

MSG Moderne Stadtgeschichte, Bd. 50/2 (2019), 47-58
DOI: 10.60684/msg.v50i2.2019205

Klaus Nathaus
University of Oslo

Gesichtswahrung, Statuskämpfe und soziale Grenzziehung. Interaktion im urbanen Vergnügen des frühen 20. Jahrhunderts

MSG Moderne Stadtgeschichte
ISSN: 2941-6159 online
<https://moderne-stadtgeschichte.de>

Dieses Werk steht unter der [Lizenz Creative Commons Namensnennung 4.0 International](#).
Bei den Abbildungen sind eingeschränkte Lizenzformen möglich, Weiternutzungsrechte
sind gesondert abzuklären.
© Klaus Nathaus 2019



Gesichtswahrung, Statuskämpfe und soziale Grenzziehung. Interaktion im urbanen Vergnügen des frühen 20. Jahrhunderts

Historians of turn-of-the-century Germany have argued that popular entertainment blurred class distinctions, as it appealed to people from different walks of life. The present article challenges this interpretation. Firstly, it proposes that commercial culture became a site where members of a new middle class strove for status. Secondly, it aims to explain why respectable men and women engaged in 'improper' amusements in the first place. Thirdly, it identifies 'slumming' as a practice whereby middle-class patrons of lower class entertainment reaffirmed social boundaries. Focusing on interactions in physical spaces, the article presents an approach well suited to the study of social distinctions in urban popular entertainment before the era of sound film and radio.

Kommerzielle, urbane Unterhaltungsangebote wie Varieté, Kabarett, Kino und Tanz haben während der „langen Jahrhundertwende“ (1880–1930) etablierte Statusunterschiede herausgefordert, denn die Front zwischen jenen, die diesen anhängen, und solchen, die sie kritisierten, verlief quer durch die Klassen: Sowohl unter den ‚kleinen Leuten‘ als auch in der Mittelschicht wurde dem populären Vergnügen nachgegangen; es stieß auf Ablehnung sowohl innerhalb des Bürgertums als auch von Seiten der Arbeiterbewegung.

In der Geschichtswissenschaft ist der enge Zusammenhang zwischen Vergnügen und sozialer Schichtung nicht unbemerkt geblieben. Die Frage, ob kommerzielle Populärkultur sozial nivellierende Effekte zeitigte, ist immer wieder gestellt und für den deutschen Fall vorsichtig zustimmend beantwortet worden. Nach Auffassung Paul Noltes etwa „stand die neue großstädtische Massenkultur des Vergnügens gegen etablierte Trennlinien und weichte sie zumindest situativ auf.“ Die Ergebnisse eines Projekts zur Geschichte des Vergnügens in Berlin um 1900 zusammenfassend, sieht er dort „beinahe eine ‚nivellierte Mittelstandsgesellschaft‘ avant la lettre“ repräsentiert.¹ Andere, wie etwa Kaspar Maase, kommen zu ähnlichen Urteilen und führen zwei einander ergänzende Argumente ins Feld. Erstens postulieren sie, dass die in der Masse zahlungskräftige Kundschaft der ‚kleinen Leute‘ das Vergnügungsangebot durch

¹ Paul Nolte, Ausblick, in: Daniel Morat u.a., Weltstadtvergnügen. Berlin 1880–1930, Göttingen 2016, S. 231–241, hier S. 235 f.

das selektive Öffnen ihrer Geldbeutel in die Richtung ihrer Bedürfnisse gelenkt habe. Demnach verlieh die Konkurrenz unter den Anbietern den Konsumentenden eine gewisse Macht, welche sie quasi-demokratisch, als Wahl zwischen alternativen Angeboten, ausübten. Zweitens findet sich öfter der Hinweis, dass die Versuche bürgerlicher Reformer, ‚Schmutz und Schund‘ einzudämmen, zu meist fehlschlügen. Den Spaß ließen sich die Vergnügten nämlich von keiner Kulturkritik verderben; geschickt entzogen sie sich Bevormundungsversuchen. Kleine Siege im Kampf um soziale Kontrolle und kulturelle Hegemonie werden als Belege für den ‚Eigen-Sinn‘ der ‚kleinen Leute‘ gewertet. Beide Argumente informieren Deutungen, die man als Demokratisierungs-, Widerstands- oder Emanzipationserzählung bezeichnen kann. In diesen Narrativen erscheint Populärkultur als eine Art von Öffentlichkeit, in der die ‚kleinen Leute‘ ihre Wünsche und Bedürfnisse mit Vergnügungsunternehmern auf der einen und bürgerlich-staatlichen Autoritäten auf der anderen Seite ‚aushandelten‘ und zum guten Teil durchsetzten.²

