

This text was published in Sabine Grenz and Martin Lücke, eds., *Zwielficht – Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*, transcript Bielefeld, 2006. It is posted here by permission of transcript Verlag for personal use only, not for redistribution.
DOI 10.14361/9783839405499-010

Blickwechsel. Zur Bildpolitik der Berliner

Prostitutionsdebatte um 1800

ROMANA FILZMOSER

Die Wirkung der Verführungskunst von Prostituierten auf einer »Partie nach Berliner Art« beschreibt Friedrich von Coelln 1808 in bester Casanova-Tradition in seiner Reisebeschreibung »Wien und Berlin in Parallele«:

»Man hatte [...] vier der schönsten Lustdirnen ausgesucht. Vorher wurde gut gegessen, getrunken und dann nach der Musik einer Flötenuhr gewalzt; zuletzt sahen wir bloß dem steyerschen Walzer zu, den die Hetären, vom Wein berauscht, halb entkleidet, durch den Saal wirbelten.«¹

Das von Coelln beschriebene Schauen oder Zusehen, das Mustern und Beobachten, ist in der Zeit um 1800 sowohl spezifisch für die nonverbale Interaktion von Prostituierten und Freiern in der Phase der Werbung, aber auch für das Sprechen über Prostitution überhaupt. Dabei changiert der Prostitutionsdiskurs zwischen der Vorstellung der Prostituierten – im Wort, im imaginierten und materiellen Bild – und seiner Wirkung auf die Adressaten: So wie die von den Prostituierten erwünschte Wirkung auf Friedrich von Coelln, der weiter beschreibt, dass »auch der Gefühlloseste dadurch ergriffen werden [mußte]«,² konnten sich Bürger von den Blicken öffentlicher Frauen im öffentlichen Raum belästigt und bedrängt fühlen.³ Der Prostitutionsdiskurs artikuliert sich um

¹ | Friedrich von Coelln: *Wien und Berlin in Parallele. Nebst Bemerkungen auf der Reise von Berlin nach Wien durch Schlesien über die Felder des Krieges*. Ein Seitenstück zu der Schrift: *Vertraute Briefe über die innern Verhältnisse am preussischen Hofe seit dem Tode Friedrichs II von F. v. C-n*. Mit zwey Kupfern von Penzel, Amsterdam/Coelln 1808, S. 100.

² | F. v. Coelln: *Wien und Berlin in Parallele*, S. 100.

³ | Vgl. Dietlind Hüchtker: »Elende Mütter« und »liederliche Weibspersonen«. Geschlechterverhältnisse und Armenpolitik in Berlin (1770-1850) (*Theorie und Geschichte*

1800 zwischen dem Blick der Prostituierten und ihrem Anblick: Ob der Blick der Kurtisane als Professionalistin oder die Bedrohung der männlichen Ehrhaftigkeit durch den weiblichen Blick, beides, die Ambivalenz von Wunsch und Bedrohung, sind in den Blick eingeschrieben.

Der Tanz, der bei Friedrich von Coelln eine so zentrale Stellung einnimmt, ist ein Spezifikum der Berliner Prostitutionsdebatte. Selbst wenn eine andere Stadt beschrieben wurde – von Coelln unterzieht Berlin und Wien einem Vergleich – wird für die Beschreibung einer Kombination von Prostituierten und Tanz Berlin herangezogen, eben eine »Partie nach Berliner Art«. Tanzveranstaltungen wurden in der deutschen Literatur um 1800 nicht nur als Schnittstelle in der Freierwerbung und Interaktion von Prostituierten und Freiern beschrieben,⁴ sondern entfachten – wie Dietlind Hüchtker in ihrer Studie zur Berliner Armenpolitik gezeigt hat – auch eine Debatte über die Definition von ehrbaren und unehrbaren Orten in Berlin.⁵

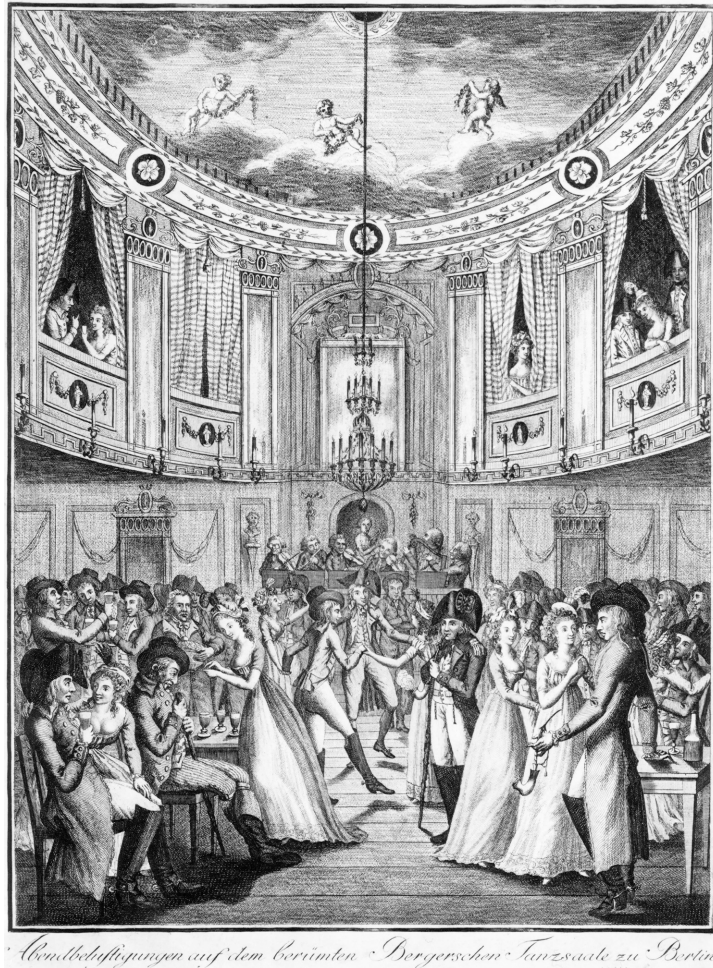
Von Bildern wurde nicht nur gesprochen. Materielle Bilder von Prostituierten waren maßgeblicher Teil der Berliner Prostitutionsdebatte, indem sie Prostituierte und die Orte von Prostitution nicht nur visualisierten, sondern selbstständig Argumente vortrugen und propagierten, wie der vorliegende Beitrag am Beispiel der Darstellung eines Berliner Tanzsaals zeigen wird. Im ersten Teil soll anhand des Kupferstichs »Abendbelustigungen auf dem berühmten [sic!] Bergerschen Tanzsaale zu Berlin« (Abb. 1) der Frage nachgegangen werden, wie Prostitution im Bild konkret dargestellt wird. In Anschluss wird auf die dargestellte Interaktion von Prostituierten und potentiellen Freiern hinsichtlich ihrer Blickbeziehungen eingegangen, um abschließend Überlegungen zur Darstellbarkeit unehrbarer Orte und ihrer Aussagefähigkeit anzustellen.

