

Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur

HEIDE VOLKENING

Blitzblaue wippende Schuhe

Eine Szene im Hotel, Berlin, die späten zwanziger Jahre. Generaldirektor Preysing trifft eine von ihm zum Diktat angeforderte Sekretärin. Er kennt sie nicht, hat aber bereits mit ihrer Schwester zusammengearbeitet. Dies ist ihre erste Begegnung: „In der Halle saß Flämmchen, Fräulein Flamm zwo, die Schwester von Fräulein Flamm eins. Unähnlichere Schwestern konnte es auf der ganzen Welt nicht geben. Preysing erinnerte sich an Flamm eins ungefähr als einer vertrauenswürdigen Person mit mißfarbenem Haar, einem Schreibärmel am rechten, einer Schutzmanschette aus Papier am linken Arm und mit saurer Miene unerwünschte Besucher im Vorzimmer von Doktor Zinnowitz zurückhaltend. Flamm zwo hingegen, Flämmchen, hatte nicht das geringste von dieser Gediegenheit. Sie saß in einen Klubstuhl hingelehnt, als wenn sie hier zu Hause wäre, sie wippte mit Schuhen aus blitzblauem Leder, sie sah aus, als ob sie sich köstlich amüsieren wollte, und war im ganzen höchstens zwanzig Jahre alt“ (Baum 1991: 59).

Ohne eine nähere Beschreibung ihres Aussehens, ihrer Kleidung und ihres Körpers zu geben, legt diese Szene ein bestimmtes Körperbild nahe. Der Text kann eine Lücke lassen, die sich 1929, zum Zeitpunkt des Erscheinens des Romans, mit kulturell verfügbaren Bildern füllt. In der Gegenüberstellung von „blitzblauen Schuhen“ und „Schreibärmel“/„Schutzmanschette“, Amusement und „Gediegenheit“, „Halle“ und „Vorzimmer“ sowie wippenden Schuhen und „saurer Miene“ erscheint

Flämmchen sofort als der schöne junge Frauenkörper, als der sie wenig später auch eingehender beschrieben wird: „Als sie aufstand, zeigte es sich, daß sie größer war als der Generaldirektor, hochbeinig, mit einem fest zugezogenen Ledergürtel um die auffallend schmale Mitte und prachtvoll gewachsen von oben bis unten“ (ebd.). Sie ist blond, sie trägt eine „kleine[] Filzmütze“ und ihre Lippen zielt ein „Kreis roter Schminke“ (ebd.).

Der Hinweis auf ihre „Schuhe aus blitzblauem Leder“, die Herausstellung nicht nur der Fessel, sondern auch eines Schuhs, dessen Farbe ins Auge strahlt, machen sie sofort als einen neuen Typus der berufstätigen Frau erkennbar. Wo der weibliche Körper ihrer Schwester hinter „mißfarbenem Haar“ und „saurer Miene“ verschwindet, wo deren Kleidung pragmatisch auf die Arbeit ausgerichtet scheint, bewegt sich Flämmchen selbstverständlich in den großstädtischen Räumen, die als „Kultstätten des Vergnügens“ bezeichnet worden sind (vgl. Kracauer 1977a: 311). Vicki Baum hat in späteren Kommentaren darauf hingewiesen, dass alle Figuren aus ihrem großen Erfolgsroman *Menschen im Hotel* als typisierte Figuren konzipiert wurden; dass in der zitierten Stelle ein Klischee aufgerufen und bedient wird, fällt in der Gegenüberstellung der knappen Charakterisierungen der beiden Frauen ins Auge. Schon vor der Beschreibung ihres Körpers evozieren Körperhaltung und blaue Schuhe das Klischeebild des Girls, wie es Fritz Giese bereits 1925 umrissen hatte: „Denken wir uns das typische, fast in Postkartenmanier überkommene, blonde Mädchenbild mit rosigem Teint (der bepudert werden mag), blitzenden blauen Augen, intelligentem Ausdruck und beweglicher Schlankheit“ (Giese 1925: 39). Das blitzende Blau ist in Baums Roman verschoben, aber dennoch ein sicheres Indiz. Flämmchens „hingelehnte“ Haltung im Klubsessel des großen Hotels evoziert das Bild dieses beweglichen, agilen Frauenkörpers, der „gelenkig und elegant“ sowie „jünglingshaft und geschmeidig“ sei (ebd.). Noch der sitzende Frauenkörper wird als dynamischer präsentiert – im Wippen der Füße zeigt sich jene „Elastizität des Hüpfens“, die Ausdruck „steter Tätigkeitsbereitschaft“ sein soll (ebd.: 97).

Die in der Hotelhalle wippenden blitzblauen Schuhe signalisieren darüber hinaus eine Bereitschaft, die sich auf ganz unterschiedliche Arten des Geldverdienens bezieht. Es bleibt offen, wozu Flämmchen bereit ist. Diese Ambivalenz wird vor ihrem ersten Auftauchen durch indirekte Rede des Empfangschefs eingeführt, der verhindert, dass Flämmchen zum Diktat auf Preysings Zimmer erscheint, weil „Damenbesuch“ im Hotel nicht erlaubt sei (Baum 1991: 58). In Baums programmatisch auf das Klischee abzielendem Roman kommt es, wie es kommen muss: Im weiteren Verlauf der Geschichte möchte Preysing die Sekretärin zum

Damenbesuch umwandeln. Flämmchen ist mit dieser Situation vertraut – „zu hübsch“ fürs Büro, „zu groß“ fürs Mannequin, „nicht kokett genug“ für den Film, ist der „Damenbesuch“ eine ihrer festen Einnahmequellen: „„Manche sagen, wegen Geld geht man nicht mit so einem Generaldirektor. Gegenteil – nur wegen Geld!““ (Ebd.: 211) „Sie kannte ihren Preis. Zwanzig Mark für eine Aktaufnahme. Hundertvierzig Mark für einen Monat Büroarbeit. Fünfzehn Pfennig für eine Seite Schreibearbeit mit Durchschlag. Ein Pelzmäntelchen zu zweihundertvierzig Mark für eine Woche Hingabe“ (ebd.: 214). Die sachliche Aufzählung der Preisliste durchbricht jede Emphase, die das Wort „Hingabe“ an ihrem Ende noch haben könnte. Geld ist der Wert, in den alle Tätigkeiten Flämmchens übersetzt werden können und auch *Hingabe* ist bezahlte Leistung. Flämmchen zeigt sich als literarische Verkörperung eines kulturellen Klischees, das mit dem Begriff des Working Girls gefasst werden kann.

