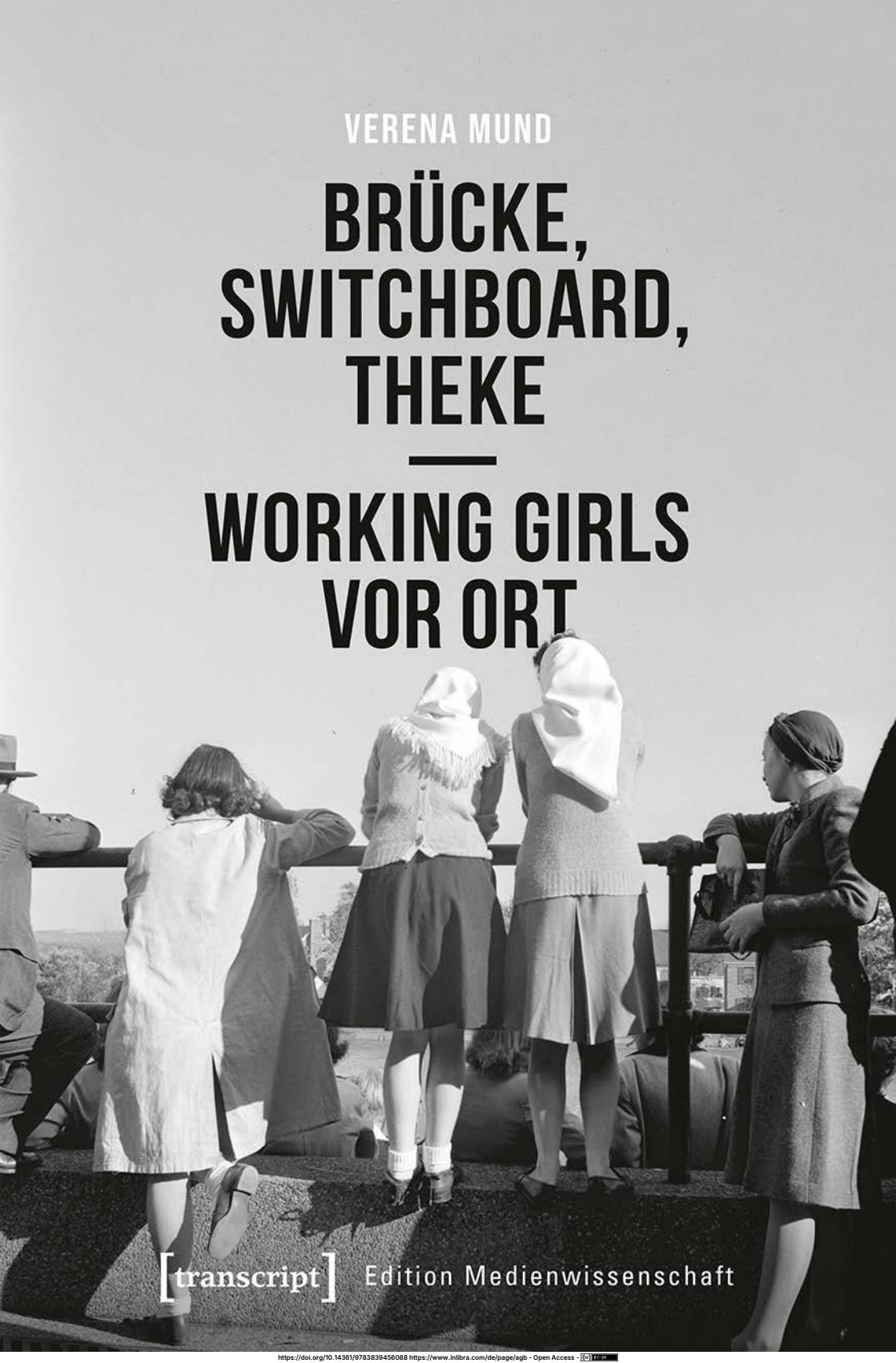
VERENA MUND

# BRÜCKE, SWITCHBOARD, THEKE

—

# WORKING GIRLS VOR ORT



[transcript] Edition Medienwissenschaft

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Verena Mund
Brücke, Switchboard, Theke – Working Girls vor Ort

**Edition Medienwissenschaft** | Band 85

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

**Verena Mund** ist Koordinatorin im Graduiertenkolleg »Konfigurationen des Films« an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. An der University of Minnesota, Twin Cities, arbeitete sie als Film Studies Coordinator und als Program Associate am Walker Art Center in Minneapolis.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Verena Mund

# Brücke, Switchboard, Theke – Working Girls vor Ort

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des ProPostDoc Programms des Forschungszentrums Historische Geisteswissenschaften an der Goethe-Univeristät Frankfurt am Main, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein, des Deutschen Akademikerinnenbundes.

ProPostDoc-Programm
Forschungszentrum
Historische Geisteswissenschaften

DAB
DAB
DAB

Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.
(Lizenz-Text: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld**
**© Verena Mund**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagcredit: Esther Bubley, *Washington, D.C. Watching a football game at Woodrow Wilson High School*, 1943; Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-DIG-fsa-8d33858; https://loc.gov/pictures/item/2017863012 [12.8.2020]
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5608-4
PDF-ISBN 978-3-8394-5608-8
https://doi.org/10.14361/9783839456088
Buchreihen-ISSN: 2569-2240
Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Inhalt

**Hier und da (zur Einführung)** ..... 7

**1. *Unter den Brücken* und die Frauen darauf** ..... 25

**2. Vor der Wand** ..... 63

**3. Ein Platz an der Theke** ..... 113
3.1. Positionierungen ..... 113
3.2. Der Ort Theke ..... 127
3.3. Counter Politics ..... 158

**Anderswo** ..... 193

**Anhang** ..... 199
Abkürzungen ..... 199

**Abbildungen** ..... 201

**Bibliografie** ..... 205

**Filmografie** ..... 227

**Dank an** ..... 231

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Hier und da (zur Einführung)

Gleich nach dem Vorspann zeigt der Film eine Texttafel. Die kommt als Handarbeit daher, keine jedoch, die Muskelkraft erforderte. Der Text ist eingespannt in einen Stickrahmen, auch eine eingefädelte Nadel steckt noch im Stoff und zeugt von der Frauenarbeit: »This is the story of a white-collar girl [,][…] a comparatively newcomer to the American scene«, steht da gestickt. Noch bevor der Film in die eigentliche Geschichte seiner Titelheldin, der Angestellten Kitty Foyle, einsteigt, liefert er für die, die noch nicht mit ihm vertraut sind, eine Einführung in diesen Typus des *white collar girls*. Ein historischer Schnelldurchlauf, der ein Früher der zuhause stickenden Frau in eine naturwüchsige Verbindung mit dem Jetzt der Angstellten präsentiert. »The Natural History of a Woman« nennt sich der Film im Untertitel, den er dem Titel der Romanvorlage ebenso hinzufügt wie die Einführung.[1]

Die eingefädelte Nadel weist nicht nur das Produkt als Handarbeit aus, sie impliziert auch eine zeitliche Dimension, als Werkzeug ist sie Teil eines Arbeitsprozesses. Die Sticknadel wird genau dort eingesetzt, wo die Arbeitsmaterialien Faden und Stoff gemeinsam als ein neues Erzeugnis entstehen. Auch macht sie klar, dass die Arbeit noch nicht getan ist, und sei es nur, dass im letzten Schritt der Faden noch abzuschneiden wäre. Die handarbeitende Frau hingegen hat der Film in die Pause geschickt, von ihr ist nichts zu sehen. Ansonsten ließe sich auch von ihr sagen: Sie ist *vor Ort*.

Das aus der Bergmannssprache stammende Idiom ›vor Ort‹ benennt jene Stelle Untertage, wo die Bergleute mit der Hacke oder dem Bohrer den Abbau unmittelbar vorantreiben.[2] Vorbereitende Maßnahmen oder Abtransport sind damit nicht gemeint. Vor Ort ist, wo es weiter geht.

1 Kitty Foyle. The Natural History of a Woman (US 1940, R.: Sam Wood). Das Drehbuch stammt von Dalton Trumbo. Bei der Vorlage handelt es sich um Christopher Morleys Roman Kitty Foyle, im folgenden zit.n. der Ausgabe: New York: Grosset & Dunlap 1939.

2 Vgl. Erklärendes Wörterbuch der im Bergbau, in der Hüttenkunde und in Salinenwerken vorkommenden technischen Kunstausdrücke und Fremdwörter, Burgsteinfurt: Falkenberg 1869, 105; ausführlicher: Alfred Drißen, Die Deutsche Bergmannssprache, Bochum: Schürmann & Klagges

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Wenn jemand vor Ort ist, wird er oder sie als ›an relevanter Stelle‹ beobachtet. Entsprechend schöpft die Bezeichnung heute aus dem Paradigma des Reporters, der seine Recherche vor Ort in einen Bericht verfertigt. Die Überschneidung von Arbeitsort und dem Ort eines gesellschaftlich relevanten Geschehens steigert die öffentliche Kenntnisnahme ihrer oder seiner Arbeit noch zusätzlich.

Was die Protagonistin Foyle betrifft, kündigt die Nadel im Stickrahmen jedoch eher einen Widerspruch gegen deren gesellschaftliche Teilhabe an. Die filmische Einführung subsumiert Foyles Erwerbstätigkeit unter weiblicher Handarbeit, die daheim erfolgt und öffentlich nicht zur Kenntnis genommen wird. Nicht von ungefähr hatte der Film die stickende Frau aus dem (Bild-)Raum geschickt.

Selbst die Nadel ist nur vor Ort, weil das Bild eher mit als von ihr erzählt. Die Ausführung der Stickerei bestätigt das fehlende Interesse an der Qualität der Stickarbeit. Denn die ist hier offensichtlich nicht als Handarbeit entstanden, sondern Ergebnis einer industriellen arbeitsteiligen Umsetzung: Die ›gestickten‹ Buchstaben entstehen durch eine Überblendung auf den eingespannten Stoff und bilden sich dabei in Teilen selbst über der eingefädelten Sticknadel ab. Die filmische Technik wird sichtbar und die Nadel zum Dekor.

Anders als der Film hatte das Buch ein Jahr zuvor eine kurze Einführung zum *white collar girl* nicht für nötig erachtet. Trotzdem hatten alle es sofort verstanden. In atemberaubender Geschwindigkeit entwickelte sich der Roman zum Bestseller: Nach der Erstauflage im Oktober erschien die siebte Druckauflage bereits im Dezember.[3] Es brauchte nicht einmal drei weitere Wochen, bis RKO die Filmrechte kaufte und Ginger Rogers in der Titelrolle besetzte.[4] Der Untertitel des Films ließe sich auch als werbetechnische Einarbeitung des Bucherfolgs lesen: Hier geht es keineswegs um die Geschichte einer einzelnen Frau, »[Morley] could find a million white-collar girls to agree with him«[5] – ein Markt hatte sich aufgetan.[6] Die New York Times-Kritikerin Margaret Wallace sieht das ganz genauso und sie stimmt dem Autor auch insoweit zu, als es hier um eine (»comparatively«) neue Qualität geht, einen neuen Typus Frau, den des 20. Jahrhunderts. Dieser Typus betritt die Bühne der Geschichte nicht ohne Vorläuferinnen: »You can read about the pioneer woman and the woman of the covered wagon. ›What about the woman of the cove-

1939, 85; Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag 1989, 502.

3 »The manuscript for ›Kitty Foyle,‹ Christopher Morley's new novel, has been received by Lippincott for publication late in October.« (»Book Notes«, in: New York Times, 18.8.1939, 17). Vgl. auch: »Books–Authors«, in: New York Times, 1.12.1939, 20.

4 Vgl. »Screen News Here and in Hollywood«, in: New York Times, 22.12.1939, 15.

5 Margaret Wallace, »Mr. Morley's Sparkling *Kitty Foyle*«, in: New York Times, 29.10.1939.

6 Der Vorspann integriert sogar die massenhafte Nachfrage nach dem Roman anhand einer Tapete aus unzähligen Exemplaren seines Buchumschlags, vor der die Credits eingeblendet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

red typewriter? What has she got, poor kid, when she leaves office?‹«[7] Wallace wird nicht die einzige bleiben, die »one of the novel's more well-known passages« aus dem Roman zitiert.[8] Auch das Magazin LIFE sieht gerade hier die Anschlussfähigkeit des Romans an die Bedürfnisse einer großen Leserinnenschaft und so an die eigenen Interessen. Schneller noch als RKO die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten abschließen kann, unternimmt LIFE »a camera expedition« mit dem Ziel, »an important species of the American woman« zu erforschen,[9] eine Spezies, die man noch immer nicht versteht.[10] Mit dem Romanautor als »guide« und »[a] girl named Carol Lorell, who looks like Ginger Rogers«, beginnt man die ›Feldforschung‹, macht sich auf in eine noch immer unerforschte Welt.[11] Dies geschieht nicht zuletzt, um die Working Girls unter den Leserinnen – als Kundengruppe sind sie durchaus bekannt –, direkt zu adressieren, die sich selbst LIFE-nah in Kitty-Carol wie in Kitty-Ginger erkennen und im Blitzlicht der Vorberichterstattung zum Film imaginieren sollen.[12]

Das Fazit lautet auch in diesem Fall: »The White Collar Girl lives in loneliness and doesn't like it.«[13] Nicht Vorgesetzte oder Arbeitsbedingungen sind das vorrangige Problem, sondern die Zeit nach Dienstschluss: Wo soll sie nur hin? Ob im Film, in LIFE, im *women's boarding house* nebenan.

Von der Siedlerin auf dem »wagon« und der »pioneer woman« auf der Farm unterscheidet sich die Figur des *white collar girls* dadurch, dass sie nicht mehr in einem Raum allein vorstellbar ist. Ihre Arbeitswelt reicht nicht aus, um sie einzuordnen.[14] Der Ort, nach dem die Einwanderin Heimweh hat, ist demgegenüber nicht signifikant genug, um Eingang in die Typisierung finden zu können. Die beiden Bereiche, in denen das *white collar girl* sich bewegt, hingegen schon, jedoch sind sie in ihrer Charakterisierung unterschiedlich gewichtet. Ganz gleich wo sie sich befindet, der Fluchtpunkt dieser Figur, selbst in ihrer Arbeitswelt, ist stets jener Raum, in dem Paarbildung und Familiengründung stattfinden. Ihr Zugang zur Berufstätigkeit ist auf die biografische Phase vor der Familiengründung be-

7 Ebd. Die Stelle findet sich in: Morley, Kitty Foyle, 261. Hier sagt Foyle jedoch: »I can read about[…]«.

8 Katherine Rogers-Carpenter, »Re-Envisioning 1930s Working Women. The Case of Kitty Foyle«, in: Women's Studies, 37 (2008), 707-73, hier: 725.

9 »White Collar Girl. Research Notes for *Kitty Foyle*«, in: LIFE, 8/13 (25.3.1940), 81-86, hier: 81.

10 Vgl. Verena Mund, »An der Theke. Inszenierungen von Working Girls«, in: S. Biebl/dies./H. Volkening (Hg.), Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit, Bielefeld: Kadmos 2007, 101-125, hier: 104f.

11 »White Collar Girl. Research Notes«, 81.

12 Der Artikel wird im Inhaltsverzeichnis der LIFE-Ausgabe unter »Photographic Essay« rubriziert; vgl. LIFE, 8/13, 17.

13 »White Collar Girl. Research Notes«, 82.

14 Das gilt auch für Foyle selbst: »a lower-middle class girl from Philadelphia who makes good in *business* but not in *love*« (ebd., 81 [m. Hervorh., V.M.]).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

schränkt. Die Zukunft einer so konzipierten berufstätigen Frau bestimmt sich entsprechend nicht am Arbeitsplatz, sondern nach Dienstschluss.

Ist so eine berufstätige Frau am Arbeitsplatz vor Ort, dann ist immer noch ein anderer Ort im Spiel. Ihr Arbeitsplatz liegt zeitlich vor jenem eigentlichen Ort. So gesehen beschreibt eine berufstätige Frau vor Ort nicht nur ihre Anwesenheit am Ort des Geschehens von Arbeit und Ereignis, sondern relativiert zugleich die Relevanz ihrer Anwesenheit mit dem Verweis auf den noch kommenden, für sie prädestinierten Ort.

Für eine solche doppelte Raumkonstruktion der Figur bedarf es nicht in jedem Fall einer Genealogie in Nachfolge einer *pioneer woman*. Auch in einem Land, das sich nicht als Einwanderungsland versteht, ist diese Frau ein Konzept, mit dem gearbeitet wird und das sich durch dieselbe Umständlichkeit auszeichnet. 1929 begibt sich Rudolf Braune im Auftrag der Frankfurter Zeitung ebenfalls in das Habitat der betreffenden Spezies, dieses Mal am Main. Fotos schießt er keine, er führt (Feld-)Interviews:[15] »Was sie lesen. Drei Stenotypistinnen«. Auch hier kann keine der Befragten ohne Begleitung vorgestellt werden: »17 Jahre alt, nettes kleines Pusselchen. […] Sie ist verlobt.« »Sie ist 22 Jahre, eifrige Besucherin von Bars und Tanzlokalen […]. Ihr Freund kauft ihr ab und zu Ullsteinromane […]«. Und: »Sie schreibt zwar auch nur an der Maschine, führt aber immerhin den Titel ›Privatsekretärin‹ und bekommt M 225,-. Abends wartet oft ein Auto auf sie.«[16] Ohne Nachsatz geht es nicht, eine Antwort auf die Frage: wo findet der Abend statt? Die Bestätigung einer Begleitung oder doch zumindest der Hinweis, dass eine solche angestrebt wird – »eifrige Besucherin von Bars und Tanzlokalen« – ist unabdingbar. (Ein Schelm, wer sich dabei ein lesbisches Paar vorstellt.)

Die historische Einführung in Sam Woods Filmadaption von *Kitty Foyle* erzählt den neuen Ist-Zustand in einem diachronen Vergleich. Die historische Zeit wird mit Verkehrsmitteln metaphorisiert und kommentiert, den Scheidepunkt der Entwicklung stellt das Frauenwahlrecht dar. Die dafür verantwortlichen Suffragetten, mit ihren Protestschildern auf einen offenen Pferdewagen gepfercht, fahren durch die Straßen der Stadt. Im vorherigen viktorianischen Modell hatte eine Frau in einem korsettgeformten Kleid eine Straßenbahn voller Männer bestiegen, woraufhin sämtliche Fahrgäste sofort aufgesprungen waren, um ihr den eigenen Platz anzubieten.

---

15 Die Feldbedingungen beschreibt er wie folgt: »Alle drei sind in einem großen Bürohaus beschäftigt. Sie schreiben täglich acht Stunden an der Maschine. Die beiden Jüngeren gehen nur auf Witze und Zweideutigkeiten ein, erst längere Bekanntschaft macht sie auch in ernsteren Dingen gesprächig.« (Rudolf Braune, »Was sie lesen. Drei Stenotypistinnen« [1929], in: Anton Kaes (Hg.), Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933, Stuttgart: Metzler 1983, 352-354, 352).

16 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Bevor die Straßenbahn auf ihren geschichtsphilosophischen Schienen vorbei am Frauenwahlrecht dann in den 20ern angelangt ist, führt ein zweiter Stickrahmen in die neue Zeit ein: »Women got their equal rights …«. Wohin die drei Punkte führen, wird mit der schon bekannten Protagonistin durchgespielt. Rüde wird sie von den männlichen Fahrgästen an die Seite gedrängelt und muss sich mit einem Stehplatz in der Straßenbahn begnügen.[17] Ein weiterer Stickrahmen bestätigt das Resultat: »Thus woman climbed down from her pedestal and worked shoulder to shoulder with men.« Die Gleichstellung der Frau schlägt sich nicht nur an der Wahlurne nieder, sondern auch am Arbeitsplatz. Das »shoulder to shoulder« hat dabei für diese Gruppe von Angestellten eine verschobene Bedeutung, wie im letzten Abschnitt der Genealogie klargestellt wird.

Während der filmische Rückblick den Raum der Paarbildung für die Zeit vor dem Frauenwahlrecht auf der elterlichen Veranda verortet hatte, fällt dieser in der Jetzt-Zeit des Films in den Bereich des Arbeitsalltages. Und ähnlich wie der Roman die Frage nach der Abendgestaltung suggestiv offengelassen hatte – »What has she got, poor kid, when she leaves office?« – markiert auch die filmische Adaption das zweite Modell der Paarbildung als prekär: Der Ort des Abends wird gar nicht gezeigt. Was man stattdessen zu sehen bekommt, ist ein Übergangsort, der einen ersten Ausblick auf den Abend gewährt. Im Sog der sich fortbewegenden Geschichte betreten wir gemeinsam mit acht bis zehn Verkäuferinnen den Personalfahrstuhl eines Kaufhauses. Der fährt, wohin der Schacht ihn führt: nach unten. Auf engstem Raum und abgeschieden von der Umwelt, ähnlich wie in einer Damentoilette, hört man nun, was junge Frauen wirklich von Unabhängigkeit halten. Die Verkäuferin, die sich dafür stark macht, wird verlacht. Die Stimme der Frau, erfahren wir, lautet anders: »I wanna a man I don't care who knows it. Anywhere from 18 to 80, they don't come too old or too young for me.« Nicht einmal Geld muss er haben. Die Frauen in *Kitty Foyle* sind genügsam. Tagtäglich, denn sie leben mit einer »new malady [that; V.M.] had come to be known […] as ›That Five-Thirty Feeling‹« (Stickrahmen). Die Angst, nach der Arbeit ohne Verabredung – ›shoulder to shoulder‹ – nach Hause gehen zu müssen, wo ohne Mann nur Langeweile sein kann.

Bewegt sich die Vorgängerin des *white collar girl* vornehmlich im familiären Heim, bleibt dieser Raum als Fluchtpunkt einer weiblichen Perspektive auch im 20. Jahrhundert erhalten. Vor diesem Fluchtpunkt sind weitere Räume angesie-

17 Während die viktorianische Zeit zunächst einen ironischen Ton anschlägt, ist die Haltung gegenüber der Nach-Frauenwahlrecht-Zeit vor allem sarkastisch. Dabei ist Dalton Trumbos Drehbuch in seinem Sexismus noch extremer, als es im Film von Wood umgesetzt wurde. Dem ersten Stickrahmen etwa ist im Drehbuch ein weiterer Satz angehängt, der die ›Ironie‹ ausdrücklich auf die Entwicklung als solche bezieht: »[…]. Thus we shall be able to measure woman's ironic progress from corset to white collar in one generation.« (zit.n.: Rogers-Carpenter, »Re-Envisioning 1930s Working Women«, 726).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

delt, die sich durch zusätzliche Funktionsbestimmungen auszeichnen. Räume einer industrialisierten Arbeitswelt, in denen Arbeitsbedingungen erklärtermaßen nach Marktverhältnissen verhandelt werden, und Räume, in denen sich angesichts zunehmender sozialer Dichte und steigender Arbeitsintensität komplementäre Freizeiträume in öffentlichen oder halböffentlichen Zusammenhängen entwickeln. Hier hinein wird nun das Primat der Paarbildung von der Kontaktaufnahme bis zur Findung verlegt.

Die Einschätzungen der Situation der Neuen Frau fallen nicht allenthalben so sarkastisch aus wie im Eröffnungszenario des *Kitty Foyle*-Films. LIFE etwa sieht in der Ehe nicht die einzige Perspektive für die berufstätige Frau: »marriage« oder »career« heißt es dort.[18] Diese strikte Alternative zieht für die *career woman* dann aber die Frage nach sich: Hat sie überhaupt Zeit für eine Ehe oder sogar eine Familie? Wartet noch ein Auto auf sie? Der Fluchtpunkt der Paarbildung behält selbst in diesem Fall seine richtende Kraft. Das wird auch an anderer Stelle deutlich.

1929 erscheint die von Frances R. Donovan verfasste Studie *The Saleslady* in der »Sociological Series« der University of Chicago.[19] Darin bezeichnet ›saleslady‹ eine Abteilungsleiterin oder Einkäuferin, Frauen, die – so wie Foyle auch – zunächst als *shop girl* gearbeitet haben und dann beruflich aufgestiegen sind. Der Titel meint so gesehen auch eine (seltene) berufliche Perspektive. Dem Buch ist das Vorwort eines der Herausgeber der Serie, Robert E. Park, vorangestellt: »Out of this record one gains a very real insight into the conditions under which a new type of woman is evolving, a woman sophisticated, self-reliant, competent – a woman of the world […]. In this conception it is interesting to note that marriage plays a considerably less important part than it has played in the past and still plays in the lives of most women who have not achieved economic independence.«[20] Die Paarbeziehung bleibt der erste konkrete Vergleichspunkt, und das gilt selbst für den Fall ökonomischer Unabhängigkeit. Eine Seite weiter wird die Relevanz der Paarbildung sogar für die Vorstellung von der Karrierefrau bestätigt: »[T]he saleslady is likely to be a mature woman. Many of them are married or widowed, and in any case they hold their jobs by competence rather than by their charm.«[21] Das ist durchaus ein Fortschritt. Die adverbial differenzierte Konjunktion »rather than« markiert jedoch eine Unterscheidung und zugleich einen Bereich, der zulässt, dass nur graduelle Unterschiede auch als kategorielle gefasst werden. Man kann dies bereits als einen Hinweis auf die potentiell fortdauernde Problematik in der Herauslösung der berufstätigen Frau aus den Räumen von Paarbildung und Familie ansehen. Und von heute aus gesehen bestätigt sich dieser Umstand. Ob-

18 »White Collar Girl. Research notes«, 81.

19 Frances R. Donavan, The Saleslady, Chicago: University of Chicago Press 1929.

20 Robert E. Park, »Introduction«, in: Donovan, The Saleslady, vii-ix, hier: viii.

21 Ebd., ix.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

wohl »die kulturelle Kopplung von Geschlecht und Erwerbsarbeit sich seitdem ein wenig gelockert [hat]«, ist »die Nachhaltigkeit der im Working Girl formulierten kulturellen Relevanzen« auch heute nicht von der Hand zu weisen. Zwar stellt Berufstätigkeit für Frauen eine Option dar, für Männer bleibt sie eine Selbstverständlichkeit. »Der arbeitslose Mann ist […] wie das Working Girl eine Kategorie, die eine Anomalie bezeichnet.«[22] Die weibliche Anomalie ist allerdings ein Phänomen von ganz anderer Dimension, in Deutschland im Jahr 2000 etwa kommt sie bei weit mehr als der Hälfte aller Frauen vor.[23]

Der dauernde Bezug auf die Paarbildung ist keine bloße Ideologie, er ist auch soziale Realität, die diskursiv und institutionell fortgeschrieben wird. Dafür finden sich nicht nur bei Donovan Hinweise für den Fall der USA. Ebenso in Deutschland stellt man in der Zwischenkriegszeit fest, dass der »Angestelltenberuf« in der Sozialstatistik als »Durchgangsstadium zur Ehe« zu beobachten ist.[24] Darüber hinaus wird in Untersuchungen das Problem der Sexualisierung von Angestellten beklagt, wobei der Aspekt der Paarbildung bestimmten Angestellten zugeordnet wird, dem anderen Teil des Paares hingegen nicht. In Carl Dreyfuss‹ Studie zu Büroangestellten findet sich der Unterpunkt »Sexuelle Beziehungen im Geschäftsbetrieb« nicht etwa im Abschnitt »Der leitende Angestellte«, sondern unter »Vertrauenspersonen und Sekretärinnen«, ohne dass eine Vertrauensperson in dem Unterpunkt auftauchte; Chefs und Vorgesetzte sehr wohl.[25]

Anders als Dreyfuss schreibt Donovan nicht nur über Verkäuferinnen, sondern auch aus einer Position, die sich ein Stück weit in ihre Lage begibt. Park charakterisiert ihre Methode als die eines »participant observer«.[26] Donovan, eigentlich Lehrerin an einer High School in Chicago, hatte für ihre Untersuchung selbst als Verkäuferin gearbeitet und ihr Projekt von dem Einstellungsprozess an

22 Stefan Hirschauer, »Arbeit, Liebe und Geschlechterdifferenz. Über die wechselseitige Konstitution von Tätigkeiten und Mitgliedschaften«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 23-41, hier: 40f.

23 Statistisches Bundesamt, »Erwerbstätigenquote 1981-2018«, Juli 2019, https://www.destatis.de/DE/Themen/Arbeit/Arbeitsmarkt/Erwerbstaetigkeit/Tabellen/erwerbstaetigenquoten-gebietsstand-geschlecht-altergruppe-mikrozensus.html [20.12.2019].

24 Susanne Suhr, Die weiblichen Angestellten. Arbeits- und Lebensverhältnisse. Eine Umfrage des Zentralverbandes der Angestellten, Berlin: Zentralverband der Angestellten, 1930, 9.

25 Carl Dreyfuss, Beruf und Ideologie der Angestellten, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1933.

26 Eine ethnografische Ausrichtung ist auch für andere Arbeiten der Chicagoer Schule charakteristisch; vgl. May Jo Deegan, »The Chicago School of Ethnography«, in: Paul Atkinson et al. (Hg.), Handbook of Ethnography, London: Sage 2007, 11-25. Donovan selbst veröffentlichte bereits einige Jahre zuvor eine vergleichbare Studie, die jedoch auf eine andere Gruppe zielte: »Why not find out about the waitress? […] Why not be a waitress?« (Frances R. Donovan, The Woman Who Waits, Boston: Gorham 1920, 11).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

dokumentiert.[27] Ihre Studie gliedert sich in 21 Kapitel, das Thema »Romance and Marriage« findet sich hier in Kapitel »XVI«.[28] Davor kommen andere Themen: »XV. Recreation«, »XIV. A Week-End with Klara«, »IX. Handbags«. Noch davor: »VIII. Quitting the Job«, »VII. Inventory«, »III. Training In«, und, wie gesagt, »II. Getting the Job«. Es ist eine Vielzahl von Fragen, die eine Verkäuferin beschäftigen.

Donovans Perspektive einer Verkäuferin-für-zwei-Monate spiegelt sich dann auch in ihrer Darstellung der Situation der Paarbildung und deren Veränderung durch die zunehmende Berufstätigkeit von Frauen.[29] Wie in *Kitty Foyle* gehört dazu auch hier die große Stadt. Anders als die Verkäuferinnen aus dem Fahrstuhl erscheinen die von Donovan beobachteten Frauen jedoch wählerischer. »[T]he working-girl must look out for herself. […] The conventional idea that a lady must wait to be introduced […] is not workable in a larger city. […] [T]he saleswoman meets men, plenty of them, but as to how she meets them, that is her business. She follows her own inclination and judgement; her experience in the store teaches her to be a quick and keen judge of human nature«.[30] Die berufstätige Frau hat Donavan zufolge Handlungsmacht in der Paarbildung gewonnen. Und dieser Umstand geht damit einher, dass die Aufnahme und Pflege von Paarkontakten jenseits des Elternhauses und an einer Reihe von Orten stattfindet.[31]

In *The Saleslady* findet sich auch die Bezeichnung »working-girl« häufiger.[32] Donavan wählt sie als eine übergreifende Bezeichnung, etwa wenn sie die auch für andere junge berufstätige Frauen charakteristische Wohnsituation thematisiert,[33] oder wenn es um den eigenen Einkaufsbummel geht, wenn also sie und

27 Vgl. Donovan, The Saleslady, 1 bzw. 3.

28 Das 21. Kapitel ist mit »Dinner with the Élite« überschrieben und behandelt einen gemeinsamen Abend mit äußerst erfolgreichen *salesladies*. Eine von ihnen wird von einer Kollegin als »a freak« charakterisiert, »[b]ecause she has had a wonderful success and yet wants to give up the store to get married and have children« (Donovan, The Saleslady, 227). Am Ende aber zieht auch Donovan ein ambivalentes Resümee: »I should say that these three girls typify the triumph and the tragedy of a career for a woman. It seems to be true that those who go far have no time and no energy for love and marriage« (ebd., 241).

29 Die Themen Affären mit Vorgesetzten und sexuelle Belästigung sucht man in Donovans Studie vergeblich. Das mag auch auf den Umstand zurückzuführen sein, dass sie in einem Kaufhaus für Damenbekleidung mit überwiegend weiblichen Vorgesetzten gearbeitet hat.

30 Donovan, The Saleslady, 165f.

31 In LIFE erscheinen die Aussichten etwas düsterer: »Living in a city full of men, bumping into them on the crowded streets, mashed up against them in subways and elevators, she still yearns to know them and is lucky, if she can get herself a few dates.« (»White Collar Girl. Research notes«, 83).

32 Vgl. zu einer Geschichte der Bezeichnung ›Working Girl‹: Heide Volkening, »Working Girl – eine Einleitung«, in: Biebl/Mund/dies. (Hg.), Working Girls (2007), 7-22.

33 Vgl. Donovan, The Saleslady, 110 u. 170.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ihre Kolleginnen nicht unmittelbar durch ihren Arbeitsplatz definiert sind, obwohl sie sich gerade in einem Kaufhaus befinden.[34]

Während die Kennzeichnung ›Working Girl‹ über die Art der Arbeit nicht viel Auskunft gibt, spezifiziert sie sich anhand der Attribute Alter und Geschlecht. Und die Beziehung zwischen ›Working‹ und ›Girl‹ definiert sich durch die gleichzeitige Relevanz unterschiedlicher sozialer Räume. Das ›Working Girl‹ wird verstanden als jemand, »that goes out to earn a living rather than stay at home«.[35]

Die Konnotation einer jungen Frau in der Öffentlichkeit tritt deutlicher hervor, sobald das räumliche Attribut zum Adjektiv wird. Draußen wird die junge Frau zu einer öffentlichen Frau. Entsprechend übersetzt sich die parallele Raumkonstruktion in eine Verhaltensanforderung – »being a ›working girl‹ means understanding economics in sexual as well as business terms« – ,[36] die sich gegen Ende der 60er Jahre mit der sogenannten ›sexuellen Revolution‹ auch unumwunden sprachlich niederschlägt. Nicht nur tritt dann eine zweite Bedeutung der Bezeichnung hinzu, die sich in Selbst- wie in Fremdbeschreibungen auf eine hauptberufliche Sexarbeiterin bezieht,[37] auch in Rekrutierungsfilmen, die angehende Telefonistinnen adressieren, erhält die Sexualisierung der Arbeit mit den Kunden einen zentralen und positiv konnotierten Stellenwert.[38]

Die Bezeichnung ›Working Girl‹ hat zwei Vorteile, die sie für die folgende Untersuchung als Kategorie empfehlen.[39] Zum einen eignet sie sich als übergreifender Begriff, der nicht auf bestimmte Berufssparten beschränkt ist und gleichzeitig die Nachrangigkeit der jeweiligen Arbeit für die Einschätzung dieser Gruppe von Berufstätigen beschreiben kann.[40] Trotz ihrer Allgemeinheit referiert die Bezeichnung nicht zuletzt auf die spezielle räumliche Struktur, in der die Berufstätigkeit wahrgenommen wird.

Zwar besitzt ›Working Girl‹ eine diskriminierende Dimension, indem die Qualität der Arbeitsleistung qua Alter und Geschlecht angezweifelt wird. Doch

---

34 Vgl. ebd., 150 u. 96.

35 The Oxford English Dictionary. Second Edition, Oxford: Clarendon 1989, XX (Wav–Zyxt), 551.

36 So charakterisert Judith Mayne die Gruppe von Berufstätigen in Dorothy Arzners Film *Working Girls* (US 1931); vgl. Mayne, Directed by Dorothy Arzner, Indianapolis 1994, 101. Zur Analyse des Vorspanns des Films, vgl. Verena Mund, »Arbeitstitel«, in: A. Böhnke/R. Hüser/G. Stanitzek (Hg.), Das Buch zum Vorspann. »The Title Is a Shot«, Berlin: Vorwerk 8 2006, 42-54, hier: 43-47.

37 Vgl. hierzu Heide Volkening, »Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur«, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld: transcript 2005, 136-151, hier: 141.

38 Vgl. hierzu Kap. 2.

39 Anders etwa das ›Ladenmädchen‹, das zwar auch in einem allgemeinen Sinne gebraucht wird, aber dennoch einen konkreten Arbeitsplatz expliziert.

40 Vgl. Mund, »Arbeitstitel«, 54. Das ist ähnlich wie mit dem Arbeitsbezug der Sticknadel im Film *Kitty Foyle*, die nicht für die Stickerei verwendet wird, sondern als Bild.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eben deshalb taugt der Begriff auch dazu, die Fortdauer seiner Bedingungen deutlich zu machen. Schon deswegen kann es nicht darum gehen, die Bezeichnung zu vermeiden. Andererseits führt eine prinzipielle Verwendung leicht dazu, dass sich in dem Begriff der sichtbare Abdruck seiner Bedingungen abschleift. Es empfiehlt sich deshalb, ihn vor allem dort zu gebrauchen, wo dessen Bedingungen besonders akzentuiert werden sollen.[41]

Das in *Kitty Foyle* bevorzugte *white collar girl* grenzt sich sozial vom *blue collar* ab, während das Working Girl begriffsgeschichtlich bis zur jungen Fabrikarbeiterin im 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann.[42] Die Farbe impliziert zudem eine moralische Wertschätzung, die sich am Ende des Films in der Entscheidung der Titelheldin gegen die große Liebe und für die Vernunftheirat, noch dazu mit einem Arzt, manifestiert. Im Film fungiert die Farbe weiß darüber hinaus als das unmarkierte Signifikat rassistischer Abgrenzung. Auf den Verlust ihres Arbeitsplatzes reagiert Foyle knapp: »I can find myself a job«, und begründet sogleich ihre Zuversicht: »I am white, free and twenty-one!«[43] So sehr diese damals gängige Redensart verblüfft,[44] so schnell ist sie vergessen, sobald der Film in seiner weißen Exklusivität weiterläuft.[45] Die Lunchtheke, an die die Kitty-Darstellerin in LIFE gesetzt wird, um zu zeigen, dass sie sich in New York behaupten kann, ist in ähnlicher Weise Teil des Vergessens.[46] Wenn Kitty an und von diesem Ort ins Bild gesetzt wird, werden zugleich alle, die nicht hier sitzen, in den Hintergrund und aus dem Licht genommen. Im dritten Kapitel wird argumentiert werden, dass die Struktur und Gestalt dieses Ortes dazu beiträgt, vergessen zu machen, wer hier

41 Eine andere sprachpolitische Strategie wäre es, die Bezeichnung in ihrer moralischen Wertung zu verschieben. So erklärt Stephanie Rothman zu ihrer Titelwahl von *The Working Girls* (US 1974): »It was an intentionally demeaning or belittling term, which indicated working women are not adults and they should not be taken as seriously as men. No one spoke of ›working boys‹. This was yet another reason why I chose ›The Working Girls‹ for the title: to show that though society might not take them seriously, they were serious about themselves« (Email von Rothman an V.M., 15.03.2002).

42 Volkening, Working Girl – eine Einleitung, 9.

43 Kitty Foyle (1940), [0:48:39]. Auch Fritz Giese stellt in seinen Beobachtungen des amerikanischen Girls fest, dass das »Selbstbewußtsein« dieser »weißen Frau« auf der Unterscheidung vom »Neger« beruht und begeistert sich für dieses rassistisch strukturierte »Bild der schönen, schlanken, blonden Frau«; vgl. Fritz Giese, Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl, München: Delphin 1925, 65f. bzw. 39.

44 Vgl. Andrew Heisel, »The Rise and Fall of an All-American Catchphrase: ›Free, White, and 21‹«, in: Jezebel, 10.9.2015, http://pictorial.jezebel.com/the-rise-and-fall-of-an-all-american-catchphrase-free-1729621311 [12.4.2017].

45 Vgl. hierzu: Rogers-Carpenter, »Re-Envisioning 1930s Working Women«.

46 »White Collar Girl. Research notes«, 81.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nicht und auch trotz Berufstätigkeit nicht sitzt: wer hier gerade nicht »shoulder to shoulder« mit Kitty Foyle essen darf.[47]

Erst nach Kriegsende hat *Kitty Foyle* auch in Deutschland Premiere. 1947 läuft der Film unter dem Titel *Fräulein Kitty* in den Kinos und wird zuvor mit einer frühzeitig von den Alliierten lancierten Kampagne beworben. In den Werberatschlägen des »Film Section Publicity Departments« im »Office of Military Government for the Land Greater Hesse/Information Control Branch« wird versucht, möglichen Verständigungsschwierigkeiten aufgrund kultureller Unterschiede vorzugreifen. So wird etwa die italienisch geprägte, illegale Gaststätte während des Alkoholverbots in New York mit den »Apfelweinkneipen Sachsenhausens« verglichen und als »Bauernschenke« beschrieben, in der ein »Bar-Orchester« spielt.[48] Die Bauernschenke ächzt gehörig, wenn sie als verbotenes Speakeasy eingepasst werden soll,[49] die Kenntnis des Kulturimports Bar hingegen wird selbstverständlich und zurecht vorausgesetzt.[50] Auch die Einordnung der Titelheldin geht leicht und ohne Verrenkung von der Hand: »Bürofräulein« kennt man auch in Deutschland.[51] Die Filmpost, eine von der gleichlautenden »G.m.b.H.« und ebenfalls in Frankfurt herausgegebene Werbebroschüre, greift die Bezeichnung mit einer leichten Verschiebung auf: »Tippfräulein« sagt man hier und fügt damit eine Diskreditierung der Tätigkeit hinzu.[52] Das ›Tippfräulein‹ trifft sich in dieser Hinsicht mit dem Working Girl. In Deutschland kennen Film, Volksmund und Feuilleton eine Vielzahl ähnlicher Benennungen, sei es das ›Ladenmädchen‹ oder das ›Fräulein vom Amt‹. Auch die dazugehörige (umständliche) Struktur kann man ohne Umschweife entfalten: Die Film-Bühne, ein in München erscheinendes Konkurrenzblatt der Filmpost, stellt die Hauptfigur als »junges modernes Mädchen« vor, »das mit beiden Beinen im Berufsleben steht«, nicht ohne sofort hinzuzufügen, dass »in dem Kosmetiksalon ›Delphine‹ […] eine Handvoll junger Mädchen dem einsamen Feierabend mit gemischten Gefühlen entgegen[sieht].«[53]

Die Berufstätigkeit von Frauen ist kein Phänomen, das originär aus den USA nach Europa eingeführt worden wäre, allerdings werden die Imaginationen von

47 Vgl. hierzu Kap. 3.3.

48 Headquarters/Office of Military Government for the Land Greater Hesse/Information Control Branch/Film Section Publicity Department, »Kitty Foyle« (Fräulein Kitty), [Typoskript] (Frankfurt a.M., August 1946), 6 [DFF]; Dank an Kerim Dogruel.

49 Auch LIFE benutzt die umgangssprachliche Bezeichnung ›Speakeasy‹ für Gionos Gaststätte im Film; vgl. »White Collar Girl. Research notes«, 86.

50 Vgl. zu Speakeasies und zur Bar als Kulturimport in Deutschland Kap. 3.2.

51 Foyle arbeitet im Roman, im Film und auch bei LIFE sowohl als Sekretärin als auch als Verkäuferin und schließlich als Filialleiterin.

52 »Fräulein Kitty«, Filmpost, 2/50, o.J., o.S. [DFF].

53 »Fräulein Kitty (Kitty Foyle)«, Film-Bühne, 2/33, o.J., o.S. [DFF].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Working Girls im Austausch mit der US-amerikanischen Kulturhegemonie auch in Deutschland geprägt. Während in den 1920er Jahren das Girl und der Flapper in aller Munde ist,[54] werden jedoch ab den frühen 30ern wieder eher deutsche Bezeichnungen bevorzugt.[55] Auch eine Frau, die nicht im Büro arbeitet, wird dann zur »Stenotypistin oder so etwas«.[56] So oder so, man kennt den berufstätigen Typ, der weniger durch seine Arbeit als durch anderes charakterisiert ist.

Auch handelt es sich bei dem kulturellen Austausch um keine Einbahnstraße. Den massiven internationalen Einfluss Hollywoods unbenommen, schon in den 1920er Jahren bezieht man dort seine Stoffe wie auch seine Filmschaffenden nicht allein aus den USA. Und daraus resultieren dann auch dort kulturelle Übersetzungsprobleme, etwa wenn in der Verfilmung von Vicki Baums Roman *Menschen im Hotel* eine Szene vom Tisch an die Theke verlegt wird.[57] Aufgrund der beobachtbaren wechselseitigen kulturellen Beeinflussungen kann es nicht darum gehen, nationale Unterschiede auf nationaler Ebene vorauszusetzen, sondern sie dort, wo sie auftauchen, herauszuarbeiten.

LIFEs eingangs erwähnte »White Collar Girl«-Story wird ein Erfolg. Sie gefällt auch dem RKO-Filmstudio so gut, dass man sich zum Kinostart im Dezember 1940 für eine Neuauflage zusammentut: »LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«.[58] Auf der ersten Seite und an eben der Stelle, wo in dem ersten Artikel die berufstätige Kitty noch an ihrer Lunchtheke saß, ist nun ein Foto von Regisseur Sam Wood platziert, das ihn bei der Arbeit am Schreibtisch zeigt: Er studiert die betreffende Ausgabe von LIFE und findet Anregungen für seine eigenen Filmaufnahmen. Ab der nächsten Seite wird das Ergebnis anhand vergleichender Fotos präsentiert: oben »LIFE«, unten »MOVIE«. Oben sitzt LIFE-Kitty an der schon bekannten Lunchtheke, darunter Film-Kitty. Dazwischen setzt LIFE eine Bildlegende, die auch der eigenen Darstellerin Anerkennung zollt: »*White Collar Girl* who acted LIFE's Kitty Foyle is Carol Lorell, a New York model who comes from Philadelphia [– wie Foyle im Roman –; V.M.], once lived in a hotel

54 Vgl. zum Vergleich von ›Girl‹ und ›Flapper‹ im Hinblick auf Deutschland: Ilke Vehling, »›Schreibe wie du hörst‹. Die Redeschrift der Neuen Frau in *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 77-100, hier: 77-81.

55 Das ist bei der ›Bar‹ anders, die sich z.B. als ›Kartoffelpufferbar‹ integriert (vgl. Kap. 1). Zum Verschwinden des ›Girls‹ in den dreißiger Jahren vgl. Heide Volkening, »›Tempo rosa-lia‹. Irmagrd Keuns poetische Prosa«, in: E. Eßlinger/dies./C. Zumbusch (Hg.), Die Farben der Prosa, Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2016, 281-301, hier: 289.

56 »*Unter den Brücken*. Deutsche Filmsensation in Locarno«, Badener Tageblatt, 4.1.1947 [AK, Käutner 2404]; vgl. hierzu Kap. 1.

57 Vgl. Kap. 3.2.

58 »Kitty Foyle. LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«, in: LIFE, 9/24 (9.12.1940), 87-90, hier: 87.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

**White Collar Girl** who acted LIFE's Kitty Foyle is Carol Lorell, a New York model who comes from Philadelphia, once lived in a hotel for women. Note how she resembles Ginger Rogers (*below*), who acts Kitty Foyle for RKO. Director Wood writes: "First we had to find a Kitty Foyle. 'A sassy mick' — 'a sharecropper in the Dust Bowl of American business' — who lives, loves and works just like several million of her White Collar clan. I think you'll agree that Ginger Rogers and Kitty Foyle are the same. Fashion Designer Renie's costumes for Ginger might well be within a W.C.G.'s budget. Neat but not gaudy, as you suggested."

*Abb. 1: [White Collar Girl – Life/Movie], »Kitty Foyle. LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«, in: LIFE, 9/24 (9.12.1940), 87-90, hier: 90.*

for women.«[59] Lorell wird hier gleich in doppelter Hinsicht zum Working Girl. Zum einen schlüpft sie in die Rolle eines Working Girls, wird LIFEs *white collar girl*. Zum anderen wird ihr eigener Beitrag zu dieser Bildproduktion auf ihre Zugehörigkeit zu eben der Kategorie, die sie darstellen soll, reduziert. Auch ihr ›Working‹ wird auf ihr Girl-Sein zurückgeführt. Lorell »once lived in a hotel for women«, ganz so wie Working Girls in einem *Club de femmes* oder in der Pension von Fräulein Schott wohnen.[60] Das Verschwinden ihrer Arbeit als Modell hinter der Einsortierung in die räumliche Übergangsstruktur der Working Girls entspricht dabei der Reduzierung auf das Bild, an deren Herstellung sie arbeitet.

Lorell macht ihre Arbeit gut. Angesichts von LIFEs Vorgabe einer Theke in einem »quick eats joint« drückt ihr angestrengtes Saugen am Strohhalm mit dem abgebissenen Sandwich in der anderen Hand ihren Stress in der kurzen Mittagspause aus.[61] Ihr extrem zur Seite gewendeter und dabei fokussierender Blick ins Bildaußen suggeriert zudem einen Ort, der ebenfalls durch eine solche Hektik gekennzeichnet ist: ein volles Schnellrestaurant zur Mittagszeit. Lorells Agieren beschreibt nicht nur ihre eigene Rolle, sie erzeugt in dieser Fotografie auch erst den

59 Ebd., 88.

60 Vgl. Club de femmes (F 1937, R.: Jacques Deval) sowie Die Privatsekretärin (BRD 1953, R.: Paul Martin). In *Die Privatsekretärin* ist Fräulein Schott die Inhaberin einer Pension, die ausschließlich Frauen aufnimmt, so wie das Hotel Pocahontas in Morleys Roman.

61 »Kitty Foyle. LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«, 87.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

(unsichtbaren) Ort, an dem man sie platziert hat. Der Star Ginger Rogers kann demgegenüber weder einen Gebrauch des Strohhalms glaubhaft machen, noch strahlt ihr leicht nach oben gerichteter Blick irgendeine Unruhe aus, eher schon Versunkenheit. Von einem Ort großstädtischer Mittagshektik ist hier keine Spur.

LIFEs Vergleich zwischen Lorell und Rogers lässt all diese Aspekte unberücksichtigt. Sicherlich lobt man die eigene Angestellte, doch mit etwas anderem im Blick: »Note how she resembles Ginger Rogers (*below*)«.[62] Im Vergleich mit dem Star, der sich an der Pose erst nach und in Anlehnung an Lorells Darstellung versucht, gerät ihr eigenes Agieren nur mehr zur Ähnlichkeit in der äußeren Erscheinung.

Ob als Modell oder in einem anderem Beruf: Ein Working Girl ist nicht, was es tut, sondern das, was es ist. Auf diese Weise reiht sich auch diese Figur trotz ihres aktiven Berufsleben ein in »[d]ie Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen[, die] ebenso materialreich [ist], wie die Geschichte der realen Frauen arm an Fakten«.[63] Auch wenn Frauen als Berufstätige und unmittelbare Teilhaberinnen an der Arbeitsgesellschaft auftreten, verschwindet die Wirkungsmacht ihres Handelns hinter den Bildern, auf die sie reduziert werden. Wie sich im Fall von Lorell und LIFE bereits andeutet, erscheinen Frauen sogar in Darstellungen, die sie bei ihrer Arbeit selbst zeigen, eher als Verkörperungen von Weiblichkeitsimaginationen, denn als Personen, deren Tun Ergebnisse oder Veränderungen erzielen. Das hängt nicht zuletzt mit dem Begriff ›Arbeit‹ zusammen, dem, wie er in den 20er und 30er Jahren prägend und darüber hinaus einflussreich ist, eine Geschlechterdifferenz bereits eingeschrieben ist. »Solange das Denkmodell ›Arbeit‹ das Leben in die Sphären der Leistung und des Arbeitsfremden aufspaltet« und »das ›Weibliche‹ mit dem ›Arbeitsfremden‹ verschmilzt«,[64] kann es nicht verwundern, dass die Arbeitskraft von Frauen nicht ihnen selbst zugerechnet wird. So war es im Fall der Telefonistinnen nicht unüblich, sie als Bestandteil der maschinellen Apparatur ihres Arbeitsplatzes darzustellen und ihnen auf diese Weise den Status von Akteurinnen abzusprechen.[65] An den Schaltwänden großer Telefonzentralen sowieso fungieren sie in langen Reihen als ornamentale Zeugnisse technischer Pracht.

---

62 Ebd., 88.

63 Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, 11; vgl. auch Barbara Johnson, »Women and Allegory«, in: dies., The Wake of Deconstruction, Oxford/Cambridge (US): Blackwell 1994, 52-75.

64 Helmut Lethen, »Schreibkräfte im Männerhorizont«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 42-54, hier: 54.

65 Vgl. hierzu Kap. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Im Folgenden werde ich mich insofern am Verfahren von LIFE orientieren, als auch hier die »habits and habitats« des Working Girls als Auswahlkriterium dienen sollen.[66] Es werden Orte betrachtet, die zur Topografie der Working Girls gehören: Brücken, die Teil des Arbeitsweges sind, Telefonzentralen, die einen Arbeitsplatz am Switchboard bereitstellen, und Bar- oder Lunchtheken, die in der Mittagspause oder nach Dienstschluss, also in arbeitsferner aber arbeitsbezogener Zeit aufgesucht werden. Es handelt sich so gesehen um Orte, die den Alltag eines Working Girls prägen und an denen es nicht zufällig auftaucht.

Aus den Orten ergibt sich dann auch ein Reservoir von Bedingungen architektonischer, funktionaler und medialer Art, in die die Figur eingepasst wird. Dabei kann es durchaus zu Reibungen und Passungsproblemen kommen, und zwar vor allem dann, wenn das Working Girl hier in der Tat einen »comparatively newcomer« darstellt, wofür die Bartheke ein gutes Beispiel ist.

Die drei Orte Brücke, Switchboard und Theke sind nicht nur Zeichen von Mobilität und großstädtischer Verdichtung. Es sind alles Orte der Teilhabe wie des Überblicks. Man sitzt oder steht erhöht oder hat die gesamte Stadt qua topografischer Abbildung des Telefonnetzes auf dem Switchboard vor Augen. Als Orte der Überschneidung zweier Räume bieten sie die Möglichkeit, weitere Räume zu erfahren als den unmittelbaren. Gleichwohl sind sie alle mit einer physischen Barriere ausgestattet, die beide Räume trennt. Im Fall der Schaltwand wie der Theke wird die Wahrnehmung dabei auch medial vermittelt, einmal telefonisch, das andere mal durch den Barspiegel. Indem die Orte ihnen Überblick gewähren, exponieren sie die Frauen; am Switchboard erfolgt die Ausstellung akustisch.

Es fällt auf, dass die Barrieren in Darstellungen von allen drei Orten, der Schaltwand eingeschlossen, wiederholt als metaphorische Referenzen von Bildhaftigkeit fungieren. Allerdings bietet die Ausrichtung aller drei Barrieren es an bzw. gibt es sogar vor, sich mit dem Rücken gegenüber dem hiesigen Raum und damit auch gegenüber der Darstellungsperspektive zu positionieren. Die Frauen sitzen oder stehen dann buchstäblich vor Ort und einer Portraitierung zuwider. Man könnte auch sagen: Die Rückenansicht gegenüber dem Betrachterblick beschreibt, dass sie keine Zeit für so etwas haben, dass sie ganz bei der Sache, einer anderen Sache, sind. Sei es ihre Arbeit, ihre Träume, oder das, was sie sonst so interessiert, ein Football-Spiel etwa.

Die drei Orte Brücke, Switchboard und Theke bieten in dieser Weise eine Reihe von Aspekten, die sich für eine Verbildlichung anbieten, aber auch dafür, diesen Prozess der Bildwerdung aufzubrechen, in jedem Fall ihn zu beobachten.

Die vorliegende Arbeit greift auf Material aus unterschiedlichen Medien und diverser Gattungen zu. Wie sich bisher schon zeigte, wird es nicht nur um Romane, sondern auch um Marketing-Texte gehen, um Memos wie Autobiografien,

66 »White Collar Girl. Research notes«, 86.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

aber auch um wissenschaftliche Texte. Untersucht werden Spielfilme, aber unter Umständen nur deren Vorspänne oder Trailer, und ebenso Rekrutierungs- und Ausbildungsfilme, selbst Filmmaterial, das lange Zeit unveröffentlicht war. Auch werden Pressefotos und künstlerische Fotografien, Gemälde und Buchillustrationen analysiert. Vor dem Hintergrund sich wechselseitig aufeinander beziehender Analysen von Texten wie Bildern wie Bewegtbildern werden die ausgewählten Orte und die Frauen dort betrachtet.

Im ersten Kapitel wird Helmut Käutners *Unter den Brücken* aus dem Jahr 1945, der bislang vor allem als ein Film über zwei Flussschiffer galt, als Working Girl-Film verstanden. Die im Kontext einer großstädtischen Moderne ungewöhnliche Wahrnehmungsperspektive der Flussschiffer wird genutzt, um nach jener des Working Girls zu fragen. Leitend dabei sind die Blicke von der und auf die Brücke wie auch die rahmende Wirkung des Brückengeländers einerseits und des Brückenbogens andererseits.

Vicky Baums Roman *Menschen im Hotel* und dessen filmische Adaptionen positionieren das Working Girl nicht nur präzise ins Schnittfeld kultureller Transfers, sondern zeigen an dieser Stelle auch die Probleme der Adaption von einem Medium ins andere. Das zweite Kapitel wird zeigen, wie Vicki Baum auf dieses Problem in einem Moment von Trance, von einer Selbstentrückung aus dem Hier reagiert und dabei die Lösung in Form eines dritten Mediums ersinnt. So entsteht im Theaterstück wie im Film jeweils auf unterschiedliche Weise mit der Telefonzentrale ein Raum als Interface, der es erst ermöglicht, Schauplätze zu reduzieren und Geschehen zu verdichten: eben weil dieser in der Lage ist, andere Orte an- und aufzurufen. Es bedarf keiner weiteren Plausibilisierung als das Umstöpseln eines Steckers, um vom Buchhalter zur Ballerina zu wechseln. Darauf aufbauend verfolgt das Kapitel Telefonzentralen in Spiel- wie Dokumentarfilmen, wie sich Verschränkungen des Dargestellten mit dem darzustellenden Medium ergeben und sich dabei auf die Darstellung des Ortes und des vor Ort arbeitenden Working Girls auswirken. Aber auch wie sich der Unterschied zwischen einer spezifisch berufstätigen Frau zu einer aushelfenden Frau in der Darstellung der derselben Örtlichkeit niederschlägt.

Das dritte Kapitel wählt mit der Theke einen Ort, der in Deutschland erst durch den Kulturimport der Bartheke zu einem attraktiven Ort der Freizeitgestaltung wird. Zunächst wird allerdings unter Vernachlässigung nationaler Spezifika das ästhetische Potential der Theke, das meint die Möglichkeiten der Raumbeschreibung und der Reflexion von Bildhaftigkeit, in drei medial verschiedenen Darstellungen untersucht. Ausgehend von dieser gender- und medienkritischen Analyse, wird dann in den folgenden Unterkapiteln nicht nach dem Working Girl hinter der Theke geschaut, also nicht danach wie es bei der Arbeit dargestellt wird, sondern es werden Frauen vor der Theke betrachtet: als Gäste. Also in Situationen, in denen ihre Berufstätigkeit vorausgesetzt wird, wofür sich dieser Ort, der in in-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

dustralisierten Arbeitsgesellschaften erst hervorgebracht wird, besonders eignet. In einem zweiten Schritt wird die Geschichte und soziale Bedeutung der Theke behandelt. Das laterale Sitzen, die erhöhte Anordnung sowie die Rückenwendung, die den Ort Theke prägen, perspektivieren eine kulturgeschichtliche Skizze der Bar und ihrer Einführung in Deutschland. Die nicht importierte Lunchtheke wird ebenfalls auf diese Weise beleuchtet. Anders als bei der Bartheke, an der als einem männlichen Ort der Zugang für ein Working Girl deutlich reguliert ist, findet es sich an der Lunchtheke regelmäßig ein und wird hier, sofern es sich um eine weiße Frau handelt, als Teilhabende beschrieben, wie LIFEs ›Photographic Essay‹ das auch bereits zeigte. Im letzten Unterkapitel steht dann die Symbolik der Theke in politischen Auseinandersetzungen, insbesondere in der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und der zweiten amerikanischen Frauenbewegung im Zentrum.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# 1. *Unter den Brücken* und die Frauen darauf

Bevor Anna Altmann auf der nächtlichen Brücke erscheint, ist einiges geschehen. Es ist nicht die erste Brücke, auf der sie steht. Selbst auf der Glienicker Brücke war sie schon, erzählt der Film später. Das war am Wochenende, und sie schaute von hier auf die Liebespaare in den Ruderbooten. Werktags ist sie an der Jannowitzbrücke, wo sie in der Kartoffelpufferbar arbeitet. Dann ist da noch die verträumte, fast unheimliche Brücke im Tiergarten, oder auch die am Bahnhof Friedrichstraße. Die Brücken in *Unter den Brücken* mobilisieren eine Reihe von Kontexten. Doch wenn Anna nach gut siebzehn Minuten zum ersten Mal von den Flussschiffern entdeckt wird, ist nur eines klar: »Du, ick gloob, die will springen«.[67] Der Ablauf ist bereits vorgezeichnet, Großstadtgeschichten erzählen schon länger davon. Es passiert in Serie. Dann und wann ist es zu viel, und dann wird eine Frau auf die Brücke gestellt: »[…] Zeitungsverkauf auf den Straßen. In einem Vergnügungspark. Schaufensterauslagen eines Schuh- und Juweliergeschäftes, dazwischengeschnitten arme Frauen, die auf der Straße Ware anbieten. (Gestellte Aufnahme:) eine Selbstmörderin springt von einer Brücke ins Wasser, Menschenauflauf auf der Brücke. Kurze Montagen von Modeschauen, Tieren, Verkehr. […]«[68] *In Berlin – die Sinfonie der Großstadt* fällt diese Brückenszene aus dem Rahmen und reiht sich dennoch ein.[69] Ein kurzer Wechsel vom dokumentarisierenden zum fiktionalisierenden Modus: Dramatisches, das wirklich (inszeniert) ist und dessen Erzählung in dieser Verschränkung einen Bedarf an Erklärung und Bewertung provoziert. »[S]o jung, so lieblich… Wie konnte sie, wie wagte sie…«.[70] Daraus lässt sich ein ganzer Film machen. »Die Fabel: Trude Schneider ist Verkäuferin […] und lernt

67 Unter den Brücken (D 1945, R.: Helmut Käutner), [0:17:50].

68 »Berlin, die Sinfonie einer Großstadt« [Eintrag], filmarchives online, www.filmarchives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=1ea6465fbe0415f91ccc703e6a5eded7&content_tab=deu [20.2.2017].

69 Berlin – die Sinfonie der Großstadt (D 1927, R.: Walter Ruttmann).

70 Illustrierter Film-Kurier, Nr. 1995, 1933 [Rezension zu Sonnenstrahl (A 1933; R.: Paul Fejos)], zit.n. Peter Nau, »Paul Fejos. Filmregisseur, Abenteurer, Anthropologe«, Filmkritik, 272 (1979), 335-365, hier: 353.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eines Tages Paul Töpfer kennen und lieben. Als die Mutter sie aus dem Haus weist, […] irrt [sie] verzweifelt den ganzen Tag in der Stadt umher, will schließlich in den Kanal springen und wird von Heinz Röllner gerettet.«[71] So wie die ›junge, liebliche‹ Anna Berger in *Sonnenstrahl*.[72] Bisweilen bleibt der Retter aus, dann kann es durchaus sarkastisch werden: »[E]inmal sah ich eine im Kanal schwimmen, und eine andere sagte: ›Die ist fein heraus!‹ und ging weiter.«[73] Immer weiter. Städtische Gewässer sind voll davon.

Auf der Brücke steht Anna Altmann aber weder kurz vorm Happy End, noch am Anfang von Helmut Käutners Film. Als sie auftritt, läuft der Film bereits eine ganze Zeit lang. Die braucht er, um den Blick der Flussschiffer auf die Welt als einen zu den Frauen oben auf den Brücken zu profilieren. Im Unterschied zu ihnen wird Anna ohne Vorgeschichte eingeführt. Auch später gibt der Film keine Hinweise, warum die junge Frau nach Berlin gezogen ist. Eine Großstadtsehnsucht scheint am Beginn ihrer Reise gestanden zu haben. Das ›Wissen‹ darum beruht eher auf dem seit den späten 1920er Jahren klassischen Topos vom einsamen Working Girl in der großen Stadt, einer Stadt, die durch einen beschleunigten Alltagsrhythmus, durch Masse, dichte Bebauung und Verkehr sowie scheinbar endlose Angebote von Kultur und Unterhaltung charakterisiert ist. Obwohl dieser Topos im Dritten Reich häufig negativ konnotiert wurde,[74] taucht er gleichwohl als Attraktion auch noch in Filmen der 40er Jahre auf.[75] Nachts, der Zeit der Zerstreuung, allein, d.h. ohne Familienanbindung, und auf den Straßen (der Großstadt) wird Anna Altmann zum Working Girl. In Deutschland kennt man diese Figur auch als »Ladenmädchen«,[76] oder etwas förmlicher – wenn auch bei gleichblei-

71 Peterhans Otto, »Die Kleine aus der Konfektion«, in: Der Film, 8.3.1925, 41 [DFF]. Der Film *Die Kleine aus der Konfektion* (1924) ist eine Adaption von Josef Wiener-Braunsbergs Roman *Das Warenhausmädchen. Roman aus dem Berlin der Gegenwart* aus dem Jahr 1922.

