

2. Vor der Wand

Als Vicki Baum 1926 in ein Angestelltenverhältnis mit dem Ullstein Verlag tritt, bezieht sie ein Büro, das sie noch Jahrzehnte später markant beschreibt: »sehr klein und schmal, der Schreibtisch stand zwischen dem Fenster und der Tür zum Korridor«. ²⁰⁶ Schreibtisch, Fenster, Tür ergeben vier Wände eines Raums. Die Geschlossenheit des Büros scheint signifikant. Auch wenn die Wände keine unmittelbare Erwähnung finden, lässt die Enge im Raum sie präsent werden. Indirekt werden sie zudem ins Bild gerückt, wenn Konzentration und Vorstellungskraft gefragt sind: »Ich hatte mir angewöhnt, wenn ich [...] rasch und konzentriert nachdenken musste, mich mit der Stirn an die Fensterscheibe zu lehnen und, ohne etwas zu sehen, hinauszustarren.« ²⁰⁷ Das Fenster dient hier nicht so sehr als visuelle Öffnung: Baum starrt hinaus, um eigentlich nichts zu sehen. Wichtiger als ihre Transparenz ist die feste Substanz der Scheibe. Die Möglichkeit sich (mit der Stirn) an sie zu lehnen wie an eine geschlossene Wand, die ja gerade ein Sehen verhindert. Das Fenster rahmt und betont hier seinen eigenen Wandcharakter: eine physische Undurchdringlichkeit. Und: Diese Wand hilft. Mit ihrer Hilfe lässt sich sogar eine Lösung für die scheinbar unmögliche Überführung des Romans in ein Theaterstück (und einen Film) finden: ²⁰⁸ Wie sollte es möglich sein, die komplexen Lebensgeschichten von zahlreichen Menschen (im Hotel) in zwei oder auch drei Stunden unterzubringen? »Ich stand auf, trat ans Fenster, lehnte die Stirn an die Scheibe und starrte zu meinen Hürchen hinüber.« ²⁰⁹ (Und kehrte damit Dr. Erdey in ihrem Büro den Rücken zu.) Wieder starrte sie ohne zu sehen. Baum sah die »Hürchen« zwar nicht, an die sie so »gewöhnt« war, dass sie sie »kaum noch

206 Vicki Baum, *Es war alles ganz anders* [1962], Berlin/Frankfurt a.M.: Ullstein 1987, 349.

207 Ebd.

208 »Völlig unmöglich!« sagte ich« (ebd., 379). Ähnlich findet Ernst Johannsen eine Lösung für das Darstellungsproblem seines Hörspiels: »Eine Schlacht glaubhaft zu machen in 45 oder 50 Minuten, erscheint als unmöglich, und doch gelang es in dieser Art sogar mit der Einheit des Ortes«: am Klappenschränk, dem »Dreh- und Angelpunkt des Hörspiels« (Johannsen zit.n. Melanie Fohrmann, »Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg.« Ernst Johannsens Hörspiel *Brigadevermittlung*, Bielefeld: Aisthesis 2005, 109 bzw. 108).

209 Baum, *Es war alles ganz anders*, 379.



That Little Big Fellow (US 1927,
R.: Dave Fleischer), Still [07:22].

bemerkte«, ²¹⁰ aber sie hatte sie internalisiert, gespeichert so wie sie in den Fenstern im Haus gegenüber zu sehen waren, jeden Tag.

Baums Beschreibung der Prostituierten und deren Art, ihre Kommunikationsbereitschaft anzuzeigen, ist vergleichbar mit der Darstellung der Telefonkunden von American Telephone & Telegraph in dem Kulturfilm *That Little Big Fellow*. ²¹¹ Dort nämlich sitzen sie in den Stecklöchern des Schalt-

schranks wie in einem Puppenhaus. Und ihre Gesprächswünsche werden für die Telefonistin durch aufleuchtende Lämpchen auf der Schaltwand signalisiert. ²¹² Baums Prostituierte haben statt der Lämpchen weiße Tücher, mit denen sie auffällig die Fenster putzen, ab und zu winken und so das legale Verbot einer direkten mündlichen Adressierung von Freiern auf der Straße als technisches Problem durch einen Medienwechsel umgehen. ²¹³ An der Wand des Puppenhauses agiert die Telefonistin, reagiert auf die weißen Lämpchen und schaltet die Verbindungen von einem kleinen Fenster zu einem anderen. Von einem zum anderen Anschluss. So wie Baum, die zu einer Telefonzelle schaltet, und dann zur nächsten und sofort. Mit der Stirn an der (Glas-)Wand starrt sie, sieht nichts, genau wie die Telefonistin auch die Kunden nicht in den Stecklöchern sieht. Baum schaltet und die Verbindung klappt: »[D]as erste Bild zeigt eine Reihe Telefonzellen, und in jeder spricht

²¹⁰ Ebd., 349.

²¹¹ Während American Telephone & Telegraph den 1984 zerschlagenen Mutterkonzern benennt, bezieht sich die Bezeichnung Bell System auf sämtliche zugehörige Unternehmen, in deren Auftrag die Industriefilme produziert wurden. Zur Industriefilmproduktion für das Bell System, vgl. Heide Solbrig, »The Personal is Political. The Voice and Citizenship in Affirmative-Action Videos in the Bell System, 1970-1984«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Films That Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, 259-282, hier: 259-261.

²¹² Die Bezeichnungen Klappenschrank, Vermittlungsschrank oder auch Schaltschrank implizieren einen etwaigen Inhalt in der technischen Vermittlungseinrichtung, der in den bildlichen Darstellungen jedoch keine Rolle spielt. Allerdings wird darin in charakteristischer Weise von einer Wand ausgegangen, auch in *Little Big Fellow* handelt es sich nicht eigentlich um ein Haus, sondern um eine Fassade. Entsprechend bevorzuge ich die Bezeichnungen Schaltwand und Switchboard.

²¹³ Vgl. Baum, *Es war alles ganz anders*, 348.

eine der Figuren des Stücks und enthüllt durch ihre Worte ihre Probleme ...« sagte ich in Trance. Ich sah die Szene vor mir, ich hörte die Menschen sprechen.«²¹⁴

Baums allegorische Vorlage der Bordellfassade thematisiert drei Grundprobleme, die in der technologischen Entwicklung des Telefons zu bewältigen waren: die kommunikative Überbrückung getrennter Räume – vom Innern des Bordells zu den potentiellen Kunden auf der Straße –, die Anzeige von Gesprächsangeboten per Signal sowie die Gewährleistung der Privatheit der Kommunikation.²¹⁵ Alle drei Aspekte charakterisieren den Arbeitsplatz einer Telefonistin. Die Nähe zu der Visualisierung des Telefonnetzes auf der Schaltwand in *Little Big Fellow* ist so gesehen weniger überraschend.

Auch inszeniert Baum sich in ihrer Selbstbeschreibung als »moderne Frau«, die am Anfang ihrer Karriere in einem Medienunternehmen steht und sich dabei neue Medien und deren Logik aneignet, um bisher Nicht-Gewagtes umzusetzen. Mit den Working Girls teilt sie nicht nur ihr Geschlecht und die Erfahrung, sich von einer überkommenen und limitierenden Gender-Topografie zu lösen. Baum teilt mit ihnen auch eine Arbeitswelt, die eine Medienwelt ist, egal ob die Working Girls in Büros angestellt sind oder in Kaufhäusern, deren Schaufenster sich in Frauenzeitschriften, Modeanzeigen und Kinofilmen fortsetzen. Telekommunikation eröffnet dabei die Möglichkeit sich aus begrenzten Räumlichkeiten und Bedingungen hinauszubewegen, sozusagen das Versprechen des ersten Hinaus-tretens aus dem Haus immer aufs Neue wiederholen zu können. Eine Telefonzentrale ist der Ort mit in dieser Hinsicht exponentiellen Möglichkeiten.

Die aus Baums Entwurf hervorgehenden audiovisuellen Adaptionen von *Menschen im Hotel* übernehmen nicht nur Baums Idee der Telefonzellen, sie integrieren sogar die Entstehung ihrer Vision: Am Anfang ist die Telefonzentrale. Man sieht nichts, aber hört die Stimme von der Frau vor der Wand. Erst so werden die Menschen an den Telefonen sichtbar: »Der Vorhang ging hoch. Die Bühne war dunkel. Man hörte die Stimme der Telefonvermittlung: »Grandhotel! Grandhotel! Fünf-null-zwo, bitte melden. Hier Grand Hotel.« Und dann sah man meine Telefonzellen...«.²¹⁶ Die Telefonistin stellt die Gesprächsverbindungen her und lässt

214 Ebd., 379.

215 Vgl. Michèle Martin, »Hello, Central?« Gender, Technology, and Culture in the Formation of the Telephone Systems, Montreal/London/Buffalo: McGill-Queen's University Press 1991, 18.

216 Baum, Es war alles ganz anders, 380. Baum beschreibt hier die Premiereninszenierung durch Gustav Gründgens im Theater am Nollendorfplatz im März 1930. Vgl. zu den unterschiedlichen Adaptionen und Übersetzungen von Baums *Menschen im Hotel*: Jörg Thunecke, »Kolportage ohne Hintergründe: Der Film *Grand Hotel* (1932). Exemplarische Darstellung der Entwicklungsgeschichte von Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* (1929)«, in: Dieter Sevin (Hg.), *Die Resonanz des Exils*, Amsterdam: Rodopi 1992, 134-153. Thunecke achtet ausschließlich auf Aspekte, die in der Weiterverarbeitung des Romans verloren gehen, nicht jedoch auf Elemente, die wie die Telefonzentrale hinzugefügt werden.



Grand Hotel (US 1932, R.: Edmund Goulding), Stills [0:01:28].

mithören, so wie Baum Einzelschicksale zu einem Roman verbindet und per Absatz zum nächsten Geschehen ins nächste Zimmer wechselt. Bereits der Roman baut auf der logistischen Struktur einer Schaltzentrale auf. Gründgens' Theaterinszenierung wie auch Gouldings Film kondensieren dann in einem zweiten Schritt die Einzelschicksale zu Kontexten, die in den Telefongesprächen nur mehr aufgerufen werden:²¹⁷ »the compelling idea of switching from one room to another and from hallways to the lobby and the busy telephone operators at the switchboard captivate the spectators attention.«²¹⁸ Noch bevor die Telekommunikation in einer Parallelmontage umgesetzt wird, zeigt der Film die Struktur, auf der sein Erzählprinzip beruht.²¹⁹ Auch hier ist zu Beginn alles dunkel, allein ein Murmeln von Frauenstimmen ist zu vernehmen, bevor die Kamera von oben auf die Telefonistinnen aufblendet und sie bei der Arbeit zeigt. In dieser Sequenz wird permanent gestöpselt, jedoch ohne dass sich daraus ein einziger Schnitt ergäbe. Es geht vielmehr um die Bedingungen der Möglichkeit von Gleichzeitigkeit und Beschleunigung.

An die Stelle, an der man im Theater im Dunkeln gelassen wird über den Ort der Telefonstimme, »its strange locality«,²²⁰ von wo aus – »bitte melden« – die Stimme des Mediums ruft, projiziert der Film (s)ein ortloses Bild:²²¹ die Telefonzentrale als

217 *Grand Hotel* (US 1932, R.: Edmund Goulding).

218 Mordaunt Hall, »The Hotel Parade«, *New York Times*, 17.4.1932, X4.

219 Obwohl die Telefonzentrale des Hotels im Film nur in der Eröffnungsszene und gegen Ende vorkommt, wird in den Premierenbesprechungen häufig auf sie Bezug genommen: »[T]he spectators hastened to their places and soon the introductory scene of the much talked of motion picture was emblazoned on the screen. It was that of the telephone operators in the *Grand Hotel* and then the pushing and shouting was a thing of the past.« (Mordaunt Hall, »Greta Garbo and Lionel Barrymore in a Pictorial Version of Vicki Baum's Stage Work«, *New York Times*, 13.4.1932, 23.); vgl. auch: Rush [Alfred Rushford Greason], »*Grand Hotel*«, *Variety*, 19.4.1932, 14, [http://variety.com/1932/film/reviews/grand-hotel-2-1200410647/\[12.2.2017\]](http://variety.com/1932/film/reviews/grand-hotel-2-1200410647/[12.2.2017]).

220 Avital Ronell, »The Walking Switchboard«, in: *Substance*, 19/1 (1990), Special Issue: Voice-Over. On Technology, 75-94, hier: 76.

221 Vgl. Mary Ann Doane, »The Location of the Image«, in: Stan Douglas/Christopher Eamon (Hg.), *Art of Projection*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009, 151-166, hier: 152; Ute Holl, *Kino, Trance & Ky-*

ein Raum, dessen Rundform wie dessen Funktion als Schnittstelle sich in der Hotelhalle fortsetzt, der jedoch topografisch in seinem Verhältnis zu ihr wie zu allen anderen Räumen im Film nicht zu verorten ist. Ein Raum, der sich zwar jenseits von jedem Geschehen befindet und dennoch Anschluss an alles hat. In diesen Raum, von dem man niemals erfährt, ob er im Keller des Hotels, einem Nebengebäude oder wo immer liegt, blickt man mit der Kamera von oben auf die Telefonistinnen und fährt dabei an der gebogenen Schaltwand entlang, die den oberen und teils auch den linken Bildrand abschließt,²²² und in die bzw. den die Telefonistinnen permanent Steckverbindungen zu allen Räumen herstellen, die der Film sich vorstellen kann. Wie aus einem akustischen Äther,²²³ gestiftet von einem Gewirr von Frauenstimmen, schälen sich dabei wiederholt die Worte heraus: »Grand Hotel! ... I connect...«.²²⁴ Die Telefonzentrale hat Anschlüsse zu allen Seiten, sie ist ein ubiquitäres Interface, an dem die Gleichzeitigkeit der Vielheit der Ereignisse greifbar scheint. Durch die Kopplung von topologischer Analogie und Nichtlokalisierbarkeit erhält die Telefonzentrale nicht nur etwas Geheimnisvolles, sondern auch etwas Unheimliches, Übernatürliches, an das der Film auch audiovisuell anschließt. Wenn die Kamera gegen Ende des Films wiederum in diesen Raum schaut, hält eine Mordanzeige wie ein Echo durch die Telefonistinnenstimmen. Ein Lichtkegel erhellt dabei weniger ihre nächtlichen Arbeitsplätze, als den Raum, der sich zwischen ihnen

bernetic, 17.

222 Einstellungen, die Schaltwände übereck mit dem oberen und einem seitlichen Bildrand kongruent setzten, finden sich auch in Kulturfilmen der Bell System, z.B. in *Switchboards, Old and New* (US 1932, R.: o.A.).

223 Zur prominenten Rolle von »Äther« zu Beginn des 20. Jahrhunderts, vgl. Stefan Andriopoulos, »Ökulte und technische Television«, in: ders./Bernard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, 31-53, hier: 41. Angesichts der These, wonach ein »langames Vergessen der Ätherhypothese« in den 1930er Jahren einsetzt, schlägt Albert Kümmel-Schnur vor, einer endgültigen Verabschiedung des Äthers zu misstrauen; vgl. Kümmel-Schnur, »Äther als Thema der Medienwissenschaft?« [Einleitung], in: ders./Jens Schröter (Hg.), Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld: transcript 2008, 7-28, hier: 21, Anm. 39. Die filmischen Adaptionen von *Menschen im Hotel* könnten das bestätigen. Während die Romanvorlage lediglich einen einzelnen, in der Empfangshalle sitzenden Telefonisten enthält, wird die erste Verfilmung *Grand Hotel* durch die imposante und ätherisch aufgeladene Telefonzentrale narrativ gerahmt. In der freien Adaption *Weekend at the Waldorf* (US 1945, R.: Robert Z. Leonard) ist die Telefonzentrale ebenfalls nicht lokalisierbar, allerdings die Gestaltung des Arbeitsplatzes fällt detailgetreuer aus und die akustische Orientierung an diesem Ort fällt leichter, da die Einsätze der Telefonistinnen klarer voneinander getrennt orchestriert sind [1:02:36]. In der Verfilmung *Menschen im Hotel* (BRD/F 1959, R.: Gottfried Reinhardt) tritt anstelle der räumlichen Enthobenheit eine deutliche Erdung: Hier ist die Telefonzentrale einer von mehreren Service-Orten, der nicht nur klar lokalisierbar ist, sondern sogar ein Fenster mit Sprechklappe für den unmittelbaren Kundenverkehr aufweist. Allerdings tritt hier wieder das »Rauschen« der Frauenstimmen stärker hervor.

224 *Grand Hotel* (1932).



*Grand Hotel (1932), Still Hotelhalle
[0:14:04] bzw. Still Telefonzentrale
[1:37:38].*

aufspannt. Während der ruhigeren Nachtschicht und anstelle des »jumble of words« beschreibt dieses Licht den Äthercharakter des Raums.²²⁵ Ein Pausentischchen mit einer Tee trinkenden Angestellten stiftet keine Ausnahme, sondern verknüpft eine zeitliche Dimension von Rhythmus, Wiederholung und ewig Gleichem.

Baums Beschreibung ihrer forcierten Konzeptentwicklung für die Eröffnungsszene hatte bereits in diese Richtung gewiesen. Denn die assoziiert mehr, als dass mithilfe einer technologischen Rationalisierung eine Erzählung effizienter gestaltet wird. Und auch mehr noch, als dass der Medienwechsel einer Adaption durch den Einsatz eines dritten Mediums vollzogen wird. Baums Schreibpraxis an der Glasscheibe partizipiert zudem an einer Diskursüberlappung von Trancemedien und Neuen Medien,

wie sie bis in die ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts auffällig ist.²²⁶ So hebt Baum ihr nichtsehendes Starren hervor, das ein »Rauschen« in ihrer eigenen visuellen Wahrnehmung erzeugt. Als Folge wird eine neue Zusammensetzung ihrer Eindrücke nötig und möglich: zu einer fantastischen Audiovision.²²⁷ Deshalb ist sie in dem Moment an zwei Orten zugleich, spricht sie »in Trance« und nicht einer Kausallogik folgend.²²⁸ Die Glaswand dient ihr als Instrument einer Selbsthypnose, mit dem sie zum Medium wird und das Fantastische einer Fernverbindung herstellen kann bzw. einer »unmöglichen« Übertragung ihres Romans in eine zeitlich begrenzte audiovisuelle Inszenierung.

