

## **Wahrnehmung und Geschlechterkonstruktion im frühen erotischen Film**

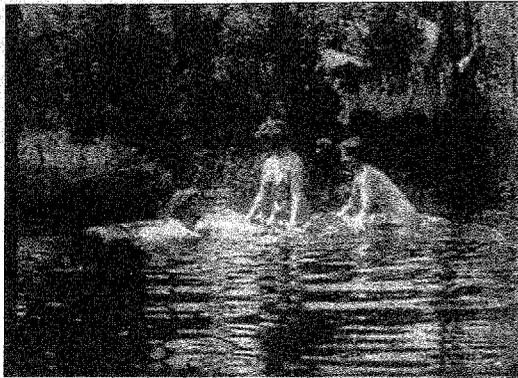
Mit der Erfindung des Films setzte auch eine enorme Produktion erotischer Filme ein. Sieht man sich frühe Zeitschriften an, fallen die zahlreichen Gesuche und Angebote von *pikanten Herrenfilmen*, wie sie damals hießen, besonders ins Auge. Die vormals in Guckkästen, Stereoskopen und Panoramen zu sehenden Bilder wurden nun in Form von ‚lebenden Fotografien‘ als besondere Attraktion angeboten. In den ersten Jahren (also von 1895 bis 1905) waren die Filme meist nicht länger als 30 Meter, was eine Dauer von etwa einer Minute ergab. Bevor die Etablierung von ortsfesten Kinos einsetzte, bildeten Wanderkinos, Schaubuden, Varietés, Music Halls und Vaudevilles den Ort, an dem sich das Publikum den visuellen Vergnügen der ersten Filme hingeben und seine Schaulust geweckt und zugleich befriedigt werden konnte.

Erotische Filme wurden bei so genannten ‚Herrenabenden‘ oder ‚Pariser Abenden‘ gezeigt. Zu diesen Veranstaltungen hatten meist ausschließlich Männer Zutritt.<sup>1</sup> Diese Verlagerung der erotischen Filme in Separatvorstellungen für ein männliches Publikum hatte zum einen den „eigentümlichen Reiz verschwiegener Sondervorstellungen“, zum anderen wurde damit Zensurbestimmungen entgegengewirkt, die den Verdacht auf Jugendgefährdung beinhalteten.<sup>2</sup> Die Filme zeigten oft einfache Handlungen, deren Höhepunkt die Entblößung des jeweiligen weiblichen Modells darstellte. Beliebte waren unter anderen Voyeur-Szenen, die entweder den Blick des Betrachters einführten durch eine Point-of-View-Einstellung eines Voyeurs wie beispielsweise in dem Film *Par le trou de serrure* von Pathé Freres, wo ein Page durch diverse Schlüssellocher blickt und der Zuschauer auf diese Weise Einblick in mehrere Hotelzimmer bekommt. Zu den voyeuristischen Filmen kann man auch Badeszenen zählen, die den Betrachterblick zwar nicht mehr einführen, dennoch aber die Illusion einer unentdeckten heimlichen Sicht beinhalten. Ebenfalls großer Beliebtheit erfreuten sich Adaptionen aus dem Kunstbereich, die den Künstler mit Modell zeigten, sowie Orientalismen und Tanzszenen.