72 Sonnenstrahl (1933).

73 Carl Zuckmayer, »Die Berlinerin« [1929], in: Herbert Günther (Hg.), Hier schreibt Berlin, Berlin: Fannei & Walz 1989, 95.

74 Vgl. z.B. Die Reise nach Tilsit (D 1939, R.: Veit Harlan) und Die Goldene Stadt (D 1942, R.: Veit Harlan).

75 Vgl. Schulte-Sasse »Retrieving the City as *Heimat*«, 167; entsprechend zu *Großstadtmelodie* (D 1943, R.: Wolfgang Liebeneiner); vgl. Eva Warth, »Hure Babylon vs. Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film«, in: Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung, Marburg: Schüren 1999, 97-111, hier: 108-111.

76 Vgl. Siegfried Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino] [1927], in: ders., Werke, Bd. 6.1 (Kleine Schriften zum Film. 1921-1927), hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 308-322. Die Artikelserie »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« erschien zuerst in der Frankfurter Zeitung (11.-19.3.1927) und danach als Sonderdruck unter anderem Titel; vgl. Witte, »Nachwort«, in: Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 335-347.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

bend paternalisierendem Ton – : »Mädchen im Beruf«.[77] Aus dem Alleinsein in der großen Stadt wird eine Priorität der Paarbildung abgeleitet und die Berufstätigkeit als eine vorübergehende perspektiviert. Die Stenotypistinnen werden in die erste Reihe gestellt. »Nicht nur die«, aber vor allem die »Stenotypistinnen fassen den Beruf als Übergangszustand auf und drängen zur Ehe«, charakterisiert Siegfried Kracauer ein Phänomen, das auch »in Frankreich nicht viel anders ist«.[78] Mit einer solchen Einschätzung korrespondiert dann auch eine Abwertung der beruflichen Tätigkeit: »[N]ennen wir's mal beim richtigen Namen[:] […] Tippmädel«.[79]

Zeitgenössische Rezensionen und Presseberichte zu *Unter den den Brücken* schließen hier an und ordnen Anna Altmann als Working Girl ein. Kartoffelpufferbar hin oder her, Anna wird als »Stenotypistin oder so etwas« sortiert.[80] Das Paradigma überzeugt aufgrund von Annas Beziehung zur Großstadt: Es gibt »Tage, an denen sich das Mädchen in der Großstadt ziemlich einsam fühlt.«[81] Vorgestellt wird sie als »sehnsüchtiges, liebes Mädchen aus der ›Kartoffelpufferbar‹«.[82] Der Topos großstädtischer Einsamkeit ist so dominant, dass er sogar auf ihren Arbeitsplatz abfärbt. Anna »ist so allein im großen Berlin. Allein hinter ihrer Pfanne, in der sie von acht bis sechs Kartoffelpuffer brät.«[83] Soweit geht der Film jedoch nicht. Zwar klagt Anna auch hier über ihre Einsamkeit, doch ihr Arbeitsplatz wird eher durch Geschäftigkeit und ein Team von Kolleginnen beschrieben.[84]

Diese als einsam imaginierten jungen Frauen, die durch ihre Berufstätigkeit in großstädtischer Umgebung zu Träumen vom großen Leben mit großer Liebe verleitet werden, gerinnen auch schon bei Kracauer schnell zu »Mädchen aus kleinen Städten, die in die Großstadt kommen«[85] – unbeschadet dessen, dass solche weiblichen Angestellten in der Großstadt statistisch gesehen, wie er ebenfalls anmerkt, zumeist bei ihren Eltern wohnen.[86] Aber die Vorstellung von einer aus der Provinz ohne Familie angereisten Frau unterstützt das Bild vom einsamen, jun-

77 Siegfried Kracauer, »Mädchen im Beruf« [1932], in: ders., Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932-1965), hg.v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 60-66.

78 Ebd., 62. »Eine treffende Schilderung dieser Nöte, die zudem zeigt, daß es in Frankreich nicht viel anders ist, entwirft Suzanne Normand in ihrem Buch: *Fünf Frauen auf einer Galeere*« (ebd.).

79 Christa Anita Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, Berlin: Sieben-Stäbl 1930, 53.

80 »*Unter den Brücken*. Deutsche Filmsensation in Locarno«, in: Badener Tageblatt, 4.1.1947 [AK, Käutner 2404].

81 »Eine *Großstadtmelodie* – von unten gesehen: Zehn Mark, die von der Brücke fielen. Helmut Käutner dreht für die Ufa *Unter den Brücken*…«, in: Film-Kurier, 23. 5.1944, 230 [DK].

82 Günther Geisler, »*Unter den Brücken* – ein Gipfel«, Sozialdemokrat, 25.3.1951 [DK].

83 »Über den Wassern des Üblichen«, in: Der Abend, 24.3.1951 [DK].

84 Vgl. Unter den Brücken (1945), [1:17:54] bzw. [1:18:52].

85 Kracauer, »Mädchen im Beruf«, 65.

86 Ebd., 63.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

gen Mädchen mit Sehnsüchten und dessen – zum Guten oder Schlechten – leichteren Zugänglichkeit.[87]

In Chicago ist das nicht anders: »Every morning paper records the misfortune of some young girl, who has come to the city in search for adventure. How many thousands are there whose stories we never learn?«[88] Selbst mehrere Dekaden später greift das Klischee in New York noch immer: »Everyday they come. They come from Oregon and Iowa, from Utah and Illinois […]‹Who are they? These women ignoring the fears of parents […]«?[89]

Auch für das deutsche ›Mädchen in der Großstadt‹ bleibt die Unterscheidung der Provinz nicht nur in den 1920er and frühen 30er Jahren relevant. Zu Kriegszeiten des Dritten Reiches ist dieser Zusammenhang weiterhin bekannt: »Woher ich das weiß? Ja, sehen Sie ich bin kein Hellseher, ich kenne nur viele solche Mädchen wie Sie, die alle aus irgendeiner Ecke unseres Vaterlandes nach Berlin kommen und hier Karriere machen wollen. Berlin ist voll davon.«[90] Kein Lamentieren hilft, laufend kommen neue dazu. Man kennt das seit Jahren: »Eines Morgens, im Frühjahr 1928, kommt ein junges Mädchen mit dem Leipziger Zug auf dem Anhalter-Bahnhof in Berlin an. Niemand erwartet sie. Niemand beachtet sie in dem Gewühl dieses Berliner Arbeitsmorgens«.[91] Eine andere: »Ich bin in Berlin. Seit ein paar Tagen. Mit einer Nachtfahrt und noch neunzig Mark übrig.«[92] Fortwährend kommen sie ›allein‹ in die große Stadt:[93] »vier junge Mädchen«, die in Berlin »auf

87 Vgl. Sabine Biebl, »Images of society. Identifying the ›working girl‹ as coding the public sphere«, in: TRANS: Revue de littérature générale et comparée 6 (2008), https://doi.org/10.4000/trans.294 [12.6.2017]. Für US-amerikanische und britische Romane der 1890-1930er Jahre, vgl. Lawrence Rainey, »Office politics. *Skyscraper* (1931) and *Skyscraper Souls* (1932)«, in: Critiqual Quarterly, 49/4 (2007), 71-88, hier: 71 u. 87, Anm. 4.

88 Donovan, The Woman Who Waits, 9.

89 New York World Telegram [1964], zit.n. Betsy Israel, Bachelor Girl. 100 Years of Breaking Rules – a Social History of Living Single, New York: Harper Perennial 2003, 215. Vgl. hierzu auch: Mund, »An der Theke", 105-107.

90 Großstadtmeldodie (1943), [0:22:22]. Vgl. auch: Das andere Ich (D 1941, R.: Wolfgang Liebeneiner).

91 Rudolf Braune, Das Mädchen an der Orga Privat. Ein kleiner Roman aus Berlin [1930], Frankfurt a.M.: glotzki 2002, 5.

92 Irmgard Keun, Das Kunstseidene Mädchen [1932], Düsseldorf: Claasen 1979, 67.

93 In den USA wird die fehlende Familienanbindung häufiger über das Zusammenwohnen mit anderen Working Girls erzählt; vgl. etwa: It (US 1927, R.: Clarence Badger); Our Blushing Brides (US 1931, R.: Harry Beaumont); Working Girls (US 1931, R.: Dororthy Arzner); Faith Baldwin, Skyscaper [1931], New York: Feminist Press at CUNY 2003; Skyscraper Souls (US 1932, R.: Edgar Selwyn); Red-Headed Woman (US 1932, R.: Jack Conway); Ever Since Eve (US 1937, R.: Lloyd Bacon); Morley, Kitty Foyle; Kitty Foyle (US 1940, R.: Sam Wood); Caught (US 1948, R.: Max Ophuls); How To Marry A Millionaire (US 1953, R.: Jean Negulesco); Rona Jaffe, The Best of Everything [1958], New York/London: Penguin 2005; The Best of Everything (US 1959, R.: Jean Negulesco).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

eigene Faust das Leben zu meistern versuchen«.[94] Junge Frauen wie Mathilde Birk aus Iserlohn;[95] oder Renate Heiberg aus Wasserburg am Inn.[96] Oder Vilma Förster –[97] »[a]uf dem Bahnhof (mal wieder) kommt das junge Mädel an; hat Courage in den Augen, will Berlin erobern als Tippse… auf den leichten Bahnen […] versteht sich«.[98] Versteht sich auch noch 1953 im Remake.[99]

Die »reichlich dagewesene Geschichte« vom *Mädel aus der Provinz* ist also längst ein Stereotyp,[100] als 1938 in der Ufa-Großproduktion *Es leuchten die Sterne* daraus eine Farce gemacht wird. Aber selbst der Hohn darin kann nicht allein einem nationalsozialistischen Ideal der durch Familie definierten Frau zugeschrieben werden. Zumal berufstätige Frauen in Filmen dieser Zeit keineswegs eine Ausnahme waren, im Gegenteil.[101] Der Spott vielmehr, der sich in *Es leuchten die Sterne* über der von einer Filmkarriere träumenden Mathilde Birk auf ihrem Weg in die Großstadt ergießt, rührt von einer breiteren Tradition her. Denn es ist eben nicht nur Birk, die von ›Italien‹ träumt. Es sind bereits die ›kleinen Ladenmädchen‹, die »sich so gerne an der Riviera verloben [möchten]«,[102] die »allen

94 Presse-Heft zu *Ja, ja die Liebe!*, o.O. o.J. [1950] o.S. [DFF]. *Die Vier Gesellen* (D 1938, R.: Carl Froelich) hat 1950 unter dem Titel *Ja, ja die Liebe!* einen zweiten Kino-Start.

95 Es leuchten die Sterne (D 1938, R.: Hans H. Zerlett); vgl. auch: Glückskinder (D 1936, R.: Paul Martin).

96 Großstadtmelodie (1943).

97 Die Privatsekretärin (D 1931, R.: Wilhelm Thiele).

98 E[rnst] J[äger], »Die Privatsekretärin«, Film-Kurier, Nr. 16, 17.1.1931; zit.n. www.cinefest.de/d/Archiv/2005/pro_filme.php [12.6.2010]. Auch: »»Die Mädchenfalle‹ […] [:] Ein Provinzmädchen geht seiner Mutter durch und gerät in der Großstadt in die Hände eines Mädchenhändlers« (Paimanns Filmlisten, 12/602 (21.10.1927) [Wien] [DFF]).

99 Die Privatsekretärin (BRD 1953, R.: Paul Martin). Martins Film (wie auch die frühere gleichnamige Verfilmung von Wilhelm Thiele) sowie *Die Vier Gesellen* sind seltene deutsche Beispiele, in den die Protaginistin mit Frauen zusammen wohnt.

100 »Das Mädel mit der Protektion«, in: Kinematograph, 983/84 (1925), 26 [DFF]; bzw. Das Mädel aus der Provinz (D 1929, R.: James Bauer).

101 Sabine Hake, Popular Cinema of the Third Reich, Austin: University of Texas Press 2003, 126; vgl. auch. 128ff.; vgl. zudem: Irina Scheidtgen, »Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des ›Dritten Reichs‹«, in: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.), Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ›Rasse‹ und Sexualität im ›Dritten Reich‹ und nach 1945, Bielefeld: transcript 2009, 259-284, hier: 259-268; dies.: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, München: Fink 2004, 321-342, hier: 336f.

102 Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino]«, 316. Vgl. auch die »zur Reflexion neigende Stenotypistin« oder das »kleine[n] Tippmädel, das in einem für sie viel zu großem Betrieb arbeitet, [und das] mir dreist ins Gesicht [schleudert] […]« (Siegfried Kracauer, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1929], Frankfurt a.M.: Suhrkamp

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

filmhungrigen Lieschen, Emmas und Paulinen in der ganzen Welt, allen noch so schönen Mädchen, in deren Hirnen wilde Träume spuken«,[103] vorausgehen.

Die Verknüpfung von Birks Rivieraträumen mit ihrer Sehnsucht nach Filmruhm wirkt in Liebeneiners Film jedoch angestrengt: die Kamera fokussiert die Italienumrisse auf der Landkarte an der Wand und schwenkt von dort auf das Filmmagazin auf Birks Schreibtisch. Dieses Bemühen, die gewohnte Assoziation von Film, Glamour und Revue mit dem US-amerikanischen Unterhaltungswesen auf den traditonsreichen Italienmythos zu verschieben, hat auch deshalb Probleme zu überzeugen, weil gleichzeitig die Orientierung mehrerer Tanzszenen von *Es leuchten die Sterne* an den Hollywood-Choreografien Busby Berkeleys nicht zu übersehen ist.[104] Wenn man für »eine so phantastische Revue […] nicht bis zum Broadway zu reisen braucht«,[105] dann weil der auch hier spukt; und nicht allein in den Hirnen von Emma und Pauline. Dass der Maßstab ›Amerika‹ nicht an Einfluß verliert, multiplizieren auch andere Werberatschläge: »Zeigte der amerikanische Film lediglich Reporter, so ging der deutsche Film diesem Berufsstand so gut wie ganz aus dem Wege. Bisher. Denn jetzt füllt der von Prof. Wolfgang Liebeneiner […] inszenierte Berlin-Film diese Lücke endlich aus.«[106]

Sobald die jungen Frauen nach ihrer Ankunft den Bahnhof verlassen, werden sie von der Großstadt überwältigt. Inmitten von Häuserschluchten, Menschenmassen und dichtem Verkehr drohen sie verlorenzugehen.[107] »Fußgänger eilen mit Koffern und Paketen, Autos hupen, Straßenbahnen, vollgepfropft von Menschen, bimmeln sich vorwärts.«[108] Doch schon bald haben sie gelernt sich als großstädtische Fußgängerinnen zu bewegen. »Eine Pregelbrücke ist gerade her-

---

1971, 91 bzw. 34). Ähnlich kritisch gegenüber Kracauer, und anders als in ihren späteren Texten, vgl. Heide Schlüpmann, »Kinosucht«, in: Frauen und Film, 33 (Oktober 1982), 45-52, hier: 5.

103 »Der Film vom Film« [Bericht zu den Dreharbeiten von *Es leuchten die Sterne*], in: Berliner Lokal-Anzeiger [Januar 1938], [DFF].

104 Vgl. Karsten Witte, »Revue als montierte Handlung«, in: Wir tanzen um die Welt, hg.v. Helga Belach, Hamburg: Hanser 1979, 208-239, hier: 218.

105 »Der Film vom Film«.

106 Vertriebspresse-Referat der Deutschen Vertriebsgesellschaft, Bild- und Textinformationen. *Großstadtmelodie*, Berlin [1943], 9 [DK]. Generell »›America‹ continued to be both admired and vilified as the driving force behind a global entertainment industry« (Hake, Popular Cinema of the Third Reich, 130). Zum »Jahr des eingedeutschten Amerikanismus« 1936, vgl. Karsten Witte, Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin: Vorwerk 8 1995, 117-119.

107 Entsprechend *Großstadtmelodie* (1943), [0:16:10] und der Beginn von *Au bonheur des dames* (F 1929, R.: Julien Duvivier), der als *Das Fräulein vom Kleiderlager* einen deutschen Kino-Start hatte. Vgl. auch: Jacques Devals *Club des femmes* (F 1934). Nicht überfordert, sondern begeistert ist dagegen die ankommende Sekretärin in: *Es leuchten die Sterne* (1938); vgl. [0:03:58].

108 Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, 48.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

untergelassen. Ich stoße mich herzhaft erfrischt durch das Gedränge.«[109] In dem üblichen ›Gewühl des Berliner Arbeitsmorgen‹ »spielen«, wie Michel de Certeau sagt, »Stadtbenutzer mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich […] blind auskennen«.[110] In ihrer Fortbewegung, und ohne es selbst zu überschauen, gestalten sie dabei die Räumlichkeit. In einem solchen Umfeld haben sogar »Schutzleute […] Mühe[,] den Riesenverkehr zu ordnen. Unablässig schieben sich die Fußgänger auf den engen Bürgersteigen vorwärts, überschreiten auf schmalen Gassen inmitten wartender, fauchender Autos die Straßen und eilen weiter […]. Ängstlich und benommen sucht Denise ihren Weg in der großen Stadt.«[111] Neuankommende Working Girls wie Denise Baudu, Renate Heiberg oder Erna Halbe müssen sich Routen und Routine »in der undurchschaubaren und blinde[n] Beweglichkeit der Stadt« erst noch aneignen.[112]

Kracauer bemerkt 1932, dass nicht nur in der öffentlichen Diskussion, sondern auch in den Angestelltenromanen eine sozialkritische Perspektive zunimmt.[113] Die Traumwelten der Working Girls werden nun von der Wirklichkeit eingeholt. »Ich wohne sehr hoch,« schreibt Erna Halbe an ihre Eltern, »und jetzt sehe ich die ganze Stadt vor mir.«[114] Was sie nicht wirklich tut, wie sie selbst sofort eingesteht: Bloß »[d]as Stück zur Frankfurter Straße hin«.[115] Und selbst die kann sie nicht sehen. Keine Lichtreklame, kein Glamour,[116] gar nichts »erstrahl[t] im Lichte

109 Ebd., 48.

110 Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin: Merve, 1988, 182.

111 Das Fräulein vom Kleiderlager – Reklame Ratschläge des UFA-Leih [1929], hg.v. Ufa-Werbedienst, Berlin o.J. [DFF], 4. Vgl. zu Emile Zolas *Au bonheur des dames*: Heide Volkening, »Karriere als Komet: Working Girls jenseits des Happy End«, in: Biebl/Mund/dies. (Hg.), Working Girls, 204-224, hier: 217-220.

112 De Certeau, Kunst des Handelns, 182. Denise Baudu ist die Protagonistin in *Au bonheur des dames*, Renate Heiberg in *Großstadtmelodie* u. Erna Halbe in *Das Mädchen an der Orga* Privat.

113 Vgl. Kracauer, »Mädchen im Beruf«, 60f.; vgl. auch: Josef Witsch, Berufs- und Lebensschicksale weiblicher Angestellter in der Schönen Literatur, Köln: Forschungsinstitut für Sozialforschung 1932, insbesondere 53-64); Suhr, Die weiblichen Angestellten. Arbeits- und Lebensverhältnisse. Neben dieser pessimistischen Sozialkritik finden sich in soziologischen Studien der sogenannten Chicagoer Schule auch positive Einschätzungen hinsichtlich des Einflusses von Stadtleben und Berufstätigkeit auf die Emanzipation von Frauen; vgl. Donovan, The Saleslady, z.B. 161; dies., The Woman Who Waits, besonders 221-228. Jaber F. Gurbium weist auf eine ähnliche Haltung in *The Taxi-Dance Hall. A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life* (1932) von Paul Cressey; vgl. Gurbium, »Urban Ethnograhy of the 1920s Working Girl«, in: Gender, Work and Organization, 14/3 (Mai 2007), 232-258.

114 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 27.

115 Ebd.

116 »Und es wachsen helle Inseln bunter, wilder Lichtreklame/Aus dem öden Häusermeer« (Mascha Kaléko, Das lyrische Stenogrammheft [1933], Rowohlt: Hamburg 1956, 14-15, hier: 14).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

unzähliger Lampen«.[117] Stattdessen »ein Häusergewirr, aus dem nur ein paar Fabrikessen ragen, überwölkt von Rauch. Erna sieht gerade auf die Hinterfronten.«[118] Hinterhöfe und Brandmauern versperren die Aussicht, die Wünsche erfüllen sollte. Wie in einem schlecht konstruierten Kino, in dem die Vorderleute den Blick auf die Leinwand versperren. Aus ihrem Fenster schaut auch Anna Altmann in *Unter den Brücken* auf eine Backsteinwand, und durch einen kleinen Durchbruch sieht man im Hintergrund Schornsteine und S-Bahnstrecken, die sich mehr noch akustisch bemerkbar machen. Für Berlin ist dies nichts Ungewöhnliches. »Regelmäßig nach einigen Minuten versinkt Gesang und Musik im Dröhnen der Züge. Bahnhof Jannowitzbrücke liegt auf der einen Seite und der Schlesische Bahnhof auf der anderen. Das Rattern der Räder hallt lange nach.«[119]

Die unverputzte Backsteinwand in Annas Hinterhof ist mit einer riesigen Juno-Zigaretten-Reklame bemalt: »dick und rund«.[120] Mit Juno, der ersten Zigarette mit amerikanischem Tabak, war man eigentlich schon »[i]m Reiche des Films«.[121] Die Zigarettenpäckchen waren mit Sammelbildern bestückt, mit »Bildern der bekanntesten Filmkünstler, die […] unsere Raucherfreunde an unvergeßliche Stunden vor der sprechenden Leinwand erinnern« sollten.[122]

*Unter den Brücken (D 1945, R.: Helmut Käutner), Still [0:52:27].*

*Unter den Brücken (1945), Still [1:03:27].*

117 Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, 47f.

118 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 27.

119 Ebd., 28.

120 »Einer der bekanntesten deutschen Werbesprüche in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen lautete: *Aus guten Grund ist Juno rund*. Juno war die erste stark beworbene Zigarette, die zum einen rund war und zum anderen amerikanischen Virginia-Tabak enthielt.« (Matthias Dezes, »Die Sprache der PR: Verständliche Kommunikation als Gradmesser für Erfolg«, in: Christian Moss (Hg.), Die Sprache der Wirtschaft, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, 45-74, hier: 67. [Hervorh. i.O.]).

121 Josetti Film Album Nr. 1, o.O., o.J., o.S.

122 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Doch in Annas Hinterhof gibt es keine Scheinwerfer; kein Projektorlicht leuchtet die Leinwand aus. Stattdessen fallen kleine Lichtrechtecke wie zufällig aus den erleuchteten Wohnungsfenstern auf Teile der Werbefläche, wenn es dunkel wird. Es gibt noch mehr Zuschauer in den Fenstern im Hof mit dem Wunsch nach »unvergeßlichen Stunden«. »Berlin raucht Juno« hieß es zwei Jahre zuvor in dem staatstragenden Film *Großstadtmelodie*. Busse mit »Josetti Juno«-Werbungen waren dort, ›dick und rund‹, durch Film und Großstadtverkehr gerollt.[123] Nun sieht man aus Annas Fenster sogar im Dunkeln das Ablättern der Juno-Farbe von der Backsteinmauer, man sieht wie die Materialität der Projektionsfläche hervortritt und das Traumbild porös werden lässt. Das bezieht sich auf das Versprechen vom guten Leben in der Großstadt, wie es schon Ende der 20er Jahre kritisiert worden war, aber auch darauf, wie dieses Versprechen noch zwei Jahre zuvor in einer Ufa-Großproduktion erneuert wurde.

Das ›sehr hohe Wohnen‹ ist in seiner Bedeutung unterschiedlich determiniert. Es lässt auf eine gute Aussicht hoffen, impliziert aber auch schier endloses Treppensteigen zu den billigen Apartments in den oberen Etagen der Hinterhäuser. Die Frustration, die mit dem verbauten Blick aus Annas »kleine[r] Mietwohnung im xten Stockwerk ohne Charlottenburgische Parkanlagen« beschrieben wird,[124] erzählt auch von der Erwartung und Verheißung eines Blicks über die Stadt, der Teilhabe, Erfolg und Glück möglich erscheinen lässt. Für Anna ist dieser positiv konnotierte Blick auf der Brücke verortet, den der Film mit dem Blick aus ihrer Wohnung kontrastiert, wo das Balkongeländer an jenes der Brücke erinnert. Dieser Vergleich der Blicke erfolgt gegen Ende des Films, als Anna schließlich Willi von ihrem Unglück, den eigentlichen Zusammenhängen der Ereignisse und von ihren Gefühlen für Hendrik erzählt.

*Unter den Brücken (1945), Still [1:19:02].*

In dieser Szene im Tierpark spricht Anna von ihrer Einsamkeit, dem Blick aus ihrem Wohnungsfenster und ihrer Sehnsucht nach Liebe und Paarbildung, was der Film mit einer Überblendung ihres Gesichts mit dem Blick von der Glienicker Brücke in Potsdam visualisiert.

123 Vgl. z.B. Großstadtmelodie (1943), [0:16:39].

124 »Eine deutsche Filmsensation. *Unter den Brücken*.«, in: Die Tat (Zürich), 11/274 (6.10.1946), 4 [AK, Käutner 2404].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Die Brücke fungiert für Anna als Aussichtspunkt. Hier erhält sie einen unverstellten Überblick. Auch, und anders als bei dem Gehen im Straßengedränge, ermöglicht diese Raumwahrnehmung Distanz.[125] Anna erkennt Zusammenhänge und räsoniert über eine Lösung für ihre Einsamkeit und ihr Unglücklichsein. Das auf der Brücke in Aussicht gestellte Szenario der Liebespaare in der Havellandschaft lässt sie erneut auf die Erfüllung ihrer Sehnsucht hoffen.[126] Hatte der Film zuvor anhand der abblätternden Juno-Werbung den Zweifel am urbanen Leben beschrieben, erneuert der Blick von der Glienicker Brücke für Anna das Großstadtversprechen. Nicht »Lichtmeer« und »Nachtlärm« auf den Straßen,[127] sondern Liebespärchen in Paddel- und Ruderbooten.[128] Annas Sehnsucht manifestiert sich nicht in der Stadt selbst, sondern vor den Toren der Stadt am Wochenende. Entsprechend ist die Brücke als Ort ihrer Perspektive nicht in der Stadt lokalisiert, sondern im Einzugsgebiet einer Wochenendkultur, wie sie prominent von *Menschen am Sonntag* (D 1930) als fester Bestandteil der urbanen Moderne beschrieben und noch von Liebeneiners *Großstadtmelodie* von 1943 mit Bildern menschenleerer Straßen der sonntäglichen Stadt zitiert wird.[129]

Die Brücke in der Stadt ist einerseits Teil des Straßenverkehrs. Entsprechend überqueren sie die Fußgänger, ohne etwas um sich herum wahrzunehmen. Aber die Brücke gibt auch Gelegenheit innezuhalten, wenn man sich von der Straße abwendet und auf die Aussicht einlässt. Oder wenn die Brücke selbst den Verkehr zum Halten zwingt: »Ich schlafwandle durch das Gewühl des Mittagsverkehrs, weiche mechanisch den Gefahren der Straße aus. Die Brücke über dem Pregel ist aufgezogen. Ein weißgestrichener Dampfer, der langsam vorübergleitet, weckt mich zu flüchtiger Sehnsucht nach Weite und Freiheit des Meeres, einer Fahrt ins endlose Blau. Die Sehnsucht macht mich einen Augenblick schwach und ich

125 »Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, […] Seine erhöhte Stellung […] verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt […] in einen Text, den man vor sich unter seinen Augen hat.« (De Certeau, Kunst des Handelns, 180).

126 Unter den Brücken (1945), [1:20:20].

127 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 22; vgl. auch: Großstadtmelodie (1943), [0:33:55].

128 »[U]nd im Herbst von der Holzbrücke am Bootshaus in den Kahn gestiegen mit der Herzensdame, die unser Rudern steuerte« (Franz Hessel, Tiergarten [1929], in: ders., Ein Flaneur in Berlin, Berlin: Das Arsenal 1984, 160-166, hier: 166). Eine Stelle, die Walter Benjamin in seiner Rezension von Hessels Text hervorhebt; vgl. Benjamin, Die Wiederkehr des Flaneurs [1929], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. III/8 (Kritiken und Rezensionen), hg.v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 194-199, 195. Auch *Es leuchten die Sterne* enthält in einer Sequenz von Stadtansichten eine Einstellung von einer Brücke im Tiergarten mit Paaren in Ruderbooten; vgl. [0:04:16].

129 »Herrlich einige stille Bilder von der schlafenden sonntäglichen City«, so eine Rezension zu *Menschen am Sonntag* (D 1930, R.: Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer) (»*Menschen am Sonntag*«, in: Lichtbild-Bühne, 31 (5.2.1930), www.filmportal.de/node/51987/material/701375 [4.12.2016]). Vgl. auch: Großstadtmelodie (1943), [0:53:39].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

kämpfe mit den Tränen. Dann hat mich die Straße wieder und ihr unangenehmes Gedränge.«[130]

Die Brücke verbindet zwei unterschiedliche Raumwahrnehmungen und -orientierungen. Sie ist einerseits Straße, die sich an Fortbewegung ausrichtet. Sie ist aber auch Aussichtspunkt auf einen anderen Raum, der gerade als Flusslandschaft eine Sogwirkung in andere Richtungen entwickelt und die Straße vergessen macht.[131] Als Bauwerk auf der einen und als Straße auf der anderen Seite verbindet die Brücke die beiden von de Certeau unterschiedenen Raumwahrnehmungen: die des Bewegens im Raum und die des erhobenen Überblicks. Während de Certeau den Aussichtsblick als den von Stadtplanern charakterisiert und auf einem Hochhaus als »monumentalste[m] Beispiel« lokalisiert,[132] plant Anna bei ihrem Blick von der Brücke Veränderungen in ihrem Leben. Ihre Pläne konzentrieren sich zunächst nur auf die Boote mit den Liebespaaren. Doch die Überblendung mit den Booten ist nicht bloß eine Illustration ihrer Erzählung. Sie ist auch eine Rückblende: Als Anna seinerzeit auf der Glienicker Brücke den Entschluss fasste, offensiver eine Beziehung anzusteueren, kannte sie die beiden Schiffer noch nicht. Jetzt ist sie in Hendrik verliebt, und der Film platziert zwei Schleppkähne am Flussufer als schicksalhaften Fluchtpunkt in der Aussicht von Anna.

Als Ort, an dem man über etwas ansonsten Unpassierbares gelangen kann, beschreiben Brücken in Working Girl-Narrativen den aufregenden Zugang zu neuen Regionen: »Sie fährt mit dem Omnibus, oben auf dem Dach. Das macht ihr Spass, einsam und allein durch den Abend gefahren zu werden, an den erleuchteten Fenstern vorbei, durch fremde Straßen, über unbekannte Brücken.«[133] Unbekannte Brücken führen in eine ungewisse Zukunft. Und ähnlich wie Warteräume und Hotelhallen eignen sie sich, um die Zeit des Working Girls als eine Phase innerhalb einer modernen weiblichen Biografie zu kennzeichnen.[134]

Der Titel von Martin Lewis‹ Bild lokalisiert die Brücke an teurer Adresse, das Jahr deutet auf eine U-Bahn-Baustelle.[135] Der provisorische Charakter dieser Brücke unterstreicht den zeitlichen Aspekt, der schon durch die Brücke an sich angesprochen wird und der hier in zweierlei Hinsicht verstanden werden kann: als

130 Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, 137.

131 Zum Konzept der Gerichtetheit einer Landschaft, vgl. Kurt Lewin, Kriegslandschaft [1917], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 129-140.

132 De Certeau, Kunst des Handelns, 181; das Zitat findet sich auf Seite 183.

133 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 23.

134 Volkening, Körperarbeiten, 143.

135 Der Bau der E-Line, die die 5th Avenue auf Höhe der 53rd Street kreuzt, begann 1925 und wurde 1933 fertiggestellt; vgl. Paul Crowell, »Gay Midnight Crowd Rides First Trains in the New Subway«, in: New York Times, 10.9.1933, 1.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

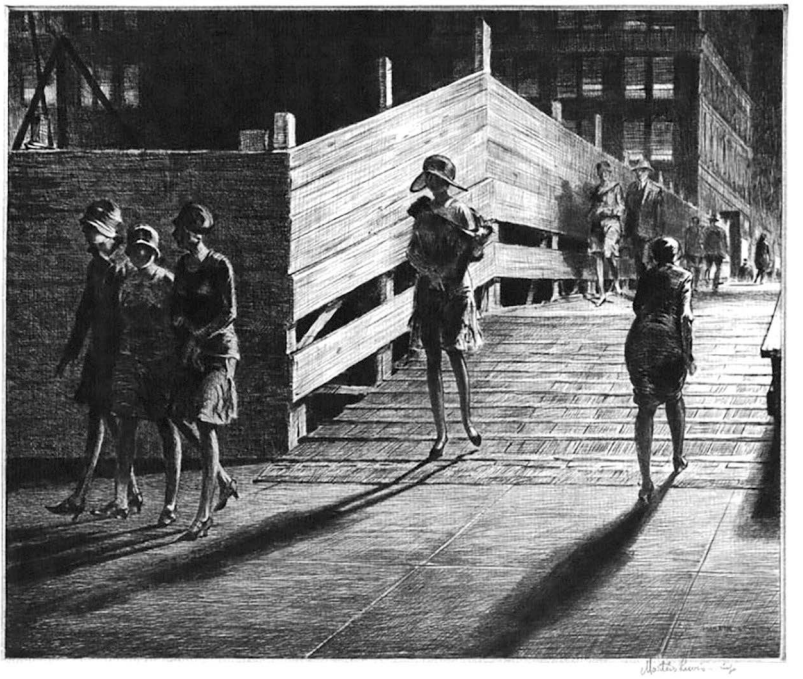


*Abb. 2: Martin Lewis, Fifth Avenue Bridge, 1928; courtesy of the estate of Martin Lewis (The Old Print Shop/Robert Newman).*

Einrichtung, die nur von Dauer ist, bis das gewohnte Straßenbild wiederhergestellt ist, oder aber als Übergangslösung, die den Blick auf eine neue städtische Infrastruktur richtet. Eine zukünfigte Normalität, die mehr Bewegungsfreiraum liefert. In dieser Weise kann auch das Working Girl-Modell als vorübergehender weiblicher Lebensabschnitt oder aber als kommender weiblicher Lebensstil aufgefasst werden. Das Provisorium hebt zudem das Gemachtsein der Brücke hervor und verschiebt damit ihr Verbindendes wie Trennendes aus dem Bereich des Schicksals in den Kontext des gesellschaftlich Gestaltbaren. Ein offenes Ende ist dann vorstellbar.[136]

Wenn auch kein spezieller Beruf Kriterium für ein Working Girl ist, so kann Annas Arbeitsplatz doch als weitere Charakterisierung ihrer Figur verstanden werden. Die Kartoffelpufferbar Jaenicke differenziert sie in moralischer Hinsicht. Anders als etwa Modellstehen ist Kartoffelpufferbacken ein »feiner Beruf«.[137]

136 Heide Volkening weist auf offene Enden in Working Girl-Romanen gegenüber der Alternative Happy End/Katastrophe hin; vgl. dies., »Karriere als Komet«, 204-224.

137 Unter den Brücken (1945), [0:54:37].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Anna Altmanns Arbeitsplatz perspektiviert damit ebenfalls den Großstadtdiskurs in *Unter den Brücken*. Denn die Kartoffel stellt einen Landbezug her und läßt Anna als »ein Mädchen« erscheinen, »das in der steinernen Oednis der Großstadt die Weite ihrer schlesischen Heimat nicht vergessen hat«.[138] Anna ist nicht auf die Großstadt fixiert. Sie vermisst die ländliche Natur, deren Abwesenheit der Film wiederholt mit einer ins Bild gerückten kümmerlichen Topfpflanze auf dem Fenstersims ihrer kleinen Wohnung beschreibt; ähnlich einem »Berliner Baum«, der aussieht, »als müsse er vor der Stadt geschützt werden«.[139]

Anna ist eine Frau, die in der Küche arbeitet, und empfiehlt sich so gemäß der herkömmlichen Gender-Arbeitsteilung für eine Ehe. Sie unterscheidet sich deutlich von der Kellnerin Vera, einer früheren Liaison von Hendrik und Willi, die sich vor den Augen der Männer mit schwingenden Hüften durch das Lokal bewegt und mehrere eifersüchtige Rivalen gleichzeitig bei Laune hält. Deren Arbeitsplatz wird überwiegend in einer Plansequenz inszeniert, d.h. durch kurvenreiche Kamerafahrten gekennzeichnet, und erinnert formal wie auch stofflich an Filme von Max Ophuls oder Jean Renoir.[140] Sowohl die Kamerabewegung als auch Veras Bewegungen stehen in deutlichem Gegensatz zu dem langsam und linearem Dahingleiten des Kahns.

Annas Arbeitsplatz macht schließlich auch plausibel, dass Anna und Hendrik, qua Kartoffel sozusagen, zueinander passen: »Vielleicht kennen Sie Jaenicke sogar,« vermutet Anna, »an der Jannowitzbrücke.« Die Brücke stellt die Verbindung her. Hendrik kennt sie, da fährt die Liese-Lotte auch immer drunter her: »Donnerwetter, ist das komisch! Da schieben wir so oft im Herbst Tonnen um Tonnen von Kartoffeln nach Berlin rein, und wenn man bedenkt, dass da am Ende ein paar dabei waren, aus denen Sie später Kartoffelpuffer gemacht haben…«[141] In *Unter den Brücken* ist die Kartoffel nicht nur Agrarprodukt, sie verbindet als Grundnahrungsmittel auch Stadt und Land (und Fluss), stiftet Kommunikation. Sie lässt sich damit auch als Referent einer Heimat ohne Ort lesen, und ist in die-

138 »*Unter den Brücken*«, in: Tagesspiegel, 25.3.1951 [DK].

139 Vicki Baum, Menschen im Hotel [1929], Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1991, 16. Städtische Bäume beschreiben häufiger Trostlosigkeit: »Die Mietshäuser reihen sich unbeteiligt aneinander. In ihrem Innern rauscht Warmwasser, und außen steht nüchtern das Laub. Zwölf Schritte sind immer von Baum zu Baum.« (Siegfried Kracauer, »Stadt-Erscheinungen« [1932], in: ders., Schriften, Bd. 5.3, hg.v. Inka Mülder-Bach, 90-93, hier: 91f.).

140 Käutner »hat […] davon berichtet, wie er in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre [in den] kleinen Kinos in Wien […] herausfand, dass ihn die Franzosen, ihre Empfindsamkeit und ihre ›Nichtpathetik‹ am meisten interessierten.« (Hans-Günther Pflaum, »Große und kleine Freiheiten«, in: Mehlinger/Ruppert (Hg.), Helmut Käutner (2008), 5-23, hier: 17). Pflaum erwähnt hier Jean Vigos *L'Atalante* (1934) u. Jean Renoir.

141 Unter den Brücken (1945), [0:54:40].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ser Hinsicht anschlussfähig an den nationalsozialistischen Heimatbegriff im Sinne einer vornehmlich emotionalen und weniger spatialen Kategorie.[142]

Doch gleichzeitg bemüht sich die ›Kartoffelpuffer*bar*‹, etwaigen hausbackenen Anklängen entgegenzuwirken und auf urbanen Flair und internationale Gepflogenheiten zu verweisen. Im NS-Kino ist das eher ungewöhnlich und kommt allenfalls in bestimmten Figurenkonstellationen wie bei erfolgreichen Künstlern oder Journalisten vor.[143] Auch kommen die Kartoffeln in *Unter den Brücken* nicht aus dem deutschen Umland, sondern aus Rotterdam, dem internationalen Seehafen, von dem aus Schiffe in das Ursprungsland der Kartoffel ablegen. Unterschwellig entsteht so über den ›Umweg‹ Rotterdam eine Verknüpfung mit der Neuen Welt, mit Amerika.

Einen ähnlichen Hinweis gibt es, wenn Anna in der Kartoffelpufferbar gezeigt wird. Dort sieht man sie durch ein großes Fenster im Lokal, hinter dem unmittelbar ihre Kochstelle positioniert ist. Mit dem Schriftzug des Lokalnamens auf dem Glas wird das Fenster und dessen Ausstellungseffekt für Annas Tätigkeit und sie selbst betont.[144] Die Szene erinnert an den US-amerikanischen Spielfilm *Sally* (1929), der 1930 unter dem Titel *Cilly* einen deutschen Kinostart hatte.[145] Das Working Girl Sally arbeitet in einem Restaurant, das neben der Hauptküche eine Extra-Kochstelle für Pfannkuchen direkt im Lokalfenster installiert hat, wo ihr zukünftiger Liebhaber sie wie in einem Schaufenster entdeckt.[146]

Während die Figur Annas den Topos der modernen Großstadt aufruft, ist in *Unter den Brücken* die leitende Unterscheidung eine andere, nämlich die zwischen der Welt des Flusses und dem Leben an Land. Dieses ›Land‹ jedoch fasst Stadt und Land, Metropole und Provinz zusammen und lässt deren Unterscheidung nachrangig werden. Auch Berliner sind dann Landratten.

Zur selben Zeit, als die Großproduktion *Kolberg* es unternimmt,[147] Widerstand gegen die feindliche ›Überflutung‹ zu mobilisieren und dem unvermeidbaren ›Untergang‹ zu trotzen, geht *Unter den Brücken* aufs Wasser, in sicherer Entfer-

142 Vgl. Schulte-Sasse, »Retrieving the City as *Heimat*«, 170.

143 Vgl. ebd., 167-173.

144 Vgl. Unter den Brücken (1945), [1:18:52].

145 Sally (US 1929, R.: John Francis Dillon). Die deutsche Erstaufführung als *Cilly* war im Jahr 1930; vgl. »Tönender Farbfilm im Riesenformat – Uraufführung von *Cilly*«, in: Kinematograph, 19.3.1930 [DFF].

146 Sally (1929), [0:02:58]. In dem britischen Roman *Sally Bishop. A Romance* (1908) von Ernest Templeton Thurston wird eine Sekretärin an ihren Arbeitsplatz am Fenster von ihrem zukünftigen Liebhaber entdeckt; vgl. Lawrence Rainey, »From the Fallen Woman to the Fallen Typist, 1908-1922«, in: English Literature in Transition, 1880-1920, 52/3 (2009), 273-297, hier: 274.

147 Kolberg (D 1945, R.: Veit Harlan).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

nung vom Land, aber durchaus in überwindbarem Abstand dazu.[148] Mit den Flusskähnen sieht die Havellandschaft in der Schlusseinstellung aus, als wäre der Fluss über die Ufer getreten: Hochwasser nach einem heftigen Sturm, die Kähne entschärfen die Bedrohung, mit Leichtigkeit wie es scheint.[149]

*Unter den Brücken (1945), Still [1:35:28].*

Während Harlan die Landkarte eines end- und haltlosen Raumes entwirft, in dem »Magdeburg«, »Spandau« und »Erfurt« bereits verloren sind und nur Kol*berg* und Königs*berg* wie zwei Anhöhen noch hervorscheinen,[150] blickt Käutner aufs Wasser als Möglichkeit. Es bildet Verbindungswege, eröffnet Versorgung und bedeutet Zugang zu Seehäfen, auch zu internationalen. Die Wasserstraßen bilden eine eigene Infrastruktur, die sichtbar aber dennoch abseits vom öffentlichen Geschehen ist. Sie kreuzt sich auch mit der Infrastruktur an Land, allerdings geschieht dies nicht auf Augenhöhe – ein Unterschied, der sich in der Brücke manifestiert. Der Höhenunterschied zwischen dem Fluss zu ihren Füßen und der großstädtischen Straße auf ihr markiert auch die Differenz von Annas Großstadtleben und dem Schifferalltag von Hendrik und Willi.

Die Flussschiffer unterscheiden das Fahren auf dem Fluss vom Anhalten an Land, und das Land wiederum nach Anlegestellen, d.h. zuerst nach See- und Bin-

148 Die Dreharbeiten fanden von Mai bis Anfang Oktober 1944 statt, die Zensur gab den Film im März 1945 frei. Diese Verzögerung wird mit drei Faktoren erklärt: aus den erschwerten Bedingungen durch die Luftbombardments; vgl. Carl Raddatz, zit. in: Jan Schütte, »*Unter den Brücken*. Die Viererbande«, in: Hans Helmut Prinzler (Hg.), Das Jahr 1945. Filme aus Fünfzehn Ländern, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 1990, 170-172. Der Film wurde gegenüber dem gleichzeitig produzierten *Kolberg* hinsichtlich der verfügbaren Ressourcen von der Ufa als nachrangig behandelt; vgl. Walter Ulbrich, »Die Entstehung des Films *Unter den Brücken*«, in: Neue Zürcher Zeitung, 11.5.1947, [DK]. Die Beschäftigung bei einem Filmprojekt bewahrte vor der Einberufung zur Front; vgl. Oscar Fritz Schuh, zit. in: Karsten Witte, »Die Überläufer ausliefern. Zu Deutschen Filmen 1945«, in: Prinzler (Hg.), Das Jahr 1945, 153-160, hier: 154. Letzteres lässt sich bei *Unter den Brücken* nur vermuten. Der Film wurde 1946 beim Filmfestival Locarno uraufgeführt (»Eine deutsche Filmsensation. *Unter den Brücken*«, 4), hatte seine deutsche Premiere im Mai 1950; vgl. Klaus Kreimeier, Die Ufa-Story. Die Geschichte eines Film-Konzerns, München/Wien: Hansa 1992, 414; und 1951 seinen Kinostart; vgl. Geisler, »*Unter den Brücken* – ein Gipfel«.

149 Anders betont Lorenz Engell das Stehende des Gewässers; vgl. »Stehende Gewässer. Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners *Unter den Brücken*«, in: Waltraud Wende/Lars Koch (Hg.), Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse. Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld: transcript 2010, 71-90.

150 Kolberg (1945), [0:28:55].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nenhafen (Rotterdam und Berlin), zwischen denen sie hin und her fahren. Die Landschaft zu ihren Seiten wie die Brücken, die ihren Weg kreuzen, sind Momente des Lebens an Land, das einer anderen Ordung und einem anderen Rhythmus folgt; und das gilt sowohl für das Land- wie für das Stadtleben.

Für Willi und Hendrik ist der Übergang von Land zu Stadt kein Gegensatz, sondern eine sukzessive Transformation, die sich nicht zuletzt in der höheren Frequenz der Brücken zeigt. In Berlin ist von einer Brücke die nächste in Sicht, häufig sogar mehrere zugleich. Das ist auch anders als in *L'Atalante* (F 1934), der ebenfalls eine Dreierkonstellation auf einem Flusskahn erzählt und zu Friedenszeiten gedreht wurde. Jean Vigo gleicht hier die Fluss/Hafen-Unterscheidung stärker der von Land/Stadt an. Den *fahrenden* Kahn sieht man bei ihm ausschließlich in ländlichen Gegenden, in der Stadt liegt der Kahn an der Kaimauer oder in der Schleuse. In *Unter den Brücken* gibt es demgegenüber mehrere und auch lange Stadteinfahrten, die die eigene Infrastruktur der Flussschiffahrt betonen und von derjenigen an Land abgegrenzen.

Die in Käutners Film nachrangige moderne Stadt/Land-Gegenüberstellung ist weder durch die extreme Skepsis früher nationalsozialistischer Filme gegenüber einer fremdgeprägten und pervertierten Großstadt bei gleichzeitiger Idyllisierung des Landlebens gekennzeichnet, noch ähnelt sie nationalsozialistischen Lösungsmodellen späterer Stadtfilme: weder eine Selbstfindung der Stadt durch das Land noch die Stadt als Repräsentant der ›Volksgemeinschaft‹ sind bei ihm zu finden.[151] Am ehesten stößt man auf ›großstadtsinfonische‹ Spuren der Weimarer Zeit, inbesondere bei der ersten Stadteinfahrt.

Als spezielle Beobachterposition wählt *Unter den Brücken* zwar die Flussschifffahrt, doch erschöpft sich seine Haltung hierin nicht. Der Film idealisiert »seine Wahl des dritten Ortes« keineswegs.[152] »Willi und Hendrik müssen sich dem Kurs des Schleppdampfers fügen«,[153] anders als die Schiffer in *L'Atalante*, die einen

151 Hanno Möbius/Guntram Vogt, Drehort Stadt. Das Thema ›Großstadt‹ im deutschen Film, Marburg: Hitzeroh 1990, 61f. Linda Schulte-Sasse, »Retrieving the City as *Heimat*«, 177-184.

152 Karsten Witte, »Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme«, in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Käutner (1992), 62-109, 84.

153 Walter Ulbrich, zit.n. Gerda H. Gühloff, »Weisse Segel in samtdunkler Nacht. Helmut Käutner dreht den Ufa-Film *Unter den Brücken*«, Deutscher Kulturdienst Film, 25.7.1944 [Manuskript] [DK]. Meist wird behauptet, Käutner hätte am Drehbuch von Ulrich mitgearbeitet; vgl. etwa Rüdiger Koschnitzki, »Filmografie« in: Jacobsen/Prinzler(Hg.), Käutner (1992), 274-311, hier: 179; oder das Cover der von F.W. Murnau-Stiftung/Transit Film in 2006 herausgegebenen DVD). Johannes Frick hat bereits auf diesen Fehler hingewiesen, ohne Gehör gefunden zu haben; vgl. ders., Reisen, Flussreisen im Film – am Beispiel von Jean Vigos *L'Atalante* und Helmut Käutners *Unter den Brücken*, [Manuskript Mag.arb.] 1993, 54 [DK Bib]. Käutners eigene Äußerungen bestätigen den Vorspann des Films: »Da ich auch nicht einmal der Drehbuchautor bin […]« (Käutner, Brief an Hans Leip, 24.10.1950 [AK, Käutner 1094]; vgl. entsprechend: Käutner, Brief an Claus

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Kahn mit eigenem Motor haben, leiden sie unter einem extern festgelegten Fahrplan. Dennoch hat das Leben auf dem Kahn Vorteile: trotz des ruhigeren Rhythmus bietet es, anders als das Leben in der Provinz, einen regelmäßigen Zugang zu den Attraktionen der Stadt, ohne der modernen Rasanz und ›Schwindelerregung‹ auf Dauer ausgesetzt zu sein.

In Ruttmanns *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* bedeutet der Wechsel auf die Ebene des Flusses und dessen Geschwindigkeit ebenfalls einen qualitativen Sprung: Die langsamen Treidelkähne werden in *Berlin* thematisch mit Bildern der Mittagsruhe verknüpft.[154] Dagegen finden Erfahrungen der moderne Beschleunigung samt antizipiertem Kontrollverlust ihren prägnanten Ausdruck im Bild einer Drehspirale.[155] In *Unter den Brücken* wird auf dieses schwindelerregende Drehmoment rekurriert, und sein Bezug aber zugleich verschoben: Was droht, ist nicht die generelle Gefahr, im Strudel der Großstadt unterzugehen, sondern die akute Not, zum Kahn und damit zum Wasser keinen Zugang mehr zu haben. Wenn Willi für ein paar Monate gezwungen ist, im Hafen zu arbeiten, dann zeigt der Film ihn als Kranführer, dessen Arbeitsplatz sich permant hin und her dreht. Die Tonspur spielt dazu eine breit orchestrierte und temporeiche Variante des Hans Leip Liedes »Die Brücke Tuledu«, die sich von der ansonsten gespielten ruhigeren Fassung und ähnlichen Liedern der Schiffer deutlich abhebt.[156] »[I]mmer rund rumdrehen. Und rum und rum und rum«,[157] das macht einen Kahnschiffer ganz schwindelig.

»Auf einer Brücke steht ein Mädchen. So beginnt ein Film.«[158] Das tut dieser Film zwar nicht, denn er nimmt sich zunächst Zeit, um sein ungewohntes Setting des Schleppkahns und das Besondere der räumlichen und zeitlichen Disposition der Flussschiffer zu entwickeln. Wohl aber pointieren die Frauen auf den Brücken die Ausrichtung der Welt der Schiffer, und zwar bereits bevor Anna Altmann auftritt. Entsprechend steht der Blick der beiden Flussschiffer hinauf zu den Frauen im Zentrum des ersten Filmteils. Denn diese Perspektve ist eine andere als jene,

---

Bahnson, Elite Film, Kopenhagen, 8.10.1949 [AK, Käutner 461]); vgl. auch: Edmund Luft, »Kunst ist Schmuggelware. Gespräch mit Helmut Käutner«, in: Jacobsen/Prinzler, (Hg.), Käutner (1992), 120-171, hier: 135.

154 Berlin – die Sinfonie der Großstadt (1927) [0:40:30].

155 Vgl. ebd., [0:28:41], [0:46:15] u. [0:46:54]. Vgl. Warth, »Hure Babylon vs. Heimat«, 101f.; Sabine Hake, Topographies of Class. Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin, Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, 266. Zu einem ähnlich schwindelerregenden Drehmoment in der ›Lullaby of Broadway‹-Sequenz in *Gold Diggers of 1935* (US 1935, R.: Busby Berkeley), vgl. Lucy Fisher, »City of Women. Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space«, in: Cinema Journal 49/4 (Sommer 2010), 111-130.

156 Unter den Brücken (1945), [1:13:52].

157 So Willi in *Unter den Brücken* (1945), [1:26:04].

158 »Ballade vom einfachen Leben«, Berliner Illustrierte Zeitung, 51 (1944), 610-611, hier: 610 [DK].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Abb. 3: Raphael Soyer, Working Girls Going Home, 1937; reproduced with permission of the estate of Raphael Soyer; Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum Artifact Collection.*

*Unter den Brücken (1945), Still [0:05:43].*

die Landratten in der Großstadt haben.

Nicht-Schiffer begegnen »ein[em] Heer von jungen Mädchen und Frauen, die eilig zur Arbeit in die großen Geschäftshäuser streben […] [und] der Großstadtstraße das beherrschende Bild [geben]«.[159]

Die »Mädchen mit dem eiligen Gang« sind aber für die Flussschiffer nicht ›das beherrschende Bild‹ der Großstadt.[160] Durch ihre Landgänge kennen die beiden Männer zwar die Feinheiten des ›weiblichen‹ Gehens – »Und ›nen tollen Gang hat die auch«[161] –, doch für sie als Flussschiffer *stehen* die Frauen oben auf der Brücke (wie in einem Schaufenster); jeweils ein oder zwei, dabei ihnen zugewandt. Und in der Stadt mit ihrer höheren Brückendichte eben in deutlicher Häufung. Das übrige Straßenleben wird für die Schiffer aufgrund der extremen Perspektive von unten größtenteils ausgeblendet. Was bleibt, ist ›das beherrschende Bild der Großstadt‹ in stilisierter Form.

159 Suhr, Die weiblichen Angestellten, 3.

160 Anatol Persich, »Die Mädchen mit dem eiligen Gang«, in: Die schöne Frau, Heft 7, 1927, zit.n.: Industriegebiet der Intelligenz, Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre, hg.v. Ernest Wichner/Herbert Wiesner, Berlin: Literaturhaus Berlin 1990, 59.

161 Willi über die Kellnerin Vera, in: Unter den Brücken (1945), [0:07:59].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bei *Unter den Brücken* handelt es sich um eine »›Großstadtmelodie‹ – von unten gesehen«.[162] Die Perspektive der Schiffer ist ungewöhlich, sie ist extrem und: sie befördert Klischeevorstellungen. Von den »Mädchen, die es in den Städten gibt«, haben »die beiden Schiffer im Grunde nur recht einseitige Vorstellungen«.[163] Die Schiffer erscheinen so gesehen als männliche Akteure eines heteronormativen Paarbildungsprozesses, die durch ihren begrenzten Zugang zu weiblichen Akteuren an Land behindert sind.

»Auf dem Kurfürstendamm sind viele Frauen.« Und zu sehen ist: »Die gehen nur.«[164] Im Gehen manifestiert sich eine Raumwahrnehmug, die Raum gestaltet: »Vor ihr geht ein junges Mädchen […]. [I]hre Füße setzt sie nicht gerade auf, sondern ein bißchen schlenkernd, das Mädchen läuft leicht und heiter dahin, ohne sich umzublicken oder zur Seite zu sehen, ohne die Männer zu beachten, die sich nach ihr umdrehen. Es macht Spaß diesem schicken eleganten Mädchen zu folgen, die so selbstbewußt aussieht, daß Erna sie beneidet.«[165] Das Vermögen, den Raum auf sich auszurichten, ist attraktiv, in Fremd- wie in Selbstbeobachtungen – »[j]etzt bin ich auf der Tauentzien […] – und viele eilige Leute wie rasender Staub […]. Ich habe den Feh an und wirke«[166]. Das Gehen profiliert. Einordnungen werden entlang der Gangart vorgenommen. Auch der Unterschied zu einer Prostituierten wird an der Gangart erkannt. Diese steht eher oder schlendert höchstens und zielt mehr auf die Aufmerksamkeit einzelner als auf die Ausrichtung des Raums.[167] Das Problem bzw. die Angst, die mit entsprechenden Zuschreibungen und Verwechslungen einhergehen, sind seit der Jahrhundertwende Thema in Großstädten.[168]

Das Stehenbleiben der Frauen auf den Brücken wird hingegen nicht so verstanden. Die Aussicht von der Brücke, der Grund für das Stehenbleiben ist hier

162 »Eine *Großstadtmelodie* – von unten gesehen«.

163 Ebd.

164 Keun, Das kunstseidene Mädchen, 67.

165 Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 23.

166 Keun, Das kunstseidene Mädchen, 68.

167 Vgl. ebd., 144f.

168 In der Vossischen Zeitung von 1927 findet sich eine Diskussion zu sexueller Belästigung von Frauen auf der Straße; vgl. Joachim Schlör, Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930, München: Artemis & Winkler 1991, 171-175; Katharina Sykora, »›Die Hure Babylon‹ und die ›Mädchen mit dem eiligen Gang‹«, in: dies (Hg.), Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg: Jonas 1993, 119-140, hier: 130. Die Thematik wird in New York einige Jahre früher unmittelbar mit dem neuen Auftreten von berufstätigen Frauen in der Öffentlichkeit in Verbindung gebracht; vgl. die Leserbriefe »Business Women. Has Men's Sense of Respect for Them Been Dullied?«, in: New York Times, 2.12.1909, 8; sowie »Women's Blank Expression. They Assume It as an Armor Against Offensive Stares«, in: New York Times, 4.12.1909, 10 – der mit »A Working Girl from Detroit« unterzeichnet ist; vgl. auch den Artikel: »Is New York Really an Insolent City?«, in: New York Times, 27.2.1910, 2.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Tr. 2

offensichtlich und die Rückenwendung zur Straße bestätigt: das Interesse ist anderswo. Für die Schiffer fungiert das Stehenbleiben zudem als Bedingung, um die Frauen überhaupt wahrnehmen zu können. Erst wenn sie an das Brückengeländer herantreten, tauchen sie vollständig im Blickfeld der Schiffer auf. Stehenbleiben auf der Brücke assoziiert nicht Prostitution, die Sexualisierung jedoch ist unbenommen: »Die Brücken gleiten darüber [über den Kahn] hinweg und mit ihnen die Menschen, die eilig weitergehen und die Mädchen, die lachend stehen bleiben, und deren leichte Röcke noch lange im Sommerwind wehen.«[169]

Auch oben auf der Straße fungieren Röcke als Katalysatoren für ein männliches Begehren. »Es dunkelte schon. Über einen weiten Platz an der Grenze der inneren Stadt eilten in langem Zug die Ladenmädchen heim. Sie gingen in Gruppen, untergefaßt, zu zwein, zu drein, auch mehr, ihr lustiges Plappern erklang, von Lachsalven hier und dort übertönt, die hübschen Hüte nickten über zierliche Gestalten, die Haare glänzten, die Handtaschen pendelten. […] Diese dunkle Anhäufung von Frauen, die in Gestalt eines riesenhaften Keils vom Kreuzungspunkt mehrerer Straßen aus an ihn heranwuchs […], schien ihm feindselig und wie etwas Unfaßbares, das man in zielloser Sehnsucht immer begehren mußte. […] Und eine maßlose Begierde, für die er keinen Ausdruck fand, überfiel ihn mit dem trippelnden Geräusch der tausend Stöckelschuhe, mit dem Knittern der Rockfalten.«[170] Die Kahnschiffer hören dies nicht. Ihre Eindrücke sind vor allem visuell, und erst durch das Stehen am Geländer kann ihre Aufmerksamkeit erregt werden. Röcke sind dabei auch im Spiel.

Verglichen mit Straßenpassanten haben die Schiffer eine ungewöhnliche und zugleich eine begehrte Voyeur-Position: die Aussicht unter die Röcke der Frauen. Das ist ein Blick, der *auf* der Brücke so nicht möglich ist und der deswegen dort auch nicht antizipiert wird. Gleichwohl ist er im gewöhnlichen urbanen Umfeld attraktiv, weswegen er in manchem Schuhgeschäft in die Verkaufsstrategie integriert wird: Da »den männlichen Besuchern ein möglichst angenehmer Anblick verschafft werden müsse«, ist es »üblich, die unteren Regale mit Attrappen, also mit leeren Kartons zu füllen, so daß ein Besteigen der Leitern notwendig wird«.[171]

169 »*Unter den Brücken*«, Illustrierte Film-Bühne, 798 [1951], o.S., [DK].

170 Max Brodt, Schloss Nornepygge. Der Roman des Indifferenten, Leipzig/Wien: Kurt Wolff 1918, 286.

171 Dreyfuss, Beruf und Ideologie der Angestellten, 126.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

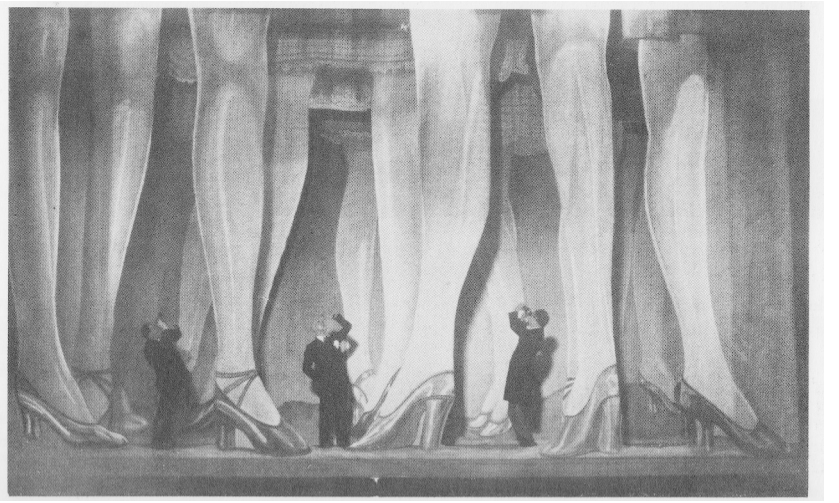


*Abb. 4: Programmheft zu Tausend Nackte Frauen, Revue von James Klein, Berlin 1928.*[172]

Während der männliche Straßenpassant vom Blick unter die Röcke nur träumen kann, ergibt sich diese Blickposition für einen Flussschiffer regelmäßig. Allerdings wird er auch ebenso regelmäßig desillusioniert.[173] Denn was die Schiffer eigentlich sehen, ist nicht sehr viel. Das Privileg ihrer Blickposition bestimmt sich weniger aus dem tatsächlich Gesehenen als aus der visuellen Überschreitung intimer Grenzen. Aus dieser können die Schiffer jedoch keinen Vorteil ableiten, unten auf dem Fluss haben sie keinen Zugriff auf den Raum oben auf der Brücke. Der Kahn fährt weiter, die Brückenunterseite verdunkelt die Sicht und die Schiffer schauen sich seufzend an.[174]

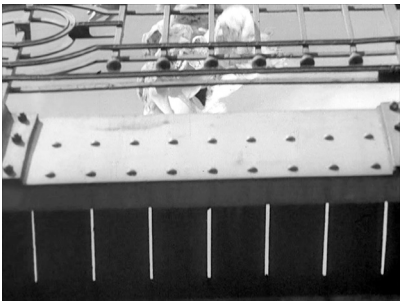
Nicht einmal Prestige können die Schiffer aus ihrer privilegierten Blickposition beziehen. Oben auf der Brücke, wo die Erfahrung der Kahnperspektive nicht prägend ist, ahnt niemand deren Möglichkeiten. Den Frauen auf der Brücke scheint es auch gar nicht peinlich zu sein, wenn die Flussschiffer zu ihnen hochschauen und dabei unter ihnen herfahren. Ein Mann streitet zwar mit Hendrik, aber nicht weil er empört über dessen Blick unter den Rock seiner Freundin wäre,

172 Abb.: Wolfgang Jansen, Glanzrevuen der Zwanziger Jahre, Berlin: Hentrich 1987, 49. Vgl. auch: Kirsten Beut, »Die wilde Zeit der schönen Beine. Die inszenierte Frau als Körper-Masse«, in: Sykora (Hg.), Die Neue Frau (1993), 95-106; Vehling, »Schreibe wie du hörst«, 77-81.

173 Willi in *Unter den Brücken*: »Immer hinter jedem Weiberrock her und immer ruflinsen, wenn die auf der Brücke stehen und man drunter herfährt. Ich will das aus dem Kopf kriegen« ([0:07:38]).