Der vorliegende Beitrag geht das Thema in anderer Weise an. Anstatt den Konsum von Populärkultur als eine Art Dialog zwischen den sozialen Schichten über Werte zu konzipieren, versucht er, näher an die Interaktion in urbanen Vergnügungsräumen heranzukommen. Zugrunde liegt die Annahme, dass die in Tanzsälen und Kabaretts Anwesenden die füreinander relevanten Anderen darstellten, auf die sich ihr Verhalten situativ bezog.³ Auf Interaktion fokussierend, argumentiert der Beitrag, dass Begriffe wie Demokratisierung, Widerstand oder Eigen-Sinn die sozialen Beziehungen im urbanen Vergnügen nur sehr unzureichend beschreiben. Bloße Co-Präsenz sorgte noch längst nicht für klassenübergreifende Soziabilität. Ganz im Gegenteil verfestigten sich Trennlinien zwischen den Schichten, wenn Angehörige des Bürgertums das urbane Nachtleben als ‚slummer‘ durchstreiften oder vor ihren Peers aus der Mittelschicht mit Unterschichtsvergnügen kokettierten. Während die Durchlässigkeit zwischen den Schichten fragwürdig erscheint, lenkt die auf Interaktion gerichtete Perspektive die Aufmerksamkeit auf Positionierungen innerhalb der Schichten. Diese sind in der Forschung bislang weniger prominent untersucht worden. Der vorliegende Beitrag schaut primär auf diese Beziehungen und un-

² Einschlägig Kaspar Maase, *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*, Frankfurt a. M. 2007. Für eine umfassendere Diskussion des Forschungsstandes siehe Klaus Nathaus, *Why ‚Pop‘ Changed and How it Mattered (Part II): Historiographical Interpretations of Twentieth-Century Popular Culture in the West*, in: *H-Soz-Kult*, 02.08.2018, <www.hsozkult.de/index.php/literaturereview/id/forschungsberichte-1685> (12.9.2019).

³ Zu beispielhaften Studien vorwiegend amerikanischer Provenienz siehe ebd., S. 16–21. Zum Begriff der Interaktion siehe Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh 1956.

terstreicht die Bedeutung der Bewegung im Statusgefüge auf dem Gebiet des Vergnügens, die innerhalb des Bürgertums zu beobachten ist, wo sich eine der kommerziellen Unterhaltung gegenüber aufgeschlossene neue, städtische Mittelschicht mit urbanem Erfahrungswissen gegenüber einem älteren Bürgertum zu profilieren suchte.

In dem Beitrag wird das Argument anhand der Analyse ausgewählter Episoden vorwiegend aus dem Berliner Nachtleben entwickelt. Die Beispiele des ersten Teils zeigen, wie in der bayrischen Provinz tanzende Großstädter als Angehörige einer neuen Mittelschicht bürgerliche Konventionen mit ‚sophistication‘ herausforderten. Die im zweiten Teil geschilderten Szenen aus einem Berliner Kabarett veranschaulichen, wie Bürgerinnen und Bürger Hemmschwellen überwand, um Verhaltensformen einzuüben, die außerhalb des Kabarett als anstößig galten. Streifzüge durch das ‚lasterhafte Berlin‘ illustrieren im dritten Teil das ‚slumming‘ als Haltung, mit der sich bürgerliche Männer vor nicht standesgemäßen Begegnungen schützten, während sie im großstädtischen Nachtleben Erfahrungen sammelten, mit denen sie ihre Peers beeindrucken konnten.

„In München und selbstverständlich auch in Tölz völlig neu“: Innerbürgerliche Statuskämpfe auf Tanzböden in der bayrischen Provinz

Im Sommer 1912 endete für die Berliner Emil Gerstle und Martha Prostowitz ein Abend in dem Bad Tölzer Lokal „Reunion“ vorzeitig, als der 23-jährige jüdische Kaufmann und das 19-jährige katholische Dienstmädchen wegen „unanständigen Tanzens“ verhaftet wurden. Wie der Berliner Lokal-Anzeiger berichtete, hatten die beiden zu den „bekannten Klängen des Twostep“ den „vielschmähten Wackeltanz“ aufs Parkett gelegt.⁴ Die Angelegenheit wurde zunächst vor dem lokalen Amtsgericht verhandelt, das darüber entscheiden musste, ob der fragliche Tanz „beischlafähnliche Bewegungen“ suggeriert habe. Der Richter sah den Beweis für die Anstößigkeit nicht erbracht und entschied auf Freispruch. In seinem Urteil erkannte er an, dass die Tanzsitten in unterschiedlichen Städten verschieden seien – ein Punkt, der sich im weiteren Verlauf der Episode als zentral erweisen sollte.

Der Amtsanwalt legte Berufung ein und der Fall ging an das Münchner Landgericht, das den Kaufmann und das Dienstmädchen wegen „grobe Unfugs“ zu Geldstrafen in Höhe von 30 beziehungsweise zehn Mark verurteilte. Es

⁴ Berliner „Wackeltänze“ in Bayern unter Anklage gestellt, in: Berliner Lokal-Anzeiger, 27.9.1912. Eine detaillierte Analyse dieses Falls aus kulturgeschichtlicher Perspektive bietet Astrid Kusser, Körper in Schieflage. Tanzen im Strudel des *Black Atlantic* um 1900, Bielefeld 2013, S. 85-88.

stimmte der erstinstanzlichen Begründung darin zu, dass es örtlich spezifische Tanzgewohnheiten gebe, befand aber, dass sich die Tanzenden doch den lokalen Konventionen hätten anpassen müssen. Sie „konnten [...] sich doch über die Unanständigkeit ihres Tanzens und die dadurch entstandene Gefährdung der öffentlichen Ordnung im Tanzsaale nicht mehr im Zweifel sein, als ihnen von der maßgebenden Persönlichkeit, nämlich dem Kapellmeister, abgeboten wurde.“⁵ Über Schrittfolgen mochte man also verschiedener Meinung sein, doch der Kapellmeister hatte nach Ansicht des Richters kraft seiner Stellung in der Hierarchie des Tanzsaals das letzte Wort.

