

## Anderswo

---

Bildwerdungsprozesse, wie die hier beschriebenen, finden an den untersuchten Orten nicht nur statt, die Orte schreiben sich auch in die Darstellungsmodi ein. Das hatte sich bereits in den einzelnen Kapiteln gezeigt. Die Telefonistinnen zum Beispiel verschwinden nicht nur durch automatisierte Selbstwahlverfahren. Auch im Film wird ihre Arbeit an der Schaltwand wegrationalisiert. Schon recht früh entstehen Darstellungskonventionen von Telefonverbindungen, in die die Darstellungsweisen der Telefonistinnenarbeit eingehen. Das wird besonders deutlich, wenn ein Telefongespräch nicht über eine Parallelmontage beschrieben wird, sondern in ein einzelnes Bild-Frame gerückt wird, wenn also ein gemeinsamer Bildrand beider Gesprächsorte als Split-Screen in die Mitte des Bewegungsbildes rückt und die Gesprächspartner rechts und links davon platziert. Der schwarze Strich in der Mitte repräsentiert so die verbindende Schaltwand, die ansonsten am Bildrand auf Verbindungen zum Bildaußen und zu anderen Gesprächsorten verweist. Die Gesprächspartner werden dann in der Regel frontal gezeigt, so wie die Telefonistin als Sprechende ohne ihre Schaltwand gefilmt wird.<sup>615</sup> Während die Telefonistin im Bild sich in Darstellungsformalia auflöst, bleibt Anna Altmann im Bild, wenn die zwei Bildkonzeptionen der Brücke auf sie übertragen werden. Ihr Gesicht ist gerahmtes Portrait und immersiver Screen zugleich. Auf dem Screen läuft *Working Girl-stock footage* von Einsamkeit und Sehnsucht, von der großen Stadt und dem großen Glück.

Jeanne Mammens Bartheke plausibilisiert den Zusammenhang von *Munkepunkes* Cocktail-Rezepten und verschmilzt in ihrer Mehrfachspiegelung mit der Funktion des Buchumschlags. In den Filmaufnahmen an der Lunchtheke bei Mading's schreibt sich der Ort Theke in die Darstellung der beiden Demonstrantin-

---

615 Das bekannteste Beispiel für diesen Gebrauch eines Split-Screens ist die Komödie *Pillow Talk* (US 1959, R.: Michael Gordon). Eileen Bowser und Tom Gunning weisen auf Split-Screens zur Darstellung von Telekommunikation im Frühen Kino hin, darunter auch *Are You There?* (UK 1901, R.: James Williamson), in dem ein Vorhang anstelle eines Split-Screens in der Bildmitte gespannt ist; vgl. Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907-1915*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 1990, 64-71; Gunning, »Heard over the phone. The Lonely Villa and the de Lorde tradition of the terrors of technology«, in: *Screen*, 32/2 (1991), 184-196, 187f.

nen ein. Sie nutzen die Möglichkeiten der Theke, um Teilhabe zu signalisieren und Teilnahme zu performieren, und auch um auf die Filmaufnahmen, die von ihnen gemacht werden, einzuwirken. Ihre Rückenansichten an der Theke veranlassen den Kameramann, dem es um frontale Aufnahmen geht, zu Achsensprüngen. Und die Ungereimtheiten vom Spiegelbild hinter dem Lunch Counter und seinen Aufnahmen vom Geschehen davor verkomplizieren das Resultat zudem. Sind das wirklich dieselben Frauen? In jedem Fall sind es Rücken. Dem Kameramann gelingt so kein Portrait, wohl aber erhält er ein Bild von Leuten, die so frei waren an der Theke Platz zu nehmen.

Während an der Lunchtheke bei Mading's das Agieren der Demonstrantinnen im Zentrum und sozusagen auf der Bühne steht, kann die Theke auch genutzt werden, um von hier aus zu beobachten. Der Schauplatz verschiebt sich dann in den übrigen Raum. Und ein Working Girl kann zu einer ›Frau‹ geraten, zu einem Traum von einer Frau. Für Arbeit ist dann kein Platz mehr. Eine der prominentesten Szenen des westlichen Filmkanons führt das vor. In der betreffenden Szene aus *Vertigo* inszeniert Alfred Hitchcock den Auftritt seines weiblichen Stars als das Einsetzen einer Fetischisierung.<sup>616</sup>

Der Umstand, dass diese Szene in einer Bar situiert ist, also einem Ort, der heterosexuelle Männlichkeit privilegiert, ist keine Nebensächlichkeit, wird aber meist übersehen. Dabei ließe sich die Szene ohne weiteres auch formal als Barszene beschreiben. Leitend für ihre Konzeption ist die Sitzhaltung an der Bar sowie der Barspiegel, selbst wenn dieser als Gegenstand im Bild kaum wahrnehmbar ist.<sup>617</sup>