225 Rush [Alfred Rushford Greason], »Grand Hotel«.

226 Marcus Hahn/Erhard Schüttelpelz, »Einleitung«, in: dies. (Hg.), Trancemedien und Neue Medien um 1900. Ein anderer Blick auf die Moderne, Bielefeld: transcript 2009, 7-13.

227 Ute Holl beschreibt Trance im Zusammenhang mit Kino »als Auflösung oder Ablenkung des Bewußtseins unter Einwirkung bestimmter Techniken [...] Trance entsteht aus der Verbindung von sinnlichem Rausch und technischem Rauschem.« (Holl, Kino, Trance & Kybernetik, 41).

228 »Wer ist denn nun meschugge, ich oder du?« rief Erdey.« (Baum, Es war alles ganz anders, 379).

Die Arbeitsfelder von Vicki Baum und einer Telefonistin sind durchaus sehr unterschiedlich. Baums kreativer Arbeit als Schriftstellerin steht eine vornehmlich monotone Tätigkeit der Telefonistin gegenüber.²²⁹ Dennoch hat die Telefonistinnentätigkeit einen apperzipierenden Charakter: Sie beruht auf bewusster sinnlicher Wahrnehmung.²³⁰ In Zusammenhang hiermit steht auch, dass der Telefonistin ebenso wie der Schriftstellerin eine besondere Beziehung zur Vorstellungskraft zugeschrieben wird. Während jedoch Imagination in Baums Tätigkeitsfeld hoch bewertet wird, galt die Einbildungskraft einer Telefonistin in den 1910er und auch noch 1920er Jahren als Nachteil für ihre Berufstätigkeit. »[H]ysterische Autosuggestion« wurde häufig von Arbeitsmedizinern als Grund für »Telefonunfälle« diagnostiziert.²³¹ Allerdings machte man nicht nur Extreme einer »weiblichen Natur« für Wahnvorstellungen verantwortlich, auch umgekehrt wurde der Arbeit an der Schaltwand zugeschrieben, dass sie auf Dauer zu Hysterie führe.²³² In Baums Fall wiederum entspricht ihr Bild der Autorschaft nicht dem vorherrschenden Bild eines originär aus sich selbst heraus produzierenden Autors. Gemäß ihrer Beschreibung spricht sie wie ein Medium, das Kontakt aufnimmt durch eine paradoxe Wand, deren schließende Funktion mit ihrer medialen Reichweite einhergeht. Ihr Schaffen beruht auf einer von ihr angewandten Technik zur Erzeugung einer gemeinhin als passiv verstanden Rezeptivität.²³³ Auf eine vergleichbare »renegotiated subjectivity« weist Lisa Gitelman hin, wenn sie etymologische Verbindungen zwischen Telekommunikation und Mesmerismus aufzeigt: »[L]ike the telegraph and then the telephone, Mesmerism relied upon an individual called ›operator,‹ the hypnotist, who served doubly as agent and as intermediary.«²³⁴

229 Vgl. die Tätigkeitsbeschreibungen in: Fritz Giese, *Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegrafendienst (Telephonie und Siemensbetrieb)*, Leipzig: Barth 1923, 5-14.

230 Vgl. Bernard Siegert, »Amt des Gehorchens. Hysterie der Telefonistinnen oder Wiederkehr des Ohres 1874-1913«, in: Jochen Hörisch (Hg.), *Armaturen der Sinne. Literarische und technische Medien 1870-1920*, München 1990, 83-106, hier: 94-97.

231 »Die Unfälle der Fernsprechbeamtinnen«, in: Unter dem Reichsadler. Zeitschrift des Verbandes der deutschen Reichs-Post- und Telegraphenbeamtinnen, 14.6.1923, zit.n.: Dietrich Milles, »Nervenbelastung oder nervöse Veranlagung – das medizinische Urteil über Telefonunfälle und Telefonistinnenkrankheiten«, in: Helmut Gold/Annette Koch (Hg.), *Fräulein vom Amt*, München: Prestel 1993, 94-108, hier: 106.

232 Vgl. Milles, »Nervenbelastung oder nervöse Veranlagung«, 96.

233 Vgl. Erhard Schüttelpelz, »Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 86/1 (2012), 121-144, insbesondere: 136f. Schüttelpelz lässt in seinen Überlegungen jedoch Fragen zu Genderunterscheidungen, wie etwa die auffällige Häufigkeit von weiblichen Medien, außen vor.

234 Lisa Gitelman, *Scripts, Grooves, and Writing Machines. Representing Technology in the Edison Era*, Stanford: Stanford University Press 1999, 252, Anm. 11.

Schließlich gelangt nicht nur Baums Telefonzentrale aus der Berliner Theaterinszenierung (über einen Stop in London) nach Hollywood.²³⁵ Zu dieser Zeit ist die Telefonistin bereits ebenso wie das ›telephone girl‹ eine emblematische Figur der Moderne. Auch beinhaltet die Geschichte der Verbreitung der Telefonie und die Diskussion darum deutsch-amerikanische Verschränkungen. Während z.B. das Vielfachschaltssystem als Technologie in den USA entwickelt und 1881 patentiert wird, dehnt sich das Telefonnetz in Deutschland in den 1890er Jahren rascher aus als dort, und entsprechend breitet sich auch die quantitative Nutzung der Vielfachschalter hier zunächst stärker aus.²³⁶ Dieses Verhältnis dreht sich im frühen 20. Jahrhundert jedoch um. »[D]er Telefonverkehr, [...] wie die Statistik zeigt, [geht] in Bezug auf Verbreitung und Benutzung in Amerika weit über alles in Europa übliche hinaus«,²³⁷ konstatiert Hugo Münsterberg 1912 in seiner Arbeitsstudie über Telefonistinnen. Diese Studie erstellt der in die USA emigrierte Münsterberg im Auftrag der American Telephone & Telegraph und veröffentlicht sie gleichzeitig in Deutschland, wo sie von Kollegen wie Fritz Giese rezipiert wird.²³⁸ Auch die arbeitswissenschaftliche Untersuchung der Tätigkeiten der Telefonistinnen geschieht im deutsch-amerikanischen Austausch.

Kopfhörer und Sprechmuschel sind eher Zubehör, eine »Abfragegaritur«,²³⁹ die nur in den eigentlichen Ort eingestöpselt wird: in die Stirnseite einer schrankartigen Schalteinheit eines kleineren Privatunternehmens oder in die unglaublich langen Schaltwände in den großen Zentralen der Telefongesellschaften. Durch eine Wand hört man die ›Welt‹. Das gilt auch wenn die Außenwelt hinzukommt, wo der Telegrafmast das Medium repräsentiert.²⁴⁰ Auch dann geht die Verbindung durch den Schaltschrank wie durch eine Wand. Der schon erwähnte Film *That Little Big Fellow* erzählt von der Schwierigkeit eines Grafikers, die Funktionsweise von Telefonverbindungen darzustellen. Am Ende hat der Grafiker es geschafft – mit Hilfe einer Animationsfigur, die auch durch die Realfilmaufnahmen der technischen Prozesse saust und diese gewissermaßen in die Zeichnung des Grafikers zu transkribieren ermöglicht. Am Ende sind die Verbindungslinien gezogen, und die Virtualität der Schaltwand wird durch eine gepunktete, wie durch

235 Zur Verbreitung von Baums Roman und der Theater- und Filmadaption zwischen Deutschland, England und den USA, vgl. Lynda J. King, *Bestsellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein*, Detroit: Wayne State University Press 1988, 107-120.

236 Vgl. Birgitta Godt, »Die Entwicklung der Handvermittlung«, in: Gold/Koch (Hg.), *Das Fräulein vom Amt* (1993), 68-85, hier: 72.

237 Hugo Münsterberg, *Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie*, Leipzig: J.A. Barth 1912, 64.

238 Vgl. Giese, *Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst*, 4.

239 Godt, »Die Entwicklung der Handvermittlung«, 82.

240 »›Look outside,‹ says Mother. ›See the telephone pole.‹« (Carla Greene, *I want to be a Telephone Operator*, o.O.: Childrens Press 1958, o.S.).

sie hindurch gehende Linie repräsentiert. Die Geschichte vom Grafiker, der von der kleinen Animationsfigur seine Linien gezogen bekommt, ist lustig. Die Funktionsweise der Telefonie wird per Ironie vermittelt, die das ›Wunder‹ bestätigt und es als solches zugleich nicht ernst nimmt. Dabei erklärt die Geschichte nicht mehr vom Funktionieren einer Telefonzentrale als



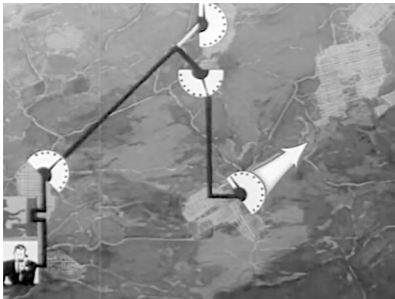
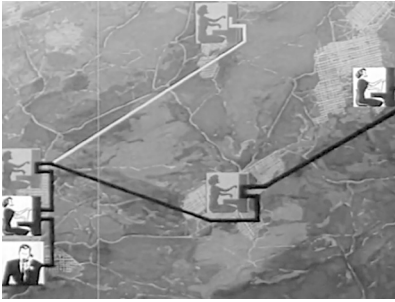
That Little Big Fellow (1927), Still [10:14].

jenes Modell mit den fantastischen Anklängen eines in Trance generierten Fernkommunizierens, mit dem Baum beschreibt, wie das Klingeln der Telefone in die Welt der Menschen im Hotel kam. Beide Versionen installieren dabei die Wand als zentrale Einheit für die Kommunikation zwischen entfernten Räumen.

Auch *Speeding Speech* beschreibt in einer Animation die von einer Telefonistin hergestellte Telefonverbindung – im Unterschied zu einer automatischen Schaltung wie auch zum Wähltelefon des Kunden – als durch die Wand gehend.²⁴¹ Die Telefonistinnen sind dabei als kleine Inserts auf einer Landkarte angeordnet. Die ›magische‹ Wand, vor der sie jeweils sitzen, macht zugleich eine Verstärkung des Bildrands aus.

Unabhängig davon wie hoch der Schaltschrank tatsächlich ist, sitzt eine Telefonistin so gesehen vor einer Wand. Eine Wand, die gerade eine Verbindung verhindert, damit aber auch die Bedingung für eine Öffnung darstellt. Als Wand beschreibt das Switchboard die Unwirklichkeit einer physischen Verbindung zu anderen Räumen und zugleich die tatsächliche, ›unnatürliche‹, nämlich mediatisierte Kommunikation mit diesen. In Gebrauchsfilmern zur Telekommunikation wird diese Diskrepanz bisweilen narrativ entfaltet, etwa wenn Telefonistinnen,

241 *Speeding Speech* (US o.J., R.: o.A.). Dieser für das Bell System produzierte Kulturfilm informiert Kunden über neue und teilautomatisierte Verbindungstechnik. Es sind keine genauen Informationen für das Produktionsjahr vorhanden. Das Internet Archive gibt näherungsweise die 1950er Jahre an; vgl. Internet Archive, <https://archive.org/details/Speeding1950> [12.6.2017]. Das im Film behandelte *operating toll dialing system* wurde in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre eingeführt; vgl., R.I. Mabbs, »Nation-wide Operator Toll Dialing – the Coming Way«, *Bell Telephone Magazine* 26/4, 1947, 180-190, <https://archive.org/details/belltelephonema-gz26amerrich> [12.2.2017]. Dem im Film zu Beginn eingeblendeten Bell System-Logo zufolge ist der Film zwischen 1939 und 1964 produziert worden; vgl. bell.com, The Bell Symbol History, in: bell.com, www.bell.com/history.htm [29.10.12]); Bekleidung und Frisuren deuten auf die frühen 1950er Jahre.



Speeding Speech (o.J., R.: o.A.), Stills
[03:51] bzw. [04:47].

die in ihrer Mittagspause vom Dach eines Hochhauses vorführen, dass ihre Stimmen, die durch die Schaltwand in die weite Welt reichen, hier oben nicht einmal von den Fußgängern unten auf der Straße zu hören sind.²⁴²

Dass in der Telefonzentrale eine Verbindung hergestellt wird, dass also Kommunikation stattfindet, liest man an der Hand ab, die in einer vertikalen Bewegung die Schaltwand kontaktiert. Alle anderen Tätigkeiten auf dem Pult machen bloß einen unterstützenden Eindruck: das Notieren von Nummern oder Gesprächsdauern, selbst Einstöpselungen, die in der Waagerechten erfolgen, und sogar das Umlegen der horizontal angebrachten Schalter, durch das schließlich die Gesprächsverbindung erst hergestellt wird, erscheinen visuell als nicht signifikant.²⁴³ Die erhobene Hand jedoch,

die die Berührung der Wand mit dem Stöpsel betont, wirkt als visuelle Markierung dafür, dass das zeitgleiche Sprechen von zwei unterschiedlichen Orten aus stattfinden kann.

Die Gestaltung des Settings, der Kostüme sowie der Ausleuchtung der Szenerie kann dann auch zu einem Eindruck von spiritistischer Atmosphäre beitragen. So weist der Kulturfilm *Long Distance* (1941) noch bzw. wieder Spuren eines Trance-

242 *Voices in the Air* (CA 1936, R.: o.A.); zit.n.: *The Phantom of the Operator* (CA 2004, R.: Caroline Martel), [0:24: 25]. Auch der fürs Bell System produzierte, stumme Kulturfilm *What Country Please?* (US 1930, R.: o.A.) präsentiert eine ähnliche Vorführung, wenn hier Bilder von New York und Menschen auf Hochhausdächern mit den Zwischentiteln kombiniert werden: »A million people within a mile – Shout and none will hear« [00:52]; und: »But a few blocks away are young women whose quiet tones most half of the world can hear« [01:07].

243 Dabei wird nicht nur die Verbindung zwischen den Gesprächspartnern durch das Umlegen des »Sprechschalters« hergestellt, auch die Telefonistin kann mit den Anrufenden zunächst nur nach Umlegen des »Abfrageschalters« sprechen. Vgl. zur Beschreibung der einzelnen Arbeitsschritte: Fritz Giese, *Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst*, 6f. u. 11f. Auch der Bell System-Ausbildungsfilm *Long Distance Service* (US 1941, R.: o.A.) führt die entsprechenden Schritte vor.

medien-Diskurses auf.²⁴⁴ Wenn hier die gemeinsamen gesellschaftlichen Anstrengungen inklusive der »natural watchful feminine presence« der Telefonistinnen für eine nationale Nachrichteninfrastruktur voller Pathos beschrieben wird, nimmt das männliche Voice-over auch den Äther in Dienst: »Long Distance means more than wires, it also means waves. Waves that are tossed by antennas through the invisible ether, so that the voice of America may leap over the seas to six continents«.



That Little Big Fellow (1927), Still [02:29].

Aber auch schon die kongruente Anordnung der Schaltwand mit dem Bildrand hat einen »übernatürlichen« Effekt. Denn so stöpselt die Telefonistin in den Bildrand und stellt damit neben der physischen Verbindung von Stöpsel und Schaltwand auch die bildlogische Verbindung zu dem Außenraum des Bildes her. Und der beschränkt sich nicht auf die übrigen, nicht sichtbaren Bereiche der Telefonzentrale, sondern ist unbegrenzt.

Diese Konstellation betont, dass die Gesprächsteilnehmenden sich an allen möglichen Orten der Welt befinden können – bis auf einen: der Telefonzentrale selbst, an der alle diese anderen Orte angeschlossen sind. Wenn die Schaltwand am Bildrand den Ort der Telefonzentrale rahmt und diese mit allen Telefonanschlüssen der Welt kontextuiert, unterscheidet sie damit zugleich die Telefonzentrale als besonderen Ort, ähnlich wie das in *Grand Hotel* geschieht, wo die Telefonzentrale des Hotels weder im Gebäude noch sonst wo zu verorten ist.



Long Distance (1941), Still [13:55]. *The Nation at Your Fingertips* (1951), Still [05:03].²⁴⁵

²⁴⁴ *Long Distance* (US 1941, R.: o.A.).

²⁴⁵ *The Nation at Your Fingertips* (US 1951, R.: o.A.).



Switchboards, Old and New (US 1932, R.: o.A.), [11:55].

Die kongruente Konstellation von Schaltwand und Bildrand analogisiert zudem die Raum überbrückenden Potentiale von Film und Telekommunikation: ein Film kann mit Leichtigkeit ›dorthin‹ schneiden, wo sich der andere Teilnehmer eines Telefongesprächs befindet, und ihre Stimme lässt sich hier wie dort hören.

Das intermediale Potential des Bildrands

tritt dann noch mehr hervor, wenn er wie in dem Kulturfilm *Switchboards, Old and New* selbst ins Bild gesetzt wird. Das Switchboard bleibt in dieser Szene ganz außen vor, und allein der Bildrand wird zur magischen ›Wand‹, zum Medium der Telefonie. Markanterweise passiert das genau in dem Moment, als der Film vom Standbild zum Bewegungsbild wechselt, dann nämlich wenn das »Telephone Family Album«, das hier das Setting bildet, animiert wird, und anstelle des Umblätterns einer Seite eine seitliche Wischblende das nächste und eben nun Bewegungsbild zeigt. Das Fotoalbum, aus dem gerade noch ein Foto nach dem anderen unterschiedliche zeitliche Entwicklungsstufen der Telefonie zeigte, geht nun über in eine Halluzination: Die Telefonistin beginnt nicht nur sich zu bewegen, sie interagiert sogar von ihrem Raum (und aus ihrer Zeit) heraus mit der Räumlichkeit (und Zeitlichkeit) des Passpartouts und des Betrachters im Film; dessen Hände sind zeitweise zu sehen, wenn er umblättert. Indem der für ein Bild-Medium konstitutive Bildrand selbst Teil des Bildes ist und dabei visuell als ein anderes Medium fungiert, sich also die Telekommunikation des Bildrands im Bild bedient, wird die Überbrückung nicht nur von Räumlichkeiten, sondern sogar von Zeitebenen beschreibbar. Die ästhetische Verschaltung von Telekommunikation und Film suggeriert eine Beeinflussung der zeitlichen Dimension. Das animierte Fotoalbum leistet so gesehen eine Séance mit den Ahnen der Telefonie, wobei das Bewegungsbild als Beweis für die spiristische Reichweite der Telekommunikation fungiert. Freilich geht das in dem Film nicht ohne ironische Note vor sich, und entsprechend rasch lässt der Film die intermediale Reflexion beiseite und wechselt wieder in den ›normalen‹ Filmmodus mit einem Bildrand da, wo er ›hingehört‹. Die kongruente Anordnung von Bildrand und Schaltwand an sich, also das gleichzeitige Einstöpseln in das Bild-Außen wie in die Schaltwand, lässt sich so auch als Special Effect verstehen. Und wird dieser als Trick ausgestellt wie

in *Switchboards, Old and New*, kommt er einem Scherz gleich und vergewissert die Überlegenheit gegenüber der ›alten Zeit‹. Das Voice-over unterstreicht das, weist auf den gesellschaftlichen Fortschritt.²⁴⁶ Ein ähnliches Narrativ von den Vorteilen beschleunigter Kommunikation und Information findet sich auch in Spielfilm-Plots wieder. In *Telephone Operator* etwa ist die Telefonistin nicht nur die am besten informierte Person der Stadt, sondern sie sieht sogar die drohende Katastrophe der Überflutung und die dringend zu ergreifenden Schritte voraus.²⁴⁷

Man könnte vermuten, dass die Tendenz, Schaltwand und Bildrand kongruent anzuordnen, sich aus deren ähnlicher physischen Form in den entsprechenden Einstellungen ableiten ließe. Dennoch ist in dieser Hinsicht vielmehr ihre gemeinsame Funktion ausschlaggebend, nämlich dass Schaltwand wie Bildrand Schnittstellen zu einem Außen repräsentieren. Das wird besonders deutlich, wenn der Bildrand in seiner medialen Verstärkung bei einem Telekommunikationsmedium eingesetzt wird, das nicht mit einer Schaltwand ausgestattet ist.