der bürgerlichen Gesellschaft 16) (zugl. Univ. Diss. Berlin 1996), Münster 1999, S. 168, S. 185.

4 | Als Beispiele für die 1790er Jahre seien genannt Justus C. Müller: *Gemähde von Berlin, Potsdam und Sanssouci. Politisch – moralisch – charakteristisch*, London 1792, S. 82-95; Scaramuz: »Reisen zu Wasser und zu Lande. Erste Abtheilung welche die Reisen zu Lande enthält«, in: Johann D. Frank (Hg.), *Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire*, Leipzig 1798, S. 82-88.

5 | Vgl. Hüchtker: *Elende Mütter und liederliche Weibspersonen*, S. 169-179, S. 193; dies.: »Prostitution und städtische Öffentlichkeit. Die Debatte über die Präsenz von Bordellen in Berlin 1792-1846«, in: Ulrike Weckel/Claudia Opitz u.a. (Hg.), *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 6)*, Göttingen 1998, S. 345-364. Zu Tanzstätten als Orte der Prostitution in den europäischen Großstädten, vgl. Iwan Bloch/Georg Loewenstein: *Die Prostitution (Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen 2/1)*, Berlin 1925, S. 387-396.

Abbildung 1: Bergerscher Tanzsaal zu Berlin, 1799



I. Die Werbung

Der anonyme, hochformatige Kupferstich entstand um 1799. Auf dem Bild (Abb. 1)⁶ drängen sich Musiker, Tänzer und Tänzerinnen unter der Kuppel

⁶ | Anonym: Bergerscher Tanzsaal zu Berlin, 1799. Kupferstich, 265x373 mm (Bl.). Bez. u. m. »Abendbelustigung auf dem berühmten Bergerschen Tanzsaale zu Berlin«, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung. Signatur Yb 11590 kl >b<. Abb. aus Thorsten Sadowsky: Reisen durch den Mikrokosmos. Berlin und Wien in der bürgerlichen Reiseliteratur um 1800 (Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Ost- und Mitteleuropas 5) (zugl. Univ. Diss. Hamburg 1997), Hamburg 1998, S. XIII. Mir

eines Tanzsaals, dessen weite Dimensionen die vom linken und rechten Bildrand abgeschnittene und reich geschmückte Rückwand andeutet. Der Blick wird über den Doppelluster oberhalb der Kapelle als optisches und geometrisches Bildzentrum nach unten über die Musikanten an der Rückwand zu einem Reigentanz gelenkt, zu dem sich zwei Männer und zwei Frauen an den Händen gefasst haben. Ein rauchender Offizier im Mittelgrund markiert die Grenze zur Tanzfläche und wendet sich zum linken Bildrand. Dort beugt sich eine tief dekolletierte Frau über einen sitzenden Offizier, erkennbar durch den Zweispitz. Er hält ein Glas Wein in der rechten Hand vor seinem Bauch und schaut den Tanzenden zu, während ihm das Mädchen die rechte Hand um die Schulter legt und ihn mit der linken an die Innenseite seiner Schenkel fasst. Ein weiteres Moment von äußerster körperlicher Annäherung ist am rechten Bildrand zu beobachten. Hinter einem Tisch küsst sich ein Paar in leidenschaftlicher Umarmung.