Nun legten die Verurteilten ihrerseits Berufung ein und argumentierten über ihren Anwalt mit großstädtischer ‚sophistication‘. Der Verteidiger stellte zunächst fest, dass es 1912 in Bayern gar kein Verbot des Schiebetanzes gegeben habe, und fügte nonchalant hinzu, der Tanz sei „noch im Jahre 1912 in München und selbstverständlich auch in Tölz völlig neu gewesen und konnte nur so getanzt werden, wie ihn die beiden Angeklagten tanzten; die Zeugen, die ihn kannten, hätten dabei auch nichts auffälliges bemerkt; jene Zeugen, denen dieser Tanz fremd war, mögen sich darüber entrüstet haben; eine Verletzung des äußeren Bestandes der öffentlichen Ordnung [...] sei aber durch diesen Tanz nicht hervorgerufen worden, denn die Strafkammer stellte selbst nicht fest, dass die Angeklagten den Schiebetanz etwa in anderer Weise getanzt hätten, als er getanzt werden musste.“⁶

Die Verteidigung begründete also die Unschuld ihrer Mandanten mit dem Verweis auf die Ordnung der geltenden Mode, die sie der uninformierten Entrüstung der Provinzler gegenüberstellte. Das Argument verfiel zwar nicht; das Gericht entschied unter Verweis auf das Empfinden des örtlichen Publikums gegen die Schiebetänzer. Das Selbstbewusstsein, mit der in diesem Fall Weltgewandtheit gegen provinzielles Unwissen in Stellung gebracht wurde, ist allerdings bemerkenswert.

Akzeptiert man die Feststellung des Gerichts, dass sich die Tanzenden sehr wohl des Verstoßes gegen die Tölzer Konventionen bewusst waren, erscheint ihr Tanz als absichtsvolle Vorführung von Modewissen. Diese Performance teilte die Anwesenden in Eingeweihte und Unwissende, indem sie Anerkennung nach der einen Seite suchte und dazu Sanktionen von der anderen Seite in Kauf nahm. Die Abscheu der Provinzler unterstrich eher noch die Aktualität des Tanzes und vereinte auf diese Weise die modebewussten Großstädter, wie die Argumentation des Verteidigers andeutet. Über die Motivation des Tanzpaares

⁵ Urteil des Landgericht München II v. 26.4.1913 gegen Emil Gerstle und Martha Prostopitz, in: Landesarchiv Berlin (LAB), A Pr. Br. 030-05, Nr. 1512, Bl. 31-36.

⁶ Die Argumentation des Verteidigers ist enthalten in der Abweisung des Revisionsantrags, 29.7.1913, Oberstes Landgericht, Ferienstrafsenat, in: ebd., Bl. 37-42.

kann man naturgemäß bloß spekulieren. Doch liegt es nahe zu vermuten, dass Gerstle im provinziellen Ballsaal zur Erregung der positiven Aufmerksamkeit relevanter Anderer zum Schiebetanz als Mittel griff, von dem er erwarten konnte, bei Eingeweihten Zuspruch zu finden. Es ist überdies gut möglich, dass Gerstles Verhalten weniger auf das Dienstmädchen als vielmehr auf dessen Herrin gerichtet war, die im oben zitierten Bericht des Lokal-Anzeigers bloß als „Gattin eines Berliner Kunstfreundes“ bezeichnet wird. Die in dieser Charakterisierung angesprochene Nähe zur hauptstädtischen Kunstwelt legt eine Offenheit für moderne Tanzmoden zumindest nahe. Gerstles Einsatz auf dem Tanzboden entspricht jedenfalls der Beobachtung, dass sich im Deutschland der Jahrhundertwende in erster Linie Angehörige von Berufsgruppen mit unklarem sozialem Status wie die Kaufleute, darunter überproportional viele Juden, neuen kulturellen Trends zuwandten.⁷ Dagegen hatte das katholische Dienstmädchen Prostowitz keine Aussicht, wie Gerstle in der gehobenen Tanzgesellschaft zu reüssieren. Dass sie den Schiebetanz aus ‚Eigen-Sinn‘ oder in Widerstandsabsicht tanzte, ist zwar nicht auszuschließen. Die Bereitschaft ihres Tanzpartners, den Streit um den Modetanz vor Gericht auszufechten anstatt sich davon zu distanzieren, unterstreicht jedoch vor allem den maßgeblichen Anteil des jungen Kaufmanns an der Episode. Eine Rolle scheint überdies die Dienstherrin gespielt zu haben. Die nach Berlin übermittelten Informationen machen es schwierig, ihren Beitrag zum Tölzer Eklat genauer zu bestimmen. Doch scheint es, dass diese „Gattin eines Kunstfreundes“ ihr Dienstmädchen zumindest nicht angewiesen hat, sich vor Gericht schuldig zu bekennen, womit die Sache für beide Angeklagten nach Zahlung der Geldstrafe erledigt gewesen wäre. Dass darüber hinaus der Lokal-Anzeiger fälschlicherweise die Dienstherrin und nicht Prostowitz als Mitangeklagte bezeichnete, mag als – zu gegeben schwaches – Indiz für eine Teilhabe am Geschehen gewertet werden, die über bloße Zeugenschaft hinausging. Es ist jedenfalls durchaus vorstellbar, dass die Initiative von Gerstle und der Gattin ausging, während das 19-jährige Dienstmädchen bloß auf Weisung handelte.

Dass das Dienstmädchen lediglich eine Nebenrolle in einem innerbürgerlichen Statuskampf zwischen modebewussten Großstädtern und konservativen Provinzlern spielte, scheint auch mit Blick auf einen zweiten, ähnlichen Fall plausibel, der sich ein paar Monate später in München ereignete. Bei einer Faschingsveranstaltung der Presse im Deutschen Theater 1913 wurde der Berliner Journalist Dr. Joachim Friedenthal von der Polizei abgeführt, nachdem dieser sich eine lautstarke Auseinandersetzung mit dem Tanzmeister Heinrich Schuster geliefert hatte. Schuster war während des Pressefestes verantwortlich

⁷ Am Beispiel des Sports zeigt dies Christiane Eisenberg, „English Sports“ und Deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999, S. 213 f.

für die Ordnung im Saal und gegen Friedenthal eingeschritten, weil dieser mit einer nicht näher bezeichneten Partnerin einen „grobunanständigen“ Tanz auf das Parkett gelegt hatte. Das Gericht stellte fest, „dass er [Friedenthal; KN] die Dame mit einer Hand weit unten am Gesäß festhielt, dass er die Dame fest an sich drückt, dass er seine Knie zwischen die Knie der Dame schiebt und dass er die Dame mit vorgestrecktem Unterleib vor sich herschiebt.“⁸ Wie in der Tölzer „Reunion“ kollidierte im Deutschen Theater der Schiebetanz mit professioneller Ballsaalautorität, in diesem Fall einem Tanzordner, der sich als Ballettmeister und Ensemblemitglied des königlichen Hofballetts das Urteil über die Anstößigkeit des Tanzes zutraute. Gegen diese Autorität pochte der promovierte Journalist seinerseits auf sein persönliches Ansehen, indem er während der Auseinandersetzung ausgerufen haben soll, „das Anfassen von einem so untergeordneten Manne wie dieser (sic) Tanzordner ist eine öffentliche Beleidigung meiner Person!“⁹

Friedenthals Bildungspatent erwies sich vor Gericht eher als Nachteil. So fanden die Schöffen, dass man gerade bei einem gebildeten Mann wie ihm das Wissen um Konventionen voraussetzen könne, und verurteilten ihn zu einer Geldstrafe von 50 Mark. Die Begründung schließt mit einer für Klassenbeziehungen aufschlussreichen Feststellung: „Die Gepflogenheiten der oberen Schichten der Bevölkerung verbreiten sich heutzutage rasch durch alle Kreise der Bevölkerung. Die Gefahr, dass solches Tanzen von den unteren Schichten nur zu bald nachgemacht wird, ist groß.“¹⁰

Deutlich wird an dieser Auffassung, dass die Ordnungshüter den Schiebetanz durchaus nicht als eine von den Unterschichten ausgehende Korruption bürgerlicher Sitten betrachteten. Vielmehr verwarfen sie ihn als modischen Unfug, der von den ‚besseren Kreisen‘ ausging und auf den Rest der Bevölkerung auszustrahlen drohte. Ähnlich wie in Tölz, wo die tatsächliche Präsenz eines Dienstmädchens niemandem die besondere Erwähnung wert war, kam das Verhältnis zwischen Angehörigen von Arbeiterschaft und Bürgertum im Münchner Fall bloß im Nachsatz zur Sprache. Der tatsächliche Konflikt ereignete sich nicht zwischen den Klassen, sondern teilte die Mittelschicht in diejenigen, die sich an neuen Moden der Großstadt orientierten, und jenen, die provinzierisch überkommene Anstandsnormen hüteten.

⁸ Abschrift des Urteils des Schöffengerichts beim Amtsgericht München, 1.4.1913, in: LAB, A Pr. Br. 030-05, Nr. 1512, Bl. 3 f.

⁹ Ebd., Bl. 3.

¹⁰ Ebd., Bl. 4.

„Als ob sich ein Gast aus der Loge zum Singen erhoben hätte“: Gesichtswahrung im hauptstädtischen Kabarett

Emil Gerstle und Joachim Friedenthal verfügten bei ihren Auftritten über genügend Selbstbewusstsein, um über Verachtung und Zurechtweisungen hinwegzusehen beziehungsweise daraus sogar Selbstbestätigung zu ziehen. Diese performative Selbstsicherheit war höchst voraussetzungs- und verlangte nach einer besseren Erklärung, als die zeitgenössische Floskel vom „Tanzfieber“ bietet. Auch Verweise auf eine „innere Modernisierung“ oder spontane Ausdrucksbedürfnisse werden dem provozierenden Verhalten auf dem Tanzboden insofern nicht gerecht¹¹, als sie die historischen Akteure aus dem situativen Zusammenhang wechselseitiger Beobachtung herauslösen. Die interaktionistische Perspektive rückt dagegen die Hemmschwelle der möglichen Blamage in den Blick, die jeden angehenden Schiebetänzer zunächst davon abhielt, sich mit umstrittenen Schritten von den geltenden Konventionen zu entfernen. Um diese Schwelle zu überwinden, brauchten Männer wie Gerstle und Friedenthal ebenso wie ihre weiblichen Pendants Anleitung, Ermutigung und Bestätigung.¹² All dies wurde ihnen in Kabaretts wie dem „Trocadero“ geboten, das 1910 mitten im Berliner Vergnügungsviertel, an der nordöstlichen Ecke Unter den Linden/Friedrichstraße, eröffnet wurde.

Laut Polizeiberichten lockte das „Trocadero“ „das beste Familien-Publikum“ aus den „feinsten Kreisen“ an, „meist dem Kaufmannsstande angehörend“. Die Beamten beobachteten „Herren im Frack und weißer Weste“ sowie „Damen der Gesellschaft“ in „hocheleganter Toilette“.¹³ Geführt wurde das Lokal vom kurz zuvor nach Berlin gezogenen österreichischen Kaufmann David Rucek gemeinsam mit seiner Ehefrau sowie der Wiener Soubrette Rott und dem komischen Schauspieler Eli Steinberger. Rucek setzte vor allem auf den Getränkeverkauf als Einnahmequelle; ausgeschenkt wurde fast nur teurer französischer Sekt. Die Formel ging auf; wiederholt musste das Lokal wegen Überfüllung zeitweilig schließen. Der Andrang war besonders groß ab 23 Uhr; viele Gäste kamen noch deutlich später. Rucek hatte vor Eröffnung eine Schließzeit von vier Uhr beantragt und offenbar eine mündliche Erlaubnis dazu erhalten.¹⁴

¹¹ Zu den beiden letzteren Argumenten vgl. Kerstin Lange, Tanzvergnügen, in: Morat u.a., S. 74-108.

¹² Zu den Hemmschwellen des Tanzens für Männer allgemein vgl. Maxine Leeds Craig, *Sorry I Don't Dance. Why Men Refuse to Dance*, New York 2014, S. 8-16.

¹³ Zu diesen und den folgenden Zitaten siehe die Berichte der Polizeibeamten Höppner, 19.9.1910, Kunze II, 13.10.1910 u. 8.12.1910, Rahn, 26.9.1910 u. 26.10.1910, Graf, 3.11.1910, und Francke, 10.1.1911, sämtlich in: LAB, A Pr. Br. 030-05, Nr. 1426, Bl. 3 f., 9 f., 34-36, 11 f., 14, 16, 85.

¹⁴ Brief von Rucek an das Polizei-Präsidium, 12.9.1910, in: ebd., Bl. 6.

Geboten wurde den Gästen, neben Sekt und feiner Gesellschaft, eine sich an den Programmen der benachbarten Theaterbühnen orientierende Unterhaltung. Eine Wiener Schrammel-Kapelle spielte aktuelle Operettenschlager, die das Publikum aus dem Metropol- und dem Passagetheater kannte. Ferner wurden neue Modetänze wie die Matchiche und der Two Step demonstriert, die gerade im Metropolpalast *en vogue* waren. Die Art der Unterhaltung zielte, und das ist wichtig, auf die aktive Mitgestaltung des Vergnügens durch das Publikum. Dazu wurde zunächst einmal aus dem Auditorium heraus gesungen. Rott und Steinberger sowie eine ganze Reihe weiterer Sängerinnen und Sänger „boten“, wie der Polizei-Leutnant Höppner beobachtete, „nach einander einzeln, teils auch zu zweien Gesangsvorträge [...], indem sie sich in eine beliebige Loge stellten und von dort aus die gespielten Piecen mitsangen. [...] Die Sänger [...] hielten sich zur Zeit wo sie nicht vortrugen [...] hinter der Musikkapelle auf und begaben sich dann ganz unauffällig zum Vortrage in eine Loge; in dieser sangen sie dann stehend, so dass es den Anschein erweckte, als ob sich ein Gast aus der Loge zum Singen erhoben hätte.“ Während Schutzmann Rahn es für „ausgeschlossen“ hielt, dass die Sänger für ihre Vorträge engagiert worden waren, schaute sein Kollege Kunze II genauer hin. Ihm fiel auf, dass die beiden singenden Herren nichts tranken, die vortragende Dame keinen Hut trug und die Gesangsnummern ohne Absprache mit den Musikern einsetzten.

