

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Porno

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/333>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Porno*, Jg. 18 (2009), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/333>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage

AV ● ● ●
18/2/2009

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Porno]

SCHÜREN

Impressum

montage AV 18/2/2009

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller
Kommunikation e.V.

ISSN 0942-4954

ISBN 978-3-89472-471-9

Redaktion: Andrea B. Braidt (Wien), Christine N. Brinckmann (Berlin),
Evelyn Echle (Potsdam), Britta Hartmann (Bonn/Berlin), Vinzenz Hediger (Bochum),
Judith Keilbach (Utrecht), Frank Kessler (Utrecht), Guido Kirsten (Zürich), Stephen
Lowry (Stuttgart), Jörg Schweinitz (Zürich), Patrick Vonderau (Stockholm/Bochum),
Hans J. Wulff (Kiel)

Korrektorat: Jacqueline Eikelmann (Bochum)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstr. 11, D-10785 Berlin,

Tel./Fax: 030 - 262 84 20, **E-Mail:** montage@snaflu.de

Die Redaktion freut sich über eingesandte Artikel.

www.montage-av.de

Preis: Einzelheft 12,80 Euro / Sfr 22,80 UVP

Abonnement: zwei Hefte im Jahr, 22,- Euro / Sfr. 37,80 UVP

Studenten: 18,50 Euro / Sfr. 32,10 UVP

Verlag: Schüren Verlag GmbH, Universitätsstr. 55, D-35037 Marburg,

Tel.: 06421 - 63084, **Fax:** 06421 - 681190, **E-Mail:** info@schueren-verlag.de

Gestaltungskonzept: Ivy Kunze (Berlin)

Satz: Nadine Schrey

Druck: difo-Druck, Bamberg

Anzeigen: Katrin Ahnemann, **E-Mail:** ahnemann@schueren-verlag.de

© Schüren Verlag 2010

Titel: Werkfoto von den Dreharbeiten zu KRIMINAL TANGO UND HARTE TOUREN (D 1996,
Harry S. Morgan). Wir danken Harry S. Morgan herzlich!

Bildnachweise: Bei den Autoren

Inhalt

Editorial	4
Linda Williams: Filmkörper: Gender, Genre und Exzess	9
Andrea B. Braidt: Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno	31
Patrick Vonderau: Serien, Seriosität und die Öffentlichkeit der Pornografie: Ein Interview mit dem Porno-Produzenten Harry S. Morgan	55
Harry S. Morgan: Kriminal Tango. Blaulicht und harte Touren (Drehbuch)	65
John Mercer: Gay for Pay: Das Internet und die Ökonomie des homosexuellen Begehrens	75
Marc Siegel: Bruce LaBruce: Post-Pornograf wider Willen	99
Ingrid Ryberg: Maximierte Sichtbarkeit. Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie	119
Maria Larsson / Olof Hedling: Skandinavische Lust und europäisches Kino. Eine schwedische Filmografie	137
Hans J. Wulff: Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: on, off, master space. Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films	149
Zu den Autorinnen und Autoren	165
Calls for Papers	167

Editorial

Pornografie ist allgegenwärtig in den konvergenten Medienumgebungen von heute. Mit der Verbreitung von Video seit den frühen 1980er Jahren entwickelte sich die Pornoindustrie zu einer Branche, die allein in den USA im vergangenen Jahrzehnt mit rund 11.000 produzierten Filmen jährlich bis zu 14 Milliarden Dollar erwirtschaftet hat. Amateure und Gratisportale haben dieses Angebot signifikant erweitert und die mittelgroßen Unternehmen auf dem Markt zugleich in einen scharfen Wettbewerb um schrumpfende Einnahmen und innovative Auswertungsformen (etwa auf mobilen Endgeräten) gedrängt. Nie erreichte der Porno so viele – und so verschiedene – Öffentlichkeiten wie in der Gegenwart dieser beständig emergierenden Distributionskanäle. So macht sich seit den späten Neunzigern neben Erotikmessen wie der «Venus» und einer stetig anwachsenden Bekenntnisliteratur auch ein Wiederaufleben der Porn-Chic-Welle der 1970er bemerkbar. War es damals noch der abendfüllende Pornospielefilm, so etwa DEEP THROAT (Gerard Damiano, USA 1972), der die kunst- und kulturaffine Mittelschicht mit pornografischen Inhalten im Kino ansprach, so sind es heute Pornofilmfestivals und Post-Porn-Symposien, die dem Diskurs um die Repräsentation des Sexes Raum geben. Großausstellungen wie «The Porn Identity» (Kunsthalle Wien 2009) behaupten gar eine allgemeine «Pornification» der Gesellschaft und ihrer medialen Verfasstheit, die sich schließlich auch in der Ausweitung der Kategorie des Pornografischen selbst niederschlägt: Solches wird nun im Avantgardefilm ebenso beobachtet wie in B-Movies, in japanischen Comics ebenso wie im Hollywood-Mainstream. Sogar die Filmarchive, lange Zeit Inbegriff konservativer Forschungspolitik, bekennen sich zu ihren Beständen an Pornos: Das Nederlands Filmmuseum Amsterdam hat unter Leitung von Ronald Simons kürzlich mit der systematischen Auswertung der dort überlieferten rund 600 erotischen Titel begonnen, während die Königliche Bibliothek Schwedens über einen Bestand von rund 500.000 Sexfilmen verfügt, die im Rahmen eines Gesetzes zur Pflichtabgabe seit 1979 gesammelt und gegenwärtig di-

gitalisiert werden, und im Filmarchiv Austria lagert die Produktion der ersten österreichischen Filmproduktionsfirma, der Saturn-Film (1906–1910), die ausschließlich pornografische und erotische Filme herstellte – die Liste ließe sich problemlos fortsetzen.

Auch als Gegenstand medienwissenschaftlichen Interesses ist Pornografie kein exklusiver Gegenstand mehr, wobei die heutige Konjunktur der «Porn Studies» vor allem zwei wegweisenden Studien zu verdanken ist: zum einen Michel Foucaults *Histoire de la sexualité I* (Paris: Gallimard 1976), das eine Perspektive auf die diskursiven und institutionellen Technologien eröffnet hat, welche die Sexualität in der Moderne als Gegenstand des Wissens hervorbringen, auf die Genealogie der intrinsischen Verbindungen von Sexualität und Macht und die Bedeutung der Sexualität für die Subjektivierung. An der Vorstellung dessen, was Sexualität ist, sind (audio-)visuelle Medien seit jeher beteiligt, und die mit Foucault gestellte Frage nach dem Anteil des Films an der Produktion von Wissen über Sexualität hat entsprechend seit den späten 1970er Jahren ein breites Feld medien- und kulturhistorischer Untersuchungen nach sich gezogen. Zum zweiten ist das Interesse an gefilmter Sexualität maßgeblich in Linda Williams Standardwerk *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»* (Los Angeles: University of California Press 1989) begründet, das den Porno, anknüpfend an Foucault, als eine der vielen Formen des «Lust-Wissens» über Sexualität identifizierte, mit dem Ziel, im Rahmen einer feministischen, aber nicht anti-pornografischen Genrestudie die sich historisch ändernden Formen und Funktionen des Sexfilms aufzuzeigen. Ohne den Film, so können wir mit Gertrud Koch folgern, könnten wir zwar begehren, wüssten aber kaum wie; Film und Video liefern Modelle des Begehrens und werden zugleich selbst zu ihrem Objekt.

Ungeachtet des bereits bei Foucault ansetzenden Interesses an den epistemischen Figuren, die als Zielscheiben und Verankerungspunkte von Machtunternehmungen die Ausdifferenzierung bürgerlicher Sexualität vorangetrieben haben, bleibt die Figur des Pornokonsumenten/der Pornokonsumentin merkwürdig unter- oder überdeterminiert: Qualitative Studien fehlen, quantitative rechnen den Konsum in behavioristischen Wirkungsmodellen oder unter tagespolitischen Gesichtspunkten flach.¹ Neben dem Publikum bleibt auch die industrielle

1 Vgl. hierzu die zahlreichen wirkungsbezogenen Studien aus dem Umfeld des Medienpsychologen Dolf Zillman, darunter etwa Richard Jackson Harris und Christopher P. Bartlett (1994) *Effects of Sex in the Media*. In: *Media Effects*. Hg. v. Jennings Bryant & Mary Beth Oliver. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, S. 304–325.

Seite nach wie vor im Dunkeln, obschon sie im Nachdenken über den Porno als Genre seit Williams' Buch mitgegeben ist. Oftmals werden Pornos kontextlos analysiert, ohne Berücksichtigung der sich wandelnden Branchendiskurse, Vertriebsformen und der Produktionspraxen, die für die antipornografische Debatte der 1980er Jahre noch ebenso zentral war wie Fragen regulatorischen Eingreifens oder der Zensur. Textuelle Analysen, selektive Historisierungen oder labortechnische Empirien zur Erzeugung von *arousal* dürfen indes nicht vergessen lassen, dass Pornos kein bloßes Abbild vorgängiger Praktiken sind: Gefilmte Sexualität befindet sich vielmehr immer schon in einem Geflecht aus Wort, Bild und Handlung, das die Körper definiert, ihnen historisch je spezifische Begehrensformen nahe legt, legitime von illegitimen Praktiken scheidet und den sexuellen Körper als vergeschlechtlichten mithervorbringt. Diese Verschränkungen sind komplexen, medienspezifischen Prozessen und Prozeduren unterworfen, deren Untersuchung in der gängigen Literatur viel zu oft ungenau bleibt. Gern werden filmische Vermittlungsformen über einen Kamm geschoren, als sei dies durch den kulturellen Status des Materials gerechtfertigt. Der Porno bringt Hand, Blick und Bild in einen Handlungszusammenhang, zu dessen Untersuchung die Aufsätze dieses Hefts unterschiedlich beitragen.

Am Anfang dieser Ausgabe steht die Erstübersetzung von Linda Williams' grundlegendem genretheoretischen Text zum Porno. «Filmkörper: Gender, Genre, Exzess» (amerik. zuerst 1991) stellt eine Analogie her zwischen Porno, Melodram und Horrorfilm und entfaltet mit einem psychoanalytisch-feministischen Instrumentarium seine berühmte These: Der Körper der Frau diene diesen Genres zur Visualisierung des Exzesses, wobei ein jeweils unterschiedlich vergeschlechtlichtes Publikum durch sie angesprochen werde. Andrea B. Braidt theoretisiert in ihrem Aufsatz «Erregung erzählen. Narratologische Anmerkungen zum Porno» das Genre aus erzähltheoretischer Perspektive. Erst ein Ansatz, der das filmwissenschaftliche Interesse am Porno vom Zeigen des Sexes auf das «Erzählen des Sexes» verschiebt, kann Braidt zufolge neue Analyseergebnisse zeitigen. In einem Interview, das Patrick Vonderau mit dem Autor, Regisseur und Produzenten Harry S. Morgan geführt hat, kommen sodann Aspekte der Dramaturgie, Produktion und Vermarktung von Pornos zur Sprache. Das Gespräch wird um das hier unverändert wiedergegebene Drehbuch zu *BIZARRE 6: KRIMINAL TANGO* (1996) als Dokument aus der Produktionspraxis ergänzt. In seinem Beitrag «Gay for Pay» untersucht John Mercer eine bestimmte Sorte Internet-Pornografie: Seiten, die ver-

meintliche «Straight»-Männer beim homosexuellen Sex zeigen. Durch eine Analyse der Websites und Filme sowie deren Art, das Publikum zu adressieren, arbeitet er eine Struktur des Begehrens heraus, die in den medialen Objekten vorinszeniert ist und sich um die Figur des erotisierten heterosexuellen Mannes als dem «wirklichen» Mann dreht. Marc Siegel stellt in «Bruce LaBruce. Post-Pornograf wider Willen» den Filmemacher im Kontext der Theorie zum Post-Pornografischen vor. Die Lektüre von LaBrucses Werk unter dem Begriff der «Widerwilligkeit» macht, so Siegel, die Filme für eine breite Diskussion produktiv. In ihrem Beitrag «Maximierte Sichtbarkeit. Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie» unternimmt Ingrid Ryberg eine sehr genaue Kritik an Linda Williams' Thesen zur Sichtbarmachung weiblicher Sexualität im Porno und veranschaulicht diese kritische Lesart am Beispiel des lesbischen Pornos. Am Ende des Thementeils erinnern Olof Hedling und Mariah Larsson im Rahmen einer historischen Skizze, an die frühe Legalisierung und kommerzielle Einträglichkeit der skandinavischen Pornografie. «Skandinavische Lust und europäisches Kino. Eine schwedische Filmografie» stellt die Pornos der 1970er Jahre in einen Kontext mit Heterostereotypen des Nordens, aber auch mit dem populären europäischen Film, als dessen filmgeschichtlich unterschlagenes Anderes sie gelten können.

Außerhalb des Schwerpunktes knüpft Hans J. Wulff an die Theorie-diskussion um das Diegese-Konzept an, der wir seinerzeit ein eigenes Themenheft gewidmet haben (*montage AV* 16/2/2007). Die Tätigkeit des Diegetisierens lässt sich demnach an kaum einem anderen Phänomen so deutlich zeigen wie am Off des filmischen Bildes oder auch der filmischen Szene: Das Off erweist sich als komplexe Synthese aus Akten des Erinnerns, Ergänzens, Schlussfolgerns und Projizierens. Beschreibungen des filmischen Materials müssen diese erschließenden Aktivitäten des Zuschauers umfassen, sonst bleiben sie blind gegenüber den Kräften, die den Zusammenhang filmischer Strukturen hervorbringen.

Der Thementeil des vorliegenden Hefts ist in zahlreichen Diskussionen mit Eva Hohenberger entstanden, der an dieser Stelle für wesentliche Anregungen und Kritik herzlich gedankt sei.

Andrea B. Braidt und Patrick Vonderau

Filmkörper: Gender, Genre und Exzess*

Linda Williams

Wenn ich mit meinem siebenjährigen Sohn ins Kino gehe, wählen wir häufig einen Film, der eine Körperempfindung verspricht, einen Film, der uns körperlich berühren kann. Er nennt diese Filme *krass*. Mein Sohn und ich stimmen überein, dass das Vergnügen an diesen krassen Filmen darin besteht, wie sie ans Unanständige grenzende Körperempfindungen in Szene setzen. Der Punkt, an dem sich unsere Geister scheiden – und über den in unserer Kultur entlang der Achsen von Geschlecht, Alter oder sexueller Orientierung oft Dissens herrscht – liegt in der Frage, wo die Grenze zur Unanständigkeit überschritten wird, welche Filme also zu krass sind. Für meinen Sohn sind krasse Filme gut, wenn sie Monster wie Freddy Krueger (aus der FREITAG DER 13.-Serie) beinhalten, Figuren, die Teenager, insbesondere Mädchen, aufschlitzen. Diese Filme faszinieren und erschrecken meinen Sohn gleichermaßen; eigentlich jedoch spricht er lieber über sie, als dass er sie anschaut.

Eine zweite Kategorie, eine die ich mag und mein Sohn nicht, sind traurige Filme, bei denen man weinen muss. Diese Filme sind krass in ihrem Fokus auf unangemessene Gefühle, die ihn zu sehr an seine Machtlosigkeit als Kind erinnern. Eine dritte Kategorie, die bei meinem Sohn sowohl heftiges Interesse wie äußerste Abscheu (er macht

* [Anm.d.Hg.:] Der vorliegende Text ist eine Übersetzung von «Film Bodies: Gender, Genre, and Excess», erstmals erschienen 1991 in *Film Quarterly* 44,4, S. 2-13 und wiederabgedruckt in: Barry Keith Grant (Hg.) (1995) *Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press, S. 140-158. Wir danken der Autorin und der University of Texas Press für die Erlaubnis zur Übersetzung. Eine frühere, wesentlich kürzere Fassung des Textes wurde von der Autorin auf dem Symposium «Feminismus und Medien» 1990 am Institut für Neue Medien der Städelschule Frankfurt als Vortrag präsentiert und in der Konferenzpublikation unter dem Titel «Filmkörper – Geschlecht und Genre» in deutscher Sprache abgedruckt (Williams 1991).

die «Ich-muss-mich-übergeben»-Geste) hervorruft, kann er nur euphemistisch als «K-Wort» beschreiben. K steht für Küssen. Für einen siebenjährigen Jungen ist Küssen der Inbegriff des Obszönen.

Über Geschmack lässt sich streiten, insbesondere was *Krassheit* betrifft. In unserer Kultur verwenden wir den Begriff oft, um jenen Exzess zu bezeichnen, den wir ausschließen wollen; um etwa zu beschreiben, bei welcher von Robert Mapplethorpes Fotografien wir die Grenze ziehen, jedoch nicht, um zu definieren, welche Formen, Strukturen und Funktionen in den als exzessiv abgestempelten Repräsentationen am Werk sind. Weil so viel Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird, wo die Grenze des guten Geschmacks gezogen werden sollte, sind die Diskussionen über Krassheit sehr oft von einem verwirrten Kauderwelsch über Kategorienvermischungen des Exzessiven geprägt. So wird beispielsweise zeitgenössische Pornografie öfter als exzessiv-gewalttätig denn als exzessiv-sexuell erachtet, während Horrorfilme exzessiv in ihrer Verschiebung von Sex auf Gewalt gelten. Im Gegensatz dazu werden Melodramen für den ihnen ganz eigenen Pathos, der so eng mit Geschlecht und Sexualität verknüpft ist, als exzessiv gehalten, für ihre nackte Darstellung von Emotion. Ann Douglas (1980) bezeichnete einst das Genre der Liebesromane als «Soft-Core-Gefühlsporno für Frauen».

Starkdosierungen von Sex, Gewalt und Gefühl werden – für sich alleine oder in Kombination – von jener Fraktion abgelehnt, die behauptet, dass diese Darstellungen keine Existenzgrundlage jenseits ihres Erregungspotenzials haben. Es handle sich um unmotivierten Sex, unmotivierte Gewalt- und Terrorakte, unmotiviertes Gefühl, so lauten die Anwürfe gegen das Phänomen des *Sensationellen* in Pornografie, Horrorfilm und Melodram. Dieser Beitrag ergründet die Annahme, dass es sinnvoll sein könnte, über Form, Funktion und System augenscheinlich unmotivierter Exzesse in diesen drei Genres nachzudenken. Denn wenn, wie es scheint, Sex, Gewalt und Gefühl die fundamentalen Elemente der Körperempfindungseffekte dieser drei Filmtypen sind, dann wäre die Bezeichnung «unmotiviert» selbst unmotiviert. Meine Hoffnung besteht also darin, dass über das vergleichende Zusammendenken aller drei krassen und sensationslüsternen Film-Körper-Genres das schiere Faktum des *Sensationellen* überwunden und stattdessen sein System und seine Struktur wie auch sein Effekt auf die Körper der Zuschauer und Zuschauerinnen ergründet werden kann.

Körpergenres

Die repetitive Formelhaftigkeit und das Spektakelhafte von Filmgenres werden oft über ihren Unterschied zum klassisch-realistischen Stil des narrativen Kinos definiert. Diese klassischen Filme werden charakterisiert durch ihre effiziente, handlungszentrierte, zielorientierte, lineare Erzählweise, durch das vom Begehren eines einzelnen Protagonisten getragene Handlungsmovens, durch die Entwicklung von ein oder zwei Handlungssträngen, die in ein eindeutig Erzählendes münden. In ihrer einflussreichen Studie zum Klassischen Hollywoodkino nennen Bordwell, Thompson und Staiger (1985) dies den Klassischen Hollywoodstil.

Rick Altman (1989) weist darauf hin, dass sowohl Genreforschung als auch die Forschung zur etwas undurchsichtigen Kategorie des Melodrams von der Annahme behindert wurden, dass man das Melodram und einzelne andere Genres als Gegensatz zur klassischen, dominanten Erzählweise sah. Altman argumentiert, dass Bordwell, Thompson und Staiger, die den Klassischen Hollywoodstil in der linearen, progressiven Form der Hollywood-Erzählweise verorten, *melodramatische* Elemente wie das Spektakel, eine episodenhafte Präsentation der Erzählung oder die Abhängigkeit der Erzählung vom Zufall, in ihrer Begrifflichkeit nur als begrenzte Ausnahmen von oder *Spiel* mit der dominanten Kausalität des Klassischen berücksichtigen können (Altman 1988, 346).

Altman schreibt:

«Unmotivierte Ereignisse, rhythmische Montage, hervorgehobener Parallelismus, überlange Spektakel – das sind die Exzesse im klassischen Erzählsystem, die uns auf die Existenz einer konkurrierenden Logik, einer zweiten Stimme aufmerksam machen.» (Altman 1988, 345f.)

Altman, dessen eigene Arbeit zum Filmmusical notwendigerweise auf den Analysen scheinbar *exzessiver* Spektakel und paralleler Konstruktionen gründet, liefert überzeugende Argumente dafür, wie notwendig es ist, die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass Exzess selbst als System organisiert sein könnte (Altman 1988, 347). Doch es hat viel länger gedauert, Analysen vom System des Exzesses für jene Genres zu entwickeln, deren nicht-lineare Spektakelhaftigkeit in direkterer Weise auf die krasse Darstellung des menschlichen Körpers zielt. Pornografie und Horrorfilm sind zwei solcher Systeme des Exzesses. Pornografie hat die geringste kulturelle Anerkennung, Gruselhorror nur ein klein wenig mehr.