Working Girls

„*[W]orking girl*“, so das Oxford English Dictionary, sei „a girl or woman: that goes out to earn a living rather than remain at home, [...] also *euphem.*, a prostitute (*U.S. slang*)“ (OED: 551, Hervorhebung im Original). Als öffentliche Frau präsentiert das Working Girl nicht nur die Ware Arbeitskraft auf dem Markt, sondern immer auch sich selbst als Ware.¹ „[B]eing a ‘working girl’ means understanding economics in sexual as well as business terms“ (Mayne 1994: 101) – so definiert auch Judith Mayne in aller Kürze. Die Übersetzung von Schreibearbeit und Sexualität in ökonomische Kategorien erfordert ein „Sprach- und Kommunikationsvermögen“ (Mund 2002a: 1), das Körper, Geld und Arbeitskraft als Kommunikationsmedien zu nutzen weiß. Die Konstellation Preysing/Flämmchen, die Baum entwirft, buchstabiert diese Kommunikation als Tauschverhältnis aus, in dem Sexualität/Ware gegen Geld/Bezahlung verrechnet wird.² Mit der Figur Flämmchens bricht der

1 Die zunehmende Sichtbarkeit von Frauen auf den Straßen der Großstädte änderte nur wenig an ihrem Ausschluss aus dem Diskurs des Flanierens (vgl. Gleber 1999), aber konnotierte immer Prostitution (vgl. Anjum 1999).

2 Als Preysing Flämmchen anbietet, sie als Sekretärin/Sexualpartnerin mit auf Geschäftsreise zu nehmen, reagiert Flämmchen mit einer Kalkulation. Auf der Berechnungsliste stehen ein verpasstes „Abenteuer mit dem hübschen Baron“, Preysings Alter und „sein Fett, seine Kurzatmigkeit“, ihre Schulden, neue Kleidung und Schuhe, ein Kapitalpolster für die Zeit danach. „Flämmchen überschlug sauber und ohne Sentimentalität die Chan-

Roman wie viele andere Texte von Autorinnen der Weimarer Republik mit einer Anthropologie des Weiblichen, die sie als Refugium des Natürlichen und Unverstellten denkt, in der der Mann Panzer und Maske ‚ablegen‘ darf.³ Helmut Plessner habe die Frau als „Ruhepunkt“ eines privaten Ortes der Unterbrechung konturiert, so Helmut Lethen, der eine kurzfristige Entspannung des Mannes ermöglichen können soll. „Im ‚Gnadengeschenk‘ ihrer Liebe ist das Sich-los-Lassen des Mannes ausnahmsweise zugelassen“ (Lethen 1994: 94).⁴ Die Besonderheit des Working Girls scheint nun gerade darin zu bestehen, dass sie „Gnadengeschenk“ und Ware, echte Liebe und bezahlte Sexualität ineinander übersetzen kann. Nicht mehr nur als Slangwort für Prostituierte verstanden, kann der Terminus auch die Spezifik romantischer Liebe in der Moderne auf einen Begriff bringen.

Romantische Liebe, so Eva Illouz, beinhaltet ein Ideal, das in Zeiten des Kapitalismus einem Diktum der Vorrangigkeit von Gefühlen vor ökonomischen Interessen, der Vorrangigkeit von Zuneigung vor Profit folgt. Dass das Working Girl jedoch mit und in der romantischen Liebe kalkuliert, ist weniger ein Widerspruch gegen das romantische Ideal als vielmehr genau die paradoxe Form, in der es in der Moderne in Erscheinung tritt: „Die romantische Liebe galt als etwas, das den Strategien sozialer Reproduktion, die üblicherweise durch die Institution der Ehe gesichert wurden, zuwiderlief. Sie stand für Werte wie Interesselosigkeit, Irrationalität und Indifferenz gegenüber Reichtümern. In der populären Literatur jedoch galt die Liebe ironischerweise als etwas, das auf magische Weise, ohne kaltherzige Berechnung ökonomische Sicherheit und Überfluß verschafft“ (Illouz 2003: 12). In der Populärkultur der 1920er Jahre bildet sich ein Modell romantischer Liebe, das nach Illouz sowohl durch die „Romantisierung der Waren“ etwa in der Werbung als auch durch die „Verdinglichung romantischer Liebe gekennzeichnet“ ist (ebd.: 28). Liebe bildet sich zunehmend in Konsumritualen wie Kinobesuch und Weekend-Aktivitäten,⁵ das gekaufte Geschenk gilt als Liebesgabe. Vicki Baum hat den Beginn einer Liebesgeschichte 1930 in einer Glosse über die Frage *Welche Frau ist am begehrtesten?* in Analogie

cen des Geschäftes, das ihr geboten wurde. ‚Tausend Mark‘, sagte sie, es kam ihr reichlich vor“ (Baum 1991: 166).

