

## 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.<sup>346</sup>

---

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-



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<sup>347</sup> – 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.«<sup>348</sup>

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.

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 Perspektivkonstruktion 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.<sup>349</sup> 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.«<sup>350</sup> 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 Schaulusteffekt. 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 Company, Jeff Wall. *Picture for Women*, London: Afterall 2011, 79f.

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 Objektivität seine eigene autonome Subjektivität zu begründen, erscheint sie im gleichen Raum wie Wall selbst«. <sup>351</sup> 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. <sup>352</sup> 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 Vergnügungsorts in doppeldeutigen Gesprächen nicht nur Genussgüter, sondern zugleich auch sexuelle Dienstleistungen verhandelt wurden. <sup>353</sup>

»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«, <sup>354</sup> 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.

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.<sup>355</sup> 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«. <sup>356</sup> 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.<sup>357</sup> 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.

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,<sup>358</sup> wird diese Aufgabe bei Wall eher von der Lightbox und der Verbindungsnaht der beiden darauf angebrachten Cibachrome-Folien übernommen.<sup>359</sup> 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 medienpezifisches 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.<sup>360</sup> Resümierend kritisiert sie, de Duves Verständnis des Bildes bewege sich auf »einer oberflächlichen Ebene«,<sup>361</sup> – 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.

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.<sup>362</sup> Andererseits ist die Nichtnachweisbarkeit des Spiegels wiederum Teil des Konzepts.<sup>363</sup> 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«.<sup>364</sup>

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.<sup>365</sup> 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.

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) vorgetäushtes. 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:<sup>366</sup> eine Frau in »an everyday working situation which was also a situation of spectacularity«.<sup>367</sup> Dieser Aspekt aber gehört zu der inneren Struktur, auf die Wall in seinem ›Remake‹ von *Un bar aux Folies-Bergère* abzielt.<sup>368</sup> 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.

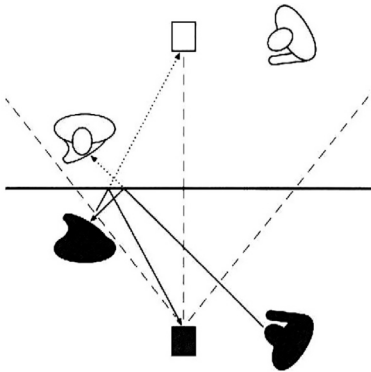


Abb. 11: [Diagram zu *Picture for Women* (bei Annahme eines Spiegel)].<sup>369</sup>

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.

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 *Bildproduktion*.

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 *Kundin* 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.<sup>370</sup> 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.

Ort, sondern impliziert grundsätzlich ein Hindernis, das in anderen Zusammenhängen einer Advokatur dient, einer Einrichtung der Fürsprache für andere.<sup>371</sup> 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?«<sup>372</sup> 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 Lokak, 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*.<sup>373</sup> Die Protagonistin ist »Nana S., a young girl from the provinces who has been living in Paris for some time«.<sup>374</sup> 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«.<sup>375</sup> 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.

Kapitel des Films einleitenden Zwischentitel Bezug genommen wird.<sup>376</sup> 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.«<sup>377</sup>

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 Tableaux anstelle der letztlich zwölf, doch auch nach acht Kürzungsentscheidungen ist die Thekenszene immer noch dabei. Für Godard resultiert sie aus einer ästhetischen Strategie.<sup>378</sup> »[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.«<sup>379</sup> 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.

tenen ablenken würde. Die gewohnte Sicherheit, mit der man Äußerungen jeweiligen Figuren zuordnet und dann mit ihnen identifiziert, wird verunsichert.<sup>380</sup> Damit wird auch die Bildwertung 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.<sup>381</sup> 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.«<sup>382</sup> Die Unmöglichkeit, den »symbolic place of vocal production« zu lokalisieren und damit zu identifizieren,<sup>383</sup> 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.<sup>384</sup> 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.«<sup>385</sup>

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« –<sup>386</sup> 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].

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 Schneiderraum zu haben.<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup>

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.<sup>389</sup> 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.«<sup>390</sup> 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 Filmtone gegenüber dem flächigen Filmbild, vgl. Doane, »The Voice in the Cinema«, 45f.

390 Ebd., 35.

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 Genusort, der erst in der Industriegesellschaft seinen Stellenwert erhält,<sup>391</sup> 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.

### 3.2. Der Ort Theke

Eine Bar ist vor allem sehr viel länger als breit.<sup>392</sup> 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.«<sup>393</sup> 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,<sup>394</sup> 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 ›thēkē‹ 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.<sup>395</sup> 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.