174 Unter den Brücken (1945), [0:05:31].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



*Unter den Brücken (1945), Still [0:05:26].*

sondern aus Eifersucht über ihr Flirten mit dem Schiffer. Als dieser verächtlich von der Brücke auf den Kahn spuckt, kann Hendrik nicht mehr als drohen, als Voyeur hat er das Nachsehen gegenüber dem Liebhaber. Und das ist für alle von vornherein absehbar. Die soziale Ausgrenzung der Schiffer wird ebenfalls anhand der Frauen auf den Brücken vorgeführt.

Während die Frauen auf den Straßen zur Bebilderung von männlichem Begehren herangezogen werden, thematisiert *Unter den Brücken* darüber hinaus die Bildwerdung der Frauen in der Fokussierung durch die Schiffer. Die Sicht der Flussschiffer auf die Frauen ist deutlich durch die Rahmung vom Geländer als Bild markiert, der Fokus der Männer ist überdies durch die Ringstange eingekreist und hebt ihr Begehren hervor. In dem Moment, in dem die Frauen auf den Brücken ihre Aussichtsposition einnehmen, werden sie selbst zum Objekt des Blicks der Schiffer. Sie sind dann nicht Träger einer erhobenen Blickposition, vielmehr werden sie zu Repräsentantinnen einer »recht einseitigen Vorstellung«.[175]

Der Film zeigt die Bildwerdung jedoch nicht nur, er betreibt sie auch selbst. Die Genderspezifik der Perspektive vom Fluss aus wird durch den die Brücke überragenden Schornstein des Schleppers betont. Dabei wird das Begehren der Schiffer ironisiert, der Gegenschuss allerdings läßt dann weder ein Lachen noch ein erwiderndes Begehren der Frau zu. Die Kamera positioniert sich hinter der Frau, nicht aber um ihren Blick einzunehmen. Stattdessen zoomt sie auf ihren

*Unter den Brücken (1945), Stills [0:04:59] bzw. [0:05:03].*

175 »Eine *Großstadtmelodie* – von unten gesehen«, 230.

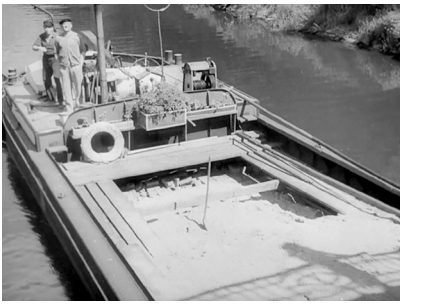
https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Unterkörper und inszeniert das Aufeinandertreffen zwischen ihm und dem emporragenden Schornstein als Grundkonstellation dieses Blickverhältnisses.

Die Flussperspektive wird zwar als phallisch, gleichzeitig aber auch als eine unterlegene Position dargestellt. Schon im nächsten Moment klappt der Schornstein des Schleppers weg, um unter der Brücke hindurchfahren zu können. Gleich darauf folgt der Schleppkahn, der ohne Motor und ohne Schornstein nichts zum Wegklappen aufzuweisen hat und sich nur in Abhängigkeit vom Schlepper fortbewegen kann.

Doch in der Gegenüberstellung der Aussichtsplattformen vom Schleppkahn mit der Brücke ergibt sich dann erneut eine deutliche Schieflage in den genderspezifischen Blickverhältnissen. Der Blick auf die Brücke ist von unten gesehen derselbe wie die Kamera ihn zuvor schon eingenommen hatte.
Der anschließende Gegenschnitt nimmt die schauenden Schiffer von oben auf der Brücke ins Bild. Dabei zeigt die Blickachse der Schiffer, dass die Kamera gerade nicht den Blickpunkt der Frau einnimmt. Stattdessen wird die blickende Frau aus dem Bildaußen durch ihren Schattenwurf, wiederum gerahmt vom Geländer, in den Bildraum geholt. Sie erscheint als Objekt, das den Blick der Schiffer erklärt. Und in seiner Abstraktion sieht sogar das (Schatten-)Bild im Bild von dem eigenen Schauen der Frau ab.[176]

Generell markiert der Blick der Schiffer hoch zur Brücke, dass sie auf ihrem Kahn vor allem Zuschauer des großstädtischen Lebens sind und sich ihnen wenig Möglichkeit der Partizipation bietet. Nicht nur bestimmt der Schlepper das Tempo und der Fahrplan die Haltestellen. Auch das Brückengeländer birgt in seiner



*Unter den Brücken (1945), Stills [0:05:07] bzw. [0:05:14].*

176 Zur genderspezifischen Blickkonstruktion, vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: dies., Visual and other Pleasures, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1989, 14-26; dies., »Afterthoughts on ›Visual Pleasure and Narrative Cinema‹«, in: ebd., 29-38; Mary Ann Doane, »Film und Masquerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers«, in: Frauen und Film, 38 (Mai 1985), 4-19.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

rahmenden Funktion eine Spezifik, die die Einschränkungen des Schifferalltags zum Ausdruck bringt. Denn das im Bild Gezeigte wird zwar ausgestellt, befindet sich aber in einem Raum, der von der Blickposition aus abgesperrt und nicht zugänglich ist. Das entspricht einer Auffassung des Bild- oder Filmscreens als einem Fenster, durch das der Bildraum visuell zugänglich ist, das jedoch vom Bildaußen, der Position auf dem Kahn, physisch getrennt ist.[177] Das Nichthintergehbare dieser Bildrahmung wird immer dann für die Schiffer schmerzlich deutlich, wenn der Kahn unter der Brücke hindurch fährt und die dunkle Unterseite der Brücke wie eine Wischblende die Rockuntersicht aus dem Blickfeld schiebt.

Die spezifische Rahmung durch das Brückengeländer wird vom Film auch narrativ eingesetzt, als es um die Inszenierung einer melodramatischen Situation in der Liebesgeschichte zwischen Anna aus der Großstadt und Hendrik vom Kahn geht. Nach einem Streit zeigt sich am Brückengeländer, dass sie nicht nur aus zwei unterschiedlichen Millieus kommen, sondern auch welcher Anstrengung es bedarf, den unwahrscheinlichen Kontakt zwischen den beiden aufrecht zu erhalten. Dabei fungiert das Geländer, das in dieser Situation mit einer relativen Blickdichte ausgestattet ist, als eine physische Grenze, an der zwei eigentlich unversöhnliche moralischen Perspektiven sich empört gegenüberstehen.

Der besagte Streit zieht sich durch den ganzen Film, am Laufen hält ihn ein Zehnmarkschein. Den hatte Anna, als sie nachts weinend auf der Glienicker Brücke stand, in den Fluss geworfen: wie in einem reinigenden Ritual und mit einer fast mythologischen Gegenüberstellung von Diesseits und Jenseits, beschrieben durch den Ort der nächtlichen Brücke – und so perspektiviert von der Landratte Altmann. Aber der Geldschein, den sie als Aktmodell, und begründet auf einem Missverständnis, bekommen hat, wird so nicht aus ihrem Leben befördert. Er landet vielmehr in einer anderen Welt und löst hier in seiner vermeintlichen Eindeutigkeit ein Kommunikationsproblem aus. Die Schiffer reimen sich die Geschichte nach ihren bruchstückhaften Vorstellungen zusammen. Tränen nachts auf der Brücke, gefallenes Working Girl, Sex gegen Geld. Anna ihrerseits unterstellt Willi und insbesondere Hendrik ebenfalls moralisch zweifelhafte Ambitionen. Sie nimmt an, sie solle als ›leichtes Mädchen‹ an Bord geholt werden. Schließlich hän-

*Unter den Brücken (1945), Still [0:46:28].*

177 Vgl. Thomas Elsaesser/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, Dresden: Junius 2007, 23-48 bzw. 49-74.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

gen an den Wänden der Schifferkajüte eine Reihe nackter Frauen in Bilderrahmen.

Die an Land vorherrschende Doppelbedeutung der Brücke hebt das Trennende und zugleich das Verbindende von zwei Ufern hervor, ist also vom Land aus perspektiviert.[178] Das trifft auch für de Certeau zu, der die Brücke im selben Text, in dem er die monumentale Raumwahrnehmung von einem Hochhaus diskutiert, nur als Übergang nicht aber selbst als ein solches monumentales Gebäude betrachtet.[179] Für die Schiffer in *Unter den Brücken* ist die Brücke dagegen einen Ort urbaner Darbietung. Von der Mitte des Flusses aus fokussieren sie die Verbindung zum Land wie auch die Trennung davon. Zudem ist die Unterscheidung des rechten vom linken Ufer für die Kommunikation der beiden Welten von oberhalb zu unterhalb der Brücke nachrangig. Es ist der von der Brücke fallende Zehnmarkschein, der die Kommunikation zwischen diesen beiden Welten einleitet, oder auch: zwischen der Brücke als Straße mit Aussichtspunkt und der Brücke als Monument und Display der städtischen Attraktion. Dabei müssen beide Seiten mit der Schwierigkeit umgehen, einen ungewohnten Kontext nicht einsehen zu können und wenige Anhaltspunkte für die jeweils andere Lesart des abstrakten Geldzeichens zur Verfügung zu haben. So entfaltet sich eine Kommunikation mit besonderen Hindernissen, die von Emotionen befördert und von moralischem Misstrauen bedroht wird.

Die Brücke zeichnet sich jedoch nicht nur als ein Display oben auf ihrer Überführung aus. Zur Attraktivität dieses Bauwerks gehört genauso der Brückenbogen, der den Blick unter der Brücke hindurch rahmt und so ebenfalls ein Bildmotiv erzeugt. Dabei liefert er eine filmtheoretische Bildcharakterisierung, die sich von dem bereits beschriebenen Fensterkonzept topologisch unterscheidet. Denn hier werden Betrachterraum und Bildraum gerade nicht als strikt getrennt aufgefasst. Vielmehr bietet das gleichsam vom Brückenbogen aufgespannte Screen wie ein Tor den Eintritt in den Bildraum. In diesem immersiven Bildverständnis bewegt man sich in das Bild quasi hinein, ganz so wie die

*Unter den Brücken (1945), Still [0:46:38].*

178 vgl. Georg Simmel, »Brücke und Tür«, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen, 1908-1918, Bd. 1, hg.v. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, Frankfurt: Suhrkamp 2001, 55-61.

179 Vgl. de Certeau, Kunst des Handelns, 235f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Tr. 2

*Unter den Brücken (1945), Still [0:40:11].*

Schiffer unter der Brücke hindurch in den jenseitigen Raum gleiten.[180]

Der Film nutzt beide Bildkonzepte – das durch den Brückenbogen wie auch das durch das Brückengeländer beschriebene –, um die Stadteinfahrt des Kahns nach Berlin zu inszenieren. Gleich zu Beginn fungiert die Oberbaumbrücke als Display des sich auf mehreren Ebenen entfaltenden Verkehrs, als ikonische Beschreibung von Gleichzeitigkeit und Beschleunigung großstädtischen Lebens. Die Aufnahme zeigt die imposante Brücke aus der Entfernung, jedoch ohne dass der Kahn unter der Brücke hindurch fahren würde. Die Trennung von Betrachter und Bild wird unterstrichen.

Insgesamt zeigt die Sequenz der Stadteinfahrt Anklänge an das Genre der Stadtsinfonie, das seit Ruttmanns kanonischem *Berlin*-Film und ähnlichen internationalen Dokumentarfilmen gern in Form von Miniaturen in Spielfilmen eingebunden wurde.[181] Attraktionen dieser Art werden auch noch von der Filmkritik der jungen Bundesrepublik bevorzugt wahrgenommen. So begeistert sich 1951 eine Tagesspiegel-Rezension von Käutners Film für die »Kameraarbeit Igor Oberbergs, die die Unruhe der Großstadt in […] erregende Ausschnitte faßt«.[182] Dass diese Aufnahmen zum überwiegenden Teil weder von Oberberg und noch speziell für *Unter den Brücken* gemacht wurden, fällt ohne Umschweife unter den Tisch. Wie schon während des Nazi-Regimes wird auch noch zu Beginn der 50er Jahre das Vortäuschen eines heilen Berlins gern bar jeglicher Irritation genossen. Das kann weder der dokumentarische Charakter des aus der Vorkriegszeit stammenden Archivmaterials verhindern noch dessen durch Mehrfachkopierungen verursachte deutlich unterschiedliche Qualität – die Aufnahme der Oberbaumbrücke etwa taucht bereits in *Großstadtmelodie* auf.[183]

---

180 Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 50f.

181 Hans Möbius/Guntram Vogt, Drehort Stadt. Das Thema ›Großstadt‹ im Film, Marburg: Hitzeroth 1990, 14; Karl Prümm, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit«, in: ders./S. Bierhoff/M. Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg: Schüren 2000, 15-50, hier: 29f. Neben Ruttmanns Film sind v.a. *Manhatta* (US 1921, R.: Charles Sheeler/Paul Strand), *Rien que les heures* (F 1926, R.: Alberto Cavalcanti) und *Der Mann mit der Kamera* (UDSSR 1929, R.: Dziga Vertov) zu nennen. Hinsichtlich von Großstadtfilm-Referenzen, vgl. *Großstadtmelodie* (1943), [0:16:02], *Es leuchten die Sterne* (D 1938), *Die Vier Gesellen* (1938). Schulte-Sasse zufolge, trifft das auch für *Togger* (D 1940, R.: Jürgen von Alten) zu; vgl. »Retrieving the City as *Heimat*«, 167.

182 »*Unter den Brücken*«, in: Tagesspiegel, 25.3.1951 [DK].

183 Vgl. Großstadtmelodie (1943), [1:31:07].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*Unter den Brücken (1945), Still [0:40:48].*

Was die Sequenz immer wieder zeigt, sind Aufnahmen von Brücken, die mit Oberbergs Aufnahme des Schlepperbugs mit dem Schriftzug Berlin überblendet werden. Der Spannungsaufbau der Sequenz wird nicht zuletzt durch diese Doppelbelichtungen bewirkt.[184] Der Schriftzug ist Schrift und Bild zugleich. Er etikettiert die Bilder und lokalisiert dadurch die Gebäude. Er repräsentiert aber zugleich den Zielhafen und fungiert als metonymische Ankündigung Berlins aus Flussschifferperspektive.[185]

Die Passage grenzt sich durch eine beschleunigte Montage und den Wechsel zu dokumentarischen Aufnahmen deutlich von den anderen Passagen des Films ab. Verstärkt wird dies nicht zuletzt durch die Musik, die sich mit gesteigerter Lautstärke und in breiter Orchestrierung von den vorherigen ruhigen Schifferliedern mit einfacher Akkordeonbegleitung abhebt. Gleichzeitig ist dieser großstädtische Auftakt aber auch eingebunden in die Filmerzählung. Die Fahrt endet nicht etwa im Osthafen oder, in Brücken gesprochen, an der Oberbaumbrücke; auch nicht an der am ehemaligen Schlütersteg beim S-Bahnhof Friedrichstraße, wo Anna in der folgenden Sequenz von Bord geht, sondern an der Jannowitzbrücke. Die unmittelbare Nähe zur Kartoffelpufferbar Jaenicke macht aus ihr den ideellen Treffpunkt des Berliner Working Girls Anna und der beiden Flussschiffer Willi und Hendrik. In ihrer nicht-chronologischen Montage nimmt die Sequenz darauf Bezug.

»Straßenszenen beherrschen […] den Prototyp aller echten deutschen Querschnittsfilme.«[186] Nimmt man Ruttmanns *Berlin*-Film als Maßstab, fehlen in der betreffenden Sequenz in *Unter den Brücken* vor allem Straßenbilder. Es wäre verkürzt, diesen Umstand allein auf den Versuch des Films zurückzuführen, ein unzerstörtes Berlin zu evozieren, ohne Settings dafür zur Verfügung zu haben. Die ästhetische Ausbildung der Kahnschifferperspektive auf die Stadt würde dadurch unterschlagen. Gerade das Nichtvorkommen von Straßen erklärt sich aus der Anlage von *Unter den Brücken*: Vom tiefliegenden Fluss aus sind die Straßen nicht einsehbar und auch nicht eigentlich relevant.

184 Cutter des Films war Wolfgang Wehrum.

185 Vgl. MacCannell, The Tourist. A New Theory of the Leisure Class, New York: Schocken Books 1989, 42f. und 131-133.

186 Kracauer über *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*, vgl. Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films [1947], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, 192.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Sehenswürdigkeiten, wie Ruttmann sie zu Beginn zeigt, sieht man in *Unter den Brücken* auch, allerdings nicht aus der Obersicht, sondern von unten, vom Fluss aus. Neben Repräsentationsbauten wie dem Berliner Dom und Gebäuden moderner Architektur (Shellhaus) sind das vornehmlich Industriebauten, bei denen es sich der Kahnperspektive entsprechend um Hafenanlagen handelt. Und eben Brücken, die in ihrer monumentalen Erscheinung gezeigt und in die Reihe der sehenswürdigen Architektur eingereiht werden.

Die Verschiebung der stadtsinfonischen Perspektive zu jener der Flussschiffer drückt sich darüber hinaus in der überproportionalen Häufigkeit von Brücken aus. Während in Ruttmanns gut einstündigem *Berlin* dreimal Flussbrücken thematisiert werden,[187] zeigt die nicht einmal eineinhalbminütige Sequenz aus Käutners Film acht Flussbrücken. Genaugenommen gibt es in Ruttmanns Film zwar einige Brücken mehr, nur fallen diese häufig kaum auf, da sie, leicht von oben aufgenommen vor allem in ihrer Funktion als Straße gezeigt werden. In *Unter den Brücken* hingegen werden die Brücken alle vom Fluss aus fokussiert. Von Land aus sind die Brücken Fortsetzungen und Verbindungen zur Stadt, vom Fluss aus sind sie deren unzugänglichen Ausläufer und Ausstellungsorte.

In der Sequenz werden auch Gebäudeansichten auffällig von Brückenbögen beschränkt, um dann den Blick auf die Gebäude nach und nach freizugeben. Die im Bewegungsbild sich entfaltende temporäre Verzögerung baut so Spannung auf. Die Bildrahmung des Bogens wird zugleich als Türrahmen erfahren, der dann, und anders als beim Blick des Bewegungsbildes unter die Röcke, nicht den Blick verschließt, sondern ihn vielmehr auf die kommende Attraktion sukzessive öffnet.

Der sich hier ergebende enunziatorische Effekt, in dem der Film sein Gemachtsein ausstellt, bezieht seine Intensität nicht allein durch die bloße Anwesenheit eines Zeichens für eine Rahmung im Bild, also durch den Brückenbogen, sondern darüber hinaus durch die Vorführung seiner Wirkungsweise: In der Kombination einer Verdeckung von Sicht mit der Fortbewegung durch den Brückenbogen hindurch schürt dieses Bewegungsbild Erwartungen.

*Unter den Brücken (1945), Still [0:40:50].*

Enunziatorisch kommt der Brückenbogen auch bereits im Vorspann des Films zum Einsatz, d.h. in seiner eigenen paratextuellen Rahmung. Diese Stelle des Films weist sowohl in

187 Vgl. Berlin – die Sinfonie der Großstadt (1927), [0:02:23], [0:40:25] u. [0:46:33].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

die Erzählung des Films als auch auf Daten seiner Produktionsgeschichte.[188] In *Unter den Brücken* bietet der Vorspann aber nicht nur eine komprimierte Lesart des Films, er beschreibt zudem seine eigene Funktion »eines perfekten Übergang[s] zwischen der Realität – dem noch erleuchteten Saal, dem Stimmengewirr meiner Nachbarrn, […] etc. – und der Wirklichkeit der Fiktion als einer anderen Realität«.[189] Er besteht fast ausschließlich aus aneinandergeschnittenen Brückendurchfahrten. Er referiert so einerseits auf die Symbolik der Brücke als Ort des Übergangs, aus Schiffersicht: der Durchfahrt. Doch nimmt er darüber hinaus auch den eigenen Filmtitel buchstäblich und wählt eben genau jene Momente der Kahnfahrt, die unmittelbar unter der Brücke erfolgen. Hier wird der Rahmen des Brückenbogens auch in seiner Dreidimensionalität erfahrbar.

Die Kamera filmt die Brückenbögen mit aufwärts gerichtetem Objektiv. Und in dem Moment, in dem sie das Bild ausfüllen, werden die Untersichten mit Credits doppelbelichtet. Jedes Herausfahren aus dem Brücken-›Tor‹ funktioniert wie eine Wischblende, die die Namen der Mitwirkenden aus dem Bild schiebt. Bevor man aber mehr als einen Augenblick von Licht sieht, kommt mit dem nächsten Schnitt wiederum die Einfahrt unter die nächste Brücke. Es ist, als hole die Vorspannsequenz einen immer wieder aus dem Betrachterraum ab, verzögere dann jedoch jedesmal aufs Neue den Eintritt in den Bildraum. Der Film läuft zu Beginn immer wieder durch Eingangstore, er scheint nichts zu tun als anzufangen.

Die Brückenuntersichten fungieren hier als Ausblendungen des Bildes. Der Vorspann erscheint gleichsam als eine Reihe von einzelnen Schwarzblenden, die als Hintergrund der Credits formieren. Als Rahmen erinnern diese Brückenbögen aber nicht nur daran, dass Filmbilder bedingte Aussagen machen, dass sie etwas zeigen und damit anderes nicht zeigen. Der Vorspann zentriert darüber hinaus den Rahmen als filmischen Raum, um explizit auf eine andere Zeitlichkeit zu rekurrieren. Unter den Brücken wird der Erzählzeit des Films die Zeit seiner Konstruktion gegenübergestellt. Der Vorspann liest seinen Filmtitel als Markierung eines Ortes, der zur Reflexion der Wirklichkeitsbedingungen der Filmträume auffordert.

Und auch in seinem weiteren Verlauf verweist der Film auf Diskrepanzen zwischen Wünschen und Idealvorstellungen einerseits und Enttäuschung und Zerstörung anderseits.

Während *Unter den Brücken* in der stadtsinfonischen Miniatur sein Großstadtversprechen aus Flussperspektive in den populären Diskurs der Stadtsinfonien einsortiert, inszeniert der Film in einer zweiten Stadtfahrt dessen Relativierung.

188 Zum Vorspann vgl.: Georg Stanitzek, »Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)«, in: Cinema Journal, 48/4 (Sommer 2009), 44-58.

189 André Gardies, »Am Anfang war der Vorspann«, in: Böhnke/Hüser/Stanitzek (Hg.), Das Buch zum Vorspann (2006), 21-33, 27f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Eine Verknüpfung der Diegese mit einem Realitätsverweis führt zwei übereinandergelagerte, enttäuschende Erfahrungen vor, die sich jeweils in einer Konfrontation mit der eigenen Erinnerung entfalten. Das Durchqueren der ›Screen-Tür‹ mündet nun in Desillusionierung, und nicht zufällig beginnt diese Stadtfahrt *unter* einer breiten Brücke.

Diese längste Brückendurchfahrt des Films erfolgt nur wenige Minuten vor seinem Ende. Die Schiffer fahren mit dem Kahn unter der Eisenbahnbrücke am Bahnhof Friedrichstraße und dem ehemals daneben liegenden Schlütersteg hindurch. Ihre Beziehung zueinander ist inzwischen nur noch von Eifersucht und Streit erfüllt. Gerade eben hat Hendrik Willi vom Ruder gedrängt, als sich langsam lauter werdend der ruhige aber beharrliche Rhythmus eines motorisierten Kahns akustisch ins Bild schiebt. Wie ein Echo erinnert das Geräusch an die gemeinsamen Pläne für einen eigenen Schiffsmotor und die Hoffnung auf die damit verbundene Unabhängigkeit. Die Blickachsen der beiden Schiffer verweisen visuell bereits auf den herantuckernden Kahn, der dann mit dem nächsten Gegenschnitt auch acht lange Sekunden unter dem Schlütersteg durch und an Hendrik und Willi vorbei fährt. Und so wie der Kahn langsam aus dem Bild verschwindet, gibt die Brücke bei weiterhin unnachgiebigem Motorgeräusch mehr und mehr den Blick auf eine kriegszerstörte Häuserzeile frei, die einzige im Film.

Der folgende Schnitt expliziert den Blick zurück auch visuell. Der Blick der Schiffer bezieht sich zum einen auf die

*Unter den Brücken (1945), Stills, [1:27:30], [1:27:38] bzw. [1:27:39].*

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

aus den Augen verlorene gemeinsame Utopie des motorisierten Kahns. Zugleich aber verweist er auf die eigene Fahrtstrecke und die Blickposition vor dem Brückenbogen, eine Position die den Blick beschränkt und nicht zuletzt Kriegszerstörungen ausblendet. Der Film weicht hier deutlich von seinem sonstigen Umgang mit dem Drehort Berlin im Sommer 1944 ab und bricht mit der Vorstellung einer unversehrten Stadt. Die spätere Rezeption des Films hingegen bemerkt die Ruinen nicht. Für sie ist der Umgang des Films mit der Stadt ungebrochen einer, der »mitten in Berlin […] nichts vom Krieg ahnen läßt«,[190] »nichts, aber auch gar nichts lässt auf den Krieg schließen.«[191] Nicht unähnlich der Rezeption in der jungen Bundesrepublik, die den Charakter des Archvimaterials ignorierte, wird diese markante Szene der zweiten Stadteinfahrt übersehen, wenn nicht verdrängt. Bisweilen jedoch kehrt der Krieg zurück, und dann geschieht das via Anna Altmann. Dem Film zufolge kommt sie aus Schlesien. In retrospektiver Projektion jedoch wird sie 1951 zum »geflüchtete[n] Mädchen aus Schlesien« und noch rund vierzig Jahre später mitunter zum »Flüchtling, die Arbeit in Berlin hat«.[192]

Die Kriegszerstörung gerät am Schlütersteg nicht bloß ins Bild, weil es sich nicht vermeiden ließ. Der Film spielt bereits zuvor an diesem Ort, weicht da allerdings der Häuserzeile aus. Der Kahn liegt dann am Ufer. Der Kommunikationsfaden zwischen Anna und den Schiffern hatte gerade zu reißen gedroht, was jedoch mit dem Durchreichen der Handtasche vom Kahn durchs Geländer hoch zur Brücke verhindert wird. Im Hintergrund sieht man die Spree und einen vorüberfahrenden Kahn, den die Kamera vom Ufer leicht von oben zeigt. Ein Schwenk bzw. Schnitt in die Wagerechte erfolgt erst wieder auf dem tiefer liegenden Kahn und zudem mit einer anderen Ausrichtung der Kamera, die dann nicht die Häuserzeile, sondern eine Brücke im Hintergrund zeigt. Auch wäre die Verlegung der Begegnung mit dem Motorkahn um 50 Meter für die zweite Stadtfahrtszene leicht möglich gewesen.

---

190 Michael Töteberg, »*Unter den Brücken*. Kino und Film im totalen Krieg«, in: Hans-Michael Bock/ders. (Hg.), Das Ufa-Buch, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1992, 466-469, hier: 468.

191 Engell, »Stehende Gewässer«, 79; vgl. auch: Karsten Witte, »Blendung und Überblendung. Film im Nationalsozialismus«, in: W. Jacobsen/A. Kaes/H. H. Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Berlin/Stuttgart: Metzler 1993, 119-170, hier: 164; ders., »Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme«, 82 bzw. 83; Schütte, »*Unter den Brücken*. Die Viererbande«, 170f.; Frick, Reisen, Flussreisen im Film, 62; Robert C. Reimer, »Turning Inward. An Analysis of Helmut Käutner's *Auf Wiedersehen*, *Franziska*, *Romanze in Moll*, and *Unter den Brücken*«, in: ders. (Hg.), Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich, Rochester: Camden House 2000, 214-239, hier: 233.

192 »*Unter den Brücken*. Eröffnung der Film-Bühne Berlin,« in: Der Tag, 25.3.1951 [DK]; bzw. Witte, »Blendung und Überblendung«, 168. Die Flucht aus Schlesien beginnt erst im Winter 1944/45; vgl. Gudrun Gloth, Ich dachte das sei mein Ende… Gespräche mit Zeitzeugen über ihre Erlebnisse im zweiten Weltkrieg, München: Herbig 2015, 220.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Vor allem aber ist in der zweiten Stadtfahrt der Verweis auf die realen Verhältnisse in der Stadt mit der Filmerzählung in mehrfach strukturierter Weise durch Sound, Einstellungslänge und Mise en Scène gekoppelt. Beide Ebenen, Realitätsverweis und Erzählung, unterstützen sich hier gegenseitig in der schmerzlichen Erinnerung an etwas, das verloren wurde. Mehr noch, es wird hier nicht nur Zerstörung gezeigt, der Film kommentiert sich dabei auch selbst. Aus der speziellen Betonung ergibt sich ein Rekurs darauf, dass der Film die Vorstellung von einem berauschenden Berlin zuvor mit Filmmaterial aus dem Archivstock erzeugt und so die aktuelle visuelle Erfahrung, wie sie sich hier in der zerstörten Häuserzeile zeigt, verdeckt hatte. In ihrem Verhältnis zur stadtsinfonischen Passage operiert diese Szene wie ein Kippbild.

Als der Schlütersteg ohne die Häuserzeile auftritt, klaffen nicht zwei Bilder der Metropole auseinander, sondern das Frauenbild der Schiffer und Annas Selbstverständnis. Gegenstand ihres Streits ist der besagte Zehnmarkschein. Mehrfach schon hatte Anna auf die Nachfragen der Schiffer geschwiegen, nun reagiert sie sogar mit dem Abbruch des Gesprächs und verlässt den Kahn. Annas vollständige Geschichte zu dem Geldschein schiebt der Film weit hinaus, fast so weit wie den Widerspruch der kriegszerstörten Gebäude zum Vorzeige-Berlin. Bis dahin stehen die Vermutungen der Schiffer zwar nicht ohne Widerspruch aber doch ohne Alternative im Filmraum, Vermutungen, die in ihren Working Girl-Vorstellungen ankern.

Unter einer Brücke im Tiergarten lässt der Film schließlich Anna von ihren Träumen und ihrer Einsamkeit erzählen und davon, wie sie zu den Ereignissen um den Zehnmarkschein geführt haben.[193] Der Film inszeniert ihre Version der Geschichte als Rückblende, die einer filmischen Konvention folgend mit einer Überblendung von einer Großaufnahme der Erzählenden zu Bildern des Erinnerten einsetzt.

Eine Überblendung, d.h. das kontinuierliche Verschwinden eines Bildes während zeitgleich das nächste Bild bereits langsam sichtbar wird, ist zunächst einmal eine filmische Interpunktion. Jedoch anders als beim Schnitt wird ein eigenes Bild für den Übergang von einem Bild zu einem anderen gesetzt. Der Wechsel zwischen zwei Bildern macht einen Raum auf, über den eine Doppelbelichtung führt. Es entsteht ein Bild, das einen Übergang, eine Brücke darstellt, die nicht nur zu einem neuen Bild hinführt, sondern auch Gelegenheit gibt, etwas anderes, ein Drittes in Aussicht zu nehmen. Catherine Grant versteht dieses in der Überblendung entstehende Bewegungsbild als eine eigenständige semantische Einheit, oder sogar mehr noch: »dissolves […] are always short films within films«.[194] Kurze

193 Unter den Brücken (1945), [1:17:37]-[1:21:37].

194 Catherine Grant, »Dissolves of Passion. Material Thinking through editing in Videographic Compilation«, in: Christian Keathley/Jason Mittell (Hg.), The Videographic Essay. Criticism in

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Filme, die eine Einheit mit einer eigenen temporalen und topologischen Struktur darstellen. Das gilt insbesondere für Rückblenden. Gerade in einer Rückblende erfolgt der Wechsel zwischen den zwei Bildern auch als einer zwischen zwei Zeitebenen und meist zudem zwischen unterschiedlichen Orten. So entsteht mit der Überblendung eine Stelle im Film, an der man den Erzähler und seinen Ort und seine Zeit *noch* im Bild sieht, ihn und seinen Raum *noch* nicht vergessen hat. Eine Ich-Erzählung im Film wird hier in die auktoriale Erzählung des Films überführt. Der Film nimmt Abstand von den als Gegebenheiten gesetzten Zeit- und Ortsdaten und öffnet die Realitätsillusion zu einem Zustand der Trance. Er gleitet zwischen Zeiten und Orten – für einen sehr kurzen, aber sichtbaren Moment, ist er an zwei Orten zugleich, auf einer Schwelle zwischen zwei Räumen.

Selbst wenn man Grants Beschreibung einer Überblendung als Kurzfilm im Film als zu weitgehend einordnen wollte, so ist sie in Bezug auf Annas Erzählung in *Unter den Brücken* durchaus überzeugend. Denn Annas Bild verschwindet nicht aus den Bildern ihrer Erinnerung: die Doppelbelichtung bleibt nahezu die gesamte Zeit ihrer Erzählung hindurch stehen. Die Erzählung wirkt gleichsam wie eine nicht enden wollende Überblendung, nie kommt man in dem anderen Raum an, nie über- bzw. durchquert man die Brücke ganz. Der Ort, an dem Anna ihre Version der Geschichte erzählt, der Brückenbogen, ist symptomatisch für die Einbettung dieser Geschichte durch den Film.

Annas Figur rahmt, sie bedingt die Narration, es ist ihre Stimme, die erzählt. Das bedeutet auch, der Film übernimmt ihre Geschichte nicht in die auktoriale Ebene seiner Erzählung. Sie bleibt Annas subjektive Geschichte. Das geschieht entsprechend auf der Bildebene, der Bildraum des Films geht über den Bildraum ihrer Erzählung hinaus. Die »Montage [bindet] die Erinnerungen in Überblendung an den Rahmen des Frauenkopfes«.[195] Annas Kopf ist nicht nur Portrait der Erzählerin, sondern auch Bild des Rahmens, der Relativierung des erzählten Geschehens. Ihr Bild als Erzählende relativiert sich selbst durch die gleichzeitige Metaphernfunktion für die Rahmung.

*Unter den Brücken (1945), Still [1:20:55].*

Sound and Image, Montreal: Caboose 2016, 37-53, hier: 47.

195 Witte, »Im Prinzip Hoffnung«, 83.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Das so bedingte Bild der Erzählerin entsteht in der Überblendung der Bilder ihrer Erinnerung, die als Projektion sichtbar bleiben.

Im Film kommt es nur einmal vor, dass ein Boot oder Kahn unter einer Brücke anlegt: Für Annas Erzählung ihrer Geschichte. Sobald die beendet ist, fährt das Ruderboot aus dem Brückenbogen heraus und der Film erzählt wieder rahmenlos weiter.

Das, was unter der Tiergartenbrücke enthüllt wird, sortiert der Film ins Kino. Nicht nur das trance-artige Schweben zwischen Ort und Zeit der nicht endenden Rückblendung, auch die Inszenierung des Ortes, an dem Anna ihre Geschichte erzählt, unterstreicht den Eindruck: Unter der Brücke ist es dunkler als sonst auf dem See und auf dem Brückenpfeiler hinter Anna erscheinen flirrende Lichtreflexe des Wassers. Gemeinsam mit dem leichten Hall unter der Brücke ergibt sich eine unheimliche Atmosphäre. Die als übersinnlich betonten Phänomene schließen auch daran an, dass Annas Augen immer wieder ohne konkretes Ziel in den Raum gerichtet sind, während die Bilder auf ihrem Gesicht erscheinen. Der Film beschreibt Annas Geschichte nicht nur als Film im Kino, sondern er zeigt dabei Momente der Bedingungen dieses Sehens im Kino. Die durchgängige Überblendung, Annas starrende Augen sowie der Ort des Brückenbogens lassen Kinoerfahrung als Tranceerfahrung assoziieren.[196]

Dass Anna dieser (Bilder-)Rausch als subjektives Moment zugeschrieben wird, kommt nicht von ungefähr. Sie teilt das durchaus mit anderen Frauen. Der von der Apparatur des Kinos eingeleitete tranceartige Zustand der Zuschauenden überlappt sich mit jener »Bildermaschine«, die weiblicher Emotionalität und Vorstellungskraft zugeschrieben wird.[197] Und das ist anschlussfähig an weitere Bilder.

In Annas doppelbelichteter Erzählung gibt es ein Bild, das diesen komplexen Sachverhalt in einfacher Weise umschreibt. Es ist genau auf dem Höhepunkt des narrativen Spannungsbogens positioniert und erscheint synchron mit Annas Erklärung, dass sie sich fast auf den Maler eingelassen hätte, weil sie so allein war und sich nach Zweisamkeit sehnte. Das Bild auf ihrem Gesicht zeigt dabei ihr Glücksideal: zwei Schauende, die einen gemeinsam Blick haben. Dabei nähert die Frau ihre Position und damit ihre Perspektive der des Mannes an: Sie legt ihren Kopf auf seine Schulter. Der gemeinsame Blick des Paares ergibt sich als Angleichung der einen an den anderen. Transparent liegt dieses Bild auf Annas Gesicht und offenbart ihre geheimen Wünsche – eine Vereinigung mit Schieflage.

Der eigentliche Blick des Paares wird dabei weder gezeigt, noch das, auf was er sich richtet. Beides wird allerdings durch die Rückenansicht indirekt beant-

196 Ute Holl, Kino, Trance & Kybernetik, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

197 Witte, »Im Prinzip Hoffnung«, 77. Die »Bildermaschine« nennt Witte häufiger noch »Bildersturz« und beschreibt sie für *Unter den Brücken* (ebd., 83) sowie Käutners Filme *Romanze in Moll* (D 1943) (ebd. 77) und *Anuschka* (D 1942) (ebd., 78).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

wortet, einmal als symbiotische Haltung, in der die Frau dem Mann kompositorisch angegliedert wird, dann als eine, die sich in der Abwendung vom Raum der übrigen wie auch dem Betrachteraum dem der Glückserfüllung widmet. Die Rückenansicht verspricht hier Intimität und Schutz vor Vereinnahmung des eigenen Glücks.

*Unter den Brücken (1945), Still [1:20:20].*

Viele blicken von oben so aufs Wasser. »Nicht nur der vielen Seen wegen ist in Berlin der Wassersport so beliebt. Tausende junge Angestellte träumen vom Paddeln […].«[198] Käutners Visualisierung eines Diskurses von Vergnügungspark und Wochenendglück ist dabei ausgesprochen abstrakt. Anders als etwa Walker Evans *Couple at Corney Island*, das sich auch sichtbar an einem Vergnügungsort befindet, lässt das in *Unter den Brücken* entworfene Bild entsprechende Hinweise vermissen. Eben dadurch ist es aber möglich, prinzipiell eine Vielzahl von Bedeutungen damit zu belegen. Der Ort, an dem das Paar sich befindet, passt zu mehreren Lebenslagen, vom Hintergrund werden keine genaueren Kontextualisierungen vorgegeben. Das Geländer im Bild könnte das eines solchen Stegs sein wie in Evans Fotografie. Es könnte zur Veranda eines Hauses an einem einsamen See gehören. Es könnte auch das Geländer einer Flussbrücke sein, von wo aus sich der Blick in einer schier unendlichen Ferne verliert.

*Abb. 5: Walker Evans, Couple at Coney, Island, 1928; The Metropolitan Museum of Art, Ford Motor Company Collection; gelatin silver print, 20,4 x 14,8 cm; gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987 (1987.1100.110); © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.*

Verglichen mit den beiden hier schon diskutierten Bildbeschreibungen durch die Brücke, ist das Geländer in diesem Bild nicht beschränkend. Anders als das Geländer, das die Schiffer von den Frauen oder Anna von den Ruderbooten trennt,

198 Kracauer, Die Angestellten, 100.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

ist dieses Geländer nicht länger ein unüberwindbares Hindernis zu dem nur visuell erfahrenen Glück. Das Sitzen auf dem Geländer zeigt an, dass man sich über etwas hinwegsetzt, das dem Eintritt in den utopischen Raum im Weg steht. Und anders als der Brückenbogen, der den Wechsel von einem Raum in einen anderen, aber nur in Teilen sichtbaren und deshalb nicht einschätzbaren Raum beschreibt, liegt hier der utopische Raum offen ausgebreitet vor einem – wenngleich er für uns nicht einsichtig ist.

Es wird in diesem Bild etwas versprochen, das nicht gezeigt wird. Das Bild enthält sich dahingehend, wie und wo das Versprechen erfolgt und was es überhaupt ist oder wer es einlöst. Mehr noch, das Bild verspricht, dass nun all das keine Rolle mehr spielt – all das, was ansonsten zwischen einem selbst und dem Glück stehen mag. Ein unbestimmtes Glück, das eben deshalb für alle konfektioniert ist. Das Bild entspricht einem »ordinary picture«,[199] oder anders gesagt »a photograph that generalizes its referent into a type«,[200] etwas, das in den Bereich der industriellen Fotografie fällt. Das Bild trägt Züge von *stock photography*,[201] so als würde es von kommerziellen Archiven für den Massenvertrieb veräußert. Ein Bild, aufladbar mit möglichst vielen Bedeutungsvariatonen.

In der Doppelbelichtung mit dem *stock footage* erinnert Annas Erzählung an »das kleine[…] Musteralbum« von den ›kleinen Ladenmädchen‹, die ins Kino gehen und »sich so gern an der Riviera verloben [möchten]«.[202] Anders jedoch als bei Kracauer, der weibliche Angestellte zum Abziehbild für das Kino seiner Ideologiekritik macht, hat Anna in *Unter den Brücken* auch die Möglichkeit zum Einspruch gegen ihre Stereotypisierung. Unbenommen davon bleibt die Differenzierung, die aus ihrer Darstellung der Ereignisse folgt, ein Bild im Bild.

Zunächst passt das, was Anna erzählt, zu einem gängigen Working Girl-Film: Einsamkeit, Sehnsucht, erstes Kennenlernen. Wir sehen Versatzstücke oder Details, eine elliptische Erzählung im Stakato. Wir hören die Geschichte vom Maler, der keinen Sex will, sie aber für ihre Nackheit bezahlt, und von Annas Verletztheit und Scham, die daraus folgt. »Und dann bin ich gerannt, gerannt…«. Als Leinwand zeigt der Frauenkopf dabei eilig laufende Frauenbeine vor beleuchteten Schaufenstern. Diese »Fabel« wiederum kennt und versteht der ihr zuhörende

199 Eric Cosby, »Ordinary Pictures«, in: Ordinary Pictures [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Minneapolis: Walker Art Center 2016, 7–18.

200 Paul Frosh, »Inside the Image Factory. Stock Photography and Cultural Production«, in: Media, Culture & Society, 5 (2001), 625–646, hier: 637.

201 »Stock photograhy is a global business, that manufactures, promotes and distributes photographic images primarily for use in marketing promotions, packaging design, corporate communicatiions and advertising« (Frosh, »Inside the Image Factory, 627).

202 Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino], 310 bzw. 316.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Willi:[203] ein Working Girl, das kopflos durch die Straßen der Stadt läuft. »›Und dann wollten Sie eben springen.‹« Anna rennt hier offensichtlich vor eine Wand (an die sie immer wieder als Bild gehängt wird): »›Nein! Nein! Wie kommen Sie überhaupt darauf?! Ich war bloß nur überall da, wo ich an dem Sonntag schon mal war und hab überall ein bisschen geheult.‹« Nachdem sie zunächst nur im Boden versinken wollte, stellt das Rennen zu den verschiedenen Orten für Anna eine Wiederaneignung des Raums dar. Unterstützt durch die Ausschüttung von Endorphinen kommt das einem Heilungsprozess gleich und steht konträr zur Geschichte vom verzweifelten Working Girl, das gerettet werden muss. »›[A]uf der Glienicker Brücke, da gings ja schon viel besser. Da hab ich nämlich plötzlich gemerkt, dass ich mich viel mehr schäme, als dass ich traurig bin.‹«

Annas Film macht also durchaus Sinn, und auch Käutners Film gesteht dieser Version mehr Vernunft und Erfahrung zu als den Projektionen der Schiffer. Doch der Film sieht das den Männern nach. An der Erzählordnung ändert sich nichts.

Ein paar Minuten später hängt Anna schon wieder an der Wand (an der sie kein Gehör findet). Und erneut werden ihre Beine präsentiert, die diesmal die Treppen hoch zu Hendrik rennen. Der hat lange nachgedacht: »Ich habe jetzt drei Monate über die Sache nachgedacht. […] Heimweh, Katzenjammer, fällst auf den erstbesten Kerl rin. Mal, ja. Und hinterher Katzenjammer, und denn am liebsten hoppla rin ins Wasser, ne?‹« Drei Monate ist eine lange Zeit, nur ein Selbstmordversuch kann da noch retten. »›So wars doch?‹ ›Nein… – ja!‹«[204] Die Not-Notlüge interessiert Anna nicht mehr, weil in Hendriks Version ihr Agieren zwar in ein Klischee eingeordnet wird, aber nicht um sie anhand dessen zu verurteilen, sondern um die Diskussion darum zu verabschieden. Anna macht damit ihren Frieden, und der Film sein »Überlebensangebo[t] an die Männerphantasie«.[205] Das Stereotyp des gefallenen Working Girls, das nur mit einem letzten Gang ins Wasser seine moralische Integrität wahren kann, bleibt im Wahrnehmungshaushalt von Hendrik und Willi unhinterfragt. In der Schlussszene hält Willi Ausschau nach Frauen auf Brücken.

203 Otto, »Die Kleine aus der Konfektion«, 41.

204 Unter den Brücken (1945), [1:31:06].

205 Witte, Im Prinzip Hoffnung, 79.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# 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

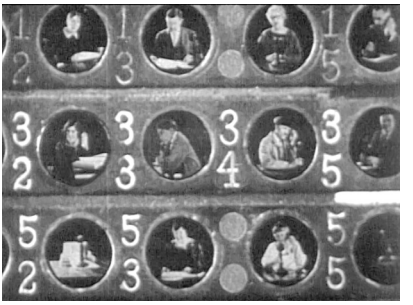
206 Vicki Baum, Es war alles ganz anders [1962], Berlin/Frankfurt a.M.: Ullstein 1987, 349.

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 Klappenschrank, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*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 Schaltschranks 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Hinaustretens 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*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 Eröffnungszene und gegen Ende vorkommt, wird in den Premierenbesprechungen häufig auf sie Bezug genommen: »[T]he spectators hastened to their places and soon the introdcutory 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].

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-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

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, hallt eine Mordanzeige wie ein Echo durch die Telefonistinnenstimmen. Ein Lichtkegel erhellt dabei weniger ihre nächtlichen Arbeitsplätze, als den Raum, der sich zwischen ihnen

---

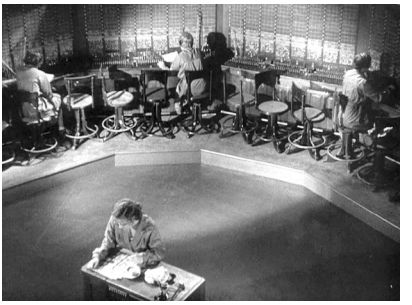
bernetic, 17.

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 Andriopoulus, »Okkulte 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 »langsames 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).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*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 Schüttpelz, »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).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 telegraphe 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 Schüttpelz, »Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 86/1 (2012), 121-144, insbesondere: 136f. Schüttpelz 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Vielfachschaltsystem 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 »Abfragegarnitur«,[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 Telegrafenmast 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.

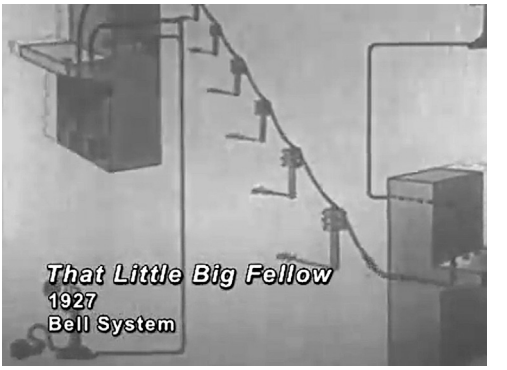
237 Hugo Münsterberg, Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie, Leipzig: J.A. Barth 1912, 64.

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.).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA




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

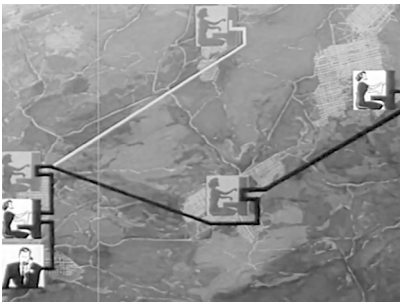
sie hindurch gehende Linie repräsentiert. Die Geschichte vom Grafiker, der von der kleinen Animationsfigur seine Linien gezogen bekommt, ist lustig. Die Funktionsweise der Telefonie wird per Ironie vermittelt, die das ›Wunder‹ bestätigt und es als solches zugleich nicht ernst nimmt. Dabei erklärt die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

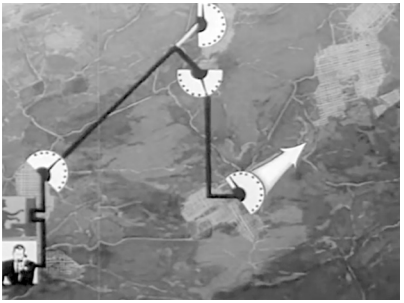
Auch *Speeding Speech* beschreibt in einer Animation die von einer Telefonistin hergestellte Telefonverbindung – im Unterschied zu einer automatischen Schaltung wie auch zum Wähltelefon des Kunden – als durch die Wand gehend.[241] Die Telefonistinnen sind dabei als kleine Inserts auf einer Landkarte 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 Gebrauchsfilmen 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/belltelephonemag26amerrich [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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA





*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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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.

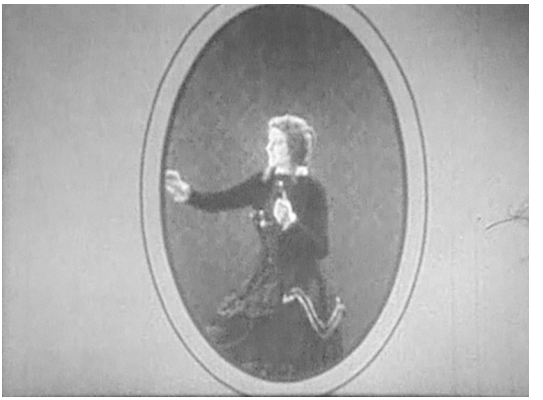
Diese Konstellation betont, dass die Gesprächsteilnehmenden sich an allen möglichen Orten der Welt befinden können – bis auf einen: der Telefonzentrale selbst, an der alle diese anderen Orte angeschlossen sind. Wenn die Schaltwand am Bildrand den Ort der Telefonzentrale rahmt und diese mit allen Telefonanschlüssen 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.).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



*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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Materalität 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

die offene Tür bewerkstelligt wird. Ein bestehender Code der Unterscheidung von privat und öffentlich tritt in Konflikt mit der faktischen Raumnutzung als Arbeitplatz. 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 Telegrafenbüro 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 Telegrafenbüro 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 Gunning 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-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

*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 telegrafiert, wechselt der Film in eine halbnahe 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 Telegrafenbüros 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].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

In *Lonedale Operator* hebt die Nahaufnahme der Tochter am Telegrafen deren 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 Telegrafen und der Tür, zwischen der Konzentration auf den Telegrafen 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 telegrafierten 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 präzis 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 Telegrafen wie auch das Telefon als Metapher für die Möglichkeiten des Films zwischen verschiedenen Orten hin- und herzu-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

tiential des Films genutzt, um die Reichweite des Telegrafen zuveranschaulichen: 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 Büroaufenthalts 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 damlas 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

*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 »Gehirn*arbeiterinnen*« den Kontakt jedoch mit der Hand herstellen,[262] legt die ›schöpferisch‹ tätige Baum ihre Stirn an die

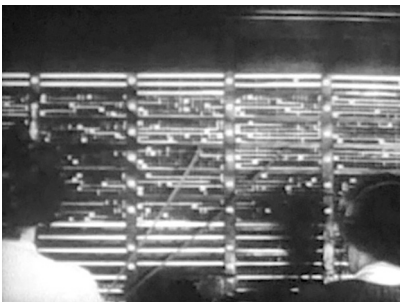
259 [Filmplakat zu *Telephone Operator* (1937)], International Movie Data Base, www.imdb.com/title/tt0030839/mediaviewer/rm811979264 [12.4.2020].

260 Griselda Pollock weist auf die vielen Ballustraden und Einhegungen in Darstellungen von Frauen im Freien; vgl. Griselda Pollock, »Modernity and spaces of feminity«, 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 Fernsprechverbindungen.

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*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 plausibiliert, 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 Andriopoulus 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. Andriopoulus, »Okkulte und technische Television«, 41.

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

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]

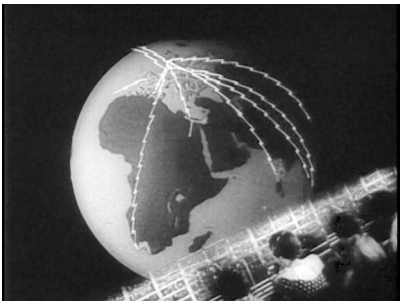
264 Vgl. What Country Please? (US 1930, R.: o.A.); Long Distance Service (1941); New Skyways for the Telephone (US 1955, R.: o.A.).

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

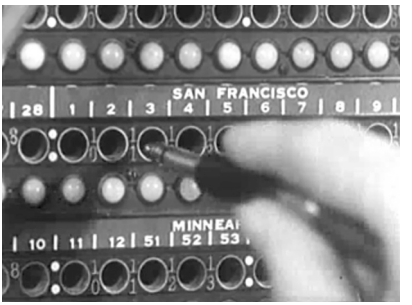
266 Zur Relevanz von Reisefilmen vgl. Jeffrey Ruoff (Hg.), Virtual Voyages. Cinema and Travel, Durham/London: Duke University Press 2006.

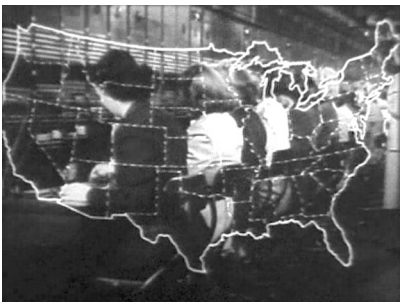
267 The Voice of the City (US 1938, R.: o.A.).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*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 Anschlusslämpchen 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].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

»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 Französisn Lily und dem Deutschen Erich einleitet.

Auch Working Girls in anderen Berufen addressieren 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. Âllo Berlin? Ici Paris!, Gaumont 2011.

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Zerstreung, 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. Kloeffel (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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.

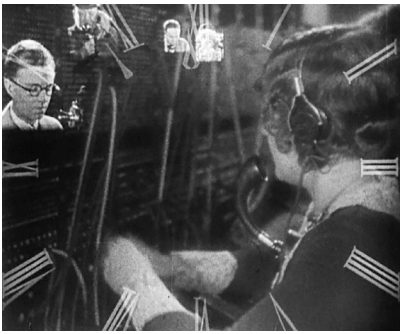
280 Siegfried Kracauer, »Lichtreklame« [1927], in: ders., Schriften, Bd. 5.2, hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 19-21, hier: 19 [Hervorh. im Text].

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA



*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 *Berufspsychologischen 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, Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst, 9.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

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 amerikaverliebte 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] Fünfzehntausend 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/historyoftelepho00cassrich [12.1.2015].

290 Ebd.

291 Ebd., 156.

292 Ebd., 155.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Canada oder auch in Großbritannien.[296] In Berliner Telefonzentralen traten zwischen 1893[297] und 1926[298] 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: Millles, »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.).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

der Krankmeldungen unter Telefonistinnen auf Nervenkrankheiten zurückzuführen waren.[299] Vor dem Hintergrund, dass die deutsche Sozialversicherungsgesetzgebung 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 Geschlechtscharakter zuzuschreiben sei.[300] Nachdem sich sukzessive psychologisierende Erklärungen durchgesetzt hatten, folgte eine Änderung der Sozialgesetzgebung. Entsprechende Klagen auf eine Rente hatten danach keinerlei Aussicht auf Erfolg mehr.[301] Lärmbelastungen blieben jedoch an der Tagesordnung, auch nachdem sich die Übertragungsqualtiät 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 Umstand, 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 Telefonistinnen, ihren nervösen Leiden oder Hysterie die Rede ist bzw. in gewerkschaftlichen 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 Fähigkeit 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 Gehorchens«, 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].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

*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 Spielfimen 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 harnessning 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).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Ereignisse 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.

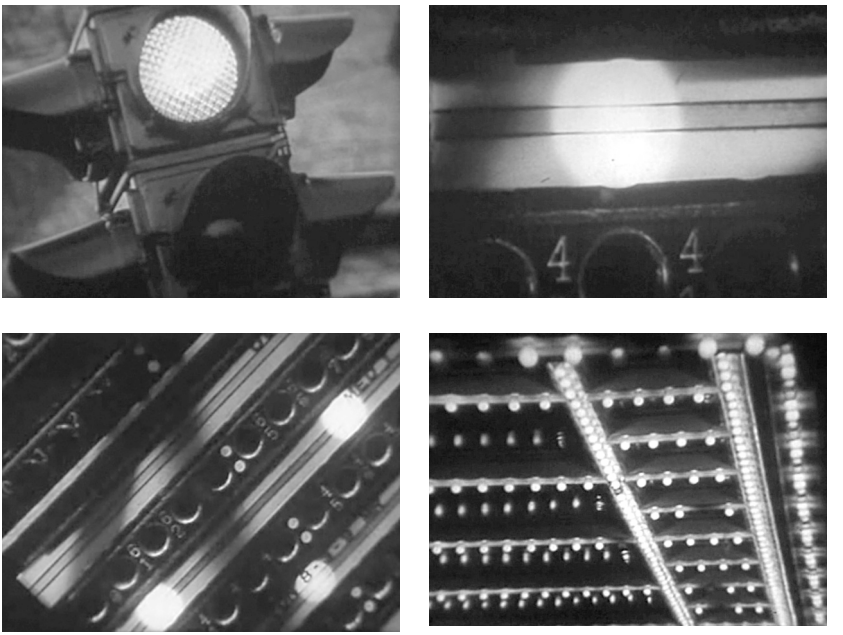
307 Her City (1962), [14:04].

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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Haupteil 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].*

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Gemurmel, 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 Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 38-53, hier: 39 [KMF A, Nr. A1215]). Siemens Ein-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

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 Funktiontüchtigkeit 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« [Vortag/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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

diums. Julien Duviviers Film ist als Mehrsprachenversion entstanden, dabei jedoch nicht, wie ansonsten zu dieser Zeit eher üblich, in zwei oder mehrern 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.

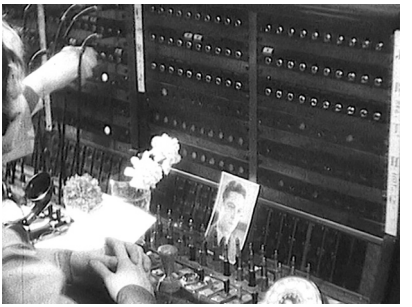
---

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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*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 Lilli 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 vollkommenere 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 téléfone.‹«[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

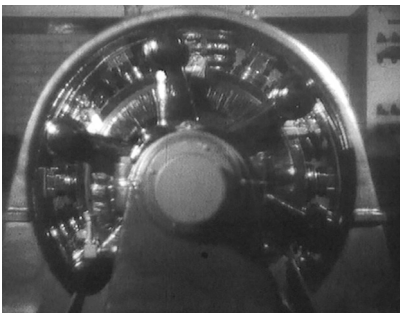
320 Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932), [0:03:59].

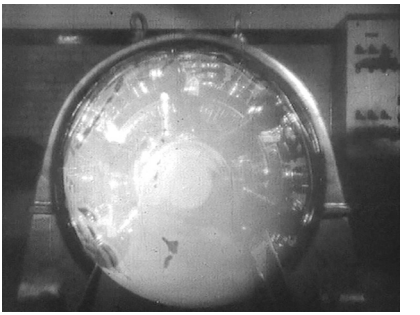
321 Ebd., [0:17:05].

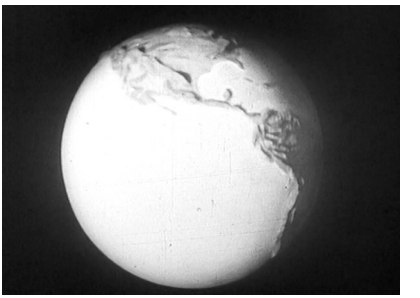
https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

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]



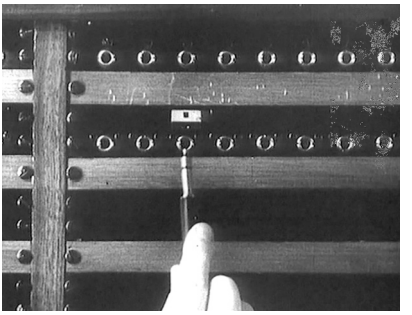


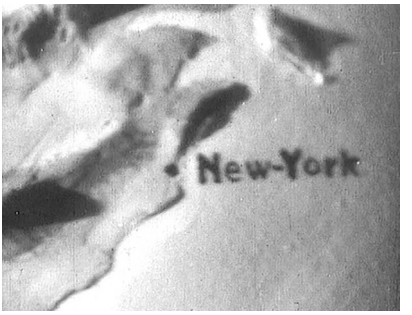


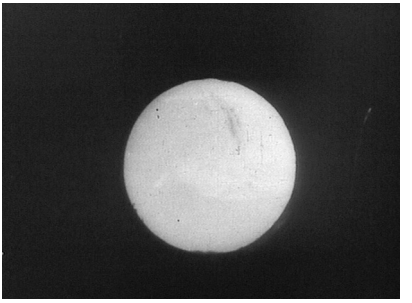
*Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932), Stills [0:01:30].*

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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA





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

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 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 umgegeben. Es schließen sich Schnitte auf Großaufnahmen von

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

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 Anruflämpchen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

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 Schattenspiel 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), [0:34:22].

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

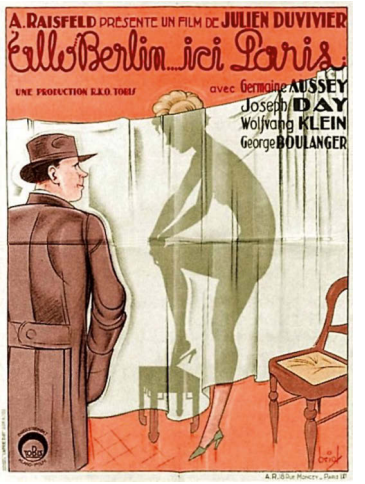



*Abb. 7: Französiches Filmplakat zu Hallo Hallo – hier spricht Berlin (1932).*[328]

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 Atellier 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 Stimmlage 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«,

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

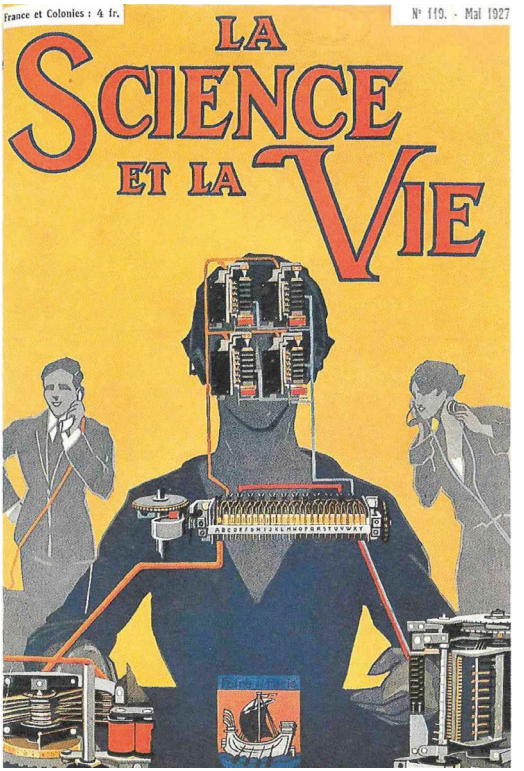



*Abb. 8: [Französisches Magazin-Titelblatt], 1927.*[330]

des Frauenberufs ist nur mehr Bild seines Begehrens. Eine zeitgenössische Variety-Kritik liefert eine Übersetzung dieser Schieflage: »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 Visualierungen 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 Einfürung zum Thema«, 14. Ebenso sitzt Bernhard Siegert dem Stephanschen Argument auf; vgl. »Switchboard and Sex. The Nut(t) Case«, in: Timothy Lenoir (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/2up, [12.3.2017].

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

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*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).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*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 *acousmêtre* 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 Kulturfilmen oder Rekrutierungsfilmen wie auch in anderen Ausbildungsfilmen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*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 entscheidenen 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-Kommunkation 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]).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*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-Erwiderung 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].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 gewährleistet wissen will – was ihm als selbstverständlich versichtert 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].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*Operator (US 1969, R.: Nell Cox), Still [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* 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 Dammbruch 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.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# 3. Ein Platz an der Theke

## 3.1. Positionierungen

Im Vordergrund, in vollem Licht, steht eine Frau, die Hände vor sich auf eine Holzplatte gelegt. Rechts hinter ihr, aber zentral im Bild, ist eine Kamera auf ein Stativ montiert. Noch weiter rechts hält ein Mann den Auslöser der Kamera in der Hand. Das Holzbrett teilt den sichtbaren Raum in der ganzen Breite von dem Raum davor (von unserem Raum). So wie Theken einen Raum teilen: in Warenausgabe und Konsum.