- 3 Irmgard Roebing hat dies als wichtigen Unterschied zwischen Texten männlicher und weiblicher Autoren der Weimarer Republik ausgemacht, vgl. Roebing 1999/2000: 35.
- 4 Diesem Loslassen liegt auf der gegenüberliegenden Seite eine Verhaltenslehre der Verführung zugrunde – dies zeigt sich in Irmgard Keuns *System des Männerfangs* (Keun 1988).
- 5 Ein Artikel im Berliner Tageblatt stellte seine Leser/innen 1928 vor die Alternative „Wochenende oder Werther“ (Tergit 1928).

zum Warenverkehr beschrieben: „Es geht da mit der Liebe wie mit jedem andern Artikel. Die Warenhäuser legen helle Mengen davon in ihre Schaufenster. [...] Um begehrt zu werden, muß jede Frau eine Auslage arrangieren. Sie muß durch irgendein Schild anzuzeigen verstehen, daß dieses oder jenes bei ihr zu haben wäre“ (Baum 1930: 66).⁶ Das Working Girl ist ein Typus des Weiblichen, der in dieser konsumorientierten (Liebes-)Kommunikation agiert.

Begriffsgeschichtlich bezeichnete der Terminus „Working Girl“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst weibliche Teenager, die vor allem in Fabriken, als Putzkräfte o.ä. beschäftigt waren, d.h. 12-16-jährige Arbeiterinnen. Von Beginn an wird der Begriff auch ins Feld geführt, um einen neuen weiblichen Körper zu charakterisieren, der mit den traditionellen Vorstellungen des gehobenen Bürgertums – der Frau als passiver Repräsentantin des Hauses – nichts mehr zu tun haben will. Das OED verzeichnet Dickens *Our Mutual Friend* von 1865 als erstes Auftauchen des Working Girls, zwei Jahre zuvor findet es sich in einem amerikanischen Kindermagazin, Robert Merry's *Museum* vom Oktober 1863, als ‚Kameradin‘ des Mannes angepriesen: „Happy girls – who can not love them? What cheeks like the rose, bright eyes and elastic step! how carefully they go to work! [...] Contrast those who do nothing but sigh all day, and live to follow the fashions; who never earn the bread they eat or the shoes they wear [...]“ (Anonymus 1863). Obwohl sie auf eine andere Bevölkerungsgruppe zielen, die jünger ist und in der gesellschaftlichen Hierarchie tiefer zu verorten ist, entspricht die Charakterisierung ihres Körpers derjenigen der Girls der 1920er Jahre: Rosige Wangen, leuchtende bzw. blitzende Augen und elastische Schritte. Das Working Girl zeigt sich als neue Körper- und Bewegungsform, seine Elastizität wird den Trippelschritten des älteren konkurrierenden Geschlechtermodells, der bürgerlichen Ehe- und Hausfrau, entgegengestellt.⁷ Diese ist hingegen durch „delicate hands“, „unsoiled skin“ und „thousand airs“ als eine Frau charakterisiert, die der Muße verfällt. Mit seiner Fähigkeit zum Gelderwerb wird das Working Girl nicht nur mobil, sondern auch zur Partnerin und damit zum Menschen. Der Artikel schließt in einer Aufforderung, sich dieser neuen Norm anzuschließen: „Be wise, then. You have made fools of yourselves through life. Turn over a new leaf, and begin to live and act as human beings – as companions to immortal man“ (ebd.).

6 In ihrem 1937 erschienenen Roman *Der große Ausverkauf* geht sie noch einen Schritt weiter und stellt dessen Protagonistin Nina als Element einer Serie von Puppen ins Schaufenster (Baum 1983: 70-79).

7 „You never see them mincing along“, heißt es über die Working Girls (Anonymus 1863).

Das verstärkte Auftauchen junger, arbeitender Mädchen führt jedoch nicht nur zu einer Rekonfiguration der Körper, des Geschlechterverhältnisses und seiner kulturellen Bedeutung, sondern auch zu neuen sozial-hygienischen Formen der Jugendarbeit – „working girls' clubs“ werden mit dem Ziel gegründet, Refugien des Glücks, Stätten des Unterrichts und Zentren moralischer Bildung zu sein (vgl. Pethick 1898). Der Club soll das in der Großstadt Verlorene Zuhause ersetzen, Reinheit und Tugend, verstanden als spezifisch weibliche Werte, erhalten oder allererst installieren und auf diese Weise gute Bürgerinnen erziehen. Die Sorge um das Working Girl oder die Working Woman, ein Terminus, der Ende des 19. Jahrhunderts synonym gebraucht wird, beruht auf der spezifischen Arbeitssituation der jungen Frauen: Ihr Verdienst ist prinzipiell geringer als der von Männern, und das auf einer nach unten offenen Skala. In einem Artikel von Jacob A. Riis über die *Working Girls of New York* wird deutlich, dass es die Arbeitswelt selbst ist, die Arbeit und Sexualität miteinander verschränkend in eine ökonomisch-kalkulierende Struktur übersetzt: „It is a known fact that men's wages cannot fall below a limit upon which they can exist, but woman's wages have no limit, since the paths of shame are always open to her. It is simply impossible for any woman to live without assistance on the low salary a saleswoman earns“ (Riis 1890). Die finanzielle Lage hat sich auch für die Angestellte in der Weimarer Republik nicht wesentlich geändert (vgl. Frevert 1981, Koch 1993).

