



## Die ‚Neue Frau‘ als Objekt/iv

*Das kunstseidene Mädchen* und das Lichtspiel

Tanja Prokić, Dresden

Darf ich Ihnen hier Ypsi vorstellen, die kleine, sehr moderne Frau, die Sie gewiß schon tausendmal gesehen haben – bei Premieren, Rennen, Boxkämpfen und prominenten Leichengängnissen. Dies also ist Ypsi (leider sieht sie heute nicht vorteilhaft aus, den der Hut in Lindbergfasson steht ihr nicht, aber mein Gott, gnädige Frau, man muß die Mode doch mitmachen, nicht wahr)? [...] Natürlich heißt Ypsi nicht Ypsi, sondern Karoline. [...] Ypsi ist, um es kurz zu sagen, eine Kopistin. [...] Sie macht. Sie kopiert. Was sie kopiert, fragen Sie, gnädige Frau? Nun einfach alles. Von ihrer Frisur bis zu ihrem Schoßhund, von ihrem Likörgläsern bis zu ihren Ehekonflikten, von ihren Ohrringen bis zu ihren Träumen ist alles aus zweiter Hand, alles nachgemacht, alles Kopie. Das mit den Träumen kommt übrigens von der Mode her, sich psychoanalysieren zu lassen. (Baum 1927: 17)

Vicki Baums Ypsi ist eine Kunstfrau im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. Sportlich, adrett, begeisterungsfähig für alle neuen Mode- und Life-Style-Trends hat Ypsi ihren Beruf zur Fasson gemacht, sie kopiert die technisch reproduzierbaren Bilder inszenierter Weiblichkeit aus der Welt der Reklame und des Films. Baums Sinn für die Paradoxien der veränderten Medienkultur zeigt sich nicht zuletzt in der Ambiguität des Publikationsorts: Der kleine, durchaus kritische Artikel erscheint 1927 in *Die Dame*, eine der meistgelesenen Frauenzeitschriften der Weimarer Republik und die Plattform zur Distribution des neuen Frauenbildes schlechthin. Als mondäne Zeitschrift für Kultur, Mode und Gesellschaft bemüht sie sich um Einführung und Verbreitung des neuen Ideals einer fortschrittlichen, emanzipierten, eleganten sowie gebildeten Frau (vgl. dazu Ferber 1980). Die generischen Effekte einer illustrierten Frauenzeitschrift, die sich der Neuaushandlung weiblicher Rollenbilder widmet, birgt jedoch auch das Risiko einer ideologischen Vereinnahmung und Entpolitisierung dieser Bilder. Durch das für Genres typische Spiel mit

Klischees, Mustern und Stereotypen macht Vicki Baum gerade diese Riskanz am Ort des Geschehens ‚Frauenzeitschrift‘ selbst zum Gegenstand.

Die von ihr klischeehaft dargestellte Szenographie ist exemplarisch für das neue Interesse an reproduzierten und reproduzierbaren Oberflächen. Auf die Oberfläche las begehrtes Programm richten sich nicht nur Stilanweisungen, Rezepturen oder Lebensprogramme (Frame 1999), sondern zugleich ist sie Angriffsfläche für Typologien, Systematisierungen, Verhaltenslehren und Klassifikationen (Lethen 1994).

Anders als noch in der Medienkonstellation um 1800 geht es jetzt nicht mehr um das wahre Sein hinter einem pompös inszenierten Schein, wie er gerade dem Bürgertum seit der Empfindsamkeit als Problem und wesentliches Differenzmerkmal zur höfischen Kultur erschien (Koschorke 1999). Garant für den Blick hinter die täuschende Fassade der Galanterie bildete die im Schulterchluss mit der Briefkultur entstandene Dekodierungstechnik der Hermeneutik (Kittler 1987). Auf den visuellen und materiellen Überschuss der höfischen Kultur reagierte das Bürgertum und die aus seinem Geiste geborene (moderne) Literatur mit einem anästhetischen Medium par excellence, der (gedruckten) Schrift. Der Diskurs um die Einbildungskraft, der in der Philosophie um 1800 unter neuen Vorzeichen entflammte, ist wesentliches Resultat dieses Paradigmenwechsels von der visuellen Kultur des Hofes zur Medienkultur der Hermeneutik, die den toten Buchstaben zu transzendieren und in einer bisher ungekannten Imaginationskraft wiederauferstehen zu lassen vermochte.

Ypsi als Repräsentantin der Medienkultur der Weimarer Republik hingegen ist anfällig für die betörende Macht der Oberfläche, welche die neue Visualität via Zeitschriften und Magazinen, Fotografien und Plakaten, Schaufenstern und Kinosälen als technisch Reproduzierte und individuell Reproduzierbare vertreibt. Oberflächenmimikry wird Ypsi so zum Substitut für das, was ihrer Generation an großen Sinnstiftungsmodellen abhanden gekommen ist.

Und dabei ist Ypsi gar nicht weit vom Diskurs ihrer Zeit entfernt, sie setzt ein Wissen praktisch um, das schon um die Jahrhundertwende die junge Wissenschaft Soziologie umtreibt. Wie die Soziologie bemüht sich Ypsi um die Annäherung an ein in der Wirklichkeit „empirisch nicht vorfindbares“ (Weber 1968: 191) Bild der Wirklichkeit und dessen Darstellbarkeit. Ihr Leben, ihre Träume, ihr Begehren ist so zwar aus „zweiter Hand“ (Baum 1927), doch eben nicht weil sie ein tatsächliches Modell nachahmt, sondern weil sie gewissermaßen ein „Gedankenbild“ (Weber 1968: 191), das sich im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit visuell materialisiert hat, nachahmt. Ganz unweigerlich ruft dieses Vorgehen Analogien zu Max Webers Lehre vom Idealtypus hervor, den er 1904 in seinem Aufsatz Die Objektivität entwickelt. Der Idealtypus wird Weber zufolge durch eine Übertreibung sowie Assemblage der unterschiedlichsten imaginierten und tatsächlich „vorhandenen Einzelpersönlichkeiten“ gewonnen bis er sich „zu einem in sich einheitlichen Gedanken bilde“ (Weber 1968: 191). Und obgleich oder gerade weil das entstandene

„Gedankenbild nirgends in der Wirklichkeit“ in dieser „begrifflichen Reinheit“ „empirisch auffindbar“ ist, gilt es der „historische[n] Arbeit“ nun festzustellen, inwiefern „in jedem einzelnen Falle“ die Wirklichkeit von „jenem Idealbilde“ (ebd.) abweicht oder sich mit ihm deckt. Und noch weiter verstrickt sich Weber in das Risiko einer Reifikation:

Für die Forschung will der idealtypische Begriff das Zurechnungsurteil schulen: er ist keine ‚Hypothese‘, aber er will der Hypothesenbildung die Richtung weisen. Er ist nicht eine Darstellung des Wirklichen, aber er will der Darstellung eindeutige Ausdrucksmittel verleihen. (Weber 1968: 190)

Eindeutige Ausdrucksmittel der Darstellung hat sich auch Ypsi angeeignet, die Kopie aus zweiter Hand kopiert einen Typus und kein Original mehr. Damit scheint Ypsi der Weg zur Originalität und Individualität versperrt. Aus dieser Umkehr von der hermeneutischen Tiefe hin zur Oberfläche speist sich das Problempotenzial der Weimarer Republik, das diese in einer bisher ungekannten diskursiven Konjunktur um das semantische Feld des neuen Sehens verhandelt. ‚Neues Sehen‘ ist in der Weimarer Republik Programm und Konzept, Sujet und Motiv sowie Technik und Praxis, an und mit ihm werden unterschiedliche soziopolitische Fragen der Erziehung, der Bildung, der geschlechtlichen Gleichberechtigung, der Urbanität, der Information, des Verkehrs oder der Wohnkultur mit anthropologischen, ästhetischen und psychologischen Problemstellungen vermengt und zu Lösungsprogrammen verwoben. Allerorten tritt die Aufforderung zu einer neuen Objektivität, zu einer Rückkehr zu den Tatsachen selbst, zu neuen Sichtweisen oder neuen Perspektiven im Doppel mit der Frage nach dem Menschen und seinen Gestaltungsmöglichkeiten auf. Die Weimarer Republik erfährt den Menschen als eine variable Kategorie, den es im Verbund mit seinen neuen (visuellen) Medien nicht mehr nur zu gestalten, zu formen und zu prägen, sondern auch zu typisieren und klassifizieren gilt.

Eine neue typologische Wut trifft dabei auch das ewige Rätsel (vgl. etwa Freud 2000: 544) männlicher Wissenskulturen: Die Frau. Als Gegenstand einer Dekodierungssehnsucht betritt sie mit Charcots theatraler Inszenierung in den Dienstagsvorlesungen und den visuellen Studien zu den Hysterikerinnen die fotografische Bühne des Wissens. Der Schritt vom ewig Weiblichen, der Sehnsucht nach ihrem Wesen bis hin zur Frau als Typus, dessen Oberfläche allein Anlaufstelle für Analysen bildet, scheint mit der neuen optischen Einstellung „des Films, der Lichtreklame, der Simultanität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse“ (Moholy-Nagy 1927: 37), wie sie der Künstler und Bauhauslehrer László Moholy-Nagy beschreibt, einige Jahrzehnte später irreversibel. ‚Neue Frauen‘ tummeln sich in der Mediosphäre gleichermaßen wie im diskursiven Feld der Weimarer Republik. Sie sind Phänotyp und Programm ebenso wie Sujet und Lebensmodell. Als visueller Typus dienen sie der Hypothesenbildung (Weber 1968) zur Suche nach einer empirischen Lebensform und sind doch mehr „Frage als Gestalt“ (Schmitt 2010: 90 im Rückgriff auf Däubler 1924: 65-66), als dass sie Antworten auf die neuen gesellschaftlichen Herausforderungen geben oder kennen.

„Neue Frauen“ und „Neues Sehen“ zeigen sich in der Medienkultur der Weimarer Republik eigentümlich miteinander verschränkt, ist doch der Typus der „Neuen Frau“ vor allem ein Phänomen, das in einer Semantik der Visualität verhandelt wird, wodurch ihr Verhältnis zum visuellen Leitmedium dieser Zeit, dem Kino in den Fokus rückt. Als Typ – Bubikopf und Minirock – tummelt sich die Neue Frau im populären Genrefilm ebenso wie auf Covern und Plakaten. Die generischen Visualitäten stehen so mit den gesellschaftlichen Bildern in einem rekursiven Verhältnis. Sie sind Nachahmungen und „Vorahmungen“ gleichermaßen, insofern sie das Imaginäre aufgreifend visualisieren und zum Prototyp „Neue Frau“ ausformen. Dass es hier notwendig zu einer Verkürzung auf Oberflächenreize kommt, ist Seiteneffekt des populären Genres, das den Wiedererkennungswert einer kritischen Aushandlung vorordnet.

Bezeichnend scheint aber für eine bis in die Gründungsphase zurückreichende Medienblindheit der deutschen Soziologie, wie etwa bei Georg Simmel oder Max Weber, dass genau dieser Zusammenhang zwischen Medialität und (Ideal-)Typen unbeobachtet bleibt. Allein dem Gesellschaftsroman als dem Medium gesellschaftlicher Selbstbeschreibung schlechthin und damit als Existenzbedrohung für die junge Soziologie in ihrer „Mittelstellung zwischen Literatur und Wissenschaft“ (Lepénies 2006: 168) gilt die volle Aufmerksamkeit um Abgrenzungsbemühung.

Obgleich der Roman also als Quelle soziologischer Erkenntnisse fungiert, gerät das noch junge Medium Film nicht in die angenehme Nachbarschaft der Soziologie. Zwar interessieren sich die Zeitgenossen jenseits der Soziologie für den Film als Kunst (Arnheim 2002) von globalem Charakter (Balázs 2001a), für seine Psychologie (Münsterberg 1996) ebenso wie seinen „Geist“ (Balázs 2001b), genuin soziologische Aufmerksamkeit hingegen gilt allein seinem Publikum. Als Apparat, als Lichtspielhaus wird „der Kino“ nur als Untersuchungs-ort, an dem die Massen ihrer Kultur frönen, zum Gegenstand der Soziologie, so etwa schon sehr früh in der kaum rezipierten Studie *Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* von Emilie Altenloh aus dem Jahr 1914,<sup>1</sup> die zeitgleich mit der Studie *Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung* von Else Biram als Dissertation bei Alfred Weber entsteht. Wie die in den andererseits viel rezipierten Studien *Die Angestellten* (1930) oder *Die Kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* (1929) von Siegfried Kracauer stellt auch für Altenloh das Publikum und dessen geschlechtlich codierte Rezeption den Haupteinsatzpunkt für eine soziologisch Beobachtung dar.

