



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Erotik zwischen Schilf und Marmor.
Körper, Rollen und Geschlechterverhältnisse
in den *Saturn*-Filmen (1906-1910)

verfasst von

Kathrin Hildegard Glösel, BA

angestrebter akademischer Grad

European Master of Arts in Women's and Gender History (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 608

Studienrichtung lt. Studienblatt: MATILDA: European Master in Women's and Gender History

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Franz X. Eder

Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Arbeit untersucht mittels Filmanalyse die geschlechtsspezifischen Körperdarstellungen, Rollen, das Verhalten und die Machtverhältnisse zwischen den Figuren der *Saturn*-Filme. Diese frühesten Spielfilme, die in Österreich produziert wurden, gehören zum Genre des Erotikfilmes. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie Erotik in den Filmen hergestellt wird und welcher Darstellungstraditionen von (nackten) Körpern und Erzählungen sie sich bedienen. Dabei wird ein Methodenmix angewandt, der das Grundmodell der Filmanalyse von Werner Faulstich mit Elementen ikonologischer Bildanalyse kombiniert.

Die *Saturn*-Filme zeichnen sich durch ein breites und differenziertes Rollenrepertoire aus, dessen Charaktere geschlechtsspezifisch zugewiesen sind, vor allem wenn es um die Verteilung von Autorität geht. Die Filme vermitteln, dass Männer, die den weiblichen Körper begehren, diesen berühren und über ihn bestimmen können, so sie über die nötige Autorität oder entsprechende Druckmittel verfügen. Dabei schöpfen die Filme aus wiedererkennbaren Figurenkonstellationen antiker Mythen, der Malerei sowie der zeitgenössischen Aktfotografie. Der visuelle Höhepunkt liegt im Entkleiden bzw. dem Inszenieren nackter Frauen. Sexuelle Interaktion wird in keinem der Filme explizit vorgeführt, sondern nur angedeutet. Sexueller Lustgewinn mittels Selbstbefriedigung wird nur in einem Film gezeigt.

Abstract (English)

The paper analyses how the *Saturn* films depict bodies and roles in a gender specific way. These films are the earliest known feature films produced in Austria and can be characterised as erotic (silent) movies. In addition to bodies and roles, the focus of the analysis lies on the behaviour of and the relationships between the main characters, which are determined by gender and power. In addition to that, the paper investigates how eroticism is produced in the movies and how they make use of narratives and settings known from erotic photography and art.

A combination of methods is used that encompasses the basic model of film analysis by Werner Faulstich and elements of iconological picture analysis. The *Saturn* films make use of a broad role repertoire that is assigned in a strict gender-specific way, especially when it comes to distributing authority. The films convey that men who desire women's

bodies are to be encouraged to touch and take control of them, provided they have the authority or pressure necessary.

The films draw from recognizable constellations of figures and stories out of ancient myths, nude art and photography. The visual highlight in each film is the undressing and/or staging and acting of naked women. Sexual interaction is never shown explicitly in a film, but only implied on rare occasions; in one film only masturbation is practiced.

Danksagung

Diese Arbeit zu verfassen hat nicht nur sehr viel Energie gefordert, sondern auch viel mehr Zeit in Anspruch genommen als geplant. Dass sie überhaupt zustande kommen konnte, verdanke ich besonderen Menschen, die mich in den letzten zwei Jahren begleitet, angetrieben, unterstützt und aufgebaut haben.

Zu allererst danke ich meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Franz Eder dafür, mir zu helfen, den Fokus nicht aus den Augen zu verlieren, Anforderungen deutlich zu machen und dafür Verständnis gehabt zu haben, dass meine Motivation und Fristverbindlichkeit nicht immer auf einem stabilen Hoch waren.

Darüber hinaus bin ich Univ.-Prof.in Dr.in Elizabeth Harvey von der University of Nottingham zu Dank verpflichtet, da sie sich bereit erklärt hat, trotz zahlreicher beruflicher Verpflichtungen meine Arbeit zu lesen und sie einer Zweitbenotung zu unterziehen.

Ich danke meinen Eltern dafür, dass sie mich immer darin bestärkt haben, länger zu lernen und zu arbeiten, auch wenn es bedeutet hat, ursprünglich gehegte Zeitpläne über den Haufen zu werfen. Sie haben es mir, obwohl es mit viel persönlichem Verzicht verbunden war, ermöglicht, in Wien zu studieren. Sie waren und sind mir eine große Stütze und haben mich ermutigt, nicht auf halbem Weg etwas abubrechen, das mir viel bedeutet, bloß weil es hart und unerwartet anstrengend geworden ist.

Zur Seiten gestanden sind mir auch Martin, Natascha und Julian. Sie haben mir nicht nur dabei geholfen, die Hemmschwelle vor dem Schreiben abzubauen, sondern haben immer auf ihre Weise Interesse für mich und meine Arbeiten gezeigt und mir Ratschläge aus eigenen Erfahrungen im Horror des Studienabschlusses gegeben. Danke, dass ihr meine Arbeit gelesen, mir Feedback gegeben und geholfen habt, sprachliches Kauderwelsch verständlicher zu machen.

Inhaltsverzeichnis

1	Thema und Bearbeitung	2
1.1	Einleitung	2
1.1.1	Quellenmaterial und Forschungsinteresse	3
1.1.2	Relevanz, Forschungsziele und Grenzen der Arbeit	4
1.2	Forschungsfragen.....	5
1.3	Methodisches Vorgehen	7
1.3.1	Voraussetzungen	7
1.3.2	Grundmodell der Filmanalyse nach Werner Faulstich.....	8
1.3.3	Einarbeitung ikonologischer Filmanalyse	11
1.3.4	Einarbeitung sexueller Skripte	14
1.3.5	Differenzen zu anderen Methoden	17
2	Theorie und Historiographie.....	18
2.1	Geschlecht als Kategorie geschichtswissenschaftlichen Arbeitens	18
2.1.1	Umkämpfte Geschichtsschreibung: Männer, Frauen oder doch beides?	19
2.1.2	Theoretische Einbettung: Poststrukturalismus und Postmodernismus	20
2.1.3	Arbeitsdefinition: Geschlecht als Performativität.....	23
2.1.4	Arbeitsdefinition: Hegemoniale Männlichkeit und Weiblichkeit.....	24
2.2	Historiographie: Film, Geschlecht and Erotik.....	25
2.2.1	Von feministischer Filmtheorie zu Geschlechterperspektiven in der Filmanalyse	26
2.2.2	Gender- Perspektiven auf das Genre Erotikfilm und Pornografie.....	28
2.3	Der Erotikfilm als Genre	30
2.3.1	Arbeitsdefinition: Die <i>Saturn</i> -Filme als Erotikfilme	33
2.4	(Erotische) Kinematographie zwischen 1890 und 1910 in Österreich.....	34
2.4.1	Produktions- und Distributionsverhältnisse des frühen Erotikkinos	37
2.4.2	Sujets mit Vorbildcharakter: Darstellungsspezifika bei erotischen Fotografien zur Jahrhundertwende.....	40
2.5	Zum zeithistorischen Kontext: Geschlechterordnung, Identitätskrisen und Deutungskämpfe im Wien der Jahrhundertwende.....	42
2.5.1	Geschlechterverhältnisse in der Sexualpolitik und Körperregulation.....	43
2.5.2	Visualisieren von Erotik und Exotisierung	49

3	Quellen und Empirische Daten	53
3.1	Die Saturn-Filme	53
3.1.1	Allgemeines.....	53
3.1.2	Der Produzent Johann Schwarzer	53
3.1.3	Besonderheiten, Themen und Mitwirkende.....	54
3.1.4	Vermarktung und Verbreitung	57
3.1.5	Zensur und Ende der <i>Saturn</i> -Filme	58
3.1.6	Erhaltenes Material	59
3.2	Ergebnisse der Filmanalysen.....	60
3.2.1	Technische Details	60
3.2.2	Gezeigte Räume	62
3.2.3	Handlungsanalyse.....	64
3.2.4	Figurenanalyse.....	66
3.2.5	Sexualität und Erotik.....	81
3.2.6	Kunst- und literaturhistorische Verweise	83
3.2.7	Zeithistorische und diskursive Einbettung der Film-Themen	93
3.3	Beantwortung der Forschungsfragen.....	96
3.4	Schlussbetrachtungen.....	110
4	Anhang	112
4.1	Eidesstattliche Erklärung	112
4.2	Bibliographie	113
4.3	Filmographie	123
4.4	Abkürzungsliste und Dauer der Filme.....	125
4.5	Inhaltsübersicht der Filme	126
4.6	Interview mit Thomas Ballhausen	129
4.7	Curriculum Vitae	133

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Methodenüberblick	16
Abb. 2 Frau mit Tuch (1895).....	52
Abb. 3 Zwei Frauen mit Turban (1895).....	52
Abb. 4 Frau mit Schleier (1900)	52
Abb. 5 Frau in Leinengewand (1910).....	52
Abb. 6 <i>Saturn</i> -Logo, Typ 1 (1907).....	56
Abb. 7 <i>Saturn</i> -Logo, Typ 2 (1907).....	56
Abb. 8 <i>Saturn</i> -Logo, Typ 1 (1908).....	56
Abb. 9 Erste Anzeige der Firma <i>Saturn</i> (Der Komet, Nr. 1128, 3. November 1906)....	57
Abb. 10 Anzeige der Firma <i>Saturn</i> (Österreichischer Komet, Nr. 153, 19. April 1913)	57
Abb. 11 Screenshot aus <i>Eine lustige Geschichte</i> (1908-1910).....	63
Abb. 12 Burschenschafter auf Bude (unbekannt, Lithografie, 1846).....	63
Abb. 13 Screenshot aus <i>Das eitle Stubenmädchen</i> (1908-1910).....	69
Abb. 14 <i>Stubenmäd'l</i> (Otto Schmidt, 1873)	69
Abb. 15 <i>Stubenmäd'l</i> (Leopold Bachrich, 1877/78).....	69
Abb. 16 Screenshot aus <i>Sklavenmarkt</i> (1906-1907).....	76
Abb. 17 <i>Der Neger (Meister der Hunde)</i> (Jean-Léon Gérôme, unbekanntes Jahr).....	76
Abb. 18 <i>Ein Anführer der 'Başı Bozuk'</i> (Jean-Léon Gérôme, 1881)	76
Abb. 19 Screenshot aus <i>In der Garderobe</i> (1906-1907)	83
Abb. 20 <i>Venus vor dem Spiegel</i> (Peter Paul Rubens, 1615/1615).....	83
Abb. 21 Frau sitzend auf Ankleidetisch mit Spiegel (unbekannt, 1900).....	84
Abb. 22 Frau sich streckend in Schlafzimmer mit Spiegel (unbekannt, 1895)	84
Abb. 23 Screenshot aus <i>Wie der Herr so der Diener</i> (1908-1910)	85
Abb. 24 <i>Liegende Quellnymphe</i> (Lucas Cranach der Ältere, 1518).....	85
Abb. 25 <i>Schlummernde Venus</i> (Giorgione, 1508-1510).....	85
Abb. 26 Frau liegend mit Kranz (unbekannt, 1900).....	86
Abb. 27 Frau liegend auf Fell (unbekannt, 1900).....	86
Abb. 28 Screenshot aus <i>Baden verboten</i> (1906-1907)	86
Abb. 29 Frau im Schilf (unbekannt, 1900)	86
Abb. 30 Frau in See (unbekannt, 1900).....	86
Abb. 31 Screenshot aus <i>Diana im Bade</i> (1906-1907)	87
Abb. 32 <i>Diane sortant du bain</i> (dt. Diana nach dem Bade) (François Boucher, 1742) .	87

Abb. 33 Screenshot aus <i>Sklavenraub</i> (1906-1907)	88
Abb. 34 Zwei Frauen mit Turban (unbekannt, 1895)	88
Abb. 35 <i>Markt in Jaffa</i> (Gustav Bauernfeind , 1887)	88
Abb. 36 Screenshot aus <i>Sklavenraub</i> (1906-1907)	88
Abb. 37 <i>L'enlèvement des Sabines</i> (Nicolas Poussin, 1637-38)	88
Abb. 38 Screenshot aus <i>Aufregende Lektüre</i> (1908-1910)	89
Abb. 39 Liegende nackte Frau (Auguste Rodin, unbekanntes Jahr)	89
Abb. 40 Screenshot aus <i>Der Traum des Bildhauers</i> (1906-1907)	90
Abb. 41 <i>Pygmaleon und Galatea</i> (Laurent Pécheux, 1784)	90
Abb. 42 Screenshot aus <i>Lebender Marmor</i> (1908-1910)	91
Abb. 43 Lebender Marmor (unbekannt, 1895)	91
Abb. 44 Screenshot aus <i>Schleiertanz</i> (1906-1910)	96
Abb. 45 Maud Allan als Salome (unbekannt, 1903-1908)	96

1 Thema und Bearbeitung

1.1 Einleitung

Was zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Gesellschaft als anregend, erotisch, als pornografisch, als wünschenswert oder zensurwürdig gilt, ist von mehreren Faktoren abhängig. Zunächst hängt es davon ab, wer gefragt wird. Denn obwohl Sexualität und das Konsumieren von Erotik sehr intime und persönliche Angelegenheiten sind, agieren und begehren Personen nicht losgelöst von ihrer sozialen Umgebung. Vorstellungen davon, was erotisch und pornografisch ist, können je nach Alter, Geschlecht, sexuellem Begehren, nach Zugang zu Sexualwissen, nach sozialem Umfeld und Moralvorstellungen variieren. Gemein ist ihnen, dass ihr Kontext und ihr Muster untersucht werden können.

Es gibt viele Möglichkeiten, sich in unterschiedlichen Disziplinen mit Erotik und Pornografie zu befassen. Als Naturwissenschaftlerin oder Medizinerin kann man Fragen nach der Erzeugung von Erregung und Stimulation nachgehen und nach pathologischen Zuschreibungen suchen. Als Sexualwissenschaftlerin kann die Verbreitung von sexuellen Praktiken interessieren, eine Pädagogin widmet sich der Frage nach der Vermittlung von Sexualwissen und die Begriffsarbeit. Als angehende Historikerin widme ich mich einer diskursgeschichtlichen Herangehensweise. Anhand eines ausgewählten Quellenkorpus möchte ich der Frage nachgehen, welche Definitionen und Vorstellungen von Erotik während der Jahrhundertwende vorherrschend waren und wie sie sich in visuellen Produktionen wie den *Saturn*-Filmen niedergeschlagen haben. Mein Zugang ist dabei eine Mischform aus induktivem und deduktivem Vorgehen, wobei der empirische Teil induktiv ausgerichtet ist. Konkret beschäftigt sich diese Arbeit mit den erotischen Momenten in den *Saturn*-Filmen, die in den Jahren 1906 bis 1910 in Wien produziert und vorgeführt wurden. Gefragt wird, welche Erotikelemente und welche daraus resultierenden Muster, konkret Skripte, in den Filmen gezeigt werden. Weiters richte ich mein Interesse auf das Verhältnis zwischen Männern und Frauen, denn Erotik funktioniert und kommuniziert in diesen Filmen nicht geschlechtsneutral. Rollenbilder schaffen Erwartungssicherheit, daher werden sie ebenfalls untersucht. In dieser Arbeit wird auch nach Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Einsatz und der Gestaltung (nackter) Körper abseits der filmischen Quellen gesucht, konkret anhand eines Vergleiches mit Akt- und Erotikfotografien sowie

Beispielen aus der Kunstgeschichte, da ihre Verbreitung etwas weiter zurückreichen als bewegte Bilder.

1.1.1 Quellenmaterial und Forschungsinteresse

Die Arbeit stützt sich auf die vom *Filmarchiv Austria* restaurierten Filme der *Saturn*-Produktion. Deren Anzahl beläuft sich auf 22 Filme und neun Fragmente.¹ Erotikfilme gelten laut Werner Faulstich als wenig wissenschaftlich behandeltes Genre, wenn man sie mit den Forschungsergebnissen zu Horrorfilmen, historischen Dramen oder dystopischen Filmen vergleicht.² Nichts desto trotz erfüllen sie dieselben Funktionen wie andere Genreprodukte und „transportieren [...] ihre Informationen nicht möglichst eindeutig, sondern umgekehrt gerade mehrdeutig, vielschichtig, mehrdimensional, polyvalent und das heißt: interpretierbar“³. Das macht die *Saturn*-Filme, die als älteste Belege österreichischer Stummfilmproduktion gelten, zu einer interessanten Quelle für geschichtswissenschaftliche Analysen.

Ich habe in dieser Masterarbeit nicht nach Unterschieden zwischen vermeintlicher Fiktion und Wirklichkeit erotischen Erlebens gefragt, sondern sehe Filme als Kristallisationsmomente gesellschaftlichen Denkens, in denen sich Diskurse verschiedener Art verdichten und sich an ein Publikum zur Unterhaltung und Interpretation richten. Filme sind zuvorderst „Kommunikationsprozess[e]“⁴, die Analyse geht über den Konsum und den vermeintlichen Genuss hinaus. Filmanalyse baut auf gezielter Betrachtung und systematisiertem Nachdenken auf.⁵ Die Geschlechterperspektive ist der Überzeugung geschuldet, dass Filme an der Produktion und Reproduktion von vergeschlechtlichten Figuren und an einer sozial ungleichen Machtverteilung zwischen Subjekten, an ungleichen Wertezuschreibungen und divergierenden Erwartungshaltungen gegenüber Geschlechtern aktiv beteiligt sind. Die Beschäftigung mit Frauen- und Sexualitätsgeschichte im 19. Jahrhundert in Europa haben deutlich gemacht, wie umstritten die Trennlinien des Erlaubten und Verbotenen, des Erstrebenswerten und Unerwünschten im Bereich sexueller Praktiken, Lust, Erotik und Pornografie im hier behandelten Zeitabschnitt waren. In den Jahren 1880 bis 1910 ist die Sexualitätsgeschichte von Definitionskämpfen, von der

¹ Es handelt sich bei der zu erwerbenden DVD der *Saturn*-Filme um die *Edition Tresor/1* des *Filmarchiv Austria*.

² Vgl. Faulstich 2002/2008, 54.

³ Ebd., 19.

⁴ Ebd., 19.

⁵ Vgl. ebd., 18.

Professionalisierung der Sexualwissenschaft und von Widerständen, beispielsweise in Form von Proponentinnen verschiedener Flügel der Frauenbewegungen geprägt, seien es Trägerinnen des *Social Purity Movements* in England oder der sozialistischen Frauenbewegungen in Zentraleuropa.

Nicht unwesentlich für die Wahl des Themas waren die Verfügbarkeit des Materials und die örtliche Nähe des *Filmarchivs Austria* sowie die sprachliche Zugänglichkeit der Literatur in Wien und während meines Studienaufenthalts an der University of Nottingham. Auch wenn ich beispielsweise nicht wiedergeben kann, welche Vorstellungen Johann Schwarzer – den Produzenten – konkret inspiriert oder gelenkt haben, seine Filme so zu gestalten wie wir sie heute vorfinden, so versuche ich mit dieser Arbeit, die spezifischen Erotikvorstellungen der Firma *Saturn* nachzuzeichnen, im Bemühen, den soziopolitischen, technik- und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext mitzudenken und zugleich Verweise auf Traditionen in der Darstellung von Körpern aufzuzeigen.

1.1.2 Relevanz, Forschungsziele und Grenzen der Arbeit

Diese Arbeit soll deutlich machen, dass Bilder und Filme als historiografische Quellen für die Frauen- und Geschlechtergeschichte sowie den Forschungsbereich der Sexualitätsgeschichte besonders nützlich sein können. Sie können als Analysematerial für sich stehen und gehen über die Funktion als bloße Illustrationen für textbasierte Forschungsergebnisse hinaus. Die Arbeit bildet eine Schnittstelle zwischen Filmanalyse und geschichtswissenschaftlicher Fragestellungen im Feld der Geschlechter- und Sexualitätsgeschichte anhand populärkulturellen Materials. Dabei stellen die *Saturn*-Filme als früheste Dokumente österreichischer Spielfilmproduktion eine herausragende Sammlung dar.⁶

Die Relevanz der Ergebnisse dieser Arbeit liegt auch darin, dass abseits der Begleitpublikation des *Filmarchivs Austria* bis dato keine weiterführenden Forschungen zu den *Saturn*-Filmen publiziert wurde, was angesichts der Bedeutung der Quellen aus filmgeschichtlicher Perspektive verwundert. Daher soll diese Arbeit eine möglichst umfassende Gesamtanalyse des verfügbaren Filmbestandes leisten, die auch für eventuell zukünftige Studien genutzt werden kann, auch wenn diese unter anderen Schwerpunktsetzungen durchgeführt werden. Weiters liegt eine persönliche Ambition

⁶ Vgl. Dewald 2005, 5.

darin, den gewählten Methodenmix auf seine Tauglichkeit zu testen. Mit der Kombination aus Film- und Bildanalyse ist das Material beschreibbar, das Vorgehen intersubjektiv nachvollziehbar und die Ergebnisse sind durch Dritte überprüfbar.

Was mit dieser Arbeit nicht geleistet wird, ist, Aussagen über die Wirkung der Filme auf ZuseherInnen zu treffen. Es liegen keine Quellen vor, die Informationen über eine repräsentative Rezeption enthalten und den Eindruck beschreiben, den diese auf ZuseherInnen ausübten. Deshalb kann ich mit dieser Arbeit nur beschränkt sagen, wie sich erotische Vorstellungsmuster in Stummfilmen dieser Zeit allgemein niedergeschlagen haben. Hierfür ist das gewählte Sample zu klein. Die zugänglichen Informationen zu Johann Schwarzer erlauben es nicht, Fragen nach dem *Warum*, also nach Motivationen, Materialgebrauch, genauen Techniken oder Inszenierungsanweisungen zu beantworten.

1.2 Forschungsfragen

Der Arbeit liegt die These zugrunde, dass Filmanalysen nicht nur auf Filme als abgeschlossene Artefakte abzielen, sondern diese als Medienprodukte behandeln können, die in einen (visuellen) Diskurs einzubetten sind. Filme bilden ab, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zeigbar und decodierbar ist. Gleichzeitig sind sie nicht nur Kennzeichen ihrer Produktionsepoche, sondern bauen auf Darstellungen auf, die sich über Jahre oder Jahrzehnte tradieren konnten. Sie nehmen Anleihen aus vorangegangenen Bildmaterial, das sich durch technische Neuerungen verändert und an ein unterschiedliches Zielpublikum gerichtet hat. Deshalb scheint es aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive sinnvoll, nach Verweisen zu suchen und Ähnlichkeiten wie Abweichungen kenntlich zu machen.

Diese Arbeit fragt nach dem *Was* (also nach den erotischen Momenten in den *Saturn*-Filmen) und dem *Wie* (wie sind diese durch welche Figuren ausgestaltet). Fragen nach dem *Warum* (beispielsweise nach Intentionen der ProduzentInnen) in der Herstellung von Erotik in den *Saturn*-Filmen können mit den hier angewandten Methoden nicht beantwortet werden. Die Hauptfrage der Masterarbeit, die eine geschlechtertheoretische Untersuchung unerlässlich macht, lautet:

F1: Wie werden erotische Momente in den Saturn-Filmen hergestellt? Welche sexuellen Skripte lassen sich daraus – basierend auf Körperdarstellungen, Bewegungen und Handlungen – ableiten?

Um sich der Beantwortung der Hauptfrage anzunähern, habe ich Teilfragen und Hypothesen zur Erfassung von Darstellungsspezifika von (Geschlechts-)Körpern, Handlungen und Geschlechterverhältnissen abgeleitet:

F1a: Wo und in welchen Situationen spielt der Faktor Nacktheit eine Rolle? Wer wird nackt dargestellt und aus welchen Motiven?

F1b: Wer sind die AkteurInnen, die ein Entkleiden vorantreiben? Wer entkleidet wen?

F1c: Welche Rollen, Zugehörigkeiten und Beziehungskonstellationen werden abgebildet? Wodurch sind diese erkennbar?

F1d: Wo und wie sind Machtverhältnisse zwischen Personen gestaltet? Wann finden wodurch Objektivierungsmomente statt? Sind Formen von Gewalt im Spiel? Sind Gesten von Dominanz und Unterwerfung erkennbar?

F1e: Wo finden wie und durch wen Berührungen statt?

F1f: Wo, wie und wodurch wird ein sexueller Akt gezeigt oder angedeutet?

F1g: Welche Attribute (Kleidung, Gegenstände, Frisuren) werden wie geschlechtsspezifisch zugewiesen?

F1h: Gibt es symbolische Geschlechtsmerkmale (phallischer, vaginaler Art)? Wie sind sie ausgewiesen und warum als solche deutbar?

F1i: Welche Auffälligkeiten lassen sich bezüglich der Handlungen der jeweiligen Personenkonstellationen unter einer geschlechterzentrierten Sichtweise feststellen?

Die zu prüfenden Hypothesen rund um Inszenierungsmuster von Körpern sowie Geschlechterverhältnisse in den Saturn-Filmen lauten:

Hypothese H1a: In den Saturn-Filmen werden weiße, schlanke, saubere und junge Körper sowohl bei Männern als auch Frauen gewählt. Sie interagieren in einem bürgerlichen Setting miteinander.

Hypothese H1b: Objektivierung der Figuren untereinander findet ausschließlich durch Männer an Frauen statt – durch Berührungen oder andere Handlungen. Männer sind

stets bekleidet, Frauen dagegen entkleiden sich oder werden entkleidet. Wenn ein Altersunterschied zwischen Männern und Frauen erkennbar ist, so sind es stets Männer, die als älter eingestuft werden können.

Zugleich möchte ich über die unmittelbaren Filmgrenzen hinausgreifen und die Filmproduktionen in einen bildhistorischen Kontext einordnen, deren Definitionen von Erotik und des Zeig- und Verkaufbaren sicherlich Impulse und Grenzen für die Gestaltung der Filme gesetzt haben. Die weiterführenden Fragen lauten daher wie folgt:

F2a: Auf welche visuellen Darstellungstraditionen von (nackten) Körpern greifen die Saturn-Filme in ihrer Auswahl an Settings zurück?

F2b: Gibt es Interaktionen mit dem/der RezipientIn von Seiten der DarstellerInnen (durch Blickkontakt, Gesten o. ä.)?

Die konkret zu prüfende Hypothese dazu lautet:

Hypothese H2: Die Saturn-Produktionen sind filmische Entsprechungen der Körperdarstellungen, wie sie in erotischen Fotografien und Abbildungen um die Jahrhundertwende kursieren.

1.3 Methodisches Vorgehen

1.3.1 Voraussetzungen

Es war nicht einfach, eine geeignete Methode für die Forschungsfragen zu finden, da diese sowohl filmimmanent angesiedelt als auch auf weiter zurückliegende Traditionen von Darstellungen von Rollen und Körpern ausgerichtet sind. Die Methode muss einerseits eine genaue Beschreibung des Filmmaterials bzw. ein möglichst detailliertes Protokoll ermöglichen und gewährleisten, dass Elemente, Handlungen, Gesten und folglich Interpretationsschritte nicht übergangen werden. Andererseits geht es darum, herauszufinden, welches visuelle Repertoire die Filme beibehalten und auf welche Rollen, Haltungen, Accessoires und Settings sie verzichtet haben. Dabei liegt der Fokus auf den geschlechtlichen Körpern, auf Graden von Nacktheit und Andeutungen oder Abbildungen

von sexuellen (Inter)Aktionen sowie Kleidung und Schmuck. Nach etwaigen Plots, exakten Bauformen der Fotografien in den herangezogenen Foto-Sammlungen, Herstellungsspezifika und Verbreitungsgeschichten wird hierbei nicht gefragt. Dieser verkürzte weil körperfokussierte ikonologische Zugang bewegt sich in einem weiter zurückliegenden Zeitraum, der angesichts des untersuchten Fotomaterials mit 1880 bis 1910 festgemacht wird. Aus Gründen der verschiedenen Zeit- und Materialebenen habe ich mich für einen Mix aus drei Methoden entschieden, um die Einzelaspekte der *Saturn*-Filme intensiv analysieren zu können.

1.3.2 Grundmodell der Filmanalyse nach Werner Faulstich

Als Fundament des methodischen Zugangs dient die Filmanalyse von Werner Faulstich.⁷ Der Vorteil dieses Modells besteht zunächst in seiner Systematik. FilmtheoretikerInnen wie Martin Weidinger⁸ für die Politikwissenschaft oder Vivian Sobchack⁹ für die Phänomenologie, aber auch Douglas Kellner¹⁰ für die Geschichtswissenschaft, welcher sich dezidiert mit Filmen als Kristallationspunkten eines Zeitgeistes beschäftigt, liefern keine Methode, sondern bieten nur einen theoretischen Ansatz als Unterbau. Faulstich hingegen bietet ein methodisches Handwerkszeug, das schrittweise verwendet werden kann. Er leistet keine ausführliche theoretische Selbstverortung, wie dies bei FilmwissenschaftlerInnen wie Andrea Brait zum Standard gehört. Jedoch ist sein Zugang, Filme als Produkte¹¹ zu behandeln, für die empirischen Erfordernisse dieser Arbeit sehr brauchbar, zumal Faulstich selbst die Abwandlung der einzelnen Schritte je nach Fokus der Forschungsfrage empfiehlt.¹² Die Nachteile dieses Modells liegen darin, dass es für Spielfilme gedacht ist und daher einige der Aspekte für frühe Stummfilme entfallen, da aufgrund technologischer Beschränkungen einige Fragen (etwa nach Kamerabewegungen, Farben, Schnitten, Perspektiven- und Einstellungsgrößen-Wechseln) nicht aufkommen. Zu Zeiten der *Saturn*-Filme wurden Kameras meist statisch verwendet, Kolorierungen waren teuer und

⁷ Faulstich 2002/2008.

⁸ Vgl. Weidinger 2012.

⁹ Vgl. Sobchack 1992.

¹⁰ Vgl. Kellner 1995.

¹¹ Die vorliegende Arbeit sieht im Gesamten die *Saturn*-Filme nicht bloß als abgeschlossene Einzelmedien, sondern sehr wohl als in einem Produktionskontext mit ästhetischen Normen, Tabus des Zeigbaren, filmpolitischen Regeln sowie Sexual- und Geschlechterdiskursen eingebettet (vgl. Faulstich 2002/2008, 14). Dieser Kontext wird auch in diversen Kapiteln abgehandelt, ist jedoch nicht unmittelbar Teil des empirisch-filmanalytischen Teils.

¹² Vgl. Faulstich 2002/2008, 26.

Perspektivenwechsel sehr aufwendig, weshalb die ProduzentInnen sie nur selten einsetzten. Darüber hinaus ist Faulstichs Modell sehr formalistisch und legt den Schwerpunkt auf die Handlungsebene (und damit vor allem Dialoge) und eine Figurenanalyse, die ein Ausmachen von Typen und Rollen ermöglicht. In dieser Arbeit werden dagegen vor allem Körper und nonverbale Handlungen wie Berührungen, Verhalten und Machtverhältnisse in den Vordergrund gerückt, weshalb es einer Erweiterung bedarf. Das Grundmodell nach Faulstich basiert auf vier Ebenen, die sich vom Einfachen zum Komplexen hinbewegen.¹³

1.3.2.1 Analyse der Handlung

In diesem ersten Schritt soll die Frage nach dem *Was* geklärt werden, also nach filmischen Geschehnissen und Handlungen.¹⁴ Da für die *Saturn*-Filme keine Drehbücher oder andere Vorlagen zur Verfügung stehen, wurde hier ein Filmprotokoll angefertigt, das möglichst detailgenau alle Ereignisse dokumentiert. Dabei werden jeweils die Einstellungen nummeriert, Handlungen und Kameraverhalten beschrieben und die Dauer der Einstellungen festgehalten.¹⁵ Aufbauend darauf werden Sequenzen, also Filmeinheiten, die sich durch beteiligte Personen, Orte, Tageszeiten o. ä. auszeichnen, ausgemacht und eigens erläutert, um damit die grobe Story, also das „bloße Nacheinander von Sequenzen“¹⁶ zusammenfassen zu können. Zuletzt wird aus den vorhandenen Zusammenfassungen und Reihungen von Sequenzen noch der tatsächliche Plot herausgefiltert, der sich „durch ein kausales Verknüpfungsprinzip“¹⁷ auszeichnet und demnach die Motivationen oder direkten Folgen von Handlungen sinnstiftend verbindet, um die dramaturgischen Handlungsphasen (mit etwaigen Steigerungen, Verzögerungen und Höhepunkten) auszumachen.¹⁸

1.3.2.2 Analyse der Figuren

Die Figurenanalyse soll die Frage beantworten, *Wer* genau in den Filmen handelt. Aufbauend auf dem Sequenzprotokoll sowie Plot und Story werden zuerst Haupt- und Nebenfiguren benannt.¹⁹ Danach sind die spezifischen Rollen, mit ihren „soziale[n]

¹³ Vgl. Faulstich 2002/2008, 26.

¹⁴ Vgl. ebd., 63.

¹⁵ Vgl. ebd., 70ff.

¹⁶ Ebd., 83.

¹⁷ Ebd., 83.

¹⁸ Ebd., 84.

¹⁹ Ebd., 98.

Verhaltensschemata und Berufe[n]“²⁰ sowie die Typen – also die den Rollen als typisch zugewiesenen Eigenschaften – herauszuarbeiten. Aufgrund der Überschaubarkeit der Figuren fällt dieser Punkt knapp aus. Fragen nach der genauen gesellschaftlichen Verortung der Figuren, der Selbst- und Fremdcharakterisierung oder der Entwicklung der Charaktere werden aufgrund der fehlenden Zusatzinformationen nicht beachtet.

Ausführlicher dagegen soll die Beschreibung der figurespezifischen Handlungen erfolgen, die für die Forschungsfragen von besonderem Interesse sind, wodurch das Grundmodell von Faulstich erweitert wird. Zur Ermittlung der erotischen Spannung, der einzelnen erotischen (Teil-)Skripte, Figuren- und vor allem der Geschlechterverhältnisse ist es notwendig, sich besonders Handlungen wie Blicken, Berührungen, Entkleidungen sowie der Unterscheidung zwischen ungefragten/ungewollten oder erwünschten/bewusst herbeigeführten Handlungen anzunehmen. Eine weitere Ergänzung erfolgt durch einen der Bildanalyse entnommenen ikonografischen Einwurf, der in Faulstich eingearbeitet wird.

1.3.2.3 Analyse der Bauformen

Diese dritte Analyseebene, die sich auf die Filmformalia und die Frage nach dem *Wie* in der Filmgestaltung und -kommunikation beschränkt,²¹ erfolgt weitaus knapper als von Faulstich vorgeschlagen, da in den Stummfilmen beispielsweise keine spezifischen Geräusche, Dialoge oder Musik-Einspielungen zum Aufbau der Stimmung enthalten sind. Diese Aspekte entfallen also gänzlich. Für diese Ebene werden die Sequenzprotokolle nochmals herangezogen und die Einstellungsgrößen- und perspektiven der Kamera sowie ungefähre Einstellungslängen und – wenn vorhanden – Kamerabewegungen ergänzt. Etwas ausführlicher werden dagegen die Lichtverhältnisse und die Ausgestaltung der Räume (inklusive Gegenstände) beschrieben, da sich daraus Rückschlüsse auf Produktionsbedingungen, soziale Schichten, Stimmungen sowie Machtverhältnisse durch etwaige Statussymbole ziehen lassen.

1.3.2.4 Analyse der Normen und Werte

Dabei handelt es sich sicherlich um den komplexesten Schritt in diesem Grundmodell, da in ihm alle bisherigen Ergebnisse der Analysen zusammengeführt und die zentralen Aussagen

²⁰ Ebd., 98.

²¹ Faulstich 2002/2008, 115.

der Filme formuliert werden. Faulstich beschreibt verschiedene Modelle, um Interpretationen aufzustellen, darunter auch die soziologische sowie die genrespezifische Filminterpretation. Eine genaue Methode hierfür bietet er jedoch nicht an.²² Der soziologische Ansatz sucht nach der „sozialen Bedeutung und Funktion“ des Films und „bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit“²³, was, wie es Michaela Scharf in ihrer Diplomarbeit formuliert, dem Konzept einer filmischen Diskursanalyse sehr nahe kommt.²⁴ Der Genreansatz dagegen sucht nach dezidierten Verweisen auf ähnliche Filme, nach visuellen, musikalischen, dramaturgischen und verbalen Zitaten.²⁵

Zuerst werden enthaltene Symbole interpretiert, sofern sie von Bedeutung sind. Das ist Teil des ikonografischen Ansatzes. Im Anschluss daran wird bei Szenen, die als besonders relevant für die Forschungsfragen ausgemacht werden (beispielsweise Verführungs-, Berührungs-, Gewalt- oder Entkleidungsmomente), aber auch bei Elementen wie Kleidung, Allegorien und Figuren nach Verweisen in Fotografien, Filmen oder bekannten Erzählungen gesucht, um zu erkennen, welche Mittel die *Saturn*-Filme entlehnen oder auch abwandeln. Zuletzt werden die dezidiert erotischen (Teil-)Skripte herausgearbeitet, um typische Merkmale der Filme erkenntlich zu machen. Auch für diese Analyseebene gilt, dass stets ein geschlechtsspezifischer Blick auf Symbole, Zitate/Verweise sowie Skripte gerichtet wird, um unterschiedliche und geschlechtsspezifisch ausgestaltete Interaktionen, Kleidung, Zu- und Abwendungen sowie Machtverhältnisse einsehbar zu machen.

1.3.3 Einarbeitung ikonologischer Filmanalyse

Wie bereits einleitend erörtert, habe ich mit dieser Arbeit versucht, mich den *Saturn*-Filmen auch ikonologisch anzunähern, um so die Bedeutung von Symbolen und Traditionslinien in der Darstellung auszumachen. In Ermangelung eines entsprechenden filmanalytischen Untersuchungsmodells²⁶ habe ich auf eine Herangehensweise zurückgegriffen, die

²² Faulstich 2002/2008, 161.

²³ Ebd., 196.

²⁴ Vgl. Scharf 2012, 60.

²⁵ Vgl. Faulstich 2002/2008, 161.

²⁶ Dass es hierzu noch kein adäquates und vor allem bewährtes Modell gibt, verwundert, da Panofsky selbst bereits 1936 Filme beziehungsweise „bewegte Bilder“ so weit als „Art“ klassifiziert hatte, dass sie ebenso als Basis für ikonologische Untersuchungen hätten dienen können (vgl. Levin 1996, 27). Panofskys Interesse vertiefte sich und mündete in zahlreiche Vorträge und beispielhafte Kurzbeschreibungen von Kurzfilmen (ebd., 28). Dem Zeitgeist entsprach es jedoch beim Umgang mit Filmen eher, einem Rechtfertigungsdruck,

ursprünglich für die Disziplin der Kunstgeschichte von Erwin Panofsky entwickelt und unter anderem von Winfried Marotzki und Katja Stoetzer für die Sozial- und Geisteswissenschaften adaptiert wurde. Erwin Panofsky (1892-1968) war Vertreter und Mitbegründer der Ikonologie, eine theoretisch fundierte und mit praktischen Richtlinien ausgestattete Richtung der kunsthistorischen Bildanalyse.²⁷ Ursprünglich entwickelte er die rein deskriptive Methode der Ikonografie weiter, knüpfte daran jedoch bald an die Ikonologie als Interpretationsweise an.²⁸ Es war Panofskys Kritik an Heinrich Wölfflin und Alois Riegl, die in ihren Ansätzen zur Bildinterpretation stilistische Merkmale stets als Kennzeichen der Epoche, in der das Werk fertiggestellt wurde, interpretierten und damit Kontinuitäten in Darstellungsweisen nicht sahen, die Panofsky dazu bewog, eine eigene Herangehensweise zu erarbeiten.²⁹ Sein Ansatz baut auf einem dreistufigen Analyseverfahren, welches aus einer vor-ikonografischen Beschreibung, einer ikonografischen Analyse und einer ikonologischen Interpretation besteht.³⁰ Anhand dieser Schritte sollen der Phänomensinn, der Bedeutungssinn und der Wesenssinn eines Bildes eruiert werden, wodurch sich der/die AnalystIn das Bild aneignen und seine nicht sogleich ersichtlichen Symboliken, Intentionen und Wirkungen eruieren kann.³¹ Im Rahmen der vor-ikonografischen Beschreibung sollen die Bildkomposition, also die „Anordnung von Objekten und Personen“ in Bildern beschrieben und ihre Charakteristika und Beziehungen zueinander benannt werden. Als interessant gelten hierbei verwendete Farben, Gegenstände, Gliederung, Beleuchtungsweise, Kleidung, Mimiken, Gesten sowie Gebärden von abgebildeten Personen, Größenverhältnisse, Settings und Perspektiven. Ziel ist, das Bildarrangement möglichst detailliert zu erfassen, Aufnahmetechniken zu erkennen und diese intersubjektiv nachvollziehbar darzulegen. In der ikonografischen Analyse werden durch das vorhandene Wissen des/der BetrachterIn „Bilder, Anekdoten und Allegorien“, Sinnbilder, Symbole, Persönlichkeiten und Ähnliches erkannt, man begibt sich auf die Ebene des Bedeutungsgehalts, auf die Ebene des „sekundären oder konventionalen Sujets“³².

sich mit diesem Medium zu befassen, zu begegnen und in Untersuchungen in erster Linie ästhetische Besonderheiten zu vergleichen (ebd., 30).

²⁷ Vgl. Brassat u. Kohle 2009, 62.

²⁸ Vgl. Grittmann 2001, 272, zit. n. Krizanac 2008, 114.

²⁹ Vgl. Brassat u. Kohle 2009, 62.

³⁰ Vgl. ebd., 62f.

³¹ Vgl. ebd., 63.

³² Brassat u. Kohle 2009, 67.

Zuletzt soll in der ikonologischen Interpretation der „soziopolitische Kontext“ herausgearbeitet werden.³³ Es wird angestrebt, die Entstehungszusammenhänge zu erklären, seien es biografische Daten zu den Bildschaffenden, sozioökonomische Lebensbedingungen, politische Prozesse oder gesetzliche Rahmen, die Handlungsgrenzen bedeuten. Ikonologie (oder im Englischen *iconology*) ist nach William Mitchell die Ambition, das *logos* (also Ideen, Diskurse, Wissen) eines *icons* (eines Bildes) zu erfassen.³⁴ Dabei geht es einerseits darum, zu studieren, was über das Bild oder die Bilder gesagt werden kann und darum, zu eruieren, was das Bild selbst aussagt, was dessen Inhalte sind. Dennoch weist das Modell von Panofsky Schwächen auf, denn es ist kaum möglich, alle vorhandenen Elemente in einem Bild und schon gar nicht in einem Film zu erfassen, da unbewusst stets eine subjektive Vorauswahl der Inhalte getroffen wird.³⁵ Außerdem ist für das Erkennen von Personen, Symbolen und Wirkungen von Gesten ein Vorwissen für das Deuten notwendig, wobei dies je nach sozialem Umfeld beziehungsweise herangezogener Literatur unterschiedlich sein kann.

Panofskys methodischer Ansatz eignet sich vor allem dazu, Darstellungstraditionen oder Brüche, Symbole oder Allegorien auch Jahrhunderte übergreifend auszumachen. Marotzki und Stoetzer diagnostizierten jedoch eine Schwierigkeit für SozialwissenschaftlerInnen und vielen GeisteswissenschaftlerInnen, sich im Methodenkanon der Kunst-, Kommunikations- und Filmwissenschaft zurecht zu finden und eine adäquate Vorgehensweise zu eruieren.³⁶ Ihnen geht es um eine Erfassung des Bildinhalts und -gehalts, die im Unterschied zur Kunstgeschichte auch Kulturwissenschaft mit einfließen lässt und eine Einbettung in ästhetische, technologische und bilddiskursive Trends erlaubt.³⁷ Anders als bei Panofsky besteht ihre Bildanalyse aus vier statt drei aufeinander aufbauenden Ebenen. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

- a. Objektbeschreibung: es werden sichtbare Bildgegenstände beziehungsweise Personen identifiziert und benannt – dies entspricht der Annäherung an das „primäre“ oder „natürliche Sujet“, wie es von Panofsky beschrieben wird.³⁸
- b. Ordnung der Objekte: In diesem Schritt geht es darum, Bedeutungszusammenhänge zu erschließen.^{39 40}

³³ Krizanac 2008, 119.

³⁴ Vgl. Dekoninck 2011, 18.

³⁵ Vgl. Barthes 1990, 14.

³⁶ Vgl. Marotzki u. Stoetzer 2006, 15.

³⁷ Vgl. ebd., 28.

³⁸ Vgl. Marotzki u. Stoetzer 2006, 17.

- c. Inszenierung der Objekte (*mise-en-scène*): Es wird nach dem *Wie* der Präsentation der Bildelemente gefragt. Aspekte, die hier im Fokus stehen, sind Setting (räumliche Dimension), Farbe und Licht und Staging (Einstellungsgröße und Perspektive).⁴¹
- d. Bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenzen: In dieser letzten Analysestufe wird der „gesellschaftliche Gehalt des Bildes“⁴² eruiert. Das Sujet wird also in einen größeren Zusammenhang oder ein Epochendenken eingebettet, um den Kontext des Bildes ausmachen zu können. Dieser Schritt wird nicht so ausführlich behandelt, findet sich jedoch in der Analyse der Normen und Werte von Faulstich wieder.

1.3.4 Einarbeitung sexueller Skripte

Um die *Saturn*-Filme auch diskurstheoretisch analysieren zu können, wird auf eine reduzierte Form des Skript-Ansatzes zurückgegriffen. Mittels dieses kann herausgearbeitet werden, was die Filme als erotisch beziehungsweise als erotische Momente definieren, was als reizvoll gilt und wie es dargestellt wird. Über das Skripte-Konzept frage ich explizit danach, wie Annäherungen zwischen Figuren geschehen, wie es zu Verführung oder Überwältigung kommt, wer diese initiiert und wie Zielfiguren darauf reagieren und wann und wie Entkleidung und Berührungen stattfinden. Es ist in diesem Zusammenhang relevant, in welchen Momenten diese erfolgen und ob diese gefragt, ungefragt oder ungewollt geschehen. Skripte umfassen mehr als in den Filmen gezeigt wird. Helmut Esser klassifiziert sie als „institutionell verankerte gedankliche Muster für typische Abläufe des sozialen Handelns in typischen Situationen“⁴³. Soziale Skripte sind also wie Handlungsvorgaben eines Drehbuches zu verstehen, die Erwartungssicherheit schaffen und abgrenzen, was als akzeptable Handlung oder Reaktion in einer spezifischen Situation gilt – so auch: welche Gesten, Gebärden, Mimiken, Bewegungen, Berührungen oder Entblößungen als erotisch, als verführend oder überwältigend gelten. Robert Abelson fasst die Funktion wie folgt zusammen:

In sum, a script is a hypothesized cognitive structure that when activated organizes comprehension for event-based situations. In its weak sense, it is a bundle of inferences about the potential occurrence of a

³⁹ Ebd., 20.

⁴⁰ Siehe hierzu Spalte 2, Schritt 4 im tabellarischen Methodenüberblick.

⁴¹ Siehe hierzu Spalte 3, Schritte 5 und 6 im tabellarischen Methodenüberblick.

⁴² Marotzki u. Stoetzer 2006, 26.

⁴³ Esser 2000, 202.

set of events. [...] In its strong sense, it involves expectations about the order as well as the occurrence of events.⁴⁴

Relevant für diese Arbeit ist das Konzept der sexuellen Skripte der Soziologen John Gagnon und William Simon. Sie gehen davon aus, dass Sexualität und sexuelles Verhalten nichts per se Vorgegebenes in jedem Menschen, also nichts universell Gültiges sind. Stattdessen ist Sexualität für die beiden Theoretiker abhängig davon, was im „sozialen Leben“ als erotisch, begehrens- und erfahrungswert definiert wird, wobei sowohl das soziale Umfeld eines Individuums eine Rolle spielt als auch selbst gemachte Erfahrungen.⁴⁵

Michaela Scharf formuliert für ihre Arbeit zu Skripten der Untreue in Spielfilmen:

Sexuelle Skripte enthalten beispielsweise Angaben darüber, wie die sexuelle Interaktion zwischen verschieden- oder gleichgeschlechtlichen PartnerInnen konkret aussehen könnte, welche Praktiken angewandt werden sollen und welche Berührungen als lustvoll zu interpretieren sind.⁴⁶

Skripte sind verdichtete Ableitungen, die für Menschen definieren, was erfolgreiche bzw. befriedigende Sexualität ist und wie sie erreicht werden kann. In dieser Arbeit wurden soziale Skripte lediglich filmimmanent erarbeitet. Der Zugang sucht nach den erotischen und geschlechtsspezifischen Filmskripten und leitet dabei die *Saturn*-eigenen Muster und typischen Handlungsabläufe ab.

Zur Analyse wurde im Vorfeld ein Katalog an Skripten erstellt, um den Blick auf die Filme in dieser speziellen Frage regelgeleitet zu gestalten:

- Skript des Küssens
- Skript der sexuellen Interaktion
- Skript der Selbstbefriedigung
- Skript der gewaltsamen Auseinandersetzung
- Skript des ungefragten/ungewollten/herbeigeführten Berührens
- Skript des ungefragten/ungewollten/herbeigeführten Entkleidens
- Skript des voyeuristischen Beobachtens

Das sexuelle Skript der *Saturn*-Filme ist das Ergebnis des Zusammenwirkens all dieser oben genannten. In ihrer Zusammenschau ergibt sich, was die *Saturn*-Filme als erotisch definieren. Zur strukturierten Bearbeitung der Filme habe ich eine tabellengestützte Vorgehensweise gewählt, die helfen soll, nach einem offenen Blick und ersten Eindrücken

⁴⁴ Abelson 1981, 217.

⁴⁵ Gagnon u. Simon 2000, S. 70f.

⁴⁶ Scharf 2012, 54.

auch eine standardisierte Betrachtung zu ermöglichen und schlussendlich Textmaterial zur Verfügung zu haben, das ebenen- und kategorienspezifisch verglichen werden kann. Im Folgenden wird die Tabelle, die als Stütze herangezogen wurde und die als Komposit der verschiedenen methodischen Werkzeuge funktioniert, dargestellt:

	Handlungsebene	Figurenebene	Bauformen (Filmformalia; Dialoge, Geräusche, Farben, Musik als Merkmale fallen weg)	Message (entspricht der ikonologischen Interpretation des gesamten Films)
<i>Schritt 1</i>	Filmprotokoll anlegen mit Nummer der Einstellung und Handlung und Zeitangabe (Geräusche, Dialoge, Kameraspezifika fallen raus)	Ermittlung von Haupt- und Nebenfiguren	vorherrschende Einstellungsgrößen	Symbole interpretieren
<i>Schritt 2</i>	Hinzufügen einer Sequenzspalte mit Beschreibung der übergeordneten Sequenz	Zuordnung von Rollen	vorherrschende Einstellungsperspektive	filmhistorische Interpretation (nach visuellen Zitaten suchen)
<i>Schritt 3</i>	Zusammenfassung der Story	Zuordnung von Typen	Einstellungslängen	Besonderheiten des Films im Sexualitäts-, Erotik- und Geschlechterdiskurs zur Entstehungszeit
<i>Schritt 4</i>	Zusammenfassung des Plots	körperzentrierte Beschreibung und Analyse (angelehnt an Marotzki/Stoetzer) a) Objektbeschreibung nach Kategorienkatalog b) Ordnung der Objekte nach Kategorienkatalog	Kamerabewegungen	
<i>Schritt 5</i>	dramaturgische Handlungsphasen nachvollziehen und hinzufügen	figurenspezifische Handlungsbeschreibung und Deutung	Lichtverhältnisse beschreiben	
<i>Schritt 6</i>		Verhältnisse der Figuren zueinander (Nähe/Distanz, vertraut/fremd, übergeordnet/untergeordnet o.Ä.)	Räume beschreiben (Gegenstände, Entfernungen, Orte...)	

Abb. 1 Methodenüberblick

Mein Methodenmix dient als Schablone für ein zielgerichtetes, fragegeleitetes Filmsehen. Man kann ihn als kombinierte Produktanalyse klassifizieren, die auf geschlechtertheoretischen Grundlagen basiert und körper- und handlungszentriert ausgerichtet ist.

1.3.5 Differenzen zu anderen Methoden

In dieser Arbeit wird keine textuelle Diskursanalyse durchgeführt. Es wird zum Abstecken des zeitgenössischen Kontextes kaum auf Primärliteratur wie Gesetze, Werbung, Filmproduktionsgesetze, Eheratgeber oder ähnliches zurückgegriffen, sondern auf zusammenfassende Sekundärliteratur, da zu Fragen des Geschlechter-, Sexualitäts- und Erotikfilm-Diskurses schon gearbeitet und publiziert wurde, sodass ich mich auf dieses Wissen stütze. Bei der Filmanalyse wird auf jegliche phänomenologische Zugänge, wie sie beispielsweise Vivian Sobchack⁴⁷ praktiziert, verzichtet. Denn dort wird neben dem Bildinhalt den ZuschauerInnen, deren Wahrnehmung und dem Filmerleben Aufmerksamkeit zuteil.⁴⁸ Wahrnehmung oder Interpretation von Seiten der ZuseherInnen sind für mich in dieser Arbeit jedoch nicht relevant.

Ergänzend sei noch erwähnt, dass ich 2013 ein kurzes Interview mit Thomas Ballhausen vom *Filmarchiv Austria* geführt habe, um Fragen, die der Sammelband zu den Filmen nicht beantworten konnte, zu klären. Die Abschrift des Gesprächs befindet sich im Anhang.

⁴⁷ Sie formuliert in *Carnal thoughts* folgende Diagnose als Ausgangspunkt phänomenologischer Untersuchungen: „[W]e do not see any movie only through our eyes, [we] feel films with our whole bodily being“ (Sobchack 2004, 63)

⁴⁸ Vgl. Henke 2012, 6.

2 Theorie und Historiographie

2.1 *Geschlecht als Kategorie geschichtswissenschaftlichen Arbeitens*

Dieser Arbeit liegen Annahmen über Geschlecht, Geschlechterrollen, geschlechtlichem Handeln und Körperdarstellungen zugrunde, die sich in den Rahmen poststruktureller Theorie einfügen. Denn in der Untersuchung der visuellen Repräsentation von Geschlecht und der Herstellung von vergeschlechtlichten Machtbeziehungen zwischen ProtagonistInnen in den *Saturn*-Filmen steht die Gemachtheit und Beschaffenheit eben jener im Fokus. Rollen, Beziehungen und Handeln werden also nicht als natürliche Phänomene behandelt. Der britische Historiker Callum Brown fasst zusammen, dass es im Kern darum geht, sich – wie in diesem Fall – vergeschlechtlichten und erotisch konnotierten Strukturen bewusst zu sein und sie ins Zentrum wissenschaftlicher Fragestellungen zu rücken und dementsprechend Handlungsmuster und deren Ursprünge zu untersuchen.⁴⁹

In der Frauen- und Geschlechtergeschichte hat sich dieses Vorgehen, Geschlecht als poststrukturelle oder postmoderne Kategorie zu verstehen, ab Mitte der 1980er Jahre im englischsprachigen und mit etwas Verzögerung im deutschsprachigen Raum etabliert. Unentbehrliche Kraft dahinter war unter anderem Joan Wallach Scott, die mit ihrem Text *Gender: A Useful Category of Historical Analysis* (1986) eine zentrale Debatte unter feministischen Historikerinnen losgetreten hatte. Es ging ihr um die Frage, inwieweit Frauengeschichte (*Women's History*) sich zu Geschlechtergeschichte (*Gender History*) entwickeln und sich damit notwendigerweise mit Maskulinität und Geschlechterbeziehungen befassen müsse. Sie forderte in ihrem Journal-Artikel nicht nur die Weitung von *women* hin zu *gender*, sondern auch eine verstärkte Anwendung von Theorien als Werkzeuge (feministischer) Geschichtswissenschaft. In beiden Bemühungen stieß sie auf Widerstand.

⁴⁹ Vgl. Brown 2005, 80.

2.1.1 Umkämpfte Geschichtsschreibung: Erst addieren, dann pluralisieren

Joan W. Scott hat die Kategorie *gender* nicht erfunden, zählt jedoch zu den am häufigsten rezipierten WissenschaftlerInnen, die sich für deren Anwendung ausgesprochen haben. Scott hat sich von *gender* und *gender history* erhofft, naturalisierten und essenzialistischen Annahmen über Frauen und Frauengeschichte etwas entgegen zu setzen und stattdessen die vielfältigen Spaltungslinien in der Erfahrungswelt von Frauen zu erarbeiten, um differenzierter Geschichtsschreibung möglich zu machen.⁵⁰ Natalie Davis hat bereits zehn Jahre zuvor (1976) als unzureichend kritisiert, sich als feministische Historikerin lediglich mit dem „unterworfenen Geschlecht“ („*subjected sex*“⁵¹) zu befassen und schlug stattdessen vor, sich mit der Bedeutung von Geschlecht für alle sozialen Gruppen auseinanderzusetzen. Für Scott lag daher der Schluss nahe, die historischen Machtverhältnisse und Beziehungen von Männern und Frauen in den Fokus zu rücken.⁵² Geschlecht als Analysekatgorie sollte die Geschichtswissenschaft in einer Form transformieren, dass Frauengeschichte auch jenseits *kompensatorischer* und *kontributorischer* Forschung, wie von Herta Nagl-Docekal bezeichnet,⁵³ hinausreichen kann.⁵⁴

War die Frühphase von *Women's History*, also Frauengeschichte der 1960er und 1970er Jahre, von dieser *additiven* Geschichtsschreibung⁵⁵ mit Fallstudien und dem Bestreben um Sichtbarmachung von Protagonistinnen in der Vergangenheit geprägt,⁵⁶ sollte nun ein neues Forschungsparadigma diese selbst gesteckten Grenzen überwinden. Wissen über Frauengeschichte sollte nicht bloß deskriptiv aufbereitet, sondern systematisiert werden, um daraus Theorien über Ursachen der historischen Ungleichstellung und Emanzipationsbestrebungen ableiten zu können.⁵⁷ Damit sollte Frauengeschichte als Forschungsfeld auch mehr Einfluss auf die Disziplin Geschichte nehmen und ein weit gefächertes Erkenntnisinteresse befriedigen können.⁵⁸ Die Theoriearbeit hatte sich bis zum Zeitpunkt, zu dem Scott ihren Artikel veröffentlichte, darauf beschränkt, die Beschaffenheit und Wirkung des diagnostizierten Patriarchats zu

⁵⁰ Vgl. Scott 1986, 1053.

⁵¹ Davis 1976, 90, zit. n. Scott 1986, 1054.

⁵² Vgl. Scott 1986, 1054.

⁵³ Vgl. Nagl-Docekal 1990, 16f.

⁵⁴ Vgl. Scott 1986, 1054.

⁵⁵ Vgl. Lundt 2001, 581.

⁵⁶ Vgl. Blimlinger u. Hornung 2003, 128.

⁵⁷ Vgl. Scott 1986, 1056.

⁵⁸ Vgl. ebd., 1055.

erklären, den Marxismus aus einem feministischen Standpunkt heraus zu kritisieren und blinde Flecken aufzuzeigen sowie psychoanalytische Erklärungsmodelle, die sich mit Subjektwerdung befasst hatten, um eine Geschlechterperspektive zu erweitern.⁵⁹ Mit einer gewissen Affinität zum letztgenannten Schwerpunkt schlug Scott vor, „symbolischen Systemen“ mehr Aufmerksamkeit zu widmen und meinte damit vor allem Sprachsysteme.⁶⁰ Damit machte sie auch deutlich, dass das neue Paradigma, das die Geschichte prägen sollte, ein postmodernes oder zumindest ein poststrukturelles sei. Scott und später der Geschlechtergeschichte ging es darum, universale Annahmen, auch in Bezug auf vergeschlechtlichte Privilegienvergabe und Unterdrückungsmechanismen zu hinterfragen. *Gender* ist bei Scott „constitutive element of social relationships“⁶¹ und in dieser Auffassung zentral, um Machtverhältnisse jeder Art zu analysieren, weshalb diese Klassifikation der Kategorie Geschlecht in der vorliegenden Arbeit auch zur Arbeitsdefinition wurde, da sie sich auch auf visuelle Repräsentationen von Männern und Frauen und ihren Interaktionen übertragen lässt.

2.1.2 Theoretische Einbettung: Poststrukturalismus und Postmodernismus

Wie zuvor beschrieben, bewegen sich HistorikerInnen, welche die Vorschläge von unter anderem Joan W. Scott in ihren Forschungsarbeiten umsetzen, im Feld des Poststrukturalismus oder – je nach den formulierten Grundannahmen – des Postmodernismus.

Die Wurzeln beider Strömungen der Wissenstheorie liegen in den Künsten der Malerei zwischen 1880 und 1930 begründet, als KünstlerInnen die Fähigkeit, Realität mittels Pinsel, Farbe und Fotografie abzubilden, infrage stellten.⁶² Die Frage, ob Realität überhaupt wahrgenommen und widerspiegelt werden könnte, war der Kern einer Bewegung, die in der Kunst – der bildschaffenden als auch der Musik – als *Moderne* bekannt wurde und die eine Überzeugung von sich stets verbessernden Techniken in Kunst und später Wissenschaft anzweifelte.⁶³ Was die *Moderne* für die Kunst war, wurde die Postmoderne für die Wissenschaft seit den 1960er und im Fall der Geschichte seit den

⁵⁹ Vgl. Scott 1986, 1058ff.

⁶⁰ Ebd., 1063.

⁶¹ Ebd., 1067.

⁶² Vgl. Brown 2005, 4.

⁶³ Vgl. ebd., 5.

1980er Jahren.⁶⁴ Die Postmoderne folgte den Zweigen des Strukturalismus und Poststrukturalismus, die zuvor in der Linguistik Verbreitung gefunden hatten. Theoretiker wie Ferdinand de Saussure, Roland Barthes und Michel Foucault hatten gezeigt, dass Sprache als ein von Menschen gemachtes System von Zeichen funktioniert.⁶⁵ De Saussure führte aus, dass die Beziehung zwischen Zeichen und ihrer Bedeutung von Menschen willkürlich gewählt werden, jedoch in jeder Sprache, also jedem Ordnungssystem, in eine Logik eingebettet sind, die sie für Individuen nutzbar macht.⁶⁶ Mit seinen Abhandlungen über den Zusammenhang von *Signifikanten* (engl. *signifier*, also das konkrete Wort, Zeichen oder der Laut), *Signifikaten* (engl. *signified*, das Bezeichnete, also das Objekt oder mentale Konzept) und der Idee, über die Analyse dieser Bedeutungssysteme in Texten Wirklichkeit erfahr- und erforschbar zu machen, umriss de Saussure den Kerngedanken des Strukturalismus.⁶⁷ Während unter anderem de Saussure und Barthes die Idee vertraten, sich mittels semiologischen Methoden der Wirklichkeit anzunähern, waren PoststrukturalistInnen skeptischer gegenüber diesen Strukturen, die sie untersuchten. PoststrukturalistInnen legten ihren Fokus auf die Unbeständigkeit dieser (Sprach-)Systeme.⁶⁸ Michel Foucault etablierte mit dem Konzept des Diskurses ein Werkzeug, um Denk-, Wissens- und Handlungsstrukturen sichtbar zu machen, jedoch gleichzeitig zu zeigen, wie gesellschaftliche Verschiebungen mit Verschiebungen in diesen Wissenssystemen wechselseitig zusammenhängen.⁶⁹ Mit seinem Begriff *Episteme* ging er noch einen Schritt weiter und bezeichnete damit epochenspezifische Wissenssysteme, die für die Wissens- und Ideengeschichte greifbar gemacht wurden.⁷⁰ Am Beispiel der Sexualität zeigte Foucault auf, dass es stets Zuweisungen gebe, was zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort von sozialen Gruppen als wünschenswert oder ablehnungswürdig, als darstellbar, sagbar oder umsetzbar gewertet wird.⁷¹

Postmoderne TheoretikerInnen erwiesen sich als die radikalsten InterpretatorInnen von Strukturen, denn sie stellten ihren Untersuchungen voraus, dass alle Kategorien und Zeichensysteme nicht die Realität widerspiegeln, sondern sich dieser nur annähern.⁷² Die Ablehnung von Kollektivsubjekten und universalen Kategorien hatte daher Auswirkungen

⁶⁴ Vgl. ebd., 6.

⁶⁵ Vgl. Brown 2005, 33ff.

⁶⁶ Vgl. ebd., 34.

⁶⁷ Vgl. ebd., 36.

⁶⁸ Vgl. ebd., 35.

⁶⁹ Vgl. ebd., 59.

⁷⁰ Vgl. ebd., 59f.

⁷¹ Vgl. Foucault 1974/1993, 11.

⁷² Vgl. Brown 2005, 46.

für jene, die bisher ihre Arbeit auf Kategorien wie Klasse, Geschlecht (beziehungsweise Frauen/Frausein) oder *Race* gestützt hatten, da sie nun unter Rechtfertigungsdruck standen. Denn PostmodernistInnen gehen davon aus, dass Realität nicht abbildbar ist, weder in geschriebener, gesprochener oder visueller Form, daher auch keine (Analyse-)Kategorien Realität wiedergeben können und es keine, auch keine wissenschaftliche, Autorität gibt, die Wirklichkeit darstellen und erklären könne.⁷³ Objektivität und Neutralität sei im wissenschaftlichen Arbeiten nicht möglich, da jede Interpretation oder auch Quellenwahl mit subjektiven Vorannahmen aufgeladen sei.⁷⁴

Für Subdisziplinen wie die Frauen- und später Geschlechtergeschichte ergab sich hieraus Argumentationsdruck, da Parteilichkeit – wie beispielsweise von Maria Mies eingefordert⁷⁵ – sowie Kollektivsubjekte (z.B. Frauen) und Kategorien (z.B. Patriarchat) für die Wissensproduktion und für abzuleitende emanzipative Politiken notwendig waren. Für postmoderne TheoretikerInnen waren folglich weniger die Anwendung dieser Analysekategorien als vielmehr Fragen nach deren Hervorbringung, Narrativen der Geschichtsschreibung und dem *Wie* der Wissensproduktion interessant.⁷⁶

Dass diese theoretischen Spezialisierungen nicht unangefochten blieben, zeigte beispielsweise die Historikerin Joan Hoff, die mit ihrem Artikel *Gender as a postmodern category of paralysis* (1994) zu den lautesten GegnerInnen zählte und dazu beitrug, dass in den 1990er Jahren in der Geschichtswissenschaft Postmodernismus zum kontroversesten Theorievorschlag avancierte.⁷⁷ In Hoff's Augen war die Frauengeschichtsschreibung gefährdet, denn in diesem Feld waren bisher Erfahrungsberichte aus *Oral History* und Egodokumenten sowie das Kollektivsubjekt Frau zentrale Hilfsmittel gewesen, um Frauen sichtbar zu machen und so auch zu einer politischen, konkret feministischen, Identität beizutragen.⁷⁸ Hoff hielt Scotts Argumenten entgegen, dass die Anwendung der Kategorie *gender* in einer sich als feministisch definierenden Geschichtswissenschaft dazu führe, dass männliche Erfahrungswelten Eingang in eine Disziplin finden, die sich jedoch mit jenen befasst, die bisher ausgeblendet worden waren. Sie befürchtete, dass *Gender History* den Weg für männliche Erfahrungs-, Forschungs- und Interpretationsweisen bereite.⁷⁹ Hoff führte auch die Methode der dekonstruktiven Textanalyse an, die bewirke, dass Frauen als

⁷³ Vgl. Brown 2005, 7.

⁷⁴ Vgl. ebd., 10.

⁷⁵ Vgl. Mies 1978

⁷⁶ Vgl. Brown 2005, 30.

⁷⁷ Vgl. ebd., 158.

⁷⁸ Vgl. Hoff 1994, 150f.

⁷⁹ Vgl. ebd., 149.

soziale Gruppe angezweifelt, ausgeblendet und zum Verstummen gebracht würden.⁸⁰ Hoff's vielfach rezipierter Journal-Artikel hat sowohl FürsprecherInnen wie Caroline Ramazanoglu (1996) als auch entschiedene KritikerInnen wie Susan K. Kent (1996) dazu bewogen, sich in den Folgejahren zu positionieren und auf die Stärken und Schwächen von Hoff's Argumenten einzugehen. Neben dem Vorwurf antifeministischer Rhetorik bemängelte Kent, dass Hoff in ihren Erläuterungen schon erfolgreiche Umsetzungen postmoderner und poststrukturalistischer Ansätze gänzlich ausgespart hat und damit verschleierte, welches emanzipative Potenzial diese auch für die Geschichtswissenschaft bereithalten.⁸¹ Vielfach gewürdigt und für die vorliegende Arbeit zentral waren und sind beispielsweise die Arbeiten von Judith Butler. In ihrem Buch *Gender Trouble* (1990) hat sie den Begriff der *Performativität* eingeführt und damit gezeigt, dass Geschlecht keine starre Konstante ist, sondern aktiv von Individuen in der täglichen Praxis – wenn auch regelgeleitet – hergestellt wird.⁸² Butler, Philosophin und Linguistin, macht damit Postmodernismus für emanzipative Gegenstrategien nutzbar.

2.1.3 Arbeitsdefinition: Geschlecht als Performativität

Wenn auf den nachfolgenden Seiten von Geschlecht oder vergeschlechtlichem Handeln und geschlechtlicher Repräsentation die Rede ist, so liegt diesen Begriffen Butlers Performativitäts-Konzept zugrunde. Butler versuchte anhand der Performativität zu erklären, wie sich Wahrnehmungen von und Annahmen über meist zwei bipolare Geschlechter über Sprache, konkret Sprechakte, Nachahmung und breiter gefasst über Sozialisation und Erziehung in Körpern von Individuen einschreiben oder materialisieren.⁸³ Butler zeigt also auf, dass und wie sich Geschlechterdiskurse in Körpern niederschlagen und kippte damit die Annahme, dass es eine Unterscheidung in ein (natürliches, biologisches) *sex* und ein (hergestelltes, sozialisiertes) *gender* geben müsse.⁸⁴ Laut Butler seien es vor allem sprachliche Handlungen, in denen sich Geschlechterzuordnungen widerspiegeln – als Beispiel nennt sie die Benennung und unmittelbare geschlechtliche Klassifikation von Neugeborenen.⁸⁵ Für Butler gibt es keinen „*natural body*“⁸⁶, da die

⁸⁰ Vgl. ebd., 161.

⁸¹ Vgl. Kent 1996, 12.

⁸² Butler 1990/1999, 175ff.

⁸³ Vgl. ebd., 3ff.

⁸⁴ Vgl. Salih 2007, 55.

⁸⁵ Vgl. ebd., 61.

⁸⁶ Ebd. 2007, 55.

Einschreibung von Beginn an stattfindet. Geschlecht stellt für Butler daher nichts dar, das ein Individuum per se ist oder hat („being“), sondern etwas, das es – durch vorgelebte, nachgeahmte, wiederholte und routinierte – Handlungen herstellt („doing“).⁸⁷

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being.⁸⁸

Trotz des von Butler genannten Regelapparates in Form von Erwartungshaltungen, Zuschreibungen, Normvorstellungen, kurzum des Diskurssettings, ermöglicht dieses Performativitätskonzept auch, Geschlechter-Identitäten pluraler zu denken. Denn damit können Ideen von subversiver bis widerständiger Praxis diskutiert werden.⁸⁹ *Agency*, also das Konzept von Handlungsräumen und -möglichkeiten wird damit zu einer relevanten Größe, wenn es um die Analyse von Geschlechterrollen und -verhältnissen geht.

2.1.4 Arbeitsdefinition: Hegemoniale Männlichkeit und Weiblichkeit

Dass die Pluralität von Geschlechtsidentitäten und vergeschlechtlichten Praktiken nicht in einem machtlosen Feld existiert, sondern es aufgrund von Normvorstellungen zu Hierarchien von Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen gibt, hat unter anderem die Soziologin Raewyn Connell – auch gemeinsam mit James Messerschmidt (2005) – als Beitrag zur kritischen Männlichkeitsforschung (*Masculinity Studies*) herausgearbeitet. Beide greifen den seit den 1980ern etablierten Begriff der hegemonialen Männlichkeit („hegemonic masculinity“⁹⁰) auf. Sie beharren auf der Nützlichkeit des Konzepts, vor allem um sichtbar zu machen, dass jene Geschlechter- beziehungsweise Männerbilder, die als Norm hochgehalten werden, einerseits umkämpft und historisch veränderbar sind, gleichzeitig jedoch aktiv auch von jenen als Messstab verwendet werden, die selbst die Erwartungen in Bezug auf das ihnen zugewiesene Geschlecht nicht erfüllen:

Hegemonic masculinity was distinguished from other masculinities, especially subordinated masculinities. Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men might enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honored way of being a man, it required all other men to position themselves in relation to it, and it ideologically legitimated the global subordination of women to men.⁹¹

⁸⁷ Butler 1990/1999, 25.

⁸⁸ Butler 1990/1999, 45.

⁸⁹ Vgl. Osborne u. Segal 1994, 33f.

⁹⁰ Connell u. Messerschmidt 2005, 829.

⁹¹ Ebd., 832.

Connell und Messerschmidt geht es darum, einzufordern, sich nicht nur auf die Analyse der Beschaffenheit hegemonialer Männlichkeitsbilder zu beschränken,⁹² denn das würde ein Verhaften in strukturalistischer Rollentheorie bedeuten. Sie fragen, durch wen und mit welchen Mitteln hegemoniale Männlichkeit verteidigt und aufrechterhalten wird und welche Konsequenzen sie für all jene hat, die ihren Anforderungen nicht gerecht werden.⁹³ Auch wenn die Perspektive im Text von Connell und Messerschmidt keinen Raum einnimmt, so kann die Idee auch auf Vorstellungen hegemonialer Weiblichkeit übertragen werden. Schlussendlich kann mit hegemonialer Männlichkeit und Weiblichkeit begrifflich in dieser Arbeit erfasst werden, in welche vorherrschenden Geschlechterrepräsentationen jene Körperdarstellungen und Handlungen münden, die ich mittels Skriptanalyse zusammenfasse. Ich gehe davon aus, dass die *Saturn*-Filme eine spezifische Form hegemonialer Männlichkeit und Weiblichkeit in ihren Filmen definieren, weshalb ich den Begriff der hegemonialen Geschlechterkonzepte verwenden möchte.

2.2 Historiographie: Film, Geschlecht and Erotik

Die Wurzeln für historiografische Filmanalysen liegen im sogenannten *visual* (oder *iconic* oder *pictorial*) *turn* begründet, einem Paradigmenwechsel, der dem *linguistic* und *cultural turn* folgte, die sich beide auf Text- und später deren Kontextanalysen gestützt hatten.⁹⁴ Dieser *turn* hat die Aufmerksamkeit auf visuelles Material – von Bildern bis Filmen – verlagert. Bis in die 1960er Jahre wurden Filme als „low (or mass) culture“ wahrgenommen weshalb eine wissenschaftliche Beschäftigung unter anderem für HistorikerInnen nicht in Frage kam.⁹⁵ Die Geschichtswissenschaft musste sich erst zur „multimedialen Kulturwissenschaft“ entwickeln, ehe Bilder und Filme zu selbstverständlichen Quellen werden konnten.⁹⁶ Der erste Meilenstein in dieser Hinsicht war die Konferenz *Film and the Historian* am University College London im April 1968, gefolgt von ähnlichen Veranstaltungen in Utrecht, Göttingen, Bielefeld und, erneut, London.⁹⁷ Der Fokus war in diesem Zeitraum noch auf Dokumentationen und die Frage gelegt, inwieweit diese für

⁹² Als Beispiel nennen sie Matthew Gutmann (1996), der sich mit dem mexikanischen *machismo* auseinandergesetzt hat. (Vgl. Connell u. Messerschmidt 2005, 835)

⁹³ Arbeiten hierzu finden sich unter anderem bei Michael Meuser (2006) sowie Meuser u. Behnke (1998). (vgl. Connell u. Messerschmidt 2005, 837)

⁹⁴ Vgl. Breckner 2010, 25f.

⁹⁵ Rosenstone 2006, 20.

⁹⁶ Eder u. Kühschelm 2014, 3

⁹⁷ Vgl. Rosenstone 2006, 21.

pädagogische Zwecke dienlich seien und wie genau sie vergangene Realität widerspiegeln könnten.⁹⁸ Das Interesse an Spielfilmen folgte erst später. Keith Moxley (2008) fasst in einem Artikel die wissenschaftliche Debatte der letzten dreißig Jahre zusammen. Er zeigt, dass phänomenologische Zugänge zu visuellem Material in den 1980er Jahren ein Revival erlebten, angeführt von WissenschaftlerInnen wie Vivian Sobchack (1992), die sich den zum Zeitpunkt verbreitenden postmodernen Ansätzen und ihren VertreterInnen (wie beispielsweise Hayden White oder Gottfried Boehm) widersetzte.⁹⁹ In den 1990er Jahren kam eine weitere Forschungsrichtung auf, die sich *Visual Culture* nannte, die sich sowohl gegen die Phänomenologie als auch den Postmodernismus richtete.¹⁰⁰ Stand bei der Phänomenologie das Erlebnis des Betrachtens im Vordergrund, spezialisierten sich PostmodernistInnen auf die Semantik der sich bewegenden Bilder. Die Wurzeln der *Visual Culture* liegen in den *Cultural Studies* und deren ProponentInnen wie Nicholas Mirzoeff (1999) und Irit Rogoff (1998), die versuchten, den Schwerpunkt zur Botschaft des Filmes, also dem „ideologischen Potenzial“ und den Produktionsbedingungen hin zu verlagern.¹⁰¹ Gerhard Paul argumentiert, dass es die „soziale und politische Praxis der visuellen Medien“ sei, die für HistorikerInnen dieses Fachgebiets interessant ist.¹⁰²

2.2.1 Von feministischer Filmtheorie zu Geschlechterperspektiven in der Filmanalyse

Der Beginn der Film- und Medienforschung sowie der feministischen Filmtheorien kann mit Beginn der 1970er Jahre ausgemacht werden. Um Filmanalysen umzusetzen, die vergeschlechtlichte Körper und Handlungen genauer untersuchen, muss die Forschung an dem Punkt ansetzen, an dem sich Geschichts- und Filmwissenschaft sowie feministische und später genderpolitische Theorien überlappen. Eine detaillierte Historiografie über diesen Analysezeitraum der feministischen und geschlechtertheoretischen Filmanalyse in der Geschichtswissenschaft ist derzeit noch ein Desiderat. Daher wird im Folgenden lediglich ein allgemeiner Überblick über feministische Filmtheorien der vergangenen vierzig Jahre gegeben, ausgehend von den USA.

⁹⁸ Vgl. ebd., 21.

⁹⁹ Vgl. Moxley 2008, 134ff.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., 139ff.

¹⁰¹ Ebd., 139.

¹⁰² Vgl. Paul 2006, 18.

Feministische Theoretikerinnen wie Molly Haskell (1973), Marjorie Rosen (1973) und Claire Johnston (1975) haben sich mit den Themen Repräsentation (von Männern und Frauen) und *spectatorship* auseinandergesetzt – zu einer Zeit, als sich Bild- und Filmmaterial zu interessanten Quellen in den Human- und Geisteswissenschaften entwickelten.¹⁰³ Sie waren der Überzeugung, dass Stereotype von Männern und Frauen und patriarchale Einschreibungen – in Form von dargestellten Beziehungen, Erzählweisen, Kameraführungen und den Geschichten selbst – integrale Bestandteile von Film- und Kinoproduktionen waren, weshalb deren Zeichen und Zeichensysteme kritisch aufgezeigt und bekämpft werden mussten.¹⁰⁴ Das Potenzial von Filmen, Realität abzubilden, wurde infrage gestellt, wie Anneke Smelik formuliert:

The important theoretical shift here is from an understanding of cinema as reflecting reality, to a view of cinema as constructing a particular, ideological, view of reality.¹⁰⁵

Folglich war die Wirkung von Kinofilmen auf das Selbstverständnis von ZuschauerInnen für die feministische Filmtheorie eine politisch relevante Frage.

Eine wichtige Persönlichkeit in diesem Kontext ist Laura Mulvey (1975), die psychoanalytische Erklärungsmodelle angewandt hat, um zu erklären, dass und wodurch Männerfiguren auf der Leinwand als aggressiv und aktiv portraitiert werden. Diese Männerfiguren stehen laut Mulvey in krassem Gegensatz zu Frauenfiguren, die in Filmen passiv agieren und dazu eingebaut werden, um männliches Begehren zu erfüllen und zu erwidern.¹⁰⁶ Laut Mulvey führt dies dazu, dass sich ZuseherInnen aufgrund des ansprechenderen Handlungsangebots selbst eher mit den Männerfiguren identifizieren.¹⁰⁷ Diagnosen wie diese, die Anstöße für ein *feminist counter cinema* gaben,¹⁰⁸ beeinflussten auch die Fragestellungen in dieser Arbeit, wenn nach Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit sowie nach Rollen und Verhältnissen der Figuren gefragt wird. Die Herausarbeitung und Institutionalisierung des *male gaze* als analytischer Begriff in den 1980er Jahren hatten Folgen für epistemologische und methodologische Debatten rund um Filmanalysen und ihre Bewerkstelligung.¹⁰⁹ Allerdings sollte es noch ein weiteres Jahrzehnt dauern, bis sich die Konzepte von *female spectatorship* und des *female look* von

¹⁰³ Vgl. Smelik 2008, 491.

¹⁰⁴ Vgl. Smelik 2008, 491.

¹⁰⁵ Ebd., 491.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., 491f.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., 492.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., 493.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., 494.

Theoretikerinnen wie Ann Kaplan (1983) und Miriam Hansen (1991) etablieren konnten.¹¹⁰ Damit wurde Zuseherinnen eine aktivere Rolle zuteil, da sie nicht mehr nur als Objekte eines (männlichen) Blicks in feministischer Forschung behandelt wurden.

Seit den späten 1980ern mehrten sich weiters Fragestellungen rund um die Unterrepräsentation und stereotypisierende Darstellungen von lesbischen und queeren Charakteren in Filmen. Linda Williams (1986) wurde hier zu einer treibenden Kraft, historiografische Filmanalysen in einer Form zu forcieren, dass diese Begehren (*desire*) als Teil von Sexualität auf der Leinwand erfasst und die Abwesenheit von lesbischem Begehren kritisiert werden.¹¹¹

Aktuelle Beispiele für Filmwissenschaftlerinnen, die sich mit geschlechtertheoretischen Fragestellungen befassen und sich bis dato weniger beachtete Genres wie jenes der Horrorfilme vorwagen, sind Rhona Berenstein (1996) sowie für den deutschsprachigen Raum Monika Bernold (2011) und Andrea Brait (2004). Ihre Publikationen bieten verständliche und zeitnahe Beispiele, wie Geschlechterdarstellungen analysiert und kritisiert werden können und zeigen im Falle Berensteins, wie verbreitete Annahmen über *spectatorship* widerlegt werden können.

Die Schwierigkeit, für die Arbeit wissenschaftliche Publikationen zu Film- und Serienanalysen mit geschlechtertheoretischem Fokus heranzuziehen, liegt darin, dass diese sich häufig auf Hollywood-Blockbuster, vor allem aber Tonfilme beschränken und Analysen von Körperdarstellungen hinter Figurenbeschreibungen zurückfallen.¹¹² Das Erotikgenre bleibt auch gegenwärtig meist unangetastet. Darüber hinaus sind feministische und/oder geschlechtertheoretische Arbeiten – wie die Publikationsliste von Brait zeigt – häufig Fragen nach geschlechterspezifischen Wirkungen von Filmen auf ZuseherInnen gewidmet, was wiederum für historiografische Herangehensweisen seltener eine Option darstellt als für die klassisch filmwissenschaftliche Untersuchungen.

2.2.2 Gender- Perspektiven auf das Genre Erotikfilm und Pornografie

Wer versucht, zu den Ursprüngen wissenschaftlicher Arbeiten rund um Fragen zu erotischem bis pornografischem Filmmaterial vorzudringen, trifft auf Autorinnen mit autonom-feministischen Hintergrund der 1970er und 1980er Jahre, wie beispielsweise

¹¹⁰ Vgl. ebd., 495.

¹¹¹ Vgl. Smelik 2008, 498.

¹¹² Siehe hierzu beispielsweise die Veröffentlichungen von Sharon Willis (1997), Yvonne Tasker (1993) sowie Philip Green (1998).

Linda Williams, Susan Cole, Diane Russel, Andrea Dworkin oder Catharine MacKinnon. Für die folgenden Erläuterungen wurden Anthologien und Monografien der eben genannten Autorinnen und Herausgeberinnen konsultiert, da sie eine gute Übersicht über ihre eigenen Werke und jener zeitgenössischer KollegInnen gaben und gegenüberstellten.¹¹³ Die Beschäftigung mit Sexualität und Film ist in den wissenschaftlichen Debatten unweigerlich mit emanzipatorischen, jedoch auch moralisch gelenkten Debatten rund um Körperdarstellung, verhandelten Geschlechterrollen und Fragen sexueller (männlicher) Gewalt verbunden.

Bis in die frühen 2000er Jahre beschäftigte sich die Mehrzahl der Publikationen im englisch- und deutschsprachigen Raum mit geschlechtertheoretischen Fragen in diesem Bereich mit Pornografie. Historiografische Arbeiten fallen wiederum deutlich hinter jene aus den Disziplinen der Film- und Medienwissenschaft zurück und auch bei letzteren machen Arbeiten zu erotischen und pornografischen Filmen, verglichen mit dem Interesse an Hollywood-Blockbustern oder Genres wie Western, Science Fiction, Action und Horror, einen kleinen Anteil aus. Die Forschung zu den Genres Erotik und Pornografie fokussiert häufig auf Macht- und Gewaltverhältnisse zwischen Männern und Frauen auf der Leinwand und untersucht die Effekte von Pornografie auf jene, die an ihrer Produktion beteiligt waren sowie auf ZuschauerInnen. Susan Dwyer, Philosophin an der McGill University in Montreal, erklärt als Schlüsselmoment der Untersuchungen dieser Genres die Wende von „‘old-fashioned’ arguments about sexual morality to matters of more substantive political import“, wie sie sich zwischen 1985 und 1995 herausgebildet haben.¹¹⁴ Doch trotz eines sich verbreitenden liberalen Umgangs mit pornografischem Material haben sich in den wissenschaftlichen Debatten zwei Lager herausgebildet, jenes der *anti-pornographic*- und das der *anti-censorship*-AnhängerInnen, die sich in den vergangenen dreißig Jahren in Journal- und Buchpublikationen duellierten.

Linda Williams beispielsweise, Professorin für Filmwissenschaft an der Berkeley University, verwehrt sich gegen eine simple Ablehnung von Pornografie als patriarchales Medium und versucht aufzuzeigen, wie Filmmaterial dieser Art verwendet werden kann, um “many things about power and pleasure that once seemed mystified and obscure”¹¹⁵ herauszuarbeiten und damit zu sensibilisieren. Sie stimmt dabei unter anderem Kate Millett zu, die vorschlägt, dass genau diese explizite Darstellung von sexuellen Interaktionen

¹¹³ Siehe hierzu Williams 1990, Cole 1988/1993, Russel 1993, Gibson 1993/2004, Gibson/Gibson 1994 Dwyer 1995, McNair 1996 and Cornell 2007.

¹¹⁴ Dwyer 1995, ix f.

¹¹⁵ Williams 1990, 266.

hilfreich sein könnte, patriarchale Vorstellungen, wonach Sex für Frauen negativ und schmutzig sei, zu überwinden.¹¹⁶

Susan Cole wiederum kämpft an der Linie der Pornografie-GegnerInnen und erklärt ihre Haltung damit, dass „pornography is not a picture, or words, or ideas, but a practice of sexual subordination in which women’s inferior status is eroticized and thus maintained”¹¹⁷. Ihr Fokus liegt nicht darin, Repräsentationen und Handlungen dekonstruktivistisch zu interpretieren, sondern Effekte von Pornografie auf die Gesellschaft und vor allem auf Frauen als Konsumentinnen und Protagonistinnen zu untersuchen.

Erotikfilme – definiert als Filme, die nicht explizit sexuelle Interaktionen abbilden – wurden erst vor wenigen Jahren für akademische Arbeiten interessant, wenn man sich die Themenlisten US-amerikanischer, britischer und deutschsprachiger Dissertationen und Diplomarbeiten ansieht, die online verfügbar sind. Beispiele hierfür sind Elena Gorfinkel (2008) sowie Nina Katherin Martin (1999), beides Filmwissenschaftlerinnen, die sich mit sogenannten *sexploitation films* der 1960er bis frühen 1970er Jahre sowie mit *erotic film thrillers* der frühen 1990er Jahre bis heute beschäftigt haben. In der Geschichtswissenschaft ist die Auseinandersetzung mit dem Genre Erotikfilm bis heute eher eine Randerscheinung.

2.3 Der Erotikfilm als Genre

Little of a chronological nature has been written about pornography that attempts to explain how it passed from obscurity in ancient times into a contemporary mass phenomenon without acquiring either a history or a legal definition.¹¹⁸

Was Joan Hoff für die Pornografie feststellt, hat auch für den Erotikfilm Gültigkeit und bringt mit sich, dass nicht nur eine Historiografie pornografischer und erotischer Darstellungsweisen noch aussteht, sondern auch eine definitorische Unterscheidung mit klaren statt wagen Trennungslinien zwischen beiden Genres.

Für Anthony Crabbe liegt das Desiderat adäquater Definitionen darin begründet, dass die Unterscheidung in erotische und pornografische Darstellungen, eine sehr junge ist.¹¹⁹ Er nennt als Beispiel die Werke von D. H. Lawrence, der 1928 versuchte, Romane wie *Lady Chatterley’s Lover* oder auch eine Londoner Ausstellung mit dem Hinweis zu legitimieren, dass seine Werke – im Gegensatz zu kruden pornografischen Darstellungen – künstlerische

¹¹⁶ Vgl. ebd., 265.

¹¹⁷ Cole 1988/1993, 9.

¹¹⁸ Hoff 1989, 17.

¹¹⁹ Vgl. Crabbe 1988, 44.

Leistungen („*artistic merit*“¹²⁰) beinhalten würden. Die Frage, was zeig- oder schreibbar sei und inwieweit Sexualität unkontrollierbar in der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden durfte, wurde, so Hoff unter Bezugnahme auf Foucault, erst ab dem 19. Jahrhundert virulent.¹²¹ Bis heute stellt dieser von Lawrence proklamierte künstlerische Aspekt, so Crabbe, ein wichtiges Kriterium dar, um mehr oder weniger nachvollziehbar zwischen Erotik und Pornografie zu unterscheiden.¹²²

Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus umschreiben in ihrem Sammelband *Der Erotische Film* Erotik als eine erzeugte Spannung zwischen Figuren, die mit der Frage verbunden ist, „ob die Vor-Lust Erfüllung findet“, eine Spannung, die sich dabei auch auf die ZuseherInnen übertragen kann.¹²³ Als Erotikfilm definieren sie jenes Filmprodukt, bei dem exakt diese Spannung das Hauptmotiv der gesamten Geschichte bildet und nicht zur narrativen Nebensache wird.¹²⁴ Es geht also um einen „Lustgewinn beim [...] Schauen“ im Gegensatz zum Konsum von *Sexfilmen*, die laut den Herausgebern ab den 1970er Jahren produziert wurden und die Absicht verfolgten, sexuelle Handlungen im Auftrag von Aufklärung zu zeigen und sich dadurch gleichzeitig von Pornografie abhoben.¹²⁵ Lustgewinn, bei dem die Phantasie noch angeregt werden muss, steht im Mittelpunkt dieser Erotikfilm-Beschreibung. Werner Faulstich macht die Unterscheidung zwischen Erotikfilm und Porno an der „Explizitheit der Darstellung von Körperlichkeit und Sexualität“¹²⁶ fest, Gary Day wiederum fasst feministische Debatten in seinem Definitionsversuch zusammen und macht Gewalt gegen Frauen auf der Leinwand oder am Bildschirm als zentrales Merkmal von Pornografie und demzufolge de facto gefilmtem Sex fest.¹²⁷

Es ist ersichtlich: die Zuschreibungen *erotisch* und *pornografisch* sind alles andere als selbsterklärend. Die Grenzen verlaufen oft fließend, jedoch wird eine Zuschreibung eines Filmprodukts als erotisch häufig unproblematischer gesehen als jene, die einen Film als pornografisch ausweist. Die Soziologin Andrea Dworkin zeigt auf, dass die positive Konnotation von Erotik im Vergleich zu Pornographie aufgrund deren potenziell künstlerischer Leistungen auch etymologisch zu erklären ist. Pornografie wurde im 19. Jahrhundert als Begriff herangezogen, um Abbildungen oder literarische Werke zu

¹²⁰ Ebd., 44f.

¹²¹ Vgl. Hoff 1989, 18.

¹²² Vgl. Crabbe 1988, 44f.

¹²³ Jahraus u. Neuhaus 2003, 8.

¹²⁴ Vgl. ebd., 8.

¹²⁵ Vgl. ebd., 8f.

¹²⁶ Faulstich 2002/2008, 55.

¹²⁷ Vgl. Day 1988, 83.

benennen, die von Prostituierten gefertigt wurden.¹²⁸ Jene abschätzigen Vorstellungen, mit denen Sexarbeiterinnen konfrontiert waren (und sind), haften nun auch dem Begriff Pornografie an. Der Begriff Erotik ist demgegenüber ein Symptom dafür, wie im selben Zeitraum versucht wurde, auch sprachlich zwischen „guter“ und „schlechter“ Darstellungen von Sexualität zu unterscheiden – denn die Ablehnung von pornografischem Material musste auch begründet werden. Erotik, abgeleitet von *eros*, also Liebe oder Begehren, dient als, wie es Crabbe formuliert, euphemistischer und wünschenswerter Gegenpol, der sich etablierte, um zwischen Kunst und Obszönität unterscheiden zu können.¹²⁹

Die Psychologen Peter Lopez und William George konstatieren in ihrem Artikel in *The Journal of Sex Research*, dass unter *erotica* literarische oder andere künstlerische Werke verstanden werden, die dazu geschaffen sind, Begehren abzubilden sowie dieses beim Publikum zu erwecken. *Pornography* sei dem gegenüber die Abbildung von sexueller Interaktion, die nicht nur Begehren, sondern unmittelbar Erregung beim Zielpublikum hervorrufen soll.¹³⁰ Das Problem dieser Definition liegt darin, dass unklar bleibt, wo die Grenze zwischen bloßem Begehren und unmittelbarer Erregung liegt. Darüber hinaus beziehen die Definitionsversuche nicht mit ein, dass intendierte und tatsächliche Effekte je nach Zielpublikum variieren können. Denn auch Erotikbilder und -filme können Lust und Erregung evozieren, ebenso wie Pornografien bei BetrachterInnen ohne physischen Effekt bleiben können. Daher ist eine Definition über das Ziel der beiden Bild- und Filmtypen nicht ausreichend. Susan Cole macht die Unterordnung von Frauen, die erotisch aufgeladen wird, als Alleinstellungsmerkmal fest.¹³¹ Für Annette Kuhn ist das Merkmal von Pornografie, dass sie geschlechtliche und sexuelle Ungleichheit reproduziert.¹³² Beide gehen jedoch nicht auf die Frage ein, inwieweit sie sich dahingehend von Erotikfilmen unterscheiden. Joan Hoff führte ihrerseits einen neuen Begriff ein, um das Definitionsproblem zu bewältigen. Laut Hoff gibt es keine ausreichenden etymologischen oder historischen Hinweise, die eine Trennung in Erotik und Pornografie rechtfertigen würden, also entschloss sie sich dazu, sie zusammenzufügen und schlug hierfür *pornrotica* vor. Hoff meint damit „any representation of persons that sexually objectifies them and is accompanied by actual or implied violence in ways designed to encourage readers or viewers to assume that such sexual subordination of women (and children or men) is acceptable

¹²⁸ Vgl. Hoff 1989, 20 und Dworkin 1981, 199.

¹²⁹ Vgl. Crabbe 1988, 46.

¹³⁰ Vgl. Lopez u. George 1995, 275.

¹³¹ Vgl. McKee 2012, 541.

¹³² Vgl. Kuhn 1985, 38.

behavior or an innocuous form of sex education“¹³³. Ihr Terminus schließt also Macht- und Ausbeutungsverhältnisse dezidiert mit ein, die sonst übergangen werden und will damit bei beiden Begriffen ihre vermeintliche Harmlosigkeit oder Neutralität abbauen.

2.3.1 Arbeitsdefinition: Die *Saturn*-Filme als Erotikfilme

In den *Saturn*-Filmen wird sexuelle Interaktion nicht abgebildet, es geht stattdessen in diesem frühen Stadium der Kinematographie vor allem um die Abbildung tatsächlich nackter und sich bewegender Körper, in erster Linie jener von Frauen. Bis auf eine Ausnahme müssen sich die ZuseherInnen alles Interaktive, alles die Figuren Erregende und Befriedigende im Kopf vorstellen, da es auf der Leinwand nicht zu sehen ist. Dass eben jene Phantasiearbeit dem Publikum nicht abgenommen wird, dient in dieser Arbeit als Kriterium, die *Saturn*-Filme nicht als Pornografie und stattdessen *ex negativo* als Erotikfilme zu kategorisieren und sich damit auf die Verwendung des Erotik(film)begriffs von Jahraus und Neuhaus zu stützen.

Der Begriff *pornrotica* von Joan Hoff ist für diese Arbeit wenig hilfreich. Zwar spielt Ungleichheit in den *Saturn*-Filmen eine wichtige Rolle, wenn Nacktheit vor allem von den weiblichen Figuren verlangt und dem Blick der ZuseherInnen preisgegeben wird, jedoch findet keine Abbildung ausbeutenden Geschlechtsverkehrs statt, die Hoff als relevanten Faktor für die Neubetrachtung von Pornografie und die Neuprägung im Begriff *pornrotica* benennt.

Die *Saturn*-Filme und –Fragmente sind *popular art*¹³⁴ und in Anlehnung an die Kriterien von Alan McKee, der versuchte, Pornografie als reguläres Unterhaltungsmedium zu untersuchen, *entertainment*.¹³⁵ Die Filme wurden bewusst breit vermarktet und vor allem für die – angenommenen – Bedürfnisse ihres Publikums produziert. Thomas Ballhausen veranschaulicht für die *Saturn*-Filme:

Was wohl das Erotische der Filme ausmacht, ist, dass manche Filme so gestaltet sind, als ob sich die Frauenfiguren ihrer eigenen Nacktheit, oder besser gesagt: dem Betrachten ihrer Nacktheit von außen nicht bewusst wären – dann ist man als ZuseherIn in einer voyeuristischen Position.¹³⁶

¹³³ Hoff 1989, 29.

¹³⁴ Vgl. Crabbe 1988, 47.

¹³⁵ Vgl. McKee 2012

¹³⁶ Ballhausen 2013, Zeilen 112-114.

Eine Konkretisierung bietet der Begriff *skinflicks* von Anthony Crabbe, mit dem er – als Subkategorie von Erotikfilmen – Darstellungen bezeichnet „in which the sexual activity is comprised mainly of nude display and simulated sex“¹³⁷. *Skinflicks* sagt zwar nichts darüber aus, ob ein lustvolles Seherlebnis hergestellt werden soll, pointiert jedoch ein Unterscheidungsmerkmal von Pornografie, indem Nacktheit, Andeutung und Simulation als zentrale Merkmale anstatt tatsächlichen vollzogenen Geschlechtsverkehrs angegeben werden.

2.4 (Erotische) Kinematographie zwischen 1890 und 1910 in Österreich

Alles in grauer Photographiefarbe, aber lebend, lebend!¹³⁸

Ernst Kieninger, Leiter des *Filmarchivs Austria*, sieht die Geschichte des österreichischen Stummfilms als „weitgehend unbekannte[s] Terrain“ und macht die Ursache vor allem in der Quellenlage aus, da nach seiner Schätzung nur etwa zehn Prozent der Filmproduktionen aus dieser Zeit – konkret seit Mitte der 1890er bis in die 1920er Jahre – erhalten sind.¹³⁹ Hinzu kommt, dass auf österreichischem Boden lange Zeit Filme aus Frankreich¹⁴⁰ sowie den USA¹⁴¹ den Markt beherrschten und sich eine institutionalisierte Produktion¹⁴² erst am Beginn der 1910er Jahre entwickelte.¹⁴³ Als PionierInnen gelten hierbei das Ehepaar Anton und Louise Kolm (vormals Veltée), die mit dem Kameramann Jakob Fleck produzierten sowie Alexander Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky. Sie alle bauten auf den kinematografischen Errungenschaften von VorgängerInnen auf und adaptierten sie für den österreichischen Markt.¹⁴⁴

Als Startschuss für die Kinematografie, also die Abbildung von Bewegung¹⁴⁵, werten HistorikerInnen die Vorführung des Films *L'arrivée d'un train* (dt.: Ankunft des Zuges) der Brüder Auguste und Louis Lumière in Paris im Dezember 1895, bei welcher der

¹³⁷ Crabbe 1988, 47.

¹³⁸ Der Komet Nr. 572, 7. 3. 1896, zit n. Riemer 2004, 5.

¹³⁹ Kieninger 1999, 7.

¹⁴⁰ Einflussreiche Firmen waren hier *Pathé*, *Gaumont* und *Eclipse*.

¹⁴¹ Firmenbeispiele sind *Edison*, *Vitagraph* und *Biograph*.

¹⁴² Als Überblick: Es wurden in den Jahren 1908 bis 1914 über 210 Dokumentarfilme und über 120 Spielfilme produziert (vgl. Fritz 1981, 62).

¹⁴³ Vgl. Bono 1999, 51.

¹⁴⁴ Vgl. Nepf 1999, 11.

¹⁴⁵ Der Begriff Kinematografie setzt sich aus „Kinematik“, der Bewegungslehre und „Grafik“, der Darstellungslehre, zusammen (vgl. Krenn 1999, 37).

dazugehörige Apparat, der *Cinématographe* im Mittelpunkt der Schaulust stand.¹⁴⁶ Drei Monate später folgte dieselbe Vorführung in Wien. Eugène Dupont, der für die Lumière-Brüder als Techniker arbeitete, eröffnete das erste Kino in Wien. Wie er produzierten Technikaffine, die sich den *Cinématographen* leisten konnten, erste Filme, die den Alltag in Wien und dessen Sehenswürdigkeiten in wenigen Minuten zeigten.¹⁴⁷ Bis zur Etablierung der österreichischen Filmindustrie Mitte der 1910er Jahre war Kino eine „Schaubudenattraktion“, die Filme mit wenigen Minuten Dauer auf Jahrmärkten, beispielsweise im Prater in Wien, zeigte.¹⁴⁸ Zirkusse und wandernde Theatergruppen nahmen das Kino ins eigene Repertoire, nachdem das Publikum sich von den ersten Vorführungen wie jenes der Lumière-Brüder begeistern hatte lassen. Dementsprechend wurde ein bestehender Stock an gekauften Filmen so lange auf Städtetouren gezeigt, bis das Material brüchig und unbrauchbar wurde.¹⁴⁹ Nach der Jahrhundertwende emanzipierten sich die FilmbesitzerInnen von diesen reisenden Bühnen und gründeten, so sie das Kapital dazu hatten, Kinos in den Städten.¹⁵⁰ Für Wien ist diese Form der Sesshaftwerdung bereits zwischen 1903 und 1905 auszumachen.¹⁵¹ Mit der wachsenden Zahl an Kinobesitzenden gründete sich 1907 ein eigener Interessensverband, zeitgleich etablierten sich die ersten österreichischen Fachzeitschriften,¹⁵² in denen nicht nur aktuelle Filme vorgestellt und beworben, sondern auch politische Debatten um die neue Unterhaltungsform ausgetragen wurden.¹⁵³ Mittels der Fachzeitschriften und ihrer enthaltenen Werbeeinschaltungen lässt sich auch die Herausbildung des Filmverleihs nachzeichnen. Denn da in den institutionalisierten Kinos häufiger das Programm wechseln musste, um Publikum wiederholt ins Haus zu bringen, war der Ankauf von Filmrollen nicht mehr rentabel, vor allem da mit zunehmender Dauer auch die Materiallängen¹⁵⁴ und -kosten zunahmen.¹⁵⁵ Die Jahre bis zum ersten Weltkrieg zeigen, wie rasch sich das Kino entwickelte, wobei die Wechselwirkung zwischen ökonomischen Anforderungen, technologischen Fortschritten und den Sehbedürfnissen und -gewohnheiten des Publikums diesen neuen Wirtschaftsfaktor beflügelte.

¹⁴⁶ Vgl. Nepf 1999, 11.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., 12.

¹⁴⁸ Bono 1999, 48.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., 49.

¹⁵⁰ In ländlichen Gebieten waren die Wanderbühnen weiterhin im Einsatz.

¹⁵¹ Vgl. Bono 1999, 49.

¹⁵² Zu nennen sind hier die *Kinematographische Rundschau* 1907 sowie der *Österreichische Komet* 1908.

¹⁵³ Vgl. Bono 1999, 50.

¹⁵⁴ Bono gibt an, dass sich bereits binnen einem Jahr von 1911 auf 1912, die durchschnittliche Länge verdreifachte, von 100-300 Filmmeter auf 1.000 Meter (vgl. Bono 1999, 58).

¹⁵⁵ Vgl. Bono 1999, 50f.

Im Jahr 1906 begannen Louise Kolm, ihr Mann Gustav Anton Kolm, ein Fotograf, und der Kameramann Jakob Julius Fleck, gemeinsam Filme herzustellen.¹⁵⁶ Sie gelten als PionierInnen der österreichischen Produktionsbranche. Widmeten sie sich zuerst kurzen Dokumentationen, stellten sie ein Jahr später bereits kurze Spielfilme nach eigenen Erzählungen her.¹⁵⁷ Zu dritt gründeten sie die *Erste Österreichische Kinofilms-Industrie* im Jahr 1910, die auch zunehmend von politischen AkteurInnen sowie dem Kaiserhaus akzeptiert wurde und daher Ereignisse wie die Prozession für den verstorbenen Karl Lueger oder einen Besuch Kaiser Franz Josefs filmen durfte.¹⁵⁸ Im selben Jahr folgte die Gründung der *Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie GesmbH*, die 1911 auch eine Leihanstalt beinhaltete. Ziel war, österreichisch(-ungarische) Produktionen voranzutreiben, um die ausländische Konkurrenz vom Markt zu verdrängen.¹⁵⁹ Das Ehepaar Kolm und ihr Kollege Fleck stellten nun auch Literaturverfilmungen sowie kurze Komödien her, die sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten. Aufgrund heftiger Auseinandersetzungen mit dem Direktor und Investor, trat das Trio noch im selben Jahr aus der GesmbH aus und gründete die *Wiener Kunstfilm GesmbH*, mit der es versuchte, den Kinofilm weg von bloßer Unterhaltung für die breite Masse und hin zu einem Medium zu entwickeln, das ähnlich den angesehenen Bühnen als Kunst wahrgenommen wurde. Damit traten die Kolms und Fleck auch in Konkurrenz zu den führenden Theatern, was sich im Kampf um SchauspielerInnen niederschlug, mit deren bekannten Namen sich Filme besser vermarkten ließen.¹⁶⁰ Das Trio dominierte in den Jahren 1910/11 den österreichischen Kinomarkt, eine ihrer größten Produktionen war *Der Unbekannte*, der nicht nur als „erste[r] große[r] österreichische[r] Film“¹⁶¹ in die Geschichte einging, sondern auch als erster Film unter Regie einer Frau.

Ein Konkurrent war Alexander „Sascha“ Josef Graf Kolowrat-Krakowsky, der sich seit 1910 ersten Filmversuchen widmete und zunächst eher Kurzdokumentationen herstellte. Während des Ersten Weltkrieges gewann seine Firma *Sascha-Film* an Bedeutung. Ab 1915 produzierte er Kriegsfilme und -dokumentationen, die er dramaturgisch inszenierte, um publikumstauglich zu bleiben.¹⁶² Diese Aufträge sicherten

¹⁵⁶ Vgl. Nepf 1999, 13.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., 13.

¹⁵⁸ Vgl. Nepf 1999, 15f.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., 18.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., 25.

¹⁶¹ Ebd., 33.

¹⁶² Vgl. Krenn 1999, 40f.

das Überleben seiner Firma, nach dem Krieg und des Wiener Börsenkrachs 1924 produzierte er nur noch wenige Filme, bis er 1927 verstarb.¹⁶³

Nepf zeichnet nach, dass der Beginn der österreichischen Filmproduktion in den Jahren 1907/08 mit einer Krise der kurzen rein dokumentarischen Filme und mit der Herausbildung der *Film d'Art*-Bewegung zusammenfiel. Letztere versuchte, aus dem Theater und dem dazu gehörenden Bühnenarrangement Elemente zu entnehmen und SchauspielerInnen und deren Figuren auszustatten.¹⁶⁴

2.4.1 Produktions- und Distributionsverhältnisse des frühen Erotikkinos

Im österreichischen Gebiet regelte §516 des Strafgesetzes aus 1852 den Umgang mit unter anderem erotischen Bildmaterial. Dieses Strafgesetz löste die bis dato gültige Fassung aus dem Jahr 1803 ab, in der mit §62 und §245 eine genaue Interpretationsvorlage gegeben war, welche Handlungen und Werke als „sittenverderbend“ galten und deren Ausübung und Verbreitung verboten waren.¹⁶⁵ Demgegenüber stellte die Fassung aus 1852 eine „knappe Anti-Obszönitätsbestimmung“¹⁶⁶ dar, denn strafbar machte sich „[w]er durch bildliche Darstellungen oder durch unzüchtige Handlungen die Sittlichkeit oder Schamhaftigkeit groblich und auf eine öffentliche Aergernis erregende Art verletzt[e]“¹⁶⁷, wobei die Ausübenden bis zu sechs Monate inhaftiert werden konnten. Dabei galt nicht nur die „unzüchtige“ Handlung oder das Produkt als strafbar, sondern auch Tätigkeiten, die das bloße Potenzial dessen mit sich brachten. Es konnte folglich die bloße Möglichkeit von „Unzucht“ zur Anzeige gebracht werden.¹⁶⁸ Die Problematik dieses Paragraphen lag darin, dass sich der Oberste Gerichts- und Cassationshof bis 1909¹⁶⁹ selbst nicht im Klaren war, was als „unzüchtig“ und was demgegenüber als bloß „unanständig“ zu werten war.¹⁷⁰ Zuvor gab es lediglich Entscheidungen des Obersten Gerichts- und Cassationshofes, um basierend auf Einzelfällen Streit- und Definitionsfragen zu klären. So legte eine

¹⁶³ Vgl. ebd., 43f.

¹⁶⁴ Vgl. Nepf 1999, 14.

¹⁶⁵ Holzleithner 2000, 29.

¹⁶⁶ Ebd., 31.

¹⁶⁷ Holzleithner 1998, zit. n <http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.holzleithner/Rechtsquellen.htm> (abgerufen am 17. 03. 2014).

¹⁶⁸ Vgl. Holzleithner 2000, 36.

¹⁶⁹ Im Jahr 1900 entschied das Höchstgericht, dass nur jene Handlungen „unzüchtig“ seien, die die „Sittlichkeit in geschlechtlicher bzw. sexueller Beziehung verletzt[e]“. (Holzleithner 2000, 34, Fehler im Original) Bis 1909 gab es noch Verfahren, die beispielsweise verhandelten, ob öffentliches Urinieren als eine derartige Handlung zu werten sei (vgl. ebd., 32).

¹⁷⁰ Vgl. Holzleithner 2000, 31.

Entscheidung vom 14. November 1885 fest, dass auch „Aufnahmen nach der Natur“, also beispielsweise Momentaufnahmen von nackten Körpern als „unsittlich“ zu werten seien und solche Aufnahmen nicht Anspruch auf künstlerischen Wert („Höhegrad geistigen Gehaltes“¹⁷¹) haben können.

Her- und SchaustellerInnen mussten also je nach Gesetzeslage Wege finden, der Zensur entgehen und die Filme einem möglichst breiten Publikum zur Verfügung stellen zu können. Denn nur eine große ZuseherInnenschaft garantierte gute Einnahmen. Hierzu gab es mehrere Möglichkeiten: Beim Verkauf von erotischen Fotografien bzw. von Aktfotografien war die Bewerbung der entscheidende Faktor. Hier versuchte man, die Ankündigungstexte so zu gestalten, dass die Zensurbehörde nicht so einfach dechiffrieren konnte, welche Sorte Bilder die HändlerInnen vertrieben. Denn anders als bei Filmen war es hier nur einE KundIn, an den/die das Foto in einem kurzen Moment oder per Post gebracht wurde. Bei Erotikfilmen war die Situation komplizierter, dauerte die Vorführung doch eine Weile und wurde regelmäßig vor großem Publikum wiederholt. Hier kam es auf die Inhalte und die Regulierung der ZuseherInnenschaft an. Erotikfilme wurden vielfach auf Rummelplätzen in Wanderkinos vorgeführt, da städtisch institutionalisierte Kinos um ihre Reputation und ihre Lizenz fürchteten, vor allem als die Restriktionen zunahmen.¹⁷² Laut Michael Achenbach waren es die *Saturn*-Filme, die Folgen für die gesetzlichen Rahmenbedingungen nach sich zogen. Um einer Anzeige wie oben beschrieben zu entgehen, mussten Druckmaterialien und Filme ab 1907 sogar vor Erstvertrieb der Zensurbehörde – meist in Form von örtlichen Polizeibeamten – vorgelegt und abgesegnet werden. Davor gab es lediglich die Variante der nachträglichen Zensur. Außerdem mussten FilmproduzentInnen ein inhaltliches Filmverzeichnis vorlegen. Ab dem Jahr 1910 war auch die Variante, erotische Filme nur vor erwachsenen Männern vorzuführen, verboten.¹⁷³

Bis zum schlussendlichen Verbot 1910 waren laut Willy Riemer Komik und Antikisierungen Möglichkeiten, einen Film akzeptabel zu machen, entscheidend war auch die Frage, wer den Film sehen durfte. Hier wurden laut Kristina Hofer potenzielle ZuseherInnen in medienkompetent oder medieninkompetent unterteilt, wobei in die zweite Kategorie laut Heide Schlüpmann „[die] ungebildete [...] Masse, [...] Kinder und Jugendliche, [und] Frauen“¹⁷⁴ fallen. Diese sollten möglichst von ungeeignetem, sie negativ beeinflussendem Filmmaterial ferngehalten werden. Daher wies man Filme dem offenen,

¹⁷¹ K. K. Oberster Gerichts- und Cassationshof 1885, 149f.

¹⁷² Vgl. Riemer 2004, 9.

¹⁷³ Vgl. ebd., 9.

¹⁷⁴ Schlüpmann 1990, 216.

regulären Programm zu, das auch an Nachmittagen vorgeführt wurde, oder den sogenannten *Pariser Abenden* und *Herrenabenden* zu. Die letzten beiden waren nur erwachsenen Frauen und Männern zu späterer Stunde zugänglich.¹⁷⁵ Bei dem Begriff *Herrenabend* handelt es sich laut Ballhausen um einen Begriff, der ursprünglich aus der Zensursprache des deutschen Kaiserreiches stammte und der – quasi als Stempel – auf Werbeplakaten angebracht werden musste, wenn die Filme nackte Körper zeigten.¹⁷⁶ Folglich waren es vor allem medizinische Filme, die nach der Entwicklung des Operationstisches bzw. Operationsstuhls als Fachfilme klassifiziert wurden. Das sollte verhindern, dass Personen, die die Inszenierung medizinischer Eingriffe in diesen Fach- und Lehrfilmen nicht sehen sollten, die Filme besuchten.¹⁷⁷ Im deutschen Sprachgebiet der Habsburgermonarchie wurde der Begriff *Herrenabend* schließlich umfunktioniert und als Hinweis für den erotischen Gehalt von Filmen bzw. als Betitelung der Veranstaltung des Vorführs ebensolcher verwendet. Das bedeutet jedoch nicht, dass ausschließlich Männer sich die Filme ansehen konnten. Lediglich in Bordellen, die auch eine Kinoleinwand zur Verfügung hatten und die dezidiert pornographische Filme vorführten, stellten in erster Linie Männer die Kundschaft und Zuseherschaft dar.¹⁷⁸ Wurden Filme verliehen und verkauft, oblag es nicht mehr der Verantwortung von FilmproduzentInnen und Vertreibenden, zu regulieren, wer diese schlussendlich ansehen konnte.

Regulierungsversuche fanden sich zu dieser Zeit nicht nur im gesetzlichen Rahmen, sondern auch in Debatten zwischen Filmvertreibenden und TrägerInnen der sogenannten Reformbewegung, die unter anderem in Kinofachzeitschriften ausgetragen wurden. VertreterInnen der Kinoreformbewegung, die im Jahr 1907 aufkam,¹⁷⁹ sahen im Kino einen gefährlichen Raum, als „dunklen Platz für illegitime Begegnungen über Alters- und Geschlechtergrenzen hinweg“¹⁸⁰. Getragen wurde diese Bewegung unter anderem von LehrerInnen, KirchenvertreterInnen sowie Angehörigen der bürgerlichen Frauenbewegung.¹⁸¹ Die Reformbewegung zeichnete sich durch drei Rhetoriken aus, die die Problemfelder umrissen: Zum einen sorgten sie sich um das medieninkompetente Publikum, das durch den Konsum unzuchtiger oder Gewalt darstellender Filme negativ

¹⁷⁵ Vgl. Hofer 2012, 92.

¹⁷⁶ Vgl. Ballhausen 2013, Zeilen 22-27.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., Zeile 32-35.

¹⁷⁸ Vgl. Kilchenstein 1997, 262

¹⁷⁹ Vgl. Schlüpmann 1990, 189.

¹⁸⁰ Hofer 2012, 84.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 90.

beeinflusst werden könnte.¹⁸² Ein wiederkehrendes Bild war hierbei jenes des „gefährdeten Kindes“¹⁸³, das, so Schlüpmann, als Metapher für das unmündige Volk, das staatlicher Überwachung bedurfte, verwendet wurde.¹⁸⁴ Die zweite Rhetorik adressierte den Kinoraum als Medienraum, der als „dunkle[r], schwüle[r] Raum“¹⁸⁵ gesehen wurde, indem Kinder und Frauen unbeaufsichtigt verführt und potenzieller Gewalt ausgesetzt würden. Als drittes Problemfeld der Kinoreformbewegung benennt Hofer deren Kritik am Kino als „Ort unerwünschter Bildung“¹⁸⁶. Hier, so die Sorge, würden FilmproduzentInnen die bisherigen Institutionen der Bildung wie Elternhaus, Schule und Kirche durch unmittelbare Leinwandvorführungen ablösen und sich diese Bildung der staatlichen Regulierung entziehen.¹⁸⁷

Trotz Gegenwind durch die Reformbewegung und Regulierungen wie der Vorzensur waren Erotikfilme für diejenigen, die sie zeigen konnten, eine gute Geldquelle und ihre Inhalte wurden parallel zu den sich mehrenden technischen Möglichkeiten ausgefeilter, um den Publikumsansprüchen zu genügen. Das gilt auch für die *Saturn*-Filme in Wien, die de facto das narrative Kino im österreichischen Raum begründeten.¹⁸⁸

2.4.2 Sujets mit Vorbildcharakter: Darstellungsspezifika bei erotischen Fotografien zur Jahrhundertwende

Als Unterhaltungsmedium mussten Filme an Sehgewohnheiten und Geschmäcker ihres breiten Publikums anknüpfen, damit das Gezeigte auch verständlich war. Für Erotikfilme bedeutet das, dass ihre ProduzentInnen auf Bildtraditionen früher Akt- und Erotikfotografie zurückgriffen, um ihre Produkte als Kunst statt Obszönität vermarkten zu können.

Nackte Körper fungierten sowohl in der Malerei als auch der Fotografie als Projektionsflächen für idealisierte menschliche Wesenszüge, Makellosigkeit war dabei das höchste Gut. Für angehende und professionelle Maler des 19. Jahrhunderts war die Abbildung unbekleideter Menschen Teil des Handwerks, in den Akademien waren jedoch lebende Modelle nicht gestattet. Lediglich in den Ateliers schon Ausgebildeter konnten seit

¹⁸² Vgl. ebd., 91.

¹⁸³ Ebd., 95.

¹⁸⁴ Vgl. Schlüpmann 1990, 200.

¹⁸⁵ Schlüpmann 1990, 200.

¹⁸⁶ Hofer 2012, 101.

¹⁸⁷ Vgl. Schlüpmann 1990, 199.

¹⁸⁸ Vgl. Riemer 2004, 7.

dem 17. Jahrhundert Aktporträts mit anwesenden Modellen angefertigt werden.¹⁸⁹ Das Argument künstlerischer Absichten und der Zuarbeit für angehende und praktizierende Maler rechtfertigte die rasche und bald massenhafte Anfertigung von Aktfotografien. Zum Erlernen eines klassizistischen Stils wurden um die Körper herum Vasen, Säulen, Kränze, Tücher und Sandalen drapiert, um das Setting zu antikisieren.

Dem sportlichen Sujet (beispielsweise kämpfender Ringer oder Pferdebändiger, Anm. d. Verf.) – einer antiken Statue nachgestellt – steht eine erotische Konnotation fern. [...] Daher konnten sie [die Fotos, Anm. d. Verf.] die [...] Zensur passieren.¹⁹⁰

Männliche Akte orientierten sich an muskulösen Figuren wie beispielsweise Herakles, der beim Absolvieren von Heldentaten nachgeahmt wurde.¹⁹¹ Der bekannte Fotograf Wilhelm Plüschow ergänzte die Männerfiguren durch *Ignudi*, junge Männer, die ursprünglich von Künstlern wie Michelangelo als Diener dargestellt wurden.¹⁹² Frauen wurden dagegen als ruhende Venus inmitten einer idyllischen Landschaft inszeniert. Insgesamt lässt sich auch feststellen, dass weibliche Akte die große Mehrheit ausmachten, was Uwe Scheid darauf zurückführt, dass die Modelle und die Inszenierung am *male gaze* – sowohl der Bildschaffenden als auch der Abnehmer – ausgerichtet waren.¹⁹³

Hans Christian Adam hebt hervor, dass die Fotografien mit den idealisierten Kunstwerken der Malerei jedoch nicht mithalten konnten, da zum einen den Ornamenten häufig anzusehen war, dass sie Imitate waren und zum anderen die Blicke, Gesten oder auch die Berührungen der eigenen Körper zurückhaltend, reserviert und in Summe nicht authentisch wirkten.¹⁹⁴

Eine zweite Tendenz in der Modellinszenierung waren Orientalismen, die sich in der Malerei seit den 1830er-Jahren in Frankreich verbreiteten und Eindrücke aus Sicht der Künstler einer Kolonialmacht widerspiegelten.¹⁹⁵ Als Beispiel gilt das Arrangement *Odalisque*, bei der Frauen auf Betten fotografiert und von Vorhängen, Pölstern und Decken umgeben waren, um einen „arabischen Harem“¹⁹⁶, wie es Schmoll nennt, nachzuempfinden.

Weitere nennenswerte Trends waren überdies Badeszenen, die den Akt der Entkleidung bzw. die gänzliche Nacktheit der Modelle begründeten, sowie sogenannte

¹⁸⁹ Vgl. Peters 1985, 42f.

¹⁹⁰ Weiermair 1985, 153f.

¹⁹¹ Vgl. Peters 1985, 45ff.

¹⁹² Vgl. Schmoll 1985, 96.

¹⁹³ Vgl. Scheid 2000, 9.

¹⁹⁴ Vgl. Adam 1985, 57f.

¹⁹⁵ Vgl. Schmoll 1985, 92f.

¹⁹⁶ Ebd., 92f.

„Bett- und Boudoirszenen“¹⁹⁷, welche die Abgebildeten inmitten von oft opulent ausgestatteten Salons auf einem Récamière oder auch vor dem Spiegel zeigten.

Durch die Beleuchtung, den Einsatz von Weichzeichnerlinsen – und eventuell Nachbesserungen in Kolorierungen – erschien die Haut der Abgebildeten in den erhaltenen Fotografien als glatt bis glänzend, Schambereiche wurden dabei unscharf und als Schatten abgebildet, wodurch die „erotische Ausstrahlung“ von Fotografien „veredelt“¹⁹⁸ werden sollte. Die jeweils zeitgenössische Mode wurde in die Bilder eingearbeitet, um die Vielzahl nackter Körper auch unterscheidbar zu machen. Michael Köhler fasst den Trend um 1900 zusammen:

[...] Plüsch, wohin man schaut, eher mollige Damen mit enger Taille, ausladenden Hüften und fülligem Busen, eine ebenso verschwenderische Fülle spitzenbesetzter Dessous und ein nicht selten von extravaganten Hutkreationen gekrönter, elaborater Kopfputz.¹⁹⁹

2.5 Zum zeithistorischen Kontext: Geschlechterordnung, Identitätskrisen und Deutungskämpfe im Wien der Jahrhundertwende

Das ausgehende 19. Jahrhundert war gekennzeichnet von Unsicherheiten und Krisen in Bezug auf bis dahin stabile Geschlechterverhältnisse, Raumzuweisungen und soziale Immobilität. Inmitten der sich rascher modernisierenden Produktionsmöglichkeiten, Landflucht, Urbanisierung und einer Abnahme der Geburtenziffer um die Jahrhundertwende²⁰⁰ entwickelte sich eine ideologische Debatte darüber, wie diesen Entwicklungen zu begegnen sei. Geschlechterrollen und die Regulierung von Sexualität und Fortpflanzung hatten hierbei einen relevanten Anteil, denn sie wurden „in einen direkten Zusammenhang [...] mit den übrigen Produktionsweisen der Gesellschaft [gebracht], mit der Produktivität der Arbeit und mit der – politischen – Ordnung des Sozialen“²⁰¹.

¹⁹⁷ Köhler 1985a, 294.

¹⁹⁸ Köhler 1985a, 295.

¹⁹⁹ Ebd., 294.

²⁰⁰ Siehe hierzu Galasso 1913 sowie Eder 2002/2009, 196.

²⁰¹ Bublitz 2000, 58.

2.5.1 Geschlechterverhältnisse in der Sexualpolitik und Körperregulation

2.5.1.1 Sittlichkeitsdiskurs und Etablierung einer Sexualwissenschaft

Im Bereich der Sexualität waren die Handlungsräume von Frauen zwar nach sozialen Schichten verschieden, jedoch insgesamt in Relation zu jenen von Männern beträchtlich eingeschränkt. Voreheliche Enthaltensamkeit definierte für Mädchen und Frauen ein Prinzip, von dem sich ihre Reputation und ihre Chancen auf das Eingehen einer Ehe und die Gründung einer Familie ableiteten.²⁰² Für Männer waren hingegen sexuelle Beziehungen zu Mädchen auch außerhalb bestehender Ehen und Partnerschaften eine gängige und sozial kaum sanktionierte Praxis.²⁰³ Belege hierfür sind Publikationen um die Jahrhundertwende, die als *Frauenliteratur* bezeichnet werden und die beispielsweise Romane mit autobiografischen Erfahrungen umfassen, in denen sexuelle Gewalterfahrungen und die Angst vor ungewollten Schwangerschaften thematisiert wurden. Weiters finden sich darunter Streitschriften, die die Doppelmoral zugunsten männlicher Freiheiten ankreideten.²⁰⁴ Pathologisierung und Inferiorisierung weiblicher Sexualität auf Basis biologistischer Annahmen spiegelten die männliche Vorherrschaft in diesem Bereich wider.²⁰⁵

Das Sammeln und Aufbereiten von Wissen über vermeintliche Geschlechtscharakter sowie sexuelles Verhalten wurden zu Wegweisern einer Sexualitätspolitik, die als Biopolitik im Foucault'schen Sinn funktionierte.²⁰⁶ So institutionalisierten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur die Demographie,²⁰⁷ sondern auch Disziplinen wie die Gynäkologie und die Sexualwissenschaft, die „eine strenge Einheit zwischen dem anatomischen, juristischen und sozialen Geschlecht“²⁰⁸ beweisen und erklären sollten. Vor allem die weibliche Sexualität wurde zu einem Untersuchungsfeld für Psychoanalyse und Medizin. Sexuelle Verhaltensweisen, die als „Perversionen“

²⁰² Vgl. Trösch 2011, 5.

²⁰³ Zur zeitgenössischen Problematisierung dieser Doppelmoral siehe u.a. Eder 2002/2009, 190ff.

²⁰⁴ Beispiele hierfür sind Mara Edle von Berks *Die Sünderin aus der österreichischen Gesellschaft* und *Gestrandet. Roman aus der Gesellschaft*, Ada Christens „Lieder einer Verlorenen“, Ika Freudenberg's *Moderne Sittlichkeitsprobleme* oder Marianne Webers *Sexualethische Prinzipienfrage* (siehe hierzu: Bittermann-Wille/Hofmann-Weinberger 2002, 153ff).

²⁰⁵ Vgl. Trösch 2011, 9ff.

²⁰⁶ Vgl. Bublitz 2000, 31f.

²⁰⁷ In Österreich wird die erste Volkszählung 1869 durchgeführt, Zählkarten kommen das erste Mal 1890 zum Einsatz.

²⁰⁸ Bublitz 2000, 78.

klassifiziert wurden, dienten als pathologische Fälle, denen sich nicht mehr nur die Religion beziehungsweise religiöse Institutionen wie die Kirche annahmen.²⁰⁹ Haeberle nennt diesen Säkularisierungsprozess die „Medikalisierung der Sünden“²¹⁰, Eder bezeichnet es als „Politisierung und Medizinierung des Sexuellen“²¹¹. Erkenntnisse fanden unter anderem in Werken wie der *Psychopathia sexualis*²¹² (1886) von Richard von Krafft-Ebing oder *Die Naturgeschichte als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik* (1858/1904) des Kulturhistorikers Wilhelm Heinrich Riehl ihren Niederschlag. Die Historikerin Christa Putz beschreibt, wie in den Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende eine moderne Vorstellung von Sexualität und eines sexuellen Subjekts geschaffen wurde, dessen Lustentwicklung Sexualwissenschaftler der Zeit als „Zusammenspiel von Gehirn, Nerven und Muskeln“²¹³ erkannten. Damit wendeten sie sich – bis auf wenige Ausnahmen – von der lange hegemonialen „Samenlehre“ ab.²¹⁴ Insbesondere für die Vorstellung der Sexualität von Mädchen und Frauen hatte das Konsequenzen: wurden auf Basis der Vorstellung weiblicher „Säfte“ zuvor Eierstöcke und Gebärmutter als zentrale Orte für das Entstehen von Erregung gewertet, gelangten um 1890 Vagina und Klitoris in den Blick und gewannen an Bedeutung.²¹⁵

Neben dem sexualwissenschaftlichen Diskurs der Zeit, der Erklärungen für Begehren und Sexualverhalten suchte und Theorien dazu popularisierte, existierte noch der sexualethische Diskurs. Er diente der Normierung des Verhaltens aller Individuen der Gesellschaft. Hierfür bediente er sich sexualwissenschaftlicher Erkenntnisse und fungierte in den Jahren vor und nach der Jahrhundertwende als Werkzeug, um eine „sittliche Lebensführung“ der Angehörigen eines sich konstituierenden „Gesellschaftskörpers“ zu befördern.²¹⁶ Sexualität sollte in ehelichen und heterosexuellen Partnerschaften stattfinden und der Fortpflanzung dienen, sexuelle Krankheiten mussten eingedämmt werden. Homosexualität wurde als gesellschaftsuntauglich, normbrechend und krankhaft klassifiziert,²¹⁷ homosexuelle Männer und Frauen wurden als *Invertierte* bezeichnet, deren biologisches Geschlecht nicht mit ihrem veräußerten Verhalten zusammenpasse,²¹⁸ was sie

²⁰⁹ Vgl. Haeberle 1985, 240.

²¹⁰ Ebd., 241.

²¹¹ Eder 2002/2009, 187.

²¹² Darin katalogisiert Krafft-Ebing von ihm diagnostizierte Abweichungen im Sexualverhalten und bei Begehrensmustern und unterlegt diese mit Fallbeispielen aus seiner Untersuchungspraxis.

²¹³ Putz 2011, 85.

²¹⁴ Vgl. Putz 2011, 87.

²¹⁵ Vgl. Putz 2011, 89.

²¹⁶ Bublitz 2000, 34f.

²¹⁷ Hauer u. Perching 2002, 51.

²¹⁸ Vgl. Scheuch 1997, in: Kuhn 1997, 16f.

zu „verkehrten“ Menschen machte. Karl Heinrich Uhl prägte für diese „Konträrsexuellen“²¹⁹ in seiner Publikation *Zwölf Schriften über das Rätsel der mann männlichen Liebe* (zwischen 1864 und 1879 erschienen) den Begriff des „Urnings“ für Männer, lesbische Frauen wurden als „Tribaden“ bezeichnet. Uhl bemühte sich darum, ein Sexualsubjekt zu konstruieren, dessen Begehren biologisch zu erklären sei und daher nicht kriminalisiert werden dürfe.²²⁰ Sexologen kategorisierten Homosexualität als angeborene *Abnormität* oder Geburtsfehler.²²¹ Das war eine Wertung mit durchaus ambivalenter Wirkung: Die Pathologisierung von Homosexualität konstruierte einerseits ein marginalisiertes Anderes, entschuldete andererseits aber auch Schwule und Lesben, da sie ihre *Perversion* nicht beeinflussen könnten.

Der Arzt und Historiker Magnus Hirschfeld war sowohl für emanzipierte Bewegungen als auch für die Sexualwissenschaft eine wichtige Referenzfigur, positionierte er sich doch entschieden gegen die Kriminalisierung von Homosexuellen. In Berlin war er Mitbegründer des *Wissenschaftlich-humanitären Komitees*, das sich für die Abschaffung des §175 des Strafgesetzbuches (StGB) einsetzte.²²² Hirschfeld erwarb sich seinen sexualwissenschaftlichen Ruf zunächst als Herausgeber einer sexualwissenschaftlichen Zeitschrift. Diese bildete ein Forum für die Erforschung aller Lebensweisen, die den damaligen Geschlechterbildern nicht entsprachen. Hirschfeld ging von der Vererbung der Homosexualität aus und stellte die These auf, dass jeder Mensch über geschlechtliche Eigenschaften in einem je individuellen Verhältnis verfüge, je nach „Einwirkung der männlichen und weiblichen Sekretionsdrüsen“²²³. Homosexuelle seien demnach sexuelle „Zwischenstufen“²²⁴. Diese These, die immer noch von einem männlichen und einem weiblichen Pol ausgeht und schon in der damaligen Homosexuellen-Bewegung umstritten war, wurde als „Zwischenstufen-Theorie“ bekannt.²²⁵ Mit dieser Herangehensweise hebt sich Hirschfeld von ebenso einflussreichen Wissenschaftlern seiner Zeit wie Krafft-Ebing ab, der auf Basis einer zunächst sehr geringen Fallzahl eine Theorie der Homosexualität ableitete, die in erster pathologisierte und perversierte.²²⁶

Einen gänzlich anderen, nicht biologisch, sondern psychisch determinierten Ansatz entwickelte Sigmund Freud. Homo- und Heterosexualität resultierten in seiner Vorstellung

²¹⁹ Eder 2002/2009, 28.

²²⁰ Vgl. Eder 2011, 36.

²²¹ Vgl. ebd. 16f.

²²² Vgl. Hofmann 2008, 13.

²²³ Eder 2011, 35.

²²⁴ Weiß 2009, 119.

²²⁵ Siehe hierzu Hirschfeld 1910.

²²⁶ Vgl. Eder 2011, 31ff.

aus Erfahrungen und Beziehungsverhältnissen in der frühen Kindheit. Seiner Ansicht nach entwickelten Mädchen, die sich mehr mit dem „phallischen Prinzip“ identifizierten, eher lesbisches und Jungen, die mit einer schwachen Vater- und starken Mutterfigur konfrontiert würden, eher schwules Begehren.²²⁷

Dass sexueller Verkehr in einer Ehe stattfinden und zu Nachkommen führen sollte, geht aus den gültigen Verboten zur Jahrhundertwende hervor. So wurde am 2. Oktober 1899 per Verordnung der Ministerien des Inneren, der Finanzen und des Handels die Einfuhr des „unter der Bezeichnung Occlusivpessar in den Handel gebrachten, die Empfängnis verhindernden Apparates“ sowie eines Präservativs mit dem Namen „Tutelol“²²⁸ aus „sanitären Rücksichten“²²⁹ verboten. Für Kondome, die zu der Zeit bereits gebräuchlich und in Form mehrmals verwendeter, getrockneter Schafsdärme im Umlauf waren, findet sich keinerlei Reglementierung.

Weitere sexualpolitische Gesetze stellten das Verbot von Abtreibung im §144 des StGB dar, das Frauen nicht nur die Selbstbestimmung über ihre Körper im Falle einer Schwangerschaft verwehrte, sondern die Furcht vor einer solchen zu einer ständigen Begleiterin sexuell aktiver Frauen machte.

Prostitution als Form außerehelichen Geschlechtsverkehrs war, wie es die Historikerin Hannelore Bublitz formuliert, zur Jahrhundertwende der „Inbegriff von ‚Unsittlichkeit‘“²³⁰.

Als (Über-)Trägerin von männlichem geschlechtlichen Begehren ist sie zugleich (Über-)Trägerin von (Geschlechts-)Krankheiten. Als solche ‚verkörpert‘ die Prostituierte nicht nur die Gefährdung der Gesellschaft durch Krankheiten und Sittenverfall, sie *ist die Krankheit* der Gesellschaft schlechthin.²³¹

Die Reglementierung von Prostitution kann, so Bublitz weiter, stellvertretend für den Versuch gelesen werden, weibliche Sexualität zu kontrollieren.²³² Prostitution war „Unzucht als Gewerbe“²³³ und unter §509 im StG der Fassung aus 1852 verboten, wobei die konkrete Verfolgung der Ortspolizei überlassen wurde. Für jene Fälle, in denen öffentliches Ärgernis erregt wurde oder eine Prostituierte wissentlich Geschlechtskrankheiten übertrug, war eine Kerkerstrafe von einem bis drei Monaten

²²⁷ Vgl. Eder 2011, 38f sowie Bublitz 2000, 65.

²²⁸ Hierbei dürfte es sich um eine Creme oder ein Öl handeln, das unter anderem Kakao-Öl und Weinsäure enthielt. (Vgl. Fischer u. Hartwich 1900, 531)

²²⁹ Reichsgesetzblatt für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder vom 28. October 1899, Verordnung Nr. 201, 927.

²³⁰ Bublitz 2000, 69.

²³¹ Ebd., 84.

²³² Vgl. Bublitz 2000, 85.

²³³ Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich 1852 §509, 585.

vorgegeben. Diese Strafgesetzgebung spiegelt wider, wie sehr die Angst vor Geschlechtskrankheiten, allen voran Tripper und Syphilis, die Reglementierung von Sexualität bestimmten.²³⁴ Um die Verbreitung dieser Krankheiten zu vermeiden, wollte man Prostitution überwachen, in der Annahme, dass vor allem Frauen in diesem Gewerbe Überträgerinnen seien. Dass sich diese Hoffnung nicht erfüllen konnte, argumentierten zeitgenössische Sexualwissenschaftler und -mediziner, wie beispielsweise Alfred Blaschko (1858-1922). Zum einen, so seine Schlussfolgerung, würden Reglementierung und Repression Prostitution nicht verhindern, zum anderen wurde Sexualität zur Jahrhundertwende in einer Form gelebt, dass sie nicht bloß in den beiden Sphären Ehe und Bordell/Straßenstrich stattfand, sondern – vor allem bei jungen Männern und Frauen – auch außerhalb in loseren, aber intimen Verhältnissen.²³⁵ Blaschko widmete sich der Aufklärung über Prävention und der Therapie von Geschlechtskrankheiten, sammelte empirische Daten, publizierte, hielt Vorträge und leistete politische Arbeit in Kommissionen sowie in der *Ärztlichen Gesellschaft für Sexualwissenschaft und Eugenik*.²³⁶

2.5.1.2 Die „Krise der Kultur“ als Krise hegemonialer Männlichkeit

Die Versuche, Sexualität und allen voran den weiblichen Körper zu reglementieren, schlugen sich in der Monarchie des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht nur in Gesetzen, sondern auch in publizistisch ausgetragenen Debatten nieder. Bublitz macht für die Jahrhundertwende einen weitreichenden Diskurs über eine „Krise der Kultur“²³⁷ aus, der sich auch um die sich langsam ändernden Geschlechterverhältnisse drehte. Industrialisierung und Beschleunigung, Landflucht und Ausbau der Städte, Erwerbstätigkeit von Frauen in der Industriebranche – wenn auch segregiert und schlechter bezahlt – führten gesellschaftlich eine Beschleunigung im Alltag vor Augen, der parallel in technischen Neuerungen zum Ausdruck kam. Für viele PublizistInnen waren sie jedoch Vorboten von „Rückschritt und Verfall“²³⁸ sowie Dekadenz in der Lebensweise. Die diagnostizierte Krise äußerte sich in gestiegener Anzahl unehelicher Geburten, Bevölkerungsrückgang sowie verstärkt aufgezeigten Gefahren von Geschlechtskrankheiten und sittenwidrigem Verhalten.²³⁹

²³⁴ Vgl. Sigusch 2008, 247.

²³⁵ Vgl. ebd., 252.

²³⁶ Vgl. ebd., 249ff.

²³⁷ Bublitz 2000, 32.

²³⁸ Bublitz 2000, 32.

²³⁹ Vgl. ebd., 32.

Die *Moderne* in Österreich und Wien bedeutete neue Stadtarchitekturen, Maschinisierung, schlechte Arbeits- und Lebensverhältnisse für die große Mehrheit der Bevölkerung sowie Profit- und Aufstiegsmöglichkeiten für eine kleine besitzende Minderheit: „Zukunftsangst, Endzeitgefühl und Weltschmerz“ existierten parallel zu einer „Aufbruchsstimmung und Euphorie“²⁴⁰. Die „Verweiblichung“ von Erwerbstätigkeit, gesellschaftlicher Öffentlichkeit, Wissenschaft und Politik²⁴¹, führte zu einer allgemeinen Unsicherheit, da dies hegemonial abgesicherte und schichtenübergreifende Privilegien der männlichen Bevölkerung infrage stellte.²⁴²

Was zeitgenössische PublizistInnen als „Krise der Kultur“ bezeichneten, kann heute als gefühlte Krise der Sexualität und der geschlechtlichen Gewissheit gelesen werden. Die männliche Elite nahm Emanzipationsbestrebungen als Auslöser für eine Krise hegemonialer Männlichkeit wahr und begegnete ihnen in einem Kampf um Vormachtstellung mit Essenzialismen und Misogynie.²⁴³ Im Antifeminismus der Jahrhundertwende manifestierte sich „eine tiefe Identitätskrise des männlichen Individuums“²⁴⁴, die an eine „allgemeine Kulturkrise [ge]knüpft [wurde]“²⁴⁵.

Bekannte Beispiele für die Bestrebungen, mit biologistischen Argumenten und popularisierten Beweisführungen die machtungleichen Geschlechterverhältnisse zu restabilisieren, sind Otto Weininger, Theodor Ludwig Wilhelm Bischoff und Paul Julius Möbius. Wie schon Richard von Krafft-Ebing beharrten Weininger, Bischoff und Möbius auf der „Minderwertigkeit des Weibes“²⁴⁶ und stießen mit ihren Werken auf breites Echo. Bischoff argumentierte bereits 1872 mit *Das Studium und die Ausübung der Medizin durch Frauen*, dass Frauen ein kleineres Hirn besäßen und daher nicht für das Hochschulstudium geeignet seien.²⁴⁷ Möbius wiederum war der Ansicht, Frauen entsprechen aufgrund ihrer gesamtkörperlichen Statur nicht dem Ideal des gesunden Menschen.²⁴⁸ Die größte Breitenwirkung unter den drei Autoren erzielte jedoch sicherlich Weininger. 1903 veröffentlichte er seine Dissertation *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, sie erschien bereits ein Jahr später in der sechsten Auflage.²⁴⁹ Kern von

²⁴⁰ Wunberg 1998, 7.

²⁴¹ Bublitz 2000, 38.

²⁴² Im Jahr 1900 machten Frauen in der Habsburgermonarchie im Branchendurchschnitt etwa 41,5 und 1910 etwa 42,2 Prozent der Erwerbstätigen aus. (Vgl. Hauch 2009, 35)

²⁴³ Vgl. ebd., 39f.

²⁴⁴ Ebd., 39.

²⁴⁵ Le Rider 1990, 249.

²⁴⁶ Heindl 1997, 25.

²⁴⁷ Vgl. Heindl 1997, 25.

²⁴⁸ Vgl. Möbius 1903/1975, 4f.

²⁴⁹ Vgl. Heindl 1997, 26f.

Weiningers Publikation war es, mittels der Kombination von naturwissenschaftlichen Theorien und Methoden der Psychophysik Thesen aus dem Alltagswissen über die Inferiorität der Frau zu beweisen.²⁵⁰ Basierend auf der Annahme der Bisexualität jedes Menschen führt Weinger aus, dass die Anatomie und Physiognomie von Männern und Frauen ihre Geschlechtsidentität und daraus folgend ihr „sexueller Charakter“²⁵¹ und ihre Daseinsbestimmung abgeleitet werden könne. Dabei ergäbe sich jedoch keine Wertgleichheit, da Frauen einzig auf ihr Sexualwesen und ihr reproduktives Potenzial zu reduzieren seien: „W (Weib, Anm. d. Verf.) ist nichts als Sexualität.“²⁵² Damit hätten sie keine Persönlichkeit und es mangle ihnen an höheren geistigen Fähigkeiten. Geschickt verpackte Weinger in seinem Werk 600 Literaten, Philosophen und Naturwissenschaftler, deren Autorität auf seine LeserInnen wirken sollte.²⁵³ Seine Thesen blieben nicht unwidersprochen, vor allem Rosa Mayreder weigerte sich in ihrer Rezension des Buches, „den Phallus zum Träger der Seele“²⁵⁴ zu erheben, wie es Weinger tat. Stattdessen fordert Mayreder ein Umkrempeln jener Geschlechterordnung, an die sich Publizisten wie Weinger klammerten und die daran mitwirkten, dass progressive AkteurInnen gegen viel Widerstand ankämpfen mussten und sich Lebens- und Arbeitsverhältnisse für Frauen nur stückweise verbesserten.

2.5.2 Visualisieren von Erotik und Exotisierung

Die Publizistin und Dramaturgin Nike Wagner beschreibt das Gestalten von Erotik um die Jahrhundertwende als das Schaffen von Assoziationen, die Stimmung erzeugen sollen, jedoch nicht krude Sexualität abbilden. Sie findet Beispiele dafür in der Belletristik, dem Fotohandel und vor allem der Kunst der *Wiener Secession*.²⁵⁵ Als drei herausragende Projektionsflächen dieser erotischen Spannung macht sie die Frau als Figur, das Ornament als Teil abbildender Kunst und das Haar als konkretes Element aus.²⁵⁶ Der leicht bekleidete oder nackte Frauenkörper dient als Objekt der Begierde, Ornamente des Jugendstils und dessen hervorgebrachter Bauten oder Wohnschmuck erzeugen ein Setting der Verspieltheit. Das Haar als Sinnbild für Jugendlichkeit und Schönheit zierten Frauenfiguren in Bauten

²⁵⁰ Vgl. ebd., 27.

²⁵¹ Heindl 1997, 27.

²⁵² Weinger 1903, o. S. zit. n. Heindl 1997, 27.

²⁵³ Vgl. Heindl 1997, 30.

²⁵⁴ Schedl 1981, 45 zit. n. Heindl 1997, 28.

²⁵⁵ Vgl. Wagner 1982, 50.

²⁵⁶ Vgl. ebd., 49.

ebenso wie in Aktfotografien der Zeit.²⁵⁷ Dass Postkarten mit Abbildungen von Tizian oder Peter Paul Rubens noch um 1901 konfisziert wurden, lässt Rückschlüsse zu, dass üppigere Frauenfiguren reizvoll genug erschienen, um sie breitenwirksam verkaufen zu können.²⁵⁸

Die Frau ist zu diesem Zeitpunkt, wie es Nike Wagner formuliert, das „Sinnbild der Vereinbarkeit des Unvereinbaren; sie ist das Begehrenswerteste und das Verbotenste in einer Person. Das ungewisse Schillern zwischen prostituierbarem Lustobjekt und mütterlicher Unantastbarkeit [...]“²⁵⁹. Aktbilder sowie erotische Bilder im Zeitraum 1890 bis 1910 sind Belege für den Versuch, Frauen(körper) zu erfassen und dabei gleichzeitig – in Form der Produktion und des Konsums – eine Form männlicher Kontrolle zu bewahren, die „begehrliche Optik“²⁶⁰ von Frauen wurde in Stereotype gegossen, die Phantasien widerspiegeln. Die Strategien der Inszenierung von Männern und Frauen leisteten ebenfalls ihren Beitrag zu einer bipolaren und hierarchisierten Geschlechterordnung: Männerkörper konnten auch in nacktem Zustand zumeist in einer Subjektrolle verhaftet bleiben, wohingegen Frauenkörper vor allem seit der *Moderne* auf Objekte „männlichen Begehrens, auf Schönheit und Erotik“²⁶¹ reduziert wurden. Ein Beispiel für die männliche Subjektrolle ist die sich etablierende Körperkultur oder *Culture Physique*. Der Versuch, den männlichen Körper durch Krafttraining zu modellieren und ihn an Darstellungen antiker Heldenfiguren anzupassen wurde zwar von einer sehr kleinen Minderheit der männlichen Bevölkerung praktiziert, gewann aber Vorbildcharakter.²⁶² Es galt, eine Vorherrschaft nicht nur gegenüber Frauen sondern auch gegen kolonialisierte Bevölkerungen aufrecht zu erhalten, oder wie es Michael Köhler formuliert: „Allgemeine Ertüchtigung war somit, recht verstanden, nichts weniger als eine vaterländische Pflicht.“²⁶³ Die eingenommenen Posen der Athleten bildeten nach 1900 auch eine Vorlage für Fotografen, die Abgebildeten reihten sich in die europäische Tradition eines „athletisch-heroischen Männerakts“²⁶⁴ ein, die von RezipientInnen als Teil des *Classical Posing* akzeptiert wurde. Abweichungen davon finden sich erst im Expressionismus von beispielsweise Oskar Kokoschka oder Egon Schiele, die mit verzerrten Gesichtern, Körpern und Genitalien von einer Idealisierung

²⁵⁷ Vgl. ebd., 49.

²⁵⁸ Vgl. ebd., 45.

²⁵⁹ Ebd., 146.

²⁶⁰ Trösch 2011, 13.

²⁶¹ Hammer-Tugendhat 2012, 37.

²⁶² Ein bekanntes Beispiel ist Friedrich Müller (1867-1935), der unter dem Künstlernamen Eugen Sandow Fotografien seines Körpers – vor allem in der Inszenierung des „lebenden Marmors“ – vermarktete und später durch die Gründung eines „Fitness-Studios“ in London Berühmtheit erlangte (vgl. Köhler 1985b, 335f.).

²⁶³ Köhler 1985b, 334.

²⁶⁴ Ebd., 335f.

nackter, kraftvoller und autonomer Männlichkeit Abstand nehmen.²⁶⁵ Der männliche Akt zur Jahrhundertwende dient als Repräsentant des „allgemein Menschliche[n]“²⁶⁶ und ist nicht explizit sexuell konnotiert. Das gilt sowohl für den öffentlichen Raum in Form von Statuen, Brunnenfiguren, ausgestellten Gemälden als auch für Medien wie Aktbilder und erotische Fotografien, in denen noch immer Wesenszüge wie Sportlichkeit, Kraft und Nachahmung idealisierter, stets aktiver Männlichkeit im Vordergrund stehen.²⁶⁷ Selbst in Kunstwerken seit der Renaissance, die sexuelle Handlungen zwischen Männern und Frauen abbilden, wird die männliche Sexualität ausgeblendet.²⁶⁸ Der Penis als Element bleibt unsichtbar, männliche Lust wird mittels Allegorien oder mythischen Figuren gezeigt.²⁶⁹ Daniela Hammer-Tugendhat erklärt hierzu: „Männlichkeit kann sogar im sexuellen Akt als das Nicht-Körperliche, als das Geistige imaginiert werden.“²⁷⁰

Erotische Darstellungen in den Jahren vor und nach der Jahrhundertwende bilden nicht nur Männer- und Frauenkörper ab, die aus einem sozialen Umfeld der Bildschaffenden stammten. Stattdessen zeigen beispielsweise Aktfotografien Settings, die auf Stereotype des Orients und eine Erotisierung des *Anderen* oder *Fremden* hindeuten. Schleier, opulente Teppiche, Gürtel, Armreifen und Haarketten bei Frauen, nackte Oberkörper, breite Stoffgürtel und -hosen bei Männern verweisen auf eine vermeintlich reale Körperwelt, die jedoch so nur in der Phantasie existierte und noch heute fort dauert. Die Politikwissenschaftlerin Franziska Müller-Uri fasst unter Rückgriff auf Edward Said den Orient als „imaginierte[n] Raum und Objekt des Begehrens“²⁷¹ zusammen. Sehnsüchte, die nicht auf die Geschlechtskörper der *eigenen* Welt übertragen wurden, projizierten Bildschaffende auf *orientalische* Figuren, wobei diese Übertragung nie herrschaftsfrei geschah. Die Wurzeln dieser modernen Projektionen und Differenzierungen liegen laut Said im Imperialismus der Kolonialmächte ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert sowie in der durch Reiseliteratur und Erfahrungsberichte genährten Wissenschaft der Orientalistik.²⁷² Als Beispiel der Populärliteratur für diese machtvollen und erotisierenden Darstellungen nennt er die Beschreibung der ägyptischen Kurtisane Kuchuk Hanem durch

²⁶⁵ Vgl. Leopold 2012, 19f.

²⁶⁶ Hammer-Tugendhat 2012, 37.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 37ff.

²⁶⁸ Als Beispiele seien Correggios *Jupiter und Io* (1527-1531) oder Michelangelos *Ganymed*-Zeichnung (um 1533) angeführt. (Vgl. Hammer-Tugendhat 2012, 41)

²⁶⁹ Vgl. Hammer-Tugendhat 2012, 41.

²⁷⁰ Ebd., 41.

²⁷¹ Müller-Uri 2014, 38.

²⁷² Vgl. Müller-Uri 2014, 41.

Gustave Flaubert, der in ihr alles verkörpert sah, was als „typically Oriental“²⁷³ anzusehen sei. Wie exotisierende Darstellungen in der Aktfotografie umgesetzt wurden, zeigen folgende Beispiele:



Abb. 2 Frau mit Tuch (1895)²⁷⁴



Abb. 3 Zwei Frauen mit Turban (1895)²⁷⁵



Abb. 4 Frau mit Schleier (1900)²⁷⁶



Abb. 5 Frau in Leinengewand (1910)²⁷⁷

²⁷³ Said 1978, 6.

²⁷⁴ Lunzer u. Seemann 2008, Abb 66.

²⁷⁵ Ebd., Abb 36.

²⁷⁶ Barche u. Köhler 1985, 130.

²⁷⁷ Ebd., 121.

3 Quellen und Empirische Daten

3.1 Die Saturn-Filme

3.1.1 Allgemeines

Anhand der *Saturn*-Filme lässt sich der Beginn des österreichischen Stummfilms nachzeichnen, denn es handelt sich bei ihnen um die frühesten Spielfilme aus Österreich.²⁷⁸ Die Filme wurden zwischen 1906 und 1910 gedreht und vermarktet, wobei aus heutiger Sicht eine genaue Datierung der einzelnen Filme auch durch das *Filmarchiv Austria* schwer möglich ist und die Zeitangaben daher auf Schätzungen beruhen.

Die Nachfrage nach „pikanten Films“ boomte in der ersten Dekade und die Firma *Saturn* verschickte Filmrollen quer durch Europa, mit dem Ergebnis, dass die Bezeichnung „Wiener Sujets“ zu einem verbreiteten Begriff avancierte und sich die Filme aus Wien zu einer bekannten Marke entwickelten.²⁷⁹

3.1.2 Der Produzent Johann Schwarzer

Der Produzent der *Saturn*-Filme, Johann Schwarzer (1880-1914), war gelernter Fotograf und Chemiker und verdiente in den ersten Jahren nach seiner Gewerbeanmeldung 1906 sein Geld durch Anfertigung und Verkauf von Familien-, Kinder- oder anderen Personenporträts.²⁸⁰ Zusätzlich fertigte er auch Aktbilder an, was – wie Thomas Ballhausen anmerkte – später auf die Ausgestaltung der *Saturn*-Filme Auswirkungen hatte. Da sogenannte „pikante Laufbilder“ in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts noch lukrativer waren als Aktfotografien, wendete sich Schwarzer rasch diesem Gewerbe zu, erste Anzeigen dazu finden sich ab 1906 in Fachzeitschriften wie *Der Komet* sowie zum Verleih und Verkauf über Dritte in *Der Kinematograph* oder in der *Kinematographischen Rundschau*.²⁸¹

Da man sich in der Frühphase der Filmproduktion und demnach auch der erotischen Stummfilmproduktion befand, orientierten sich die ProduzentInnen an schon etablierten Stilen und Ausstattungen der Fotografie. Folglich kann für die frühen Erotikfilme und die *Saturn*-Produktionen zusammengefasst werden: Szenen aus der erotischen Fotografie

²⁷⁸ Vgl. Ballhausen u. Krenn 2009, 8.

²⁷⁹ Achenbach 2009, 16.

²⁸⁰ Vgl. ebd., 13.

²⁸¹ Vgl. ebd., 13.

fanden sich häufig auch in Erotikfilmen wieder, im Falle Johann Schwarzers wurden das eigene Studio in der Fasangasse 49²⁸² im dritten Gemeindebezirk sowie die Wiener Umgebung mitsamt den Ausstattungen in mehrfacher Hinsicht genutzt.²⁸³

Die *Saturn*-Filmproduktion lief bis Februar 1911, wobei die Beendigung keine freiwillige war, sondern auf einem Gerichtsurteil beruhte. Nach einer Schaffenspause fertigte Schwarzer 1913 „Lokalaufnahmen“ zur Weiterverarbeitung an und verlieh Filme, von Erotikfilmen hatte er sich dabei zur Gänze abgewandt.²⁸⁴ Ab diesem Zeitpunkt sind keine großen Tätigkeitsbereiche Schwarzers verfügbar. Dokumentiert sind eine Reise nach Afrika (ohne Details, wohin genau) für mehrere Monate zwischen November 1913 und April 1914 sowie seine Heirat im Juni desselben Jahres.²⁸⁵ Diese Ehe hatte nur sehr kurzen Bestand, denn schon im November 1914 kam Johann Schwarzer, der im Ersten Weltkrieg als Reserveleutnant eingezogen worden war, ums Leben.

3.1.3 Besonderheiten, Themen und Mitwirkende

Die *Saturn*-Filme können, orientiert man sich an den Geschichten sowie am Grad der gezeigten Nacktheit und der sexuellen Anspielungen, zwischen den sogenannten *Pathé*-Filmen²⁸⁶ und im Umlauf befindlichen pornographischen Darstellungen eingeordnet werden. Denn während in den *Pathé*-Filmen Frauen noch bekleidet waren, gingen die *Saturn*-Filme weiter, zeigten dezidiert nackte Brüste und Unterkörper, grenzten sich jedoch von pornographischen Filmen dahingehend ab, dass keine sexuellen Interaktionen gezeigt, sondern nur angedeutet werden.²⁸⁷

Schwarzer spielte in seinen Filmen mit Auslassungen und humoristischen Elementen. In den entscheidenden Momenten, in denen es tatsächlich zu einer sexuellen Handlung kommen konnte, blendet die Kamera aus und ZuseherInnen müssen mit eigener Phantasie Angedeutetes zu Ende denken.²⁸⁸ Laut Ballhausen haben Grenzüberschreitungen, wie sie in

²⁸² Ab Ende des Jahres 1908 arbeitete Schwarzer in einem Atelier am Arenbergring, ebenfalls im dritten Wiener Gemeindebezirk.

²⁸³ Vgl. Ballhausen 2013, Zeilen 135-140.

²⁸⁴ Vgl. Achenbach 2009, 26.

²⁸⁵ Vgl. ebd., 26.

²⁸⁶ Bei *Pathé* handelt es sich um eine 1896 in Paris gegründete Firma, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur führenden Filmausstattungs- und Produktionsfirma entwickelte. Neben der Herstellung von Equipment errichteten sie Kinos und produzierten Filme mit zum Teil „pikanten Szenen“ (Achenbach 2009, 13).

²⁸⁷ Vgl. Achenbach 2009, 13f.

²⁸⁸ Vgl. Krenn 2009, 72.

Filmen wie *Macht der Hypnose*²⁸⁹, *Weibliche Assentierung*²⁹⁰ oder auch *Eine moderne Ehe*²⁹¹ gezeigt werden, in erster Linie karnevalesken Charakter.²⁹² Ballhausen verweist auf Michail Bachtin und führt aus:

Nach dem Karnevalsprinzip gibt es Ausnahmezeiten, in denen sich Strukturen verkehren können, im Karneval werden Grenzen überschritten, wir toben uns aus. Aber diese Energie des Austobens verpufft auch wieder und es ist klar, dass wir auch wieder zur Normalität zurückkehren. Die Strukturen selbst sind also nicht in Gefahr.²⁹³

Damit bewegte sich Schwarzer innerhalb der vorgegebenen Gestaltungsräume, seine Filme arbeiteten nicht daran, Grenzen des Zeigbaren tatsächlich zu verrücken. Laut Ballhausen verfolgten die *Saturn*-Filme in erster Linie den Zweck, zu unterhalten und strebten Erfolg an, dementsprechend arbeiteten sie nicht subversiv oder offen kritisch.²⁹⁴ Die oft komödiantische Inszenierung der Figuren kam sowohl durch den Szenenablauf – wie etwa Verfolgungsjagden durch ein Wäldchen, die an Slapstick-Comedy erinnern – sowie durch die Umsetzung der Rollen und Figurenhandlungen zustande: Beispielsweise, wenn Akteurinnen direkt in die Kamera und damit in Richtung Produzent blickten, um auf Details zur Umsetzung zu hören²⁹⁵ oder wenn Bewegungen zu früh ausgeführt und abgestoppt wurden, die Szenen jedoch aus Kostengründen und Arbeitersparnis weiterhin im Film eingearbeitet blieben.²⁹⁶

Johann Schwarzer gestaltete ein eigenes Logo, den sogenannten *Saturn*-Stern, um seine Filme unverkennbar zu machen. Dieser wurde sowohl im Vorspann gezeigt als auch in den Filmen selbst. Er war zum Beispiel an Möbelstücken, Zelten oder ähnlichem angebracht. Neben der Wiedererkennbarkeit ging es auch darum, sich gegen Fälschungen abzusichern. Das Logo wurde mehrfach weiterentwickelt und komplexer, wie die kurze Übersicht zeigt:

²⁸⁹ In diesem Film wird ein Mann von einer Frau verführt, hypnotisiert und in seinem Zustand zum Narren gehalten, unter anderem reitet die Frau rücklings auf dem Mann.

²⁹⁰ Frauen werden in einem Offiziersbüro nacheinander vermessen und bewertet, am Ende wird die Auswahl einer geeigneten Frau getroffen – dieser Film wurde stark geschnitten, da er sich über das Militär der Habsburgermonarchie lustig machte.

²⁹¹ Ein Ehepaar betrügt sich wechselseitig, der Seitensprung der Frau wurde jedoch nicht gefilmt.

²⁹² Vgl. Ballhausen 2013, Zeile 77.

²⁹³ Ebd. Zeilen 62-67.

²⁹⁴ Vgl. ebd., Zeilen 77-80.

²⁹⁵ Vgl. Krenn 2009, 72f.

²⁹⁶ Ein Beispiel dafür ist der Film *Die Zaubereien des Mandarin* (Vgl. Krenn 2009, 76).

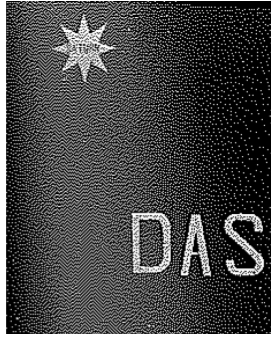


Abb. 6 *Saturn*-Logo, Typ 1 (1907)²⁹⁷

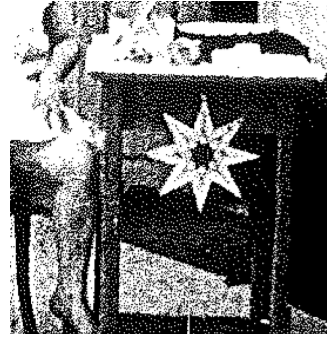


Abb. 7 *Saturn*-Logo, Typ 2 (1907)²⁹⁸



Abb. 8 *Saturn*-Logo, Typ 1 (1908)²⁹⁹

Aus erhaltenen Aufzeichnungen ist bekannt, dass mitwirkende Frauen 1,80 Kronen pro Filmmeter bezahlt bekamen, als Gegenleistung für das Filmen ihrer Nacktheit.³⁰⁰ Ob es für Männer eine ähnliche Aufwandsentschädigung gab, geht aus den Quellen nicht hervor, darf laut Thomas Ballhausen jedoch bezweifelt werden, zumindest was die Höhe der Entschädigung anbelangt, da der Aufwand für Männer geringer war.³⁰¹ Nachdem die Firma auch rigide durchsucht worden war, kann davon ausgegangen werden, dass Informationen wie diese auch einfach verloren gingen oder zerstört wurden, ergo ist über das Akquirieren von Modellen oder Abrechnungen mit Darstellenden nichts bekannt.³⁰² Ballhausen vertritt die Meinung, dass auf nackte Männerkörper in den *Saturn*-Filmen verzichtet wurde, da man in erster Linie unterhalten und vermeiden wollte, dass „Zuseher sich unwohl fühlen, weil die gezeigten Männerkörper besser aussehen als der eigene“³⁰³.

Laut Ballhausen sind die *Saturn*-Filme ein gutes Beispiel dafür, die rasche Entwicklung früher Stummfilme nachzuzeichnen, denn sie wurden binnen weniger Jahre

²⁹⁷ Achenbach, Ballhausen u. Wostry 2009, 23.

²⁹⁸ Ebd., 23.

²⁹⁹ Ebd., 23.

³⁰⁰ Vgl. Ballhausen u. Krenn 2009, 8.

³⁰¹ Ballhausen 2013, Zeilen 123-124.

³⁰² Vgl. ebd., Zeilen 124-126.

³⁰³ Ebd., Zeilen 100-102.

erzählerischer. Bloße Szenen mit nackten Körpern reichten nicht mehr aus, um den Anforderungen der sich etablierenden Unterhaltungsindustrie Kino zu entsprechen und so wurde die Dramaturgie ausgefeilter.³⁰⁴

3.1.4 Vermarktung und Verbreitung

Die ersten Inserate in Film- und Kinozeitschriften finden sich ab 1906 im deutschsprachigen Raum. Laut Michael Achenbach war der Bekanntheitsgrad der Firma ab 1907 so groß, dass eine Bewerbung von Seiten *Saturn* nicht mehr so häufig notwendig war, stattdessen finden sich ab Ende 1907 Inserate von Dritten, die die Filme von Johann Schwarzer zum Verleih oder Verkauf anboten.³⁰⁵ Zwei Beispiele für frühe Anzeigen der *Saturn*-Filme sind hier angeführt:



Abb. 9 Erste Anzeige der Firma *Saturn* (Der Komet, Nr. 1128, 3. November 1906)³⁰⁶

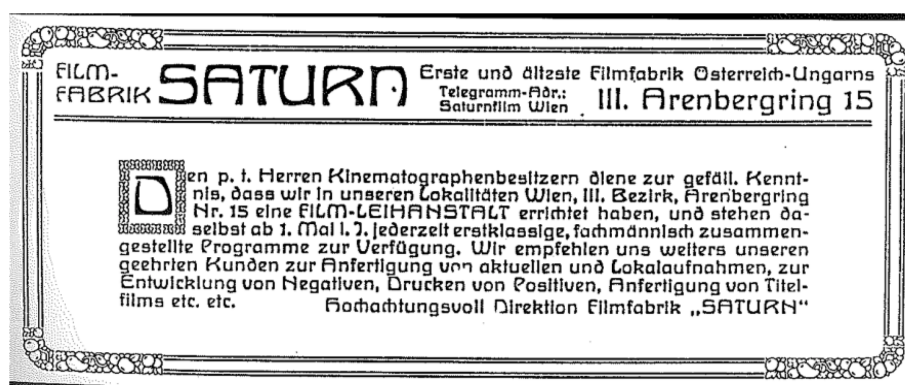


Abb. 10 Anzeige der Firma *Saturn* (Österreichischer Komet, Nr. 153, 19. April 1913)³⁰⁷

³⁰⁴ Vgl. Ballhausen 2013, Zeilen 9-15.

³⁰⁵ Achenbach 2009, 14.

³⁰⁶ Achenbach, Ballhausen u. Wostry 2009, 15.

³⁰⁷ Ebd., 17.

Schwarzer selbst publizierte einen eigenen Katalog, in dem alle Filme aufgeführt waren, das genaue Erscheinungsjahr ist jedoch nicht bekannt.

Achenbach vermutet, dass die abnehmende Häufigkeit der Inserate von Seiten der *Saturn*-Firma mit dem Grad der Zensur und dem Fokus auf die Firma zusammenhing.³⁰⁸ Denn obwohl Johann Schwarzer Abmachungen mit Kinobesitzenden einging, um den gesetzlichen Vorgaben zur beschränkten Zugänglichkeit zu entsprechen, hielten Letztere sich nicht immer an diese, was dazu führte, dass sich Schwarzer um einen „Mißkredit“ seiner Firma sorgte.³⁰⁹ Dass dies berechtigt war, zeigt ein Fall aus Frankfurt am Main, wo 1907 ein Kinobesitzer zu einer Geldstrafe verurteilt wurde, obwohl er erotische Filme nur für Erwachsene zugänglich gemacht hatte. Zusätzlich wurden die Filme eingezogen, die er gezeigt hatte – es waren *Saturn*-Filme.³¹⁰ Der Fall zeigt beispielhaft, in welchem rechtlichen Graubereich sich Johann Schwarzer mit seiner Firma befand, denn auch wenn er den Zensur-Vorschriften nachkam, konnten Kino-InhaberInnen ihn dennoch gefährden – beispielsweise, weil sie Filme zeigten, die als *Saturn*-Filme aufgeführt waren und dennoch einen anderen Inhalt zeigten, wie später erläutert wird.

3.1.5 Zensur und Ende der *Saturn*-Filme

Laut erhaltenen Aufzeichnungen des *Filmarchivs Austria* wurde das Ende der *Saturn*-Firma im Juli 1909 eingeläutet. Nachdem die Filme grenzüberschreitend vorgeführt wurden, gelangten sie auch in das heutige Georgien, von wo aus sich der österreichisch-ungarische Konsul Aloys Graf Lexa von Aehrenthal, zum Zeitpunkt Außenminister, wandte, um sich über Filme zu beschweren, die – laut seinen Erläuterungen – auch Mönche zeigten, die „Päderastie treiben“³¹¹ und die seiner Ansicht nach zum Verruf von Filmerzeugnissen aus dem Raum der Monarchie führten. Das Ergebnis war eine angeordnete Hausdurchsuchung und Einleitung eines Strafverfahrens nach §516 des geltenden Strafgesetzbuches. Nach Begutachtung des konfiszierten Materials wurde festgestellt, dass die Filme nicht obszön waren, also nach Definition keine „die Sittlichkeit verletzende Art“ der Gestaltung aufwiesen.³¹² Das Problem für Schwarzer lag nun darin, dass es sich bei den Filmen, die

³⁰⁸ Vgl. Achenbach 2009, 14.

³⁰⁹ *Saturn*-Films, Wien o. J., 3, zit.n. Achenbach 2009, 14.

³¹⁰ Achenbach 2009, 16.

³¹¹ Niederösterreichisches Landesarchiv, Niederösterreichische Statthalterei, Kanzlei Abt. VII, Gruppe XIV-199b, 905 ex 1910, zit. n. Achenbach 2009, 16ff.

³¹² Niederösterreichisches Landesarchiv, Niederösterreichische Statthalterei, Kanzlei Abt. VII, Gruppe XIV-199b, 905 ex 1910, zit. n. Achenbach 2009, 18.

ihm die Hausdurchsuchung eingebracht hatten, um pornographische Darbietungen handelte, an die ein Vorspann mit *Saturn*-Stern gehängt wurde.

Im Jahr darauf gab es wiederholt Ermittlungen gegen Schwarzer, diesmal aufgrund seiner Verbindung zum Kinobesitzer Dominik Morgenstern, der sogenannte *Pariser Abende*, eine andere Betitelung für *Herrenabende*, abhielt. Der örtlichen Polizeidirektion in Brünn lag ein Schreiben vor, nach dem Morgenstern trotz Probleme mit der Zensurbehörde 1909 nach wie vor erotische Filme zeigte, wenn auch unter Einhaltung der Vorführregelungen. Im Zusammenhang mit einem anonymen Schreiben an das Innenministerium, das Morgenstern betraf, wurde auch Johann Schwarzer genannt. Es waren konfliktreiche Nennungen wie diese, weshalb er dem Innenministerium und den Polizeibehörden in Erinnerung blieb.³¹³

Im August 1910 schließlich verfasste die Staatsanwaltschaft Wien, nachdem es eine Beschwerde der Wiener US-Botschaft an das Außenministerium gegen den Import der *Saturn*-Filme in die Vereinigten Staaten gegeben hatte, eine Stellungnahme, mit der darauf hingewiesen werden sollte, dass es bereits Hausdurchsuchung und Begutachtung des Filmmaterials von Schwarzer gegeben hatte.³¹⁴ Allerdings wies die Oberstaatsanwaltschaft diese Stellungnahme zurück und ein neues Verfahren gegen Schwarzer und die Firma *Saturn* wurde eingeleitet, mit dem Ergebnis, dass der Filmfabrik eine Straftat nach §516 Strafgesetzbuch vorgeworfen³¹⁵ und ein „Verbot der Weiterverbreitung dieser Filme beziehungsweise Kataloge“³¹⁶ veranlasst wurde. Nach Inkrafttreten im Februar 1911 wurde die Produktion gänzlich eingestellt.³¹⁷

3.1.6 Erhaltenes Material

Bei vielen Stummfilmproduktionen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts blieb nur ein Teil bis heute erhalten und restaurierbar. Als Grund hierfür macht Nikolaus Wostry das Prinzip der Verwertbarkeit des Materials auch nach Popularität des darauf gespeicherten Inhalts aus, denn die Filmträger wurden für die Herstellung von Alltagsgegenständen wie Käämme oder Brillenfassungen verwendet.³¹⁸ Die Materiallage bei den *Saturn*-Filmen ist

³¹³ Vgl. Achenbach 2009, 22ff.

³¹⁴ Vgl. ebd., 24.

³¹⁵ Hinweise für Repression aufgrund anderer Vergehen, etwa §129 des StG, die Homosexualität bzw. deren Abbildung unter Strafe stellte, gibt es bis heute keine.

³¹⁶ Achenbach 2009, 24.

³¹⁷ Vgl. Achenbach 2009, 24.

³¹⁸ Vgl. Wostry 2009, 45.

eine vergleichsweise gute, da diese Filme – wenn sie aus dem regulären Kinoprogramm genommen wurden – oftmals von privaten Käufern angenommen wurden und erhalten blieben. Die wichtigste Quelle war dabei die Privatsammlung von Albert Fidelius.³¹⁹ Insgesamt sind 31 von 54 bekannten Filmen erhalten, allesamt die originalen Negative, 15 der Filme sind dabei komplett oder weitgehend erhalten geblieben.³²⁰ Wostry geht davon aus, dass es sich dabei um die ursprünglichen Filmrollen von Johann Schwarzer handelt, welche dieser nach dem Urteil gegen ihn, das die Vernichtung des Materials vorgeschrieben hatte, an andere weitergegeben oder sonst wie veräußert hat.³²¹

Wostry teilt das Material in drei Kategorien ein, wie sie zur Restaurierung dem *Filmarchiv Austria* zur Verfügung standen: Zur ersten Gruppe gehören 19 Originalnegative, die – anders als bei gezogenen Kopien – „die volle Bildqualität enthalten“, zur zweiten Gruppe zählen drei „Vorführkopien“, die einige wenige Schrammen und Abnutzungserscheinungen in sich tragen.³²² Zur dritten Gruppe rechnet er verschiedene Duplikate,³²³ die vermutlich aus Sicherheitsgründen von genutzten Kopien hergestellt wurden und daher Schäden „einkopiert“³²⁴ enthalten. Für die vorliegende Arbeit wurden alle vom *Filmarchiv Austria* gesicherten und restaurierten Filme herangezogen. Ein Überblick über die Titel findet sich in der Filmographie im Anhang.

3.2 Ergebnisse der Filmanalysen

3.2.1 Technische Details

Die Dauer der Filme und Fragmente variiert stark. Das kürzeste Filmmaterial, ein Fragment (*Zimver*)³²⁵ dauert nur 19 Sekunden, der längste Film (*MachHypn*) hat eine Spieldauer von 6 Minuten und 54 Sekunden. Im Anhang befindet sich ein Film-Abkürzungsverzeichnis in Tabellenform, in dem nicht nur die Sekundeneinstellungen laut der *Filmarchiv Austria*-DVD und die Kürzel enthalten sind, sondern auch die jeweilige Dauer. Bei der Messung wurde die Einspielung des Titels, der auch einige Sekunden in Anspruch nimmt, nicht

³¹⁹ Vgl. Wostry 2009, 45.

³²⁰ Vgl. ebd., 45f.

³²¹ Vgl. ebd., 46.

³²² Ebd., 49.

³²³ Sieben davon aus dem Prager Filmarchiv, zwei Filme aus der Sammlung von Gerhard Lamprecht (Vgl. Wostry 2009, 49).

³²⁴ Wostry 2009, 49.

³²⁵ Eine Liste mit den Abkürzungen der Filme befindet sich im Anhang.

mitberücksichtigt, sondern erst mit Erscheinen des Raumes bzw. von Personen begonnen, die Dauer zu messen.

Die häufigste Einstellungsgröße ist die Halbtotale. Bei dieser Einstellungsgröße sind die dargestellten Menschen zur Gänze, also von Kopf bis Fuß, abgebildet. Der Fokus der BetrachterInnen kann damit auf die Handlungen einer kleineren Personengruppe oder Einzelpersonen gelenkt werden, weshalb sich die Einstellung nicht für große Menschenmassen, Detailansichten eines Gesichts oder etwa Landschaften eignet. Die Halbtotale wird in allen Filmen und Fragmenten verwendet. Es gibt nur wenige Ausnahmen mit zusätzlichen Einstellungsgrößen: *EroSchuh*³²⁶ hat in den Einstellungen zwei und drei einen Full Shot,³²⁷ *aufJag* hat zwar nur eine konstante Kameraposition, die Figuren nähern sich allerdings aus einer Entfernung der Kamera an, weshalb auch die Totale zum Einsatz kommt und in *modEhe* ist auch eine nahe Einstellung enthalten, was ebenso auf deren Zubewegen zur Kamera zurückzuführen ist.

Die vorherrschende Kameraperspektive ist die Normalsicht, BetrachterInnen und Figuren befinden sich also meist auf Augenhöhe. In zehn Fällen³²⁸ wurde eine leichte Untersicht, zwei Mal eine leichte Aufsicht gewählt.³²⁹ In *aufJagd* kommen verschiedene Perspektiven zum Einsatz, da es sich auch um einen sehr bewegten Film mit Orts- und Einstellungswechseln handelt. Hier sind sowohl Normalsicht als auch leichte Unter- und Aufsicht enthalten. Die insgesamt nur geringe Variation an Perspektiven und Einstellungsgrößen ist auch mit den beschränkten technischen Möglichkeiten der Zeit zu erklären, da Zoomen oder bewegte Long Shots nicht möglich waren.

Selten enthalten die Filme Kamerabewegungen, die den Figuren und deren Bewegungen folgen. In 23 Filmen und Fragmenten bleibt die Kamera ruhig und es sind lediglich Zitterbewegungen wahrzunehmen. Langsame und kurze Kameraschwenks werden nur bei *Atel*, *Badverb*, *Angler*, *SklaRau*, *SklaMark*, *aufJagd*, *beiFotog* und *VorbRendez* eingesetzt. Bei der Beleuchtung ergeben sich mangels Technik zwei Möglichkeiten, Lichtverhältnisse zu gestalten: Entweder sind die Szenen im Außenbereich aufgenommen, wenn genügend Sonnenlicht vorhanden war oder es wurde im Innenraum gedreht. Letzteres ist bei 22 Filmen und Fragmenten der Fall. Hier erfolgte die Belichtung von oben durch ein Glasdach, wobei die Schatten- und Lichtwürfe an den Wänden schließen lassen, aus

³²⁶ Eine Liste mit den Abkürzungen der Filme befindet sich im Anhang.

³²⁷ Ein *Full Shot* ist eine Variante der Halbtotale, in der nur wenig von der Umgebung zu sehen ist und die Figuren näher erscheinen.

³²⁸ *Gard*, *Atel*, *EroSchuh*, *lustGesch*, *Badverb*, *Sandb*, *Schleier*, *Angler*, *SklaRau*, *TrauBild*

³²⁹ *Zimver*, *SklaMark*.

welcher Richtung die Sonne einstrahlte. Bei *lebMarm* wurde sowohl draußen als auch drinnen gedreht.

Die Anzahl der Einstellungen variiert, am häufigsten wurden drei und sechs Einstellungen (bei neun Filmen und fünf Fragmenten) gezählt. Hier muss allerdings festgehalten werden, dass beim Erstellen des Filmprotokolls auch als Einstellungsänderung gewertet wurde, wenn ein Schnitt zu erkennen war, der durch die Aufbereitung bzw. Nachbearbeitung des Filmmaterials durch das *Filmarchiv Austria* entstanden sein mag. Dadurch konnten Filme und Fragmente besser unterteilt werden und die Analyseteile werden übersichtlicher. Tatsächliche Einstellungs- und Ortswechsel sind im *Saturn*-Material nur selten enthalten: Bei *SklaRau*, *auf'rJagd*, *modEhe*, *lebMarm* und *Hausarzt*.

3.2.2 Gezeigte Räume

Wenn die Filme in Innenräumen gedreht wurden, so zeigen diese meist Zimmer, die auf einen bildungsbürgerlichen Haushalt schließen lassen. Es sind Durchgangszimmer, die nur in großen Wohnungen der Jahrhundertwende vorhanden waren, aber auch Schlafzimmer, die mit Spiegeln, Teppichen, Waschtischen, Tapeten und langen Vorhängen ausgestattet sind, Spiel- und Teezimmer oder Ateliers sowie Badezimmer. Als klarer Hinweis auf die dargestellte soziale Ordnung der Figuren gelten Dienstmädchen, die den Hausherrn und -damen ihr Gewand nachtragen und kleinere Tätigkeiten erledigen. Es gibt auch einen explizit adeligen Haushalt: In *modEhe* wird die männliche Hauptfigur in einem Brief als „Baron“ angesprochen. Auch die Art und Weise, wie Figuren ihre Zeit verbringen, belegt, dass sie sich in Lebensumständen befinden, die frei von Sorgen um finanzielles Überleben sind: Sie lesen, lassen sich beim An- und Auskleiden sowie beim Baden helfen (*Gard*, *EroSchuh*, *bei Fotog*, *Bade*, *VorbRendez*, *Auf'rLekt*), nächtigen in Hotels (*Ehebr*), malen Gemälde (*Atel*), sitzen beim Heurigen (*lebMarm*), arbeiten an Statuen (*TrauBild*), bestellen sich Weinflaschen oder Champagner (*modEhe*) oder lassen sich einen Hausarzt kommen (*Hausarzt*). Die gezeigten Figuren haben folglich Zeit und Ressourcen, um sich auf Aussehen, Rendezvous oder konkret Seitensprünge, um Kunst und Freizeitspiele wie Tanz, Ball- oder Trinkspiele konzentrieren zu können.

Bei den weniger luxuriösen Zimmern handelt es sich um Hotelzimmer (*Ehebr*) oder funktional eingerichtete Zimmer (*Zimver*, *lustGesch*, *Bade*), in denen ein Bett, ein einfacher Waschtisch, ein Kleiderständer oder eine Wanne zu sehen sind. In *lustGesch* ist es eine Studentenbude, in der die Handlung spielt: Zwei überkreuzte Säbel an der Wand, ein Band

sowie die Kopfbedeckung, die einem Deckel ähnelt, wie er bei Korporationen Verbreitung fand und findet, weisen darauf hin, dass es sich um einen Studenten handelt, der hier seine Liebschaft vor dem Gast im Zimmer versteckt. Ein Vergleich mit einer Lithografie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts macht das Setting deutlich erkennbar:



Abb. 11 Screenshot aus *Eine lustige Geschichte* (1908-1910)



Abb. 12 Burschenschafter auf Bude (unbekannt, Lithografie, 1846)³³⁰

Die Filme, die im Freien gedreht wurden, zeigen entweder lichtere Stellen an einem Seeufer (*Badverb*, *SklaRau*, *Angler*, *DianBad*, *JugSpiel*, *aufrJagd*) oder eine Wiese bzw. eine Lichtung in einem Wald (*Schleier*, *SklaMark*, *aufrJagd*). Die Settings wiederholen sich dabei auch, so wird beispielsweise *DianBad* an exakt derselben Wasserstelle gefilmt wie *Badverb*. Auch in *modEhe* wird derselbe Raum für drei verschiedene Settings in einem Film verwendet. Dieses Prinzip des Wiederverwertens gilt auch für Requisiten. Das Gemälde mit dem Topos der schlafenden Venus wird sowohl in *WieHerr* als auch in *Atel* integriert.

Eine genaue regionale Zuordnung ist anhand der Räume oder Requisiten nicht möglich. Es gibt also keine konkreten Verweise auf Wien. Als Ausnahme kann hier *lebMarm* gesehen werden, da die erste Hälfte des Films in einem Heurigen zu spielen scheint, wie er zur Zeit für Wien typisch war. Allerdings können BetrachterInnen das Setting auch als regulären Gastgarten außerhalb von Wien oder sogar Österreich deuten. Wir wissen nur aus den Recherchen des *Filmarchivs Austria*, dass Schwarzer Wien und Wien Umgebung als Orte für seine Filme gewählt hat.

³³⁰ Quelle: http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Seiten/ImageViewer.aspx?img=http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Produktion_Artikel_Marginal/2279-4Agr.jpg, abgerufen am 20. Juli 2014.

Die Requisiten in den Filmen sind wiederkehrend, sowohl was die Kleidung als auch die Ausstattung der dargestellten Zimmer anbelangt. In Innenräumen finden sich wiederholt kleine Palmen und Blumengestecke in Blumentöpfen, reich verzierte Teppiche auf den Böden als auch an den Wänden, große und kleine Spiegel, Waschtische, Gemälde und gerahmte Fotografien. Die aufgestellten Raumwände sind bemalt und zeigen Tapeten sowie Zierleisten, auf den Stehtischen stehen kleine, antik wirkende Torsi. Ansonsten sind die Zimmer mit Tischen, gepolsterten Stühlen, Récamière, Betten und Vorhängen ausgestattet. Sie alle inszenieren gehobene, bürgerliche Haushalte und eine Umgebung, in der ein Entkleiden selbstverständlich wird, vor allem in den Schlaf- und Badezimmern sowie Ateliers, in denen Frauen als Modelle gemalt oder fotografiert werden. Bei den Außenaufnahmen wiederum bietet das Wasser in Form von Seeufern willkommenen Anlass, dass sich Frauen ausziehen und nackt zu sehen sind (*Badverb*, *DianBad*, *Angler*, *SklaRau*, *aufrJagd*). Ausnahmen bilden Settings wie ein Büro, in dem in *weiblAss* Frauenkörper vermessen und bewertet werden sowie ein mit Teppich behangener Raum, in dem ein wohl chinesischer Zauberkünstler in Dessous gekleidete Frauen erscheinen lässt (*ZaubMand*).

3.2.3 Handlungsanalyse

Die Fragmente und Filme folgen dem klassischen dramaturgischen Grundmodell, bestehend aus Exposition, Steigerung, Wende- bzw. Höhepunkt, Retardierung und Happy End oder Katastrophe. Dabei ist der Höhepunkt in den Filmen nicht gleichzusetzen mit dem weitesten Grad an Nacktheit oder Intimität zwischen Figuren. Der Höhepunkt kann darin bestehen, dass ein voyeuristischer männlicher Gast beim heimlichen Beobachten einer Künstlerin ertappt und anschließend entfernt wird (*Gard*) oder dass sich nach einigen Missgeschicken die Blicke eines jungen Modells und eines verheirateten und an nackten Frauen interessierten Mannes treffen (*Atel*). Da die Filme allesamt sehr kurz sind, ist der Aufbau nicht gleichzusetzen mit jenem in einem Spielfilm oder Bühnendrama. Es gibt jedoch auch in einer Geschichte, die nur drei Minuten dauert, Missgeschick, Verwechslungen, Annäherungsversuche und Zurückweisungen, die dem Ablauf eine gewisse Spannungskurve verleihen.

Auf der Suche nach wiederkehrenden Motiven macht es Sinn, sich auf die Momente des Entkleidens zu konzentrieren und danach zu fragen, mittels welcher Topoi Nacktheit

(von Frauen) herbeigeführt und gerechtfertigt wird oder als logische Konsequenz einer Handlungsabfolge erscheint. Daher wurden folgende fünf Motive³³¹ herausgefiltert:

- Motiv „Baden“: Sei es ein See(ufer) oder die Körperreinigung in einer Badewanne, die Frauen haben einen Grund, sich ihrer Kleider zu entledigen. Der Zweck ist dabei Vergnügen oder Reinheit, Nacktheit ist der Weg dorthin und kein Selbstzweck. Die ZuseherInnen sind in der Position voyeuristischer BetrachterInnen, die Frauen ziehen sich in der Logik der Handlung nicht für die ZuseherInnen oder eine andere Figur im Film aus. Filme, die dieses Motiv bespielen, sind *Badverb*, *Sandb*, *DianBad*, *Angler*, *SklaRau*, *aufrJagd* und *Bade*.
- Motiv „Tanzen“: Hier kommt der nackte Körper von Frauen zum Einsatz, die ZuseherInnen sind hierbei auch von Seiten der Figuren das Zielpublikum. Die Frauen bewegen ihre Körper bewusst für das Publikum und sind sich der Blicke von außen bewusst. Ein Film, der tanzende Frauen präsentiert, ist *Schleier*.
- Motiv „zu Bett gehen/Aufstehen“: Frauen wechseln in diesen *Saturn*-Filmen von Alltagskleidung in Schlafkleidung oder umgekehrt, sie tun das alleine oder sie werden von Dienstmädchen unterstützt. In jedem Fall findet das Ausziehen in privat wirkenden Räumlichkeiten statt. Filme, die dieses Motiv aufgenommen haben, sind *ZweiMän*, *Zimver*, *lustGesch*, *Ehebr*, *modEhe*, *VorbRendez* und *AufrLekt*. In *Hausarzt* dient die Nacktheit der Protagonistin in ihrem Bett dazu, einen Arzt zu verführen, ihre Nutzbarmachung stellt also in dieser Motivgruppe eine Sonderform dar.
- Motiv „Modellstehen“: Hier stehen die nackten Frauenkörper für vorbildhafte Schönheit. Allein ihr Betrachten schafft den (männlichen) Figuren Genuss. Dabei sind die Modelle sowohl lebend wie in *WieHerr*, *Atel*, *beiFotogr*, *lebMarm*, *weiblAss* und *ZaubMand* als auch tot, da es sich um Statuen handelt wie in *TrauBild* und *eitlStub*.
- Motiv „Sport und Spiel“: Hier ist Nacktheit entweder Teil unbeschwerter Freizeitgestaltung im Wald (*JugSpiel*) oder das Ergebnis von Unachtsamkeit und Unbeschwertheit im Rahmen von Trink- und Ballspielen, bei denen Frauen unter sich sind und ihre Zeit vertreiben (*Pfänd*, *GeschFenster*).

³³¹ Die Filme *Gard*, *EroSchuh*, *SklaMark*, *Hausarzt* und *MachHypn* sind keinem dieser Motive zuordenbar.

3.2.4 Figurenanalyse

In etwa der Hälfte der Filme spielen drei oder vier Personen mit. Es sind sieben Filme mit drei und neun Filme mit vier Figuren, in fünf Filmen sind es nur zwei Hauptfiguren. Ausreißer mit deutlich mehr ProtagonistInnen sind *SklaMark*, *beiFotog* und *LebMarm* mit neun, *SklaRau* und *aufJagd* mit zehn und *weiblAss* mit elf Figuren. Stellt man alle Filme gegenüber, so sind in Summe 147 Personen involviert, 82 davon Frauen, 65 Männer. Es findet sich kein *Saturn*-Film, in dem nur Männer mitspielen. In der Regel wird die Handlung von männlichen und weiblichen Figuren inszeniert, allerdings gibt es einige Beispiele, in denen nur Frauen vorkommen: In *DianBad* spielt nur eine Frau alleine, in *VorbRendez* sind es zwei, in *Pfän* und *JugSpiel* drei und in *Schleier* vier Frauen, die – ohne Männer auskommend – Rollen übernehmen.

Dass Frauen nicht nur in der absoluten Zahl stärker dem Blick durch die ZuseherInnen ausgesetzt sind, sondern auch in Bezug auf deren Körperlichkeit stärker im Fokus stehen, macht ein Vergleich der geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Nacktheitsgrade deutlich. In den *Saturn*-Filmen lassen nur zwei Männer einen kleinen, nicht bedeckten Einblick auf ihre Körper zu. In *Ehebr* zeigt ein älterer Mann einen kleinen Teil seiner Brust durch ein teilweise offenes Hemd und in *Sandb* geht ein Mann, der die Mulde für das Sandbad einer jungen Frau vorbereitet, mit nacktem Oberkörper auf die Kamera zu. Demgegenüber stehen fünfzig Frauen, die teilweise oder gänzlich nackt dargestellt werden. Bei 46 von ihnen ist eine oder sind beide Brüste unbedeckt zu sehen, in 27 Fällen bleibt das Gesäß unbedeckt, in 28 Fällen auch der Schambereich, wobei es auch wie im Falle gänzlicher Nacktheit zu einer Kombination einsehbarer Körperbereiche kommt. Die teilweise schlechte Bildqualität und die gewählte Kameraeinstellung verhindern, dass ZuseherInnen allzu tiefe und detaillierte Einblicke auf die Körper der Frauen bekommen. Nackte Oberschenkel sind in acht Filmen zu sehen, in *EroSchuh*, *weiblAss* und *SklaMark* sind es bei manchen Frauen die einzigen nackten Körperregionen.

Von der Rollenverteilung her ist interessant, dass vor allem jene Frauen, die Hausangestellte/Dienstmädchen spielen, in den Filmen bekleidet bleiben, während ihre Arbeitgeberinnen die Hüllen fallen lassen oder sich von ihnen beim Ausziehen, Baden und Anziehen helfen lassen. Ebenfalls stechen jene Filme heraus, die gänzlich ohne Nacktheit auskommen: In *modEhe* bleiben die Männer und Frauen angezogen, obwohl der Sex über die angekündigten bzw. angedeuteten Seitensprünge präsent ist. In *EroSchuh* versucht der Schuhverkäufer, die potenzielle Käuferin zu seinem Vergnügen zu entkleiden und in

DianBad sehen wir zwar, dass sich die Protagonistin nach und nach auszieht, jedoch endet der erhaltene Film, noch bevor nackte Haut zu sehen ist.

Etwa zwei Drittel der Frauen in den Filmen sind schlank, der Rest kann als korpulent definiert werden. Es sind weder sehr dünne noch sehr dicke Frauen involviert. Bei jenen Frauen, die teilweise oder gänzlich unbekleidet zu sehen sind, haben drei Viertel mittelgroße bis große, der Rest kleine Brüste. Die Männer in den Filmen sind meist schlank, nur eine Handvoll ist etwas kleiner und mollig. In der Regel tragen sie kurze und dunkle Haare, bei Frauen sind die Haare meist dunkel, lang und am Hinterkopf zusammengesteckt. Nur in drei Fällen haben die jungen Frauen helle Haare.³³²

Unbeantwortet muss in diesem Zusammenhang die Frage bleiben, ob Schwarzer bewusst Männer und Frauen mit diesem Aussehen ausgewählt hat, weil dies einem Schönheitsideal oder einer erotischen Vorliebe für ein bestimmtes Zielpublikum entsprach oder ob es sich dabei um einen Zufall in der Zusammensetzung der Modelle handelt, die sich für Filmaufnahmen zur Verfügung stellten.

In drei Viertel der Filme und Fragmente blicken DarstellerInnen in die Kamera und damit in Richtung ZuseherInnen. In der Regel sind es die Frauen, die sich zum Teil unsicher zur Kamera wenden, wohl auf Anweisungen wartend, immerhin sind sie diejenigen, die Gegenstände umhertragen und sich und andere entkleiden. In zehn Filmen davon³³³ kommt es abseits der flüchtigen Blicke in die Kamera zu einer Involvierung der ZuseherInnen – sie werden bewusst in die Handlung eingebunden, sei es als KomplizInnen für eine Figur oder als Zielpublikum für die gesamte Handlung. So macht beispielsweise der Schuhverkäufer in *EroSchuh* die ZuseherInnen zu seinen Verbündeten, indem er in die Kamera zwinkert als er mehrmals das Kleid der Kundin nach oben schiebt, um einen Blick zwischen ihre Beine zu erhaschen, wovon die ZuseherInnen als VoyeurInnen mitprofitieren. In Filmen wie *Schleier* und *ZaubMand* ist die gesamte Darstellung nur für die ZuseherInnen hinter der Kamera gedacht, für niemand anderen wird getanzt oder gezaubert.

3.2.4.1 Rollen

³³² Der genaue Farbtone kann meist durch die Bildqualität nicht eruiert werden, daher ist davon auszugehen, dass als „dunkel“ ausgemachte Farbtöne abseits der Realität der Filme heller sein konnten.

³³³ *Sandb, Schleier, modEhe, eitelStub, Hausarzt, Gard, TrauBild, ZaubMand, lustGesch, EroSchuh.*

Im Folgenden werden wiederkehrende Rollen zunächst von Frauen und anschließend von Männern aufgelistet und kurz beschrieben, es ist sowohl ein kurzer quantitativer Überblick als auch eine Annäherung hin zur Frage, wie Männer- und Frauenkörper unterschiedlich dargestellt und inszeniert werden.

- Hausherrin: In neun³³⁴ Filmen und Fragmenten hat die Hausherrin eine tragende Funktion. Es ist stets eine Hauptrolle, da es die Figur ist, die die Handlung vorantreibt, beispielsweise, indem sie ihrer Bediensteten Anweisungen erteilt. Im Zusammenspiel mit einem Dienstmädchen entkleidet sich die Hausherrin bzw. lässt sich beim Entkleiden helfen, entweder in Vorbereitung auf ein Rendezvous, reguläres zu Bett-Gehen oder weil sie sich waschen lässt. Eine Ausnahme bildet der Film *MachHypn*: Hier fungiert die Hausherrin gleichzeitig als Hypnotiseurin, die ihren Liebhaber bzw. Gast zum Narren hält und das mit ihrer beruflichen Tätigkeit verknüpft. Sie raubt den Mann, den sie hypnotisiert, auch aus. Die Hausherrinnen haben gelegentlich einen korpulenteren Körperbau und im Vergleich zu den Dienstmädchen auch üppigere Kleider mit mehr Rüschen und Röcken, tragen Hüte und Accessoires wie Taschen. Im Umgang sind sie durchaus bestimmend bis schroff (*ZweiMän*, *aufrLek*) und bestimmen den Ablauf der Handlung.
- Tänzerin oder Schauspielerin: Insgesamt fünf Frauen sind geschmückt dargestellt in einer Art, wie sie für Tänzerinnen bzw. Schauspielerinnen adäquat scheint. In *Gard* ist es die Garderobe als Setting, die den Schluss zulässt, dass die dargestellte Frau einer Tätigkeit im Unterhaltungsbereich nachgeht, in *Schleier* sind es vier junge Frauen, die auf einer Wiese mit Blumenschmuck in den Haaren und – im Falle einer Frau – mit einem Schleier tanzen. Die Bewegungen sind gleitend bis schwungvoll. Im zweitgenannten Film sind alle Frauen sehr jung, nackt und – hier liegt die Besonderheit – tanzen für die ZuseherInnen, was bedeutet, dass diese direkt in die Handlung involviert sind. Die Blicke gehen in Richtung Kamera, es ist im Film selbst keine andere Zielgruppe abgebildet.
- Hausangestellte/Dienstmädchen: In elf Filmen und Fragmenten ist diese Rolle eingebaut, es handelt sich um eine Köchin (*SklaRau*)³³⁵ und um Dienstmädchen, die beim Auskleiden und Anziehen sowie beim Baden helfen. Die Darstellungen von Dienstmädchen in Johann Schwarzers Filmen ähneln den „Wiener Typen“-

³³⁴ *Gard*, *ZweiMän*, *EroSchuh*, *Pfän*, *Hausarzt*, *VorbRendez*, *Bade*, *AufrLek*, *MachHypn*.

³³⁵ Hier ist der Übergang zwischen der Rolle „Sklavin“ und „Hausangestellte/Dienstmädchen“ fließend.

Darstellungen, wie sie beispielsweise vom Fotografen Otto Schmidt für Wien angefertigt wurden:



Abb. 13 Screenshot aus *Das eitle Stubenmädchen* (1908-1910)



Abb. 14 *Stubenmäd'l* (Otto Schmidt, 1873)³³⁶



Abb. 15 *Stubenmäd'l* (Leopold Bachrich, 1877/78)³³⁷

Weder den Fotografien von Schmidt, Bachrich oder Schwarzer sollte dabei zugesprochen werden, dass sie die soziale Realität abbildeten. Ziel der „Wiener Typen“ und der Rollen bei Schwarzer war vielmehr, Figuren einfach erkennbar zu machen und Rollen nachvollziehbar mit Charakteren auszufüllen, um sie einfach und wiederholt einsetzen zu können und es den BetrachterInnen zu ermöglichen, sich im Bild zurecht zu finden. Dabei bedienten sie sich bereits vorhandener Typen aus der Literatur.³³⁸ Die Dienstmädchen tragen lange dunkle Röcke, meist weiße Schürzen sowie Blusen mit langen Ärmeln. Ihre Haare sind in der Regel lang und hinter dem Kopf zusammengesteckt, manchmal tragen sie auch eine Schleife oder eine Art weiße Haube im Haar.

- (lebender) Marmor: In drei Filmen³³⁹ sind Frauen in einer Form abgebildet, in der sie Marmorstatuen imitieren. Sie stehen auf Podesten, haben eine klassische Standbein-Spielbein-Position eingenommen oder liegen auf einen Arm gestützt auf dem Boden (*eitlStub*). Sie alle haben eine entspannte Miene aufgesetzt und sind am ganzen Körper weiß angemalt. Ebenso sind die Haare weiß eingefärbt. Einzig in *eitlStub* bleibt die Frau den ganzen Film über starr, in den anderen beiden Filmen erwachen die vier Frauen zum Leben, entweder, weil es sich bloß um eine Traumvorstellung eines

³³⁶ Kos 2013, 109.

³³⁷ Ebd., 191.

³³⁸ Vgl. ebd., 108.

³³⁹ *TrauBild*, *lebMarm*, *eitlStub*.

Bildhauers handelt (*TrauBild*) oder weil eine tatsächlich lebende Frau eine Statue imitiert, um einem Mann einen Streich zu spielen (*lebMarm*). Die Frauen in dieser Rolle sind sehr jung, schlank, haben lange Haare und diese hinter dem Kopf zusammengesteckt und sind gänzlich nackt dargestellt.

- Modell: Die Frauenfiguren, die die Rolle eines Modells einnehmen, sind entweder gleich zu Beginn des Films nackt (*ZaubMand*), oder ziehen sich im Verlauf des Films aus, Nacktheit hat aber in allen fünf *Saturn*-Filmen³⁴⁰ mit dieser Rolle große Bedeutung für die Handlung. Alle diese Frauen sind jung und werden auf ihre Körper reduziert, sei es, weil sie für ein Bild posieren oder eine Figur für einen Maler imitieren sollen (*WieHerr*, *Atel*), weil sie für einen Fotografen posieren und dabei in unterschiedliche Rollen schlüpfen sollen (*beiFotog*) oder weil sie tatsächlich im Zuge eines Ausleseverfahrens körperlich vermessen werden wie die sieben Frauen in *weiblAss*. In *ZaubMand* tragen die Frauen dabei auch Dessous, die ihre Brüste und Hüften betonen. Damit heben sie sich von den anderen Frauen in den Modell-Rollen ab.
- Badende: In sechs Filmen³⁴¹ werden insgesamt elf Frauen³⁴² als Badende dargestellt. Sie sind meistens nackt, da sie sich ins oder im Wasser bewegen bzw. ein Sandbad an einem Ufer nehmen (*Sandb*). Eine Ausnahme bildet die Frau in *DianBad*, da der Film nur den Prozess des Entkleidens festhält, jedoch keine Nacktheit mehr zeigt. Die Frauen sind schlank, jung (vermutlich zwischen 20 und 25 Jahre alt) und verhalten sich unbeschwert und entspannt. Oft gibt es auch hier eine Involvierung der ZuseherInnen, da die Protagonistinnen – wohl in Erwartung von Anweisungen von Seiten des Produzenten – in die Kamera blicken und es so wirkt, als würden sie sich bewusst zur Unterhaltung der ZuseherInnen inszenieren und im Wasser bzw. im Sand bewegen.
- Ehefrau/Partnerin: Die Frauen, die Ehefrauen bzw. Partnerinnen darstellen, tragen schönere Kleider und mehr Accessoires als die Liebhaberinnen bzw. die Modelle, die im Film mitspielen: Hüte, Mäntel und mehrere Röcke übereinander. Die Rolle wird in drei Filmen, *Atel*, *Ehebr* und *modEhe*, verwendet. Sie ist erkennbar, da die Frauen bei einem Mann eingehakt einen Raum betreten (*Atel*), gemeinsam in einem Haushalt Zeitung lesen (*modEhe*) oder die Frau aufgrund des Verdachts einer Affäre ein Hotelzimmer stürmt (*Ehebr*). In jedem Fall wird eine Form enger

³⁴⁰ *WieHerr*, *Atel*, *beiFotog*, *weiblAss*, *ZaubMand*.

³⁴¹ *Sandb*, *DianBad*, *Badverb*, *SklaRau*, *Angler*, *aufJagd*.

³⁴² Nicht inkludiert in diese Reihe ist die Frau, die in *Bade* von ihrer Hausangestellten gewaschen wird – ihr wird die Rolle Hausherrin zugewiesen.

Zusammengehörigkeit zwischen einem Mann und der Frau signalisiert, die in allen drei Fällen durch eine weitere Person – Modell oder Geliebte – gestört wird.

- Liebhaberin: Die Liebhaberin spielt in vier Filmen³⁴³ eine tragende Rolle, die meist in oder neben einem Bett in einem Schlafzimmer ausgelebt wird. Zwischen ihr und dem dazu gehörenden Liebhaber finden Berührungen statt, sie sind vertraut im Umgang miteinander und im Vergleich zur dazugehörigen Ehefrau, die außerhalb dieser Beziehung steht, ist die Liebhaberin jünger und/oder schillernder gekleidet als ihre Gegenspielerin.
- Diebin: Nur in *aufJagd* wird eine etwas zerlumpte gekleidete Frau dargestellt, die gemeinsam mit einem männlichen Komplizen die Kleidung einer jungen badenden Frau stiehlt, was Letztere in die Situation bringt, vor einem Sittenwächter zu flüchten. Die Frau trägt ein einfaches graues Kleid, einen dunklen Überwurf und eine Schürze, hat eine etwas korpulente Figur, eine kleine Statur und trägt lange Haare, die unter einem Hut zusammengesteckt sind. Sie ist wesentlich älter als die Hauptfigur (geschätzt zwischen 45 und 50 Jahre alt) und bewegt sich behäbig.
- Sklavin: Frauen werden in zwei Filmen, *SklaRau* und *SklaMark*, als Sklavinnen gezeigt, die Zahl der Frauen beläuft sich allerdings auf wesentlich mehr, nämlich auf neun, sie werden jeweils in einer größeren Gruppe dargestellt, in denen keine Frau gesondert heraussticht, sondern nur die Gruppen relevant sind. Die Frauen sind jeweils jung, schlank und im Verlauf des Films teilweise oder gänzlich nackt. Darüber hinaus werden sie exotisiert dargestellt: Sie haben Blumenschmuck im Haar, tragen lange Leinenkleider oder haben Tücher über dem Kopf zusammengebunden. Über ihre Körper wird noch offensiver verfügt als über jene anderer Frauen: Sie werden verfolgt, festgehalten, gewaltsam ausgezogen und gestoßen – diese Frauenrolle ist mit Abhängigkeit konfrontiert und ohne Recht auf Bewegungsfreiheit und Selbstbestimmung ausgestattet.
- Spielende: Unter die Kategorie „Spielende“ fallen bei den *Saturn*-Filmen Frauen, die entweder ein Trinkspiel veranstalten, im Rahmen dessen sie sich schrittweise entkleiden, Ball spielen oder in einem Waldstück verschiedene Jugendspiele wie Ringewerfen und Krocket praktizieren.³⁴⁴ Alle neun Frauen, die diese Rolle einnehmen, sind sehr jung und von ihrem Verhalten ausgehend haben sie eine verspielt-kindliche Erscheinung. Der Reiz dieser Rolle liegt in der Erotisierung von Jugendlichkeit und

³⁴³ *Ehebr, modEhe, Zimver, lustGesch.*

³⁴⁴ *Pfänd, JugSpiel, GeschFenst.*

Unschuld. Im Falle der *JugSpiel* gibt es eine Involvierung der ZuseherInnen, da die Frauen wiederholt in die Kamera blicken und daher mit der Darstellung, die einen Selbstzweck der Spieleabfolge suggeriert, gebrochen wird.

- Gäste (in einem Zuhause oder Wirtshaus): In diese Rollen-Gruppe fallen zwei Männer, die beide Nebenrollen einnehmen und nur kurz in den Filmen vorkommen. Darunter ein unangekündigter Besucher, der das gemeinsame Aufstehen eines Studenten und seiner Liebsten unterbricht (*lustGesch*) und ein Mann, der zunächst ein Liebhaber zu sein scheint und dann während seines Besuches hypnotisiert wird (*MachHypn*). In beiden Fällen sind die Männer der Altersgruppe 40 bis 45 zuzuordnen, bürgerlich in Anzug, dunkler Hose, Hemd und dunklen Schuhen gekleidet und tragen einen gepflegten Schnurrbart.
- Hausherr: Anders als bei der Hausherrin haben die Männer, die die Rolle des Hausherrn ausfüllen, eine untergeordnete Rolle.³⁴⁵ Sie sind nur wenige Momente zu sehen und sind nicht die Figuren, die die Handlung vorantreiben. Sie haben eine bürgerliche Erscheinung, tragen Anzug oder Frack, ein weißes Hemd, schwarze Hosen und Schuhe, einen kleinen gepflegten Schnurrbart und kurze Haare. Durch ihren routinierten Umgang im Setting, der Nähe zur Hausherrin und durch die Art und Weise, wie sie mit dem Dienstpersonal bestimmend umgehen, sind sie in ihrer Rolle erkennbar.
- Besucher/Verehrer: Männliche Besucher tauchen insgesamt in drei Filmen³⁴⁶ auf. Die vier gezeigten Männer werden nicht alle von den angeschwärmten Frauen erwartet, zum Teil empfinden die Frauen sie als störend und sie verschaffen sich ungefragt Zutritt zum Raum und sind in ihrem Verlangen auch beharrlich. Als sich beispielsweise in *Bade* die Hausherrin von ihrer Hausangestellten beim Waschen helfen lässt, dringt ein Besucher in das Badezimmer ein und die Hausangestellte kann den Mann nur mit Anstrengung aus dem Raum verweisen und die Türe schließen. Die Besucher und Verehrer sind alle adrett gekleidet, tragen Anzug, Frack, weißes Hemd, schwarze Hosen und Schuhe, kurze Haare und einen gepflegten Schnurrbart.
- Sklavinnenkäufer und -räuber: Diese Rollen kommen in *SklaMark* und *SklaRau* vor und ähneln einander stark im Auftreten. Sie sind exotisiert dargestellt, tragen Turbane und lange gemusterte Leinenkleider mit Gürteln und Schnürschuhen sowie lange Bärte. Der Altersunterschied zwischen den Räubern aus *SklaRau* und dem Käufer aus *SklaMark* ist

³⁴⁵ *ZweiMän, lebMarm, eitlStub.*

³⁴⁶ *Gard, VorbRendez, Bade.*

größer, da Letzterer schon etwas älter ist und auch von seinem Diener beim Aufstehen gestützt werden muss.

- Student: Diese Rolle hat Schwarzer nur einmal einfließen lassen und hier auch nur über im Raum befindliche Requisiten angedeutet. Dass es sich beim jungen Mann in *lustGesch* um einen Waffen tragenden Studenten handelt, darauf verweisen die beiden gekreuzten Schwerter (Säbel) an der Wand sowie das Band, das er über dem Hemd trägt sowie die Mütze, die er sich aufsetzt. Das Zimmer, in dem er schläft, ist auch sehr funktional eingerichtet und entspricht den Vorstellungen einer Studentenbude, in der Bett, Wasch- und Essgelegenheit sowie Utensilien in einem Raum untergebracht sind. Der Mann selbst erscheint jung und schlank, trägt vorerst nur Unterwäsche und im Verlauf des Films auch eine dunkle Hose, dunkle Schuhe, Mütze und ein Sakko.
- Liebhaber: Da ein Seitensprung oder eine aktive sexuelle Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann, vor allem zum Genuss der Frau, kaum Platz in den *Saturn*-Filmen findet, kommt der Liebhaber auch nur zwei Mal vor.³⁴⁷ Dominant ist vielmehr die Annäherung eines Mannes an eine Frau und deren Körper, abseits einer intimen Beziehung. Die Liebhaber zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen vertrauten Umgang mit den Frauen haben, sie berühren und das Treffen in einem Schlafzimmer stattfindet und ungestört bleibt. Die Männer selbst sind bürgerlich gekleidet, tragen dunkle Hosen, Hemden und Sakko, kurze Haare und Schnurrbärte.
- Offizier/Soldat/Reiter: Insgesamt fünf Männer nehmen in den *Saturn*-Filmen diese Rolle ein.³⁴⁸ Sie tragen schwarze hohe Stiefel und dunkle Hosen mit Streifen an der Seite sowie eine Uniformjacke mit golden anmutenden Knopfreiern. Die Uniformierung zielt darauf ab, eine Zugehörigkeit zum Militär anzudeuten. Welche Funktionen diese Männer ausfüllen, ist nicht eingrenzbar, da sie nicht bei militärischen Handlungen gezeigt werden.
- Diener/Hausangestellter: Diese Rolle wird von Männern in sechs Filmen³⁴⁹ ausgefüllt. Es sind allesamt Nebenrollen, die dazu dienen, den sozialen Rang der Hauptfiguren klarzustellen, da diese sich einen Hausangestellten bzw. einen Diener (wie im Fall von *SklaMark*) leisten und über ihn verfügen können. Seine Präsenz ist jeweils zurückhaltend, die Männer tragen ebenso dunkle Hosen, schwarze Schuhe, Hemd und

³⁴⁷ *Zimver, modEhe.*

³⁴⁸ *ZweiMän, WieHerr, weiblAss.*

³⁴⁹ *Ehebr, Sandb, SklaMark, modEhe, lebMarm, MachHypn.*

Frackjacke, eine Ausnahme bildet der Assistent in *Sandb*, er trägt eine locker sitzende Hose und hat einen nackten Oberkörper.³⁵⁰

- Künstler (Maler, Bildhauer, Fotograf): Diese Rolle kommt auch in Kombination mit den Frauen-Rollen Modell und (lebender) Marmor vor. In drei Filmen³⁵¹ nehmen Männer dieser Rolle ein. In ihrer Tätigkeit bewerten und formen sie Frauenkörper, fassen diese ohne Zögern ein, bringen sie in Pose und sind von den Körpern angetan. Die Nacktheit der Frauenkörper gehört dabei zum (Arbeits-)Alltag und ist Selbstverständlichkeit. Der Altersunterschied zwischen Künstlern und den jeweiligen Frauen beträgt jeweils schätzungsweise 15 bis 20 Jahre. Die Künstler tragen längere Bärte und über ihren Anzügen auch, wie im Falle der Filme *Atel* und *TrauBild*, einen hellen Arbeitsmantel.
- Ehemann: Insgesamt vier Ehemänner sind als Figuren in drei *Saturn*-Filmen³⁵² integriert. Sie zeichnen sich in ihrer äußeren Erscheinung dadurch aus, dass sie oft eine kleinere und korpulentere Statur haben und der Altersgruppe 45 bis 50 angehören, mit Ausnahme des etwas jüngeren Mannes in *Ehebr*, der Zeit mit seiner Liebhaberin in einem Hotelzimmer verbringt. Bis auf Letztgenannten sind es etwas ungeschickte, leicht erregbare Charaktere, die sich entweder nichts von ihrer Frau sagen lassen wollen (*Ehebr*) oder diese hintergehen (*Atel*, *modEhe*).
- Arzt: Ärzte als Figuren kommen in *weiblAss* und *Hausarzt* vor, sind jedoch in ihrer Funktion, ihrem Aussehen und ihrer Bedeutung in der Handlung sehr unterschiedlich – eine Gemeinsamkeit liegt in ihrer beruflichen Tätigkeit, über die sie identifiziert werden. Während der etwas ältere Arzt in *weiblAss* stumm bleibt, nicht mit den Frauen, die vermessen und bewertet werden, interagiert und ruhig an einem Tisch sitzt, um die Daten niederzuschreiben, ist der Arzt in *Hausarzt* jung, attraktiv, spricht angeregt mit der Patientin und ist darüber hinaus Objekt ihrer Begierde, da sie versucht, sich ihm anzunähern. Er bewegt sich viel im Raum, nimmt selbst die Untersuchung vor, berührt die junge Frau und scheint einen beschwingten Umgang mit ihr zu haben. Beide Ärzte haben ein gepflegtes Äußeres, tragen einen dunklen Anzug mit Hemd und einen Schnurrbart, in *Hausarzt* trägt der junge Mann darüber hinaus noch Utensilien wie eine kleine Aktentasche, ein Büchlein und ein Stethoskop sowie ein Holzstäbchen zur Munduntersuchung bei sich.

³⁵⁰ Im Fall des Films *SklaMark* trägt der Diener ein langes Leinengewand, Schnürschuhe und einen Turban und ist so der Bekleidung der anderen Figuren angepasst.

³⁵¹ *Atel*, *TrauBild*, *beiFotog*.

³⁵² *Atel*, *TrauBild*, *modEhe*.

- Jäger und Angler: Diese beiden Rollen werden weniger wegen einer gleichen Funktion, sondern aufgrund derselben optischen Darstellung von Männerfiguren zusammengefasst. In *Badverb* und *Angler* sind die beteiligten Männer älter (geschätzt zwischen 55 und 60 Jahre alt), tragen einen längeren ergrauten und ungepflegten Bart, haben eine ruppige Art im Umgang mit den Frauen, auf die sie treffen und die sie – wie in *Badverb* – vertreiben. Sie tragen weite graue und etwas lose hängende Hosen und eine Mütze und haben Utensilien wie ein Gewehr oder eine Angel aus Holz bei sich.
- Polizist: Die zwei Polizisten, die in *Angler* und *aufJagd* mitspielen, erfüllen eher die Aufgabe von Sittenwächtern als dass sie tatsächliche Verbrechen bekämpfen. In beiden Fällen gehen die Polizisten gegen junge Frauen vor, die nackt in einem See bzw. Teich gebadet haben, wobei es unerwartet kommt, dass aus dem Nichts heraus im Wald ein uniformierter Polizist auftaucht. Die beiden Männerfiguren sind Autoritäten, sie tragen dunkle lange Mäntel und einen Helm, der allerdings nicht der zeitgenössischen Kleidung von Polizisten in Österreich entspricht. Die beiden Männer tragen einen Knüppel bei sich und sind in dunkle Hosen und Schuhe gekleidet. Wie die meisten Männerfiguren tragen sie auch Schnurrbärte.
- Dieb/Räuber: Diese Männer nehmen in *aufJagd* und *SklaRau* Nebenrollen ein. Im erstgenannten Film ist der Dieb eher zerlumpt gekleidet, etwas älter und trägt weite Hosen, ein weites Hemd, einen Hut sowie einen ungepflegten vollen Bart. In *SklaRau* sind die Räuber exotisiert dargestellt, sie tragen lange Leinengewänder, Gürtel, Schnürschuhe, Turban und Vollbart und orientieren sich in ihrer Kostümierung an einer Vorstellung, wie sie zeitgenössisch für Männer aus „dem Orient“ gängig waren, wie Bilder des bekannten französischen Historienmalers Jean-Léon Gérôme (1824-1904) beispielhaft zeigen:



Abb. 16 Screenshot aus *Sklavenmarkt* (1906-1907)



Abb. 17 *Der Neger (Meister der Hunde)* (Jean-Léon Gérôme, unbekanntes Jahr)³⁵³



Abb. 18 *Ein Anführer der 'Başı Bozuk'* (Jean-Léon Gérôme, 1881)³⁵⁴

- Sklavenhändler: In *SklaMark* nehmen zwei Männer diese Rolle ein. Sie sind eher inaktiv, ihre Aufgabe besteht darin, die Frauen zusammenzuhalten und sie einem potenziellen Käufer zu präsentieren. Dabei geht der Hauptverhandler der beiden gewaltsam vor, zieht und zerrt an den Frauenköpern und ihren Gewändern und zieht sie offensichtlich gegen ihren Willen aus, um ihre Körper Blicken freizugeben. Die Kostümierung ist dieselbe wie jene der Räuber in *SklaRau*.
- Verkäufer: Diese Rolle kommt nur in einem Film vor, in dem ein Mann einer Hausherrin neue Schuhe bringt, wohl um diese zu verkaufen (*EroSchuh*). Er versucht, die Gelegenheit zu nützen, um der Frau ohne deren Einwilligung näher zu kommen und einen Blick unter ihren Rock und zwischen ihre Beine zu erhaschen. Er ist nicht

³⁵³ Quelle: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Neger1.png>, abgerufen am 10. Dezember 2014.

³⁵⁴ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Başı_Bozuk#mediaviewer/File:Basibozukchief.jpg, abgerufen am 10. Dezember 2014.

auffällig gekleidet, trägt einen Anzug mit Hemd, kurz geschnittene Haare sowie einen Schnurrbart.

- Vermieter: Dabei handelt es sich um eine kurze Nebenrolle ein *lustGesch.* Der etwas ältere und in Hemd, Jacke und dunkle Hose gekleidete Mann macht den Studenten auf einen bevorstehenden Besuch aufmerksam.
- Zauberer: Ein chinesischer Zauberer – so die Annahme, nachdem als Titel des Films *Die Zaubereien des Mandarins* gewählt wurde – ist in eine Art langes dunkles Männerkleid mit langen Ärmeln und einen darüber liegenden gemusterten Mantel gekleidet. Er trägt Sandalen, einen längeren dunklen Vollbart sowie Kotletten. Der Haaransatz scheint nach hinten versetzt worden zu sein, vermutlich mit einer hautfarbenen Kopfbedeckung. Darüber hinaus trägt er einen Hut mit breiter Krempe und hat einen großen Schirm als Requisit für seine Tricks. Seine Aufgabe besteht darin, Frauen in Dessous herbeizuzaubern. Dabei weist er sie an, wo sie wann hingehen sollen, er treibt also die Handlung voran. In diesem Film findet sowohl durch den Zauberer wie auch durch die vier Frauen eine Involvierung der ZuseherInnen statt, da alle fünf Personen nur für die Kamera agieren. Die RezipientInnen sind also das Zielpublikum und werden durch die Blicke in die Kamera adressiert, der Zauberer begrüßt diese und verabschiedet sich mit Verbeugung von den ZuseherInnen.
- Gäste beim Picknick und im Gastgarten/Spaziergänger: Hier handelt es sich um eine Misch- bzw. Restgruppe von Männern und Frauen, die in zwei Filmen Nebenrollen spielen und de facto zum authentischen Befüllen des Settings beitragen (*lebMarm*) oder die eine Gruppe an Menschen bilden, die im Zuge einer Verfolgungsjagd zunächst gestört werden, um sich dann am Hinterherlaufen zu beteiligen (*aufrJagd*). Sie scheinen alle aus einer bürgerlichen Schicht zu stammen, sie tragen adrette Anzüge mit Sommerhüten oder mehrschichtige Sommerkleider und werden bei Freizeitaktivitäten gezeigt, wie etwa beim gemütlichen Verweilen mit einem Getränk in einem Gastgarten (*lebMarm*) oder beim Zusammensitzen bei einem Picknick im Wald (*aufrJagd*).

Vergleicht man die Rollen, so zeigt sich, dass gerade solche mit einem autoritären Charakter (Polizei, Soldat, Vermieter, Räuber, Jäger oder auch Arzt als angesehener Beruf) ausschließlich von Männern verkörpert werden, selbst wenn diese nur in einer Nebenrolle vorkommen. Sie verfügen über ihren eigenen Körper und über jenen der Frauen, auch wenn sie in der Rolle eines Liebhabers oder Künstlers auftreten. Die Frauenrollen und infolge

dessen Frauenkörper dienen hingegen der Zurschaustellung und dem Vergnügen der Männer im Bild sowie den ZuseherInnen im Allgemeinen.

Von Stummfilmen auf zugewiesene Charaktereigenschaften der Figuren zu schließen, ist schwierig, dennoch wurde versucht, von Handlungen und Verhalten den Charakter der Rollen abzuleiten. So sind mit Ausnahme des Dienstmädchens in *eitlStub* die Hausangestellten sehr zurückhaltend und beschränken sich darauf, Anweisungen der Hauptfiguren nachzukommen, indem sie Kleidung aufheben und wegbringen. Einige Frauenfiguren wie das junge Modell in *Atel*, die Freundinnen in *Pfän* und *GeschFenst* oder diverse Badende in *Badverb* und später in *SklaRau* wirken sehr verspielt, unbeschwert, genießen ihre Freizeit, sie geben keine Anweisungen, sie brauchen keine Angestellten, Gouvernanten oder ähnliches.

Männerfiguren agieren zum Teil drängend (*WieHerr*, *Ehebr*, *lustGesch*), sie versuchen, Frauen dazu zu bewegen, sich rascher wohin zu bewegen oder sich auszuziehen. In einigen Fällen verhalten sich die Männer sogar grob und begehen Grenzüberschreitungen, sei es, indem sie sich Zutritt zu einem Raum einer Frau verschaffen (*Gard*, *Bade*), oder Frauen zerrend anfassen und ihre Position – beispielsweise als Jäger mit Gewehr – nützen, um ihren Willen durchzusetzen (*Badverb*). Andere Beispiele hierfür sind die Männerfiguren in *Angler*, *SklaRau*, *SklaMark*, *weiblAss* und *aufJagd*, wobei in den beiden letztgenannten Filmen die Figuren des Militärs und die Figur des Diebes sich insofern als gewaltbereit auszeichnen als sie den Frauen in ihrer Umgebung mit einer Geste des Armes eine Ohrfeige androhen.

Bei den Filmen, in denen der soziale Status der Figuren erkennbar ist, fällt auf, dass es die Rollen mit höherer sozialer Position sind, die mehr im Fokus stehen.³⁵⁵ So spielen Dienstmädchen und Assistenten mit Ausnahme des Films *eitlStub* immer eine Nebenrolle und werden in die Handlung integriert, um einerseits die soziale Zugehörigkeit der Person zu verdeutlichen, für die sie arbeiten und um andererseits tatsächlich beim geordneten Aus- und Anziehen mitzuwirken.

Alle dargestellten Personen können der Kategorie Weiß zugeordnet werden, wobei daraus nicht automatisch eine hohe soziale Position erwächst, wie sich bei Rollen wie dem Dienstmädchen/der Hausangestellten, dem Angler oder der Badenden zeigt. Bei letzterer Rolle sind die Frauen am Wasser und häufig nackt abgebildet und es gibt keine Hinweise auf die soziale Schichtzugehörigkeit. Ähnlich wie bei den Frisuren kann auch bei der

³⁵⁵ Das bedeutet, Filme wie *Badverb*, *Schleier* und *ZaubMand* fallen hier heraus.

Kategorie nicht erklärt werden, ob es sich um eine bewusste Auswahl Schwarzers handelt oder ob die zur Verfügung stehenden Modelle ausschließlich über helle Haut verfügten und sich daher keine Alternative ergeben hat.

3.2.4.2 Machtverhältnisse der Figuren

Im gesamten Sample finden sich nur drei Filme (*Schleier*, *JugSpiel* und *DianBad*), in denen sich keine Machtunterschiede zwischen den Figuren zeigen, entweder, weil wie in *DianBad* nur eine Person sichtbar ist oder weil wie in den anderen beiden genannten Filmen die Frauen ähnlich angezogen und gleichgestellt erscheinen. Die Rollen, die sie einnehmen (Tänzerinnen, spielende junge Erwachsene im Wald), weisen ein freundschaftliches Naheverhältnis auf und es gibt keine Hinweise auf Hierarchien oder Übervorteilung durch andere. Bei allen anderen Filmen und Fragmenten finden sich hingegen ungleiche Machtverteilungen und dadurch unterschiedlich große Handlungsräume für die involvierten Personen. Die Verhältnisse lassen sich in drei bzw. vier Kategorien einteilen, wobei es auch zu Überschneidungen aufgrund der Figurenmenge kommt:

a) Ungleichheit definiert durch unterschiedliche Bekleidung: Das bedeutet, dass Figuren, die von Beginn an nackt zu sehen sind³⁵⁶ bzw. sich im Verlauf eines Films entkleiden, Blicken und teilweise Berührungen (vom Anfassen der Brust bis hin zu Klapsen auf den Hintern³⁵⁷) ausgesetzt sind.³⁵⁸ Filme, die derartige Machtverhältnisse abbilden sind: *WieHerr*, *Atel*, *Zimver*, *EroSchuh*, *Pfänd*, *lustGesch*, *Ehebr*, *Badverb*, *SklaRau*, *SklaMark*, *TrauBild*, *aufJagd*, *beiFotog*, *GeschFenst*, *lebMarm*, *weiblAss*, *eitlStub*, *MachHypn*, *VorbRend*, *Bade*, *ZaubMand* und *aufLek*. Selbst wenn es, wie bei *EroSchuh*, einen sichtbaren Rangunterschied zwischen dem Schuhverkäufer und der gut situierten Hausherrin gibt, die sich Schuhe vorstellen und anziehen lässt, gerät sie in eine Konstellation, in der der Schuhverkäufer bestimmt, was von ihrem Körper – für ihn und die ZuseherInnen, die er komplizenhaft in seine Mimik einbindet – einsehbar wird, indem er ihr Kleid nach und nach weiter nach oben schiebt. Nacktheit ist in den Filmen nicht automatisch mit Schamhaftigkeit verbunden, aber – wie in *GeschFenst*, *Badverb*, *SklaMark*, *aufJagd*, *eitlStub* und *Bade* – fallweise präsent, wenn die Frauen nicht von allen beteiligten Figuren nackt gesehen werden wollen. So etwa wenn in *SklaMark* die Kleidung

³⁵⁶ Bis auf zwei Ausnahmen, wo auch Männer zu kleinen Teilen unbekleidet zu sehen sind, handelt es sich um Frauen.

³⁵⁷ z.B. in *Pfänd* und *GeschFenst*.

³⁵⁸ Dass die Körper stets den Blicken der ZuseherInnen ausgesetzt sind, wird hier nicht eigens mitberücksichtigt, da es allgemeines Ziel der Filme ist, unabhängig der genauen Figurenkonstellation.

gewaltsam heruntergerissen wird oder das Dienstmädchen in *eitlStub* unangenehm berührt ist als der Hausherr das Zimmer betritt und sie nackt sieht, obwohl sie zuvor sehr selbstbewusst ihren nackten Körper in Szene gesetzt hat.

b) Als Sonderform der ersten Kategorie wird Ungleichheit durch Uniformierung verstärkt, da sie ungleiche Autoritätsverhältnisse markiert: In manchen Filmen sind Figuren mit dezidierten Machtinstrumenten oder symbolbehafteten Kleidungsstücken ausgestattet, sodass es keiner Nacktheit der anderen Figuren bedarf, um eine schamvolle oder nachteilige Situation zu erzeugen, auch wenn Frauenkörper nackt gezeigt werden und sich das Machtungleichgewicht dadurch verstärkt. Ein Beispiel hierfür ist *WieHerr*, da der Mann, der die junge Frau dazu bewegt, sich wie eine Venusfigur auf einem Gemälde darzubieten, eine Uniform trägt, die einer Reiterkleidung des Militärs nahe kommt. In *Badverb* trägt der Jäger zwar keine klassische Uniform, ist jedoch mit einem Gewehr ausgestattet, das ihm Autorität verleiht als er die drei badenden Frauen aus dem Wasser zitiert. In *Angler* und *aufJagd* greift ein Polizist ordnungsstiftend in die Handlung ein und in *weiblAss* sind die unbedeckten Frauen, deren Körper mit Maßband und Körperwaage vermessen werden, überhaupt nur soldatischen Funktionsträgern und einem Arzt als Autoritätsfiguren ausgesetzt.

c) Ungleichheit durch unterschiedliche soziale Positionen der Figuren: In dieser Relation geht es darum, welche Figuren über andere durch ihre berufliche Stellung bzw. ihre soziale Position verfügen können. In der Regel ergibt sich diese Form der Hierarchie in Figurenkonstellationen wie Hausherrin/Hausherr und Hausangestellte/Dienstmädchen (*Gard*, *ZweiMän*, *Angler*, *aufJagd*, *modEhe*, *lebMarm*, *eitlStub*, *Hausarzt*, *MachHypn*, *VorbRendez*, *Bade* und *aufLek*) oder auch Gast und KellnerIn (*lebMarm*, *modEhe*), Hausherrin und Schuhverkäufer (*EroSchuh*), junge Frau und Arbeiter (*Sandb*) sowie Händler und Sklavinnen (*SklaRau*, *SklaMark*).

d) Ungleichheit, die sich über Handlungen der Personen herausbildet: Diese Ungleichheit entsteht sehr oft in Kombination und wegen ungleicher sozialer Position und ungleicher Bekleidungsverhältnisse, da für Figuren unterschiedliche Selbstverständnisse hergestellt werden, wie sie sich untereinander verhalten können. So fasst der Künstler in *Atel* die junge Frau, die als sein Modell agiert, wie selbstverständlich an, dreht sie, rückt sie zurecht und weist ihr an, wohin sie gehen und wie sie sich bewegen soll. In *Pfänd* bestimmt eine der drei Frauen, was getrunken wird und wer sich wie im Rahmen eines Trinkspiels ausziehen soll während sie selbst vollständig angezogen bleibt. In *lustGesch* bestimmt der junge Student, was angesichts des unerwarteten Besuchs mit der jungen Gefährtin geschehen soll

und er weist ihr an, wo sie sich zu verstecken hat. In *Ehebr* bestimmt der untreue junge Gatte, wo er seine Liebhaberin berührt und was sie tun soll, um dem Erwischtwerden durch die Ehefrau zu entgehen. In *Badverb*, *SklaRau* und *SklaMark* sind es die Männer als Jäger und Räuber, die die Frauen grob anfassen und sie wegzerren, in *TrauBild*, *beiFotog* und *lebMarm* rücken Künstler, Fotograf und Hausherr die Modelle und Frauenkörper nach ihren Vorstellungen zurecht. Ein vermeintlich verzückter Gast berührt in *lebMarm* wie selbstverständlich den nackten Körper der Frauenstatue an mehreren Stellen. Der Dieb droht seiner Komplizin in *aufrJagd* mit einer Ohrfeige, ebenso tut das der Körper vermessende Militärangehörige in *weiblAss*. In diesem Film ist die Machtdifferenz zwischen Männern und Frauen besonders deutlich. So sind alle Frauen nackt, alle Männer bekleidet, sogar uniformiert. Die Männer erhalten über ihren beruflichen Rang eine Identität, die Frauen bleiben anonym, sind ähnlich (un-)bekleidet. Es sind nur Männer, die die Frauenkörper anfassen, die Frauen selbst berühren weder sich, noch andere Frauen oder gar Männer und schlussendlich werden Daten über die Frauenkörper erfasst während die Frauen selbst über ihre Körper im Setting keine Verfügungsgewalt haben. In *ZaubMand* weist der Zauberer die Frauen an, wo sie hingehen sollen, er treibt die Handlung an und verfügt über die in Dessous gekleideten Frauen, da er entscheidet, wann sie für die ZuseherInnen erscheinen. Die Frauen sind quasi für den Zauberer Requisiten und Objekte des lustvollen Betrachtens.

3.2.5 Sexualität und Erotik

Bis auf den Film *AufrLekt* finden in keinem der Filme Momente der sexuellen Befriedigung statt. Zwar werden sowohl von Frauen als auch Männern Frauenkörper berührt, sei es an Brust, Arm, Gesicht, Gesäß oder Bein, doch ist bei den involvierten Figuren kein Lustgewinn erkennbar. Die Ausnahme bildet die Hausherrin in *AufrLekt*: Es handelt sich um den einzigen Film, in dem explizit Masturbation gezeigt wird, auch wenn diese im Schlaf stattfindet. Die junge Frau berührt sich selbst im Intimbereich, streichelt und stimuliert sich zusätzlich, indem sie sich auf dem Bauch liegend gegen die Matratze drückt. Bewusster als die Frau in diesem Film geht die Hausherrin in *Hausarzt* der eigenen Befriedigung nach. Das tut sie jedoch nicht durch Berührungen, sondern über den Versuch, ihren Hausarzt zu verführen. Es ist ein aktives Streben, begehrt zu werden, sie sticht aus allen weiblichen Figuren der *Saturn*-Filme hervor.

Küsse spielen in nur wenigen Filmen eine Rolle, so in *WieHerr*, *ZweiMän*, *Zimver*, *Ehebr*, *TrauBild*, *modEhe* und *lebMarm*. Sie finden stets zwischen einem Mann und einer Frau statt. Es handelt sich dabei nicht um leidenschaftliche, lange Küsse sondern um Signale der Zuneigung. Es sind sowohl Küsse auf den Mund als auch auf die Wangen. In vier Filmen (*WieHerr*, *beiFotog*, *lebMarm* und *eitlStub*) berühren sich Frauen selbst an ihrer Brust, allerdings verfolgen sie damit weniger stimulierende als posierende Ziele. In keinem Film ist Geschlechtsverkehr erkennbar, einzig in *Ehebr* können die Bewegungen der Hand des älteren Ehemannes unter der Decke am Körper der Figur seiner Ehefrau als Teil eines Vorspiels gedeutet werden.

Der überwiegende Teil der Berührungen findet von Seiten männlicher Figuren an weiblichen Körpern statt, die wenigsten Berührungen gibt es zwischen Männern. In zweitgenanntem Fall reichen sich Männer zur Begrüßung die Hände (*Atel*, *lustGesch*) oder helfen sich beim Aufstehen (*MachHypn*). Fast genauso häufig wie Männer Frauen berühren, übertreten sie auch deren Grenzen, nähern sich also ohne deren Einwilligung an.³⁵⁹ Vergleicht man die Berührungen von Männern an Frauen mit jenen nur zwischen Frauen, so finden erstere mehr als drei Mal so häufig statt. Bei den Frauen geht es meist darum, dass sie sich gegenseitig beim Ausziehen helfen. In drei Fällen jedoch findet auch in dieser Konstellation eine Grenzübertretung statt, wenn beispielsweise eine Frau einer anderen einen Klaps auf das Gesäß verpasst (*Pfän*, *GeschFenst*) oder eine andere Frau ohne Einwilligung an der Brust berührt und sie mit der eigenen vergleicht (*eitlStub*). Ähnlich häufig berühren Frauen männliche Körper und auch hier gibt es in einigen wenigen Fällen Grenzüberschreitungen, wenn eine Frau ihrem Ehemann einen Klaps versetzt (*Atel*), ein Bildhauer im Schlaf ohne Zustimmung geküsst und gestreichelt wird (*TrauBild*), ein Picknickgast umgestoßen (*aufJagd*) oder ein Mann hypnotisiert und bloßgestellt wird (*MachHypn*).

Eine Sonderform des Berührens ist das Helfen beim Entkleiden, wie es bei zehn Figuren (darunter drei männliche Figuren) vorkommt. Sie alle unterstützen Frauen dabei, sich auszuziehen, entweder in der Rolle als Dienstmädchen oder in der Rolle des Liebhabers.

³⁵⁹ Insgesamt wurden in den *Saturn*-Filmen 33 Grenzüberschreibungen gezählt, angefangen von Voyeurismus bis hin zum Androhen von Gewalt und Zerren an Frauenkörpern, erzwungenem Ausziehen und sogar Niederschlagen einer Frau wie in *SklaRau*. Filme, in denen Grenzüberschreitungen stattfinden: *Gard*, *ZweiMän*, *EroSchuh*, *Badverb*, *SklaMark*, *aufJagd*, *modEhe*, *beiFotog*, *lebMarm*, *weiblAss*, *eitlStub*, *VorbRendez* und *Bade*.

3.2.6 Kunst- und literaturhistorische Verweise

Die Analyse und Interpretation der *Saturn*-Filme ergibt, dass die Figuren nicht ohne Vorbilder auskommen. Verbreitete Motive aus der Kunstgeschichte lassen sich daher sowohl in der zeitgenössischen Erotik- und Aktfotografie als auch in den Filmen von Johann Schwarzer feststellen. Nachstehend sind hierfür einige Beispiele angeführt.

In *Gard* macht sich eine Schauspielerin oder Künstlerin vor einem Spiegel zurecht, ehe sie von einem Bewunderer besucht und ihr von ihrem Dienstmädchen beim Umziehen assistiert wird. Die sitzende junge Frau vor dem Spiegel, die sich ihrer Schönheit widmet, verweist auf das Motiv der *Venus vor dem Spiegel*.



Abb. 19 Screenshot aus *In der Garderobe* (1906-1907)



Abb. 20 *Venus vor dem Spiegel* (Peter Paul Rubens, 1615/1615)³⁶⁰

Die *Venus* gilt als Personalisierung der Schönheit, der Spiegel als Accessoire, das diese Schönheit beweisen kann und gleichzeitig auf deren Vergänglichkeit verweist.³⁶¹ Der Spiegel rahmt den Körper bzw. das Gesicht der Abgebildeten ein, sowohl im *Saturn*-Fragment als auch im Gemälde von Rubens entsteht dadurch ein Bild im Bild. Erstrahlt die weiße Haut der Venus im Gemälde im Kontrast zur dunkleren Haut der Dienerin zu ihrer Rechten, hebt sich im *Saturn*-Fragment die junge Frau aufgrund ihrer Jugend und ihres Elans von der älteren Frau ab. Im Gemälde von Rubens wird der/die ZuseherIn zum/zur Voyeur/in, ist Teil einer Morgentoilette und kann die Venus unbekleidet betrachten. Im *Saturn*-Fragment nimmt der Besucher mittels Grenzüberschreitung die Position des

³⁶⁰ Quelle: http://www.liechtensteincollections.at/upload/temp/2022015133253_87886.jpg, abgerufen am 5. Juli 2014.

³⁶¹ Vgl. Poeschel 2011, 317.

Voyeurs ein und wird dafür sanktioniert. Die ZuseherInnen können dagegen die junge Frau sanktionsfrei beobachten. Ähnliche Umsetzungen einer *Venus*, also einer jungen hübschen Frau vor einem Spiegel, finden sich in Aktfotografien, deren Settings jenem des *Saturn*-Films ähnlich sind:



Abb. 21 Frau sitzend auf Ankleidetisch mit Spiegel (unbekannt, 1900)³⁶²



Abb. 22 Frau sich streckend in Schlafzimmer mit Spiegel (unbekannt, 1895)³⁶³

Diese beiden Fotografien der Jahrhundertwende zeigen beispielhaft, dass das *Venus*-Motiv in Kombination mit einem Spiegel zur Verdoppelung und Ausweitung des sichtbaren Körpers bereits verbreitet war.

Ein weiteres *Venus*-Zitat ist in den Filmen *WieHerr* und *Atel* zu finden. In beiden Fragmenten hängt dasselbe Gemälde im Bildhintergrund: Es zeigt eine liegende, unbedeckte junge Frau in der Natur. In *WieHerr* nimmt die junge Frau auf Wunsch des Mannes die Pose des Gemäldes ein und lässt die Venus so zum Leben erwachen. Derartige *Venus*- bzw. Nymphen-Darstellungen lassen sich bis ins frühe 16. Jahrhundert zurückdatieren, wie diese beiden darunter liegenden Beispiele zeigen:

³⁶² Scheid 2000, 101.

³⁶³ Lunzer u. Seemann 2008, Abb. 68.



Abb. 23 Screenshot aus *Wie der Herr so der Diener* (1908-1910)



Abb. 24 *Liegende Quellnymphe* (Lucas Cranach der Ältere, 1518)³⁶⁴



Abb. 25 *Schlummernde Venus* (Giorgione, 1508-1510)³⁶⁵

Nymphen, wie im Gemälde von Cranach, stellen die „wilde, naturhafte Seite des Lebens, die in der Antike unbeschwert-glückliche Lebensform“³⁶⁶ dar. Die liegenden Schönheiten dienten nicht nur den beiden *Saturn*-Bildern, sondern auch Aktfotografien als Vorbilder, wobei – anders als in den *Saturn*-Filmen – die BetrachterInnen adressiert werden:

³⁶⁴ Quelle: <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/Quellnymphe1LucasCranach.jpg>, abgerufen am 11. Dezember 2014.

³⁶⁵ Quelle: <http://skd-online-collection.skd.museum/imagescreate/image.php?id=294844&type=gross>, abgerufen am 7. Juli 2014.

³⁶⁶ Poeschel 2011, 293.

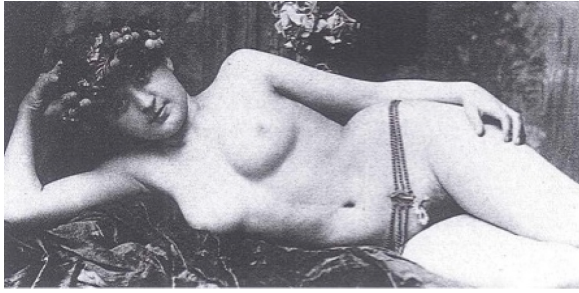


Abb. 26 Frau liegend mit Kranz (unbekannt, 1900)³⁶⁷



Abb. 27 Frau liegend auf Fell (unbekannt, 1900)³⁶⁸

Das Motiv badender Frauen an einem See- oder Teichufer kehrt in der Malerei und Fotografie ebenso wieder wie in den *Saturn*-Filmen. Der Reiz in der Darstellung geht dabei davon aus, dass die Frauen in den Gemälden und Fotos als sich unbeobachtet fühlend inszeniert werden und sich keines Blickes von außen bewusst sind. Damit brechen *Saturn*-Filme wie *Badverb* und *Angler*, in dem die drei Frauen sehr wohl in die Kamera blicken. Ähnlichkeiten zu Aktfotografien der Jahrhundertwende finden sich auch hier:



Abb. 28 Screenshot aus *Baden verboten* (1906-1907)



Abb. 29 Frau im Schilf (unbekannt, 1900)³⁶⁹



Abb. 30 Frau in See (unbekannt, 1900)³⁷⁰

Das Motiv badender schöner Frauen ist dabei deutlich älter und findet sich unter anderem in Nymphen-Darstellungen, verbreitet in Jugendstilkunst oder auch Alltagsgegenständen. Nymphen werden dabei mit kindlicher Erotik assoziiert, sie sind verspielt und in der Mythologie Ziele sexueller Annäherungen von Helden oder Göttern. Dabei werden sie häufig badend oder in nächster Nähe zu Wasser dargestellt.

Dienen Nymphen-Darstellungen als Vorbilder für eine Kleingruppe badender junger und schöner Frauen, verweist das Einzelbild der badenden Frau auf *Diana*-Darstellungen. Bei *Diana im Bade* handelt es sich um ein gebräuchliches Topos in der Kunstgeschichte, das sich auch im Barock-Klassizismus (1600-1770) wiederfindet, wie das Beispiel hier

³⁶⁷ Lunzer u. Seemann 2008, Abb. 39.

³⁶⁸ Ebd., Abb. 41.

³⁶⁹ Wulffen 2011, 53.

³⁷⁰ Ebd., 53.

belegt. *Diana* ist in der Mythologie die jungfräuliche Göttin der Jagd und Herrin der freien Natur, in der sie vorwiegend abgebildet wird. Oft ist sie in Gesellschaft von Nymphen, die über sie wachen.³⁷¹ Wie im Film findet das Bad hier an einem Seeufer nahe einem Wald statt, allerdings kommt es im Film nicht zum vollständigen Entkleiden.



Abb. 31 Screenshot aus *Diana im Bade* (1906-1907)



Abb. 32 *Diane sortant du bain* (dt. Diana nach dem Bade) (François Boucher, 1742)³⁷²

Die Stoffe aus *SklaRau* und *SklaMark* lehnen sich an jene der Historienmalerei an, konkret jener der sogenannten Orientmalerei. OrientmalerInnen haben ihre Vorstellungen des Nahen Ostens in Gemälden verarbeitet.³⁷³ Wie in den beiden genannten *Saturn*-Filmen zu sehen, sind auch hier viele Tücher über Eingängen, Turbane und lange Leinenkleider mit Gürteln abgebildet. In der Kunst gab es also genügend Inspirationsquellen für die Darstellung des „orientalischen Fremden“, wie in zeitgenössischen Aktbildern und Schwarzers Filmen:

³⁷¹ Vgl. Poeschel 2011, 294f.

³⁷² Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Boucher_Diane_sortant_du_bain_Louvre_2712.jpg, abgerufen am 26. August 2014.

³⁷³ Vgl. Leitzke 2001, 300.



Abb. 33 Screenshot aus *Sklavenraub* (1906-1907)



Abb. 34 . Zwei Frauen mit Turban (unbekannt, 1895)³⁷⁴



Abb. 35 *Markt in Jaffa* (Gustav Bauernfeind , 1887)³⁷⁵

Der Plot aus *SklaRau* erinnert an den mythologischen Stoff des *Raubs der Sabinerinnen*. Auch wenn in *SklaRau* Städtegründungsmythen, römische Völker und kriegerische Auseinandersetzungen keine Rolle spielen, so sind Ähnlichkeiten (mehrere Männer stürzen sich auf Frauen und entführen diese; davor fand eine Form von Festivität mit ausgelassener Stimmung statt) erkennbar. ZuseherInnen erfahren im Film nicht, zu welchem Zweck die Frauen geraubt werden, ob es darum geht, sie als Sklavinnen zu halten oder – wie im mythischen *Sabinerinnen*-Stoff – um sie zu heiraten und so genügend Nachkommen zu zeugen.



Abb. 36 Screenshot aus *Sklavenraub* (1906-1907)



Abb. 37 *L'enlèvement des Sabines* (Nicolas Poussin, 1637-38)³⁷⁶

Günter Krenn argumentiert, dass Johann Schwarzer davon ausging, seine Filme auch einem gebildeten Publikum zu präsentieren. Wenn er in *MachHypn* eine Frau zeigt, die ihren männlichen Gast in Trance versetzt, ihn vor den Augen der ZuseherInnen bloßstellt und ihn Sprungübungen vollziehen lässt, so adaptiert Schwarzer die Darstellung eines Holzschnittes

³⁷⁴ Lunzer u. Seemann 2008, Abb. 36.

³⁷⁵ Quelle: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/MarktJaffaGustavBauernfeind1887.jpg>, abgerufen am 15. August 2014.

³⁷⁶ Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Poussin_RapeSabineLouvre.jpg, abgerufen am 9. September 2014.

von Hans Baldung Grien (1515).³⁷⁷ Dieser zeigt eine nackte Phyllis, die auf einem ebenfalls unbedeckten Aristoteles reitet und ihn so zum Narren hält. Die entsprechende Szene ist aufgrund zensorischer Eingriffe nicht mehr erhalten.

Nicht nur tradierte Stoffe aus der Malerei fanden Eingang in die filmischen Werke von Schwarzer, stattdessen griff er mit *Aufrege Lektüre* eine Trendwende in der Darstellung von weiblicher Sexualität und Lust auf, wie sie sich ab der Jahrhundertwende durch Künstler wie Auguste Rodin, Gustav Klimt und Egon Schiele verbreiteten. Es sind Zeichnungen und Aquarelle, die Frauen zeigen, die sich befriedigen, die ihre Körper krümmen und Beine in die Luft strecken. Dabei muss jedoch betont werden, dass Selbstbefriedigung ein absolutes Randmotiv in den *Saturn*-Filmen darstellt und erzählerisch in einen Traum eingebettet wird, es also keine bewusste Handlung der Protagonistin ist.



Abb. 38 Screenshot aus *Aufregende Lektüre* (1908-1910)



Abb. 39 Liegende nackte Frau (Auguste Rodin, unbekanntes Jahr)³⁷⁸

Dass Schwarzer bei seinen Filmgeschichten auch von Literatur und nicht nur von Kunstwerken und Fotografien inspiriert worden sein dürfte, zeigen Geschichten wie aus *ZweiMän*. Hier begehrt der Hausherr das Dienstmädchen, was seiner Ehefrau missfällt. Als diese sich ins Bett legt, steigen nicht nur ein Gast, sondern auch der Ehemann hinzu, der denkt, das Dienstmädchen warte auf ihn. Es folgt eine Eskalation. Bei *ZweiMän* handelt es sich um eine filmische Variante einer Verwechslungskomödie, wie sie aus der Literatur, konkret dem Drama bzw. der Posse bekannt ist. Beispiele für zeitgenössische Possen sind *Der Talisman* (1840), *Einen Jux will er sich machen* (1842) und *Der böse Geist Lumpazivagabundus* (1833) (Johann Nestroy). Anders als Nestroys Werke wirkt der *Saturn*-Film nicht moralisierend. Das würde die spannungsgeladene Erotik sanktionieren und der Film hätte sein Ziel eines sanktionslosen Genusses verfehlt. Ein anderes Genre, das

³⁷⁷ Vgl. Krenn 2009, 76.

³⁷⁸ Quelle: http://www.kultur-fibel.de/Images/Bilder%20htm/Kunst-B%FCcher/Ero_Skizz_Rodin_masturbation.jpg, abgerufen am 9. Dezember 2014.

den Stoff eines Filmes beeinflusst haben dürfte, ist der sogenannte Studentenroman, in dem Erlebnisse rund um die Studienzeit im Mittelpunkt der Handlung stehen. Ein zum Zeitpunkt der Produktion von *lustGesch* bekannter Studentenroman ist *Der krasse Fuchs* von Walter Bloem (1906). Entlehnungen aus der Literatur gibt es auch bei konkreten Topoi: z.B. wenn Schwarzer Ehebruch thematisiert wie in *modEhe* oder *Ehebr.* In der zeitgenössischen Literatur wird das Thema häufig aufgegriffen. Beispiele hierfür sind *Le rouge et le noir* (1830), *Madame Bovary* (1857), *Anna Karenina* (1878) und *Effi Briest* (1895).

Ein Motiv, das sowohl Anleihen aus literarischen Stoffen nimmt sowie Topoi der Malereien verwendet, ist jenes des lebenden Marmors. Die Filme *TrauBild* und *LebMarm* verweisen auf die mythologische *Pygmalion*-Geschichte³⁷⁹ und im Fall von *TrauBild* auch auf die Geschichte des *Urteils des Paris*, da der Bildhauer sich drei schönen Frauen gegenüberstellt, deren Körper er – mittels seiner Werkzeuge – bewertet und aktiv verbessert. Jedoch gibt es auch Abweichungen: Nicht die Venus erweckt die Frauenfiguren zum Leben, sondern sie scheinen dem Bildhauer nur im Traum lebendig zu werden und ihn zu lieblosen. Des Weiteren erstarren sie am Ende wieder, es kommt zu keiner Interaktion zwischen Bildhauer und Frauen, in der alle Beteiligten bei vollem Bewusstsein sind.



Abb. 40 Screenshot aus *Der Traum des Bildhauers* (1906-1907)



Abb. 41 *Pygmalion und Galatea* (Laurent Pêcheux, 1784)³⁸⁰

Die Verwendung antiker Stoffe und die Nachahmung der Position unbekleideter Frauenstatuen (Antikisierung) waren auch in der Aktfotografie Mittel, um Nacktheit legitim abzubilden und nicht von der Zensurbehörde verfolgt zu werden. Folglich finden sich in Fotosammlungen viele Darstellungen des *Lebenden Marmors*, wobei neben der Frisur und

³⁷⁹ Vgl. Krenn 2009, 76.

³⁸⁰ Quelle: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Pygmalion_and_Galatea_%28Pechoux%29.jpg, abgerufen am 29. September 2014.

der aufgehellten Haut auch Positionen wie die typische Standbein-Spielbein- Position von den Frauen in den *Saturn*-Filmen und den Fotografien eingenommen werden:



Abb. 42 Screenshot aus *Lebender Marmor* (1908-1910)



Abb. 43 *Lebender Marmor* (unbekannt, 1895)³⁸¹

3.2.6.1 Symbole im Film

In den meisten Filmen bringt Schwarzer den *Saturn*-Stern zur Kennzeichnung derselben an, sei es in Räumen, wo der Stern über einer Tür oder zwischen zwei Bilderrahmen hängt oder im Außenbereich, wo er an Bäumen oder Büschen zu sehen ist. Zehn Filme und Fragmente enthalten keinen *Saturn*-Stern (*WieHerr*, *Atel*, *Badverb*, *Sandb*, *DianBad*, *Schleier*, *JugSpiel*, *modEhe*, *beiFotog*, *eitlStub*).

Ein wiederkehrendes Utensil ist die Zigarette, sie wird von Frauen in *aufreLekt*, *Bade* und *beiFotog* geraucht.³⁸² Die Zigarette ist das Attribut der modernen, unabhängigen Frau, die sich selbstbewusst bewegt, auch wenn sie nackt ist. Ein Jahrzehnt später wird sie zum unmissverständlichen Statussymbol für die *New Woman* in den Großstädten der „goldenen Zwanziger“ avancieren, die alte Moden abgelegt hat und sich in Cafés und Bars bewegt.³⁸³ In den Filmen von Schwarzer verleiht die Zigarette Eleganz und steht für Rebellion gegen starre weibliche Verhaltensmuster.

In manchen Filmen und Fragmenten³⁸⁴ findet sich ein Spiegel im Zimmer, meist als Teil eines Waschtisches. Er handelt sich um einen Gegenstand, mit dem Jugend und

³⁸¹ Lunzer u. Seemann 2008, Abb. 76.

³⁸² In *TrauBild* zündet sich auch der Bildhauer eine Zigarette an.

³⁸³ Vgl. Lüdtké et. al. 1996, 22.

³⁸⁴ *Gard*, *Zimver*, *eitlStub*.

Schönheit überprüft werden kann der und auf Eitelkeit verweist. Zugleich entsteht durch einen Spiegel ein Bild im Bild und abgebildete Körper werden verdoppelt. Zuletzt steht er – ähnlich dem Symbol der Kerze – sinnbildlich für Vergänglichkeit (Vanitas), insbesondere was die Dauer von Schönheit anbelangt.³⁸⁵ Verwendet und dadurch deutlich relevant wird er in *Gard* und *eitlStub*, in denen die Schauspielerin und ein Stubenmädchen wiederholt ihr Aussehen prüfen.

Ein weiterer Gegenstand von Interesse ist der Schleier, wie er in *Sandb* und *Schleier* eingebaut wird. Nützt ihn eine Tänzerin im erstgenannten Film, so trägt die junge Frau im zweiten ein Tuch bei sich, während sie ihr Sandbad genießt. Der Schleier ist nicht bloß ein Kleidungsstück, sondern stellt eine Verbindung zu den BetrachterInnen her: Er dient zwar dem Verbergen von Körperregionen, doch das spielerische Hantieren und damit die Mischung zwischen Zeigen und Verbergen, machen ihn zu einem Gegenstand des Reizes und der Verführung. Der Schleier steht zwischen Auge und nacktem Körper und verlängert – im Falle der Tänzerin – ihren eigenen Körper durch die fließenden Bewegungen.

In den *Saturn*-Filmen finden sich auch Symbole der Gewalt, wie etwa ein Gewehr (*Badverb*, *SklaMark*), Knüppel (*aufrJagd*) oder Säbel (*lustGesch*, *weiblAss*). Diese Gegenstände dienen dazu, Interessen notfalls gewaltvoll durchzusetzen, auch wenn sie nicht zu ihrem regulären Zweck eingesetzt werden. Sie verleihen ihren Trägern (es sind ausschließlich Männer) Autorität und Macht. Gemälde und Torsi in den Filmen zeigen allesamt teilweise oder gänzlich unbekleidete Frauenkörper (*WieHerr*, *Atel*, *Pfän*, *TrauBild*, *beiFotog*). In zwei Filmen (*WieHerr*, *Atel*) kommt dasselbe Venus-Gemälde vor. Die Venus ist als Allegorie für Schönheit und Liebe zu deuten. Beides soll von den jungen Frauen zum Leben erweckt werden, indem sie die Göttin *Venus* nachstellen (*WieHerr*) oder als Modell für das Gemälde dienen (*Atel*). Die kleinen Torsi, die auf Beistelltischen und Schränken stehen, verweisen auf die Antike und sollen den Haushalten einen bildungsbürgerlichen Charakter verleihen. Im Falle der Ateliers (*Atel*, *TrauBild*, *beiFotog*) dienen sie auch als Vorlagen und damit materialisierte Schönheitsideale für Frauenkörper.

³⁸⁵ Vgl. Poeschel 2011, 317.

3.2.7 Zeithistorische und diskursive Einbettung der Film-Themen

Ehebruch und Flirts außerhalb einer Partnerschaft kommen wiederholt in den Filmen vor, ob in Form eines angeregten Blickaustausches zwischen einem Modell und einem Kunstkäufer hinter dem Rücken dessen Partnerin (*Atel*), als tollpatschiger Versuch des Fremdgehens in einer Verwechslungskomödie wie in *ZweiMän* und *Ehebr* oder als offensichtlicher Ehebruch in *modEhe*. Untreue bei Frauen war nicht nur in der Belletristik der Jahrhundertwende oder in den genannten *Saturn*-Filmen, sondern auch in wissenschaftlicher wie medizinischer und anthropologischer Literatur ein wiederkehrendes Thema.³⁸⁶ Laut Eder ist Untreue der beste Beleg für die Heuchelei und die „janusköpfige Sexualmoral des Wiener Bürgertums“³⁸⁷. Vor allem der weibliche Ehebruch galt als Symptom weiblichen Sittenverfalls und stand stellvertretend für den Niedergang einer ganzen Gesellschaft. Mit *modEhe* normalisiert Schwarzer gewissermaßen den Ehebruch – selbst der Titel drückt aus, dass es sich um eine Selbstverständlichkeit handle. Es ist keine bestimmte Familie, kein bestimmtes Pärchen, das vorgeführt wird, sondern der Film zeigt eine Form von Ehe. Im Titel steht auch nicht der Ehebruch im Vordergrund, sondern die Ehe(-führung), was den Seitensprung zum Teil dieser Ehe macht. Das Paar gehört darüber hinaus nicht etwa dem Proletariat an, sondern es ist eine adelige Familie. Das erzeugt bei ZuseherInnen eine doppelte Selbsterhöhung: Sie stehen nicht nur über dem unmittelbaren Sittenverfall des Paares, sondern erfahren zudem Bestätigung, dass auch in hohen sozialen Schichten moralische Fehler begangen werden. Die Ehefrau in *modEhe* reagiert hier auf den Seitensprung und die Triebe ihres Ehemannes mit derselben Tat. Damit wendet sich Schwarzer humoristisch gegen die wissenschaftliche Überzeugung seiner Zeit, welche in der Triebhaftigkeit der Frau eine Gefährdung für den anständigen bürgerlichen Mann sah.

Filme wie *ZweiMän* oder *eitlStub* können darüber hinaus auch als Kritik an der Situation zahlreicher Dienstmädchen in Wien angesehen werden, die sexuellen Avancen sowie sexueller Gewalt und Willkür durch die DienstgeberInnen ausgesetzt waren.³⁸⁸

Eine weitere Besonderheit, die die *Saturn*-Firma aufgreift, ist die verbreitete bürgerliche Tradition der Tee-Gesellschaft, wie sie in *Pfän* inszeniert wird. Bildungsbürgerliche Familien der Jahrhundertwende in Österreich nutzten diese Tee-Gesellschaften oder „Kränzchen“, um die Töchter eines Hauses mit anderen zusammen zu

³⁸⁶ Vgl. Catani 2005, 79.

³⁸⁷ Eder 1993, 159.

³⁸⁸ Die Dienstbotenordnung von 1810 bestimmte die Rechtslage des Dienstpersonals bis zur neuen Dienstordnung des Wiener Hauspersonal vom 28. Oktober 1911 (vgl. Sander 2008, 26).

bringen, damit diese einen angemessenen Umgang erlernen konnten.³⁸⁹ Es ist ein legitimer Raum, da er Sozialisation ermöglicht und dennoch an Häuslichkeit gebunden bleibt. Es handelte sich um geschlossene Frauenräume, die als Konsequenz die Phantasie jener anregten, die daran nicht teilnahmen und hineininterpretierten, was auf solchen Treffen geschehen konnte. In *Pfänd* ist diese Phantasie an die Vorstellungen von Homoerotik unter Frauen geknüpft.

Eine zeitgenössische Institution, die Schwarzer sehr ausgeprägt persifliert, ist der Heereskörper der österreichisch-ungarischen Armee. In *weiblAss* werden Frauen vor und von uniformierten Männern vermessen, wobei der Fokus auf Brust- und Schenkelumfang liegt und die Frauen viel nackte Haut zeigen müssen, bevor eine von ihnen zum Vergnügen eines Militärfunktionärs ausgewählt wird. Es findet eine Umdeutung von Assentierung statt, bei der es um die Kriegstauglichkeit von Wehrpflichtigen ging. Die Untersuchungsmethoden und das strenge Protokoll des k. u. k.-Heeres werden ins Lächerliche gezogen, da diese im *Saturn*-Film nicht der militärischen Schlagkraft oder staatsbürgerlichen Pflichten dienen, sondern genutzt werden, um die Bedürfnisse eines Militärangehörigen zu befriedigen, der noch nicht einmal für sich allein entscheiden kann, sondern eigens drei Assistenten braucht, um die Daten zu erheben. Mit dem Entstehen eines modernen Heeres wurde militärische Partizipation zur Grundlage für politische Partizipation, die Ausbildung zum und Arbeit als Soldat förderte eine militante Sozialisierung in einem Männerbund.³⁹⁰ Die allgemeine Wehrpflicht wurde 1867 in der Habsburgermonarchie eingeführt. Neben einer Verpflichtung zur Eingliederung in eine streng hierarchisierte und Krieg vorbereitende Institution bedeute sie ebenso eine Berechtigung zur Staatsbürgerschaft, wovon Frauen ausgeschlossen waren.³⁹¹ Geschlechtertheoretisch beleuchtet bedeutete die Ableistung der Wehrpflicht und des Kriegsdienstes ein „politisches Initiationsritual“³⁹², sie schreibt die Rolle des Mannes als Krieger fest³⁹³ und schafft einen Raum der „männliche[n] Vergemeinschaftung“³⁹⁴ und des Erwachsenwerdens abseits des Alltags im bekannten sozialen Umfeld, der Frauen verwehrt bleibt. Mit dem Eintritt der jungen und teilweise nackten Frauen bricht Schwarzer humoristisch den sonst exklusiv männlichen Ort des Heeres auf.

³⁸⁹ Vgl. Brian 2001, 100f.

³⁹⁰ Kreisky 2003, 4.

³⁹¹ Vgl. Hauch 2009, 12.

³⁹² Frevert 1996, 79.

³⁹³ Vgl. ebd., 81.

³⁹⁴ Ebd., 81.

Das Sandbad als Freizeitinstitution findet ebenfalls Eingang in die Kurzfilm-Produktion. Wie in *Sandb* vorgeführt, soll ein Sandbad simulieren, sich an einem warmen Strand zu befinden. Die Person legt sich in eine Mulde, wird zugeschüttet und der durch die Sonne erhitzte Sand wärmt die Haut. Im Wien der Jahrhundertwende war das Sandbad, beispielsweise im Strandbad Gänsehäufel, verbreitet, wobei in der Darstellung Schwarzers eine erotische Aufladung durch einen halbtransparenten Schleier erfolgt.³⁹⁵ Der Schleier als Utensil wird auch in *Schleier* verwendet, in dem Tanz als Mittel der Erotik fungiert. *Schleier*, *SklaMark* und *SklaRau* zeigen weiters eine Exotisierung, wie sie auch die Orientalmalerei der Zeit widerspiegelt. Schleiertänze wurden beispielsweise in Varietés und Theatern aufgeführt, wobei die Tänzerinnen³⁹⁶ unter anderem die Figur der *Salome* interpretierten, wie in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss. Schleiertänze zeigten, wie sich SchriftstellerInnen, DramaturgInnen, MalerInnen und FotografInnen den Orient vorstellten und wie die Gewänder und der Tanz die Sinnlichkeit, den Genuss und die Erotik wiedergaben, die man mit dem Konstrukt des Orients assoziierte. Die Politikwissenschaftlerin Fanny Müller-Uri beschreibt diesen Orient als Produkt des Westens, der ihn zu einem „imaginierte[n] Raum und Objekt des Begehrens, des Wissens und der Kontrolle“³⁹⁷ macht. So zeigen Darstellungen von Tänzen, der gewaltvolle Umgang mit Sklavinnen und die Gewänder, welche Bilder Johann Schwarzer von der Welt des Orients hatte und weniger, wie der vermeintliche Orient tatsächlich beschaffen war.

³⁹⁵ Vgl. Kieninger 1992, 306ff.

³⁹⁶ Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Maud Allan (1873-1956).

³⁹⁷ Müller-Uri 2014, 38.



Abb. 44 Screenshot aus *Schleiertanz* (1906-1910)



Abb. 45 Maud Allan als Salome
(unbekannt, 1903-1908)³⁹⁸

Zuletzt sei noch auf einen zeitgenössischen Diskurs verwiesen, den die *Saturn*-Firma im sexuell explizitesten Film aufgreift: In *AufrLekt* lässt Schwarzer die Protagonistin, wenn auch im Schlaf, sich selbst befriedigen, ihre Hand stimuliert wiederholt den Intimbereich, die Bewegungen ihres Körpers sind ruckartig, sie hält sich an Kissen und Bettgitter fest. Damit bildet der Film Masturbation ab. Der Begriff der Autoerotik wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch den britischen Sexualwissenschaftler Havelock Ellis thematisiert und verbreitet.³⁹⁹ Ellis machte Autoerotik daran fest, dass die Stimulation nicht über externe Faktoren bzw. eine andere Person erzeugt wird. Dabei sind Masturbation und Autoerotik nicht gleichbedeutend: Während Masturbation bewusst und zielgerichtet geschieht, fallen unter den Begriff Autoerotik beispielsweise auch erotische Tagträume oder die Erregung durch Bilder oder Filme, die nicht unmittelbar mit Selbstbefriedigung einhergehen.⁴⁰⁰ Schwarzer verwischt in seinem Film die Grenzen zwischen den beiden Formen von Stimulation, da die Selbstbefriedigung der jungen Frau im Bett zwar explizit, aber nicht bei Bewusstsein erfolgt.

3.3 Beantwortung der Forschungsfragen

³⁹⁸ Quelle: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/f/f4/AllanMaud1.jpg>, abgerufen am 5. Jänner 2015.

³⁹⁹ Vgl. Lagache u. Laplanche 1988, 45.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd.

F1: Wie werden erotische Momente in den Saturn-Filmen hergestellt? Welche sexuellen Skripte lassen sich daraus – basierend auf Körperdarstellungen, Bewegungen und Handlungen – ableiten?

Für ZuseherInnen waren es wohl die Momente des Beobachtens nackter Körper, in erster Linie nackter Frauen und der Weg dorthin über das Entkleiden, die für sie den Reiz ausmachten. Dabei bieten die *Saturn*-Filme eine breite Palette an Darstellungen, aber auch an Positionen, in denen sich die ZuseherInnen wiederfinden. So gibt es Filme, in denen sie direkt adressiert werden und für sie getanzt oder gezaubert wird, sie also bewusst von den darstellenden Männern und Frauen unterhalten werden und diese – vor allem die Frauen – ihre Körper für die Kamera bewegen. Beispiele hierfür sind *Sandb*, *Schleier* und *ZaubMand*. Bei den meisten Filmen liegt wohl der erotische Reiz darin, als ZuseherIn in der Position des/der VoyeurIn zu fungieren. Die Kamera filmt Tätigkeiten wie das Ausziehen vor und durch den Liebhaber (*WieHerr*, *Ehebr*), das Posieren vor dem Künstler und Fotografen (*Atel*, *beiFotog*), das Baden im Wasser (*Badverb*, *SklaRau*, *Angler*, *aufJagd*) oder das aufgebrachte Umherirren in Zimmern (*eitlStub*, *Hausarzt*). Die Position des Voyeurs wird auch gedoppelt, wenn im Film ein weiterer ungebetener Gast die Bewegungen von unbekleideten Frauen verfolgt (*Gard*, *EroSchuh*, *Bade*). Das Erotische am Voyeurismus besteht darin, an der Intimität einer Person teilzuhaben, zu der man normalerweise keinen Zugang hätte. Dabei bleibt das Beobachten nackter Frauenkörper sanktionsfrei. Zudem kann bei der Doppelung auch eine Identifizierung mit dem Voyeur im Film selbst erfolgen, der den Frauenkörper zur eigenen Luststeigerung beobachtet. Allerdings bleiben die Voyeure im Film nicht ungestraft: Sie werden von den Frauen weggestoßen, verwiesen oder durch einen männlichen Helfer hinausbefördert.

Ein weiterer erotischer Reiz wird in den Filmen über die jeweiligen Geschichten erzeugt, beispielsweise wenn weibliche Nacktheit sanktioniert wird, weil sie verboten ist – etwa nackt Baden zu gehen. (*Badverb*, *Angler*, *aufJagd*).

Der visuelle Höhepunkt wird in den Filmen und Fragmenten mit dem Entkleiden bzw. dem in Szene-Setzen einer schon nackten Frau erreicht. Jedes *Saturn*-Produkt läuft darauf hinaus, dass entweder zu Beginn oder nach aufwendigem Entkleiden, eine oder mehrere Frauen nackt zu sehen sind. Ist dies nicht der Fall, wird es immerhin initiiert (*DianBad*) oder es wird Sex in irgendeiner Form angedeutet, auch wenn die Beteiligten bekleidet bleiben (*modEhe*).

Das Bett als Möbelstück und Ort der Intimität ist neben Varianten von Sofas Teil vieler Raumausstattungen in den *Saturn*-Filmen. Es steht stellvertretend für sexuelles Geschehen, auch wenn dieses nicht unmittelbar inszeniert wird.

Die Handlungen der Frauen und Männer in den Filmen sind nicht als elegant oder bemüht verführerisch zu bezeichnen, die Bewegungen beim Tanzen, Baden oder Entkleiden sind nicht fließend und wirken auch nicht bewusst verlangsamt. Der Fokus liegt auf dem Endergebnis: Meist nackten Brüsten, Gesäßen und Unterleiben.

Basierend auf den Untersuchungsergebnissen zum Verhalten der Figuren und ihren Beziehungen zueinander kann man folgende sexuelle Skripte nachzeichnen:

- Skript des Küssens: Küsse finden nur zwischen Männern und Frauen statt, wobei die Lippen fest an die Wange, die Hand oder den Mund der anderen Person gepresst werden und der Mund geschlossen bleibt.
- Skript der sexuellen Interaktion: Hierfür gibt es kein visuell vermitteltes Narrativ. In den Fällen, wo Sex zwischen einem Mann und einer Frau angedeutet wird (*modEhe*, *Ehebr*), findet er im Bett unter der Decke statt, wobei die beteiligten Männer und Frauen noch bekleidet sind. Es wird lediglich die Liegeposition, jedoch keine Berührungs- oder Bewegungsabfolge gezeigt.
- Skript der Selbstbefriedigung: Dieses Skript kann nur an einem Fallbeispiel und hier auch nur für Frauen ausgemacht werden. Es definiert, dass Selbstbefriedigung im Schlafzimmer stattfindet, wenn man allein in einem Bett ist, dass es leidenschaftlich sein kann, so man davor sich anregende Literatur (oder Bilder) durchliest und ansieht (*AufrLekt*).
- Skript der gewaltsamen Auseinandersetzung: Die Filme vermitteln, dass Männer, so sie eine Frau nackt sehen, sie berühren und mit ihr schlafen wollen, dies auch durchsetzen können, so sie über die nötige Autorität (*SklaMark*) oder ein Druckmittel verfügen, um sich der Frau anzunähern, beispielsweise, indem man einer nackten Frau ihre Kleider nicht zurückgibt und ihr hinterherläuft, wenn diese unter Scham den Raum verlässt (*eitlStub*).
- Skript des ungefragten/ungewollten/herbeigeführten Berührens: Berührungen erfolgen direkt, ohne langsame Annäherung, an Armen, im Gesicht, am Bauch oder an den Beinen und manchmal deutlich grob (*Badverb*, *weiblAss*, *SklaRau*, *SklaMark*), wobei sich einige Frauen wehren, wenn sie von Männern berührt werden und das nicht

wollen, beispielsweise, indem sie diese zurückstoßen oder sich wegrehen (*Atel*, *ZweiMän*, *VorbRendez*). Frauen tätigen ungefragte Berührungen im Spiel oder im Scherz (*GeschFenster*) an anderen Frauen, gegenüber Männern jedoch dann, wenn diese mangels Bewusstsein nicht darauf reagieren, also weder erwidern noch sanktionieren können (*TrauBild*, *MachHypn*).

- Skript des ungefragten/ungewollten/herbeigeführten Entkleidens: Wenn das Ausziehen nicht im Einvernehmen möglich ist (wie im Zusammenspiel von zwei Liebenden/PartnerInnen oder zwischen Hausherrin und Dienstmädchen), kommen Gewalt und Zwang zum Einsatz, Kleider werden heruntergerissen während die Frauen festgehalten werden (*SklaMark*). Dabei besteht jedoch von Beginn an ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen betroffener Frau und Gewalt ausübendem Mann, im Falle des genannten Filmes ist es die Unfreiheit, also eine Form von Leibeigenschaft. Zwischen Frauen findet ungewolltes Entkleiden nur im Spiel statt, wenn der Rock hochgezogen wird (*GeschFenster*).
- Skript des voyeuristischen Beobachtens: Das Beobachten nackter Körper findet nur durch Männer statt. Männer, die Frauen beobachten und damit Teil ihrer Intimität sein wollen, können damit erfolgreich sein und kommen ungestraft davon. Möglichkeiten ergeben sich, indem sie sich hinter einem Raumteiler verstecken (*Gard*), durch ein Schlupfloch blicken (*Atel*) oder einfach einen Raum betreten und so für kurze Zeit Blicke erhaschen (*Bade*).

F1a: Wo und in welchen Situationen spielt der Faktor Nacktheit eine Rolle? Wer wird nackt dargestellt und aus welchen Motiven?

Wie schon auf den vorangegangenen Seiten festgestellt, werden in den *Saturn*-Filmen nur Frauen nackt dargestellt – wenn man von den beiden Fällen, in denen Männer mit teilweise unbedecktem Oberkörper gezeigt werden, absieht (*Ehebr*, *Sandb*). Frauen erscheinen mit nackten Brüsten, nackten Gesäßen oder auch gänzlich unbekleidet. Fünf Motive der Nacktheit wurden herausgearbeitet: Motiv „Baden“, Motiv „Tanzen“, Motiv „zu Bett gehen/Aufstehen“, Motiv „Modellstehen“ sowie Motiv „Sport und Spiel“. Wie diese ausgestaltet sind, kann im vorangegangenen Kapitel nachgelesen werden. Innerhalb dieser Motive hat Nacktheit wiederum unterschiedliche Zwecke:

a) Nutzen für Frauen, die unbekleidet gezeigt werden: Wenn diese sich umziehen, baden oder waschen (*Gard*, *Badverb*, *Sandb*, *Angler*, *lustGesch*, *VorbRendez*, *Bade*, *AufrLekt*)

oder sich mit anderen Frauen vergleichen möchten (*eitlStub*), ist Nacktheit selbst ein Mittel zum Zweck, sie ist notwendig, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, um einer bestimmten Tätigkeit nachzugehen. Dazu zählt auch, Sport auszuüben, zu tanzen (*JugSpiel*, *Schleier*) oder auch einen Mann zu verführen (*Hausarzt*). Wenn die Frauen wiederum beim Ausziehen oder Nacktsein beobachtet werden, sind ihre Körper Objekte der Begierde und die Nacktheit dient nicht mehr nur dem reinen Nutzen der Frau selbst (*Atel*, *Gard*).

b) Nacktheit von Frauen ist für eine Männerfigur von Nutzen: Männer bilden Frauen(-körper) ab, indem sie diese malen oder fotografieren (*Atel*, *TrauBild*, *beiFotog*). Hier ist der unbekleidete Frauenkörper Mittel zum Zweck, es ist seine Ästhetik, es sind seine Reize und weniger die Frauen und ihre Eigenschaften, die für die Männerfiguren eine Rolle spielen.

c) Nacktheit dient in den *Saturn*-Filmen den Figuren auch dazu, Lust und Vergnügen zu bereiten. So inszenieren Männer eine Frau nackt (und stumm), um einem Freund einen Streich zu spielen (*lebMarm*) oder ein Schuhverkäufer verschafft sich Einblicke zwischen die Beine einer Frau ohne deren Einwilligung (*EroSchuh*). Hier dienen Frauenkörper und deren Schönheit einem Lustgewinn.

d) Neben dem Vergnügen für die Figuren gibt es auch Beispiele, in denen Frauen ihre Körper zum Vergnügen für ZuseherInnen alleine nackt darstellen, so in *Schleier*, *ZaubMand* und *MachHypn*, wo es keine anderen AdressatInnen in den Filmen selbst gibt, die sich an ihren Körpern erfreuen könnten.

e) Neben diesen Beispielen existieren noch Fälle, in denen Nacktheit dezidiert von außen erzwungen wird: In *SklaMark*, *SklaRau*, *weiblAss* verfügen Männer über Frauenkörper und wenden Gewalt an (ob formale Gewalt in Form von Uniformen und Maßbändern wie in *weiblAss* oder in Form unmittelbarer physischer Gewalt wie in den anderen beiden Filmen), um Blicke auf Brüste und Intimbereiche zu erhaschen. Hier geht es nicht bloß um Lust und Vergnügen, sondern um Macht und Verfügungsgewalt, die weiter gehen als in *EroSchuh*, wo heimlich ein Kleid nach oben geschoben wird. Vor allem in *SklaMark* und *SklaRau* wird deutlich, dass die Frauen nicht zustimmen, auch wenn sie sich letztlich der Situation fügen.

Flb: Wer sind die AkteurInnen, die ein Entkleiden vorantreiben? Wer entkleidet wen?

In einigen Filmen ziehen sich die Frauen selbst aus, so in *DianBad*, *SklaRau*, *Hausarzt*, *AufrLek* und *lebMarm* (in letztem Fall sieht man den Akt des Entkleidens allerdings nicht, da er in einem Nebenzimmer stattfindet, in welches die Frau alleine geht). Hilfe beim

Ausziehen bekommen zehn Frauen, darunter drei von Männern (*WieHerr*, *Ehebr*, *beiFotog*). Wenn Frauen anderen Frauen dabei helfen, sind diese Dienstmädchen. Im Film *Atel* treibt – ähnlich den drei zuvor genannten Filmen – ein Mann das Ausziehen voran, immerhin arbeitet die junge Frau für ihn als Modell und zieht sich selbst hinter einem Raumteiler aus. Wenn es Stubenmädchen sind, die beim Ausziehen und Zusammensammeln der Kleidung helfen, tun sie das nicht aus Eigennutz oder weil sie sich etwas davon erhoffen, sondern es ist ein Dienst, in der Regel für Hausherrinnen bzw. Frauen, denen sie beim Spazieren am Seeufer im Wald folgen.

In manchen Fällen sind Frauen von Beginn an teilweise oder gänzlich nackt, weshalb das Ausziehen als Akt nicht relevant ist (*Badverb*, *Sandb*, *Schleier*, *JugSpiel*, *TrauBild*, *weiblAss*, *ZaubMand* und teilweise nackt in *lustGesch*).

F1c: Welche Rollen, Zugehörigkeiten und Beziehungskonstellationen werden abgebildet? Wodurch sind diese erkennbar?

Frauenrollen, die sich aus den Filmen herausarbeiten lassen, sind, wie im vorangegangenen Kapitel detailliert ausgeführt, Rollen wie die der Hausherrin, die daran erkennbar ist, dass sie sich routiniert im Raum bewegt und die Handlung meist vorantreibt. Weitere Rollen sind die des Dienstmädchens, das meist gemeinsam mit einer Hausherrin oder einem Hausherren oder auch einer Tänzerin/Schauspielerin in deren Garderobe auftritt. Darüber hinaus werden die Rollen der lebenden Marmorstatue, des Modells, der badenden Frau, der Ehefrau/Partnerin sowie der Liebhaberin und darüber hinaus die Rollen der Diebin, der verspielten Frauen, der weiblichen Gäste in einem Haushalt und die Rolle der Sklavin integriert. Bei den männlichen Figuren sind es die Rollen des Hausherren, des (manchmal ungebetenen) Besuchers/Verehrers, des Sklavinnenkäufers und -räubers, des Studenten, des Liebhabers sowie des Offiziers (bzw. Soldaten/Reiters), die in den Filmen eingebaut werden. Weiters gibt es in der Rollenschau noch den Diener, Künstler, Ehemann, den Arzt, den Polizist sowie den Dieb, Jäger und Angler. Die Rollen sind entweder schon durch die Titel der Filme erkennbar, in denen Figuren wie der Hausarzt, Sklavinnen, Räuber, Stubenmädchen, Fotograf oder lebender Marmor vorkommen. Zum anderen ist es das Setting selbst, das Hinweise auf die Rollenverteilung gibt. Als Beispiele dienen hier eine Studentenbude, ein Hotelzimmer, in dem ein Pärchen übernachtet oder die Kleidung, die Uniformen oder Attribute wie das Gewehr eines Jägers beinhaltet.

Schon in der Aufzählung der Rollen ist zu erkennen, dass jene der Männer zunächst stärker an Berufe bzw. konkrete Freizeitaktivitäten geknüpft sind und damit Assoziationen für die ZuseherInnen basierend auf Stereotypen möglich sind. Es macht das Zuordnen von Eigenschaften auch bei einem sehr kurzen Film ohne Erläuterungen, Einleitung oder Text einfacher. Die Rollen der Männer sind außerdem oft machtbeladen und verfügen über eine klare Autorität, ob es sich jetzt um den Polizisten, den Militärangehörigen, den Sklavinnenhändler oder auch den Anweisungen gebenden Künstler handelt, der ein (weibliches) Modell dirigiert. In den Filmen verfügen Männer über ihre Körper und über jene von Frauen, mit denen sie agieren. Die Frauenrollen und die sich daraus ableitenden Handlungen (so ziehen sich die Badenden aus und die Tänzerin ist von Beginn an unbekleidet) dienen dem Vergnügen der Männer im Setting sowie den ZuseherInnen außerhalb der Handlung.

Die Zugehörigkeit der Figuren lässt sich, wie bereits zuvor erläutert, von den gezeigten Räumen ableiten. Die Innenräume weisen auf einen zumeist bürgerlichen Haushalt hin, gezeigt werden Durchgangszimmer, Schlafzimmer, Spiel- und Teezimmer und Ateliers, allesamt sind sie reich ausgestattet mit Teppichen, Spiegeln und Gemälden an den Wänden sowie Pflanzen. Darüber hinaus sind es die Hausangestellten, die auf die soziale Verortung ihrer ArbeitgeberInnen verweisen und deren hohe Stellung verdeutlichen. Bei Filmen, die unter freiem Himmel gedreht wurden, ist eine soziale Zuordnung schwieriger fassbar. Auch hier sind es Attribute, beispielsweise Uniformen oder Machtsymbole wie ein Gewehr, die Anwesenheit eines Dienstmädchens sowie beispielsweise eine klar hervortretende Hierarchie zwischen den Figuren (*SklaRau*, *SklaMark*), die zeigen, dass manche Frauen- und Männerrollen über mehr Privilegien verfügen als andere. Nichts desto trotz ist nicht für jede Figur eine Berufsgruppe, eine bestimmte Wohn- oder Lebenssituation zu eruieren.

Die Nähe der Figuren zueinander weisen jeweils Berührungen aus: Es sind solche, die nicht zurückgewiesen, sondern erwidert werden (so Küsse in *Ehebr*, *modEhe* oder auch *WieHerr*), freundschaftliches Händeschütteln (*lebMarm*, *lustGesch*) oder Gesten der Zusammengehörigkeit wie eingehakte Arme (*Atel*). Es geht also weniger darum, auf Symbole wie Eheringe zu bauen, sondern auf das Verhältnis zwischen Nähe und Distanz zwischen den Figuren zu achten.

F1d: Wo und wie sind Machtverhältnisse zwischen Personen gestaltet? Wann finden wodurch Objektivierungsmomente statt? Sind Formen von Gewalt im Spiel? Sind Gesten von Dominanz und Unterwerfung erkennbar?

Auf der Beziehungsebene zeigt sich: Bis auf drei Ausnahmen (*Schleier*, *JugSpiel* und *DianBad*) ist das Verhältnis der Figuren in keinem Film machtnneutral. Unabhängig davon, ob es sich um eine freundschaftliche Beziehung (*lustGesch*), eine Liebesbeziehung oder Ehe, ein professionelles Verhältnis (*beiFotog*, *Atel*, *WieHerr*) oder eine Zufallsbekanntschaft (z.B. *Badverb*, *Angler*, *AufrJagd*) handelt: Die Handlungsräume sind ungleich verteilt und Hierarchien in den Beziehungen ablesbar, sowohl zwischen Frauen (z.B. beim Verhältnis Hausherrin und Stubenmädchen), zwischen Männern (Hausherr und Bediensteter, Fotograf und Assistenz) oder zwischen Männern und Frauen wie in den meisten Filmen. Die ungleichen Handlungsräume ergeben sich aus den Hierarchien der Figuren (so wird das Verfügen über Frauenkörper durch Männer in *weiblAss*, *SklaRau* und *SklaMark* sehr deutlich dargestellt und von den Figuren und ihrem Verhalten abgesichert) oder auch aus dem ungleichen Objektivierungsgrad, der daraus resultiert, dass nur Frauen und ihre nackten Körper dem Blick durch andere Figuren und dem Blick der ZuseherInnen ausgesetzt sind. Objektivierung findet beispielsweise statt, wenn Frauen ohne Zustimmung beim Ausziehen beobachtet werden (*Gard*) und wenn generell Grenzüberschreitungen stattfinden. In den *Saturn*-Filmen kommt es zu 33 Grenzüberschreitungen, angefangen von Voyeurismus (*Gard*) bis hin zum Androhen von Gewalt (*AufrJagd*, *weiblAss*) und Zerren an Frauenkörpern, erzwungenem Ausziehen und sogar Niederschlagen einer Frau wie in *SklaRau*.

In *SklaRau*, *SklaMark* und *weiblAss* findet unmittelbar Gewalt statt, Frauen werden in einer Gruppe herbeigeschafft bzw. verfolgt und entführt, sie werden festgehalten, positioniert, vermessen bzw. auf das Aussehen ihrer nackten Körper reduziert. Sie fügen sich in die gewaltsame Situation ein, leisten keinen Widerstand – nur einer Frau in *SklaRau* gelingt es, zu fliehen. Ein Beispiel für ein umgekehrtes Machtverhältnis bietet *MachHypn*. Hier hypnotisiert eine in Dessous gekleidete Frau einen Mann, lässt ihn in Trance Kunststücke vollführen und beraubt ihn schließlich. Die Unterwerfung des Mannes findet allerdings nicht bei vollem Bewusstsein statt, er kann daher keinen Widerstand leisten kann.

F1e: Wo finden wie und durch wen Berührungen statt?

Die meisten Berührungen finden durch Männer an Frauenkörpern statt. Dabei fällt auf, dass nahezu gleich oft Grenzüberschreitungen gezeigt werden wie Berührungen von Frauen durch Männer allgemein. Es sind ungewollte bzw. auch nicht erwiderte Berührungen, hierzu zählen das Festhalten am Arm, Versuche, eine Brust zu berühren, ein Zerren an Kleidung und Arm oder auch das Herunterreißen von Kleidungsstücken. Ausnahmen sind Berührungen zwischen Männern, etwa durch einen Begrüßungshandschlag (*Atel, lustGesch*). Berühren sich Frauen, so findet es vor allem beim Ausziehen statt, wenn eine Frau am Rücken ein Kleid aufknöpft oder eine Hand zum Festhalten reicht bzw. Schuhe auf- und zuschnürt. Das geschieht bei zehn Figuren (darunter drei männliche Figuren). Sie alle unterstützen Frauen dabei, sich auszuziehen, entweder in der Rolle des Dienstmädchens oder in der Rolle des Liebhabers.

Grenzüberschreitungen zwischen Frauen erfolgen selten, es sind Klapse auf das Gesäß (*Pfän, GeschFenster*) sowie das Anfassen der Brust ohne Einwilligung (*eitlStub*). Selten berühren Frauen männliche Körper und auch hier gibt es in einigen wenigen Fällen Grenzüberschreitungen; beispielsweise versetzt eine Frau ihrem Ehemann einen Klaps (*Atel*), ein Bildhauer wird im Schlaf geküsst (*TrauBild*) oder ein Picknickgast gestoßen.

Darüber hinaus gibt es auch erwiderte Küsse, die in den Filmen und Fragmenten gezeigt werden (*WieHerr, ZweiMän, Zimver, Ehebr, TrauBild, modEhe* und *lebMarm*). Allerdings sind es lediglich heterosexuelle Zuneigungsbekundungen und insgesamt kurze Küsse auf Lippen und Wangen.

Flf: Wo, wie und wodurch wird ein sexueller Akt gezeigt oder angedeutet?

Sexuelle Stimulation am eigenen und fremden Körper in Form von Berührungen wird in zwei Filmen gezeigt: In *Ehebr* sind im Hotelbettzimmer des älteren Ehepaares für wenige Sekunden kreisende Handbewegungen des Mannes in der Bauch- bzw. Beckengegend der Frau neben ihm zu sehen, allerdings finden sie unter der Decke statt, weshalb unklar bleibt, ob der Mann die Frau stimulieren möchte. In einem zweiten Film, *AufrLekt*, ist die sexuelle Handlung am Übergang von Autoerotik zu bewusster Selbstbefriedigung erkennbar, als sich die junge Hausherrin während sie im Bett schläft und wohl aufgeregt träumt, im Intimbereich stimuliert und im Bett herumwälzt. Von den analysierten Filmen ist es das einzige Beispiel, in dem sexuelles Handeln explizit gezeigt wird, wobei die

Rahmenbedingungen – die Befriedigung geschieht nicht bei vollem Bewusstsein und damit nicht mit Absicht – das Verhalten zwar nicht legitimieren, aber erklärbar und entschuldbar machen für den Fall, dass ZuseherInnen die Grenzen des guten Geschmacks als übertreten ansehen.

Flg: Welche Attribute (Kleidung, Gegenstände, Frisuren) werden wie geschlechtsspezifisch zugewiesen?

Frauen tragen stets Kleider, Unterkleider sowie Strümpfe, wenn sie nicht nackt gezeigt werden. Ihr Haar ist in der Regel lang, dunkel und am Hinterkopf zusammengebunden. Die Kleider sind meist hell, die Schuhe schwarz und die Unterkleider weiß. Selten tragen sie Hüte. Auffällig ist, dass ihnen Attribute wie Spiegel (*Gard, eitlStub*), Spielgeräte wie Bälle, Schleier, Schläger und Reifen (*JugSpiel, GeschFenster, Schleier*) sowie die Zigarette (*Bade, beiFotogr, AufrLekt*) beigegeben werden. Es sind folglich Gegenstände, die stellvertretend für Schönheit/Eitelkeit (Spiegel), Verspieltheit/Jugend/Kindlichkeit (Spielgeräte) und Modernität und Selbstbewusstsein (Zigarette) stehen – wobei auch ein Mann rauchend dargestellt wird (*lebMarm*).

Männer sind in Abgrenzung dazu meist in Anzüge mit Hemden, dunkle Hosen und Sakkos sowie dunkle Schuhe gekleidet. Selten tragen sie lockere lange Hosen, die eher Arbeitshosen als edler Freizeitkleidung entsprechen (*Angler, Badverb, Sandb*). Ihr Haar ist meist dunkel und kurz, sie tragen Schnurrbärte und selten Hüte. Gegenständen, mit denen sie abgebildet sind, haftet im Gegensatz zu jenen von Frauen Macht, Militär und Gewalt an: Es sind Waffen wie Säbel und Gewehr (*IustGesch, Badverb*) oder Uniformen wie jene von Soldaten und Polizisten (*WieHerr, weiblAss, AufrJagd, Angler*).

Flh: Gibt es symbolische Geschlechtsmerkmale (phallischer, vaginaler Art)? Wie sind sie ausgewiesen und warum als solche deutbar?

Symbole, die stellvertretend für männliche oder weibliche Geschlechtsteile stehen und Begehren oder Sexualität versinnbildlichen, finden sich in den *Saturn*-Filmen nicht. Penisse sind generell nicht in den Filmen zu sehen, weder bei den Protagonisten noch bei Torsi oder auf Gemälden als Bild im Bild. Weibliche Geschlechtsmerkmale finden sich sowohl bei antiken Figuren, auf Fotografien an Wänden, auf Gemälden als auch bei den Protagonistinnen selbst, wenn diese nackt oder teilweise unbekleidet sind. Doch auch in diesen Fällen sind sie offenkundig als solche erkennbar, es bedarf keiner Symbole. Das

Anbringen von nackten Körpern beispielsweise über Fotografien oder Gemälde im Setting (z.B. in Filmen wie *WieHerr*, *Atel* oder auch *TrauBild*) schafft jedoch eine Doppelung intimer Körperstellen und verfolgt wohl die Intention, den Reiz für ZuseherInnen zu erhöhen, da Nacktheit und schöne Frauenkörper mehrfach präsent sind.

Fli: Welche Auffälligkeiten lassen sich bezüglich der Handlungen der jeweiligen Personenkonstellationen unter einer geschlechterzentrierten Sichtweise feststellen?

Der überwiegende Großteil der Berührungen findet von Männern an Frauenkörpern statt, die wenigsten Berührungen ergeben sich zwischen Männern und sind nicht erotisch konnotiert, sondern Gesten bei Begrüßungen. Fast genauso häufig wie Männer Frauen berühren, übertreten sie auch deren Grenzen, fassen sie also ungewollt an oder nähern sich ohne Einwilligung, wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt.

Beim Entkleiden von Frauen sind es Dienstmädchen, die hier tätig sind, bei Männern sind diese häufig in der Rolle des Liebhabers bzw. Partners.

Die dargestellte hegemoniale Männlichkeit in den *Saturn*-Filmen ist autoritär bis gewaltvoll im Auftreten. Während Frauen in der Rolle der Hausherrin gegenüber ihren Dienstmädchen bestimmend handeln und Anweisungen geben, gehen die männlichen Figuren weiter: Sie drohen Ohrfeigen an (*WeiblAss*, *AufrJagd*), berühren ohne Einverständnis, fassen Frauen grob an (*Badverb*, *weiblAss*, *SklaRau*, *SklaMark*) und zwingen diese, sich auszuziehen (*SklaMark*). Jugendliches, unbeschwertes Verhalten wie Hüpfen, Ballspiele oder Ringe-Werfen dagegen findet man in den Filmen lediglich bei Frauen (*Gard*, *Pfänd*, *JugSpiel*, *Schleier*, *GeschFenster*). Wenn Männerfiguren scherzen wie in *lebMarm*, dann geschieht das in einem dezidiert erwachsenen Setting – in einem Gastgarten bei einigen Gläsern Alkohol. Sich Ausziehen und nackt zeigen, Baden gehen und Tanzen sind dagegen allesamt Tätigkeiten, die Frauenfiguren vorbehalten bleiben, denn selbst wenn sich ein Pärchen gleichzeitig entkleidet, gehen die Männerfiguren nicht so weit, tatsächlich blanke Haut von sich zu zeigen. Hegemoniale Weiblichkeit ist in den Filmen pluraler als das Männlichkeitsbild. Die Frauenfiguren sind zum Teil kindlich, ausgelassen und verspielt, manchmal unsicher, gegenüber Männergewalt fügsam sowie fürsorglich und folgsam gegenüber Anweisungen von anderen Frauen.

Männerfiguren sehen Frauenkörper als Arbeitsutensilien (*Atel*, *TrauBild*), als Mittel der Unterhaltung (*ZaubMand*) und als Objekte des Begehrens und persönlichen Vergnügens (*WieHerr*, *WeiblAss*). Wenn umgekehrt Männer als Objekte der Begierde (wie

in *Hausarzt*) inszeniert werden, ist es dennoch die Frau, die sich entkleidet, um den Mann zu verführen, sich also selbst objektivieren muss, um zu ihrem Ziel zu gelangen, während Männer direkt zugreifen, eine Frau küssen oder zu sich ziehen.

Hypothese H1a: In den Saturn-Filmen werden weiße, schlanke, saubere und junge Körper sowohl bei Männern als auch Frauen gewählt. Sie interagieren in einem bürgerlichen Setting miteinander.

Diese Annahme kann teilweise bestätigt werden. Es hat sich herausgestellt, dass tatsächlich alle Männer und Frauen der Kategorie Weiß zuzuordnen sind, keine Verletzungen oder Gebrechen zu erkennen waren und auch bei jenen Frauen, die in einem See bzw. Teich gebadet haben oder von ihren Bediensteten gewaschen wurden, kein Anzeichen von Schmutz, also Notwendigkeit für das Waschen zu sehen waren. Für die Faktoren Schlankheit und Jugend gibt es jedoch Einschränkungen: Denn von den Frauen sind etwa ein Drittel korpulent, sie haben breite Hüften und breite Oberschenkel. Bei den Männern sind nur einige wenige Beispiele etwas fülliger, der Rest ist sehr schlank. In Bezug auf das Alter sind vor allem Frauen sehr jung, das Alter wurde bei den meisten zwischen 20 und höchstens 35 geschätzt. Nur bei einigen Frauen, die die Rolle des Dienstmädchens übernehmen sowie bei Frauen wie der älteren Ehefrau in *Ehebr* oder der Diebin in *AufrJag* liegt das geschätzte Alter darüber und zwar zwischen 40 und 50 Jahren. Bei den meisten Männern wurde das Alter auf zwischen 35 und 50 geschätzt. Gemein ist den Männern und Frauen, dass sie – mit Ausnahme von Figuren wie dem Arzt in *weiblAss*, dem Angler in *Angler* und dem Jäger in *Badverb* – dunkles bzw. blondes, aber kein ergrautes Haar tragen und daher nur in seltenen Fällen Männer der Altersgruppe 55 bis 60 Jahre zugeordnet wurden.

Abseits davon hat sich die Annahme bestätigt, dass die Handlungen in einer bürgerlichen Umgebung stattfinden. Es sind in diesem Fall Innenräume wie Schlaf-, Bade- oder Spielzimmer sowie Durchgangsräume mit Sitzmöglichkeiten sowie Ateliers. Arbeitsumfelder oder Hinweise auf urbanisierte Settings wurden nicht in die *Saturn*-Filmen integriert, es finden also keine Handlungen auf Straßen, unter Menschenansammlungen oder in einer Fabrik statt. Eine weitere Umgebung bildet das breite Thema Natur: Gefilmt wurde an See- und Teichzugängen, auf Wiesen und im Wald. Hier ist den Figuren seltener eine Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht zuzuordnen, da Hinweise wie Kleidung (im Falle von Nacktheit), Möbel oder Gebrauchsgegenstände fehlen.

Hypothese H1b: Objektivierung der Figuren untereinander findet ausschließlich durch Männer an Frauen statt – durch Berührungen oder andere Handlungen. Männer sind stets bekleidet, Frauen dagegen entkleiden sich oder werden entkleidet. Wenn ein Altersunterschied zwischen Männern und Frauen erkennbar ist, so sind es stets Männer, die als älter eingestuft werden können.

Diese Hypothese konnte in dieser Form nicht bestätigt werden. So finden zum einen Objektivierungen auch zwischen Frauen statt, beispielsweise, wenn das Stubenmädchen einer anderen Frauenfigur – auch wenn diese die Rolle einer Marmorstatue hat – ohne Zustimmung an die Brust fasst (*eitlStub*). Zum anderen wird der Bildhauer ebenfalls von seinen zum Leben erwachten Frauenstatuen berührt und geküsst ohne Konsens zu geben (*TrauBild*). In diesen Fällen ist das Gefühlsleben und Wesen der berührten Person nicht relevant, körperliche Grenzen werden nicht eingehalten. In *MachHypn* erreicht das einen Höhepunkt, wenn eine junge Frau den von ihr hypnotisierten Mann zum eigenen Vergnügen Sprungübungen machen lässt und sein Verhalten vorübergehend gänzlich bestimmt. Allerdings muss festgehalten werden, dass in allen übrigen Fällen, in denen Objektivierung stattfindet, diese durch Männer an Frauen und ihren Körpern erfolgt – und diese stellen die deutliche Mehrheit dar.

Bestätigt werden kann hingegen, dass Männer im Gegensatz zu Frauen stets bekleidet sind – abgesehen von zwei (teilweise) unbekleideten Oberkörpern in *Ehebr* und *Sandb* – und dass Männerfiguren häufiger als älter eingestuft wurden als Frauenfiguren und es keine Zusammensetzung gab, in der eine ältere Frau mit einem jünger wirkenden Mann agiert.

F2a: Auf welche visuellen Darstellungstraditionen von (nackten) Körpern greifen die Saturn-Filme in ihrer Auswahl an Settings zurück?

Nicht nur in Bezug auf Erzählungen wie Mythen, sondern auch was die Gestaltung der Settings anbelangt, weisen manche Filme Parallelen zu Gemälden aus der Historien- und der sogenannten Orientmalerei auf. Ebenso verweisen die Figuren der *Saturn*-Filme, was ihre Kleidung, ihre Körperinszenierung und die Rollen anbelangt, auf Darstellungen aus der Erotik- und Aktfotografie sowie auf Renaissance-Bilder. Schwarzer kam also nicht ohne Vorbilder aus. Beispiele hierfür sind Topoi wie die schlafende Venus, die badende Diana oder der lebende Marmor, wie im vorangegangenen Kapitel näher ausgeführt. Auf diesem

Weg reihen sich Schwarzers badende (bzw. sich hierzu entkleidende) Frauen sowie die ruhenden nackten Frauenkörper in eine Darstellungstradition ein, die zum einen das Wiedererkennen von Figuren bei ZuseherInnen erleichtert als auch an deren Sehgewohnheiten anknüpfen kann. Dadurch konnten die gewählten Settings, Erzählungen und Positionen, die die Figuren einnehmen, gerechtfertigt werden. Gleichzeitig setzte Schwarzer auch innovative und kontroverse Darstellungen um, an die sich auch umstrittene Künstler wie Klimt, Rodin und Schiele heranwagten, wie es bei der masturbierenden Frau in *AufrLekt* der Fall ist.

Bei Settings wie in *SklaRau* oder *SklaMark*, die sich wohl von exotisierenden Darstellungen der Orientmalerei inspirieren ließen, gibt es Ähnlichkeiten bei der Kleidung (lange Leinenkleider, Haartücher und Turbane) und beim Aussehen der Figuren (lange Bärte). Doch sie können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es lediglich Annäherungen und keine visuellen Zitate der verbreiteten Orientbilder sind. Schwarzer nutzte Wiesen- und Waldlandschaften, wie sie in und um Wien zu finden waren, als Drehorte und hatte auch nur begrenzt Objekte und Personen zur Verfügung. Die Umgebung weicht damit von den Impressionen sandiger Landschaften, glatter Steinbauten, zahlreichen bunten Zelten und oft enthaltenen Tieren wie Kamelen in diesen Bildern ab, dennoch ist verständlich, worauf er verweisen und welche Figuren er zeigen wollte.

F2b: Gibt es Interaktionen mit dem/der RezipientIn von Seiten der DarstellerInnen (durch Blickkontakt, Gesten o. ä.)?

In drei Viertel der Filme und Fragmente blicken DarstellerInnen in die Kamera und damit in Richtung ZuseherInnen, wobei es vor allem Frauen sind, die, meist unsicher, auf Anweisungen warten. Es geht also nicht darum, ZuseherInnen bewusst zu adressieren. Abseits davon lässt sich in zehn Filmen⁴⁰¹ eine tatsächliche Involvierung der Zusehenden finden. Letztere werden zu KomplizInnen für eine Figur, ZeugInnen ihrer Handlungen oder sie werden zum offenkundigen Zielpublikum, dem die Figuren in den Filmen ihre Inszenierung widmen, indem sie für sie tanzen oder sich für sie im Sand baden.

⁴⁰¹ *Sandb, Schleier, modEhe, eitelStub, Hausarzt, Gard, TrauBild, ZaubMand, lustGesch, EroSchuh.*

Hypothese H2: Die Saturn-Produktionen sind filmische Entsprechungen der Körperdarstellungen, wie sie in erotischen Fotografien und Abbildungen um die Jahrhundertwende kursieren.

Diese These konnte in der vorliegenden Arbeit bestätigt werden, auch wenn nicht für jeden Film ein entsprechender Verweis nachgewiesen wurde. Aus verschiedenen privaten Fotosammlungen des genannten Zeitraums wurden Sujets herausgehoben, die sich in abgewandelter Form in den Geschichten von Johann Schwarzer wiederfinden. Beispiele hierfür sind die Sujets lebender Marmor (mit antikisierter Standbein-Spielbein-Position), schlafende oder liegende Venus, die Venus vor dem Spiegel oder auch die badende Frau am Fluss- oder Seeufer. Die Gegenüberstellungen sind dem vorigen Kapitel zu entnehmen.

Die Hypothese kann darüber hinaus erweitert werden, da sich nicht nur Rückgriffe auf Fotografien des späten 19. Jahrhunderts finden, sondern auch auf bekannte Motive der Malerei seit der Renaissance.

3.4 Schlussbetrachtungen

Obwohl die Fragmente und Filme, die in dieser Arbeit analysiert wurden, nur eine kurze Dauer haben und der dramatische Aufbau kompakt erzählt wurde, zeichnen sich die *Saturn*-Filme durch ein eigenes Darstellungsmuster aus. Sie umfassen ein reichlich differenziertes Repertoire an Rollen, die klar geschlechtsspezifisch zugewiesen sind, vor allem, was die Verteilung von Autorität unter den Figuren anbelangt. Die Filme zeigen wiederkehrende Körperformen und -ausstattungen, sowohl bei Kleidung und Frisur-Stil als auch bei Bewegungen, die oft und vor allem von Frauenseite unsicher wirken. Damit definieren Schwarzer und seine Firma, was als sehenswert, humorvoll und was als erotisch bzw. reizvoll gilt. Dabei schöpft *Saturn* aus dem Darstellungsrepertoire, das durch antike Mythen, Malerei, und Aktfotografie tradiert ist.

Probleme für die Analysen ergaben sich einerseits durch die Bildqualität, denn durch die Unschärfe waren Mimiken und Blickrichtungen oft nicht erkennbar, obwohl diese zur Charakterisierung der Figuren hilfreich gewesen wären. Aus diesem Grund musste verstärkt auf Körperhaltung und Berührungen bzw. allgemein die Handlungen selbst geachtet werden. Andererseits kann man davon ausgehen, dass trotz des Methoden-Mixes

und des Versuchs, Details von Bewegungen und Settings so gut als möglich zu erfassen, Informationen verloren gegangen und nicht in die Ergebnisse eingeflossen sind.

Mit Blick auf weitere mögliche Forschung, die sich mit den *Saturn*-Filmen beschäftigt, kann vor allem eine Einbettung in zeitgenössische Erotik- und Sexualitätsdiskurse als Lücke ausgemacht werden. Eine nähere Beschäftigung beispielsweise mit Erotikromanen oder Dichtkunst ist sicherlich wünschenswert, um nicht nur nach der Bildtradition fragen zu können, sondern auch Parallelen und Kontraste zum erotischen (Lese-)Alltag zu erkennen. Ebenso erstrebenswert scheint ein detaillierter Vergleich mit zeitgenössischen Produktionen wie jenen der Firma *Pathé* oder mit Filmen aus dem US-amerikanischen Raum, wie sie das *Filmarchiv Austria* zwar angerissen, aber nicht ausgeführt hat.

Eine weitere Möglichkeit, den gut erhaltenen und aufbereiteten Quellenkorpus der *Saturn*-Filme zu nutzen, besteht in einer mehr diachronen Herangehensweise. So könnte sich ein breiteres Forschungsprojekt der Entwicklung von Erotikfilmen im 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus widmen. Auf diesem Weg könnten Neuerungen (bei Erzählungen, Rollen, Figuren, Körpernormen, Geschlechterverhältnissen), Brüche und Tradierungen genauer und im Vergleich herausgearbeitet werden.

4 Anhang

4.1 Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 11. Mai 2015

(Kathrin Hildegard Glösel)

4.2 Bibliographie

4.2.1 verwendete Literatur

Robert Abelson, Psychological Status of the Script Concept, in: American Psychologist 36 Nr. 7 (1981), 715-729.

Michael Achenbach, Die Geschichte der Firma Saturn und ihre Auswirkungen auf die österreichische Filmzensur, in: Michael Achenbach, Thomas Ballhausen u. Nikolaus Wostry, Hg., Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910, Wien 2009, 13-31.

Michael Achenbach, Thomas Ballhausen u. Nikolaus Wostry, Hg., Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910, Wien 2009.

Hans Christian Adam, Die erotische Daguerreotypie, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 56-61.

Thomas Ballhausen u. Günter Krenn, Die Mehrheit der Blicke. Eine Vorbemerkung, in: Michael Achenbach, Thomas Ballhausen u. Nikolaus Wostry, Hg., Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910, Wien 2009, 7-8.

Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985.

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt am Main 1990.

Cornelia Behnke u. Michael Meuser, Tausendundeine Männlichkeit? Männlichkeitsmuster und sozialstrukturelle Einbindungen, in: Widersprüche 67 (1998), 7-25.

Rhona Berenstein, Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema, New York 1996.

Monika Bernold, Black Angels? Performing Whiteness und Gender im Film. Kritische Lektüren zu den Metropolenfilmen Paris is Burning und Himmel über Berlin, in: Andrea Ellmeier et.al., Hg., Gender Performances, Wien, Köln, Weimar 2011, 161- 180.

Monika Bernold, Andrea Braidt u. Claudia Preschl, Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus, Marburg 2004.

Christa Bittermann-Wille u. Helga Hofmann-Weinberger, Erotik, theoretischer Diskurs und literarische Chiffren in der Frauenliteratur des Fin-de-siècle, in: Österreichische Nationalbibliothek, Hg., Der verbotene Blick: Erotisches aus zwei Jahrtausenden, Klagenfurt 2002, 146-180.

Eva Blimlinger u. Ela Hornung, Feministische Methodendiskussion in der Geschichtswissenschaft, in: Johanna Gehmacher u. Maria Mesner, Hg., Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/Perspektiven, Innsbruck, Wien 2003, 127-142.

Francesco Bono, Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms, in: Filmarchiv Austria, Hg., Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999, 47-75.

Wolfgang Brassat u. Hubertus Kohle, Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2009.

Roswitha Breckner, Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld 2010.

Sarah Brian, Hausfrau, Gastgeberin und Wohltäterin. Frauen der Badener Oberschicht um die Jahrhundertwende, in: Badener Neujahrsblätter 76 (2001), 98-113.

Callum Brown, Postmodernism for Historians, Edinburgh 2005.

Hannelore Bublitz, Zur Konstitution von „Kultur“ und Geschlecht um 1900, in: Hannelore Bublitz, Christine Hanke u. Andrea Seier, Hg., Der Gesellschaftskörper. Zur Neuordnung von Kultur und Geschlecht um 1900, Frankfurt am Main, New York 2000, 19-96.

Judith Butler, Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990/1999.

Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, in: Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Band 28, Würzburg 2005.

Susan Cole, Pornography and the Sex Crisis, Toronto 1988/1993.

Raewyn Connell u. James Messerschmidt, Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept, in: Gender & Society 19 Nr. 6 (2005), 829-859.

Drucilla Cornell, Hg., Feminism & Pornography, Oxford 2007.

Anthony Crabbe, Feature-length Sex Films, in: Gary Day u. Clive Bloom, Hg., Perspectives on Pornography. Sexuality in Film and Literature, Basingstoke 1988, 44-66.

Natalie Davis, Women's History in Transition. The European Case, in: Feminist Studies 3 Nr. 3 (1976), 83-103.

Gary Day, Looking at Women. Notes Toward a Theory of Porn, in: Perspectives on Pornography. Sexuality in Film and Literature, Basingstoke 1988, 83-100.

Ralph Dekoninck, Idolatry, Ideology, Iconology. Towards an Archaeology of the Visual Studies, in: Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann u. Jenke van den Akkerveken, Hg., New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology, Brüssel 2011, 17-22.

- Christian Dewald, Frühes Kino aus Österreich, in: Das Privileg zu sehen 2, Wien 2005.
- Andrea Dworkin, Pornography. Men Possessing Women, London 1981.
- Susan Dwyer, The Problem of Pornography. Belmont 1995.
- Franz Eder, "Diese Theorie ist sehr delikant ...". Zur Sexualisierung der "Wiener Moderne", in: Jürgen Nautz u. Richard Vahrenkamp, Hg., Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen, Wien, Köln, Weimar 1993, 159-178.
- Franz Eder, Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität, München 2002/2009.
- Franz Eder, Homosexualitäten. Diskurse und Lebenswelten 1870–1970, Wien, Weitra 2011.
- Franz Eder u. Oliver Kühschelm, Bilder – Geschichtswissenschaft – Diskurse, in: Franz Eder, Oliver Kühschelm u. Christina Linsboth, Hg., Bilder – Geschichtswissenschaft – Diskurse, Wiesbaden 2014, 3-44.
- Hartmut Esser, Soziologie. Spezielle Grundlagen, Band 5. Institutionen, Frankfurt am Main 2000.
- Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Paderborn 2002/2008.
- Bernhard Fischer u. Carl Hartwich, Handbuch der pharmaceutischen Praxis. Für Apotheker, Ärzte, Drogisten und Medicinalbeamte, Erster Band, Berlin, Heidelberg 1900.
- Michel Foucault, Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main 1974/1993.
- Ute Frevert, Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit, in: Thomas Kühne, Hg., Männergeschichte, Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne, Frankfurt am Main 1996, 69-87.
- Walter Fritz, Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930, Wien 1981.
- John Gagnon u. William Simon, Wie funktionieren sexuelle Skripte?, in: Christiane Schmerl et. al., Hg., Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften, Opladen 2000, 70-95.
- Peter Galasso, Der Geburtenrückgang in Österreich, in: K.K. Statistische Zentralkommission, Hg., Statistische Monatsschrift Jg. 18, Brno 1913, 393-423.
- William George u. Peter Lopez, Men's Enjoyment of Explicit Erotica. Effects of Person-Specific Attitudes and Gender-Specific Norms, in: The Journal of Sex Research 32 Nr. 4 (1995), 275-288.
- Pamela Gibson u. Roma Gibson, Hg., Dirty Looks. Women, Pornography, Power, London 1994.

Pamela Gibson, Hg., *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*, London 1993/2004.

Elena Gorfinkel, *Indecent Desires. Sexploitation Cinema, 1960s Film Culture and the Adult Film Audience*, Dissertation, New York University, 2008.

Philip Green, *Cracks in the Pedestal. Ideology and Gender in Hollywood*, Amherst 1998.

Elke Grittmann, *Fotojournalismus und Ikonographie. Zur Inhaltsanalyse von Pressefotos*, in: Werner Wirth u. Edmund Lauf, Hg., *Inhaltsanalyse. Perspektiven, Potenziale*, Köln 2001, 262-279.

Matthew Gutmann, *The meanings of macho. Being a man in Mexico City*, Berkeley 1996.

Erwin Haeberle, *Der „verbotene“ Akt. Unzüchtige Fotos von 1850 bis 1950*, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., *Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie*, Luzern, München 1985, 240-284.

Daniela Hammer-Tugendhat, *Zur Semantik männlicher Nacktheit und Sexualität. Ein Rückblick*, in: Tobias Natter u. Elisabeth Leopold, Hg., *Nackte Männer von 1800 bis Heute*, München 2012, 37-46.

Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, London 1991.

Molly Haskell, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, Chicago, London 1973/1987.

Gabriella Hauch, *Frauen bewegen Politik. Österreich 1848-1918*, Innsbruck, Wien 2009.

Gudrun Hauer u. Elisabeth Perching, *Geschlechterforschung aus der Perspektive der Gay and Lesbian Studies. Beiträge aus interdisziplinärer Sicht*. Wien 2002.

Waltraud Heindl, *Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne*, in: Emil Brix, u. Lisa Fischer, Hg., *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997. 21-33.

Konstantin Henke, *Die Funktion nackter Körper im Holocaust Spielfilm 1948-1975. Eine phänomenologische Filmanalyse*, Diplomarbeit, Universität Wien 2012.

Magnus Hirschfeld, *Die Zwischenstufen-„Theorie“*, in: *Sexual-Probleme* 6 (1910), 116-136.

Kristina Pia Hofer, *Frühes Kino und Pornografie im Internet. Eine „parallax historiography“ in der Diskussion zweier ‚neuer‘ Medien?*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 23 Nr. 2 (2012), 82-109.

Joan Hoff, *Why Is There No History of Pornography?*, in: Susan Gubar u. Joan Hoff, Hg., *The Dilemma of Violent Pornography*, Indianapolis 1989, 17-46.

Joan Hoff, *Gender as a Postmodern Category of Paralysis*, in: *Women's History Review* 2 Nr. 2 (1994), 149-168.

Miriam Hofmann, Homosexualität als Thema von Spielfilmen. Eine Analyse anhand ausgewählter Beispiele, Diplomarbeit, Hochschule der Medien in Hamburg, 2008.

Elisabeth Holzleithner, Grenzziehungen. Pornografie, Recht und Moral, Dissertation, Universität Wien, 2000.

Elisabeth Holzleithner, Pornographie, Recht und die Moral der Gemeinschaft. Österreichische Rechtsquellen, in: <http://homepage.univie.ac.at/elisabeth.holzleithner/Rechtsquellen.htm> (abgerufen am 17.03.2014).

Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus, Ent-Hüllung eines Genres. Der erotische Film, in: Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus, Hg., Der Erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt, Würzburg 2003, 7-15.

Claire Johnston, Hg., Notes on Women's Cinema, London 1975.

K.K. Oberster Gerichts- und Cassationshof, Hg., Entscheidungen des k.k. Obersten Gerichts- und Cassationshofes in Civil- und Strafsachen Jg. 1885 Nr. 1-92, Wien 1885.

Ann Kaplan, Women and Film. Both Sides of the Camera. New York, London 1983.

Douglas Kellner, Media Culture. Cultural Studies, Identity and the Politics of the Modern and the Postmodern, London, New York 1995.

Susan Kent, Mistrials and Diatribulations. A reply to Joan Hoff, in: Women's History Review 5 Nr. 1 (1996), 9-18.

Ernst Kieninger, Das „klassische Wanderkino“ 1896-1914, Diplomarbeit, Universität Wien, 1992.

Ernst Kieninger, Einleitung, in: Filmarchiv Austria, Hg., Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999. 7-8.

Gabriele Kilchenstein, Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München 1906-1914, München 1997.

Michael Köhler, Pikanterien, Pin-ups & Playmates. Zur Ästhetik und Geschichte des „erotischen“ Aktfotos, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 289-297 (=Köhler 1985a).

Michael Köhler, Jeder sein Michelangelo. Oder: Der Körper als Kunstwerk, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 324-355. (=Köhler 1985b)

Wolfgang Kos, Hg., Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Ausstellungskatalog zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2013.

Eva Kreisky, Fragmente zum Verständnis des Geschlechts des Krieges, Vortrag im Rahmen der Geschichte-Ringvorlesung vom 09.12.2003, in: http://evakreisky.at/onlinetexte/geschlecht_des_krieges.pdf (abgerufen am 12.10.2014).

Günter Krenn, Der bewegte Mensch. Sascha Kolowrat, in: Filmarchiv Austria, Hg., Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999, 37-46.

Günter Krenn, Ringel-Reigen. Sachliche Nichtigkeiten zur Komik in den Saturn-Filmen, in: Michael Achenbach, Thomas Ballhausen u. Nikolaus Wostry, Hg., Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910, Wien 2009, 71-81.

Katarina Krizanac, Die politische Plakatkommunikation im Wahlkampf. Eine vergleichende Analyse der Wahlplakate bei den österreichischen Nationalratswahlen 2002 und 2006, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.

Annette Kuhn, The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality, London 1985.

Daniel Lagache u. Jean Laplanche, The language of psycho-analysis. London 1988.

Angelika Leitzke, Das Bild des Orients in der Französischen Malerei von Napoleons Ägypten-Feldzug bis zum Deutsch-Französischen Krieg, Marburg 2001.

Elisabeth Leopold, Die Poesie des Körpers. Der nackte Mann in der Kunstgeschichte, in: Tobias Natter u. Elisabeth Leopold, Hg., Nackte Männer von 1800 bis Heute, München 2012. 17-26.

Jaques Le Rider, Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität, Wien 1990.

Thomas Levin, Iconology at the Movies. Panofsky's Film Theory, in: The Yale Journal of Criticism 9 Nr. 1 (1996), 27-55.

Alf Lüdtke, Inge Marßolek u. Adelheid von Saldern, Einleitung. Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, in: dies. Hg., Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1996, 7-33.

Bea Lundt, Frauen- und Geschlechtergeschichte, in: Hans-Jürgen Goertz, Hg., Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg 2001, 579-597.

Christian Lunzer u. Helfried Seemann, Die süßen Mädels. Erotische Photographien in Wien um 1900, Wien 2008.

Winfried Marotzki u. Horst Niesyto, Hg., Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Wiesbaden 2006.

Winfried Marotzki u. Katja Stoetzer, Die Geschichte hinter den Bildern. Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und

bildungstheoretischer Absicht, in: Winfried Marotzki u. Horst Niesyto, Hg., Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive, Wiesbaden 2006, 15-44.

Nina Katherin Martin, Encountering Soft-core Thrills. Gender, Genre and Feminism in the Erotic Thriller Film. Dissertation, Northwestern University, 1999.

Alan McKee, Pornography as entertainment, Continuum, in: Journal for Media & Cultural Studies 26 Nr. 4 (2012), 541-552.

Brian McNair, Mediated Sex. Pornography & Postmodern Culture, London, New York 1996.

Michael Meuser, Hegemoniale Männlichkeit. Überlegungen zur Leitkategorie der Men's Studies, in: Brigitte Aulenbacher et. al., Hg., FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art, Münster 2006, 160-174.

Maria Mies, Methodische Postulate zur Frauenforschung – dargestellt am Beispiel der Gewalt gegen Frauen, in: Feministische Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis 1 Nr. 1 (1978), 41-63.

Nicholas Mirzoeff, An Introduction to Visual Culture, London 1999.

Paul Julius Möbius, Geschlecht und Entartung, in: Beiträge zur Lehre von den Geschlechts-Unterschieden, Heft 2 (1903/1975), 1-45.

Keith Moxley, Visual Studies and the Iconic Turn, in: Journal of Visual Culture 7 (2008), 131-146.

Fanny Müller-Uri, Antimuslimischer Rassismus, Wien 2014.

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16 Nr. 3 (1975), 6-18.

Herta Nagl-Docekal, Feministische Geschichtswissenschaft. Ein unverzichtbares Projekt, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 1 Nr. 1 (1990), 7-18.

Markus Nepf, Die ersten Filmpioniere in Österreich. Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs, in: Filmarchiv Austria, Hg., Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte, Wien 1999, 11-36.

Peter Osborne u. Lynne Segal, Gender as Performance. An Interview with Judith Butler, in: Radical Philosophy 64 (1994), 32-39.

Gerhard Paul, Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Gerhard Paul, Hg., Visual History, Göttingen 2006, 7-36.

Ursula Peters, Glückliche Haut – leidende Haut. Themen der Aktdarstellung seit der Renaissance, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von

Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 33-55.

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie, Darmstadt 2011.

Christa Putz, Verordnete Lust. Sexualmedizin, Psychoanalyse und die „Krise der Ehe“, 1870-1930, Bielefeld 2011.

Caroline Ramazanoglu, Unravelling Postmodern Paralysis. A response to Joan Hoff, in: Women's History Review 5 Nr. 1 (1996), 19-23.

Wilhelm Heinrich Riehl, Die Naturgeschichte als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik, Stuttgart, Berlin 1858/1904.

Willy Riemer, The Cultural Status of Early Austrian Cinema and Film, in: Modern Austrian Literature 37 Nr. 3-4 (2004), 1-12.

Irit Rogoff, Studying Visual Culture, in: Nicholas Mirzoeff, Hg., The Visual Culture Reader, London 1998, 14-26.

Marjorie Rosen, Popcorn Venus. Women, Movies and the American Dream. New York 1973.

Robert Rosenstone, History on Film/Film on History. Harlow 2006.

Diana Russel, Hg., Making Violence Sexy. Feminist Views on Pornography, Buckingham 1993.

Edward Said, Orientalism, New York 1978.

Sarah Salih, On Judith Butler and Performativity, in: Mercilee Jenkins u. Karen Lovaas, Hg., Sexualities & Communication in Everyday Life. A Reader, Thousand Oaks 2007, 55-68.

Ursula Maria Sander, Häusliches Dienstpersonal im späten 19. Jahrhundert. Dienstmädchen aus der Sicht einer bürgerlichen Zeitung 1874 – 1899, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008.

Michaela Scharf, Untreue und Partnerschaftskonflikte im Spielfilm der 1950er bis 1970er Jahre, Diplomarbeit, Universität Wien 2012.

Hanna Schedl, Hg., Rosa Mayreder. Zur Kritik der Weiblichkeit. Essays. München 1981.

Uwe Scheid, Erotische Fotografie 1850-1920, Wien 2000.

Birgit Scheuch, Gefährtinnen, Huren, Power-Femmes. Auf Stöckeln durch die Herstory, in: Stephanie Kuhnen, Hg., Butch Femmes. Eine erotische Kultur. Berlin 1997, 14-22.

Heide Schlüppmann, Unheimlichkeit des Bicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel, Frankfurt am Main 1990.

J.A. Schmoll, „Akademien“. Fotografische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler: Von Delacroix bis Loth, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 62-119.

Joan Scott, Gender: A Useful Category of Historical Analysis, in: American Historical Review 91 Nr. 5 1986, 1053-1076.

Volkmar Sigusch, Geschichte der Sexualwissenschaft, Frankfurt am Main 2008.

Anneke Smelik, Feminist Film Theory, in: Pam Cook, Hg., The Cinema Book, London 2008, 491-504.

Vivian Sobchack, Carnal thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley 2004.

Vivian Sobchack, The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, Princeton 1992.

Yvonne Tasker, Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema, New York 1993.

Vanessa Trösch, Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers, Diplomarbeit, Universität Duisburg-Essen, 2011.

Nike Wagner, Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne, Frankfurt am Main 1982.

Martin Weidinger, Politikwissenschaftliche Filmanalyse. Überlegungen zur Entwicklung eines Theorieansatzes, in: Eva Kreisky, Marion Löffler u. Georg Spitaler, Hg., Theoriearbeit in der Politikwissenschaft, Wien 2012, 295-305.

Peter Weiermair, Männerakte. Notizen zur Kunstfotografie des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Gisela Barche u. Michael Köhler, Hg., Das Aktfoto. Ansichten von Körpern im fotografischen Zeitalter. Ästhetik – Geschichte – Ideologie, Luzern, München 1985, 152-160.

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien 1903.

Volker Weiß, ... mit ärztlicher Hilfe zum richtigen Geschlecht? Zur Kritik der medizinischen Konstruktion der Transsexualität. Edition Waldschlösschen, Band 8, Hamburg 2009.

Linda Williams, Personal Best. Women in Love, in: Charlotte Brunsdon, Hg., Films for Women, London 1986, 146-154.

Linda Williams, Hard Core. Power, Pleasure, and the “Frenzy of the Visible”, London 1990.

Sharon Willis, *Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*, Durham 1997.

Nikolaus Wostry, Anmerkungen zur Überlieferungssituation der Saturn-Filme, in: Michael Achenbach, Thomas Ballhausen u. Nikolaus Wostry, Hg., *Saturn. Wiener Filmerotik 1906-1910*, Wien 2009, 45-51.

Erich Wulffen et.al., Hg., *Die Erotik in der Fotografie: die geschichtliche Entwicklung der Aktfotografie und des erotischen Lichtbildes und seine Beziehungen zur Psychopathia sexualis*, Schleinbach 1931/2011.

Gotthart Wunberg, *Fin de siècle in Wien. Zum bewußtseinsgeschichtlichen Horizont von Schnitzlers Zeitgenossenschaft*, in: Heinz Ludwig Arnold, Hg., *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 138/139 (1998), 3-23.

4.2.2 Bildquellen aus dem Internet

Abb. 12: LVR-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte, Hg., http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Seiten/ImageViewer.aspx?img=http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Produktion_Artikel_Marginal/2279-4Agr.jpg, abgerufen am 20. Juli 2014.

Abb. 17: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Neger1.png>, abgerufen am 10. Dezember 2014.

Abb. 18: Wikipedia, Die freie Enzyklopädie, Hg., http://de.wikipedia.org/wiki/Bası_Bozuk#mediaviewer/File:Basibozukchief.jpg, abgerufen am 10. Dezember 2014.

Ab. 20: Liechtenstein. The Princely Collections. Fürstliche Sammlungen Art Service GmbH & Co OG, Hg., http://www.liechtensteincollections.at/upload/temp/2022015133253_87886.jpg, abgerufen am 5. Juli 2014.

Abb. 24: Michael Lahanas, Hg., <http://www.hellenica.de/Griechenland/Mythos/Bild/QuellnymphelLucasCranach.jpg>, abgerufen am 11. Dezember 2014.

Abb. 25: Staatsbetrieb Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hg., <http://skd-online-collection.skd.museum/imagescreate/image.php?id=294844&type=gross>, abgerufen am 7. Juli 2014.

Abb. 32: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/67/Boucher_Diane_sortant_du_bain_Louvre_2712.jpg, abgerufen am 26. August 2014.

Abb. 35: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/MarktJaffaGustavBauernfeind1887.jpg>, abgerufen am 15. August 2014.

Abb. 37: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Poussin_RapeSabineLouvre.jpg, abgerufen am 9. September 2014.

Abb. 39: Kultur Fibel Verlag GmbH, Hg., http://www.kultur-fibel.de/Images/Bilder%20htm/Kunst-B%FCcher/Ero_Skizz_Rodin,mastubation.jpg, abgerufen am 9. Dezember 2014.

Abb. 41: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Pygmalion_and_Galatea_%28Pecheux%29.jpg, abgerufen am 29. September 2014.

Abb. 45: Wikimedia Commons, the free media repository, Hg., <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/f/f4/AllanMaud1.jpg>, abgerufen am 5. Jänner 2015.

4.3 Filmographie

Alle genannten Titel sind auf der DVD des *Filmarchiv Austria* „Saturn Filme 1906-1910. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie“ in der Edition Tresor 1 enthalten. Sie wurden vom Filmarchiv Austria im Jahr 2009 restauriert und digitalisiert.

Baden verboten, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 20,2 Meter)

Das Sandbad, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 35 Meter)

Diana im Bade, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 60 Meter)

Schleiertanz, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 15 Meter)

Jugendspiele, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 60 Meter)

Der Angler, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 110 Meter)

Sklavenraub, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 100 Meter)

Sklavenmarkt, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 60 Meter)

Der Traum des Bildhauers, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 95 Meter)

Eine aufregende Jagd, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 145 Meter)

Eine moderne Ehe, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 110 Meter)

Beim Fotografen (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Eine lustige Geschichte am Fenster (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer,
1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Lebender Marmor, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Weibliche Assentierung, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Das eitle Stubenmädchen, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Der Hausarzt, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Die Macht der Hypnose, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Vorbereitung auf das Rendez-vous (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer,
1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Im Bade, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Die Zaubereien des Mandarin (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-
10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Aufregende Lektüre, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Filmfragmente:

In der Garderobe, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1906-07, Österreich
(Originallänge: 50 Meter)

Wie der Herr, so der Diener, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Im Atelier, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Zwei Männer im Bett ist einer zuviel (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer,
1908-10, Österreich

(Originallänge: k.A.)

Zimmer zu vermieten, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Erotik des Schuhwerks (nicht Originaltitel), Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Pfänderspiele, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Eine lustige Geschichte, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

Ehebruch oder nicht, Saturn-Film, Johann Schwarzer, 1908-10, Österreich
(Originallänge: k.A.)

4.4 Abkürzungsliste und Dauer der Filme

Typ	Titel	Sekunden	Dauer	Jahr	Abkürzung
Fragment	In der Garderobe	00:01-02:15	2 min 14 sek	1906-1907	<i>Gard</i>
Fragment	Wie der Herr, so der Diener	02:24-04:29	2 min 5 sek	1908-1910	<i>Wie Herr</i>
Fragment	Im Atelier	04:37-07:57	3 min 20 sek	1908-1910	<i>Atel</i>
Fragment	Zwei Männer im Bett ist einer zu viel	08:07-12:01	3 min 54 sek	1908-1910	<i>ZweiMän</i>
Fragment	Zimmer zu vermieten	12:00-12:19	19 sek	1908-1910	<i>Zimver</i>
Fragment	Erotik des Schuhwerks	12:27-13:40	1 min 13 sek	1908-1910	<i>EroSchuh</i>
Fragment	Pfänderspiele	13:49-18:16	4 min 27 sek	1908-1910	<i>Pfän</i>
Fragment	Eine lustige Geschichte	18:24-20:32	2 min 8 sek	1908-1910	<i>lustGesch</i>
Fragment	Ehebruch oder nicht	20:41-25:26	4 min 45 sek	1908-1910	<i>Ehebr</i>
Film	Baden verboten	00:07-01:12	1 min 5 sek	1906-1907	<i>Badverb</i>
Film	Das Sandbad	01:27-02:48	1 min 21 sek	1906-1907	<i>Sandb</i>
Film	Diana im Bade	03:03-04:25	1 min 22 sek	1906-1907	<i>DianBad</i>
Film	Schleiertanz	04:40-05:06	26 sek	1906-1907	<i>Schleier</i>
Film	Jugendspiele	05:20-06:35	1 min 15 sek	1906-1907	<i>JugSpiel</i>
Film	Der Angler	06:50-09:59	3 min 9 sek	1906-1907	<i>Angler</i>
Film	Sklavenraub	10:14-14:39	4 min 25 sek	1906-1907	<i>SklaRau</i>
Film	Sklavenmarkt	14:55-17:14	2 min 19 sek	1906-1907	<i>SklaMark</i>
Film	Der Traum des Bildhauers	17:29-21:42	4 min 13 sek	1906-1907	<i>TrauBild</i>
Film	Eine aufregende Jagd	21:51-26:31	4 min 40 sek	1906-1907	<i>aufJagd</i>
Film	Eine moderne Ehe	26:40-33:01	6 min 21 sek	1906-1907	<i>modEhe</i>
Film	Beim Fotografen	33:10-39:56	6 min 46 sek	1908-1910	<i>beiFotog</i>
Film	Eine lustige Geschichte am Fenster	40:05-41:14	1 min 9 sek	1908-1910	<i>GeschFenst</i>
Film	Lebender Marmor	41:29-46:46	5 min 17 sek	1908-1910	<i>lebMarm</i>
Film	Weibliche Assentierung	47:00-50:33	3 min 33 sek	1908-1910	<i>weiblAss</i>
Film	Das eitle	50:50-54:10	3 min 20 sek	1908-1910	<i>eitlStub</i>

	Stubenmädchen				
Film	Der Hausarzt	54:19-01:01:06	5 min 25 sek	1908-1910	<i>Hausarzt</i>
Film	Die Macht der Hypnose	01:01:23-01:08:17	6 min 54 sek	1908-1910	<i>MachHypn</i>
Film	Vorbereitung auf das Rendezvous	01:08:26-01:13:05	4 min 39 sek	1908-1910	<i>VorbRendez</i>
Film	Im Bade	01:13:15-01:17:04	3 min 49 sek	1908-1910	<i>Bade</i>
Film	Die Zaubereien des Mandarin	01:17:12-01:18:45	1 min 33 sek	1908-1910	<i>ZaubMand</i>
Film	Aufregende Lektüre	01:18:54-01:22:12	3 min 18 sek	1908-1910	<i>AuftrLekt</i>

4.5 Inhaltsübersicht der Filme

Titel	Plot
<i>Gard</i>	In einem großzügigen Ankleidezimmer bereitet sich eine junge Frau, noch im weißen Unterkleid, auf ein Ereignis vor und wird dabei von ihrem etwas älteren Dienstmädchen unterstützt. Noch während sich die Frau zurechtmacht, erhält sie von einem Mann Besuch, wobei die Handlung nicht offenlegt, ob es sich um ihre Verabredung oder einen sonstigen Bekannten handelt. Sie tauschen sich kurz aus und verabschieden sich. Doch anstatt den Raum zu verlassen, versteckt sich der Besucher hinter dem Raumteiler und beobachtet unbemerkt die junge Frau, wie sie angekleidet wird. Als die beiden Frauen ihn entdecken, sind sie überrascht und wütend, das Dienstmädchen holt einen anderen Mann zur Verstärkung. Zu dritt verweisen sie den Voyeur des Raumes. Danach erholt sich die junge Frau von ihrem Schrecken und kehrt zum Ankleidetisch zurück.
<i>WieHerr</i>	Ein Mann hat ein Gemälde in seinem Zimmer hängen und Gefallen an der darin abgebildeten (nackten und liegenden) Frau gefunden. Er hat offenbar eine Frau gesucht, die ähnlich aussieht und möchte das Bild zum Leben erwachen zu lassen, indem er es nachinszeniert. Dazu hat er Vorbereitungen getroffen: Er hat Fell und einen Blumenstrauß besorgt und im Zimmer bereit gestellt. Die Frau im Fragment soll nun das Bild inszenieren. Dabei will der Mann die Kontrolle behalten: Er zieht die Frau aus und gibt Anweisungen für die Liegepositionen. Nachdem das „Bild“ mit der lebenden Frau umgesetzt wurde und er sich daran erfreut hat, nähert er sich der Frau. Die Frau wehrt kurz ab, erwidert dann die Liebkosungen. Die beiden verlassen gemeinsam das Zimmer.
<i>Atel</i>	Ein gut situiert wirkendes Pärchen möchte gerne ein Kunstwerk kaufen und geht dazu in das Atelier eines Künstlers, der gerade an einem Gemälde arbeitet. Was die beiden nicht wissen: im Raum befindet sich ein bereits nacktes Modell, das auf einen Einsatz wartet und sich zunächst hinter einem Raumteiler vor Blicken versteckt. Während der Maler der potenziellen Käuferin Bilder und einen Katalog zeigt, sieht sich der Käufer im Raum um und ist besonders vom aktuellen Venus-Gemälde angetan. Als er und das Modell realisieren, dass sie sich für einander interessieren, necken sie sich und haben schlussendlich Blickkontakt – ganz ohne dass Käuferin und Maler Notiz davon nehmen. Am Ende schleicht sich der Käufer zum Modell und macht einen direkten Annäherungsversuch, wird aber zurückgewiesen.
<i>ZweiMän</i>	Der Kurzfilm zeigt eine Reigen-ähnliche Geschichte: der Hausherr begehrt das Dienstmädchen, was diesem unangenehm ist – der Hausherrin ebenso. Als sich die Hausherrin zu Bett begeben hat, betritt ein Gast das Zimmer – es ist nicht klar, ob er die Hausherrin begehrt, die im Bett liegt, oder ob er sie für das Zimmermädchen hält. Als er sich ohne Aufforderung entkleidet und sich zu ihr ins Bett legt, kehrt auch der Hausherr ins Zimmer zurück, glaubt, das Dienstmädchen liege im Bett und ist auf sein Angebot eingegangen – er zieht sich ebenfalls aus und legt sich dazu. Es kommt zur Eskalation, als sich beide Männer gegenüberstehen/-liegen und sich betrogen fühlen. Überfordert mit der Situation und im Wissen, Ärger zu bekommen, stürmen beide Männer hinaus und lassen eine verdutzte Hausherrin und das in der Tür stehende Dienstmädchen zurück. De facto kommt nichts zustande, doch zeigt die Geschichte, zu welchen Konflikten unsichere Beziehungen bzw. Untreue führen können.
<i>Zimver</i>	Ein Mann und eine Frau, die sich scheinbar näher gekommen sind, verlassen gemeinsam den

	Raum, in dem sie sich befinden.
<i>EroSchuh</i>	Eine Frau ist dabei, das Haus zu verlassen, braucht aber noch passende Schuhe. Ein Schuhverkäufer kommt und wechselt der Frau die Schuhe. Diese achtet nur teilweise darauf, was der Schuhverkäufer zu ihren Füßen treibt und so nützt er seine Position, um der Frau wiederholt zwischen die Beine zu blicken. Obwohl es die Tätigkeit nicht erfordert, streift er immer wieder das Kleid zurück, um damit die nackten Oberschenkel zu sehen.
<i>Pfän</i>	Eine junge Hausherrin und Gastgeberin überredet ihre beiden Freundinnen zu einem Trinkspiel. Nachdem sich alle drei etwas angetrunken haben, fordert die Hausherrin die anderen beiden auf, sich nach und nach auszuziehen, nur sie selbst bleibt gänzlich bekleidet. Als sie den Anweisungen überdrüssig geworden ist, zieht sie sich mit ihrer Laute zurück und lässt die beiden Gäste mit sich selbst vergnügen. Diese necken sich gegenseitig, tanzen und fallen schließlich erschöpft aber froh auf den Boden.
<i>lustGesch</i>	Ein Waffenstudent hat die Nacht mit einer Frau verbracht, bekommt jedoch am Morgen danach Besuch. Da dieser vom Vermieter angekündigt wird, haben der Student und die junge Frau Zeit, ein Versteck für die Frau zu suchen, ehe der Gast das Zimmer betritt.
<i>Ehebr</i>	Ein verheirateter Mann trifft sich mit seiner Geliebten in einem Hotel und will mit ihr schlafen. Als er informiert wird, dass seine Frau ihm auf der Spur ist, müssen er und seine Geliebte einen Fluchtplan finden. Sie klopfen an die Wand und kontaktieren ein Pärchen im Zimmer nebenan. Sie bitten sie, sich in ihr Zimmer einzuquartieren, wobei das Pärchen zustimmt. Als die erzürnte Ehefrau (mit ihrem Informanten) das Hotelzimmer betritt, in dem sie glaubt ihren Ehemann vorzufinden, trifft sie nur auf ein völlig fremdes Paar.
<i>Badverb</i>	Drei Frauen baden in einem See nahe eines Ufers in einem Wald. Das ist offenbar nicht gestattet. Schon nach kurzer Zeit werden sie von einem Jäger, der sich als Autoritätsperson versteht, entdeckt. Er tadelt sie und fordert sie auf, das Wasser zu verlassen. Nach kurzem Hin und Her steigen sie aus dem See, sammeln ihre Kleider zusammen und gehen – eingehakt in den Armen des Jägers – in Richtung Wald.
<i>Sandb</i>	Eine junge Frau möchte ein Sandbad an einer Lichtung nehmen. Ein Assistent begleitet sie und bereitet die Sandmulde vor und streut etwas Sand über sie, als sie sich passend hingelegt hat. Als er sie nach dem Sandbad abputzt, stößt ihn die Frau plötzlich weg und er entfernt sich.
<i>DianBad</i>	Eine junge Frau spaziert durch den Wald, entdeckt einen See und beschließt, da niemand anwesend ist, in ihm zu baden. Sie entledigt sich ihrer Kleidung.
<i>Schleier</i>	Vier Tänzerinnen haben sich auf einer Wiese zusammengefunden, drei von ihnen wohnen dem Schleiertanz der vierten bei, die in ihrer Mitte steht. Die anderen drei Frauen beteiligen sich nur am Rande, haben aber selbst keinen Schleier.
<i>JugSpiel</i>	Drei junge Frauen verbringen einen Tag an einer Lichtung in einem Wald, um den Sportarten Ringe-Werfen, Seilspringen und Krocket nachzugehen.
<i>Angler</i>	Eine junge Frau und ihre Begleitung entdecken beim Pflücken von Pflanzen einen See, die junge Frau entschließt sich, zu baden, die ältere schließt sich zögerlich an. Unterdessen versucht ein Angler am Ufer nebenan sein Glück. Als er das dritte Mal ausholt, verfängt sich kein Fisch, sondern die ältere Frau in seiner Angelschnur. Noch in dem Moment als sie das Malheur beheben wollen, werden sie von einem Polizisten gemäßregelt und des Ufers verwiesen. Zurück bleibt die junge Frau, die sich rasch daran macht, ebenso das Seeufer zu verlassen.
<i>SklaRau</i>	Eine kleine NomadInnengruppe im Wald unterhält sich, eine Frau tanzt, Essen wird vorbereitet. Als die Männer den Sammelplatz verlassen haben, wollen die Frauen ihre Zeit alleine genießen und machen sich an einen Badensee. Doch sie werden von einer Gruppe Männer verfolgt, die sie schließlich entführen, nur einer Frau gelingt die Flucht.
<i>SklaMark</i>	Ein etwas älterer exotisiert und „orientalisch“ inszenierter Herr, der über Diener verfügt, lässt sich fünf Frauen (Sklavinnen) vorführen. Anhand ihres Äußeren (nackte Körper) trifft er seine Wahl und lässt drei (gegen ihren Willen) in sein Zelt bringen. Er bezahlt den Sklavenhändler und betritt dann sein Zelt.
<i>TrauBild</i>	Ein Bildhauer vollzieht die letzten Schliffe an seinem Werk, drei nackte Frauenfiguren auf einem Podest. Er ist so begeistert von seiner eigenen Arbeit, dass er auf die drei Frauen anstößt und sich genüsslich eine Zigarette anzündet. Er entspannt sich auf dem Récamière und schläft ein. In seinem Traum erwachen die drei Frauenfiguren zum Leben, nähern sich ihm an, streichen ihm über den Kopf, küssen ihn, ehe sie wieder an ihrem gewohnten Platz erstarren. Als er aufwacht, ist der Bildhauer noch etwas verwirrt, schenkt sich Wein nach, schläft erneut ein, doch es geschieht nichts. Erneut wacht er auf und merkt, dass er sich zu sehr von seiner Arbeit hat vereinnahmen lassen und seine Phantasie zu lebhaft wird. Er nimmt sein Werkzeug erneut zur Hand und arbeitet weiter.

<i>aufgrJagd</i>	Eine gut situierte Frau nutzt die Abwesenheit ihrer Dienerin, um unbeobachtet in einem See zu baden. Nachdem ihr ein Pärchen allerdings die Kleidung stiehlt, muss sie nackt durch den Wald laufen. Sie wird dabei von einem Polizist verfolgt, flieht vor ihm und läuft dabei quer durch eine Picknick-Gesellschaft, die sie umwirft. Die Gesellschaft richtet sich auf und zusammen mit dem Polizisten verfolgt sie die junge Frau. Ein Mann, der zufällig zur selben Zeit im Wald spazieren geht, geht auf ihre Bitte ein und gibt ihr einen Mantel, um sich zu bedecken. Gemeinsam verlassen sie den Wald. Als die Verfolgungsgesellschaft auf die Lichtung trifft, von der aus die Frau verschwunden ist, kann sie niemand mehr erblicken, der Polizist läuft in die falsche Richtung und der Rest ihm hinterher.
<i>modEhe</i>	Ein Ehepaar hat sich beim Zeitunglesen nicht viel zu Erzählen, auf Hinweise des Ehemannes reagiert die Frau nicht. Der Ehemann hat ein Treffen mit seiner Geliebten arrangiert und vertuscht dies, indem er ein Schreiben vorlegt, dass er zu einer wichtigen Besprechung müsse. Die Frau ahnt, dass ihr Mann sie betrügt, nützt dann jedoch dessen Abwesenheit, um sich selbst mit ihrem Geliebten zu treffen. Zeitgleich essen und trinken also Ehemann und Geliebte in einer Art Salon während sich Ehefrau und Geliebter im Schlafzimmer leidenschaftlich begegnen.
<i>beiFotog</i>	Eine bürgerlich anmutende Frau hat einen Termin bei einem Fotografen und dessen Assistent. Wiederholt werden Settings vorbereitet und die Frau in drei Posen fotografiert. Als es zu einer ungewollten Berührung von Seiten des Fotografen kommt, weist die Frau diesen entschieden zurück und verlässt den Raum. Der Fotograf hätte die Frau wohl gerne nackt abgelichtet und die Fotos dann verkauft. Der Fotograf ist zunächst sauer ob der vergeudeten Möglichkeit, ruft dann jedoch einen Ersatz an. Eine zweite, jüngere Frau fungiert als Modell und nimmt dieselben Posen ein wie die erste Frau, ist aber bereit, sich dabei aus- und sogar Dessous anzuziehen. Als die Bilder fertig sind, wird klar, dass es Absicht des Fotografen ist, sich mit Akt- und Erotikfotografien etwas dazuzuverdienen. Einige männliche Kunden reißen ihm die Bilder aus den Händen. Als die erste Kundin zurückkehrt und sich für die schamlose Annäherung Vergeltung verschafft – sie schlägt auf den Fotografen ein – nehmen alle Kunden Reißaus.
<i>GeschFenst</i>	Drei Frauen spielen Ball. Der Ball fliegt zum Fenster hinaus, eine Frau schaut ihm hinterher, beugt sich dabei zu weit vorne über und hängt über dem Fensterbrett. Die anderen beiden Frauen helfen ihr nicht, sondern machen sich auf ihre Kosten über sie lustig, schlagen und entblößen sie. Sie lassen ihre Freundin zurück. Ein Mann betritt den Raum und lacht die Frau aus.
<i>lebMarm</i>	In einem Gasthaus im Gastgarten treffen sich vier Freunde zum Bier, drei von ihnen tauschen offenbar Nacktbilder aus, nur einer möchte die Bilder gar nicht sehen. Als er kurz vom Tisch abwesend ist, schmieden die drei Freunde unter Federführung eines Mannes einen Plan für einen Streich, um dem anderen zu zeigen, dass auch er sich von nackten Frauenkörpern erregen lassen wird. Sie bedienen sich dazu einer Frau. Sie bestellen ein Modell in die Wohnung des „Drahtziehers“, das sich als Statue schminken lässt und das sich in einem Zimmer auf einem Sockel als Marmorstatue stellt. Als der Freund, der bloßgestellt werden soll, vorbeikommt, lassen sie ihn im Raum mit der Frau allein, er hält die geschminkte und ruhig auf einem Podest stehende Frau tatsächlich für eine Statue. Als er sich unbeobachtet fühlt, begutachtet er die Statue, fasst sie an und wird sichtlich erregt. Immer wieder vergewissert er sich, allein zu sein, bis schlussendlich die Frau selbst die Situation auflöst und „zum Leben erwacht“.
<i>weiblAss</i>	In einem karg eingerichteten Raum werden sieben Frauen nacheinander geladen, um sich von einem Militärangehörigen vermessen zu lassen (Körpergröße, Brustumfang, Oberschenkelumfang) – ein Arzt notiert dabei alle Daten. Auf Albereien von Seiten der Frauen reagiert der vermessende Militärangehörige harsch, brüllt sie an. Ein anderer Militärangehöriger am Tisch beobachtet das Ganze, ein Assistent bittet die Frauen jeweils herein. Als alle vermessen wurden und sie sich nacheinander gerade aufgestellt haben, sieht sich der ruhig gebliebene Militärangehörige am Tisch das Notizblatt an und entscheidet sich für eine Frau, die anderen gehen hinaus. Als auch die drei anderen Männer den Raum – nach förmlicher Verabschiedung – verlassen, nähert sich der letzte Mann seiner gewählten Frau an – es ist nun klar, dass die Frauen nur zum Zweck seiner privaten Befriedigung rituell gemustert wurden.
<i>eitlStub</i>	Ein junges Dienstmädchen putzt halbherzig ein Zimmer ihres Hausherrn. Über die nackte liegende Frauenstatue im Zimmer echauffiert sich die junge Frau, vergleicht ihren eigenen Körper mit dem der Statue. Nach ein paar Vergleichen von Fessel- und Brustform ist sie der Meinung, in der Pose der Statue genauso gut auszusehen wie sie. Als sie sich ausgezogen

	neben die Statue hinlegt, platzt der Hausherr ins Zimmer. Die junge Frau erschrickt, der Hausherr lacht sie aus und weigert sich, ihr ihre Kleidung auszuhändigen. Erst als sie ihn flüchtig küsst, bekommt sie ihre Kleider zurück und läuft in das Nebenzimmer. Der Hausherr, immer noch amüsiert, eilt ihr hinterher.
<i>Hausarzt</i>	Eine junge Frau lässt einen Arzt kommen, ihre Dienerin bittet diesen herein. Die Frau klagt vor dem Arzt über Schmerzen, offensichtlich im Brustbereich. Der Arzt macht ihr Mut, misst den Puls, sieht sich ihren Hals an, schlägt in einem Buch nach, was ihr fehlen könnte. Der jungen Frau geht es jedoch darum, dem Arzt näher zu kommen, sich von ihm berühren zu lassen. Immer, wenn er sich kurz von ihr abwendet, knöpft sie ihre Bluse weiter auf und zeigt sich etappenweise nackter. Als der Arzt, der auch ihren Rücken untersucht, ihr bloß ein Rezept ausstellt und wieder geht, ist die Frau sichtlich unzufrieden und will es nochmal versuchen. Diesmal erwartet sie den Arzt in ihrem Schlafzimmer und zieht sich schon aus, bevor der Arzt den Raum betritt. Als dieser sie erneut untersucht und sich kurz abwendet, zieht sie auch ihren Unterrock hoch und entblößt ihren Schambereich. Der Arzt erkennt die Intention der jungen Frau und tadelt sie scherzend.
<i>MachHypn</i>	Ein Mann ist zu Hause bei einer jungen Frau zu Gast, er flirtet heftig, beide lachen, die Frau lässt auch Wein kommen. Der Mann denkt, dass er erfolgreich bei der Frau sein kann, diese hat jedoch andere Pläne. Sie versetzt den Mann in Hypnose, bringt ihn dazu, zu hüpfen und sich hinzulegen, sie raubt ihn schließlich – unter Mithilfe ihres Assistenten – aus. Als der hypnotisierte Gast aufwacht, ist er völlig perplex, dass er am Boden liegt und kann sich an nichts erinnern, die junge Frau heuchelt Verständnis und Unterstützung und begleitet ihn hinaus.
<i>VorbRendez</i>	Eine junge Frau erhält an einem Morgen einen Brief, sie freut sich und ruft ihr Dienstmädchen zu sich, das ihr beim Ankleiden helfen soll. In Vorbereitung auf ihre Verabredung lässt sie auch einen Friseur kommen, das Dienstmädchen bereitet die Spiegel entsprechend vor. Der Friseur ist von der Hausherrin sehr angetan, werkt an ihren Haaren, kommt dabei der Frau aber zu nahe, sie heißt ihn an, den Raum zu verlassen.
<i>Bade</i>	Eine junge Frau zieht sich aus, um sich in einer Badewanne zu waschen bzw. sich von ihrem Dienstmädchen waschen zu lassen. Sie wird geschrubbt, wäscht sich auch selbst. Zwischenzeitlich will sich ein Mann Zutritt verschaffen, doch das Dienstmädchen kann ihn zurückdrängen und schließt die Tür. Auch ein zweiter Versuch des Mannes, sich Zutritt zu verschaffen, scheitert. Anschließend beruhigen sich die beiden und das Dienstmädchen trocknet die junge Frau – auf der Liege liegend – ab, Letztere zündet sich dabei eine Zigarette an und die beiden unterhalten sich.
<i>ZaubMand</i>	Ein Zauberer betritt den Raum und präsentiert sich dem Publikum (hinter der Kamera) wie auf einer Bühne. Er hat einen Schirm bei sich, den er für seine Tricks/Zaubereien benötigt. Indem er den Schirm dreht, verändert er den Raum und zaubert nacheinander vier junge Frauen in erotischen Dessous herbei. Die vier Frauen präsentieren sich auch dem Publikum, treten gemeinsam ab. Am Ende verneigt sich der Magier.
<i>AufrLek</i>	Eine junge Frau bereitet sich zum Schlafengehen vor und ist offenbar noch in schlechter Stimmung, das Dienstmädchen hilft ihr beim Entkleiden. Zur Entspannung zündet sich die Frau eine Zigarette an und beginnt, im Bett liegend, ein Buch zu lesen. Vom ersten ist sie nicht begeistert, sie nimmt ein zweites zur Hand. Dieses scheint sehr anregend zu sein, neugierig blättert sie mehrere Seiten durch. Als sie einschläft beginnt sie, ihren Intimbereich zu streicheln und wälzt sich im Bett, krallt sich in das Kissen – sie hat einen sehr erotischen Traum.

4.6 Interview mit Thomas Ballhausen

Das Gespräch wurde mit Thomas Ballhausen am 26. August 2013, 13.00 Uhr in den Räumlichkeiten des Filmarchiv Austria geführt und verschriftlicht.

- 1 Frage (F): Antikisierungen wurden genutzt, um den Erotik-Charakter, die vermeintliche
- 2 Schlüpfrigkeit von Filmen (und früher Fotografien) zugunsten des Arguments der

3 *Kunsthaftigkeit zurückzudrängen. Solche finden sich auch bei den Saturn-Filmen, aber es*
4 *gibt ja auch noch viele andere Charaktere und Handlungen, die aber auch nicht immer den*
5 *„Slapstick“ als Ausrede verwenden konnten, um nicht kritisiert zu werden (Duschen, Sand-*
6 *Bad...) – da konnte das ja nicht argumentiert werden. Hat es das nicht gebraucht? Musste*
7 *nicht bei jedem Film das „Künstlerische“ bewiesen werden?*

9 Thomas Ballhausen (TB): Die Saturn-Filme als Reihe haben sich entwickelt. Wenn man
10 sich die Filme chronologisch ansieht, erkennt man, dass die Filme nach und nach
11 erzählerischer werden, dass der humoristische Aspekt stärker betont wird und tatsächlich
12 Geschichten erzählt werden. Dieses Narrative hat schon den Kunstcharakter ausgemacht.
13 Am Beginn waren die Filme in Wahrheit knappe Szenen, in denen die bloße gezeigte
14 Nacktheit im Vordergrund stand. Diesen Filmen folgen wiederum Stadien verfestigender
15 narrativer Haltungen. Da gab es mehr Gestaltungsspielraum.

17 *F: Wer war das Zielpublikum? Ist hier etwas über Geschlechterverhältnis (KäuferInnen,*
18 *ZuschauerInnen) oder Schicht bekannt?*

20 TB: Die Filme wurden vor allem in Kinos gezeigt. Zum damaligen Zeitpunkt war Kino für
21 alle leistbar, das heißt Leute konnten das auch mehrmals pro Woche besuchen.
22 Auch wenn man bei Erotikfilm-Vorführungen oft von „Herrenabenden“ - oder wie in
23 Italien von „schwarzen Abenden“ - spricht, so heißt das nicht, dass nur Männer sich die
24 Filme angesehen haben. Der Begriff „Herrenabend“ kommt aus der Zensursprache
25 deutschen Kaiserreichs und war gewissermaßen ein Stempel, der auf Werbeplakaten für
26 Filme unter gewissen Voraussetzungen angebracht werden musste. Denn damit sagten die
27 Kinobesitzer aus „wir zeigen einen medizinischen Film“, denn darin wurden nackte Körper
28 gezeigt.

29 Der Chirurg Dejon hat den Operationsstuhl bzw. den Operationstisch entwickelt und
30 präsentierte z.B. einen Film davon auf einer Fachkonferenz in Edinburgh. Eine Frau spielte
31 quasi eine Tote, an der er seinen OP-Stuhl vorführte und diese war unbekleidet. Solche
32 Fachfilme erfuhren jedoch bald eine erotische Inbesitznahme.

33 Diese Filme wurden in Deutschland als Lehr- und Ausbildungsfilme gezeigt, es war wie ein
34 anatomisches Theater. Die Gesetzgebung akzeptierte die öffentliche Vorführung, verlangte
35 allerdings die Zusatzbezeichnung „Herrenabende“, um zu verhindern, dass Kinder und
36 Jugendliche sich die Filme ansehen durften.

37 In Österreich wurde der Begriff schließlich auch verwendet – für Filme, die nur einem
38 eingeschränkten Publikum zugänglich gemacht werden sollten. Allerdings entwickelte sich
39 die Bedeutung weg von medizinischen, hin zu erotischen Filmen, für die die Klassifikation
40 wichtig wurde.

42 *F: Waren die Filme teuer (Miete/Kauf)?*

44 TB: Saturn war die erste österreichische Produktionsfirma für Filme. Es gab zum
45 damaligen Zeitpunkt noch kein fixes Distributionssystem, wie wir es heute kennen. Die
46 Filme wurden in erster Linie verkauft, sowohl privat als auch an Kinos und deren
47 BetreiberInnen. Zu den genauen Preishöhen ist nicht viel bekannt außer jene Beispiele, wie
48 sie in Anzeigen enthalten sind. Diese finden Sie auch im Sammelband des Filmarchivs.
49 Gezeigt wurden die Filme in der Regel am Ende des regulären Programms.

51 *F: Welche Filme haben besonders Empörung hervorgerufen?*

53 TB: Ich denke, „Macht der Hypnose“ war ein Film, der empört hat. Denn die Frau, die
 54 einen Mann verführt, hypnotisiert und dann auf dem Mann durchs Zimmer reitet, hat die
 55 Handlungsräume von Frauen, wie sie gedacht waren, überschritten.
 56 Auch „weibliche Assentierung“ wurde von der Zensurbehörde stark geschnitten, weil es ein
 57 Film ist, der sich über das Militär lustig macht.
 58 Spannend ist auch, dass „Eine moderne Ehe“ geschnitten wurde, weil sie einen
 59 Seitensprung der Ehefrau gezeigt hätte - die Nacktheit war also weniger das Problem bei
 60 den Filmen als eingenommene Rollen und Anspielungen, die sie beinhalteten.
 61
 62 Was den Saturn-Filmen weiterhalf, sind die humoristischen Elemente in den Filmen, hier
 63 kann man wohl vom Karnevalsprinzip, wie es Michail Bachtin für die Literaturwissenschaft
 64 definiert hat, sprechen. Nach dem Karnevalsprinzip gibt es Ausnahmezeiten, in der sich
 65 Strukturen verkehren können, im Karneval werden Grenzen überschritten, wir toben uns
 66 aus. Aber diese Energie des Austobens verpufft auch wieder und es ist klar, dass wir auch
 67 wieder zur Normalität zurückkehren. Die Strukturen selbst sind also nicht in Gefahr.
 68
 69 Eine andere Variante wäre die Transgression, wie sie Bartei definiert. Hier geschehen
 70 Verstöße gegen Grenzen – sie werden nicht aufgehoben, sondern ohne Anlass wie ein
 71 Karneval es legitimieren würde, übertreten. AkteurInnen werden bestraft, aber der
 72 Grenzübertritt selbst kann nicht zurück genommen werden. Kunstwerke können an
 73 Grenzsteine drücken, sie verschieben, ein Karneval tut das nicht. Transgression verstößt
 74 vorsätzlich gegen Verbote, Geschmack, gegen Sitten und arbeitet daran, dass sich
 75 schlussendlich die Grenzen selbst dauerhaft verschieben.
 76
 77 Ich würde die Saturn-Filme eher als karnevalesk definieren. Sie sind Unterhaltung, spielen
 78 mit Rollen, aber gehen nicht soweit, dass sie daran arbeiten, an einer Doppelmoral, wie sie
 79 die bürgerliche Welt und Sexualität bei ViktorianerInnen oder auch HabsburgerInnen
 80 verbreitet war, zu rütteln.
 81
 82 Die Saturn-Filme spielen mit Auslassungen, man zeigt Bewegungen unter dem Bett, aber
 83 keine genuinen sexuellen Handlungen. Das funktioniert ähnlich wie bei Schnitzler, nur dass
 84 die Saturn-Filme den Aspekt des Humors noch mit sich tragen, wohingegen Schnitzler
 85 seine Dramen ernst meinte.
 86
 87 Man darf nicht vergessen, die Saturn-Filme wollten in erster Linie erfolgreich sein,
 88 deswegen hat Schwarzer die Grenzen gekannt und sie auch beachtet.
 89
 90 *F: Warum sind Männer nie nackt zu sehen? Denn in Fotografien war das ja schon*
 91 *verbreitet, wenn auch weniger häufig als bei Frauen?*
 92
 93 TB: Wo ein Mann nackt zu sehen ist, ist in „Macht der Hypnose“, denn der Assistent ist
 94 nicht bekleidet. Allerdings ist er in erster Linie ein Komplize und hat weniger eine
 95 erotische Komponente in seiner Rolle.
 96
 97 Was interessant ist, ist, dass je erzählerischer die Filme werden, desto eher werden auch
 98 Männer als Figuren und potenzielle Partner – z.B. als Ehemann oder Arzt – relevant.
 99
 100 Ich glaube, man hat auf nackte Männer nicht wegen gesetzlicher Vorgaben verzichtet,
 101 sondern wohl, um zu vermeiden, dass beispielsweise Zuseher sich unwohl fühlen, weil die
 102 gezeigten Männerkörper besser aussehen als der eigene.

103

104 Die Saturn-Filme wurden genau in einer zeitlichen Umbruchphase produziert. Es gab den
105 langen Atem des Kinos der Attraktionen, mit eher non-narrativ gestalteten Filmen, wo es
106 einzig darum ging, dass nackte Körper überhaupt zu sehen waren. Und dann entwickelten
107 sich mehr Erzählformen. Filme wurden mehr zu einem Medium bürgerlicher Unterhaltung,
108 schon zehn Jahre, nachdem das Medium überhaupt aufgetaucht war. Und da wurden
109 Geschichten erzählt, innerhalb derer Nacktheit Platz nahm. Die Dekostümierung muss in
110 diesen Erzählungen einen Nutzen erfüllen, in die innere Erzähllogik passen, auch wenn dies
111 – da die Filme nur sehr kurz sein konnten – nicht so ausgeprägt waren.

112

113 Was wohl das Erotische der Filme ausmacht, ist, dass manche Filme so gestaltet sind, als
114 ob sich die Frauenfiguren ihrer eigenen Nacktheit, oder besser gesagt: dem Betrachten ihrer
115 Nacktheit von außen nicht bewusst wären - dann ist man als ZuseherIn in einer
116 voyeuristischen Position. An anderen Stellen kokettieren Frauen mit eben dieser Nacktheit
117 – auch das ein eigener Reiz. Insgesamt orientieren sich die Saturn-Filme ja auch an den
118 Pathé-Filmen, sind gewissermaßen auch Remakes davon.

119

120 *F: Wer waren die SchauspielerInnen? Wie kam man zu den Männern/Frauen? – Ist von*
121 *jemandem bekannt, dass er/sie durch Mitspielen Probleme bekommen hat?*

122

123 TB: Also wenn Männer bezahlt bekommen haben, dann sicherlich weniger, da sie ja auch
124 weniger Aufwand beim Mitwirken hatten. Aber genaue Angaben kenne ich dazu nicht.
125 Schwarzer war ja auch Fotograf, er hat vermutlich auf Modelle zurückgegriffen, die er aus
126 diesem Beruf schon kannte.

127

128 Was man auch sagen muss: Die Firma ist mehrmals brutal durchsucht worden, das heißt,
129 selbst wenn es Anzeigen für Modelle und DarstellerInnen gegeben hat, sind sie nicht mehr
130 erhalten. Wir können also nur Vermutungen anstellen, wie er zu Modellen gekommen ist.

131

132 *F: Insgesamt scheinen wenig Dessous verwendet worden zu sein (wenig Spitze) - warum?*
133 *Kostengründe? Angst vor Bordell-Vergleichen?*

134

135 TB: Schwarzer hat insgesamt ja mit sehr einfachen Mitteln gearbeitet, z.B. wurden Szenen
136 in Wien, wie zum Beispiel dem Gänsehäufel - für den Film „Das Sandbad“ - gedreht. Je
137 mehr Erzählung geschaffen werden sollte, desto mehr Aufwand musste betrieben werden,
138 desto mehr Atelieraufnahmen waren notwendig. Ich gehe davon aus, dass die Kostenfrage
139 in dieser Hinsicht die relevante war und somit auf alles, das nicht unmittelbar gebraucht
140 wurde, in der Anschaffung verzichtet wurde.

4.7 Curriculum Vitae

Ausbildung:

2014	Summer School der TU Berlin und der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück zum Thema „Asozial“. <i>Kontinuitäten sozialer Stigmatisierung im 20. Jahrhundert</i> (Ravensbrück)
2013-2014	<i>Erasmus</i> -Aufenthalt an der University of Nottingham
2012	Summer School an der Central European University zum Thema <i>Migration Politics, Gender and Intersectionality</i> (Budapest)
seit 2011	Masterstudium European Master of Women and Gender History (Matilda) und Politikwissenschaft an der Universität Wien
2007-2011	Bachelorstudium Politikwissenschaft an der Universität Wien
1999-2007	BG/BRG Leoben I
1995-1999	Volksschule Leoben II

Berufliches:

seit 2014	Pressearbeit im österreichischen Parlament
seit 2012	Studienassistentin am Institut für Politikwissenschaft
2011-2015	Tutorin im GESTU-Projekt der TU Wien zur Unterstützung von Studierenden mit Gehörbeeinträchtigung
2013-2014	Recherche- und Lektoratstätigkeiten sowie Erstellung und Betreuung der Homepage und Lehrveranstaltungen für Dr.in Saskia Stachowitsch-Clar im Rahmen ihres FWF-Forschungsprojektes
2014	Praktikum am Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW)
2011-2013	Referentin für Öffentlichkeitsarbeit und Sachbearbeiterin für queer-feministische Projekte an der Österreichischen HochschülerInnenschaft der Universität Wien

Akademische Erfahrungen:

2015	Organisation der Ringvorlesung <i>Rechtsextremismus als Feld politikwissenschaftlicher Forschung</i> am Institut für Politikwissenschaft
------	--

- 2014 Mitorganisation der Tagung *Krise! Welche Krisen? Leben, Arbeiten, Sorgen und Geschlecht in der Vielfachkrise* am Institut für Politikwissenschaft
- 2013 Organisation der Tagung *Körper. Identität. Geschlecht.* zum Thema Intersexualität und Geschlechtertheorien in den Sozial- und Naturwissenschaften
- 2011 Organisation der *Tagung feministischer Politikwissenschaft*

Publikationsliste

Bücher

- 2015, Rechte Kulturrevolution. Wer und was ist die Neue Rechte von heute? VSA Verlag, Hamburg (gemeinsam mit Julian Bruns und Natascha Strobl).
- 2014, Die Identitären. Handbuch zur Jugendbewegung der Neuen Rechten in Europa. Unrast Verlag, Münster (gemeinsam mit Julian Bruns und Natascha Strobl).

Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden

- 2015, Die Identitären. Rechtsextreme Ideologie der Neuen Rechten und modernisierter Rassismus einer Jugendbewegung. In: Jahrbuch der KZ-Gedenkstätte Mauthausen 2015.
- 2014, Rechtsextreme Konglomerate – Parteien und Bündnispolitiken am rechten Rand der Europäischen Union. In: *PolitiX. Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft* 35, 24-26. (gemeinsam mit Natascha Strobl und Julian Bruns)
- 2014, Das Volk als kleinste gedachte Einheit. In: *Malmoe* 67, Mai 2014, 10 (gemeinsam mit Natascha Strobl und Julian Bruns).
- 2012, #Rechtspopulismus 2.0, in: *PolitiX. Zeitschrift des Instituts für Politikwissenschaft* 12, 36-37.
- 2009, Wir sind laut! Der besetzte Frauen_Lesben_Inter_Trans-Raum, in: Stefan Heissenberger et. Al. (Hg.), *Uni Brennt. Grundsätzliches. Kritisches. Atmosphärisches.* Turia und Kant Verlag, Wien, S. 281-287.

Tagungen und Konferenzen

- 2014, Modernisierter Rassismus: Das Konzept des Ethnopluralismus in Theorie und bei der Identitären Bewegung, Paper für den Tag der Politikwissenschaft der ÖGPW am 29. November an der Universität Wien.
- 2014, Krise und Männlichkeitskonstruktion in der Neuen Rechten in Deutschland und Österreich. Tagung „Krise! Welche Krisen Leben, Arbeiten, Sorgen und Geschlecht in der

Vielfachkrise“, Institut für Politikwissenschaft, Wien vom 23. bis 24. Oktober 2014.
(gemeinsam mit Elisabeth Czerniak, Anna Gius, Verena Kettner und Delia Seiwert)