Der Begriff des Working Girls gibt dieser zweideutigen Situation, in der sich die arbeitenden Frauen bewegen, einen Namen. Von Beginn an ist ihm eine Ambivalenz als Konnotation zugehörig, die als Denotation erst Ende der 1960er Jahre den Weg ins Wörterbuch findet: Das OED verzeichnet die Bedeutung „Prostituierte“ als Denotation von „Working Girls“ ab 1968. Als Selbstbezeichnung gewählt ist der Begriff im Rahmen der „Huren-Bewegung“ Teil eines politischen Kampfes um die Anerkennung ihrer Tätigkeit als Arbeit.⁸

Dieser kurze Abriss zur Begriffsgeschichte findet eine Entsprechung in der Geschichte des Films. Der Film ist das Medium, das das Körperschema des Working Girls visualisiert hat und als Bild ikonisch werden ließ. Neben einer langen Liste von Filmen, in denen Figuren auftauchen, die als Working Girl zu beschreiben wären, gibt es erstaunlich viele, die das Working Girl im Titel tragen. Der Bogen reicht hier von Dorothy Arzners Film *Working Girls* von 1931, der die Geschichte

8 In dieser Strategie der Legitimierung sieht Roberta Perkins auch eine Verschiebung der Selbstbeschreibung und -wahrnehmung der Prostituierten von der Betonung der Lust hin zur Akzentuierung eines protestantischen Arbeitsethos (Perkins 1991).

zweiter Schwestern erzählt, die als Privatsekretärin und Telegraphin ihr Geld in der großen Stadt verdienen, zu Lizzi Bordens *Working Girls* von 1986, der einen Arbeitstag im Leben einer hochbezahlten New Yorker Prostituierten schildert.⁹

Working Girls der Weimarer Republik

„Working Girl“ soll als ein Sammelbegriff für die vielen neuen Frauen der Weimarer Republik vorgeschlagen werden, als Sammelbegriff für den „flapper“, den „gold-digger“, das „jazz babe“ oder das „Ladenmädchen“, die „Tippmamsell“ oder einfach das „girl“ als amerikanischem Exportartikel.¹⁰ Im Unterschied zum Terminus „Neue Frau“ markiert „Working Girl“ nicht den historischen Anbruch des Neuen, sondern verweist begriffsgeschichtlich auf die Herkunft dieses Frauentypus aus den USA und impliziert eine Kontinuität zur Welt der Arbeiterinnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹¹ Die „Neuheit“ des Phänomens der arbeitenden, ledigen, jungen Frau zeigt sich auch als ein Diskursphänomen.¹² *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* heißt eine berühmte Essaysammlung mit Texten von Max Brod bis Stefan Zweig, die 1929 publiziert wurde (vgl. Huebner 1990). In den 1920er und 30er Jahren finden sich literarische und filmische Figuren des Working Girls vor allem in der Sphäre der weiblichen Angestellten, die als eine Sphäre der Vermischung aufstiegsbereiter junger Frauen der unteren Schichten und

9 Während Arzners früher Film das Thema Prostitution in einer Nebenfigur zwar explizit, aber nur am Rande mitverhandelt, um anhand seiner beiden Hauptfiguren den sozialen Aufstieg der *Working Girls* in einen romantischen Plot einzubetten, widmet sich Borden 55 Jahre später der konkreten Arbeitssituation der Prostituierten, in der Romantik auf die Rahmenerzählung der lesbischen Beziehung der Protagonistin verschoben wird (vgl. Mund 2002b).

10 Lynne Frame sieht die Typologisierungswut der Zeit als Element eines „anthropologischen Projekts, das die deutsche Bevölkerung systematisieren sollte“ (Frame 1999: 22).

11 Der Begriff ermöglicht es auch, die angesprochene Konstellierung von Liebe und Sexualität, Ökonomie und Arbeit über die Zeit der Weimarer Republik hinaus in aktuellen kulturellen Produktionen (wie z.B. TV-Serien wie die *Mary-Tyler-Moore-Show*, *Ally McBeal* oder *Sex and the City*) zu verfolgen.

12 Sally Mitchell hat diese Rhetorik des Neuen im Zusammenhang mit dem arbeitenden Girl für die Jahrhundertwende in England untersucht und dabei festgestellt, dass sich die Zahl der arbeitenden Frauen nicht wesentlich erhöht hat. Sie kommt daher zu folgendem Schluss: „The change is one of perception, attitude, and expectation“ (Mitchell 1995: 24).

verwaister Offizierstöchter beschrieben werden kann.¹³ Wie die Angestellten allgemein, setzt auch das Working Girl auf das Versprechen des sozialen Aufstiegs, der für weibliche Angestellte häufig in einer Eheschließung bestand, da der Angestelltenberuf für sie nur eine Durchgangsstation sein konnte.¹⁴ In den Geschichten, die vom Working Girl erzählt werden, bildet die Arbeit nur den Vorraum zur Karriere als Ehefrau, ausgehaltener Geliebter, Tänzerin, Drehbuchautorin oder Filmstar.¹⁵ Die Arbeit eines Mädchens wird nicht ernst genommen – weder in den Augen der Gesellschaft noch in der Logik der Narrative. „Die Arbeitssphäre erzählerisch in den Dienst der Liebesgeschichte zu stellen und nicht umgekehrt, ist typisch für alle Geschichten über Working Girls“ (Mund 2002a: 2). Das Arbeitsleben Lorelei Lees in Anita Loos' *Gentlemen Prefer Blondes* nimmt eine von 168 Seiten ein.

Mit Loos' Roman ist ein Text angesprochen, der Mitte der 20er Jahre bereits auf das Klischee des blonden Girls reagiert.¹⁶ Die Reise der Protagonistin führt von Amerika nach Europa und dies ist in etwa auch die Route, die das Working Girl als frühes Phänomen der Globalisierung genommen hat. Nicht nur Fritz Giese hat die „neue“ Frauengeneration in Deutschland als Ergebnis einer „Amerikanisierung“ beschrieben: „Es entwickelte sich ein internationaler Frauenstil mit Verschiebung aller soziologischen Differenzierung. Er war echt amerikanisch-uniform, ob es Stenotypistin, Gräfin oder Industriefrau blieb. Der Bubikopf, der bestimmte modische Universalschnitt, die bestimmte modische ‚schlanke‘ Linie, der Sportkörper ohne Fett und erotische Fraulichkeit: das war der internationale Frauenstil um 1924“ (Giese 1925: 139). Giese gilt das Girl als ein kulturelles Phänomen, anhand dessen sich die Kulturdifferenz zwischen den USA und Europa erläutern lässt. Seine Beschreibung

13 Siegfried Kracauer hat diesen Status des Dazwischen, den die Angestellten vor allem in der Selbstwahrnehmung produzierten, in seiner Studie über *Die Angestellten* ausführlich erläutert (vgl. Kracauer 1971). Literarisch umgesetzt finden sich die oben im Text genannten Alternativen in Irmgard Keuns Roman *Gilgi. Eine von uns* und Christa Anita Brücks *Schicksale hinter Schreibmaschinen*.