Als das Medium *par excellence*, das Gender-Trouble mit Fragen um Geschlechtsidentität, geschlechtliche Identifikation und Begehrensstrukturen mit aller Last und Lust des Visuellen in Szene zu setzen vermag, bleibt der Film allerdings signifikant unterbeleuchtet. Die (Re-)Stabilisierungsfunktion etwa von populären Genrefilmen, die sich in der Weimarer Republik erstmals explizit und breit ausdifferenzieren, um das Verhältnis von geschlecht-

---

<sup>1</sup> Siehe dazu die sehr wertvolle Kontextualisierung von Altenlohs Studie durch Filk/Ruchatz 2007.

lich codierter Rolle und politischer Agency in codifizierten Mustern zu symbolisieren, fällt nicht in den Fokus der soziologischen Analysen. Vielmehr ist der Pakt zwischen Genrekino und Markt per se Anlass zu einer kulturpessimistischen Rundumkritik, die keinen Raum für die Frage nach der Funktion einer Ritualisierung von sozialen Konflikten lässt. Genau dieses Potenzial der Generierung von Wissensbildern des kollektiven Imaginären im Genrekino wird erst viel später Gegenstand einer genrewissenschaftlichen Auseinandersetzung, allerdings, so die Hypothese dieses Beitrags, vermag der Roman in der Übersetzung und der spielerischen Aneignung dieser generischen Bilder, diese Funktion transparent zu machen und produktiv für eine kritische Aushandlung zu nutzen.

Dass Altenloh eine solche Perspektive vor dem Krieg entgehen muss, scheint aufgrund der diskursiven Formation geradezu notwendig. Warum aber Kracauer, dessen Kultursoziologie die Gratwanderung zwischen Theorie und Literatur wie keiner anderen gelingt, das eigentliche Potenzial zu einer neuen Sicht auf die ‚Neue Frau‘, die in seinen Texten immer wieder als Problemfeld für Orientierungslosigkeit und faschistische Politisierung wahrgenommen wird, durch die „optische Einstellung“ (Moholy-Nagy 1927: 37) des Films ebenfalls entgeht, scheint trotz einer großen Nähe zu „kulturbolschewistischen“ (vgl. Bollenbeck 1999) Phänomenen der Weimarer Republik mit einem eigentümlichen Unmut zusammenzuhängen. Er scheint sich fast kategorisch zu weigern, die Probleme einer neuen Subjektivität, und das heißt der von Kracauer so verpönten Tradition des abstrakten Denkens, mit den Fragen und Themen der neuen Medien zu verbinden. Eine Verbindung, vor der der Roman nicht nur nicht zurückzuschrecken scheint, sondern die er als unentdecktes Potenzial für eine reflexive Selbstbeschreibung der Gesellschaft nutzbar zu machen weiß, wie im Folgenden am Beispiel von Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* zu zeigen sein wird.

### **1. Kracauer und das verlorene Potenzial der Soziologie**

„Das steht doch schon alles in den Romanen“, erwiderte eine Privatangestellte, als ich sie bat, mir aus ihrem Büroleben zu erzählen.“ (Kracauer 2006: 217) Schenkt man den Anfangszeilen von Siegfried Kracauers populär gewordener Studie *Die Angestellten* Glauben, dann ist der Angestellte – und auch die Angestellte – noch bevor sie zum soziologischen Objekt avanciert, zuallererst literarisches Sujet. Ein paar Zeilen später, nachdem die exakte Beschreibung sozialer Tatbestände fast schon in den Zuständigkeitsbereich des Romans gefallen wäre, korrigiert Kracauer seinen Kurs: „Es steht nicht alles in den Romanen, wie die Privatangestellte meint.“ (ebd.) Und fast um den verblüffend literarischen Charakter seiner Arbeit zu verdecken, mischt er seiner in 12 Kapitelchen mit illustren Bezeichnungen wie „Kurze Lüftungspause“, „Kleines Herbarium“ oder „Asyl für Obdachlose“ untergliederten Studie narrative Interviews aus den verschiedensten Schichten gleichwie nüchterne Statistiken unter. *Die Angestellten* stehen in einer Reihe mit anderen Gesellschaftsbeobachtungen, die explizit von einem begrifflichen System, von Abstraktion absehen und im Modus der kleinen Form (Artikel, Einzelstudien etc.) das Unbeobachtete in der Mitte der

Gesellschaft konkret zu beschreiben suchen, etwa die Tiller-Girls (Kracauer 2011b), menschliches Verhalten in neuen Räumen etwa Hotelhallen (ebd.), Wartehallen (ebd.), Passagen (Kracauer 2011c), menschliches Verhalten in Interaktionen mit neuen Medien wie der Photographie (Kracauer 2011b) und Techniken wie etwa die Reklame oder die Schreibmaschine (ebd.).

Die Art und Weise wie Kracauer sich diesen Themen annähert, dürfte ihm in der Debatte um den Nutzen und Nachteil einer Soziologie in Deutschland eher zum Angriffspunkt gereicht sein, dreht sich doch die Debatte explizit um die Notwendigkeit eines Faches, dessen Existenzberechtigung von einer Verwissenschaftlichung abhängt. Kracauers Beschreibungen hingegen fokussieren auf ähnliche Zusammenhänge wie die Romane seiner Zeit. Der doppelte Anfang seines Textes markiert so den wunden Punkt der Soziologie seit ihrem Entstehen: Dass das, was sie beobachten will, besser, anschaulicher der Roman beobachten kann. Aber noch mehr besteht die eigentliche Tragik des Textes bzw. der gesamten Kultursoziologie Kracauers darin, dass sie ihr Potenzial einer Beschreibung zwischen soziologischem Objekt und literarischem Sujet, das heißt als ein sich neu ausdifferenzierendes Genre, „das wissenschaftliche Fachdebatten und phantasievolle Erzählungen miteinander verknüpft“ (Lepenes 2006: 174), nicht noch einmal reflexiv einholt und an die Medienkultur und ihren Diskurs des ‚Neuen Sehens‘, der übergreifend in anderen Disziplinen und Künsten geführt wird, rückbindet. Das Wissen um mediale Techniken, die eine Standpunktverweigerung über eine Vervielfältigung der Perspektiven mit einer Adressierung an das lesende Subjekt zur Selbstverortung verbindet, bleibt implizit. Damit gelingt es Kracauer noch nicht, das Potenzial eines Mischgenres zwischen Erzählung und empirischen Daten auszuschöpfen, er bleibt hinter den Inventionen des zeitgenössischen Erzählens (in Literatur und Film), dem es gelingt eine kritische Evaluation sozialer Fakten über Multiperspektivität und Medienreflexivität zu erzielen, zurück. Der narrative Film bzw. der Spielfilm und seine Genres werden, so zeigt es sich in den Schriften Kracauers entweder als Massenkultur neutralisiert oder als Ideologie enttarnt:

Um die heutige Gesellschaft zu erforschen, hätte man also den Erzeugnissen ihrer Filmkonzerne die Beichte abzunehmen. Sie plaudern alle ein unzartes Geheimnis aus, ohne daß sie es eigentlich möchten. In der unendlichen Reihe der Filme kehrt eine begrenzte Zahl typischer Motive immer wieder; sie zeigen an, wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünscht. Der Inbegriff der Filmmotive ist zugleich die Summe der gesellschaftlichen Ideologien, die durch die Deutung dieser Motive entzaubert werden. Die Serie: ‚Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino‘ ist als ein kleines Musteralbum angelegt, dessen Schulfälle der moralischen Kasuistik unterworfen sind. (Kracauer 2004: 311)

In acht übertitelten Abschnitten fasst Kracauer für sein Musteralbum (beliebige) Filmhandlungen zusammen und schließt jeden mit einer (freundlich formulierten) „vermeintlichen Rezeption“ der Ladenmädchen. Da heißt es etwa: „Den kleinen Ladenmädchen eröffnen sich ungeahnte Einblicke in das Elend der Menschen und die Güte von oben.“ (ebd.: 312) „Die armen kleinen Ladenmädchen greifen im dunklen Zuschauerraum nach der Hand

ihres Begleiters und denken an den kommenden Sonntag.“ (ebd.: 314) „Die kleinen Ladenmädchen können sich nur mühsam des Glanzes der Märsche und der Uniformen erwehren.“ (ebd.: 315) „Die kleinen Ladenmädchen möchten sich so gerne an der Riviera verloben.“ (ebd.: 316) „Die kleinen Ladenmädchen aber gelangen zu der Erkenntnis, daß ihr glänzender Chef auch inwendig aus Gold ist, und harren des Tages, an dem sie einen jungen Berliner mit ihrem dummen Herzchen erquicken dürfen.“ (ebd.: 317) „Wenn die kleinen Ladenmädchen heute abend von einem fremden Herren angesprochen werden, halten sie ihn für einen der berühmten Millionäre aus der Illustrierten.“ (ebd.: 318) Oder: „Verstohlen wischen sich die kleinen Ladenmädchen die Augen und pudern sich rasch, ehe es hell wird.“ (ebd.: 320). Schließlich: „Die kleinen Ladenmädchen hatten sich geängstigt. Nun atmen sie auf.“ (ebd.: 321)

Die spezifische Medialität des Films wird zwar von Kracauer immer wieder eingeklagt, etwa in *Der heutige Film und sein Publikum* (1928) aber lediglich bezogen auf kinematographische Techniken, Motive und narrative Form. Das Dispositiv des Sehens hingegen gerät nicht in seinen Fokus. Das ist einigermaßen paradox, da ja gerade die verschiedenen Modi des Sehens durch die Differenzierung in ein weibliches und ein männliches Publikum bei Altenloh und bei Kracauer implizit thematisiert werden. So weist die weibliche Zuschauerschaft einen größeren emotionalen Bezug zu den Filmen auf, besuche das Kino aus Zeitvertreib und Realitätsflucht und erweise sich, adäquat zur Lesesucht um 1800, besonders anfällig für Kinosucht (Schlupmann 1982).

Das Kino als exemplarischer Ort, an dem der Mensch Subjekt und Objekt des Sehens zugleich ist, sich als gesehen und gleichzeitig die verschiedenen Sichtweisen seiner selbst auf Anerkennungsstrukturen und Resonanz von außen zu sehen vermag, wird in wechselseitiger Resonanz von Identifikation und Subjektkonstitution von den soziologischen Studien nicht weiter theoretisiert. Dieses Problem teilt Kracauer mit Altenlohs Studie und enttarnt beide in gewisser Weise als Fortschreibung von Georg Simmels *Weiblicher Kultur* (1907). Wie Altenloh führt auch Kracauer dabei den ‚Fehler‘ Simmels weiter, Die Frau als eine soziologische Gruppe bzw. als einen nicht weiter differenzierbaren und zu differenzierenden Block zu fassen (Mülder-Bach 1987).

## **2. Neues Sehen durch *Die Neue Frau***

Dass es nicht Kracauers Anspruch ist, die Individualität der Ladenmädchen zu beschreiben, erschließt sich durch die Anlage als „Musteralbum“ von selbst. Seine Typologie scheitert dennoch an der Wirklichkeit, weil Wirklichkeit als eine medial durchsetzte nicht nur unterschätzt wird, sondern weil das Aneignungs-, Aushandlungs- und Verwerfungspotenzial von visuell vertriebenen Bildern im Gegensatz zu männlich codierten immateriellen Wissensbildern von Kracauer verkannt wird: „Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern auf der Leinwand

modellern; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen.“ (Kracauer 2004: 309)

Das „Musteralbum“ wird zur Wiedergabe der Beobachtung, die der Film bereits beobachtbar macht. So verfehlt Kracauer nicht nur die Realität der Zuschauerinnen, sondern auch die Realität des Films. Denn beide Male scheint ihm das für eine Gesellschaftsanalyse so entscheidende Verhältnis von imaginärem Kinobild „Frau“, symbolischem Gesellschaftsbild „Frau“ und realem, das heißt kaum greifbarem „Selbstbild der Frau“ nicht zum Problem zu gerieren; das Verhältnis zwischen Film und Gesellschaft ist trotz seiner Einrechnung einer Rückwirkung monodimensional. Kracauers Beobachtungen erweisen sich so, wie die vieler anderer zeitgenössischer Intellektueller verstrickt in den „Diskurs der *Neuen Frau*“ (Barndt 2000: 21). Als Resultat veränderter ökonomischer Bedingungen wird die ‚Neue Frau‘ thematisiert, als Hoffnung und Fluch zugleich, da auf die brüchig gewordenen Vorstellungen von der Frau als Hausfrau und Mutter, nichts als die Krisis einer mündig gewordenen Bürgerin folgt, die man/Mann rein äußerlich (Typus Bubikopf, rauchend, sportlich, Minirock, Schlager trällernd, reichlich konsumierend, ins Kino gehend) zu beschreiben sucht,<sup>2</sup> so illustrieren es die von Friedrich Markus Huebner (1990) unter dem Titel *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* aus dem Jahr 1929 gesammelte Essays mit Beiträgen von Max Brodt, Arnolt Bronnen oder Robert Musil. Objektivierung ist das verbindende Glied zwischen diesen Essays und Kracauers Typologie der *Ladenmädchen*.

Fast schon paradox spielt die Studie, da sie sich weder ihren paternalen noch ihren kulturpessimistischen Ton verbietet, das soziologische Erklärungsprivileg zurück in die Hände des Romans, oder besser in das Genre des Angestelltenromans aus weiblicher Schreibmaschine. Mit den sich verändernden ökonomischen Bedingungen entsteht in den 1920er Jahren eine neue Gesellschaftsschicht, die sich durch ihr Aufgabenfeld weder der Arbeiterschicht noch dem Bürgertum zurechnet: die Angestellten. Im sich rasant ausbreitenden Genre zu den alltäglichen Konflikten und Routinen entwickelt sich ein populäres, ideologisch affirmatives Genre, das das Leben der Angestellten wenig kritisch in Klischees und Stereotypen erzählerisch dokumentiert und als kulturelles Bild ritualisiert. Erstmals wird auch die weibliche Angestellte, als gesellschaftliches Konfliktmodell, verhandelt. War der Sekretär als Verwalter der Schrift bis dato männlich codiert, verschiebt sich diese Zuständigkeit mit der Einführung der Schreibmaschine, die als Arbeits- und Übungsgerät allumfassenden Einzug in das Leben der Sekretärinnen nimmt. Die weiblichen Angestellten fertigen technisch reproduzierte, nicht handschriftlich angefertigte Niederschriften an. Dass es nun gerade diese Revolution technischer Reproduzierbarkeit ist (und nicht die Feder), erlaubt der Frau überhaupt die Teilhabe an einem Diskurs, den sie weit kompetenter zu verwalten vermag als der Mann. Oder mit Kittlers Worten: „Dichtung seit 1880 kann einfach darum nicht mehr für die Mädchen schreiben, weil Mädchen selber schreiben.“

---

<sup>2</sup>Zum Typus der neuen Frau, siehe exemplarisch Becker 2003; im Vergleich mit zeitgenössischen Typen, siehe Frame 1999.

(Kittler 1986: 256) Die Schreibmaschine, Kittlers Typewriter, wird zum paradigmatischen Einsatzpunkt, von dem aus sich Die Frau selbst, an der Wurzel der gesellschaftlichen Umwälzung begreift, insofern sie nicht mehr nur aufgeschriebene ist, sondern sich selbst als schreibende an der Schreibmaschine zu thematisieren beginnt. Der erste Erfolgsroman von Irmgard Keun *Gilgi – eine von uns* aus dem Jahr 1931 thematisiert genau den Konflikt, in dem sich junge an der Schreibmaschine ausgebildete Frauen wiederfinden. Weder unter Angestellten fühlt sie sich aufgehoben, noch möchte sie den überkommenen Rollenidealen der Muttergeneration entsprechen:

Überlegender Blick in das nüchtern unpersönliche Zimmer. Weißlackierte Bettstelle, weißer Wäscheschrank, ein Tisch, zwei Stühle, friedvolle Blümchentapete und ein harmlos umrahmtes Genrebildchen, das – blaß und reizlos wie ein verlassenes Mädchen – endgültig verzichtet hat, aufzufallen. Man hätte ihn längst entfernen sollen, diesen sentimental Farbfleck. Gilgi hebt angriffslustig den Arm. Läßt ihn wieder sinken. Ach, wozu? Mutter hat's ihr ja mal geschenkt, das Ding. Die würde gekränkt sein, wenn man's fortschmis. Soll's hängen bleiben. Stört ja nicht weiter. Geht einen nichts an, das ganze Zimmer. Man wohnt ja nicht hier, schläft nur in diesem weißen Jungfrauenbett. (Keun 1993: 7)

Als Teil der Exposition kann diese Passage auf der dritten Seite des Romans durchaus poetologisch und programmatisch gleichermaßen gelesen werden. Es geht um Subjektivierungsprozesse in (ver-)objektivierten Konstellationen. Als eine von vielen Angestellten, die ihr eigenes Geld verdient und sich ein Zimmer mit Grammophon und eigener Schreibmaschine leisten kann, will Gilgi weder dem überkommenen Frauenbild einer „blaßen, reizlosen Jungfrau“ entsprechen, wie es in jener Szene durch das „Genrebildchen“ intendiert wird, noch geht sie im Uniformismus des Angestellten-Daseins auf:

Gilgi sitzt in der Straßenbahn. [...] Neben ihr, vor ihr die Reihe der Angestellten. Müde Gesichter, verdrossene Gesichter. Alle sehen einander ähnlich. Gleichheit des Tageslaufs und der Empfindungen hat ihnen den Serienstempel aufgedrückt. Jemand zugestiegen – sonst noch jemand ohne Fahrschein? Keiner tut gern, was er tut. Keiner ist gern, was er ist. Kleine Blasse mit den hübschen Beinen, lägst du jetzt nicht lieber im Bett und schließt dich aus? [...] Ein Tag gleicht dem andern. Klingelingling – man steigt aus, man steigt ein. Man fährt. Fährt und fährt. Achtstundentag, Schreibmaschine, Stenogrammblock, Gehaltskürzung, Ultimo – immer dasselbe, immer dasselbe. Gestern, heute, morgen – und in zehn Jahren. [...] Gilgi sieht aus dem Fenster. Die Trostlosen da im Wagen – nein, sie hat nichts mit ihnen gemein, sie gehört nicht zu ihnen, will nicht zu ihnen gehören. (ebd: 14f.)

Dass Identifikation und Subjektivierungsprozesse allererst von zirkulierenden Bildtypen abhängen und Neues nur in der Differenz zu Bestehendem ausgehandelt werden kann, führt Keun in *Gilgi* vor. In ihrem nur neun Monate später veröffentlichten zweiten Roman *Das kunstseidene Mädchen* (1932) schließlich entwickelt sie eine Soziologie des Kinos, die weit über Zuschauertypologien, wie sie Kracauer oder Altenloh vorlegen, hinausweisen. Zwar haben Kracauer, Döblin & Co. (Huebner 1990) darauf hingewiesen, dass die Identifikationslust der Dienstleistenden und Angestellten in dieser sich modernisierenden kapitalistischen Metropole einen zentralen Aspekt darstellen – „die blödsinnigen und unrealen Film-

phantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten“ (Kracauer 2004: 312). Dass diese Schau- und Identifikationslust aber Effekte auf die Modi der Subjektkonstitution ganz anderer Natur hat, beobachtet erst der Roman. Denn obwohl Doris, Heldin von Keuns zweitem Roman, durchaus gerne ins Kino geht, alle die für sie gemachten Melodramen<sup>3</sup> kennt und die Schlager summt,<sup>4</sup> reicht es ihr nicht, so zu sein wie die Stars und Sternchen, sie will sich im „Glanz“-Werden, im Prozess der Verwandlung von der durchschnittlichen Typistin zum „Glanz“, „aufschreiben“:

Und ich denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. Ich denke nicht an Tagebuch – das ist lächerlich für ein Mädchen von achtzehn und auch sonst auf der Höhe. Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bißchen nach oben. Und wenn ich später lese; ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern. Und jetzt sitze ich in meinem Zimmer im Nachthemd, das mir über meine anerkannte Schulter gerutscht ist, und alles ist erstklassig an mir – nur mein linkes Bein ist dicker als mein rechtes. (Keun 2004: 8)

Wunschbild und Realität kommen nicht einfach zur Deckung, wie es Kracauer behauptet. Vielmehr gelingt im Prozess des Aufschreibens darzustellen, wie die filmreifen Imaginationen an der Widerständigkeit des Realen scheitern, wie die Geste des Films nicht in die reale Körperlichkeit und ihre Alltagswelt übersetzt werden kann. Im Medium der Fotografie hat Cindy Sherman genau diese Fehlleistungen der Übersetzung des Imaginären in ihren *Untitled Film Stills* (1977-1980) festgehalten.

Doch um die „Mißrepräsentation“ (Scherpe 1997: 318), die das Imaginäre des Kinos in der weiblichen Subjektivierung anstößt, in nur einer Fotografie zu verdichten, muss Die (!) Frau sich erst analytisch in ihre Bestandteile als Gesehene und Sehende zerlegen und diese Differenz wieder zusammenführen. In diesem Sinne zeigt Keuns Roman nicht, so Klaus Scherpe, „wer Doris ist, sondern wie sie *funktioniert*: ‚fabelhaft‘ nämlich“ (ebd.: 313). Schrittweise lässt sich verfolgen, wie Doris sich von den präformierten Blicken auf sich selbst als Frau emanzipiert und vom Kino die Form des Sehens, eben ein ganz neues Sehen, lernt:

Mein Kopf war ein leeres, schwirrendes Loch. Ich machte mir einen Traum und fuhr in einem Taxi eine hundertstundenslange Stunde hintereinander immerzu – ganz allein und durch lange Berliner Straßen. Da war ich ein Film und eine Wochenschau. Und tat das, weil ich sonst in Taxis fuhr nur immer mit Männern, die knutschten – und mit welchen, die ekelten mich, dann mußte ich alle Kraft zur Ablenkung brauchen – und mit welchen, die mochte ich, dann war es ein fahrendes Weinlokalsofa und kein Taxi. Ich wollte man richtig Taxi. Und sonst fuhr ich auch mal allein, wenn mir einer das Geld gab für nach Haus mit zu fahren – dann saß ich nur so mit halbem Hintern auf dem Polster und immer stierend Augen wie

<sup>3</sup> Siehe zum Melodramatischen bei Keun Barndt 2003a und 2003b.

<sup>4</sup> Siehe zum intermedialen Intertext Arendt/Martin 2008 sowie Lickhardt 2009.

reiche Leute – so zurückgelehnt und den Blick meines Auges zum Fenster raus – immer an Ecken Lilian Harvey, die ist blond – Brotläden – und Nummern von Häusern mit Licht und ohne – und Schienen – drin wußten, ich bin ein Glanz – ich sitze ganz hinten im Polster und gucke nicht, wie das hopst auf der Uhr – ich verbiete meinen Ohren, den Knack zu hören – blaue Lichter, rote Lichter, viele Millionen Lichter – Schaufenster – Kleider – aber keine Modelle – andere Autos fahren manchmal schneller – Bettladen – ein grünes Bett, das kein Bett ist, sondern moderner dreht sich ringsum immer wieder – in einem großen Glas wirbeln Federn – Leute gehen zu Fuß – das moderne Bett dreht sich. Ich möchte gern furchtbar glücklich sein. (Keun 2004: 126)

Es bleibt aber nicht bei dieser Emanzipation des Sehens, jenseits von männlich codierten Blicken, ein weiterer Akt der Aneignung vollzieht sich durch eine doppelte Einschreibung: Einmal die Einschreibung von Doris' Sehen in die Vorstellungswelt des blinden Herrn Brenner, eines Nachbarn, dem sie ihre Eindrücke von Berlin schildert: „Ich sammle Sehen für ihn. Ich gucke mir alle Straßen an und Lokale und Leute und Laternen. Und dann merke ich mir mein Sehen und bringe es ihm mit.“ (ebd.: 96) Angestoßen wird dieses Sammeln des Sehens für dem blinden Nachbarn durch dessen Frage: „Wie sehen sie eigentlich aus?“ (ebd.: 97)

Doris ist zunächst irritiert, weil sie es gewohnt ist, sich danach auszurichten, wie sie gesehen wird. Dann aber merkt sie, dass sich ihr eine ungeahnte Möglichkeit eröffnet: „Das war mir ganz komisch, ich wollte mich selber sehen von außen und nicht wie ein Mann sonst mich beschreibt zu mir was ja doch immer nur halb stimmt.“ (ebd.) Ihre Beschreibung verinnerlicht den männlichen Blick, objektiviert ihn:

Und denke mir: Doris ist jetzt ein enormer Mann mit einer Klugheit und sieht auf Doris und sagt so wie ein medizinischer Arzt: „Also liebes Kind, Sie haben eine sehr schöne Figur, aber ein bißchen spillrig, das ist gerade modern, und haben Augen von einem braunen Schwarz [...]“. (ebd.)

Weitere elf Male fragt nun Herr Brenner Doris, jedoch nicht mehr wie sie sich selbst sieht, sondern *was* sie sieht. Jede seiner Fragen löst filmisches Sehen in Doris aus, sie sieht:

ein[en] Mann mit einem Plakat um den Hals: ‚Ich nehme Arbeit‘ und ‚jede‘ dreimal rot unterstrichen – und ein böser Mund, der zog sich nach unten mehr und mehr – es gab eine Frau ihm zehn Pfennig, die waren gelb, und er rollte sie auf das Pflaster, das Schein hat durch Reklame von Kinos und Lokalen. (ebd.: 101).

Sie sieht:

Ich sehe – mich in Spiegeln von Fenstern, und dann finde ich mich hübsch, und dann gucke ich die Männer an, und die gucken auch – und schwarze Mäntel und dunkelblau und im Gesicht viel Verachtung – das ist so bedeutend – und sehe – das ist die Gedächtniskirche und mit Türmen so grau wie Austernschalen – ich kann Austern essen hochfein – der Himmel hat ein rosa Gold im Nebel – es treibt mich drauf zu – man kann nicht ran wegen der Autos – ein roter Teppich liegt im Betrieb, weil am Nachmittag eine blödsinnige Hochzeit war – der Gloriapalast schillerst – ein Schloß, ein Schloß – es ist aber Kino und Kaffee und Berlin W –

um die Kirsche sind schwarze eiserne Ketten – und drüben das Romanische Café mit den längeren Haaren von Männern! (ebd.: 103)

Dieses Arrangement der Wiedergabe des Gesehenen erinnert verdächtig an E.T.A. Hoffmanns letzte Erzählung *Des Veters Eckfenster* aus dem Jahr 1822, die exemplarisch für die Dekonstruktion männlicher Autorschaft im Zeitalter serieller Reproduzierbarkeit steht. Ein älterer, aufgrund einer tödlichen Krankheit an einen Rollstuhl gefesselter Autor möchte seinem jüngeren dynamischen Vetter, der den älteren Vetter regelmäßig in seiner Dachkammer mit Ausblick auf einen Markt besucht, bevor er stirbt, das für literarisches Schreiben konstitutive Sehen ‚vermachen‘: „Ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen beibringen kann.“ (Hoffmann 1983: 445) Mit einem Fernglas beobachten die beiden das Geschehen auf dem unter ihnen liegenden Markt. Während der jüngere Vetter (Beobachtung erster Ordnung) darum bemüht ist, das grobe Treiben auf dem Platz mimetisch zu verfolgen – dies spiegelt sich sprachlich in der Auflösung der Syntax hin zu einer metonymischen Reihung –, verdichtet der ältere Vetter (Beobachtung zweiter Ordnung) die Serie der Ereignisse zu einer flüssigen Narration.

Durch die Serie der Wiederholung – elf Mal [!] wiederholt sich die Übersetzung von Mimesis in Narration – erlernt der jüngere Vetter schrittweise die Differenz des poetologischen Zugriffs auf die Geschehnisse des Marktes (vgl. Lüdemann 2010). Die genetische Wiederholung faktischer Ereignisse ist nicht einfach identische Repetition, sondern die Fiktion hat ihrerseits Rückwirkungen auf die Wahrnehmung der Ereignisse.

Doris hingegen vollzieht in der Wiedergabe des von ihr Gesehenen für den blinden Brenner nicht den Schritt zur flüssigen Narration. Im Gegenteil, sie belässt es bei einer metonymischen Reihung, denn anders als in der Medienkonstellation um 1800 ist Autorschaft nicht mehr Werkherrschaft, sondern die transmediale Aneignung konkurrierender Medientechniken: nicht das Gesehene ist Gegenstand von Doris gesammeltem Sehen, sondern das ‚Neue Sehen‘ selbst.

So schreibt sich nicht nur Doris in die Vorstellungswelt von Brenner, sondern auch Irmgard Keun in die deutsche Literaturgeschichte ein. Unter den Bedingungen einer neuen Medienkultur ist Literatur nicht mehr eine Frage der Dekonstruktion männlich ingeniöser Autorschaft, sondern Medientechnik, die das Geschlecht der Schreibenden visibilisieren und invisibilisieren kann und ‚Frauen‘ nicht mehr länger auf den Platz der bloß konsumierenden Lesesüchtigen verweist. Denn war der männlichen Autorschaftskrise in *Des Veters Eckfenster* noch das Blumenmädchen und deren unreflektierte und traditionell weiblich konnotierte Lesewut gegenübergestellt, die hinter dem Inhalt der Bücher nicht auf deren Medialität zu schließen vermag, so ist die inkopierte und instrumentalisierte Differenz von Subjekt und Objekt eines Blicks zu einer individuellen Sicht zunächst Frauensache. Ist diese doch in der Medienkultur der Weimarer Republik nach wie vor privilegiertes Objekt eines traditionell männlichen Blicks und eines ökonomisch anonymisierten Blickregimes,

deren paradoxe Imperative geradezu zu einer Revision zwingen. Dass den kleinen Ladenmädchen adäquat Kinosucht zu unterstellen versucht wird, ist Fortschreibung bewährter Geschlechtertradition (vgl. Rosenhaft 1996).

Entsprechend endet der Roman denn auch ganz anders als Kracauers Ladenmädchen-Visionen: „Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so an“ (Keun 2004: 219), stellt Doris zuletzt fest. Mehr noch als Doris ist es Keuns Aufschreibesystem, das die ‚Neue Frau‘ nicht nur als Konzept dekonstruiert, sondern das ewige Objekt ‚Frau‘ in ein Objektiv transformiert, *durch das* Bilder von Frauen erstmals als Frauen-Bilder sichtbar und deren Rolle für (geschlechtliche) Identifikation neu zu sehen sind bzw. verhandelbar werden. Die literarische Inkorporation und anschließende Operationalisierung generischer Wissensbilder der imaginären Frau bilden die Bedingung der Möglichkeit einer neuen Literatur, die Blickregime als verhandelbare Machtkonstellationen begreift. In der Übersetzung generischer Filmbilder der Neuen Frau in die ‚Neue Frau‘ als ein Objekt/iv, das heißt die Gleichzeitigkeit von normierender Perspektivierung und Festschreibung in einen Bildtyp, wird die Funktion von populärem Genrekino für Gesellschaft allererst sichtbar: die Ritualisierung sozialer Konflikte und Krisen durch die Einhegung in Wissensbilder und normierende Perspektiven.

\*\*\*

### Über die Autorin

Tanja Prokić, Dr. phil., ist seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Technischen Universität Dresden. Sie lehrt Medien-, Film- und Literaturwissenschaft. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Nach einem Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und NdL wurde sie in NdL mit einer Arbeit zu Selbsttechnologien promoviert. Derzeitige Forschungsinteressen: Medienanthropologie, Medienästhetik und Medienkonstellationen mit besonderem Fokus auf die Weimarer Republik und die Romantik, außerdem Gegenwartstheater und Aktionskunst. Mitglied der AG Genre und AG Gender seit 2013. Aktuelle Publikationen: *Takashi Miike* (Filmkonzepte 34), München: text + kritik 2014; Intermediale Konstellationen/Transmediale Annexionen: Harmony Korines Spring Breakers als transmediale Genre-Passage, in: Ivo Ritzer/Peter W. Schulze (Hg.): *Transmediale Genre-Passagen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2015, S. 301-321; Serie und Ereignis. True Detective als visuelles Laboratorium an der Schnittstelle zum Posttelevisuellen, in: M. Arenhövel et al. (Hg.), *Wissenssumpfe*, Berlin 2017, S. 163-196.

## Literatur

- Altenloh, Emile (1914): Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: Diederichs.
- Arend, Stefanie/Martin, Ariane (Hg., 2008): Irmgard Keun 1905/2005. Deutungen und Dokumente. Bielefeld: Aisthesis.
- Arnheim, Rudolf (2002): Film als Kunst [1932]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2001a): Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Balázs, Béla (2001b): Der Geist des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baum, Vicki (1927): Leute von heute. In: Die Dame. Jg. 54. H. 3, S. 17-19 u. 32.
- Baum, Vicki (1930): Welche Frau ist am beehrtesten? In: Uhu 7. H. 1, S. 65-74.
- Barndt, Kerstin (2000): „Engel oder Megäre“. Figurationen einer ‚Neuen Frau‘ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun. In: Maria E. Müller/Ulrike Vedder (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin: Erich Schmidt, S. 16-34.
- Barndt, Kerstin (2003a): Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln: Böhlau.
- Barndt, Kerstin (2003b): ‚Eine von uns‘ Irmgard Keuns Leserinnen und das Melodramatische. In: Walter Fähnders/Helga Karrenbrock (Hg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis, S. 137-163.
- Becker, Sabina (2003): ‚... zu den Problemen der Realität zugelassen.‘ In: Walter Fähnders /Helga Karrenbrock (Hg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld, S. 187-213.
- Benjamin, Walter (1980): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 471-508.
- Biram, Else (1919): Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung. Jena: Albert Langen.
- Bollenbeck, Georg (1999): Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1845. Frankfurt am Main: Fischer.
- Däubler, Theodor (1924): Gesang an Palermo. In: Ders. Hymne an Italien. Leipzig: Insel, S. 65-66.
- Ferber, Christian (Hg., 1980): Die Dame. Ein deutsches Journal für den verwöhnten Geschmack 1912 bis 1943. Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein.
- Filk, Christian/Ruchatz, Jens (2007): Frühe Film- und Mediensoziologie. Emilie Altenlos Studie ‚Zur Soziologie des Kino‘ von 1914. Siegen: Univ.-Verlag.
- Frame, Lynne (1999): Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau. In: Katharina Ankum (Hg.): Frauen in der Großstadt. Herausforderungen der Moderne? Dortmund: Edition Ebersbach, S. 21-58.
- Freud, Sigmund (2000): Die Weiblichkeit, in: Ders.: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. 33. Vorlesung 1933. Studienausgabe Bd. 1, Frankfurt am Main: Fischer, S. 544-565.
- Hoffmann, E.T.A. (1983): Letzte Erzählungen. Kleine Prosa. Nachlese. Berlin, Weimar: Aufbau, S. 441-481.
- Huebner, Friedrich Markus (1990): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Essaysammlung aus dem Jahr 1929. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen. Frankfurt am Main: Insel.
- Keun, Irmgard (1993): Gilgi – eine von uns. Hildesheim: Claassen.
- Keun, Irmgard (2004): Das kunstseidene Mädchen. Berlin: Ullstein.

- Kittler, Friedrich (1987): *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink.
- Kittler, Friedrich (1986): *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin: Fink.
- Koschorke, Albrecht (1999): *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink.
- Kracauer, Siegfried (2006): *Die Angestellten [1930]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 1: *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 213-310.
- Kracauer, Siegfried (2004): *Film und Gesellschaft [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, 1927]*. In: Hrsg v. Inka Mulder-Bach und Ingrid Belke. Bd. 6.1: *Kleine Schriften zum Film 1921-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 308-322.
- Kracauer, Siegfried (2011a): *Die Wartenden [1922]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.1. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1906-1923*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 383-394.
- Kracauer, Siegfried (2011b): *Die Hotelhalle [1924]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.2. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 175-188.
- Kracauer, Siegfried (2011b): *Die Lichtreklame [1927]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.2. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 529-532.
- Kracauer, Siegfried (2011b): *Das Schreibmaschinchen [1927]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.2. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 585-590.
- Kracauer, Siegfried (2011b): *Die Photographie [1927]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.2. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 682-698.
- Kracauer, Siegfried (2011b): *Das Ornament der Masse [1927]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.2. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1924-1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 612-624.
- Kracauer, Siegfried (2011c): *Abschied von der Lindenpassage [1930]*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Inka Mulder-Bach. Bd. 5.3. *Essays, Feuilletons, Rezensionen 1928-1931*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 393-400.
- Lepenes, Wolf (2006): *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lickardt, Maren (2009): *Irmgard Keuns Romane der Weimarer Republik als moderne Diskursromane*. Heidelberg: Winter.
- Lüdemann, Susanne (2010): *Vom Römischen Karneval zur ökonomischen Automate: Massendarstellungen bei Goethe und E. T. A. Hoffmann*. In: Susanne Lüdemann/Uwe Hebekus (Hg.): *Massenfassungen: Beiträge zur Diskurs- und Mediengeschichte der Menschenmenge*. München: Fink, S. 107-123
- Moholy-Nagy, László (1927): *Malerei Fotografie Film. Bauhausbuch 8. Zweite veränderte Auflage*. München: Albert Langen.
- Mulder-Bach, Inka (1987a): *„Weibliche Kultur“ und „stahlhartes Gehäuse“*. Zur Thematisierung des Geschlechterverhältnisses in den Soziologien von Georg Simmel und Max Weber. In: Gudrun Anselm/Barbara Beck (Hg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin: Reimer, S. 115-140.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hrsg. von Jörg Schweinitz. Wien: Synema.

Rosenhaft, Eve (1996): Lesewut, Kinosucht, Radiotismus. Zur (geschlechter-)politischen Relevanz neuer Massenmedien in den 1920er Jahren. In: Alf Lüdtke/Inge Marßolek/Adelheid v. Saldern (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Franz Steiner, S. 119-143.

Scherpe, Klaus (1997): Doris' Gesammeltes Sehen. Irmgard Keuns kunstseidenes Mädchen unter den Städtebewohnern. In: Irmela von der Lühe/Anita Runge (Hg.): Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Göttingen: Wallstein, S. 312-321.

Schlüpmann, Heide (1982): Kinosucht. In: Frauen und Film 33 (Oktober), S. 44-52.

Schmitt, Carl (2010): Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47. Berlin: Duncker & Humblot.

Simmel, Georg (1983): Weibliche Kultur. In: Ders.: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Bd. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 64-83.

Weber, Max (1968): Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hrsg. v. Johannes F. Winckelmann. Tübingen: Mohr, S. 146-214.