*Abb. 9: Jeff Wall, Picture for Women, 1979; transparency in lightbox, 142,5 x 204,5 cm; courtesy of the artist.*[346]

346 Das Bild ist ein Cibachrome-Abzug, der aus zwei in einer zentralen Naht verbundenen Teilen besteht und auf einer *lightbox* von der Rückseite illuminiert wird. Zum Konzept der *lightbox* in Walls Werk vgl. Kaja Silverman, »Totale Sichtbarkeit«, in: Jeff Wall. Photographs [Ausstel-

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Abb. 10: Édouard Manet, Un bar aux Folies-Bergère, 1882; Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm; The Courtauld Institute, photo credit: The Courtauld Institute.*

Eine Frau, eine Kamera, ein Mann. Vorne eine Theke, im Hintergrund ein Klassenzimmer[347] – wir sitzen 1979 im Seminar von Jeff Wall: »Manet's picture. […] I wanted to comment on it, analyze it in a new picture, to try to draw out of it its inner structure, that famous positioning of figures, male and female, in an everyday working situation which was also a situation of spectacularity.«[348]

Walls alltägliche Arbeitssituation, in dessen Zentrum eine Frau steht, ist eine Abstraktion von Édouard Manets *Un bar aux Folies-Bergère* (1882). Ein Kontext, der die Holzplatte als Theke bestätigt und die Frau als Bedienung dahinter.

Hände und Haare der Frau sind anders als in Manets Bild, jedoch ähnlich. In *Un bar aux Folies-Bergère* hat die Frau die Hände aufgestützt und ihre Haare sind ebenfalls in einer Steckfrisur arrangiert. Doch ist ihr Nacken von der Frisur bedeckt – was im Bild des Spiegels zu sehen ist, ebenso wie ein Kunde, dem sie sich

lungskatalog, Museum für Moderne Kunst, Stiftung Ludwig, Wien], Köln: Buchhandlung König 2003, 97-117, hier: 97-99.

347 »I made my picture as a theoretical diagram in an empty classroom.« (Jeff Wall, in: »Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents« [1985], in: Jeff Wall. Selected Essays and Interviews, New York: Museum of Modern Art 2007, 185-201, hier: 187f.); vgl. auch: Jeff Wall, in: Miranda McClintic (Hg.), Directions 1981 [Ausstellungskatalog], Washington D.C.: Smithsonian Institution Press 1981, 30.

348 Wall, in: »Typology, Luminescence, Freedom«, 187.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

zuwendet: er schaut sie an. So wie die Frau uns anschaut, was eine Beziehung zum Kunden im Spiegelbild erzeugt.

Der Spiegel hinter der Frau zeigt mehr, als man ohne ihn sehen würde. Er zeigt den Raum, der außerhalb des eigentlichen Bildraums liegt, und der hinter einem selbst liegen würde, stände man dort, wo das Bild einen durch seine Perspektivenkonstruktion verortet. Der Spiegel im Bild zeigt jedoch nicht uns, er zeigt einen Kunden, der mit dem Spiegelbild der Frau spricht, die vor uns steht. Betrachter wie Betrachterin werden in diese Beziehung mit dem Kunden im Bild gesetzt. Doch zugleich wird diese Beziehung auch dadurch dissoziiert, dass die Positionen der Bedienung und ihres Spiegelbildes nicht den optischen Gesetzmäßigkeiten entsprechen. Gemäß ihres Spiegelbildes dürfte der Spiegel nicht parallel zur Theke verlaufen, wie es der Spiegelrahmen wiederum nahelegt.[349] Die genderspezifische Blickposition wird durch den Spiegel verdeutlicht, indem er mehrere Perspektiven integriert und so Irritation erzeugt.

Aber noch etwas irritiert an dem Bild. Die zentrale Positionierung der Bedienung hinter der Theke und ihre offene Körperhaltung scheinen den Betrachter des Bildes zu adressieren: als warte sie auf eine Bestellung. Gleichzeitig wirkt die Frau jedoch abwesend und schaut uns nicht wirklich an: »[a] sly subversion of late nineteenth-century advertising used by bars, restaurants and shops, in which the woman-as-spectacle always stands as symbol of the availability of urban pleasure and consumption. In the painting, she is on display but appears awkward, not quite meeting or flattering the gaze of the male customer«.[350] Die mangelnde Aufmerksamkeit der Frau gegenüber dem Betrachter (in der Position eines Kunden), ihre Ignoranz, lässt sein Schauen zu einem voyeuristischen werden. Sie bleibt Schauobjekt, obwohl sie durch ihren abwesenden Blick ihre Reklame-Funktion unterbricht. Dabei kommt gar nicht in den Sinn, dass sie ihre Arbeit vernachlässigt. Ihre Arbeit an der Theke ist Gelegenheit für einen Schaueffekt. Und der macht vergessen, ob sie ihre Arbeit gut macht oder schlecht.

Wall kommentiert Manets Gemälde im Medium der (analogen) Fotografie. Ein solcher Medienwechsel erfordert Verschiebungen: In *Picture for Women* ist die Frau aus dem Zentrum nach links gerückt und eröffnet so den Blick auf die Kamera: im Spiegelbild. Der Raum hinter der Kamera, die Bildproduktion im Off wird in den Bildraum projiziert. Dabei ist der Spiegel selbst nicht erkennbar, sei-

349 Der Umstand, dass Thekenrand, Spiegelrahmen und Bildrand alle parallel verlaufen, sprechen gegen die optische Möglichkeit einer einheitlichen Perspektive, aus der sich die entsprechenden Figurenkonstellationen im (Spiegel-)Bild ergäbe; vgl. Michel Foucault, Die Malerei von Manet, Berlin: Merve 1999, 43-45. Thierry de Duve diskutiert hingegen die Argumentation von Malcom Parks, der das behauptet; vgl. de Duve, »Intentionality and Art Historical Methodology. A Case Study«, in: nonsite.org, 6 (1.7.2012), http://nonsite.org/article/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study [12.9.2016].

350 David Campany, Jeff Wall. *Picture for Women*, London: Afterall 2011, 79f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ne Ränder liegen außerhalb des Bildraums. Der Spiegel wird durch die zentral positionierte Kamera bloß evoziert; diese kommt ihrerseits nur medial vermittelt im Spiegel zum Vorschein, ebenso wie der Künstler. Damit zeigt der Spiegel nicht nur das technische Medium der Bildproduktion, sondern zudem die Blickachsen von Modell, Kamera und Künstler, die mit dem Raum hinter der Kamera sichtbar werden, und so auch die Gendereinschreibungen in das Blickregime. »Statt die Frau wie eine Leinwand auf der Staffelei vor sich zu postieren, um über ihre Objekthaftigkeit seine eigene autonome Subjektivität zu begründen, erscheint sie im gleichen Raum wie Wall selbst«.[351] Nicht zuletzt wird dabei der Blick des Betrachters ins Zentrum gestellt, denn die zentral positionierte Kamera nimmt zugleich seinen Platz im Spiegelbild ein. Der Betrachter, welchen Geschlechts auch immer, wird als Teil des genderspezifischen Blickregimes beschrieben, ist Teil der Konstruktion.

Das führt zu einer ähnlichen Irritation wie bei Manets Bild. Dass bei Manet der Kunde nicht im Bildraum vor der Theke zu sehen ist, irritiert nicht nur die Annahme einer Zentralperspektive, sondern auch die eigene Identifikation. Kunde, Maler und Betrachter sind zwar nicht identisch, teilen aber den Blick auf die Bedienung.[352] Dabei verweist der Blick des Kunden im Spiegel bereits zu Zeiten der Herstellung von *Un bar aux Folies Bergère* auf einen Topos, wonach an Theken des Pariser Vergnügungslokals in doppeldeutigen Gesprächen nicht nur Genussgüter, sondern zugleich auch sexuelle Dienstleistungen verhandelt wurden.[353]

»The painted body – the central term of the classical concept of the picture – is that ›body of the other‹ traced and caressed by the moving hand of the painter. Thus the painted body is the simultaneous trace of two bodies, and so inherently erotic«,[354] schreibt Wall über Manet und kontextuiert damit auch die Erotisierung des Blicks des Kunden (wie auch des Malers und des Betrachters). In der westlichen Tradition der perspektivischen Bildkonzeption sind Gemaltes und Zentralperspektive paradigmatisch verschränkt und als schöpferischer Akt durch ›die Hand des Künstlers‹ pathetisiert.

---

351 Silverman, »Totale Sichtbarkeit«, 112. David Campany verweist auf die Relevanz von Laura Mulveys »Visual Pleasure and Narrative Cinema« für *Picture for Women*; vgl. Campany, Jeff Wall. *Picture for Women*, 58-61; und ders., »›A Theoretical Diagram in an Empty Classroom‹. Jeff Wall's *Picture for Women*«, Oxford Art Journal, 30/1 (2007), 7-25, hier: 21.

352 Vgl. Foucault, Die Malerei von Manet, 44f.

353 Karikaturen vor und aus der Zeit von *Un bar aux Folies Bergère* thematisieren bereits mit ähnlichen Figurenkonstellationen die Promiskuität an diesem Vergnügungsort; vgl. Abb. 8, 9 u. 24, in: Bradford R. Collins (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar*, Princeton: Princeton University Press 1996, o.P.

354 Jeff Wall, »Unity and Fragmentation in Manet«, in: ders., Selected Essays and Interviews, 77-83, hier: 78.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Entsprechend stellt Manets Auflösung der einheitlichen Perspektive eine Provokation dar, nämlich ein Aufzeigen der ideologischen Bedingungen seiner Bildproduktion. Das doppeldeutige Verkaufsgespräch mit der Thekenbedienung dient ihm dabei als Sujet, das er im Spiegel verortet und mit dem er das im Bildraum Dargestellte konfrontiert.[355] Der Stilllebencharakter der Flaschen und Esswaren auf der Theke setzt sich in der ruhenden Pose der Bedienung fort. Gegenüber dieser Statik im eigentlichen Bildraum zeigt der Spiegel die Geschäftigkeit des Geschehens im Folies Bergère inklusive der Bedienung in Aktion. So gesehen kritisiert Manet die in der Akkuratheit der Abbildung verortete Wahrheit durch eine Parallelhandlung im Medium des Spiegels. Er nutzt die berufliche Tätigkeit der Thekenbedienung allegorisch, um mit der Doppeldeutigkeit der Serviceleistung die Raumillusion der perspektivischen Bildkonzeption zu beschreiben. Der Platz hinter der Theke wird damit zu einem Arbeitsplatz in doppelter Hinsicht: die Theke markiert sowohl den Arbeitsraum der Bedienung wie den des Modells, der der Bildraum ist.

Für die Fotografie sieht Wall das Darstellungsproblem anders gelagert: hier entsteht die Perspektivität des Bildes nicht durch den künstlerischen Akt, sondern ist in seiner technischen Beschaffenheit begründet. »Photography reveals its own technical presence within the concept of the picture«.[356] Deshalb erscheint die Kamera in *Picture for Women* auch im Spiegel. Nur so kann sie als technische Bedingung für das Bild, das sie ablichtet, gezeigt bzw. dokumentiert werden. Aber auch in der Fotografie kann keine Wirklichkeitstreue aus der Abbildungsfunktion abgeleitet werden, die sich erst in der Verschränkung von Dokumentation und Inszenierung entfaltet. Entsprechend inszeniert Wall in *Picture for Women* die Dokumentation seiner Bildproduktion als Abbildung *und* Repräsentation. Die Betätigung des Auslösers zeigt den Moment der fotografischen Aufnahme, repräsentiert jedoch auch den gesamten Arbeitsprozess der Bildherstellung: von der Mise-en-scène bis zur Wahl der Kadrierung – die gerade in *Picture for Women* als Thematisierung, oder besser Inszenierung des Rahmens ein zentraler Aspekt ist, die aber letztendlich erst in der Dunkelkammer erfolgt.

Walls ästhetische Strategie ist mehrfach als »totale Sichtbarkeit« gekennzeichnet worden, wobei damit jedoch unterschiedliche Aspekte anvisiert werden. Thierry de Duve fokussiert in einer formal argumentierenden Betrachtung der Bildkomposition die Offenlegung der Bildoberfläche.[357] Allerdings übersieht er

355 Carol Armstrong stellt heraus, dass die Waren auf der Theke von Manet als ein ›öffentliches‹ Stillleben komponiert sind; vgl. Armstrong, »Counter, Mirror, Maid. Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies Bergère*«, in: Collins (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar* (1996), 25-46, hier: 27-32.

356 Wall, »Unity and Fragmentation in Manet«, 78.

357 Vgl. de Duve, »The Mainstream and the Crooked Path«, in: ders./A. Pelenc/B. Groys (Hg.), Jeff Wall, London: Phaidon 1996, 26-55, hier: 31.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

die unterschiedliche Funktion der Spiegeloberfläche, die sie in Walls Bild gegenüber jener in Manets besitzt. Während die Spiegelfläche bei Manet in der Tat auf die Oberfläche des Gemäldes, auf dessen Flächigkeit verweist,[358] wird diese Aufgabe bei Wall eher von der Lightbox und der Verbindungsnaht der beiden darauf angebrachten Cibachrome-Folien übernommen.[359] In *Picture for Women* dient die Spiegeloberfläche im Bild vielmehr einer Medienkritik der Fotografie. Statt auf die Unsichtbarkeit der Bildoberfläche, also des Screens, zu verweisen, was für alle Bildmedien gelten würde, nutzt Wall die Unsichtbarkeit der Spiegeloberfläche, um beim Betrachter die Erfahrung einer unmöglichen visuellen Unterscheidung auszulösen. Gibt es eine Spiegeloberfläche oder ist sie inszeniert? Und woran lässt sich das festmachen? Wall arbeitet diese nicht entscheidbare Frage, nämlich was in der Fotografie dokumentarisch und was inszenatorisch ist, als ihr medienspezifisches Kennzeichen (im Unterschied zur Malerei) heraus.

Während de Duve auf Walls Kritik des Blickregimes und seiner Gendereinschreibungen kaum eingeht, stellt Kaja Silverman in ihrer psychoanalytisch und phänomenologisch orientierten Analyse eben diesen Aspekt in den Vordergrund. Sie wirft de Duve vor, er würde dem Phantasma einer totaler Sichtbarkeit aufsitzen, das in *Picture for Women* nun gerade kritisiert würde, etwa dadurch, dass das Bild nur Spiegelbilder zeige, dessen Auslöser alle jedoch im Bildaußen unsichtbar blieben.[360] Resümierend kritisiert sie, de Duves Verständnis des Bildes bewege sich auf »einer oberflächlichen Ebene«,[361] – und markiert damit unter der Hand zugleich ihren eigenen blinden Fleck: die Spiegeloberfläche im Bild. Dass die Spiegeloberfläche in Silvermans Überlegungen nicht vorkommt, hängt mit dem Umstand zusammen, dass sie die Berufstätigkeit der Frau im Bild vernachlässigt und damit auch, dass es sich nicht bloß um einen Spiegel, sondern um einen speziellen, nämlich einen Thekenspiegel handelt.

Warum aber sind diese Aspekte für Walls Medienkritik relevant? Welche Wirkung hat die Spiegelbildoberfläche in *Picture for Women*? Was lässt sich über den Standort des Spiegels sagen? Zunächst aber: woher wissen wir überhaupt, dass es ihn gibt? Die Kamera scheint dies zu belegen. Und der vorgebliche Ablauf im Bild, erzeugt durch die Blickachsen und die Bewegung des Künstlers, legt ebenfalls nahe, die Kamera im Bild sei die, die das Bild aufzeichnet. Doch täuscht dieser

358 Zur Betonung von Raumtiefe wie Flächigkeit in *Un bar aux Folies-Bergère* und weiteren Gemälden von Manet, vgl. Foucault, Die Malerei von Manet. Carol Armstrong verweist bezüglich *Un bar aux Folies-Bergère* darüber hinaus auf eine die Läsur betonenden Malweise, die die Transparenz der Spiegeloberfläche durchbricht, d.h. sichtbar macht; vgl. »Counter, Mirror, Maid. Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies-Bergère*«, 34.

359 Vgl. hierzu: Anm. 1.

360 Vgl. Silverman, »Totale Sichtbarkeit«, 114f.

361 Silverman, »Total Sichtbarkeit«, 116, Anm. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Eindruck vielleicht darüber hinweg, dass die Kamera im Bild womöglich bloß eine Attrappe ist? Könnte nicht genauso gut eine zweite Kamera diejenige im Bild ablichten, also einen Spiegel nur vortäuschen?

Nun ist es das Interesse von *Picture for Women* die medialen wie kulturellen Bedingungen seiner Bildproduktion zu vermitteln. Entsprechend ist die aufnehmende Kamera im Bild zu sehen. Und folgerichtig wäre es, dass nichts im Bild als unbedingt von einem optischen Mechanismus und also alles als medial vermittelt gezeigt wird. Diese Argumentation beruht jedoch auf der Unterstellung, dass ein entsprechendes Konzept für *Picture for Women* leitend ist, denn der Spiegel im Bild lässt sich aufgrund des außerhalb des Bildes liegenden Spiegelrands nicht nachweisen.[362] Andererseits ist die Nichtnachweisbarkeit des Spiegels wiederum Teil des Konzepts.[363] Und diese Nichtnachweisbarkeit wird keineswegs als eine Abwesenheit vorgeführt. Wall kündigt den Anspruch der Fotografie auf Dokumentation keineswegs auf, zutreffend wäre eher zu sagen, dass er diesen »gleichsam vorsätzlich verfehlt«.[364]

Die Oberfläche des Spiegels, d.h. die Bildoberfläche des abgebildeten (Spiegel-)Bildes – und damit der Bildcharakter des Sichtbaren im Bild – ist zwar nicht sichtbar, aber durch die Irritation um die Lokalisierung der Spiegeloberfläche erfahrbar. Und die Nichtlokalisierbarkeit der Spiegeloberfläche lässt sich weder ausschließlich als dokumentarisch noch allein als inszeniert fassen: Es ist eine dokumentierende Inszenierung, die unsichtbar ist und nur in der Performanz des eigenen (Nicht-)Sehens als Irritation hervorgebracht werden kann.[365] Anders gesagt: Die Betrachtung von *Picture for Women* geht mit einem Suchen danach einher, wo der Spiegel in Walls Fotografie, und damit das Bild in seiner Fotografie, anfängt und wo aufhört.

Teil dieser Inszenierung der Nichtlokalisierbarkeit der Spiegelbildoberfläche ist es auch, die Frage der Position der Frau in *Picture for Women* aufzuwerfen: Steht sie hinter der Theke oder davor? Steht sie im Bereich der Warenausgabe oder im Kundenraum? Wenn es denn einen Spiegel gibt: Ist er in ihrem Rücken oder steht sie ihm zugewendet? Der Bezug zu *Un bar aux Folies-Bergère* als auch der Umstand, dass die Beleuchtung die Frau ins volle Licht setzt und so von dem dunkleren Hin-

362 Campany weist daraufhin, dass der Schriftzug im Logo der Kamera gespiegelt erscheint, ergänzt jedoch, dass insbesondere bei einer den inszenatorischen Aspekt betonenden Fotografie eine Manipulation des Logos erwartet werden könnte; vgl. Campany, »A Theoretical Diagram in an Empty Classroom«, 22.

363 Vgl. Campany, »A Theoretical Diagram in an Empty Classroom«, 22.

364 Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg: Junius 2009, 206.

365 Ähnliche Phänomene arbeitet Rebecca Schneider in ihrer Dekonstruktion der Unterscheidung *documentation/liveness* im Zusammenhang von Performance, Reenactment und Fotografie heraus; vgl. Schneider, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Abingdon/New York: Routledge 2011, insbesondere 29 u. 90-94.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

tergrund, dem Kundenraum, abgrenzt, legt nahe, dass sich der Spiegel in ihrem Rücken befindet und sie hinter der Theke steht. Das Spiegelbild zeigte dann nur die Kamera und den Künstler. Obwohl dieser Eindruck nie ganz verschwindet, sozusagen immer mitschwingt und damit auch zur Irritation um die Verortung der Bildoberfläche beiträgt, kann dies nicht die tatsächliche Konstellation sein: Die Frau müsste in diesem Fall ein Spiegelbild werfen. Was wir aber sehen, ist ihr bloßes Spiegelbild, entweder ein tatsächliches Spiegelbild oder ein (mit Hilfe einer unsichtbaren Kamera) vorgetäuschtes. In beiden Fällen muss die Frau dabei vor der Theke, sprich im Kundenraum stehen.

In der Rezeption des Bildes wird durchgängig auf den Genderbezug von *Picture for Women* hingewiesen. Nie jedoch wird dabei thematisiert, dass es sich bei der Frau im Bild um eine berufstätige Frau handelt:[366] eine Frau in »an everyday working situation which was also a situation of spectacularity«.[367] Dieser Aspekt aber gehört zu der inneren Struktur, auf die Wall in seinem ›Remake‹ von *Un bar aux Folies-Bergère* abzielt.[368] Erst in der Berufstätigkeit der Frau verschränken sich bei Wall Medienkritik und Genderkritik. In der Frage, ob sie vor oder hinter der Theke steht, verknüpfen sich die Frage, ob sie Spiegelbild oder Auslöser ist, und die Frage, ob sie Teilhabende im Bildproduktionsraum oder lediglich Teil des Bildraums ist. Anhand der Theke lässt sich dieser Zusammenhang verdeutlichen.

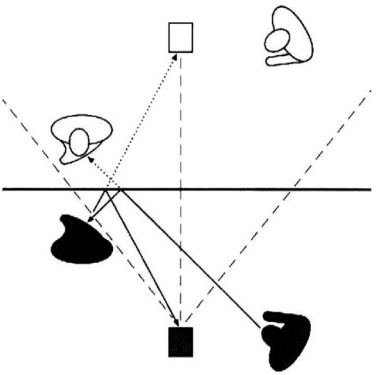


*Abb. 11: [Diagram zu Picture for Women (bei Annahme eines Spiegel)].*[369]

366 Das ist anders hinsichtlich Manets *Un bar aux Folies-Bergère*. Jedoch wird hier die Erwerbstätigkeit vornehmlich unter dem Aspekt einer Erotisierung behandelt, und nicht selten steht dabei sogar die Nebentätigkeit als Prostituierte im Vordergrund; vgl. Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life: Manet and his Followers, Princeton: Princeton University Press 1986, 241-245; oder auch: Albert Boime, »Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* as an Allegory of Nostalgia«, in: Collins (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar* (1996), 47-70, hier: 48f.

367 Wall, siehe Anm. 2.

368 »*Picture for Women* is a ›remake‹ of Manet's picture« (Wall, in: »Typology, Luminescence, Freedom«, 188).

369 De Duve, »The Mainstream and the Crooked Path«, 31. In der Grafik markieren die schwarzen Flächen die Positionen der Figuren, die weißen die Spiegelbilder.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Lizenz

Bei aller Abstrahierung von Manets Bild, steht auch bei Wall die Theke im Bildvordergrund. Die Theke ist bei ihm in zweierlei Hinsicht relevant: Zum einen ist sie das, was vom Arbeitsplatz der Frau in Manets Bild übrigbleibt; sie verweist auf die Berufstätigkeit der Frau in einer warenproduzierenden Gesellschaft. Zum anderen ist die Theke das Einzige im Bild, das auf einen Rahmen und damit, bei aller Sichtbarkeit, auf ein Bildaußen und dessen Nichtsichtbarkeit hindeutet. Genau wie die Titelheldin von Manets Gemälde verläuft die Theke über die gesamte Breite des Bildes. Die Variation im Material der Theke, nämlich Holz statt Marmor, intensiviert nur den Eindruck des Bilderrahmens. ›Bar‹ sagt ›picture‹, sagt Wall.

Die Theke spricht aber eben auch von der Berufstätigkeit der Frau. Allerdings kann die doppelte Bedeutung der Theke, der Verweis nämlich auf die Erwerbstätigkeit wie auch die Bildhaftigkeit der Frau, in *Picture for Women* nicht ohne weiteres realisiert werden. Denn um die (Spiegel-)Bildhaftigkeit der Bedienung zeigen zu können, muss Wall sie von ihrem Arbeitsplatz lösen. Es reicht nicht, sie nach links zu verschieben und die Kamera sichtbar zu machen. Sie muss, um *nur* als Spiegelbild sichtbar zu sein, im Kundenraum positioniert werden, auf derselben Seite der Theke, auf der sich auch Kamera und Künstler befinden, und damit im Raum der Bild*produktion*.

Dieser Umstand ergibt sich zwar aus den optischen Gesetzmäßigkeiten der medialen Bedingungen, er wird jedoch darüber hinaus durch die Pose der Frau unterstrichen: Mit ihrer Handhaltung nimmt sie, anders als die Bedienung in *Un bar aux Folies-Bergère*, gerade nicht den gehörigen Platz an der Theke ein, nicht selbstverständlich so, als wäre es ihr Arbeitsplatz. Dafür belegt sie den Platz viel zu zögerlich. Sie steht als Kund*in* an der Theke. Wenn auch zögernd, hat sie hier dennoch einen Platz eingenommen – etwas, das für Kundinnen zu Manets Zeit nicht vorstellbar gewesen wäre.

Anhand von Walls Analyse in *Picture for Women* lässt sich argumentieren, dass frau auch als Arbeitende im Bild vor allem Bild bleibt. Und das gilt selbst für eine Kritik dieses Umstandes. Eine Betrachtung der Bildhaftigkeit der Frau in Walls Bild kann sie als Akteurin, als Arbeitende nur ausblenden.[370] Dieses Ausblenden allerdings kann repräsentiert werden.

Die gesellschaftspolitische Reichweite von Walls Kritik des Blickregimes ließe sich im Rückgriff auf den Titel seines Bildes auch als ›a bar for women‹ beschreiben. Denn ›bar‹ bezieht sich im Englischen nicht nur auf den gastronomischen

370 Zum Zusammenhang von Bildhaftigkeit des Weiblichen und dem Ausschluss von Frauen vgl.: Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit; Sigrid Weigel, »Die Verdopplung des männlichen Blicks und der Ausschluss der Frauen aus der Literaturwissenschaft«, in: dies., Topographien der Geschlechter, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1990, 234-251, hier: 247; Barbara Johnson, »Women and Allegory«, in: dies., The Wake of Deconstruction, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell 1994, 52-75, hier: 53-55.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Ort, sondern impliziert grundsätzlich ein Hindernis, das in anderen Zusammenhängen einer Advokatur dient, einer Einrichtung der Fürsprache für andere.[371] Wenn die Arbeitstätigkeit der Frau schon nicht gezeigt werden kann, dann lässt sie sich zumindest durch die Frau an der Bartheke ins Bild setzen, indem hier ihre Berufstätigkeit an einem Ort von Freizeit und *after hours* vorausgesetzt wird. Ebenso wenig wie von einem männlichen Kunden erwartet wird, dass er hinter der Theke arbeiten muss, um zur Erwerbswelt gezählt zu werden, kann, angelehnt daran, auch die Frau als erwerbstätig angenommen werden, wenn sie in Walls Bild als Kunde an der Theke steht. Anders als in Manets Bild erwidert die Frau bei Wall den Blick.

Allerdings ergeben sich aus dem Aufenthalt einer Frau an der Bar nicht immer die gleichen Konnotationen für ihre Erwerbstätigkeit wie bei einem Mann. »Kringelein horchte in das Stimmendurcheinander, in das Klirren, Sausen, hohe Lachen von den Frauen vorn an der Bar. ›Richtige Bardamen sind das wohl nicht?‹ fragte er. […] ›Nee, richtige Bardamen sind's nicht, das hier ist ein solides, ehrenfestes Lokal. Alle Weiber nur mitgenommen von den Herren. Richtige Bardamen sind es nicht, und richtige Damen sind es auch nicht. Suchen Sie Anschluß?'«[372] An der Theke sitzt man nicht nur ›vorne‹, sondern auch erhoben und sichtbar für die, die von hinten schauen. Die Theke ist ein exponierter Ort, sie konzentriert Öffentliches innerhalb eines öffentlichen Raums. Einer Frau verleiht dies, selbst in einem ›ehrenfesten Lokal‹, leicht etwas Anstößiges. Eine Ausstellung von Verfügbarkeit wird ihr schnell unterstellt.

»A film on prostitution about a pretty Paris shopgirl who sells her body but keeps her soul […]«, verspricht Jean-Luc Godard in einem Werbetext zu *Vivre sa vie*.[373] Die Protagonistin ist »Nana S., a young girl from the provinces who has been living in Paris for some time«.[374] Sie ist eines dieser Mädchen mit kometenhafter Karriere, deren »Laufbahn unberechenbar [ist], und ob sie auf der Straße oder im Hochzeitsbett enden, kann auch der beste Astronom nicht ermitteln«.[375] Ähnlich schwierig ist es, die Laufbahn der Kugel in einem Flipper zu berechnen, an dem in *Vivre sa vie* wiederholt gespielt wird und auf den auch im ersten der die zwölf

371 Vgl. Kap. 3.2.

372 Baum, Menschen im Hotel, 35.

373 Jean-Luc Godard, Werbetext zu *Vivre sa vie* [1962], in: *Vivre sa vie*, Booklet zur DVD-Edition Vivre sa vie, New York: Criterion 2010, 9. Vgl. den Film *Vivre sa vie. Film en douze tableaux* (F 1962, R.: Jean-Luc Godard).

374 Jean-Luc Godard, »Vivre sa vie scenario« [1962], in: The Criterion Collection (Hg.), Vivre sa vie [Booklet] (2010), 10-14, hier: 12.

375 Kracauer, Die Angestellten, 72. Zu Vorstellungen von Working Girl-Laufbahnen, vgl. Volkening: »Karriere als Komet. Working Girls jenseits des Happy End«, 180-197.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Kapitel des Films einleitenden Zwischentitel Bezug genommen wird.[376] Anders jedoch als die Laufbahn des Kometen ist diejenige der Flipperkugel eine Zickzacklinie, die sich aus Kollisionen mit der Bande oder einzelnen Elementen im Feld des Flippers ergibt. Verschiedene Umstände und Kraftvektoren bestimmen, wohin die Kugel jeweils schießt. Die generell abschüssige Spieloberfläche des Flippers jedoch bewirkt letztlich eine Bewegung abwärts. Nana will zum Theater und verdient als Verkäuferin zu wenig Geld. Sie kann ihre Miete nicht mehr bezahlen, sie versucht sich Geld zu leihen, sie macht Nacktfotos, um in die Register von Agenturen zu gelangen, sie lässt sich aushalten, sie arbeitet erst zeitweise dann durchgängig als Prostituierte, sie wird erschossen.

Nicht von ungefähr sitzt Nana in *Vivre sa vie* an der Theke. Ihre Beiläufigkeit passt zu den Working Girl-Kometen. Noch bevor der Film sie an ihrem Arbeitsplatz hinter dem Tresen eines Schallplattengeschäfts zeigt, sitzt Nana im ersten der zwölf »Tableaux« des Films als Kundin an der Theke eines Bistros.

Dort, im Gespräch mit ihrem Mann, erfahren wir auch, dass sie davon träumt, Schauspielerin zu werden, und dass dies nicht der einzige Grund ist, warum sie getrennt von ihm lebt. »You don't approve me looking for work«.[377]

Lange zuvor schon ist festgelegt worden, dass Nana genau dort sitzen wird: bereits im Szenario für den Film platziert Godard sie an der Theke. Zu diesem Zeitpunkt rechnet er noch mit zwanzig Tableaus anstelle der letztlich zwölf, doch auch nach acht Kürzungsentscheidungen ist die Thekenszene immer noch dabei. Für Godard resultiert sie aus einer ästhetischen Strategie:[378] »[I]n my film one must listen to people speaking, particularly as their backs are often turned so that one is not distracted by their faces.«[379] Die Dissoziation von Gesagtem und Sprechenden stört die Identifikation mit einer Figur, die von der Komplexität des Dargebo-

*Vivre sa vie (1962), Still [0:04:37].*

376 Im ersten Tableau-Titel der französischen Originalfassung wird der Flipper als »l'appareil à sous« genannt (*Vivre sa Vie*, [0:02:31]).

377 Vivre sa vie (1962), zit.n. engl. Untertiteln der OmU; DVD, Criterion 2010, [0:05:54].

378 »Diese Szene impliziert ein ganzes ästhetisches Programm.« (Frieda Grafe, »Nachwort«, in: Jean-Luc Godard, Vivre sa vie. Die Geschichte der Nana S. [Drehbuch], Hamburg: von Schröder 1964, 81-85, hier: 81).

379 Jean-Luc Godard, in: »Interview with Jean-Luc Godard« [1962], zit.n.: Tom Milne (Hg.), Godard on Godard, New York: Da Capo 1986, 171-196, hier: 185.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

tenen ablenken würde. Die gewohnte Sicherheit, mit der man Äußerungen jeweiligen Figuren zuordnet und dann mit ihnen identifiziert, wird verunsichert.[380] Damit wird auch die Bildwerdung von Nana gestört.

Wenn Nana der Kamera den Rücken kehrt, befindet sich ihre Stimme auf der Schwelle zwischen Visualisiertem und Akusmatischem, zwischen On-Screen und Off-Screen, d.h. die Quelle der Stimme kann nicht mit Sicherheit identifiziert werden.[381] Da eine Synchronität von Lippenbewegung und Gesprochenem bei der Rückenansicht nicht möglich ist, kann Nana als Sprechende nicht eindeutig im Bild verortet werden – was zugleich eine Spezifik des (Ton-)Films thematisiert: »[S]ounds and voices that wander the surface of the screen, awaiting a place to attach to, belong to the cinema.«[382] Die Unmöglichkeit, den »symbolic place of vocal production« zu lokalisieren und damit zu identifizieren,[383] konterkariert nicht nur das Bild/Ton-Regime des Kinos, die Illusion der Einheit der visualisierten Tonquelle und des Tons selbst und damit der Unterordnung des Tons unter das Bild seiner Quelle.[384] Sie stört hier auch insbesondere dessen Gendereinschreibungen: »[A] textual model which holds the female voice and body insistently to the interior of the diegesis, while relegating the male subject to a position of apparent discursive exteriority by identifying him with mastering speech, vision, or hearing. […] Her [the woman's] exclusion from symbolic power and privilege […] is articulated as a passive relation to classic cinema's scopic and auditory regimes —as an incapacity for looking, speaking, or listening authoritatively, on the one hand, and with what might be called a ›receptivity‹ to the male gaze and voice, on the other.«[385]

Da aber die Rückenansicht die Einhegung Nanas im Bild stört, kann Nana auch über das (Ton-)Bild sprechen, in dem ihr Rücken zu sehen ist: Wenn Sie von einem Moment auf den anderen von der ›sinnvollen‹ Rede ›abschweift‹ – »qu'est-ce que c'est t'affair« –[386] und die Veränderung der Bedeutung des gerade Gesagten in Wiederholungen und bei wechselnder Intonation herausstellt, fällt das nicht auf

380 Grafe, »Nachwort«, 81f.

381 »At what point should it be said that someone's voice in a film is ›offscreen‹? The answer is, when it can't be localized to the symbolic place of vocal production, which is the mouth. […] I say symbolic, because otherwise vocal production […] involves many other parts of the body.« (Chion, The Voice in the Cinema, 127).

382 Ebd., 4.

383 Ebd., 127.

384 Chion spricht auch vom »audio-visual contract«, in den die Zuschauenden einwilligen: »agreeing to think of sound and image as forming a single entity« (Michel Chion, Audio Vision. Sound on Screen, New York: Columbia University Press 1994, 215f.).

385 Silverman, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1988, ix bzw. 31; vgl. auch: Doane, »The Voice in the Cinema«.

386 Vivre sa vie, [0:02:49].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

die Irrationalität einer emotional gesteuerten Frau zurück. Das von ihr Gesagte wie ihr probendes Sprechen verweisen dann ebenso wie die Bild/Ton-Komposition der Szene überhaupt auf die Materialität von Ausdruckweisen. Dieses Moment lässt sich dabei sowohl auf die Differenz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit beziehen, als auch auf die Inszenierung eines Sprechens und nicht zuletzt speziell auf die Produktion eines Films. Eine Wiederholung von einzelnen Sätzen ist gängige Praxis zur Unterstützung des Schnitts bei Positionsänderungen der Kamera in einer Szene. Der letzte Satz einer Einstellung wird zu Beginn der neuen Einstellung nochmals wiederholt, um Flexibilität im Schneideraum zu haben.[387] Der Stellenwert, den Nanas Reden dadurch bekommt, lässt sich nicht klar einordnen. Sie redet zwar als eine Figur im Film, die Schauspielerin werden will, aber eben auch über die Bedingungen seiner Inszenierung. Es ließe sich hier insofern, und zusätzlich zu einer Überlappung von On- und Offscreen-Voice, auch von einer nicht-diegetischen Dimension von Anna Karinas Stimme sprechen, oder von einem in die Diegese integrierten Voice-over.[388]

Im Barspiegel erscheint Nana nur unscharf. Dieses Verwehren eines konturierten frontalen Bildes durch eine geringe Schärfentiefe geht einher mit einer Fokussierung auf die Rücken der Protagonistin. Die hierdurch erzielte Komposition des Filmbildes betont seine Flächigkeit als Bild und die Spezifik des Filmtons, der jenseits des flächigen Bildes den Raum der Projektion erfüllt.[389] Die audiovisuellen Bedingungen der medialen Illusion werden durch diese Separierung ausgestellt. »Sound carries with it the potential risk of exposing the material heterogeneity of the medium«.[390] In der Vorführung der Regularien des audiovisuellen Regimes spielt der Spiegel eine nicht unerhebliche Rolle: Er bestätigt die fehlende Gewissheit im Bild, indem er ein nur unscharfes Bild einer Frau an der Theke zeigt. Man kann sie so als Quelle der zuhörenden Stimme nur vermuten, nicht aber identifizieren. Der Spiegel zeigt ein unscharfes Bewegungsbild, das Gestikulierungen der Sprechenden erkennen lässt, aber dennoch auf Unklarheit in der eindeutigen Zuordnung besteht – ähnlich wie Manet den Barspiegel nutzt, um Diskrepanzen zu erzeugen. Der Spiegel als Screen für die Projektion einer abweichenden Perspektive unterläuft bei ihm die Zentralperspektive. Und ebenso setzt Wall die optischen Gesetzmäßigkeiten des Spiegels in seiner Bar ein, um Unentscheidbares

387 Entsprechend erklärt Harun Farocki diese Sequenz des Films; vgl. Kaja Silverman/Harun Farocki, Von Godard sprechen, Berlin: Vorwerk 8 1998, 16. Godard lässt auch noch an zwei weiteren Stellen doppelte Sätze im Film.

388 Hierzu Chions Diskussion der entsprechenden Unterscheidungen und ihrer Grenzbereiche; vgl. Michel Chion, Film, a Sound Art, New York: Columbia University Press 2009, 259f.

389 Zur Unterscheidung vom räumlichen Filmton gegenüber dem flächigen Filmbild, vgl. Doane, »The Voice in the Cinema«, 45f.

390 Ebd., 35.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zu erzeugen, um zu zeigen, dass die physikalische Dokumentationsleistung der Kamera nicht ohne Inszenierung auskommt und weitaus engere Grenzen hat, als Normen des Sehens das glauben machen.

Wall und Manet zeigen beide ihre Protagonistin von vorne. Manet irritiert die Wahrnehmung der Frau im Bild durch eine Störung der zentralperspektivischen Hegemonie anhand der ihr zugeordneten Rückenansicht im Spiegel. In Walls Dekonstruktion der Erzeugung des (fotografischen) Bildes im Spiegelbild kehrt das Modell (unsichtbarer Weise) ihm und der Kamera den Rücken zu. Die Irritation rührt hier aus dem Umstand, dass wir sie dennoch von vorne sehen – oder auch: dass sie im Kundenraum und nicht hinter der Theke steht. Nana S. dreht ebenfalls an einer Theke, die nicht ihr Arbeitsplatz ist, Godards Kamera den Rücken zu. Hier jedoch ist ihr Rücken im Bild und auch für die Betrachtenden sichtbar, anders als ihr Mund. Der lässt sich so wenig identifizieren, wie sich ihre Worte durch den Bild- oder den Erzählrahmen begrenzen lassen.

Alle drei analysieren die Bildwerdung einer berufstätige Frau in der Öffentlichkeit. Alle drei wählen hierfür eine Frau an der Theke. Bei Godard und Wall erscheinen die berufstätigen Frauen als Kundinnen an der Theke. Aber selbst Manet zeigt sein Modell im Moment der Arbeitsunterbrechung: selbstversunken erscheint sie nicht offen für eine Kommunikation mit der Kundschaft. In Walls *Picture for Women* adressiert die Frau mit ihrem Blick nicht nur die Kamera, ihr Blick unterstreicht auch die Erwartung, bedient zu werden. Wenn Nana S. an der Theke sitzt, reklamiert sie ihre Wünsche für die Zukunft und rebelliert gegen die Bevormundung ihres Mannes – etwas das sie sich ihm gegenüber an ihrem Arbeitsplatz nicht ohne weiteres herausnehmen würde.

In diesen malerischen, fotografischen und filmischen Darstellungen besitzt die Theke ihren Stellenwert nicht *allein* aufgrund der jeweiligen ästhetischen Strategie. Letztere überzeugt jeweils nur in Verbindung mit Form, räumlicher Anordnung und Design sowie mit den ökonomischen und sozialen Funktionen, die der Theke im Agieren an eben diesem Ort zugeordnet werden. Dabei treten diese Funktionen deutlicher hervor, wenn der Aufenthalt an der Theke ein längerer ist und nicht nur dem Kauf, sondern auch dem Konsum dient. Als ein Genussort, der erst in der Industriegesellschaft seinen Stellenwert erhält,[391] setzt die Theke Erwerbsarbeit voraus und erfüllt zugleich eine arbeitsferne Funktion. Wer hier Schulter an Schulter sitzt, hat es verdient, bedient zu werden wie alle anderen auch. Die Geschichte der Theke zeigt dann aber sehr schnell, dass der Aufenthalt an der Theke ein Privileg ist, das zugleich diskriminiert. Aus genau diesem Grund aber besitzt die Theke ebenso das Potential für eine politische Symbolik des Aufbegehrens. Und auch die lässt sich ausgehend von der Spezifik des Ortes besser verstehen.

391 Wolfgang Schivelbusch, Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, 206f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 3.2. Der Ort Theke

Eine Bar ist vor allem sehr viel länger als breit.[392] Schon als bloßer Streifen zeichnet sich ›bar‹ durch klare Konturen aus. Das ist bei dem Möbelstück nicht anders. Gegen Ende der Prohibition ›erinnerte‹ man sich an die klaren Verhältnisse, Grundlagen, die man vermeintlich solange entbehrt hatte, wenngleich sie doch in den verbotenen Speakeasies ebenfalls zu finden waren: »A bar is a barrier, say etymologists, that separates the drinkers from the dealer's supply of liquor and cash.«[393] Die Theke ist damit bereits mehr als ein Möbelstück. Sie grenzt unterschiedliche Interessen ab und bringt sie zugleich an einem Ort zusammen, der dafür da ist, sie zu verhandeln: Geld gegen Gin.

In dem älteren Bedeutungsfeld der Rechtssprechung bezeichnet ›bar‹ die Barriere, an der Angeklagter und Kläger ihre Reden vor Gericht führen bzw. ihre Anwälte (*barrister*) für ihre Interessen sprechen. Während sich in diesem Fall *at the bar* Recht in Unrecht wandelt,[394] werden an der gastronomischen Bar Waren nicht nur verkauft, sondern auch konsumiert, findet hier also eine Verwandlung von Geld in Genuss statt. In beiden Fällen trennt eine solche Barriere Funktionsträger von Bittstellern, Anbieter von Nachfragern.

Das deutsche Wort Theke leitet sich von lateinisch ›thēca‹ und von altgriechisch ›thḗkē‹ ab, verstanden als ein Behältnis mit Deckel. Auch wenn sich hier ebenfalls Käufer und Verkäufer an der Theke gegenüber stehen, wird etymologisch gesehen weniger auf den Austausch sondern eher auf die Warenwerte verwiesen; ähnlich dem Tresen, der sich von mittelhochdeutsch ›trese(n)‹ gleichbedeutend mit Schatz ableitet.[395] Demgegenüber betont die Bar das Regulierende der Einrichtung, denn anders als an dem deutschen Biertresen versammelt man sich an der amerikanischen Bar und verbleibt dort.

In Deutschland verbindet man traditionellerweise das gemeinsame Trinken mit einem Tisch und versteht Geselligkeit als Gemütlichkeit. Es ist auch nicht eine Theke, an die man im Kontext der deutschen Rechtssprechung denkt, sondern wiederum eher an einen Tisch, wenn es um die entsprechende ›elementare‹ Einrichtung des Gerichts geht. Dort kommt auf den Tisch, was relevant ist für den Fall; alles andere, das keinen Wert für die Urteilsfindung hat, fällt unter den

392 »A piece of any material long in proportion to its thickness or width« (The Oxford English Dictionary. Second Edition, I (A-Bazouki), 940, Eintrag »bar« I.).

393 »The Tavern Bar once a Barrier; Now Elaborate, It Serves As Ornament and Support«, in: New York Times, 2.4.1933, 5.

394 The Oxford English Dictionary. Second Edition, I (A-Bazouki) 941, Eintrag »bar«, III. 23. Die Verortung ›at the bar‹ bezieht sich in dem rechtlichen Bedeutungszusammenhang dann auch auf die Institution des Gerichts.

395 Vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York: DeGruyter 1989, 728f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Tisch.[396] Zugleich aber hat der Tisch auch die Funktion der Versammlung. »Der Tisch trifft die fundamentale Unterscheidung in das Personal *des* Gerichts und die Personen *vor* dem Gericht.«[397] Allerdings werden auf diese Weise nur zwei Tischseiten beleuchtet, es ließe sich deswegen gewissermaßen von einer Bar-Betrachtung des Tisches sprechen.

Entlang der Theke evoziert ihre Architektur die Gleichheit der Bittsteller. Das gilt auch für gerichtliche Auseinandersetzungen *at the bar*, wo idealerweise ebenfalls alle gleich sind, also in gleicher Weise der Hoheit des Gerichts und dessen Regularien, nicht zuletzt dessen Hausrecht unterstehen. Idealerweise also hat niemand ein Anrecht auf einen speziellen Platz an der Bar, einen Stammplatz etwa, der prinzipiell freigehalten würde. Man kann Tische in einem Restaurant reservieren, Plätze an dessen Bar hingegen nicht.[398] Wenn auch ihre Architektur die Gleichheit an der Theke evoziert und dazu beiträgt, dass zwischen den Gästen »egalitätsrelevante Überschneidungen herausgearbeitet und kommunikativ zur Geltung gebracht« werden, so heißt das nicht, dass es auch hier »manch einen gibt, der kaum Chancen hat, einmal ungehindert zu Wort zu kommen«.[399]

Zum Platz an der Theke gehört auch, dass man dem übrigen Raum (und denen darin) den Rücken zukehrt. Der funktionale Aspekt dieser Ausrichtung ist die Waren- oder Genussmittelausgabe, ohne die die Theke ihre »richtende Kraft« für den Raum verlöre.[400] Hierdurch besitzt die Theke auch eine spektakuläre Qualität, die von den Aufbauten, den ausgestellten Waren mit bunten und glänzenden Oberflächen wie nicht zuletzt dem Barspiegel bestätigt wird. Und die erhöhte Anordnung der Theke gegenüber den Tischen verleiht ihr eine bühnengleiche Stellung.

Wenn die Theke auch begrenzen soll, so sie ist doch keine Wand. Zwar trennt sie Arbeitsraum von Gastraum, doch lässt sie dabei Raum offen für die ökonomische Transaktion und darüber hinaus für Gespräche mit dem Personal. Von der Theke an aufwärts gilt deshalb: »It is no barrier, but a link between people, a device for sociability.«[401] Beim Design von Bars wird versucht, genau diesem Aspekt der Anordnung gerecht zu werden und etwa allzu trennende Theken-Aufbauten zu vermeiden. »A common spatial fault […] is that the customers find themselves separated from their host and his staff, looking at them as it were through a hole in the wall. This is not

396 Cornelia Vismann, Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M.: Fischer 2011, 164.

397 Ebd.

398 In den USA, wo in Restaurants anders als in Deutschland die freie Tischwahl durch die Kunden nicht üblich ist, ist der Barbereich hiervon für gewöhnlich ausgenommen.

399 Franz Dröge/Thomas Krämer-Badoni, Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, 217.

400 Kurt Lewin, »Kriegslandschaft« [1917], 138.

401 Ben Davis, The Traditional English Pub. A Way of Drinking, London: Architectural Press 1982, 29.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

a welcoming arrangement.«[402] Das Gegenteil kann durch abgesenkte Teildecken erzielt werden, die, wenn sie über die Theke hinausgehen, den Zusammenhang von Theke und den daran platzierten Gästen betonen. An der Theke muss zwar jeder sein Getränk bezahlen, doch ist man eingeladen, an diesem Ort auch Platz zu nehmen.

Als Zentrum der Versorgung hebt sich die Theke nicht von ungefähr von dem Rest der Lokalität ab. Das betrifft schon allein die physisch erhöhte Anordnung, ein Aspekt, der vom Design der Theke wie auch des gesamten Thekenraums unterstützt wird. Die Thekenhöhe versteht sich als ein »natural development«, die aus dem Trinken im Stehen folgt, für das wiederum zwei gute Gründe auf der Hand liegen: »quick service and no tips«.[403] Die stehende Körperhaltung wird noch durch die Fußstange unterstützt, die das Verlagern des Körpergewichts von einem Fuß auf den anderen begünstigt und der hinsichtlich des Gebrauchsdesigns erhebliche Bedeutung zugemessen wird: »It is essential to relate it [the foot rail] properly to the *elbow*, as this is the only dimension strictly relevant to one's comfort.«[404]

Thekenhöhe und Fußstange, ihr Höhenverhältnis sowie das Überstehen der Thekenplatte für eine genügende Beinfreiheit sind Elemente eines kulturellen Wissens, das nicht allenthalben geteilt und gepflegt wird. Obwohl *Das Handbuch der Architektur* bereits 1904 mit detaillierter Text- und Bildbeschreibung auf die angemessen überstehende Thekenoberfläche sowie die Fußstangenhöhe hingewiesen hatte,[405] fand das in Deutschland lange Zeit, wenn überhaupt, nur in Luxushotels eine Umsetzung.

Gemäß deutscher Trinkgewohnheiten bieten Kneipen ihren Gästen Plätze an Tischen. Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert steht man als Gast an der Theke so gut wie kaum. Denn »[v]erglichen mit der langgestreckten amerikanischen Bar ist der deutsche Kneipen-Tresen ein kurzer Stummel«.[406] Als solcher taugt die Theke, anders als die Bar,[407] auch nicht dazu, die gesamte Lokalität zu bezeichnen. Bisweilen wüßte man noch nicht einmal, wo an so einem »Stummel« ein Ellbogen

402 Ebd.

403 »The Tavern Bar once a Barrier«, 5.

404 Davis, The Traditional English Pub, 62 [Hervorh. i.O.].

405 Eduard Schmitt (Hg.), Das Handbuch der Architektur, 4. Teil, 4. Halbband (Gebäude für Erholungs-, Beherbungs- und Vereinszwecke), Stuttgart: Arnold Bergsträsser 1904, 16f.

406 Wolfgang Schivelbusch, Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft, 214. »Eine Zwischenlänge stellt die französische Bar dar.« (Ebd.).

407 Allerdings fand ›bar‹ im Namen von Gaststätten in den USA erst mit der Prohibiton Verbreitung, nämlich nachdem die Bezeichnung ›saloon‹ verboten worden war; vgl. Christine Sismondo, America Walks into a Bar. A Spirited History of Taverns and Saloons, Speakeasies and Grog Shops, Oxford/New York: Oxford University Press 2011, 266; vgl. auch Anna McCarthy zu ›tavern‹: »TV, Class and Social Control«, in: dies., Ambient Television. Visual Culture and Public Television, Durham/London: Duke Universtity Press 2001, 29-62, hier: Anm. 4, 259.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

zu platzieren wäre, geschweige denn, warum das bequem sein sollte. Ein nahegelegener Tisch bietet sich dann eher an.

In Deutschland und auch in der Schweiz wurde und wird die Erfahrung des Trinkens im Stehen als ungemütlich und deshalb schnell als ungesellig verstanden; dabei manifestiert sich die Unterscheidung an dem Ort des Trinkens: »›Niemand würde auch nur daran denken, sich bei einer Flasche Wein oder einem Kruge Bier um den Tisch zu versammeln […]. Jeder ist zu sehr in Eile, um seine Zeit so zu vergeuden. Wer Durst hat, geht an die Theke […], leert [sein Glas] auf einen Zug, zahlt und geht […] wieder weg‹«,[408] – so die Klage eines Schweizers über Bars in Houston, Texas, aus dem Jahr 1877. Die beiden Historiker, ein Schweizer und ein Deutscher, die diese Geschichte erzählen, stimmen ihrer Quelle zu und titulieren ihre Überlegungen aus dem Jahr 2013 über Unterschiede in mitteleuropäischen und amerikanischen Trinkkulturen mit »›Gemütlichkeit‹ versus ›Business‹«. Das Stereotyp des Amerikaners, der sein Getränk in der Bar »zumeist stehend aus[trinkt] und […] wieder seinen Geschäften nach[eilt]«, ist gut verwurzelt.[409] Die Theke ist hier kein Arrangement an dem Entspannung und Erholung vorstellbar sind. Ähnlich beobachtet T.W. Adorno die Gäste in einem durch eine Theke dominierten amerikanischen Cafe als »verhext. […] Am liebsten möchten sie den Hut aufbehalten. Auf unbequemen Sitzen werden sie durch hingeschobene Schecks« zur Eile gedrängt.[410]

Die Theke als geselliger Ort überzeugt hier nicht. Sie lässt nicht genug Zeit um sich kennenzulernen, denn sie lädt nicht zum Verweilen ein, sagt der Mitteleuropäer. Doch »[with] an elbow rested on [the bar] and a foot on the rail, it was remarkable how long a man could stand up«,[411] könnte demgegenüber ein Amerikaner entgegnen. Auch: hat man sich erstmal um den Tisch versammelt, sitzt man da (fest). An der Theke, insbesondere im Stehen, bewegt man sich leichter zwischen den einzelnen Gästen hin und her.[412] Selbst wenn man an der Bar auf Hockern

408 Fabian Brändle/Thomas Welskopp, »›Es scheint das Schicksal aller Republicken zu sein, dass Schreier und Kneipier das Regiment führen.‹ ›Gemüthlichkeit‹ versus ›Business‹ im Schweizer Wirtshaus und im amerikanischen Saloon 1850-1920«, in: Historische Zeitschrift, 297 (2013), 689-726, hier: 689. Die Reduzierung des Saloons auf das Label ›Business‹ geht hier nicht zuletzt darauf zurück, dass zwar eine Reihe von schweizer und deutschen Quellen hinsichtlich ihrer Einschätzung des Saloons befragt werden, nicht jedoch eine einzige amerikanische Beschreibung.

409 Schmitt (Hg.), Das Handbuch der Architektur, 16.

410 Theodor W. Adorno, Minima Moralia. Reflexionen zum beschädigten Leben [1951], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, 150.

411 »The Tavern Bar once a Barrier«, 5.

412 Schivelbusch beschreibt die Theke der englischen Gin Palaces als das »beherrschende Zentrum des Geschehens, eine Art Verkehrsinsel oder -knotenpunkt« (Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft, 207).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

sitzt, ist die Theke ein offener Ort, um auch Fremde kennenzulernen.[413] Sitzend wie stehend befindet man sich, anders als am Tisch, bereits auf gleicher Augenhöhe. Und ist die Bartheke voll, so stehen auch hinter der Barhockerreihe weitere Leute, die leicht in Gespräche einbezogen werden können.

*Abb. 12: [Heinrich Zille in der Rabendiele (Berlin)], um 1910.*[414]

Doch in Deutschland wird das Senken der »Kontaktschwelle zwischen den Gästen« an der Theke als zwiespältig verstanden, das nicht ohne eine »in gleichem Umfang und Ausmaß [erhöhte] Folgenlosigkeit ihrer Kontakte« zu haben ist.[415] Das Gemenge an der Bar befördert hiernach Oberflächlichkeit und soziale Eigendynamik, und als Resultat wird die »Auflösung der Sitzordnung des bürgerlichen

413 Vgl. Erving Goffman, Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings, New York: Glencoe 1963, 134 u. Anm. 16, ebd.; Sherri Cavan, Liquor License. An Ethnography of Bar Behavior, Chicago: Aldine 1966, 49-54.

414 Hans-Jürgen Teuteberg, »Von der alten Schankwirtschaft zum feinen Restaurant«, in: Herbert May/Andrea Schilz (Hg.), Gasthäuser. Geschichte und Kultur, Petersberg: Imhof 2004, 27-54, hier: 47.

415 Klaus Laermann, »Kommunikation an der Theke. Über einige Kommunikationsformen in Kneipen und Bars«, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20 (1978) b, 420-430, hier: 421.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Lokals« antizipert.[416] Am Tisch herrscht eine hierarchische Ordnung, die mit einer Theke unterlaufen wird. »An jedem Tisch gibt es eine Positionsverteilung durch vorteilhaftere und weniger vorteilhaftere Plätze, die (oft unbemerkt) die Anwesenden in bestimmte Verhältnisse zueinander bringt.«[417] An der Theke dagegen wird »jedem das Recht eingeräumt, jederzeit den Verlauf eines Gesprächs nach seinem Belieben zu strukturieren«, unbesehen davon, wer er ist und was sein Hintergrund.[418] In die deutsche bürgerliche Kritik der Theke mischt sich schnell soziale Distinktion.

Ähnlich wie im Fall des Schweizers in Houston verhindert in den Augen Klaus Laermanns die Theke sogar die Entstehung sozialer Kontakte. An ihr nämlich stelle sich letztendlich eine durch »die räumliche Anordnung noch unterstrichen[e]« Anonymität und Vereinzelung ein. Am Tisch sitze man zusammen, mit Freunden oder Bekannten, hingegen »wer auch an der Theke nicht allein ist, bleibt zutiefst einsam«, so seine Quintessenz.[419]

In amerikanischen Gastronomien empfindet man das anders: »[T]he lone drinker would not feel uncomfortable at the bar, as he might, if he were occupying a whole table by himself.«[420] Barstudien und sogar Kneipenuntersuchungen lassen Laermanns Bild der Theke als Stereotyp erkennen, wenn sie registrieren, dass wer alleine sein *will* – allein oder zu zweit – sich gerade dann für den Tisch entscheidet. Das gilt insbesondere für Frauen.[421]

Auch der New Yorker Bohemian Heywood Broun würde die deutsche Kritik der asozialen Theke nicht verstehen, ist es doch gerade *fellowship*, was er mit der Bartheke verbindet.[422] Und wo Sherri Cavan in ihrer Feldstudie zu Bars in San

416 So beschreibt Philip Felsch Laermanns Betrachtungen zu einer neuen Kneipenkultur in den 1970er Jahren, die er mit der Entpolitisierung der Studentenbewegung korreliert; vgl. Felsch, Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990, München: C.H. Beck: 2015, 222. Felsch bezieht sich auf: Klaus Laermann, »Kneipengerede. Zu einigen Verkehrsformen der Berliner ›linken‹ Subkultur«, in: Kursbuch, 37 (1974), 168-180.

417 Laermann, »Kommunikation an der Theke«, 426.

418 Ebd., 426. »Zumindest an der Theke, wenn schon nicht draußen, kann jeder mitreden. Denn hier gilt er gleich viel wie jeder andere. Und wenn er mitreden kann (so muß er meinen), dann hat er auch was zu sagen. […] [E]in jeder [kann] auch dann Gehör finden, wenn er nichts zu sagen hat und nirgendwo sonst etwas zu melden hat« (ebd., 423). Vgl. eine relativierte Einschätzung bei Dröge/Krämer-Badoni, Die Kneipe, 217.

419 Laermann, »Kommunikation an der Theke«, 425.

420 Perry R. Duis, The Saloon. Public Drinking in Chicago and Boston, 1880-1920, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1983, 177.

421 Vgl. James Spradley/Brenda Mann, The Cocktail Waitress. Woman's Work in a Man's World, New York: Newbery Award Records/Random House 1975, 106; Cavan, Liquor License, 95f.; Dröge/Krämer-Badoni, Die Kneipe, 236 und Anm. 7, 359.

422 Vgl. Kap. 3.3.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*Angst essen Seele auf (BRD 1974; R.: Rainer W. Fassbinder), Still [0:03:01].*

Francisco betont, dass die »unseriousness« an der Theke zwar zu den Konventionen des Ortes gehört, innerhalb derer jedoch durchaus ernsthafte Bestrebungen und Kontakte verfolgt werden können,[423] versteht wiederum der sie rezipierende Laermann die durch die laterale Sitzordnung beförderte Gleichheit als »unbestimmt gehaltene Gemeinsamkeit«.[424] Das meint eine nur vorgebliche Gemeinsamkeit, die außerhalb der Kneipe keinen Bestand hat.[425] Gleichheit an der Theke ist von hieraus gesehen nichts als Trug, ein zivilgesellschaftlicher Wert gar, würde er überhaupt in den Sinn kommen, bloße Absurdität.

Nach dem erfolgreichen Kulturimport der Bartheke in Deutschland gewinnt diese langsam Einfluss auf das Design der Kneipentheke. In der Bundesrepublik finden sich immer seltener reine Schanktische oder Biertresen wie jener in der Rabendiele. Neben importierten Bartheken auf der einen und wenig einladenden, aus amerikanischer Sicht geradezu missglückten Theken wie der in *Angst essen Seele auf*, gibt es in bundesrepublikanischen Eckkneipen auch zunehmend erhöhte »Stummel« mit etwa vier bis fünf Hockern. Ein räumliches Kategorisierungsmodell für Kontaktaufnahmen unter Fremden an der langen amerikanischen Bar, wie es Cavan anhand von Barhockern aufstellt,[426] ist jedoch selbst auf diese Thekenform nicht anwendbar. Sie bietet dafür schlicht (immer noch) zu wenig Platz.

Die Theke aus *Angst essen Seele auf* beschreibt sehr schön die Gleichzeitigkeit von Biertresentradition und kulturellem Einfluss der amerikanischen Bar. Und zwar nicht nur weil auf ihr bereits für den Konsum des Getränks deutlich Platz frei geräumt ist, sie aber gleichzeitig viel zu niedrig ist, um einen Ellbogen bequem daran platzieren zu können. Mehr noch ist auch interessant, dass die schon längere Theke nicht danach aussieht, als stamme sie aus den 1920er oder 30er Jahren, eher wohl handelt es sich hier um ein Nachkriegsmodell. Das deutet darauf

423 Cavan, Liquor License, 8-12.

424 Laermann, »Kommunikation an der Theke«, 421.

425 Laermann spricht auch von der »Tendenz der Gäste, sich wechselseitig (wenn auch nur vorübergehend) anzuerkennen und sich gegenseitig (wenn auch nur in diesem Raum) für sozial gleichrangig zu halten« (Laermann, »Kommunikation an der Theke«, 423).

426 Cavan beobachtet, dass in der Regel vier oder mehr freie Hocker jene Distanz ausmachen, die für eine Kontaktaufnahme zwischen fremden Gästen nicht überbrückt wird; vgl. Cavan, Liquor License, 89-95, insbesondere 90.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Große Freiheit Nr. 7 (1944), Stills [0:37:10] bzw. [0:08:10].*

hin, dass es keineswegs so war, als versuchte man in der BRD unbeholfen amerikanische Praxis zu imitieren, hätte aber nur überkommene Thekenarchitekturen zur Verfügung gehabt. Vielmehr dauert es offensichtlich und trotz vorhandenen Wissens bis höhere und komfortable Theken selbstverständlich installiert werden.

In Helmuth Käutners Film *Große Freiheit Nr. 7* von 1944 tritt diese Gleichzeitigkeit verschiedener Thekentraditionen sogar nebeneinander auf. Speisenvitrine, Spülbecken, frische Gläser und Registrierkasse, alles hat auf der Eckkneipen-Theke seinen Platz. Nur für den Gast bleibt keiner mehr. Im Nachtclub Hippodrom dagegen gibt es ein hohes Modell. Allerdings, lassen sich selbst bei dieser Theke deutsche Züge erkennen. Zwar wurde sie für die ellbogengerechte Haltung entworfen, doch sind reichlich frische Gläser so aufgestellt, dass sie Platz auch auf der Gästeseite des Thekenbretts belegen.

Bei allen Unterschieden in Deutschland sind die Grenzen zwischen der importierten Bartheke und der sich im Design annähernden Kneipentheke sowie dem Biertresen oder Schanktisch fließend, weswegen auch eine begriffliche Trennung zwischen Bar und Theke häufig schwer fällt.[427] Hinzu kommt zudem, dass die Bar ihren Eingang nach Deutschland zunächst über Luxushotels findet. »In jüngster Zeit sind auch in Deutschland *American Bars* eingerichtet worden. So z.B. im ›Frankfurter Hof‹ zu Frankfurt a.M., worin für die Behaglichkeit deutscher Gäste in der Weise gesorgt ist, daß Tische und Stühle im Saal aufgestellt sind.«[428] Das 1902 erbaute Park-Hotel in Düsseldorf enthält laut Grundriss des Hotelentwurfs eine kleinere »Bar«, in der ausschließlich eine Bartheke aber keine Tische ausgewiesen sind.[429] Der Kaiserhof in Berlin nennt es noch »Kaiserbuffet«, aber die englische Ausgabe des Baedecker von 1908 weiß, dass hiermit eine »(American

427 Meine sprachliche Handhabung sieht deshalb vor, dass die jeweils erforderliche Konkretisierung aus dem Kontext erschlossen werden kann.