14 Viele Berufe waren nicht zuletzt aufgrund ihres monotonen Charakters so anstrengend, dass sie nur wenige Jahre ausgeübt werden konnten. Auch wurden Frauen häufig ab einem bestimmten Alter entlassen, da ihre jüngeren Kolleginnen für die Unternehmen aufgrund des geringeren Lohnes günstiger waren (vgl. Frevert 1981).

15 Als charakteristische Orte des Working Girls können daher Übergangs- und Warteräume gelten (vgl. dazu auch Keck 2003).

16 Der Roman erschien zuerst 1925 als Fortsetzungsroman in *Harper's Bazaar* und 1927 in der Illustrierten *Die Dame* unter dem Titel *Die Blonde und die Herren. Das lehrreiche Tagebuch einer Dame von Beruf* (vgl. Vehling 1999: 91).

der Girkultur versteht sich als kulturwissenschaftliche Forschung in diesem weiterreichenden Sinn.¹⁷ Seine Frage lautet daher: „Welche kulturellen Inhalte Amerikas erkennen wir an der Zeiterscheinung der tanzenden Girls?“ (Ebd.: 18).

Giese gliedert seine Antwort in zehn Punkte, die er ausführlich behandelt, die hier nur gerafft dargestellt werden können: In den so genannten Girltrupps zeige sich die Anpassung an den modernen schnellen Lebensrhythmus; sie verkörpern ein typisiertes demokratisches Schönheitsideal der „schönen, schlanken, blonden Frau“ (ebd.: 39); das Girl als Darstellerin im amerikanischen Film sei Element einer schematisierten und konzentrierten Kultur des Happy Ends; der „Kult der weißen Frau“ (ebd. 67 – Hervorhebung im Original) entwickle sich aus der Polarisierung von schwarzer und weißer „Rasse“ und einer eugenisch orientierten Ideologie der Jugendlichkeit; das Girl sei die Verkörperung des amerikanischen nicht-militaristischen aber normalisierten Kollektivismus; die Beweglichkeit der Trupps zeuge von der Agilität der Frauen im Berufsleben; das Girl sei der Ausdruck einer Auffassung von Geschlechterdifferenz als wertschätzender Kameradschaft; der Bereich von Sexualität und Erotik sowie die europäische Nacktkultur bleibe im puritanischen Amerika im Bereich des Verbotenen; das Lächeln der Girls auf der Bühne sei der Reflex einer amerikanischen Metaphysik des Optimismus und das Girl sei ein Vorbild für die Unsichtbarmachung sozialer Differenzen.

Unter diesen zehn Punkten ist auf die Berufstätigkeit besonders hinzuweisen, da sie es ist, die die Neuartigkeit des Typus erklärbar machen soll. Gieses Sätze erinnern auf frappierende Weise an die oben zitierte Charakterisierung der Working Girls aus dem 19. Jahrhundert: „Nicht im Schlosse lebt sie, nicht gehütet von Zofen und Vertrauten, nicht das Lever ist ihre Aufgabe oder das süße Nichtstun, die Kauserie und das Hinbringen der Tage in Geschwätz. Sondern diese Mädchen aus der Masse sind die Frauen als Berufsmensch. Der Mensch, der eben auch im Leben die Elastizität des Hüpfens, den Rhythmus steter Tätigkeitsbereitschaft besitzen soll“ (ebd.: 97). Auch hier verbindet sich das neue Körperbild mit einer positiven Besetzung der arbeitenden jungen Frau (zur Verbindung von Modernität und Berufstätigkeit in Romanen der Weimarer Republik vgl. Roebing 1999/2000: 38). Die Zeitgemäßheit des Girls und ihre Verortung im großstädtischen Raum hängt wesentlich mit der neuen Bewertung von Arbeit zusammen: „Girl und Berufsmensch

17 Es geht nicht darum, Girkultur als ein Einzelphänomen zu charakterisieren, sondern es als ein „Symptom für eine andersgesichtige Epoche“ zu verstehen, die sich nicht auf wirtschaftliche und technische Daten reduzieren lasse (vgl. Giese 1925: 14).

passen zusammen, Girl und Arbeit, Girl und Großstadt“ (ebd.). Auch ist es für Giese die „Berufslage der Frau [...] in Europa“ (ebd.: 139), die die Internationalisierung fördere, insofern sie als Grund für die neue Mode der kurzen Röcke und Haare angenommen wird.

