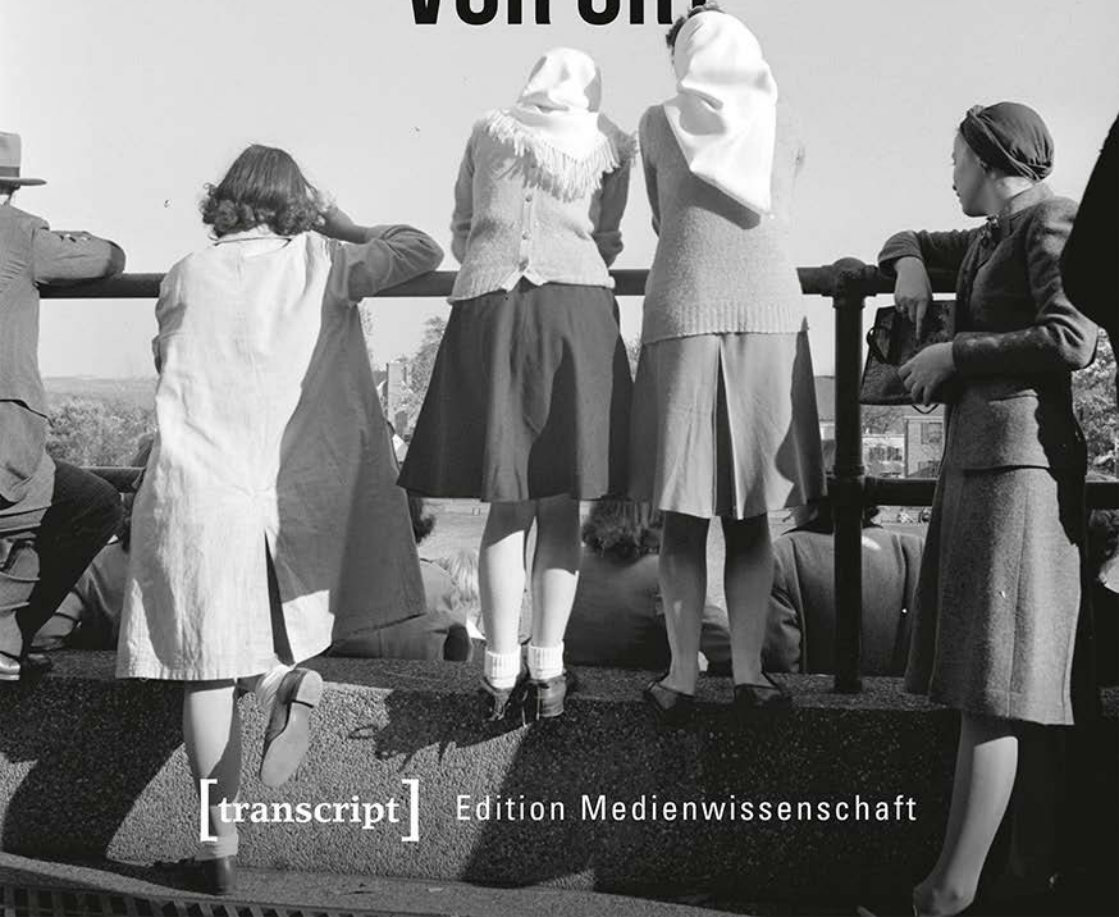
VERENA MUND

BRÜCKE, SWITCHBOARD, THEKE

—

WORKING GIRLS VOR ORT



[transcript] Edition Medienwissenschaft

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

Edition Medienwissenschaft | Band 85

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

Verena Mund

Brücke, Switchboard, Theke – Working Girls vor Ort

[transcript]

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

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

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

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Hier und da (zur Einführung) 7

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

2. Vor der Wand 63

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

Anderswo 193

Anhang 199
Abkürzungen 199

Abbildungen 201

Bibliografie 205

Filmografie 227

Dank an 231

Hier und da (zur Einführung)

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

16 Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

21 Ebd., ix.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

30 Donovan, The Saleslady, 165f.

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Vgl. ebd., 150 u. 96.

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

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

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

38 Vgl. hierzu Kap. 2.

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

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

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

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

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

42 Volkening, Working Girl – eine Einleitung, 9.

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

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

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

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

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

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

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

47 Vgl. hierzu Kap. 3.3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

57 Vgl. Kap. 3.2.

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

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

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

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

59 Ebd., 88.

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

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

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

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

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

---

62 Ebd., 88.

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

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

65 Vgl. hierzu Kap. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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