428 Schmitt (Hg.), Das Handbuch der Architektur, 16 [Hervorh. i.O.].

429 Vgl. Max Wöhler, Gasthäuser und Hotels II. Die verschiedenen Arten von Gasthäusern, Leipzig: Göschen 1911, 32.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Bar)« gemeint ist.[430] Spätestens in der deutschen 18. Auflage vom Baedecker wird neben dem Kaiserhof auf das Esplanade, das Adlon sowie das Bristol in Berlin hingewiesen: »Häuser allerersten Ranges, mit modernem Komfort, z.T. höchst luxuriöser Einrichtung, feinen Restaurants […], Grill-room, Bar.«[431]

Vor diesem Hintergrund entwickelt sich eine merkwürdige Gleichzeitigkeit: Während die deutsche Bar ein Ort wird, der anbietet sich sozial zu distinguieren, schwingen bei der ›Theke‹ Konnotationen von Eckkneipe und Spelunke noch lange mit.[432]

In amerikanischen Gastronomien dagegen gibt es nur die ›Bar‹, und an der findet sich ein wohlhabendes ebenso wie ein einfaches Publikum ein, wenngleich es sich dabei auch meist nicht um dasselbe Lokal handelt. Auch ist das nicht erst seit der Prohibition der Fall. Bereits seit 1897 besitzt das Waldorf Astoria in New York eine Bar, und im Plaza Hotel ergänzt man den Oak Room 1912 durch einen angrenzenden Raum mit einer Bartheke.[433]

In breiterem Maße setzt sich die importierte Bar in deutschen Großstädten erst in den 1920er Jahren durch. Als Ikone amerikanischer Kulturhegemonie prägt sie Unterschiede zwischen »leeren Nixengrotten der alten und Barwinkeln der neuen Vergnügungsviertel«.[434] Leicht schließen sich an das ›Neue‹ Unterscheidungen von alt und jung, modern und konservativ, oder auch international und national an. »Schrecklich, grollten die konservativen Älteren, wir werden immer amerikanischer«, erinnert und distinguiert sich Vicki Baum.[435] Ihr ist die Bar keineswegs ›zu amerikanisch‹. Und andere teilen diese Ansicht, betrachten den Barbesuch als »internationale Gewohnheit, die Gesetze umwandelt«.[436] Der Bar wird etwas Verbindendes zugeschrieben, sie versetzt einen ins Geschehen, vermittelt

430 Karl Baedecker, Berlin and its Environment. Handbook for Travellers, Leipzig: Baedecker 1908 [3. Aufl.], 12, https://archive.org/details/berlinundumgebu00karl [27.10.2015].

431 Karl Baedecker, Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende, Leipzig: Baedecker 1914 [18. Aufl.], 3, https://archive.org/details/berlinundumgebu00karl [27.10.2015]).

432 »Bis ›68 befand sich der deutsche Tresen – von den sprichwörtlichen Ausnahmen abgesehen – in den Händen der Halbwelt und Proletarier.« (Philip Felsch, Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990, München: Beck 2015, 221).

433 Vgl. John T.C. McManus, »Is Woman's Place at the Bars?«, New York Times, 3.1.1937, 8; H.I. Brock, »The Bar that Was and Cannot Return«, New York Times, 11.6.1933, 12; und: New York City Landmarks Preservation Commission (Hg.), Plaza Hotel Interior. Designation Report, 12.7.2005, 49, http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/2174.pdf [12.1.2020].

434 Franz Hessel, »Stadtsommer« [1931], in: ders., Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen, München: Beck 1994, 39.

435 Baum, Es war alles ganz anders, 360.

436 Paula von Reznicek, Auferstehung der Dame, Stuttgart: Dieck 1928, 75. In *Arm wie eine Kirchenmaus* fährt man nach Paris und sitzt in einem Luxushotel an der Bar, Männer und ein paar Frauen; vgl. Arm wie eine Kirchenmaus (D 1931, R.: Richard Oswald), [0:41:04].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Tr 2.0

ein »›Mitten-im-Leben-Sein‹«.[437] Sie erzeugt immerzu Bewegung, die in ihrer Gleichförmigkeit einen beständigen Fluss hervorbringt, der stabilisierend wirkt. »Ein anheimelnder Hauch liegt über den monotonen Bewegungen, des Barkeepers, der Kommenden, der Gehenden und Sitzenden.«[438] In ähnlicher Weise beschreibt Faith Baldwin in ihrem Roman *Skyscraper* aus dem Jahr 1931 die Dynamik einer Theke. Allerdings bezieht sie sich dabei auf eine Lunchtheke, an der die Protagonistin Lynn Harding ihre »twenty minutes‹ leisure« beim Frühstücken verbringt; auch ist sie vor nicht allzu langer Zeit aus der Provinz des Mittleren Westen nach New York gekommen: »She […] liked climbing on the high stool and winding her slim legs about it for support, […] liked the nonchalant, automatically flirtatious attitude of the redheaded young man in the white jacket who always waited on her and was never at a loss for a flung missile of pert conversation between orders. She liked the hurry and confusion, viewed with security from her little perch.«[439] Der Barhocker als sichere Position inmitten eines hektischen aber auch aufregenden Treibens, an dem man selbst teilhat – der Barhocker verbindet die Perspektive des Mittendrinseins mit dem ruhenden und kontemplativen Überblick.[440] Das liegt einmal an seiner Höhe, zum anderen an der »doppelten Freiheit«,[441] die der ›schnelle‹ Ort Theke gewährt: jederzeit kommen wie gehen zu können. Strukturell ergibt sich hier eine Parallele zum Aufenthalt auf der Brücke, die Straßenperspektive und monumentale Perspektive miteinander verknüpft. Während jedoch die monumentale Perspektive den physischen Zugang zu dem von oben beobachteten Raum nicht erlaubt, ermöglicht die Position auf dem Barhocker anhand des Barspiegels eine medial vermittelte Einsicht in den Raum im Rücken, auf den man auch jederzeit physisch reagieren kann.

Für die Darstellung von Working Girls scheint das Bar-Setting wie gemacht, hier kann sogar »[n]och der sitzende Frauenkörper […] als dynamischer präsentiert« werden.[442] Der Barhocker unterstreicht Bewegungspotentiale, und die Bar überhaupt elektrisiert, sie ist reine Energie. »Berlin war so lebendig, so geladen

437 Von Rezinicek, Auferstehung der Dame, 75.

438 Ebd.

439 Faith Baldwin, Skyscraper [1931], New York: Feminist Press at CUNY 2003, 8.

440 Glaubt man H.I. Brock, dann ist der Barhocker in den USA ein kultureller Re-Import zu Zeiten der Prohibition: »[…] perched on a high bar stool, as the French version of the American bar has taught us to do in our speakeasies[…].« (Brock, »The Bar that Was and Cannot Return«, 12).

441 Laermann, »Kommunikation an der Theke«, 425.

442 Volkening, »Körperarbeiten«, 137. Laermann ist skeptisch: »[Barhocker] erwecken die Illusion, alle Vorteile des Stehens wie des Sitzens zu bieten, ohne dass die jeweiligen Nachteile beider, Ermüdung bzw. Übersichtsverlust, mit in Kauf genommen werden müssen.« (»Kommunikation an der Theke«, 426).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

mit einer seltsamen Elektrizität. Bars – ich hatte bevor ich nach Berlin kam, noch keine gesehen.«[443]

Der Kulturimport markiert das Zentrum, wird als eine Bewegung wahrgenommen, die vom Zentrum aus übergreift, von der Neuen Welt zur Alten, vom Mittendrin zum Rand. Anders als Baum selbst hatte Kringelein, Protagonist ihres Romans *Menschen im Hotel*, sogar in Fredersdorf durchaus Bars schon gesehen, vermittelt allerdings: »Man lebt ja heutzutage auch in der Provinz nicht außerhalb der Welt. Man liest die Zeitung. Man geht ins Kino. Man sieht alles in den illustrierten Blättern. Aber in Wirklichkeit schaut es eben doch anders aus. Ich weiß zum Beispiel: Barstühle sind hoch. Sie sind aber gar nicht so hoch, finde ich.«[444]

Kringelein hatte durchaus damit gerechnet, dass er die Schnelligkeit der Metropole erst lernen müsste. Doch hatte er dabei seinen ›Sehhilfen‹, die ihm daheim Einblick in die Metropole gewährten, vertraut und muss nun Unterschiede zwischen Bild und Wirklichkeit registrieren. Baum nutzt hier Massenmedien in ihrer Funktion der Übertragung, um die Entfernung zwischen Provinz und Großstadt zu beschreiben. Fernab vom Geschehen gewähren sie Teilhabe. Wenn auch eine verzerrte Darstellung die Teilhabe beeinträchtigen mag, reduzieren die Übertragungsmedien doch die Entfernung zum Geschehen im Zentrum. Der Barhocker wird dabei zur Synekdoche für die Metropole. Seine Höhe beschreibt eine Distinktion, die die beschleunigte Großstadt in ein Still der Vertikalen transferiert. Erlangt die Drehtür eines geschäftigen Luxushotels erst im Bewegungsbild ihre volle Wirkung, gelingt das der Bar bereits in der Illustrierten. Die Bar steht in deutschen Metropolen für den aktuellen Grad kulturellen Fortschritts. Ihre Höhe eignet sich, um von jener zu sprechen, auf der die Zeit sich befindet.

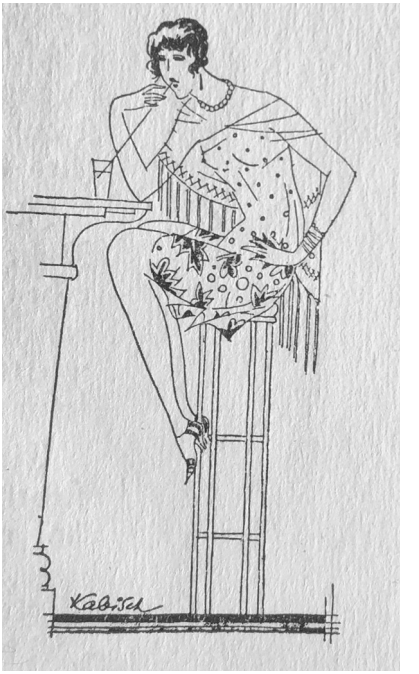



*Abb. 13: Kurt W. Kabisch, [Frau auf Barhocker], o.J.*[445]

443 Baum, Es war alles ganz anders, 360.

444 Baum, Menschen im Hotel, 35.

445 Von Reznicek, Auferstehung der Dame, 75.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Anders als in ihren rückblickenden Erinnerungen, in denen Baum ihre Faszination für Berlin anhand der Bar beschreibt, lässt sie Kringelein im Roman – und drei Jahre, nachdem sie von Mannheim nach Berlin gezogen war – in der Bar des Grandhotels dem Tisch den Vorzug geben. Von hieraus beobachtet er die Theke nur aus der Entfernung. Auch seine Begegnungen mit den anderen Gästen, mit Flämmchen, der Sekretärin, mit Baron von Gaigern und auch mit Generaldirektor Preysing finden alle am Tisch statt. Die Lokalität des Tisches und die an ihm orientierten Umgangsformen pointieren den hier ausgetragenen Konflikt zwischen ihm und seinem Chef. »›Guten Tag, Herr Preysing‹ sagte plötzlich Kringelein, ohne sich zu erheben. Jeder einzelne Rückenwirbel tat ihm weh von der ungeheuren Anstrengung, mit der er es vermied zu zittern, zusammenzuklappen, der armselige Kringelein aus dem Gehaltsbüro zu werden.« Nicht von ungefähr dauert es, bis er die Kraft findet, seinem Chef auf Augenhöhe zu begegnen: »Kringelein stellte sich auf seine Knie, die ganz aus Kautschuk waren.«[446]

In *Grand Hotel*, der amerikanischen Filmversion von 1932, stellt man sich den Konflikt anders vor. Hier konfrontiert Kringelein, gespielt von Lionel Barrymore, seinen Chef Preysing umringt von Zuschauenden an der Bartheke.[447] Energisch zeigt er mit dem Finger nach unten auf den egalitären Grund, auf dem sie fußt: »I'm not taking orders from you here!« Starke Nerven und Knie benötigt man auch in *Grand Hotel*, um sich von Statusunterschieden zu befreien. Nur mit dem transatlantischen Transfer der Auseinandersetzung vom Tisch an die Theke ergibt sich dann ein Übersetzungskonflikt. Kringeleins Aufstehen am Tisch, das eine Bewegung zur Augenhöhe von Preysing war, wird nun an die Bar transferiert, wo zwischen Stehenden und Sitzenden normalerweise sowieso Augenhöhe herrscht und der Aufenthalt ein Dazugehören ausdrückt. Die Zurechtweisung, Preysing schulde ihm Respekt wie unter Gleichen, passt insofern gerade an die Bar. Doch der Film versucht zugleich das Diskriminierende der Statusunterschiede während des Streits von Kringelein und Preysing zu betonen und entscheidet sich deshalb für auffallend hohe Barhocker – Barhocker, die dann tatsächlich so hoch sind, wie Kringelein sie laut Roman aus Magazinen kennt. Man schaut von diesen Barhockern auf die Stehenden hinunter. Wenn Kringelein seinen Chef auf dem überhöhten Hocker an dieser Bar konfrontiert, steht er vor ihm und muss zu ihm hoch schauen. Die Gleichheit derjenigen, die die Bartheke frequentieren, wird in diesem Moment ausgesetzt, sozusagen monumental vom Barhocker überdeckt, um die Betonung der Diskrimierung von sozialen Unterschieden aus Baums *Menschen im Hotel* hierhin transferieren zu können. Und wenn Preysing die Herausforderung Kringeleins annimmt und dafür von seinem Hocker steigt, bewegt er sich zu Kringelein hinunter und steht ihm dann auf gleicher Höhe gegenüber. Dies

446 Baum, Menschen im Hotel, 162 bzw. 164.

447 Grand Hotel, [1:09:07-1:11:27].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Grand Hotel (1932), Still [1:02:38].*

*Grand Hotel (1932), Still [1:06:35].*

wiederum wird durch die Bar unterstrichen und sie liefert zugleich ein Publikum der dabei stehenden Gäste.

Solche Barhocker zu erklimmen ist durchaus eine Herausforderung. Überhaupt hinterlässt der sperrige Kulturtransfer auch im übrigen Geschehen an der Bar seine Spuren. Die Notwendigkeit, die widersprüchliche Architektur des Ortes zu überspielen, ist augenfällig. Denn ansonsten herrscht an der Bar in *Grand Hotel* der Konsens der Gleichheit unter den stehenden wie sitzenden Akteurinnen und Akteuren, zwischen der Sekretärin und dem Baron, zwischen dem Buchhalter und Dr. Otternschlag. Etwa gesellt sich von Gaigern zu Kringelein und der Sekretärin an die Theke – dann aber steht er nicht auf Augenhöhe, sondern klein neben ihnen; von ihren Hockern, die sie so hoch sind wie sonst eine gewöhnliche Bar, blicken sie zu ihm hinunter. Mit seinem Ellbogen auf der folglich noch höheren Bar, die ihn fast in die Position eines Kindes versetzt, versucht Gaigern dies mit der gleichen Leichtigkeit zu überspielen,[448] mit der es Joan Crawford als Flämmchen gelingt, im schmalen, wadenlangen Kleid auf einem der Barhocker Platz zu nehmen.[449]

Dreißig Jahre nach dem Erscheinen des Romans kommt eine gleichnamige deutsch-französische Filmversion unter der Regie von Gottfried Reinhardt ins Kino und gibt sich als kultureller Re-Import zu erkennen.[450] Nicht an Baums Roman orientiert sich der von Heinz Rühmann gespielte Kringelein, sondern an der Hollywood-Adaption: Er setzt sich auf einen Hocker an der Bar. Hier lernt er auch Flämmchen und den eleganten Baron kennen, doch bemerkenswerter Weise findet die Auseinandersetzung zwischen Kringelein und Preysing nicht an diesem Ort statt. Reinhardt lässt den Konflikt zunächst in Vorräumen und Hotelfluren schwelen, bis er verspätet und am Tisch unter vier Augen ausgetragen wird. Der Konflikt ist in *Menschen im Hotel* nicht der Grund, warum vom Roman abgewichen

448 Grand Hotel, [1:03:34].

449 Ebd., [1:02:46].

450 Menschen im Hotel (BRD/F 1959, R.: Gottfried Reinhardt).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und Kringelein an der Bar platziert wird. Die zentrale Rolle der Bar erklärt sich bei Reinhardt vielmehr daraus, dass sie den Film als modern und international bewandert, als in kultureller Hinsicht auf der Höhe der Zeit ausweisen soll.

O.W. Fischer, dessen deutsch-amerikanischer Baron sich weltgewandt mit dem Ellbogen an der Bartheke bewegt, hat ein ähnliches Anliegen. Ihm ist es wichtig, dass in dem Film die weite Welt nicht nur beobachtet wird, sondern auch anwesend ist: »In der Telefonzentrale sollten fremde Sprachen hörbar sein«, lautet nach der ersten Filmsichtung nach Ende der Dreharbeiten sein Änderungsvorschlag Nummer 26.[451] Ebenso wie die Telefonzentrale steht die Bartheke hier in erster Linie nicht für amerikanische Kultur, sondern eher für das Bestreben, den eigenen kulturellen Fortschritt auszuweisen; der kann gegebenenfalls an einem amerikanischen vielleicht aber auch an einem südamerikanischen Kulturgut gemessen werden. Telefonzentrale wie Bartheke sind Orte, die eine internationale Vernetzung erfahrbar machen. Die Bar bietet die Gelegenheit, sich als ›Mann von Welt‹ zu präsentieren und mit Attributen von Attraktivität, von Sex-Appeal gar zu unterscheiden. »Nicht wenige Leute verspüren ein leises Prickeln, wenn der Name Bar erwähnt wird.«[452] Die Telefonzentrale liefert dazu den vergewissernden Hintergrundsound. Wenn die Kamera hier vorbeischaut, geht es weniger darum, was genau die Telefonistinnen hören oder sagen, sondern dass dies vielsprachig geschieht: die Verbindung zur ›Welt‹.

Mit der kulturellen geht die soziale Distinktion einher. Interessanterweise nämlich orientiert sich Rühmann in seiner Körperhaltung keineswegs am amerikanischen Kringelein, der in *Grand Hotel* als der Neue an der Bar nur recht wenig Platz einnimmt und dabei auch gar nicht seinen Ellbogen einsetzt, also eher einer weiblichen Etikette folgt. Rühmann wählt stattdessen den Baron als Vorbild: Mit angestrengter Selbstverständlichkeit stützt er seinen Ellbogen auf die Bartheke – ganz so als hätte er diese Haltung abgeguckt.[453] Sein Wunsch dazuzugehören wird als ungeschickte Kopie des Aristokraten sichtbar.

Die Gleichheit thematisierende politische Dimension der Bartheke wird von Reinhardt nicht genutzt. Im deutschen Wirtschaftswunder findet die entsprechende Auseinandersetzung unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Der Fluchtpunkt der Bartheke liegt eher in der Teilhabe an Privilegien als in der Forderung von Gleichheit. Obwohl der Kringelein von 1959 Recht und Ordnung einfordert, endet sein Ansinnen, Preyings Betrug zu verhindern, in seinem eigenen Schweigen

451 »Änderungsvorschläge von Herrn O.W. Fischer nach Ansicht des Films am 8.4.59«, Artur Brauner-Archiv DFF – Deutschen Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt a.M., www.filmportal.de/sites/default/files/B6A4BF5CB44943EE8362206D5DFF0221_F007199_ABA_085_PS_002.pdf [12.10.2015].

452 Karlheinz Graudenz, Das Buch der Etikette [1956], Marbach: Perlen-Verlag 1961, 276.

453 Menschen im Hotel, [0:24:09].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zur Sache und der Bestätigung der Hierarchie. Erst im Nachhinein gelingt ihm die Konfrontation seines Chefs, und dann nur unter vier Augen und am Tisch, von dem er sich in Empörung erhebt und eine weitere Gesprächsbereitschaft aufkündigt.[454]

Die der Bartheke korrespondierende Körperhaltung, der abgewinkelte Ellbogen mit dem hochgestellten Fuß, ist bequem. Sie ist aber auch mehr als das: Sie ist Körpersprache. Davon zeugen mehrere Texte, die in den USA mit dem nahenden Ende der Prohibition in unterschiedlichen Kontexten veröffentlicht werden und die in einer Mischung aus Triumphgefühl und Nostalgie jedoch nicht ohne Ironie die lange verbotenen Bars und Saloons aus der Zeit vor der Prohibition beschwören.[455] »The room was long and rather narrow, oftener than not, dark and damply cool in Summer and warm and bright in Winter, with a thin, soft carpet of sawdust. At one side ran the bar, of a height comfortably to rest an elbow while one foot trod the brass rail eight inches from the floor. The rail was more than a footrest; it was a symbol of masculinity emancipate, of manhood free to put its feet on something.«[456] Die Verschränkung von Ort, Körperhaltung und Genderidentität produziert ›naturwüchsigen‹ Ausschluss. Wenn Frauen in Saloons vor der Prohibition nur in Ausnahmen zu finden waren,[457] lag das nicht allein an der Unschicklichkeit des öffentlichen Alkoholkonsums von Frauen.[458] Die Theke selbst stellte für Frauen eine Unmöglichkeit dar. »Slouching against the bar with one foot on the rail would have been unthinkable behavior for ›decent‹ women.«[459] Die Bartheke widersprach allein schon hinsichtlich ihrer Vorgaben für Körperhaltung und -bewegung der weiblichen Etiquette.

---

454 In der in New York spielenden freien Adaption *Week-End at the Waldorf* (1945) besteht der moralische Konflikt in der Affäre des Chefs mit der Sekretatärin. Kringelein ist hier durch einen sich darüber empörenden GI ersetzt.

455 Vgl. »The Tavern Bar once a Barrier«; und Travis Hoke, »The Corner Saloon«, American Mercury, März 1931, 311-322, www.unz.org/Pub/AmMercury-1931mar-00311?View=PDF [6.6.2016]; Heywood Broun, »Introduction«, in: Al Hirschfeld/Gordon Kahn, Manhattan Oases. New York's 1932 Speak-Easies, New York: E.P. Dutton 1932, 4; Brock, »The Bar that Was and Cannot Return«; McManus, »Is Woman's Place at the Bars? «.

456 Hoke, »The Corner Saloon«, 311.

457 Manche Saloons ließen im Barraum Prostituierte zu. In Hinterräumen mit separatem Eingang (*ladies entrance*) konsumierten nicht selten Working Girls ein Bier mit dem dazu kommenden *free lunch*; vgl. Madeleine Powers, Faces along the Bar. Lore and Order in the Workingman's Saloon 1870-1920. Chicago/London: University of Chicago Press 1998, 210-212; Duis, The Saloon, 186f. u. 254.

458 »Their mere presence in public places, doing things that men did, was such an emotional issue that details of their drinking habits were either sensationalized or suppressed altogether« (Duis, The Saloon, 186). Vgl. auch: Powers, Faces along the Bar, 26-35.

459 Ebd., 35.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

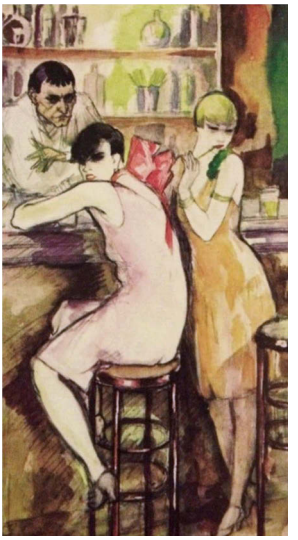


*Abb. 14: Jeanne Mammen, Barhockerfiasko, 1926; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.*[460] *Abb. 15: Isabel Bishop, Two Women at a Counter, ca. 1945; 11,4 x 11,4 cm; Privatbesitz; photo courtesy of Treadway Gallery.*

Das wird auch dann noch deutlich, wenn über Körperhaltungen an der Theke in Zeiten nachgedacht wird, in denen Frauen mit größerer Selbstverständlichkeit an diesem Ort vorgefunden werden. Sowohl Jeanne Mammen in Berlin als auch Isabel Bishop in New York nutzen die Bartheke, um weiblich als auch männlich konnotierte Körperhaltungen am Beispiel zweier Frauen vorzuführen. Beide Male manifestiert sich der Unterschied an der Ellbogenhaltung und am Ausmaß des jeweiligen Raums, der eingenommen wird.

Während die rund zwanzig Jahre ältere Skizze Bishops eher entspannt in der Darstellung der Körperhaltungen wirkt, hat das ›Fiasko‹ etwas von einem jugendlichen Aufbegehren gegen Etikette-Regeln. Beide Bilder geben auch einen Hinweis darauf, dass die Zulassung von Frauen als ›Gleiche‹ die Aufhebung polarer Genderkonzeptionen erleichtert, da Frauen ›ihre‹ Etikette mit an diesen Ort bringen wie auch die dortige annehmen können.

Im Deutschland der 1920er Jahren gewöhnt man sich gerade erst an die Bar. Dabei erregt bei »Onkels und Tanten« nicht nur die Bar selbst Stirnrunzeln: »»Sie

460 Abb.: https://de.pinterest.com/pin/457889487094177113/[12.2.2017]. Zu dem Bild vgl. Jörn Merkert (Hg.), Jeanne Mammen 1890-1976. Mongraphie und Werkverzeichnis, Köln: Wienand 1997, A194. Im Werkverzeichnis ist eine s/w-Abbildung enthalten.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

saß auf einem Hocker an der Bar, shocking!«[461] Der Schock hält jedoch nicht lange an. Als er ausgestellt wird, trägt er bereits zum »Scharm der Bar«.[462]

Rund dreißig Jahre später will *Das Buch der Etikette* dann aber nicht einmal mehr Ausnahmen beim Barbesuch zulassen. Und die Theke selbst ist dabei noch nicht einmal impliziert. Die junge Dame, die noch gegen Ende der 1920er Jahren »mit ebensolcher Selbstverständlichkeit zum Raseur […] wie zum Drink in die Bar« ging,[463] tut dies nun »unter keinen Umständen allein«[464] und nur in männlicher Begleitung.

Wird die Notwendigkeit registriert, Frauen von der Bar auszuschließen, so indiziert dies, und soll es vermutlich auch, die allgemeine Attraktivität der Bar. Es ließe sich demnach im Fall einer (auch für Frauen) offenen Bar erwarten, dass sie dort in größerer Anzahl zu finden wären. Erfahrungsgemäß tendieren Frauen jedoch dazu, insbesondere wenn sie allein sind, die Bartheke zu meiden. »The bar is the center of male activity […] The invisible barrier between the bar and the tables is extremely difficult to cross and for most girls, sitting at the bar is trespassing.«[465]

Tische in einem öffentlichen Lokal bieten eine gewisse Abschirmung gegen unerwünschte Annäherungen. Ein Tisch lässt sich mit Erving Goffman als ›Box‹ auffassen, d.h. er stellt »eine externe, deutlich sichtbare, verteidigungsfähige Begrenzung eines räumlichen Anspruchs« dar.[466] Im Unterschied zum persönlichen Raum, der an ein jeweiliges Individuum gebunden ist, dabei jedoch variiert, je nachdem ob man sich zum Beispiel in der U-Bahn oder im Park befindet,

461 Von Reznicek, Auferstehung der Dame, 75. Während von Reznicek auch das Rauchen von Frauen als »internationale Gewohnheit« versteht, ist man in der New York Times hingegen davon überzeugt, dass »[i]t is a by product of high society, which learned the trick from Europe, indigenous soil of à la carte and cigarettes for females. It was twenty five years ago that the first female cigarette smoker appeared on the horizon of America–that is, if we don't count the mountains of Tennessee. The beautiful Baroness de Struve, wife of the Russian Ambassador, produced her cigarette at her first diplomatic dinner.« (Helen Bullitt Lowry, »To Smoke or Not to Smoke«, in: New York Times, 26.6.1921, 79).

462 Von Reznicek, Auferstehung der Dame, 75. In den USA beobachtet Helen Bullitt Lowry ähnliche Schocks wegen sogenannter *petting parties*, wo vor aller Augen geknutscht wurde, und weiterer Dinge. »Included among the evils to be avoided were lipsticks, jazz dances, backless gowns, cigarettes, ›cut-ins‹ at dances and chaperoneless entertainments.« (Lowry, »Mrs. Grundy and Miss 1921«, New York Times, 23.1.1921, 4). Dabei meint »cut-ins« das Abklatschen beim Tanzen und »chaperoneless« die Abwesenheit von Aufsichtspersonen.

463 Reznicek, Auferstehung der Dame, 75.

464 Graudenz, Das Buch der Etikette, 278.

465 Spradley/Mann, The Cocktail Waitress, 115f.

466 Erving Goffman, Das Individuum im öffentlichen Austausch [1971], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, 61.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

ist die Box, hier also der Tisch, ein ortsgebundenes und situatives Territorium.[467] Der persönliche Raum wird durch einen Tisch gekennzeichnet und verstärkt. Bei einem Thekenplatz hingegen ist eine Territoriumsmarkierung nur in viel eingeschränkterem Maße möglich. Hier kann zwar der Nutzungsbereich, den man an der Theke für sich beansprucht, durch ein Glas oder eine Schachtel Zigaretten symbolisch belegt werden, doch eine klare Begrenzung, die den persönlichen Raum unterstützen würde, ist in diesem Fall nicht gegeben.[468] Gläser können hin- und hergeschoben, Barhocker verrückt werden.

*Abb. 16: Sheldon Dick, Shenandoah, Pennsylvania. Some Men and a Woman at Filipek's Bar, 1938; Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-DIG-fsa-8c28684.*

Ist die Gastwirtschaft ein Raum, der durch seine besondere Offenheit für Kontakte gekennzeichnet ist, so ist die Bar derjenige Ort, an dem von einer prinzipiellen Ansprechbarkeit der Gäste am selbstverständlichsten ausgegangen wird. »Persons sitting at the bar of a tavern are, by customary rule, in an especially open position relative to those sitting next to them.«[469] Generell sind an der Bar Kon-

467 Ebd., 54-62.

468 Goffman, Das Individuum im öffentlichem Austausch, 71.

469 Goffman, Behavior in Public Places, 134, Anm. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

taktaufnahmen von Fremden oder auch nonverbale Übergriffe in den persönlichen Raum, etwa um nach einem Aschenbecher zu greifen, an der Tagesordnung. Eine Abwehr gegen solche Übergriffe findet hier, anders als am Tisch, nur wenig Unterstützung durch das räumliche Setting. Für Frauen beinhalten entsprechende Übergriffe nicht bloß potentielle Respektlosigkeit oder Vereinnahmung gegenüber der eigenen Raumressource, sondern sie eröffnen zudem eine Situation, aus der sich unterschiedliche Muster sexueller Belästigung entwickeln können. Selbst wenn sie an der Theke geduldet werden, »there is a general tendency for women to locate away from the physical bar«.[470]

Während die Bartheke den Ausschluss von Frauen produziert, diskriminiert eine andere Theke in dieser Hinsicht nicht. Am Lunch Counter sitzen vor allem Berufstätige während der Mittagszeit. Hier finden sich auch Frauen selbstverständlich ein.[471]

Ermöglicht die Bartheke eine schnelle Bedienung wie einen ebensolchen Konsum, so bietet sie doch Raum für mehr; an ihr kann sich auch ausgelassene Geselligkeit einstellen und das durchaus über einen langen Abend. Demgegenüber verfolgt der Lunch Counter in erster Linie den Zweck einer rationalisierten Bewirtung. Als Ort einer beschleunigten Mittagspause verweist diese Theke auf eine nur kurze Auszeit vom Arbeitstag, der deutlich noch fortdauert. Man findet Lunchtheken in Diners, Drugstores oder sogar in Warenkaufhäusern.

In Deutschland gibt es eher Kioske und Stände,[472] oder auch reine Mittagsgaststätten, wie etwa die Kartoffelpufferbar, in der Anna Altmann in *Unter den Brücken* arbeitet. An deren Theke wird Essen jedoch nur ausgegeben, nicht aber daran Platz genommen. Der Lunch Counter, an dem man in der Mittagspause sitzt und trotzdem erwarten kann, mit nur geringem Zeitverlust bedient zu werden, setzt sich, anders als die Bar, als Kulturimport nicht durch. Und das obwohl selbst die deutsche Bauentwurfslehre entsprechende Maße und Proportionen von Theken für Schnellimbisse bereitstellt sowie »den Flächenbedarf nach Ausmaßen amerikanischer Anlagen« angibt.[473]

Man kennt den Lunch Counter, aber er steht auf amerikanischen Boden. Während die Bar ›amerikanischen‹ Flair in deutschen Landen verbreitet, versetzt die Lunchtheke einen nach ›Amerika‹. Der Film *Glückskinder* führt das vor: In ihm sind

470 Cavan, Liquor License, 95f.; vgl auch 51, 59 und 181.

471 Sismondo konstatiert den Ursprung von Lunch Countern in den Saloons und deren sogenanntem *free lunch*, der bei Kauf eines Biers ausgegeben wurde, um den Bierabsatz zu steigern (vgl. Sismondo, America Walks into a Bar, 107).

472 »Alle sollten nach Berlin. So schön. Aus einem offenen Schaufenster kriegt man Reibekuchen« (Keun, Das kunstseidene Mädchen, 93).

473 Ernst Neufert, Bauentwurfslehre, Berlin/Frankfurt: Ullstein 1962, 337. Eher schon setzt sich das Automatenrestaurant durch; vgl. Teuteberg, »Von der Schankwirtschaft zum feinen Restaurant«, 45.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

die zu Beginn des Films stattfindenden Szenen an einem Lunch Counter im Drugstore ebenso wie die rückprojizierten Straßenbilder Belege für den Spielort New York.[474]

Vicki Baum schreibt ihren ebenfalls in New York spielendem Roman *Der große Auskauf*, als sie bereits einige Jahre in den USA lebt. Ihr Einsatz der Lunchtheke darin begründet sich nicht mehr durch eine Außenperspektive auf den amerikanischen Kontext. Die Lunchtheke taucht entsprechend auch nicht am Anfang auf, sondern erst in der Mitte des Romans. Sie lokalisiert das Geschehen nicht in New York, vielmehr kommt sie ins Spiel, als ein erfolgreicher Anwalt ein gewisses »Mädchen aus dem Schaufenster« sucht und intuitiv weiß, wo die Frau zu finden ist: »An der nächsten Ecke war ein großer Drugstore, drinnen saßen die Leute gedrängt und verzehrten ihren schnellen Imbiß. […] Plötzlich hatte Thorpe eine Eingebung […], das Mädchen müsse darin zu finden sein. Er trat ein, schob sich auf den nächsten Stuhl, der leer wurde und bestellte ein Sandwich mit Schinken. […] Zwischen den jungen Leuten kam er sich mit einem Mal auch wieder jung vor […] [E]in ganzes Bündel junger Geschöpfe [saß] rund um den Counter und kaute. […] Keine gefiel ihm auch nur halb so gut, wie das Mädchen im Fenster.«[475] Das ersehnte wie verkaufsfördernde Working Girl würde mit in der Reihe sitzen, weil die Lunchtheke dynamisch und praktisch ist, weil alle und insbesondere alle junge Leute dorthin gehen. Die Konnotationen von Up-to-date, Jugendlichkeit und Praktikabilität versprechen denn auch für Werbekampagnen Erfolg – so argumentiert Van Stanhope, der Herausgeber eines Gesellschaftsmagazins in *Wife vs. Secretary*. Er sucht nach »some little trick that keeps [readers; V.M.] glued to the page« und visioniert als Setting hierfür einen Lunchtheke.[476]

Der Zeitökonomie halber wird das Zurückstellen von Höflichkeit am Lunch Counter nachgesehen, in der Mittagspause steht Pragmatik im Vordergrund. »Nice footwork«, kommentiert April Morrison in *The Best of Everything* die erfolgreiche Einnahme des Thekenstuhls neben sich durch ihre neue Kollegin.[477] Caroline Bender hatte bei ihrem ersten Versuch, in der überfüllten Cafeteria einen der Drehstühle an der Theke zu besetzen, noch das Nachsehen gehabt. Das passiert kein zweites Mal. Als wieder ein Mann aufsteht, ist sie schneller und bestimmender in Mimik und Gestik als ihre Konkurrentin. Bender ist klug und sie ist tough.

474 Glückskinder (D 1936, R.: Paul Martin), [0:25:05-0:27:59].

475 Vicki Baum, Der große Ausverkauf, Amsterdam: Querido 1937, 99f.

476 »She'll be seated at a drugstore counter, a very pretty girl with a straw in her mouth, and she'll be drinking a soda, that will give her a chance to pumb up and play with her pretty lips … now instead of having her straw stuck in a soda, it will be stuck in a sloppy pot of paint« (Wife vs. Secretary (US 1936, R.: Clarence Brown), [0:12:07]).

477 Vgl. The Best of Everything (US 1959, R.: Jean Negulesco), [0:17:55].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Sie hat eine brilliante Karriere vor sich. Der Film braucht nur die erste Mittagspause, um das an der Lunchtheke klarzumachen.

Das Phänomen einer unter Zeitdruck und beengtem Raum geprägten Mittagspause war schon in den 1910er und 20er Jahren bekannt. »The necessity for speed, induced by the brevity of the lunch break and impatient customers who were waiting behind him for a seat, caused etiquette to be cast aside.«[478] Dabei unterstreicht das Stehen nicht nur die Hetze, sondern insbesondere für Frauen den Verlust von Etiquette. »Shop girls and business men alike ›wolfed down‹ lunch while standing at counters.«[479]

Die Zeitvorgabe der Mittagspause determiniert nicht zuletzt die Kommunikation am Lunch Counter. Kontakte und Informationen stehen hier häufig im Zeichen von Ressourcen und Verwertung. Beim Lunch an der Theke erfährt man, wo eine günstige Bleibe zu finden ist, oder dass andere unter den Vorgesetzten genauso leiden.[480] Auch Tratsch macht natürlich die Runde, das nächste Kapitel einer Beziehungskrise mag sogar live vorgeführt werden – eine Beziehung, die möglicherweise am Lunch Counter mit einem kleinem Zusammenstoß in der mittäglichen Hetze ihren Anfang genommen hatte.[481] Alles das, was am Lunch Counter stattfindet, ist beschleunigt. Es ist, als setze sich das unaufhörliche Routieren der Drehtüren und das permanente Schwingen von Eingangstüren hier mit den Drehstühlen fort.[482]

»[L]unch hour, […] a moment during the day when [the working girls] have stopped but, in a sense, the work day is continuing«, beschreibt die Malerin Isabel Bishop ihr Interesse an Working Girls in der Mittagspause.[483] Über rund 25 Jahre hinweg hat sie Verkäuferinnen und Büroangestellte am Union Square in Manhattan gemalt oder gezeichnet.[484] Die Posen und Settings, die sie dafür gewählt hat, zeigen die Working Girls niemals bei der Arbeit selbst, wohl auf dem Arbeitsweg

478 Duis, The Saloon, 186.

479 Betsy Israel, Bachelor Girl. 100 Years of Breaking the Rules – a Social History of Living Single, New York: Perennial 2003, 128.

480 Vgl. The Best of Everything, [0:18:45].

481 In dem Roman *Skyscraper* lernt die Protagonistin ihren Freund bei einem Zusammenstoß an der Lunchtheke kennen. Die Verfilmung *Skyscraper Souls* inszeniert eine Beziehungskrise der beiden an einer Lunchtheke begleitet von Kommentaren ihrer Freundin; vgl. Baldwin, Skyscraper, 9f. und Skyscraper Souls (US 1932, R.: Edgar Selwyn), [0:50:37].

482 Nahegelegt wird das z.B. in *Skyscraper Souls*, vgl. ebd.

483 Isabel Bishop, »Reminiscences of Isabel Bishop«, unveröffentlichtes Interview von Louis Starr [1957], zit.n. Helen Yglesias, Isabel Bishop, New York: Rizzoli 1988, 66.

484 Bishop wird dem Amerikanischen Realismus der 1930er und 40er Jahre zugerechnet. Zu Bishop vgl. Evelyn Wiley Todd, The ›New Women‹ Revised. Painting and Gender Politics on Fourteenth Street. Berkeley: University of California Press 1993, 273-311; zu Working Girls als häufigem Thema von Bishop vgl.: Shelden Reich, Isabel Bishop, Tuscon: University of Arizona Museum of Art

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

oder mehr noch: in der Mittagspause.[485] »It's a moment in their lives when they are really in motion, because, of course they are looking for husbands, and, at the same time, they're earning their living. … The time that I try to catch them […] is when they are in their lunch hour, the hour of respite, when both these things seem to me to be communicated«.[486] An der Lunchtheke wird beides sichtbar, Frauen, die nicht Teil eines Paares sind und die ökonomisch auf eigenen Beinen stehen. Während aufgrund ihres Alters und Geschlechts den Frauen ein verstärktes Interesse an Paarbildungen kategoriell unterstellt wird, verweist das Setting der Theke auf die Berufstätigkeit und ökonomische Selbstständigkeit. Die Kurzlebigkeit des Aufenthalts an dieser Theke beschreibt bei einer Frau dann auch den vorübergehenden Status ihrer Berufstätigkeit.

Während Bishop an der Theke stehende Working Girls immer nur allein oder zu zweit, nie aber im Gedränge zeigt, werden Sitzplätze an der Theke von ihr genutzt, um räumliche Knappheit zu erzeugen. Als begehrte Ressource eignen sie sich, um den konkurrenzgesteuerten Berufsalltag in der Mittagspause sichtbar zu machen. »Every seat at the curving counter was occupied, mostly by girls, with two or three men scattered among them […]. April saw one of these men standing up to leave, and she maneuvered her way quickly to his vacant seat, feeling as if she was still on the subway.«[487]

Doch eine Ressource besitzen und nutzen, sind zweierlei. In Bishops Gemälde *Snack Bar* (1954) sitzt ein Working Girl an der Theke, dessen volle Aufmerksamkeit sich auf einen Hamburger richtet, den es im Begriff ist zu essen. Links neben ihr sitzt noch eine weitere junge Frau, rechts ragt der Arm eines Soldaten ins Bild und verstärkt die seitliche Bildbegrenzung und betont die Einengung des persönlichen Raums . Im Hintergrund deuten Schatten ebenfalls Menschen im Gedränge an. Dabei ist unklar, ob sich der entsprechende Raum hinter der Theke erstreckt – wie es bei einem halbkreisförmigen Lunch Counter der Fall wäre –, oder ob er von einem Spiegel reflektiert wird.

*Snackbar* zeigt zudem Zeitknappheit. Unschicklichkeiten stellen sich ein: ein Unterhemd schaut hervor. Auch scheint die Eile zu verhindern, dass die Frau sich vollständig hinsetzt. Sie nutzt nur die halbe Sitzfläche des Hockers und scheint ebenso sehr zu stehen wie zu sitzen. Dabei ist ihr Hocker ein bisschen von der Bar abgezogen, so dass mehr von der Thekenfront sichtbar wird. Die Theke ist das ein-

---

1974, 23; Lawrence Alloway, »Isabel Bishop, the Grand Manner and the Working Girl«, in: Art in America 9/10 (1975), 61-64.

485 Bishop hat die jungen Frauen am Union Square als Modelle angeworben und in ihrem Atelier posieren lassen; vgl. Sheldon Reich, Isabel Bishop, 23; Helen Yglesias, »Isabel Bishop – Life and Work«, in: dies., Isabel Bishop, New York: Rizzoli 1988, 8-23, hier: 19.

486 Bishop, in: »Reminiscences of Isabel Bishop«, Interview von Louis M. Starr [1957], zit.n. Yglesias, Isabel Bishop, 66.

487 Jaffe, The Best of Everything, 24.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

zige Objekt im Bild, das nicht einfarbig, sondern gemustert ist: ein schwarz-elfenbein farbenes Rautenmuster. Aber nicht nur deshalb fällt die Theke ins Auge. Neben den deutlichen Kontrasten lenken zudem die vergleichsweise klaren Konturen die Aufmerksamkeit auf die Theke. Dynamik und Geschehen umgeben die Theke, lassen sie als strukturelles Zentrum erscheinen. Sichtbar, wie gesagt, wird das dadurch, dass die Frau etwas zurückgesetzt platziert ist. Nur ansatzweise nimmt sie den Teil des Thekenterritoriums war, der ihr als Sitzplatzinhaberin in etwa zustehen würde. Zwar steht ein Becher vor ihr auf der Theke, doch wirkt er eher wie eine schüchterne Territoriumsmarkierung. Ihren Burger isst sie mehr über dem Boden als über der Theke – soweit ist sie entfernt von ihr.

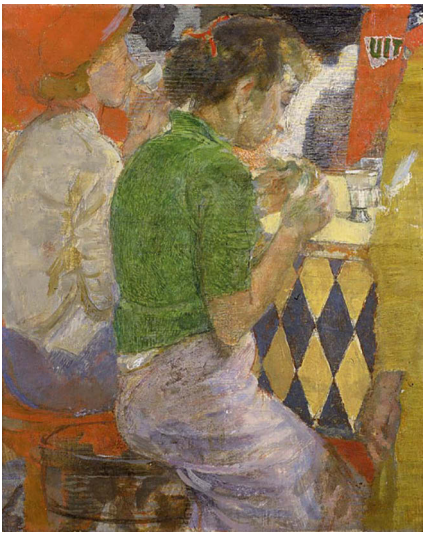


*Abb. 17: Isabel Bishop, 127103983 Snack Bar, 1954; Öl auf Masonite®, 34.29 x 28.27 cm, Columbus Museum of Art, Ohio, Museum Purchase, Howald Fund, 1954.047; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).*

Im Unterschied zu Bartheken sind bei Theken in Diners, Snackbars oder Cafeterien die Barhocker häufig befestigte Drehstühle, wodurch sich eine etwas klarere Aufteilung der Nutzungsbereiche ergibt. Der geringe und gleichmäßige Abstand zwischen den Sitzplätzen macht allerdings auch hier keine räumliche Unterscheidung zwischen Bekannten und Fremden an der Theke. »Boundaries of any group in a lateral seating arrangement are much less clear and easier to cross than those of a group in a contrapostional arrangement.«[488] Dennoch ist der Lunch Counter weniger risikoreich für Frauen im Hinblick auf sexuelle Belästigungen als die männlich geprägte Bartheke.

Schließlich ist die Lunchtheke auch ein Display. Wie in Manets *Un bar aux Folies-Bèrgere* präsentiert die Lunchtheke Waren und weitere Versprechungen, die sich auf eben diese Waren aber auch auf ein Wohlbefinden im weiteren Sinne beziehen. Die Pose der Frau in *Un bar aux Folies-Bèrgere* kennt man von Werbeschildern für gastronomische Orte, wodurch auch die Bedienung in den Kontext eines Warenangebots gestellt wird. Ähnlich beschreibt Bishop in ihrem Gemälde *Out for Lunch* eine Kundin an einer Theke als mögliche Metapher für Kommerzialisierung

488 Cavan, Liquor License, 88.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

und Werbung.[489] Der Rock der Kundin ist so rot wie die CocaCola-Werbung auf der Thekenfront. Alles ist gleichmaßen rot, selbst das Logo, das nur in angedeuteten Konturen und in Teilen erkennbar ist. Der Unterkörper der Frau verschwimmt geradezu mit der Werbung und der Theke.

Aber auch die Bedienung hinter der Theke ist von ähnlichen Hinweisen auf eine industrielle Warenwelt umgeben. Fragmente unterschiedlicher Werbeschriftzüge sind zu erkennen, von denen sich auch nicht genau sagen lässt, ob sie auf einem Behälter angebracht sind oder ob es sich dabei eher um eine Getränkezapfsäule handelt. Die Konturen der Werbeschriftzüge sind wiederum nur dünn und eher nuanciert. Sie erinnern mehr an geläufige Praktiken der Allegorisierung von Frauen in Werbung, als dass sie selber dazu taugten.

An der Theke stellt man sich unweigerlich auch selbst aus. Posen oder Rollenspiel bieten Möglichkeiten, eine attraktive Selbstinszenierung zu erzielen. Man zeigt sich an der Theke, und man verschwindet an einem der Tische. Schon der erhobene Ort der Bar, ihre Sichtbarkeit für die übrigen im Raum, fordert das heraus. Sitzt die Kundin in *Out to Lunch* nur halb auf dem Hocker, weil sie wenig Zeit für ihre Mittagspause hat? Oder weiß sie einfach, dass diese Haltung ihren Po und ihre Beinen viel günstiger zur Geltung bringt, als wenn sie vollständig auf dem Hocker sitzen würde?

Posen finden sich an der Theke aber bereits auf einer viel banaleren Ebene. Eine weitere Kundin in Bishops Bild hat sich frontal zur Theke gestellt, und allein schon deswegen weiß die Frau hinter der Theke, das sie bedient werden möchte.

Die Theke ist so gesehen in mehrfacher Hinsicht auf einen Show-Effekt ausgerichtet. Zum einen stellt sie Waren aus und damit auch sich selbst als attraktiven Ort der Fülle und Verfügbarkeit. Als eben solcher liefert sie zudem eine Bühne für all jene, die hier agieren. Gerade weil diese Dimension der Darbietung nur eine von mehreren ist, entfaltet sich das Theatrale hier genauso beiläufig wie die Kontrolle des eigenen Aussehens im Barspiegel. Es gehört zum Spiel oder zur Pose, dass sie nicht als solche erkennbar sein sollten. Ähnlich gilt der Umgang mit dem Barspiegel dann als unpassend, benutzt man den Spiegel sichtlich zur Überprüfung des eigenen Äußeren. Ein Barspiegel ist kein gewöhnlicher Spiegel, kein Frisier- oder Ankleidespiegel.

Nicht an jeder Theke findet man einen Spiegel, aber wenn es ihn dort gibt, dann erfüllt er als Barspiegel in erster Linie die Funktion, die Enge des Raums hinter der Theke optisch zu erweitern und damit den übrigen Raum vor der Theke auch hinter ihr zu versammeln. Alles was dort ›glänzt‹ wird dann auch zum Dekor

489 Das Bild befindet sich in Privatbesitz; Abbildungen in: Yglesias, Isabel Bishop, 110; Innis Shoemaker/Jenniffer Criss (Hg.), Adventures in Modern Art. The Charles K. Williams II Collection, New Haven: Yale University Press/Philadelphia Museum of Art 2009, 26. Vgl. zu Bishops Bildern *Out to Lunch* und *Snackbar*: Verena Mund, »An der Theke«, 113-116.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

für die Theke und lenkt so die Aufmerksamkeit auf die Theke als speziellem Ort im Raum. Der Spiegel verstärkt die raumausrichtende Kraft der Theke.

Seine mediale Nutzung zur Beobachtung ›erlaubt‹ dieser Spiegel, wie gesagt, nur dann, wenn sie verdeckt erfolgt; und zwar ungeachtet dessen, ob das Interesse dieser Beobachtung (selbst-)kontrollierend oder voyeuristisch ist. Doch obwohl diese Nutzung des Thekenspiegels als unschicklich gilt, wird sie allenthalben antizipiert. »Una was not highly successful in her make-believe. […] But she was throbbingly sure [the imaginary man] was there as she entered a drug-store and bought a ›Berline bonbon,‹ a confection guaranteed to increase the chronic nervous indigestion from which stenographers suffer. Her shadow lover tried to hold her hand. She snatched it away and blushed. She fancied that a matron at the next tiny table was watching her silly play, reflected in the enormous mirror behind the marble soda-counter.«[490] Una Golden, die Protagonistin in Sinclair Lewis‹ Roman *The Job*, geht tatsächlich in einen Drugstore und kauft dort Bonbons am »soda-counter«. Dass die Kundin am Tisch sie beobachtet, sieht Una allerdings nicht wirklich. Sie imaginiert im Spiegel zu sehen, wie diese ihr zuschaut. Sie projiziert dieses Beobachten ihres eigenen ersehnten Tuns mit in den Spiegel, wodurch ihr imaginertes Agieren mit dem Liebhaber wie auf einer Bühne vor Publikum erscheint: das Publikum an den Tischen und die Darstellerin an der Theke. Der Spiegel zeigt beides wie auf einer Leinwand. Una Golden ersehnt nicht nur eine Verliebtheit, sondern auch eine, die von allen gesehen wird. Ihr geht es auch um die Bestätigung des gesellschaftlichen Prestiges, das ihr eine Liebesbeziehung als junger Frau verleiht. Während Una sich den Liebhaber aber bereits an ihre Seite fantasiert, bevor sie den Drugstore betritt, gelingt ihr die imaginierte Beobachtung von einem Publikum, das ihre Fantasie zum Film für alle macht, erst durch den Spiegel hinter der Theke.

Da ein Barspiegel den übrigen Raum reflektiert, bietet er sich an, Kontexte außerhalb des eigentlichen Bildraums im Bild zu beschreiben. Ähnlich wie Manet, der die Pariser Gesellschaft des Folies-Bergère im Barspiegel zeigt, beobachtet auch Isabel Bishop das soziale Umfeld eines Diner im Spiegel hinter der Theke: »There is something very moving to me visually, and also in its meaning, in a lunch counter at the corner of Twenty-third Street and Fifth Avenue. The place is an open sort of plan in hot weather and enclosed with glass in cold weather. It has a fascinating warmth and at the same time it is backed by mirrors which reflect the cool of the street and outside world. Figures seem phantasmagorical in there as you look at the place from across the street because they're both reflected *and*

490 Sinclair Lewis, The Job. An American Novel [1917], Lincoln/London: University of Nebraska Press 1994, 118.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

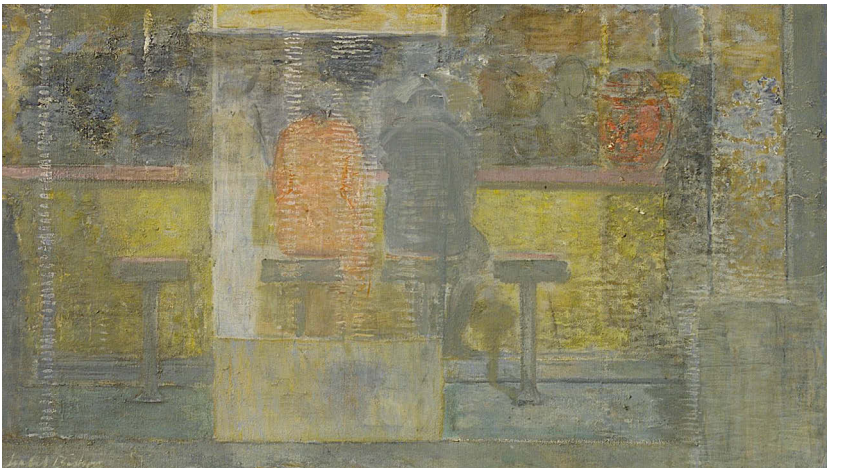


*Abb. 18: Isabel Bishop, Study for Soda Fountain with Passers By, 1960; Öl und Tempera auf Leinwand, 34,9 x 59,4 cm; Brooklyn Museum, Gift of Mr. and Mrs. Robert E. Blum, 1991.147.2; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).*

seen directly.«[491] In dem Barspiegel erscheint die städtische Umgebung und damit ein gesellschaftlicher Zusammenhang an der Theke; der kann durchaus Unterschiede und Widersprüche zum dortigen Geschehen zum Ausdruck bringen.[492] In jedem Fall ist das Straßengeschehen in diesem Szenario medial vermittelt präsent. Die Gäste an der Theke sind dabei zweifach zu sehen: Von der Straße aus sieht man unmittelbar ihre Rücken, während die Gesichter durch die optische Wirkungsweise des Spiegels sichtbar werden, dabei jedoch umgeben vom Raum der Betrachterposition. Der Spiegel integriert die Personen an der Theke in das Straßenbild, in den Ort der Betrachterin, gesehen von einem anderem Ort als ihrem. Die Phantasmagorie, wie Bishop sie beschreibt, entsteht aus dem Ineinanderprojizieren des Inneren des Drugstores und des Außen der Straße in dem einen Bild des Spiegels. Das meint sowohl die Unterschiedlichkeit der Orte als auch die Gegenläufigkeit der Perspektiven aus diesen beiden Räumen, die sich an der Theke verschränken.

491 Bishop, Interview von M. B. Cowdrey, Warren Chapel u. Henrietta Moore [1959], zit. in: Yglesias, »Isabel Bishop – Her Life and Work«, 18 [m. Hervorh., V.M.]. Bishop bezieht sich sich in ihrer Aussage auf *Soda Fountain with Passersby* (1960).

492 Auch in Manets *Un bar aux Folies-Bergère* gibt es nicht nur die Dissoziation von Bedienung und ihrem Spiegelbild, sondern auch die Gegenüberstellung ihres abwesenden Gesichtsausdrucks und der ausgelassenen Stimmung der Gäste im Spiegel; vgl. hierzu: Albert Boime, »Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* as an Allegory of Nostalgia«, 56.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*Abb. 19: Isabel Bishop, Soda Fountain with Passersby, 1960; Öl und Tempera auf Leinwand, 56,52 x 81,92 cm; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, John Barton Payne Fund; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery); Foto: David Stove, © Virginia Museum of Fine Arts.*[493]

Mit ihrer Maltechnik von abstrakten Schraffierungen und flächigen Elemente, die immer wieder auch unabhängig vom Figurativen auftreten, wird daraus ein Flirren auf der Bildoberfläche. Das bringt neben der ineinander verschränkten Räumlichkeit, zudem noch die Dynamik darin zum Ausdruck.[494] Denn Spiegel und Glasscheiben reflektieren nicht nur statische Eindrücke, auch die Bewegung im Drugstore wie die der Leute auf der Straße vervielfachen sich darin.

Von der Studie bis zum fertigen Bild nimmt dieses Flirren deutlich zu. Manchmal scheint es vom Diner-Spiegel, mal von den Glastüren herzurühren, bisweilen erhöhen vorbeigehende Personen den Effekt, oder auch: Es lässt sich gar nicht zuordnen – nicht einmal, ob das Flirren auf der Bildoberfläche oder im Bild zu verorten ist.

Ähnlich dieser Struktur einer Ununterscheidbarkeit zwischen Bild und Bildoberfläche entwirft Sinclair Lewis‹ *The Job* in der oben zitierten Szene von Una am Lunch Counter eine Ununterscheidbarkeit der Räume des Geschehens. Die Teilung des Raums, die Unas Hinwendung zur Theke mit dem potentiellem Publikum in ihrem Rücken bewirkt, wird durch den Spiegel an der Wand ihr gegen-

493 Es gibt auch eine Studie zu dem Bild in Tinte; vgl. Yglesias, Isabel Bishop, 166.

494 Zu Bishops Maltechnik vgl. Yglesias, »Isabel Bishop – Her Life and Work«, 18.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

über wiederum in eine Verschränkung der Räume umgesetzt. Die Leistung des Spiegels entspricht dabei einer doppelte Negation des Raums.[495] Als Teil der Wand hinter der Theke verhindert der Spiegel die Fortsetzung des Thekenraums, er begrenzt diesen. Und anstatt in den Raum jenseits dieser Wand gibt er Einsicht in einen anderen Raum, der nicht dort, sondern im eigenen Rücken liegt.

Weil diese Einsicht in den Raum im Rücken aber zugleich auch einen selbst in diesem Raum verortet, in dem man sich ohne Spiegelbild nicht visuell wahrnimmt, bietet sich diese Position an der Theke für eine Einbildung an, also dafür, die medial vermittelte Verortung der eigenen Person in einen noch anderen Raum mit eigener Besetzung und eigenem Drehbuch zu verlegen. Anstelle des Raums in ihrem Rücken, der auch nicht wirklich vor ihr liegt, sondern den der Spiegel dort nur vortäuscht und dadurch die beengende Wand überdeckt, wie auch anstelle eines sozialen Kontextes, der ihre Einsamkeit nicht überwindet, projiziert Una ihre Wunschvorstellung einer Verliebtheit (samt Publikum) in den Spiegel. Und als Unas Einbildungskraft anschließend erschöpft, schickt Lewis sie ersatz- oder vielleicht auch steigerungsweise ins Kino: »Una longed for a love-scene on the motion-picture screen.«[496]

1929 ist der Tonfilm noch in den Kinderschuhen, und die Prohibition wird von Hollywood schon lange nicht mehr ernst genommen. In dem Film *The Locked Door* strengt man sich sichtlich an, Dialoge schauspielerisch wie technisch zu vermitteln, von einem darüber hinausgehenden Sounddesign kann jedoch noch keine Rede sein.[497] Bei aller Steifheit schafft es allerdings die Eröffnungsszene mit ausgesprochener Leichtigkeit von diesen Problemen abzulenken. Verantwortlich dafür ist in erster Linie die Theke, das Geschehen dort und das, was die Kamera damit anstellt.

Mit einer erhobenen und rückwärts gerichteten Kranfahrt erschließt sich die Kamera die Räumlichkeit eines eher luxuriösen Speakeasy, das sich, wie kurz zuvor gezeigt wurde, auf einem Schiff vor der Küste befindet. Die Ausmaße des Saals werden dabei durch die sich über seine komplette Längsseite erstreckende Bartheke ermessen. Neben dieser Betonung der Raumtiefe taucht die Theke kurz danach noch ein zweites Mal in markanter Weise auf. Diesmal nimmt sich die Kamera fast eine volle Minute für eine Parallelfahrt entlang der Theke. Die Kamera befindet sich dabei hinter der Theke und fokussiert von dort aus das Geschehen. Das bedeutet: die Kamera fährt in etwa dort entlang, wo eigentlich die Rückwand der Bar liegt; genau genommen muss sie sich sogar noch etwas jenseits dieser

495 Der Ausdruck ›doppelte Negation des Raums‹ variiert Foucault, der den Barspiegel in *Un bar aux Folies-Bergère* als »doppelte Negation der Tiefe« charakterisiert; vgl. Foucault, Die Malerei von Manet, 42.

496 Lewis, The Job, 118.

497 The Locked Door (US 1929, R.: George Fitzmaurice).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

*The Locked Door (1929), Still [0:05:54].*

Wand befinden, denn die Flaschen auf der *back bar* sind im Bild.

Zudem filmt die Kamera von oben über die Köpfe der Bartender, so dass auch die Gäste in der zweiten Reihe vor der Bar gut im Blick sind. Diese Einstellung ist eine real unmögliche, und ließe sich insofern auch als eine fiktive Einstellung bezeichnen. Sie kann allein durch einen zeitweiligen Set-Umbau, nämlich das Entfernen der Rückwand, erzielt werden. Allerdings ließe sich die Einstellung auch vermittelt durch einen Barspiegel erzielen. Dann nämlich wäre vorstellbar, dass die Kamera von einem hängenden Gerüst aus die Szene filmt; sie wäre in etwa über der Theke positioniert und würde über die Köpfe der Bartender hinweg und nach unten geneigt in den Barspiegel fokussieren. Das Bild ergäbe sich als rahmenloses Spiegelbild, bei dem sich wie bei Jeff Walls *Picture of Women* ebensowenig sagen lässt, ob es eine Spiegelaufnahme ist oder nicht.[498] Freilich fehlt in *The Locked Door* die Kamera im Bild, die diesen Umstand thematisieren würde.

Die Einstellung aus *The Locked Door* ist aber auch deshalb als Spiegelung vorstellbar, weil man ähnliche Perspektiven aus Erfahrung kennt: man steht an der Theke und orientiert sich im Barspiegel. Mehr noch könnte man ausgehend von der beschriebenen Passage aus *The Job* argumentieren, dass bereits das räumliche Arrangement an der Bar geeignet ist, die Vorstellung eines Spiegels hervorzurufen, auch ohne dass er da wäre. Lewis lässt einen nämlich nicht nur im Zweifel darüber, ob bloß das Beobachten der Kundin oder auch diese selbst von Una in das Spiegelbild imaginiert wird. Sogar die Verortung des Mediums ist nicht klar nachzuvollziehen: Schaut man mit Una in einen Spiegel hinter der Theke oder in einen, der zwar nicht durch die Theke bereitgestellt, aber dessen Imagination durch die Theke unterstützt wird? Anders gesagt: Gibt es diesen Spiegel überhaupt? Wo fängt die Vorstellung an und wo die Reflexion des Spiegels? »Her shadow lover tried to hold her hand. She snatched it away and blushed.« Agiert sie hier oder imaginiert sie bereits ihre Handbewegung? »She fancied that a matron at the next tiny table was watching her silly play, reflected in the enormous mirror behind the marble soda-counter.«[499] Ist nur die Spiegelreflexion oder sogar der Spiegel eine Fantasie? Die Gegenüberstellung des Publikums am »tiny table« mit dem »enormous mirror« und »marble counter« spielt Unas Vorstellung von sich selbst als im

498 In der zweiten Totalen auf die Lokalität sieht man im Film dann, dass sich hinter der Theke kein Barspiegel, sondern nur die Schiffswand befindet.

499 Lewis, The Job, 118.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Rampenlicht in die Hände. Ob die Theke, an der sie ihre Bonbons kauft, wirklich aus Marmor ist und ob es den Spiegel von beeindruckender Größe tatsächlich gibt, bleibt im Unklaren. Die Gegenüberstellung von »fancied« und »reflected« betont einerseits die Differenz von Fiktion und Realem, anderseits ordnet die Partzipalkonstruktion das Spiegelbild der Imagination unter.