Während andere Autoren im „Girlkult“ der Amerikaner eine Form des *Kulturfeminismus* beschwören, die den Niedergang der westlichen Kultur und ihrer geistigen Werte herbeiführen werde (vgl. Halfeld 1927: 209-227), wertet Giese die Girls als Symptom eines möglichen kulturellen und zivilisatorischen Fortschritts. Erst langsam beginne sich auch in der deutschen Nacktkultur- und Gymnastikbewegung eine Demilitarisierung des Sports und eine Versportlichung des weiblichen Körpers abzuzeichnen, die so Giese, in den USA längst vonstatten gegangen sei (zur Körperbildung in der deutschen Nacktkultur vgl. Möhring 2004 und ihren Beitrag in diesem Band). Die deutsche Wertschätzung von Individualität, die auch für Halfeld die Grundlage seiner Ablehnung Amerikas ist, zeichne sich durch einen Hang zu Autoritätsfixierung und Militarismus aus, der sich in amerikanischen Formen des Kollektivs nicht auf die gleiche Weise finden lasse. Giese diagnostiziert für Deutschland und die USA zwei unterschiedlich geprägte Formen von Kollektivität, die durch die Spannung von Individualität/Gehorsam auf der einen und durch die Prozesse von Normalisierung und Typisierung, die letztlich größere Freiheiten lasse, auf der anderen Seite gekennzeichnet seien (vgl. ebd.: 79-95). Die Körperformationen der Tiller Girls und Hoffmann Girls, die Mitte der zwanziger Jahre in Deutschland gastieren, gelten ihm als Sinnbild dieses progressiven, modernen Kollektivs.

Der kollektive Körper, den Giese als positiven kulturellen Entwurf Amerikas angelegt sieht, lässt sich mit der Mode als einem Phänomen vergleichen, das anders als die Uniform mit einer paradoxen Verschränkung von Individualität und Allgemeinheit operiert. In Anlehnung an Georg Simmel bestimmt Elena Esposito Mode als dieses Paradox: „Das Individuum folgt der Mode, um die eigene Einzigartigkeit durchzusetzen und unter Beweis zu stellen, und es tut dies, indem es sich nach einer allgemeinen Tendenz ausrichtet“ (Esposito 2004: 13). Für das Working Girl bedeutet Mode die „Beteiligung an symbolischen Handlungen“ (Hake 1999: 195) – auch wenn und womöglich gerade weil das impliziert, „dass die Mode, bis auf das grundlegend soziale Problem der Teilnahme an Kommunikation, keine Probleme löst“ (Esposito 2004: 173f.). Gerade als marginales, sinnfreies und kontingentes Phänomen, so Esposito, wird Mode zu einer ständig mitgeführten Beobachtung der modernen Gesellschaft. Etwas euphorischer hat dies auch Sabine Hake ausgedrückt: „Die Massenkultur garantiert die Teilnahme aller am illusionären Spiel der Selbstkonstruktion durch Konsum [...]. Insofern kann das

Modebewusstsein der Angestellten als progressive Haltung gewertet werden. Es war eine Entscheidung gegen die Beschränkung der Identität, gegen die normativen Effekte der Physiognomie und die Ethik des Hineingeborenwerdens. Für die Angestellten stellte Mode die wirksamste Methode zur Übersetzung gesellschaftlichen Ehrgeizes in ästhetische Kategorien dar“ (Hake 1999: 204).

Flämmchen, Lorelei, Doris – Neuerungen der Figurenbildung

In dieser Konstellation von Typisierung und Veräußerlichung des Selbst in der Mode bewegt sich auch die Figur Flämmchens: „Sie trug ein blaues, dünnes Seidenkleidchen, eine billige Kette aus geschliffenem Glas und ein flott zurechtgekniffenes Hütchen aus einem Serienverkauf zu einer Mark neunzig. Sie sah bezaubernd aus mit diesen Requisiten einer karrierebeflissenen Eleganz“ (Baum 1991: 160). In dieser Beschreibung werden zunächst stereotype Elemente einer Working-Girl-Garderobe aufgelistet, deren genauso zum Stereotyp gewordene kulturelle Deutung dann in der Außensicht ebenfalls bemüht wird. Die Erzählstimme weiß nicht nur um das bildliche Klischee, sondern auch um dessen soziologische Deutbarkeit im Terminus der Karriere.

Wie alle Figuren des Romans verdankt auch Flämmchen ihre Existenz einer experimentellen Anordnung: „Schön, dachte ich bei mir, machen wir mal ein kleines Experiment. Nehmen wir mal die abgedroschensten Situationen, nehmen wir die abgedroschensten Figuren, stecken wir in jede ein Lichtlein, das sie von innen erhellt, durchsichtig macht, zu einem Menschen macht“ (Baum 1987: 375). Die Figuren in *Menschen im Hotel* sind innen hohl. Sie sind weder einfach flache noch nur runde Charaktere, sondern ausgehöhlte, deren Zusammenhang sich als ein Oberflächeneffekt ergibt.¹⁸ Der Körper dieser Figuren zitiert nicht nur ein Klischeebild, sondern ist gleichzeitig die Maßgabe ihrer Identität: eine Art dreidimensionales Schattenspiel in Farbe.¹⁹

18 Die Unterscheidung von flachen und runden Charakteren ist vor allem in der anglo-amerikanischen Literaturwissenschaft verwendet worden, um unterschiedliche Grade psychologischer „Tiefe“ zu fassen; neuerdings erfährt sie eine kritische Revision bei Lynch 1998.

19 Julia Bertschik hat gezeigt, dass sich Baum der klischierten Welt der Illustrierten zitierend bedient hat, die sie selbst als Autorin mit belieferte: Baum wende ihre eigenen Artikel für die Zeitschrift *Uhu* ins Ironische, so Bertschik, indem sie daraus entnommene Passagen in den Kontext ihrer Romane sinnverstellend einbaue (vgl. Bertschik 2000).

