

WestEnd · 3. Jg. · Heft 1, 2006

WestEnd

Neue Zeitschrift für Sozialforschung

1/2006 Marktexzesse

Herausgegeben im Auftrag des Instituts für Sozialforschung
an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, von:

Sandra Beaufays

Martin Dornes

Klaus Günther

Axel Honneth

Andreas Kuhlmann

Sighard Neckel

Werner Plumpe

Wilhelm Schumm

Ferdinand Sutterlüty

In Verbindung mit dem Internationalen Beirat:

Seyla Benhabib, New Haven

José Brunner, Tel Aviv

Kenichi Mishima, Tokio

Waltraud Schelkle, London

Peter Wagner, Florenz/Warwick

Bénédicte Zimmermann, Paris

Redaktionsanschrift:

Prof. Dr. Axel Honneth

Senckenberganlage 26

60325 Frankfurt am Main

Tel.: 069/756183-18, Fax: 069/749907

Email: honneth@em.uni-frankfurt.de

www.ifs.uni-frankfurt.de/westend

Die Forschung des Instituts für Sozialforschung wird durch die institutionelle Förderung der Stadt Frankfurt am Main und des Landes Hessen ermöglicht.

ISBN 10: 3-87877-993-3, ISBN 13: 978-3-87877-993-3, neue ISSN 1860-2177
(früher: ISSN 0942-1378 Mitteilungen des Instituts für Sozialforschung)

Coverentwurf und -gestaltung: Anne Oberle und Michel Leiner

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der

Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten

sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright © 2006 Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main und Basel

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf säurefreiem alterungsbeständigem Papier entsprechend ISO 9706

Printed in the Federal Republic of Germany

Bitte fordern Sie unsere kostenlose Programminformation an:

Stroemfeld Verlag

D-60322 Frankfurt am Main, Holzhausenstraße 4

CH-4054 Basel, Altkircherstrasse 17

e-mail: info@stroemfeld.de

www.stroemfeld.com

Thomas Welskopp Sozialer Aufstieg durch Illegalität. Die USA zur Zeit der Prohibition 1920–1933

6. Januar 1920, Schlag 24 Uhr, trat in den Vereinigten Staaten von Amerika ein nationales Alkoholverbot in Kraft, das, bis dahin einzigartig in der Geschichte der Neuzeit, Verfassungsrang besaß. Der 18. Zusatzartikel zur *U.S. Constitution* erklärte die Herstellung, den Transport und den Verkauf von »berauschenden alkoholischen Getränken« fortan für illegal. Ein Ausführungsgesetz, der nach seinem Sponsor im US-Senat so genannte *Volstead Act*, legte die Grenze, von der an ein Getränk als »berauschend« gelten sollte, auf einen Alkoholgehalt von 0,5 Volumenprozent Ethylen fest, der geringsten zuvor steuerpflichtigen Menge des nunmehr verbotenen Stoffes. In Zukunft, so jubelten die Prohibitionsbefürworter aus den Reihen der *Anti-Saloon League*, der damals mächtigsten amerikanischen Lobbyorganisation, die beide Häuser des Kongresses beherrschte, werde Amerika *bone dry* sein, »knochentrocken«, und eine »Ära des klaren Denkens und des sauberen Lebens« sei damit angebrochen.

Dass dem nicht ganz so war, sollte sich rasch erweisen. Allein die Regelung der Alkoholfuhr für die legale Industrie, deren Bedarf an Kraftstoffen, Kühlflüssigkeiten (Automobile), Lösungsmitteln, Farben und vielem mehr in den 1920er Jahren auf ein Vielfaches des Vorkriegsverbrauchs anwuchs, blähte den Gesetzeskommentar zum *Volstead Act* zu einem Konvolut von über 1.000 Seiten auf. Damit war noch gar keine illegale Aktivität unterstellt, doch findige Pioniere einer alsbald aufblühenden Schattenwirtschaft verstanden sich schnell darauf, Industriealkohol an den Kontrollstellen vorbei oder aus dem Produktionsprozess heraus abzuleiten und in die Kehlen von Millionen Amerikanern fließen zu lassen, die nach allem dürsteten, was einen gehörigen Kick verhiess. Industriealkohol und der Schmuggel über die Landesgrenzen machten aber nur einen winzigen Bruchteil des illegalen Alkohols aus, der vor allem in den großen Städten zirkulierte. Die übergroße Masse des Stoffes von meist zweifelhafter Qualität und unberechenbarer Wirkung kam aus der Eigenproduktion einer Schattenindustrie, deren Produktionsstätten gegen Ende der Prohibition – der Prohibitionsartikel wurde von einem weiteren, dem 21., Verfassungszusatz mit Wirkung vom 5. Dezember 1933 für ungültig erklärt – das Niveau mittlerer industrieller Betriebe erreichen sollten. Die Schattenindustrie katapultierte sich mit einem (geschätzten) Jahresumsatz von fünf Milliarden Dollar auf den dritten Rang unter den größten amerikanischen Gewerbezweigen und überholte dabei ausgerechnet die Automobilindustrie.

Mit Inkrafttreten der *National Prohibition* veränderte sich die amerikanische Kultur vielfältig, zunächst im engeren Bereich des geselligen Alkoholgenusses. Die Amerikaner, auf dem besten Wege, eine Gesellschaft von Bierkonsumenten zu werden, wandelten sich zu einer Nation von »Schnapssäufern«. Der hastige, auf schnelle, spürbare Wirkung bedachte Akt des Trinkens verlagerte sich in Flüsterkneipen, *Speakeasies*, die in allen Qualitäten vom gemeingefährlichen *Clip Joint* bis zum flitterigen *Night Club* daher kamen, ihren Kunden unter dem Strich aber sämtlich ein miserables Preis-Leistungs-Verhältnis anboten.

Mit dem Alkoholverbot und den in seinem Gefolge entstehenden Schattenkultu-

ren veränderten sich jedoch auch zuvor stark kristallisierte soziale Strukturen und herrschende gesellschaftliche Kontakt- und Wahrnehmungsmuster. Das war, wie ich im Folgenden zu zeigen versuche, ein paradoxer Vorgang: Die politische Durchsetzung des nationalen Alkoholverbots kann ohne weiteres als ein für lange Zeit letzter Siegeszug der sozial konservativen, protestantisch-evangelikalen Bevölkerung der *Main Streets* in den Landstädtchen des amerikanischen Mittleren Westens und in den kleinbürgerlichen *Suburbs* der großen Städte interpretiert werden, die die Innenstädte mit ihren *Saloons*, ihrer politischen Korruption und im Grunde den gesamten unheimlichen Einwandererkulturen wieder unter Kontrolle zu bringen hoffte. Vielleicht, so lautete ihr frommer Wunsch, ließen sich damit ja alle Gefahren der Moderne auf einen Schlag bannen. Ähnlich sozial konservativ, aber in eindeutigem rassistischem Ressentiment auf die schwarze Bevölkerung bezogen, waren die weißen Südstaatler auf den prohibitionistischen Kurs eingeschwenkt. Die enttäuschten Reformer der *Progressive Era*, weiße Angehörige der Professionen oder anderer Mittelklassegruppierungen zu meist und ebenfalls eher in den *Suburbs* zuhause, machten die breite Koalition komplett, die politisch für die Durchsetzung der Prohibition sorgte.

Das Alkoholverbot signalisierte im Umgang mit Einwanderern, Schwarzen und anderen Minderheiten einen neuen Grad an Repression, Ausgrenzung und Isolierung. Unausgesprochen war klar, dass dieses Verbot hauptsächlich jene Gruppen treffen und deren Kultur unterdrücken sollte. Wie im Folgenden zu zeigen ist, war das Gegenteil der Fall. Die Prohibition sollte zum Vehikel für die – allerdings begrenzte und in ihren Formen eigentümliche – Integration der zweiten Einwanderergeneration in die amerikanische Gesellschaft werden. Nicht zuletzt für die Betreiber der illegalen Geschäfte diente das Verbot als Treibsatz sozialer Mobilität. Gangster und andere Profiteure der Situation »reinigten ihre Kleidung und ihre Sprache sorgfältig von allen ethnischen Spuren.« (Ruth 1996: 73) Schneller Reichtum ermöglichte demonstrativen Konsum in einer Gesellschaft, in der ein solcher Konsum zunehmend soziale Rangstellungen zuwies: »Der extravagante Konsum der Gangster schien zu unterstellen, dass wirtschaftliche Mobilität die Klassenunterschiede verwischt hatte.« (Ebd.: 70)

Ein in wachsendem Maße nach-viktorianisch und kosmopolitisch orientierter Teil der amerikanischen Mittelklassen kam ebenfalls über die urbane Kultur, deren wichtigster Zeitvertreib die Umgehung des Alkoholverbots wurde, in der Konsumgesellschaft an. Auch für diese liberalen Genussbürger aber bestand zunächst nicht die Absicht, sich im Halbdunkel der *Speakeasies* mit den Iren, Italienern, osteuropäischen Juden und Polen gemein zu machen, zu deren unfreiwilligen Kunden sie wurden. Erst recht galt das nicht für eine Fraternalisierung mit Schwarzen. Denn das gesellige Trinken, das sich im amerikanischen Mainstream der Mittelklasse gerade unter den Bedingungen der Prohibition verbreitete, sollte als Mittel der Distinktion wirken. Mit feinen Unterscheidungen wollte man sich *zum einen* von der Mittelklasse des älteren, traditionellen *Small Town America* absetzen. Die zeremonielle private Cocktaillkultur und der heimlich-öffentliche Flüsterkneipenbesuch standen für moderne Weltläufigkeit gegen konservativen Provinzialismus, demonstrativen Konsum gegen puritanische Genussfeindlichkeit, selbstgefällige Toleranz gegen religiöse Moralkontrolle.

Gegenüber den übrigen sozialen Gruppen in der Gesellschaft machte man *zum anderen* Unterschiede, die weniger fein waren. Hier ging es um den groben Kontrast

zweier Lebensstile. Dabei propagierten vor allem die Medien den einen Lifestyle dem anderen als Vorbild. Zugleich machten sie aber auch klar, dass die Welt der Wohlhabenden für die meisten weniger Privilegierten ein unerreichbarer Traum bleiben würde. So wollte man sich die Arbeiterschaft, die Einwanderer und die schwarze Bevölkerung vom Leib halten, unter sich bleiben, eine Distanz wahren, die, wie für die gesellschaftlichen Verhältnisse in den Vereinigten Staaten allgemein charakteristisch, immer auch eine räumliche Komponente besaß. Aus dieser Perspektive, »die anderen« von sich fern zu halten, in einem sozialen wie physischen Sinne, traf ein Alkoholverbot, das primär »diese anderen« an die kurze Leine zu nehmen versprach, durchaus auf Sympathie.