Die eigene Exponierung im Raum bei gleichzeitiger Blindheit diesem Raum gegenüber stellt die Frage nach einem Publikum – ein Effekt, der sich durch die Kopplung der Display-Funktion der Theke mit ihrer ausrichtenden Kraft ergibt. Wenn es denn ein Publikum gibt in dieser potentiell theatralen Situation an der Theke im Drugstore, dann erscheint es im Spiegel an der Wand hinter ihr. Oder aber man *imaginiert* das Publikum (mit sich selbst davor) in den Spiegel – und umständehalber, falls gerade nicht vorhanden, diesen auch gleich mit. Die Theke, Spiegel hin oder her, wird dann für sich selbst genommen bereits zum Screen, ein Screen, bei dem die Grenzen zwischen Bildraum und Beobachtungsraum nicht grundsätzlich klar sind und der deshalb auch der Fantasie keine Grenzen setzt.

Für das Publikum im Raum ist die Theke – mit Rückenansicht und spiegelreflektierter Frontansicht – zum Doppelsehen geeignet, mehr noch sie verleitet dazu. Und dieses Doppelsehen ist sogar steigerungsfähig, ohne dass man einen einzigen Drink zu sich genommen hat. Alfred Richard Meyers *Des Herrn Munkepunke Cocktail- und Bowlenbuch* von 1929 zeigt, wie das geht:[500] Hier sieht man nicht *einfach* doppelt, die Theke wird gleich mehrfach gespiegelt.

Das von Jeanne Mammen stammende Coverbild des Buchumschlags zeigt eine Theken-Frontansicht sowie die entsprechende Perspektive auf die Theke im Spiegel. Mann, Frau und Bartender, zwischen ihnen die Theke: auf der Vorderseite von vorne, auf der Rückseite von hinten. Die Rückseite suggeriert dabei nicht bloß eine Barspiegelansicht der Szene des Front-Covers, die Ansicht entspricht zudem einer Spiegelung entlang der Seitenlinie des Front-Covers. Während die eine Spiegelung das Cover als Bild thematisiert, weist die zweite Spiegelung auf den Charakter eines Buchdeckels hin, der sich aufschlagen lässt und zur Ansicht einer Doppelseite führt. Die Spiegelung entsteht hier nicht durch eine frontale Spiegelung wie im Fall des Barspiegels, sondern durch eine Neunzig-Grad-Spiegelung, so als würde man einen Spiegel im rechten Winkel entlang des Buchrückens positionieren.[501] Diese Spiegelverkehrung fasst das Buch ein, umkleidet wie thematisiert die Falzung, die nicht nur für die Reihenfolge der Seiten verantwortlich ist, sondern obendrein ein Scharnier bildet, das auf die Beweglichkeit und den räumlichen Charakter des Buches verweist.

500 Alfred Richard Meyer, Des Herrn Munkepunke Cocktail- und Bowlenbuch, Berlin: Rowohlt 1929. Auf dem Buchumschlag lautet der Titel leicht abgewandelt *Munkepunkes Cocktail- und Bowlenbuch*; der Autor wird weder hier noch auf dem Buchrücken genannt.

501 Der Buchrücken befindet sich am oberen Rand des Covers und erinnert dadurch an einen Kellner-Block. Der Titel und alles oberhalb davon sind jedoch nicht gespiegelt.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Abb. 20: Jeanne Mammen, Munkepunkes Cocktail- und Bowlenbuch, 1929; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.*[502]

Eine Theke führt hier gleich zwei Medien vor. Die Bildgestaltung des Buchcovers bewegt sich dabei zwischen zwei gegenläufigen Umgängen mit Flachheit und Räumlichkeit. In seiner Bildhaftigkeit weist der Umschlag mit der Barspiegelperspektive daraufhin, dass hier auf einer Flächigkeit Raumtiefe erzeugt und zugleich von dieser Flächigkeit abgesehen wird. Die zweite Spiegelung entlang des Buchrückens verweist gerade auf die Dreidimensionalität des Buchmediums, das in seiner Präsentation eines linearen Textes hiervon allerdings absieht und die Flachheit der Buchseite betont.

Mammens Coverbild ist Bild und Teil eines Buches zugleich. Die Theke macht es möglich: So wie die Eindrücke in der Drugstore-Passage aus *The Job* zwischen einer Verortung im Spiegelbild und in Unas Imagination changieren, so wie man sich beim Betrachten von *Picture for Women* im Sehen nur vortasten kann, als erwarte man jeden Moment eine Karambolage mit einem Spiegel, den man nicht sieht. Wie bei Lewis kann die Fiktion der Perspektive weder verworfen noch bestätigt werden. Mit Lewis könnte man auch einwerfen, dass es bereits allein die Theke ist, also selbst ohne Spiegel, die ein Fantasieren und die folgenden Verun-

502 Front- und Back-Cover zu: Meyer, Des Herrn Munkepunke Cocktail- und Bowlenbuch; als s/w-Abbildungen findet sich das Cover in: Jeanne Mammen 1890–1976. Monographie und Werkverzeichnis, A333 u. A334.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

sicherungen evoziert. In ihrer Verschränkung unterschiedlicher Perspektiven – seien diese nun durch einen Spiegel erzeugt oder durch die Architektur des Ortes nahegelegt – präsentiert sich die Theke als ein hervorragendes Setting für mediale Selbstreflexionen. Lewis wie Wall, Bishop wie Mammen führen dies vor.

## 3.3. Counter Politics

Das 18. und das 19. Amendment der Verfassung der Vereinigten Staaten werden mit einer Zeitdifferenz von nur eineinhalb Jahren ratifiziert; beide treten 1920 in Kraft. Der 18. Zusatzartikel erklärt den Aufenthalt aller an der Bar zu einem Gesetzesverstoß, der Legitimationsprobleme für den Ausschluss von Frauen aus den verbotenen Speakeasies mit sich bringt.[503] Der 19. Zusatzartikel macht Frauen zu Gleichen an der Wahlurne. Die Gleichstellung von Frauen an der Bar und im politischen System sind in der US-amerikanischen Geschichte eng mit einander verknüpft.

Gleichwohl entfaltete sich dieser Zusammenhang eher unterderhand. Die Women's Christian Temperance Union war eine vehemente Wortführerin in der Prohibitionsbewegung. Ihr gelang es aber zudem noch, bei den übrigen Allianzen als Bedingung für die eigene Mitarbeit eine Unterstützung von deren Seite für das Frauenwahlrecht durchzusetzen.[504] Die emanzipativen Auswirkung an der Bartheke hatte dabei eigentlich niemand im Auge.

Als dreizehn Jahre später dann das Ende des Alkoholverbots vor der Tür steht, beschreibt *repeal*-Befürworter H.I. Brock in seinem Rückblick auf die alte und die ›neue‹ Barkultur diesen Zusammenhang aus seiner Sicht: »Even with the Eighteenth Amendment out of the way, the Nineteenth Amendment stands impregnable.«[505]

Heywood Broun, Sportreporter, Kolumnist und Ehemann der Frauenrechtlerin Ruth Hale, zieht in seiner Einleitung zu *Manhattan Oases. New York's 1932 Speak-Easies*, einem Führer durch die illegalen Bars der Stadt, eine andere Bilanz der Prohibition. Aber auch er sieht in den nun anwesenden Frauen den entscheidenden Unterschied. »I would like here and now to pay a tribute to the newly enfranchised sex. Far from bringing a Puritanic repression into drinking places their presence

503 Dass es während der Prohibition selbst in New York Bars gab, die Frauen den Zutritt ganz oder bedingt verweigerten, lässt sich nachvollziehen anhand von: Hirschfeld/Kahn, Manhattan Oases, 38, 40, 76 u. 80.

504 Vgl. Daniel Okrent, The Last Call. The Rise and Fall of Prohibition, New York: Simon & Schuster 2010, 14f. u. 17-19; Thomas Welskopp, Amerikas Große Ernüchterung. Eine Kulturgeschichte der Prohibition, Paderborn: Schöningh 2010, 17f. Michael A. Lerner behandelt einzelne Vertreterinnen nicht nur von Pro- sondern auch von Anti-Prohibitionslagern inklusive Nachtclubbesitzerinnen; vgl. Lerner, Dry Manhattan. Prohibition in New York City, Cambridge, MA/London: Harvard University Press 2007, 171-199.

505 Brock, »The Bar that Was and Cannot Return«.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

served to enliven and heighten fellowship.«[506] Es scheint, als würde auch Broun in erster Linie auf einen Zusammenhang von Frauenwahlrecht und dem noch neuen Auftreten von Frauen in und an der Bar hinweisen wollen. Folgt man den einzelnen Beschreibungen des Barführers selbst, dann handelt es sich bei den (immer noch) neuen Gästen jedoch vornehmlich um junge Frauen. Die Kennzeichnung »Puritanic repression«, die auf die Befürworterinnen und Aktivistinnen der Prohibition zielt, assoziiert hingegen mittelalte bis alte Frauen. Entsprechend erzeugt die Charakterisierung eines »newly enfranchised sex« eher Vorstellungen von Debütantinnen denn Suffragetten, impliziert eher einen Generationenwechsel hinsichtlich von Moral und Etikette denn eine in die politische Gemeinschaft neu aufgenommenen Gruppe. Dennoch schwingt letzterer Aspekt sehr wohl mit, denn das tradierte Privileg des Barbesuches, das in der Theken-Etikette und Körpersprache an diesem Ort performiert wird, knüpft sich an Alter und Geschlecht.[507] Es fragt sich also, in welcher Form die »neuen« Frauen in der Gemeinschaft der Barbesucher aufgenommen werden. Auf wen bezieht Broun *fellowship*, wen schließt er hier ein? Welchen Status besitzen die in den Bars eingekehrten Frauen: Geduldete, Gäste von *fellows*, oder etwa gar eigenständige *fellows* also Gleiche?

Die Frage, ob Frauen zu den Gleichen in einer Bar zählen, lässt sich auch in späterer Zeit nicht ohne weiteres und vor allem nicht generell beantworten – allein das unterscheidet sie schon mal von den ›prädestinierten‹ Gästen. Räumlich gesehen sind eine Reihe von Differenzierungen des Zugangs möglich und spiegeln den Status von Gästen. Folgt man Sherri Cavans Feldstudie von 1966, entscheidet sich die Angelegenheit *an* der Bar: »Some establishments categorically exclude women from the premises […] In some establishments, although women may be permitted access, in no circumstances may they sit at the bar […]; in other establishments, women accompanied by a male escort may sit at the bar, but not if they are accompanied by another female. In still other establishments it is only the solitary female who is excluded from sitting at the bar, while in many others there is no official policy about where women may locate themselves.«[508] Doch selbst dann herrschen

506 Broun, »Introduction«, in: Hirschfeld/Kahn, Manhattan Oases, o.P. Lerner pointiert die legere Haltung gegenüber dem Alkoholverbot im Staat New York mit folgender Anekdote: »In fall 1929, the mayor of Berlin, Gustav Boess, paid an official visit to the city of New York. […] Before he left Boess […] reportedly asked Mayor James J. Walker, ›When does the Prohibition law go into effect?‹« (Lerner, Dry Manhattan, 1).

507 In dem Speakeasy-Führer gibt es Hinweise auf eine ethnische Segregierung der Bars, wobei es durchaus üblich war, dass Weiße von Schwarzen frequentierte Bars besuchten, jedoch nicht umgekehrt. Über etwa die Bar *Mike's* in Harlem: »Caucasion patronage is tolerated but not solicited« (Hirschfeld/Kahn, Manhattan Oases, 44).

508 Cavan, Liquor License, 95f. »The bar is the center of male activity« (Spradley/Mann, The Cocktail Waitress, 115). Zu uneinheitlichen Zugangsbeschränkungen für Frauen, vgl. auch: Cara E. Richards, »City Taverns«, in: Human Organization, 22/4 (1964), 260-268, hier: 267.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

an der Theke noch weitere Verhaltenseinschränkungen: »[E]ven in establishments where women can and do choose to sit at the bar, for them to stand at the bar is something else again.«[509] Demzufolge markiert das Stehen einer Frau an der Bar den Bruch einer Etikette, die nicht nur die Körpersprache und sondern auch die selbstständige Verfügung über Raum sanktioniert. Zu stehen bedeutet einen Platz einzunehmen und für sich zu beanspruchen. Der Barhocker, der Bequemlichkeit schafft, markiert bereits einen Platz, unterstützt also eine Platzeinnahme. Stehend muss der eigene Körper das alleine leisten bzw. er zeigt, dass er dessen fähig ist: mit dem Ellbogen sich die Freiheit herausnehmen.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts drückt so gesehen schon der Name Flapper eine politische Dimension aus, auch wenn die Suffragetten-Generation der Mütter dies in dem neuen Lebens- und Kleiderstil der Töchter häufig nicht zu erkennen vermochten.[510] Die freischwingenden Gliedmaßen beim Tanz, auf die der Name abzielt, sind verglichen mit der bis dahin eingeschnürten und bewegungsfeindlichen Körper-Etikette vor allem eins: die Einnahme öffentlichen Raums.[511] Eben das bedeutet auch der Aufenthalt an der Theke als einem bis dahin exklusiv männlichen Ort.

HELEN BULLITT LOWRY WATCHING PURITANISM SET THE FLAPPER FREE

*Abb. 21: Ralph Barton, Helen Lowry Watching Puritanism Set the Flapper Free, 1922.*[512]

509 Cavan, Liquor License, 98. »Women look better sitting back in a booth than standing at a bar«, pointiert ein Gast seine Meinung in einer Befragung (The Question Man, »Should Women be Allowed in Bars?«, San Francisco Chronicle, 6.6.1964, zit.n. Cavan, 98).

510 Vgl. zur gegenseitigen Kritik von Frauenrechtlerinnen und Flappern: Rembert Hüser, »Ansichtskarte Girl«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls, 225-248, insbesondere: 238-240.

511 »Im Gegensatz zum ›Working Girl‹ wird der ›flapper‹ vorrangig durch sein Freizeitverhalten und Kleidungsstil definiert.« (Volkening, »Working Girl – eine Einleitung«, 13, Anm. 18).

512 Heywood Broun et al., Nonsenseorship, New York/London: G.P. Putnam's Sons 1922, 69.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ohne Frage sind die Bewegungen unter den Stehenden an der Theke ruhiger als bei Charlston-Tanzenden. Damit bietet sich die Bar aber auch älteren Generationen von Frauen an, die sich solchen Tänzen nicht mehr anschließen mögen, aber dennoch eine freizügigere Körperpose einnehmen wollen. So lässt sich Helen Bullitt Lowry, Journalistin und Kolumnistin, zu Prohibitionszeiten in einer Bar-Pose darstellen und appropriiert hierfür ein Viktoria-Monument, an dem sie es sich bequem macht. Ihre Haltung beschreibt dabei zugleich ihre Positionierung in einer gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung. In dem der Karikatur folgenden Text verteidigt sie den Flapper-Lifestyle gegen die zeitgenössische moralische Kritik und stellt mehr noch seine gesellschaftliche Führungsrolle heraus. »[I]t is the flapper who has done it for us«.[513]

Der Erfolg des Flapper jedoch, zumindest hinsichtlich der Eroberung der Bar, stellte sich schon bald als weder durchschlagend noch anhaltend heraus. Nicht nur, dass auch gegen Ende der Prohibition Frauen nicht in jeder Bar geduldet waren, überhaupt bleibt der Aufenthalt von Frauen in und an der Bar im 20. Jahrhundert in den USA wie in Deutschland umstritten.[514] Ab den 1930er Jahren und bis weit in die 60er Jahre verlieren ihre Barbesuche sogar wieder an Selbstverständlichkeit.[515] Oder sie werden sogar offiziell verboten: Etwa 1934, »Atlantic City Prohibits Bar Drinking for Women« betitelt die New Times einen entsprechenden Bericht.[516]

Auch in wissenschaftlichen Untersuchungen schlägt sich diese Entwicklung nieder. 1963 beschreibt Erving Goffman die soziale Regel einer gesenkten Kontaktschwelle an der Bar als »a rule that presumably can be the more consistently carried out because of another rule, which in general prohibits unaccompanied women from sitting at the bar«.[517] Nicht zufällig ist der Fall einer weiblichen Begleitung dabei kategoriell ausgeschlossen: »[I]n der amerikanischen Umgangssprache [wird] der Ausdruck ›unaccompanied female‹ manchmal auf eine Frau

513 Helen Bullitt Lowry, »The Uninhibited Flapper«, in: Broun, Nonsenseorship, 69-82, hier: 82; vgl. auch dies., »Mrs. Grundy and Miss 192«; und dies., »Good There is in the Flapper Tribe«, in: New York Times, 27.2.1921, 8.

514 Vgl. Sismondo, America Walks into a Bar, 240. Die ähnliche Entwicklung in Deutschland lässt sich im Vergleich von Rezniceks *Auferstehung der Dame* (1928) und von Karlheinz Graudenz *Buch der Etikette* (1956) nachvollziehen; vgl. Kap. 3.2.

515 »State commissioner Alfred E. Driscoll threatened today to take steps to prohibit women from drinking at bars unless municipal authorities showed they could prevent ›indiscriminate fraternizing of women with service men and war workers‹ in communities where there is a problem.« (»Jersey Threatens to Ban Women's Drinking at Bars«, in: New York Times, 1.1.1943, 25). Oder: »Tonight I was outraged when stepping into a respectable bar I found a woman standing there, drinking with the men« (Carl M. Fick, »Women Drinking Disapproved« [Leserbrief], in: New York Times, 25.5.1941, E9). Vgl. auch McManus, »Is Woman's Place at the Bars?«.

516 »Atlantic City Prohibits Bar Drinking for Women«, in: New York Times, 8.6.1934, 1.

517 Goffman, Behavior in Public Places, 134, Anm. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

angewendet, die in Gesellschaft anderer Frauen eintritt – ein Irrtum wenn man an die wörtliche Bedeutung denkt, strukturell aber richtig«.[518]

Die Männlichkeit des Ortes und seine Offenheit für soziale Kontakte sind nicht allein positiv korreliert, sondern stehen, wie Goffman vermutet, in einer kausalen Beziehung zu einander. Dazu passt die nur sehr langsame Veränderung dieses Zusammenhangs. Denn obwohl Frauen in den USA seit 1970 sogar vor Gericht Aussicht haben, Unterstützung zu bekommen, sollte ihnen der Zugang oder die Bedienung verwährt werden, trifft dies zunächst nur auf den Staat New York zu.[519] Acht Jahre später sind es immer noch weniger als ein Drittel, sprich »Thirteen states and the District of Columbia [who; V.M.] specifically prohibit discrimination in public bars«, und selbst in der zweite Dekade des 21. Jahrhunderts gibt es auch weiterhin fünf Bundesstaaten, in denen sich Klägerinnen gegen Diskriminierungen in Bars auf keine spezifische Rechtsprechung berufen können.[520]

Auch sind weitere Gründe, die Frauen von der Bar fernhalten können, keine Geheimnisse und werden registriert. Bei der Konzeption und dem Design von Bars etwa wird für eben solche Umstände auch in jüngerer Zeit noch nach Abhilfe gesucht: »That hotel bars and members‹ clubs are safe, protected environments has been significant in establishing a female-biased customer profile«.[521] Studien zur Aggressionserfahrung von Frauen in Bars stimmen dieser Einschätzung zu: »[the] frequency of going to bars is related to risk for victimization«.[522]

Nach Maßgabe von Schicklickeit ist das Stehen von Frauen in öffentlichen Räumen grundsätzlich ein problematisches Auftreten. Frauen brauchen einen anerkannten Grund, um etwa auf der Straße zu stehen, ansonsten wird es ihnen leicht als gewerbliche und stigmatisierte Tätigkeit unterstellt.[523] Dabei ent-

518 Goffman, Das Indivuduum im öffentlichen Austausch, 46 Anm. 29.

519 Vgl. hierzu weiter unten.

520 Lisa G. Lerman/Annette K. Sanderson, »Comment, Discrimination in Access to Public Places. A Survey of State and Federal Public Accommodations Laws«, New York University Review of Law & Social Change, 7 (1978), 215-311, hier: 250, http://scholarship.law.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1628&context=scholar [12.9.2016]; bzw. vgl. National Conference of State Legislatures, State Public Accomodation Laws, 13.7.2016, www.ncsl.org/research/civil-and-criminal-justice/state-public-accommodation-laws.aspx [12.9.2016].

521 Howard Watson, Bar Style, London: Wiley & Sons 2005, 14. ›Female-biased‹ meint nicht eine weibliche Überzahl, eher gibt es hier einen fernsehgeschichtlichen Hintergrund: »The television series is dead and burried, but the reference lives on. […][T]he propensity to self-reward along the lines of the ›Sex and the City‹ characters ha[s] never been higher.« (Ebd., 13f.).

522 Kathleen A. Parks, »An Event-Based Analysis of Aggression Women Experience in Bars«, in: Psychology of Addictive Behavior, 14/2 (2000), 102-110, hier: 109. Vgl. auch dies./Brenda A. Miller, »Bar Victimization of Women«, in: Psychology of Women Quarterly, 21 (1997), 509-525.

523 Zur Belästigung von Frauen auf den Straßen Berlins in der Weimarer Republik als auch den Schwierigkeiten der Polizei, Fußgängerinnen von Prostituierten zu unterscheiden vgl. Katharina von Ankum, »›Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien‹. Weibliche Stadterfahrung in

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

scheidet weniger die Kleidung, ob man als Fußgängerin wahrgenommen und adressiert wird oder als Prostituierte, wie Doris im *kunstseidenen Mädchen* erklärt. Relevant ist vielmehr der ›unentschlossene Gang‹: ein Gang, der keine Fortbewegung ist, sondern als ein Sich-Aufhalten einem Stehen gleichkommt, und dabei ein eindeutiges Stehen aus moralischen und legalen Gründen vermeidet. »[D]as ist eine Art von Gehen, wie wenn einem das Herz eingeschlafen ist.«[524] Wenn Doris die Professionaliät des Stehenbleibens selbst ausprobiert, gerät sie in einen moralischen Konflikt, bei dem sie die eigene Integrität allerdings nicht im ›Herz‹ lokalisiert, sondern ähnlich wie Kringelein in den Knien. »Ging ich langsam an der Gedächtniskirche vorbei, Tauentzienstraße runter, immer so weiter und mit Gleichgültigkeit in den Kniekehlen, und da war somit mein Gehen ein Stehenbleiben zwischen einem Weiterwollen und einem Zurückgehenwollen […] Und dann machte an Ecken mein Körper einen Aufenthalt.«[525] Ein ähnlicher Übergang vom Gehen auf der Straße zu einem Schlendern und Stehenbleiben wird in *Vivre sa vie* beschrieben.[526]

Dieses sich nicht fortbewegende Gehen nimmt in jedem Fall mehr Raum ein als ein bloßes Stehen. Doch mehr noch: es provoziert, und zwar nicht nicht allein im Fall von Prostituierten und noch lange nach den Erfahrungen von Doris. Erving Goffman registriert für westliche Gesellschaften, dass eine Territoriumsmarkierung von Frauen im öffentlichen Raum als ›unvollständig‹ verstanden wird, solange nicht ein Mann, diese Territoriumseinnahme ergänzt. Solange Frauen sich ohne männliche Begleitung auf der Straße bewegen, müssen sie damit rechnen, dass aufgrund ihrer ›Unvollständigkeit‹ »sich männliche Personen dazu berechtigt [sehen], darin einen Mangel zu sehen und zu versuchen, ihn zu beheben«.[527] Während für Goffman diese ›Berechtigung‹ in ›Galanterien‹ mündet,[528] erfährt Doris eine entsprechende Situation als Erniedrigung, nämlich als Funktionalisierung ihrer Person für die Bestätigung der männlichen ›vollen Partizipationseinheit‹. »Er sagte zu mir: Kleine – und blähte seinen Bauch vor Überlegeheit.«[529] ›Partizipationseinheiten‹ verstehen sich nicht von selbst, sie sehen durchaus die Notwendigkeit sich zu behaupten. Frauen kommen da gerade recht.

Die Einordnung von Frauen als ›unvollständige Partizipationseinheit‹ bestimmt ihre Adressierung auf der Straße wie in der Öffentlichkeit überhaupt und

---

Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*«, in: dies., Frauen in der Großstadt (1999), 159-191; vgl. Anke Kleber, »Die Frau als Flaneur«, in: ebd., 59-88.

524 Keun, Das kunstseidene Mädchen, 144.

525 Ebd.

526 Vivre sa vie, [0:23:40-0:25:15].

527 Goffman, Das Individuum im öffentlichen Austausch, 46, Anm. 29.

528 Ebd.

529 Keun, Das kunstseidene Mädchen, 79; ähnlich auch ebd., 145.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

entsprechend auch in und an der Bar.[530] Nur an der Bar steht diese Einordnung von Frauen – und nicht ihre Anwesenheit – in Konflikt mit der gleichmachenden Funktion der Theke. In Cavans Feldstudie findet sich die Schilderung einer für diesen Konflikt beispielhaften Szene, in der Cavan selbst mit einem Gast an der Bar ins Gespräch kommt und dann ihr Ehemann die Bar betritt: »Don and I chatted about the approaching city election. […] P.C. came in. I introduced him to Don and then said that the second drink, which I had in front of me, was from Don. Don then said to P.C., ›Don't take offense. It was just a friendly gesture.‹«[531] Cavan wird als Gesprächspartnerin für Lokalpolitik zwar zunächst akzeptiert, aber in dem Moment, in dem ihr Ehemann mit dem Privileg der Vervollständigung das Feld betritt, verliert Cavan ihren Status. Es folgt eine Anerkennung des Vorrechts des Ehemanns, wobei Don sich noch im Rückzug als ›volle Partizipationseinheit‹ bestätigt, indem er seine eigentliche Gesprächspartnerin ignoriert, so auf ihre ›Unvollständigkeit‹ verweist und sich davon absetzen kann.

Das Beispiel zeigt auch, dass wenn die Bartheke als ›open region‹ unterschieden wird, also als ein Raum, der, anders als etwa die Straße, die Anwesenden prinzipiell offener für Kontaktaufnahmen zwischen Fremden macht, diese kategorielle Unterscheidung auf Männer abgestimmt ist. Für Frauen ist die Bar nicht nur ein Ort, an dem sie leichter ins Gespräch mit Fremden kommen, sie sind hier zugleich eher Übergriffen und Demütigungen ausgesetzt, etwas, das ihrer eigenen Bereitschaft für ein Gespräch mit Fremden entgegenwirkt. Die Kategorie der ›openness‹ ist hier blind: Wenn Frauen an der Bar sitzen, so Goffman, »their decision to do so tends to be taken as a sign that, if they are not ready to begin a conversation with a strange man, they will at least not be affronted should a strange man attempt to begin one«.[532] Übergriffige Gesprächsangebote sind so nicht unterscheidbar von sozialer Kontaktaufnahme, und deren Zurückweisung wird in dieser Beschreibungsmodalität allein der Frau als mangelnde Soziabilität zugeschrieben.

Bemerkenswerter Weise wird jedoch eine entsprechend klare Unterscheidung der Gesprächsmodi von Goffman an anderer Stelle eingeklagt: wenn er sich selbst als das sexualisierte Individuum imaginiert, »approached by an unacquainted male on what prove to be sexually improper grounds«.[533] Die Normalisierung dieser Vorstellung hat verheerende Folgen. »[W]hen he is innocently approached by a

530 Vgl. Goffman, Das Individuum im öffentlichen Austausch, 46, Anm. 29.

531 Cavan, Liquor License, 187.

532 Goffman, Behavior in Public Places, 134, Anm. 16

533 Ebd., 141. Dabei macht das sexuelle Angebot den angesprochenen Mann nicht wie im Fall einer Frau zu einer ›unvollständigen‹ (Goffman) oder »marginalen« (Mann/Spradley, 106) ›Partizipationseinheit‹, sondern degradiert ihn, in Goffmans Worten, zu einer ›improper‹ Einheit. Diese Maßgabe ist jedoch nicht die des Adressierenden. Sie erfolgt hier durch den Adressaten.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

member of his own sex he may not be sure of the innocence, just as, when he innocently approaches another male, he may be unsure of the other's view of him.«[534] Jegliche Verhaltenssicherheit ist aufgehoben, »casual solidarity among unacquainted males is threatened«.[535] Es ergibt sich ein vollkommen anderes Bild als im Fall der sexuellen Belästigung einer Frau. Während »an overture from a male to a female in these settings [that of a bar; V.M.] is not much of a social delict, this fact constituting one of the important attributes of these settings«,[536] bedeutet die Situation einer schwulen Offerte »exploitation of public solidarity«.[537] Nicht nur die Funktionsfähigkeit des sozialen Raums ist dann signifikant bedroht, auch die Hoheit männlicher Heterosexualität, die sich ansonsten mit Übergriffen auf weibliche Gäste bestätigt.

Die Theke ist so gesehen nicht nur Ort einer offenen Teilhabe, sondern ebenso ein Ort, der eine Selbstvergewisserung anhand von Privilegien und Distinktion bestätigt. Gerade diese Gleichzeitigkeit aber ist es, die die Theke als Ort empfiehlt, um politische Auseinandersetzungen oder Forderungen zum Ausdruck zu bringen, sei es in politischen Aktionen oder in deren Darstellungen. Und in der Tat werden Niederlagen wie Erfolge in der Teilhabe am öffentlichen Raum und in der Gestaltung gesellschaftlichen Lebens hier inszeniert bzw. spielen sich hier ab.

Auch über die Prohibitionszeit hinaus wird die Bartheke als Setting genutzt, um die erfolgreiche Durchsetzung von Frauen im öffentlichen Raum zu beschreiben. »At times«, konstatiert eine historische Darstellung der Prohibition aus dem Jahr 2010, »[Heywood] Broun long[ed] for the pre-Prohibition days, when it was possible, he said, to get a drink without elbowing his way to the bar ›through a crowd of school girls‹«.[538] Sportreporter Broun bewegt sich in diesem Szenario wie durch einen Parkour mit Hindernissen, und hat er die Bartheke endlich erreicht, muss er damit rechnen, dass ihm die »school girls« auch noch bei der Bestellung zuvorkommen. Der Ellbogen, der den eigenen Körper mit der Bar verbindet und die persönliche Teilhabe markiert, bewegt sich in das metaphorische Feld eines Wettstreits. Broun wird hier zum Verlierer, der für den alten, den Männern vorbehaltenen Saloon nur mehr Nostalgie ins Feld führen kann.

Nun hat Broun sich von den Saloon-Trauernden, wenn auch mit Verständnis, so doch deutlich abgesetzt: »It is not in my heart to be severe about the old-time saloon«.[539] Nicht nur hat er, wie bereits erwähnt, die weiblichen Gäste als den entscheidenden Vorteil des Speakeasy gegenüber dem Saloon herausgestellt. Mehr

534 Goffman, Behavior in Public Places, 142.

535 Ebd.

536 Behavior in Public Places, 135f.

537 »[H]omosexuals abuse the contact system in society«, (ebd., 143).

538 Okrent, Last Call, 212.

539 Vgl. Broun, »Introduction«, o.P.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

noch scherzt Broun sogar, dass er sich um des Fortbestands der geheimen Speakeasies willen sogar mit den Anhängern der Prohibition gegen den *repeal* verbünden würde: »There is no reason in the world why those who do not want the old saloon to come back should not join hands with those of us who ardently contend that the new style speak-easy should never go away.«[540]

So gesehen kann es nicht verwundern, dass die Erzähler und Forterzähler der Geschichte von Heywood Broun, dem Befürworter des männlichen Saloons, keinen eigentlichen Beleg dafür, geschweigen denn für das vermeintliche Zitat von Broun selbst anführen können.[541] Die Fortschreibung dieser Geschichte erklärt sich eher daraus, dass die Szenerie der Theke als Ort der bildlichen Beschreibung des Geschlechterkampfs einleuchtet und amüsiert.

Das Überzeugende der Vorstellung von Broun, der gegenüber den jungen Frauen Territorium zu verlieren droht, beruht nicht zuletzt darauf, dass die Theke die politische Situation eines beständigen Eiferns um Teilhabe am Gemeinen unter Gleichen, die ansonsten anders sind, beschreiben kann.[542] Das Gleichmachende der Theke impliziert zugleich Unterschiede, die an diesem Ort in den Hintergrund treten sollen, die aber gerade im großen Gedränge wieder hervorgeholt werden. Denn dann werden die Ressourcen der Theke knapp, seien dies Platz, Gehör oder materielle Güter. Verteilungsfragen treten in den Raum und Ausschlussargumente werden in die Runde geworfen: Minderjährigkeit und Gender.

Grundsätzlich aber gilt auch, dass der Zugang zur Theke von vornherein verwehrt wird, wenn die an der Theke zu nivellierenden Unterschiede als zu groß erachtet werden. Selbst zu Prohibitionszeiten gehen zwar Frauen in die geheimen

540 Broun, »Introduction«, o.P.

541 Diese Geschichte findet sich anscheinend zum ersten Mal bei Andrew Sinclair, allerdings ohne dass ein Zitat enthalten wäre (Andrew Sinclair, Prohibition. The Era of Excess, Boston/Toronto: Little, Brown & Company 1962, 234). In seiner Biografie Brouns fügt Richard O'Connor bei der Anekdote dann Zitatmarkierungen ein und verweist dafür auf Sinclair; vgl. Richard O'Connor, Heywood Broun. A Biography, New York: G.P. Putnam's Son 1975, 72 bzw. 231. Okrent wiederholt die Anekdote samt Zitat (vgl. Last Call, 212) und verweist auf O'Connor (418), obwohl er auch Sinclair in seiner Literaturliste aufführt. Sismondo hingegen lässt die Zitatmarkierungen weg, aber ebenso auch jeglichen Verweis; vgl. Sismondo, America Walks into a Bar, 221.

542 Ein solcher Wettstreit kann auch im Kontext eines aktiven Freiheitsbegriffs betrachtet werden, der die Geschichte der US-amerikanischen politsche Philosophie prägt, während in der deutschen Tradition ein passiver Freiheitsbegriff vorherrschend ist. Vgl. hierzu: John A.G. Pocock, »Virtues, rights, and manners: A model for historians of political thought«, in: ders., Virtue, Commerce, and History, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 1985, 37-50, besonders: 40f. Der Vergleich ließe sich auch anhand des Ellbogens beschreiben: In der amerikanischen Denkweise ist frei, wer das Recht hat, sich ›ellbow space‹ zu nehmen, in der deutschen wird Freiheit durch den Schutz vor den Ellbogen der anderen gewährleistet.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bars, Schwarze jedoch kommen in den von Weißen betriebenen Speakeasies als Gäste nicht vor.[543]

Als hervorragendes Instrument für den Zugang zur Theke erwirkt der Ellbogen Raum und markiert Territorium, der so gewonnene Thekenplatz gewährleistet Sichtbarkeit und Gehör. Das Modell taugt in den USA – und das überrascht angesichts der früheren etymologischen Betrachtungen wenig – auch für die Beschreibung der Auseinandersetzung vor Gericht, an der anderen *bar*. Auch hier findet der Ellbogen seinen Platz, wie etwa in Helen Bullitt Lowrys Bericht über die Klagen mehrerer Staaten gegen das Alkoholverbot beim Supreme Court, Rhode Island vorneweg.[544] »Rhode Island has been promised a hearing as soon after March 8 as possible, and all of the sister suits are trying to elbow in, so that the arguments can be heard as one.«[545] Sie wurden gehört, die Klage aber blieb erfolglos. Rhode Island seinerseits hat den 18. Zusatzartikel niemals ratifiziert.

Die Theke ist ein Ort um Forderungen vorzutragen, ein Ort, der einem wie allen anderen auch das Recht erteilt dies zu tun. Sie ist damit auch der Ort um einzuklagen, dass die hier zur Schau getragene Gleichheit nicht vollständig gegeben ist. Die Theke repräsentiert formale Gleichheit *und* sie kann zugleich das Fortbestehen sozialer Zumutungen und Diskriminierungen zum Ausdruck bringen. Anders gesagt, der Platz an der Theke ist das Mindeste, die Voraussetzung für weitere Forderungen. Ein Grund, die Theke an den Anfang zu stellen.

Nehmen wir den Fall der beiden Verkäuferinnen Julie Howard und Anabel Sims. Es ist Mittagspause und die beiden besetzen zwei Plätze am Lunch Counter eines Drugstores. Das ist kein Zufall, denn wir befinden uns im Filmvorspann, der nicht nur ausgewählte Produktionsdaten präsentiert, sondern zudem eine thematische Einführung in den Film darstellt. Zu diesem Zweck reicht er uns Anabel und Julie über die Theke. Wir sehen die beiden aus der Thekenspiegel-Perspektive nebeneinander sitzend, mit nach außengewinkelten Ellbogen, eine Haltung, die Judy in Geschäftigkeit bisweilen unterbricht, auch um ihre Nase zu pudern: »›You may as well relax, you can't change the world.‹ ›But why can't *we* send them flowers and candies or take them out to dinner? Or why can't *we* call for them in our cars

543 Das Ausschlusskriterium ›race‹ kommt in weißen Speakeasies der Prohibitonszeit nicht zum Einsatz bzw. es wird nicht in Frage gestellt. Zwar besuchten Weiße Clubs in Haarlem, nicht aber umgekehrt. Vgl. zu Haarlem während der Prohibition: Lerner, Dry Manhattan, 199-226; vgl. auch Duis, The Saloon, 158-161, Okrent, The Last Call, 212, sowie Powers, Faces Along the Bar, 60-64.

544 Zu dieser Klage vgl. Sinclair, Prohibition. The Era of Excess, 143f.; Welskopp, Amerikas große Ernüchterung, 85f.

545 Helen Bullitt Lowry, »Every-Day Facts of Prohibition Enforcements in New York«, in: New York Times, 29.2.1920, 3.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

and take them for a nice little drive in the country?‹ ›And ran out of gas?‹ ›Maybe… if we wanted to.‹«[546]

Bevor dieses Männergespräch unter Frauen mit uns geteilt wird, passiert jedoch noch etwas anderes. Denn zunächst sehen wir zwar, dass die beiden Frauen sich engagiert unterhalten, hören jedoch Musik und nicht ihr Gespräch. Die konkreten Inhalte sind noch nicht relevant, es geht hier vielmehr um die Positionierung der beiden an der Theke und dessen Bedeutung. Das ist es, was der Vorspann vorführt.

Während die Vorspanntitel über dem Bild erscheinen, wechselt der Film mit einer raschen Überblendung von einer Halbnahaufnahme von beiden Frauen auf eine Halbtotale, die auch einen Mann sichtbar werden lässt, der einen Stuhl entfernt ebenfalls am Lunch Counter sitzt. In Goffmans Terminologie wird uns nun eine »half-scene« vorgespielt, für die das Setting einer Lunchtheke mit geringer Trennschärfe zwischen den einzelnen Sitzplätzen hervorragend geeignet scheint.[547] Die beiden Frauen beziehen sich in ihrem Gespräch ganz offensichtlich mehrfach und ungehaltener Weise – Kopfbewegungen und Blicke machen das deutlich – auf den Sitznachbarn, ohne ihn jedoch offen zu adressieren und ihm dadurch eine Gelegenheit zu einer Entgegnung zu geben. Dabei vollzieht die Kamera diese entsprechende Kommunikation auf ihre Weise mit. Unmittelbar nach der Überblendung beginnt die Kamera einen langsamen, fast unmerklichen Zoom auf Sims und Howard, wodurch der Mann zunehmend an den Rand des Bildes gerät. Dann mit einem Seitenblick der Frauen und unterstützt durch eine erneute Überblendung in die Nahaufnahme ist er außen vor, weg von der Theke (im Bild).

Mit dem letzten Titel sind wir endlich ganz nah bei den Frauen und können dann auch hören, was uns der Vorspann schon erzählt hat. Sie haben sich Platz an der Theke gemacht, und insbesondere Sims ist zu allem bereit: »If somebody makes a law for her, she promptly and blithely breaks it.«[548] Ihre Verwandschaft mit dem Flapper-Tribe lässt sich am Gebrauch ihrer Ellbogen und an ihrem bisweilen raumgreifenden Gang ablesen.[549] Etwa wenn sie sich von der Theke zum Zeitschriftenstand des Drugstores bewegt, um sich dort einen Stapel von Baby-,

546 Every Girl Should Be Married (US 1947, R.: Don Hartman).

547 Goffman entwirft »a special kind of half-scene, where persons in an encounter talk in a sufficiently loud and pointed fashion to be heard by an outsider, yet modulate their talk enough to give him a slight opportunity to disattend. […] Thus, two middle-aged ladies sitting at a drugstore counter waiting for their lunch sandwiches may, upon receiving them and finding the filling thin, ostentatiously lift up a piece of the bread and complain to each other in a tone of voice that the countergirl is half-meant to hear.« (Goffman, Behavior in Public Places, 186).

548 Lowry, »The Uninhibited Flapper«, 69.

549 Der von Anabel umworbene Dr. Brown persifliert sie einmal mit einer Art *toddler*-Gang; vgl. Every Girl Should Be Married, [0:47:47].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Women's-, and Home-Magazinen zu holen, während dort ein Schild zu lesen ist: »Don't Take Magazines to the Counter – PLEASE«.

Sims stellt das »age old male priviledge to ask a girl out«[550] zwar infrage, jedoch nicht um gegen eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung zu rebellieren. Sie kann es nicht erwarten eine »Happy Housewife Heroin« zu werden.[551] Sie passt genau in die Reihe von Protagonistinnen, die Betty Friedan in den Frauen-Zeitschriften seit Ende der 1940er Jahre entdeckt und anhand derer sie die Durchsetzung bzw. Rückkehr des »feminine mystique« beschreibt.[552] Als eine solche willige Protagonistin sitzt die Noch-Verkäuferin Sims nicht ohne Grund gerade nicht an einer Bartheke, sondern an einer Lunchtheke. Dass der Film sie hier platziert, wo ihre Anwesenheit eben kein Politikum darstellt und ihre Eroberung des Thekenterritoriums auf unumstrittenem Terrain geschieht, zeigt zudem wie der Film die Forderungen von Sims und Howard einordnet.

*Every Girl Should Be Married (1947), Stills.*[553]

550 Dr. Brown, in: Every Girl Should Be Married, [0:44:25].

551 »The Happy Housewife Heroin« lautet der Titel des zweiten Kapitels in: Betty Friedan, The Feminine Mystique [1963], New York: Norton & Company 2001, 79.

552 Ebd., 89f.

553 Der Vorspann enthält keine Angaben zur Verantwortlichkeit für den Vorspann selbst.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

»This was the image of the American woman in the year Castro led a revolution in Cuba and men were trained to travel in outer space […] and the Negro Youth in Southern Schools forced the United States, for the first time since the Civil War, to face a moment of democratic truth.«[554] Doch in Frauen-Magazinen, klagt Friedan, steht von all dem nichts.[555]

Zu Beginn der 60er Jahre berichten Tageszeitungen und Nachrichtenmagazine häufig über Proteste gegen die Segregationspolitik, die auf Straßen, in Bussen und an Lunchtheken stattfinden. Während es auf den Straßen um politische Massenkundgebungen geht, haben die Aktionen in Bussen und an Lunchtheken zunächst ein äußerst konkretes Ziel, wie eben die Öffnung der Lunchtheken für Schwarze oder die Abschaffung von schwarzen und weißen Sitzbereichen in öffentlichen Verkehrsmitteln. Darüber hinaus haben beide Orte ein symbolisches Potential, wenn auch nicht in gleicher Weise. Der Bus als öffentliches Verkehrsmittel stellt eine gemeinschaftlich genutzte Ressource dar. Allerdings hat er auch vordere und hintere Plätze, eine Theke hat Plätze nebeneinander. Zudem taugen ihre Plätze für die Zurschaustellung einer Teilhabe, die im Bus erinnern eher an ein Auditorium. Es verwundert daher nicht, dass für die Latino-Bewegung später ebenfalls *a place at the lunch counter* eingefordert wird, hingegen keiner im Bus.[556]

Außerdem bietet das metaphorische Feld der Theke den ›Ellbogen‹ an, um insbesondere das elementare Recht, Rechte einzufordern, zu unterstreichen: »›Blacks did not live in a land where all people had elbow room.‹«[557] Und bei aller Friedfertigkeit der frühen Bürgerrechtsproteste eignet sich der ›Ellbogen‹ auch, um daran eine hartnäckige Bereitschaft zum Widerstand, potentiell auch mehr, anzulehnen. Anläßlich der Unruhen in Deerfield, Illinois, wandte sich Pauli Murray Anfang der

554 Ebd., 83.

555 Auch in Working Girl-Filmen der entsprechenden Zeit herrscht in dieser Hinsicht Fehlanzeige. Der erste Film, der Erfahrungen eines Working Girls mit Rassismus thematisiert, ist *Mahogany* (US 1975, R.: Berry Gordy), in dem die Karriere der Titelheldin von der Verkäuferin zur Mode-Designerin erzählt wird; vgl. zum Vorspann von *Mahogany*: Mund, »Arbeitstitel«, 49-52.

556 Vgl. Helena Alves Rodrigues/Gary M. Segura, »A Place at the Lunch Counter. Latinos, African-Americans, and the Dynamics of American Race Politics«, in: Rodolpho Espino/David L. Leal/Kenneth J. Meier (Hg.), Latino Politics. Identity, Mobilization and Represenstation, Charlottesville/London: University of Virginia Press 2007, 142-159.

557 Maggie Dagen, zit.n. Mary Kimbrough/Margaret W. Dagen, Victory without Violence. The First Ten Years of the St. Louis Committee of Racial Equality (CORE), 1947-1957, Columbia, MO/London: University of Missouri Press 2000, 24. Auch angesichts der Polarisierung der amerikanischen Wählerschaft unter der Trump-Präsidentschaft verzeichnet die Washington Post »many different kinds of American families trying to share the elbow-space of one country« (Monica Hesse, »›I feel like this is the last shot‹: A Kentucky family greets the Trump era«, Washington Post, 24.1.2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/i-feel-like-this-is-the-last-shot-a-kentucky-family-greets-the-trump-era/2017/01/24/fc21e342-e0c5-11e6-a453-19ec4b3d09ba_story.html [23.2.2017]).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

1960er Jahre warnend an Robert Kennedy: »I reminded Mr Kennedy of the riots of World War II and told him that if the Negro community could not obtain elbow room in which to spread out, the frustration would again explode into riots.«[558]

Unter großer Aufmerksamkeit der öffentlichen Berichterstattung waren die Sit-ins an Lunchtheken recht erfolgreich gewesen und waren zusammen mit anderen Aktionen der Bürgerrechtsbewegung sogar in der Unterzeichnung des Civil Rights Act von 1964 gemündet. Dieser untersagte auch die Verwehrung des Zugangs zu und der Bedienung in öffentlichen Lokalen aufgrund von ethnischer Zugehörigkeit, Nationalität oder Glaubensangehörgkeit; nicht jedoch die Diskrimierung aufgrund von Geschlecht.[559]

Zwei Jahre nach dem Civil Rights Act gründen Betty Friedan, Pauli Murray und weitere Frauen die National Organization of Women (NOW). Bei einem der frühen Vorstandstreffen im Biltmore Hotel in New York werden sie in der Hotelbar gedemütigt: »›Sorry ladies, but we don't serve women.‹«[560] Eine Erfahrung, die viele kennen und die sie im beruflichen Alltag benachteiligt – wichtige Geschäftstreffen werden nicht selten gerade in Hotelbars abgehalten.[561] Trotz des Bedenkens, den Zugang zu Bars als seriöse politische Forderung vermitteln zu können, gibt das Argument der fehlenden Teilhabe den Ausschlag. Die Bar wird von NOW als Ort für politische Proteste auserkoren. In den folgenden Jahren finden eine Reihe von Aktionen und Gerichtsklagen gegen den Ausschluss von Frauen statt. Die Ähnlichkeit zu den Protestorten der schwarzen Bürgerrechstbewegung ist den Aktivistinnen dabei durchaus bewusst. Karen DeCrow, Vorsitzende des Ortsverbandes von Syracuse und spätere Präsidentin von NOW, stellt 1968 eine Liste

558 Pauli Murray, Song in a Weary Throat. Memoir of an American Pilgrimage [1987], New York: Liveright Publishing 2018, 495. Ihre Bevorzugung von ›Negroe‹ gegenüber ›Black‹ wird von Murray ausführlich erklärt; vgl. ebd., 524-528.

559 Frauen sind allerdings in Title VII des Act einbezogen: »If ›sex‹ had not been added to the equal employment opportunity provisions of the Civil Rights Act of 1964, Negro women would have shared with white women the common fate of discriminiation since it is exceedingly difficult to determine whether a Negro woman is being discriminated against because of race or sex. Without the addition of ›sex,‹ Title VII would have protected only half the potential Negro work force.« (Pauli Murray/Mary O. Eastwood, »Jane Crow and the Law. Sex Discrimination and Title VII« [1965], in: Miriam Schneir (Hg.), Feminism in Our Time. The Essential Writings, World War II to Present, New York: Vintage Books/Random House 1994, 76-86, hier: 79). Neben Murray gehört auch Eastwood zu den 28 NOW-Gründerinnen, wie Schneir in ihrer Einleitung zum Wiederabdruck des Textes erwähnt; vgl. ebd., 77.

560 Betty Friedan, Life so Far, New York: Simon & Schuster 2000, 198.

561 »Being turned down for lunch and a drink is not as important as being turned down for a job. On the other hand, […] [i]f you can't have lunch where everybody else is having lunch in the business world, you miss out.« (Friedan, Life so Far, 199). Diese einerseits einleuchtenden Argumentation zeigt zugleich eine Orientierung an der gehobenen und vorwiegend weißen Mittelschicht.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

mit Empfehlungen für den Ortsverband in Chicago zusammen, wo ein erster Sit-in bei Berghoff's Bar & Restaurant in der Adam's Street auf dem Plan steht; darin heißt es: »Stress the black analogy. Can you imagine a restaurant on Adam's Street for whites only: A shocking thought. This is the exact same thing.«[562]

Nachdem die Aktionen und Klagen von NOW zwei Jahre lang keinen Erfolg gezeigt hatten, beschließt der Vorstand im Dezember 1968 die Forderung in seiner Dringlichkeit hochzustufen: Nicht nur wird nun gefordert, den Civil Rights Act um *sex* als erkannten Diskriminierungsgrund zu erweitern, auch beschliessen die Frauen eine »Public Accommodation Week« für den kommenden Februar.[563]

Seit 1960, wie gesagt, ist in den überregionalen Tageszeitungen von den massiv einsetzenden Sit-ins an Lunch Countern zu lesen.[564] 1963, im selben Jahr, in dem *The Feminine Mystique* erscheint, schafft es ein Sit-in in Jackson, Mississippi, sogar mit zwei Fotos auf die Titelseite der New York Times. Ein Mann tritt auf einen am Boden liegenden Mann ein, links daneben das Foto, das den Auslöser für die Brutalität zeigt: Eine Frau neben einem Mann, beide in Rückenansicht, an der Lunchtheke. Nicht Protestschilder werden den übrigen Anwesenden gezeigt, sondern: Rücken. Als Hinwendung zur Theke beschreiben die Rücken einerseits die Erwartung bedient zu werden. Zusätzlich aber unterstreicht das Rücken-Zeigen gegenüber dem übrigen Raum auch, dass man darüber nicht diskutiert: bedient zu werden, wie alle anderen auch. »›Do sit straight; always face the counter‹«,[565] lautet eine der Regeln, die die Teilnehmenden der Sit-ins in Nashville zuvor trainierten.

---

562 Patricia Bradley, Mass Media and the Shaping of American Feminism 1963-1975, Jackson: University of Mississippi Press 2003, 41.

563 Zur Public Accommodation Week vgl.: Friedan, Life so Far, 198f.; Bradley, Mass Media and the Shaping of American Feminism, 41; Sismondo, America Walks into a Bar, ix bzw. 247.

564 Durchaus gab es bereits frühere Sit-ins an Lunch Countern, die jedoch erregten keine nationale Aufmerksamkeit. Noch im Herbst 1959 führten Sit-ins von Studenten und Studentinnen in Nashville nur zu einer lokal begrenzten Berichterstattung; vgl. Wesley C. Hogan, Many Minds, One Heart. SCNN's Dream for a New America, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2007, 23-26. Auch Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre wurden Sit-ins in St. Louis durchgeführt; vgl. Kimbrough/Dagen, Victory without Violence, 44-54. Davor noch hatte 1943 ein Sit-in an der Theke von Jack Spratt's Café in der Southside von Chicago stattgefunden und wurde von u.a. James Farmer und Bernice Fisher organisiert; vgl. Kimbrough/Dagen, Victory without Violence, 1; Peter Alter, »South Side Sit-In«, Chicago History Museum, 5.1.2010, http://blog.chicagohistory.org/index.php/2010/01/south-side-sit-in/[12.9.2016]; Ernest Calloway, »Requiem for a Free, Compassionate Spirit« [Nachruf auf Bernice Fisher], in: Missouri Teamster, 13.5.1966). Und Pauli Murray erzählt u.a. von einem Sit-in an einer Lunchtheke in Washington, D.C. im Januar 1943; vgl. Murray, Song in a Weary Throat, 262; vgl. auch: David Miguel Molina, »›Our Boys, Our Bonds, Our Brothers‹. Pauli Murray and the Washington, D.C. Sit-Ins, 1943-1944«, in: Sean Patrick O'Rourke/Lesli K. Pace, Like a Wildfire. The Rhetoric of the Civil Rights Sit-Ins, Columbia, SC: University of South Carolina Press 2020, 949-1486 (kindle).

565 Hogan, Many Minds, One Heart, 28.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Tr 2

Jahrzehnte nach der »Counter Revolution« wird noch eine weitere Lesart der Rücken angeboten.[566] In einem Beitrag der New York Times zum fünfzig-jährigen Jubiläum des ›ersten‹ Lunch Counter Sit-ins der sogenannten Greensboro Four bei Woolworth in Greensboro, North Carolina, findet sich eine Karikatur, die vier Männer nebeneinander und in Rückenansicht zeigt, in der Haltung, die den Ort wie auch den politischen Protest beschreibt.[567] Der eigentliche Lunch Counter ist nicht zu sehen, er wird bloß auf diese Weise evoziert, und zwar so, als stände er auf einer Landkarte auf dem Bundesstaat North Carolina und wäre so ausgerichtet, dass die vier nach Nordosten blicken. Anders gesagt, sie blicken nach Osten, der Zukunft entgegen, und nach oben gen Norden, zu den Gewinnern des Bürgerkriegs. Alles, was im Rücken der vier liegt, verharrt in ihren Schatten, die sich lang und dunkel über den Süden und Südwesten der USA erstrecken. Der Protest der Thekenhaltung verlegt die Südstaaten ins Dunkeln des übrigen Raums und lokalisiert den Norden jenseits der Theke, als Ort des begehrten Supplys. Es entsteht eine Konstellation, die das Strahlen des fortschrittlichen Nordens – und der New York Times – erst durch die Schatten sozialer Rückständigkeit im Süden profiliert.[568]

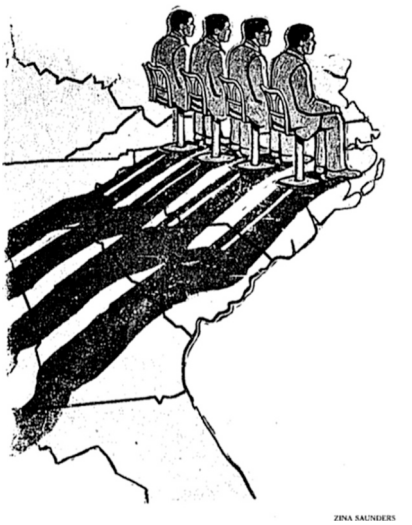



*Abb. 22: Zina Saunders, [ohne Titel], 2010; courtesy of the artist.*

Die Karikatur nimmt Bezug auf ein bekanntes Foto von Jack Moebes. Das allerdings zeigt nicht die Greensboro Four, sondern nur zwei von ihnen, wie sie am Folgetag mit zwei anderen Studenten an der Lunchtheke von Woolworth sitzen, als noch niemand ahnte, dass sich an diese Aktionen eine einflussreiche Bewegung anschließen sollte, die die vier vom Vortag berühmt machen würde.[569]

566 Howell Raines, »The Counter Revolution«, in: New York Times, 1.2.2010, A19.

567 Ebd.

568 Martin A. Berger kritisiert die mangelnde Reflexion des eigenen Rassismus in den Nordstaaten: »[I]n picturing ›racists‹ as the most violent southern thugs, the photographs let northern whites imagine their own politics as progressive, or at least humane and did not challenge them to examine their system of belief« (Berger, Seeing through Race. A Reinterpretation of Civil Rights Photography, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2011, 47).

569 Die Bildunterschrift im Greensboro Record benennt die vier als Joseph McNeil, Franklin McCain, Billy Smith und Clarence Henderson; vgl. »A&T Students Launch ›Sit-Down‹ Demand For

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

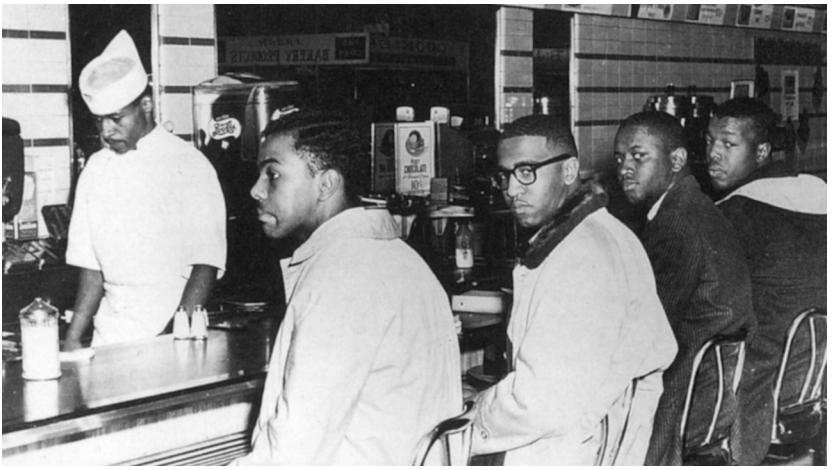


*Abb. 23: John »Jack« Moebes, [Lunchtheke von Woolworth, Greensboro, NC], 2.2.1960; Granger/Shutterstock.*

Obwohl es sich um ein Presse-Foto handelt, ist es nachgestellt. Am Tag des ersten Sit-in war Moebes zu spät gekommen und hatte die vier Studenten nur beim Verlassen des Gebäudes fotografiert. Seine Redaktion jedoch beauftragte ihn ein treffenderes Foto aufzunehmen. »[T]hat's what they wanted to use, the pictures at the counters.«[570]

Am Morgen des 2. Februar, dem Tag nach dem ersten Sit-in, kehren nicht vier sondern zwanzig Studenten und Studentinnen bei Woolworth ein.[571] Bevor sich jedoch alle an die Theke setzen, macht Moebes die Fotografie: Darin ist die Theke ansonsten noch leer, nur diese vier Männer haben an ihr Platz genommen. Auch hier sitzen sie mit dem Rücken zum Raum, doch drehen sie ihre Köpfe und blicken

Service at Downtown Lunch Counter«, in: The Greensboro Record, 2.2.1960, B-1, in: English 101 for Scholar's Studio. Mass Incarceration and the New Jim Crow, https://english101ss.files.wordpress.com/2012/08/2feb1960-sit-ins.jpg [12.3.2021]. Zu den ›Greensboro Four‹ zählen außer McNeil und Franklin noch Ezell Blair Jr. (später: Jibreel Khazan) und David Richmond. Anders als das obige Lunchtheken-Foto zeigt das Foto vom Spätnachmittag des Vortages die ›Greensboro Four‹ beim Verlassen des Geschäftes. Erst zehn Jahre später anläßlich von Jubiläumsfeiern, in denen die ›Greensboro Four‹ geehrt wurden, gelangte das einzige Foto, das die vier zusammen (vor dem Geschäft) zeigt, an die Öffentlichkeit; vgl. Eugene E. Pfaff, »Interview mit Jack Moebes«, in: Greensboro Voices/Greensboro Public Library Oral History Project, 18.4.1979, http://libcdm1.uncg.edu/cdm/singleitem/collection/CivilRights/id/871/rec/1 [12.9.2016].

570 Jack Moebes, in: Jim Schlosser, »Interview with Jack Moebes«, in: Greensboro Voices/Greensboro Civil Rights Oral History Collection, 17.12.1997, http://libcdm1.uncg.edu/cdm/ref/collection/CivilRights/id/909 [12.6.2020].

571 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

zur Kamera. Die unterbrochene Rückenhaltung zeigt auch das dokumentarische Selbstverständnis der Fotografie, und zwar sogar im Moment der offenen Inszenierung. Eine fiktive Perspektive, also das Nutzen eines Thekenspiegels, kommt hier nicht in Betracht, obwohl sie doch die vier Protagonisten identifizierbar machte und zugleich ihre Protesthaltung durch ihre Rückenansicht visualisiert hätte. Zudem würden sie im Kontext des Kaufhauses präsentiert, in dem sie zwar bedient wurden, um Waren zu kaufen, jedoch keineswegs, wenn sie ein paar Meter weiter an der Lunchtheke essen wollten.[572]

Die Thekenspiegelperspektive stellt einen medialen Effekt dar, der mit einer Presse-Fotografie, die die Unmittellbarkeit und Ernsthaftigkeit ihrer Darstellung in den Vordergrund stellt, kollidiert. Auch ein Blick in die Kamera bestätigt bei einem solchen Bildverständnis nur die Anwesenheit und das Bezeugen der Kamera, nicht jedoch den Umstand, dass das jeweilige Bild von ihr auch erzeugt und mit bestimmten Entscheidungen zur Gestaltung verbunden wurde.

In der Tat gibt es eine Vielzahl von Fotografien, die versuchen die Gesichter der Protaginisten der Sit-ins einschließlich von Blicken in die Kamera zu zeigen. Sie wählen häufig eine Perspektive entlang der Theke oder vom Ende der Theke, die eine schräge Perspektive auf die Sitzenden erlaubt. Damit verlieren sie jedoch die Perspektive auf die Rücken der Aktivisten, auf ihr Statement. Selbst Moebes, dem sich bei seiner Aufnahme ein Spiegel hinter der Theke anbietet und darüber hinaus genug Platz, um sich zu positionieren, macht keinen Gebrauch davon. Er zieht die Unterbrechung der Protesthaltung einer Einbeziehung des Spiegels vor.

Die Kaufhausbesitzer wussten mit der lakonischen Pose, die Bedienung verlangt, nicht umzugehen. Die Studenten und Studentinnen blieben einfach sitzen, trotzdessen dass Ihnen die Bedienung verweigert wurde. Und sie nahmen Beschimpfungen, Prügel und Verhaftungen in Kauf. Das Platznehmen war nicht bloß ein Übertreten der auf staatlicher oder lokaler, nicht aber auf Bundesebene installierten Segregationsgesetzte. Es bedeutete zudem einen Zuwachs an Respekt und Selbstwert für die Protestierenden: »›I had a feeling of liberation, restored manhood. […] And I truly felt almost invincible. Mind you, [I was] just sitting on a dumb stool and not having asked for service yet‹.«[573] Das Einnehmen eines

572 So war auch die Argumentationsstrategie gegenüber der Kaufhausleitung und auf den Transparenten der Boykott-Demonstrationen vor Kaufhäusern mit segregierten Lunchtheken; vgl. Franklin McCain, in: Howell Raines, My Soul Is Rested. Movement Dayes in the Deep South Remembered, New York: Putnam's Son: 1977, 75-82, hier: 77f.; »Negroes in South in Store Sit-down«, in: New York Times, 3.2.1960, 22.

573 Franlin McCain, zit.n., »The Woolworth Sit-In That Launched a Movement« All Things Considered, National Public Radio, 1.2.2008, [Transkript], www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18615556 [29.04.2016]). »I felt as though I had gained my manhood, so to speak, and not only gained it, but had developed quite a lot of respect for it. Not Franklin McCain as an Individual, but I felt as though the manhood of a number of other black persons had been

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Platzes an der Theke als politischer Akt ist mehr als der Protest dagegen, dort nicht sitzen zu dürfen, es ist die Performanz sich sehr wohl dort hinsetzen zu können.

Spätestens am vierten und fünften Tag der Sit-ins in Greensboro wurde dieser Eindruck von weißen Studenten und KuKluxKlan-Mitgliedern, wenn auch unfreiwillig, bestätigt. Mit dem Öffnen der Geschäftstüren besetzten sie sämtliche Sitze an der Lunchtheke und gaben diese nur an weiße Gäste ab.[574] Sie versuchten die Sit-ins zu unterbinden, indem sie den Protestierenden zuvorkamen. Ihre Strategie bestand darin schneller zu sein: »[A] number of white men and boys were vying with the Negroes for seats.«[575] Mit ihrer Reaktion aber kennzeichneten sie die Aktion der schwarzen Studentinnen und Studenten als einen Wettkampf, den sie zu gewinnen beabsichtigten: gegen einen Gegner, den sie dadurch als formal gleichwertig anerkannten, und damit dessen prinzipielles Recht an der Lunchtheke Platz zu nehmen.