Schon 1912 sitzt eine junge Frau in einem Büro, dessen Raum sehr klein gehalten ist.²⁴⁸ Neben ihr markiert ein Telegraf auf dem Schreibtisch den rechten Bildrand, eine offenstehende Tür betont den linken, im Hintergrund ist ein Fenster zu sehen. Das ergibt drei Verbindungen zur Außenwelt: eine visuelle, eine physische und eine virtuelle. Das Verhältnis dieser drei Verbindungen beschreibt die Topologie der berufsmäßig



The Girl and Her Trust (US 1912, R.: David W. Griffith), Still [02:21].

246 Ähnlich klingt auch das Voice-over in *The Nation at Your Fingertips*: »But the remarkable use of the telephone is only part of the story of change in American Life. As Villages became towns and towns became industrial cities, people's interest broadens. Were those early citizens thrilled to telephone across town, people now wanted to call towns and cities across the Nation. Finally they wanted their voice to span the ocean.« (Ebd., [05:08]). In entsprechender Weise wird eine historische Wirkungsweise des Telefons in *Long Distance* beschrieben.

247 *Telephone Operator* (US 1937, R.: Scott Pembroke).

248 *The Girl and Her Trust* (US 1912, R.: David W. Griffith). Griffith zeigt das Büro bloß in einer Einstellungsgröße, die den Raum nur in einem (und immer demselben) Ausschnitt sozusagen verdichtet. Ben Brewster weist daraufhin, dass Griffith in seinen Filmen für die Biograph Company-Innenaufnahmen vornehmlich mit einer Kameraposition pro Raum gearbeitet hat; vgl. ders., »Deep Staging in French Films 1900-1914«, in: Elsaesser, *Early Cinema* (1990), 45-55, hier: 50.

fernkommunizierenden Frau. Dabei ist es die Tür, die zunächst die Genderspezifik dieses Raums beschreibt. Gleich zu Beginn von *The Girl and Her Trust* betreten zwei Männer nacheinander den Raum. Und beide werden, nachdem sie jeweils die Frau umworben haben, einer nach dem anderen von ihr des Raums verwiesen. Die Tür ist damit als Schwelle ausgewiesen, und die Verbindung, die sie schafft, nur in geschäftlichen Dingen als legitim. Die Tür ist nicht einfach eine neutrale Schnittstelle des Raums, durch ihre zweifache und dabei in sich konträre Funktion als Verbindung in geschäftlichen Dingen und als Schutzwall in geschlechtlichen symbolisiert sie zudem eine Schaltstelle für den fortwährenden Wechsel zwischen zwei Gesprächsebenen. Zumindest im Film gehört das zum Alltag einer berufstätigen Frau: »being a ›working girl‹ means understanding economics in sexual as well as business terms«. ²⁴⁹ In Vicki Baums Büro markiert die Tür einen ähnlichen Konflikt von Öffentlichkeit und Privatheit, der von ihr genderspezifisch konnotiert wird: Durch die Tür nämlich wird sie zum »Kanarienvogel im Käfig [...]«. Die Tür hatte nicht einmal Milchglasscheiben, nur Klarglas, und keinen Türvorhang, der mich vor den neugierigen Blicken der Vorübergehenden hätte schützen können. ²⁵⁰ Solche Blicke sucht auch die von Marcel Duchamp entworfene »porte paradoxale« zu verhindern: sie ist immer geschlossen, wenn sie offen ist. ²⁵¹ Diese Tür verband sowohl Duchamps Atelier mit den unmittelbar angrenzenden Privaträumen, einem Schlafzimmer und einem Badezimmer, als auch das Schlafzimmer mit dem Badezimmer. Übereck angebracht schloss diese »double-use door« die Verbindung vom Schlafzimmer zum Atelier mit seinem partiellen Geschäftsbetrieb immer dann, ²⁵² wenn der Zugang vom Schlafzimmer zum Badezimmer geöffnet wurde (und umgekehrt). Der zufällige Blick eines Besuchers auf Duchamps nackte Verlobte, wie zuvor geschehen, als noch zwei unabhängige Türen die Räume verbanden und gleichzeitig offen standen, wurde so unmöglich. Was in Duchamps Konstruktion durch die Physis der Tür selbst gewährleistet wird, übernimmt in Griffiths Film eine doppelte Codierung der Tür. ²⁵³ Hier dient die Tür nicht drei, sondern nur zwei Räumen, die in diesem Fall allerdings beide Arbeitsräume sind. Die Notwendigkeit einer »geschlossenen« Tür ergibt sich dabei durch die Anwesenheit der Frau. Doch der Umstand, dass sich diese Frau in dem Raum von Berufs wegen aufhält, erfordert eine Zugänglichkeit, die durch

249 Mayne, Directed by Dorothy Arzner, 101.

250 Baum, Es war alles ganz anders, 349.

251 Vgl. Bernard Siegert, »Türen. Zur Materialität des Symbolischen«, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 1 (2010), 152-170, hier: 158-162.

252 Ebd., 159.

253 Siegert diskutiert die offene, jedoch nicht passierbare Tür aus Franz Kafkas *Vor dem Gesetz*. Ein Türsteher bringt die Paradoxie zum Ausdruck. Er überwacht den Raum, prägt ihn jedoch nicht selbst, wie im Fall von Grace; vgl. ebd., 155.

die offene Tür bewerkstelligt wird. Ein bestehender Code der Unterscheidung von privat und öffentlich tritt in Konflikt mit der faktischen Raumnutzung als Arbeitsplatz. Die offene Tür im Büro der Frau zeigt diesen Konflikt an. In *The Girl and Her Trust* ist Grace zwar befugt als Telegrafistin ins Arbeitszimmer getreten, als Frau unterliegt sie jedoch zugleich der genderspezifisch imprägnierten Unterscheidung von privat und öffentlich. Grace hat gewissermaßen die Tür zu ihren sexuell konnotierten Privaträumen mit im Büro. Und die Tür des Büros wird durch die regelmäßige und funktionsbedingte Anwesenheit von ihr symbolisch aufgeladen und verweist nun auf die Illegitimität einer Grenzüberschreitung ihr gegenüber wie auch auf die Gelegenheit dazu – nicht weil die Tür geöffnet und geschlossen werden kann, sondern weil sie immer auch geschlossen sein sollte, wenn sie (als Bürotür) offen ist. Deshalb ist die Tür wichtig, deshalb ist sie, anders als bei ihrem männlichen Kollegen, im Bild.

The Girl and Her Trust gilt als Remake von *Lonedale Operator*,²⁵⁴ in dem sich ebenfalls eine Frau im Telegrafienbüro vor Ganoven verbarrikadiert. Die Filme unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht, ein meist übersehener Unterschied besteht dabei in der Berufstätigkeit der Hauptfigur. In dem ein Jahr älteren Film hält sich die Protagonistin als Tochter des Telegrafisten in dessen Büro auf. Dass sie in dem Telegrafienbüro arbeitet, ist eine Ausnahme: Sie schickt ihren kränkelnden Vater nach Hause, und übernimmt vorübergehend dessen Funktion.²⁵⁵ Auch ihr erster Auf-



The Girl and Her Trust (1932), Still [07:58].

254 *Lonedale Operator* (US 1911, R.: David W. Griffith). Der Film wurde von Griffith ebenso wie *The Girl and Her Trust* für das Biograph Studio hergestellt. Ich weiche in der Nennung von dem allgemein üblichen Titel *The Lonedale Operator* ab und verwende die Version des Filmvorspanns.

255 In seiner formalen Analyse des Films, anhand dessen er die Entstehung der narrativen Struktur des klassischen Hollywood Kinos herausarbeitet, lässt Raymond Bellour diese Szene aus. Er geht von Gender als Basisunterscheidung für die Entwicklung der erzählerischen Struktur aus und sieht insofern von weiteren funktionalen Differenzierungen ab. Entsprechend bezeichnet er die Tochter des Telegrafisten, der in seiner Analyse unbeachtet bleibt, als »telegraph operator«; vgl. Bellour, »To Alternate/To Narrate (on *The Lonedale Operator*)« [1980], in: ders., *The Analysis of Film*, hg.v. Constance Penley, Bloomington: University of Indiana Press 2000, 262-277. Auch Tom Cunning differenziert nicht zwischen Berufstätigkeit und Aushilfstätigkeit der Protagonistinnen in beiden Griffith-Filmen; vgl. »Heard over the Phone. *The Lonely Villa* and the de Lorde tradition of the terrors of technology«, *Screen*, 32/2, Summer 1991, 184-196, hier: 186; sowie »Systemizing the Electric Message. Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator*«, in: Charles Keil/Shelley Stamp (Hg.), *American Cinema's Transitional Era*, Berke-



Lonedale Operator (US 1911, R.: David W. Griffith), [04:54] bzw. [10:30].

tritt wie ebenfalls ihre sexuelle Adressierung finden hier nicht im Büro statt, sondern an der Gartenpforte des Elternhauses, das damit als der eigentliche Ort der Protagonistin und zugleich als der angemessene Ort für die Kontaktaufnahme mit ihr ausgewiesen wird; die männliche Hauptfigur führt das gleich zu Beginn des Films vor. Damit fehlt der Bürotür die entsprechende symbolische Aufladung, die sie in *The Girl and Her Trust* besitzt, um die zweideutige Situation eines Working Girls auszustellen.²⁵⁶ Folglich interessiert sich *Lonedale Operator* auch nicht in dem Maße für die Tür und gibt ihr nicht die gleiche visuelle Präsenz. Gerade wenn die Protagonistin telegraphiert, wechselt der Film in eine halbnah Aufnahme und gibt ihrem Gesicht mehr Raum. Die filmische Inszenierung des Büroraums

in *The Girl and Her Trust* allerdings beharrt durchgängig auf der Sichtbarkeit der Tür. Obwohl der Film sehr wohl mit Variationen von Groß- und Nahaufnahmen in avancierter Weise zeigt, wie Grace das Türschloss als Schusswaffe präpariert, während der frühere Film an der entsprechenden Stelle mit einer einzigen Großaufnahme arbeitet, wird in *The Girl and Her Trust* das Büro ansonsten mit nur einer

ley/Los Angeles: University of California Press 2004, 15-50. Ebenso bezeichnet Lynne Kirby beide Figuren unterschiedslos als »girl« telegraphers«; vgl. Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema, Devon: University of Exeter Press 1997, 106. Vgl. ähnlich auch: Charlie Keil, »The Girl and Her Trust«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), The Griffith Project, Bd. 6, London: British Film Institute 2002, 18-21. Demgegenüber stellen die beiden Filme ihre Protagonistinnen jeweils unterschiedlich vor, nämlich mit Texttafeln, die lauten: »The operator's daughter«, und: »Grace, the telegraph operator, is admired by all.«

- 256 Katherine Stubbs zufolge wurde die Beschäftigung von Frauen in Telegrafienbüros bis in die letzte Dekade des 19. Jahrhunderts als problematisch betrachtet, weil sie als »too public« galt. Western Union errichtete etwa Sichtschutze für weibliche Angestellte; vgl. Stubbs, »Telegraphy's Corporeal Fictions«, in: Gitelman/Pingree (Hg.), New Media (2003), 91-112, hier: 37, 109 Anm. Zu den Diskussionen um die Einstellung von Frauen im Telegrafendienst und in Telefonzentralen am Beispiel von Baden: »Die ersten Frauen im Staatsdienst. Telegrafistinnen und Telefonistinnen bei der großherzoglich badischen Post und bei der Reichspost 1864-1914«, in Post- und Kommunikationsgeschichte, 1 (1999), 36-56 [KMF].

gleichbleibenden Einstellung gefilmt, die die Tür permant mit im Bild hält. Die Topologie des Telegraf büros ist durch die regelmäßige Anwesenheit der berufstätigen Frau verändert.

In *Lonedale Operator* hebt die Nahaufnahme der Tochter am Telegraf den Gender hervor. Die narrative Spannung wird, jenseits der Parallelmontage, vornehmlich durch das Gesicht der Protagonistin und ihre Körpersprache (inklusive einer Ohnmacht) beschrieben.²⁵⁷ Demgegenüber liegt in *The Girl and Her Trust* die Spannung visuell zwischen dem Telegraf und der Tür, zwischen der Konzentration auf den Telegraf und dem sorgenvollen Blick zur Tür. Nicht zuletzt aber resultiert sie aus den Aktionen, die Grace unternimmt, um die Absichten der Räuber zu unterlaufen. Die Totale lässt ihr Raum zu handeln. Man sieht, wie sie die Utensilien zusammensucht, die sie braucht, um das Türschloss als Schusswaffe in Funktion zu nehmen. Und dabei kommen die schon erwähnten Nah- und Großaufnahmen zum Einsatz, allerdings nicht um das Gesicht von Grace zu zeigen, sondern vielmehr die Umsetzung ihrer sensationellen Idee.

Im gleichen Maße wie in *Lonedale Operator* der Telegraf mit der Nahaufnahme weiter in den Bildraum rückt, verblasst die Assoziation mit dem Bildrand, die noch die vorangegangene Totale des Büros wie auch die Aufnahme des Büros des männlichen Telegrafisten bestimmt hatte. Die Verzweiflung auf dem Gesicht der Tochter tritt in den Vordergrund und lenkt von der Macht des Telekommunikationsmediums ab. Verglichen mit dieser Inszenierung fällt in *The Girl and Her Trust* die extreme Randpositionierung des Telegrafen auf, der vom Bildrand sogar angeschnitten ist: er ist gleichermaßen im Bild, wie draußen. Hier wird durchgängig unterstrichen, dass der Telegraf als eine virtuelle Öffnung des Raums durch eine mit dem Bildrand kongruente, virtuelle Wand führt. Obwohl der Telegraf genau wie die Tür und das Fenster eine Raumöffnung darstellt, besitzt er topografisch gesehen eine andere Funktion. Denn während Tür und Fenster das Büro konkret lokalisieren, löst der Telegraf die Bürotätigkeit aus dem Büro und aus dessen unmittelbarer Umgebung. Im Bild ist er Beleg dafür, dass das *hors-champ* des Films auch entlegene Räume umfasst, dass der Film jederzeit an entfernte Orte schneiden kann.²⁵⁸ Umgekehrt wird aber auch das medienspezifische Po-

257 Tom Gunning liest diese Ohnmacht, da sie erst nach dem erfolgreich telegraphierten Hilferuf eintritt, vor dem Hintergrund eines entsprechenden zeitgenössischen Disputs als ein Bekenntnis zur Funktionstüchtigkeit von weiblichen Angestellten im Telegrafendienst; vgl. ders., »Systematizing the Electric Message«, 37f. Die Ohnmacht hat jedoch auch eine präzise kalkulierte narrative Funktion: sie löst eine weitere Spannungssteigerung aus. Nachdem die Tochter die notwendige Information zur Fortführung der Handlung weitergeleitet hat, unterstreicht die folgende Ohnmacht die Dringlichkeit ihrer Rettung. Die Ohnmacht wird dann noch ein zweites Mal, als erinnernder Zwischenschnitt in dieser Weise eingesetzt.

258 Eileen Bowser, Tom Gunning und Paul Young verstehen den Telegraf wie auch das Telefon als Metapher für die Möglichkeiten des Films zwischen verschiedenen Orten hin- und herzu-

tiential des Films genutzt, um die Reichweite des Telegrafen zu veranschaulichen: mithilfe des Bildrands, der für das Filmbild als Schnittstelle zu einem unbegrenzten Außen konstitutiv ist. Es operiert hier ein Medienverbund. Als Telegrafistin sitzt Grace wie die männlichen Kollegen in beiden Filmen vor dieser virtuellen Wand des Bildrands plus Telegraf. Die aushelfende Tochter hingegen ist nur hin und wieder entsprechend platziert; sie hat sichtlich kein professionelles Verhältnis zu dieser »Wand«.

Auch die Bedrohung in *Lonedale Operator* konzentriert sich auf die Protagonistin als Frau, die sich zudem mit der gefährdeten Geldsendung im selben Raum befindet. Demgegenüber inszeniert Griffith Grace in *The Girl and Her Trust* als verantwortungsvolle Angestellte, die sich mit dem Schlüssel zur Geldtruhe im Nebenraum eingeschlossen hat. Als die Räuber es aufgeben, den Schlüssel von Grace zu bekommen, und stattdessen die ganze Geldtruhe aus der Station schleppen, verlässt sie ihr verbarrikadiertes Büro, um diese aufzuhalten.

So wie die virtuelle Öffnung des Büroraums an Bedeutung gewinnt, verliert die allein visuelle Öffnung im selben Zug. In *The Girl and Her Trust* bringt die Randpositionierung des Telegrafen mit sich, dass das Fenster am Schreibtisch ins Off des Filmbildes rückt. Nur ein Fenster im Hintergrund ist angeschnitten zu sehen und bestätigt eher, dass Grace sich weniger an dem Fenster orientiert. Erst im späteren Verlauf des Films und in der besonderen Situation des drohenden Raubes verweist ihre Körpersprache darauf, dass rechts vom Schreibtisch und außerhalb des Bildraums noch ein Fenster vorhanden ist. Anders fungiert das Fenster in *Lonedale Operator*, wo die Protagonistin gleich zu Beginn ihres Büroauf-

enthaltens ihrem Verehrer zum Abschied durch das Fenster am Schreibtisch zuwinkt, als Bild einer klassischen Synchronisierung der Gender- und Innen-/Außen-Unterscheidung. Auch wird hier selbst in der Nahaufnahme der Protagonistin am Schreibtisch durch einen Lichtschein in den Vorhängen auf das Fenster verwiesen.