Wie sich bereits früh in den 1920er Jahren zeigen sollte, gingen diese Ambitionen jedoch nicht nur nicht auf; vielmehr produzierte die Prohibition im Gegenteil zuvor unvorstellbare Annäherungen und Berührungen. Begegnungen zwischen den Klassen wurden häufiger. Die Kontakte zu anderen ethnischen Gruppen vervielfachten sich. Die Bedingungen der Zeit förderten die Assimilation und Integration zumindest der jungen zweiten Generation von Immigranten in den Mainstream. Diese Kinder der Übersiedler aus dem alten Europa wuchsen zu selbstbewussten »Bindestrich-Amerikanern« heran, die sich eine eigene politische Position leisteten. Spätestens seit der Präsidentschaftswahl von 1928 verkörperten sie eine wachsende Macht, mit der die Parteien in Zukunft zu rechnen hatten. Diese Selbstbehauptung in der amerikanischen Gesellschaft bedeutete freilich kein Einschwenken auf den »*hundred per cent americanism*«, der genetische Reinheit – und das Befolgen des Alkoholverbotes – gefordert hätte. Vielmehr entwickelten die »Bindestrich-Amerikaner« ihre politische Identität gerade aus der Politisierung ihrer Gegnerschaft zum *18th Amendment* (Panunzio 1934: 223–228; ders. 2003: 87–91). Und vielen gelang ihre Einpassung in das gesellschaftliche Gefüge der Vereinigten Staaten über den Umweg einer kriminellen – oder zumindest unter den Gesetzen der Zeit kriminalisierten – Karriere (Panunzio 1932).

In ihrem Modus der Distinktion über das gesellige Trinken begegneten Vertreter der weißen amerikanischen Mittelklasse also paradoxerweise immer häufiger Angehörigen anderer Klassen, ethnischen Gruppen und Hautfarben. Man bekam unwillkürlich Kontakt zu kriminellen Milieus auf alltäglicher Basis. Man unternahm zum Zweck distinguierten Amusements Entdeckungstouren in verrufene Viertel der Stadt. Man ging mit *Bootleggern* und Gangstern Geschäftsbeziehungen ein. So ergaben sich vielfältige und regelmäßige Kontakte zwischen den Klassen, deren Begleitumstände manchmal erschauern ließen – sei es der wohlige Schauer eines exotischen Abenteurers, das etwas nervöse Prickeln des Gesetzesübertritts oder die tatsächliche Erschütterung über unerwartet hereingebrochene Gewalt in der unmittelbaren Umgebung. Und mehr als das: Es entstanden zuweilen Abhängigkeitsverhältnisse, bei denen in frappierender Umkehrung der gesellschaftlichen Rangordnung die Elite der stolzen *Business Classes* den abhängigen Part spielte. Zuweilen konnte diese Elite nur staunend zusehen, wie profilsüchtige Gangster aus ethnischen Minoritäten wie auf einer Überholspur sozialer Mobilität an ihnen vorbei in die prominenteste High Society aufstiegen. Und sie selbst gaben nicht selten für Vertreter der Klassen und ethnischen »anderen«, zu denen sie ansonsten Distanz gewahrt wissen wollten, ein Bild in der Öffentlichkeit ab, das

ihrem dünnelhaften Selbstverständnis und ihrem exklusiven Anspruch direkt Hohn sprach.

Es gehörte sicherlich zu den überraschenderen Beobachtungen, die Marta B. Bruères Sozialarbeiter machen konnten, als viele der von ihnen interviewten Einwanderer und Bewohner der Arbeiterviertel über den verderblichen Einfluss der Prohibition auf ihre Nachbarschaften klagten. Das Unerwartete daran war, dass sie diese bedrohlichen Folgen den Angehörigen der weißen amerikanischen Mittelklasse zur Last legten, die allabendlich in ihre Viertel eindrangten, um die dort dicht an dicht angesiedelten Flüsterkneipen und Amüsierbetriebe aufzusuchen. Für die ansässige Einwandererbevolkerung geriet das zum empörenden Paradox: Ausgerechnet diejenigen sozialen Gruppen, die der Prohibition insoweit zugestimmt hatten, als sie gedacht war, die arbeitenden Klassen und vor allem die Immigranten vom Trinken abzuhalten, weil das ihre Familien und Nachbarschaften vermeintlich gefährdete, trugen nun die böseren Begleiterscheinungen des Trinkens unter Prohibitionsbedingungen höchstpersönlich und erst recht in die ärmeren Wohnviertel hinein. Ein italienischstämmiger Arbeiter in der Textilstadt Rochester in *upstate* New York sagte zum Beispiel aus, dass die jungen Leute in seiner Umgebung weiter Wein tranken wie vor dem Alkoholverbot, als sei nichts gewesen: »Das Automobil ist ein größeres Problem als das Trinken. Frauen lehnen das *Amendment* ebenso ab wie die Männer. Unsere ganze Nachbarschaft ist sich in dieser Ablehnung einig. Sie sind verbittert und verabscheuen das Gesetz. Diejenigen, die es brechen, sind finanziell weit wohlhabender [als sie], und deshalb ist die Reaktion derer, die [selbst] nicht am *Bootleg*-Geschäft beteiligt sind, natürlich sehr wütend. Die Arbeiter spüren, dass wir gesehen haben, wie unsere Nachbarschaft zugrunde gerichtet wird, jedenfalls was die angenehmeren Seiten des Lebens angeht. Das Schlimmste von alledem ist, dass das Trinken und Trunkenheit in unserer eigenen Gruppe praktisch niemals die Ursache unserer Probleme gewesen war.« (Zit. in: Bruère 1927: 199 f.)

Die *Wickersham Commission* berichtete 1931 übereinstimmend von den demoralisierenden »psychologischen Folgen«, die ein solcher wohlhabender Trinktourismus für die benachbarten Anwohner haben musste: Die »reichen Weißen«, die ihren Luxus per Automobil und modischer Kleidung sichtbar zur Schau stellten, machten die sozialen Unterschiede erst recht bewusst, indem sie in den Armenvierteln vor den Türen der Minderprivilegierten parkten und bestens gelaunt ihre Gehwege bevölkerten. Dort frequentierten sie Lokalitäten, deren Besuch sich Angehörige der ortsansässigen Wohnbevölkerung nicht leisten konnten. Unter ihren Augen und in ihrer Mitte frönten die Eindringlinge einer gedankenlosen, egomanischen Trinkkultur, von der sie selbst ausgeschlossen blieben, mit deren Folgen sie sich aber herumzuschlagen hatten. Die Frivolität der Szene führte darüber hinaus die offensichtliche Ungleichheit vor dem Gesetz besonders schmerzhaft vor Augen: »So mag es erscheinen, dass das Verbot gegen die Unbedeutenden gerichtet ist und [streng] durchgesetzt wird, während die Wohlhabenden Immunität genießen.« (Nishi 2003: 82 f.) Schließlich endeten die Gelage der *Business Classes* nicht selten in einem absehbar alkoholisierten, schamlosen öffentlichen Benehmen, das jedes soziale Ansehen traditionell geachteter gesellschaftlicher Rangstufen zerstören musste. Und solche Leute wollten einem moralische Vorschriften machen! So schimpfte die Frau eines Hausmeisters und Nachbarin einer

New Yorker *first-floor flat* gegenüber Bruères Mitarbeiterinnen in hartem Slang: »Oh, es ist schrecklich, wie die Dinge jetzt sind. [...] Ich will sagen, dass ich denke, es ist schlimmer, als es vorher war. Nein, *Ma'am*, es sind nicht unsere Leute, die so viel trinken. Es ist der reiche Abschaum, der von außen kommt. Mann, Sie würden überrascht sein, welch schreckliche Frauen du siehst. Ne, sie sind nicht so jung und sie sind auch nicht so alt – sie sind nur fürchterlich! Aber was ich noch mehr hasse, ist diese Art, es ist so schlimm [...] Oh, es ist eine schreckliche Sache für die Kinder. Ich würde nicht wagen, hier zu leben, wenn mein Mann nicht ziemlich fix mit seinen Händen wäre. Da geht kein Tag nich' vorbei, dass er sie nicht aus der Seitengasse [vor unserer Tür] raus-schmeißen muss. [...] Es war schon recht wild hier unten vor der Prohibition, aber das waren unsere eigenen Leute, und man konnte denen sagen: »Jim, nu geh' mal nach Hause zu Maggie, bis du wieder nüchtern bist.« Aber diese reichen Lumpen, was willst du denen sagen, wo sie hingehen sollen? Und was für Hilfe kriegst du von der Polizei?« (Zit. in: Bruère 1927: 286 f.)

Während der partyhungrige Teil der amerikanischen Mittelklasse auf diese Weise seinen Ruf und seine moralische Autorität verspielte und mit geradezu dekadenter Leichtfertigkeit Ressentiments nährte, die sich in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre politisch mobilisieren ließen, stiegen umgekehrt die Einwanderer der zweiten Generation im Ansehen der »waschechten« Amerikaner, weil sie besorgten und bereitstellten, was jene nachdrücklich nachfragten: illegalen Alkohol. Die stufenweise verschärften Einwanderungsgesetze der 1920er Jahre hatten den Immigrantstrom fast versiegen und damit den Kulturschock, den die frischen Übersiedler bei den provinzielleren Einheimischen stets aufs Neue ausgelöst hatten, fast vergessen lassen. Nun ergaben sich ausgerechnet durch die Begleitumstände der Prohibition erstmals massenhaft Kontaktmöglichkeiten zwischen dem angelsächsischen Mainstream und den von ihrem Habitus her bereits weitgehend assimilierten Söhnen der Ersteinwanderer: »Mehr als irgendetwas anderes war es die Prohibition, die viele ältere Amerikaner zu der Einsicht brachte, dass diese Neuankömmlinge doch gar nicht so schlechte Kerle waren. [...] Die *Bootlegger* und die Betreiber der *Speakeasies* rekrutierten sich hauptsächlich aus der neueren Einwandererbevolkerung, und sie wurden in den Augen der Leute, die sie versorgten, zu kleinen Helden.« (Ostrander 1968: 343)

Sie wurden aber, das ist hervorzuheben, nicht in ihrem Status als Abkömmlinge von Immigranten zu »Helden des Alltags«. Vielmehr drang nun durch vermehrten Umgang miteinander erst vollends ins Bewusstsein, wie weit sie sich seit geraumer Zeit zu regelrechten »Bilderbuchamerikanern« gemausert hatten. Sie kamen in der Gesellschaft an, weil sie bestens gelernt hatten, wie man das Spiel spielte und wie der Kapitalismus in ganz eigener Sache Vorteile versprach. Hinter dieser entwaffnenden und anpackenden Geschäftstüchtigkeit verblasste dann der ethnische Hintergrund, was man vor allem daran ablesen konnte, dass die Unterschiede zwischen verschiedenen Herkunftsmilieus an Bedeutung verloren. Es blieb sich letztlich gleich, ob der Stamm-*Bootlegger*, den man konsultierte, aus irischen, italienischen, jüdischen oder polnischen Kreisen kam, solange er die Ware verlässlich ablieferte und der »Stoff« nicht vergiftet war (Nelli 1976). Bezeichnender dagegen scheint, dass mehr als drei Viertel der von Bundesbehörden gefassten und angeklagten Gesetzesbrecher in Sachen *Volstead Act* die amerikanische Staatsbürgerschaft besaßen (Sanford 1932: 39 f.).

Während der damalige *Prohibition Commissioner* Roy A. Haynes 1923 noch behauptet hatte, dass in New York City viermal so viele »Fremde« wie US-Bürger gegen das Alkoholverbot verstießen, und die Hardliner in der *Anti-Saloon League* die umgehende Deportation von verurteilten *Bootleggern* forderten, verrieten Gerichtsstatistiken eine ganz andere Täterschaft (Morone 2003: 303 f.; Kerr 1985: 240). Auch wenn die »Bindestrich-Amerikaner« zweifellos einen wesentlichen Anteil stellten, lernte die amerikanische Öffentlichkeit, selbst die prominenten Gangster der Zeit nicht mehr als Eindringlinge aus einer fremden Welt zu betrachten. Sie galten ihnen als *Selfmademen* einer etwas anderen Art, aber reinsten amerikanischen Wassers (Enzensberger 1964).

Mabel Walker Willebrandt, der stellvertretenden US-Generalstaatsanwältin bis 1929, unterlief eine ähnliche Fehleinschätzung. Um ihren Lesern und Leserinnen die Bedrohung durch die Schattenwirtschaft in den grellsten Farben auszumalen, brachte sie in ihrem Appell *Will You Help Keep the Law?* von 1923 das *Bootlegging*-Geschäft nicht nur mit »den Fremden« in Verbindung, sondern darüber hinaus sogar mit der Gefahr des »unamerikanischen« politischen Radikalismus: »Was ist, wenn die Organisation der I.W.W. [*Industrial Workers of the World*; eine vor allem neuere Immigrantengruppen ansprechende, überberufliche Gewerkschaftsbewegung mit anarchistischen Tendenzen, Anm. T. W.] oder Anarchisten, die, wie wir wissen, ihre Anschläge intelligent planen, sich entschließen sollten, sich durch Alkoholschmuggel zu finanzieren? Es ist nicht unlogisch, dass sie auf diese Weise ihre Kriegskasse zusammenbekommen. Ihnen fehlt jeder Respekt vor der Verfassung, und sie könnten daher genauso gut planen, ihr Propagandageld durch den Verstoß gegen sie zu sammeln. Die riesigen Reichtümer, die *Bootlegger* aufhäufen, sind nur möglich durch die Kundschaft von »ehrbaren Bürgern«. Würdet ihr euch noch sicher fühlen, wenn solcher Reichtum in den Händen einer Organisation von Anarchisten konzentriert wäre? Sie beziehen ihre frischen Rekruten vom Einwanderer, dessen Lebensgewohnheiten in Unterdrückung, Hass und Revolte geformt worden sind. Aber könnt ihr ihm wirklich anlasten, dass er seine eigene Wahl trifft, wenn er an unseren Küsten eintrifft und euch beobachtet, sozial weit über ihm stehend, wie ihr euch die Gesetze aussucht, die ihr zu befolgen gedenkt?« (Willebrandt 1923: 12)

Dabei musste es für sie eigentlich viel bedenklicher sein, dass die Einwanderersöhne, die sich in dem neuen, illegalen Geschäftszweig betätigten, sich als Musterbeispiele kapitalistischen Wirtschaftssinns entpuppten. Bis in ihre Kleidung, die der der bedienten »besseren Kreise« mindestens ebenbürtig war, wenn sie nicht ihrerseits modische Standards setzte, drückte ihr Habitus Anpassung an die amerikanischen Verhältnisse aus: »Viele von [Capones] Gefolgsleuten tragen Dinner-Jackets, wenn sie ausgehen, geben sorgfältig Acht auf eine gepflegte Erscheinung, haben Badinstallationen mit allen Schikanen, mit Badesalzen in ihren Bädern, und – wenigstens solange sie nüchtern sind – versuchen, mehr oder weniger wie Gentlemen zu essen.« Der Engländer Collinson Owen nannte die Gangster »brutes in silk shirts« (Owen 1932: 18 f.). Demonstrative »Amerikanisierung« und tadellose Erscheinung legten die Basis für ihre soziale Anerkennung. Wenn die amerikanische Rechtsdoktrin in den 1920er Jahren unter dem Eindruck der Prohibition stärker denn je auf Abschreckung und nicht auf Resozialisierung setzte, dann nicht zuletzt deshalb, weil diese Täterschaft nie außerhalb der Gesellschaft gestanden, sondern im Gegenteil Eingang in ihren Mainstream gefunden

hatte. Willebrandt selbst war das nicht ganz unbewusst: »[D]er Aristokrat und Führungsoffizier dieser ganzen ruchlosen Bande ist der *Bootlegger*. Er ist kürzlich zu einer Macht und einem Reichtum gekommen, die jenseits der wildesten Träume liegen, die sich Raffgier ausmalen kann. Von ihm ist am meisten zu befürchten; von seinem Wohlstand, seinem Organisationstalent und seinem sozialen Ansehen, wenn man so will, denn es gibt viele Kreise, in denen er kaum als Krimineller betrachtet wird.« (Willebrandt 1923: 3)

Dadurch, dass die »bessere Gesellschaft« die systematische Gesetzesübertretung durch den *Bootlegger* zum Kavaliersdelikt bagatellierte, akzeptierte sie ihn auch als Kavaliere in ihrer Mitte. Dabei verlor das soziale Milieu, aus dem die Vertreter der Schattenwirtschaft stammten, ebenso an Bedeutung wie ihr ethnischer Hintergrund. Beides konnte in einem breiten Spektrum variieren: »Seltsame Leute sind mit dem *Bootlegging* verbunden. Die Berichte sind sich darin einig, dass die Betreiber von Süßwarenläden, Autogaragen, Drogerien, Lebensmittelshops und dergleichen darunter sind; aber auch andere Berufe sind vertreten – Leichenbestatter, Müllmänner, Straßenfeger, Lumpensammler, Schmierkomödianten, Ex-Trunkenbolde und Ex-Kriminelle, Inhaber von Schönheitssalons und Friseurläden.« (Bruère 1927: 295) Die gemeinsame Betätigung im neuen Geschäft war es, was diese illustre Runde in den Augen ihrer Kunden derart anziehend machte, dass man mit ihren Vertretern engeren Umgang pflegte oder sich zumindest damit brüstete: Zuerst faszinierte an den *Bootleggern* ihre geschäftsmäßige Kaltblütigkeit beim Gesetzesübertritt, die etwas heldenhaft Romantisches an sich hatte, das entfernt an Robin Hood erinnerte. Walter Benjamin wies 1930 darauf hin, dass diese waghalsigen Heroen unter dem Damoklesschwert schwerster Strafen handelten, was zur Folge habe, »dass nur eine Art von Elite unter den Gewissenlosen, die Allerunerschrockensten und Kühnsten, *Bootlegger* werden« (Benjamin 1985 [1930]: 148).

Das war natürlich die Glorifizierung eines Fantasieprodukts. Aber diese Projektion hatte nicht zuletzt auch den Zweck, den eigenen Gesetzesverstoß zu romantisieren, ein wenig von dem schaurigen Heldentum des Alkoholbeschaffers auf sich selbst zu lenken und damit dem eigenen Trinken Abenteuerliches anzudichten. Man sprach von »seinem« *Bootlegger* in einem Tonfall, in dem man im geselligen Kreis sonst »mein Arzt« oder »mein Anwalt« sagt, ein Verweis wie auf eine Respekt einflößende Autorität, die zu Rate ziehen zu dürfen man sich glücklich schätzen musste. Dabei waren es nicht selten selbst Ärzte, Anwälte oder Richter, die in ihrem Stamm-*Bootlegger* den verlässlichen Versorger anhimmelten. Wer solchen Kreisen einigermaßen guten »Stoff« verkaufte, teilte im Grunde ein Privileg zu, das wie bares soziales Kapital wirkte. Damit konnten bekannte Verkäufer oder Flüsterkneipenwirte zu regelrechten Stars aufsteigen, die in der Prominentenszene herumgereicht wurden und deren Kontakte weit geknüpft und von Gewicht waren. Tony »Broadway Tony« Soma etwa, der als gerade eingewanderter italienischer Kellner 1908 in Cincinnati noch rassistische Gewalt am eigenen Leib erlebt hatte, machte mit seinem *Speakeasy* »Seventy Seven« in den 1920er Jahren eine bemerkenswerte Karriere: »Seine stets verschlossene Tür mit dem unvermeidlichen Guckloch war hinter einem schmiedeeisernen Gatter versteckt; seine Fenster waren gegen das Tageslicht abgedämmt. Im Innern von *Tony Soma's* gab es großkarierte Tischdecken, schwere weiße Kaffeetassen und eine Bar, die sich eine

ganze Wand entlang erstreckte. Tag und Nacht lag der Geruch von gebratenem Steak und Whiskey schwer in der Luft. Etablissements wie *Tony's* blieben geöffnet, bis der letzte Kunde gegangen war – das war das Schöne an der Illegalität.« (Meade 2004: 54) Hier verkehrten hingebungsvoll vor allem Mitglieder der mal im Geld schwimmenden, mal abgebrannten, in jedem Fall aber schrillen New Yorker Literatur- und Schauspielboheme. So etwa der Freundeskreis um Dorothy »Dottie« Parker: »Ich bin ein sehr bescheidener Mann. Viele, viele meiner Kunden standen in den Zeitungen. Sie waren meine Freunde: Wolfe, Fitzgerald, jeder der großen Namen.« 1929 sei sein bestes Jahr gewesen: »Glorification, money-wise and in friends, too. I had the greatest friends and from both continents, Europe and Hollywood.« (Terkel 1986 [1970]: 174 f.)

Der 1905 geborene Harry Freeman, Sohn irischer Einwanderer, war im Familiengeschäft seines Vaters, der die Destillation besorgte, für die Auslieferung zuständig. Er erfreute sich, seinen Erinnerungen zufolge, ähnlicher Popularität im Nachtklubviertel von *Midtown Manhattan* wie »Broadway Tony«: »Ein Lokal, das ich belieferte, war genau hier an der zweiundfünfzigsten Straße, genannt *Frances Lewin* und *Ollie Fitzgerald*. Um es zu finden, musstest du durch diese Taxifirma durch und dann die Treppe hinunter. Eine Menge Richter traf man dort an. Wenn ich dort hereinkam, wurde ich wie eine große Berühmtheit behandelt. Ollie Fitzgerald liebte mich, denn jedes Mal, wenn ich hereinkam, wusste sie, dass sie Geld verdienen würde. Sie sagte mir, sie hätte andere Lieferanten ausprobiert, aber die Kunden hätten sie gefragt: »Was ist denn auf einmal passiert?« Ich ging gewöhnlich auch zur sechsundvierzigsten Straße zwischen Achter [Avenue] und Broadway. Da gab es einen Typen namens Maitland, der den *Burlesque Club* besaß. Der lag auch im Kellergeschoss. Er war vorher Trapezkünstler im Zirkus gewesen. Dann hat er dieses *Speak* aufgemacht. Ein anderes Lokal hieß *Joe Young*, eine andere Autogarage [als Frontunternehmen], diese auf der Neunundvierzigsten, um die Ecke von der Sechsten [Avenue]. Jeder Prominente in New York ging dort ein und aus. Es gab eine Menge hübscher Show Girls an diesen Plätzen. Sie wussten, dass ich Geld hatte, und sie fanden mich attraktiv. In den Tagen war alles einfach. Sie haben sich mir aufgedrängt, aber ich riet ihnen abzuhalten. Sie waren schöne Frauen, klar, aber du wusstest nie, mit wem du es wirklich zu tun hattest.« (Kisseloff 1989: 590 f.)

Das gehobene *Speakeasy*, der Nachtklub, avancierte in den 1920er Jahren zu einem sozialen Mikrokosmos des urbanen Amerika, er wurde aber nicht wirklich zum »Schmelztiegel«: »Die Gäste des Clubs [...] waren fast ausschließlich Weiße, die es sich auf einem der fünfhundert Stühle bequem machten: Unter- und Halbwelttypen, aber auch berühmte Showstars und Schriftsteller; wohlhabende Geschäftsleute und Besucher aus dem Ausland. Ab und zu wurden einige farbige Zelebritäten zugelassen – im wahrsten Sinne des Wortes des Lokalkolorits wegen. Es waren Schwarze, die es als Unterhaltungskünstler oder als Sportler zu etwas gebracht hatten.« (Jacobs 2003: 106) Neben den Vertretern der *Business Classes* verbrachte vor allem die künstlerische Boheme hier ihre Abende, und wie es eine typisch antiintellektuell gefärbte prohibitionistische Anklage nebenbei vermerkte, konnte man gerade auch in dieser nicht unermögenden Boheme frühere ethnische Trennungslinien verwischen sehen: »Dann der Berufsoptionelle, der schreit: »Freiheit, Freiheit«, und trinkt, nicht weil Alko-

hol ein Abenteuer ist, sondern weil: »Wagt es doch! Ich möchte die Person sehen, die mich aufhalten kann. Ich mache es und ich konsumiere es und ich zahle keine Strafen. Wenn sie mich einsperren wollen, sollen sie doch! Es ist der Schrei der Iren, wenn sie das Gesetz brechen, lärmend; des Juden, der jetzt auch damit anfängt. Es ist der Schrei der professionellen Bohemiens in all den *Greenwich Villages* in all den Städten der Vereinigten Staaten, wo Leute damit beschäftigt sind, »sich auszuleben«, und die ihren Kick daraus beziehen, Dinge zu tun, von denen sie denken, dass nur sehr, sehr radikale und, deshalb, auserwählte Typen sie tun.« (Bruère 1927: 282)

Die Nachtclubs zogen die »Stars«, die Medienberühmtheiten der Zeit, magisch an. Filmschauspieler, Mimen an den großen Broadwaytheatern, Sänger und Sängerinnen der Broadwayshows, Radrennfahrer, Pferdejockeys, Boxchampions und Baseballgrößen gaben dabei den Ton an. Das Entertainment und die *Spectator Sports* waren Kanäle atemberaubender sozialer Mobilität, und die Medien, die *Yellow Press* mit ihrem Gesellschaftsklatsch, aber insbesondere die selbstreferentielle Filmindustrie mit ihrem bewusst inszenierten Starkult, katapultierten provinzielle Nobodys innerhalb kürzester Zeit auf die Höhen nationaler Prominenz. Die Stars kamen zu schnellem Ruhm und Geld, aber nicht unbedingt zu sozialer Anerkennung, vor allem nicht in der traditionellen Elite des Landes. Die Nachtclubs dagegen garantierten die Wertschätzung eines Namens, der in aller Munde lag, konnte man sich doch mit einem solchen Kunden wiederum publikumsträchtig schmücken. Die neureichen Stars und Sternchen trafen hier auf die Neugierigen aus den gesetzten »besseren Kreisen«, die ansonsten über die Film- oder Sportszene die Nase rümpfen mochten, in der Ausnahmesituation eines amüsanten Nachtclubabends als Zaungäste aber ihrer Sensationslust freien Lauf ließen. Was für sie aufregender Abstecher in eine fremde, exotische Welt war, bildete für die Medienprominenz wiederum die adäquate Kulisse, in der sie, umschwärmt und bewundert, sich in ihrem Glanz sonnen konnten.

Sowohl unter den Gästen als auch unter den in den Clubs beschäftigten Entertainern befanden sich etliche Künstler, die einen solchen Durchbruch für sich erst noch schaffen mussten. Sie verstärkten die Ränge der Bewunderer, nutzten aber ansonsten den Nachtclub als Lernort oder Bühne, von der aus sie hofften, eine eigene Karriere starten zu können. In Chicago entdeckten junge weiße Männer, zumeist Söhne mit Mittelklassehintergrund, ihre Liebe zum »schwarzen« Jazz als Ausdruck jugendlicher Rebellion. Weit entfernt davon, bereits an eine eigene professionelle Musikerkarriere denken zu können, setzten die Mitglieder dieser Subkultur, zu der etwa Benny Goodman in jungen Jahren gehörte, Ausbildung und »bürgerliche« Existenz aufs Spiel, um in den Clubs, in denen Schwarze spielten, das musikalische Lebensgefühl des *Black Jazz* aufzusaugen und von ihrem Stil zu lernen: »Weiße Burschen wussten, wo die guten Spieler waren. Das ist der Grund, warum Benny Goodman zugibt, dass er wesentlich beeinflusst war von Jimmie Noone in Chicago. Weil er hochkommen konnte zum *Ebrado* und dem *Golden Lily* und den Plätzen, wo Jimmie Noone spielte, und ihm zuhören.« (Kenney 1993: 108) Der Chicagoer Lokalhistoriker Dempsey Travis berichtete von einem Nachtclubtürsteher, der weißen Jazzliebhabern mit den Worten die Tür geöffnet habe: »Guten Morgen! Ich wette, ich weiß, warum ihr Burschen heute Morgen zurück seid. Ihr kommt zur nächsten Lektion, nicht wahr?« (Loepfe 2002: 17)

Ansonsten erwies sich die Rassenschranke auch im kulturellen Mix des Nacht-

klubkarnevals als weitgehend unüberwindbare Barriere. Schwarzen Jazzmusikern blieb ein Engagement in weißen Clubs zumeist ebenso verwehrt wie ein Schallplattenvertrag, jedenfalls bis zu den späten 1920er Jahren, als Radioübertragungen aus den Clubs Musiker wie Duke Ellington so populär machten, dass sein Ensemble allein 1928 auf siebzehn Schallplatteneinspielungen kam (Jacobs 2003: 107). Der Jazz war in den Bordellen von New Orleans entstanden, als Musik, die den Hintergrund für den *jass* abgab, das Treiben, das in solchen Etablissements das eigentliche operative Geschäft ausmachte. Als sich der musikalische Stil bald darauf verselbstständigte, änderte man die Schreibweise, weil Straßensungen darauf gekommen waren, auf großgedruckten Konzertplakaten das »j« wegzustreichen. Mit der behördlichen Schließung der Bordelle im Ersten Weltkrieg begann dann die Nordwanderung der Jazzmusiker in die großen Städte des Nordens: St. Louis, Chicago, Baltimore, Philadelphia und New York, zeitgleich mit dem Massenexodus der schwarzen Südstaatenbevölkerung in nördliche Richtung. In den großstädtischen Nachtclubs, vor allem in den eleganteren Lokalen der Szene um Broadway und Times Square, dominierten die weißen Musiker aus New Orleans, die zum Teil in voller Combobesetzung nach Norden gekommen waren. Sie weigerten sich beharrlich, gemeinsam mit Schwarzen zu spielen (Sudhalter 1999).

Der »schwarze« Jazz entwickelte sich in einer abgeschotteten Klub-Subkultur, in der schwarze Eigentümer schwarze Musiker anstellten, um ein schwarzes Publikum zu unterhalten. Unter finanziell engeren Bedingungen machten hier Musiker auf weniger professionelle Weise, aber dadurch auch freier und kreativer Karriere. Der freie Stil, die Improvisation, die »jammende« Erarbeitung von neuen Melodien und Rhythmen zeichneten den »schwarzen« viel eher als den »weißen« Jazz aus, der Interpretationselemente übernahm, aber »sauberer« gespielt war und häufig auf bekannte Grundthemen aus der europäischen Marsch- und Volksmusik zurückgriff. Zu Rang und Namen kamen gute schwarze Musiker dagegen schnell, und der Ruf der Jungs, die *Soul* hatten, verbreitete sich auch außerhalb der schwarzen Gemeinde, nicht zuletzt durch ihre weißen Zaungäste. In den Städten des Nordens hatte sich ein beachtlicher Talentpool versammelt. Mit dem Aufschwung der *Harlem Renaissance* öffneten sich dann die so genannten »Black-and-Tan«-Clubs weißen Abenteurern aus Manhattan auf der Suche nach *thrill*, denn die *black and tans* als einzige Klubform, bei der sich Schwarz und Weiß frei mischten, galten als schmutzig, düster und zuweilen lebensgefährlich. Dagegen erschlossen sich zu schnellem Geld gekommene Gangster höheren Ranges mit feinen, teuren Nachtclubs, die ein streng kontrolliertes Ambiente boten, in dem den Schwarzen als Musikern, Tänzerinnen und Kellnern feste Rollen zugewiesen blieben, ein wohlhabendes, aber auf Sicherheit bedachtes weißes Publikum als lukratives neues Marktsegment (Peretti 1997: 43). Darunter befanden sich vor allem die großen, weltberühmten Clubs in Harlem wie der *Cotton Club*, seit 1923 mit Polizeiduldung im Besitz des irisch-amerikanischen Westside-Gangsters Owney Madden, oder der notorische *Pekin Inn* auf der South Side in Chicago (Ogren 1989: 75; Peretti 1997: 43). Während kleinere weiße Clubs dazu übergingen, schwarze Musiker zu beschäftigen, weil ihre Art von Jazz bei der Kundschaft einfach besser ankam, engagierten die Spitzenetablissements um das spätere *Rockefeller Center* bis Anfang

der 1930er Jahre weiterhin nur vereinzelt schwarze Musiker oder farbige Kapellen (Kenney 1993: 12; Loepfe 2002: 11 ff.).

Unmittelbar nach seiner Amtseinführung 1926 erließ der damalige New Yorker Bürgermeister Jimmy J. Walker, selbst ein schillernder Bonvivant ohne wahrnehmbare Berührungängste, der sich mit so viel Verve in das lokale Nachtleben stürzte, dass er höchstpersönlich den Spitznamen *Night mayor* in Umlauf brachte, eine Stadtverordnung, die so genannte *Cabaret License*, die, durch Bürgermeister Rudolph Giuliani 1997 wiederentdeckt, in Teilen noch heute in New York gilt. Offiziell sollte die Verordnung verhindern, dass die Gäste in den Harlemer Jazzklubs unter dem Einfluss einpeitschender, anzüglicher, triebhafter Musik zu lasziven Tanzhandlungen animiert wurden und moralisch völlig außer Kontrolle gerieten. Klubs, die ihren Gästen die Möglichkeit zu tanzen bieten wollten, mussten fortan eine teure Lizenz beantragen. Da jede Kombination von drei Musikern und mehr unter dem Generalverdacht stand, unwiderstehlichen Tanzdrang auszulösen, wurde im Grunde jede Form von Bandmusik fortan lizenzpflichtig. Gleiches galt für bestimmte Instrumente. Insbesondere Trommeln, Schlagzeuge und Bässe, deren erregende Wirkung auf die Magengegend berüchtigt war, gerieten unter diesen Bann. Schließlich verlangte die Verordnung, für die Erteilung einer Lizenz müsse der Antragsteller nachweisen, dass seine Musiker einen »guten moralischen Charakter« besitzen (Booth 1960 [1932]).

Tatsächlich richtete sich das Gesetz gegen eine zu freizügige, unkontrollierbare »Vermischung« von Schwarz und Weiß auf der Tanzfläche. Auch die Horrorvorstellung einer Art hypnotischen Hegemonie schwarzer Musiker über weiße Tänzer schwang dabei mit. Ironischerweise aber bereiteten die Vorschriften dem populären schwarzen Entertainment kein Ende. Sie förderten ihrerseits das *Muscling in* in das Nachtclubgeschäft durch Finanziers aus der organisierten Kriminalität, für die es mit ihren überlegenen Mitteln und politischen Kontakten zu *Tammany Hall* und zur Stadtadministration ein Leichtes war, die nötigen Lizenzen zu erwerben. Infolge dieser Politik und vollends mit dem Heraufziehen der Großen Depression ging die Kontrolle der glamourösen Harlemer Klubszene in die Hände weißer Hintermänner über, die dafür sorgten, dass schwarze Künstler ein weiterhin solventes weißes Publikum unterhielten und dadurch zum vermehrten Konsum teurer Getränke animierten. Einzig eine Reihe berüchtigter *black and tans* erhielt sich die Unabhängigkeit, oft höhlenartige Räumlichkeiten im Souterrain mit enger, steiler Eingangstreppe: »Irische Polizisten, die im Viertel patrouillierten, wagten sich nicht die dunklen Treppenhäuser hinunter aus Angst, sie könnten nicht heil wieder heraufkommen in der Zeit der Prohibition.« (Ogren 1989: 74; Peretti 1997: 46)

Die ganze Inszenierung der Klubs in Harlem und ihrer »Shows« lief denn auch keineswegs darauf hinaus, die Rassenschranken zu überwinden, in der Ekstase eines musikalischen Höhepunkts außer Kraft zu setzen oder bei den weißen Gästen ein wirkliches Interesse an der afro-amerikanischen Kultur zu wecken. Es ging um pure Schaulust, exotisches, lukratives Entertainment. Der schwarze Journalist Dan Burley schlug aus der Rückschau eine bittere Note an: »Wir waren seltsame, malerische, amüsante, einfache Leute und wurden nur im Verhältnis zu dem Maß an Unterhaltung toleriert, das die Weißen aus uns herausholen konnten.« (Jacobs 2003: 107) Die Aufmachung des *Cotton Club* beispielsweise weckte mit ihrer aufdringlichen Südstaaten-

nostalgie romantische Anklänge an eine längst untergegangene Zeit. Als *Douglas Casino* 1918 gebaut, hatte der Klub Platz für 700 durstige Gäste auf zwei Ebenen um den *Bandstand* und die Showbühne. Einige privilegierte Tische scharten sich ebenerdig im Halbkreis um die Tanzfläche (Ogren 1989: 75). Die Band spielte auf der Veranda eines typischen südlichen Gutshauses, komplett mit weißen Säulen, und die Kulisse bildeten pittoreske, aufgemalte Sklavenquartiere, über die sich ein dramatischer Südstaaten-Theaterhimmel wölbte. Der Jazzmusiker Cab Calloway, der mit seinem Ensemble zeitweise im *Cotton Club* engagiert war, erinnerte sich: »Die Band spielte auf der Veranda des Herrenhauses, und vor dieser Veranda, von der ein paar Stufen hinabführten, war die Tanzfläche, die auch für die Shows verwendet wurde. Die Kellner trugen alle einen roten Frack, wie früher die Butler in den Herrenhäusern des Südens, und auf den Tischen lagen rot-weiß karierte Decken aus Rupfen, [...] die ganze Einrichtung erinnerte an den verschlafenen Süden zur Zeit der Sklaverei.« (Jacobs 2003: 105 f.)

Die Besitzer des *Cotton Club* verboten ihren schwarzen Angestellten strikt jede Kontaktaufnahme mit dem rein weißen Publikum. Andersherum drückte man nicht selten ein Auge zu, etwa wenn ein großzügiger Gast, vor allem falls aus Gangsterkreisen, mit einem der hochgewachsenen und hellhäutigen *Chorus Girls* vertiefte Bekanntschaft suchte, späteres Treffen nach Feierabend nicht ausgeschlossen, oder wenn reiche weiße Frauen die schwarzen Bandmitglieder mit zugerufenen sexuellen Anzüglichkeiten neckten. Aber der Kontakt von Weiß zu Schwarz war in der kontrollierten und hochgradig stilisierten Atmosphäre des Klubs in das Belieben der Gäste gestellt, von denen die meisten in der Regel nicht auf Teilnahme, sondern auf Voyeurismus aus waren: Aus sicherer Entfernung konnte man sich bestens unterhalten, indem man Schwarzen dabei zusah, wie sie sich »primitiv« gaben (Ogren 1989: 76; Peretti 1997: 44).

Die Musiker gehörten in diesem Interieur wie die Kellner lediglich zu einer Staffage, die den zahlungskräftigen weißen Gästen die Illusion vorspiegelte, sich auf einer so aufregend-exotischen wie gefahrlos-folgenlosen Expedition in eine wilde, fremde Welt zu befinden. Die Melange aus schlechtem Alkohol, gezwungener Ausgelassenheit und ekstatischer Sensationslust schuf dabei eine Art Jahrmarktsatmosphäre, in der die Darbietungen auf umso größere Resonanz stießen, je ausgefallener und schriller sie waren. Die Besucher von Etablissements wie dem *Cotton Club* wollten, so der Jazzhistoriker Michael Jacobs, »eine Art voyeuristischen Verlangens befriedigen. Sie konnten in aller Ruhe und Sicherheit mitverfolgen, wie die »Darkies« oben auf der Bühne ihre sinnliche Musik machten und ihre erotischen Tänze aufführten, konnten sich auf eine Baumwollplantage im alten Süden oder in einen afrikanischen Dschungel entführen lassen, ohne die Unannehmlichkeiten und Gefahren einer Reise auf sich zu nehmen.« (Jacobs 2003: 107)

Die schwarzen Jazzmusiker mischten mit bei diesem Spiel. Sie verstanden sich eher als Entertainer denn als Künstler, und die Engagements in den Klubs eröffneten ihnen die einzige Möglichkeit, sich in der Szene einen Namen zu machen, die unverzichtbare Voraussetzung für eine Geld bringende zukünftige Karriere unter eigenem Markennamen. Erst als bereits fest etablierte Größe im Showgeschäft setzte sich etwa Duke Ellington für gleiche Rechte seiner farbigen Kollegen ein. In seiner Musik hatte er freilich schon immer das Verhältnis zwischen Schwarz und Weiß ironisch aufgegriffen,

und eine Reihe seiner »Jungle«-Werke wie *Black and Tan Fantasy* fallen sicher in die Rubrik, »dem Affen« humoristisch »Zucker zu geben«. Die großen Jazzstars ihrer Tage – Fats Waller, Louis Armstrong, Cab Calloway – genossen in den 1920er Jahren Ausnahmestatus und standen keineswegs für einen auch emanzipatorisch zu deutenden Aufstieg der schwarzen Musiker insgesamt. Viele von ihnen blieben dem zwielichtigen Halb- und Unterweltemilieu verhaftet, in dem auch ihre prominenteren Vorbilder ihren Siegeszug begonnen hatten und in dem sie nicht den kriminellen Part mitspielten, aber doch den rauen Regeln des Geschäfts folgen mussten: »Welche heiseren Höhlentöne sie auch immer hervorbringen mochten in dieser ungesunden Umgebung, in der sie manchmal Arbeit fanden«, befand Dave Peyton, »zumindest solange sie spielten, waren die [schwarzen] Musiker zu beschäftigt damit, ihre Instrumente zum Klingen zu bringen, um sich auf üble Aktivitäten einzulassen. In einer Welt der Prostitution, des Glücksspiels und des illegalen Alkohols waren Musik und Tanz die geringeren Übel.« (Zit. in: Kenney 1993: 66)

Dabei sahen sich die Musiker ihren Arbeitgebern aus Gangsterkreisen nicht selten ohnmächtig ausgeliefert. Der weiße Schlagzeuger Joe Darensbourg starb fast, nachdem ihn Bandenmitglieder zusammengeschlagen hatten. Mezz Mezzrow flüchtete aus Angst vor den immer wieder um ihn herum in den Klubs losbrechenden Schießereien und Messerstechereien in ein Übersee-Engagement nach Frankreich. Solche Fluchten waren freilich schwarzen Musikern allein schon des Geldes wegen verbaut. Denn sie wurden nicht nur schlechter bezahlt; ihnen mangelte es an Plattenverträgen, und Agenten wie auch die Musikergewerkschaft hielten sich an ihren Gagen schadlos; und die Anstellungsbedingungen folgten nicht selten den Gesetzen der Straße. So drohte ein Rivale Owney Maddens einem Orchestermittglied aus dessen *Cotton Club* die Ermordung an, falls er sich weigerte, zur Band eines anderen Nachtclubs überzuwechseln (Peretti 1997: 55, 59 f.).

Dave Peyton gehörte zu den wenigen schwarzen Musikern, die bereits vor der Ankunft der jüngeren Generation in den Städten des Nordens eine Anstellung gefunden hatten. Allerdings hatte er eine klassische Ausbildung durchlaufen und betätigte sich in Chicago als Komponist und Theaterdirigent. Er gehörte damit einem sehr kleinen, aber wohlhabenden und statusbewussten schwarzen Establishment an, das sich vor allem in Washington D.C. und New York niedergelassen hatte. Diese Elite war um einen formellen Habitus bemüht und orientierte sich penibel an weißen Oberklassestandards in Sachen Bildung, Umgangsformen und Hochkultur (Williams 2003). Aus ihrer Perspektive war die schwarze Jazzkultur ein Anstoßpunkt scharfer Kritik. Zum einen erinnerten deren Erscheinung und musikalische Tradition schmerzhaft an die Unterdrückung und Entrechtung im Süden, an die Überreste von *Jim Crow*, die man doch gerade erfolgreich hinter sich gelassen glaubte. Zum anderen warf man den jungen schwarzen Jazzmusikern vor, sich vor ihrem größtenteils weißen Publikum regelrecht »zum Affen zu machen«. Mit ihrer Spielweise würden sie alle alten Rollenklischees vom Plantagensklaven bis zum ungezähmten Dschungelbewohner bedienen. Während die Angehörigen dieses schmalen Establishments sich gepflegt und kultiviert gäben und sich um einen möglichst hellen Teint bemühten, der als Schönheitsideal galt, entsprächen die Bilder von schwitzenden Jazztrompetern wie Louis Armstrong mit dunklem Gesicht, gefletschten Zähnen und rollenden Augen dem schlimmsten, am

meisten verhassten Stereotyp vom *Nigger*, das der weiße Rassismus hervorgebracht hatte.

Peyton bezog diese Kritik ausdrücklich auch auf die Musik selbst. Für ihn, in Musiktheorie und Instrumentaltechnik geschult, war die improvisierte, freie und geschmeidige Spielweise der schwarzen Jazzensembles ein Graus. Er bezichtigte sie der Stümperei und hielt ihnen vor allem ihr *playing dirty* vor, eine Art der Interpretation, die die Töne nicht hundertprozentig traf, sondern leicht über- oder unterspielte und damit zu einem tempo- und spannungsreichen *swing* verschliff. Man solle schräges, fehlerhaftes Spiel nicht mit Kunstgriffen oder gar einem eigenen Stil verwechseln. Genau ein solches pulsierendes Klangbild, das von jagenden Klarinettensoli, heiseren Saxophonen, (gereizt) auftrumpfenden Posaunen und (gedämpft) jammernden Trompeten bestimmt war, wurde aber zum einzigartigen Markenzeichen für Bands wie die von Duke Ellington: Der Trompeter »Bubber« Miley, der Posaunist Charlie Irviss und sein Nachfolger »Tricky Joe« Nanton »waren alle drei Spezialisten mit den verschiedensten Dämpfern, die zumeist improvisiert waren und aus einer alten Konservendose oder auch einem Filzhut bestehen konnten. Miley war für seine knurrende »Growl«-Trompete berühmt, Nanton für den »Wa-Wa«-Effekt. Man nannte den Stil, in dem die Ellingtonians spielten, bald »Jungle Style«, da die Musik Vorstellungen von einem afrikanischen Urwald heraufbeschwor, durch den klagende Menschenstimmen oder zornige Tierschreie hallten.« (Jacobs 2003: 103 f.) In Stücken wie der *Black And Tan Fantasy* verschmolz Ellingtons Band dialogartig aufeinander bezogene Soli der verschiedenen Instrumente zu einer Klangmalerei, die sich den Gesetzen des linearen Arrangements aus dem Lehrbuch auf eine ganz grundsätzliche Weise entzog. »Ellingtons Kompositionen sind oft mit Gemälden verglichen worden: sie versuchen, visuelle Impressionen, bestimmte Situationen oder sogar Vorgänge mit Klängen wiederzugeben, wollen manchmal geradezu kleine Geschichten erzählen.« (Ebd.: 104)

Kritiker wie Peyton wollten darin keine legitime Stilrichtung erkennen. Selbst wenn ein künstlerischer Avantgardeanspruch mit dieser Musik verbunden sei, werfe man im Angesicht eines alkoholgeschwängerten Publikums aus sensationslustigen Ignoranten doch nur Perlen vor die Säue oder betreibe Anbiederung an niedere Bedürfnisse: »Quietschen, quäken, stöhnen, ächzen und flattern – das macht die Orchester in den Cabarets populär. Dort findet der »Schinken-Musiker« ein bequemes Pöstchen. Er braucht sich an keine Noten zu halten; ein Fehler kann als »Trick-Figur« gerechnet werden. [...] Das Orchester, das die Eingeweide zum Schwingen bringt [*gut-bucket-orchestra*], ist es, was die Leute heute wollen. Der abgebrühte Schnapschlucker [*hip liquor toter*] wünscht sensationelles Getöse. Die haben kein Empfinden dafür, was wahre Musik ist.« (Zit. in: Jost 1982: 48)

Ihm entging jedoch die einzigartige dichte Atmosphäre, die *hot jazzers* wie Louis Armstrong zu erzeugen in der Lage waren. Der weiße Musiker Eddie Condon beschrieb die explosive Szenerie in den *Lincoln Gardens*, in denen 1923 King Joe Olivers *Creole Jazz Band* mit Armstrong als Trompeter auftrat, in fast ehrfürchtigem Unterton: »Im Häuschen draußen, wo wir den Eintritt bezahlten, war der Sound [schon] laut; er ergriff einen wie einen Muskel, der regelmäßig angespannt wird, viermal auf einen Schlag. Als sich die Tür öffnete, erhoben sich die Trompeten, King und Louis, einer oder beide, über alles andere. Der ganze *Joint* rockte. Tische, Stühle, Wände,

Leute, [alle] bewegten sich im Rhythmus. Es war dunkel, verräuchert, und es roch nach Gin. Gäste auf den Balkonen lehnten sich über, und ihre Drinks ergossen sich auf die Kunden darunter. [...] Es gab einen Platz nahe der Band, der für Musiker reserviert war, die kamen um zu hören und zu lernen; wir saßen da, steif vor Eindruck, Genuss, und von dem nach Lakritz schmeckenden Gin, den wir für \$ 2 das *Pint* von den Kellnern kauften. Man konnte seinen eigenen mitbringen, aber das machte keinen Unterschied; der Endeffekt war derselbe – die Band spielte *Froggie Moore, Chimes Blues, Sweet Baby Doll, Jazzin' Babies Blues, Mabel's Dream, Room Rent Blues, High Society Rag, Where Did You Stay Last Night, Working Man Blues*, und alles und jedermann bewegte sich, schleifend, tappte den Rhythmus mit, inhalierte den Rauch und goss den Gin hinunter.« (Ogren 1989: 77 f.)

Nicht zuletzt die Sängerinnen und die Tänzerinnen vom *Chorus* prägten die sinnlich-erotische Atmosphäre in den Klubs entscheidend mit. Auch was sie anbetraf, setzten die Betreiber auf einen kalkulierten Schaulusteffekt, der sich kommerziell auszahlen sollte. Im *Cotton Club* wählte man die Mädchen nach dem damaligen schwarzen Idealbild aus, das eine möglichst helle, ins Gelbliche spielende Farbnote favorisierte. Die *Chorus Girls* versprühten unter den betäubenden Klängen des Jazz einen exotischen Sexappeal, der auch das weiße Publikum in seinen Bann zog. »Diese Shows, für die der Komponist Jimmy McHugh und die Texterin Dorothy Fields die Musik schrieben, lebten vom Talent, mehr noch vom hinreißenden Aussehen der farbigen Tänzerinnen. Diese Mädchen – zwanzig an der Zahl – wurden nach sehr rigiden Gesichtspunkten ausgewählt; sie durften nicht älter als zweiundzwanzig sein, mussten hochgewachsen sein und eine sehr helle Haut haben – ›high yellow‹ nannte man in Fachkreisen diesen Farbton.« (Jacobs 2003: 106)

Sängerinnen und Tänzerinnen ohne Bindung an eine feste Truppe pendelten in ihren Engagements zwischen größeren Shows, Tourneen, kleineren *Vaudeville*-Revueen, Cabarets mit einem bunten Programm, das Sketche, *Stand-up Comedians*, Tierdressuren und Burlesken in einen musikalischen Rahmen kleidete, und den Nachtclubs. Die weiße Sängerin und Tänzerin Louise Barlow wies in einem Interview darauf hin, dass man damals nicht wählerisch sein durfte. Sie selbst landete nach dem vergeblichen Versuch, bei einer Broadway-Produktion unterzukommen, in einem New Yorker *Speakeasy*: »[Der Agent] sagte: ›Solange du auf etwas anderes wartest, buche ich Klubs, und ich habe ein kleines Lokal namens Kleeblatt [*Cloverleaf*].‹ Er trug mir auf, im Abendkleid zu kommen und vier oder fünf Songs mitzubringen. Der Klub war unten an der zweiunddreißigsten Straße. Er hatte eine winzige Tanzfläche und ein Orchester mit Namen *Harry Ford and the Indiana Five*. [...] Zuerst war ich ganz Show Business, habe mir die Füße wund getanzt, aber das kam nicht so gut an. Später kam ich drauf, welche Art Songs sie mochten, rührselige Lieder wie *Melancholy Baby* oder *I Wonder Where My Old Boy Is Tonight*. All diese traurigen Stücke. Ich brachte das richtig gut. Frankie Marlow mochte *Melancholy Baby* so sehr, dass ich jedes Mal zehn Dollar bekam, wenn ich es sang.« (Kisseloff 1989: 591 f.)

Solche Engagements sogen die Darstellerinnen unwillkürlich ins Milieu hinein, mit all seinen Schattenseiten und Risiken. Kleinkunst und Entertainment waren in diesen Jahren keine ungefährliche Sache. Louise Barlow berichtete: »Bei uns wurde mehrere Male eine Razzia durchgeführt. Ich verlor eine Menge Honorar deswegen. Bei

einer Razzia nahmen sie meinen Boss, der ungefähr die Figur hatte wie ich, und warfen ihn quer durch den Saal. Ich verlor einen Wochenlohn in dem Lokal, ungefähr dreißig Dollar.« (Ebd.: 595) Vor allem die *Chorus Girls* und Sängerinnen standen in vorderster Front, wenn es um persönliche Kontakte zu den Gangstern ging. Denn die Unterwelt finanzierte nicht nur die meisten Klubs und belieferte sie mit *Bootleg*-Alkohol. Ihre Größen suchten die Etablissements auch als Gäste auf – oder besser: heim. Das offene Auftreten der Gangster in der Unterhaltungsszene fand der Journalist Collinson Owen aus betont britischer Sicht ungewöhnlich und höchst bemerkenswert: »Eine ihrer liebsten Freizeitbeschäftigungen ist es, in die Nachtclubs zu gehen, die viele von ihnen besitzen, ob in New York, Chicago oder anderen amerikanischen Großstädten. Sie mischen sich unter die hübschen jungen Damen vom Ballett, oder sogar höher, und die enge Liaison zwischen gewissen Theaterkreisen und den höheren Rängen des Gangstertums ist tatsächlich einer der erstaunlichsten Aspekte amerikanischer Kriminalität.« (Owen 1932: 18 f.)

Für Louise Barlow war der alltägliche Umgang mit hochrangigen Bandenführern eine hinzunehmende Selbstverständlichkeit. Er gehörte zur Jobbeschreibung. In ihrer vielleicht etwas geschönten Erinnerung beschrieb sie diese Kontakte als gar nicht einmal so unangenehm, wenn durch ihre Worte auch durchscheint, wie unberechenbar diese besonderen Gäste sein konnten und wie ohnmächtig ausgeliefert die Darstellerinnen ihren Launen waren: »Das war die Prohibition. Unsere Kunden waren natürlich all die Gangster. Ihnen gehörte der *Cloverleaf*. Frankie Yale hatte eine Beteiligung. [...] Die Gangster haben nie irgendwelchen Ärger gemacht. Im Gegenteil, sie haben dich beschützt, wenn jemand ein bisschen aus der Rolle fiel. Sie warfen das Trinkgeld auf den Boden. Wenn sie dir einen Dollar geben wollten, haben sie es vorher in *Quarter*-[Münzen] gewechselt, um mehr Krach zu machen. [...] Waxy Gordon kam auch herein. Er war schrecklich. Wir hatten Angst vor ihm. [...] Owey Madden kam herein. Der war auch *tough*. Aber eine andere Art Brutalität. Er war als guter Kerl bekannt. In der Zeit wusstest du, wer die schweren Jungs waren.« (Kisseloff 1989: 591 f.) Wer in Chicago tanzte, machte unweigerlich Bekanntschaft mit Al Capone und seinem *Outfit*. So auch die Revuetänzerin »Charleston« Crowder Hassler: »Al Capone kam oft in die *Midnight Follies* in Chicago, und er befahl den *Chorus Girls* immer, sich an seinen Tisch zu setzen und er wollte immer, dass wir etwas tranken, aber du durftest bloß nicht nach einem Sandwich fragen. So saßen wir dann und hatten einen Drink zwischen den Shows. Sie hatten das, was man ›Tischsänger‹ nannte, zwei Burschen und ein Mädchen. Sie hatten ein Piano auf Rädern und kamen damit von Tisch zu Tisch. Sie machten damit Geld, Lieder zu singen. [...] Al saß immer mit dem Rücken zur Wand, und er hatte alle seine Männer um sich herum, und es gab noch einen Leibwächter an einem Tisch auf der anderen Seite der Tanzfläche.« (Hassler 2003: 52)

Die Gangster benahmen sich in ihren Klubs wie die unumschränkten Herren im Haus, die sie faktisch ja auch waren. Mit ihrem Eintreten verdichtete sich die ohnehin schon nervöse, überreizte, delirierende Atmosphäre. Der gezwungenen Hochstimmung gesellte sich eine undurchsichtige Anspannung zu. Wenn eine Bandenabordnung ein Lokal betrat, übernahm sie sofort das Kommando. Dann tanzten nicht nur Revuegirls und Musiker, sondern auch die biedereren Gäste nach ihrer Pfeife. Der Musiker Marty Marsala berichtete in einem Interview: »Einmal arbeiteten wir in einem

Laden, da verkehrte Al Capone. Er kam immer mit sieben oder acht Mann. Sie machten die Türen zu, sobald er da war. Niemand konnte mehr rein oder raus. Dann ließ er ein paar Hundert-Dollar-Noten wechseln und verteilte sie unter die Musiker, Sänger, Tänzerinnen und Kellner. Seine Leibwache übernahm die Verteilung. Wir kriegten ganze vier oder fünf Dollar bloß dafür, dass wir seine Lieblingsmelodien spielten, sentimentale Schnulzen. Ein Gangsterboss braucht nach Feierabend was fürs Gemüt.« (Zit. in: Shapiro/Hentoff 1962: 75 f.) Die Anwesenheit hochrangiger Unterweltler löste beim Publikum ehrfürchtiges Staunen aus. Versuchte man nicht ohnehin schon, die inszenierte Illegalität des geselligen Tuns in einem Gefühl leichten Schauderns auszukosten, so ließ einen die berüchtigte Prominenz der Gangster gar einen gewissen Grad eigener Ruchlosigkeit spüren.

Allerdings fehlte mit steigendem Alkoholpegel in der Gangsterrunde nicht viel, um die Lust an der Spannung in echten Nervenkitzel umschlagen zu lassen. Dann brach sich die Unberechenbarkeit dieser speziellen Gäste Bahn, ob in gewalttätigen *practical jokes* oder der willkürlichen Misshandlung irgendeines anwesenden Unglücklichen, der zur falschen Zeit am falschen Ort aufgetaucht war. Angetrunkene Bandenmitglieder mochten schon einmal aus purem Übermut auf Musikinstrumente schießen, als Zielübung. Auch wenn dabei niemand zu Schaden kam und der Revolverheld den Besitzer verschwenderisch entschädigte, zogen die Gäste im Lokal doch ängstlich den Kopf ein, und das angeheiterte Kneipengeschwätz verstummte für einen Moment (Condon 1970: 125). Die rabiante Schule der Straße hatte die meisten Gangster zu einer aufbrausenden Gewaltbereitschaft erzogen, die jederzeit offen ausbrechen konnte, auch innerhalb ihrer eigenen Gruppe. Da sie immer Waffen bei sich trugen, mochte schon ein trunkenes Wortgefecht handfeste Folgen haben, nicht zuletzt für die unbeteiligten betroffenen Umstehenden. Der Jazz-Klarinettist Muggsy Spanier erzählte aus seiner Kindheit vom *Pekin Inn* in Chicago: »Im Sommer hatte das *Pekin* immer die Fenster offen. Also verschwand ich fast jeden Abend heimlich von zu Hause, setzte mich vor dem Lokal auf einen Stein und hörte mir die Musik an. Manchmal wurde die Sache drinnen brenzlig, die Musik brach auf einmal ab, man hörte Schüsse knallen. Ein paar Musikfreunde versuchten, ihre 45er Colts zum Swingen zu bringen. Ehe ich mich versah, rannte ich nach Hause, so schnell mich meine Füße trugen. Aber am nächsten Abend saß ich bestimmt wieder auf demselben Stein. Ich fand, die Musik war es wert, dass man eventuell von einer verirrten Kugel getroffen wurde.« (Shapiro/Hentoff 1962: 64 f.)

Noch gefährlicher konnte es werden, wenn die Gäste und unschuldigen Gesetzesübertreter bei Abwicklung der regulären – und häufig gewalttätigen – Geschäftstätigkeiten der Schattenwirtschaft zwischen die Fronten gerieten. Dann wurde man unversehens unfreiwilliger Zeuge »echter« krimineller Aktivität, wie der Komponist Alec Wilder in New York: »Ich sah einen Mann an der Tür, wie er einen Gentleman in Tausend-Dollar-Noten dafür bezahlte, von einer Razzia verschont zu werden.« (Terkel 1986 [1970]: 178) Besonders brutal gingen die Gangster vor, wenn sie versuchten, sich in das Geschäft eines gut gehenden Lokals hineinzudrängen (*muscling in*) oder den derzeitigen Besitzer aus dem Feld zu schlagen. Gäste mochten dann von Glück sagen, falls sie nicht zufällige Opfer, sondern nur Augenzeuge wurden, wenn die Gangster ihren Habitus des Gentleman gegen den des rücksichtslosen Schlägers tauschten. »Ei-

nes Abends kam eine ganze Kolonne von schweren Jungs in das Lokal und warf als Visitenkarte erst mal alle Tische um. Dann griffen sie sich Flaschen und fingen an, damit auf die Barkeeper einzuschlagen. Dann gingen sie zu Totschlägern und Schlagringen über. Es war schrecklich. [...] Im ganzen Lokal lagen Leute herum, die schwere Wunden hatten und bluteten. Die Gangster nahmen sich jemand aufs Korn, hauten auf seinem Kopf eine Flasche kaputt, ratschten ihm mit den Scherben das Gesicht auf und traten ihn manchmal sogar mit Füßen. Sie machten Hackfleisch aus den Leuten.« (Shapiro/Hentoff 1962: 74 f.) Diese Geschichte stammte aus der Zeit von Al Capones Machtübernahme in Cicero, seinem zukünftigen Hauptstützpunkt westlich von Chicago. Capone selbst versuchte später, die Auseinandersetzungen zwischen den Banden aus den Nachtclubs herauszuhalten, weil sie sich dann doch schließlich geschäftsschädigend auszuwirken drohten. So vermeldete die britische Nachrichtenagentur *Reuters* am 2. Februar 1931: »Die Erschießung des Besitzers des ›Club Abbey‹-Nachtclubs am Broadway letzten Monat, in dem zwischen rivalisierenden bewaffneten Banden eine grausame Schlacht ausgebrochen war, hat Capone zu der Überzeugung gebracht, dass solche Vorfälle wahrscheinlich das Nachtclubgeschäft beeinträchtigen werden, das so wichtig für seine Kasse ist. Ihm ist nun klar, dass reiche Stammgäste versucht sein könnten, lieber zu Hause zu bleiben, als das Risiko einzugehen, umherfliegende Kugeln zu stoppen, und dass der Schnapshandel in der Folge zurückgehen könnte.« (Owen 1932: 19)

Die Logik der Prohibitionskultur machte es wahrscheinlich, dass man Unterweltgestalten begegnete, wenn man außer Haus illegalen Alkohol konsumieren wollte. Gangster avancierten damit zu bekannten Figuren einer zwielichtigen Öffentlichkeit. Ihre Präsenz in der Klubszene hatte beinahe schon etwas Aufdringliches, und lokale Größen wie der New Yorker Gangsterboss Owney Madden, ganz zu schweigen vom zeitweiligen Publicitystar Al Capone in Chicago, genossen sichtlich ihre Prominenz, die sich zu gleichen Teilen aus Bewunderung und Einschüchterung speiste. Aber ihr öffentliches Auftreten beschränkte sich nicht auf die Bars. Ohne Berührungsangst und Zurückhaltung sah man sie, die sich die teuersten Plätze spielend leisten konnten, in den Premierenkinos, auf den Tribünen der Baseballstadien, auf dem Geläuf der Pferderennbahnen und bei den großen Boxkämpfen der Zeit. »Die teureren Sitze direkt am Ring sind oft besetzt von Gentlemen, deren Bücher schwarz sind von gewinnträchtiger Sündhaftigkeit.« (Owen 1932: 20) Carl Stockholm fuhr in den 1920er Jahren als Radprofi Sechstagerennen in Chicago und den Städten der Ostküste: »Es war eine großartige Schaubühne für Leute aus dem *Show Business*, weil wir die ganze Nacht fuhren. Zu uns kamen gewöhnlich unheimlich viele Leute, die Zylinder trugen – Leute aus der Gesellschaft. Tex Rickard [der Manager der *Madison Square Garden Corporation* in New York] brachte eine Gruppe von sechshundert Millionären zusammen. Sie kamen angezogen wie für ein gesellschaftliches Ereignis. [...] Dion O'Bannion [ein 1924 ermordeter Gangsterboss in Chicago] war ein großer Anhänger von mir. Die *Bootlegger* waren wirklich große Prasser. Sie kauften die besten Sitze. Jeder akzeptierte sie.« (Terkel 1986 [1970]: 179)

Es fällt auf, dass die Vertreter der Unterwelt für ihre Auftritte in der Öffentlichkeit die neuen Unterhaltungsmedien – den Film, die spektakulären Broadway-Revuen und die professionellen *Spectator Sports* – bevorzugten. Die Bereiche der klassischen Kul-

tur, in denen die traditionelle Elite, die amerikanische Aristokratie des »alten Geldes« und der alten Familien, noch unter sich war, blieben ihnen einstweilen versperrt – mit Ausnahme natürlich der berüchtigten »Freunde der italienischen Oper«. Aber diese neuen Sphären der populären Kultur waren besonders medienträchtig, und die Medien schufen ihrerseits ganz neue Grade und Dimensionen nationaler Prominenz. An diesen Orten hieften sich die verschiedenen Vertreter des »neuen Geldes« quasi gegenseitig ins Rampenlicht, in einer Art verschwiegener Solidarität unter Newcomern, die oben angekommen waren und nun gesellschaftlich anerkannt werden wollten. Das galt für den Filmstar aus ärmlichen Verhältnissen vom Land, der nie eine Schauspielschule besucht hatte, aber reich und berühmt geworden war, für Baseballspieler wie »Shoeless Joe« Jackson, der nicht lesen und schreiben konnte, oder auch für George Herman »Babe« Ruth, ein »Golem-artiges Monster«, das fluchte, sich betrank und gerne aus der Rolle fiel, aber unerreichte *Homerun*-Rekorde aufstellte (Gallico 1960 [1932]); es galt ebenso für Politiker aus der zweiten Einwanderergeneration, denen ihre politische Maschine zu hohen Ämtern verholfen hatte, wie den publicitysüchtigen New Yorker »Jazz-Bürgermeister« James J. Walker, Sohn irischer Eltern und hundertprozentiges Produkt von *Tammany Hall*. Von ihm schrieb *Vanity Fair* 1932: »James J. Walker hat aus der politischen Rolle des Bürgermeisters eine dramatische gemacht, und er hat das Amt vom niedrigen Niveau eines öffentlichen Jobs in die luftige Höhe der Kunst gehoben. [...] Er begeistert sich für Boxkämpfe, musikalische Komödien, Filmstudios, Rennbahnen, Nachtclubs und Schwulenkneipen. Und er liebt die Menschen, die diese Milieus bevölkern und in ihnen verkehren, aus ganzem Herzen. Er ist in seinem tiefen Inneren ein prächtiger Kerl. Und er hat sogar die Schwäche eines solchen Prachtburschen für schrille Kleidung. Sie nennen ihn »Jimmie, den schicken Mann«, aber das ist nicht das richtige Wort. Er wirkt elegant, aber aufgeputzt.« (Booth 1960 [1932]: 226 f.)

Und in diese Szene aus ungehobelten, aber in ihrem jeweiligen Metier ausgesprochen erfolgreichen, von den Medien beobachteten und gefeierten Aufsteigern drangen die zur selben Zeit zu Reichtum und notorischer Prominenz gekommenen Stars des Gangstermilieus ein. Man hatte vieles gemeinsam: Erfolg, Geld, öffentliche Aufmerksamkeit, und man teilte auch die Grenzen des Ruhms, nämlich von der alten Elite des Landes noch auf Armeslänge gehalten zu werden. Diese Gemeinsamkeiten schliffen alle Berührungspunkte ab, und so konnte man im Scheinwerferlicht der Stars aus der einen Sphäre auch die eigene angestrebte Größe feiern. Und schließlich untergrub der »neue Reichtum« allein schon wegen seiner Größenordnung bereits in den 1920er Jahren die traditionellen sozialen Bastionen der alten Elite, wie Collinson Owens seinen britischen Lesern als Sensation mitteilte: »Dieses Vermischen der Guten, der nicht so Guten und der aufrichtig Schlechten ist einer der auffälligsten Aspekte des Lebens im heutigen New York, vielleicht sogar, in einem sehr begrenzten Maße, eines seiner attraktivsten Aspekte. Es ist aufregend, daran zu denken, dass ein Arnold Rothstein, *Big Shot*-Glücksspieler, Drogenkönig, Sohn der Theaterboheme und Freund von Ganoven und Schlägern übelster Art, am benachbarten Tisch im Restaurant sitzt oder im Logenplatz nebenan bei einer Premiere. In der Tat mag er sich zwischen den Roosevelt-Knickerbockers zu seiner Linken und den Stuyvesant-Morgans auf seiner Rechten wiederfinden. Es ist zwar richtig, dass gerade dieses Exempel engster Nachbar-

schaft nicht mehr vorkommen kann, weil Arnold Rothstein gegen Ende des Jahres 1928 auf mehr oder weniger mysteriöse Weise erschossen worden ist. Aber es gibt viele Rothsteins, und sie sind unter uns.« (Owen 1932: 21; siehe auch: Pietrusza/Whybrow 2003)

Die Integration der zweiten Einwanderergeneration in die amerikanische Gesellschaft war ein paradoxer Vorgang, und der Prozess blieb begrenzt. Erst recht machte sie vor der Rassenschanke halt und ließ nur einzelne Farbige, erfolgreiche Musiker wie Duke Ellington, aber beispielsweise erst sehr viel später Baseballstars wie Jackie Robinson, zur weißen Gesellschaft zu. Auch die weißen Einwanderer gingen nicht umstandslos im amerikanischen Mainstream auf; sie avancierten zu akzeptierten amerikanischen Staatsbürgern, aber mit erkennbaren ethnischen Wurzeln und Eigenarten. Die vielfältigen Annäherungen der Prohibitionszeit kamen mit einem Schuss »Orientalisierung« einher. Die Orte waren und blieben definiert, und zwar als außeralltägliche Schauplätze von Entertainment und Abenteuer gekennzeichnet, an denen sich diese intensivierten sozialen Kontakte vollzogen. »Dass man die Figur des Gangsters als einen stilvollen, erfolgreichen Amerikaner gezeichnet und damit suggeriert hat, dass Ethnizität ihre frühere ordnende Macht verloren habe, schloss nicht aus, dass man die Bilder der Unterwelt mit ethnozentrischen Kategorien versah«, schrieb David E. Ruth 1996. »Ein Abendjackett und ein schickes Auto können den typischen Ganoven nicht als einen »Gentleman« erscheinen lassen. Er mag gelernt haben, sich die Haare zu kämmen und wo er bei Tisch seine Hände lässt, aber er bleibt immer noch ein sozialer Außenseiter.« (Ebd.: 74 f.)

Diese »Orientalisierung« wurde mit der »Exotisierung« der schwarzen Unterhaltungskünstler zu lustigen, aber auch etwas unheimlichen Dschungelbewohnern in der Jazzkultur der 1920er Jahre auf die Spitze getrieben. An der Grenze zwischen Schwarz und Weiß machten die Aufweichungsprozesse der alten, segregierten gesellschaftlichen Gefüge unbarmherzig halt. Für die Kinder und Enkel der europäischen Einwanderer dagegen ging die Integration kulturell und, wie die *New Deal*-Koalition Franklin Delano Roosevelts 1932 zeigen sollte, auch politisch weiter, und zwar auch für diejenige Mehrheit unter ihnen, die niemals eine Gangsterlaufbahn überlebt hatten oder im Showgeschäft tätig gewesen waren. Aber ihre Integration bedeutete nicht das Einschmelzen in den amerikanischen Mainstream, sondern dessen Pluralisierung und Popularisierung.

Literatur

- Art. »Dry Law Violators Here Mostly Aliens«, in: *The New York Times* (12. 6. 1923).
 Benjamin, Walter 1985 [1930]: Die Bootleggers, in: Ders.: Aufklärung für Kinder. Radiovortrage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 146–151.
 Booth, Clare 1960 [1932]: Joyful James, in: *Cavalcade of the 1920s and 1930s*. Selection from America's Most Memorable Magazine *Vanity Fair*, hgg. von Cleveland Armory und Frederic Bradlee. London.
 Bossard, James und Johan Sellin (Hg.) 1932: *Prohibition: A National Experiment*. Philadel-

- phia: American Academy of Political and Social Science.
- Bruère, Marta B. 1927: Does Prohibition Work? A Study of the Operation of the Eighteenth Amendment Made by the National Federation of Settlements, Assisted by Social Workers in Different Parts of the United States. New York und London.
- Condon, Eddie 1970: We Called It Music. A Generation of Jazz. Greenwood: Greenwood Press.
- Enzensberger, Hans Magnus 1964: Chicago-Ballade. Modell einer terroristischen Gesellschaft, in: Ders.: Politik und Verbrechen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 95-137.
- Gallico, Paul 1960 [1932]: The Babe, in: Cavalcade of the 1920s and 1930s. Selection from America's Most Memorable Magazine *Vanity Fair*, hgg. von Cleveland Armory und Frederic Bradlee. London.
- Hamm, Richard F. 2000: Short Euphorias Followed by Long Hangovers. Unintended Consequences of the Eighteenth and Twenty-First Amendments, in: David E. Kyvig (Hg.): Unintended Consequences of Constitutional Amendments. Athens und London: University of Georgia Press, S. 164-199.
- Hassler, Donald E. 2003: Hassler Family in the United States 1749-2003. Unver. Ms. o. O.
- Jacobs, Michael 2003: All that Jazz. Die Geschichte einer Musik. 2. Ausg. Leipzig: Reclam.
- Jost, Ekkehard 1982: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kenney, William H. 1993: Chicago Jazz. A Cultural History 1904-1930. New York: Oxford University Press.
- Kerr, K. Austin 1985: Organized for Prohibition: A New History of the Anti-Saloon League. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kisseloff, Jeff 1989: You Must Remember This. An Oral History of Manhattan from the 1890s to World War II. New York: Harcourt [Paperback 1999: Baltimore et al.: The Johns Hopkins University Press].
- Loepfe, Gregor 2002: Chicago in der Zwischenkriegszeit: Sozialgeschichtliches zum Jazz und seine Verbindungen zur Unterwelt. Univer. Seminararbeit. Zürich: Universität Zürich.
- Meade, Marion 2004: Bobbed Hair and Bathtub Gin. Writers Running Wild in the Twenties: Zelda Fitzgerald, Edna St. Vincent Millay, Dorothy Parker, and Edna Ferber. New York u. a.: Nan E. Talese.
- Morone, James A. 2003: Hellfire Nation. The Politics of Sin in American History. New Haven und London 2003: Yale University Press.
- Nelli, Humbert S. 1976: The Business of Crime. Italians and Syndicate Crime in the United States. New York: Oxford University Press.
- Nishi, Dennis (Hg.) 2003: Prohibition. San Diego: Greenhaven Press.
- Ogren, Kathy J. 1989: The Jazz Revolution. Twenties America and the Meaning of Jazz. New York und Oxford: Oxford University Press.
- Ostrander, Gilman M. 1968: The Revolution in Morals, in: John Braeman, Robert H. Brenner und David Brody (Hg.): Change and Continuity in Twentieth Century America: The 1920s. Columbus, OH: Ohio State University Press.
- Owen, Collinson 1932: King Crime. An English Study of America's Greatest Problem. New York: H. Holt.
- Panunzio, Constantine 1932: The Foreign Born and Prohibition, in: James H. S. Bossard und Thorstein Sellin (Hg.): Prohibition: A National Experiment (The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences, Bd. 163). Philadelphia: American Academy of Political and Social Science, S. 147-154.
- Panunzio, Constantine 1934: The Foreign Born's Reaction to Prohibition, in: Sociology and Social Research 18, S. 223-228.
- Panunzio, Constantine 2003: Immigrants Did Not Obey Prohibition, in: Dennis Nishi (Hg.): Prohibition. San Diego: Greenhaven Press, S. 87-91.
- Peretti, Burton W. 1997: Jazz in American Culture. Chicago: Dee.
- Pietrusza, David und Peter C. Whybrow 2003: Rothstein. The Life, Times, and Murder of the Criminal Genius Who Fixed the 1919 World Series. New York: Carroll & Graf.
- Ruth, David E. 1996: Inventing the Public Enemy: The Gangster in American Culture. Chicago und London: University of Chicago Press.
- Sanford, E. P. 1932: The Illegal Liquor Traffic, in: James H. S. Bossard und Thorstein Sellin (Hg.): Prohibition: A National Experiment (The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences, Bd. 163). Philadelphia: American Academy of Political and Social Science, S. 39-45.
- Shapiro, Nat und Nat Hentoff 1962: Jazz erzählt. Von New Orleans bis zur West Coast. München: dtv.
- Sudhalter, Richard M. 1999: Lost Chords. White Musicians and Their Contribution to Jazz, 1915-1945. New York: Oxford University Press.
- Terkel, Studs 1986 [1970]: Hard Times. An Oral History of the Great Depression. New York: Pantheon Books.
- Willebrandt, Mabel Walker 1923: Will You Help Keep the Law? Westerville, OH.
- Williams, Edward C. 2003: When Washington Was in Vogue. A Love Story. A Lost Novel of the Harlem Renaissance. New York: HarperCollins.