Am nächsten Tag schloss Woolworth das gesamte Geschäft mit Hinweis auf eine angebliche Bombendrohung.[576] Von einem fortgesetzten Wetteifern um die Sitze an der Lunchtheke von Seiten der weißen Gegendemonstranten war dann keine Rede mehr. Die bevorzugte unter den gewaltfreien Reaktionen auf die Sit-ins war eher ein Schließen der Lunchtheken.[577] Doch die Theken, wenn auch geschlossen für den Verkauf, taugten noch immer zur Bühne – »the most effective way to use nonviolence in our racial struggle was to combine it with American techniques of showmanship«.[578] Die Studenten und Studentinnen kamen trotz des fehlenden Services, saßen hier wie inzwischen an vielen Orten im Land mit dem Rücken zum Raum und warteten. Die Hilflosigkeit der Kaufhausbesitzer spiegelte sich in zeitweiligen Schließungen der gesamten Geschäfte oder aber der Demontage der Bühne.

---

restored and had gotten some respect from just that one day« (Franklin McCain, in: Raines, My Soul Is Rested, 78).

574 »The white youths arrived […] ahead […] and claimed the seats.« (»White Students Act. Counter Efforts of Negroes to Be Served in Store«, in: New York Times, 5.2.1960, 12). Vgl. auch: »Klan Tries to halt Negroes‹ Protest«, in: New York Times, 6.2.1960, 20.

575 »Negroe Protests Lead to Store Closings«, in: New York Times, 7.2.1960, 35.

576 Ebd.

577 Auch ein Jahr später noch überschrieb die New York Times eine Meldung: »Sit-Ins Close Lunch Counter«, in: New York Times, 15.1.1961, 74.

578 Murray, Song in a Weary Throat, 261.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*Abb. 24: [Lunch Counter in Kress, Charleston, NC], 1960; The Charleston Preservation Society.*[579]

Es gibt eine Reihe von Gründen, warum die Diskrimierung von Frauen und Schwarzen an Theken und die Proteste dagegen nicht »the exact same thing« ist, wie Karen DeCrow behauptet. Neben den Problemen der Vergleichbarkeit der Diskriminierungen, gibt es auch Differenzen in den Proteststrategien.[580] Die aber leiten sich nicht zuletzt aus den unterschiedlichen Modi des Ausschlusses ab. Während Schwarze von weißen Lunchtheken dieser Zeit grundsätzlich ausgeschlossen sind, gestaltet sich der Ausschluss von Frauen aus weißen Bars entlang den ›Erfordernissen‹ des heterosexuell und männlich dominierten Ortes.[581] Und das geschieht zudem sehr uneinheitlich. Zunächst einmal greift der Ausschluss der Frauen nicht erst an der Theke, häufig beginnt er bereits an der Türschwelle. Im Dezember 1967 wird zwei Frauen in der Bar des Hotel Syracuse in Syracuse, New York, die Bedienung mit Verweis auf die Hauspolitik verwehrt. »[I]t served unescorted women [i.e. unescorted by men; V.M.] only when they were seated at a table«.[582] Tisch und Theke, beides ist hier möglich, letzteres jedoch nur in männlicher Begleitung. Wenn demzufolge eine Frau eine bestimmte Bar erstmals betritt, ohne dass es ihr verwehrt würde, weiß sie dennoch nicht, ob man ihr untersagen wird, sich an die Theke zu setzen, sollte sie dies versuchen. Bei den Sit-ins in Greensboro oder Nashville hatten die Studentinnen und Studenten demgegenüber wenig Probleme, den Ausschluss von Schwarzen präzise zu markieren. Sie konnten generell sehr wohl in die Kaufhäuser gehen und wurden dort auch bedient, an deren Lunchtheken Platz zu nehmen hingegen, war ihnen nicht erlaubt.

579 Vgl. zu den Protesten in Charleston auch: Adam Parker, »The sit-in that changed Charleston«, The Post and Courier, 3.8.2013 [geändert 24.4.2019], https://www.postandcourier.com/archives/the-sit-in-that-changed-charleston/article_6a817d6e-e67b-53d8-8ec0-7fb0345b51cf.html [18.3.2021].

580 Eine Diskussion der Unterschiede und Vergleichbarkeiten der Strategien findet sich bei Bradley, Mass Media and the Shaping of American Feminism, 43-46.

581 Auf Berichte oder Artikel zu schwarzen Bars habe ich in meiner Untersuchung nicht zugegriffen.

582 Faith Seidenberg, »The Federal Bar v. McSorley's Bar. Women and Public Accomodation«, in: Valparaiso Law Review, 5/2 (1971), 318-325, hier: 319, http://scholar.valpo.edu/vulr/vol5/iss2/4 [12.9.2016]. Die betreffende Klage gegen das Hotel Syracuse vertrat Seidenberg selbst.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Die uneinheitliche Struktur des Ausschlusses von Frauen spiegelt sich auch in Beschreibungen konkreter Barvorfälle, in denen die Ereignisse topografisch nicht immer eindeutig festzumachen sind. Verstärkt wird dieser Umstand durch die synekdochische Struktur in der doppelten Bedeutung von ›bar‹ und die fehlende präpositionale Unterscheidung im Englischen befördert zudem Unklarheiten: ›at the bar‹ und ›at the bar‹ kann dasselbe meinen, aber eben auch, dass man einen Platz an einem Tisch in einer Bar eingenommen hat.

Beispielhaft sind diesbezüglich Fallbeschreibungen zum Verfahren »Seidenberg v. McSorley's Old Ale House« am United States District Court, Southern District of New York. Nach der Niederlage im Rechtsstreit gegen das Hotel Syracuse galt die Aufmerksamkeit von NOW diesmal mit McSorley's Old Ale House einer Institution, die seit ihrer Öffnung im Jahr 1854 weder etwas an der Sägespäne auf dem Boden noch an dem männlichen Gastprivileg geändert hatte. Die Fallbeschreibung des Gerichts vom 12. November 1969 fasst die betreffenden Ereignisse wie folgt zusammen: »[O]n January 8, 1969 plaintiffs entered McSorleys‹ Old Ale House […]. Upon requesting service, they were told by the bartender that defendant does not serve women […]. Although plaintiffs were sitting quietly and in no way disturbing defendant's patrons, […] they were repeatedly refused service solely on the basis of their sex. «[583] Wo Faith Seidenberg und Karen DeCrow sich an diesem Tag platzierten, nachdem sie die Türschwelle von McSorley's überquert hatten, geht aus der Darstellung des Gerichts nicht hervor. Gleiches gilt auch für Seidenbergs Artikel über die Entwicklung der Rechtssprechung zur Exklusion von Frauen aus öffentlichen Lokalen, den sie mit einer etwas ausführlicheren Beschreibung des betreffenden Abends einleitet.[584] Folgt man allerdings der Urteilsbegründung der zweiten Anhörung in der Sache, evoziert die die Vorstellung, dass Seidenberg und DeCrow an der Bar saßen: »The essential facts are not in dispute […] plaintiffs, unescorted by any male companions, entered McSorleys‹ and seated themselves at the bar. «[585] So einleuchtend es für das Gericht auch sein mochte, bei McSorley's sitzt man an Tischen, die Theke bietet bloß Stehplätze. Bis heute ist das nicht anders.

Nun lässt sich einwenden, dass der Ausschluss bei McSorley's auch bereits an der Türschwelle begann, es also keine Rolle spielt, wo genau sich die Frauen in der Bar aufhielten. Für die Sachlage trifft das zwar zu, doch für eine politsche Symbolik stellt es durchaus eine Differenz dar. Das Gericht, das in der zweiten An-

583 »Seidenberg v. McSorley's Old Ale House«, Inc., 308 F. Supp. 1253, U.S. District Court, Southern District of New York, 9.12.1969, in: Justia US Law, http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/308/1253/1568590/[12.9.2016].

584 Seidenberg, »The Fedral Bar v. McSorley's Bar«, 318.

585 »Seidenberg v. McSorley's Old Ale House«, Inc., 317 F Supp. 593, U.S. District Court, Southern District of New York, 25.6.1970, in: Justia US Law, http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/317/593/1415390/[12.9.2016].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

hörung den Klägerinnen Recht gibt, nutzt in der Urteilsbegründung die Symbolik der Theke, um die Ereignisse auf den Punkt zu bringen, auch wenn diese sich genau genommen nicht in der Weise zugetragen haben. Dass man demgegeüber die Theke in Seidenbergs Darstellung umsonst sucht, passt zu der gesamten Konzeption der Aktion, bei der die Symbolik der Theke außerhalb des Fokusses liegt. Dass DeCrow und Seidenberg sich nicht an der Theke positionierten, liegt nicht allein daran, dass sie eingeschüchtert waren und den sicheren Tisch vorzogen.[586] Sie hatten von vornerein vor, ihren Punkt an der anderen ›bar‹ zu machen:[587] »The Federal Bar vs. McSorley's Bar« tituliert Seidenberg ihre Bilanz, die sie ein Jahr nach dem letztendlichen Erfolg der Klage veröffentlicht. ›Bar‹ erscheint hier nicht als der Ort, an dem Seidenberg verlangt Platz zu haben. Vielmehr muss sich McSorley's Bar hier selbst an einer behaupten, an einer ›bar‹, die ihr übergeordnet ist und die Hoheit des Gerichts markiert. Der Besuch bei McSorley's war nie als eine symbolische Aktion geplant gewesen. Von vornherein war es das Ziel, Sachlagen zu produzieren, die andernorts verhandelt werden sollten. Dort aber befand man die Forderung nach Teilhabe, obwohl sie am Tisch verlangt worden war, überzeugend mit der Theke beschrieben.

Selbst wenn es um vornehmlich symbolische Aktionen in Bars ging, verzichtete NOW überwiegend auf die Symbolik der Theke. Die Verhaltensanweisungen für die NOW-Mitglieder während der Public Accommodation Week sind eher diffus: »All NOW-chapters and individual members are urged to protest, demonstrate, sit-in, picket, and otherwise dramatise the situation in each male-only public accomodation.«[588] Die Theke wird hier gar nicht erwähnt, das »sit-in« könnte man als indirekten Bezug werten, doch bezieht es sich zu Zeiten der Anti-Vietnamkrieg-Bewegung nicht mehr so deutlich auf die Theke wie noch zu Beginn der 60er Jahre, als die Lunchtheken Sit-ins prominent waren. So gesehen verwundert es nicht, dass die gesamte Public Accomodation Week in ihrer öffentlichen Wirksamkeit eher als enttäuschend eingestuft wird.[589] Ähnlich blieb auch der PR-

586 »On a dark wintry night in January, 1969, two women stood shivering before the double doors of an old ale house whose portals had withstood for one hundred and fifteen years the entry of female customers. The women were shivering as much from fear as from cold, but, after standing uncertainly for a few minutes, they pushed open both sets of doors and plunged in.« (Seidenberg, »The Federal Bar vs. McSorley's Bar«, 318).

587 Bemerkenswerterweise informierten DeCrow und Seidenberg nicht die Presse von ihrem Vorhaben bei McSorley's, erst das Gerichtsverfahren erschien in der Presse.

588 So der Aufruf zur ›Public Accomadation Week‹ im Februar 1969; T. Carabillo/J. Meuli/J. Bundy Casida, (Hg.), Feminist Chronicles, 1953-1993, zit.n. Bradley, Mass Media and the Shaping of American Feminism, 41f. Bradley weist darauf hin, dass die Kommuniaktionsstrategie von NOW den Verweis auf die Bürgerrechtsbewegung nicht konsistent mit der Selbstdarstellung als ›militant‹ verbinden konnte (ebd., 43-45).

589 Vgl. Bradley, Mass Media and the Shaping of American Feminism, 42.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Effekt des Besuchs der Oak Room Bar im Plaza Hotel hinter den Erwartungen zurück, und zwar obwohl die New Yorker Presse zuvor informiert worden war und sogar zu dem Ereignis vor Ort erschien. »[T]he NOW group [arrived] on 12 February 1969, and was refused entrance in front of the previously alerted reporters. The group seated itself at a large round table. Waiters removed the table, leaving the women […] sitting in an empty circle. Pictures were taken […]«.[590] Ein Tisch hätte immerhin Verhandlungsbedarf ausdrücken können. Eine Theke dagegen beschreibt nicht nur unverrückbare Forderungen, man räumt sie auch nicht so einfach aus dem Weg, aus dem Bild. Die Fotos von der versammelten Runde um eine demontierte Architektur waren nicht überzeugend. Die New York Times berichetete zwar, doch der betreffende Artikel erschien ohne Bild.[591]

Zehn Minuten später hatten die Frauen die Bar wieder verlassen. Unbenommen, dass Sie genauso viel Arbeit in ihre Bewegung investierten wie die Studenten und Studentinnen der Bürgerrechtsbewegung, die Lunchtheken wurden von diesen mehrere Stunden täglich in Beschlag genommen. Sie setzten ihr Anliegen vor Ort überzeugend und symbolisch präzise in Szene. Dass irgendeine Bar in dieser Zeit schloss, weil deren Theke von Frauen belagert wurde, ist nicht bekannt. Für den Fall aller Fälle wählten die Frauen eine andere ›bar‹ aus.

Darin unterscheidet sich auch die Aktion bei Berghoff's in Chicago im selben Jahr nicht.[592] Dennoch ging es hier anders zu als im Oak Room: »Seven women have ended a 71-year-old tradition at one of Chicago's last domains of male supremacy—an all-male standup bar[—][…] gladly sparring with males who would venture a verbal sally and return sullenly to their drinks. […] ›I was the first to walk in,‹ Winifred Gandy said between sips of […] a prized 14-year old bourbon. ›The bartender said I couldn't be served and then we all stood at the bar and took space.‹«[593] So etwas nennt man einen »beachhead«.[594] Landekopf gesichert, die Frauen hatten ihre Ellbogen auf Berghoff's Theke in Position gebracht. Auf der Seite der Widersacher wird diese Sprache verstanden: »[W]omen themselves are

590 Ebd. 43.

591 Vgl. »Women Crusaders Test the Plaza's ›Men Only‹ Rule«, in: New York Times, 13.2.1969, 47.

592 »Mary Jean Collins-Robson, chapter president, said the women would have stayed if not served and then ›we would have brought suit.‹« (Associated Press, »Gals Break Tradition at Chicago Bar«, Lawrence Daily Journal-World [Lawrence, Kansas], 21.11.1969, https://news.google.com/newspapers?nid=2199&dat=19691121&id=TyxUAAAAIBAJ&sjid=JzoNAAAAIBAJ&pg=4644,2658312&hl=en [10.5.2016]).

593 Ebd.

594 Ebd. Kurz darauf bestanden die NOW-Aktivistinnen erfolgreich darauf, dass auch das Men-only-Schild entfernt wurde; vgl. Joe Morang, »Woman Again Invade ›For Men Only‹ Bar«, Chicago Tribune, 19.12.1970, 1.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

standing up at the bar and bending the elbow, thereby virtually completing the feminine usurpation of masculine prerogatives.«[595]

*Abb. 25: Berenice Abbott, McSorley's Ale House, 15 East 7th Street, Manhattan, 1937; The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photographs, The New York Public Library.*[596]

Aus den Beschreibungen der Landnahme bei Berghoff's geht die Hautfarbe der Frauen nicht hervor, und auch nicht ob unter den Männern Schwarze waren – seit 1964 konnten sie auf juristische Unterstützung setzen, um sich dort aufzuhalten.

Etwa dreißig Jahre davor beantragt Berenice Abbott Gelder für ihren »Photographic Record of New York City« beim Federal Art Project der Stadt. Ihr geht es um Geschwindigkeit, um Bewegung und Interaktion zwischen den Zeiten: »the past jostling the present«.[597] McSorley's, wo die Zeit schon damals still zu stehen scheint, steht ebenfalls auf der Liste ihrer ausgewählten Orte. Nur aufgrund der

595 McManus, »Is Woman's Place at the Bars?« [1937].

596 Abb.: https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4fc9-a3d9-e040-e00a18064a99 (10.2.2021).

597 Berenice Abbott, »Photographic Record of New York City« [1935], zit.n.: Sarah M. Miller, Documentary in Dispute. The Original Manuscript of *Changing New York* by Berenice Abbott and Eizabeth McCausland, Cambridge, MA/London: MIT Press 2020, 122.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

*[Filmaufnahmen für KTRK, 1] (US 1960, R.: o.A.), Still [0:17:13].*

Fürsprache ihres Freundes Hippolyte Havel, Stammgast und guter Freund des Wirts,[598] gelingt es ihr Zutritt zum Lokal zu bekommen, um im Innern zu fotografieren. Es ist jedoch anzunehmen, dass auch ihre Hautfarbe keine unerhebliche Rolle in dieser Hinsicht spielt. Stellt man sich etwa vor, dass Zora Neale Hurston, die just von ihren ethnologischen Forschungen aus der Karibik nach New York zurückgekehrt ist, sich nach McSorley's aufmachte, um hier ihre Filmkamera aufzustellen – mal angenommen, Havels Einfluss würde auch dafür reichen – die Gesichter der Männer würden in ihrem Film vielleicht anders aussehen und auch an die von zuschauenden Weißen während der Bürgerrechstbewegung erinnern, wie etwa jene, die in einem Film für das lokale Fernsehen in Houston zu sehen sind, wie sie durch eine Fensterscheibe den Sit-in an einer Lunchtheke beobachten.[599]

Und vielleicht wäre es bei McSorley's anders gelaufen, hätte Abbott sich mit der Kamera an die Theke gestellt, sich dort unter die Gäste gemischt. Vielleicht wäre dann der eine oder andere Kragen geplatzt. Wie auch immer, nach wenigen Aufnahmen bricht sie genervt ab – »she felt she got only ›lousy‹ pictures«.[600]

Ist der Platz an der Theke eingenommen, bedeutet das noch nicht, dass alle Ungleichheiten oder Diskriminierungen aus der Welt geschaffen sind, vor sexuellen Belästigungen ist man damit nicht gefeit. Doch wer an der Theke sitzt oder steht und hier konsumiert, ist als Gast akzeptiert. Dieses Dabei-sein stellt die Theke aus. Es gibt Lokale, meist Tagesgaststätten, die dieses Ausstellen ausstellen; nicht zuletzt um für sich zu werben. Das jedoch geschieht nicht an der eigentlichen Theke.

598 Joseph Mitchell, »The Old House at Home«, The New Yorker, 13.4.1940, https://www.newyorker.com/magazine/1940/04/13/the-old-house-at-home [16.5.2016].

599 Elaine S. Charnow, »The Performative Visual Anthropology Films of Zora Neale Hurston«, in: Film Criticism, 23/1 (1998 Herbst), 38-47; Zora Neale Hurston Trust, The Official Website of Zora Neale Hurston, https://www.zoranealehurston.com/about/[12.4.2017]; [Filmaufnahmen für KTRK, 1] (US 1960, R.: o.A.), in: »Newly Restored Film from ABC13 Shows Segregation Protests at Houston Lunch Counters«, ABC13 Eyes Witness News, 18.1.2012, http://abc13.com/news/historic-film-shows-lunch-counter-protests-in-1960-houston/1154984/[12.9.2016].

600 Julia Van Haaften, Berenice Abbott. A Life in Photography, New York/London: Norton & Company 2018, 219. Van Haften zitiert Aufzeichnungen Abbotts und verweist auf weitere Quellen. Die Aufnahme wurde von Abbott nicht für die aus dem FAP-Projekt hervorgegangene Publikation *Changing New York* ausgewählt; vgl. Miller, Documentary in Disput, Part 1: *Changing New York* Reconstructed, 1-118.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

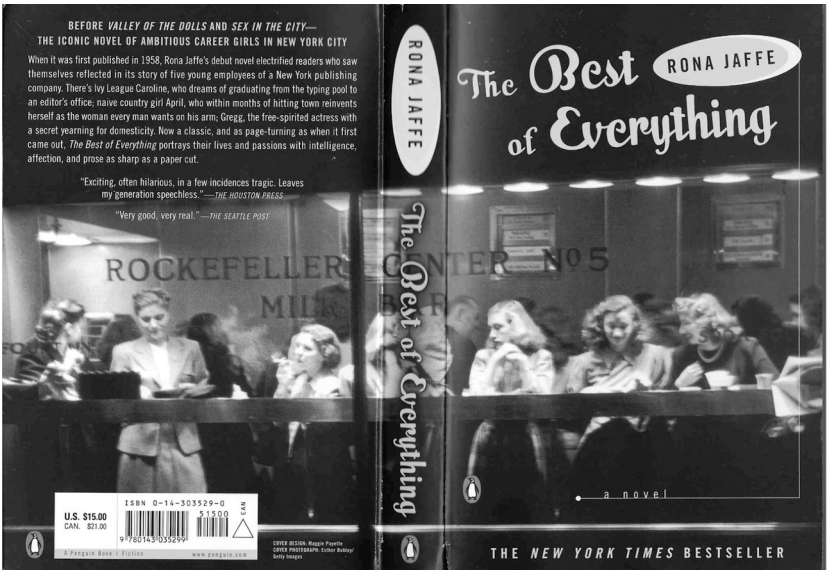



*Abb. 26: Esther Bubley, Rockefeller Center, 1948; Front- und Back-Cover, Rona Jaffe, The Best of Everything [1958], New York: Penguin 2005.*

Esther Bubleys Fotografie von 1948 zeigt eine solche abstrahierte Theke, die direkt im Fenster der Milk Bar im Rockefeller Center angebracht wurde. Man kann dort zwar konsumieren, die Güter aber werden dorthin wie an Tische gebracht, und die eigentliche Zubereitung von Getränken oder Snacks findet woanders statt. Die Fensterscheibe, anstatt wie ein Barspiegel den Raum im Lokal zu zeigen, gibt für die Gäste den Blick nach draußen frei. Gleichzeitig erscheinen die Gäste von draußen gesehen wie in einem Schaufenster; die Display-Funktion der Theke kommt hier zum Einsatz. Wie auf dem Präsentierteller stellt die Mittagspause an der Theke den egalitären Status der Gäste wie auch ihre Besonderheit aus: hier vorne an der Theke zu sein und dazuzugehören. Die Perspektive auf die Frauen entspricht dabei einer fiktiven Perspektive, so als würde man aus dem Thekenraum auf die Gäste oder eben in den Thekenspiegel schauen. Die Rahmung des Fensters unterstrichen durch das Thekenboard präsentiert die Frauen wie auf einer Bühne. Die Deckenspots sowie die dunkle Rahmung des Fensters rücken sie zudem wie ins Rampenlicht: junge Frauen, die in ihrer Mittagspause die gesamte Theke belegt haben, die mit aufgestützen Ellbogen und gestikulierenden Händen, mit ihrer Kommunikation untereinander einen öffentlichen Raum ausfüllen.

Bubleys Fotografie zeigt diese ins glamouröse Zentrum gerückten Frauen und sie zeigt die Art ihrer Inszenierung. Die Theke im Fenster fungiert als inszenatorischer Rahmen, als Vorgabe, die dann von den jeweiligen Gästen ausgefüllt wird. Das Schaufenster des Lokals inszeniert und dokumentiert zugleich. Gäste

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

und Theke im Fenster erzeugen gemeinsam ein Bild, das das Lokal repräsentieren und für potentielle Kundinnen und Kunden attraktiv machen soll. So gesehen zeigt Bubleys Foto Working Girls bei der Mittagspause in der Milk Bar, Rockefeller Center No. 5. Und es zeigt diese Szenerie als ein Narrativ, das viele bewegt: als einen Grund etwa dafür, warum junge Frauen aus Colorado, Conneticut oder, wie Bubley selbst, aus Minnesota weggehen, um nach New York zu kommen.[601] Die Dunkelheit, aus der heraus das Fenster beobachtet wird, lässt sich auch als einen Hinweis verstehen, dass diese Art des Marketing nicht neu ist. Beim Kino ist die Fiktionalisierung der Unterscheidung zwischen Dokumentation und Inszenierung bereits ein alter Werbehut, ein Argument, um ins Kino zu gehen und sich etwa *Working Girls* anzuschauen: »Something every girl wants to do! Go to the big city ›on her own‹, get a job and make good. Here are two that did it. «[602] Zwei wie du und ich. Und auch 2005 noch schätzt der Penguin Verlag das Narrativ der jungen Frau, die es nach vorne an die Theke schafft, als werbewirksam ein, um potentielle Käuferinnen von Jaffes Working Girl-Roman zu adressieren.[603]

Die Theke im Fenster ist bereits vor Bubleys Aufnahme als Ort für dokumentarische Fotografien bekannt. Walker Evans‹ *City Lunch Counter, New York* gehört zu einer Serie von Fotografien, die zum Fundus von Evans Ausstellung *American Photographs* gehören, die das Museum of Modern Art im September 1938 eröffnet.[604]

In Evans Fotografie stehen Männer an der Theke im Fenster. Sie reden nicht, scheinen auch gar nicht miteinander in Kontakt zu sein, sondern widmen sich ausschließlich und in großer Eile ihrem Mittagessen. Bei allen drei abgebildeten Personen, bei den beiden Angestellten wie auch dem Arbeiter, gehört ein Glas Milch dazu. Als Symbol unschuldiger Nahrung ist es hier mit dem Werbeschriftzug »Ice Cold Milk« konfrontiert, der am unteren Bildrand angeschnitten ist. Das Versprechen von Regeneration und Verbundenheit, nicht zu reden von Geborgenheit, wirkt im städtischen Kontext von Hast und Stress, der in den Spiegelungen der Glasscheibe aufscheint, eher zynisch.[605] Damit wird auch das Egalitäre der Theke infragestellt: Gleichheit in welcher Qualität?

---

601 Nach ihrer Ausbildung in Duluth und Minneapolis ging Bubley über Washington D.C. nach New York; vgl. zu ihrer Biografie Bonnie Yochelson/Tracy A. Schmid, Esther Bubley. On Assignment, New York: aperture 2005. Vgl. zu Bubleys früherer Fotoserie über Working Girls in Washington, D.C.: Paula Rabinowitz, Black & White & Noir. America's Pulp Modernism, New York: Columbia University Press 2002, 25-59.

602 Paramount Pictures, Working Girls. Press Sheet and Ad Sales Catalogue. o.O., o.J., 5. Bei dem beworbenen Film handelt es sich um *Working Girls* (US 1931, R.: Dororthy Arzner).

603 Vgl. Mund, »An der Theke«, in: Biebl/dies./Volkening (Hg.), Working Girls, 122-125.

604 Vgl. Museum of Modern Art, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2968 .

605 Zur Geschichte der Ideologie von Milch als perfekter Nahrung in den USA: vgl. Melanie DuPuis, Nature's Perfect Food. How Milk Became America's drink, New York/London: New York University Press 2002. »For many decades, milk was placed at the center of this depoliticized

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

*Abb. 27: Walker Evans, City Lunch Counter, New York, 1929; Museum of Modern Art (MoMA); gelatin silver print, 10,7 x 16,1 cm; gift of the artist, acc. n.: 27.1994; © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art, © 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.*

Eine ähnliche Kritik umreißt der nahezu zeitgleiche Spielfilm *The Crowd*. Zu Beginn des Films steht der Protagonist John Sims auf der Fähre an der Railing und schaut von hieraus auf die Skyline von New York, angetrieben vom Glauben an die Chance auf ein gutes Leben. Der Mitreisende, der sich neben Sims auf die Railing stützt und mit ihm ins Gespräch kommt, setzt die Vision von Sims in den Kontext eines Wettkampfs, den die Mehrzahl nicht gewinnen wird: »You've gotta be good in that town, if you want to beat the crowd.«[606]

Evans nutzt für seine Gesellschaftskritik vornehmlich den dokumentarischen Aspekt der Theke im Fenster. Er zeigt zwar den Werbeschriftzug, jedoch dass die Theke samt ihren Gästen auch als Werbung für das Lokal fungiert, lässt er außer Acht. Allerdings rückt er den hektischen Raum, aus dem seine eigene Betrachtung erfolgt, mit den Spiegelungen der Glasscheibe ins Bild und unterstützt damit seine Kritik. In Bubleys *Rockefeller Center* wiederum fehlen ähnliche Reflexionen auf der Fensterscheibe vollkommen. Und auch in der Milchbar scheint nichts die Frauen in Eile zu versetzen, sie strahlen vor allem Unbeschwertheit aus. Auch

discussion about the impacts of an urbanizing society in the midst of rapid economic growth. It's easier to point to bad cow's milk than to increasing class inequality as a source of child mortality.« (Ebd., 66).

606 The Crowd (US 1928, R.: King Vidor), [0:06:42].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

lassen sich keine sozialen Unterschiede zwischen ihnen ausmachen, sie stehen hier als Frauen selbstverständlich an der Lunchtheke. Der Schriftzug Milk Bar findet in diesem Bild keinen Widerspruch, er ist nur ein Name, der die Adresse vervollständigt: Rockefeller No. 5. Während Evans Ideologisches mit Realem konfrontiert, zeigt Bubley das ganze Fenster als den Inszenierungsrahmen und hebt einen anderen Kontrast hervor: den zwischen den hellen Spots und dem dunklen Betrachterraum. Sie beschreibt das Reale als Dokumentiertes, das mit der inszenatorischen Setzung zugleich eine Fiktionalisierung produziert.

Obwohl beide, Evans wie Bubley, die Fensterscheibe frontal aufnehmen, sind keine Reflexionen von ihnen selbst im Bild zu sehen. Bubley steht sehr weit vom Fenster entfernt, vor allem aber lässt das kontrastreiche Bild Grautöne nur im beleuchteten Innenraum zu. So gesehen zeigt Bubley zwar die Bedingungen eines Marketing-Narrativs, nicht aber die ihrer eigenen Aufnahme. Ebenso ist das bei Evans der Fall, bei dem es unklar ist, ob sein Spiegelbild von den Reflexionen der Straße absorbiert wird, oder ob er ein wenig zu seitlich steht, um in dem von ihm gewählten Bildauschnitt sichtbar zu werden.

Der Aufdruck »Milk Bar« in *Rockefeller Center* erhält eine neue Bedeutung im Kontext einer weiteren Fotografie, die ebenfalls Frauen an einer Theke im Fenster zeigt, dabei wiederum in New York.

*Abb. 28: Bernard Safran, Women at Lunch Counter, 1962-1972; courtesy of Bernard Safran's Estate.*[607]

607 Vgl. www.safran-arts.com/index.html [12.9.2017]. *Women at Lunch Counter* gehört zu einer Gruppe von Fotografien, die in New York aufgenommen wurden und nur mit eine Zeitphase

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Die Haarfrisuren der drei Frauen und des Mannes im Hintergrund datieren die Aufnahme eher gegen Ende der 60er Jahre, als die schwarze Bürgerrechtsbewegung bereits an Einfluss in der öffentlichen Aufmerksamkeit verloren hatte. Dennoch rufen diese Frauen die Erinnerung an die Lunchtheken Sit-ins auf – etwas, was bei den Frauen in *Rockefeller Center* nicht der Fall ist. Obwohl »every girl wants to do it«, verweisen sie eben nicht auf jede Frau, die von einem Platz an der Theke träumt. Entsprechendes trifft auch auf die Männer in Evans‹ *City Lunch Counter, New York* zu. Und in *The Crowd* stellt man sich bei dem Gespräch der beiden weißen Männer an der Railing auch die Masse, aus der es herauszuragen gilt, als weiß vor, in jedem Fall die wenigen, die tatsächlich Erfolg haben mögen und an John Sims vorbeiziehen, ganz sicherlich nicht als schwarz. Die Theke bestätigt das: Sie lässt jene vergessen, die keinen Platz an ihr innehaben.

Safran nimmt seine Fotografie aus einem extremen Winkel auf, wodurch die Reihen der Deckenleuchten im Lokal und die Spiegelung des Straßengeschehens viel Raum im Bild bekommen. Dabei vermischen sich die Leuchten mit den Reflexionen. Eine Unterscheidung zwischen Auslöser und Spiegelbild wird erschwert. Es entsteht der zeitweilige Eindruck einer Vervielfältigung der Lichter in den Außenraum, als handele es sich um eine ausgiebige Lichtreklame. Doch die auffällige Beleuchtung steht im Widerspruch zum Tageslicht auf der Straße und nicht zuletzt zu der eher gedrückten Stimmung der drei Frauen. Ähnlich wie in Evans Bild stellt sich die Frage, was für diese Frauen der Platz an der Theke bedeutet, was er ihnen für Möglichkeiten bietet.

Ähnlich wie der Mann mit Strohhut in Evans Fotografie blickt die mittlere Frau in die Kamera, adressiert so den Fotografen und die Betrachterin und thematisiert in einem weitergehenden Sinne als die Reflexionen der Glasscheibe das Bildaußen. Ihr Blick verweist auch darauf, dass hier jemand ein Bild von ihr macht, und dass, obwohl sie Teil dieses Bildes ist, es ihrer Verfügung entzogen ist, wer etwa dieses Bild zu sehen bekommt, und in welchem Kontext das geschieht. Der so betrachtete fotografische Übergriff auf die Person tritt bei dem weißen Mann in Evans Fotografie weniger stark hervor als bei der schwarzen Frau, da ihm als einem prädestinierten Gast unterstellt wird, dass er sich an jeder Theke behaupten kann. Die Frau gilt an der Theke als exponiert für Übergriffe, und als Schwarze an einer Lunchtheke erinnert sie an die gewaltsamen Reaktionen ihrer weißen Mitbürger auf die Forderungen hier teilzuhaben.

Der Filmemacher, der 1960 in Houston, Texas, die Aufnahmen als Kameramann für den TV-Sender KRTK macht, ist anonym, jedenfalls wird sein Name vom Sender nicht veröffentlicht.[608] Allerdings ist er für einen kurzen Moment im Film

datiert werden, nämlich 1962-1972.

608 [Filmaufnahmen für KTRK, 1] (1960). KTRK ist heute Teil des Senders ABC.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

*[Filmaufnahmen für KTRK, 1] (1960), Stills, [11:41] bzw. [11:43].*

sichtbar: in dem Spiegel einer Lunchtheke. Die betreffende Sequenz des nur in der Kamera geschnittenen Materials zeigt zunächst Studenten und Studentinnen der Texas Southern University entlang der Lunchtheke bei Mading's Drugstore, wo sie sich im März des Jahres für einen Sit-in versammeln. Dann greift der Kameramann zwei Frauen neben einem Mann heraus und filmt zunächst deren Rückenansicht. Die folgende Einstellung zeigt ihn dann selbst, wie er die beiden Frauen mit der Kamera im Spiegel fokussiert.[609]

Im Bild sind die Auslöser der Spiegelbilder aller drei Personen nicht zu sehen. Der Kameramann erscheint hier genauso als Spiegelbild wie die beiden Frauen. Das Filmen selbst ist Teil des Bildes. Anders als bei Jeff Walls *Picture for Women* jedoch ist der Spiegel durch seinen Rand identifizierbar. In den Filmaufnahmen lässt der Rand den Eindruck eines Fensters entstehen, das Aussicht auf den Raum

609 Vgl. ebd., [11:43].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

gibt, der eigentlich rückseitig liegt. Der Kameramann erzeugt so eine Perspektive, als säßen die beiden Frauen an einer Fenstertheke. Er setzt sie ins Lunch Counter-Fenster und sich dazu. Er nutzt den Spiegel, der als Medium der Inszenierung im Bild identifizierbar ist und als solches dokumentiert wird. Letzteres ist in Walls Fotografie anders. Bei ihm wird der Spiegel als (dokumentierendes) Medium nicht dokumentiert, sondern indiziert. Seine Referenz wie deren Unsicherheit sind gleichermaßen präsent. Der Spiegel wird als ein Medium vorgeführt, das eine Enthüllung auch vortäuschen kann. Der Kameramann in Mading's Drugture betreibt dagegen sehr wohl eine Enthüllung. Die mehrere Sekunden dauernde Einstellung in den Spiegel dokumentiert die Berichterstattung als Teil des Protestgeschehens. Entsprechend sind im Filmmaterial bei einigen Gegendemonstationen Protestschilder zu sehen, die die Houstoner Presse der Kollaboration bezichtigen. Und in einem weiteren Film werden auch mehrfach Fotografen gezeigt, während sie Aufnahmen von den Sit-ins machen.[610] Auch grundsätzlich bewies die Bürgerrechstbewegung eine bis dahin nicht gekannte Reflexion und Einbindung der öffentlichen Berichterstattung in die Protestplanung: »Then it's back to Stix to sit. But now pictures are needed of the sitting boys and girls at McCrory, Woolworth and Katz Drug Stores.«[611]

Der Kameramann at Mading's zeigt also weniger sich selbst bei der Arbeit, nicht die Bedingungen seiner Bildproduktion, als vielmehr dass diese Arbeit mit zum Bild der Proteste gehört. Er repräsentiert gewissermaßen die Zuschauerschaft, die Kenntnisnahme, ohne die die Proteste keine Wirkung haben.

Zuschauende stehen jenseits des Thekenbereichs, sie schauen aus dem übrigen Raum, dem man an der Theke den Rücken kehrt, aber dessen man sich dort sehr wohl bewusst ist. Die beiden Frauen zeigen gezielt ihren Rücken, sie vermeiden, dem Kameramann eine frontale Ansicht zu liefern, und zwar nicht aus Angst davor, polizeilichen Ermittlungen und Schikanen ausgeliefert zu werden. Sekunden später sieht man sie aus dem Hintergrund in die Kamera schauen. Auch unabhängig von den Kameraaufnahmen riskieren sie gewaltätige Übergriffe und

610 [Filmaufnahmen für KTRK, 2] (US 1960, R.: o.A.), in: »RAW VIDEO: Houston lunch counter demonstration in 1960«, ABC7 News, 18.1.2016, https://abc7news.com/news/raw-video-houston-lunch-counter-demonstration-in-1960/1163936/[1.7.2017]. Der Film beinhaltet auch ein Interview mit Eldrewey Stearns an der Theke. Vgl. zu Stearns: Thomas R. Cole, No Color Is My Kind. The Life of Eldrewey Stearns and the Integration of Houston, Austin: University of Texas Press 1997.

611 Irvin Dagen, »For Human Rights«, St. Louis Argus, 30.9.1949, zit.n. Kimborough/Dagen, Victory without Violence, 66. Der Erfolg der Bewegung in den frühen 60er Jahren wird vielfach – auch bei NOW – auf die erfolgreiche Integration der Medienberichterstattung in die politischen Aktionen zurückgeführt; vgl. Bradley, 31, 41. Martin A. Berger hebt demgegenüber die limitierende und sogar kontraproduktive Wirkung der Berichterstattung für den weiteren Gang der Bewegung hervor; vgl. Berger, Seeing Through Race, 4-6.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

*[Filmaufnahmen für KTRK, 1] (1960), Stills, [11:50], [11:53] bzw. [11:55]*

Inhaftierungen. Sie müssen damit rechnen, viel Zeit für ihren Protest zu investieren, nicht nur die vielen Stunden, die sie an der Theke sitzen. Sie arbeiten hier ebenso wie der Kameramann vor Ort, und sie zielen darauf, die Effektivität ihrer Leistung durch Dokumentation und Vervielfältigung ihres Protests zu steigern.

In den Filmaufnahmen in Mading's Drugstore wird auch deutlich, dass die Vorstellung vom Spiegel als dem Bildmedium mit der größten Nähe zum Signifikat ein Klischee ist. Von der Spiegeleinstellung schwenkt der Kameramann auf die Auslöserinnen des Spiegelbildes. Das aber liefert ihm ebenso wenig ein Portrait der beiden Frauen wie die Spiegeleinstellung. Er bekommt nur mehr einen Haarschopf in sein Bild, und statt der zweiten Frau sieht man bloß eine Zeitung haltende Hände. Dass Haarschopf und Hände zu den beiden Frauen im Spiegel gehören, lässt sich nicht aus einer Ähnlichkeit erschließen, sondern nur aus dem Schwenk der Kamera und der Annahme eines kohärenten Raums am Ort der Theke mit Spiegel. Im Bild selbst indiziert nur die Zeitung eine Beziehung zum Spiegelbild. Aber der Kameramann gibt noch nicht auf und versucht durch eine Veränderung seiner Aufnahmeposition ein ›besseres Bild‹ der Frauen zu erhalten. Nach einer weiteren Korrektur seiner Position (und einem In-Kamera-Schnitt) hat der Filmemacher auch den Mantel der linken Frau im Bild: seine Farbe gleicht dem im Spiegelbild, dieser breite Kragen jedoch war so dort nicht sichtbar. Der Kameramann korrigiert nochmals, rückt ganz nach vorne an die Theke und fokussiert an ihr entlang. Doch die Frau vor ihm dreht ihm nun vollends den Rücken zu. Von ihr bekommt er nur die Lunchtheken-Haltung.

In allen Einstellungen konterkarieren die beiden Frauen die Aufnahme ihres Gesichts. Die Zeitung, das Senken des Kopfes, schließlich der Rücken: sie verdecken nicht ein Agieren, sie vermeiden ein Gestellt-Werden. Dabei waren sie es, die

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

die Presse hierher bestellt haben. Hier ist nicht nur der Kameramann vor Ort, sie sind es auch. Sie sind hier weder, um eine Portrait-Foto von sich machen zu lassen, noch um zu einer Allegorisierung der Bewegung stilisiert zu werden. Allerdings sitzen sie hier um ein Bild zu erzeugen: von Schwarzen, die sehr wohl an der Lunchtheke sitzen.

Man hört die Frauen nicht sprechen, so wie im Fall von Nana in *Vivre sa vie*, die mit dem Rücken zur Kamera aus dem Bild auch über das Bild sprechen kann. Die Demonstrantinnen allerdings nutzen das Rückenzeigen in ähnlicher Weise, um der Vereinnahmung ihrer Person entgegenzuwirken – und so die Darstellung ihrer Arbeit im Bild zu gewährleisten.

Die Sequenz von den Frauen an der Theke bei Mading's wird nicht Teil einer öffentlichen Berichterstattung, sie endet im Archiv des Senders und bleibt dort über fünfzig Jahre verschollen.[612] Das ließe sich auch als einen Hinweis verstehen, dass diese Aufnahme vom Spiegelbild des Lunch Counters genau das ins Zentrum stellt, wovor führende Kreise in Houston sich am meisten fürchteten. »We are still blinking our eyes—we can't believe it! The entire Houston press—newspapers, radio, and TV—entering into an overt conspiracy to suppress a major news development they had covered fully up to the time of its climax!«[613] Anders als in den meisten Städten einigte man sich in Houston darauf,[614] die Lunchtheken unter der Bedingung zu desegregieren, dass keinerlei öffentliche Berichterstattung dies zu einem Ereignis machte. Von einem Tag auf den anderen wurden Schwarze an Lunchtheken bedient, ohne das eine Zeitung oder ein einziger Sender in Houston darüber berichtete. *Black-out* wurde es genannt, eine Zensur. Oder wie ein sogenannter Filmriss: Blackout von Blacks drinnen. Man wollte es nicht wahrhaben. Mehr als mit Schwarzen an der Lunchtheke zu sitzen, fürchteten die (weißen) Vertreter der Stadt dessen Zurschaustellung, die Theke im Fenster. Mehr als die eigentliche Theke, das Bild der Theke, den Beleg einer gemeinsamen Teilhabe.

---

612 »Newly Restored Film from ABC13 Shows Segregation Protests at Houston Lunch Counters«, ABC13 Eyes Witness News, 18.1.2012, http://abc13.com/news/historic-film-shows-lunch-counter-protests-in-1960-houston/1154984/[12.9.2016].

613 »Unbelievable!«, Texas Observer, 2.9.1960, zit.n.: M. Powers, »Silent Transformation in the Bayou City. The Desegregation Process of Houston's Public Facilities«, Houston Civil Rights Movement, 9.4.2012, http://houstoncivilrightsmovement.blogspot.com/2012/04/silent-transformation-in-bayou-city.html [12.9.2016]. Es folgten noch zwei weitere *black-outs* seitens der lokalen Presse und TV- und Rundfunk-Stationen anläßlich von Desegregationen von Restaurants und Hotels; vgl. auch Thomas R. Cole, No Color Is My Kind, 35-99.

614 Auch in St. Louis gab es sogenannte *black-outs*, d.h. die Desegregation der Lunchtheken fand in der öffentlichen Berichterstattung nicht statt; vgl. Richard Dudman, »St. Louis‹ Silent Racial Revolution. Newspapers Did Not Cover Campaign To Integrate Lunch Counters«, in: St. Louis Post-Dispatch, 11.6.1990, zit.n.: Kimbrough/Dagen, Victory without Violence, 8.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Anderswo

Bildwerdungsprozesse, wie die hier beschriebenen, finden an den untersuchten Orten nicht nur statt, die Orte schreiben sich auch in die Darstellungsmodi ein. Das hatte sich bereits in den einzelnen Kapiteln gezeigt. Die Telefonistinnen zum Beispiel verschwinden nicht nur durch automatisierte Selbstwahlverfahren. Auch im Film wird ihre Arbeit an der Schaltwand wegrationalisiert. Schon recht früh entstehen Darstellungskonventionen von Telefonverbindungen, in die die Darstellungsweisen der Telefonistinnenarbeit eingehen. Das wird besonders deutlich, wenn ein Telefongespräch nicht über eine Parallelmontage beschrieben wird, sondern in ein einzelnes Bild-Frame gerückt wird, wenn also ein gemeinsamer Bildrand beider Gesprächsorte als Split-Screen in die Mitte des Bewegungsbildes rückt und die Gesprächspartner rechts und links davon platziert. Der schwarze Strich in der Mitte repräsentiert so die verbindende Schaltwand, die ansonsten am Bildrand auf Verbindungen zum Bildaußen und zu anderen Gesprächsorten verweist. Die Gesprächspartner werden dann in der Regel frontal gezeigt, so wie die Telefonistin als Sprechende ohne ihre Schaltwand gefilmt wird.[615] Während die Telefonistin im Bild sich in Darstellungsformalia auflöst, bleibt Anna Altmann im Bild, wenn die zwei Bildkonzeptionen der Brücke auf sie übertragen werden. Ihr Gesicht ist gerahmtes Portrait und immersiver Screen zugleich. Auf dem Screen läuft Working Girl-*stock footage* von Einsamkeit und Sehnsucht, von der großen Stadt und dem großen Glück.

Jeanne Mammens Bartheke plausibilisiert den Zusammenhang von *Munkepunkes* Cocktail-Rezepten und verschmilzt in ihrer Mehrfachspiegelung mit der Funktion des Buchumschlags. In den Filmaufnahmen an der Lunchtheke bei Mading's schreibt sich der Ort Theke in die Darstellung der beiden Demonstrantin-

615 Das bekannteste Beispiel für diesen Gebrauch eines Split-Screens ist die Komödie Pillow Talk (US 1959, R.: Michael Gordon). Eileen Bowser und Tom Gunning weisen auf Split-Screens zur Darstellung von Telekommunikation im Frühen Kino hin, darunter auch Are You There? (UK 1901, R.: James Williamson), in dem ein Vorhang anstelle eines Split-Screens in der Bildmitte gespannt ist; vgl. Bowser, The Transformation of Cinema, 1907-1915, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990, 64-71; Gunning, »Heard over the phone. The Lonely Villa and the de Lorde tradition of the terrors of technology«, in: Screen, 32/2 (1991), 184-196, 187f.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

nen ein. Sie nutzen die Möglichkeiten der Theke, um Teilhabe zu signalisieren und Teilnahme zu performieren, und auch um auf die Filmaufnahmen, die von ihnen gemacht werden, einzuwirken. Ihre Rückenansichten an der Theke veranlassen den Kameramann, dem es um frontale Aufnahmen geht, zu Achsensprüngen. Und die Ungereimtheiten vom Spiegelbild hinter dem Lunch Counter und seinen Aufnahmen vom Geschehen davor verkomplizieren das Resultat zudem. Sind das wirklich dieselben Frauen? In jedem Fall sind es Rücken. Dem Kameramann gelingt so kein Portrait, wohl aber erhält er ein Bild von Leuten, die so frei waren an der Theke Platz zu nehmen.

Während an der Lunchtheke bei Mading's das Agieren der Demonstrantinnen im Zentrum und sozusagen auf der Bühne steht, kann die Theke auch genutzt werden, um von hier aus zu beobachten. Der Schauplatz verschiebt sich dann in den übrigen Raum. Und ein Working Girl kann zu einer ›Frau‹ geraten, zu einem Traum von einer Frau. Für Arbeit ist dann kein Platz mehr. Eine der prominentesten Szenen des westlichen Filmkanons führt das vor. In der betreffenden Szene aus *Vertigo* inszeniert Alfred Hitchcock den Auftritt seines weiblichen Stars als das Einsetzen einer Fetischisierung.[616]

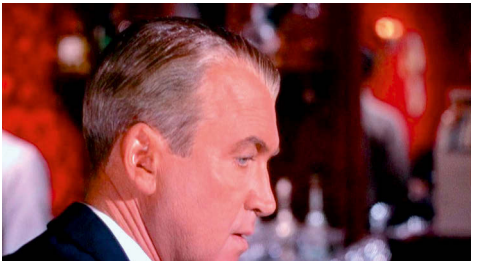
Der Umstand, dass diese Szene in einer Bar situiert ist, also einem Ort, der heterosexuelle Männlichkeit privilegiert, ist keine Nebensächlichkeit, wird aber meist übersehen. Dabei ließe sich die Szene ohne weiteres auch formal als Barszene beschreiben. Leitend für ihre Konzeption ist die Sitzhaltung an der Bar sowie der Barspiegel, selbst wenn dieser als Gegenstand im Bild kaum wahrnehmbar ist.[617]

Der Auftritt ist eigentlich ein Abgang: Kim Novak verlässt das Restaurant und muss auf ihrem Weg zum Ausgang die Bar passieren, an der James Stewart Platz genommen hat, um sie heimlich zu beobachten. Vom erhöhten Barhocker aus überblickt er fast den ganzen Raum des Restaurants, muss sich dabei aber immer wieder ab- und der Bar zuwenden, um nicht als Beobachtender und noch weniger als Person erkannt zu werden. Novaks Passieren der Bar wird dann als Passage in die Bildwerdung und zum Objekt des Begehrens inszeniert. Der Umschlag wird genau in dem Moment markiert, als Novak alias Madeleine exakt im Rücken von Scottie (Stewart) steht: Das rote Interieur des Restaurants leuchtet buchstäblich hinter ihr auf. Es glüht. Doch das, was die Wirkung bei Scottie auslösen soll, sieht dieser gar

616 vgl. Vertigo (US 1958, R.: Alfred Hitchcock). Vgl. hierzu die Analyse von *Vertigo* und des Paradigmas des männlichen Zuschauers für das Hollywood-Kino: Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: dies., Visual and Other Pleasures, Bloomington/Indianpolis: University of Indiana Press 1989, 4-26.

617 Wenn man sehr genau hinschaut, ist der Spiegel in einem Still erkennbar; vgl. Vertigo (1958), [0:14:24]. Hitchcock ließ Ernie's Restaurant in San Francisco exakt im Studio nachbauen; vgl. Charles Barr, Vertigo, London: Palgrave Macmillan/British Film Institute 2012, 33. D.h. auch, dass Wände anders als im Restaurant kurzerhand aus und ein gebaut werden konnten, wie es für eine fiktive Barspiegelperspektive erforderlich ist.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



*Vertigo (1958), Stills [0:14:00], [0:14:13], [0:14:23] bzw. [0:14:24].*

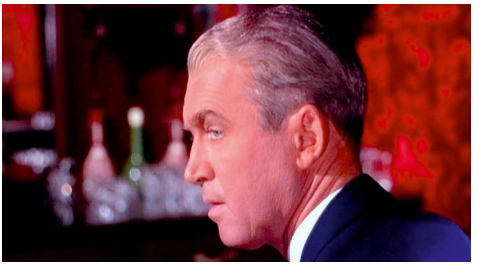
nicht. Die Kamera hat uns zuvor schon gezeigt, dass er mit dem Rücken zu ihr sitzt und deshalb bestenfalls verstohlen zur Seite schauen kann.[618] Er hat bislang noch nicht einmal ihr attraktives Rückendekolletee gesehen – wir schon.[619] Die Differenz zwischen Scotties tatsächlicher Perspektive und dem, was die Kamera zeigt, war bereits durch eine kombinierte Kamerafahrt mit Schwenk über den Raum des Restaurants plausibilisiert worden, noch bevor Madeleine sich erhebt und der Bar nähert. Wir kennen die Differenz also, wenn wir Madeleine aus der Perspektive sehen, für die Scottie sich komplett umdrehen müsste, wollte er sie einnehmen. Es sei denn: er würde nach vorn in den Barspiegel schauen.

Die Perspektive auf Madeleine lässt sich als fiktive Perspektive des Barspiegels beschreiben. Allerdings müsste hier nicht nur die *back bar* und die Wand dahinter, sondern vor

618 Er schaut dann tatsächlich in dem Moment verstohlen zur Seite, als Madeleine sich genau in seinem Rücken befindet un der Raum hinter ihr aufleuchtet; vgl. [0:14:24].

619 Dieser Teil der Szene liegt unmittelbar vor dem ersten hier abgebildeten Still.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA



*Vertigo (1958), Stills [0:14:26], [0:14:31] bzw. [0:14:44].*

allem Scottie selbst aus dem Weg geräumt werden, wollte man diesen Blick auf Madeleine ermöglichen. Der Ort, der dieses Paradox von Nicht-Sehen und Trotzdem-Sehen bereitstellt, ist die Bartheke. Denn die Rückenwendung zum Raum evoziert ein Schaubedürfnis diesem Raum gegenüber, das im Thekenspiegel seinen Ausdruck findet. Doch, wie gesagt, der Thekenspiegel taucht nicht gegenständlich auf. Er schlägt sich allerdings in Form von Achsensprüngen in der Montage gegensätzlicher Perspektiven nieder. Es entsteht so ein ähnlich irritiertes Raumgefühl wie an der Bar und mit dem Blick in den Spiegel hinter ihr.

Der Achsensprung, der sich im Schnitt von der Barspiegelperspektive auf Madeleine ([0:14:24]) zu Stewarts Blick zur Seite ergibt, wird dann noch einmal durch ihr Umdrehen und die folgende ›Spiegelung‹ durch sein Kopfdrehen wiederholt und so besonders betont. Auch wird hierdurch ein momentaner Orientierungsverlust der Zuschauenden provoziert, denn auch wenn Stewart und Novak im Bild in die gleiche Richtung blicken, sind ihre Blicke innerhalb des Bildraums genau gegensätzlich ausgerichtet.

Die Kamera nimmt in der Szene so gesehen nicht durchgängig den Blickpunkt von Scottie ein.[620] Allerdings ist es auch nicht richtig, dass es in der Szene ausschließlich Point-of-View-Shots und unabhängige Einstellungen der Kamera gäbe. In dem Moment nämlich, wenn die Kamera scheinbar den Atem anhält und das Profil von Madeleine zeigt, zeigt sie nicht bloß etwas, das Scottie gar nicht sehen kann, und wir nur dank der ›Allmacht‹ der Kamera erfahren. In dieser Szene ist die Kamera nicht rein auktorial, die Szene mischt in die Barspiegelperspektive auf Madeleine das Aufglühen des roten Hintergrunds begleitet von einem Anheben der Geigen in Bernard Herrmanns Filmmusik. Wir sehen hier nicht nur, was Scottie sehen könnte, würde er sich einmal umdrehen. Vielmehr sehen wir auch, was er

620 Tania Modelski, The Woman Who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory, New York/London: Methuen 1988, 92. Modelski richtet dieses Argument gegen Mulveys »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

daraus macht, bevor er Madeleine überhaupt so nah zu Gesicht bekommt. Wir sehen seine emotionale Erregung, die sich bereits in der Erwartung eines Bildes einstellt, eines Bildes, in das dann seine Erwartungen schon eingeschrieben sind.

Der Film dekonstruiert an dieser Stelle jedoch nicht, denn er irritiert zugleich mit den Achsensprüngen die Orientierung der Zuschauenden – nicht die von Scottie. Es wird hier nicht allein ein »mirroring relationship« von Scottie zu Madeleine vorgeführt,[621] es wird zugleich eines zwischen uns und der Figur Scotties initiiert. Mit und anstelle von Scottie blickt man auf Madeleine wie auf ein (Spiegel-)Bild. Wird man zum Zuschauer auf einem Platz an der Bar, der für Männer prädestiniert ist.

Deutlich wird das schließlich auch in der Choreografie von Novaks Auftritt, die wie ein Diagramm das Entstehen eines Spiegelbildes beschreibt. Dabei fungiert die Bar selbst als Spiegel. Novaks Bewegungslinien sind gradlinig, der ›Einfallwinkel‹ von ihrem Weg zur Bar ist derselbe wie beim Verlassen der Barzone. Und es ist exakt Stewarts Rücken, der den Reflexionspunkt markiert. Erst nachdem Madeleine diesen Spiegelpunkt passiert hat, sieht Scottie ihr Gesicht zum ersten Mal, und wir mit ihm erneut: in der Reflexion eines Spiegel.

Working Girls, das wird anhand von *Vertigo* deutlich, sind auch dort wo, man sie nicht vermutet. Novak verkörpert im Film nicht bloß Madeleine, die nicht zufällig nicht auf einem Barhocker, sondern an einem Tisch sitzt, als der Film sie zum ersten Mal zeigt – Madeleine ist so arbeitsfern, wie man es sich nur vorstellen kann. Doch Novak spielt auch Judy. Und die hat sich in der Hoffnung auf eine spätere Ehe mit ihrem reichen Liebhaber auf ein Täuschungsmanöver eingelassen: Madeleine spielen, um Scottie von sich und für die Zwecke ihres Liebhabers einzunehmen. Judy ist Verkäuferin, ein Working Girl. In der Barszene weiß man davon noch nichts. Man ahnt nicht, dass Madeleine von einer Verkäuferin nur gespielt wird. Von Judy erfährt man erst in der zweiten Hälfte des Films, wenn sie aus dem Schatten der von ihr verkörperten Madeleine hervortritt. Dann wird auch an einer Stelle darauf hingewiesen, wieviel Zeit und Arbeit in die Herstellung von ›Madeleine‹ eingegangen ist. Judy hat so gesehen einen zweiten Working Girl-Job. Doch weder ihre Arbeit als Schauspielerin von Madeleine noch ihre Arbeit als Verkäuferin haben eine Bedeutung für das Verständnis der Figur Judys. Während Scottie sich deutlich über seinen beruflichen Hintergrund als gescheiterter Polizist definiert, begreift man Judy aufgrund ihres Leiden, dass nicht sie das Bild ist, das Scottie liebt. Ob Judy wirklich, wie es heißt, in einem luxuriösen Kaufhaus wie Magnin arbeitet oder nicht doch eher woanders, fragt man sich dann nicht mehr.

621 Modelski argumentiert, dass der »male spectator is as much ›deconstructed‹ as constructed by the film […]« (ebd., 87). Damit unterschätzt sie die Schieflage, die das zweite Spiegelverhältnis bedeutet, jenes, das zwischen Zuschauenden und männlichem Protagonisten initiiert wird.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Anhang

## Abkürzungen

**AK** – Archiv der Akademie der Künste

**BA FA** – Bundesarchiv/Filmarchiv

**DFF** – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Textarchiv

**DK** – Deutsche Kinemathek, Schriftgutarchiv

**DK Bib** – Deutsche Kinemathek, Bibliothek

**DK FA** – Deutsche Kinemathek, Filmarchiv

**FWMSt** – Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

**KMF** – Kommunikationsmuseum Frankfurt a.M., Bibliothek

**KMF A** – Kommunikationsmuseum Frankfurt a.M., Archiv

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Abbildungen

Filmstills sind hier nicht aufgelistet, die entsprechenden Verweise finden sich in der Filmografie.

Abb. 1: [White Collar Girl – Life/Movie], »Kitty Foyle. LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«, in: LIFE, 9/24 (9.12.1940), 87-90, hier: 90.

Abb. 2: Martin Lewis, *Fifth Avenue Bridge*, 1928; courtesy of the Estate of Martin Lewis (The Old Print Shop/Robert Newman).

Abb. 3: Raphael Soyer, *Working Girls Going Home*, 1937; Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum Artifact Collection, MO 156.323; reproduced with permission of the Estate of Raphael Soyer.

Abb. 4: [Programmheft zu *Tausend Nackte Frauen*], Revue von James Klein, Berlin 1928; aus: Wolfgang Jansen, Glanzrevuen der Zwanziger Jahre, Berlin: Hentrich 1987, 49.

Abb. 5: Walker Evans, *Couple at Coney Island*, 1928; The Metropolitan Museum of Art, Ford Motor Company Collection; gelatin silver print, 20,4 x 14,8 cm; gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987 (1987.1100.110); © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

Abb. 6: [Filmplakat zu *Telephone Operator* (1937)], International Movie Data Base, www.imdb.com/title/tt0030839/mediaviewer/rm811979264 [12.4.2020].

Abb. 7: [Französisches Filmplakat zu *Hallo Hallo – Hier spricht Berlin* (1932)], Elisa Mutsaers, »The Singing Films of Tenor Joseph Schmidt«, Film Atelier Den Haag [2006], www.filmatelierdenhaag.nl/research/eigenonderzoek/thesingingfilmsoftenorjosephschmidt/39/2.contextualbackground.html [6.1.2016].

Abb. 8: [Französisches Magazin-Titelblatt], 1927; Helmut Gold/Annette Koch (Hg.), Das Fräulein vom Amt, München: Prestel 1993, 17.

Abb. 9: Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979; transparency in lightbox, 142.5 x 204.5 cm; courtesy of the artist.

Abb. 10: Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882; Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm; The Courtauld Institute, photo credit: The Courtauld Institute.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Abb. 11: [Diagram von Thierry de Duve zu *Picture for Women*]; Thierry De Duve, »The Mainstream and the Crooked Path«, in: ders./Arielle Pelenc/Boris Groys (Hg.), Jeff Wall, London: Phaidon 1996, 26-55, hier: 31.

Abb. 12: [Heinrich Zille in der Rabendiele (Berlin)], um 1910; Teuteberg, Hans-Jürgen, »Von der alten Schankwirtschaft zum feinen Restaurant«, in: Herbert May/Andrea Schilz (Hg.), Gasthäuser. Geschichte und Kultur, Petersberg: Imhof 2004, 27-54, hier: 47.

Abb. 13: Kurt W. Kabisch, [Frau auf Barhocker], o.J.; Paula von Reznicek, Auferstehung der Dame, Stuttgart: Dieck & Co 1928, 75.

Abb. 14: Jeanne Mammen, *Barhockerfiasko*, ca. 1926; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, https://de.pinterest.com/pin/457889487094177113/[12.2.2017].

Abb. 15: Isabel Bishop, *Two Women at a Counter*, 1945; 11,4 x 11,4 cm; Privatbesitz; photo courtesy of Treadway Gallery.

Abb. 16: Sheldon Dick, *Shenandoah, Pennsylvania. Some Men and a Woman at Filipek's Bar*, 1938; Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-DIG-fsa-8c28684, http//:loc.gov/pictures/item/2017790675 [12.10.2020].

Abb. 17: Isabel Bishop, *Snack Bar*, 1954; Öl auf Masonite®, 34,29 x 28,27 cm, Columbus Museum of Art, Ohio, Museum Purchase, Howald Fund, 1954.047; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).

Abb. 18: Isabel Bishop, Study for *Soda Fountain with Passersby*, 1960; Öl und Tempera auf Leinwand, 34,9 x 59,4 cm; Brooklyn Museum, Gift of Mr. and Mrs. Robert E. Blum, 1991.147.2; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).

Abb. 19: Isabel Bishop, *Soda Fountain with Passersby*, 1960; Öl und Tempera auf Leinwand, 56,52 x 81,92 cm; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, John Barton Payne Fund; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery); Foto: David Stove, © Virginia Museum of Fine Arts.

Abb. 20: Jeanne Mammen, *Munkepunkes Cocktail- und Bowlenbuch*, 1929; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020; Front- und Back-Cover zu: Alfred Richard Meyer, Des Herrn Munkepunke Cocktail- und Bowlenbuch, Berlin: Ernst Rowohlt 1929.

Abb. 21: Ralph Barton, *Helen Lowry Watching Puritanism Set the Flapper Free*, 1922; Heywood Broun et al., Nonsenseorship, New York/London: G.P. Putnam's Sons 1922, 69.

Abb. 22: Zina Saunders, [ohne Titel], 2010; courtesy of the artist.

Abb. 23: John »Jack« Moebes, [Lunchtheke von Woolworth, Greensboro, NC], 2.2.1960; Granger/Shutterstock.

Abb. 24: [Lunch Counter at Kress, Charleston, North Carolina], 1960; The Charleston Preservation Society.

Abb. 25: Berenice Abbott, *McSorley's Ale House, 15 East 7th Street, Manhattan*, 1937; The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs:

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Photographs, The New York Public Library, https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4fc9-a3d9-e040-e00a18064a99 [10.2.2021].

Abb. 26: Esther Bubley, *Rockefeller Center*, 1948; Front- und Back-Cover zu: Rona Jaffe, The Best of Everything [1958], New York: Penguin 2005.