Die Gesangsaufführungen zielten darauf, die Differenz zwischen Personal und Publikum zu verwischen. Das gleiche Prinzip wurde bei den Tänzen befolgt, für die man ohne große Ankündigung mitten im Lokal einige Tische und Stühle beiseiteschob, woraufhin Personen aus dem Auditorium hervortraten und zu tanzen begannen. Durch die räumliche Verteilung der ‚action‘ und die Camouflage der Performenden wurden die zahlenden Gäste trainiert, ihre Aufmerksamkeit nach allen Seiten hin auszurichten und auf Überraschungen gefasst zu sein. Verwirrung hatte im „Trocadero“ Methode. Um sie zu stiften, engagierte Rucek eine Reihe von Sängerinnen und Sängern sowie Schauspielerinnen und Schauspielern für Stegreif-Vorführungen. Darunter waren Stars wie der Operettensänger Gustav Matzner vom Theater des Westens, dessen Vorträge vom Publikum des „Trocadero“ „förmlich erwartet“ und explizit verlangt würden, wie ein verärgerter Konkurrent Ruceks der Polizei meldete. Paul Linthe, der in der Jägerstraße das Unterhaltungslokal Wien-Berlin betrieb, sah in solchen unangekündigten – und angesichts der Zensurbestimmungen übrigens illegalen¹⁵ – Auftritten die wichtigste Zutat in Ruceks Erfolgsrezept: „Das Publi-

¹⁵ Zu Einzelheiten der Zensur- und Konzessionsbestimmungen siehe Angelika Hoelger, Die Reglementierung öffentlicher Lustbarkeiten in Berlin um 1900, in: Tobias Becker u.a. (Hrsg.): Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900, Bielefeld 2011, S. 23-42.

kum geht gerade wegen dieser Darbietungen in das Lokal, welche es bei ihrer ständigen Darbietung als besondere Veranstaltungen erwartet.“¹⁶

Das „Trocadero“ verunklarte aber nicht nur die Unterscheidung zwischen Bühne und Auditorium, sondern auch zwischen Bürgertum und Demimonde. In den Polizeiberichten herrscht durchaus Uneinigkeit darüber, ob im Lokal Prostituierte verkehrten oder nicht. Kunze II betonte, dass „Halbwelt-Damen [...] das Lokal allein nicht betreten, sondern nur in Herrengesellschaft“; Schutzmann Rahn wollte dagegen „Halbweltdamen nebst ihrem Anhang [...] überhaupt nicht bemerkt“ haben. Der Criminal-Anwärter Francke wurde wiederum im Lokal gefragt, ob er „Damengesellschaft am Tische wünsche.“ Die Polizei tolerierte die Anwesenheit von Prostituierten, solange der Schein des „einwandfreien Verkehrs“ gewahrt blieb. Dass der soziale Status elegant gekleideter Frauen nicht offensichtlich war, war für die Interaktion am Ort insoweit bedeutsam, als Gäste auch in dieser Hinsicht mit allem rechnen mussten.

Die räumliche Verteilung der ‚action‘, die mangelnde Unterscheidbarkeit des Publikums und die Inkognito-Präsenz von Stars und Sternchen, gemischt mit aktueller Musik, modischen Tänzen und reichlich Sekt, bereiteten eine Situation, welche die Gäste zum Mitmachen bewegte. Im allgemeinen Trubel legten sie ihre Hemmungen ab, peinliche Verrenkungen auszuführen oder in banale Lieder einzustimmen, weil sie dort nicht etwa durch Singen und Tanzen ihr Gesicht verloren, sondern umgekehrt durch Abseitsstehen. Wo die Unterhaltung in das Auditorium vorrückte und soziale Präntention gang und gäbe war, intensivierte sich die wechselseitige Beobachtung. Das setzte unbedarfte Gäste unter Druck, denen zu folgen, die offenbar genau wussten, was zu tun war. Schutzmann Rahn fand, dass das allgemeine Mitmachen dem Treiben einen „durchaus intimen Charakter“ verlieh, doch ließ er sich dabei vom scheinbar harmonischen Miteinander blenden. Denn tatsächlich blieben die Gäste einander fremd, und gerade diese Anonymität war die Voraussetzung dafür, dass der vermögende Kaufmann und die „Dame der Gesellschaft“ es den Schauspielern, Sängerinnen, Prostituierten und Bohême-Existenzen nachtaten. Auf diese Weise lernten sie, sich ‚unanständig‘ aufzuführen.