Telephone Operator (US 1937, R.: Scott Pembroke), Still [0:31:22].

wechseln und damit als Katalysatoren für die damals neue Parallelmontage; vgl. Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1994, 64-71; Gunning, »Systematizing the Electric Message«, 38; Young, »Media on Display. A Telegraphic History of Early American Cinema«, in: Gitelman/Pingree (Hg.), *New Media* (2003), 229-264, hier: 229.

Abb. 6: Filmplakat zu *Telephone Operator* (1937).²⁵⁹

Für Grace aber, die von Berufs wegen fernkommunizierende Frau, ist das Fenster nachrangig gegenüber der telekommunikativen Raumöffnung.

Vielleicht ist es deshalb nicht verwunderlich, wenn im Film ein Fenster im Hintergrund betont, dass der einfache Blick hinaus nicht mehr ausreicht, sondern es etwas ganz anderes, geradezu Gegensätzliches wie einer Wand bedarf, um die unglaubliche Vorstellung von Telekommunikation zu beschreiben, gar nicht zu reden von der Sehnsucht einer modernen Frau. Während in der bürgerlichen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts das Fenster als rein visuelle Raumöffnung geeignet ist, die Norm der dominanten Gender-Topografie hervorzuheben,²⁶⁰ orientiert sich ein Working Girl an Türen und mehr noch an virtuellen Öffnungen, an *Gateway[s] to the World*.²⁶¹



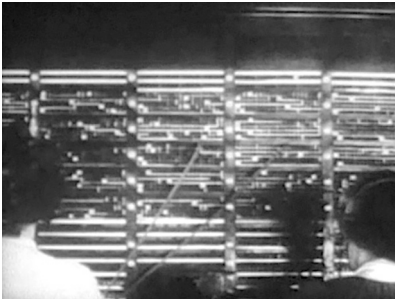
In bildlichen und filmischen Darstellungen von berufsmäßig telekommunizierenden Frauen erscheint die vertikale Einheit mit den Stecklöchern als das Medium, das es ermöglicht, dass Menschen miteinander und sogar von den entlegensten Orten aus kommunizieren. Bisweilen wird die Schaltwand dabei zur Leinwand, die das Geschehen andernorts sogar sichtbar werden lässt. Das geht ähnlich wie mit Vicki Baums multifunktionaler Glaswand: Auch sie stellt einen physischen Kontakt mit der Wand her. Während »Gehirnarbeiterinnen« den Kontakt jedoch mit der Hand herstellen,²⁶² legt die »schöpferisch« tätige Baum ihre Stirn an die

259 [Filmplakat zu *Telephone Operator* (1937)], International Movie Data Base, www.imdb.com/title/tt0030839/mediaviewer/rm811979264 [12.4.2020].

260 Griselda Pollock weist auf die vielen Ballustraden und Einhegungen in Darstellungen von Frauen im Freien; vgl. Griselda Pollock, »Modernity and spaces of femininity«, in: dies., *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, London/NewYork: Routledge 1988, 50-90, hier: 56-63.

261 *Gateway to the World* (US 1933, R.: o.A.) lautet der Titel eines für das Bell System produzierten Kulturfilms über Fernspreverbindungen.

262 Andreas Killen übersetzt die entsprechende deutsche Bezeichnung als »brain workers« aus dem Artikel »Zur Dienst und Ruhezeit« in der Zeitschrift für Eisenbahn-Telegraphen-Beamte



What Country Please? (US 1930, R.: o.A.),
Stills [10:35].

Glassscheibe und macht so die Verbindung zwischen den ›Hürchen‹ in den Fenstern und den Hotelgästen in der Schaltwand. Und sie hört dann nicht nur Stimmen, sondern sieht ein ganzes Schauspiel vor ihren Augen wie auf einer Leinwand. Für die Telefonistin leuchten stattdessen die Lämpchen auf der Schaltwand; so kommt es vor, dass »according to her lights she sees the warehouse fire on the waterfront«.²⁶³

Die Schaltwand ist ein prädestinierter Ort, um sich alle möglichen Orte vorzustellen. So wie die kongruente Anordnung von Bildrand und Schaltwand die unbegrenzte Reichweite der Telekommunikation plausibilisiert, tut dies die frontal aufgenommene Schaltwand als Leinwand. Der Kulturfilm *What Country Please?* (1930) führt diesen Zusammenhang explizit vor, wenn er von der Schaltwand am Bildrand zu einer Frontalansicht schneidet, auf der dann eine Weltkarte sichtbar wird.

Auch auf Schaltwänden in anderen für das Bell System produzierten Filmen erscheinen Weltkarten, um die Reichweite des Telekommunikationsnetzes anzuzeigen. Sie reden von der Möglichkeit, alle denkbaren Orte »an

von 1903. Die weibliche Form ist von mir; vgl. Andreas Killen, *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2006, 171 u. 262 Anm. 40 [m. Hervorh., V.M.]. Stefan Andriopoulos weist auf »Gehirnvorstellungen« hin, die Carl du Prel (*Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften. Zweiter Band. Fernsehen und Fernwirken*, (1895)) zufolge die Grundlage für okkultes Fernsehen sind; vgl. Andriopoulos, »Okkulte und technische Television«, 41.

263 Voice-over in dem Bell System-Rekrutierungsfilm *Her City* (US 1962, R.: Robert Wilmot), [14:10].

die Strippe« zu holen.²⁶⁴ Es wird aber nicht nur die Distanz der verbundenen Orte oder das ganze Netz der Welt auf die Schaltwand projiziert. Manchmal erscheinen dort auch die Telefonkunden, und zwar in runden Ausschnitten, die das runde Anruflämpchen oder die runde Steckdose für die Kabelstöpsel assoziieren. Anders als *The Little Big Fellow* abstrahieren sie jedoch von der Schaltwand als Puppenhausfassade. In *Long Distance Service* wird die Schaltwand zu einer Landkarte der USA, auf der Kunden und Kundinnen wiederum in runden Einblendungen wie in Vergrößerungen der Stecklöcher präsentiert werden.²⁶⁵

Mit zunehmender Entfernung scheint die Telekommunikation dann nicht so sehr zu einzelnen Kunden, sondern in ferne Länder zu reichen. Reisefilmfragmente erscheinen auf der Schaltwand:²⁶⁶ Alle Welt lässt sich anrufen, sogar die Erdkugel wird erfassbar.



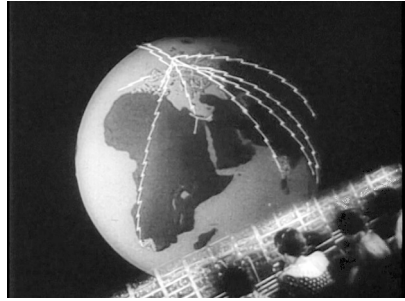
Long Distance Service (1941), [01:58] bzw. [00:42]. *The Voice of the City* (1938), [01:03].²⁶⁷

264 Vgl. *What Country Please?* (US 1930, R.: o.A.); *Long Distance Service* (1941); *New Skyways for the Telephone* (US 1955, R.: o.A.).

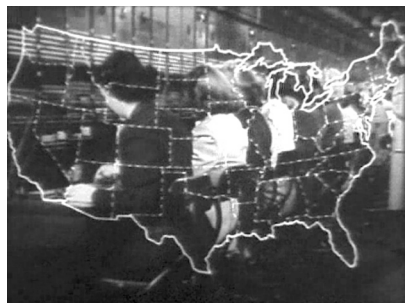
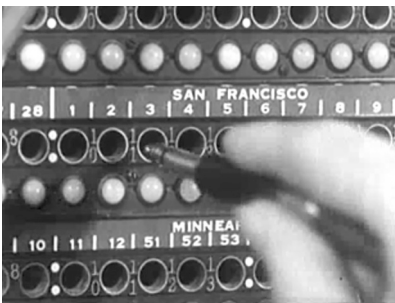
265 *Long Distance Service* (US 1941; R.: o.A.).

266 Zur Relevanz von Reisefilmen vgl. Jeffrey Ruoff (Hg.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Durham/London: Duke University Press 2006.

267 *The Voice of the City* (US 1938, R.: o.A.).



Gateway to the World (1933), Still [03:29]. *Voices in the Air* (1936), Still.²⁶⁸



Long Distance (1941), Still [01:43]. *New Skyways for the Telephone* (1955), Still [0:50].

Die Projektion einer kartografischen Darstellung auf die Schaltwand ist dabei nicht allein ihre Funktionalisierung als Leinwand. Es wird hierdurch zugleich auf Eigenschaften der Schaltwand verwiesen, die sie neben einem Telekommunikationsmedium auch als ein kartografisches Medium ausweisen. Entsprechend argumentiert bereits die Puppenhaus-Ansicht der Schaltwand in *That Little Big Fellow*, dass die Schaltwand an sich eine Karte ist, nämlich eine abstrakte Darstellung räumlicher Beziehungen gemäß einer ausgewählten Anzahl von Kriterien – in diesem Fall gemäß nur eines Kriteriums: eines Telefonanschlusses. Gerade wenn es um Fernverbindungen geht, rücken die Filme Beschriftungen auf den Schaltwänden ins Bild, die die lokale Sortierung der Anschlusslampchen sichtbar macht.

Wird dann die Schaltwand nicht allein fokussiert, sondern rücken die Telefonistinnen davor mit ins Bild, so werden auch sie Teil der Projektionsfläche für die Landkarte. Eine solche Überblendung beschreibt dann – und ähnlich wie in *Gateway to the World* (1933) – auch die Telefonistinnen als Teil der Technologie.

268 zit.n.: The Phantom of the Operator (CA 2004, R.: Caroline Martel), [25:05].

»A map in a film«, so Tom Conley, »prompts every spectator to *bilocation*. [...] When a map in a film locates the geography of its narrative, it also tells us that we are not where it says that it is taking place.«²⁶⁹ Damit sind Landkarten wie Schaltwände in Filmen nicht nur geeignet, topografische Relationen und Verbindungen zu beschreiben, sondern auch Leidenschaften, Fern- ebenso wie Sehnsüchte. Deutlich wird das in dem Spielfilm *Hallo Hallo – hier spricht Berlin*,²⁷⁰ in dem die Telefonistin Lily, nachdem ihr aufgrund von verbotenen Privatgespräche im Telefonamt gekündigt wurde, eine Stellung als Privatsekretärin annimmt. Das einzige Mal, dass sie in dem betreffenden Büro gezeigt wird, telefoniert sie vor einer riesigen Landkarte und wird dann unerwarteter Weise mit ihrer schon verloren geglaubten Liebe Erich verbunden. Dabei demonstriert die Landkarte nicht allein das Filialennetz der Cosmos Berlin, sondern ebenfalls die telefonische Schaltung, die nun eine zweite Chance für die verpasste Liebe zwischen der Französisin Lily und dem Deutschen Erich einleitet.

Auch *Working Girls* in anderen Berufen adressieren Wände der Sehnsucht halber. In einem fensterlosen Büro in Iserlohn etwa fungiert die Wand zusammen mit der Landkarte als Ausdruck der Sehnsucht der Sekretärin nach der Filmwelt in Berlin.²⁷¹ Auch diese Wand wird magisch, um nicht zu sagen filmisch, aufgeladen und gerät unter der Hand der Cutterin zu einem Vorhang, der zunächst die Wand mit der Landkarte doubelt. Dann aber hochgezogen eröffnet der Wandvorhang den Blick auf die Bühne eines Revuefilms, die nun von der Eben-noch-Sekretärin als Star betreten wird.



Hallo Hallo – hier spricht Berlin (D/F/US 1932, R.: Julien Duvivier), Stills [1:01:34].

269 Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007, 3f.

270 *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* (D/F/US 1932, R.: Julien Duvivier). Ich folge in der Schreibweise des Titels dem (deutschen) Vorspann der Fassung, wie sie für die DVD von Gaumont benutzt wurde; vgl. *Ällo Berlin? Ici Paris!*, Gaumont 2011.

271 *Es leuchten die Sterne* (1943). Ausgelöst wird das Geschehen durch das eintreffende Filmmagazin.

Die Landkarte an der Wand passt auch zu der bloßen Wand, die für sich genommen bereits solche Sehnsüchte adressieren kann. Die Sehnsucht nach Glanz und Glamour ist die Kehrseite eines armseligen Arbeitslebens mit wenig Aussicht, von Fenstern keine Rede. »Das Zimmer ist kahl, nüchtern, und nicht sehr geräumig, ein blauer Fries läuft ringsherum. Die Mädchen sitzen in zwei Reihen, alle in der gleichen Richtung, alle gleich weit voneinander entfernt.«²⁷² Die Kahlheit unterstreicht die zwanghafte Raumanordnung wie auch die eintönige Tätigkeit der Stenotypistinnen. Die kahlen Wände erinnern aber auch an eine unbespielte Leinwand, die nach Ablenkung und Zerstreuung drängt, und die im Kino so kahl gar nicht vorgesehen, vielmehr ein Unding ist; gemäß Vorführerhandbücher darf die Leinwand als bloße Wand nicht in Erscheinung treten.²⁷³ Im Büro der Stenotypistinnen aber ist die Kahlheit Norm, hier ist kein Ort für Zerstreuung, sondern jener der die Notwendigkeit dafür schafft. Der »blaue Fries« verweist weniger auf sich selbst als auf alles, das fehlt.

Nicht nur die Missachtung von Bedürfnissen in arbeitsteiligen Arbeitsverhältnissen, auch das hiermit verbundene Ausleben von Sehnsüchten hat bekanntermaßen Gesellschaftskritik hervorgerufen. Ein Streben nach ›Glanz‹ ist dabei kaum als Wunsch nach Freiheit von Bevormundung und Einengung verstanden worden, sondern vor allem als Dummheit und Ungebildetheit, welche die eigentlichen Verhältnisse nur überdeckten. Und Allegorien wie die »kleinen Ladenmädchen« »[schrieben] die Ideologie der sozialen Aufstiegsphantasien [...] den weiblichen Angestellten zu.«²⁷⁴ Anders geht der Regisseur Paul Fejos vor, der in Europa ebenso wie in Hollywood gearbeitet hat. Zwar versteht auch er insbesondere den amerikanischen Film als »Morphium« – als »nicht naiv [...], sondern bewusst naiv« –,²⁷⁵ doch lässt er der kleinbürgerlichen Sehnsucht ihre Würde – was auch hilfreich ist, nicht in Sexismus zu verfallen. In seinem Film *Lonesome* finden sich soziale Aufstiegsfantasien »als bewusstes Zitat«²⁷⁶ inszeniert: »I bet we've both been reading the same serial in *The Saturday Evening Post*. [...] the story of a young man who thinks he's met a duchess« – »and of a young girl who thinks she's met a millio-

272 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 40f.

273 Don V. Kloeffer (Hg.), *Motion-Picture Projection and Theatre Presentation Manual*, New York: Society of Motion Picture and Television Engineers 1969, 85 u. 88; vgl. auch: Holl, *Kino, Trance & Kybernetic*, 17.

274 So Miriam Bratu Hansen über Siegfried Kracauer, »Ethnografisches Märchen oder moralische Allegorie. Zum Verhältnis von *Lonesome* and *The Crowd*«, in: Büttner (Hg.), Paul Fejos (2004), 50–61, hier: 58.

275 Paul Fejos/Endre Nagy, »Über den amerikanischen Film« [1932], in: Büttner (Hg.), Paul Fejos (2004), 146–155, hier: 147.

276 Bratu Hansen, »Ethnografisches Märchen oder moralische Allegorie«, 58.

naire«. ²⁷⁷ So vergewissern sich die Telefonistin und der Fabrikarbeiter ihres kulturellen wie wirtschaftlichen Hintergrunds wie auch ihrer Regenbogenträume, die als Komplement zur auszehrenden Arbeitssituation beschrieben werden. ²⁷⁸ Während für Kracauer im Kontext der Angestelltenwelt das künstliche Licht eher lügt, und dessen »Fülle [...], die sich neuerdings über unsere Großstädte ergießt, nicht zuletzt einer Vermehrung der Dunkelheit [dient]«, ²⁷⁹ wählt Fejos die Illumination des Vergnügungsparks auf Coney Island als Beschreibung des neugefundenen Liebesglücks seiner Figuren Jim und Mary. Der Rummelplatz, in dessen Menge die Liebenden sich verlieren und drohen für immer getrennt zu werden, taugt mit seiner Illumination eben auch als Taumel des Glücks. Dieses Bild ist keineswegs verlogen, denn – so ließe sich mit Kracauer gegen Kracauer argumentieren – »[d]ie *Lichtreklame* geht an einem Himmel auf, in dem es keine Engel mehr gibt, aber auch nicht nur Geschäft. [...] Licht bleibt Licht, und strahlt es gar in allen Farben, so bricht es erst recht aus den Bahnen, die ihm von den Auftraggebern vorgezeichnet worden sind.« ²⁸⁰

Das Bedürfnis nach ›Glanz‹ ist gerade in den frühen 1920er Jahren auch Anzeichen einer Technik- und Fortschrittsbegeisterung. Fritz Giese, der die Telefonistinnen und ihren Arbeitsplatz im Hinblick auf deren Arbeitseffektivität analysiert, ²⁸¹ betrachtet diese Frauen zugleich als Teil jener importierten *Girlkultur*, ²⁸² die für ihn wie nichts sonst das Herausragende und Faszinierende von Moderne und Industrialisierung beschreibt. ²⁸³ Obwohl er sich der Belastung der Telefonistin-



Lonesome (US 1928, R.: Paul Fejos),
Still [0:37:38].

277 *Lonesome* (US 1928, R.: Paul Fejos), [0:33:55]. Der Film hatte unter dem Titel *Zwei junge Herzen* eine deutsche Premiere; vgl. Illustrierter Film-Kurier, 11/1237 (1929), o.P., [DK, Akte 39589 (*Lonesome*, US 1928)]; Die Filmwoche, 7/41 (1929), 976 [DFF].