Tisch.<sup>396</sup> 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.«<sup>397</sup> 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 Stammpplatz etwa, der prinzipiell freigehalten würde. Man kann Tische in einem Restaurant reservieren, Plätze an dessen Bar hingegen nicht.<sup>398</sup> 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«.<sup>399</sup>

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.<sup>400</sup> 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.«<sup>401</sup> 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.

a welcoming arrangement.«<sup>402</sup> 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«. <sup>403</sup> 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.«<sup>404</sup>

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,<sup>405</sup> 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«. <sup>406</sup> Als solcher taugt die Theke, anders als die Bar,<sup>407</sup> 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 Prohibition Verbreitung, nämlich nachdem die Bezeichnung »saloon« verboten worden war; vgl. Christine Sisondo, *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 University Press 2001, 29-62, hier: Anm. 4, 259.

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 Krüge 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«,<sup>408</sup> – 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[teilt]«, ist gut verwurzelt.<sup>409</sup> 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.<sup>410</sup>

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«,<sup>411</sup> 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.<sup>412</sup> 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.« »Gemütlichkeit« 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).

sitzt, ist die Theke ein offener Ort, um auch Fremde kennenzulernen.<sup>413</sup> 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.<sup>414</sup>

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.<sup>415</sup> Das Gemenge an der Bar befördert hiernach Oberflächlichkeit und soziale Eigen- dynamik, 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.

Lokals« antizipiert.<sup>416</sup> 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.«<sup>417</sup> 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.<sup>418</sup> 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.<sup>419</sup>

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.«<sup>420</sup> 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.<sup>421</sup>

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.<sup>422</sup> 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.

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,<sup>423</sup> versteht wiederum der sie rezipierende Laermann die durch die laterale Sitzordnung beförderte Gleichheit als »unbestimmt gehaltene Gemeinsamkeit«.<sup>424</sup> Das meint eine nur vorgebliche Gemeinsamkeit, die außerhalb der Kneipe keinen Bestand hat.<sup>425</sup> Gleichheit an der Theke ist von hieraus gesehen nichts als Trug, ein zivilgesellschaftlicher Wert gar, würde er überhaupt in den Sinn kommen, bloße Absurdität.



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

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,<sup>426</sup> 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 Biertresenradition 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.



*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 Bierresen oder Schanktisch fließend, weswegen auch eine begriffliche Trennung zwischen Bar und Theke häufig schwer fällt.<sup>427</sup> 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.«<sup>428</sup> 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.<sup>429</sup> Der Kaiserhof in Berlin nennt es noch »Kaiserbuffet«, aber die englische Ausgabe des Baedeker 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: Cöschel 1911, 32.

Bar)« gemeint ist.<sup>430</sup> Spätestens in der deutschen 18. Auflage vom Baedeker 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.«<sup>431</sup>

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.<sup>432</sup>

In amerikanischen Gastronomien dagegen gibt es nur die ›Bar‹, und an der findet sich ein wohlhabendes ebenso wie ein einfaches Publikum ein, wengleich 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.<sup>433</sup>

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.«<sup>434</sup> 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 distinguert sich Vicki Baum.<sup>435</sup> Ihr ist die Bar keineswegs ›zu amerikanisch‹. Und andere teilen diese Ansicht, betrachten den Barbesuch als »internationale Gewohnheit, die Gesetze umwandelt.«<sup>436</sup> Der Bar wird etwas Verbindendes zugeschrieben, sie versetzt einen ins Geschehen, vermittelt

430 Karl Baedeker, *Berlin and its Environment. Handbook for Travellers*, Leipzig: Baedeker 1908 [3. Aufl.], 12, <https://archive.org/details/berlinundumgebueookarl> [27.10.2015].

431 Karl Baedeker, *Berlin und Umgebung. Handbuch für Reisende*, Leipzig: Baedeker 1914 [18. Aufl.], 3, <https://archive.org/details/berlinundumgebueookarl> [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].

ein »Mitten-im-Leben-Sein«.<sup>437</sup> 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.«<sup>438</sup> 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 Frühstück verbringen; 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.«<sup>439</sup> 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.<sup>440</sup> Das liegt einmal an seiner Höhe, zum anderen an der »doppelten Freiheit«,<sup>441</sup> 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.<sup>442</sup> 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).

mit einer seltsamen Elektrizität. Bars – ich hatte bevor ich nach Berlin kam, noch keine gesehen.«<sup>443</sup>

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.«<sup>444</sup>

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.

