und Schauplätzen des organisierten Massenvergnügens zerstreut. Indem Kracauers Feuilletons dieses Terrain ausschnitthaft durchqueren, wollen sie die Metropole von ihrer modernsten Seite her erkunden und soziologische Aufklärung über jüngste Verschiebungen im gesellschaftlichen Gefüge leisten, wobei sie der Konsumkultur dieselbe Aufschlusskraft beimessen wie dem Einblick ins Berufsleben derjenigen, die den Typus des »Großstadtmenschen«<sup>15</sup> mustergültig verkörpern. Kracauer geht es darum, mit seiner Serie eine Öffentlichkeit, die gleichzeitig Gegenstand, Medium und Adressat seiner Beobachtungen ist, auf dem Weg des Detailstudiums

für ein Politikum zu sensibilisieren, das in den Mythen und ungeschriebenen Gesetzen des Alltags haust und gar nicht die Ebene jener Instanzen berührt, die über Belange von staatlicher Tragweite entscheiden. Als öffentlicher Verhandlungsort und als Raum für heterogene Kleingenres, die nicht exklusiv auftreten, genießt das Feuilleton für ihn den Vorzug eines publizistischen ›Gemeinplatzes‹, dessen Vorteil darin besteht, sowohl *von* den Vielen sprechen als auch viele *ansprechen* zu können, die durch die neue Öffentlichkeit herausgefordert werden. Das Feuilleton kommt den Vorlieben einer breiten, diverser gewordenen Leserschaft wie kaum eine andere Zeitungsrubrik entgegen. Die journalistisch-literarischen Prosaformen, die schon im 19. Jahrhundert zum Markenzeichen der Sparte wurden, sind selbst ein Epiphänomen der Umbrüche, die Kracauer in seinen Beiträgen für die *Frankfurter Zeitung* kritisch reflektiert, und insofern prädestiniert für die Öffnung zu einer Populärkultur, die in der Weimarer Republik von neuen Medien wie dem Kino geprägt wird, aber eben auch von Showformaten und Bühnengenres, die das Massenpublikum anziehen. Theater- und Literaturwissenschaft begegnen diesem Unterhaltungstheater bis heute mit Distanz. Die Gattungen, die dort Erfolg haben – allen voran Operette und Revue –, gelten ebenso als mindere Genres wie die Kleinprosa des Feuilletons.

Für die vorliegende Studie ist Kracauers *Angestellten*-Serie Anlass und Ausgangspunkt gewesen, um Genese und Genealogie solcher Genres in einer weiträumigeren Perspektive zu untersuchen und nach den historischen Spielarten ihrer Formen in Presse und Theater, den Konjunkturen ihrer Popularität sowie nach den ästhetischen Programmen, aber auch nach den politischen Einsätzen zu fragen, die sich mit ihrem Verweilen bei kleinen Sujets verknüpfen.

Populäre Genres werden in der Regel als leichte, oft seichte Unterhaltungskost abgetan. Sie gelten als trivial, weil sie schnelllebigen Moden unterliegen und Zugeständnisse an profane Bedürfnisse des Amusements machen, um sich die Gunst der All-

gemeinheit zu sichern. Was den Geschmack der Menge bedient, kann gehobenen Ansprüchen schwer genügen. Kulturkritiker bemerken darum zumeist nur die Fallhöhe, die das breit Zirkulierende als konfektionierte Massenware, als mindere Kunst vom Niveau derjenigen Künste und Metiers trennt, in denen elaborierte Codes bereitstehen, um eine würdige Behandlung von Sach- und Stilfragen zu gewährleisten. Die Diskreditierung des Populären ist keine spezifisch moderne Erscheinung, aber sie steht, seit das englische Wort *popular* im 18. Jahrhundert ins Deutsche einwanderte,<sup>16</sup> in paradoxem Kontrast zur parallel sich vollziehenden politischen Aufwertung des Volksbegriffs. Man kann darin ein Symptom für den Zwiespalt sehen, der das Volk durchzieht, seit es als Legitimationsgrund moderner Nationalstaaten herhalten darf, aber sich gleichzeitig von jenem niederen »volck«<sup>17</sup> abheben soll, mit dem man es vorher verband. Nachdrücklich hat vor allem Giorgio Agamben auf die widersprüchlichen Zuschreibungen aufmerksam gemacht, an denen das Volk laboriert, indem es unentschieden und zugleich strikt unterscheidend »zwischen zwei entgegengesetzten Polen« schwankt: zwischen »der Gesamtheit Volk [*Popolo*] als dem integralen politischen Körper auf der einen, der untergeordneten Gesamtheit Volk [*popolo*] als der fragmentarischen Vielheit bedürftiger und ausgeschlossener Körper auf der anderen Seite«.<sup>18</sup>