Als Melodram wird jedoch eine wesentlich breitere Kategorie von Filmen und somit ein viel weiter reichendes System des Exzesses bezeichnet. Es wäre in der Tat nicht unangebracht, alle drei Genres unter den großen Begriff des Melodrams zu fassen, wenn man das Melodramatische als filmischen Modus des stilistisch und/oder emotional Exzessiven definiert, als das, was sich von *dominanteren* Modi des realistischen, zielorientierten Erzählens abhebt. In diesem erweiterten Sinne kann das Melodram eine große Spannweite an Filmen einschließen, die von Realismus-*Verfehlungen* im Realismus geprägt sind, von spektakulären *Exzessen* und Darstellungen von primären, ja kindlichen Emotionen, und von Erzählweisen, die zirkulär und wiederholend zu sein scheinen. Ein Gutteil des filmwissenschaftlichen Interesses der 1970er und 1980er Jahre am Melodram gründete in der Ansicht, dass seine Form das normative System des restlichen Erzählkinos überschreite. Im Rahmen dieses Textes möchte ich meinen Fokus jedoch auf eine engere Sicht des Melodrams beschränken, um somit die breitere Kategorie des Sensationellen als Überbegriff für die drei Genres, die ich berücksichtigen will, frei zu lassen. In diesem Sinne und auch im Hinblick auf den Vergleich zum Porno, den ich anstellen möchte, umfasst das Melodram, das mich hier beschäftigen wird, vor allem jene Form, die feministische Kritikerinnen besonders interessiert hat – nämlich der *Woman's Film* oder der *Weepee*. Dabei handelt es sich um Filme, die Frauen in ihrem traditionellen Status im Patriarchat adressieren – als Ehefrauen, Mütter, verlassene Liebhaberinnen, oder in ihrer traditionellen Rolle als Verkörperung der Hysterie, als Exzess, als – wie so oft – von tödlicher oder lähmender Krankheit gequälter Frau.¹

Was sind die relevantesten Elemente körperlichen Exzesses, welche diese drei krassen Genres teilen? Als erstes möchte ich das Körperspektakel nennen: es wird gezeigt, wie der Körper einer intensiven Sinnes- oder Gefühlsempfindung ausgeliefert ist. Carol Clover, vorwiegend über Horrorfilme und Pornos schreibend, nennt Filme, die das Sensationelle in den Mittelpunkt stellen, Körper-Genres (Clover 1987, 189). Ich erweitere Clovers Begriff der gesellschaftlich geächteten Körpergenres, um die Körperempfindung des überwältigenden Pathos' im

1 Für eine hervorragende Zusammenfassung der Problematiken sowohl des Film-Melodrams als auch des 'Woman's Film' vgl. Christine Gledhills Einführung in die Anthologie *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (1987). Für eine allgemeinere Studie zu den Wurzeln des Melodrams im Theater vgl. Peter Brooks *The Melodramatic Imagination* (1976). Und für eine ausführliche theoretische Erforschung und Analyse eines Werkkatalogs melodramatischer Filme, siehe Mary Ann Doanes *The Desire to Desire* (1987).

Weepie miteinbeziehen zu können. Das Körperspektakel wird in den Darstellungen des Orgasmus im Porno, der Gewalt und des Terrors im Horrorfilm und des Weinens im Melodram zum größten Ereignis gemacht. Ich würde meinen, dass die Untersuchung der visuellen und narrativen Lüste, die in den Darstellungen dieser drei Arten von Exzess zu finden sind, für eine neue Richtung der Genretheorie wichtig wäre, eine Richtung, die ihren Ausgangspunkt in Fragen – und nicht in unhinterfragten Vorannahmen – nach Genderkonstruktion und Genderadressierung nimmt, die beide im Zusammenhang mit den grundlegenden sexuellen Fantasien gesehen werden müssen.

Ein anderes grundlegendes Element, das diese Körpergenres teilen, ist ihre Konzentration auf das, was wohl am besten als eine Form von Ekstase zu bezeichnen ist. Während die klassische Bedeutung des griechischen Wortes «Irrsinn» und «Verwirrtheit» umfasst, beinhalten modernere Begriffsverwendungen Komponenten direkter oder indirekter sexueller Erregung und Verzückung, eine Verzückung, die sogar für das melodramatische Pathos eine Rolle spielt.

Visuell, so könnte man sagen, ist jeder dieser ekstatischen Exzesse durch unkontrollierbare Zuckungen oder Spasmen charakterisiert – der Körper ist «außer sich» vor sexueller Lust, vor Furcht und Terror oder vor überwältigender Traurigkeit. Auditiv prägt den Exzess nicht sein Rückgriff auf die kodifizierten Artikulationen von Sprache, sondern auf das unartikulierte Stöhnen im Porno, die Angstschreie im Horrorfilm und die Schmerzensschluchzer im Melodrama.

Wenn wir diese Körperekstasen anschauen und anhören, können wir ein weiteres Element ausmachen, das diese Genres scheinbar teilen: obwohl sie in Bezug auf ihr Zielpublikum sehr unterschiedlich vergeschlechtlicht sind – der Porno richtet sich mutmaßlich an aktive Männer, das Melodram an passive Frauen und der zeitgenössische Ekel-Horror an Jugendliche, die wild zwischen den Geschlechterpolen hin- und her gerissen werden – so ist es der weibliche Körper, der in jedem dieser Genres so auf der Leinwand figuriert, als dass er die traditionelle Funktion als primäre *Verkörperung* von Lust, Angst und Schmerz innehat.

Anders formuliert, sogar wenn die Schaulust gewöhnlich für männliche Zuschauer konstruiert ist, wie das für die Mehrzahl traditionell heterosexueller Pornografie gilt, so ist es der weibliche, von außer-Kontrolle-geratener Ekstase ergriffene Körper, der den sensationsträchtigsten Anblick liefert. Die Frauenkörper haben seit den Ursprüngen dieser Genres im 18. Jahrhundert bei Marquis de Sade, in der Schauerliteratur und in den Romanen von Richardson sowohl die

Funktion der *Rührung* als auch jene des *Gerührt-Seins*. In diesem Sinne erfährt jedwedes Publikum durch die, wie Foucault es genannt hat, sexuelle Durchdringung des weiblichen Körpers (Foucault 1991 [1977], 126) seine eindrucklichsten Körperempfindungen.

Selbstverständlich gibt es auch andere Filmgenres, die den Körper als Empfindungskörper darstellen und berühren, zum Beispiel Thriller, Musicals, Komödien. Ich meine aber, dass insbesondere Filmgenres, die einen niedrigen kulturellen Status haben und immer hatten – die also anscheinend sogar für das System der Popkultur lediglich eine Existenzweise als Exzess einnehmen konnten – nicht diejenigen sind, die in sensationslüsterner Weise Körper auf der Leinwand zeigen und Auswirkungen in den Körpern der Zuschauer und Zuschauerinnen ausmachen. Was diese Genres vielmehr als *niederwertig* ausweist, ist die Wahrnehmung, dass der Zuschauerkörper in einer nahezu unfreiwilligen Nachahmung des Gefühls oder der Körperempfindung des Leinwandkörpers gefangen ist, und dass dieser Leinwandkörper noch dazu weiblich ist. Die körperzentrierte Clown-Komödie ist ein weiteres Körper-Genre, das sich mit allen Arten krasser Handlungen und Körperfunktionen beschäftigt – Schuhe essen, auf Bananenschalen ausrutschen. Nichtsdestotrotz wurde dieses Genre nie für unmotiviert exzessiv gehalten, vielleicht weil die Zuschauerreaktion die Körperempfindungen des Hauptclowns nicht nachahmt. Vielmehr könnte man nahezu von einer Regel sprechen, die besagt, dass sich die körperliche Zuschauerreaktion – das Lachen – nicht mit den ausdruckslosen Reaktionen des Clowns überschneiden darf.

Anscheinend werden jedoch die Körpergenres, um die es mir hier geht, daran gemessen, wie sehr das Publikum die Körperempfindung, die auf der Leinwand zu sehen ist, nachahmt. Ob diese Nachahmung genau ist, ob also die Porno-ZuschauerInnen einen Orgasmus haben, ob die Horrorfilm ZuschauerInnen vor Furcht geschüttelt werden, und ob die Melodram-ZuschauerInnen in Tränen aufgelöst sind, der Erfolg dieser Genres scheint selbstverständlich an den körperlichen Reaktionen messbar zu sein. Beispiele für solche Messungen sind leicht zu finden: in den *Peter-Meter*-Zeichen, die den Rezensionen des *Hustler*-Magazins angefügt sind, und welche die Stärke eines Pornos an den Erektionen kleiner Comic-Penisse messen; für den Horrorfilm wird der Erfolg an den Schreien des Publikums gemessen, an der Ohnmacht oder den Herztacken von ZuschauerInnen (Horror-Produzent William Castle spezialisierte sich mit Filmen wie *THE TINGLER* (William Castle, USA 1959) auf solche Dinge); und in der seit langem bestehenden Tradition der Einteilung des Melodrams in Ein-, Zwei- oder Drei-Taschentücher-Filme.

Was diese drei spezifischen Genres von anderen unterscheidet, ist ihr augenscheinlicher Mangel an ästhetischer Distanz, eine Art Über-Verstricktheit in Körperempfindung und Gefühl. Wir fühlen uns von diesen Texten manipuliert – ein Eindruck, der sich durch die umgangssprachlichen Bezeichnungen Tränendrüsendrucker (*tear jerker*) und Horrorschocker (*fear jerker*) manifestiert, und dem wir die noch direktere Bedeutung von *jerk off* im Falle des Pornos hinzufügen können: manche Menschen fühlen sich vom Porno angehalten, sich einen runterzuholen. Die Gewaltretorik des *Jerks* weist darauf hin, dass sich die ZuschauerInnen zu direkt, zu inwändig von einem Text manipuliert fühlen, und zwar auf geschlechtsspezifische Art und Weise. Mary Ann Doane setzt beispielsweise diese Gefühlsgewalt – sie spricht in diesem Zusammenhang vom vornehmsten aller *Jerkergenres*, dem Mutter-Melodram – mit einer Art «textuellen Vergewaltigung» der weiblichen Zielgruppe, die «vom Pathos feminisiert» (1987, 95) wird.

Feministische Porno-Kritikerinnen verwenden oft ähnliche Bilder der sexuellen/textuellen Vergewaltigung, wenn sie die Verfahrensweise des Genres beschreiben. Robin Morgans Slogan «Pornografie ist die Theorie, Vergewaltigung die Praxis» ist geläufig (1980, 139). Dem Slogan immanent ist die Auffassung, dass Frauen von der pornografischen Repräsentation zum Opfer-Objekt gemacht werden, dass es sich bei dem Bild der sexuell ekstatischen Frau, das so wichtig für das Genre ist, um ein Abfeiern des Opferstatus der Frau handelt, um jenes Vorspiel, das dazu führt, die Frau auch im wirklichen Leben zum Opfer zu machen.

Weniger geläufig, aber verwandt, ist die Feststellung des Horrorfilmkritikers James Twitchell, dass das lateinische *horrere* «sich sträuben» bedeute. Er beschreibt, wie sich das Nackenhaar in Augenblicken von erschauernder Aufregung aufstellt. Der so treffend benamte Twitchell beschreibt somit eine Art Erektion des Haares, das in den beiden gegensätzlichen Reaktionen der «Furcht und der Flucht» besteht (1985, 10). Während männliche Opfer im Horrorfilm erschauern und auch schreien, war es seit jeher Diktum des Genres, dass die Frauen die besten Opfer geben. «Quält die Frauen!» lautete der berühmte Rat von Alfred Hitchcock.²

Neben der Angst des weiblichen Opfers ist das Monster das Spektakel des klassischen Horrorfilms. Fay Wray und das mechanische Monster, das sie in *KING KONG* (Merian C. Cooper, USA 1933) zum Schreien brachte, dient als bekanntes Beispiel für diese klassische Form. Janet

2 Carol J. Clover (1987) bespricht die Bedeutungen dieses berühmten Zitats in ihrem Text «Her Body/Himself: Gender in the Slasher Film».

Leigh unter der Dusche in *PSYCHO* (Alfred Hitchcock, USA 1960) ist ein bekanntes Beispiel für den Übergang zu einer sexuell expliziteren Form der gequälten und misshandelten Frau. Und ihre Tochter, Jamie Lee Curtis in *HALLOWEEN* (John Carpenter, USA 1978), wird zur zeitgenössischen Version der terrorisierten Frau als Opfer. In beiden späteren Filmen scheint das sexuell gestörte, doch absolut menschliche Monster gegenüber den immer zahlreicher werdenden, von ihm aufgeschlitzten Opfern, die kleinere Rolle zu spielen.

Im Melodram gibt die dauerleidende Mutter aus den beiden frühen Fassungen von *STELLA DALLAS* (Henry King, USA 1925; King Vidor, USA 1937) das klassische Beispiel, eine Mutter, die sich für den sozialen Aufstieg ihrer Töchter aufopfert. Das Kinopublikum der frühen 1990er konnte sehen, wie Bette Midler im Film *STELLA* (John Erman, USA 1990) die gleichen Aufopferungen und Verluste auf sich nimmt. Debra Winger in *TERMS OF ENDEARMENT* (James L. Brooks, USA 1983) ist ein weiteres bekanntes Beispiel für mütterliches Pathos.

Eingedenk oben genannter Genrestereotypen sollten wir jetzt nach dem Ausmaß des körperlichen Exzesses in jedem dieser Genres fragen. Ist es einfach nur die ungehörige, «unmotivierte» Gegenwart der sexuell ekstatischen, der gequälten Frau, der heulenden Frau die den Exzess dieser Filme ausmacht? Und die Begleiterscheinung von sexuellen Flüssigkeiten, von Blut und den Tränen, die aus ihrem Körper rinnen und deren Fluss – so ist anzunehmen – von den Körpern der ZuschauerInnen nachgeahmt wird? Wie können wir diese körperlichen Darstellungen im Vergleich zu anderen als ein System des Exzesses im populären Film zu fassen kriegen? Und, schließlich, wie exzessiv sind diese Darstellungen wirklich?

Das für die Filmwissenschaften, und insbesondere für die feministische Filmwissenschaft und -kritik so einflussreiche Analysesystem der Psychoanalyse verhält sich auffallend ambivalent was die Entwicklung von Werkzeugen für die Untersuchung des Exzesses betrifft. Die Kategorien, die gängigerweise zur Beschreibung der visuellen Lust des Filmschauens bemüht werden – Fetischismus, Voyeurismus, Sadismus und Masochismus – sind, per definitionem, Perversionen. Perversionen werden normalerweise als sexuelle Exzesse definiert, insbesondere als Exzesse, die von «richtigen» Zielen auf Substitutionsziele oder -objekte, verlagert werden – Fetische statt Genitale, Schauen statt Anfassen, etc. Diese Objekte scheinen dann exzessiv oder unbegründet. Doch die perversen Lüste des Filmschauens können kaum als unbegründet bezeichnet werden. Sie gelten als so grundlegend, dass sie oft als Norm dargestellt werden. Was wäre denn das Kino ohne Voyeurismus? Einher-

gehend mit dieser Feststellung haben jedoch Feministinnen die Positionierung der Frau innerhalb dieser Schaulust, die auf einen als sadistisch angenommenen «männlichen Blick» (Mulvey 1980 [1975]) ausgerichtet ist, hinterfragt. Inwieweit ist die Frau das Opfer dieses Blicks? Stehen die orgasmischen Frauen des Pornos und die gepeinigten Frauen des Horrorfilms einzig und allein im Dienst des sadistischen männlichen Blicks? Und spricht die heulende Frau des Melodrams die abnormen Perversionen des Masochismus bei den weiblichen Zuschauerinnen an?

Diese Fragen weisen auf die Doppelbödigkeit der Ausfaltungen des Perversionbegriffes hin, die dazu benutzt werden, die normale Lust am Filmschauen zu beschreiben. Ohne auch nur zu versuchen, in die Komplexität dieser Diskussion hier vordringen zu können – eine Diskussion, die letztlich die Rolle, die der Perversionbegriff in den Sexualtheorien selbst spielt, reflektieren muss – möchte ich einfach festhalten, dass es sehr wertvoll sein könnte, Perversionen nicht als verurteilenswerte Konzepte zu fassen. Schon die flüchtigste Freud-Lektüre zeigt, dass Sexualität per definitionem pervers ist. Die «Ziele» und «Objekte» des sexuellen Begehrens sind oftmals rätselhaft und grundsätzlich von substitutiver Natur. Wenn wir davon ausgehen, dass nicht die Reproduktion das dem Sexualtrieb naturgegebene Ziel ist, müssen wir, in den Worten Jonathan Dollimores (1990), zugeben, dass wir alle Perverse sind. Mit der Aneignung des «Perversionskonzepts als Kategorie für die Kulturanalyse» – als eine Struktur, die allen Sexualitäten inhärent und nicht veräußerlicht ist – will Dollimore, und das ist ganz wesentlich, kulturelle Formen, in denen Fantasie eine zentrale Rolle spielt – wie unsere drei Körpergenres – verstehen.³

Strukturen der Perversion in den Weiblichen Körpergenres

Jedes der drei oben beschriebenen Körpergenres hängt vom Spektakel des «von Sexualität durchdrungenen» weiblichen Körpers ab, und jedes der drei Genres bietet – darüber wären sich wohl viele feministische Kritikerinnen einig – das Spektakel des weiblichen Opfers. Doch der Vorgang, durch den die Frau zum Opfer gemacht wird, unterscheidet sich wesentlich in den drei Filmgenres und kann nicht einfach dadurch beschrieben werden, indem man den Sadismus der Lust, der

3 Dollimores Arbeit wird, neben Teresa de Lauretis' detaillierterer Untersuchung des Perversionbegriffs in der Freud'schen Psychoanalyse, für umfassendere Versuche, die perversen Lüste dieser krassen Körpergenres zu verstehen, ganz wesentlich sein.

Machtausübung der männlichen Subjektposition, welche die weiblichen Objekte bestraft beziehungsweise dominiert, herausstellt.

Viele Feministinnen haben darauf hingewiesen, dass die Frau im Porno auf zweifache Weise zum Opfer gemacht wird: einerseits müssen Pornodarstellerinnen die sexuellen Handlungen, die im Film dargestellt werden, de facto ausüben; andererseits sind auch die Figuren innerhalb der Filme als Opfer der Filmhandlung dargestellt (Dworkin 1979; MacKinnon 1987). Pornografie ist in dieser Sichtweise grundsätzlich sadistisch. Was den *Weepie* betrifft, haben Feministinnen oftmals darauf hingewiesen, dass die Frauen durch simulierte Folter und Mutilation zum Opfer sadistischer Handlungen gemacht werden (Williams 1983), aktuellere feministische Analysen haben den Ansatz verfolgt, dass der Horrorfilm einen interessanten, und vielleicht instruktiven Fall der Oszillation zwischen Masochismus und Sadismus darstellt. Diese von Carol J. Clover angestellte Argumentation nimmt ihren Ausgangspunkt in der These, dass Schaulust für einen männlich-identifizierten Zuschauer hin- und herschwankt zwischen der Identifikation mit der anfangs passiven Machtlosigkeit des abjekten und terrorisierten Mädchen-Opfers sowie seiner im Laufe des Films vollzogenen aktiven Selbstermächtigung (Clover 1987).

Folgt man dieser Argumentation, so wechselt die Identifikation der ZuschauerInnen vom «abjekten, als weiblich vergeschlechtlichem Grauen» hin zu einer aktiven Handlungsmächtigkeit mit bisexuellen Komponenten – und zwar in dem Moment des Films, in dem das Mädchen-Opfer, wie etwa in HALLOWEEN, endlich das phallische Messer oder die Axt oder die Kettensäge an sich reißt, und den Spieß gegen das Monster kehrt. Ein geschlechterverwirrtes Monster wird von einem «androgynen» *Final Girl* außer Gefecht gesetzt, oft durch eine symbolische Kastration (Clover 1987, 206ff). Im Slasherfilm wird die Identifikation mit dem Opfer zur Achterbahnfahrt mit einem sadomasochistischen Nervenkitzel.

In diesem Sinne könnten wir eine vorläufige Schematisierung der perversen Lüste dieser Genres wie folgt vornehmen: Die Faszination des Pornos für den Zuschauer, den wir als männlich annehmen, könnte als sadistisch, die Faszination des Horrorfilms für die erst im Entstehen begriffenen sexuellen Identitäten seiner (oftmals jugendlichen) ZuschauerInnen als sadomasochistisch, und die Faszination des Melodrams für seine als weiblich angenommenen Zuschauer könnte als masochistisch bezeichnet werden.