Zwischen diesen Szenen direkten Körperkontaktes werden aber auch verschiedene Formen der Werbung ins Bild gesetzt: So beobachtet der Offizier eine junge Frau im Mittelgrund links, die ihm den Rücken zuwendet. Sie beugt sich lächelnd über einen Tisch mit gefüllten Weingläsern zu einem Mann, der mit hängendem Kopf in seinen Stuhl gesunken ist und seinen Spazierstock umklammert hält. Dabei hebt die Frau beide Hände und überkreuzt ihre ausgestreckten Zeigefinger leicht. Ihre Gestik lässt sich mit den Gebärden der Protagonisten in Hieronymus Löschenkohls Darstellung des Wiener Grabens von 1784 (Abb. 2) vergleichen,⁷ für die eine zeitgenössische Beschreibung vorliegt:

»Löschenkohl [hat] auch einen Stutzer gezeichnet, wie er mit einer Nympe akkordirt, und durch Aufhebung einiger Finger ihr zu verstehen giebt [sic!], wie viel er ihr geben wolle.«⁸

sind außerdem folgende Varianten bekannt: Anonym: Bergerscher Tanzsaal zu Berlin. Lithographie, 239x307 mm. Bez. u.m. »Abendbelustigungen auf dem berühmten Bergerschen Tanzsaale zu Berlin./Um 1795.« Derra de Moroda Dance Archives, Inv.-Nr. ic. 1251 (251). Die Handschriftensammlung bewahrt unter den Signaturen Yb 11590 kl >a< und Yb 11590 kl >c< außerdem zwei Lithographien, die bis ins 20. Jahrhundert in Zeitungen publiziert wurden. Das Blatt diente bisher als Illustration in sitten- und stadtgeschichtlicher Literatur, (kunst-)wissenschaftliche Beachtung fand es noch nicht.

7 | Hieronymus Löschenkohl: Der Spaziergang des Abends am Graben, 1784. Kolorierter Kupferstich, 645x478 mm. Bez. u.m. »Der Spaziergang des Abends am Graben/oder /der Schnepfenstrich«. Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 62017. Abb. aus Reingard Witzmann: Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier, Kat. Ausst., Wien 1978, S. 53.

8 | Ludwig H. Röhr: Reisen durch das südliche Teutschland. Bd. 1, Klagenfurt, Leipzig 1789, S. 387.

Abbildung 2: Hieronimus Löschenkohl: *Der Spaziergang des Abends am Graben, 1784*



Im Vordergrund der linken Bildhälfte blickt eine durch ihren dunklen Mantel hervorgehobene Prostituierte nach rechts auf die erhobenen Hände ihres Freiers. Mithilfe so genannter Fingerzahlen handeln Prostituierte und Freier bei Löschenkohl die Bezahlung aus. Die Gestik wiederholt sich in der Frau rechts über ihnen, die sich zu einem Freier umdreht und zwei Finger hochhält.

Das Mädchen im Berliner Blatt und der Wiener Freier benutzen ihrerseits jeweils zwei Hände, um mit diesem Fingerzahlensystem ihren Preis auszuhandeln.⁹ Hier wie dort verweist die Gestik auf die Käuflichkeit der Frauen.

Im »Bergerschen Tanzsaal« steht rechts des Offiziers ein weiterer Mann mit Pfeife und langem Mantel an einen Tisch gelehnt und wendet sich im Profil zwei Frauen zu. Die beiden Mädchen stehen schräg hintereinander, wobei die Hintere der Vorderen an den Rücken fasst. Beide blicken ihn lächelnd an, das vordere Mädchen unterstreicht dabei ihren Blick mit einem Fingerzeig. Auffällig ist, dass alle Frauen im Vordergrund des »Bergerschen Tanzsaals« in der Form ihres Gesichtes, den mandelförmigen Augen, dem kleinen Mund, in ihrer Figur

⁹ | Zur Schwierigkeit bei der Deutung der unterschiedlichen Fingerzahlensysteme, insbesondere bezüglich ihrer Anwendung in der populären Druckgraphik, vgl. Karl A. Wirth: »Fingerzahlen«, in: Ludwig H. Heydenreich (Hg.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 8: *Fensterrose-Firniss*, München 1987, S. 1225-1309.

und Frisur einander gleichen. Alle sind zudem in ihren hoch taillierten Kleidern mit den sehr tiefen Dekolletés ähnlich und ähnlich modisch gekleidet.¹⁰ An ihrer Kleidung sind die Prostituierten nicht zu erkennen. Nicht ihr Äußeres bezeichnet sie als Prostituierte und unterscheidet sie von »ehrbaren« Frauen, sondern nur ihre Gestik und ihr direkter, auffordernder Blick in die Augen der Männer. So wie Justus Conrad Müller in seinem Bordellführer für Berlin 1792 die Werbung der Prostituierten im Tanzsaal durch »Blike [sic!] und Gebärden« beschrieben hat,¹¹ ist sie auch im Bild visualisiert. Die hier ganz konkret mit Käuflichkeit bezeichneten Gesten verweisen überdeutlich auf Prostitution: Neben dem direkten auffordernden Blick der Prostituierten kommt die Ikonographie der Gestik als weiterer aktiver Moment der Ikonographie der Werbung hinzu. Doch erst die Reaktionen der adressierten Männer werden Rückschlüsse auf die Aussagefähigkeit des »Bergerschen Tanzsaales« zulassen.

II. Blickregimes

Im Zuge der Aufwertung des Sehnsinns im 18. Jahrhundert wurde das Auge als Portal von Leidenschaften, Neigungen und Wünschen, und damit als der wesentliche Adressat sinnlicher Verführung für die Interaktion von Freiern und Prostituierten bedeutsam.¹² Der weibliche, einladende oder auffordernde Blick, der im Folgenden zentral sein wird, steht dabei für das Verführungspotential der Prostituierten, während sich die Freier wiederum durch die Erwidern ihrer Blicke als solche zu erkennen geben und so ihre Bereitwilligkeit, sich auf die Verführung einzulassen, signalisieren.