Die Geringschätzung des niederen Volks wirkt auch in den Konnotationen des Begriffs *populär* nach. Das Ressentiment gegen den »Pöbel« hält in Deutschland – trotz kurzer Intermezzi im Sturm und Drang und insbesondere in der Romantik, wo Volkslieder, Volksmärchen und Volksbücher aus patriotischen Gründen hoch im Kurs standen und als ursprüngliche Poesie bewundert wurden – weit über das 19. Jahrhundert hinaus an, wobei sich im Lauf der Jahre die Zielscheibe ändert. Von den unteren Ständen geht das Stigma auf die urbanen Massen über, auf denen seit der Französischen Revolution der Argwohn lastet, Entzündungsherd von Unruhen zu sein. Im Zuge der Industrialisierung avancieren sie in den Metropolen aber zu einem ele-

mentaren Wirtschaftsfaktor und geraten in dem Maß, wie sie mit eigenen Konsumangeboten umworben werden, ins Visier der Ideologiekritik, die mit der Masse keinen aufrührerischen Mob verbindet, sondern nun eine leicht (ver-)führbare Menge, die im Rausch der Daueranimation verdummt.<sup>19</sup> Unter dem Eindruck des NS-Regimes brandmarkten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno 1944 die »Kulturindustrie« als Antipodin der Aufklärung. Die Illusionsfabrik begehe mit ihren billig verkauften Glücksversprechen Massenbetrug – so die bekannte These<sup>20</sup> – und perfektioniere nur die technischen Mittel, um daran prächtig zu verdienen. Damit war der Maßstab gesetzt, nach dem hierzulande für geraume Zeit über Kino und Schlager, Sport und Show, Reklame und Warenkonsum geurteilt wurde.

In jüngerer Zeit stießen solche Generalverdikte vor allem bei den Vordenkern der britischen *Cultural Studies* auf Widerspruch, die den sozialen Ort des Populären neu definierten. Die Vorstellung manipulierter Massen wich einem Verständnis von *people* im Sinne einer Vielfalt von »Leuten«, die sich dem »hegemonialen Block«<sup>21</sup> der herrschenden Klasse gegenüber als kreative und widerständige Nutzer massenmedialer Angebote behaupteten. Das hat den Theoretikern aus England den Vorwurf politischer Romantik eingetragen. Kritik kam aber auch von soziologischer Seite, weil das starre Modell von Privilegierten und Ausgegrenzten hinter den Bedingungen moderner Ausdifferenzierung zurückblieb. Um solchen hierarchischen Klassenmodellen zu entkommen, versucht man inzwischen eher, das Populäre funktional zu bestimmen, es von prädestinierten Trägerschichten zu entkoppeln und stattdessen Formen, Medien und Prozesse der Popularisierung zu studieren, wobei Aspekte des Politischen keine besondere Rolle mehr spielen.<sup>22</sup> Die jüngsten Theorieansätze zu Fragen des Populären, die den hiesigen Debattenkontext prägen, stammen einerseits aus der Medienwissenschaft, andererseits aus der systemtheoretischen Kultur- und Literatursoziologie.<sup>23</sup> Ihnen ist gemeinsam, dass auch sie ein allgemeines Modell voraussetzen – in diesem Fall die

Sozialtheorie eines Autors mit eigenen Aversionen gegen kommerzielle Medien<sup>24</sup> – und dieses adjustieren oder ausbauen, um die Funktionslogik populärer Kommunikation zu beschreiben, ohne dabei auf Globaldiagnosen einer »société du spectacle«,<sup>25</sup> einer »Simulationsgesellschaft«<sup>26</sup> oder einer »Inszenierungsgesellschaft«<sup>27</sup> zurückgreifen zu müssen, die dann wahlweise Anlass zu Dekadenzsorgen oder Vernetzungsemphasen bieten.