Während Baum auf die Vermenschlichung der Stereotype setzt, indem sie diese in Liebeskonflikte und andere psychische Verwicklungen stürzt, bleibt Loos' Lorelei Lee als literarische Figur reine Projektionsfläche: „Sie ist eine Kunstfigur, deren Körper aus den Sehnsüchten der Männer besteht“ (Vehling 1999: 97). Es geht nicht mehr um literarische Subjektwerdung oder Identitätsprozesse, sondern um die Erfüllung von Wunschphantasien – auch die der Frauen. Der Roman weist auf diesen Sachverhalt eindringlich und unübersehbar hin, wenn er seine Protagonistin in Wien „Dr. Froyd“ besuchen lässt, der zum ersten Mal einer Patientin ohne Träume und ohne Handlungshemmung, d.h. ohne Unbewusstes und ohne Über-Ich begegnet. „So then he seemed very very intreeged at a girl who always seemed to do everything she wanted to do. [...] So then Dr. Froyd said that all I needed was to cultivate a few inhibitions and get some sleep“ (Loos 1989: 156f., Hervorhebung H.V.). Die Working Girls agieren, indem sie, die Ansprüche und Wahrnehmungsweisen der Außenwelt vorwegnehmend, auf diese re-agieren. Sie kombinieren „Außenlenkung und Autonomie der Person“ und entsprechen darin dem von Lethen so bezeichneten „Radar-Typus“ (Lethen 1994: 237; Hervorhebung im Original). Als hohle Figuren, noch dazu weiblichen Geschlechts, zeigt sich in ihnen „das Schreckbild der Erosion eines Subjekts, das uns der Bildungsroman zugespielt hat“ (ebd.: 241).

Während sich diese Form der literarischen Figurengestaltung bei Baum und Loos vor allem auf die Körperbilder bezieht und im Falle von *Gentlemen Prefer Blondes* in einer Annäherung von literarischem Text und Drehbuch resultiert (vgl. Vehling 1999: 98f.), eröffnet Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* eine zusätzliche Möglichkeit der Umsetzung dieser Strategien in Sprache. Doris, die nicht nur die Protagonistin, sondern auch Stimme und Fokalisierungsinstanz des Textes ist, will als fiktive Tagebuchautorin nicht nur wie Lorelei Lee „schreiben wie Film“ (Keun 1989a: 6)²⁰, ihre Figur zeigt sich nach und nach auch als eine Textur von Sprachzitaten. Es wurde festgestellt, dass Doris einen Bastard-Dialekt spricht, der sich aus den verschiedensten deutschen Dialekten zusammensetzt (vgl. Schank 1985). Auch zeigt sie sich in ihrer Sprache als aufmerksame Konsumentin der Unterhaltungskultur ihrer Zeit, die immer wieder Schlagertexte und Refrains in ihre Rede einbaut. „Aber nicht sie ist es, die jeden Schlager kennt, sondern die Schlager kennen sie“ (Kracauer 1971: 68). Als Tagebuchschreiberin benutzt Doris die Technik der Stenographie, der „Redeschrift“ als „rhetorisches Mittel“: Das fingierte Tagebuch, so Ilke Vehling, werde zum „Steno-

20 „Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern“ (Keun 1989a: 6).

grammblock“, der eine „assoziative Gleichschaltung von Sehen, Hören und Schreiben“ inszeniere (Vehling 1997: 16). Die immer wieder fehlerhafte Sprache der Figur sei daher nicht als literarische Umsetzung mangelnder Bildung, sondern als Effekt dieser aus der Stenographie resultierenden „verblüffende[n] Kombination verschiedener Satzfragmente“ zu verstehen (ebd.).

Der Eindruck einer geringen „Bildung“ kann sich jedoch nicht nur aus der Sprache der Erzählerin ergeben, sondern auch aus deren Aussagen über die Protagonistin: „Ich war eine kurze Zeit in einer ganz traurigen Wolke, denn immerzu sind in meinem Leben Dinge, die ich nicht weiß, und immer muß ich tun als ob und bin manchmal richtig müde vor lauter Aufpassen, und immer soll ich mich schämen müssen, wenn Worte und so Sachen sind, die ich nicht kenne, und nie sind Leute gut und so, daß ich den Mut hätte zu ihnen, um zu sagen: ich weiß ja, daß ich dumm bin, aber ich habe ein Gedächtnis, und wenn man mir was erklärt, gebe ich mir Mühe, es zu behalten“ (Keun 1989a: 26). Annette Keck hat daher den Antagonismus von populärer Kultur und Bildungsgut als kritische Volte des Romans ausgemacht: „Das Erzählverfahren des Romans [...] treibt kunstvoll durch Missverstehen und entstellendes Zitieren, durch das Schreiben aus einer vermeintlich ungebildeten Perspektive die Komik und die Brutalität dieser Bildungs-Inszenierungen hervor“ (Keck 2003: 225). Doris ist gewissermaßen die literarische Ausgestaltung der „kleinen Ladenmädchen“, die ins Kino gehen. Während Kracauer diese, darin einem Strukturmodell der Moderne folgend,²¹ als naives Publikum einer von Kapitalinteressen geprägten Kinokultur zeigt (vgl. Kracauer 1977b), etabliert sich in Keuns Roman eine Perspektive „von unten“. Auch in der Narration tendiert die Figur des Working Girls dazu, das zu werden, wovon Doris träumt: „Ich will so ein Glanz werden, der oben ist“ (Keun 1989a: 29).²² Der Körper des Working Girls hat sich in Keuns Roman in einen Sprach-Körper verwandelt, der nicht mehr den Subjektivierungsstrategien und -mechanismen des Bildungsromans entsprechen will.

21 Andreas Huyssen hat gezeigt, wie sich die ästhetische Moderne durch den Ausschluss einer als weiblich konnotierten Massen- und Populärkultur konstituiert (Huyssen 1986).

22 Ingrid Marchlewitz hat gezeigt, „daß Doris als Person real nicht vorstellbar ist“ (Marchlewitz 1999: 97) und zwar nicht, weil sie eine unwahrscheinliche fiktionale Konstruktion ist, sondern weil der sprachliche Reichtum der Erzählung dem Bildungsstand der erzählten Figur nicht entspreche. Es ist fraglich, ob sich in dieser Position nicht wieder jenes Bildungskonzept äußert, gegen das der Roman antritt.