278 Bratu Hansen favorisiert eine Lesart, wonach der Fabrikarbeiter Jim eher an die Aufstiegsideologie glaubt, hingegen die Telefonistin Mary eher skeptisch erscheint; vgl. »Ethnografisches Märchen oder moralische Allegorie«, 58.

279 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, 93.

280 Siegfried Kracauer, »Lichtreklame« [1927], in: ders., *Schriften*, Bd. 5.2, hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 19–21, hier: 19 [Hervorh. im Text].

281 Giese, *Berufspsychologische Betrachtungen im Reichstelegrafendienst*.

282 Fritz Giese, *Girlkultur*.

283 »(D)ie Girls bewegten sich im Einklang mit sich selbst, weil ihr ›Sammelseelengeist‹ – so Gieses Neologismus – keinen Unterscheid zwischen Individuellem, Kollektivem und Technischem



Lonesome (1928), Stills [0:13:50].

nen bei ihrer Arbeit durchaus bewusst ist und sie der höheren Fehlleistungen wegen minimieren will, projiziert er deutlich andere Bilder auf die Schaltwand, als Fejos das in seinem Film tut. Fejos nutzt Ein- und Überblendungen auf die Schaltwand, um die Frequenzen der Überreizung zu beschreiben. Akustische Schwingungen werden visuell in einer Weise übersetzt, die an die Räumlichkeit auditiver Wahrnehmung anschließt. Kundenportraits in unterschiedlicher Größe und Dauer geben die variierenden Intensitäten der Anfragen wieder und erzeugen dabei den Eindruck einer Dreidimensionalität, die aus der Schaltwand hervortritt und die die Telefonistin zu absorbieren droht. Die visuelle Geschlossenheit der Wand wird aufgehoben wie auch die physische Abschottung der Telefonistin gegenüber den Kunden.

Giese dagegen projiziert etwas anderes auf die Schaltwand, wenn er unterschiedliche Belastungszeiten in seiner arbeitspsychologischen Studie vergleicht. Wo eine Angestellte ein »ungeduldiges Lämpchenblinken« auf der Schaltwand wahrnimmt,²⁸⁴ sieht er einen glitzernden Nachthimmel: »In den Vormittagsstunden blinken oft die Anruflampen wie ein Sternenhimmel dauernd vor der Beamtin. Nachts oder Sonntags [...] herrscht wieder Ruhe. Das Einzelsignal verschwindet hier unter der Monotonie des Gesamtbildes und seiner Seltenheit, wie es dort verschwindet in der Masse der gleichzeitigen Anruflampen.«²⁸⁵ Die Assoziation einer Hochbelastungsphase mit einem Sternenhimmel irritiert und scheint als solche in der *Berufpsychologischen Beobachtung* eher fehl am Platz. Im Kontext

kannte.« (Wolfgang Schivelbusch, *Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918*, Berlin: Alexander Fest Verlag 2001, 324).

284 Ursula D. Nienhaus, »Das ›Fräulein vom Amt‹ im internationalen Vergleich, in: Gold/Koch (Hg.), *Das Fräulein vom Amt* (1993), 37-55, hier: 49. Nienhaus zitiert die Äußerungen einer Telefonistin von 1920.

285 Giese, *Berufpsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst*, 9.

von *Girlkultur* allerdings wird der Sternenhimmel lesbar.²⁸⁶ Denn dann sind es vor allem die Telefonistinnen, die die Anruflämpchen in einen Sternenhimmel katalysieren, die Girls, die Giese mit den elektrisch illuminierten urbanen Vergnügungsvierteln, seinen Tanzpalästen und Revuen und nicht zuletzt der Welt des Films assoziiert.²⁸⁷ Die Hektik und Stress hervorbringende Moderne ist zugleich eine Pracht von flimmerndem Glanz. In der Figur der Telefonistin als dem Working Girl fällt beides zusammen, kollabiert in eins. Die kleinen aufleuchtenden Lämpchen stützen zudem das Bild einer weißen Moderne. So wie die amerika-verliebte *Girlkultur* nicht nur bei Giese aus lauter jungen weißen Frauen bestand. Entsprechend entwarf das Bell System für den Vermittlungsdienst das Ideal der »white lady« und behielt es bis weit in die 1950er Jahre bei. Dieses schloss nicht nur Schwarze und andere Minderheiten von der Tätigkeit aus, sondern wurde seitens der Telefonistinnen auch als rassistische Distinktion genutzt. Das Prestige jedoch, welches ihnen aus dem Label erwuchs, nutzte ihnen wenig, um sich gegen die stetig zunehmende Arbeitsintensivierung zu wehren.²⁸⁸

Vor Ort in den Telefonzentralen nämlich kollabierten die Telefonistinnen tatsächlich. »During the panic of 1907 there was one mad hour when almost every telephone in Wall Street region was being rung up by some desperate speculator.«²⁸⁹ Fünftehtausend Gespräche innerhalb einer Stunde in nur einer Zentrale. »The switchboards were ablaze with lights. A few girls lost their heads. One fainted and was carried to the rest-room.«²⁹⁰ Doch für »the human part of the great communication machine« ist ein Ersatzteillager stets verfügbar.²⁹¹ »There are always girls in reserve [...], and when the hands of any operator are seen to tremble, and she has a warning red spot on each cheek, she is taken off and given a recess.«²⁹² Ohnmacht und rote Flecken sind schnell vergessen, reichen nicht, um Zweifel am perfekten Bild aufkommen zu lassen. Vielmehr: das Bild ist unersättlich. Eben erst Maschine, dann die ganze Stadt. »[W]hoever has once seen the long line of white arms waving

286 Geht man von Ethel Matala de Mazzas Einschätzung aus, dass Giese »die Ankunft der Girls in Deutschland [...] mit dem Blick des Arbeitswissenschaftlers analysiert«, dann dreht sich diese Perspektive in dem »nächtlichen Sternenhimmel« der Stoßzeiten jedoch um; vgl. »Der Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: F. Balke/B. Siegert/J. Vogel (Hg.), Takt und Frequenz, München: Archiv für Mediengeschichte 2011, 85-97, hier: 93.

287 »[D]ie Girls sind drittens durch gewisse Filmeinflüsse verständlich; ohne diese nicht.« (Giese, *Girlkultur*, 51).

288 Vgl. Venus Green, *Race on the Line. Gender, Labor and Technology in the Bell System, 1880-1980*, Durham/London: Duke University Press 2001, 5 und 57-88.

289 Herbert Casson, *The History of the Telephone*, Chicago: McClurgh 1922, 155; <https://archive.org/details/historyoftelephooocassrich/12.1.2015>.

290 Ebd.

291 Ebd., 156.

292 Ebd., 155.

back and forth in front of the switchboard lights must feel that he has looked upon the very pulse of the city's life.«²⁹³

Die besonderen Belastungen am Switchboard ergaben sich aus der apperzeptiven Tätigkeit, der Arbeitsintensivität und zudem technischen Übertragungsstörungen. Von der Telefonistin wurde erwartet, dass sich ihre visuelle Wahrnehmung durchgehend auf die Signallämpchen konzentrierte. Gleichzeitig musste sie nicht bloß ihr Hörvermögen einsetzen, ihre Arbeit bedurfte eines permanenten Horchens auf relevante Signale und Informationen. Dabei wurde sie wieder und wieder mit kontingenten Interferenzen in zum Teil hohen Frequenzen konfrontiert. Physische wie psychische Überlastungen und Folgeerkrankungen resultierten hieraus.²⁹⁴

Widerstand und Auseinandersetzungen um die Arbeitsbedingungen blieben nicht aus.²⁹⁵ Insbesondere war das nach der Einführung des Vielfachumschalters in bzw. seit den 1890er Jahren der Fall, der die Intensität und die Zahl der zu verbindenden Gespräche enorm erhöhte. Dabei fanden die Auseinandersetzungen in Deutschland einen weitreichenderen Niederschlag als in den USA und Kanada oder auch in Großbritannien.²⁹⁶ In Berliner Telefonzentralen traten zwischen 1893²⁹⁷ und 1926²⁹⁸ nicht nur vereinzelt Ohnmachtsfälle auf, das Reichspostministerium meldete zu Beginn des neuen Jahrhunderts, dass etwa im Jahr 1901 17,9 %

293 Ebd. Untersuchungsberichte zur Arbeitssituation der Telefonistinnen gelangen nicht in Cassons Geschichtsschreibung. Venus Green dagegen zitiert aus dem Bericht einer öffentlichen Untersuchung von Nellie B. Curry (1915): »According to her, ›the operators themselves [...] tell different stories‹ [than managers], which included ›nervous collapses at the switchboard,‹ and ›hysterical attacks, where the operator, after reaching the limit of nerve endurance, throws up her hands, screams and faints at her work.« (Green, *Race on the Line*, 79). Vgl. zu Arbeitsbedingungen von Telefonistinnen in Deutschland: Ricarda Haase, »Am ›heißen Draht‹. Einsichten in die Arbeitswelt des ›Fräuleins vom Amt‹«, in: *Post- und Telekommunikationsgeschichte*, 1 (1996), 9-15 [KMF].

294 Vgl. Siegert, »Amt des Gehorchens«, 94-97.

295 Die deutschen Telefonistinnen verstanden sich zunächst im Einklang mit dem technischen Fortschritt und als dessen Gewinnerinnen, doch mussten sie in den 1920er Jahren zunehmend erkennen, dass Rationalisierungen sich auf Arbeitsqualität und ihren sozialen Status nachteilig auswirkten; vgl. Killen, *Berlin Electropolis*, 204. Vgl. auch: Milles, »Nervenbelastungen oder nervöse Veranlagung«; bezüglich der USA, vgl. Green, *Race on the Line*, 77-81; vgl. auch zum Widerstand der Telefonistinnen in Kanada und den USA: Martin, »Hello Central?«, 76-80.

296 Vgl. Green, *Race on the Line*, 69-81, 151-154, 171f., 217-220; Milles erwähnt englische Fälle; vgl. ders., »Nervenbelastungen oder nervöse Veranlagung«, 96.

297 Killen zitiert einen Bericht des Psychiaters Carl Wernicke über die Telefonistin Klara W., die zum ersten Mal 1893 einen Unfall in der Telefonzentrale hatte; vgl. *Berlin Electropolis*, 168f.

298 »On 24 September 1926 [the decision] by the RVA [Reichsversicherungsamt;VM] [...] changed Germany's accident insurance laws. Traumatic neurosis would no longer be recognized as a compensable illness.« (Ebd., 209f.).

der Krankmeldungen unter Telefonistinnen auf Nervenkrankheiten zurückzuführen waren.²⁹⁹ Vor dem Hintergrund, dass die deutsche Sozialversicherungsge-
 setzgebung Möglichkeiten der Berufsunfähigkeit und Kompensation vorsah, lässt
 sich in Gutachten, Verwaltungsberichten und Gewerkschaftszeitungen eine breite
 Auseinandersetzung nachverfolgen, in der darum gestritten wurde, inwieweit
 die Belastung am Arbeitsplatz der Arbeitstätigkeit oder dem Geschlechtscharak-
 ter zuzuschreiben sei.³⁰⁰ Nachdem sich sukzessive psychologisierende Erklärungen
 durchgesetzt hatten, folgte eine Änderung der Sozialgesetzgebung. Entspre-
 chende Klagen auf eine Rente hatten danach keinerlei Aussicht auf Erfolg mehr.³⁰¹
 Lärmbelastungen blieben jedoch an der Tagesordnung, auch nachdem sich die
 Übertragungsqualität der Telefonkabel erheblich verbessert hatte. Selbst in einer
 kleinen wie der Salzwedeler Telefonzentrale, in der in den 1950er und 60er Jahren
 maximal vierzehn Angestellte gleichzeitig Kunden bedienten, war die Lärmbelastung
 enorm. »Stickig und laut war es dort drin,« erinnert sich die 76-[j]ährige
 [Hannelore Thönert].« In Stoßzeiten »hätten alle durcheinander geschrien.«³⁰²
 Nicht allein die Übertragungsqualität beeinträchtigt das Hören, auch der Um-
 stand, dass eine Telefonistin sich bei der Arbeit in jeweils zwei Räumen zugleich
 befindet, belastet die Tätigkeit.

Während in arbeitsmedizinischen Gutachten zu Telefonunfällen der 1910er
 und vor allem der 20er Jahre vom übertriebenen Vorstellungsvermögen der Tele-
 fonistinnen, ihren nervösen Leiden oder Hysterie die Rede ist bzw. in gewerk-
 schaftlichen Zeitungen von den überhöhten Belastungen und Unfällen, die von
 Unternehmensseite angezweifelt werden, drehen sich filmische Darstellungen
 der Arbeit an der Schaltwand in Dokumentarfilmen des Bell Systems um die
 »übernatürliche« Kapazität der Telekommunikation. Die zum Film analoge Fähig-
 keit der Telekommunikation Räume zu überspringen, wird in Filmen der späten
 20er bis in die 50er Jahre des letzten Jahrhunderts anhand von Special Effects
 vorgeführt, zumeist optischen Effekten wie Animationen, Einblendungen sowie
 Split-Screens. Ähnlich wie Giese suchen diese Rekrutierungs- und Bildungsfilme
 die Arbeitssituation und -belastung in Technikfaszination aufzulösen. Gieses
 Sternenhimmel erscheint in diesem Kontext ganz und gar nicht ungewöhnlich,
 erinnert er doch auch an die nächtliche Skyline von New York.

299 Killen, Berlin Electropolis, 166.

300 Milles, »Nervenbelastung oder nervöse Veranlagung«, 99-103; siehe auch Siegert, »Amt des Ge-
 horchens«, 91.

301 Ausführlich findet sich die Entwicklung der Diskussion bei: Killen, Berlin Electropolis, 167-193
 und 206-211.

302 »Als das Fräulein vom Amt zum letzten Mal die Kabel umsteckte«, Volksstimme, 20.7.2013,
www.volksstimme.de/nachrichten/lokal/salzwedel/1111896_Als-das-Fraeulein-vom-Amt-zum-letzten-Mal-die-Kabel-umsteckte.html [12.3.2013].



The Voice of the City (1938), Still [0:07].

In *The Voice of the City* erstrahlt der Filmtitel aus den erleuchteten Fenstern der Stadt, die an die Signallampen auf der Schaltwand erinnern. Wie die Skyline einer Metropole breiten sich die Kundenanrufe vor der Telefonistin aus.

Gespräche von Telefonistinnen mit Kunden unterscheiden sich in der Darstellung von Telefonaten unter

Kunden.³⁰³ Selbst in Spielfilmen wird nie die Telefonistin nur im Gespräch gezeigt, immer verweisen bereits die Schaltwand, Kopfhörer und Kabel auf eine Infrastruktur. Steigerungsfähig wird das Bild durch Vielzahl und Frequenz der Verbindungen, die die Telefonistin bearbeitet, sowie durch die Multiplikation ihres Arbeitsplatzes in eine lange Reihe. Insbesondere Industriefilme suchen in dieser Weise, für die Technologie, die Infrastruktur und deren Bedeutung für den gesellschaftlichen Fortschritt zu begeistern. Abgesehen von Paul Fejos' *Lonesome* tauchen überbelastete Telefonistinnen in Spiel- wie Dokumentarfilmen hingegen kaum auf.³⁰⁴ Wenn das überhaupt geschieht, dann nur eingebunden in einen Scherz, wie etwa in *The Bells Are Ringing* (US 1960), in dem die Protagonistin neben ihren Hände auch ihre Füße zum Nachschlagen von Nummern benutzt.³⁰⁵

Aber auch in Kontexten einer skeptischen Kultur- und Gesellschaftskritik bleiben die konkreten Belange der Telefonistin unberücksichtigt, was nicht davon abhält, sie dann aber als Bild einzusetzen. Das macht sie vergleichbar mit den »Indianern«: »The great cultural fallacy of industrialism [...] is that in harnessing machines to our uses it has not known how to avoid the harnessing of the majority of mankind to its machines. The telephone girl who lends her capacities [...] to the manipulation of a technical routine that has an eventually high efficiency value but that answers to no spiritual needs of her own is an appalling sacrifice to civilization. [...] The American Indian [...] operates on a relatively low level of civilization, but he represents an incomparable higher solution than our telephone girl of the

303 Michel Chion hat eine »Typology of Telephemes« entworfen; vgl. *Film, a Sound Art*, New York: Columbia University Press 2009, 365-371.

304 Ein weiteres Beispiel ist in Ruttmanns *Berlin*-Film eine gereizte Telefonistin, die in die Sprechmuschel schreit. Dieses Bild wird jedoch sofort mit einem schreienden Äffchen kommentiert; vgl. *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927), [0:23:58].

305 *The Bells Are Ringing* (US 1960, R.: Vincente Minnelli).

questions that culture has to ask of economics.«³⁰⁶ Edward Sapirs Kritik klingt wie eine modernisierte Fassung von Adam Smiths Kritik der Folgen der betrieblichen Arbeitsteilung. Die spezifische Situation in einer Telefonzentrale, nämlich der Lärmpegel bei gleichzeitiger Horchbelastung spielt in seiner Beschreibung jedoch keine Rolle. »[O]ur telephone girl« allegorisiert für uns die Schattenseiten der kapitalistischen Moderne und sieht im selben Zug von ihren eigenen ab.

Während die früheren Tonfilme des Bell Systems die Tonspur hauptsächlich mit einem (männlichen) Voice-over und mit Musik gestalteten, nimmt der Einsatz von innerdiegetischem Sound in Filmen der 1960er und 70er Jahre zu. Aber auch dieser synchronisierte »Sound vor Ort« lässt keine akustischen Eindrücke der Stressbelastung zu, er dient vornehmlich dazu, Hör- aber Nichtsichtbares auf der anderen Gesprächsseite zu beschreiben.

In einem Rekrutierungsfilm wie *Her City* (1962) wird die virtuelle Öffnung der Telefonzentrale dann nicht mehr durch Projektionen auf die Schaltwand dargestellt, sondern hier wird mit einer akustischen Raumerweiterung gearbeitet. Akustische Einspielungen beschreiben die andere Gesprächsseite. Zunächst geschieht das durch telefonverzerrte Stimmen, während man der Telefonistin zuschaut. Bisweilen wird zu den Orten der Kunden geschnitten, und man sieht sie und hört ihre unverzerrten Stimmen. In einer weiteren Variante wird die Schaltwand auch in visueller Hinsicht eingesetzt, allerdings ohne dass Bilder von anderen Orten auf sie projiziert würden. In *Her City* sieht man wechselnde Detailaufnahmen von aufleuchtenden Lämpchen und Stecklöchern. Dazu betont das Voice-over ebenfalls eine visuelle Ebene: »Here she [the operator] sees a city who's interest ranges across the world«.³⁰⁷ Und dann hört man auch das konkrete Geschehen, jedoch nicht wie durch den Telefonhörer, sondern als wäre man vor Ort und die räumliche Distanz vollkommen aufgehoben. Gleichzeitig bleiben die Stimmen der Anrufenden verzerrt und werden in den unverzerrten Sound ihrer Räumlichkeit gemischt.³⁰⁸ In dieser Weise akustisch aufgeladen berichten die blinkenden Signallämpchen nicht bloß in der Telefonzentrale von den Ereignissen an anderen Orten, es ist als könnten sie einen dorthin versetzen. Der verzerrte

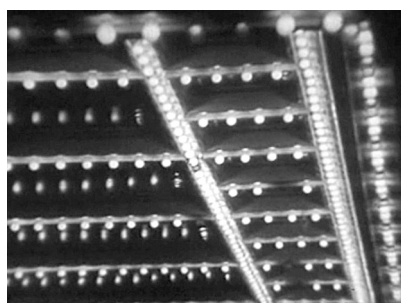
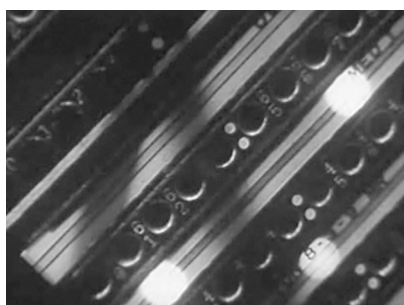
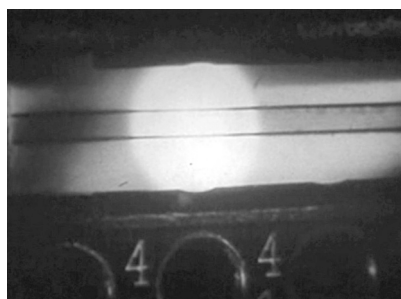
306 Edward Sapir, »Culture, Genuine and Spurious« [1924], in: David G. Mandelbaum (Hg.), *Selected Writings of Edward Sapir in Culture, Language, Personality*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1949, 308-331, hier: 316.

307 *Her City* (1962), [14:04].

308 Diese Variante der Darstellung des anderen Gesprächsortes kommt in Chions »Typology of Telephemes« nicht vor; vgl. Film, a Sound Art, 365-371. Die beschriebene Nutzung der Tonspur in *Her City* wird technologisch durch das seit den 1950er Jahren angewendete Magnettonverfahren ermöglicht, das neben handlicheren Geräten auch Möglichkeiten einer Tonmischung mit sich brachte; vgl. Rick Altman, »The Evolution of Sound Technology«, in: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press 1985, 44-53, hier: 48-50.

Klang der Kundenstimme dagegen zeugt davon, dass die dargebotenen Sensationen und Ereignisse eben doch (nur) an der Schaltwand miterlebt werden. Die dichte Dramatik der exemplarischen Ereignisse – Parteitag, Sturm, medizinischer Notfall – wird durch eine rhythmisch schnelle Montage und Doppelbelichtungen von unterschiedlichen Schaltwandaufnahmen unterstrichen. Die Intensität der Situation wird gewissermaßen als Action-Sequenz beschrieben. Müsste die Telefonistin in dem Tempo Verbindungen stöpseln, wie die Filmmontage es vorgibt, der Kollaps wäre programmiert.

Auch in der metaphorischen Einordnung der Schaltwand in gesellschaftliche Zusammenhänge setzt sich dieses ideologische Modell fort. Lampen und Signallichter, zumeist runde, sind in *Her City*, ein durchgängiges Motiv, das zur Beschreibung von moderner Infrastruktur und Urbanität herangezogen wird. Der Arbeitsplatz der Telefonistin wird hier eingewoben: Auf Ampellichter und Polizeileuchten in der einleitenden Passage des Films folgen im Hauptteil Signallämpchen auf der Schaltwand; und gegen Ende des Films sieht man wiederum erleuchtete Fenster der nächtlichen New Yorker Skyline oder Großaufnahmen von Glühbirnen in laufenden Leuchtreklamen, die Glamour und Unterhaltung versprechen.



Her City (US 1962, R.: Robert Wilmot), Stills [02:47], [15:35], [14:18] bzw. [16:20].

Die Komposition der Lichter und der Sound von den Orten, auf die sie verweisen, erzählen in dem Rekrutierungsfilm von der Attraktivität und gesellschaftlichen Relevanz der Arbeit an der Schaltwand. Die Einordnung des einzelnen Signallichtes in die Vielzahl der Verbindungen an der Schaltwand wird metaphorisch in Beziehung zu steuernden Lichtsignalen anderer Infrastrukturen und zu der Beleuchtung nächtlicher Lichtreklamen gesetzt.

Jenseits der Kundengespräche vermittelt *Her City* hingegen wenig von dem weiteren Arbeitsprozess. Das wird insbesondere deutlich, wenn man Ausbildungsfilme des Bell Systems zum Vergleich heranzieht. Beispielweise hat der aus den 1940er Jahren stammenden *Operator Toll Dialing: Signals*,³⁰⁹ das Erlernen der visuellen Codes der Signallampen zum Thema. Nicht das Aufleuchten als solches, sondern dessen besondere Frequenzen müssen hier unterschieden werden. Man lernt etwa, dass »regular flashlight, about one per second« das Besetztzeichen ist, während »regular, rapid flash« eine Störung und »irregular flash« das Besetztsein aller Leitungen bedeutet. In *Her City* dagegen signalisiert die beschleunigte Frequenz der Leuchtreklamen aufregendes Nachtleben, während das gleichbleibende Licht der Straßenbeleuchtung in Wohngebieten abendliche Ruhe beschreibt und darin versichert, dass zu jeder Zeit und jeder Not Hilfe angeschlossen und bereit ist. Ähnlich wie in Gieses Beschreibung der leuchtenden Schaltwand oder in dem Bell System-Film *The Voice of the City* wird hier die Verlässlichkeit und Leistungsfähigkeit einer modernen industriellen Gesellschaft fokussiert.

Wenn die Signallampen in *Her City* den Kundenraum metaphorisch in die Telefonzentrale transferieren und der Soundtrack diesen Raum vor der Schaltwand ausbreitet, tritt die Arbeitssituation der Telefonistin in den Hintergrund, bisweilen verschwindet sie sogar ganz. Für ihre Adressierung der Kunden ist dann kein Platz mehr: Wenn am Höhepunkt des Films die Problemlösung – eingeleitet und koordiniert durch die Telefonistin – erfolgt, wird sie selbst und ihre Arbeitstätigkeit aus der Erzählung des Geschehens vor Ort »herausgeschnitten«. Ebenso wenn das Sprechen der Telefonistinnen in der Telefonzentrale akustisch zuvernehmen ist, hört man kein lautes Durcheinander von Stimmen, geschweige denn Übertragungsstörungen oder ungehalten schreiende Kunden. Stattdessen vernimmt man einen akustischen Teppich von Gemurmelt, der die Funktionstüchtigkeit der telekommunikativen Infrastruktur versichert. Das medienspezifische Rauschen der Telefonie, das, was Werner Siemens 1861 an Philip Reis' erstem Telefon zweifeln ließ,³¹⁰ und was in den Dekaden um die Jahrhundertwende zu Schwindelan-

309 *Operator Toll Dialing: Signals* (US o.J., R.: o.A.).

310 »Reis versuchte bekanntlich zuerst, die Übertragung von Tönen [...] durch elektrische Ströme zu bewirken. [...] Es konnte dies nur in sehr unvollkommener Weise geschehen« (Werner Siemens, »Über Telephonie« [Vortrag am 21.1.1873], in: Auszug aus Monatsberichte der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 38-53, hier: 39 [KMF A, Nr. A1215]). Siemens Ein-

fällen und Frühverrentungen führte, dann allerdings unter ›hysterischer Auto-Suggestion‹ subsummiert wurde,³¹¹ findet man seit der Einführung des Tonfilms in Spiel- wie in Dokumentarfilmen zunehmend in anderer, positiv konnotierter ›Übersetzung‹ wieder.³¹² Dann nämlich wird ein angenehmes, beruhigendes oder auch bestätigendes Rauschen inszeniert, ein Hintergrundsummen von Telefonistinnen. Das verweist auf den Fortbestand des Bestehenden so wie schon in *Grand Hotel*, oder es bestätigt die Funktionstüchtigkeit einer gesellschaftlichen Infrastruktur wie in *Her City*.³¹³ Manchmal vermittelt das Telefonzentralengemurmel auch das Gefühl von Anschluss, an internationales Niveau etwa, wie für den Baron von Gaigern-Darsteller O.W. Fischer, der es für Gottfried Reinhardts Filmversion *Menschen im Hotel* in Mehrsprachigkeit vorschlägt.³¹⁴ Und der Rekrutierungsfilm *Careers: Toll Operator* (1974) umfängt seine Zuschauerinnen mit Stimmenrauschen und verspricht die Zugehörigkeit zu einem Team.³¹⁵

Die Bell System-Filme der 1930er Jahre sind bestrebt, den visuellen Mangel der Telekommunikation mit kinematografischen Projektionen auszugleichen. In eben dieser Zeit entsteht aber auch mit *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* eine internationale Spielfilmproduktion,³¹⁶ die es unternimmt, einen Mehrwert aus der Gleichzeitigkeit von akustischer Reichweite und Blindheit der Telefonie zu erzeugen. So ist es nicht die fantastische Leistung der Telefonie, mit der die Sehnsucht der Personen im Film beschrieben wird, sondern gerade die ›Nicht-Vollständigkeit‹ des Me-

schätzung an anderer Stelle: »Wir Esel haben zwar das Wunder des deutlichen Verstehens auf 60 Fuß und mehr Entfernung angestaunt, aber die Sache nicht verfolgt, auch dann nicht, als Reis es elektrisch zu machen versuchte!« (Siemens, Brief an Karl Siemens, 6.11.1877, in: Conrad Matschoß, Werner Siemens. Ein kurzgefaßtes Lebensbild nebst einer Auswahl seiner Briefe, Bd. 2, Berlin: Springer 1906, 536).

311 Auch Reis wurde bei seinem Hören ›Auto-Suggestion‹ unterstellt: »Wir bekennen, daß diese Ankündigung uns vermuthen ließ, es müsse hier eine *Selbsttäuschung* unterlaufen, da der elektrische Strom als solcher den Ton nicht fortzupflanzen vermag, wie es durch die Schallwellen in der Luft geschieht.« Didaskalia, Nr. 299 u. 300, 29.10.1861, zit.n. Rolf Bernzen, Das Telephon von Philip Reis. Eine Apparategeschichte, Marburg: R. Bernzen 1999, 41f. [m. Hervorh., V.M.].

312 Vgl. Verena Mund, »Fake, Vertigo, Zero Gravity and other Effects of Telephone Noise« [Vortrag/Manuskript], Jahreskonferenz der Society for Cinema and Media Studies, Montreal 24.-29.3.2015.

313 In dem Spielfilm *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* (1932) findet sich ebenfalls ein entsprechender Einsatz in der Eingangssequenz.

314 O.W. Fischer spielt den Baron von Gaigern in *Menschen im Hotel* (1959). Seine Forderung nach fremdsprachigen Facetten im Gemurmel der Telefonistinnen ist im Vorspann des Films umgesetzt; vgl. hierzu auch Kap. 3.2.

315 In *Careers: Toll Operator* (US 1974, R.: o.A.) wird von der positiv gestimmten Titelmusik zu einem Gemurmel überblendet, das diese Grundatmosphäre dann bis zum Ende trägt, wenn wiederum langsam in die Musik vom Anfang überblendet wird.

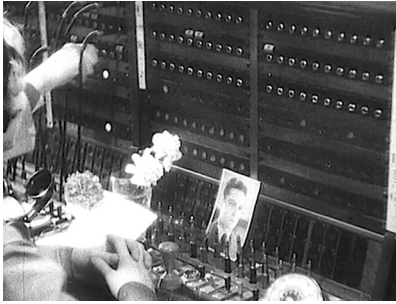
316 Im Vorspann wird der Film als »R.K.O.-Tobis Gemeinschafts-Produktion« ausgewiesen.

diums. Julien Duviviers Film ist als Mehrsprachenversion entstanden, dabei jedoch nicht, wie ansonsten zu dieser Zeit eher üblich, in zwei oder mehreren getrennten Sprachversionen,³¹⁷ sondern als eine polyglotte Fassung, in der nahezu alle Dialoge einmal in Französisch und einmal in Deutsch vorkommen.³¹⁸ Der Film konstruiert seine Ausgangssituation spiegelsymmetrisch und platziert ungewöhnlicherweise zwei männliche Telefonistinnen in einer Telefonzentrale in Berlin, während zwei Telefonistinnen in einer Pariser Zentrale vor Ort sind. Man sieht und hört einmal die Telefonistin in Paris, die ein Dienstgespräch mit dem Kollegen in Berlin nutzt, um zu flirten, sowie ihre Kollegin, die gegen das sich anbahnende Treffen mit dem Berliner Kollegen intrigiert und es für sich selbst nutzen will. Als Parallelhandlung sind dazu die entsprechenden Szenen aus Berlin mit der männlichen Hauptperson und dessen intrigantem Kollegen eingeschnitten, die spiegelgleich, dann allerdings auf Deutsch, die Ereignisse wiederholen bzw. vorwegnehmen. Die Telefongespräche selbst springen zwischen beiden Sprachen hin und her, sind aber sprachlich sehr reduziert gehalten oder wiederholen Dialogfragmente, so dass der Film ohne Untertitel auskommt.³¹⁹ Gleichwohl fordert er das Publikum zu Übersetzungsanstrengungen heraus und führt eine mangelnde Transparenz der Kommunikation im Film vor, da alle die jeweils andere Sprache kaum bis gar nicht beherrschen. Darüber hinaus verursachen technische Störungen oder Tonverzerrungen, dass die beiden Verliebten sich selbst akustisch nicht immer sofort erkennen. Und das Problem des gegenseitigen Erkennens bei dem tatsächlichen Rendezvous ist dann das entscheidene Moment, um das herum sich die narrative Dynamik entfaltet. In diesem relativ jungen Ton- aber eben auch polyglotten Film können die Personen zwar gehört, jedoch nicht unmittelbar verstanden werden. Die Telefonie, so argumentiert der Film, schafft internationale Verbindungen, die manchmal mit Verständungsproblemen verbunden sind, so wie man überhaupt bei diesem Medium mit Kommunikationsbeschränkungen zurecht kommen muss. Dieser Blick auf die Telekommunikation eröffnet Verwicklungen, die die Erzählung vorantreiben und zu einer vergleichende Medienreflexion einladen.

317 Zu Mehrsprachenversionen, vgl. Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die Internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, München: edition text+kritik 2009; Joseph Garncarz, »Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema«, in: Andrew Higson/Richard Maltby (Hg.), »Film Europe« and »Film America«. Cinema, Commerce, and Cultural Exchange 1920-1939, Exeter: University of Exeter Press 1999, 249-273.

318 Zu insbesondere polyglotten Filmen, vgl. Chris Wahl, »Du Deutscher, Toi Français, You English: Beautiful! – The Polyglott Film as a Genre«, in: Miyase Christenen/Nezih Erdogan (Hg.), *Shifting Landscapes. Film and Media in European Context*, Newcastle: Cambridge Scholar Publishing 2008, 334-350.

319 Joseph Garncarz zufolge kam *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* ohne Untertitel und nur mit einer Fassung in die Kinos; vgl. ders., »Made in Germany. Multiple-Language Versions and the Early German Sound Cinema«, 256.



Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932),
Still [0:05:57].

Die Schaltwand ist der Ort, an dem die Kontaktaufnahme per Stimme erfolgt und an dem beide Hauptpersonen blind sind: Der Film zeigt sie in Frontalaufnahmen, mit nicht fokussierenden Augen. Die Schaltwand ist zudem der Ort, wo die verliebte Lilly das Foto von Erich, das sie mit einem Brief von ihm erhalten hat, neben ihrer persönlichen kleinen Blumendekoration arrangiert: eine visuelle Markierung für den abwesenden

Geliebten neben den sie feminisierenden Blumen. Vor der Schaltwand, die für die Liebenden Verbindung wie auch Barriere ist, unterstreicht diese Inszenierung die Sehnsucht nach, wie auch das Versprechen auf eine vollkommeneren Verbindung. Die Fotografie wird dabei als ein komplementäres Medium eingesetzt, das die ›Blindheit‹ der Telefonie ausgleicht, seinerseits aber ebenfalls sensuell beschränkt ist. Zwar kann die Fotografie den visuellen Mangel der Telefonie ausgleichen, allerdings evoziert das Foto als ›Still‹ des Geliebten auch den Wunsch nach mehr visueller Präsenz, nach Animation des Bildes. Das zeitbasierte Medium der Telefonie hebt dies wiederum als Mangel der Fotografie hervor. Und schließlich unterstreicht die von ihm vermittelte akustische Nähe die Distanz, auf der visuelle Sinneswahrnehmung und die Fotografie als Medium beruhen. Die telefonische Synchronität lässt gemeinsam mit der akustischen Intimität den Vergangenheitsbezug der Fotografie hervortreten.

Die Schaltwand stellt nicht nur die akustische Kontaktaufnahme her, sie ist auch in die visuelle ›Erzeugung‹ des Geliebten involviert. Angelehnt an das Switchboard erinnert das Foto von Erich an das Screen-Potential der Schaltwand. Auch wenn Erich gerade nicht anruft, sitzt Lily ganz gebannt ihm gegenüber. Sie hat auch dann nur Augen für Erich, wie er sie vom Foto aus anschaut. Er strahlt förmlich. Die anderen Lichter auf der Schaltwand können leuchten, so viel sie wollen. Erst ein Anstoß ihrer Kollegin reisst Lily aus ihrem Traum.³²⁰ Beim Essen werden ihre Freundinnen nach dem Mann auf dem Foto fragen: »Dites, c'est une star de cinema?« ›Ah, non, c'est une star de téléphone.«³²¹ Für Lily leuchtet nicht die Metropole Paris (oder Berlin) auf ihrer Schaltwand, sondern Erich, und das meint nicht nur sein Foto, sondern sein Foto in telefonischer Verstärkung. So gesehen erhält die blinde Telefonie als Supplement ein Bildmedium zur Seite, das zugleich explizit gegenüber der Kinematografie abgegrenzt wird. Der Stellenwert

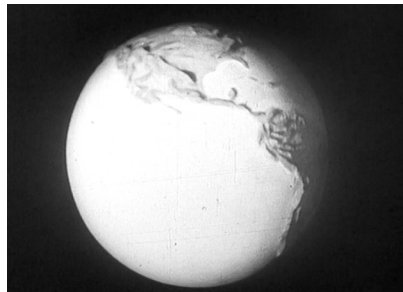
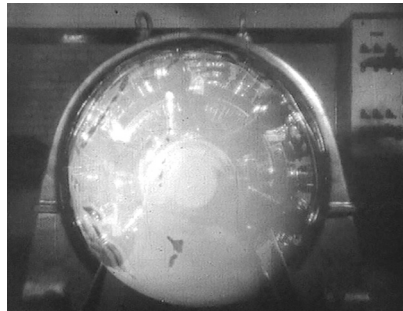
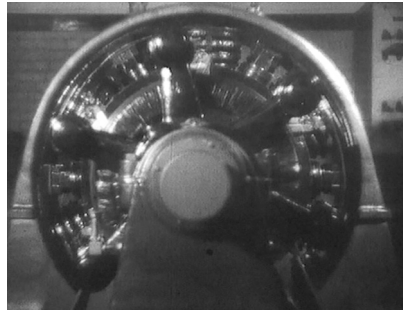
³²⁰ Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932), [0:03:59].

³²¹ Ebd., [0:17:05].

des Kinos als gesellschaftlichem Leitmedium der Leidenschaften bleibt zwar erhalten, dennoch wird es in seiner Wirkungsweise relativiert, was die Beschreibung und Erzeugung von Sehnsüchten betrifft. Das Gespräch mit ihren Kolleginnen offenbart, dass die Sehnsüchte der Frauen nicht nur vom Kino unterhalten werden, sondern gerade die meiste Zeit vielmehr in Star-Fotografien Bestätigung finden. Die Wirksamkeit der kinematografischen Realitätsillusion wird gewissermaßen in die Schranken verwiesen

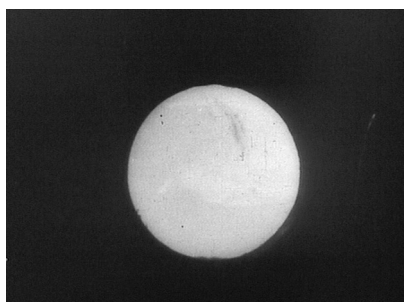
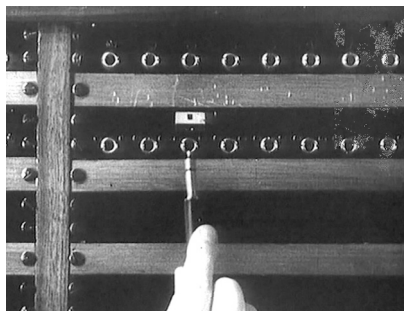
– auch deshalb, weil das Star-Foto von Erich nun gerade nicht an ein Auftreten in einem Film im Kino erinnert – »une star de téléphone«. Erichs Foto erinnert Lily an seine Stimme und sein Sprechen mit ihr durchs Telefon. Die Intensität dieser Erfahrung gründet nicht allein in der Intimität des telefonischen Mediums, die sich auf den Hörsinn stützt, sondern in dessen Kombination mit dem gleichzeitigen Mangel an visueller Bestätigung dieser Erfahrung.

Allerdings geht der Film hier nicht so weit, diesen Zusammenhang auf sich selbst zu beziehen. Denn als (Ton-) Film agiert er als ein Medium, das heterogene Sinneserfahrung in eben den jeweiligen Modi beschreiben kann und es ja auch tut. Nicht nur durch die Produktion von Ton *und* Bild, auch mit der Separierung von beidem. Und nicht zuletzt mit den unterschiedlichen räumlichen Bedingungen der Sinneswahrnehmungen: von der entfernten Leinwand und dem sich im Theaterraum entfaltenden Ton.³²²



Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932),
Stills [0:01:30].

322 Vgl. Mary Ann Doane, »The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space«, in: Yale French Studies, 60 (1980), 33-50, hier: 38.



*Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932),
Stills [0:01:39].*

Gespräch in New York an. Die elektrische Verbindung ist da, es kann gesprochen werden. Separierte und wechselnde auditive und visuelle Darstellungen erzeugen hierzu die Spannung: Der ganze Erdball ist elektrisiert. Auf der anderen Seite der Weltkugel wird die Analogsetzung von Orten und Signallampen noch einmal mit »Shanghai« vorgeführt. Es funktioniert rundherum. Von der Schaltwand aus lässt sich die Welt umspannen, so als könnte man sie aus dem Weltraum sehen. Die erdrunden Buchsen und Lämpchen unterstreichen das.

Auf die »Shanghai«-Verbindung folgt wieder der Erdball, diesmal akustisch mit Gemurmel umgeben. Es schließen sich Schnitte auf Großaufnahmen von

Schon in seiner Eingangspassage argumentiert Duviviers Film, dass die Faszination des Kinos in seinen Möglichkeiten liegt, Dissonanzen in der sinnlichen Erfahrung zu erzeugen. In dieser weniger narrativ als experimentell gehaltenen Sequenz beschreibt der Film die Bedeutung des Telefons für die moderne Welt. Sie beginnt mit einem Generator, auf dessen runde Form eine sich drehende Weltkugel überblendet wird. Die Welt ist in Bewegung, sie ist modern, und sie erzeugt elektrische Energie. Die untergelegte Musik gibt Grund für gute Laune. Im nächsten Bild steckt die Hand einer Telefonistin ohne Ton einen Stöpsel in eine der runden Buchsen der Schaltwand. Das Stöpseln verweist zunächst nur auf das Herstellen einer Verbindung. Wohin die geht, geschweige denn wer dort spricht, ist mit diesem Bild nur als Frage angelegt. Dann aber antwortet ein Schnitt mit einer sich drehenden Weltkugel, die an einem mit »New-York« beschrifteten Punkt anhält, und nun bestätigt die Stimme einer Telefonistin diesen Eindruck: »Hallo hallo, New York?« Daraufhin antwortet die tonlose Großaufnahme eines aufleuchtenden Anruflämpchen. Rein visuell kommt das

Telefonistinnen aus den unterschiedlichsten Ländern und Kontinenten an; jede spricht in einer anderen Sprache in ihre Sprechmuschel. Die Eröffnungssequenz nutzt in dieser Weise die Schaltwand wie auch das Vokabular der Telefonistinnen, um auf eine Erzählung mit mehrsprachigen Dialogen vorzubereiten.

Anders als in *Voice of the City* (1938) oder *Her City* (1962), in denen die Anruf-Lämpchen jeweils auf einen Gesprächswunsch verweisen, bezieht sich die aufleuchtende Lampe in der Eröffnungssequenz von *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* sowohl auf das einzelne Gespräch, wie auch auf die Gesamtheit des globalen Telefonnetzes. Das einzelne Gespräch ist immer schon Teil dieser Vernetzung, es ist Teil des telefonischen Gesprächswirrwarrs rund um die Erde. Das hören wir, und währenddessen wird uns eine Erde gezeigt, die fast wie eine Signallampe auf der Schaltwand aussieht und davon spricht, dass das Gemurmel bis hierher in die Telefonzentrale reicht und sich in jenem der Telefonistinnen als einem akustischen Ausläufer dieses Äthers fortsetzt – ähnlich dem Rauschen in der Telefonzentrale von *Grand Hotel*.

Ebenfalls in der einleitenden Passage nutzt der Film die Kombination von Realfilmbildern und Elementen eines weiteren visuellen Mediums, das ebenfalls ein Projektionsmedium ist. Eine Reihung von Szenen zeigen Telefonierende im Vordergrund und kontextuierende Schattenspiele im Hintergrund.³²³ Szenen und Stereotype aus aller Welt sind zu sehen, überall ist etwas los: in Asien, Afrika, »Amerika« und Südamerika.

Und in Frankreich – »Âllo Police?« – ist die sexuelle Unversehrtheit der Frauen bedroht. Eine Frau telefoniert aus ihrem Bett um Hilfe, während das Schattenspiel auf der Wand den angsterregenden Einbrecher am Fenster zeigt. Jedesmal sind die Realfilmszenen stereotypisiert und zudem reduziert: Es gibt kaum bis gar kein Setting, dafür Platz für das Schattenspiel. Die Schemen des Schatten-



Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932), Stills [0:02:12].

323 Außerdem setzt der Film auch kaleidoskopartige Filter ein.

spiels verweisen auf ein Bildaußen und betonen so, dass auch die Realfilmaufnahmen nur Fragmente eines Geschehens liefern. Man ist aufgefordert, sich die Szenerie weiter auszumalen. Das entspricht dem, was auf der Tonspur passiert, denn die Sprechenden am anderen Ende der Telefonleitung sind nicht nur nicht zu sehen: Man hört auch nur die im Bild zu sehende »eine Hälfte« des Gesprächs. So entsteht zwischen den schattenwerfenden Szenerien und den zu hörenden Gesprächsteilen eine Analogie mangelnder Sichtbarkeit. Die Körper der Gesprächspartner müssen imaginiert werden, so wie die schattenwerfenden Körper auch. Beide liefern nur mehr Andeutungen von etwas außerhalb des Bildraums.

Eine Synthese, die geeignet ist, die medialen Beschränkungen von Schattenpiel und Telefonie zu beschreiben, wäre ein halbtransparenter Paravent: Eine Raumtrennung, die nicht akustisch, jedoch visuell effektiv ist, die aber mit einer teilweisen Lichtdurchlässigkeit (und bei entsprechendem Lichteinfall) Schatten sichtbar werden lässt. Ein Paravent, der wie die Schaltwand Raumbeschränkungen virtuell, aber nur auditiv überbrücken und dabei gleichzeitig als Bildträger für Abbildungen von Begehren fungieren kann.³²⁴ Duviviers Film nutzt einen solchen Paravent in einer Szene, die das Erkennungsproblem der Liebenden anhand der besonderen medialen Kommunikationsbedingungen zusammenfasst. Darin wartet Erichs Kollege Max, der sich bei Lily als Erich ausgegeben hat, in ihrem Zimmer, während sie sich hinter einem über eine Leine gehängtem Laken umzieht. Und das durchs Fenster hereinfallende Licht enthüllt auf der aus einem Bett-Utensil bestehenden Leinwand für »Erich« wie für uns die Konturen von Lilys nacktem Körper.³²⁵ Als Lily gewahr wird, dass »Erich« diese Gelegenheit offensichtlich genutzt hat, sieht sie sich in »ihrem« Erich getäuscht – Erich, in den sie sich an der Schaltwand wie durch einen Paravent verliebt hat. Der Paravent beschreibt hier nicht nur die technischen Möglichkeiten und Beschränkungen der Telefonie, das blinde Hören sozusagen. Die Transparenz des Paravants spielt zudem auf die Intimität als einem Charakteristikum der telefonischen Kommunikation an: Durch den unmittelbar am Ohr liegenden Hörer dringen Schallwellen aus großer Ferne in den Körper.³²⁶ Eine spezielle Telefonetikette als fester Bestandteil der Telefonistinnenausbildung ist nicht von ungefähr darauf angelegt, gehemmte oder auch allzu hemmungslose Kommunikation zu kanalisieren.³²⁷ Und wie gesagt, der Lichteinfall auf den Paravent ruft auch das Kino-Dispostiv auf.

324 Elsaesser und Hagener nehmen in ihrer etymologischen Diskussion von »Leinwand« bzw. »screen« auch Bezug auf einen Paravent; vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 53.

325 Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932), [O:34:22].

326 D. Travers Scott, »Intimacy Threats and Intersubjective Users. Telephone Training Films, 1927-1962«, *American Quarterly*, 63/3 (September 2011), 487-507.

327 Katherine M. Schmitt, die 1902 die New York Operator's School gründete, formulierte das Ideal einer Telefonistin als »a kind of human machine, the exponent of speed and courtesy [...]». She

Abb. 7: Französisches Filmplakat zu *Hallo Berlin – hier spricht Berlin* (1932).³²⁸



Auch ein französisches Filmplakat greift diese Szene und die Analogie zwischen Telefonie und Schattenwurf auf. Die Perspektive ist wie im Film die von Max, der den Schattenwurf von Lilys Körper beschaut. Das Layout des Titels weist seine Seite des Paravents als Zuschauerraum aus. Ein Stuhl bietet Platz an, auch seinen Mantel hat er noch an. Der Film hat schon begonnen, die Immersion entfaltet ihre Kräfte. Von hinter der Leinwand wird Max von der nackten Lily (an)gerufen: »Âllo Berlin... ici Paris«. Die Stadt der sexuellen Möglichkeiten. Dazwischen das, was alles möglich macht, das, was man sich denken muss: »...«. Überbrückungen, Auslassungen, Projektionen. Eine unterbrochene Linie, die – folgt man *That Little Big Fellow* – eine funktionierende Schaltwand beschreibt.

Auf der bildlichen Ebene bestätigt die dem Blick des Mannes dargebotene Silhouette der entblößten Frau die Übermittlungsleistung des Paravent. Der ›Telefonist‹, den es eigentlich nicht gibt, der schon lange nicht mehr an der Schaltwand tätig ist,³²⁹ bleibt der Agierende in dieser Szenerie. Die ›realistische‹ Darstellerin

must assume the subscriber is always right, and even when she knows he is not her only comeback must be: »Excuse it please,« in the same smiling voice.« (Katherine M. Schmitt, »I Was Your Old »Hello Girl«, in: Saturday Evening Post, 12.7.1930, zit.n.: Green, *Race on the Line*, 67).

328 Abb.: Elisa Mutsaers, »The Singing Films of Tenor Joseph Schmidt«, Film Atelier Den Haag [2006], www.filmatelierdenhaag.nl/research/eigenonderzoek/thesingingfilmsoftenorjosephschmidt/39/2.contextualbackground.html [6.1.2013].

329 Relativ rasch wurden Männer in den Telefonzentralen durch Frauen ersetzt. Spätestens seit 1900 gilt der Beruf in den USA wie in Deutschland als Frauenberuf. Die Gründe beiderseits des Atlantiks sind ähnlich. Green stellt für die USA fest, dass hier v.a. die Präferenz für ein gender-rassistisches Stereotyp maßgebend war; vgl. Green, *Race on the Line*, 5 u. 53-88. Michèle Martin führt die von Frauen erwarteten besseren Umgangsformen und höhere Geduld sowie das geringere Lohnniveau an; vgl. Martin, »Hello Central?«. Ursula Nienhaus weist daraufhin, dass die bessere Eignung der höheren weiblichen Stimmelage in den USA und anderen europäischen Ländern als Grund keine Rolle spielte, und vermutet, dass Reichspostmeister Stephan dieses Argument einer technischen Erforderlichkeit als gewissermaßen Gegenideologie nutzte, um die Vorbehalte gegen die Berufstätigkeit von Frauen zu entkräften; vgl. Nienhaus, »Das ›Fräulein vom Amt‹ im internationalen Vergleich«, 42f. Bemerkenswerterweise zitieren in demselben Band Dietrich Milles wie auch Helmut Gold entsprechende Zitate von Stephan und Zeitgenossen unkommentiert; vgl. Milles, »Nervenbelastung oder nervöse Veranlagung«,

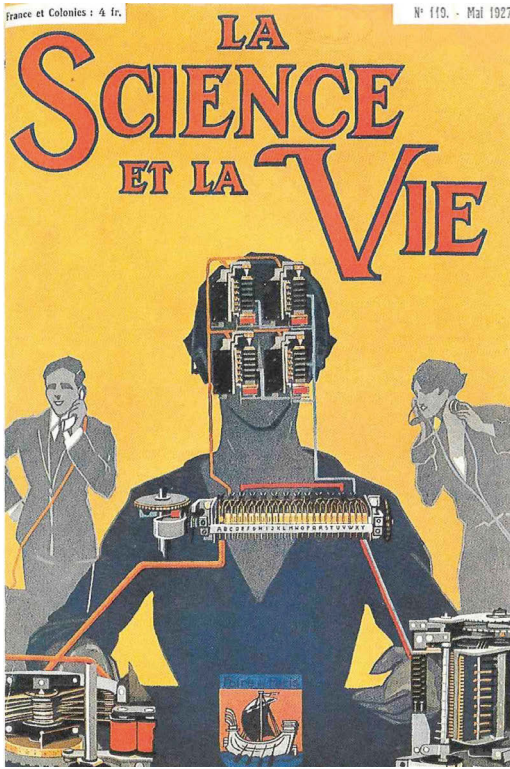


Abb. 8: [Französisches Magazin-Titelblatt], 1927.³³⁰

des Frauenberufs ist nur mehr Bild seines Begehrens. Eine zeitgenössische Variety-Kritik liefert eine Übersetzung dieser Schiefelage: »Two young German telephone operators from Berlin and two young hello girls in Paris know each other over the wires only.«³³¹

In filmischen Darstellungen ihres Arbeitsplatzes wird Telefonistinnen überhaupt leicht der Charakter von Handelnden abgesprochen. Als »Gehirnarbeiterinnen« sind sie an Apparaturen angeschlossen,

verschmelzen mit ihnen ähnlich wie im »Mensch-Machine-System Typewriter«.³³² Und technische Mängel werden dann, wie die Geschichte der Telefonunfälle zeigt, dem menschlichen Bestandteil der Vermittlungstechnologie zugeschrieben. Entsprechend wird die Telefonistin in Visualisierungen der Telekommunikation eingebaut und entpersonalisiert.

Auch wenn die imaginäre Kapazität der Schaltwand gefragt ist, bildet die Telefonistin mit der Schaltwand zusammen eine Projektionsfläche, die angeschlossene Orte oder Personen visuell herbeiholt. Ein Trailer wie der zu *The Man Who Came to Dinner* verwendet dieses Verfahren und holt damit Ausschnitte aus dem

94; Gold, »Fräulein vom Amt« – Eine Einführung zum Thema«, 14. Ebenso sitzt Bernhard Siegert dem Stephanschen Argument auf; vgl. »Switchboard and Sex. The Nut(t) Case«, in: Timothy Le-
noir (Hg.), *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford:
Stanford University Press 1998, 78–90, hier: 87 u. 90.

330 Abb.: Gold/Koch (Hg.), *Fräulein vom Amt*, 17.

331 »Hier spricht Berlin (Here speaks Berlin)«, in: *Variety*, 12.4.1932, 15, <https://archive.org/stream/variety106-1932-04/page/n77/mode/zup>, [12.3.2017].