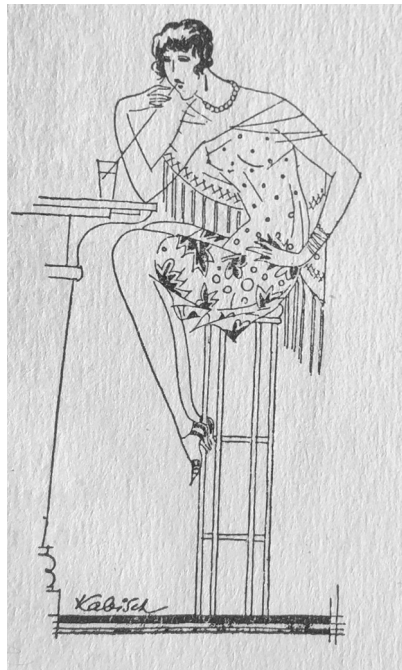


Abb. 13: Kurt W. Kabisch,  
[*Frau auf Barhocker*], o.J.<sup>445</sup>

443 Baum, *Es war alles ganz anders*, 360.

444 Baum, *Menschen im Hotel*, 35.

445 Von Reznicek, *Auferstehung der Dame*, 75.

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.«<sup>446</sup>

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.<sup>447</sup> 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 Diskriminierung 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].



*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,<sup>448</sup> mit der es Joan Crawford als Flämmchen gelingt, im schmalen, wadenlangen Kleid auf einem der Barhocker Platz zu nehmen.<sup>449</sup>

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.<sup>450</sup> 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).

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.<sup>451</sup> 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.«<sup>452</sup> Die Telefonzentrale liefert dazu den vergewissernden Hintergrundsound. Wenn die Kamera hier vorbeischaute, 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 angestrebter Selbstverständlichkeit stützt er seinen Ellbogen auf die Bartheke – ganz so als hätte er diese Haltung abgeguckt.<sup>453</sup> 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 – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt a.M., [www.filmportal.de/sites/default/files/B6A4BF5CB44943EE8362206D5DFF0221\\_Foo7199\\_ABA\\_085\\_PS\\_002.pdf](http://www.filmportal.de/sites/default/files/B6A4BF5CB44943EE8362206D5DFF0221_Foo7199_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].

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.<sup>454</sup>

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.<sup>455</sup> »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.«<sup>456</sup> Die Verschränkung von Ort, Körperhaltung und Genderidentität produziert »naturwüchsigen« Ausschluss. Wenn Frauen in Saloons vor der Prohibition nur in Ausnahmen zu finden waren,<sup>457</sup> lag das nicht allein an der Unschicklichkeit des öffentlichen Alkoholkonsums von Frauen.<sup>458</sup> 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.«<sup>459</sup> 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 Sekretärin. 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](http://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.



Abb. 14: Jeanne Mammen, *Barhockerfiasko*, 1926; © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.<sup>460</sup> 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. Monographie und Werkverzeichnis, Köln: Wienand 1997, A194. Im Werkverzeichnis ist eine s/w-Abbildung enthalten.

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

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,<sup>463</sup> tut dies nun »unter keinen Umständen allein«<sup>464</sup> 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.«<sup>465</sup>

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.<sup>466</sup> 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 weitere 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.

ist die Box, hier also der Tisch, ein ortsgebundenes und situatives Territorium.<sup>467</sup> 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.<sup>468</sup> 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.«<sup>469</sup> 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.

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«. <sup>470</sup>

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. <sup>471</sup>

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 fort dauert. Man findet Lunchtheken in Dinern, Drugstores oder sogar in Warenkaufhäusern.

In Deutschland gibt es eher Kioske und Stände, <sup>472</sup> 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. <sup>473</sup>

Man kennt den Lunch Counter, aber er steht auf amerikanischem Boden. Während die Bar »amerikanischen« Flair in deutschen Ländern 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 sogenannten *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.

die zu Beginn des Films stattfindenden Szenen an einem Lunch Counter im Drugstore ebenso wie die rückprojizierten Straßenschilder Belege für den Spielort New York.<sup>474</sup>

Vicki Baum schreibt ihren ebenfalls in New York spielendem Roman *Der große Ausverkauf*, 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.«<sup>475</sup> 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.<sup>476</sup>

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.<sup>477</sup> 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].