Derartige Blickregimes zwischen Männern und Prostituierten begegnen uns in einem satirischen Blatt von Wilhelm Chodowiecki, das um 1790 entstanden

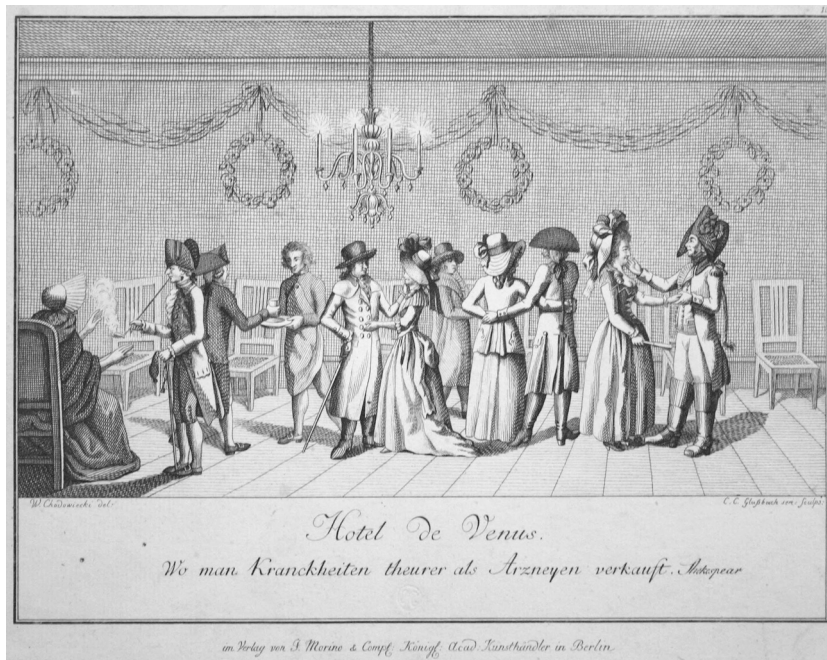
¹⁰ | Kleider und Kopfschmuck sind mit Modekupfern für die Mode *à la grecque* vergleichbar. Vgl. Adelheid Rasche/Gundula Wolter (Hg.), *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600-1900*. Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 73, Abb. 5. Zur Mode *à la grecque* in der Modekarikatur, vgl. Carsten Jöhnk: »Die Französische, garstige Nudität«. *Karikaturen zur Nacktmode der Zeit um 1800*, in: Adelheid Rasche/Gundula Wolter (Hg.), *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600-1900*, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 69-78. Die für die Zeitgenossen moralische Fragwürdigkeit der Mode *à la grecque* bot sich an, um Modekarikaturen in Bordellinterieurs zu situieren. Vgl. Abb. ebd., S. 196, Kat. 6.12. Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress and Morality*, Oxford/New York 2003, S. 118. Allgemein zur deutschen Mode um 1800, Martha Bringemeier: »Wandel der Mode im Zeitalter der Aufklärung«, in: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 13 (1966), S. 5-60.

¹¹ | Vgl. J. C. Müller: *Gemälde von Berlin, Potsdam und Sanssouci*, S. 94.

¹² | Vgl. Sophie Carter: *Purchasing Power. Representing Prostitution in Eighteenth-Century English Popular Print Culture (British Art and Visual Culture since 1750, new readings)*, Aldershot 2004, S. 67. Vgl. auch Kristina Straub: *Sexual Suspects. Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*, Princeton (USA) 1992.

ist und durch die Bildunterschrift »Hotel de Venus« ein Bordellinterieur zeigt (Abb. 3).¹³

Abbildung 3: Wilhelm L. Chodowiecki: *Hotel de Venus*, um 1790



In einem geschmückten, mit einem Luster beleuchteten Raum wird in der linken Bildhälfte geraucht und getrunken. Das zweite Paar von rechts wiegt sich im Tanz. Die Männer des Paares rechts und desjenigen unter dem Luster ergreifen jeweils das Kinn ihrer Partnerin; die Frauen strecken ihrem Mann die Hand entgegen bzw. ergreifen sie.¹⁴ Die Gesichter der Frauen sind bis auf diejenige rechts im Profil unter ihren Hüten verborgen und lassen sich von den Blicken der Männer taxieren. Die einseitigen Blicke der Männer richten die didaktischen

13 | Wilhelm L. Chodowiecki: *Hotel de Venus*, um 1790. Kupferstich, 225x177 mm (Pl.). Sign. u.l. »W. Chodowiecki del.«, u.r. »C. C. Glafbachsen: Sculps'«; betitelt u.m. »Hotel de Venus./Wo man Kranckheiten theurer als Arzneyen verkauft. Shekespear«, bez. u.m. »im Verlag S. Morino & Coml: Königl: Acad: Kunsthändler in Berlin.« Lipperheidesche Kostümbibliothek, SMPK Berlin, Standortnr. Lipp 52, 240 (9613). Abb. aus Hans Ostwald: *Das galante Berlin*, Berlin o.J. [1928], S. 619.

14 | Die Liebkosung des Kinns gehört zur Ikonographie der Impudicitia, der Unkeuschheit, die dem blinden Cupido des Kinn liebkost. Vgl. Edward A. Maser (Hg.): *Cesare Ripa. Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's ›Iconologia‹ with 200 engraved illustrations*, New York 1971, S. 70.

Absichten des Titels »Wo man Kranckheiten theurer als Arzneyen verkauft« an beide Gruppen, Prostituierte *und* Freier.