„Je vertrauter sie tut, umso fester wird die Eiskruste“: Bürgerliches ‚slumming‘ als soziale Grenzziehung zur Unterschicht

Die im „Trocadero“ produzierte Verwirrung und die direkte Ansprache durch die Performenden konnten Vergnügungssuchende Anfang des 20. Jahrhunderts auch in anderen Unterhaltungsstätten erleben, etwa in den zahlreichen weite-

¹⁶ Brief Paul Linthes an das Berliner Polizeipräsidium, 31.10.1910, in: LAB, A Pr. Br. 030-05, Nr. 1426, Bl. 22.

ren Kabaretts, die Kunstschaaffenden im Halbzivil Auftrittsmöglichkeiten und Treffpunkte boten und das Geschehen von der Bühne in das Auditorium verlagerten, oder auch in den sogenannten Tingeltangels, in denen sich die Sängerinnen zu männlichen Gästen an den Tisch setzten, um diese zum Getränkekauf zu animieren und dadurch ihre Gage zu verdienen. Improvisation und ‚showmanship‘ waren in Deutschland wegen der Zensurbestimmungen und der Gewerbeordnung problematisch und schwierig zu verwirklichen, denn Vortrags- und Liedtexte mussten mit Angabe der Urheber vorab eingereicht werden. Jedoch gab es immer wieder Versuche, mit Improvisation und Darbietungen aus dem Auditorium ein Publikum zu gewinnen. Gekennzeichnet war der Vergnügungsbetrieb außerdem durch den schnellen Wechsel der Programme. Die Unterscheidung zwischen Operettentheater, Variété, Singspielhalle, Kabarett, Kino, Tanzbühne und Tanzlokal lässt sich kaum durchhalten, da die Betriebe voneinander abkupferten und im schnellen Wechsel neue Unterhaltungsformate anboten, häufig in Kombination. Immer mehr Angehörige darstellender Künste und Unternehmer drängten auf den Markt, kaum abgehalten von den niedrigen Eintrittsschwellen in das Gewerbe und zum Teil angelockt von Variété-, Soubretten- und Kinoschulen, die oft nur in Schwindelabsicht gegründet wurden.¹⁷ Die Zahl der reisenden Ensembles wuchs; die Laufzeit von Engagements verkürzte sich; die Leitung von Vergnügungsstätten wechselte in rascher Folge.

Auch in der letztgenannten Hinsicht ist das „Trocadero“ exemplarisch. Rucek meldete nach nur viermonatiger Betriebszeit Konkurs an und seine Pleite offenbarte äußerst dubiose Geschäftsmethoden. Wie die Presse berichtete, habe er keine Bücher geführt, sondern Einnahmen abzüglich der Betriebskosten direkt in die eigene Tasche gesteckt, bevor er kurz vor der Konkurseröffnung verschwand. Manche behaupteten, er habe sich nach Wien abgesetzt, andere wollten ihn in einem Spielklub des Westens gesehen haben.¹⁸

In der beweglichen Gemengelage aus Blendern, ‚showmanship‘ und neuen Bühnentricks war es schwierig, den Überblick zu behalten. Für diejenigen, die sich auf dem letzten Stand der Vergnügungsmoden halten wollten, sowie im Übrigen auch für die Polizei, die mit dem Konzessionieren, Klassifizieren und Observieren hinterherkommen musste, bedeutete die Flüchtigkeit des Unterhaltungsbetriebs eine Herausforderung. Zugleich jedoch eröffnete der rasche Wandel Chancen, als Connaisseur zu reüssieren. Parallel zu der Expansion und komplizierten Ausdifferenzierung des Vergnügens entstand so eine Publizistik, deren Autoren als Experten auftraten, um aus dieser Kennerschaft für sich und ihre Leserschaft kulturelles Kapital zu schlagen.

¹⁷ Vgl. Hans Forsten, Artistischer Beruf und Variétéschulen, in: Das Programm v. 29.6.1902.

¹⁸ Meldung des 8 Uhr-Abendblatts der National-Zeitung, 2.2.1911.

Ein frühes Beispiel dafür ist der in der Reihe „Großstadt-Dokumente“ erschienene Band zu *Lebenächten in der Friedrichstadt*, verfasst vom Journalisten Richard Dietrich unter dem Pseudonym „Satyr“. Das Buch versammelt die „teuer genug erkauften Erfahrungen“ des Autors, der sich an den männlichen Leser wendet, der „heute ganz mit dazu gehören will und Wert darauf legt, als ‚Lebemann‘ zu gelten.“ Satyr tritt im Buch als weltgewandter Ethnograph auf, der in Ballsälen, Kabaretts und Nachtlokalen seine „Studien“ betreibt. Mit autoritärer Geste typisiert er das Nachtleben-Personal von der „Ballhaus-Anna“ bis zum „Börsenschnorpel“. Auf der untersten Stufe der Hierarchie des Vergnügens verortet er den Provinzler, der auf jede Bauernfängerei hereinfällt und über den sich selbst die „Gentlemen“ und „blasierte[n] Gecken älterer Semester“ lustig machten.¹⁹ Wieder einmal bildet Ahnungslosigkeit die Folie, vor der sich das Insiderwissen des Connaisseurs abhebt. Ignoranz und Kennerschaft verteilen sich räumlich auf die Provinz und die Großstadt; relevante Erfahrungen ließen sich nur in der Letzteren erwerben. Das Wissen um die ‚feinen Unterschiede‘ im Nachtleben war Bestandteil eines sich verfestigenden großstädtischen Selbstverständnisses.