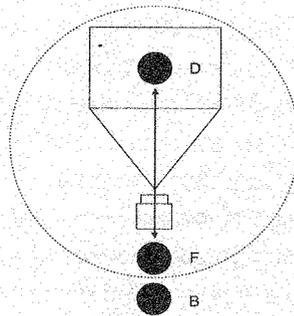
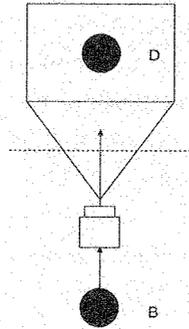
Anhand des Films *Baden verboten* aus dem Jahre 1906/07 der österreichischen Filmproduktionsfirma Saturn soll gezeigt werden, wie und auf welche Weise Wahrnehmung sowie die Positionierung des Betrachters durch und über Blickstrategien gelenkt wird und traditionelle Sehordnungen übernommen, weiterentwickelt bzw. verändert werden. Im Folgenden wird der Film in drei Sequenzen geteilt und diese werden einzeln, Szene für Szene einer detaillierten Analyse unterzogen. *Baden verboten* bietet insofern ein interessantes Beispiel, als es möglich ist, mit diesem Film zu zeigen, wie traditionelle Blick- und Sehstrategien langsam in ein neues, zu diesem Zeitpunkt keineswegs etabliertes oder institutionalisiertes Medium eingeführt werden.

In dem Bestellkatalog der österreichischen Filmproduktionsfirma Saturn findet sich unter der Rubrik ‚Natur-Szenen‘ folgende Beschreibung zum Film: „Drei junge Mädchen haben die Gelegenheit, in einem reizend gelegenen Waldsee ein Bad zu nehmen, benützt. Während sich dieselben im Evakostüm vergnügt im Wasser tummeln, erscheint zu ihrem Schreck ein Hüter der öffentlichen Ordnung und führt die drei Mädchen, uns über ihr Schicksal in Ungewissheit lassend, durch den Wald ab.“<sup>3</sup>

**1. Sequenz** Wie man auf Abbildung 1 sehen kann, zeigt der Film in der Anfangseinstellung drei nackte Frauen, die fröhlich im Wasser herumalbern. Der Standpunkt der Kamera ist so gewählt, dass sich die Szene bestmöglich beobachten lässt und suggeriert wird, dass erstens die badenden Frauen nicht merken, dass sie beobachtet werden, und dass zweitens der Betrachter ebenso unbeobachtet beobachten kann. Im Unterschied zu den bereits erwähnten ersten Voyeur-Filmen, die durch einen im Film vorkommenden Voyeur den Betrachterblick quasi einführten und ihm auf diese Weise, über die Identifikation mit dem jeweiligen männlichen Protagonisten, (unerlaubten) Einblick in Privat- oder Intimsphären gewährte, wird hier eine direkte Identifikation des Betrachters über die Kamera produziert. In diesen frühen Voyeurfilmen ermöglicht meist erst die Verwendung optischer Hilfsmittel wie eines Schlüssellochs (bspw. in *Peeping Tom*; American Mutoscope Company, USA 1897) oder eines Fernrohrs (wie in *As seen through a telescope*; England 1900), den Protagonisten im Filmbild sowie in Folge den Betrachter in die Position des Voyeurs zu versetzen. *Baden verboten* macht sich insofern Blickstrategien der Malerei zunutze, als das Filmbild einen Blickmodus adaptiert, der ein unbeobachtetes voyeuristisches Sehen als Lustempfinden oder Luststeigerung ermöglicht und der zu jener Zeit, man denke etwa an die Badeszenen von Courbet, durchaus gang und gäbe war. Der voyeuristische Effekt beruht auf der Positionierung der Kamera an einem distanzierten Standpunkt, über den sich der Betrachter identifizieren und der ihm ein Gefühl der Sicherheit geben kann. Auf diese



1/2 Standbilder aus *Baden verboten*, Saturn, Wien 1906/07, Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.



Weise provoziert der Film einen Blick, der untrennbar mit Kontrolle (über das Gesehene) und daher auch mit Macht verbunden ist, und der hier zur Grundbedingung (des erotischen Lustprinzips) des Filmes wird. Bedingung der Schaulust – oder, um auf Freuds Definition der Skopophilie zurückzugreifen, einer Lust, die andere Personen zu Objekten eines kontrollierenden oder auch neugierigen Blicks macht – ist die, normalerweise vom Kino, hier vom Kamerastandpunkt erzeugte Illusion voyeuristischer Distanziertheit. Der kinematografische Apparat bedient sich dabei perspektivischer Codes der Zentralperspektive und positioniert auf diese Weise den Betrachter. Das visuelle Feld des Films zeigt demnach ein nach den mathematischen Regeln der Zentralperspektive konstruiertes Bild, das sich monokular von einem Sehpunkt aus organisiert und ordnet. Die Kamera markiert den Sehpunkt, von der aus die Repräsentation gebildet wird. Über die Identifikation des Betrachters mit