332 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, 352.



Trailer (1942) zu *The Man Who Came to Dinner* (1942), Stills [0:11].

künftig zu sehenden Film auf die ›Leinwand‹.³³³ Eingeleitet werden die einzelnen Szenen mit dialogischen Momenten der beiden Telefonistinnen am Switchboard. Das Stereotyp der mithörenden Telefonistin, die als Multiplikator von Gerüchten wirkt und neueste Sensationen vermittelt, wird für die Bewerbung des Films in Dienst genommen. »Say do you want to hear a terrific conversation?« Und schon machen die beiden sich die Schaltwand zu ihrem Vergnügen zu Nutze. Das Stöpseln leitet wie gehabt den Ortswechsel ein. Doch ist der Ort verbunden, sehen nicht sie selbst das Geschehen, vielmehr sehen wir es auf ihren Rücken.

Die beiden Frauen werden zum Teil der Schaltwand und fungieren gemeinsam mit ihr als Screen für die Einblendung der sprechenden Kundin. Schon mit der nächsten mitgehörten Szene füllt die Projektion den Screen sogar komplett aus. Der Trailer setzt beide filmische Kapazitäten des Switchboards um: die Präsentation so nicht zugänglicher privater Szenerien, zwischen denen dann der Erzählung halber hin- und hergewechselt werden kann. Von nun an übernehmen Schnitte die Arbeit der Telefonistin und sie tauchen nicht mehr auf.



Speeding Speech (o.J.), Stills [08:57] bzw. [01:49].

333 Trailer (US 1942, R.: o.A.) zu *The Man Who Came to Dinner* (US 1942, R.: William Keighly).



Girls at Switchboard – Sound
(UK 1936, R.: o.A.), Still [2:22].³³⁴

Aufnahmen von Telefonistinnen, die die Dimension des Arbeitsplatzes entlang der lateralen Anordnung vor der Schaltwand betonen, dienen meist der Darstellung des gesellschaftlichen technologischen Vermögens. Dabei wird mit der lateralen Anordnung weniger der demokratische Charakter der Gesellschaft anvisiert, als dass die gleichmachende Sitzordnung Masse und Ornamentalität assoziieren lässt und auf Wucht und Beschleunigung der Moderne verweist.

In solchen ornamentalen Darstellungen wie auch in Allegorisierungen überhaupt bleiben die Telefonistinnen allerdings im Bildraum präsent – was die Voraussetzung dafür ist, aus der Reihe tanzen und zu Protagonistinnen werden zu können.

Der Spielfilm *Telephone Operator* beginnt seinen Vorspann mit dokumentarischen Aufnahmen von großen Telefonzentralen und zeigt Fahrten entlang von aneinandergereihten Telefonistinnen. Mit Ende des Vorspanns überblendet er dann auf eine kleine Schaltwand mit zwei Telefonistinnen: die Hauptfigur des Films und ihre Kollegin. In dem Trailer zu *The Man Who Came to Dinner* dagegen ist der Telefonistin als Eingangsfigur ihr Vergessen vorgegeben. Der Trailer setzt mit ihr die Grundmomente filmischen Erzählens von Projektion und Montage in Gang. Indem er aber diesen enunziatorischen Moment hinter sich lässt, werden die Telefonistinnen ihrer Arbeit entledigt. Der Trailer beschreibt sein eigenes Verfahren – Projektion von Bewegungsbildern und Parallelmontage – als Rationalisierung der Arbeit an der Schaltwand.

An ihrem Arbeitsplatz widmet sich die Telefonistin den virtuellen Verbindungen zu anderen Räumlichkeiten und dreht damit ihrem realen Raum den Rücken zu. Schaut man ihr aus diesem Raum bei der Arbeit zu, sieht man ihre Rückenansicht. Spezielle Aufnahmepositionen unmittelbar an der Wand zeigen bestenfalls ihr Profil. Eine Frontalansicht der Telefonistin bei der Arbeit ist nicht möglich. Dennoch zeigen selbst Ausbildungsfilme, die meist Handgriffe oder das Blickfeld der Telefonistin über die Schulter aufnehmen, die Frauen auch in Frontalansicht, um

³³⁴ *Girls at Switchboard – Sound* (UK 1936, R.: o.A.). Es handelt sich hierbei um ungeschnittenes und unverwendetes Filmmaterial, das mit einer O-Tonspur ausgestattet ist.

Her City (1962), *Stills* [07:49], [07:51]
und [10:18].

sie auch als Sprechende sichtbar werden zu lassen.³³⁵ Die akusmatische Stimme der Telefonistin ist im Medium der Telefonie die Norm, audiovisuelle Darstellungen sind demgegenüber bestrebt sie zu deakusmatisieren.³³⁶ Wenn es um mehr als Gemurmel oder verbale Versatzstücke geht, werden Telefonistinnen mindestens im Profil aufgenommen, so dass »the symbolic place of vocal production« sichtbar ist.³³⁷ Manchmal sieht man deshalb auch Telefonistinnen, die sich von der Schaltwand leicht abdrehen, um mehr von ihrem Gesicht zu zeigen. Gerne wird die Telefonistin auch ganz frontal gezeigt. Eine häufige Folge des Filmens der Arbeit an der Schaltwand ist dann jedoch, dass die Arbeit nicht so vorgeführt werden kann, wie sie normalerweise und ungefilmt ausgeführt wird, also mit einer Körperhaltung, die sich klar der Schaltwand zuwenden würde. Oder die



335 Vgl. etwa *Toll Operator Dialing: Signals* (US o.J., R.: o.A.), [00:47], *Toll Operator: Teamwork* (US o.J., R.: o.A.), [0:45] u. [01:04] sowie *Speeding Speech* (o.J.), [08:45]. Auch in *Her City* findet sich noch eine weitere Telefonistin, die angeblich an der Schaltwand arbeitet und dabei frontal gefilmt wird; vgl. ebd., [12:48].

336 Zum *acousmètre* und der akusmatischen Stimme, vgl. Michel Chion, *The Voice in the Cinema*, New York: Columbia University Press 1999. Der akusmatische Raum ist vornehmlich ein Privileg der männlichen Stimme. Weibliche Stimmen, wenn sie akusmatisch auftreten, werden i.d.R. mit Körpern oder medialen Speichermedien – etwa Tonbändern oder Briefen – im Bild rückgebunden; vgl. Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1988. Die Ausbildungsfilme *Toll Operator Dialing: Signals* und *Toll Operator: Teamwork* sind Ausnahmen von diesem Muster. Hier erklärt ein weibliches Voice-over die jeweiligen Abläufe. Allerdings sind diese Filme für den internen Gebrauch – es gibt auch keine Eingangsmusik – und für die Ausbildung von Frauen bestimmt. In Kulturfilmern oder Rekrutierungsfilmern wie auch in anderen Ausbildungsfilmern des Bell Systems ist das Voice-over nahezu ausnahmslos von Männern gesprochen. In dem Film *Careers: Toll Operator* (1974) gibt es zwar eine Frauenstimme als Voice-over, jedoch nur im Dialog mit einer Männerstimme.

337 Chion, *The Voice in the Cinema*, 127.



Operator Toll Dialing: Signals (o.J.), Still [0:47]. Careers: Toll Operator (1974), Still [01:44].

Arbeit muss sogar simuliert werden, wenn nämlich ihr Arbeitsplatz aus dem Weg geräumt wird, und anstelle der Schaltwand nun die Kamera vor der Telefonistin aufgebaut ist. Paradoxerweise soll die Kamera so das verbale Interagieren mit den Kunden als einen entscheidenden Teil des Berufs aufnehmen, macht es aber gerade deswegen unmöglich, eine solche Tätigkeit auszuführen und dementsprechend auch zu beobachten. Ohne ihre Schaltwand könnte die Telefonistin, so wie es das dritte Still von *Her City* behauptet [10:18], gar nicht arbeiten und auch gar nicht mit uns sprechen. Anstatt der Arbeit einer Telefonistin nachzugehen, posiert sie als Modell. Ihre Arbeit ist es vielmehr, die Arbeit einer Telefonistin zu simulieren. Die Frontalaufnahme zeigt uns keine Telefonistin, sondern eine Darstellerin bei der Arbeit. Und entsprechend sieht man auch Unterschiede zwischen Profis wie der Frau in *Her City* und Amateurdarstellerinnen. Die beherrschen zwar ihren Beruf, sind aber nicht geschult darin, Gesprächsinhalte und Höflichkeitsfloskeln gegenüber der Kamera mimisch auszudrücken oder ihre Pose so zu kontrollieren, dass nicht nur der Körper zur Kamera gedreht ist, sondern eben auch das Gesicht.

Zwar ist die Frontalansicht eine fiktionale Perspektive, dennoch lässt sich diese Art der Visualisierung der Kommunikation mit der Telefonistin aus dem Kundenkontakt ableiten. Das Switchboard verbindet und trennt den Geschäftsraum vom Kundenraum, es ist auch ein virtueller Tresen. Analog dazu wird ein Kundengespräch als Face-to-Face-Kommunikation zwischen den Zuschauenden und der ›voice with a smile‹ visuell simuliert.³³⁸ Dass der Kontakt aber eben doch nicht Face-to-Face von statten geht, erschließt sich aus den ›blinden‹ oder ander-

338 »In 1952 Mary Cullen, a 25-year-old telephone operator with the Southern New England Telephone Company, received the ›Voice With a Smile‹ award, given to operators for superior public service and demeanor.« (»The ›Voice with a Smile‹ returns to her telephone switchboard«, in: Fresh's Picking. News from the Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, 14.2.2012, <http://doddcenter.wordpress.com/2012/02/14/the-voice-with-a-smile-returns-to-her-telephone-switchboard/>[20.11.2012]).



Operator! (US 1938, R.: o.A.), Still [09:09]. *Five Star Final* (US 1931, R.: Mervyn LeRoy), Still [0:01:27].

weitig beschäftigten Augen der Telefonistin. Die Nicht-Erwidern des Blicks beschreibt die Unwirklichkeit und die Einseitigkeit dieser ›gegenseitigen‹ Ansicht, während sie gleichzeitig als Pose auf jene Tätigkeit verweist, die die Telefonistin, wenn auch nicht im Moment, so doch ansonsten ausübt. Manche Spiel- wie Dokumentarfilme inszenieren diese Frontalansicht, als sei sie erst durch die Schaltwand hindurch möglich. Sie lassen dann von der Telefonistin Verbindungskabel durch das Blickfeld spannen, so als schauten wir die Telefonistin durch eine gläserne Schaltwand an.³³⁹ Gleichwohl ist es auch dann eine halbtransparente Wand. Die Einseitigkeit des Sehens impliziert, dass wir so auf die Telefonistinnen schauen, wie Max auf Lily, die hinter ihrem Laken glaubt unbeobachtet zu sein. Es kommt einer Entblößung gleich. Dabei ordnet diese unwirkliche Frontalperspektive des Films auf die Telefonistin ihr eine Vulnerabilität zu, die sie im Medium der Telefonie so nicht hat. Die Telefonistin wird erst in der Visualisierungskonvention des Gesichts zur ›voice with a smile‹. Rekrutierungsfilme wie *Her City* bestätigen das dann auch in der Narration. Wir können dem Lächeln der Telefonistin zuschauen, das auf einen Kunden ›antwortet‹, als sich dieser für ihre Hilfe bedankt: »You know you're a living doll!«³⁴⁰ Alles hat bestens funktioniert, der Automat als auch die Puppe davor. Sexuelle Diskriminierungen sind am Switchboard keine Ausnahmen, doch wird dort kein Spotlight auf sie gerichtet. Rekrutierungsfilme allerdings tun das, und: sie beschreiben solche Belästigungen sogar als Attraktivität des Berufs. Warum sonst sollte die Telefonistin lächeln?

339 Eine entsprechende Einstellung findet sich auch in *Lonesome* [0:12:50] und in dem Bell System-Film *Telephone and Telegraph* (US 1946, R.: o.A.), [07:09]. Ebenso verwendet Caroline Martel in ihrem Dokumentarfilm *Phantom of the Operator* (CA 2004), [17:37] eine strukturell gleiche Szene aus einem sehr frühen Film. Martel macht leider keine genaueren Angaben zu den von ihr verwendeten Filmen.

340 *Her City* (1962), [05:58].

In Zeiten der sexuellen Revolution zoomt der Rekrutierungsfilm *Operator* (1969) auf die Gesichter von Telefonistinnen bei der Arbeit.³⁴¹ Zum Teil handelt es sich dabei um Angestellte in der Auskunft, die nur flache Aufbauten an ihren Arbeitsplätzen haben, so dass die Kamera sie darüber hinweg fokussieren kann. Oder sie filmt die Telefonistinnen von der Seite, um einen Teil des Gesichts anvisieren zu können. In beiden Fällen scheinen die Telefonistinnen sich nicht bewusst zu sein, dass sie von dieser am Direct Cinema orientierten Kamera beobachtet werden oder sie sind bereits derart an das Filmteam gewöhnt, dass die eigentlich spezielle Situation schon ihre Besonderheit verloren hat. Die geringe Tiefenschärfe der Aufnahmen verweist auf ein Teleobjektiv und unterstützt diesen Eindruck.³⁴² »Go ahead, San Francisco!« Pause – man hört nichts und schaut auf die Telefonistin: Die lächelt verschmitzt und jauchzt dann. Die so kommentierten Auslassungen des Gesprächs reden von Intimität und schließen dabei an die Intimität des Mediums an. »Listening is an interior biological activity of sound waves entering the body and vibrating internal bones. [...] Telephony can be understood to amplify this [...], the other speaker is no longer in the same general space [...], the physical distance underscoring his or her sonic closeness by contrast. On a more intimate level, the phone receiver touches or nearly touches your ear.«³⁴³ *Operator* überträgt diese mediale Intimität auf die berufstätige Frau. Die Stimmen auf der anderen Seite gelangen durch den unmittelbar auf dem Ohr liegenden Kopfhörer ins Körperinnere der Telefonistin. Eine Detailaufnahme von Lippen, hautnah am Mikrofon, unterstreicht die schon angedeutete Erweiterung des Assoziationsraums um Telefonsex.³⁴⁴ So ist auch nur zu verständlich, dass in der darauf folgenden Szene ein männlicher Kunde die absolute Privatheit seines Gesprächs gewährleisten will – was ihm als selbstverständlich versichert wird.

Doch schon ein paar Szenen später sind wir wieder mit in der Leitung: »You have a sexy voice!«³⁴⁵ Das Gesicht der Telefonistin spricht von einer Mischung aus Geschmeicheltsein und Verlegenheit. Ein Blick zur Seite überprüft, ob jemand die Grenzüberschreitung mitbekommen hat. Das Ausstellen des Lächelns macht sie zur Komplizin des Kundens, bewerkstelligt die Übersetzung der sexuellen Belästigung in ein Kompliment. Ihre Entblößung fungiert als Beschreibung der Grenzüberschreitung wie auch deren Goutierung. Die Telefonistin wird zu einer Allegorie dafür, was am anderen Ende, auf der ›anderen Seite‹ der Schaltwand, in diesem utopischen Raum der sexuellen Möglichkeiten alles passieren könnte.

341 *Operator* (US 1969, R.: Nell Cox).

342 Gleichwohl können die betreffenden Aufnahmen auch von den Telefonistinnen gespielt sein. In beiden Fällen handelt es sich um eine Inszenierung.

343 Scott, »Intimacy Threats and Intersubjective Users. Telephone Training Films, 1927-1962«, 491.

344 *Operator* (1969), [02:30].

345 Ebd., [13:39].

Operator entwickelt die Schaltwand als mehrfaltigen Zugang, als doppelt kodierte Tür, die zwar eigentlich einen bloß dienstlichen Zugang zur Telefonistin liefert, doch dabei noch einen anderen Mehrwert eröffnet. Die potentielle Gleichzeitigkeit von Dienstgespräch und (nicht vorgesehener) Intimität wird nicht wie bei der Telegrafistin in *The Girl and Her Trust*



Operator (US 1969, R.: Nell Cox), Still [13:39].

durch die Tür, sondern durch die Schaltwand prozessiert: durch deren Möglichkeiten für audiovisuelle Zweideutigkeiten, Möglichkeiten für ein Ineinandergreifen von Auslassungen von Bild und Ton, für die Entblößung einer dort arbeitenden Frau, die in intimer Weise mediatisiert erreichbar ist. Das Gefälle zwischen Sehen und Hören in der Telefonie wird in diesem Dokumentarfilm ähnlich wie in Duviviers *Hallo Hallo – hier spricht Berlin* als Mehrwert produzierender Faktor eingesetzt: um einen Raum jenseits der Schaltwand zu suggerieren, in dem sich Versprechungen ausbreiten können. Für die Telefonistin sind solche Versprechungen Schilder, die zu dem anderen Ort eines Working Girls weisen. Liegt 1969 die freie Liebe auf der anderen Seite der Schaltwand, ist es dreißig Jahre früher der Traualtar. Nachdem die Heldin in *Telephone Operator* sämtliche Gemeinden der Gegend vor dem Dammbbruch gewarnt und unzählige Leben gerettet hat, wird sie unmittelbar vom Switchboard zum »justice of the peace« davongetragen.

Auch in *The Girl and Her Trust*, wo die Aktionen der Telegrafistin Grace über weite Teile im Vordergrund stehen, wird gegen Ende des Films wieder an ihr Frausein angeschlossen, das zu Beginn mit Geschenken und aufgezwungenen Küssen hervorgehoben wurde. In dem Moment, wenn sie den Räubern unmittelbar gegenübersteht, unterliegt sie und wird von ihnen mit einer Dolly auf den Gleisen entführt. Der Fahrtwind plausibilisiert die sich auflösende Frisur und das wehende lange Haar eine weibliche Vulnerabilität. Jedoch ist der Film mit der Rettung von Grace und Geldtruhe noch nicht zu Ende. Am Ende ist allerdings die Arbeit getan. Dann ist Zeit für eine Pause und eine wohl verdiente Stärkung. Grace und ihr Kollege (und Umwerber mit guten Aussichten) sitzen nebeneinander auf der Lokomotive und der Kamera frontal gegenüber. Nicht nur das gemeinsame Essen auch das arbeitsferne, jedoch arbeitsbedingte Nebeneinandersitzen wird hier gezeigt. Nicht Zweien bei der Arbeit schaut man zu, eher wohl zweien, die gleichermaßen Anteil an dem geleisteten Job haben.