Literaturverzeichnis

- Ankum, Katharina von (1999): „Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien“. Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen*. In: Dies. (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 159-191.
- Anonymus (1863): „Working Girls“. In: Robert Merry's Museum (October), S. 113. Zitiert nach: <http://www.merrycoz.org/museum/girls.htm> (download am 28.03. 2002).
- Baum, Vicki (1930): „Welche Frau ist am begehrtesten? Eine Bilderreihe zu einem ewigen Problem“. *Uhu* 7 (Heft 1), S. 64-74.
- Baum, Vicki (1983): *Der große Ausverkauf [1937]*, München: Heyne.
- Baum, Vicki (1987): *Es war alles ganz anders*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Baum, Vicki (1991): *Menschen im Hotel [1929]*, Berlin: Ullstein.
- Bertschik, Julia (2000): „Vicki Baum: Gelebter und inszenierter Typ der ‚Neuen Frau‘ in der Weimarer Republik“. In: Waltraud Wende (Hg.), *Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 66-87.
- Brück, Christa Anita (1930): *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin: Sieben Stäbe Verlag.
- Esposito, Elena (2004): *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frame, Lynne (1999): „Gretchen, Girl, Garconne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 21-58.
- Frevert, Ute (1981): „Traditionale Weiblichkeit und moderne Interessenorganisation: Frauen im Angestelltenberuf 1918-1933“. In: Hans-Ulrich Wehler (Hg.), *Frauen in der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 507-533.
- Giese, Fritz (1925): *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin-Verlag.
- Gleber, Anke (1999): „Die Frau als Flaneur und die Sinfonie der Großstadt“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 59-88.
- Hake, Sabine (1999): „Im Spiegel der Mode“. In: Katharina von Ankum (Hg.), *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach, S. 192-213.

- Halfeld, Adolf (1927): *Amerika und der Amerikanismus. Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers*, Jena: Eugen Diederichs.
- Huebner, Friedrich Markus (Hg.) (1990): *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen [1929]*, Frankfurt a.M.: Insel.
- Huyssen, Andreas (1986): „Mass Culture as Woman. Modernism's Other“. In: Tania Modleski (Hg.), *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, S. 188-207.
- Illouz, Eva (2003): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Keck, Annette (2004): „Vater unser, mach mir doch mit einem Wunder eine feine Bildung – das übrige kann ich selbst machen mit Schminke“. In: Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Sonderausgabe. München: List, 2003, S. 221-228.
- Keun, Irmgard (1988): „System des Männerfangs“. In: Anna Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Darmstadt: Luchterhand, S. 115-119.
- Keun, Irmgard (1989a): *Das kunstseidene Mädchen [1932]*, München: dtv.
- Keun, Irmgard (1989b): *Gilgi – eine von uns [1931]*, München: dtv.
- Koch, Annette (1993): „Die weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik“. In: Helmut Gold/dies. (Hg.), *Fräulein vom Amt*, München: Prestel, S. 162-175.
- Kracauer, Siegfried (1971): *Die Angestellten [1929]*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1977a): „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“ [1926]. In: Ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 311-317.
- Kracauer, Siegfried (1977b): „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ [1927]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 279-294.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Loos, Anita (1989): *Gentlemen Prefer Blondes [1925]/But Gentlemen Marry Brunettes [1928]*, New York: Penguin.
- Lynch, Deidre Shauna (1998): *The Economy of Character. Novels, Market Culture and the Business of Inner Meaning*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Marchlewitz, Ingrid (1999): *Irmgard Keun – Leben und Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

- Mayne, Judith (1994): Directed by Dorothy Arzner, Bloomington/Indianapolis: Indiana UP.
- Mitchell, Sally (1995): *The New Girl. Girls' Culture in England 1880 – 1915*, New York: Columbia UP.
- Möhring, Maren (2004): *Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890-1930)*, Köln: Böhlau.
- Mund, Verena (2002a): *To Be A Working Girl*. Vortrag auf der 11. Feminale (2002) in Köln (Manuskript).
- Mund, Verena (2002b): „Working Single Girls. Ledig und berufstätig vor Ally McBeal“. In: *Feminale e.V. (Hg.): Feminale. 11. Internationales Frauen Film Festival 2.-6. Oktober (Katalog)*. Köln, S. 102-109.
- The Oxford English Dictionary (1989), Vol. XX: *Wave-Zyst*. Hg. v. J.A. Simpson und E.S.C. Weiner, 2. Auflage, Oxford: Clarendon Press.
- Perkins, Roberta (1991): *Working Girls: Prostitutes, their Life and Social Control*, Canberra: Australian Institute of Criminology.
- Pethick, Emmeline (1898): „Working Girls' Clubs“. In: W. Reason (Hg.): *University and Social Settlements*. [London: Methuen]. Zitiert nach www.infed.org/archives/e-texts/pethick.htm (download am 1.10. 2004).
- Riis, Jacob A. (1890): „The Working Girls of New York“. In: Ders.: *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York* [New York: Scribner]. Zitiert nach: <http://www.bartleby.com/208/20.html> (download am 28.03. 2002).
- Roebeling, Irmgard (1999/2000): „Haarschnitt ist noch nicht Freiheit“. Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik“. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 5: Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 13-76.
- Schank, Gerd (1985): „Das kunstseidene Mädchen von Irmgard Keun. Skizze einer Frauensprache“. In: Hans Ester/Guillaume von Gemert (Hg.): *Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur und Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert*, Amsterdam: Rodopi.
- Tergit, Gabriele (1928): „Wochenende oder Werther“. *Berliner Tageblatt* vom 25. September.
- Vehling, Ilke (1997): „Die kunstseidenen Mädchen der Weimarer Republik“. *Script 11* (Mai): Zuschnitte Moden.
- Vehling, Ilke (1999): „Blondinen bevorzugt“. In: Petra Flock/Regina Nössler/Imken Leibrock (Hg.): *Haare (Konkursbuch 36)*, S. 91-100.