der Kamera sieht sich dieser einer distanzierten und damit überschaubaren Welt gegenüber. „Die optische Konstruktion“, so Jean-Louis Baudry, ein Vertreter der Apparatus-theorie, „[erscheint] wirklich wie die Projektion-Reflexion eines ‚virtuellen Bildes‘, dessen halluzinatorische Realität sie erzeugt“.<sup>4</sup> Wesentlich dabei ist eine Kamera, die im Verborgenen produziert. Oder anders gesagt: Was dem Betrachter geboten wird, ist immer *nur* das Produkt, das reproduziert wird, ohne jedoch die Produktion oder Produktivität mittels der Technik oder ohne die Maschinerie des Apparates sichtbar zu machen. Für eine konstante Aufrechterhaltung dieser Identifikation ist eben dies eine Bedingung. Die Sicht auf die Projektion ist demnach genauso eine unsichtbare wie unverstellte.

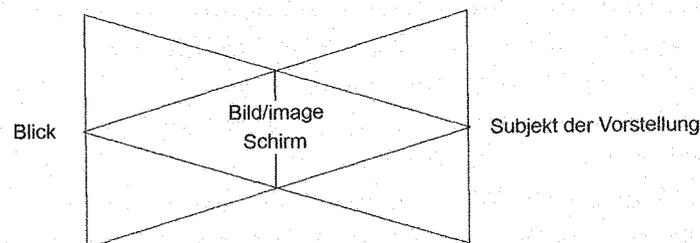
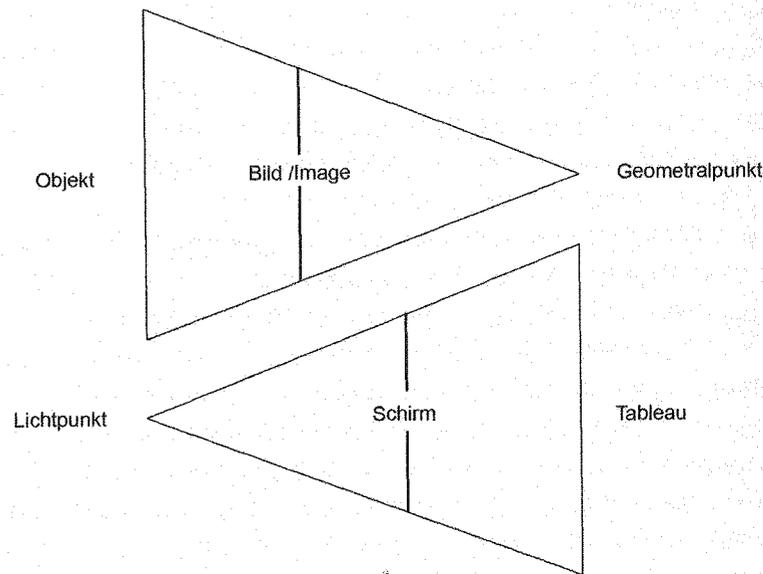
„Der Zuschauer identifiziert sich also weniger mit dem, was dargestellt wird – dem Spektakel selbst –, als vielmehr mit dem, welches das Spektakel in Bewegung setzt oder inszeniert; mit dem, das nicht sichtbar ist, aber das das Sehen zeigt, die gleiche Bewegung sehen lässt, die er, der Zuschauer sieht“, schreibt Jean-Louis Baudry.<sup>5</sup> Dadurch entsteht der Eindruck von Realität, oder besser, im Moment des Filme-Sehens scheint für den Betrachter die Projektion die Wirklichkeit zu ersetzen.

**2. Sequenz** Sieht man sich Abbildung 2 näher an, wird deutlich, dass der Blick, den die beiden Darstellerinnen Richtung Kamera werfen, in keiner Weise den Betrachter meint, sondern vielmehr einen Blick über die Kamera hinweg bezeichnet. Die Darstellerinnen reagieren auf eine Anweisung vom Filmenden, die Reaktion wird auf dem Standbild sichtbar: Die Frauen schauen, während sie ihre Brust bedecken, statt zum Förster, der – folgt man der Narration – dieses Schamgefühl auslösen sollte, zum Filmenden. Als sie jedoch feststellen, dass der Förster bereits vor ihnen steht, ziehen sie ihre Hand wieder weg. Das Schamgefühl ist ein gespieltes; was zutage tritt, ist ein für den Betrachter sichtbarer Blickwechsel zwischen Darstellerinnen auf der Leinwand und Operateur.

Wie lässt sich diese Art von Repräsentation beschreiben? Es ist weder das Produkt oder die Repräsentation einer voyeuristischen Sicht (wie in der Einstellung davor) noch ist es ein Raum, der die Illusion von Realität erzeugt, wie in der Apparatus-theorie formuliert. Das Lustempfinden des Voyeurs beim Filme-Sehen bedingt die Illusion, ungesehen beobachten zu können und impliziert damit Kontrolle und Macht über das Gesehene. Vor das Gesehene, das sich hier in besonderer Weise als Zu-Sehen-Gegebenes entpuppt, stellt sich das In-Szene-gesetzte Bild. Gibt sich die Inszenierung zu erkennen, ist die Position des Betrachtersubjekts nicht länger gesichert oder, wie Baudry formuliert: „mit der Enthüllung des Mechanismus, d.h. der Einschreibung der Filmarbeit, stürzen zugleich die spekuläre Gemütsruhe und die Versicherung der eigenen Identität ein“.<sup>6</sup>

Um diesen Blick oder die Repräsentation der Reaktion auf diesen Blick – und, in Verbindung damit, die Wirkung auf das Betrachter-Subjekt – besser fassen zu können, wird an dieser Stelle die psychoanalytische Theorie des Seh- und Blickmodells von Jacques Lacan in die Argumentation eingeführt. Diese scheint insofern besonders interessant, da einerseits der Frage, was eine Repräsentation oder ein Bild sei, nachgegangen wird, andererseits die Frage des Sehens und des Blicks um den Begriff des Begehrens erweitert wird.

In *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* widmet sich Lacan der Frage nach der Konstituierung des Subjekts im Feld des Sichtbaren. Dabei unterscheidet er zwischen dem Auge, das an die physiologischen Funktionen des Sehens gebunden ist, und dem Blick, der, befreit vom individuellen Sehen, grundsätzlich äußerlich ist. „Der Blick“, schreibt Lacan, „ist also in der Tat Gegenwart des Anderen als solchen“.<sup>7</sup> Der Blick bezeichnet dabei jene Instanz, die in einem ständigen Prozess der Herstellung und Wiederherstellung das Subjekt immer wieder re-konstruiert. Dies bezeichnet zunächst eine grundlegende Abhängigkeit des Subjekts vom Anderen, von dem es (gesellschaftliche) Bestätigung erfährt. Erst dadurch, dass wir gesehen werden, dass wir, bevor und während wir selbst sehen, bereits angesehene Wesen sind, werden wir im Feld des Sichtbaren bestimmt. „Auf dem Felde des Sehens ist der Blick draußen, ich werde erblickt, das heißt ich bin Bild“,<sup>8</sup> schreibt Lacan und benutzt, um den Blick und den damit verbundenen Prozess der Subjektkonstituierung zu erklären, metaphorisch den Begriff der Kamera: „Der Blick [stellt] das Instrument [dar], mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grund auch werde ich [...] photographiert“.<sup>9</sup> Das Wort ‚photographiert‘ teilt Lacan in seine Elemente, um eben diesen Vorgang des Ins-Licht-Setzens oder Ins-Bild-Einschreibens bildlich zu erklären. Die Kamera setzt Lacan metaphorisch an die Stelle des Blicks. Lacan versteht den Blick als Objekt [klein] a, der den Grund bzw. den Auslöser des Begehrens bezeichnet. Das Objekt [klein] a ist demnach nicht ein Objekt, das man benennen könnte oder das ein bestimmtes Objekt bezeichnen würde, sondern ist metonymisch. Das klein geschriebene a bezeichnet in der Lacanschen Algebra grundsätzlich das andere, all das, was dem Subjekt äußerlich ist (und was das Subjekt nicht ist und nicht meinen kann), während das groß geschriebene A im Gegensatz dazu die Präsenz eines wirklichen Gegenübers bezeichnet. Das Begehren ist mit dem Subjekt insofern verknüpft, als das Subjekt grundsätzlich unvollständig ist und es daher immer einen Mangel oder ein Fehlen desselben bezeichnet. Die Suche oder der Wunsch nach Vervollständigung des Subjekts muss jedoch immer ein Verfehlen bleiben, da das Objekt [klein] a grundsätzlich unerreichbar ist.



3/4 Jacques Lacan, *Das Werk. Das Seminar, Buch 11.*

Die Wechselwirkung des Blicks auf das Subjekt als Sehendes und das Objekt als Gesehenes kann am Besten mit der auf Abbildung 3 und 4 zu sehenden schematischen Darstellung Lacans erklärt werden: Die erste Darstellung auf Abbildung 1 zeigt ein Objekt, das über den Sehpunkt, der als Geometralpunkt gekennzeichnet ist, gesehen wird. Die

Wahrnehmung des Objekts wird jedoch verstellt durch das Bild, das zwischen Objekt und Sehpunkt platziert ist und verdeutlicht auf diese Weise, dass das Sehen nie eine objektiv neutrale Sicht auf das Gesehene sein kann, sondern vielmehr durch die Imagination des Subjekts auf dieses begleitet wird. Die Konstruktion dieses Dreiecks entspricht dabei der zentralperspektivischen Ordnung des Sehens, die seit dem 15. Jahrhundert als Grundmodell visueller Repräsentation fungiert. Durch das zwischen dem Objekt und dem Subjekt sich befindende Bild stellt Lacan jedoch diese Konstruktion in Frage, da die scheinbare Macht und Kontrolle über das Gesehene nicht mehr beansprucht werden kann.

In der zweiten schematischen Darstellung wird das Subjekt auf der Seite der Abbildung positioniert und durch den Lichtpunkt in das Feld des Sichtbaren gesetzt. Der Blick findet sich daher an der Stelle des Lichtpunktes und verdeutlicht die bereits beschriebene Trennung des Blicks von der körperlichen Funktion des Sehens. Zwischen Lichtpunkt und Bild befindet sich diesmal jedoch der Schirm, der bestimmt, auf welche Weise das Subjekt wahrgenommen wird. Der Schirm lässt sich auch als Projektionsfläche lesen, auf der einerseits das Subjekt projiziert, auf welche Weise das Objekt gesehen wird, andererseits aber auch, wie das Subjekt selbst gesehen wird, was im dritten Diagramm (Abb. 4) verdeutlicht wird. Dieses zeigt die Überlappung der beiden Dreiecke, durch die Wechselseitigkeit und Reflexivität insofern besonders hervortreten, als verdeutlicht wird, dass das Subjekt immer schon ein Angesehenes, Angeblicktes oder Abgebildetes ist und damit in die gesellschaftliche (symbolische) Ordnung eingeschrieben ist. In der Mitte der beiden übereinander liegenden Dreiecke verbindet Lacan den Begriff des *Bildes* aus Diagramm 1 mit dem des *Schirmes* aus Diagramm 2, was auf eine Projektionsfläche im doppelten Sinne verweist: Sowohl das Bild als Repräsentation eines Objektes als auch das subjektive Sehen sind nichts weiter als Projektionen. Das Bild oder der Schirm fungiert als Vermittlungsinstanz zwischen dem Subjekt (das sieht) und dem Blick (des Anderen). Im Grunde bedeutet diese Einführung des Bildschirms, dass auf der einen Seite das Objekt nie als solches wahrgenommen werden kann, sondern die Wahrnehmung von etwas immer kulturell geprägt ist, dass auf der anderen Seite ebenso der Blick auf das Subjekt kulturellen und gesellschaftlichen Einflüssen unterliegt.

Zurück zu dem Filmbeispiel *Baden verboten*: Durch das Sichtbarwerden der Inszenierung über die für den Betrachter erkennbare Reaktion der Darstellerinnen wird die eben mit Lacan beschriebene Relation von Sehen und Blick deutlich. In dem Moment, in dem der Betrachter sich nicht mehr der Illusion einer machtvollen voyeuristischen Sicht hingeben kann, kann die Konstruktion des Begehrens nicht länger aufrechterhalten werden. Die scheinbare Herrschaft des Betrachters wird maßgeblich gestört, dessen Macht-

anspruch verweigert. Diese Einstellung macht zunächst deutlich, dass es eben nicht der Betrachter ist, der Macht auf das Gesehene ausübt.

Die Lust am Schauen unterliegt, folgt man Laura Mulveys Ausführungen zum klassischen Kino, einem hierarchischen System, das durch den aktiven Mann als Träger des Blicks und die Frau als Objekt dieses Blickes gekennzeichnet ist.<sup>10</sup> Auch wenn ihre 1975 formulierten Thesen bis heute wesentlich in ihrer Gültigkeit differenziert wurden, markiert dieser Aufsatz doch einen der wichtigsten Bezugspunkte der feministischen Filmtheorie.

Aber was ist der männliche Blick? In Bezug auf *Baden verboten* lässt sich feststellen: Es ist ein konstruierter Blick, der als Blick bereits inszeniert ist. Sowohl die Sichtweise als auch die Repräsentation folgen Ordnungssystemen, die ihrerseits wiederum Machtstrukturen und Geschlechterhierarchien unterliegen. Die Frau als Objekt des männlichen Blicks ist bereits Produkt des begehrenden Blicks von außen (oder vom anderen). Es wird nicht nur ein bestimmter männlicher Blick auf die Frau projiziert (im Moment des Sehens), sie ist nicht lediglich mit „präsumtiven Idealisierungen“ geschlagen, wie Lacan schreibt,<sup>11</sup> sondern sie ist bereits als Frau, die gesehen wird (oder Frau-als-Gesehene), in die Begehrensstruktur eingeschrieben. „In ihrem Verhältnis zum Begehren erscheint die Realität nur als marginal“, schreibt Lacan.<sup>12</sup> Bei *Baden verboten* wird der begehrende Blick plötzlich jäh unterbrochen: Die Inszenierung wird sichtbar und damit auch die Konstruktion des Begehrens und des Begehrten. Der Blick als Objekt [klein] a wird schlagartig abgelöst von bloßem Sehen. Der Blick und das Sehen sind grundsätzlich unvereinbar: Lacan schreibt, „dass in der Dialektik von Auge und Blick nicht Koinzidenz herrscht“.<sup>13</sup> Die Relation von Auge und Blick ist widersprüchlich, „auf Seiten der Dinge gibt es den Blick, die Dinge blicken mich / gehen mich an, und ich wiederum sehe sie“.<sup>14</sup> Die Folge ist, dass das Begehren in sich zusammenfällt.

**3. Sequenz** Der Film endet, wenn die drei Frauen sich wie selbstverständlich beim Förster einhaken und aus dem Bild verschwinden. Diese Geste wird begleitet von einem Blick Richtung Kamera, der nun mehr einen Blick (über die Kamera) zum Betrachter kennzeichnet als einen zum Filmenden. Der Betrachter, der sich durch diesen Blick seiner Selbst vergewissert, kann nunmehr über die Identifikation mit dem männlichen Protagonisten – dem Förster – dessen Lustempfinden teilen. Denn in dem Moment, in dem der Förster im Filmbild auftaucht, zeigen die Frauen keinerlei Scham oder Scheu. Im Gegenteil: Statt sich eiligst zu bedecken und die am Ufer liegende Kleidung anzuziehen, verschwinden sie mit dem Förster. Und es ist nicht der Förster, der sie – als Hüter der Ordnung –, wie im Saturn Katalog beschrieben abführt oder mitnimmt, sondern genau umge-

kehrt: es sind die Frauen, die den Förster mitnehmen. Ihre Kleidung fungiert lediglich als Markierung des Ortes: Als der Förster mit den Frauen verschwindet, schickt er sie nochmals zurück, um ihre Kleidung mitzunehmen (sie aber nicht anzuziehen) – und sie verlassen den Ort (mit der Kleidung). Die Narration oder der Sinn des Films wird wieder hergestellt, indem die Frauen das Bild nackt mit dem Förster verlassen. Der Film suggeriert dadurch nicht nur eine sexuelle Handlung, sondern lässt diese (für den Betrachter) geradezu zu einer Gewissheit werden.

Bezeichnenderweise stellt sich das Obszöne außen her, gemäß der lateinischen Herkunft des Wortes *obszön*: „außerhalb der Szene“.<sup>15</sup> Der Ort des Badens – also der durch den voyeuristischen Blick gekennzeichnete – wird verlassen und das Geschehen wird an einen Ort verlegt, der außerhalb des visuell erfassbaren Filmbildes liegt. Linda Hentschel definiert das Obszöne als den Teil (der Repräsentation), „der sich einer Visualisierung entzieht, deren Rahmen sprengt und durch seine Abwesenheit die Repräsentation strukturiert.“<sup>16</sup> In *Baden verboten* kommt eben diese Abwesenheit zur Geltung; die Schauspieler agieren außerhalb der Repräsentation und gerade dadurch findet die Handlung eine Fortsetzung.

Inhaltlich erinnert der Film, insbesondere die Schlusssequenz, an den Diana-Mythos, der in der abendländischen Malerei eine historisch weit reichende Tradition besitzt. „Weder die Jahrhunderte lang vorherrschende christliche Verachtung des Fleisches noch die Ablehnung des weiblichen Körpers als Ursache aller schuldhaften Wollust konnten das Verlangen nach solchen Darstellungen unterdrücken“.<sup>17</sup> Der nackte weibliche Körper konnte ohne Verstoß gegen die Gebote der Sittlichkeit auf Gemälden oder auch in der Bildhauerei in Gestalt einer antiken Gottheit oder biblischen Figur dargestellt und inszeniert werden. Zutage tritt die Widersprüchlichkeit einer Gesellschaft, die Nacktheit verbietet, und einer Kunst, die das männliche Begehren, eingebettet in mythologische oder religiöse Themen – inszeniert. Der Mythos der Diana verfällt, wird mit der Zeit immer unschärfer und bruchstückhaft; was übrig bleibt oder was der Betrachter schließlich zu sehen bekommt, ist sein eigenes Begehren. Der Blick, für den Aktaion mit seinem Tod bezahlen musste, wird als verbotener Blick in Szene gesetzt und ein Eindringen in den Bildraum ist nicht nur möglich, sondern erwünscht. Diana stellt die Göttin der Jagd und der Jungfräulichkeit in der griechischen Mythologie dar, meist geht sie umgeben von ihren Nymphen dem Jagen nach oder erfrischt sich mit einem Bad. Sie ist scheu und schamhaft, unberührbar und verborgen und bevorzugt die Gesellschaft ihrer Nymphen anstelle jener von Männern. Ihre Darstellung ist dementsprechend meistens eine des verborgenen Raumes, zu dem den Betrachtern medial Eintritt gewährt wird. Im Film stellt eine versteck-

te Waldlichtung (wie auch oft in der Malerei) den allein durch den voyeuristischen Blick des Betrachters zugänglichen Raum dar. Das Bad gilt als Symbol für Reinheit und Heilung und wird als magisches Ritual verherrlicht. Häufig zu finden in der christlichen Ikonografie trägt es oft den Beigeschmack des Erotischen und erfreut sich nicht zuletzt deshalb so großer Beliebtheit. Unter dem Vorwand eines mythologischen Hintergrundes dient das Bad im Film *Baden verboten* allein als Begründung für ihre Nacktheit. Weder mit Reinigung noch Reinheit verbunden finden traditionelle Bildthemen im Film ihre Fortsetzung, zugespitzt werden sie im Film neu inszeniert. Die Blickdramaturgie hingegen wird über das Medium Film transformiert und neu erfunden.

Der frühe Film, insbesondere der frühe erotische Film als Untersuchungsfeld, ist in seinen Potenzialen keineswegs ausreichend erforscht worden. Gerade in den ersten Jahren nach seiner Erfindung treten Eigenschaften und Eigenarten besonders deutlich hervor. In Hinblick auf dieses Forschungsfeld bietet sich ein Wiederaufgreifen kanonischer Theorien an, um deren Gültigkeit, vor allem aber deren Entstehung (und Etablierung) nochmals zu hinterfragen. Die filmische Analyse kann an dieser Stelle durch eine Analyse von Theorien erweitert werden, die sicher noch mehr als die Frage nach bestehenden Blickhierarchien aufwirft.

- 1 Elisabeth Streit betont in ihrem Aufsatz über den frühen erotischen Film in Österreich, dass es oft gerade nicht ausschließlich Männer waren, die Zugang zu diesen Separatvorstellungen hatten. Elisabeth Streit, *Nackte Tatsachen – Zur Darstellung des nackten, weiblichen Körpers im Frühen Österreichischen Film*, in: Monika Bernold u. a. (Hg.), *Screenwise. Film-Fernsehen-Feminismus, Schüren* 2004, S. 131–136, hier S. 132.
- 2 Vgl. Ernst Kieninger, „Herrenabende“-Erotik im Wanderkino, in: Michael Achenbach u. a. (Hg.), *Projektionen der Sehnsucht. Saturn – Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematographie*, Wien 1999, S. 43–75, hier S. 50.
- 3 Reproduktion des Katalogs *Saturn-Film Wien*, in: Michael Achenbach u. a. (wie Anm. 2), S. 145.
- 4 Jean-Louis Baudry, *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*, in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*, Münster 2003, S. 27–39, hier S. 30.
- 5 Ebenda, S. 38.
- 6 Ebd., S. 39.
- 7 Jacques Lacan, *Das Werk. Das Seminar*, Buch 11. *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Berlin 1987, S. 91.
- 8 Ebenda, S. 113.
- 9 Ebd.
- 10 Laura Mulvey, *Visuelle Lust und Narratives Kino*, in: Gisliind Nabakowski u. a. (Hg.), *Frauen in der Kunst Band 1*, Frankfurt a. M. 1980, S. 30–46.
- 11 Lacan (wie Anm. 7), S. 87.
- 12 Ebenda, S. 115.
- 13 Ebd., S. 109.
- 14 Ebd., S. 115.
- 15 Renate Wahrig-Burfeind (Hg.), *Wahrig deutsches Wörterbuch, Gütersloh* 1997, S. 921.
- 16 Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg 2001, S. 51.
- 17 Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006, S. 12.