Die vorliegende Studie teilt diese Zurückhaltung gegenüber totalisierenden (Post-)Modernekonzepten, hebt sich von den skizzierten Zugängen aber in dreierlei Hinsicht ab. Im Gegensatz zu den skizzierten Ansätzen beharrt sie – erstens – auf der Konjunktion von Populärem und Politischem. Sie beleuchtet diese Konjunktion entlang ihrer wechselnden Ausfaltungen als Folge und Reflex der Umbrüche im Gefüge sozialer und staatlicher Ordnungen, wobei sie die disparate Vielfalt von Foren in Rechnung stellt, die seit der Französischen Revolution entstanden sind und auf denen die Massen als neue Öffentlichkeit in Erscheinung treten.

Zweitens legt sich die Studie nicht auf das Paradigma einer bestimmten Gesellschaftstheorie fest, um auf deren Folie Form und Anspruch populärer Genres zu taxieren. Stattdessen untersucht sie, in welcher Weise die Genres mit ihrem prononcierten Interesse an Kleinigkeiten, an Bagatellbegebenheiten und subalternen Akteuren ihrerseits eine Analytik sozialer Verhältnisse betreiben und damit im 19. Jahrhundert einer noch in den Anfängen steckenden Soziologie vorgreifen oder ihr zumindest spielerisch sekundieren, später aber auch in Konkurrenz zu ihr treten und sich von deren Prämissen in kritischer Absicht frei machen.

Drittens schließlich verzichtet die Studie auf idiosynkratische Übersteigerungen des Gefälles zwischen ›Hochkultur‹ und ›Populärkultur‹.<sup>28</sup> Sie gibt der horizontalen Betrachtung den Vorzug vor der vertikalen Hierarchisierung und interessiert sich für die Variationsbreite minderer Genres, wobei sie exemplarisch verfährt, ihren Ansatz probeweise an zwei eingegrenzten Segmenten testet und damit vor allem den Spuren folgt, die Kracauers ei-

gene Arbeiten auslegen. Neben den journalistisch-literarischen Kleinformen des Feuilletons, deren Spektrum Kracauer selbst während der zwanziger Jahre als Redakteur der *Frankfurter Zeitung* beträchtlich erweitert hat, kommt so eine für heutige Maßstäbe überlebte, in der Unterhaltungskultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aber außerordentlich präzise Spielart des populären Theaters in Betracht: nämlich eben die Operette, die durch Jacques Offenbach im Frankreich des Zweiten Kaiserreichs zunächst als Antithese zur *opéra comique* und zur *grand opéra* Furore machte, bevor sie in der Migration nach Österreich und Ungarn verschiedene Wandlungen durchlief – die letzte und einschneidendste infolge der Innovationen Franz Lehárs, die in der Weimarer Republik bereits vor der Uraufführung der *Friederike* das Musikleben prägten, aber auch international ausstrahlten.

Kracauer selbst hat die Ausläufer dieser Entwicklung eher rhapsodisch und meistens mit Ernüchterung im Spiegel seiner unzähligen Filmrezensionen verfolgt und seine *Angestellten-Feuilletons* allenfalls implizit auf deren Kontrastfolie rückbezogen. Seine »Gesellschaftsbiographie«<sup>29</sup> *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, die 1937 im Pariser Exil entstand, lenkt den Lichtkegel jedoch zurück auf die Anfänge des Genres und beleuchtet Ästhetik und Popularität der frühen Operette im Licht eines Kaisertums, das selbst die Gunst der Massen brauchte, während es gleichzeitig darauf bedacht war, dieses Volk nicht mit Souveränitätsrechten auszustatten und in die politische Freiheit der Republik zu entlassen. Beide Arbeiten Kracauers, die frühere zum »neuesten Deutschland« und die spätere zum Frankreich des Second Empire, lassen sich – so die These dieser Untersuchung – als komplementäre Fallstudien lesen, die von der Frage nach der öffentlichen Sache, der *res publica* im Wortsinne, umgetrieben sind und diese als Politikum begreifen, wenn sie Aufmerksamkeit beanspruchen für die »öffentlichen Zustände«,<sup>30</sup> die sich in Auftritt und Habitus der Vielen verinnerlicht haben, aber auch für die Heterogenität der Schauplätze, die ein Indikator für das sind, was »Alle« bewegt.