Der Auftritt ist eigentlich ein Abgang: Kim Novak verlässt das Restaurant und muss auf ihrem Weg zum Ausgang die Bar passieren, an der James Stewart Platz genommen hat, um sie heimlich zu beobachten. Vom erhöhten Barhocker aus überblickt er fast den ganzen Raum des Restaurants, muss sich dabei aber immer wieder ab- und der Bar zuwenden, um nicht als Beobachtender und noch weniger als Person erkannt zu werden. Novaks Passieren der Bar wird dann als Passage in die Bildwerdung und zum Objekt des Begehrens inszeniert. Der Umschlag wird genau in dem Moment markiert, als Novak alias Madeleine exakt im Rücken von Scottie (Stewart) steht: Das rote Interieur des Restaurants leuchtet buchstäblich hinter ihr auf. Es glüht. Doch das, was die Wirkung bei Scottie auslösen soll, sieht dieser gar

616 vgl. *Vertigo* (US 1958, R.: Alfred Hitchcock). Vgl. hierzu die Analyse von *Vertigo* und des Paradigmas des männlichen Zuschauers für das Hollywood-Kino: Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: dies., *Visual and Other Pleasures*, Bloomington/Indianapolis: University of Indiana Press 1989, 4–26.

617 Wenn man sehr genau hinschaut, ist der Spiegel in einem Still erkennbar; vgl. *Vertigo* (1958), [0:14:24]. Hitchcock ließ Ernie's Restaurant in San Francisco exakt im Studio nachbauen; vgl. Charles Barr, *Vertigo*, London: Palgrave Macmillan/British Film Institute 2012, 33. D.h. auch, dass Wände anders als im Restaurant kurzerhand aus und ein gebaut werden konnten, wie es für eine fiktive Barspiegelperspektive erforderlich ist.

*Vertigo* (1958), Stills [0:14:00],  
[0:14:13], [0:14:23] bzw. [0:14:24].

nicht. Die Kamera hat uns zuvor schon gezeigt, dass er mit dem Rücken zu ihr sitzt und deshalb bestenfalls verstohlen zur Seite schauen kann.<sup>618</sup> Er hat bislang noch nicht einmal ihr attraktives Rückendekoltee gesehen – wir schon.<sup>619</sup> Die Differenz zwischen Scotties tatsächlicher Perspektive und dem, was die Kamera zeigt, war bereits durch eine kombinierte Kamerafahrt mit Schwenk über den Raum des Restaurants plausibilisiert worden, noch bevor Madeleine sich erhebt und der Bar nähert. Wir kennen die Differenz also, wenn wir Madeleine aus der Perspektive sehen, für die Scottie sich komplett umdrehen müsste, wollte er sie einnehmen. Es sei denn: er würde nach vorn in den Barspiegel schauen.

Die Perspektive auf Madeleine lässt sich als fiktive Perspektive des Barspiegels beschreiben. Allerdings müsste hier nicht nur die *back bar* und die Wand dahinter, sondern vor



618 Er schaut dann tatsächlich in dem Moment verstohlen zur Seite, als Madeleine sich genau in seinem Rücken befindet und der Raum hinter ihr aufleuchtet; vgl. [0:14:24].

619 Dieser Teil der Szene liegt unmittelbar vor dem ersten hier abgebildeten Still.



*Vertigo* (1958), Stills [0:14:26], [0:14:31] bzw. [0:14:44].

allem Scottie selbst aus dem Weg geräumt werden, wollte man diesen Blick auf Madeleine ermöglichen. Der Ort, der dieses Paradox von Nicht-Sehen und Trotzdem-Sehen bereitstellt, ist die Bartheke. Denn die Rückenwendung zum Raum evoziert ein Schaubebürfnis diesem Raum gegenüber, das im Thekenspiegel seinen Ausdruck findet. Doch, wie gesagt, der Thekenspiegel taucht nicht gegenständlich auf. Er schlägt sich allerdings in Form von Achsensprüngen in der Montage gegensätzlicher Perspektiven nieder. Es entsteht so ein ähnlich irritiertes

Raumgefühl wie an der Bar und mit dem Blick in den Spiegel hinter ihr.

Der Achsensprung, der sich im Schnitt von der Barspiegelperspektive auf Madeleine ([0:14:24]) zu Stewarts Blick zur Seite ergibt, wird dann noch einmal durch ihr Umdrehen und die folgende ›Spiegelung‹ durch sein Kopfdrehen wiederholt und so besonders betont. Auch wird hierdurch ein momentaner Orientierungsverlust der Zuschauenden provoziert, denn auch wenn Stewart und Novak im Bild in die gleiche Richtung blicken, sind ihre Blicke innerhalb des Bildraums genau gegensätzlich ausgerichtet.