Im »Bergerschen Tanzsaal« reagieren die von den Frauen umworbenen Männer ganz im Gegensatz zur vergnüglichen Beobachtung der Frauen bei Friedrich von Coellns eingangs zitierten »Partie nach Berliner Art«. Der Offizier links nimmt die ihn berührende Frau gar nicht wahr, sondern blickt geradeaus, der Mann mit Stock rechts hinter ihm schaut zu Boden. Selbst der Mann, der am rechten Bildrand eine Frau umarmt, hat die Augen weit aufgerissen und blickt zur Seite: Die Männer vermeiden jeden direkten Blickkontakt. Der Bildvordergrund ist durch einseitig einladende, weibliche Blicke und souverän ignorierende männliche Blicke charakterisiert. An diesem Ort der Prostitution erwidert keiner der anwesenden Männer den Blick: keiner gibt sich als Freier zu erkennen.

Die unterschiedlichen Blickrichtungen in Tanzsaal und Bordell beschreiben ihre jeweilige Kontextualisierung: Das durch den Bildtitel bezeichnete Bordell wird nur von potentiellen Freiern besucht, weshalb Chodowiecki auf die Prostituiertenikonographie der Werbung, also auf die Gestik und den direkten, auffordernden Blick der Prostituierten, verzichtet.

Im »Bergerschen Tanzsaal«, der grundsätzlich von allen Frauen und Männern besucht werden konnte, funktioniert die Werbung dagegen in umgekehrter Weise. In dem weiblichen, einladenden oder auffordernden Blick ist die weibliche Verführungssouveränität eingeschrieben. Dieser Blick kann täuschen, weil er reflexiv ist und dem alten Bild der Augen als »Fenster der Seele« zuwiderläuft.¹⁵ Alles, was die Frauen durch ihren Anblick preisgeben, ist ihr Körper im Sinne purer Professionalität. Ihr Blick reflektiert damit vor allem die Begehrlichkeiten der männlichen Betrachter. Indem die Männer die Erwidern des Blicks bewusst vermeiden, verweigern sie nicht nur die Identifizierung mit Freiern, sondern verbergen auch ihr eigenes Begehren.

Der Vordergrund des »Bergerschen Tanzsaales« betont die Rolle der Blickbeziehungen zwischen Prostituierten und Freiern, allerdings nicht wie im eingangs zitierten Fall von Friedrich von Coellns »Partie nach Berliner Art« oder in Chodowieckis Bordell: Die Betonung erfolgt hier durch die Umkehrung der Blickregimes. Die Verweigerung des Blick-Kontaktes steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Berliner Prostitutionspolitik um 1800, ein Kontext, der im folgenden Abschnitt am Hintergrund und an den Logen des »Bergerschen Tanzsaales« zu zeigen ist.

III. Partie nach Berliner Art

Die Aufdringlichkeit der Frauen im »Bergerschen Tanzsaal« partizipiert direkt an der Berliner Prostitutionspolitik der 1790er Jahre. Musik- und Tanzveranstal-

¹⁵ | Zu den Anfängen der Metapher im Bild, siehe Hans Belting/Christiane Kruse: Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei, München 1994, S. 51-53.

tungen wurden zu dieser Zeit neben den Redouten in Tabagien, in Wein- und Bierschenken, in Tanzlokalen und in Bordellen geboten und galten deshalb als Schnittstelle aller öffentlichen Vergnügungen.¹⁶ Ausgehend von der Umsetzung des Bordellreglements von 1792, das die räumliche Trennung von Bordellen und ehrbaren Vergnügungsorten forderte, wurden in diesem Zeitraum die Neubestimmung von Öffentlichkeit, Privatsphäre und Heimlichkeit in der Praxis erprobt und ausgelotet.¹⁷

Die Bordelle als kontrollierte, aber unehrbare Orte sollten von ehrbaren, aber schwer zu kontrollierenden Vergnügungsorten getrennt werden.¹⁸ Die Berliner Prostitutionsdebatte verhandelte dabei Unehbarkeit über das soziale Umfeld, über Orte und nicht über die Körper der Prostituierten: Dadurch wurden auch die Freier eingebunden.¹⁹ Die Definition von ehrbaren und unehrbaren Orten, die Bestimmung von Öffentlichkeit und Heimlichkeit, erwiesen sich als ein wesentliches Problem.²⁰ Denn sowohl die Prostituierten als auch die Orte der Prostitution wurden als öffentlich definiert, solange sie unter polizeilicher Kontrolle standen, das heißt, wenn es sich um Bordellprostituierte bzw. Bordelle handelte. Sobald nun Prostituierte an Orten außerhalb der Bordelle warben, wurde von heimlicher Prostitution gesprochen. Heimlichkeit meinte dabei das heimliche, unüberschaubare und also unkontrollierbare Angebot von Sexualität, bzw. ihrem Erwerb, das für Prostituierte und Freier gleichermaßen problematisiert wurde.²¹

Die Auffassung der Behörden suggerierte, dass Tanzveranstaltungen erst durch die Anwesenheit von Prostituierten zu unehrbaren Festen wurden. Ein Zutrittsverbot für Prostituierte, so das Argument, könnte ehrbaren Frauen wieder den Zutritt ermöglichen.²² Im »Bergerschen Tanzsaal« stehen die Blickver-

16 | Noch Iwan Bloch subsumiert »berühmt gewordene Bordelle und Tanzstätten«. I. Bloch/G. Loewenstein: *Die Prostitution*, S. 564.