Publikationen wie Satyrs schmales Buch und Curt Morecks ein Vierteljahrhundert später veröffentlichter *Führer durch das lasterhafte Berlin* sind mehr als nur Baedekers für das Berliner Nachtleben. Sie sind Dokumente des ‚slumming‘ als einer Haltung, welche bürgerliche Männer auf Erfahrungssuche in Lokale führte, die auch von den ‚kleinen Leuten‘ frequentiert wurden, und sie zugleich davor schützte, mit diesen und den zwielichtigen Figuren des Nachtlebens in allzu engen Kontakt zu geraten.

Die optimistischen Interpretationen in der Geschichtswissenschaft vorwiegend bezeichnete Hans Ostwald, der Herausgeber der „Großstadt-Dokumente“, das Nachtleben als den einzigen Ort, an dem „die Klassen noch ein wenig in einander über fluteten“. Sodann erklärte er das Bedürfnis der höheren Herren nach niederer Unterhaltung mit dem „unbewußte(n) Trieb, mit dem Volk Fühlung zu haben, sich am Volkston zu erquicken“²⁰, und entpuppte sich mit dieser Exotisierung ebenfalls als ‚slummer‘. Bei Moreck und insbesondere Satyr gewinnt diese Haltung zur nicht-bürgerlichen Population des Vergnügsraums an Distanz und Kälte. Satyr bringt gegenüber seinen Studienobjekten einen regelrechten Ekel zum Ausdruck, wenn seine Erzählerfigur im fiktiven Gespräch mit einem ähnlich erfahrenen Großstädter das Treiben im Ballsaal seziert und über die älter gewordenen Frauen dort schreibt: „Je dicker die Tonne, um so intensiver die Gänsehaut; je vertrauter sie tut, um so fester wird

¹⁹ Satyr, *Lebenächte in der Friedrichstadt*, 3. Aufl., Berlin, o. J. (1907), S. 10, 32, 51.

²⁰ Hans Ostwald, *Berliner Tanzlokale*, Berlin, o. J. (ca. 1905), S. 5.

die Eiskruste.“²¹ In Zitaten wie diesem kommen soziale Distanzierung bei räumlicher Nähe, die kalte Selbstbeobachtung des ‚slummers‘ und dessen Fähigkeit, andere zu durchschauen und die eigenen Gefühle hinter der Lebemann-Fassade zu halten, deutlich zum Ausdruck. Von klassenübergreifender Soziabilität ist auch bei Moreck keine Spur zu finden. Seine Reise durch das Berliner Vergnügen, die nachmittags im mondänen Westen beginnt, kulminiert nachts in den Kaschemmen des Berliner Ostens, wo er die stimulierende Gefahr aus Gewaltbereitschaft, „pervertierter“ Sexualität und „östlicher Lebenslust“ heraufbeschwört. Seine offensichtlich männliche Leserschaft warnt er ausdrücklich davor zu versuchen, sich mit den Einheimischen fotografieren zu wollen – eine Bemerkung, die einen Wunsch nach Beweisen für das ‚slumming‘ impliziert und zu Spekulationen über die Verwendung solchen Materials Anlass gibt.

Ausblick

Dieser Beitrag hat in der Analyse von Begegnungen in Vergnügungsstätten Modi sozialer Interaktion identifiziert und auf ihre Implikationen für Klassenbeziehungen hin befragt. Er betont, dass Klassenunterschiede im Zusammenreffen von Angehörigen der Arbeiterschicht mit jenen des Bürgertums im urbanen Vergnügungsraum gerade nicht situativ aufgeweicht, sondern neu markiert und verstärkt wurden. Diese Interpretation gründet in der interaktionistischen Perspektive, welche die Bedeutung des urbanen Vergnügens und die Faktoren seines Wandels nicht außerhalb des Geschehens, also in kulturellen Großtrends und anonymen Bedürfnissen, vermutet, sondern in den Situationen selbst sucht. Zum einen waren diese durch wechselseitige Beobachtung der Anwesenden bestimmt, die zur Erregung positiver Aufmerksamkeit auf mehr oder weniger exklusive Verhaltensrepertoires zurückgriffen. Zum anderen waren sie durch das strategische Handeln von Unterhaltungsanbietern definiert, die im frühen 20. Jahrhundert mit allerlei Formaten experimentierten und verstärkt auf ‚showmanship‘ setzten.

Auf geringem Raum konnte die vorliegende Studie nur Schlaglichter auf das urbane Vergnügen werfen, und so müsste man die hier entwickelten Thesen an weiterem Material auf ihre Belastbarkeit hin prüfen. Darüber hinaus provoziert der Aufsatz die Frage nach den möglichen Veränderungen durch die Massenmedien Klangfilm und Radio. Diese verdrängten teilweise das ‚showmanship‘ durch planvoll und arbeitsteilig produzierte Medieninhalte und dürften somit den Zugang zu Verhaltensrepertoires erweitert und neue Situationen für Begegnungen im Vergnügungsraum geschaffen haben.

²¹ Satyr, S. 30.