Die Kamera nimmt in der Szene so gesehen nicht durchgängig den Blickpunkt von Scottie ein.<sup>620</sup> Allerdings ist es auch nicht richtig, dass es in der Szene ausschließlich Point-of-View-Shots und unabhängige Einstellungen der Kamera gäbe. In dem Moment nämlich, wenn die Kamera scheinbar den Atem anhält und das Profil von Madeleine zeigt, zeigt sie nicht bloß etwas, das Scottie gar nicht sehen kann, und wir nur dank der ›Allmacht‹ der Kamera erfahren. In dieser Szene ist die Kamera nicht rein auktorial, die Szene mischt in die Barspiegelperspektive auf Madeleine das Aufglühen des roten Hintergrunds begleitet von einem Anheben der Geigen in Bernard Herrmanns Filmmusik. Wir sehen hier nicht nur, was Scottie sehen könnte, würde er sich einmal umdrehen. Vielmehr sehen wir auch, was er

620 Tania Modelski, *The Woman Who Knew too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York/London: Methuen 1988, 92. Modelski richtet dieses Argument gegen Mulveys »Visual Pleasure and Narrative Cinema«.

daraus macht, bevor er Madeleine überhaupt so nah zu Gesicht bekommt. Wir sehen seine emotionale Erregung, die sich bereits in der Erwartung eines Bildes einstellt, eines Bildes, in das dann seine Erwartungen schon eingeschrieben sind.

Der Film dekonstruiert an dieser Stelle jedoch nicht, denn er irritiert zugleich mit den Achsensprüngen die Orientierung der Zuschauenden – nicht die von Scottie. Es wird hier nicht allein ein »mirroring relationship« von Scottie zu Madeleine vorgeführt,<sup>621</sup> es wird zugleich eines zwischen uns und der Figur Scotties initiiert. Mit und anstelle von Scottie blickt man auf Madeleine wie auf ein (Spiegel-)Bild. Wird man zum Zuschauer auf einem Platz an der Bar, der für Männer prädestiniert ist.

Deutlich wird das schließlich auch in der Choreografie von Novaks Auftritt, die wie ein Diagramm das Entstehen eines Spiegelbildes beschreibt. Dabei fungiert die Bar selbst als Spiegel. Novaks Bewegungslinien sind gradlinig, der »Einfallwinkel« von ihrem Weg zur Bar ist derselbe wie beim Verlassen der Barzone. Und es ist exakt Stewarts Rücken, der den Reflexionspunkt markiert. Erst nachdem Madeleine diesen Spiegelpunkt passiert hat, sieht Scottie ihr Gesicht zum ersten Mal, und wir mit ihm erneut: in der Reflexion eines Spiegel.

Working Girls, das wird anhand von *Vertigo* deutlich, sind auch dort wo, man sie nicht vermutet. Novak verkörpert im Film nicht bloß Madeleine, die nicht zufällig nicht auf einem Barhocker, sondern an einem Tisch sitzt, als der Film sie zum ersten Mal zeigt – Madeleine ist so arbeitsfern, wie man es sich nur vorstellen kann. Doch Novak spielt auch Judy. Und die hat sich in der Hoffnung auf eine spätere Ehe mit ihrem reichen Liebhaber auf ein Täuschungsmanöver eingelassen: Madeleine spielen, um Scottie von sich und für die Zwecke ihres Liebhabers einzunehmen. Judy ist Verkäuferin, ein Working Girl. In der Barszene weiß man davon noch nichts. Man ahnt nicht, dass Madeleine von einer Verkäuferin nur gespielt wird. Von Judy erfährt man erst in der zweiten Hälfte des Films, wenn sie aus dem Schatten der von ihr verkörperten Madeleine hervortritt. Dann wird auch an einer Stelle darauf hingewiesen, wieviel Zeit und Arbeit in die Herstellung von »Madeleine« eingegangen ist. Judy hat so gesehen einen zweiten Working Girl-Job. Doch weder ihre Arbeit als Schauspielerin von Madeleine noch ihre Arbeit als Verkäuferin haben eine Bedeutung für das Verständnis der Figur Judys. Während Scottie sich deutlich über seinen beruflichen Hintergrund als gescheiterter Polizist definiert, begreift man Judy aufgrund ihres Leiden, dass nicht sie das Bild ist, das Scottie liebt. Ob Judy wirklich, wie es heißt, in einem luxuriösen Kaufhaus wie Magnin arbeitet oder nicht doch eher woanders, fragt man sich dann nicht mehr.

621 Modelski argumentiert, dass der »male spectator is as much »deconstructed« as constructed by the film [...]« (ebd., 87). Damit unterschätzt sie die Schieflage, die das zweite Spiegelverhältnis bedeutet, jenes, das zwischen Zuschauenden und männlichem Protagonisten initiiert wird.