17 | Mit weiterführender Literatur zum Diskurs über Öffentlichkeit um 1800 in Berlin, vgl. D. Hüchtker: *Elende Mütter und liederliche Weibspersonen*, S. 167-169. Die schwierige Durchsetzbarkeit der Bestimmung zeigt ein neuerliches Verbot von Prostituierten bei Tanzveranstaltungen und Militärparaden im Jahr 1799. Vgl. ebd., S. 169. Zur »Verordnung wider die Verführung junger Mädchens zu Bordels, und zur Verhütung der Ausbreitung venerischer Uebel. De Dato Berlin, den 2. Februar 1792« und ihrem Einfluss auf die Prostitutionsregelung des Allgemeinen Preußischen Landrechts 1794, siehe auch Sabine Gleß: *Die Reglementierung von Prostitution in Deutschland (Kriminologische und sanktionenrechtliche Forschungen 10)* (zugl. Univ. Diss. Bonn 1997), Berlin 1999, S. 20-27.

18 | Vgl. D. Hüchtker: *Elende Mütter und liederliche Weibspersonen*, S. 167-169.

19 | Zur sukzessiven Verschiebung der Aufmerksamkeit vom sozialen Umfeld zu den Körpern der Prostituierten bis hin zu ihrer Objektivierung in Berlin, vgl. ebd., S. 194-197.

20 | Vgl. ebd., S. 193.

21 | Vgl. ebd., S. 188.

22 | Dabei wurde Prostitution aber mit Öffentlichkeit konnotiert und »machte aus der Frage, in welcher Öffentlichkeit sich welche Frauen aufhalten konnten, eine Frage der

hältnisse des Hintergrundes im Kontrast zum Vordergrund. Die tanzenden Männer in der Mitte lächeln nicht nur, sondern nehmen aktiv Blickkontakt mit dem Mädchen links hinter dem Offizier auf. Den sich gegenseitig zuprostenden Trinkern links stehen ganz rechts zufriedene Beobachter gegenüber. Der Hintergrund ist ein Ort des undurchsichtigen Vergnügens. So suggerieren es die Blicke der Protagonisten, so suggeriert es die Orpheusbüste mit der Lyra in der Nische hinter dem Orchester. Der entkörperlichte Orpheus vertritt nicht nur die Musik, sondern soll auch ihren Genuss garantieren.²³ Verkörpert wird das Zuhören durch einen Mann, der rechts von der Mittelachse zwischen den Tanzenden und der Kapelle mit verschränkten Armen aus dem Bild zum Betrachter blickt.

Ein einzelner Blick stört jedoch den Eindruck von vergnüglichem Tanz und Musikgenuss im Hintergrund. Der Kopf der einzigen Frau, die mit keinem Mann Blickkontakt aufnimmt, erscheint im Dreiviertelprofil nach links hinter dem Zweispitz des Offiziers im Mittelgrund. Ihr Blick schweift kontrollierend über die Tanzenden: Sie registriert die Zahl der Tänze. Allen Tanzveranstaltungen gemeinsam war, dass alle Stände grundsätzlich gegen ein Entgelt Zutritt hatten. Für den Eintritt kamen die Besucher in den Genuss der Musik. Für alle weiteren Vergnügungen musste bezahlt werden: für die Getränke und das Essen, wenn man sich in eine Loge zurückziehen wollte, und für jeden Tanz.²⁴ Durch das Zählen der zu bezahlenden Tänze bezeichnet ihr Blick auch den Bildhintergrund als käuflich. Gleichzeitig verweist sie auf die Rolle der Bordellwirtin, wie sie in Wilhelm Chodowieckis Bordellkarikatur erscheint. Beide verbindet die Aufgabe des Kontrollierens und Registrierens der Transaktionen. Die Tanzfläche des »Bergerschen Tanzsaales« ist durch die soziale Relation des Raumes mit Käuflichkeit bezeichnet.²⁵ Erst die Interaktion der Personen im Tanzsaal lässt das Thema der Käuflichkeit sichtbar werden und konnotiert ihn mit Prostitution.

Ehrbarkeit«. Ebd., S. 189. Wie Hüchtker gezeigt hat, ging es nicht um die Erweiterung des Aktionsradius ehrbarer Frauen, sondern um die Wahrung der öffentlichen Ordnung. Vgl. ebd., S. 169-170.

23 | Zur Orpheusrezeption, vgl. Heinz Hofmann: »Orpheus«, in: ders. (Hg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, S. 153-198. Zum schmalen Grad zwischen idealer Musik und Verführung in der Orpheusrezeption, vgl. Andreas Solbach: »Liaisons dangereuses. Gefährdung durch Musik und Musiker in der Frühen Neuzeit«, in: Christine Mundt-Espín (Hg.), *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen/Basel 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 29), S. 193-204.

24 | »Tänzer und Tänzerinnen müssen jeden einzelnen Tanz mit 2 Groschen bezahlen, was jedesmal von einem Musiker durch einen besonderen Zug einer kleinen Glocke in Erinnerung gebracht wird.« Zit. nach der Beschreibung des Bergerschen Tanzsaales bei H. Ostwald: *Das galante Berlin*, S. 84 (ohne Quellenangabe).

25 | Vgl. den Raumbegriff von Martina Löw, die Raum als »relationale Anordnung sozialer Güter und Menschen an Orten« definiert. Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 224.