Abb. 27: Walker Evans, *City Lunch Counter, New York*, 1929; Museum of Modern Art (MoMA); gelatin silver print, 10,7 x 16,1 cm; gift of the artist, acc. n.: 27.1994; © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art; © 2021, digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

Abb. 28: Bernard Safran, *Women at Lunch Counter*, 1962-1972; courtesy of Bernard Safran's Estate, www.safran-arts.com/index.html [12.9.2019].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Bibliografie

»A&T Students Launch ›Sit-Down‹ Demand For Service At Downtown Lunch Counter«, in: The Greensboro Record, 2.2.1960, B-1, in: English 101 for Scholar's Studio. Mass Incarceration and the New Jim Crow, https://english101ss.files.wordpress.com/2012/08/2feb1960-sit-ins.jpg [12.3.2021].

Adorno, Theodor W., Minima Moralia. Reflexionen zum beschädigten Leben [1951], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.

»Änderungsvorschläge von Herrn O.W. Fischer nach Ansicht des Films am 8.4.59«, Artur Brauner-Archiv im DFF – Fassbinder Center, www.filmportal.de/sites/default/files/B6A4BF5CB44943EE8362206D5DFF0221_F007199_ABA_085_PS_002.pdf [12.10.2015].

Alloway, Lawrence, »Isabel Bishop, the Grand Manner and the Working Girl«, in: Art in America 9/10 (1975), 61-64.

»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 [12.3.2017].

Alter, Peter, »South Side Sit-In«, Chicago History Museum, 5.1.2010, http://web.archive.org/web/20140809213235/http://blog.chicagohistory.org/index.php/2010/01/south-side-sit-in/[12.9.2020].

Altman, Rick, »The Evolution of Sound Technology«, in: Elisabeth Weis/John Belton (Hg.), Film Sound. Theory and Practice, New York: Columbia University Press 1985, 44-53.

Alves Rodrigues, Helena/Gary M. Segura, »A Place at the Lunch Counter. Latinos, African-Americans, and the Dynamics of American Race Politics«, in: Rodolpho Espino/David L. Leal/Kenneth J. Meier (Hg.), Latino Politics. Identity, Mobilization and Represenstation, Charlottesville/London: University of Virginia Press 2007, 142-159.

Andriopolus, Stefan, »Okkulte und technische Television«, in: ders./Bernard J. Dotzler (Hg.), 1929. Beiträge Archäologie der Medien, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, 31-53.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

von Ankum, Katharina (Hg.), Frauen in der Großstadt. Herausforderungen der Moderne?, Dortmund: Ebersbach 1999.

von Ankum, Katharina, »›Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien‹. Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*«, in: dies., Frauen in der Großstadt (1999), 159-191.

Armstrong, Carol, »Counter, Mirror, Maid. Some Infra-thin Notes on *A Bar at the Folies-Bergère*«, in: Collins, (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar* (1996), 25-46.

Arndt, Kuno, König Gast. Hinweise und Ratschläge für die Mitarbeiter im Hotel- und Gaststättengewerbe, Stuttgart: Mattheas 1961.

Associated Press, »Gals Break Tradition at Chicago Bar«, Lawrence Daily Journal-World [Lawrence, Kansas], 21.11.1969, 7, https://news.google.com/newspapers?nid=2199&dat=19691121&id=TyxUAAAAIBAJ&sjid=Jz0-NAAAAIBAJ&pg=4644,2658312&hl=en [10.5.2020].

»Atlantic City Prohibits Bar Drinking for Women«, in: New York Times, 8.6.1934, 1.

Aumont, Jacques, »Griffith – The Frame, the Figure« [1980], in: Elsaesser (Hg.), Early Cinema (1990), 348-359.

Aurich, Rolf, »Film als Durchhalteration. *Kolberg* von Veit Harlan«, in: Hans-Michael Bock/Michael Töteberg (Hg.), Das Ufa-Buch, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1992, 462-464.

Baedecker, Karl, Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende, Leipzig: Baedecker 1914 [18. Aufl.], https://archive.org/details/berlinundumgebu00karl [27.10.2020].

Baedecker, Karl, Berlin and its Environment. Handbook for Travellers, Leipzig: Baedecker 1908 [3. Aufl.], https://archive.org/details/berlinundumgebu00karl [27.10.2015].

»Ballade vom einfachen Leben«, Berliner Illustrierte Zeitung, 51 (1944), 610-611 [DK].

Baldwin, Faith, Skyscaper [1931], New York: Feminist Press at CUNY 2003.

Barr, Charles, Vertigo, London: Plagrave MacMillan/British Film Institute 2012.

Baum, Vicki, Menschen im Hotel [1929], Berlin/Frankfurt a.M.: Ullstein 1991.

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

Baum, Vicki, Der große Ausverkauf, Amsterdam: Querido 1937.

Belach, Helga (Hg.), Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945. München: Hanser 1979.

Bellour, Raymond, »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.

Benjamin, Walter, »Die Wiederkehr des Flaneurs« [1929], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. III/8 (Kritiken und Rezensionen), hg.v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 194-199.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Berger, Martin A., Seeing through Race. A Reinterpretation of Civil Rights Photography, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2011.

»Berlin, die Sinfonie einer Großstadt« [Eintrag], filmarchives online, www.film-archives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=1ea6465fbe0415f91ccc703e-6a5eded7&content_tab=deu [20.2.2017].

Bernzen, Rolf, Das Telephon von Philip Reis. Eine Apparategeschichte, Marburg: R. Bernzen 1999.

Beut, Kirsten, »Die wilde Zeit der schönen Beine. Die inszenierte Frau als Körper-Masse«, in: Sykora (Hg.), Die Neue Frau (1993), 95-106.

Biebl, Sabine/Verena Mund/Heide Volkening (Hg.), Working Girls. Zur Ökonomie von Liebe und Arbeit, Berlin: Kadmos 2007.

Biebl, Sabine, »Images of society. Identifying the ›working girl‹ as coding the public sphere«, in: TRANS: Revue de littérature générale et comparée 6 (2008), https://doi.org/10.4000/trans.294 [12.6.2017].

Binotto, Johnannes, »Hors-champ. Vom psychoanalytischen Feld am Rand des Film«, in: RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse, 23/Nr. 72/73 (2009), 77-96.

Böhnke, Alexander/Rembert Hüser/Georg Stanitzek (Hg.), Das Buch zum Vorspann. »The Title Is a Shot«, Berlin: Vorwerk 8 2006.

Boime, Albert, »Manet's *Un Bar at the Folies-Bergère* as an Allegory of Nostaligia«, in: Collins. (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar* (1996), 47-70.

»Book Notes«, in: New York Times, 18.8.1939, 17.

»Books–Authors«, in: New York Times, 1.12.1939, 20.

Bovenschen, Silvia, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

Bowser, Eileen, The Transformation of Cinema, 1907-1915, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990.

Bradley, Patricia, Mass Media and the Shaping of American Feminism 1963-1975, Jackson: University Press of Mississippi 2003.

Brändle, Fabian/Thomas Welskopp, »›Es scheint das Schicksal aller Republicken zu sein, dass Schreier und Kneipier das Regiment führen.‹ ›Gemüthlichkeit‹ versus ›Business‹ im Schweizer Wirtshaus und im amerikanischen Saloon 1850-1920«, in: Historische Zeitschrift, 297 (2013), 689-726.

Bratu Hansen, Miriam, »Ethnografisches Märchen oder moralische Allegorie. Zum Verhältnis von *Lonesome* and *The Crowd*«, in: Büttner (Hg.), Paul Fejos (2004), 50-61.

Braune, Rudolf, Das Mädchen an der Orga Privat. Ein kleiner Roman aus Berlin [1930], Frankfurt a.M.: glotzi 2002.Braune, Rudolf, »Was sie lesen. Drei Stenotypistinnen« [1929], in: Anton Kaes (Hg.), Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literartur 1918-1933, Stuttgart: Metzler 1983, 352-354.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Brewster, Ben, »Deep Staging in French Films 1900-1914«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), Early Cinema (1990), 45-55.

Brock, H.I., »The Bar that Was and Cannot Return«, in: New York Times, 11.6.1933, 12.

Brodt, Max, Schloss Nornepygge. Der Roman des Indifferenten, Leipzig/Wien: Kurt Wolff 1918.

Broun, Heywood, »Introduction«, in: Hirschfeld/Kahn, Manhattan Oases (1932), o.P.

Broun, Heywood et al., Nonsenseorship, New York/London: G.P. Putnam's Sons 1922.

Brück, Christa Anita, Schicksale hinter Schreibmaschinen, Berlin: Sieben-Stäbe 1930.

»Business Women. Has Men's Sense of Respect for Them Been Dullied?« [Leserbrief], in: New York Times, 2.12.1909, 8.

Büttner, Elisabeth (Hg.), Paul Fejos. Die Welt macht Film, Wien: Filmarchiv Austria 2004.

Calloway, Ernest, »Requiem for a Free, Compassionate Spirit« [Nachruf auf Bernice Fisher], in: Missouri Teamster, 13.5.1966.

Campany, David, Jeff Wall. *Picture for Women*, London: Afterall 2011.

Campany, David, »›A Theoretical Diagram in an Empty Classroom‹. Jeff Wall's *Picture for Women*«, Oxford Art Journal, 30/1 (2007), 7-25.

Casson, Herbert, The History of the Telephone, Chicago: McClurgh 1922, https://archive.org/details/historyoftelepho00cassrich [12.1.2015].

Cavan, Sherri, Liquor License. An Ethnography of Bar Behavior, Chicago: Aldine 1966.

Charnow, Elaine S., »The Performative Visual Anthropology Films of Zora Neale Hurston«, in: Film Criticism, 23/1 (1998), 38-47.

de Certeau, Michel, Kunst des Handelns, Berlin: Merve, 1988.

Chion, Michel, Film, a Sound Art, New York: Columbia University Press 2009.

Chion, Michel, The Voice in the Cinema, New York: Columbia University Press 1999.

Chion, Michel, Audio Vision. Sound on Screen, New York: Columbia University Press 1994.

Cinefest. Festival des Deutschen Film-Erbes 2005, www.cinefest.de/d/Archiv/2005/pro_filme.php [12.5.2017].

Cole, Thomas R., No Color Is My Kind. The Life of Eldrewey Stearns and the Integration of Houston, Austin: University of Texas Press 1997.

Collins, Bradford R. (Hg.), 12 Views of Manet's *Bar*, Princeton: Princeton University Press 1996.

Conley, Tom, Cartographic Cinema, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - Tr 2.0

Cosby, Eric, »Ordinary Pictures«, in: Ordinary Pictures [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Minneapolis: Walker Art Center 2016, 7-18.

Crowell, Paul, »Gay Midnight Crowd Rides First Trains in the New Subway«, in: New York Times, 10.9.1933, 1.

Das Fräulein vom Kleiderlager. Reklame Ratschläge des UFA-Leih [1929], hg.v. Ufa-Werbedienst, Berlin o.J. [DFF].

»Das Mädel mit der Protektion«, in: Kinematograph, 983/84 (1925), 26 [DFF].

Davis, Ben, The Traditional English Pub. A Way of Drinking, London: Architectural Press 1982.

Deegan, May Jo, »The Chicago School of Ethnography«, in: Paul Atkinson et al. (Hg.), Handbook of Ethnography, London: Sage 2007, 11-25.

»Der Film vom Film« [Bericht zu den Dreharbeiten von *Es leuchten die Sterne*], in: Berliner Lokal-Anzeiger, [Januar 1938] [DFF].

Deutsch, Sarah, Women and the City. Gender, Space and Power in Boston 1870-1940, Oxford: Oxford University Press 2000.

Dezes, Matthias, »Die Sprache der PR. Verständliche Kommunikation als Gradmesser für Erfolg«, in: Christian Moss (Hg.), Die Sprache der Wirtschaft, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, 45-74.

Doane, Mary Ann, »The Location of the Image«, in: Stan Douglas/Christopher Eamon (Hg.), Art of Projection, Ostfildern: Hatje Cantz 2009, 151-166.

Doane, Mary Ann, »Film und Masquerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers«, in: Frauen und Film, 38 (Mai 1985), 4-19.

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

Donovan, Frances R., The Saleslady, Chicago: University of Chicago Press 1929.

Donovan, Frances R., The Woman Who Waits, Boston: Gorham Press 1920.

Dreyfuss, Carl, Beruf und Ideologie der Angestellten, München/Leipzig: Duncker & Humblot 1933.

Drißen, Alfred, Die Deutsche Bergmannssprache, Bochum: Schürmann & Klagges 1939 [2. überarb. u. erw. Aufl.].

Dröge, Franz/Thomas Krämer-Badoni, Die Kneipe. Zur Soziologie einer Kulturform, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag 1989.

Duis, Perry R., The Saloon. Public Drinking in Chicago and Boston, 1880-1920, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1983.

DuPuis, Melanie, Nature's Perfect Food. How Milk Became America's drink, New York/London: New York University Press 2002.

de Duve, Thierry, »Intentionality and Art Historical Methodology. A Case Study«, in: nonsite.org, 6 (1.7.2012), http://nonsite.org/article/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study [12.9.2016].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

de Duve, Thierry, »The Mainstream and the Crooked Path«, in: ders./Arielle Pelenc/Boris Groys (Hg.), Jeff Wall, London: Phaidon 1996, 26-55.

»Eine deutsche Filmsensation. *Unter den Brücken*«, in: Die Tat (Zürich), 11/274 (6.10.1946), 4, [AK, Käutner 2404].

»Eine *Großstadtmelodie* – von unten gesehen. Zehn Mark, die von der Brücke fielen. Helmut Käutner dreht für die Ufa *Unter den Brücken*…«, in: Film-Kurier, 23.5.1944, 230 [DK].

Elsaesser, Thomas/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, Dresden: Junius 2007.

Elsaesser, Thomas (Hg.), Early Cinema. Space – Frame – Narrative, London: British Film Institute 1990.ddddd

Engell, Lorenz, »Stehende Gewässer. Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners *Unter den Brücken*«, in: Waltraud Wende/Lars Koch (Hg.), Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse. Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm, Bielefeld: transcript 2010, 71-90.

Erklärendes Wörterbuch der im Bergbau, in der Hüttenkunde und in Salinenwerken vorkommenden technischen Kunstausdrücke und Fremdwörter, Burgsteinfurt: Falkenberg 1869.

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

Felsch, Philip, Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990, München: C.H. Beck: 2015.

Fick, Carl M., »Women Drinking disapproved« [Leserbrief], in: New York Times, 25.5.1941, E9.

Fisher, Lucy, »City of Women. Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space«, in: Cinema Journal 49/4 (Sommer 2010), 111-130.

Fohrmann, Melanie, »Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg.« Ernst Johannsens Hörspiel *Brigadevermittlung*, Bielefeld: Aisthesis 2005.

Foucault, Michel, Die Malerei von Manet, Berlin: Merve 1999.

»Fräulein Kitty«, Filmpost, 2/50, o.J., o.P. [DFF].

»Fräulein Kitty (Kitty Foyle)«, Film-Bühne, 2/33, o.J., o.P. [DFF].

Frahm, Laura, Jenseits des Raums. Zur filmischen Typologie des Urbanen, Bielefeld: transcript 2010.

Frick, Johannes, Reisen, Flussreisen im Film – am Beispiel von Jean Vigos *L'Atalante* und Helmut Käutners *Unter den Brücken* [Manuskript Mag.arb.], Berlin 1993 [DK Bib].

Friedan, Betty, The Feminine Mystique [1963], New York: Norton & Company 2001.

Friedan, Betty, Life so Far, New York: Simon & Schuster 2000.

Frosh, Paul, »Inside the Image Factory. Stock Photography and Cultural Production«, in: Media, Culture & Society, 5 (2001), 625-646.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ganeva, Mila: Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933. Rochester, NY: Camden House 2008.

Gardies, André, »Am Anfang war der Vorspann«, in: Böhnke/Hüser/Stanitzek (Hg.), Das Buch zum Vorspann (2006), 21-33.

Garncarz, Joseph, »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.

Geimer, Peter, Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg: Junius 2009.

Geisler, Günther, »*Unter den Brücken* – ein Gipfel«, Sozialdemokrat, 25.3.1951 [DK].

Giese, Fritz, Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl, München: Delphin 1925.

Giese, Fritz, Berufspsychologische Beobachtungen im Reichstelegraphendienst (Telephonie und Siemensbetrieb), Leipzig: Barth 1923.

Gitelman, Lisa/Geoffrey B. Pingree: New Media, 1740-1915, Cambridge, MA/London: MIT Press 2003.

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

Gloth, Gudrun, Ich dachte das sei mein Ende… Gespräche mit Zeitzeugen über ihre Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg, München: Herbig 2015.

Godard, Jean-Luc, »*Vivre sa vie* scenario« [1962], in: The Criterion Collection (Hg.), Vivre sa vie [Booklet] (2010).

Godard, Jean-Luc, Werbetext zu *Vivre sa vie* [1962], in: The Criterion Collection (Hg.), Vivre sa vie [Booklet] (2010).

Godard, Jean-Luc, Einführung in die wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt a.M.: Fischer 1984.

Godt, Brigitta, »Die Entwicklung der Handvermittlung«, in: Gold/Koch (Hg.), Das Fräulein vom Amt (1993), 68-85.

Goffman Erving, Das Individuum im öffentlichen Austausch [1971], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.

Goffman, Erving, Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings, New York: The Free Press 1963.

Gold, Helmut/Annette Koch (Hg.), Das Fräulein vom Amt, München: Prestel 1993.

Gold, Helmut, »›Fräulein vom Amt‹ – Eine Einfürung zum Thema«, in: ders./Koch (Hg.), Das Fräulein vom Amt (1993), 10-16.

Grafe, Frieda, Filmtips. München: KinoKontexte 1993.

Grafe, Frieda, »Nachwort«, in: Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie*. Die Geschichte der Nana S. [Drehbuch], Hamburg: von Schröder 1964, 81-85.

Grant, Catherine, »Dissolves of Passion. Material Thinking through editing in Videographic Compilation«, in: Christian Keathley/Jason Mittell (Hg.), The

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Videographic Essay. Criticism in Sound and Image, Montreal: Caboose 2016, 37-53.

Graudenz, Karlheinz, Das Buch der Etikette [1956], Marbach: Perlen-Verlag, 1961 [5. Aufl.].

Green, Venus, Race on the Line. Gender, Labor and Technology in the Bell System, 1880-1980, Durham/London: Duke University Press 2001.

Greene, Carla, I want to be a Telephone Operator, o.O.: Childrens Press 1958.

Gregor, Ulrich/Enno Patalas (Hg.), Geschichte des Films 2, 1940-1960, Hamburg: Rowohlt 1976.

Gühloff, Gerda H., »Weisse Segel in samtdunkler Nacht. Helmut Käutner dreht den Ufa-Film *Unter den Brücken*«, Deutscher Kulturdienst Film, 25.7.1944 [Manuskript] [DK].

Gunning, Tom, »Systemizing the Electric Message. Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator*«, in: Charles Keil/Shelley Stamp (Hg.), American Cinema's Transitional Era, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2004, 15-50.

Gunning, Tom, D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1991.

Gunning, Tom »Heard over the Phone. *The Lonely Villa* and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology«, in: Screen, 32/2 (1991), 184-96.

Gurbium, Jaber F., »Urban Ethnograhy of the 1920s Working Girl«, in: Gender, Work and Organization, 14/3 (Mai 2007), 232-258.

Haase, Ricarda, »Am ›heißen Draht‹. Einsichten in die Arbeitswelt des ›Fräuleins vom Amt'«, in: Post- und Telekommunikationsgeschichte, 1 (1996), 9-15 [KMF].

Hagener, Malte, »Unter den Dächern der Tobis. Nationale Märkte und europäische Strategien«, in: Jan Distelmeier (Hg.), Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg: Die Geschichte der Tobis vom Techni-Syndikat zum Staatskonzern, München: edition text+kritik 2003, 51-64.

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

Hake, Sabine, Topographies of Class. Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin, Ann Arbor: University of Michigan Press 2008.

Hake, Sabine, Popular Cinema of the Third Reich, Austin: University of Texas Press 2003.

Hall, Mordaunt, »The Hotel Parade«, in: New York Times, 17.4.1932, X4.

Hall, Mordaunt, »Greta Garbo and Lionel Barrymore in a Pictorial Version of Vicki Baum's Stage Work«, in: New York Times, 13.4.1932, 23.

»Hallo Hallo! Hier spricht Berlin!«, in: filmportal.de, www.filmportal.de/film/hallo-hallo-hier-spricht-berlin_e0a578b7ea1c45a4bbf2f41599dd6ba4 [12.5.2015].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Headquarters/Office of Military Government for the Land Greater Hesse/Information Control Branch/Film Section Publicity Department (Hg.), »Kitty Foyle« (Fräulein Kitty) [Typoskript], (Frankfurt a.M., August 1946) [DFF].

Heisel, Andrew, »The Rise and Fall of an All-American Catchphrase. ›Free, White, and 21'«, in: Jezebel, 10.9.2015, http://pictorial.jezebel.com/the-rise-and-fall-of-an-all-american-catchphrase-free-1729621311 [12.4.2017].

Hesse, Monica, »›I feel like this is the last shot‹. A Kentucky family greets the Trump era«, Washington Post, 24.1.2017, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/i-feel-like-this-is-the-last-shot-a-kentucky-family-greets-the-trump-era/2017/01/24/fc21e342-e0c5-11e6-a453-19ec4b3d09ba_story.html [23.2.2017].

Hessel, Franz, »Stadtsommer« [1931], in: ders., Ein Garten voll Weltgeschichte. Berliner und Pariser Skizzen, München: Beck 1994, 39.

Hessel, Franz, »Tiergarten« [1929], in: ders., Ein Flaneur in Berlin, Berlin: Das Arsenal 1984, 160-166.

»Hier spricht Berlin (Here speaks Berlin)«, in: Variety, 12.4.1932, 15, in: archive.org, https://archive.org/stream/variety106-1932-04#page/n77/mode/2up, [12.3.2017].

Hirschfeld, Al/Gordon Kahn, Manhattan Oases. New York's 1932 Speak-Easies, New York: E.P. Dutton 1932.

Hirschauer, Stefan, »Arbeit, Liebe und Geschlechterdifferenz. Über die wechselseitige Konstitution von Tätigkeiten und Mitgliedschaften«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 23-41.

Hogan, Wesley C., Many Minds, One Heart. SCNN's Dream for a New America, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2007.

Hoke, Travis, »The Corner Saloon«, American Mercury, März 1931, 311-322, www.unz.org/Pub/AmMercury-1931mar-00311?View=PDF [6.6.2016].

Holl, Ute, Kino, Trance & Kybernetik, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

Hüser, Rembert, »Ansichtskarte Girl«, Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 225-248.

Illustrierter Film-Kurier, 11/1237 (1929), o.P., [DK, Akte 39589 (Lonesome, US 1928)].

»Is New York Really an Insolent City?«, in: New York Times, 27.2.1910, 2.

Israel, Betsy, Bachelor Girl. 100 Years of Breaking Rules – a Social History of Living Single, New York: Harper Perennial 2003.

Jacobsen, Wolfgang/Hans Helmut Prinzler (Hg.), Käutner, Berlin: Wissenschaftsverlag Spiess 1992

Jaffe, Rona, The Best of Everything [1958], London/New York: Penguin 2005.

Jansen, Wolfgang, Glanzrevuen der Zwanziger Jahre, Berlin: Hentrich 1987.

»Jersey Threatens to Ban Women's Drinking at Bars«, in: New York Times, 1.1.1943, 25.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Johnson, Barbara, »Women and Allegory«, in: dies., The Wake of Deconstruction, Oxford/Cambridge, MA: Blackwell 1994, 52-75.

Josetti Film Album, Nr. 1, o.O., o.J., o.P. [vermutlich 1932].

Kaléko, Mascha: Das lyrische Stenogrammheft [1933], Rowohlt: Hamburg 1956.

Käutner, Helmut, Brief an Hans Leip, 24.10.1950 [AK, Käutner 1094].

Käutner, Helmut, Brief an Claus Bahnson, Elite Film, Kopenhagen, 8.10.1949 [AK, Käutner 461].

Keil, Charlie, »The Girl and Her Trust«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), The Griffith Project, Bd. 6, London: British Film Institute 2002, 18-21.

Keun, Irmgard, Das Kunstseidene Mädchen [1932], Düsseldorf: Claasen 1979.

Killen, Andreas, Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2006.

Kimbrough, Mary/Margaret W. Dagen, Victory without Violence. The First Ten Years of the St. Louis Committee of Racial Equality (CORE), 1947-1957, Columbia, MO/London: University of Missouri Press 2000.

King, Lynda J., Bestsellers by Design. Vicki Baum and the House of Ullstein, Detroit: Wayne State University Press 1988.

Kirby, Lynne, Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema, Devon: University of Exeter Press 1997.

Kirsten, Guido, »Zur Rückenfigur im Spielfilm«, in: montage AV (20.2.2011), 103-124.

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

»Kitty Foyle. LIFE's Pictures of the U. S. White Collar Girl Reappear in RKO Movie«, LIFE, 9/24 (9.12.1940), 87-90.

»Klan Tries to Halt Negroes‹ Protest«, in: New York Times, 6.2.1960, 20.

Kleber, Anke, »Die Frau als Flaneur«, in: von Ankum (Hg.), Frauen in der Großstadt (1999), 59-88.

Kling, Gudrun, »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].

Kloeffel, Don V. (Hg.), Motion-Picture Projection and Theatre Presentation Manual, New York: Society of Motion Picture and Television Engineers 1969.

Kluge, Friedrich, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin/New York: DeGruyter 1989.

Koschnitzki, Rüdiger, »Filmografie«, in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Käutner (1992), 274-311.

Koschnitzki, Rüdiger, Filmographie Helmut Käutner, hg.v. Deutsches Institut für Filmkunde, Wiesbaden 1978 [DK Bib].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Kracauer, Siegfried, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino] [1927], in: ders., Werke, Bd. 6.1 (Kleine Schriften zum Film. 1921-1927), hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 308-322.

Kracauer, Siegfried, Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films [1947], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

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

Kracauer, Siegfried, »Die Brücke« [1932], in: ders., Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932-1965), hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 92-93.

Kracauer, Siegfried, »Mädchen im Beruf« [1932], in: ders., Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932-1965), hg.v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 60-66.

Kracauer, Siegfried, Stehbars im Süden, in: ders., Schriften, Bd. 5.1 (Aufsätze 1915-1926), hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt: Suhrkamp 1990, 381-383.

Kracauer, Siegfried, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland [1929], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

Kreimeier, Klaus, Die Ufa-Story. Die Geschichte eines Film-Konzerns, München/Wien: Hansa 1992.

Kümmel-Schnur, Albert, »Äther als Thema der Medienwissenschaft?« [Einleitung], in: ders./Jens Schröter (Hg.), Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld: transcript 2008, 7-28.

Laermann, Klaus, »Kommunikation an der Theke. Über einige Kommunikationsformen in Kneipen und Bars«, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20 (1978)b, 420-430.

Laermann, Klaus, »Kneipengerede. Zu einigen Verkehrsformen der Berliner ›linken‹ Subkultur«, in: Kursbuch, 37 (1974), 168-180.

Lethen, Helmut, »Schreibkräfte im Männerhorizont«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 42-54.

Leiser, Erwin, »Deutschland, erwache!« Propaganda im Film des Dritten Reiches, Hamburg: Rowohlt 1978.

Lerman, Lisa G./Annette K. Sanderson, »Comment, Discrimination in Access to Public Places. A Survey of State and Federal Public Accommodations Laws«, New York University Review of Law & Social Change, 7 (1978), 215-311, http://scholarship.law.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1628&context=scholar [12.9.2016].

Lerner, Michael A., Dry Manhattan. Prohibition in New York City, Cambridge, MA/London: Harvard University Press 2007.

Lewin, Kurt, »Kriegslandschaft« [1917], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 129-140.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Lewis, Sinclair, The Job. An American Novel [1917], Lincoln/London: University of Nebraska Press 1994.

Lowry, Helen Bullitt, »The Uninhibited Flapper«, in: Heywood Broun et al., Nonsenseorship, New York/London: G.P. Putnam's Sons 1922, 69-82.

Lowry, Helen Bullitt, »To Smoke or Not to Smoke«, in: New York Times, 26.6.1921, 79.

Lowry, Helen Bullitt, »Good There is in the Flapper Tribe«, in: New York Times, 27.2.1921, 8.

Lowry, Helen Bullitt, »Mrs. Grundy and Miss 1921«, in: New York Times, 23.1.1921, 4.

Lowry, Helen Bullitt, »Every-Day Facts of Prohibition Enforcements in New York«, in: New York Times, 29.2.1920, 3.

Luft, Edmund, »Kunst ist Schmuggelware. Gespräch mit Helmut Käutner«, in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Käutner (1992), 120-171.

Mabbs, R.I., »Nation-wide Operator Toll Dialing – the Coming Way«, Bell Telephone Magazine, 26/4, 1947, 180-190, https://archive.org/details/belltelephonemag26amerrich [12.2.2017].

MacCannell, Dean, The Tourist. A New Theory of the Leisure Class, Schocken Books: New York 1989.

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

Matala de Mazza, Ethel, »Der Rhythmus der Arbeit. Fritz Gieses Amerika«, in: Friedrich Balke/Bernhardt Siegert/Joseph Vogel (Hg.), Takt und Frequenz, München: Archiv für Mediengeschichte 2011, 85-97.

Matschoß, Conrad, Werner Siemens. Ein kurzgefaßtes Lebensbild nebst einer Auswahl seiner Briefe, Bd. 2, Berlin: Springer 1906.

Mayne, Judith, Directed by Dorothy Arzner, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1994.

McCarthy, Anna, »TV, Class and Social Control«, in: dies., Ambient Television. Visual Culture and Public Television, Durham/London: Duke Universtity Press 2001.

McClintic, Miranda (Hg.), Directions 1981 [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press 1981.

McManus, John T.C., »Is Woman's Place at the Bars?«, in: New York Times, 3.1.1937, 8.

Mehlinger, Claudia/René Ruppert (Hg.), Helmut Käutner, München: edition text+kritik 2008.

»Menschen am Sonntag«, in: Lichtbild-Bühne, 31 (5.2.1930), www.filmportal.de/node/51987/material/701375 [4.12.2016]).

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Merkert, Jörn (Hg.), Jeanne Mammen 1890-1976. Mongraphie und Werkverzeichnis, Köln: Wienand 1997.

Meyer, Alfred Richard, Des Herrn Munkepunke Cocktail- und Bowlenbuch, Berlin: Ernst Rowohlt 1929.

Miller, Sarah M., Documentary in Dispute. The Original Manuscript of *Changing New York* by Berenice Abbott and Eizabeth McCausland, Cambridge, MA/London: MIT Press 2020.

Milles, Dietrich, »Nervenbelastung oder nervöse Veranlagung – das medizinische Urteil über Telefonunfälle und Telefonistinnenkrankheiten«, in: Gold/Koch (Hg.), Fräulein vom Amt (1993), 94-108.

Milne, Tom (Hg.), Godard on Godard, New York: Da Capo 1986.

Mitchell, Joseph, »The Old House at Home«, The New Yorker, 13.4.1940, https://www.newyorker.com/magazine/1940/04/13/the-old-house-at-home [16.5.2016].

Modelski, Tania, The Woman Who Knew too Much: Hitchcock and Feminist Theory, New York/London: Methuen 1988.

Möbius, Hanno/Guntram Vogt, Drehort Stadt. Das Thema ›Großstadt‹ im deutschen Film, Marburg: Hitzeroh 1990.

Möhring, Maren, »Working Girl Not Working«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 249-274.

Molina, David Miguel, »›Our Boys, Our Bonds, Our Brothers‹. Pauli Murray and the Washington, D.C. Sit-Ins, 1943-1944«, in: Sean Patrick O'Rourke/Lesli K. Pace, Like a Wildfire. The Rhetoric of the Civil Rights Sit-Ins, Columbia, SC: University of South Carolina Press 2020, 949-1486 (kindle).

Moltke, Johannes von, »Nazi Cinema Revisted«, in: Film Quarterly, 61/1 (Herbst 2007), 68-72.

Morang, Joe, »Woman Again Invade ›For Men Only‹ Bar«, Chicago Tribune, 19.12.1970, 1.

Morley, Christopher, Kitty Foyle, New York: Grosset & Dunlap 1939.

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

Mulvey, Laura, Visual and other Pleasures, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1989.

Mulvey, Laura, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: dies., Visual and other Pleasures (1989), 14-26.

Mulvey, Laura, »Afterthoughts on ›Visual Pleasure and Narrative Cinema'«, in: dies., Visual and other Pleasures (1989), 29-38.

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

Mund, Verena, »An der Theke. Inszenierungen von Working Girls«, in: Biebl/dies./Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 101-125.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Mund, Verena, »Arbeitstitel«, in: Böhnke/Hüser/Stanitzek (Hg.), Das Buch zum Vorspann (2006), 42-54.

Murray, Pauli/Mary O. Eastwood, »Jane Crow and the Law. Sex Discrimination and Title VII« [1965], in: Miriam Schneir (Hg.), Feminism in Our Time. The Essential Writings, World War II to Present, New York: Vintage Books/Random House 1994, 76-86.

Murray, Pauli, Song in a Weary Throat. Memoir of an American Pilgrimage [1987], New York: Liveright 2018.

National Conference of State Legislatures, State Public Accomodation Laws, 13.7.2016, www.ncsl.org/research/civil-and-criminal-justice/state-public-accommodation-laws.aspx [12.9.2016].

Nau, Peter, »Paul Fejos. Filmregisseur, Abenteurer, Anthropologe«, Filmkritik, 272 (1979), 335-365.

»Negroes in South in Store Sitdown«, in: New York Times, 3.2.1960, 22.

»Negroe Protests Lead to Store Closings«, in: New York Times, 7.2.1960, 35.

Neufert, Ernst, Bauentwurfslehre. Grundlagen, Normen u. Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen. Massef. Gebäude, Räume, Einrichtungen u. Geräte mit d. Menschen als Mass u. Ziel. Handbuchf.d. Baufachmann, Bauherrn, Lehrenden u. Lernenden, Berlin/Frankfurt a.M.: Ullstein 1962 [23. Aufl.].

»Newly Restored Film from ABC13 Shows Segregation Protests at Houston Lunch Counters«, ABC13 Eyes Witness News, 18.1.2012, http://abc13.com/news/historic-film-shows-lunch-counter-protests-in-1960-houston/1154984/[12.9.2016].

New York City Landmarks Preservation Commission (Hg.), Plaza Hotel Interior. Designation Report, 12.7.2005,
http://s-media.nyc.gov/agencies/lpc/lp/2174.pdf [12.1.2020].

Nienhaus, Ursula D., »Das ›Fräulein vom Amt‹ im internationalen Vergleich«, in: Gold/Koch (Hg.), Das Fräulein vom Amt (1993), 37-55.

Nienhaus, Ursula D., »Unter dem Reichsadler. Postbeamtinnen und ihre Organisation, 1908-1933,« 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte, 3 (1990), 56-79.

O'Connor, Richard, Heywood Broun. A Biography, New York: G.P. Putnam's Son 1975.

Okrent, Daniel, Last Call. The Rise and Fall of Prohibition, New York: Simon & Schuster 2010.

Otto, Peterhans, »Die Kleine aus der Konfektion«, in: Der Film, 8.3.1925, 41 [DFF].

Paimanns Filmlisten, 12/602 (21.10.1927) [Wien] [DFF].

Paramount Pictures (Hg.), Working Girls. Press Sheet and Ad Sales Catalogue, o.O., o.J.

Park, Robert E., »Introduction«, in: Frances R. Donovan, The Saleslady, Chicago: University of Chicago Press 1929, vii-ix.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Parker, Adam, »The sit-in that changed Charleston«, The Post and Courier, 3.8.2013 [geändert 24.4.2019], https://www.postandcourier.com/archives/the-sit-in-that-changed-charleston/article_6a817d6e-e67b-53d8-8ec0-7fb0345b51cf.html [18.3.2021].

Parks, Kathleen A., »An Event-Based Analysis of Aggression Women Experience in Bars«, in: Psychology of Addictive Behavior, 14/2 (2000), 102-110.

Parks, Kathleen A./Brenda A. Miller, »Bar Victimization of Women«, in: Psychology of Women Quarterly, 21 (1997), 509-525.

Pfaff, Eugene E., »Interview mit Jack Moebes«, in: Greensboro Voices/Greensboro Public Library Oral History Project, 18.4.1979, http://libcdm1.uncg.edu/cdm/singleitem/collection/CivilRights/id/871/rec/1 [12.9.2016].

Pflaum, Hans-Günther, »Große und kleine Freiheiten«, in: Mehlinger/Ruppert (Hg.), Helmut Käutner (2008), 5-23.

Pocock, John A.G., »Virtues, rights, and manners: A model for historians of political thought«, in: ders., Virtue, Commerce, and History, Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press 1985, 37-50.

Pollock, Griselda, »Modernity and spaces of feminity«, in: dies., Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art, London/NewYork: Routledge 1988, 50-90.

Powers, M., »Silent Transformation in the Bayou City. The Desegregation Process of Houston's Public Facilities«, Houston Civil Rights Movement, 9.4.2012, http://houstoncivilrightsmovement.blogspot.com/2012/04/silent-transformation-in-bayou-city.html [12.9.2016].

Powers, Madeleine, Faces along the Bar. Lore and Order in the Workingman's Saloon 1870-1920. Chicago/London: University of Chicago Press 1998.

Presse-Heft zu *Ja, ja die Liebe!*, o.O., o.J. [1950], o.P. [DFF].

Prinzler, Hans Helmut (Hg.), Das Jahr 1945. Filme aus Fünfzehn Ländern, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 1990.

Prümm, Karl, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit«, in: ders./Silke Bierhoff/Matthias Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg: Schüren 2000, 15-50.

Puttnies, Hans Georg, »Käutner-Retrospektive. Die Wellen sprachen muschemusch«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7.7.1975 [AK, Käutner 2404].

Rabinowitz, Paula, Black & White & Noir. America's Pulp Modernism. New York: Columbia University Press 2002.

Raines, Howell, »The Counter Revolution«, in: New York Times, 1.2.2010, A19.

Raines, Howell, My Soul Is Rested. Movement Dayes in the Deep South Remembered, New York: Putnam's Son: 1977.

Rainey, Lawrence, »From the Fallen Woman to the Fallen Typist, 1908-1922«, in: English Literature in Transition, 1880-1920, 52/3 (2009), 273-297.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Rainey, Lawrence, »Office politics. *Skyscrapers* (1931) and *Skyscraper Souls* (1932)«, in: Critical Quarterly, 49/4 (2007), 71-87.

Reich, Shelden, Isabel Bishop, Tuscon: University of Arizona, Museum of Art 1974.

Reimer, Robert C., »Turning Inward. An analysis of Helmut Käutner's *Auf Wiedersehn, Franziska*; *Romanze in Moll*; *Unter den Brücken*«, in: ders. (Hg.), Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich, Rochester: Camden House 2000, 214-239.

von Reznicek, Paula, Auferstehung der Dame, Stuttgart: Dieck & Co 1928.

Richards, Cara E., »City Taverns«, in: Human Organization, 22/4 (1964), 260-268.

Rogers-Carpenter, Katherine, »Re-Envisioning 1930s Working Women: The Case of *Kitty Foyle*«, in: Women's Studies, 37 (2008), 707-73.

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

Rother, Rainer, »In acht Jahren sind wir soweit«, in: ders. (Hg.) UFA Magazin, 21, Berlin: Deutsches Historisches Museum 1992, 1-6.

Rothman, Stephanie, Email von Rothman an Verena Mund, 15.3.2002.

Ruoff, Jeffrey (Hg.), Virtual Voyages. Cinema and Travel, Durham/London: Duke University Press 2006.

Ruppert, René, »Von ›Helden‹, die nicht in die Zeit und nicht in die Gesellschaft passen. *Romanze in Moll* und *Unter den Brücken*«, in: Mehlinger/ders. (Hg.), Helmut Käutner, (2008), 24-33.

Rush [Alfred Rushford Greason], »Grand Hotel«, in: Variety, 19.4.1932, 14.

Sapir, Edward, »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.

Scheidtgen, Irina, »Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des ›Dritten Reichs'«, in: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.), Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ›Rasse‹ und Sexualität im ›Dritten Reich‹ und nach 1945, Bielefeld: transcript 2009, 259-284.

Scheidtgen, Irina, »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, München: Fink 2004, 321-342.

Schivelbusch, Wolfgang, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918, Berlin: Alexander Fest 2001.

Schivelbusch, Wolfgang, Das Paradies, der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genußmittel, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

Schlör, Joachim, Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930, München: Artemis & Winkler 1991.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Schlosser, Jim, »Interview with Jack Moebes«, in: Greensboro Voices/Greensboro Civil Rights Oral History Collection, 17.12.1997, http://libcdm1.uncg.edu/cdm/ref/collection/CivilRights/id/909 [12.6.2020].

Schlüpmann, Heide, »Die nebensächliche Frau«, in: dies., Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus 1998, 91-102.

Schlüpmann, Heide, »Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie«, in: Frauen und Film, 44/45 (Oktober 1988), 44-66.

Schlüpmann, Heide, »Kinosucht«, in: Frauen und Film, 33 (Oktober 1982), 45-50.

Schmitt, Eduard (Hg.), Das Handbuch der Architektur. 4. Teil, 4. Halbband, (Gebäude für Erholungs-, Beherbungs- und Vereinszwecke), Stuttgart: Arnold Bergsträsser 1904.

Schneider, Rebecca, Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, Abingdon/New York: Routledge 2011.

Schulte-Sasse, Linda, »Retrieving the City as ›Heimat‹: Berlin in Nazi Cinema«, in: Charles W. Haxthausen/Heidrun Suhr (Hg.), Berlin. Culture and Metropolis. Minneapolis/Oxford: University of Minnesota Press 1990, 166-186.

Schulte-Sasse, Linda, Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema. Durham/London: Duke University Press 1996.

Schütte, Jan, »*Unter den Brücken*. Die Viererbande«, in: Prinzler (Hg.), Das Jahr 1945 (1990), 170-172.

Schüttpelz, Erhard: »Mediumismus und moderne Medien. Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs«, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 86/1 (2012), 121-144.

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

»Screen News Here and in Hollywood«, in: New York Times, 22.12.1939, 15.

»Seidenberg v. McSorley's Old Ale House«, Inc., 317 F Supp. 593, U.S. District Court, Southern District of New York, 25.6.1970, in: Justia US Law, http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/317/593/1415390/[12.9.2016].

»Seidenberg v. McSorley's Old Ale House«, Inc., 308 F. Supp. 1253, U.S. District Court, Southern District of New York, 9.12.1969, in: Justia US Law, http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/308/1253/1568590/[12.9.2016].

Seidenberg, Faith, »The Federal Bar v. McSorley's Bar. Women and Public Accomodation«, in: Valparaiso Law Review, 5/2 (1971), 318-325, http://scholar.valpo.edu/vulr/vol5/iss2/4 [12.9.2016].

Shah, Aarushi H., »All of Africa Will Be Free Before We Can Get a Lousy Cup of Coffee. The Impact of the 1943 Lunch Counter Sit-Ins on the Civil Rights Movement«, The History Teacher, 46/1 (November 2012), 127-147, https://www.jstor.org/stable/43264079 [12.12.2016].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Shoemaker, Innis/Jenniffer Criss (Hg.), Adventures in Modern Art. The Charles K. Williams II Collection, New Haven: Yale University Press/Philadelphia Museum of Art 2009.

Siegert, Bernard, »Türen. Zur Materalität des Symbolischen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, 1 (2010), 152-170.

Siegert, Bernard, »Switchboard and Sex. The Nut(t) Case«, in: Timothy Lenoir (Hg.), Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication, Stanford: Stanford University Press 1998, 78-90.

Siegert, Bernard, »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.

Siemens, Werner, »Über Telephonie« [Vortrag am 21. 1. 1873], in: Auszug aus Monatsberichte der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 38-53 [KMF A, Nr. A1215].

Silverman, Kaja, »Totale Sichtbarkeit«, in: Jeff Wall. Photographs [Katalog, Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien], Köln: Buchhandlung König 2003, 97-117.

Silverman, Kaja, The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1988.

Silverman, Kaja/Harun Farocki, Von Godard sprechen, Berlin: Vorwerk 8 1998.

Simmel, Georg, »Brücke und Tür«, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen, 1908-1918, Bd. 1, hg.v. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, Frankfurt: Suhrkamp 2001, 55-61.

Sinclair, Andrew, Prohibition. The Era of Excess, Boston/Toronto: Little, Brown & Company 1962.

Sismondo, Christine, America Walks into a Bar. A Spirited History of Taverns and Saloons, Speakeasies and Grog Shops, Oxford/New York: Oxford University Press 2011.

»Sit-Ins Close Lunch Counter«, in: New York Times, 15.1.1961, 74.

Solbrig, Heide, »The Personnel is Political. Voice and Citizenship in Affirmative-Action Videos in the Bell System, 1970-1984«, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), Films that Work. Industrial Films and the Productivity of Media, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, 259-282.

Spradley, James/Brenda Mann, The Cocktail Waitress. Woman's Work in a Man's World, New York: Newbery Award Records/Random House 1975.

Stamp, Shelley, »Is Any Girl Safe? Motion pictures, Women's Leisure, and the White Slavery Scare«, in dies., Movie-Struck Girls. Women and Motion Picture Culture after the Nickelodeon. Princeton: Princeton University Press 2000, 41-101.

Stanitzek, Georg, »Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)«, in: Cinema Journal, 48/4 (Sommer 2009), 44-58.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Statistisches Bundesamt, »Erwerbstätigenquote 1981-2018«, Juli 2019, https://www.destatis.de/DE/Themen/Arbeit/Arbeitsmarkt/Erwerbstaetigkeit/Tabellen/erwerbstaetigenquoten-gebietsstand-geschlecht-altergruppe-mikrozensus.html [20.12.2019].

Stubbs, Katherine, »Telegraphy's Corporeal Fictions«, in: Gitelman/Pingree (Hg.), New Media (2003), 91-111.

Suhr, Susanne, Die weiblichen Angestellten. Arbeits- und Lebensverhältnisse. Eine Umfrage des Zentralverbandes der Angestellten, Berlin: Zentralverband der Angestellten 1930.

Sykora, Katharina/et al., Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg: Jonas 1993.

Sykora, Katharina, »›Die Hure Babylon‹ und die ›Mädchen mit dem eiligen Gang'«, in: dies./et al. (Hg.), Die Neue Frau (1993), 119-140.

Teuteberg, Hans-Jürgen, »Von der alten Schankwirtschaft zum feinen Restaurant«, in: Herbert May/Andrea Schilz (Hg.), Gasthäuser. Geschichte und Kultur, Petersberg: Imhof 2004.

»The Bell Symbol History«, in: bell.com, www.bell.com/history.htm [29.10.12].

The Criterion Collection (Hg.), Vivre sa vie [Booklet zur DVD], New York 2010.

The Oxford English Dictionary. Second Edition, Oxford: Clarendon 1989.

»The Tavern Bar once a Barrier; Now Elaborate, It Serves As Ornament and Support«, in: New York Times, 2.4.1933, 5.

»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].

»The Woolworth Sit-In That Launched a Movement«, All Things Considered, National Public Radio, 1.2.2008, [Transkript], www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=18615556 [29.4.2016].

Thunecke, Jörg, »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.

Todd, Ellen Wiley, The ›New Woman‹ Revised. Painting and Gender Politics on Fourteenth Street, Berkeley: University of California Press 1993.

»Tönender Farbfilm im Riesenformat – Uraufführung von *Cilly*«, in: Kinematograph, 19.3.1930 [DFF].

Töteberg, Michael, »*Unter den Brücken*. Kino und Film im totalen Krieg«, in: Hans-Michael Bock/ders. (Hg.), Das Ufa-Buch, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1992, 466-469.

»Über den Wassern des Üblichen«, in: Der Abend, 24.3.1951 [DK].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ulbrich, Walter, »Die Entstehung des Films *Unter den Brücken*«, in: Neue Zürcher Zeitung, 11.5.1947 [DK].

»*Unter den Brücken*. Deutsche Filmsensation in Locarno«, in: Badener Tageblatt, 4.1.1947. [AK, Käutner 2404].

»*Unter den Brücken*«, Illustrierte Film-Bühne, Nr. 798 [1951], o.P., [DK].

»*Unter den Brücken*«, in: Tagesspiegel, 25.3.1951 [DK].

»*Unter den Brücken*. Eröffnung der Film-Bühne Berlin«, in: Der Tag, 25.3.1951 [DK].

Van Haaften, Julia, Berenice Abbott. A Life in Photography, New York/London: Norton & Company 2018.

Vaupel, Angela, Frauen im NS-Film. Unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms, Dr. Kovac: Hamburg 2005.

Vehling, Ilke, »›Schreibe wie du hörst‹. Die Redeschrift der Neuen Frau in *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun«, in: Biebl/Mund/Volkening (Hg.), Working Girls (2007), 77-100.

Vertriebspresse-Referat der Deutschen Vertriebsgesellschaft (Hg.), Bild- und Textinformationen. *Großstadtmelodie*, Berlin [1943] [DK].

Vismann, Cornelia, Medien der Rechtsprechung, Frankfurt a.M.: Fischer 2011.

Volkening, Heide, »›Tempo rosa-lia‹. Irmagrd Keuns poetische Prosa«, in: Eva Eßlinger/dies./Cornelia Zumbusch (Hg.), Die Farben der Prosa, Freiburg/Berlin/Wien: Rombach 2016, 281-301.

Volkening, Heide, »Karriere als Komet. Working Girls jenseits des Happy End«, in: Biebl/Mund/dies. (Hg.), Working Girls (2007), 204-224.

Volkening, Heide, »Working Girl – eine Einleitung«, in: Biebl/Mund/dies. (Hg.), Working Girls (2007), 7-22.

Volkening, Heide, »Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur«, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld: transcript 2005, 136-151.

Wahl, Chris, Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die Internationale Strategie der Ufa 1929-1939, München: edition text+kritik 2009.

Wahl, Chris, »›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.

Wall, Jeff, »Unity and Fragmentation in Manet«, in: ders., Jeff Wall. Selected Essays and Interviews, New York: Museum of Modern Art 2007, 77-83.

Wall, Jeff/Els Barents, »Typology, Luminescence, Freedom. Selections from a conversation between Jeff Wall and Els Barents« [1985], in: ders., Jeff Wall. Selected Essays and Interviews, New York: Museum of Modern Art 2007, 185-201.

Wallace, Margaret, »Mr. Morley's Sparkling *Kitty Foyle*«, in: New York Times, 29.10.1939.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Warth, Eva, »Hure Babylon vs. Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film«, in: Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung, Marburg: Schüren 1999, 97-111.

Warth, Eva, »New York, Paris, Berlin. Die Großstadt im Dokumentarfilm der zwanziger und dreißiger Jahre«, in: Amerikastudien, 37 (1992), 13-25.

Watson, Howard, Bar Style, London: Wiley & Sons 2005.

Weigel, Sigrid, »Die Verdopplung des männlichen Blicks und der Ausschluss der Frauen aus der Literaturwissenschaft«, in: dies., Topographien der Geschlechter, Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 1990, 234-251.

Welskopp, Thomas, Amerikas Große Ernüchterung. Eine Kulturgeschichte der Prohibition, Paderborn: Schöningh 2010.

»White Collar Girl. Research Notes for *Kitty Foyle*«, in: LIFE, 8/13 (25.3.1940), 81-86.

»White Students Act. Counter Efforts of Negroes to Be Served in Store«, in: New York Times, 5.2.1960, 12.

Wichner, Ernest/Herbert Wiesner (Hg.), Industriegebiet der Intelligenz, Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre, Berlin: Literaturhaus Berlin 1990.

Witsch, Josef, Berufs- und Lebensschicksale weiblicher Angestellter in der Schönen Literatur. Köln: Verlag d. Forschungsinstitutsf. Sozialwissenschaften 1932.

Witte, Karsten, Lachende Erben, Toller Tag, Berlin: Vorwerk 8 1995.

Witte, Karsten, »Blendung und Überblendung. Film im Nationalsozialismus«, in: Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Berlin/Stuttgart: Metzler 1993, 119-170.

Witte, Karsten, »Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme«, in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Helmut Käutner (1992), 62-109.

Witte, Karsten, »Die Überläufer ausliefern. Zu deutschen Filmen 1945«, in: Prinzler (Hg.), Das Jahr 1945 (1990), 153-160.

Witte, Karsten, Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms, in: Belach (Hg.), Wir tanzen um die Welt (1979), 7-52.

Witte, Karsten, Revue als montierte Handlung, in: Belach (Hg.), Wir tanzen um die Welt (1979), 208-239.

Witte, Karsten, »Nachwort«, in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 335-347.

Wöhler, Max, Gasthäuser und Hotels, Bd. II, Die verschiedenen Arten von Gasthäusern, Leipzig: Göschen 1911.

»Women Crusaders Test the Plaza's ›Men Only‹ Rule«, in: New York Times, 13.2.1969, 47.

»Women's Blank Expression. They Assume It as an Armor Against Offensive Stares« [Leserbrief], in: New York Times, 4.12.1909, 10.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Woo, Elaine, »Franklin McCain dies at 73; one of the ›Greensboro Four‹«, in: Los Angeles Times, 10.1.2014, https://www.latimes.com/local/obituaries/la-me-franklin-mccain-20140111-story.html [12.9.2016].

Yglesias, Helen, Isabel Bishop, New York 1988.

Yglesias, Helen, »Isabel Bishop – Life and Work«, in: dies., Isabel Bishop, New York: Rizzoli 1988, 8-23.

Yochelson, Bonnie/Tracy A. Schmid, Esther Bubley. On Assignment, New York: aperture 2005.

Young, Paul, »Media on Display. A Telegraphic History of Early Cinema«, in: Gitelman/Pingree (Hg.), New Media (2003), 229-264.

Zora Neale Hurston Trust, The Official Website of Zora Neale Hurston, https://www.zoranealehurston.com/about/[12.4.2017].

Zuckmayer, Carl, »Die Berlinerin« [1929], in: Herbert Günther (Hg.), Hier schreibt Berlin, Berlin: Fannei & Walz 1989, 95.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Filmografie

Âllo Berlin? Ici Paris! [Hallo Hallo – hier spricht Berlin] (D/F/US 1932, R.: Julien Duvivier), DVD, Gaumont 2011.

Angst essen Seele auf (BRD 1973, R.: Rainer Werner Fassbinder), DVD, Arthaus 2007.

Arm wie eine Kirchenmaus (D 1931, R.: Richard Oswald), [DK FA].

Au bonheur des dames (F 1929, R.: Julien Duvivier), DVD, Arte Video 2008.

Berlin – Die Sinfonie der Großstadt (D 1927, R.: Walter Ruttmann), DVD, Edition Filmmuseum 2008.

Careers: Toll Operator (US 1974, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2012/1/13/AT&T-Archives-Toll-Operator1 [12.6.2017].

Caught (US 1948, R.: Max Ophuls), TV-Mitschnitt.

Club de femmes (F 1937, R.: Jacques Deval), VHS, British Film Institute 2000.

Das andere Ich (D 1941, R.: Wolfgang Liebeneiner), [BA FA].

Das Mädel aus der Provinz (D 1929, R.: James Bauer), Filmportal, www.filmportal.de/film/das-maedel-aus-der-provinz_fde40e3303b04a1db2bf6f5218149c07 [12.6.2017].

Die Goldene Stadt (D 1942, R.: Veit Harlan), TV-Mitschnitt.

Der Mann mit der Kamera (UDSSR 1929, R.: Dziga Vertov), TV-Mitschnitt.

Die Privatsekretärin (D 1931, R.: Wilhelm Thiele). [BA FA].

Die Privatsekretärin (BRD 1953, R.: Paul Martin), TV-Mitschnitt.

Die Reise nach Tilsit (D 1939, R.: Veit Harlan), TV-Mitschnitt.

Die Vier Gesellen (D 1938, R.: Carl Froelich), DVD, Black Hill o.J.

Es leuchten die Sterne (D 1938, R.: Hans H. Zerlett), DVD, Black Hill o.J.

Every Girl Should Be Married (US 1948, R.: Don Hartman), DVD, Warner Home Video 2010.

Ever Since Eve (US 1937, R.: Lloyd Bacon), TV-Mitschnitt.

[Filmaufnahmen für KTRK, 1] (US 1960, R.: o.A.), in: »Newly Restored Film from ABC13 Shows Segregation Protests at Houston Lunch Counters«, ABC13 Eyes Witness News, 18.1.2012, http://abc13.com/news/historic-film-shows-lunch-counter-protests-in-1960-houston/1154984/[12.9.2016].

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

[Filmaufnahmen für KTRK, 2] (US 1960, R.: o.A.), in: »RAW VIDEO: Houston lunch counter demonstration in 1960«, ABC7 News, 18.1.2016, https://abc7news.com/news/raw-video-houston-lunch-counter-demonstration-in-1960/1163936/ [12.9.2016].

Five Star Final (US 1931, R.: Mervyn LeRoy), DVD, Warner Home Video 2010.

Gateway to the World (US 1933, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/9/12/AT&T-Archives-Gateway-to-the-World [12.6.2017].

Girls at Switchboard – Sound (UK 1936, R.: o.A.), British Movietone Archive [Story No.: BM 6051], www.aparchive.com/metadata/youtube/1cb530fdab4546cd89cf318975e0f6e7 [23.2.2017].

Glückskinder (D 1936, R.: Paul Martin), DVD, Concorde/Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2013.

Gold Diggers of 1935 (US 1935, R.: Busby Berkeley), TV-Mitschnitt.

Grand Hotel (US 1932, R.: Edmund Goulding), DVD, Warner Home Video 2004.

Große Freiheit Nr. 7 (D 1944, R.: Helmuth Käutner), DVD, Universum/Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2019.

Großstadtmelodie (D 1943, R.: Wolfgang Liebeneiner), Video-Transfer [FWMSt].

Her City (US 1962, R.: Robert Wilmot), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/12/26/AT&T-Archives-Her-City [12.6.2017].

How To Marry A Millionaire (US 1953, R.: Jean Negulesco), VHS, Twentieth Century Fox 2001.

It (US 1927, R.: Clarence Badger), VHS, Kino Video 1999.

Kitty Foyle. The Natural History of a Woman (US 1940, R.: Sam Wood), TV-Mitschnitt.

Kolberg (D 1945, R.: Veit Harlan), Internet Archive, https://archive.org/details/Kolberg1945_201609 [12.6.2017].

L'Atalante (F 1934, R.: Jean Vigo), DVD, in: The Complete Jean Vigo, The Criterion Collection 2011.

Lonedale Operator (US 1911, R.: David W. Griffith), YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=9iGos7nDTLs [12.6.2017].

Long Distance (US 1941, R.: o.A.), Internet Archive, https://archive.org/details/long_distance [12.6.2017].

Long Distance Service (US 1941, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2012/6/4/AT&T-Archives-Long-Distance-Service [12.6.2017].

Lonesome (US 1928, R.: Paul Fejos), DVD, The Criterion Collection 2012.

Mahogany (US 1975, R.: Berry Gordy), DVD, Paramount 2015.

Manhatta (US 1921, R.: Charles Sheeler/Paul Strand), DVD, in: Picturing a Metropolis/Unseen Cinema, Disc 5, Image Entertainment 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

Menschen Am Sonntag/People on Sunday (D 1929, R.: Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer), DVD, British Film Institute 2005.

Menschen im Hotel (BRD/F 1959, R.: Gottfried Reinhardt), DVD, Pidax/CCC Filmkunst 2015.

New Skyways for the Telephone (US 1955, R.: o.A.) AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2012/2/20/AT&T-Archives-New-Skyways-for-the-Telephone [12.6.2017].

Operator! (US 1938, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/7/18/AT&T-Archives-Operator-1938 [12.6.2017].

Operator (US 1969, R.: Nell Cox), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/7/20/AT&T-Archives-Operator-1969 [12.6.2017].

Operator Toll Dialing: Dialing (US o.J., R.: o.A.) YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=YZEXxdzHriw [12.6.2017].

Operator Toll Dialing: Signals (US o.J., R.: o.A.) YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=FsOwpR3Ygz0 [12.6.2017].

Operator Toll Dialing: Teamwork (US o.J., R.: o.A.), YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=epw6IsdlMoc [12.6.2017].

Our Blushing Brides (US 1931, R.: Harry Beaumont), TV-Mitschnitt.

Rien que les heures (F 1926, R.: Alberto Cavalcanti), YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs [12.2.2013].

Red-Headed Woman (US 1932, R.: Jack Conway), TV-Mitschnitt.

Sally (US 1929, R.: John Francis Dillon), TV-Mitschnitt.

Skyscraper Souls (US 1932, R.: Edgar Selwyn), TV-Mitschnitt.

Sonnenstrahl (A 1933, R.: Paul Fejos), DVD, Hoanzl/Der Standard/filmarchiv austria 2011.

Speeding Speech (US o.J., R.: o.A.), Internet Archive, https://archive.org/details/Speeding1950 [12.6.2017].

Switchboards, Old and New (US 1932, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/3/18/AT&T-Archives-Switchboards-Old-and-New [12.6.2017].

Telephone and Telegraph (US 1946, R.: o.A.), Internet Archive, https://archive.org/details/Telephon1946 [12.3.2016].

Telephone Operator (US 1937, R.: Scott Pembroke), DVD, Alpha Home Entertainment, 2010.

That Little Big Fellow (US 1927, R.: Dave Fleischer), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/4/6/AT&T-Archives-That-Little-Big-Fellow [14.6.2013].

The Bells Are Ringing (US 1960, R.: Vincente Minnelli), TV-Mitschnitt.

The Best of Everything (US 1959, R.: Jean Negulesco), DVD, 20th Century Fox 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

The Crowd (US 1928, R.: King Vidor), TV-Mitschnitt.
The Girl and Her Trust (US 1912, R.: David W. Griffith), Internet Archive, https://archive.org/details/TheGirlAndHerTrust [12.6.2017].
The Locked Door (US 1929, R.: George Fitzmaurice), DVD, Les Films du Paradox 2010.
The Nation at Your Fingertips (US 1951, R.: o.A.), Internet Archive, https://archive.org/details/the-nation-at-your-fingertips-1951 [20.5.2013].
The Phantom of the Operator (CA 2004, R.: Caroline Martel), TV-Mitschnitt.
The Voice of the City (US 1938, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/7/25/AT&T-Archives-The-Voice-of-the-City [24.3.2013].
The Working Girls (US 1974, R.: Stephanie Rothman), DVD, Code Red 2011.
Trailer (US 1942, R.: o.A.) zu *The Man Who Came to Dinner* (US 1942, R.: William Keighly), YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=U8rMpemxZrU [14.4.2017].
Unter den Brücken (D 1945, R.: Helmut Käutner), DVD, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit Film, 2006.
Vertigo (US 1958, R.: Alfred Hitchcock), DVD, Universal Studios 2008.
Vivre sa vie. Film en douze tableaux (F 1962, R.: Jean-Luc Godard), DVD, Criterion Collection 2010.
Weekend at the Waldorf (US 1945, R.: Robert Z. Leonard), TV-Mitschnitt.
What Country Please? (US 1930, R.: o.A.), AT&T Tech Channel/AT&T Archives, http://techchannel.att.com/play-video.cfm/2011/8/29/AT&T-Archives-What-Country-Please- [8.6.2013].
Wife vs. Secretary (US 1936, R.: Clarence Brown), TV-Mitschnitt.
Working Girls (US 1931, R.: Dorothy Arzner), DVD, Loving the Classics 2008.

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

# Dank an:

Fabian Wessels
Christophe Wahl-Romana
Heide Volkening
Marc Siegel
Bettina Schlüter
Dirk Schaefer
Uschi Rühle
Lawrence Rainey
Lioba Nägele
Ute Mund
Kalani Michell
Sandy Lang
Sarah Kessler
Rembert Hüser
Margret Hüser
Ute Holl
Regina Hoffmann
Anke Hahn
Beatrix Häusler
Jürgen Fohrmann
Anja Dreschke
Kerim Dogruel
Anne Carter
Sabine Biebl
Sebastian Baden

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

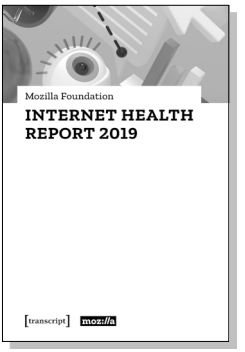
# Medienwissenschaft

Tanja Köhler (Hg.)
**Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter**
**Ein Handbuch**

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3

Geert Lovink
**Digitaler Nihilismus**
**Thesen zur dunklen Seite der Plattformen**

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8




Mozilla Foundation
**Internet Health Report 2019**

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

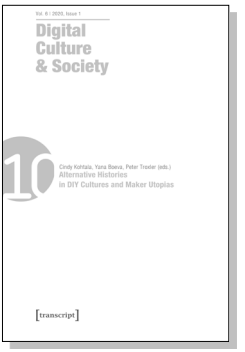
# Medienwissenschaft

Ziko van Dijk
**Wikis und die Wikipedia verstehen**
**Eine Einführung**

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
**Zeitschrift für Medienwissenschaft 24**
**Jg. 13, Heft 1/2021: Medien der Sorge**

April 2021, 168 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5399-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5399-5
EPUB: ISBN 978-3-7328-5399-1




Cindy Kohtala, Yana Boeva, Peter Troxler (eds.)
**Digital Culture & Society (DCS)**
**Vol. 6, Issue 1/2020 –**
**Alternative Histories in DIY Cultures and Maker Utopias**

February 2021, 214 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4955-0
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4955-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - TY-SA

https://doi.org/10.14361/9783839456088 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA