

Bruce LaBruce
als Jürgen Anger
in HUSTLER WHITE
(Bruce LaBruce
mit Rick Castro,
USA 1996)



Bruce LaBruce: Post-Pornograf wider Willen

Marc Siegel

*I mean, isn't that why they call it a
movement – because it's supposed to move?*

(Bruce LaBruce)

In seiner umfassenden Arbeit über das queere kanadische Kino *The Romance of Transgression in Canada* (2006) schreibt Thomas Waugh über den Filmmacher Bruce LaBruce, dass er sowohl der bekannteste und kommerziell erfolgreichste Vertreter des queeren Autorenkinos außerhalb des Landes ist, als auch in seiner Heimat der mit am wenigsten geachtete. LaBrucés Filme sind in Kanada auf Video und DVD notorisch schwer zu bekommen und werden fast nur auf Festivals gezeigt. Außerdem wird LaBruce in den wichtigen akademischen Abhandlungen über schwules kanadisches Filmschaffen weitestgehend ignoriert, und er zählt zu den wenigen Filmmachern von Rang, die noch nie eine staatliche Filmförderung bekommen haben. Waugh zufolge liegt die Ignoranz der Kritik im punkigen, widerspenstigen Charakter des Filmmachers begründet wie auch in seinen sexuell expliziten, konfrontativen Filmen. Da LaBruce selbst in drei Spielfilmen, *NO SKIN OFF MY ASS* (CAN 1991), *SUPER 8 1/2* (CAN 1994) und *HUSTLER WHITE* (CAN 1996, Co-Regisseur Rick Castro), die Hauptrolle gespielt und in zwei von ihnen sich selbst in nicht-simulierten Sexszenen mit anderen Männern gefilmt hat, lassen sich – so Waugh – die Reaktionen auf seine Filme nicht getrennt von seinem öffentlichen Image betrachten.

In einem Aufsatz über die Filme von LaBruce, der im selben Jahr wie Waughs Buch erschienen ist, bemerkt die amerikanische Filmwissen-

schaftlerin Eugenie Brinkema, dass keines der wichtigen (englischsprachigen) Bücher über Pornografie oder über das internationale queere Kino der letzten zehn Jahre dem Filmemacher größere Aufmerksamkeit schenken (vgl. 2004, 104).¹ Diese Unterlassung ist nach Brinkema darauf zurückzuführen, dass seine Arbeit sich jeder (Genre-)Klassifizierung verweigere: «Independent some say, avant-garde others say, art cinema, still others, and pornographer, many more» (ibid., 97). Sie selbst verortet die Filme an der Schnittstelle zwischen europäischem und amerikanischem Kunstfilm und Pornografie, Filmströmungen, die historisch nicht nur durch das in Frage stellen der Grenzen der Repräsentation von Sexualität miteinander verbunden sind und durch ihre Erneuerung des filmischen Realismus, sondern auch durch eine ähnliche Vorführgeschichte.²

Während in Nordamerika LaBruces Arbeiten also unverdientermaßen in akademische Fußnoten und in One-off-Festivalvorführungen verbannt wurden, wuchs in Europa die Aufmerksamkeit und Würdigung seiner Filme kontinuierlich. Sie werden nicht nur regelmäßig auf queeren, aber auch auf Mainstream-Filmfestivals gezeigt, sondern laufen sogar in europäischen kommerziellen Kinos und sind auf DVD verfügbar.³ Nun besteht mein Hauptanliegen nicht darin zu begrün-

- 1 Soweit mir bekannt, ist das einzig andere Buch neben dem von Waugh, das einen Artikel über LaBruce enthält, *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Video* (Gevert/Greyson/Parmar 1993). Der Text von Matias Viegener darin beschäftigt sich mit queeren Punkfilmen und Videokunst und bespricht in diesem Zusammenhang LaBruces *NO SKIN OFF MY ASS* (1991) Brinkema bezieht sich insbesondere auf die Bücher *Porn Studies* (Williams 2004); *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power* (Church Gibson 2004); Richard Dyers *NowYou See It: Studies in Lesbian and Gay Film* (2003 [1990]) and *New Queer Cinema* (Aaron 2004).
- 2 In Nordamerika wurde sowohl der Kunstfilm als auch Pornografie nur an Erwachsene freigegeben; und wie Barbara Wilinsky zeigt, wiedereröffneten viele Kinos, die früher auf den Kunstfilm spezialisiert waren, in den frühen 1960ern als Pornokinos; vgl. 2001, 24; zit. n. Brinkema 2004, 99.
- 3 Vor allem dank der Forschung und dem Aktivismus von Marie-Hélène Bourcier (Paris) und Beatriz Preciado (Paris/Barcelona) ist LaBruce in der französischen und spanischen Queerszene gegenwärtig (Bourcier 1997, 2001; Preciado 2008). In Frankreich wurde er in Filmzirkeln hoch gelobt; 2003 zählte *Cahiers du cinéma* LaBruce neben Regisseuren wie Quentin Tarantino, Larry und Andy Wachowski und unabhängigen Filmemachern wie Larry Clark und Michael Moore zu den 100 Regisseuren, die zur Erneuerung des jüngsten amerikanischen Kinos beigetragen hätten; vgl. Joyard/LaLanne 2003, 72f. Diese Popularität des Filmemachers in Europa und die bessere Verfügbarkeit seiner Arbeiten hier lassen sich auf folgende Faktoren zurückführen: Der Produzent seiner Spielfilme, Jürgen Brünig, lebt in Berlin, sein Galerist Javier Peres hat hier 2005 eine Niederlassung eröffnet, drei seiner Filme, *SKIN FLICK* (CAN/D/E 1999), *THE RASPBERRY REICH* (D 2004) und *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE* (CAN/D 2008), wurden in europäischen Städten gedreht. Und schließlich findet die für LaBruce typische Verwendung von expliziten (homo)sexuellen Bildern im narrativen Kino größere

den, warum LaBruce in Europa gefeiert und in seiner Heimat unterschätzt wird, gleichwohl bin ich daran interessiert, einen nicht unwesentlichen Faktor für die Popularität des Filmemachers in Europa zu erläutern, genauer: seine begeisterte Aufnahme in die kritische und politische Bewegung der Post-Pornografie. Seit Bourcier (2006) zum ersten Mal den Begriff «post porn» benutzte, um eine neue Form von Pornografie zu beschreiben, die in explizite sexuelle Repräsentationen interveniert und damit die feministische Kritik neu belebt, taucht LaBrucés Name kontinuierlich in den Listen der bedeutsamen Post-Porn-Pioniere auf, neben anderen wie Virginie Despentes und Coralie Trinh-Thi (den Macherinnen von *BAISE-MOI*, F 2000), den Performance-Künstlerinnen Annie Sprinkle, Shelly Mars und Ron Athey, der Filmemacherin Maria Beatty und den Künstler/innen Del La Grace Volcano und Shu Lea Cheang (vgl. Preciado 2008, 220; 2009, 24 u. 30; María Llopis/girlswholikeporno 2009, 265; Stüttgen 2009b, 14).⁴ Diese Inklusion von LaBruce in die Kategorie Post-Porn hat seinen Platz in der gegenwärtigen europäischen und populären Debatte gesichert, zog aber keine ausführliche Analyse seiner Filme und Karriere nach sich. Meine Frage lautet (über den bloßen Befund hinaus): Wie lässt sich die begeisterte Aufnahme eines Filmemachers in den Post-Porn-Zirkel erklären, der sich selbst in seiner 1997 erschienenen Textsammlung als «widerwilligen Pornografen» bezeichnet (LaBruce 1997a)? Ist Widerwilligkeit eine post-pornografische Position?

Um diese Fragen zu beantworten, möchte ich in LaBrucés Arbeit einführen. Ich kann natürlich weder dem gesamten filmischen Schaffen von LaBruce noch der bis dato geleisteten theoretischen Arbeit zur Post-Pornografie gerecht werden.⁵ Was ich stattdessen beabsichtige, ist, unser Verständnis beider Gegenstände zu problematisieren, indem ich meine Post-Porn-Analyse auf das fokussiere, was wir LaBru-

Akzeptanz in der europäischen Popkultur, die sich traditionellerweise Nacktheit und Sexualität gegenüber liberaler zeigt als die nordamerikanische.

- 4 Publikationen im Namen von Post-Porn beziehen sich zumeist auf den Begriff «post porn modernist» der Performance-Künstlerin und früheren Pornostars Annie Sprinkle, den sie benutzt hat, um ihre Performances aus den frühen 1990ern zu beschreiben. Wie Sprinkle ausführt, war dieser «ein Begriff des niederländischen Künstlers Wink van Kempfen, der ihn aufbrachte, um damit ein bestimmtes Genre von sexuell explizitem Material zu beschreiben, das reflektierter, kreativer und künstlerischer war als der Rest» (Sprinkle 1991, 111). Ausführlicher zur englischsprachigen Konzeptualisierung von Post-Porn vgl. Creed 2003, 58–77; Bell 2004.
- 5 Als eine breite Einführung in die Theoretisierung von Post-Porn empfehle ich Tim Stüttgens beeindruckenden, gerade erschienenen Reader *PostPornPolitics* (2009). Ich danke Tim dafür, mir die Druckfahnen vorab zur Verfügung gestellt zu haben.

ces «Pre-Porn-Karriere» nennen könnten. Folgt man Beatriz Preciado, so ist Post-Porn weniger als eine Theorie zu verstehen, denn als «ein Konzept, um verschiedene Strategien der Kritik und Intervention in pornografische Repräsentation zu beschreiben, die innerhalb der feministischen, queeren, Transgender-, Intersex- und antikolonialen Bewegung entstanden sind» (2009, 30).^{*} Das Folgende ist ein Versuch, LaBruces Widerwillen als eine Strategie der Kritik und Intervention an und in pornografische Repräsentation zu begreifen.

Pre-Bruce LaBruce

*I wanna be a faggot a mincing ninny
a prancing fairy merry little queen
a Bruce LaBruce.*

(*Monstar*, «The Bruce LaBruce Story», 1993)

Wie Bérénice Reynaud in den *Cahiers du cinéma* feststellt, ist LaBruce «mehr als ein Filmemacher «er ist eine sorgfältig kultivierte Legende des widerwilligen Pornografen» (Joyard/Lalanne 2003, 72). Und wie bei allen Legenden macht es die Vermischung von Realität und Fiktion auch in der «Bruce LaBruce-Story» schwierig, den Wahrheitsgehalt der Aussagen von oder über ihn zu überprüfen.⁶ Stattdessen sollte das Erschaffen einer öffentlichen Persona neben der Kunstproduktion zu LaBruces kulturellem Projekt gezählt werden. Er selbst bemerkt, dass ein Freund ihn «La Bruce» zu nennen begann, «weil er so großartig gespielt» habe (1997a, 14). Die Geste, den Namen «LaBruce» anzunehmen, zeigt eine Bereitschaft, sich als Diva zum Objekt machen zu lassen und diesen Prozess selbst zu steuern, eine Strategie, die er mit anderen queeren Vorgänger/innen und Ikonen wie Rod La Rod (einer von Andy Warhols Geliebten) oder Hedy Lamarr teilt. Dass der Nachname des Filmemachers auch ein antiquierter Begriff für Homosexuelle ist, verweist auf eine weitere Schicht von LaBruces konstruierter Persönlichkeit.⁷ Geboren als Bryan Bruce studierte der zukünftige Filmema-

^{*} [Anm.d.Ü.:] Alle englischsprachigen Zitate innerhalb von Satzzusammenhängen wurden ebenfalls ins Deutsche übertragen.

⁶ Wobei Bruce LaBruce ziemlich sicher nicht als Justin Stewart geboren wurde, d.h. als einer der *Power Rangers*, wie in Wikipedia behauptet wird und in zahlreichen Artikeln wiederholt.

⁷ In seinem bemerkenswerten Buch *The Queens' Vernacular: A Gay Lexicon* (1972) schreibt Bruce Rodgers, dass der Name «Bruce» und der Ausdruck «Bruce, der Friseur» zum heterosexuellen Slang für Homosexuelle gehöre (ibid., 95 u. 102). Passenderweise spielt Bruce in seinem ersten Spielfilm *NO SKIN OFF MY ASS* einen entrückten Friseur.

cher Filmkritik und -theorie als einer von Robin Woods Studenten an der York Universität in Toronto. Er erhielt seinen Master 1987 für seine Abschlussarbeit, eine einstellungsgenaue Analyse von Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958), und war ein Gründungsmitglied des Herausgeberkollektivs von Woods Magazin *CineACTION!*, für das er regelmäßig unter dem Namen Bryan Bruce bis in die späten 80er Jahre schrieb.

Neben seiner akademischen Tätigkeit wurde LaBruce in der Punkszene Torontos aktiv. Da er zunehmend von der Homophobie und der von ihm wahrgenommenen unterdrückten Homosexualität unter seinen befreundeten Punks und Skinheads frustriert war, entschied er sich, eine gesunde Dosis feministischer Kritik und expliziter Schwulenbilder in die Szene zu injizieren, wie er später in einem Interview berichtet:

I began to make short experimental super 8 movies with explicit homosexual content in order to disrupt the sexual complacency of the punk scene at the time. With the advent of hardcore and speedcore, a certain machismo had crept into punk, which included a strain of homophobia and sexism. I made provocative, sexually explicit fanzines and films to challenge the sexual conformity of these supposed radicals (Huffman 2009).

Seine Super-8-Filme wie *BOY/GIRL* (CAN 1987), *I KNOW WHAT IT'S LIKE TO BE DEAD* (CAN 1987), *SLAM!* (CAN 1989) konfrontieren die Prüderie und musikalische Ernsthaftigkeit von Punk mit verschiedenen entwaffnenden Strategien. Viele davon tauchen in den späteren Spielfilmen des Filmemachers wieder auf, so das explizite Zeigen von nicht-simulierten homosexuellen Akten, LaBrucés eigene Performanz als femininer Punk und sein eklektischer, witziger Mix popkultureller Referenzen. *SLAM!* zum Beispiel stellt *found footage*-Material aus 70er Jahre Schwulenpornos und Originalaufnahmen von Punkkonzerten der soften Popmusik von The Carpenters gegenüber; wie Dietmar Schwärzler feststellt: «[S]o sind u.a. zu den Songzeilen *«We can't go on, hurting each other»* oder *«Don't you remember, you told me you love me baby»* abwechselnd Penetrationszenen und ausgelassene Punksessions zu sehen» (2004, 46).

LaBruce war nicht der Einzige mit dem Projekt, «Schwules in den *«Punk»* und Punk ins *«Schwulsein»* zurückzubringen», wie das informelle Kollektiv, das er mitgründete, *The New Lavender Panthers* (NLP), es ausdrückte (zit. n. Miller 2005, 4). Die Gruppe versammelte sich um LaBruce und die lesbische Künstlerin und Musikerin G.B. Jones, die von 1985-1991 das selbstpublizierte fotokopierte Punkfanzine *J.D.s* mitherausgab. LaBruce und Jones, die auch ein Mitglied der ausschließlich weiblich besetzten Punkband *Fifth Column* war, gründeten *J.D.s*

– «juvenile delinquent», ein Begriff aus den 50ern für junge Aussteiger, um «gleichgeschlechtlichen Softcore- Porno für Hardcore-Kids» zu machen. Wie *NLP* in dem Manifest des Fanzines schrieben: «Sex. The final frontier. This is the voyage of *J.D.s*, its continuing mission: to seek out and destroy outdated ideas about sex» (LaBruce/Jones 1988). Bis dahin beinhalteten die Ausgaben von *J.D.s* LaBrucés Fotos von Punkmusikern und Fans in verschiedenen Stadien der Nacktheit und seine sexuell explizite Fortsetzungsgeschichte über die Abenteuer des Strichers Butch, neben Jones' Zeichnungen der «Tom Girls» (Punkgirls in Posen und sexuellen Szenarien, die an die pornografischen «Tom of Finland»-Zeichnungen der 70er Jahre mit ihren schwulen geklonten Figuren angelehnt waren). Zum Inhalt von *J.D.s* gehörte auch die «Top 10 Homocore Hit List» und ein Mixtape, das die beliebtesten Punksongs zu queeren Themen enthielt. *J.D.s* gilt als Initiator der Homocore- und später Queercore-Bewegung, die sich über Nordamerika ausbreitete und mit ihrer Do-it-yourself-Ästhetik andere queere Punkkids, die von der bourgeois schwulen und lesbischen Bewegung enttäuscht waren, inspirierte, Fanzines zu produzieren, Filme zu drehen und Bands zu gründen (vgl. Viegener 1993; Chapman/de Plessis 1997).

Während sie eine internationale, radikale Fanzine-, Musik-, Film- und Videokultur belebten, war die Kollaboration zwischen LaBruce, Jones und ihren Freund/innen in Toronto zugleich unschätzbar wichtig hinsichtlich der Repräsentation von sexuell expliziten Bildern und damit für den weiteren Werdegang von LaBrucés eigener Filmkarriere und seinen Post-Punk-Ethos. Als früher Autor der Queercore-Szene hat Matias Viegener (1993) einige ästhetische und philosophische Positionen der Post-Punk-Generation herausgearbeitet, die aus diesem Bereich der queeren Kultur herausstachen. Neben dem Widerstand gegen die rationale Artikulation von abstrakten Ideen und einer Bevorzugung des persönlichen Vergnügens gegenüber der politischen Aktion war der Anarcho-Punk wichtig für LaBruce wegen seiner «Techniken des Schocks, der Antigrammatikalität (ein Muskelprotz trägt einen BH) und der Negation (die oft Menschen und Objekte auseinanderreißt)» (ibid., 116). Diese provokativen Gesten und unerwarteten Kombinationen sind auch Kennzeichen der Avantgarde – aber für die queere Punkkunst müssen kunsthistorische Interessen hinter den kulturellen zurückstehen, wie Viegener bemerkt. Außerdem spielt der schwule und lesbische soziale und kulturelle Kontext eine wichtige Rolle in der Bestimmung von LaBrucés queer-punkigen Intervention.

Diese komplexe Verbindung von queeren und punkigen ästhetischen Qualitäten mit politischer Provokation ist nirgends so evident wie in

LaBrucos erstem Spielfilm *NO SKIN OFF MY ASS*, der auf schwarz-weißem Super-8-Material gedreht wurde, aber zur Vorführung auf 16mm aufgeblasen wurde. *NO SKIN OFF MY ASS* wurde von Jürgen Brüning, J.D. und *The New Lavender Panthers* produziert und bedeutete eine Verlängerung des Queercore-Fanzines. Der Film zeigt LaBruce als effeminierten schwulen Punkfriseur, der ein Auge auf einen Skinhead im Park geworfen hat, ihn zu sich nach Hause einlädt und sich in ihn verliebt. Die Schwester des Skinheads (gespielt von Jones) ist eine radikale lesbische Filmemacherin, die Probeaufnahmen mit ihrer Freundin für ihren Film *THE GIRLS OF THE SLA* aufnimmt. *NO SKIN OFF MY ASS* basiert auf Robert Altmans Psychothriller *THAT COLD DAY IN THE PARK* (USA/CAN 1969), der in Vancouver gedreht wurde und in dem Sandy Dennis eine verklemmte, einsame, reiche Frau spielt, die einen jungen Mann in ihr Haus einlädt, um ihn fortan als Objekt der erotischen Anziehung gefangen zu halten. Zu Anfang von LaBrucos Film wechseln sich Overhead-shots von Skinheads, die die Straße entlang laufen, mit Nahaufnahmen von dem Friseur ab, der vor dem Fernseher sitzt und sich den Vorspann von Altmans Film ansieht, in dem Dennis auf ihrem Heimweg durch einen leeren Park ist. Altmans Bilder und der wehmütige Soundtrack werden LaBrucos Vorspann radikal gegenübergestellt. Point-of-view-shots von dem Skinhead auf der Straße werden vom Punksong der Beefeaters «Fred's Song» mit dem Refrain «Skinhead Guys Just Turn Me On» begleitet. Diese fast sieben Minuten lange Sequenz kulminiert darin, dass der Friseur den Skinhead im Park anspricht und zu sich nach Hause einlädt. In ihrer Analyse dieser Anfangssequenz argumentiert Brinkema, dass, indem Zuschauerschaft und Cruising miteinander verbunden werden (im Verlauf der Szene vermischen sich auch die beiden Soundtracks), LaBruce das Begehren nach dem Skinhead in dem Begehren für Altmans Film begründet: «These two vision-desirings [are] virtual refractions of the other» (Brinkema 2006, 108). Sie fügt hinzu: «Remarkable about LaBruce's film is that he includes in the scene of fantasy the very terms responsible for its coming into being» (ibid.). Die schwule Filmrezeption des nordamerikanischen Kunstkinos begründet und leitet also LaBrucos Sexualisierung von Punk und Skinhead-Kultur.

NO SKIN OFF MY ASS beinhaltet zahlreiche fetischistische, liebko-sende Nahaufnahmen des nackten Körpers des Skinheads, Einstellungen der prallen Freundinnen der Schwester, die in ihren BHs herumsitzen, und eine Reihe von expliziten Sexszenen zwischen dem Skinhead und dem Friseur. So gibt es zwei Szenen, in denen sich der Skinhead in der Badewanne vergnügt; in der zweiten – von Thomas Waugh empha-

tisch als «die heißeste Szene der Filmgeschichte der Welt» (2006, 223) gepriesen – gesellt sich der nackte Friseur dazu, um ihn mit Küssen, Zärtlichkeiten, Schwanzlutschen und Wichsen einzudecken. Der Film kulminiert darin, dass sich die beiden ineinander verlieben. Die finale Sexszene, die Bilder vom Züngeln des Anus, Lutschen der Nippel, der Zehen und des Schwanzes, vom Ausdrücken von Pickeln und sichtbare Erektionen enthält, werden von LaBruce's sporadischem, witzigem, hauchigem Voice-over-Kommentar begleitet. Als der Friseur seine Finger in ein Glas Skippy-Erdnussmus dippt und sie auf den Zehen des Skinheads verteilt, informiert uns die Erzählerstimme: «We were very experimental for a first encounter». Während die Kamera langsam auf den Friseur zoomt, wie er das Mus von den Zehen des Skinheads ableckt, fährt die Stimme fort: «I wanted to eat him up like a peanut butter sandwich». Diese fast verwirrende Redundanz der visuellen und auditiven Information verharmlost charmant die Bilder von explizitem Sex und macht sie zu einer sehr zärtlichen, romantischen Darstellung der erotischen Beziehung zwischen den beiden Männern.

Trotz dieser expliziten Sexszenen und trotz der gesamten erotisch aufgeladenen Atmosphäre und der Fetischisierung des Körpers der Skinhead-Figur würde NO SKIN OFF MY ASS sicherlich kaum ein Publikum und eine Kritik «anmachen», die scharf auf konventionelle Pornografie ist. Es gibt keine Nahaufnahmen der Penetration, keine expliziten Bilder einer Ejakulation, keine längeren Nahaufnahmen von Genitalien und keine langen, kontinuierlichen Sexszenen, die in Aufnahmen einer Ejakulation enden. Stattdessen verlässt LaBruce den Filmrahmen hin und wieder, um die Kamera zu rejustieren oder den Film zu wechseln, um eine weitere Störung der Darstellung eines illusionären erotischen Fantasieraums hinzuzufügen (der Film ermöglicht schon allein durch den asynchronen Soundtrack keine konsistente Illusion). Trotzdem hatte LaBruce in Kanada Probleme mit der Zensur wegen der expliziten Sexszenen des Films, und Rezensenten haben den Film wegen seiner sexuellen Deutlichkeit im Hinblick auf sein Verhältnis zu Pornografie bewertet. So beschrieb in der *Village Voice* Amy Taubin den Film als «süßer als Warhol, sexuell expliziter als Van Sant. [] Bei diesem dubiosen persönlichen Punkporno wurde mit einer erstaunlichen Autorität Regie geführt». *Film Threat* beschrieb ihn als «triple X-rated» und «sexuell sehr explizit» (vgl. NO SKIN OFF MY ASS).

Der Film wurde zu einem unerwarteten Kulthit im sich entwickelnden Netzwerk der internationalen schwulen und lesbischen Filmfestivals und LaBruce selbst Teil der aufkeimenden neuen queeren Filmbewegung. Damit konfrontiert, dass dieser kleinformatige Film,

der eigentlich von dem Gedanken geleitet wurde, *J.D.s* provokatives Programm innerhalb einer eingegrenzten Szene (vor allem der lokalen Punkszene Torontos) fortzuführen, plötzlich auf einer nationalen und internationalen Ebene als Porno wahrgenommen wurde, veranlasste LaBruce, seine Rolle als «unbeabsichtigter Pornograf» zu reflektieren. Kürzlich bemerkte er dazu:

My first film, *NO SKIN OFF MY ASS* I made for \$14,000, and never really intended it to be seen outside punk clubs and alternative art spaces, it was not so much for a gay crowd even [...]. It showed me and my boyfriend at the time having sex together and we never thought it would be seen this widely, and it suddenly felt strange. We didn't know anything about porn, we were just making things to be provocative and confront homophobia head-on, to show other punks that they were not as radical as they seemed to be (Gray 2009).

Obwohl er den Künstlernamen LaBruce im Hinblick auf seinen prächtigen Stil angenommen hatte, wurde in der breiten Rezeption seiner sexuell expliziten und – aus der Sicht der notorischen «Morality Squad» der Ontario Polizei – illegalen Bilder, die öffentliche Persona dauerhaft mit einem Pornografen-Pseudonym assoziiert. Im Endeffekt gearbete die Rezeption von *NO SKIN OFF MY ASS* die Persona des widerwilligen Pornografen.

Post-Bruce LaBruce

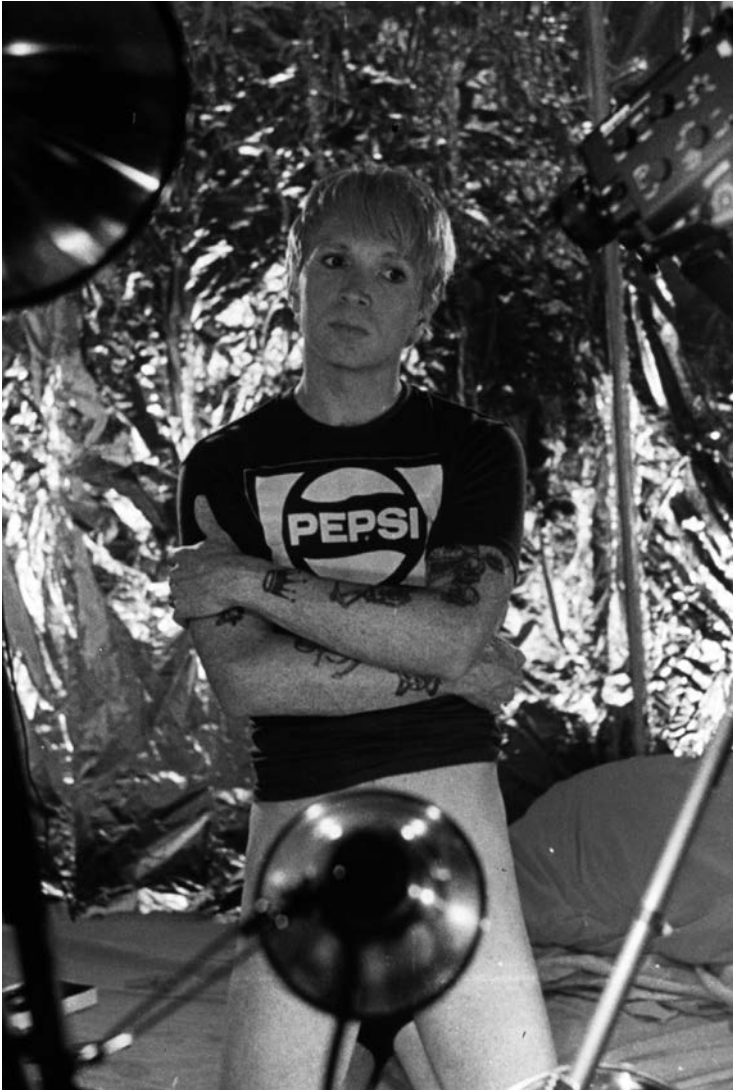
*People say you can still masturbate
to Bruce's new films,
because even though it's art,
it's like Mapplethorpe, you know.*
(Buddy Cole in *SUPER 8 1/2*)

LaBrucés zweiter Langfilm, *SUPER 8 1/2*, untertitelt mit *A CAUTIONARY BIOPIC*, wurde nach einem Drehbuch gemacht (im Unterschied zu *NO SKIN OFF MY ASS*, der auf einer Reihe von Kritzeleien und bereits gedrehtem Material beruhte) und erhob LaBrucés Porno-Persona selbst zum Gegenstand. Der Filmemacher spielt wieder die Hauptrolle, dieses Mal den Charakter Bruce, einen gescheiterten Pornoschauspieler und Regisseur, der einwilligt, zur Hauptfigur einer Dokumentation der aufstrebenden Underground-Regisseurin Googie zu werden. Doch, wie Bruce bereits vermutet, liegen Googies Interessen anders-

wo, genaugenommen darin, die Dokumentation über Bruce zu nutzen, um Geld für den Film *Submit to My Finger* mit den inzestuösen lesbischen Friday Sisters aufzutreiben.⁸ Googie entspricht offensichtlich dem Muster von G.B. Jones' Charakter in *NO SKIN OFF MY ASS*, während der Skinhead aus dem früheren Film (Klaus von Brucker) nun den Geliebten Pierce spielt, einen Stricher, der Bruce verlässt, obwohl er an dessen tragischem Niedergang in den Wahnsinn beteiligt ist. Die Rolle von Johnny Excema, ein Stricher, der neben Bruce in den innerfilmischen Pornos spielt, ist offensichtlich nach dem rivalisierenden Fanzine-Produzenten aus Toronto Johnny Noxcema (dem Mitgestalter von *Bimbox*) benannt. Auf der Ebene der Autobiografie und der Gestaltung einer Persona stellt der Film einen Versuch LaBruce dar, seine Entfremdung von bestimmten Segmenten der queeren Punk-Fanzine-Szene als Ergebnis seiner Neubegründeten Berühmtheit und seines Status als Pornografen durchzuarbeiten. Während des Films hat Bruce Gelegenheit, einige seiner früheren Pornos zu erwähnen, zu denen – neben Filmen mit so ausgefallenen fiktiven Titeln wie *MY HUSTLER*, *MYSELF; RIDE*, *QUEER, RIDE*; *PAY HIM AS HE LAYS*; *I AM CURIOUS (GAY)* – LaBruce's *NO SKIN OFF MY ASS* gehört. Während einer Pressekonferenz zu Googies Film über ihn sitzt Bruce zudem vor einem prominent ausgestellten Poster von *NO SKIN OFF MY ASS*. LaBruce beschreibt *SUPER 8 1/2* als eine Fiktionalisierung seiner «Reaktion darauf, plötzlich als Pornograf betrachtet zu werden» (Gray 2009). Es spricht für die Widerwilligkeit, die sein Verhältnis zu Pornografie charakterisiert, dass er sich selbst darin nicht als Pornografen spielt, sondern bereits als einen Postpornografen entwirft – und das meint hier: einen Pornografen, dessen berühmte Tage vorbei sind, einen Pornografen im Niedergang.⁹

John Waters fand *SUPER 8 1/2* «den witzigsten Titel, den er jemals gesehen hat» (Martin 2008, 70). Tatsächlich ist er eine typisch clevere Kreation von LaBruce, der eine Reihe von Referenzen in sich vereint, darunter natürlich vor allem Federico Fellinis *8 1/2* (*OTTO E MEZZO*, 1/F 1963). Aus diesem klassischen Kunstfilm entlehnt LaBruce die Fas-

- 8 *Submit to My Finger* ist eine Referenz auf den Film *FINGERED!* (USA 1986) des *Cinema of Transgression*-Regisseurs Richard Kern, den der vormalige Filmkritiker Bryan Bruce auf den Seiten von *CineACTION!* als antifeministisch kritisiert hat. LaBruce sah die Dinge anders und nahm daher den Film als Hommage in *SUPER 8 1/2* auf. Kern wiederum nahm es sportlich und spielt sich im Film selbst.
- 9 Reynaud überträgt den Postporn-Status der Figur irriterweise auf den Filmemacher, wenn sie schreibt: «[O]ne recounts sometimes that he [LaBruce] was a porn actor» (vgl. Joyard/Lalanne 2003, 72).



«Bruce» in
SUPER 8 1/2
(Bruce LaBruce,
CAN 1993)

sade der Pseudo-Autobiografie eines Regisseurs, der damit kämpft, einen Film fertig zu stellen und währenddessen mit seinen Fantasien konfrontiert ist. LaBruces Distanz zu diesem ernsthaften europäischen Kunstfilm drückt sich simpel in dem Zusatz des Wortes «Super» aus, das sowohl mit dem kleinen Filmformat des klassischen Pornos asso-

ziiert ist, als auch mit LaBruces eigener früher Filmkarriere. *SUPER 8 1/2* ist auch der Titel des Films im Film, der eigentlich «The Reluctant Pornographer» heißen sollte, an dem der Charakter Bruce mitgewirkt hatte, als er einen Nervenzusammenbruch erlitt.¹⁰ Wie Google kommentiert: «The title was also supposed to be a cheesy reference to Bruce's size-inches, I suppose – although clearly this was another one of his cinematic conceits that didn't quite measure up to reality».

Im Unterschied zu den sporadischen Sequenzen mit explizitem Sex in *NO SKIN OFF MY ASS* bietet dieser Film Gelegenheiten, den Wahrheitsgehalt von Googies abwertendem Kommentar zu überprüfen. Der Film enthält zahlreiche explizite Sexszenen, vor allem als Filmim-Film, mit Beispielen aus Bruces früherer Pornokarriere. Es gibt viel Nippel- und Schwanzlutschen – manchmal mit flüchtigen Blicken auf Küsse von Erektionen –, einigen Analsex und zahlreiche Szenen mit Dildosex in verschiedenen Ausführungen (Frauen ficken Männer, eine Drag-Queen, Vaginal Davis, fickt einen Mann, ein anderer Mann eine Frau). Eine Szene aus *RIDE, QUEER, RIDE* findet seinen Nachhall in den damals aktuellen Taten der Serienkillerin Aileen Wuornos und nimmt gleichzeitig Aspekte der Rape-Revenge-Szenen in *BAISE-MOI* vorweg: Die Friday Sisters stehen ein Auto und ficken den unschuldigen männlichen Fahrer mit einem Dildo und einer Kanone.¹¹ Wie in *NO SKIN OFF MY ASS* sind all diese expliziten sexuellen Bilder reine Fragmente einer weitergehenden filmisch-erotischen Ökonomie, die weder erotisches Begehren gemäß der narrativen Zeit konventioneller Pornografie ordnen, noch Begehren auf sexuelle Aktivität reduzieren. Man hätte seine Probleme, zu *SUPER 8 1/2* zu masturbieren, oder fände es zumindest nicht völlig befriedigend. Stattdessen hielt ein Rezensent passenderweise fest: «The film is art that jerks off *with* you, not at you» (zit.n. Waugh 2006, 224).

Google und die temperamentvollen, lockeren Friday Sisters bieten eine Verschnaufpause und sorgen zugleich für andere Perspektiven auf die expliziten Bilder männlicher Homosexualität, die in diesem (und fast allen) Film(en) von LaBruce dominieren.¹² An einer Stelle kom-

10 Soweit mir bekannt, ist dies das erste Mal in LaBruces Karriere, dass er den Ausdruck benutzt. Sein Text «The Wild, Wild World of Fanzines: Notes From a Reluctant Pornographer», der als Einleitung seiner Essaysammlung *The Reluctant Pornographer* diente, erschien 1995.

11 Bourcier (2006, 199f) und Brinkema (2006, 112 u. 126) bieten weiterführende Analysen dieser intertextuellen Referenzen.

12 Die Rollen von starken weiblichen Charakteren in LaBruces Arbeiten verdienen mehr Aufmerksamkeit, als ich ihnen hier zuteil werden lassen kann. Man kann ihre

mentiert Google, wie bemerkenswert Bruces Pornoperformances waren, wie er versucht, den Fokus der Kamera auf sich selbst zu richten, auf seinen performativen Stil und ästhetische Sensibilität, die über die Geschichte und das sexuelle Szenario hinausweisen. Sie sagt: «His performances were like none I'd ever seen in a porno movie: he was actually attempting to break down the traditional subject-camera relationship». Diese Zeile könnte als eine Geste in Richtung der klassischen feministischen Kritik am kommerziellen Kino, Pornografie inklusive, interpretiert werden, einer Kritik an der objektifizierenden Beziehung zwischen Kamera und weiblichem Körper und von daher eine emblematische Post-Porn-Perspektive. Es spricht sowohl für LaBruces Arbeitsmethode und der gegenseitigen Bedingtheit seiner Vorlieben für das Kunst- und das kommerzielle Kino – den Vorlieben eines schwulen «campigen» Zuschauers – wie für Pornografie, dass er diese Zeile aus Frank Perrys *PLAY IT AS IT LAYS* (USA 1972) aufgreift, genauer aus einer Szene, in der der unabhängige Regisseur Carter Lang in einer Fernsehshow auftritt und seine frühen (nicht-pornografischen) Filme kommentiert, die er mit seiner Frau, der Schauspielerin Maria Wyeth (Tuesday Weld) gemacht hat.

LaBruce bezeichnet *SUPER 8 1/2* als eine Art Remake von Perrys Film, der auf einem Roman von Joan Didion über eine Schauspielerin, die sich von einem Nervenzusammenbruch erholt, basiert. Wie Thomas Waugh behauptet, bedient sich LaBruce außerdem «bei jedem epischen, hinter den Kulissen spielenden Hollywood-Epos über den Untergang einer Berühmtheit, von *CITIZEN KANE* (Orson Welles, USA 1941) über *VALLEY OF THE DOLLS* (Mark Robson, USA 1967) bis zu *THE ROSE* (Mark Rydell, USA 1979)» (2004, 224). Es gibt auch zahlreiche Referenzen auf Andy Warhol – von Bruces weißer Perücke, dem mit Alufolie ausgelegten Loft und dem *BLUE MOVIE*-Filmplaster an der Wand bis zu Googies Screen Tests und den häufigen Anspielungen auf die Ausbeutung und den Niedergang des Underground. Wie Bruce an einer Stelle sagt: «It suddenly occurred to me that if life were the Factory, I was playing Edie to her Viva! The future was the

kontinuierliche, fast strukturierende Präsenz in seinen Filmen auf den entscheidenden frühen Einfluss von G.B. Jones zurückführen, ebenso wie auf LaBruces frühe akademische Arbeit in feministischer Filmtheorie. Mit *THE RASPBERRY REICH*, der LaBruces erste Erfahrung, mit einer ausgebildeten Schauspielerin – Susanne Sachße – zu arbeiten darstellt, begannen seine weiblichen Charaktere, eine neue Ebene der psychologischen und emotionalen Tiefe zu entwickeln. In dieser Hinsicht ist LaBruces sexuell expliziter Kurzfilm *GIVE PEECE OF ASS A CHANCE* (CAN 2007) relevant, eine Art ausschließlich weiblich besetztes Remake von *THE RASPBERRY REICH*, der von der Burlesque-Gruppe *The Scandelles* ausgeführt und gespielt wurde.

bottom of a swimming pool».¹³ Der Film lässt sich auch beschreiben als: «A map of the collective homo unconscious, built from relentless quotations from queer art, entertainment, camp, porn history, and Hollywood cinema» (McIntosh 1997, 149).

Obwohl SUPER 8 1/2 und LaBruces Arbeiten insgesamt voll von bekannten queeren Referenzen sind – so fragt er rhetorisch in seinem Text *The Reluctant Pornographer*, «ob man anhand der literarischen und filmischen Referenzen erkennen kann, dass er eine Tunte ist» (1997a, 16) –, lässt sich eine starke Bewegung in Richtung (aus Mangel eines besseren Wortes und um McIntoshs geografische Metapher fortzuführen) der Zwischenräume bemerken, der Räume, die sich im Niedergang befinden, die ihre große Zeit hinter sich haben. Diese Räume tragen noch die Spuren ihrer erfolgreichen Vergangenheit und ein Potenzial für eine bessere Zukunft, sie sind voller Möglichkeiten, wie Bruce in SUPER 8 1/2 auf dem Sprung zum Comeback. Jeder kommerzielle Film, der von LaBruce gehegt wird und als Inspiration für seine Kunst dient, thematisiert entweder Frauen und Männer im Abstieg – HUSTLER WHITE etwa referiert auf SUNSET BLVD. (Billy Wilder, USA 1950), AUTUMN LEAVES (Robert Aldrich, USA 1956), WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (Robert Aldrich, USA 1962) sowie auf MORTE A VENEZIA (TOD IN VENEDIG, Luchino Visconti, I 1971) – oder wurde produziert, als sich Hollywoods Studiosystem selbst im Niedergang befand. Er zeigt eine besondere Vorliebe für Filme, die ungefähr zwischen 1967 und 1973 entstanden sind, Filme wie THAT COLD DAY IN THE PARK, PLAY IT AS IT LAYS, IMAGES (Robert Altman, USA 1972), WHITY (Rainer Werner Fassbinder, BRD 1970), TEOREMA (Pier Paolo Pasolini, I 1968), REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE (John Huston, USA 1967), BOOM! (Joseph Losey, USA 1968). Diese Filme können entweder als Post-Hollywood-Studio-Filme bezeichnet werden oder einfach als Post-1960er. Wie LaBruce bemerkt:

I'm really drawn to American films of the '70s [...]. Frank Perry was so great. He made all these death of the '60s kinds of films like DIARY OF A MAD HOUSEWIFE [USA 1970] and LAST SUMMER [USA 1969]. There's something about those films that's all about the disillusionment with '60s radicalism and yet they are still kind of iconoclastic (Beat 1995, 21).

13 Diese Referenz bezieht sich höchstwahrscheinlich auf den Tod des Warhol-Superstars Edie Sedgwick durch eine Überdosis und ihren letzten Auftritt in Ciao Manhattan (John Palmer/David Weisman, USA 1972), in dem sie häufig zu sehen ist, wie sie in einem leeren Swimmingpool lebt.

Es scheint, als ob der ikonoklastische Moment, in dem nach etwas Wichtigem etwas Neues entsteht – *post* –, ein integraler Bestandteil von LaBrucés Empfindungsvermögen ist, so dass man nur widerwillig ein einziges *post* – wie z.B. im Postporn – als den definitiven Schlüssel zur Kategorisierung seiner Arbeit ansehen mag. Und dieser Befund trifft auf ein und dieselbe Person zu, die in der Postpunktszene erwachsen wurde, die Filme als Postfilmkritiker zu machen begann, die dabei half, die Homo- und Queercore-Bewegung ins Leben zu rufen, nur um ein paar Jahre später zu behaupten: «Queercore ist tot. Ich weiß es, weil ich es sage» (LaBruce 1997a, 10), und die in den Videos der Drag-Performerin Glenda Orgasm THE POST-QUEER TOUR (USA 1992) und A CASE FOR THE CLOSET (USA 1992) (vgl. LaBruce/Belverio 1996) in Drag als Judy LaBruce performed hat «und dabei aussah, wie Judy Garland am Tag, bevor sie starb» (LaBruce 1997a, 45.). Wie der Filmemacher zugleich feststellt, ist die post-queere Bewegung dabei, «zu den «schwulen» Wurzeln zurückzukehren» (ibid.).

Natürlich gräbt LaBruce die 70er nicht nur als narrative und thematische Inspiration für seine eigenen Filme aus, weil diese Arbeiten eine Desillusionierung von den 60ern ausdrücken, sondern auch weil sie im Hinblick auf ihre sexuelle Repräsentation in die Zukunft eines neuen expliziten narrativen Kinos weisen. Tatsächlich waren die 70er die goldene Ära der kommerziellen hetero- und homosexuellen Pornografie, eine Zeit, in der Pornografen einen gewissen Erfolg im Mainstream hatten, was sie daran glauben ließ, dass kommerzielle narrative Filme mit sexuell expliziten Bildern Realität werden könnten. Für LaBruce ist damit Post-Hollywood auf diese spezifische Weise «Pre-Porn».

Post-Porn

Pornography is the wave of the future.

(Bruce in SUPER 8 1/2)

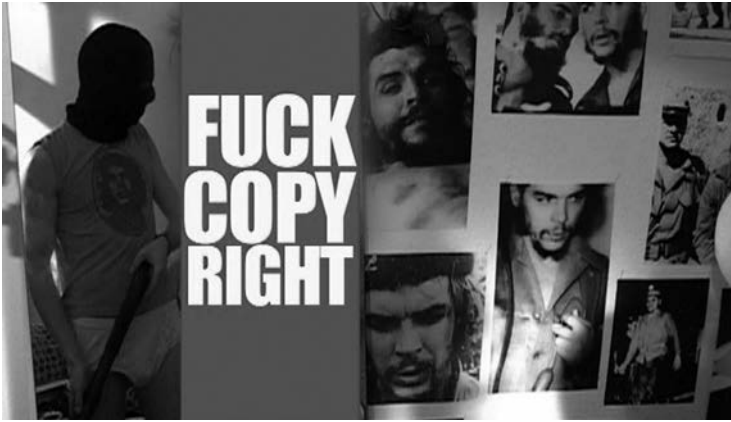
Die Huldigung seiner Person als Pornografen veranlasste LaBruce dazu, «SUPER 8 1/2 als Porno stark zu machen, obwohl die meisten Leute behaupten, dass der Sex darin banal ist» (Beat 1995, 20). Mit seinem nächsten Film, zugleich sein erster Farbfilm, HUSTLER WHITE, probierte LaBruce eine andere Strategie aus. Obwohl er das erste Mal mit echten Pornostars arbeitete, versuchte er, einen Film ohne explizite sexuelle Bilder zu machen. In dem Drehtagebuch kommentiert LaBruce regelmäßig seinen Wunsch, etwas anderes als ein XXX-Rating zu bekommen. Er notiert zum Beispiel: «For some reason no one seems to

be able to get it up on the set of HUSTLER WHITE so at this rate we may just get that NC-17 I've always wanted (as opposed to XXX)» (1997b, 119). HUSTLER WHITE wurde in Los Angeles gedreht, mit LaBruce in der Hauptrolle des überaffektierten europäischen Jürgen Anger, der nach Hollywood gekommen ist, um über die Geschichte des Straßenstrichs am Santa Monica Boulevard zu forschen.¹⁴ Anger verliebt sich in einen Stricher, Montgomery Ward, gespielt von dem Modell (und ehemaligen Geliebten Madonnas) Tony Ward, der versehentlich auf einem Stück Seife ausrutscht, kurz bevor die beiden Sex haben wollen, mit dem Kopf aufschlägt und (scheinbar) mit dem Gesicht nach unten in einem Jacuzzi stirbt. Der Film ist entlang Wards post-mortem-Erzählerstimme strukturiert, vergleichbar der von William Holden in SUNSET BLVD.¹⁵ LaBrucés romantischere Vision lässt Ward zu den Lebenden zurückkehren, so dass er und Anger sich später am Malibu Beach küssen und herumtollen können.

Der thematische Fokus auf männliche Prostitution erlaubt es LaBruce, zahlreiche fetischistische sexuelle Szenen zwischen den Strichern und ihren Freiern einbauen zu können, keine von ihnen enthält allerdings explizite Bilder. Wie Thomas Waugh beklagt, «ist er überwiegend soft, ohne *money shots*, es gibt nur einige lange Szenen, in denen jemand einen runtergeholt bekommt» (2004, 228). Obwohl Waugh hinsichtlich der Softcore-Qualität des Films Recht hat, scheint er die Wichtigkeit von *money shots* für LaBruce herunterzuspielen: So enden fast alle Sexszenen zwar nicht in Einstellungen auf ejakulierende Penisse wie in Hardcore-Pornos, aber doch mit in Zeitlupe aufgenommenen Bildern von grünen Dollarscheinen, die auf ein weißes Laken fallen. Diese Einstellungen zeigen buchstäblich die pornografische Konvention, die männliche Ejakulation als Visualisierung des Höhepunkts *money shot* zu nennen, sie bieten aber auch eine narrative Kontextualisierung der zum Teil verstörenden sexuellen Szenen als in gegenseitigen Einvernehmen verhandelte finanzielle Abmachun-

14 Der Name der Figur ist zusammengesetzt aus dem Vornamen seines Produzenten und dem Nachnamen des berühmten Avantgarde-Filmregisseurs und Autor des Buches *Hollywood Babylon*. Der Running-Gag des Films ist, dass die Leute die er trifft, ihn fragen, ob er mit Kenneth verwandt sei. Ein anderer Fall der Verwobenheit von Film und realem Leben nach HUSTLER WHITE ist, dass LaBrucés Produzent den Namen Jürgen Anger als seinen eigenen *nom de porn* übernahm, um einige schwule Pornos für seine Berliner Pornofirma Cazzo zu drehen.

15 Wenn man LaBrucés Interesse an Zombies berücksichtigt, das durch seine Filme OTTO, OR, UP WITH DEAD PEOPLE und L.A. ZOMBIE (USA/D/CAN in Produktion) evident wurde, dann ist *post-mortem* ein weiteres *post-*, das wir unserer Analyse hinzufügen können.



Che in *THE REVOLUTION IS MY BOYFRIEND* (Bruce LaBruce, D 2006)

gen.¹⁶ Ich würde vorschlagen, diese Einstellungen als eine Visualisierung von LaBrucés Verhältnis zur Pornoproduktion zu begreifen: Die *money shots* in *HUSTLER WHITE* stehen nicht nur für die sexuelle Arbeit der Stricher, sondern auch für die des Pornografen. Hier lässt sich eine ökonomische Dimension von LaBrucés Widerwilligkeit ausmachen.

Tatsächlich ließ sich LaBruce (widerwillig?) auf ein einzigartiges finanzielles Arrangement mit der Pornofirma seines Produzenten ein, um so die Förderung für weitere filmische Darstellungen für explizite (homo-)sexuelle Akte zu sichern. Nach *HUSTLER WHITE* drehte er für die Firma einen Hardcore-Sexfilm mit ausführlichen Sexszenen, stellte aber zugleich eine geschnittene Version für den Kunstkontext oder für Festivals her, die mehr seinen ästhetischen und politischen Vorstellungen entsprach. Als Ergebnis wurden LaBrucés Kunstfilme pornografischer – mit expliziten Bildern von Penetrationen und Ejakulationen sowohl in *SKIN FLICK* als auch in *THE RASPBERRY REICH*. Seine Hardcore-Filme – seine ersten konventionellen Porn-Filme überhaupt – werden ungewöhnlich künstlerisch. *THE REVOLUTION IS MY BOYFRIEND* (D 2004), die Hardcore-Version von *THE RASPBERRY REICH*, zum Beispiel verdichtete die narrative Entwicklung, um mehr und längere Sexszenen integrieren zu können. Aber LaBruce entfernte nicht die antikapitalistischen Monologe, so dass nun die expliziten Sexszenen

¹⁶ Bezüglich einer diffizilen Analyse der *money shots* in *HUSTLER WHITE* und Szenen von männlichen und weiblichen Ejakulationen in anderen Filmen vgl. Aydemir 2007, 113f. 2005 wurden LaBruce und sein Produzent Brüning in Frankreich wegen Urheberrechtsverletzung von Albert Kordas Erben angeklagt. Sie verloren den Prozess, und das Urteil enthielt die Forderung, die Bilder aus dem Film zu entfernen.

von einer Erzählstimme begleitet werden, die von den konterrevolutionären Aktionen des CIA in Südamerika erzählt. Was LaBruce aus dem Kunstfilm entfernen musste, sind Albert Kordas Bilder von Che Guevara, die als Tapete in der Wohnung der Hauptfiguren zu sehen waren und die er ohne Urheberrecht verwendet hatte. Als Reaktion auf diese Zensur ersetzt LaBruce Ches Gesicht in fast jedem Bild mit einem vertikalen roten Streifen und mit flackernden Sprüchen wie z.B. «Fuck Copyright», «Che Guevara is Counterrevolutionary» und «Gay Marriage is Counterrevolutionary». Paradoxerweise ermöglichte die Zensur LaBruce so eine noch radikalere und konsequentere Gegenüberstellung von expliziten Sexszenen und politischen Slogans. LaBrucses Erklärung zu einem jungen Fan, warum er sich als «widerwilligen Pornografen» bezeichnet, mag da nachträglich fast ironisch klingen:

I think you'd be crazy not to be reluctant with regard to working in pornography. It's a very strange and harsh world which attracts a lot of interesting but sometimes insane and freaked out people. I choose to work in pornography because it is one of the few remaining places in which homosexuals can express themselves freely and radically without fear of censure (Thibault 2000).

Aus dem Amerikanischen von Michaela Wünsch

Literatur

- Aaron, Michele (Hg.) (2004) *New Queer Cinema*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Aydemir, Murat (2007) *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beat, Jackie (1995) Above the Title & Below the Belt: Bruce LaBruce Slips Moviegoers SUPER 8 1/2. In: *Yes!* 83, S. 19–21.
- Bell, Shannon (2004) Post-Porn/Post-Anti-Porn: New Socialist Pornography. In: *New Socialisms: Futures Beyond Globalization*. Hg. v. Robert Albritton et al. London: Routledge, S. 140–156.
- Bourcier, Marie-Hélène (Hg.) (1998) *Q comme Queer: les séminaires Q du Zoo (1996-97)*. Lille: Cahiers Gai Kitsch Camp.
- (2006) *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des saviors* [2001]. Paris: Éditions Amsterdam.

- Brinkema, Eugenie (2006) A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce. In: *Criticism* 48,1, S. 95–126.
- Chapman, Kathleen/de Plessis, Michel (1997) Queercore: The Distinct Identities of Subculture. In: *College Literature* 24,1, S. 45–58.
- Church Gibson, Pamela (Hg.) (2004) *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. London: BFI.
- Creed, Barbara (2003) *Media Matrix: Sexing the New Reality*. Crows Nest: Allen & Unwin.
- Dyer, Richard (2003) *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film* [1990]. 2. Aufl. London: Routledge.
- Gevert, Martha/Greyson, John/Parmer, Pratibha (Hg.) (1993) *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Video*. New York/London: Routledge.
- Gonick, Noam (Hg.) (1997) *Bruce LaBruce: Ride, Queer, Ride*. Winnipeg: Plug In Editions.
- Gray, Carmin (2009) Bruce LaBruce on Zombies and Messiness. http://www.dazeddigital.com/ArtsAndCulture/article/4064/1/Bruce_LaBruce_on_Zombies_and_Messiness (zuletzt aufgerufen am 01.12.2009).
- Huffman, Richard (o.J.) Interview with Director Bruce LaBruce on his New Film *THE RASPBERRY REICH*. www.baader-meinhof.com/essays/LaBruceInterview.html (zuletzt aufgerufen am 01.12.2009).
- Joyard, Oliver/Lalanne, Jean-Marc (2003) Les nouvelles têtes du cinéma américain. In: *Cahiers du cinéma* 579, S. 60–86.
- LaBruce, Bruce (1995) The Wild, Wild World of Fanzines: Notes from a Reluctant Pornographer. In: *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men, and Popular Culture*. Hg. v. Paul Burston & Colin Richardson. London: Routledge, S. 186–196.
- (1997a) *The Reluctant Pornographer*. Toronto: Gutter Press.
 - (1997b) Beneath the Making of *HUSTLER WHITE*, a Movie by Bruce LaBruce and Rick Castro: Shooting Diary. In: Gonick 1997, S. 76–134.
 - /Belverio, Glenn (Glenn da Orgasm) (1996) A Case for the Closet. In: *Anti Gay*. Hg. v. Mark Simpson. New York: Freedom Editions, S. 140–163.
 - /Jones, G.B. (1988) *J.D.s* 1. <http://brucealabruce.com/print.html> (zuletzt aufgerufen am 01.12.2009).
- Llopis, María/girlswholikeporno (2009) «Unless We Risk, There Is Nothing to Fight For»: Interview with Tim Stüttgen. In: Stüttgen 2009a, S. 259–267.
- Martin, Michael (2008) The New Pornographer. In: *Out* 17,4, S. 70–73.
- McIntosh, David (1997) Engines of Desire, Empire of the Undead: LaBruce, Sex, Money, and Celebrity From *J.D.s* to *HUSTLER WHITE*. In: Gonick 1997, S. 142–160.

- Miller, Earl (2005) File under Anarchy: A Brief History of Punk Rock's 30-Year Relationship with Toronto's Art Press. In: *C: International Contemporary Art* 88, S. 30–35.
- NO SKIN OFF MY ASS. www.strandrel.com/films (zuletzt aufgerufen am 01.12.2009).
- Preciado, Beatriz (2008) *Testo junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris: Bernard Grasset.
- (2009) The Architecture of Porn: Museum Walls, Urban Detritus, and Stag Rooms for Porn-Prosthetic Eyes. In: Stüttgen 2009a, S. 23–30.
- Rodgers, Bruce (1972) *The Queens' Vernacular: A Gay Lexicon*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Schwärzler, Dietmar (2004) Totally Concerned With Sex. Zu den frühen Super-8-Filmen von Bruce LaBruce. In: *Rohstoff* 1, S. 45–47.
- Sprinkle, Annie (1991) *Post Porn Modernist*. Amsterdam: Art Unlimited.
- Stüttgen, Tim (Hg.) (2009a) *Post Porn Politics*. Berlin: bbooks.
- (2009b) Before Orgasm: Fifteen Fragments on a Cartography of Post/Pornographic Politics. In: Stüttgen 2009a, S. 9–19.
- Thibault, Simon (2000) Bruce LaBruce: Reluctant Pornographer or Cinematic Idiot Savant? In: *Oasis Journal* 4. www.oasisjournals.com/Issues/0004/cover2.html (zuletzt aufgerufen am 24. 12. 2009).
- Viegner, Matias (1993) ‹The Only Haircut that Makes Sense Anymore›: Queer Subculture and Gay Resistance. In: Gever/Greyson/Parma 1993, S. 116–133.
- Waugh, Thomas (2006) *The Romance of Transgression in Canada: Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montreal: McGill/Queen's University Press.
- Wilinsky, Barbara (2001) *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Williams, Linda (Hg.) (2004) *Porn Studies*. Durham/London: Duke University Press.