Sie hat eine brillante 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.«<sup>478</sup> Dabei unterstreicht das Stehen nicht nur die Hetze, sondern insbesondere für Frauen den Verlust von Etikette. »Shop girls and business men alike ›wolfed down‹ lunch while standing at counters.«<sup>479</sup>

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.<sup>480</sup> 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.<sup>481</sup> 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.<sup>482</sup>

»[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.<sup>483</sup> Über rund 25 Jahre hinweg hat sie Verkäuferinnen und Büroangestellte am Union Square in Manhattan gemalt oder gezeichnet.<sup>484</sup> 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

oder mehr noch: in der Mittagspause.<sup>485</sup> »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.«<sup>486</sup> 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.«<sup>487</sup>

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.

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 wahr, 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.

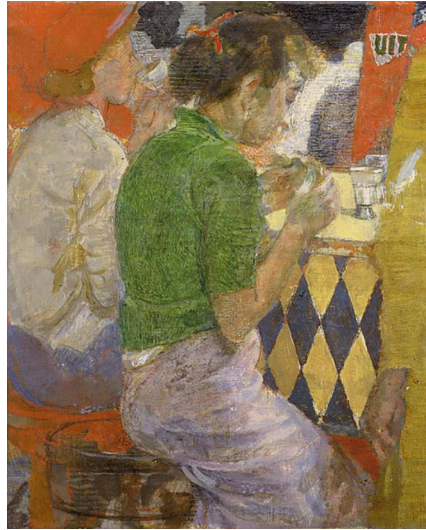


Abb. 17: Isabel Bishop, 127103983 *Snack Bar*, 1954; Öl auf Masonite®, 34.29 x 28.27 cm, Columbus Museum of Art, Ohio, Museum Purchase, Howald Fund, 1954.047; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).

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 contrapositional arrangement.«<sup>488</sup> 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.

und Werbung.<sup>489</sup> 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 taugen.

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 Friseur- 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/Jennifer 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.

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.«<sup>490</sup> 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.

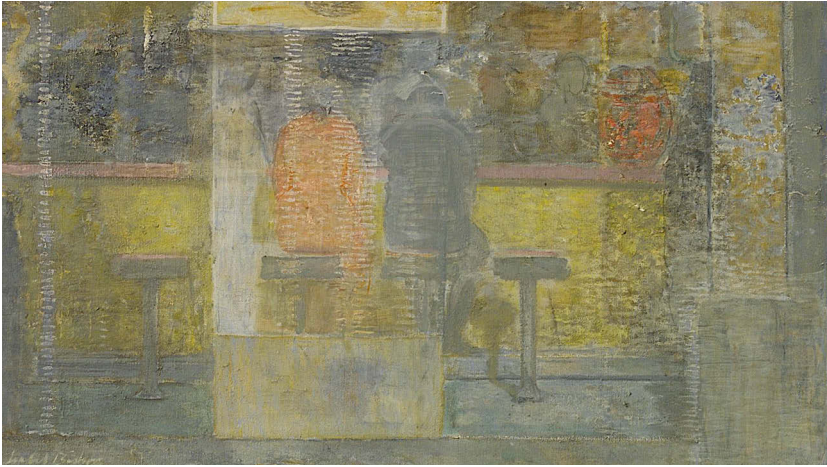


Abb. 18: Isabel Bishop, *Study for Soda Fountain with Passers By*, 1960; Öl und Tempera auf Leinwand, 34,9 x 59,4 cm; Brooklyn Museum, Gift of Mr. and Mrs. Robert E. Blum, 1991.147.2; © Estate of Isabel Bishop (DC Moore Gallery).

seen directly.«<sup>491</sup> 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.<sup>492</sup> 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 Straßensbild, 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 in ihrer Aussage auf *Soda Fountain with Passers by* (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.



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.<sup>493</sup>

Mit ihrer Maltechnik von abstrakten Schraffierungen und flächigen Elementen, die immer wieder auch unabhängig vom Figurativen auftreten, wird daraus ein Flirren auf der Bildeoberfläche. Das bringt neben der ineinander verschränkten Räumlichkeit, zudem noch die Dynamik darin zum Ausdruck.<sup>494</sup> 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 Bildeoberfläche oder im Bild zu verorten ist.

Ähnlich dieser Struktur einer Ununterscheidbarkeit zwischen Bild und Bildeoberfläche 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 potentiellen 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.

über wiederum in eine Verschränkung der Räume umgesetzt. Die Leistung des Spiegels entspricht dabei einer doppelte Negation des Raums.<sup>495</sup> 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 steigerungswise ins Kino: »Una longed for a love-scene on the motion-picture screen.«<sup>496</sup>

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.<sup>497</sup> 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).