Ebenso divergierend ist die Situation in den Logen in der oberen Bildhälfte. In der Loge links außen prostet ein Mädchen einem Mann zu, der mit seiner rechten Hand nach hinten deutet. Rechts außen lehnt sich ein Mädchen auf die Brüstung und beobachtet die Tanzfläche. Ihr Begleiter links blickt lächelnd aus dem Bild zum Betrachter, während der verschattete Mann rechts von ihr unbestimmt aus der Loge schaut. Die Gruppe wird von einem Mädchen aus der rechten inneren Loge beobachtet, die als einzige eine nackte Schulter aufblitzen lässt. Der Vorhang ihrer Loge ist nur leicht auseinander gezogen. Der Vorhang der inneren linken Loge ist geschlossen. Die Logen ermöglichen grundsätzlich die anonyme Beobachtung, den privaten und ungestörten Musikgenuss und sind damit Orte der Heimlichkeit.²⁶ Die architektonische Gliederung der Logen, sie sind durch Pilaster getrennt und von der unteren Zone von einem mit Kerzenhaltern bestückten Zierfries abgegrenzt, betont ihren intimen Charakter. Der Fries ist gegen den rechten und linken Bildrand leicht nach oben gebogen, sodass die durch die Verschattung dargestellte Etagendecke sichtbar und die Trennung zum darunter liegenden Tanzsaal betont wird. Diese Abgrenzung vom Tanzsaal setzt sich in den Blickbeziehungen zwischen Männern und Frauen in den Logen fort: So wie im Hintergrund ist auf eindeutige – auffordernde wie ignorierende – Blicke und Gesten verzichtet worden. Ist der Kontrakt zustande gekommen, die Bezahlung ausgehandelt, fallen Blicke und Gesten weg.

IV. Das Bild als Argument

Durch die Blickbeziehungen und die Reaktion der Männer im Vordergrund lässt der »Bergersche Tanzsaal« Prostitution im öffentlichen Raum im Sinne ihrer Unehrbarkeit und Unkontrollierbarkeit bedrohlich erscheinen. Insofern nimmt das Blatt zur Berliner Prostitutionspolitik Stellung. Allerdings nicht, weil die Prostituierten, wie die Behörden argumentierten, ehrbaren Frauen den Zugang verwehrten,²⁷ sondern weil sie die Interaktion zwischen Freiern und Prostituierten und die Freier als solche *veröffentlichten*. Die Unsicherheit über die Definition von ehrbaren und unehrbaren Räumen in der Prostitutionsdebatte ist durch das Changieren zwischen werbenden Gesten und Blicken, also den semantisierten Körpern und dem als käuflich bezeichneten Ort visualisiert. Aller-

26 | Vgl. dagegen die Loge als Ort der Selbstdarstellung bzw. Exposition des weiblichen Publikums im 19. Jahrhundert bei Griselda Pollock: »Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade u.a. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 313-332.

27 | Zur Kopplung von Raum und Geschlecht und der damit verbundenen Debatte über Frauen im öffentlichen Raum im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, vgl. Franziska Roller: »Flaneurinnen, Straßenmädchen, Bürgerinnen. Öffentlicher Raum und gesellschaftliche Teilhabe von Frauen«, in: Margarete Hubrath (Hg.), Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag (Literatur – Kultur – Geschlecht. Grosse Reihe 15), Köln/Weimar/Wien 2001, S. 251-265.

dings ist das Blatt keineswegs als Illustration der Berliner Prostitutionspolitik zu verstehen, die letztlich auf die Kontrolle des öffentlichen Raums zielte.²⁸ Denn in der architektonischen Abgrenzung der Logen ist in Hinblick auf den in der Kuppel durch die Erogen angedeuteten Himmel eine Lösung für den Umgang mit der Beziehung zwischen Prostituierten und Freiern artikuliert: Hier, wo die Freier an einem Ort der Heimlichkeit agieren, kann auf eine Konnotation der Blicke verzichtet werden. Nicht die Prostituierten, sondern die Freier entziehen sich hier dem Blick der Öffentlichkeit und damit dem Blickfeld der Prostitutionsdebatte. Das Blatt ist deshalb als ein Plädoyer für die Anonymität der Freier zu lesen. In diesem Sinne sind der Zuhörer vor der Kapelle und der Mann in der rechten Loge als Betrachtervertreter zu verstehen: Die ernste Miene des Zuhörers im Tanzsaal betont den Zweck der *öffentlichen* Veranstaltung, während der lächelnde Mann in der Loge Position für die dortige Intimität bezieht.

Am Ende der Beschreibung der »Partie nach Berliner Art« distanzieren sich Friedrich von Coelln von den tanzenden Frauen. Der Gedanke an Gewerbsmäßigkeit und Käuflichkeit lässt ihn Abstand nehmen: »[...] wiegt sie aber bloß meinen Geldsack und berechnet den Preis, wofür sie sich mir überlassen will, so habe ich mein Blut abgekühlt.« Denn er »[...] verlang[t], daß das Weib, welches sich mir hingiebt, auch mit genießen soll.«²⁹ In seiner am Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen Schilderung ist die Käuflichkeit nicht mehr an den Ort gebunden, sondern allein mit dem Körper assoziiert. Erst das 19. Jahrhundert wird das Sprechen über Prostitution und seine Darstellbarkeit dann in diesem Sinne umgesetzt: Indem es den Körper der Prostituierten isoliert und objektiviert, wird es möglich werden, die Figur des Freiers auszublenden.³⁰

Literatur

- Belting, Hans/Kruse, Christiane: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei*, München 1994.
- Bloch, Iwan/Loewenstein, Georg: *Die Prostitution*, Berlin 1925 (Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen 2/1).
- Bringemeier, Martha: »Wandel der Mode im Zeitalter der Aufklärung«, in: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 13 (1966), S. 5-60.
- Carter, Sophie: *Purchasing Power. Representing Prostitution in Eighteenth-Century English Popular Print Culture*, Aldershot 2004 (British Art and Visual Culture since 1750, new readings).
- Coelln, Friedrich von: *Wien und Berlin in Parallele. Nebst Bemerkungen auf der Reise von Berlin nach Wien durch Schlesien über die Felder des Krieges. Ein Seitenstück zu der Schrift: Vertraute Briefe über die innern Verhältnisse am preussi-*

28 | Vgl. D. Hüchtker: Elende Mütter und liederliche Weibspersonen, S. 188-189.

29 | F. v. Coelln: Wien und Berlin in Parallele, S. 100.

30 | Zur Verdrängung des Freiers im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, vgl. D. Hüchtker: Elende Mütter und liederliche Weibspersonen, S. 193.

- schen Hofe seit dem Tode Friedrichs II von F. v. C-n. Mit zwey Kupfern von Penzel*, Amsterdam/Coelln 1808.
- Gleß, Sabine: *Die Reglementierung von Prostitution in Deutschland*, Berlin 1999 (= Kriminologische und sanktionenrechtliche Forschungen 10) (zugl. Univ. Diss. Bonn 1997).
- Hofmann, Heinz: »Orpheus«, in: ders. (Hg.), *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, Tübingen 1999, S. 153-198.
- Hüchtker, Dietlind: »Elende Mütter« und »liederliche Weibspersonen«. *Geschlechterverhältnisse und Armenpolitik in Berlin (1770-1850)*, Münster 1999 (= Theorie und Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft 16) (zugl. Univ. Diss. Berlin 1996).
- Hüchtker, Dietlind: »Prostitution und städtische Öffentlichkeit. Die Debatte über die Präsenz von Bordellen in Berlin 1792-1846«, in: Ulrike Weckel/Claudia Opitz u.a. (Hg.), *Ordnung, Politik und Geselligkeit der Geschlechter*, Göttingen 1998 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 6), S. 345-364.
- Jöhnk, Carsten: »Die Französische, garstige Nudität«. Karikaturen zur Nacktmode der Zeit um 1800«, in: Adelheid Rasche/Gundula Wolter (Hg.), *Ridikül! Mode in der Karikatur 1600-1900*, Kat. Ausst., Berlin 2003, S. 69-78.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001.
- Maser, Edward A. (Hg.), *Cesare Ripa. Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758-1760 Hertel Edition of Ripa's »Iconologia« with 200 engraved illustrations*, New York 1971.
- Müller, Justus C.: *Gemälde von Berlin, Potsdam und Sanssouci. Politisch – moralisch – charakteristisch*, London 1792.
- Ostwald, Hans: *Das galante Berlin*, Berlin o.J. [1928].
- Pollock, Griselda: »Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade u.a. (Hg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 313-332.
- Ribeiro, Aileen: *Dress and Morality*, Oxford/New York 2003.
- Röhr, Ludwig H.: *Reisen durch das südliche Teutschland*, Bd. I, Klagenfurt/Leipzig 1789, S. 387.
- Roller, Franziska: »Flaneurinnen, Straßenmädchen, Bürgerinnen. Öffentlicher Raum und gesellschaftliche Teilhabe von Frauen«, in: Margarete Hubrath (Hg.), *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von »gender« in Geschichte, Literatur und Alltag*, Köln/Weimar/Wien 2001 (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Grosse Reihe 15), S. 251-265.
- Sadowsky, Thorsten: *Reisen durch den Mikrokosmos. Berlin und Wien in der bürgerlichen Reiseliteratur um 1800*, Hamburg 1998 (= Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Ost- und Mitteleuropas 5) (zugl. Univ. Diss. Hamburg 1997).
- Saramuz: »Reisen zu Wasser und zu Lande. Erste Abtheilung welche die Reisen zu Lande enthält«, in: Johann D. Frank (Hg.), *Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire*, Leipzig 1798, S. 55-112.
- Solbach, Andreas: »Liaisons dangereuses. Gefährdung durch Musik und Musiker in der Frühen Neuzeit«, in: Christine Mundt-Espín (Hg.), *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tü-

- bingen/Basel 2003 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 29), S. 193-204.
- Straub, Kristina: *Sexual Suspects. Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*, Princeton (USA) 1992.
- Wirth, Karl A.: »Fingerzahlen«, in: Ludwig H. Heydenreich (Hg.), *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 8: Fensterrose-Firnis*, München 1987, S. 1225-1309.
- Witzmann, Reingard: *Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Kat. Ausst., Wien 1978.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 aus Thorsten Sadowsky: *Reisen durch den Mikrokosmos. Berlin und Wien in der bürgerlichen Reiseliteratur um 1800*, Hamburg 1998 (Hamburger Veröffentlichungen zur Geschichte Ost- und Mitteleuropas 5) (zugl. Univ. Diss. Hamburg 1997), S. XIII.
- Abb. 2 aus Reingard Witzmann: *Hieronymus Löschenkohl. Bildreporter zwischen Barock und Biedermeier*, Kat. Ausst. Wien 1978, S. 53.
- Abb. 3 aus Hans Ostwald: *Das galante Berlin*, Berlin o.J. [1928], S. 619.