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



*The Locked Door* (1929), Still [0:05:54].

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.<sup>498</sup> 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.«<sup>499</sup> 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.

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 »fancierd« und »reflected« betont einerseits die Differenz von Fiktion und Realem, andererseits ordnet die Partzipialkonstruktion 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:<sup>500</sup> 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.<sup>501</sup> 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.

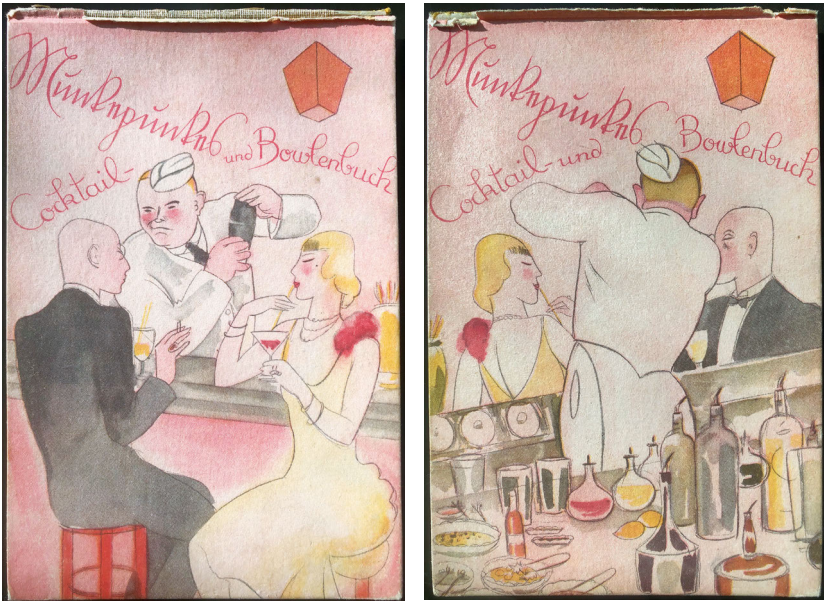


Abb. 20: Jeanne Mammen, *Munkepunkes Cocktail- und Bowlenbuch*, 1929;  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020.<sup>502</sup>

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 Barspiegel-perspektive 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 er-warte man jeden Moment eine Karambolage mit einem Spiegel, den man nicht sieht. Wie bei Lewis kann die Fiktion der Perspektive weder verworfen noch be-stätigt 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 Munkepunkte Cocktail- und Bowlenbuch*; als s/w-Abbildungen findet sich das Cover in: Jeanne Mammen 1890-1976. Monographie und Werkver-zeichnis, A333 u. A334.

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.<sup>503</sup> 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.<sup>504</sup> 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.«<sup>505</sup>

Heywood Broun, Sportreporter, Kolumnist und Ehemann der Frauenrechtlerin Ruth Hale, zieht in seiner Einleitung zu *Manhattan Oases. New York's 1932 Speakeasies*, 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«.

served to enliven and heighten fellowship.«<sup>506</sup> 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 aufgenommene 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.<sup>507</sup> 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.«<sup>508</sup> Doch selbst dann herrschen

506 Broun, »Introduction«, in: Hirschfeld/Kahn, Manhattan Oases, o.P. Lerner pointiert die legerere 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.

an der Theke noch weitere Verhaltensbeschränkungen: »[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.«<sup>509</sup> 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.<sup>510</sup> 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.<sup>511</sup> Eben das bedeutet auch der Aufenthalt an der Theke als einem bis dahin exklusiv männlichen Ort.



Abb. 21: Ralph Barton, Helen Lowry  
*Watching Puritanism Set the Flapper Free*, 1922.<sup>512</sup>

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.

Ohne Frage sind die Bewegungen unter den Stehenden an der Theke ruhiger als bei Charleston-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.«<sup>513</sup>

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.<sup>514</sup> Ab den 1930er Jahren und bis weit in die 60er Jahre verlieren ihre Barbesuche sogar wieder an Selbstverständlichkeit.<sup>515</sup> Oder sie werden sogar offiziell verboten: Etwa 1934, »Atlantic City Prohibits Bar Drinking for Women« betitelt die *New Times* einen entsprechenden Bericht.<sup>516</sup>

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.«<sup>517</sup> 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.

angewendet, die in Gesellschaft anderer Frauen eintritt – ein Irrtum wenn man an die wörtliche Bedeutung denkt, strukturell aber richtig«. <sup>518</sup>

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. <sup>519</sup> 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. <sup>520</sup>

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«. <sup>521</sup> Studien zur Aggressionserfahrung von Frauen in Bars stimmen dieser Einschätzung zu: »[the] frequency of going to bars is related to risk for victimization«. <sup>522</sup>

Nach Maßgabe von Schicklichkeit 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. <sup>523</sup> Dabei ent-

518 Goffman, *Das Individuum 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 Accommodation Laws*, 13.7.2016, [www.ncsl.org/research/civil-and-criminal-justice/state-public-accommodation-laws.aspx](http://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 buried, 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

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.«<sup>524</sup> Wenn Doris die Professionalität 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.«<sup>525</sup> Ein ähnlicher Übergang vom Gehen auf der Straße zu einem Schlendern und Stehenbleiben wird in *Vivre sa vie* beschrieben.<sup>526</sup>

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.«<sup>527</sup> Während für Goffman diese ›Berechtigung‹ in ›Galanterien‹ mündet,<sup>528</sup> 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.«<sup>529</sup> ›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.

entsprechend auch in und an der Bar.<sup>530</sup> 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.«<sup>531</sup> 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.«<sup>532</sup> 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«.<sup>533</sup> 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.

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.«<sup>534</sup> Jegliche Verhaltenssicherheit ist aufgehoben, »casual solidarity among unacquainted males is threatened.«<sup>535</sup> 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«,<sup>536</sup> bedeutet die Situation einer schwulen Offerte »exploitation of public solidarity.«<sup>537</sup> 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«.«<sup>538</sup> 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.«<sup>539</sup> 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.

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.«<sup>540</sup>

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.<sup>541</sup> 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 Eifers um Teilhabe am Gemeinen unter Gleichen, die ansonsten anders sind, beschreiben kann.<sup>542</sup> 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 politischen 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 »elbow space« zu nehmen, in der deutschen wird Freiheit durch den Schutz vor den Ellbogen der anderen gewährleistet.

Bars, Schwarze jedoch kommen in den von Weißen betriebenen Speakeasies als Gäste nicht vor.<sup>543</sup>

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.<sup>544</sup> »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.«<sup>545</sup> 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 Prohibitionszeit 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.

and take them for a nice little drive in the country?« »And ran out of gas?« »Maybe... if we wanted to.«<sup>546</sup>

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.<sup>547</sup> 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.«<sup>548</sup> Ihre Verwandtschaft mit dem Flapper-Tribe lässt sich am Gebrauch ihrer Ellbogen und an ihrem bisweilen raumgreifenden Gang ablesen.<sup>549</sup> 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 drug-store 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 counter girl 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].

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 privilege to ask a girl out«<sup>550</sup> zwar infrage, jedoch nicht um gegen eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung zu rebellieren. Sie kann es nicht erwarten eine »Happy Housewife Heroin« zu werden.<sup>551</sup> 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.<sup>552</sup> 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.<sup>553</sup>

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.

»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.«<sup>554</sup> Doch in Frauen-Magazinen, klagt Friedan, steht von all dem nichts.<sup>555</sup>

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.<sup>556</sup>

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.«<sup>557</sup> 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 Representation*, 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](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]).

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.«<sup>558</sup>

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 Glaubensangehörigkeit; nicht jedoch die Diskriminierung aufgrund von Geschlecht.<sup>559</sup>

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.«<sup>560</sup> Eine Erfahrung, die viele kennen und die sie im beruflichen Alltag benachteiligt – wichtige Geschäftstreffen werden nicht selten gerade in Hotelbars abgehalten.<sup>561</sup> 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 Bürgerrechtsbewegung 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 discrimination 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.

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.«<sup>562</sup>

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.<sup>563</sup>

Seit 1960, wie gesagt, ist in den überregionalen Tageszeitungen von den massiv einsetzenden Sit-ins an Lunch Countern zu lesen.<sup>564</sup> 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«,<sup>565</sup> 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/\[12.9.2016\]](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.

Jahrzehnte nach der »Counter Revolution« wird noch eine weitere Lesart der Rücken angeboten.<sup>566</sup> 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.<sup>567</sup> 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.

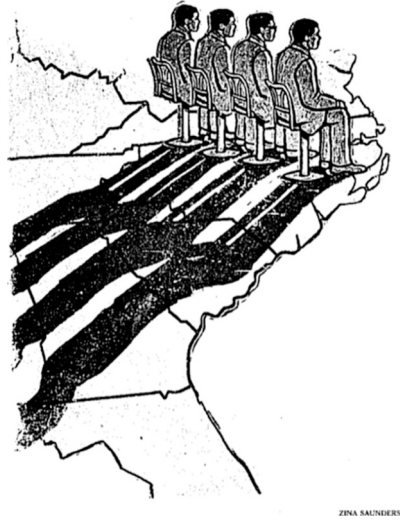


Abb. 22: Zina Saunders, [ohne Titel], 2010; courtesy of the artist.

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, verharret 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.<sup>568</sup>

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.<sup>569</sup>

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

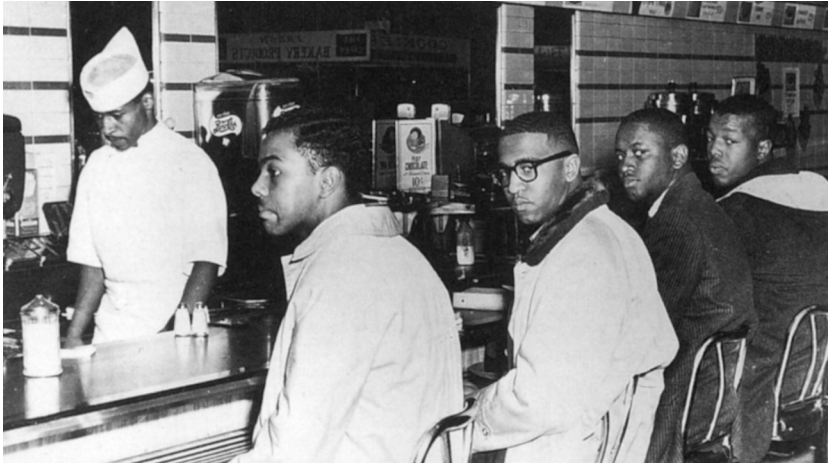


Abb. 23: John »Jack« Moebes, [Lunchtheke von Woolworth, Greensboro, NC], 2.2.1960; Granger/Shutterstock.

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.«<sup>570</sup>

Am Morgen des 2. Februar, dem Tag nach dem ersten Sit-in, kehren nicht vier sondern zwanzig Studenten und Studentinnen bei Woolworth ein.<sup>571</sup> 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.

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.<sup>572</sup>

Die Thekenspiegelperspektive stellt einen medialen Effekt dar, der mit einer Presse-Fotografie, die die Unmittelbarkeit 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 Protagonisten 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, trotzdem 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 Segregationsgesetze. 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.«<sup>573</sup> 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 Days 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](http://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

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.<sup>574</sup> 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.«<sup>575</sup> 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.<sup>576</sup> 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.<sup>577</sup> 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«.<sup>578</sup> 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 »Negro 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.

Abb. 24: [Lunch Counter in Kress, Charleston, NC], 1960; *The Charleston Preservation Society*.<sup>579</sup>



Es gibt eine Reihe von Gründen, warum die Diskriminierung 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.<sup>580</sup> 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.<sup>581</sup> 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«.<sup>582</sup> 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 Sittens 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-53d8-8eco-7fb0345b51cf.html](https://www.postandcourier.com/archives/the-sit-in-that-changed-charleston/article_6a817d6e-e67b-53d8-8eco-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 Accommodation«, 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.

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.«<sup>583</sup> 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.<sup>584</sup> 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.«<sup>585</sup> 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 politische 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/\[12.9.2016\]](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/\[12.9.2016\]](http://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/317/593/1415390/[12.9.2016]).

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 demgegenüber 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.<sup>586</sup> Sie hatten von vornerein vor, ihren Punkt an der anderen ›bar‹ zu machen.<sup>587</sup> »The Federal Bar vs. McSorley's Bar« titulierte 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 accommodation.«<sup>588</sup> 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 Accommodation Week in ihrer öffentlichen Wirksamkeit eher als enttäuschend eingestuft wird.<sup>589</sup> 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 Verhalten bei McSorley's, erst das Gerichtsverfahren erschien in der Presse.

588 So der Aufruf zur ›Public Accommodation 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 Kommunikationsstrategie 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.

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 [...]«. <sup>590</sup> 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 berichtete zwar, doch der betreffende Artikel erschien ohne Bild. <sup>591</sup>

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. <sup>592</sup> 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.« <sup>593</sup> So etwas nennt man einen »beachhead«. <sup>594</sup> 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=TyxUAAAIBA&sjid=JzoNAAAIBA&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.

standing up at the bar and bending the elbow, thereby virtually completing the feminine usurpation of masculine prerogatives.«<sup>595</sup>



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*.<sup>596</sup>

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«.<sup>597</sup> 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 Elizabeth McCausland, Cambridge, MA/London: MIT Press 2020, 122.



[Filmaufnahmen für KTRK, 1] (US 1960, R.: o.A.), Still [0:17:13].

Fürsprache ihres Freundes Hippolyte Havel, Stammgast und guter Freund des Wirts,<sup>598</sup> 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 Bürgerrechtbewegung 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.<sup>599</sup>

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«.<sup>600</sup>

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/\[12.4.2017\]](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/\[12.9.2016\]](http://abc13.com/news/historic-film-shows-lunch-counter-protests-in-1960-houston/1154984/[12.9.2016]).

600 Julia Van Haften, 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.

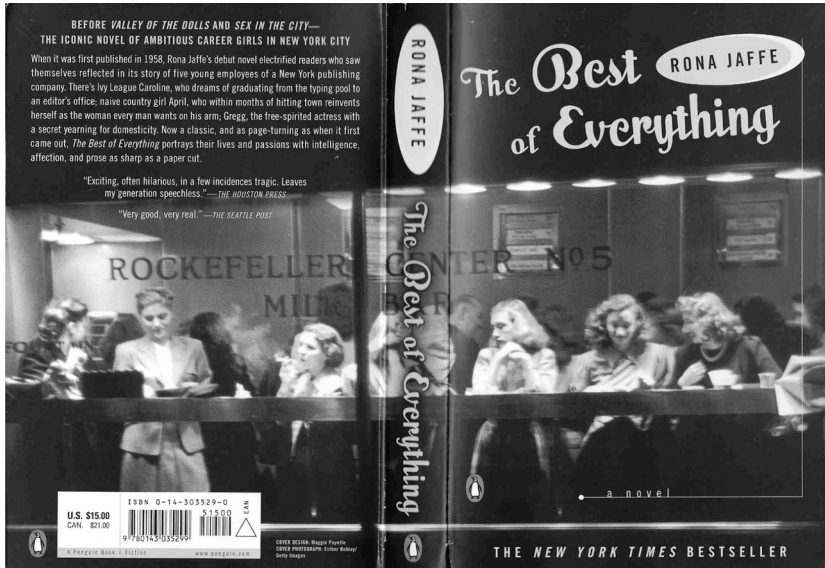


Abb. 26: Esther Bubleys, *Rockefeller Center, 1948*; Front- und Back-Cover, Rona Jaffe, *The Best of Everything* [1958], New York: Penguin 2005.

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 aufgestützten 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

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, Connecticut oder, wie Bublely selbst, aus Minnesota weggehen, um nach New York zu kommen.<sup>601</sup> 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 Werbebehut, 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.«<sup>602</sup> 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.<sup>603</sup>

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.<sup>604</sup>

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.<sup>605</sup> Damit wird auch das Egalitäre der Theke infragegestellt: Gleichheit in welcher Qualität?

601 Nach ihrer Ausbildung in Duluth und Minneapolis ging Bublely über Washington D.C. nach New York; vgl. zu ihrer Biografie Bonnie Yochelson/Tracy A. Schmid, Esther Bublely. On Assignment, New York: aperture 2005. Vgl. zu Bublelys 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.: Dorothy 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



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.«<sup>606</sup>

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].

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 Bildausschnitt 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.<sup>607</sup>

607 Vgl. [www.safran-arts.com/index.html](http://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

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 KTRK macht, ist anonym, jedenfalls wird sein Name vom Sender nicht veröffentlicht.<sup>608</sup> 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.



[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.<sup>609</sup>

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].

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 Gegendemonstrationen 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.<sup>610</sup> Auch grundsätzlich bewies die Bürgerrechtbewegung 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.«<sup>611</sup>

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 gewalttätige Übergriffe und

610 [Filmaufnahmen für KTRK, 2] (US1960, R.: o.A.), in: »RAWVIDEO: Houston lunch counter demonstration in 1960«, ABC7 News, 18.1.2016, [https://abc7news.com/news/raw-video-houston-lunch-counter-demonstration-in-1960/1163936/\[1.7.2017\]](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.



[*Filmaufnahmen für KTRK, 1*] (1960),  
*Stills*, [11:50], [11:53] bzw. [11:55]

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

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

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.<sup>612</sup> 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!<sup>613</sup> Anders als in den meisten Städten einigte man sich in Houston darauf,<sup>614</sup> 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/\[12.9.2016\]](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.