Die masochistische Komponente der Schaulust für Frauen hat sich für feministische Kritikerinnen als das problematischste Konzept der

Perversion herausgestellt. So ist es zum Beispiel wirklich interessant, dass unsere einflussreichsten Untersuchungen des Masochismus – ob von Deleuze (1971), Silverman (1980; 1988) oder Studlar (1985) – alle ihr Hauptaugenmerk auf den Exotismus des männlichen Masochismus richten und weniger die Vertrautheit des weiblichen Masochismus thematisieren. Masochistische Lust für Frauen scheint paradoxer Weise entweder zu normal zu sein – zu sehr entspricht sie dem normalen wengleich unerträglichen Zustand der Frauen – oder zu pervers, um als Lust Ernst genommen werden zu können.

Wir müssen also wesentlich klarer als bisher das für Frauen Lohnende am Masochismus herausarbeiten – welche Funktion Macht und Lust in Dominanzfantasien, die auch Frauen ansprechen, einnehmen. Wir müssen desweiteren klarer als bisher benennen, was sich für Männer am Sadismus lohnt. An diesem Punkt müssen wir die ursprüngliche Opposition zwischen diesen beiden am meisten vergeschlechtlichten Genres – weibliches Melodram und männlicher heterosexueller Porno – komplexer werden lassen. Ich habe beispielsweise an anderer Stelle argumentiert, dass Porno zu simplifizierend zu einer rein sadistischen Fantasiestruktur in Bezug gesetzt wurde. Es ist in der Tat so, dass diese verstörenden Filme und Videos, die Folterinstrumente auf Frauenkörper ansetzen, auf so allumfassende Weise der männlichen Schaulust zugeordnet wurden, dass wir der Faszination, die diese Filme auf Frauen ausüben, viel zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben; außer, als die Faszination von Frauen mit diesen Filmen als falsches Bewusstsein zu verurteilen (Williams 1995 [1989], 239–291).

Eine wichtige Komplexitätssteigerung des ursprünglichen, weiter oben skizzierten Schemas bestünde somit darin, die Lehre aus Clovers Modell der Zuschaueridentifikation im Horrorfilm, das mehr zur bisexuellen Orientierung tendiert, zu ziehen und die sadomasochistische Komponente jedes dieser Körpergenres durch ihre unterschiedlichen Aneignungen melodramatischer Fantasien zu betonen, denn diese Fantasien sind für alle drei Genres tatsächlich grundlegend. Jedes der drei Genres bietet beispielsweise höchst melodramatische Verkörperungen sexuell aufgeladener, wenn nicht sogar sexuell expliziter Beziehungen. Das Subgenre des sadomasochistischen Pornos, das von einem Hinauszögern der Lust über weite Strecken dramatischen Leidens hinweg geprägt ist, bietet eine besonders intensive, fast schon parodistische Verkörperung des klassischen melodramatischen Szenarios vom passiven, unschuldigen weiblichen Opfer, das einem lüsternen Bösewicht ausgeliefert ist. Ebenso können wir in Horrorfilmen, deren Handlung gequälte Frauen beinhaltet, eine ähnliche Melodramatisierung des un-

schuldigen Opfers ausmachen. Selbstverständlich mit dem wesentlichen Unterschied, dass in einem Dominierungsszenario das Opfer offene sexuelle Lust zeigt.

Doch selbst in extremsten Darstellungen weiblichen masochistischen Leidens gibt es immer einen Anteil von Macht oder Lust für das weibliche Opfer. Wir haben gesehen, wie in Slasher-Horrorfilmen die Identifikation der ZuschauerInnen zwischen Macht und Machtlosigkeit zu oszillieren scheint. Im Falle des sadomasochistischen Pornos und des melodramatischen Weepies scheinen die weiblichen Subjektpositionen so konstruiert zu sein, dass ihnen, innerhalb der gegebenen Grenzen patriarchaler Zwänge, denen die Frauen unterworfen sind, ein Quäntchen Macht und Lust zugestanden wird. Es ist in diesem Zusammenhang auch lohnend anzumerken, dass der *nicht*-sadomasochistische Porno eine der ganz wenigen Sorten des populären Films ist, die Frauen nicht dafür bestraft haben, dass sie ihre sexuelle Lusterfüllung aktiv verfolgen.

Doch im Subgenre des sadomasochistischen Pornos muss die weibliche Masochistin der Handlung verschlagen agieren, um ihre Lusterfüllung zu verfolgen. Um ihre Lust erfüllt zu bekommen, muss sie die Rolle der passiv Leidenden spielen. Infolge patriarchaler Doppelmoral, in der das sexuell passive «brave» Mädchen streng vom sexuell aktiven «bösen» Mädchen unterschieden wird, stellt das masochistische Rollenspiel einen Ausweg aus dieser Dichotomie dar, indem das gute Mädchen mit dem bösen kombiniert wird: das passive «brave» Mädchen kann ihren Zeugen (dem Über-Ich in Gestalt ihres Peinigers) beweisen, dass sie die Lust, die ihr zuteil wird, nicht willentlich gesucht hat. Doch das sexuell aktive «böse» Mädchen genießt diese Lust und hat das Arrangement, innerhalb dessen sie den Schmerz, den es verdient, erleidet, in vollstem Bewusstsein gestaltet. Das kulturelle Gesetz, das regelt, dass manche Mädchen «brav» und andere «böse» sind, ist zwar nicht außer Kraft gesetzt, doch innerhalb seiner Grenzen wurde Lust verhandelt und erkauft, und zwar mit jenem Schmerz, der die Voraussetzung der Lust ist. Das «böse» Mädchen wurde bestraft, doch ihr wurde – als Vergütung – Lust zuteil.⁴

Im Gegensatz dazu werden im sadomasochistischen Teenager-Horrorfilm die sexuell aktiven «bösen» Mädchen getötet; nur die nicht-sexuellen, «braven» Mädchen dürfen überleben. Doch diese braven Mädchen werden, als ob sie für diese Bravheit kompensieren müssten,

4 Ich bespreche diese Themen ausführlich in einem Kapitel über sadomasochistische Pornografie in meinem Buch *Hard Core* (1995 [engl. 1989]).

erstaunlich aktiv, bis hin zur Aneignung der phallischen Macht selbst. Diese phallische Macht scheint genau so lang zugestanden zu werden, so lange sie strengstens von phallischer oder jeder anderen Art von Lust getrennt wird. Denn diese Lüste verheißen in diesem Genre den sicheren Tod.

Im weiblichen Melodram könnten wir eigentlich eine reinere Form des Masochismus für weibliche Zuschauer vermuten. Doch sogar hier scheinen die Zuschauerinnen nicht zur uneingeschränkten Identifikation mit der sich aufopfernden guten Frau eingeladen zu werden, sondern zur Identifikation mit einer Vielzahl unterschiedlicher Subjektpositionen, auch jene, die mit Empathie ihr eigenes Leid beobachten. Während ich nicht behaupten würde, dass es in diesen Filmen einen starken sadistischen Anteil gibt, würde ich dennoch meinen, dass man von einer starken Mischung aus Passivität und Aktivität sprechen könnte, und von einer bisexuellen Oszillation zwischen diesen beiden Polen, selbst in diesem Genre.

Zum Beispiel identifiziert sich die Zuschauerin des mütterlichen Melodramas wie etwa *TERMS OF ENDEARMENT* oder *STEEL MAGNOLIAS* (Herbert Ross, USA 1989) nicht einfach mit der leidenden und sterbenden Heldin dieser Filme. Sie könnte sich ebenso mit den machtvollen Matriarchinnen identifizieren, den überlebenden Müttern, die über den Tod ihrer Töchter hinaus regieren, und so den Rausch und den Triumph des Überlebens erfahren. Mein Punkt ist, dass Identifikation weder festgelegt, noch gänzlich passiv ist.

Während es definitiv männliche und weibliche, aktive und passive Pole gibt, die auf der Grafik, innerhalb der wir diese drei Genres anordnen können (siehe unten), von links nach rechts verlaufen, sind die Subjektpositionen, die von jedem dieser Genres konstruiert zu sein scheinen, weder so streng geschlechtsgebunden als auch geschlechtsfixiert als bisher angenommen. Diese Beobachtung stimmt insbesondere für den Hardcore-Porno, der heute mehr und mehr Faszination auch auf ein weibliches Publikum ausübt. Der vielleicht aktuellste Beweis für einen Bruch mit rigiden aktiv-passiv, männlich-weiblich Dichotomien in diesem Genre stellt eine alternative, oszillierende Kategorie der Adressierung der ZuschauerInnen dar. Obwohl heterosexueller Hardcore einst ausschließlich heterosexuelle Männer adressierte, beginnt er jetzt, auch heterosexuelle Paare und Frauen zu adressieren. Und zusätzlich zu homosexuellem Hardcore, der schwule Zuschauer und (in geringerem Maße) lesbische Zuschauerinnen adressierte, gibt es jetzt das neue Videogenre, das «bisexuell» genannt wird. In diesen Videos machen es Männer mit Frauen, Frauen mit Frauen, Männer

mit Männern und alle miteinander, die fundamentale Tabuisierung von Sex zwischen Männern aufbrechend.⁵

Eine verwandte Durchdringung ehemals getrennter Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit ist mancherorts als *männlicher Weepie* bekannt geworden. Hierbei handelt es sich um Melodramen, denen es um die Aktivierung von früher verdrängten Gefühlen von Männern und um eine Enttabuisierung von Umarmungen und Liebkosungen zwischen Männern geht. Als beispielgebend hierfür wäre die Vater-Sohn Umarmung am Ende von *ORDINARY PEOPLE* (Robert Redford, USA 1980) zu nennen. In jüngerer Vergangenheit hat ein Wettstreit väterlicher Weepies mit mütterlichen Weepies begonnen – wie etwa im konventionellen *DAD* (Gary David Goldberg, USA 1989) oder in den weniger konventionellen, wilden väterlichen Darstellungen von *TWIN PEAKS* (TV-Serie, David Lynch, USA 1990–1991).

Es geht mit Sicherheit nicht darum, die «sexuelle Freiheit» dieser neuen Verflüssigungen und Oszillierungen dahingehend abzufeiern – die neue Weiblichkeit der Männer, die umarmen und die neue Männlichkeit lüsterner Frauen – als ob es sich hierbei um die endgültige Zerschlagung phallischer Macht handeln würde. Vielmehr könnte eine wesentlich nützlichere Lehre daraus zu ziehen sein das Potenzial dieser neuen Verflüssigungen und Oszillierungen für die Konstruktion weiblicher Schaulust, die einst für nicht existent erklärt wurden, zu erkennen (es ist beispielsweise aufschlussreich, dass im neuen bisexuellen Porno die weiblichen Figuren dabei gezeigt werden, wie sie verbal ihre Schaulust artikulieren, während sie Männern dabei zusehen, wie sie Sex mit Männern haben).

5 Unter den Titeln dieser relativ neuen (post 1986) Hardcore-Videos finden sich: *BISEXUAL FANTASIES*; *BI-MISTAKE*; *KAREN'S BI-LINE*; *BI-DACIOUS*; *BI-NIGHT*; *BI AND BEYOND*; *THE ULTIMATE FANTASY*; *BI AND BEYOND II*; *BI AND BEYOND III: HERMAPHRODITES*.

<i>Eine Anatomie der Filmkörper</i>			
<i>Genre:</i>	<i>Porno</i>	<i>Horrorfilm</i>	<i>Melodram</i>
<i>Körperlicher Exzess:</i>	Sex	Gewalt	Gefühl
<i>Ekstase: - dargestellt durch</i>	Ekstatischen Sex Orgasmus Ejakulation	Ekstatische Gewalt Schauder Blut	Ekstatisches Leid Schluchzen Tränen
<i>Angenommenes Publikum:</i>	Männer (aktiv)	Männliche Jugendliche (aktiv/passiv)	Mädchen, Frauen (passiv)
<i>Perversion:</i>	Sadismus	Sadomasochismus	Masochismus
<i>Urfantasie:</i>	Verführung	Kastration	Ursprung
<i>Zeitlichkeit der Fantasie:</i>	Rechtzeitig!	Zu früh!	Zu spät!
<i>Genrezyklen: «klassisch»</i>	Herrenfime (1920er – 1940er) THE CASTING COUCH	«klassischer» Horror: DRACULA FRANKENSTEIN DR. JEKYLL/MR. HYDE KING KONG	«klassischer» Women's Film: mütterliches Melodram: STELLA DALLAS MILDRED PIERCE Liebesfilm: BACK STREET LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN
<i>Zeitgenössisch</i>	Spielfilm-Hard Core: DEEP THROAT, etc. THE PUNISHMENT OF ANNE Femme Pro- ductions Bisexuell Trisexuell	Post-PSYCHO: TEXAS CHAINSAW MASSACRE HALLOWEEN DRESSED TO KILL VIDEODROME	Männliche und weibliche Weepies: STEEL MAGNOLIAS STELLA DAD

Der Einsatz von Sex, Gewalt und Gefühl müsste in diesem Sinne eine sehr präzise Funktion in diesen Körpergenres haben. Wie alle populären Genres adressieren diese Genres Grundprobleme unserer Kultur, unserer Sexualitäten, ja, unserer Identitäten. Der Einsatz von Sex, Gewalt und Gefühl ist somit keineswegs überflüssig und auch keineswegs

auf diese Genres begrenzt; stattdessen handelt es sich hierbei um eine kulturelle Form des Problemlösens. Wie ich in *Hard Core* argumentiert habe, tendieren Pornos dazu, Sex als Problem darzustellen, als dessen Lösung mehr, anderer oder besserer Sex konstruiert wird (1995 [1989]). Im Horrorfilm ist eine mit Geschlechterdifferenz verbundene Gewalt das Problem, mehr Gewalt, die mit Geschlechterdifferenz verbunden ist, wird hier ebenfalls als Lösung konstruiert. Im Melodrama ist das Pathos des Verlusts das Problem, Wiederholungen und Variationen dieses Verlusts sind die vom Genre gebotene Lösung.

Strukturen der Fantasie

All diese Probleme haben mit Geschlechtsidentität zu tun und könnten brauchbarer Weise als Genres der Geschlechterfantasie untersucht werden. Es wäre also angemessen, nicht nur nach den Strukturen der Perversion, sondern auch nach den Strukturen der Fantasie in jedem dieser Genres zu fragen. Dabei müssen wir uns über die Natur der Fantasie im Klaren sein. Denn Fantasien sind nicht, wie manchmal beschrieben, wunscherfüllende, lineare Erzählungen über Beherrschung und Kontrolle, die zu Abschluss und Erfüllung des Begehrens führen. Vielmehr zeichnen sich Fantasien durch die Verlängerung des Begehrens und durch den Mangel an festgezurrten Positionen der Objekte und Ereignisse, die fantasiert werden, aus.

In ihrem klassischen Text *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie* (1992 [1968*]) stellen Jean Laplanche und J.-B. Pontalis die These auf, dass Fantasie weniger ein Narrativ ist, das die Suche nach einem Begehrensojekt inszeniert, sondern vielmehr ein Schauplatz des Begehrens, ein Ort, an dem Bewusstes und Unbewusstes, Selbst und Anderes, Teil und Ganzes, zusammenkommen. Fantasie ist der Ort, an dem Subjekte in ihrer «entsubjektivierten Form» zwischen Selbst und Anderem oszillieren und keinen fest zugewiesenen Ort in dieser Szene innehaben (1992, 58).

In den drei hier besprochenen Körpergenres wurde die Rolle, welche die Fantasie spielt, bisher wohl am besten im Falle des Horrorfilms verstanden, ein Genre, das oft dem *Fantastischen* zugeordnet wird.

* [Anm.d.Ü.:] Williams arbeitet mit der englischen Fassung des Textes «Fantasy and the Origins of Sexuality» (1968 in: *The International Journal of Psycho-Analysis* 49, S. 1–18), der 1964 auf Französisch in der Zeitschrift *Les temps modernes* erschienen ist. Die Ausgabe, der die deutsche Übersetzung aus dem Jahre 1992 zugrunde liegt (aus der die Referenzen für diesen Text entnommen sind), ist jene aus dem Jahr 1985, erschienen im Pariser Hachette Verlag.

Was für eine Rolle der Fantasie in Porno und Melodram zukommt, wurde bisher weniger klar erfasst. Weil diese Genres weniger fantastische Spezialeffekte benutzen und weil sie sich auf bestimmte Realismuskonventionen stützen – das Aufrufen von sozialen Problemen im Melodram, die Repräsentation realer sexueller Handlungen im Porno – scheint ihr Anteil am Fantastischen weniger offensichtlich. Doch die gewohnte Kritik, dass diese Formen unwahrscheinlich sind, dass es ihnen an psychologischer Komplexität und narrativer Schlüssigkeit mangle, und dass sie repetitiv sind, wird als Bewertungskriterium fragwürdig, wenn man bedenkt, dass diese Elemente ganz wesentlich für die Verbindung dieser Genres zur Fantasie sind.

Es gibt also, anders gesagt, eine Verbindung zwischen der Faszination dieser Formen und ihrem Vermögen, basale Probleme sexueller Identität anzusprechen, ohne diese nie *wirklich* zu «lösen». Ich würde an dieser Stelle gerne einen Zusammenhang zwischen Laplanche und Pontalis' strukturellem Verständnis von Fantasien als Entstehungsmythen, welche die Diskrepanz zwischen zwei Zeitpunkten zu überbrücken versuchen, und der spezifischen Zeitstruktur dieser drei Genres herstellen. Laplanche und Pontalis argumentieren, dass Fantasien, die Entstehungsmythen sind, unlösbare Probleme der Diskrepanz zwischen einem als real passiertem, unwiderrufflichen Urerlebnis – wie es etwa bei der historischen Urszene der Fall ist – und der Unwägbarkeit seiner halluzinatorischen Wiederbelebung thematisieren können. Die Diskrepanz existiert, sozusagen, zwischen der faktischen Existenz des verlorenen Objekts und dem Zeichen, welches sowohl seine Existenz als auch seine Abwesenheit heraufbeschwört.

Nach Laplanche und Pontalis sind die grundlegendsten Fantasien an der Kreuzung zwischen einem unwiederbringlichen wirklichen Ereignis, das irgendwann in der Vergangenheit stattgefunden hat, und einem völlig imaginären Ereignis, das niemals stattgefunden hat, verortet. Das «Ereignis», dessen zeitliche und räumliche Existenz niemals genau bestimmt werden kann, ist somit, mit Laplanche und Pontalis, letztendlich das, «was das Individuum selbst «urspringt» – ein Ursprung, der, so sagen es uns die Psychoanalytiker, niemals von der Entdeckung der Geschlechterdifferenz zu trennen ist (1992, 42f).

Das wesentlichste Charakteristikum der Fantasie ist diese widersprüchliche Zeitstruktur des Dazwischenseins, zwischen dem «zu früh» und dem «zu spät» jenes Wissens um Differenz, das für die Entstehung des Begehrens verantwortlich ist. Freud führte das Konzept der *Urphantasie* ein, um die mythische Funktion der Fantasien zu erklären, die Wiederholungen von und «Lösungen» für die größten Rätsel der

Kindheit anzubieten scheinen (Freud 1999 [1915]). Diese Rätsel sind in drei Bereichen verortet: das Rätsel des Ursprungs des sexuellen Begehrens, ein Rätsel, das sozusagen «gelöst» wird durch die Verführungsfantasie; das Rätsel der Geschlechterdifferenz, «gelöst» durch die Kastrationsfantasie; und schließlich das Rätsel vom Ursprung des Selbst, «gelöst» von der Fantasie der Familienidylle oder der Rückkehr zum Ursprung (Laplanche/Pontalis 1992, 42).

Man könnte sagen, dass jedes der drei von mir beschriebenen Körpergenres in wesentlicher Weise einer dieser Urfantasien entspricht: der Porno ist beispielsweise das Genre, das scheinbar endlos die Fantasien der Urverführung wiederholt, die Fantasien vom Zusammenkommen mit dem Anderen, vom Verführen des Anderen und vom Verführtwerden in einem idealen Pornotopia, wo es, wie Steven Marcus das nennt, immer «Zeit fürs Bett» ist (1964/1974, 269). Horror ist das Genre, das scheinbar endlos das Kastrationstrauma wiederholt, als um über die wieder und wieder inszenierte Beherrschung der Kastration das Urproblem der Geschlechterdifferenz zu «erklären». Und der melodramatische Weepie ist das Genre, das endlos unsere Melancholie über den Verlust des Ursprungs zu wiederholen scheint – das unmögliche Hoffen darauf, an einen früheren Ort zurückkehren zu können, an einen Ort, der womöglich am Eindrücklichsten durch den Körper der Mutter repräsentiert wird.

Selbstverständlich hat jedes dieser Genres eine Geschichte und vermag somit mehr als einfach nur «endlos zu wiederholen». Die Fantasien, die diese Genres aufrufen, sind wiederholend, jedoch weder festgelegt noch ewig gültig. Wenn wir die Ursprünge dieser Fantasien verfolgten, könnten wir wahrscheinlich zeigen, wie jede einzelne mit der Formierung des bourgeoisien Subjekts und der immer größeren Wichtigkeit, die dieses Subjekt für die Ausdifferenzierung der Sexualität einnimmt, einhergeht. Doch wir sollten über der Wichtigkeit, die diese Wiederholung für die drei Genres hat, nicht vergessen, dass sich die Zeitstruktur der Wiederholungen in den Fantasien gänzlich unterscheidet. Vielleicht ist es sogar so, dass diese unterschiedlichen Zeitstrukturen in jeder der drei Formen unterschiedliche utopische Komponenten des Problemlösens konstituieren. So funktioniert die typische (nicht-sadomasochistische) pornografische Verführungsfantasie als «Lösung» für das Problem des Ursprungs des Begehrens. In seinem Versuch einer Antwort auf die unbeantwortbare Frage danach, ob dem Subjekt das Begehren von außen durch die Verführung eines Elternteils übergestülpt wird, oder ob es seinen Ursprung im Inneren des Selbst hat, stellt der Porno typischerweise eine Fantasie zur Verfügung,

in der das Begehren aus dem Inneren des Selbst *und* von seinem Außen kommt. Nicht-sadomasochistischer Porno versucht die utopische Fantasie der perfekten zeitlichen Fügung: Die Darstellung eines Subjekts und eines Objekts (VerführerIn und VerführteR), die einander «rechtzeitig!» und «jetzt!» in geteilten Augenblicken gemeinsamer Lust treffen, stellt die besondere Herausforderung für das Genre dar.

Im Gegensatz zum Porno entspricht die Fantasie des aktuellen Teenager-Horrorfilms einer Zeitstruktur, welche die Angst des Nicht-Fertig-Seins heraufbeschwört, des Problems vom «zu früh!». Einige der gewalttätigsten und furchterregendsten Augenblicke des Horrorfilmgenres passieren in jenen unerwarteten Momenten, in denen das weibliche Opfer auf ihr Psychokiller-Monster trifft, bevor sie gewappnet ist. Die weiblichen Opfer, die nicht auf den Angriff vorbereitet sind, müssen sterben. Diese überraschende, zu frühe Begegnung, findet häufig in Augenblicken sexueller Vorfreude statt, in denen das weibliche Opfer eigentlich erwartet, ihren Freund oder Liebhaber zu treffen. Der gewaltsame Angriff des Monsters auf das weibliche Opfer verkörpert auf lebhafteste Weise eine symbolische Kastration, die häufig als eine Art Strafe für das zeitlich schlecht platzierte Zeigen eines sexuellen Begehrens gilt. Diese Opfer werden von den Gewaltattacken überrascht, und diese Angriffe werden dann von den ZuschauerInnen (insbesondere von den heranwachsenden männlichen Zuschauern, die vom Slasher so angezogen sind) als intrinsisch mit dem Wissen um die Geschlechterdifferenz verbunden wahrgenommen. Wieder ist der Schlüssel zur Fantasie zeitliche Taktung – die Art und Weise, in der das Wissen um die Geschlechterdifferenz viel zu plötzlich sowohl die Figur als auch die ZuschauerInnen überkommt, lässt uns schließen, dass wir niemals für dieses Wissen bereit sind.

Schließlich können wir im Gegensatz zum «rechtzeitigen!» Aufeinandertreffen im Porno und zum «zu frühen!» Aufeinandertreffen im Horrorfilm das «zu spät!» des melodramatischen Pathos identifizieren. In diesen Fantasien wird der Wunsch nach der Rückkehr zum und nach der Entdeckung vom Ursprung des Selbst in den verschiedenen Formen des Melodrams manifest: in der Form der Freud'schen Familienromanze manifestiert sich die Fantasie des Kindes, ideale Eltern zu haben, im mütterlichen oder väterlichen Melodram geht es um die Elternfantasie vom Besitz des Kindes, und im romantischen Weepie wird sogar die Fantasie der Liebenden, einander zu besitzen, manifest. Der Wunsch nach Verbindung wird in diesen Fantasien immer durch die Melancholie des Verlusts getrübt. Ursprünge sind immer schon verloren, man trifft einander zu spät, erst am Sterbebett oder am offenen Grab (Neale 1988).

Nach dem italienischen Kritiker Franco Moretti funktioniert Literatur, bei deren Lektüre wir weinen, über eine besondere Manipulation der Zeitlichkeit: was unser Weinen auslöst, ist nicht einfach die Traurigkeit oder das Leiden einer Figur aus der Geschichte, sondern ein sehr genau bestimmter Augenblick, in dem die Figuren in der Geschichte ihren Wissenstand aufholen und dessen gewahr werden, was das Publikum schon längst weiß. Wir weinen, so Moretti, nicht nur weil die Figuren der Geschichte weinen, sondern in genau jenem Augenblick der unwiederbringlichen Erkenntnis davon, dass das Begehren aussichtslos ist. Der Spannungsabbau verursacht Tränen – die zu einer Art Hommage des Glücks werden, dem man Adieu sagen muss. Das Pathos besteht somit darin, sich der Realität unterzuordnen, doch handelt es sich hierbei um eine Unterordnung, die einem Ideal, das der Wirklichkeit trotzen wollte, Tribut zollt (Moretti 1983, 179). Moretti betont somit die subversive und utopische Qualität einer Komponente, die häufig für eine Form passiver Machtlosigkeit gehalten wurde. Die Fantasie vom stets zu späten Zusammentreffen mit dem Anderen basiert in diesem Sinne auf dem utopischen Begehren, dass es nicht zu spät sein möge, mit dem Anderen wieder aufzuerstehen, mit dem Anderen, der einst Teil des Selbst war.

Es ist offensichtlich, dass wir viel Arbeit vor uns haben, die Form und Funktion dieser drei Körpergenres in ihren Bezügen zueinander zu verstehen, und die fundamentale Faszination, die sie als *Urfantasien* auf uns ausüben, zu begreifen. Offensichtlich ist auch, dass das Unterfangen, diese Beziehungen zwischen Geschlecht, Genre, Fantasie und Strukturen der Perversion zu erklären, dann am schwierigsten wird, wenn wir versuchen, die Urfantasien mit dem historischen Kontext und der spezifischen Geschichte eines jeden Genres in Verbindung zu setzen. Dennoch scheint eines bereits jetzt klar zu sein: diese krassen Körpergenres, die für Frauen anscheinend soviel Gewalt und Feindseligkeit übrig haben, können nicht einfach als Evidenz einer monolithischen und unveränderlichen Misogynie abgetan werden, als entweder reiner Sadismus für männliche oder Masochismus für weibliche Zuschauer. Ihre schiere Existenz und Beliebtheit hängt vom rapiden Wandel, in dem sich die «Geschlechter»-Beziehungen befinden, ab, und von den sich rapide verändernden Vorstellungen von Geschlecht – davon, was es heißt, ein Mann oder eine Frau zu sein. Sie als schlechten Exzess von Sex, Gewalt oder Gefühl abzutun, als schlechte Perversion masochistischer oder sadistischer Prägung, würde bedeuten, es sich zu vergeben, ihre Funktion als kulturelle Problemlösungsstrategien zu thematisieren. Schlussendlich leben Genres vom Fortbestand der Pro-

bleme, die sie thematisieren; doch Genres leben auch davon, das Wesen dieser Probleme neu gestalten zu können.

Abschließend möchte ich feststellen, dass, wie ich hoffentlich an dem aktuellen Beispiel des Tränen-Melodrams zeigen konnte, wir uns in der Annahme irren, dass die Körper der ZuschauerInnen einfach die Gefühlsregungen, die von den Körpern auf der Leinwand dargestellt werden, reproduzieren. Sogar diese masochistische Lust, die mit der Machtlosigkeit des «zu spät!» assoziiert wird, kann nicht gänzlich zum Abjekten gezählt werden. Sogar der Tränendrüsendrucker wirkt nicht so, dass er einfach eine simple Nachahmung der Gefühlsempfindung, die wir auf der Leinwand sehen, erzwingt. So wirkmächtig die Gefühlsempfindungen des *Drückers* auch sein mögen, wir sind erst am Anfang zu begreifen, wie sie in generischen und vergeschlechtlichten kulturellen Formen eingesetzt sind.

Aus dem Amerikanischen von Andrea B. Braidt

Literatur

- Altman, Rick (1989) Dickens, Griffith, and Film Theory Today. In: *South Atlantic Quarterly* 88, S. 321–359.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP.
- Brooks, Peter (1976) *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP.
- Clover, Carol J. (1987) Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. In: *Representations* 20 (Fall), S. 187–228.
- Deleuze, Gilles (1971) *Masochism. An Interpretation of Coldness and Cruelty*. Übers.v. Jean McNeil. New York: Braziller.
- Doane, Mary Ann (1987) *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana UP.
- Doane, Mary Ann/Mellencamp, Patricia/Williams, Linda (Hg.) (1984) *Re-vision. Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick, MD: University Publications of America.
- Dollimore, Jonathan (1990) The Cultural Politics of Perversion: Augustine, Shakespeare, Freud, Foucault. In: *Textual Practice* 4,2, S. 179–196.
- Douglas, Ann (1980) Soft-Porn Culture. In: *The New Republic* v. 30.8.1980.
- Dworkin, Andrea (1979) *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Perigee Books.

- Foucault, Michel (1991) *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* [franz. 1977]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund (1999) Triebe und Triebchicksale [1915]. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1913–1917*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 209–232.
- Gledhill, Christine (Hg.) (1987) *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing.
- Laplanche, Jean/J.-B. Pontalis (1992) *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie* [engl. 1968, franz. 1984]. Frankfurt am Main: Fischer. Aus dem Französischen von Max Looser.
- MacKinnon (1987) *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Marcus, Steven (1964/1974) *The Other Victorians. A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*. New York: New American Library.
- Moretti, Franco (1983) Kindergarten. In: Ders.: *Signs Taken for Wonders*. London: Verso.
- Morgan, Robin (1980) Theory and Practice: Pornography and Rape. In: *Take Back the Night. Women on Pornography*. Hg. v. Laura Lederer. New York: Morrow.
- Mulvey, Laura (1980) Visuelle Lust und Narratives Kino. [engl. 1975] In: *Frauen in der Kunst. Band 1*. Hg. v. Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 30–46. Übers. v. Karola Gramann.
- Neale, Steve (1988) Melodrama and Tears. In: *Screen* 27, S. 6–22.
- Silverman, Kaja (1980) Masochism and Subjectivity. In: *Framework* 12, S. 2–9.
- Silverman, Kaja (1988) Masochism and Male Subjectivity. In: *Camera Obscura* 17, S. 31–66.
- Studlar, Gaylyn (1985) *In The Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Twitchell, James (1985) *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. New York: Oxford UP.
- Williams, Linda (1983) When the Woman Looks. In: Doane et al. 1983, S. 83–99.
- Williams, Linda (1991) Filmkörper – Geschlecht und Genre. In: *Feminismus und Medien*. Hg. v. G. J. Lischka & Peter Weibel. Bern: Benteli Verlag, S. 249–278.
- Williams, Linda (1995) *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films* [engl. 1989]. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Erregung erzählen

Narratologische Anmerkungen zum Porno

Andrea B. Braidt

Erregung muss erzählt werden, um den ZuschauerInnen Anlass zum empathischen Nachvollzug zu geben. Zeigen als Beschreibungsmodell, so meine Ausgangsthese, wird dem Porno deshalb nicht gerecht, weil das Phänomen der sexuellen Erregung, welches das Genre repräsentieren und als Rezeptionseffekt herstellen will, in Spannungsverläufen organisiert ist. Diese Spannungsverläufe folgen Dramaturgien, die zwar nach individuellen Vorlieben gestaltet sind, sich jedoch stets an Anfang, Mitte und Ende orientieren. Oder, umgekehrt formuliert: Da Pornos Erregung erzählen und das Problem-Lösung-Schema ‹Wie kann die Erregung befriedigt werden?› sich als zentrales pornografisches Aktanz-Modell fassen lässt, ist davon auszugehen, dass die spektakuläre Inszenierung ekstatischer, orgasmischer Körper nicht (alleine) als wesentliches Bestimmungsmoment dieses Genres taugt. Daher möchte ich ein film-analytisches Modell vorstellen, welches die Erzählstruktur des Pornos beschreiben lässt, um so den textuellen und spektatoriellen Prozessen, die beim Pornofilmschauen ablaufen, gerecht zu werden. Diese Analyse kann aufzeigen, wie man über die Subjektivität der FilmzuschauerInnen nachdenken kann, ohne psychoanalytisch motivierte Blicktheorien zu verfolgen, und versteht sich somit auch als ein Beitrag zur immer noch schwelenden Debatte um das Konzept des ‹Gaze›¹; mein

1 Eine pointierte Nachzeichnung dieser Debatte findet sich bei Vinzenz Hediger (2002), der psychoanalytische und kognitive Paradigmen engführt und die beiden so oft und beidseitig als Dogmen geführte Marschrichtungen einem gemeinsamen Fluchtpunkt zuführt.

Anliegen ist die Vermittlung zwischen subjektivitätstheoretischen und textorientierten Ansätzen, was insbesondere für den Porno Herausforderung und Notwendigkeit darstellt.

Zur Pornofilmforschung

Drei Forschungsfelder können hier ausgemacht werden. Als erstes sind jene Ansätze zu nennen, welche die filmische Inszenierung des spektakulären, exzessiven, ekstatischen Körpers und seinen Zusammenhang mit dem ›Willen zum Wissen‹ ins Zentrum rücken. Angeleitet von den psychoanalytisch informierten Paradigmen der feministischen Filmtheorie zum männlichen Blick und weiblichen Blickobjekt nahmen diese Auseinandersetzungen ihren Ausgangspunkt bei Gertrud Koch. Sie legte die These vor, dass die Pornografie als »Volkshochschule der Sexualwissenschaft, wo mittels der Schaulust als Erkenntnistrieb der Diskurs der Macht begonnen hat« (1989, 107), zur »Karosserie« werde, deren Motor die Verzahnung von Macht und Sexualität, ganz im Sinne kapitalistischer Sinnenformung, wie geschmiert laufen lasse. Koch, und später Linda Williams, arbeiten heraus, wie das zentrale Rätsel des Pornos – der ekstatische Körper der Frau und die Unmöglichkeit, seine Befriedigung visuell zu inszenieren – zum Fluchtpunkt des ganzen Genres wird (vgl. Williams in diesem Heft bzw. Williams 1995a). Pornografie wird hier in Weiterführung von Michel Foucault als Erkenntnis vermittelndes Medium und nicht als medial vermittelte ästhetische Erfahrung gedacht (vgl. Wolf 2008, 37), als Schauanordnung, deren Strukturierung die gesellschaftliche Produktionsweise von Macht hervorbringe. In engem Zusammenhang damit stehen Fragen nach der Authentizität des Pornos, dessen Bilder teilweise als ›dokumentarisch‹ behauptet werden. Andrea Seier und Sabine Schicke diskutieren dagegen die Dimension des Fiktionalen im Authentizitätsanspruch (2001). Der Porno habe mit dem Paradox zu kämpfen, dass er einerseits versprechen müsse, Sex als »unwillkürliches, spontanes Ereignis« zu zeigen (Pornografie als visuelle Strategie, den Sex »zum Sprechen« zu bringen), andererseits diesen Sex als Show vor und für die Kamera zu inszenieren habe (ibid., letzter Absatz).

Die psychoanalytisch orientierte Pornografieforschung beschäftigt sich vor allem mit der Bildmächtigkeit des Pornos und stellt die klassischen (meist mit Freud gedachten) Theoreme zur Sexualität, vor allem zur Perversion, zum Voyeurismus und zur Fantasie in den Vordergrund. Corinna Rückert macht in ihrer Studie zur Frauenpornografie den Fantasiebegriff stark und streicht besonders die Kategorie eines »fik-

tionalen Wirklichkeitsbezugs» hervor, der für Pornoschauerinnen wesentlich sei (2000, 100).

Ein zweites Forschungsfeld bilden Untersuchungen zur Genregeschichte (vgl. Seeßlen 1994). Der Fokus auf die Historisierung des Genres verfolgt einerseits eine wissenschaftliche «Achtbarmachung» der Gebrauchsfilme², zeigt jedoch auch, wie der Porno seit Beginn der Filmgeschichte die technischen, ästhetischen oder produktionsrelevanten Wechsel des Films mitgemacht hat. Vor allem in Studien, die sich der Produktionsgeschichte widmen, wird erkennbar, dass technische Errungenschaften stets Eingang in den Porno gefunden haben und zugleich trotz ihrer Abschaffung beibehalten wurden (vgl. dazu Eric Schaefers Studie zum Einfluss des 16mm-Films auf das Genre, 2002). Die vielen Beiträge zur Zensurgeschichte des Pornos (z.B. Lewis 2002; Strossen 1995; Elias 1999) belegen hingegen die gesellschaftspolitisch zentrale Rolle, welche Repräsentationsformen von Sexualität einnehmen und einnehmen. Zudem existieren diverse historische Ästhetikgeschichten des Genres (Seeßlen 1994; Slade 2001), und gerade dem Stellenwert des Pornos im frühen Film wird immer mehr filmwissenschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt (Williams 1995; Streit 2004).

Als drittes Forschungsfeld können jene Ansätze gefasst werden, welche sich mit dem Porno in seiner (pop)kulturellen und gesellschaftlichen Prägung und Wirkweise beschäftigen. Im Zentrum der Debatten stehen Fragen nach dem Einfluss von Pornografie auf die Gesellschaft (und umgekehrt), Fragen nach Ethik im Produktionsbereich sowie Thesen zur (meist als zunehmend konstatierten) Pornografisierung der Gesellschaft. Werner Faulstich beschreibt Porno als intermediales Phänomen und versucht sich 1994 an einer medienübergreifenden, nach Themen organisierten Analyse. In den letzten Jahren wurde vermehrt die These der «Durchdringung» der Kultur mit pornografischen Bildern oder Diskursen stark gemacht und unter diversen Begriffen («Pornification,» «Pornitration» etc.) diskutiert. Neben breit angelegten Sammelbänden, die das Phänomen in vielen Bereichen der Populärkultur untersuchen (Paasonen/Nikunen/Saarenmaa 2007; O'Toole 1998), haben auch Großausstellungen wie «The Porn Identity»³ oder

2 Wengleich die Definition des Pornos als «Gebrauchsfilm» wegen seiner doch beträchtlichen ästhetischen Anteile nicht ganz treffsicher ist, so werden die Filme sehr stark in einem Gebrauchsfilmkontext rezipiert.

3 The Porn Identity. Expeditionen in die Dunkelzone. Kunsthalle Wien, 13.2. – 1.6.2009.

einschlägige Symposien⁴ diese These zu belegen versucht, wie auch die Rahmenprogramme diverser Porno- und Postpornfestivals die Diskursivierung von Pornografie in der Gegenwartskultur thematisieren (einen kursorischen Überblick über diverse Festivals bietet Ingrid Rybergs Beitrag in diesem Heft). Auffällig ist hierbei eine Festivalprogrammierung, die einerseits einen kritischen, feministischer Politik verbundenen und theoretisch «hochgeschraubten» Zugang sucht, aber gleichzeitig Formate bedient, die den Pornokonsum affirmieren.⁵ Diese kritische, aber affirmative Haltung markiert eine dezidierte Abkehr von PorNo-inspirierten Auseinandersetzungen, die – bis auf wenige Ausnahmen – seit den 1980er Jahren die kritisch-theoretische Auseinandersetzung mit Pornografie dominieren, und verfolgt stattdessen ein Gegenprogramm, das neue pornografische Formen, aber auch neue Arten des Umgangs damit sucht und im Begriff der «Post-Porn-Politics» gefunden hat (vgl. Siegel in diesem Heft; Stüttgen 2006).

Filmnarratologische Ansätze zum Porno sind spärlich. Linda Williams legt zwar in ihrer die sogenannten «Porn-Studies» begründenden Studie *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films* (1995 [amerik. 1989]) Schlüsseltexte (in Form von Kapiteln) zu allen drei genannten Forschungsfeldern vor, berührt jedoch das Problem der Erzählweise nur am Rande. So entwickelt sie in «Film-Körper. Gender, Genre, Exzess» (in diesem Heft [amerik. 1991]) lediglich implizit erzähltheoretische Überlegungen zum Porno, indem sie in ihrer Analogisierung von Melodram, Horrorfilm und Porno jene Strukturen herausarbeitet, die in allen drei Genres das «Sensationelle» (*spectacle*) zur Affizierung des Publikums einsetzen. Obwohl ihr Fokus auf der Analyse des körperlichen Exzesses innerhalb psychoanalytisch orientierter Erklärungsmuster liegt und Grundelemente der Erzählung wie Perspektive oder Modus weitgehend unangesprochen bleiben, diskutiert Williams auch narrative Teilbereiche wie etwa die Zeitstruktur der Perversionsfantasien. Narratologische Züge trägt ihr Aufsatz immer dann, wenn sie auf die Exzesshaftigkeit des Genres eingeht oder, wie in *Hard Core*, die Nummern-Dramaturgie des Pornos in ihrem Verhältnis zur klassischen Erzählweise diskutiert (Williams 1995, 165–230). So blieb es am deutschen Filmwissenschaftler Enrico Wolf, das erzähltheoretische Feld der Pornoforschung zu bestellen oder, wie

4 Symposion Pornonom. Ein Diskurs über Pornografie. WUK Wien, 14.2.2009. <http://www.wuk.at/sonnenschein/sympornonom.htm>

5 In diesem Zusammenhang sei besonders das Post-Porn-Politics-Symposium, das 2006 in Berlin stattfand, erwähnt, bei dem u.a. Lee Edelman, Michaela Wünsch, Katja Diefenbach und Annie Sprinkle Vorträge hielten.

wir gleich sehen werden, zumindest einen wichtigen Anfang in diese Richtung zu machen. Denn wie ich im Verlauf des Textes noch zeigen werde, ist eine erzähltheoretische Rahmung des Genres unumgänglich, wenn man der Feinstruktur der Filme auf den Grund gehen will.

Wie narrativ ist der Porno?

Ausgehend von ästhetischen Inhaltsanalysen «seiner» 99 ausgewählten Filme (wobei der Schwerpunkt mit 94 Titeln auf den sogenannten *stag films* liegt) entwickelt Enrico Wolf eine Theorie des pornografischen Genres, deren prägnantester Abschnitt der Narrativik gewidmet ist (2008, 200–211). In diesem so gering narrativen Genre (ibid., 200) macht Wolf neun Elemente aus, welche seine grundlegende narrative Funktion beinhalten.

Narrativik des Pornos (nach Wolf 2008, ibid.):

1. Titel und Vorspann
2. Exposition
3. Zwischentitel
4. Aktanz
5. Problem/Lösung-Schema
6. Fehlendes Ende und Abspann
7. Nummernprinzip und Nummernstruktur
8. Schließung der Nummer durch den Cum-Shot
9. Muster des Seriellen und Episodischen

In Titel und Vorspann (1) werden neben der Etablierung narrativer Voraussetzungen wie Ort oder Einführung der Hauptfiguren sexuelle Doppeldeutigkeiten oder anzügliche Metaphoriken bedient; der «narrative Kern» des pornografischen Kurzfilms sei, so Wolf, «als bloßer assoziativer Reiz bereits erschöpft» (ibid., 202), meist habe der Titel vor allem filmografischen Identifikationswert.⁶ Die Exposition (2) plausibilisiert, so Wolf, die sexuelle Handlung durch Einführung in topografische oder soziale Orte, aber auch durch die Darstellung der Aktanz zwischen den Figuren. So werden oft Hierarchien (etwa beruflicher Art) oder Beziehungsverhältnisse etabliert, um die sexuelle Handlung zu begründen. Bis 1930 erfüllten als drittes Element Zwischentitel (3) eine markante narrative Funktion, die – wie in allen übrigen Genres

6 Zur Semiotik – somit zum narrativen Gehalt – pornografischer Filmtitel vgl. Kaczmarek/Wulff 1985.

– später zum großen Teil vom Filmtone übernommen wurde. Da Figuren im Porno kaum über besondere psychologische Eigenschaften verfügen, muss ihre Aktanz (4) anders als über charakterbezogene Motivation erfolgen. Wolf differenziert die «zufällige Art im Sinne einer flüchtigen Begegnung [...], sich aus Berufsrollen ergebende Hierarchien [...]» und Verwandtschaftsverhältnisse, welche ein der Filmerzählung zugrunde liegendes Aktantenmodell schaffen (ibid., 206). Im Gegensatz zum eigentlichen Erzählkino wird die Narration im Porno nicht über die Lösung eines Konflikts, der eine zunächst harmonische Anfangssituation stört, vorangetrieben – schließlich wird im Porno nur in den seltensten Fällen ein Interessen-Gegensatz konstituiert (alle Figuren wollen ja dasselbe); vielmehr muss von einem (5) «Problem/Lösungs-Schema [gesprochen werden], das eine Struktur konstituiert, in der ein Ausgangszustand in Differenz zu einem gewünschten Endzustand begriffen ist» (ibid., 206). Unbefriedigtheit, so könnte man hier wohl anfügen, wird in der Ausgangssituation als Problem konstruiert, das durch die sexuellen Handlungen gelöst und in den Endzustand der Befriedigtheit transformiert werden kann.

Die Narrativik des Pornos zeichnet sich, so Wolf, weiter durch (6) fehlende Enden und Abspann aus – sieht man von der Schließung der sexuellen Handlung durch den «Cum-Shot» ab. Innerhalb dieser abgeschlossenen Nummern, die isoliert von der Gesamtnarration betrachtet werden können, kann man nun ebenfalls (7a) von narrativ strukturierenden Elementen sprechen, da sie immer den gleichen basalen Aufbau verfolgen: Eine wie auch immer etablierte soziale Ordnung wird durch

[...] den Einbruch des zumeist heterosexuellen Begehrens gestört. Im Begehren drückt sich das durch die Störung hervorgerufene Ungleichgewicht aus, das erst durch die Erfüllung des Begehrens wieder ins Gleichgewicht gebracht wird und somit die eingangs etablierte soziale Ordnung rekonstruiert (ibid., 209).

Darüber hinaus lässt sich durch die Anordnung mehrerer Nummern innerhalb eines Pornofilms von einer weiteren narrativen Dimension, der Nummerndramaturgie (7b), sprechen – eine episodische Erzählform, die strukturell dem Varieté als einer Vorläuferform des Kinos verwandt ist und sexuelle Nummern mit narrativen Sequenzen im Prinzip von Abwechslung und Steigerung aufeinander folgen lässt. Wolf hält fest, dass die aufgrund ihrer Geschlossenheit durch den Cum-Shot grundsätzlich gegen die narrative Makrostruktur arbeitende Nummer durch ihre Einbettung in der dramaturgischen Logik auf die Narration ein-

wirkt – und umgekehrt. Mit Linda Williams müssen wir über die Nummern als «*Erzählereignisse* innerhalb einer größeren Struktur» (1995, Herv.i.O.) sprechen, welche die Narration gewissermaßen durchdringen, aber auch von der Narration durchdrungen sind.⁷ Die Narrativität der Nummer zeigt sich – so Wolf – insbesondere in ihrer Schließung (8), dem Cum-Shot oder Money Shot,⁸ der jede Nummer beendet und ihr eine Form der (strukturellen) Geschlossenheit gibt (ibid., 210).

Das Muster des Seriellen und Episodischen (9) schließlich markiert das letzte Element, welches die Narrativität des Pornos begründet. Die gleichrangig organisierte, potenziell endlose Abfolge der Nummern bilde, da sie über viele Filme hinweg beobachtbar ist, eine narrative Funktion, die insbesondere hinsichtlich der Öffnung auf Fragestellungen in Richtung auf Wahrnehmungsstrukturen wesentlich sei.

Obwohl es Wolf um eine Narrativik des Pornos geht, steht seine Theorie gerade hinsichtlich einer narratologischen Betrachtung des Pornos auf problematischem Fundament. Neben der Tatsache, dass die Elemente, die er heranzieht, teilweise erhebliche interne Argumentationsschwächen beinhalten (die der historisch einseitigen Werkauswahl bei andererseits universalistischen Erklärungsabsichten geschuldet sein könnten) und dem methodischen Problem, dass die Auflistung der neun Elemente Kategorienfehler aufweist (Mikroelemente wie der Cum-Shot und Makroelemente wie der Filmtitel sind Teile derselben Reihe; Teile anderer Elemente werden als eigenständige Elemente behandelt), verzichtet Wolf auf eine erzähltheoretische Verankerung seiner «Narrativik». Er gewinnt seine Elemente ausschließlich *bottom-up* aus der Betrachtung seines Korpus – dessen Zusammenstellung extrem selektiv ist. Der Ansatz bleibt zu fokussiert auf die Spezifik des Materials und vergisst dabei, Elemente des filmischen Erzählens zu isolieren, die auf den ersten Blick nicht pornospezifisch scheinen, für die generische Narrativik jedoch wesentlich sind.

Ein Beispiel: Durch die Spektakularität der Einstellung des Cum-Shot vergisst Wolf (wie alle anderen FilmwissenschaftlerInnen vor ihm) eine filmanalytische Schärfung. Die Behauptung, der Cum-Shot bestehe lediglich aus der Nahaufnahme eines ejakulierenden Penis, wird

7 In *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* habe ich gezeigt, wie Gender- und Genreschemata, die in der Makrostruktur der Erzählung als Wahrnehmungsschemata gestaltet werden, innerhalb der Erzählstruktur der Musiknummer überschritten werden können (vgl. Braidt 2008).

8 Linda Williams bevorzugt diesen, dem Slang der Filmindustrie entlehnten Begriff, da er den Warenfetisch-Charakter dieses «teuersten Bilds in einem Film» hervorhebt (1995, 137).

der Tatsache nicht gerecht, dass es in vielen Fällen ein Close-up der das Sperma empfangenden Figur ist, welches die Nummer abschließt. Wir haben es also mit einer (sehr variabel gestalteten) Shot/Reaction-Shot-Konvention zu tun, die das Ende der sexuellen Nummer narrativ (!) markiert.⁹ Narrativ ist dieses Ende deshalb, weil Shot/Reaction-Shot ein wesentliches Verfahren in der Etablierung der narrativen Instanz ist. Nach den Ausführungen von Wolf (und anderer, die sich zur «schwachen Narrativität» des Pornos geäußert haben) muss man jedoch den Eindruck gewinnen, dass wesentliche Aspekte des Filmerzählens (Erzählmodus, Erzählperspektive, Stimme, Fokalisierung, narrative Adressierung) für die Analyse des Pornos keine Relevanz haben. Hauptgrund für diese irriige Annahme ist die Theoretisierung des filmischen Blicks innerhalb einer Begrifflichkeit von Spektakularität, Exzessivität und Visualität und die dadurch verursachte Vernachlässigung der narrativen Funktion des Schauens.

Wolf weist stattdessen auf die Parallelität zwischen dem Zeigegestus des frühen Films und dem Zeigegestus des Pornofilms hin, welche beide der Spektakularität und der Nummernlogik unterliegen. Beide Filmpraktiken bildeten als Exzess eine Alternative zum Erzählgestus des dominanten Kinos. Eine weitere Parallele sei der konspirative Blick der Protagonisten in die Kamera sowie der Einsatz der Großaufnahme. Doch sowohl der frühe Film als auch der Pornofilm zeichnen sich vor allem durch eins aus: das Fehlen des Point-of-View-Shot. Es handle sich beim Sexkurzfilm um eine «genitale Schau» (Williams 1995, 93ff), um ein «eher exhibitionistisches als voyeuristisches» Genre, da die zur Identifikation notwendigen Kameraeinstellungen fehlen. In seiner Obsession, erregte Körperteile zu zeigen würden die Filme die Perspektivierung dieser spektakulären Details vernachlässigen (Wolf 2008, 217). Identifikationsangebote via perspektivierende Einstellungen fänden sich zwar in den «integrativen Erzählsequenzen» zwischen den Nummern, doch die Nummern selbst favorisierten andere Subjektpositionen (ibid., 219):

Dabei spielt die Distanz zwischen dem Subjekt und dem Illusionären eine entscheidende Rolle. Beide ästhetischen Bezugssysteme, sowohl Bild als auch Text, scheinen sich an einem für die Filmwahrnehmung elementaren Punkt abzarbeiten: an der Grenze zwischen dem Raum *vor* und dem Raum *auf* der Leinwand (ibid.).

9 Eine ganz ähnliche Strategie der Gratifikation verfolgen jene Einstellungen in Koch-Fernsehschows, die das genüssliche Verzehren der Gerichte durch das (Test-)Publikum als «Reaction-Shots» präsentieren.

Sowohl Williams als auch Wolf setzen Point-of-View-Shot und narrative Perspektivierung in eins, was darin begründet liegen mag, dass beide das Phänomen der Erzählperspektive vorwiegend in seiner identifizationsheischenden Eigenschaft beschreiben und keine Differenzierung von Erzählinstanz und Fokalisierung verfolgen. Im Anschluss an psychoanalytisch orientierter, sich an Laura Mulvey abarbeitender feministischer Filmtheorie wurde der Identifikationsprozess als Primärprozess beim Filmschauen isoliert, eine Priorisierung, die nach der Kritik aus (u.a.) kognitionswissenschaftlicher Perspektive kaum mehr verfolgt wird. Denn die einschränkende Fokussierung auf ein so obskures Konzept wie ‹Identifikation› betreibt zwangsläufig eine Homogenisierung der Perspektive der ZuschauerInnen, die gerade für den Porno problematisch wird. Darüber hinaus erweist sich die Behauptung, dass eine Perspektivierung der sexuellen Handlungen im Porno durch ein scheinbares Fehlen des Point-of-View-Shot in genau dem Moment unhaltbar wird, in dem man ein theoriegeleitetes Verständnis von Erzählperspektive etabliert.

Wer erzählt? Wer fühlt mit? Fokalisierung und Empathie

Die filmnarratologische Forschung wird – unter anderem – von der Frage entzweit, ob es im Film eine narrative Instanz gibt oder nicht. Während die einen, im Gefolge von David Bordwells *Narration in the Fiction Film* (1985), von einer sich selbst präsentierenden Filmnarration ausgeht, halten die anderen dagegen, dass man es auch beim Film mit einem Erzähler, einer narrativen Instanz, einem ‹Präsentator der filmischen Erzählung› zu tun habe (vgl. etwa Metz 1972 [frz. 1964]).

Bordwell spricht von den ‹Richtlinien› (*cues*) der Filmerzählung, anhand derer die ZuschauerInnen aus den im Plot (*syuzhet*) präsentierten Elementen eine Story (*fabula*) konstruieren. Die Filmerzählung besteht aus drei ineinander wirkenden Systemen: jenem der Erzähllogik (Ursache/Wirkung), jenem der Zeit- und jenem der Raumrepräsentation. Nach diesen Systemen sind die narrativen Elemente des Plots angeordnet, die ZuschauerInnen konstruieren daraus die Story. Eine Erzählung wird also nicht von irgendeiner Instanz präsentiert, vielmehr konstruieren sie die ZuschauerInnen in einem aktiven kognitiven Prozess (was nicht im Sinne von ‹bewusst› oder ‹intentional› zu verstehen ist). Das Problem der erzählerischen Einschränkung – eine Filmerzählung präsentiert zu gegebener Zeit nur bestimmte Story-Informationen – löst Bordwell mit dem Begriff der mehr oder weniger

«wissenden» Erzählung: eine Erzählung ist an bestimmten Stellen mehr oder weniger «knowledgeable» und darüber hinaus auch in der Lage, mehr oder weniger Informationen zu vermitteln, also mehr oder weniger «communicative» zu sein (vgl. Bordwell 1985, S. 57–60).

Die andere Fraktion der Filmnarratologie beruft sich meist auf Gérard Genettes (1998 [1972]) – literaturwissenschaftliches – narratologisches Vokabular, um die Existenz einer Erzählinstanz zu fundieren (z.B. Chatman 1990; Burgoyne 1990). Man könnte, dieser Richtung weiter folgend, nicht nur die Frage nach einer narrativen Instanz stellen («Wer spricht?»), sondern auch die Frage nach der «Fokalisierung» der Erzählung («Wer sieht?»).

Während die Analyse der Erzählinstanz klärt, wer bestimmte Story-Informationen vermittelt, wird durch die Analyse der Fokalisierung aufgedeckt, durch wessen Bewusstsein diese Information präsentiert oder, um mit Edward Branigan respektive Henry James zu sprechen, reflektiert wird (2007, 74).¹⁰ Diese Differenzierung der Erzählperspektive in zwei Aspekte zeitigt also einerseits die Erkenntnis über die «Quelle des Erzählens» («Wer spricht?» – die Erzählinstanz) und andererseits die Beobachtbarkeit jener «Einheit» (oder Figur), durch deren Erleben eine narrative Instanz repräsentiert, «fokalisiert» wird.

Der wirkliche Gewinn dieses Modells gegenüber Bordwells «narrativem Prozess» liegt in einer weiteren Differenzierung, welche mit dem narrativen Instanz/Fokalisierungs-Modell eingezogen werden kann: Die Fokalisierung (also «Wer erlebt?») kann mit Jörg Schweinitz in einen «handlungslogischen» und einen «bildlogischen» Aspekt unterschieden werden (2005; 2007). Eine subjektive Einstellung, die bildlogisch eindeutig eine bestimmte Figur als Fokalisierer festlegt, kann handlungslogisch durch das Erleben einer ganz anderen Figur produziert worden sein (Schweinitz 2005, 103). Diese «doppelte Fokalisierung» (ibid.) ist als Phänomen durchaus häufig zu beobachten und stellt keine filmnarrative Randerscheinung dar.

Die Möglichkeit, diese «doppelte Fokalisierung» (Schweinitz 2005) zu denken, ist folgenreich im Zusammenhang mit Theoretisierungen des filmischen Blicks. So ließe sich Mulveys Illustration des patriarchalen Blickparadigmas entscheidend umformulieren. Die berühmte ers-

¹⁰ In Rückgriff auf Henry James lotet Edward Branigan in seiner Diskussion der «Fokalisierung» den Begriff des «Reflektors» aus, der ihm äußerst glücklich gewählt scheint, da er impliziert, dass die Figur weder spricht noch handelt, «sondern vielmehr etwas erlebt, indem sie sieht und hört» (Branigan 2007, 74). M.E. birgt der Begriff jedoch ein zu hohes Maß an Intentionalität im Sinne eines psychologischen «Reflektierens» dessen, was man erlebt, um eine echte Alternative zum «Fokalisierer» zu bieten.

te Verfolgungsszene aus *VERTIGO* (Alfred Hitchcock, USA 1958) diene Mulvey (1975) zur Exemplifizierung des männlichen, objektivierenden Blicks: die Frau als Protagonistin, angeblickt und ausgekundschaftet aus der Perspektive des Mannes – der männlichen Figur – in einer klassischen Schuss/Gegenschuss-Folge. Wir sehen, wer schaut, wir sehen, was dieser jemand sieht, und zwar aus *seiner* Perspektive. Betrachten wir die Szene jedoch genauer, können wir eine doppelte Fokalisierung ausmachen: Bildlogisch ist eindeutig der Detektiv Scottie Fokalisierer, durch sein «Erleben» wird die narrative Instanz repräsentiert. Handlungslogisch ist die Fokalisierung jedoch komplizierter: Einerseits ist es der in der Szene abwesende Auftraggeber Gavin Elster, ein alter Schulfreund Scotties, dessen Erleben die Verfolgung initiiert, denn er legt, um die Ermordung seiner Ehefrau zu vertuschen, mit seiner Geliebten Judy als «falscher Ehefrau» gewissermaßen einen Köder aus, nach dem Scottie bereitwillig schnappt. Auch Judy ist Fokalisierer: Sie inszeniert, alle Waffen der Frau einsetzend, eine Figur, der Scottie zu folgen gewillt ist und deren Rätsel für den triebgesteuerten Detektiv enigmatisch genug ist. Die doppelte Fokalisierung ist somit eigentlich eine dreifache: Benn Elsters Fokalisierung ist gewissermaßen abhängig vom Erleben Judys, was in der oben beschriebenen Szene noch keine Rolle spielt, da beide – Judy wie Gavin – dasselbe «erleben». Erst als sie beginnt, sich in Scottie zu verlieben, und das *framing* des Detektivs moralisch nicht mehr vertreten kann, wird sie zur «autonomen» FokalisiererIn. Was bildlogisch als Scotties Objekt des Begehrens wirkt, stellt sich handlungslogisch – und für die ZuschauerInnen erst im Rückblick – als List des Objekts heraus. Die narrative Instanz schiebt Scottie als Fokalisierer lediglich vor. Durch die Geschlechtertrennung in der Fokalisierung wird einerseits Mulveys Argument vom objektivierenden, aktiven männlichen Blick dekonstruiert und andererseits die Möglichkeit einer heterogen gestalteten «Einführung» (um den Begriff der Identifikation zu vermeiden) für das Publikum eröffnet. Unterschiedliche bildlogische und handlungslogische Fokalisierungen, die in *einer* Einstellung kopräsent sein können, stellt die von psychoanalytischen Ansätzen angenommene Hegemonie der Blickperspektiven fundamental in Frage.

Wenn wir den filmischen *gaze* demontieren, weil er filmnarratologischen Feinanalysen nicht standhält, so gilt es, probaten Ersatz für das psychoanalytische Instrumentarium und dessen Vermögen zur Theoretisierung der Subjektposition im Kino zu finden: denn wenngleich der Begriff der «Identifikation» so problematisch ist, dass man ihn verwerfen muss, schlägt er eine elegante Brücke zwischen ZuschauerInnen und Film. Diese Brücke wird in der Filmwissenschaft seit einigen

Jahren in dem Begriff der ‚Empathie‘ gefunden, und wenn wir statt von einer ‚Identifikation‘ der ZuschauerInnen mit dem Kamerablick im Rahmen narratologischer Entwürfe vom »Empathisieren« mit den Figuren sprechen, wird schlagartig evident, welches Potenzial das Modell der doppelten Fokalisierung für ein Theoretisieren des Filmschauens hat. Die ZuschauerInnen nähern sich im einführenden Nachvollzug die Gefühle der Figuren oder deren Emotionen an (Wulff 2002, 110f). In diesem »flüchtigen« Prozess (Brinckmann 1997, 60) kommt es zu einem ständigen Nachfühlen der empathischen Annäherung, da wir uns nicht allein in die Gefühlslage einer Figur, sondern in ihre komplexe Situation innerhalb der Geschichte einfühlen. Gegenüber Identifikationsmodellen gewinnen wir mit dem Konzept des Empathisierens gerade für Beobachtungen der narrativen Instanz und Fokalisierung: Während Identifikation ausschließlich den Kamerablick zum Ausgangspunkt für die – sagen wir – Involviertheit der ZuschauerInnen verantwortlich macht, sind für das Empathisieren die komplexe Lage der Figur, ihre sozialen Interaktionen, das ganze filmische »Sozialsystem« (Wulff 2002, 120) ausschlaggebend.

Während wir beim Porno im seltensten Fall mit einem filmischen Sozialsystem konfrontiert sind, das in seiner Komplexität den Sozialsystemen anderer Genres (etwa dem Sozialdrama, dem Film Noir, dem Melodrama) vergleichbar wäre, muss selbstverständlich auch der Porno eine Teilhabe der ZuschauerInnen durch Empathie herstellen. Gerade hier könnte jenes Konzept des Empathisierens hilfreich sein, das Margrethe Bruun Vaage als »imaginative Empathie« von einem quasi automatischen Nachvollzug der Gefühle der Filmfiguren unterscheidet (vgl. Bruun Vaage 2007, 101). Während die automatische, körperbezogen-affektive Empathie beim Pornoschauen wenig Erklärungsbedarf aufwirft,¹¹ so birgt das Konzept der imaginativen Empathie neues Analysepotenzial. Imaginative Empathie hängt von vielen Faktoren ab, zuallererst ist jedoch die Fokalisierung der narrativen Information für ein Empathisieren vonnöten. Im Falle des Pornos ist dieses Empathisieren zudem ein somatischer Vorgang, der die Qualität körperlicher Resonanzen bei den ZuschauerInnen annimmt. Und in der Tat sind Pornos in höchstem Maße fokalisierte Erzählungen.

11 Bruun Vaage weist mit Plantinga darauf hin, dass hierbei Großaufnahmen emotionsgeladener Gesichter wesentlich sind; ersetzt man »emotionsgeladene Gesichter« mit »stimulierte Genitalien« wird klar, dass es im Porno viel Möglichkeit zur körpereigenen-affektiven Empathie geben muss...

Eine andere, scheinbar widersprüchliche Strategie, um imaginative Empathie zu gewährleisten, ist das Zurückhalten visueller Hinweise auf die Psychologie der Figuren. Je weniger Figureninformation sich bietet, desto mehr Imaginationsaufwand müssen die ZuschauerInnen betreiben. Auch diese Strategie scheint sehr auf den Porno zuzutreffen: Kaum jemals werden visuelle Hinweise auf die Psychologie der Figuren gesetzt, sie werden selten außerhalb des sexuellen Aktionsfelds gezeigt. Wir müssen also gerade im Porno danach fragen, (1) durch das Erleben welcher Figur narrative Information vermittelt wird und (2), wie diese Strategie die imaginative Empathie durch Wissensabstrenzung fördert. Die vom Porno intendierte Erregung der ZuschauerInnen möchte ich als körperbezogene Empathie beschreiben, die in eine ekstatische Entladung mündet – eine affektive empathische Reaktion. Der Nachvollzug des Orgasmus im Akt der Selbstbefriedigung durch die PornozuschauerInnen ist demnach einer körperbezogenen Empathisierung mit den Figuren geschuldet, und dieses Empathisieren ist (auch) narrativ hergestellt. Die Narration, welche der Porno dafür schaffen muss, ist eine Erzählung der Erregung: Der Nachvollzug der Erregtheit der Figuren ist ebenso grundlegend für die Erregung des Publikums wie die «emotionsgeladenen» Großaufnahmen von den erregten Gesichtern und, selbstverständlich, erregten Genitalien.

Wichtig ist, dass es in dieser Erzählung um zwei Dimensionen geht: Die Porno-Narration muss zum einen die sexuelle Erregung als Problem präsentieren, das es zu lösen gilt. Diese Anordnung gibt die grundlegende Plausibilisierung der Aktanz der Figuren. Und die Empathisierung mit den Figuren geschieht vor allem angesichts (!) dieser Erregung. Andererseits gilt es, die Lösung des Problems dergestalt darzustellen, dass ein Empathisieren überhaupt möglich wird. Während der erste Aspekt narrativ recht unkompliziert präsentiert werden kann – eine unbegrenzte Zahl von Figuren kann durch alle erdenklichen Geschehnisse erregt werden, und diese Figuren lassen sich darüber hinaus über die Art und Weise, wie sie erregt werden, auch (zumindest ansatzweise) charakterisieren, was die Grundlage für die Empathie herstellt –, produziert der zweite Aspekt (die Problemlösung) erhebliche (narrative) Schwierigkeiten. Fragen der Zeit (Wann erfolgt die Lösung?), der Frequenz (Wie oft ist die Lösung desselben Problems bei derselben Figur plausibel? Welche Zeitextension der Lösung ist notwendig und angemessen?), selbstverständlich der Fokalisierung (Durch das Erleben welcher Figur wird die Lösung präsentiert?) und der narrativen Instanz (Wer teilt die Lösung mit?) werden höchst komplex im Moment der Erregungsschließung verknüpft. Denn während die Pha-

se des narrativen Problems der Erregung gerade durch Varianz, Ausgestaltetheit, Multiperspektivität, Extension usw. an Qualität nur gewinnen kann, muss der Moment der Problemlösung dramaturgisch und rezeptionsmotiviert zugespitzt werden. Dies ist deshalb problematisch, weil die ZuschauerInnen diesen Moment möglichst distanzlos nachvollziehen sollen (das ist die Intention des Genres).¹²

Der hier vorgestellte Analyseansatz verschiebt also das traditionell visuelle Interesse, dessen Fluchtpunkt ideologiekritische Deutungsmuster sind, hin zu einer wesentlich weiter ausholenden, im Detail jedoch präziser, weil kleinteiliger angelegten Analyse der Bilder als Elemente einer «Erzählung der Erregung». Die Perspektive, durch welche diese Erzählung präsentiert wird, steht im Mittelpunkt der folgenden Analyse. Die Frage nach dieser Perspektive ist jedoch wesentlich komplexer als eine simple Feststellung von Point-of-View-Einstellungen. Denn wie oben ausgeführt, ist die Möglichkeit der doppelten Fokalisierung zu berücksichtigen, auch und – wie ich argumentieren und im Folgenden exemplifizieren will – gerade im «schwach-narrativen» Genre des Pornos.

Erregung erzählen. Ein Beispiel

Aus dem unüberblickbaren Werkearsenal des Pornos scheint jeder Versuch einer repräsentativen Auswahl von Anbeginn zum Scheitern verurteilt, insbesondere wenn man sich von dem Mythos verabschiedet, dass alle Pornos im Prinzip gleich sind: «You've seen one, you've seen

12 So nimmt es nicht Wunder, dass dieser zweite Aspekt in den unterschiedlichen Genres des Pornos Angelpunkt heftiger Auseinandersetzungen ist. Hinzu kommt, dass gerade der Moment der Problemlösung – so kompliziert er erzähltechnisch sein möge – mit besonderer Leichtigkeit präsentiert werden soll. Denn in dieser Leichtigkeit liegt ja eines der utopischen Versprechen des Pornos: Während die Pathologisierung, flächendeckende Diskursivierung und einträgliche Vermarktung der «Erregungs-Schließungs-Schwierigkeiten» im menschlichen Sexualleben auf deren weite demografische Verbreitung rückschließen lassen muss, soll der Porno durch seine Behauptung von stets bereiten, immer potenten AkteurInnen fiktionale Ferien vom realen Orgasmus-Druck bieten. Dass der pornografischen Diskursdominante des Erregungsabschlusses durch Ejakulation neben dem utopischen Versprechen auch ein zutiefst heterozentristisches Konzept von Sexualität innewohnt, haben feministische Kritikerinnen ebenso herausgestellt wie homosexuelle. Der Verzicht auf den Cum-Shot, in feministischen, lesbischen und post-pornografischen Pornos bereits zur Konvention avanciert, kann somit auf die soziopolitische Problematik von Orgasmusfetischismus hinweisen und ist eine wichtige Weiterentwicklung und Erweiterung pornografischen Ausdrucks, da er eine alternative Schließung der Nummern-erzählung präsentiert (siehe auch Ingrid Rybergs Text in dieser Ausgabe).

them all.» Gerade der hier vorgeschlagene Ansatz soll ja einen differenzierteren Zugang zu diesem Genre bieten. Um jedoch nicht Gefahr zu laufen, die These der Narrativität an einem besonders herausragenden, weil besonders «erzählerischem» Beispiel zu exemplifizieren, habe ich einen «beliebigen» Porno gewählt. MARC DORCELS RUSSIAN INSTITUTE. LESSON 1 (Hervé Bodilis, F 2004) fällt weder durch Figurenkonstellation, Auswahl der dargestellten Sexualpraktiken oder Abweichung vom Sexnummern-Schema auf. Er ist über Videodistribution leicht zugänglich (zur Archivierung von Pornos siehe das Editorial in diesem Heft) und als Teil einer Serie reproduzierbar. RUSSIAN INSTITUTE ist in gewisser Weise der typische Hetero-Porno und reproduziert als solcher alle von feministischer Repräsentationskritik als diskriminierend analysierten Körper- und Figurenstereotypen. Er könnte als klassischer Vertreter des Mainstream-Pornos bezeichnet werden, wollte man sich auf die konkrete Ausformung einer derart abstrakten Idee wie jener des Mainstreams einlassen.

Bereits der Vorspann von RUSSIAN INSTITUTE. LESSON 1 enthält viele narrative Anteile und stellt somit – ganz im Sinne Enrico Wolfs – für sich genommen ein essentielles narratives Element dar. Während der Titel des Films nicht direkt auf seinen pornografischen Inhalt verweist oder die semantischen Verschiebungen nur mit einschlägigem generischem Vorwissen zu entschlüsseln sind (was früher die sprichwörtliche «schwedische» Freizügigkeit war, ist nun der «zügellose» Osten Europas; das «Erteilen von Lektionen» steht als Euphemismus für das «Geben sexueller Lust»), ist die Titelsequenz (die erste Minute des Films) pornotypisch: Nach einem ersten topografischen Establishing Shot in die Totale eines großen schlossartigen Gebäudes wird der Filmtitel eingeblendet, der dieses als das «russische Institut» ausweist, in welchem die «erste Lektion» stattfinden wird. Es folgen Einstellungen von jungen Frauen, die nackt, halbnackt oder in Schuluniform ihrem Alltag nachgehen: Sie befestigen Strümpfe am Strumpfhalter, veranstalten barbusige Kissenschlachten, geben einander tiefe Zungenküsse, räkeln sich im Bett, onanieren, haben Geschlechtsverkehr miteinander oder mit einem Mann (dem Lehrer?). Die Einstellungen präsentieren außerdem die Namen der DarstellerInnen und sind teilweise in Schwarzweiß und zur Gänze in Split-Screens realisiert. Die letzte Einstellung der kurzen Sequenz (Abb. 1) zeigt eine junge Frau in Naheinstellung, die in die Kamera schaut und den Zeigefinger an den Mund legt. Ablende.

In einer für Montagesequenzen typischen, effizienten Weise etablieren diese ersten 58 Sekunden Handlungsort, Figuren der Handlung, ihre Aktanz und, dieser Punkt scheint mir entscheidend, eine narrative

1 MARC DORCELS
RUSSIAN INSTITUTE.
LESSON 1 (Hervé
Bodilis, F 2004)



Adressierung: Das Gezeigte soll, so ist wohl die Geste in der letzten Einstellung zu deuten, ein Geheimnis bleiben, die ZuschauerInnen werden zu KomplizInnen der Erzählung und des Erzählens gemacht. Die sexuellen Handlungen, die in diesem Institut vor sich gehen, sollen nicht an die Öffentlichkeit dringen.

Die erste Frage, die sich hier stellt, richtet sich nun selbstverständlich darauf, wer die ZuschauerInnen zur Komplizenschaft verführt. Und bereits hier, in Sekunde 58 eines ›handelsüblichen‹ Pornos, zeigt sich der Film als Erzählung von hoher Komplexität, der eine doppelte Fokalisierung aufweist: Während die ersten Sekunden bildlogisch von einem *cinematic narrator*, also einer nichtpersonalen Instanz präsentiert wurden, wendet sich abschließend eine Figur ans Publikum und tut so, als ob sie es sei, durch deren Augen wir die letzten Einstellungen gesehen haben. Denn nur so macht die Aufforderung zur Verschwiegenheit Sinn. Wir, die ZuschauerInnen, sollen Stillschweigen über die Vorgänge im Institut bewahren und sie niemandem, vor allem nicht der Protagonistin erzählen, die von den wahren Geschehnissen keine Ahnung hat (dazu gleich mehr). Die ersten Einstellungen erscheinen also (retrospektiv) in der Fokalisierung der an die Kamera gewandten Figur.¹³

In der nun folgenden Anfangssequenz wird gezeigt, wie ein junges Mädchen von ihrer Mutter und deren Chauffeur ins Institut gebracht

13 Selbstverständlich ist dem entgegenzuhalten, dass die Selbstreferenzialität von Filmgenres auch vor dem Porno nicht halt macht oder sogar in diesem Genre allgegenwärtig ist. Die Verschwiegenheitsaufforderung könnte also auch auf einer extradiegetischen Ebene funktionieren, im Sinne von: «Sagt niemandem, dass ihr einen Porno schaut».

wird. Die drei fahren im Mercedes vor, und der Chauffeur öffnet dem Mädchen die Autotür. «Nun bin ich also hier. Das bin ich, Natalia, und ich werde nun ein Jahr lang die mondäne Erziehung in diesem Institut genießen.» Dieses Voice-over identifiziert Natalia als homodiegetische Erzählerin. Sie verrät uns, dass es der Chauffeur Igor war, die rechte Hand ihres verstorbenen Vaters, der darauf gedrungen hat, dass sie in dieses Internat geht. Igor habe auch Natalias Mutter nach dem Tod ihres Mannes «getröstet», und in der ersten Sexnummer des Films werden wir sehen, wie dieser Trost aussieht. Immer wieder wird sich der Film dieser Voice-over bedienen, um die einzelnen Nummern in eine dramaturgische Abfolge zu bringen und durch eine Rahmenerzählung miteinander zu verbinden: Erst nach und nach erkennt Natalia, welche Art der «Erziehung» im Russischen Institut angeboten wird, und erst ganz zum Ende des Films wird sie sich aus der beobachtenden Rolle in eine teilhabende begeben. Erzähltechnisch gesprochen beginnt in der Rahmenerzählung eine recht klassische narrative Konstellation, die sich in der nächsten Szene fertig entwickelt. Nachdem Natalia sich von der Mutter und Igor verabschiedet hat, ist zu sehen, wie sie ihre Zimmergenossin kennen lernt. Diese händigt ihr die Schuluniform aus und beobachtet sie – gemeinsam mit einer Freundin – beim Umkleiden. Natalias Voice-over kommentiert dies als inneren Monolog und gewährt emotionalen Einblick: Sie empfindet Scham, aber auch «unaussprechliche, verwirrende» Gefühle dabei, wie die beiden Mädchen sie betrachten und berühren. Natalia wird somit endgültig als Novizin etabliert, deren Initiation wohl Gegenstand der folgenden neunzig Minuten (!) sein wird. Mit der homodiegetischen Erzählerin kommt einerseits die im Porno recht verbreitete Strategie der Rahmenhandlung zum Einsatz, andererseits wird die Möglichkeit zur narrativen Perspektivierung geschaffen. Wenngleich viele der folgenden Sexnummern ohne die Voice-over auskommen, sind sie doch alle handlungslogisch durch Natalia, deren Entwicklung das Problem/Lösungs-Schema des Films sein wird, fokalisiert.

Nach der Uniformierung folgt die erste Sexnummer und auch die erste Szene, in der Natalia nicht präsent ist: Nach ihrer Abfahrt biegen Igor und die Mutter sogleich in ein Waldstück ein, um im Auto Sex zu haben. Diese Szene kommt ohne Voice-over aus, stellt jedoch so etwas wie eine intern diegetische Erzählung dar: Obwohl die Szene bildlogisch nicht fokalisiert ist, stellt sie handlungslogisch eine Fokalisierung durch Natalia dar. Sie hatte in ihren ersten Worten angedeutet, sie werde vermutlich ins Internat geschickt, damit Igor und ihre Mutter mehr Zeit alleine miteinander verbringen können. Betont wird Na-

talias zuschauende Präsenz in dieser Sexszene durch ein Cutaway, das zeigt, wie sie sich, nun in der neuen Uniform, im Internat einzuleben beginnt. Bildlogisch haben wir es jedoch nicht mit einer Fokalisierung durch Natalia zu tun.

Die Sexszene selbst fällt dadurch auf, dass sie gegen Ende in einen dreifachen Split Screen (Abb. 2) aufgespaltet wird, der unterschiedliche Einstellungsgrößen und -formate der Analpenetration vereint. Diese Einstellung, die zuallererst die Künstlichkeit der filmischen Konstruktion herausstellt, markiert in der Szenendramaturgie eine Art Zwischenhöhepunkt, was auch durch die Tonspur unterstrichen wird. Sowohl bild- als auch handlungslogisch ist die Einstellung deshalb außergewöhnlich, weil sie absolut extradiegetische Qualität hat. Trotz absolutem Erregungsmoment ist die Split Screen Einstellung eine Zäsur im Vorantreiben des Sexes, und dieser Stopp weist paradoxerweise auf das ihn ermöglichende *go* hin, wenn man die sprachliche Pointe eines pornografischen *Stopp and Go Verfahrens* bemühen möchte.

Der Cum-Shot wird in einer einzigen Einstellung gezeigt und vereint Schuss und Gegenschuss in einer Aufnahme (sowohl die externe Ejakulation als auch die Reaktion auf diese, das Gesicht der Empfängerin des Ejakulats, sind zu sehen), was die narrative Logik des Schuss/Gegenschuss-Verfahrens jedoch nicht wesentlich stört (Abb. 3). Das genussvolle Gesicht der Mutter, als sie Igors Sperma auf den Lippen spürt, ist für die Erzählung der Erregung wesentlich. Igors Körper bleibt in dieser Einstellung auf seinen Penis reduziert; bildfüllend ist das Porträt der Frau.

Wie wird in dieser Szene die sexuelle Erregung der beiden erzählt, und in welcher Weise ermöglicht diese Erzählung die Empathie der ZuschauerInnen?

Folgende Handlungselemente sind in der Erregungserzählung auszumachen: Der Mann entkleidet die Frau und berührt ihre Brüste; Cunnilingus; Fellatio; Vaginalpenetration a tergo; Analpenetration; abschließende Fellatio mit Cum-Shot. Obwohl diese Handlungen nicht einer Ursache-Wirkungs-Logik folgen, die sich aus der Narration erschließen würde (in einem Dialog könnte diese Logik leicht hergestellt werden; im Porno wird ein derartiger Dialog meist im «Dirty Talk»-Format realisiert), suggeriert die Abfolge eine Steigerung der Intensität. Einerseits wird dies in der Tonspur angedeutet: Die am Beginn der Szene einsetzende Musik wird immer leiser, das Stöhnen der Figuren immer lauter und intensiver; andererseits wird durch den Schnittrhythmus auf eine Klimax hingearbeitet. Ab der beginnenden Penetration wechseln Meat-Shots (Detailaufnahmen von Genitalien)



2



3

mit Halbnahen des Paares ab, wobei sich das Schnitttempo durch immer kürzer werdende Einstellungen steigert. Einen visuellen Höhepunkt erzeugt die oben beschriebene Split-Screen-Einstellung, die jedoch dramaturgisch durch ihre offensichtliche Konstruiertheit und ihren «künstlerischen» Charakter eher eine Zäsur oder ein Innehalten des Erzählflusses bewirkt.

Kameraperspektivisch haben wir es in der gesamten Szene mit einer nicht-identifizierten Subjektivität zu tun, einer meist als «voyeuristisch» konnotierten Einstellungskonvention, wie sie auch im Horrorfilm oft vorkommt. Durch minimale Kamerabewegungen entsteht der Eindruck eines anonymen Beobachters, der die Szene mit seinem «Kino-Auge» aufnehmen und wiedergeben kann. Ein diesen Beobachter identifizierender Gegenschuss fehlt (oder wird – wie im Horrorfilm

– erst zu einem späteren Zeitpunkt nachgereicht), die Subjektivität dieses Beobachters ist ungesichert. Während im Horrorfilm diese Subjektivität, die meist dem Monster, dem Killer zugesprochen ist, durch Atemgeräusche oder Blickfeldbegrenzungen (der Blick durch die Maske in HALLOWEEN) verstärkt wird, gibt es im Porno viele Arten, mit der Anerkennung oder Nicht-Anerkennung umzugehen. Im vorliegenden Beispiel bleibt die Subjektive in der Tat nicht-identifiziert, ihr anonymer voyeuristischer Charakter wird durch Totalen des wackelnden Autos unterstrichen. Die zentrale narrative Instanz präsentiert uns die Erregungserzählung als anonym fokalisiert.

Durch das Erleben eines nicht-identifizierten Voyeurs beginnen die ZuschauerInnen zu empathisieren, und dies, so möchte ich vorschlagen, in zweifacher Hinsicht: Erstens ermöglichen uns die narrativen Handlungselemente Empathie mit der Erregung der Figuren. Die Handlungen repräsentieren ein Standardrepertoire der sexuellen Erzählung des Pornos und lassen durch haptisches Erleben, den vielzitierten Austausch von Körperflüssigkeiten und anderen erotogenen Phänomenen die Erregung der in diese Handlungen verstrickten Figuren, plausibel werden. Die ZuschauerInnen können sich außerdem in die Situation hineinversetzen (endlich ist das Kind im Internat und wir sind ungestört) und die situative Erregtheit (Sex im Auto oder im Freien) nachempfinden, die wiederum zum Standardrepertoire sexueller Fantasien vieler Menschen gehört. Dieser Prozess ist schlüssigerweise mit körperbezogener Empathie zu beschreiben.

Zweitens ermöglicht die Erzählstruktur der Szene eine imaginative Empathie. Die Fokalisierung durch einen nicht-identifizierten Beobachter ermöglicht die Vorstellung, eine derartige Sexszene selbst unerkannt, anonym, zu beobachten. Die narrative Lücke (der Beobachter wird nicht identifiziert) setzt einen Imaginationsprozess in Gang. Die (nicht notwendige, aber potenzielle) Ergänzungsleistung verwickelt die ZuschauerInnen, so möchte ich argumentieren, in den dynamischen Prozess der imaginativen Empathie, und zwar ohne die Konstruktion komplexer narrativer Rätsel.

Als dritte Ebene könnte man schließlich eine (handlungslogische) Fokalisierung der Szene durch Natalia annehmen, und auch diese Gestaltung gäbe Raum für Szenarien imaginativer Empathie. Vielleicht ist ja Natalia insgeheim eifersüchtig auf die Mutter und wünscht sich Igor ihrerseits als Autoliebhaber?

Ich habe versucht, den Beginn einer Narrativik des Pornos zu entwickeln, und zwar, in dem ich die Analyse der narrativen Instanz und der Fokalisierung in den Mittelpunkt der Überlegungen zum Porno rückte. Diese narratologische Herangehensweise ermöglicht eine Beschreibung der Wirkungsweisen des Genres als Modi des Empathisierens und verabschiedet psychoanalytische Erklärungsmodelle über Identifikations- und Fantasiebegriff. Durch diverse erzähltheoretische Differenzierungen und mit der Einführung des Konzepts der «doppelten Fokalisierung» in die Argumentation werden Auffaltungen von unterschiedlichen Spielarten des Empathisierens beschreibbar, die das «genrespezifische[n] Affekt-Management» (Vonderau 2002, 130) in ihrer Vielgestaltetheit aufzeigen können. Ein derartiger Ansatz, so wollte ich zeigen, kann einerseits einen Beitrag zur Weiterführung der Blickdebatte leisten und andererseits die als so hegemonial beschriebene Wirkungsweise des so genannten Mainstream-Pornos ausdifferenzieren. Denn weniger als der «Wille zum (visuellen) Wissen» leitet, so die meiner Argumentation zugrunde liegende These, die Lust an der *erzählten* Erregung das Pornoschauen.

Literatur

- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Braidt, Andrea B. (2008) *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- Branigan, Edward (2007) Fokalisierung [amerik. 1992]. In: *Montage AV* 16,1, S. 71–82.
- Brinckmann, Christine N. (1997) Empathie mit dem Tier. In: *Cinema* (Basel) 42, S. 60–69.
- Bruun Vaage, Margrethe (2007) Empathie. Zur episodischen Struktur der Teilhabe am Spielfilm. In: *Montage AV* 16,1, S. 101–120.
- Burgoyne, Robert (1990) The Cinematic Narrator. The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. In: *Journal of Film and Video* 42,1, S. 3–16.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Elias, James (Hg.) (1999) *Porn 101. Eroticism, Pornography and the First Amendment*. Amherst: Prometheus.
- Faulstich, Werner (1994) *Die Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.

- Genette, Gérard (1998) *Die Erzählung* [frz. 1972]. München: Fink.
- Hediger, Vinzenz (2002) Des einen Fetisch ist des andern Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 41–85.
- Kaczmarek, Ludger/Wulff, Hans-Jürgen. (1985) Der Titel ist ein Trailer. Untersuchungen zu Titeln pornographischer Videofilme. In: *Sprachtheorie, Pragmatik, Interdisziplinäres. Akten des 19. Linguistischen Kolloquiums*, Vechta 1984. Hg. v. Wilfried Kürschner & Rüdiger Vogt. Unter Mitw. v. Sabine Siebert-Nemann. Tübingen: Niemeyer, S. 67–82.
- Koch, Gertrud (1989) «Was ich erbeute, sind Bilder». *Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Lewis, John (2002) *Hollywood vs. Hard Core. How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. New York/London: New York University Press.
- Metz, Christian (1972) *Semiologie des Films* [1964]. München: Fink
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16,3, S. 6–18.
- O’Toole, Laurence (1998) *Pornocopia: Porn, Sex, Technology, and Desire*. London: Serpent’s Tail.
- Paasonen, Susanna/Nikunen, Kaarina/Saarenmaa, Laura (Hg.) (2007) *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford, New York: Berg.
- Rückert, Corinna (2000) *Frauenpornografie. Pornografie von Frauen für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*. Frankfurt a.M.: Lang.
- Schaefer, Eric (2002) Gauging a Revolution. 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature. In: *Cinema Journal* 41,3, S. 3–26.
- Schweinitz, Jörg (2005) Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. v. Fabienne Liptay & Yvonne Wolf. München: Text und Kritik, S. 89–106.
- (2007) Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: *Montage AV* 16,1, S. 83–100.
- Seeßlen, Georg (1994) *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.
- Seier, Andrea/Schicke, Sabine (2001) Pornografie. Die Fiktion des Authentischen. In: *Nach dem Film*, 2. <http://www.nachdemfilm.de/no2/sei01dts.html>.
- Slade, Joseph (2001) *Pornography and Sexual Representation. A Reference Guide*. Westport, CT: Greenwood Press.

- Streit, Elisabeth (2004) Nackte Tatsachen. Zur Darstellung des nackten, weiblichen Körpers im frühen österreichischen Film. In: *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus*. Hg. v. Monika Bernold/Andrea B. Braidt/Claudia Preschl. Marburg: Schüren, S. 131–136.
- Strossen, Nadine (1995) *Defending Pornography. Free Speech, Sex, and the fight for Women's Right*. New York: Scribner.
- Stüttgen, Tim (2006) Zehn Fragmente zu einer Kartografie postpornografischer Politiken. In: *Texte zur Kunst*, 64, S. 58–65.
- Vonderau, Patrick (2002) «In the hands of a maniac». Der moderne Horrorfilm als kommunikatives Handlungsspiel. In: *Montage AV* 11,2, S. 129–146.
- Williams, Linda (1995) *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films* [amerik. 1989]. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus.
- Williams, Linda (1995a) Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. [engl. 1991] In: *Film Genre Reader II*. Hg. v. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, S. 140–158.
- Wolf, Enrico (2008) *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München: Diskurs Film.
- Wulff, Hans J. (2002) Das empathische Feld. In: *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Hg. v. Jan Sellmer & Hans J. Wulff. Marburg: Schüren, S. 109–121.



Harry S. Morgan
im Produktions-
büro (Foto: P.
Vonderau)

.....

Serien, Seriosität und die Öffentlichkeit der Pornografie

Ein Interview mit dem Porno-Produzenten Harry S. Morgan

Patrick Vonderau

Harry S. Morgan, als Michael Schey 1945 in Essen geboren, begann seine Laufbahn im Bildjournalismus. Nach einer Ausbildung an der Folkwang-Hochschule arbeitete er zunächst als Reporter für die Neue Ruhr-Zeitung und die Neue Revue sowie für eine PR-Agentur. Nach Tätigkeiten beim Fernsehen, unter anderem als Kamera-Assistent für Jost Vacano und als Regisseur des Krimis POMMES ROT-WEISS (1991), wurde Morgan in den 1990er Jahren durch pornografische Videoserien bekannt, darunter JUNGE DEBÜTANTINNEN, MAXIMUM PERVERSUM, GINA WILD – JETZT WIRD'S SCHMUTZIG oder HAPPY VIDEO PRIVAT, die mit 122 Folgen wohl erfolgreichste Pornovideo-Serie überhaupt. Morgan arbeitet heute als Produzent, Drehbuchautor und Regisseur für die EAT Medien GmbH in Essen. Oft tritt er in der Rolle des Harry S. Morgan selbst vor die Kamera, um seine Darsteller und Darstellerinnen über ihre Sexpraktiken zu interviewen. Er erhielt dreimal den Venus Award im Bereich Regie.

Das beigefügte Drehbuch entstand unter dem Pseudonym Georg Michael Scheu für die Produktion BIZARRE 6: KRIMINAL TANGO (1996).

PV: *Haben Sie mit der Figur des Harry S. Morgan und Ihrer HAPPY VIDEO PRIVAT-Reihe einen Beitrag dazu leisten wollen, die Utopie des Pornografischen auf den Boden der Tatsachen zu holen?*

HM: Ich möchte den Leuten Spaß bereiten, und ich möchte ihnen den Spaß so bereiten, dass sie es auch glauben. Ich bin einer, der Reality liebt. Wobei ich in vielen Situationen auch Fantasien spielen lasse, wo die Leute sie haben wollen. Es gibt viele Fantasien in den Leuten,

die sie Angst haben auszuleben, die sie aber sehen wollen, nach dem Motto: Das wäre schön gewesen. Wenn ich Leute befrage, nachdem sie etwas von mir gesehen haben, dann ist es leider oft so, dass sie sich gar nicht artikulieren können.

Interessant an Ihrer Rolle als Porno-Produzent scheint mir nicht zuletzt eben der Zugriff auf die Fantasie. Woher wissen Sie, was den Leuten gefällt?

Das ist genau das Problem, weil die Leute oftmals nicht begründen können, warum ihnen etwas Spaß gemacht hat. Natürlich können sie immer sagen, das war halt ein tolles Mädchen. Aber was ist ein tolles Mädchen? Muss die blond, brünett oder dunkelhaarig sein? Groß oder schlank, dick oder dünn? Da habe ich viel Erfahrung, weil ich oft mit Leuten spreche, gerade auch mit jungen Leuten. Ich habe E-Mail-Fans, die mir Testberichte schreiben, die Tipps geben oder Wünsche äußern.

Wie ist das Feedback organisiert? Betreiben Sie Marktforschung?

Das läuft persönlich über meine Harry S. Morgan-Mailadresse, die Leute kennen mich ja in dieser Rolle. Pro Woche bekomme ich rund 50 Mails. Man muss den Endverbraucher aktivieren.

Die persönliche Kontaktaufnahme scheint mir außergewöhnlich, im Vergleich zur übrigen Filmindustrie, wo die Befragung an Firmen abgegeben wird.

Das liegt daran, dass die anderen, die so genannten «großen» Produzenten oder Filmemacher, sich verweigern gegenüber dem Endverbraucher. Ich komme aus dem Journalismus und habe immer an der Basis Fragen gestellt. Das hat dann in mein neues Leben hineingespielt. Deswegen muss ich klar sagen: Als Porno-Produzent muss man neugierig sein, um am Markt zu bleiben. Das größte Problem der Porno-Industrie ist, dass sie die Kunden für dumm verkauft.

Woran machen sich denn die Fantasien des Publikums fest?

Ich bin selbst sehr fantasie reich und habe keine Probleme, über meine eigenen Fantasien nachzudenken und sie zu realisieren. Im Laufe der Zeit habe ich auch ein gutes, sensibles Verhältnis zu Frauen entwickelt, das ist natürlich wichtig.

Wie verläuft die Stoffentwicklung bei einem Porno – ausgehend von einer Fantasie?

Zunächst mal bin ich einer, der trainiert ist zu schauen. Ich zappe abends durchs Fernsehen und denke: Das ist ein interessantes Thema. Oder ich bin im Flugzeug unterwegs und denke: Das ist ja ganz inte-

ressant, was die beiden da in der ersten Reihe machen. Das sind Auslösefaktoren, die ich mir auf kleinen Zetteln notiere. Dann lege ich einfach los: Ich habe diesen Auslöser, daraus wird dann die Geschichte. Natürlich gibt es grundsätzliche Film-Voraussetzungen: Auch im Porno braucht man Gut und Böse, man muss immer die Liebenden haben und Hindernisse, bevor sie sich am Ende kriegen. Dieses einfache dramaturgische Rüstzeug, das in allen großen Filmen drin ist – man muss nur verstehen, es in Pornografie umzuwandeln. Das ist nicht ganz so simpel.

Was Sie mit dem Flugzeug beschrieben haben, ist ja eher eine Situation als eine Handlung.

Natürlich kann man Filme heute machen, indem man nur Clips dreht und diese aneinanderreihet. Das ist für viele völlig in Ordnung, die kennen es aus dem Internet nicht anders. Wie beim neuen James-Bond-Film, der ja auch nur aus Clips besteht, gibt es Segmente und zwischen den Segmenten eine Ruhepause, weil der Zuschauer sonst wegrennen würde, er könnte nicht mehr. So wird es im Porno auch gemacht. Im Prinzip funktioniert das dramaturgisch wie ein weiblicher Orgasmus, langsam ansteigend, mit einer Reihung von Höhepunkten, klack-klack-klack. Eine Reihe von Segmenten, wobei jeweils in jedem Segment dieser dramaturgische Bogen drin ist – Auftakt, Höhepunkt, Abklingen. Zwischendrin gebe ich dem Zuschauer einen Moment der Ruhe, wo er sich entscheiden kann, ob er gleich oder erst am nächsten Tag weiterschauen will. Das ist die gleiche Dramaturgie wie beim heutigen Spielfilm.

Aber man muss auch einen roten Faden hineinbringen. Nach dem Motto: Ich muss dem Zuschauer, selbst im Porno, die Gelegenheit geben, sich in ein Mädels zu vergucken. Das hübsche Mädchen am Anfang führt durch den Film, aber es verrät nicht alles, sodass der Zuschauer gezwungen wird, bis zum Ende zu schauen: Er will doch einfach sehen, was sie tut! Das ist für mich der rote Faden beim Porno, mithilfe dessen ich den Zuschauer zwingen, alles zu sehen, was ich gemacht habe.

Durch die veränderten Sehgewohnheiten der jungen Leute, mit den Musikvideos bei MTV und Viva, muss man gewisse Situationen natürlich schnell angehen, auch von der Schnittfolge. Aber ich sage immer: Grundsätzlich handelt der Film von zwei Menschen, sie geht auf der linken, er auf der rechten Straßenseite, irgendwann kommen sie weiter zusammen, sodass sie sich richtig küssen. Diese Entwicklung muss man dem Zuschauer auch geben. Natürlich kann ich auch mit

einem dicken Blow-Job anfangen, weil ich weiß, dass der Zuschauer, wenn er gleich am Anfang durch ein langes Vorspiel einschläft, keinen Bock mehr hat. Aber dazwischen muss immer wieder die klassische Dramaturgie kommen.

Der rote Faden besteht also auch darin, dramaturgische Ruhepausen zu geben. Da kann ich ruhig nochmal zeigen, dass der Single mit seinem gelben Cabrio durch Berlin fährt, das packe ich dazwischen, damit noch eine Entwicklung kommt, die plötzlich in einem Hausflur endet, damit man merkt, wie kalt und unglücklich er ist. Er steht vor einer Wohnungstür, und man weiß, seine Nachbarin ist auch Single – und warum sind die nicht zusammen, das kann man dann erzählen. Sodass der Zuschauer sich wiedererkennt, diese Realität, die hat er selbst schon erlebt. Das ist ja gerade bei jungen Leuten das Riesensproblem: Wie lerne ich jemanden kennen, was muss ich dafür tun? Vor 50 Jahren gab es noch klare Vorgaben, heute ist alles frei. Die Gesellschaft darf, kann, kennt alles, aber ist völlig durcheinander, weil sie nicht weiß, wo sie anfangen soll.

Bewegt sich der Porno-Mainstream heute nicht in Richtung Clipkultur?

Natürlich bin ich auch Internet-Verfechter, das hat ja eine große Zukunft. Aber wir besinnen uns zugleich auf die guten Werte zurück. Man muss sich hinstellen und sagen: Egal, ich laufe gegen den Trend, aber es wird eine Zeit geben, da gehen die Leute wieder ins Kino. Es gibt einige interessante neue Ergebnisse – die klassischen Porno-Kinos kehren wieder, etwa in der Schweiz. Das Kino ist schließlich ein Treffpunkt, an dem man sich auch real zusammenfinden kann.

Pornografie als visuelle Pädagogik?

Durchaus. Das merke ich ja, wenn ich mit Leuten rede. «Ich habe zum ersten Mal was gesehen in einem Film von dir», das höre ich oft bei Pärcheninterviews. Wo Paare dann endlich so weit sind, dass sie sich das eingestehen.

Lassen Sie uns zur Produktionsebene zurückkehren. Wenn es den roten Faden gibt, wie geht es dann weiter?

Der rote Faden muss da sein, und dann muss sich die Storyline natürlich auch so schreiben, dass sie drehbar ist. Schließlich habe ich ja Erfahrung mit Geld. Der Stoff wird also anhand bestimmter Richtlinien weiterentwickelt, man hat soundso viele Frauen, soundso viele Männer, die Verknüpfungen zwischen ihnen, es geht dann eher um ein produktionstechnisches Problem, das man lösen muss.

Denken Sie dann an bestimmte Darsteller und Darstellerinnen, und an bestimmte Nummern?

Grundsätzlich nicht, weil ich versuche, immer wieder neue Gesichter zu bringen. Ich habe natürlich wahnsinnig viele Informationen über Castings und was gerade läuft, und ich befrage die Leute, was sie alles machen. Ich werde niemanden dazu zwingen, etwas zu machen, was er nicht kennt oder nicht will. Das bringt nichts, sie sollen ja auch selbst Spaß dabei haben. Meist arbeite ich mit Laien, die kriegen normale Darstellerverträge. Mit Leuten aus der Prostitution arbeite ich nicht.

Aber wie plant man das? Nicht von ungefähr sprechen Sie ja von einem Problem.
Planen kann man das nicht. Das ist eine Frage des Fußballtrainers: Wie motiviere ich die Leute, wie schaffe ich eine gute Atmosphäre, so dass sie relaxt sind und sich wohlfühlen. Man muss ein Wohlfühlklima schaffen, damit die Sexualität aufleben kann. Hilfreich sind klare Vorgaben, ein klares Zeitgerüst. Improvisiert wird nicht. Ich kläre vorab die Situation, die ich gern hätte, nicht im Sinne der Position, sondern als Ablauf mit Anfang und Ende. Zeitlich unter Druck setzen kann man Darsteller nicht. Dialog dreht sich schwerer als alles andere, ich verzichte gern darauf. Bei der Realisierung spielt dann das technische Team eine große Rolle, da schaue ich oft gar nicht mehr hin. 45 Minuten Fickszene, danach können wir essen gehen.

Wie sieht das Drehverhältnis aus?

In der Regel 1:7.

Hat es Vorteile, nur an einem Ort, in einem Studio zu drehen?

Ich drehe ja nicht nur im Studio, sondern auch in Gärten, Villen, Apartments. Natürlich hat es Vorteile, den Ort nicht zu wechseln, für den Auf- und Abbau der Geräte ist schnell ein halber Drehtag weg.

Wie lang sind die Produktionszeiträume?

Normalerweise drehe ich vier bis fünf Tage. Aber dann mache ich gleich zwei Filme. Zurzeit drehe ich etwa alle zwei Monate.

Arbeiten Sie mit den gleichen Darstellern in beiden Filmen?

Nein, die wechsele ich schon aus. Aber das Team bleibt. Es ist ja auch eine Frage der Logistik. Wenn ich in Berlin ins Studio gehe, das ich gut kenne, wo ich unglaublich viele Schauplätze vorfinde, vom Bodybuilding-Studio über leere Hallen bis zur Kneipe, dann ist es natürlich einfacher, wenn ich das Team in der Pension nebenan unterbringe, für

den und den Festpreis. Der Rest der Leute kommt je nach Bedarf. Das ist also eine Frage der Organisation und wie ich es schaffe, das ganze Ding finanziell im Griff zu behalten.

Wenn Sie die Storyline und die Darsteller und Darstellerinnen haben, was ist dann der nächste Schritt?

Dann geht das an meinen Produktionsleiter, der dafür sorgt, dass die Termine eingehalten werden.

Es gibt keinen Prozess, in dem das Drehbuch durchgesprochen wird?

Der kriegt das Drehbuch ja zu lesen.

Ich meinte die Darsteller.

Nein. Das bringt nichts, weil die Darsteller es lesen würden oder auch nicht, und weil sie es bis zum Dreh sowieso wieder vergessen hätten.

Vorhin erwähnten Sie, dass Sie stets eine Idee haben, was den Leuten gefällt. Das finde ich sehr interessant. Wo kommt die Idee her?

Sagen wir mal so: Erstmal mache *ich* ja die Idee. Ich bestimme, was das Publikum zu sehen hat. Ich nehme nur aufgrund des Feedbacks gewisse Rücksichten, indem ich hingehe und sage: Das gefällt gut, jenes gefällt weniger gut, das nehmen die Zuschauer an, das wollen sie nicht sehen. Dann lasse ich es unter Umständen bleiben. Ich bin auch sehr vorsichtig bei Situationen, die sich nur Freaks anschauen. Im Fetischbereich etwa gibt es Freaks, die nur Füße sehen wollen, was der Großteil nicht will, also muss ich das nicht unbedingt zum Thema eines Films machen.

Ist das nun eine Art von Risikovermeidung oder ein Kalkül mit dem Begehren?

Es ist ein Kalkül, das versucht, Risiken zu vermeiden! Zum Glück habe ich sehr viele jugendliche Zuschauer, der Großteil meines Publikums ist unter 30, für deren Verständnis vom Porno gibt es ein paar einfache Regeln: Das Mädels soll hübsch sein und sie soll sehr gut ficken können. Sie muss weder den doppelten Rittberger vom Kronleuchter noch «perverse Dinge» machen, das wollen die jungen Leute gar nicht sehen.

Woran machen Sie die Unterschiede in der Wahrnehmung der Pornografie in den USA und Deutschland fest? Der amerikanische Porno-Darsteller Ron Jeremy sagte in einem Interview, deutsche Pornos möge er wegen der hässlichen Körper nicht.

Wir sind von der Bild-Zeitung geprägt, vom Reality-Journalismus, der die Leute so zeigen will, wie sie sind. Angela Merkel nach 48 Stunden

Parteitag. Das passt halt in unser deutsches Negativbild, das wir grundsätzlich haben. Amerika hingegen ist die Gesellschaft der Panzer-BHs. Wo an den Stränden diese Highclass-Bodies herumlaufen und man vor lauter Verzweiflung auf den Sex lieber verzichtet, weil man an die einfach nicht rankommt. Weil die nur Sport machen, weil sie keinen Sex mehr haben. Europa ist da viel lockerer, das war schon vor dreißig Jahren in Cannes so. Pornografie war schon immer stark in Europa.

Wie groß ist die Porno-Industrie in Deutschland heute?

Schwer zu sagen, weil die klassische Porno-Industrie so nicht mehr existiert. Das hat mit dem Ende der klassischen Medienmärkte zu tun: Kinos, DVDs, selbst die Videotheken machen dicht. Diese Amateurkultur, die sich im Internet breit macht, wo jeder Private seine Freundin mit dem Handy dreht, ist ein gewaltiges Problem. Jeder denkt, er kann das auch. Die Öffentlichkeit schadet der Pornografie, es gibt einfach zu viel davon. Im Grunde wäre es das Beste, wenn Pornografie verboten würde. Dann gäbe es eine Marktberreinigung und die Spezialisten wären wieder am Zuge. In jedem Fall müsste das öffentliche Angebot reduziert werden. Wie in Paris in der Louis-Vuitton-Boutique, in der nur eine einzige Handtasche steht.

Wem gehört die Pornobranche? Gibt es industrielle Verflechtungen?

Bekannt ist Beate Uhse. Aber wenn Sie sich die Aktien der Beate Uhse AG ansehen, dann wissen Sie, wie es der Branche geht. Die stehen derzeit, glaube ich, bei 78 Cent. Völlig uninteressant.

Gibt es Produktionsballungsräume der Porno-Industrie in Deutschland?

Kann man so nicht sagen. Es gibt aber in Essen aus alter Tradition heraus zwei Firmen, die EAT und Magma. Ein bisschen was ist in Berlin. Ansonsten handelt es sich um kleine und Kleinstfirmen, die überall verstreut sind. Ich glaube nicht, dass es noch eine Porno-Industrie im engeren Sinne gibt. Das ist in Frankreich genauso, Frankreich und ebenso England haben überhaupt keine Porno-Industrie mehr. Auch in Budapest oder Prag plätschert es nur noch so dahin.

Wie steht es mit Runaway-Produktionen?

Runaway-Produktionen aus Deutschland in Osteuropa waren ein Phänomen der frühen 1990er Jahre. Mittlerweile kann man auch in Berlin produzieren, dann kommen die Mädels halt aus Prag rübergefahren. Ich produziere dort, wo es von der Logistik her am günstigsten ist.

Wo liegen die durchschnittlichen Produktionskosten eines Pornos?

Um die 8.000 bis 14.000 Euro. Früher hatten wir mehr Geld.

Wie verläuft die Auswertung? Gibt es Porno-Marketing?

Die Auswertung hat sich natürlich stark verändert, von den Videotheken übers Internet bis hin zu mobilen Endgeräten. Beim Video beträgt der Auswertungszeitraum über zwei Jahre, nach ungefähr einem halben Jahr fangen die Filme an, Gewinne abzuwerfen. Es ist in der Regel ähnlich wie beim Spielfilm: Sieben Prozent laufen schlecht, zwei Prozent gut und ein Prozent geht durch die Decke. Nach zwei Jahren kann man in der Branche sechs bis sieben Prozent Gewinn mit einem Film erwarten. Verdient wird aber auch an alten Sachen, bei denen die Kosten schon gesunken sind. Alte Sachen von 2000, da werden 10.000 Stück für 4,99,- in den Verkauf gegeben, daran verdient man wirklich. Quadratisch-praktisch-gut, wie ich die nenne.

Marketing gibt es insofern, als man den Namen pflegt. Mich interessiert weniger die Vertriebsfirma, die lässt sich wechseln; der Name hingegen ist wichtig, weil die Menschen Namen haben wollen. Ich nenne das den Robert-Lembke-Effekt: Welches Schweinderl hätten's gern? Die Leute gewöhnen sich an einen Namen, eine Form, und sind dann froh, dass sie diese immer wieder zu sehen bekommen. Mein berühmtestes Beispiel ist meine HAPPY VIDEO PRIVAT-Reihe, die nun ins zwanzigste Jahr kommt, die erfolgreichste Porno-Serie der Welt. Der Erfolg beruht genau auf diesem Effekt: Die Leute sagen: «Den kennen wir, da wissen wir, was auf uns zukommt, und der hat auch immer neue Leute drin.» Das ist eine Marke, die man pflegt, mit der man in die Öffentlichkeit geht. Das merken sich die Kunden, ich sehe das an den Klicks, die auf die Berichterstattung über Harry S. Morgan im Fernsehen folgen. Bei MyVideo und YouTube habe ich ein paar kleine Sachen gestreut, wo ich mit Girls rede, da sehe ich, wie die Zugriffsraten hochgehen, weil die Leute im Internet nach Zusatzinformationen suchen. Das ist Marketing: Man muss zu sehen sein, selbst wenn es beim Kaffee auf dem Rastplatz von Helmstedt ist, damit die Leute weiter erzählen: «Ich habe den wirklich gesehen», und dann gehen sie alle nochmal gucken. Mundpropaganda spielt eine außerordentlich wichtige Rolle.

Wie beim Spielfilm?

Warum kommen die amerikanischen Stars nach Berlin, um über den roten Teppich zu laufen? Es ist heute das Wichtigste, sich persönlich zu zeigen. Ich war immer der Meinung, dass der Porno-Star zum Anfassen sein muss. Der muss in Videotheken, auf Autogrammstunden oder

Messen gehen, damit die Leute dort hinkommen und sagen können, ich habe die persönlich gesehen. Damit erzeugt man ein persönliches Verhältnis und die Situation, dass die Leute sich freuen, wenn ein neues Produkt kommt.

Was bedeutet denn «Neuheit» in Ihrer Branche? Wie schafft man es, mit einem Porno etwas herzustellen, was als neu akzeptiert wird?

Neu sind oft nur die neuen Gesichter, das läuft sehr über die Darsteller. Wir haben den Sex ja nicht erfunden. Es gibt körperliche Voraussetzungen, die man haben muss und die wir nicht ändern können. Man wird nicht die Frau mit den drei Brüsten finden. Es ist die Neugierde auf neue Gesichter, von Männern wie Frauen.

Wie schafft man es bei dem erwähnten Überangebot, das gerade auch durch das Internet entstanden ist, die Neuheit für das potenzielle Publikum präsent zu halten?

Deshalb hatte ich von den Serien gesprochen. Der Zuschauer ist überfordert von den Millionen von Bildern, die ihm angeboten werden. Man bewältigt das durch Serien und Seriosität: indem man Marken schafft, die immer wieder gleich gute Inhalte bieten. Das ist im Prinzip nicht anders als in der Autobranche, bei Firmen wie Porsche, die einen guten Namen haben, weil sie konsequent in ihrem Segment Kundenpflege betreiben.

Spielt nur der Name oder auch die Nummer eine Rolle?

Die Nummer ist völlig unwichtig. Was zählt ist «Harry S. Morgan präsentiert» oder «Vivian Schmitt in einem Film von Harry S. Morgan». Wen interessiert heute, ob da anal drin ist oder nicht? Wenn wir ins Internet gehen, werden wir vielleicht 300 Millionen Analszenen finden. Das interessiert bei der Filmwahl überhaupt keinen mehr.

Wie hat sich die soziale Wahrnehmung von Pornografie gewandelt?

Ich erinnere mich, dass ich vor langer Zeit mit den Uni-Leuten in Bochum einen Themenabend hatte. Da waren 200 Studentinnen und zehn Männer. Das war sehr lustig. Am Anfang wurde ich von einem Schwall von Hass empfangen. Und nach zweieinhalb Stunden war das eine ganz gelöste Situation. So hatten die sich das gar nicht vorgestellt.

Vor einem halben Jahr hatte ich eine Einladung an die Uni Frankfurt, von der Katholischen Studentengemeinde. Voller Saal, erstaunlich. Die Fragen sind ähnlich geblieben, schon weil viele Leute zu wenig wissen über das Thema. Aber das persönliche Outen in nachfolgenden

Gesprächen war wie immer stark. Es kamen danach Studentinnen auf mich zu, die waren vielleicht 23 Jahre alt und sagten: «Ich habe mit 17 meinen ersten Porno gesehen, und der war von dir.» Die Leute sind heute ehrlicher, heute redet man darüber.

Wie stellen Sie sich Ihre Zukunft vor?

Ich will jedenfalls nicht wie Oswald Kollé als Scheintoter bei Herrn Kerner sitzen!

Das Interview wurde im Januar 2009 in Essen geführt.

**KRIMINAL TANGO
BLAULICHT UND HARTE TOUREN**

Prodltg:
Maske:
Buch: Georg Scheu
Catering: Hana Hansen
Technik: Thomas Richter
Licht: Dieter Hahn
Casting:
AufnLtg: Marcus Beil
Location: Pitt Foch
Fotos: Georg Scheu
Presse:
Ton:
Musik:
Regie: HarrySmorgan
Copyright by Videorama 2007

Storyline

Es mag schon ein Problem sein, mitten aus dem nächtlichen Liebesspiel zum Einsatz gerufen zu werden, nicht aber für die junge Kommissarin. Sie greift sich ihre Dienstwaffe, lässt ihren Liebhaber einfach sausen und eilt zum Tatort. Endlich sollte sie die Früchte ihrer Arbeit ernten. Verhaften würde sie ihn, den Verführer junger Schulmädchen, den Pornofilmmer Anton Kuzorra. Alles scheint auch wie am Schnürchen zu klappen, nur als Kuzorra ihr in den Papierkorb pisst, verliert sie die Kontrolle über ihren Fall. Harry S Morgan führte Regie in diesem erotischem Meisterwerk.

Starring

Die Kommissarin

Kim Santoz

Kims Liebhaber

1. Polizist

Gefängniswärter

Anton Kuzorra/Filmer

1.Modell von Kuzorra

BigTitt

2.Modell von Kuzorra

3.Modell von Kuzorra

4.Modell von Kuzorra

Richter



KRIMINAL TANGO
Dreharbeiten

BILD 1**1A SCHLAFZIMMER KOMMISSARIN**

Cas

TC:

HCl Kim und Liebhaber

Fahl schien das Mondlicht in das nüchtern eingerichtete Schlafzimmer. Kim schien im 7.Himmel. Sie liess sich gerade genüsslich ihre Pussy erst per Hand weiten, dann durchficken. Kim liebte die Harte Tour. Nur immer, wenn sie gerade kurz vorm Orgasmus war, brach sie ab. Sie wollte die Lust möglichst lange hinauszögern. Auch zögerte sie nicht, ihren Liebhaber mit Handschellen an das Bett zu fesseln. Kim war nämlich Polizistin.

1B

TC:

Wild auf ihm reitend, Anal schien die Erfüllung, hörte sie erst nicht das zaghafte Bellen des Telefons. Sie wollte nun den Orgasmus. Doch im Moment des erschöpften niedersinkens griff sie doch nach dem kleinen Störenfried.

1C

TC:

Kim schien wie verwandelt. Sie sprang vom Bett, einen gefesselten Mann zurücklassend. Ihr erster Fall schien gelöst, der Mann, den sie seit Wochen gesucht hatte, war in einer Spelunke im Westend gesichtet worden. Sie brauchte nur noch die Falle zuschnappen lassen.

1D

TC:

Schon angezogen, erschien sie noch einmal im Schlafzimmer, sie wollte ihre Handschellen nicht vergessen. Der Mann war dankbar. Er rollte sich ins Bett und sie verliess ihn. Natürlich würde sie ihn anrufen, doch sollte er nicht vergessen die Wohnungstüre hinter sich zu schliessen. Schlüssel in den Briefkasten.

BILD 2

2A AUSSEN VOR GEBÄUDE

Cas

AbTC:

Es war wie beim Einsatz in Manhattan. Vorschriftsmässig schleuderte der Wagen misammt den Insassen ueber einen Hinterhof und hielt vor einer Rampe. Die Kommissarin stieg als erste aus. Ihr folgend ein mit einer Taschenlampe bewaffneter Kollege. Kurze Lageberatung, dann entschied sie hineinzugehen.

2B HALLE INNEN

TC:

Sie schlichen durch die alten, zugigen Hallen. Alle gespannt wie ein Flitzebogen. Ihr war die Plastiktuete erst garnicht aufgefallen. Doch ihr Assistent hatten sie sofort entdeckt. Vielleicht eine Bombe? Nach vorsichtiger Observation stellte sich der Inhalt voller Videocassetten heraus. Also erst einmal mitnehmen.

2C VOR TUERE

TC:

Dahinter sollte er sein, DER LANG GESUCHTE. Die Tuere war verschlossen. Kein Problem fuer findige Bullen, die vorsorglich ein Brecheisen mitgenommen hatten.

BILD 3

3A WOHNUNG/STUDIO INNEN/GANG

Cas:

AbTC:

Als die beiden Hüter des Gesetzes durch den langen Gang schlichen, hörten sie schon das Stöhnen. Kim gab das Zeichen, nicht zu sprechen. Sie schlichen vor die Türe, aus der fahles Licht herausschien. Das Stöhnen wurde lauter. Dem Assistenten von Kim wuchs der Schwanz in der Hose.

3B

TC:

TÜRE ZU STUDIO

Beide schauten durch die Türöffnung. Sie observierten. Vor allem Kim kann das alles nicht so recht erfassen.

3C**STUDIO INNEN****Fickmaschine**

TC:

Kuzorra (der gesuchte Gangster) mit einer Filmkamera bewaffnet, wieselte um eine Fickmaschine herum. Die 4 Frauen mühten sich gerade besonders geil zu wirken. Ohne Rücksicht auf Verluste fickte Kuzorra die wehrlos, an die Maschine gefesselten jungen Frauen in die Mäuler. Doch diese wurde immer geiler. Sie wollte nicht nur einen Maulficker, sondern Mehr!

HC2 Kuzorra + Models / DeepTroat /**WEITER 3C**

TC:

Für HC 3 Einspielung Zusätzlich ohne Fickmaschine drehen Kuzorra + 1 Girl aus der Truppe

Es war unglaublich, was die Girlies so verkraften können. Nass vom Mönsensaft liessen sie sich vor laufender Kamera vernaschen.

3D STUDIO INNEN

TC:

Doch als Kuzorra eine der Girls Analiter nahm, und gerage kommen wollte, da schnappten sie zu die Schellen des Gesetzes. Kim stand mit rotem Kopf vor ihrem ersten Fall und erklärte die gesammte Bande für verhaftete. Grund: Unzucht mit Abhängigen. Kuzorra lachte nur frech in ihr Gesicht.

Problem war nur noch, das im Getümmle 3 der Girls da Weite suchen konnten. Nur Girl NR 1 konnten die Bullen noch verhaften.

BILD 4

4A POLIZEI-STATION/VERNEHMUNGZIMMER

Cas:

AbTC:

Kuzzora leugnete alles. Er stand vor Kim, die absolut cool wirkte, und riss sich die Klamotten vom Leib. Er zeigte ihr den Schwanz. Nie hätte er damit etwas Verbotenes gemacht. Kuzorra war Künstler. Kim Beamtin! Sie suchte nach ihrem Assistenten. Kuzorra packte wieder ein.

4B POLIZEI-STATION/VORZIMMER

TC:

Der allerdings war damit beschäftigt, die gefundenen Videos aus der Plastiktüte zu sichten. Alles verbotene Sachen. Kim eng vor TV-Monitor. Der Assi am Schreibtisch intensiv zuschauend.

Harry S. Morgan
(rechts) am Set
von KRIMINAL
TANGO

4C TV-MONITOR:



AUSSCHNITTE AUS VIDEO

HC3

Assi von Kuzorra fickt vor laufender Kamera im Studio
Eins der Modelle

4D WIEDER POLIZEIATION/VORZIMMER

TC:

Als sich die Komissarin zu ihrem Assistenten umdrehte sah sie zuerst das leicht dümmliche Gesicht, dann die wichsenden Hand. Unglaublich! Er sollten sich lieber um das Mädchen vernehmungstechnisch kümmern. Dann flüchtete sie zurück ins Vernehmungszimmer. Kuzorra wartete ja schliesslich.

BILD 5**5A VERNEHMUNGSZIMMER**

Cas:

AbTC:

Sie erwischte gerade Kuzorra, wie er in eine Ecke des Zimmers urinierte.

HC4 Kuzorra pisst

TC:

Sie hatte die Schnauze voll. War sie denn nur von Idioten umgeben?

Sie hatte nur eine Chance: Erst einmal ab mit ihm in die Zelle. Sie wollte ihn gerade in den Polizeigriff nehmen, als er jedoch, geschickt wie er nun mal war, sie griff; blitzschnell auf den Vernehmungstisch warf und anfang sie zu vergewaltigen. HC 5 Kuzorra vergewaltigt Kommissarin

TC:

Sie schrie zwar nach Hilfe, doch wusste sie, keiner würden sie hören. Dann wurden ihre Schreie leiser. Der Mann schien Qualitäten zu besitzen. Sie liebte diese Art von Sex: Hart aber Herzlich!

BILD 6

6A VOR ZELLENTÜRE

Cas:

AbTC:

Sie hatte es geschafft, Kuzzora hinter Schloss und Riegel. Noch einmal lugte sie durch den Sehschlitz Zelle Nr.1.

6B SEHSCHLITZ/IN ZELLE

TC:

Kuzorra schnarchend auf Gefängnisliege

6C VOR ZELLENTÜRE

TC:

Zufrieden wollte sie den Dienst beenden, als sie in Zelle Nr.2 das Stöhnen hörte. Ihr schwahnte Schreckliches. Die Stöhner kamen ihr bekannt. Sie lugte durch den Sehschlitz Zelle2.

6D SEHSCHLITZ IN ZELLE

TC:

HC6 Assistent + Gefängniswärter mit Model 1 /DP

Sie war fertig mit den Nerven. Ihre Mitarbeiter, stets beflissen, für den Staat zu dienen, und dann dies!

Die Kleine lag auf ihrer Pritsche und wand sich unter den Stößen des Mannes in Uniform. Doch war tat sie mit dem anderen Knüppel? Sie drückte ihn tief in den After und massierte ihn dabei zum spritzigen Ende.

BILD 7

7A RICHTERZIMMER

Cas:

AbTC:

Kim blätterte gerade neugierig in den Akten, die auf dem Schreibtisch des Richters lagen. Sie sollte Rede und Antwort stehen, auf Grund der Vorfälle,

die sie schliesslich zu verantworten habe. Als der Richter hereinkam, setzte sie sich wie ein Schulmädchen verschüchtert auf den harten Stuhl vor seinen Schreibtisch. Er schien streng und unnahbar in seiner schwarzen Robe. Sie stammelte Entschuldigungen. Er hatte alle Akten im Kopf. Doch schien er nicht zuzuhören. Vielmehr schloss er die Türe und sagte nur: Man könne alles vergessen....., wenn..?

7B RICHTERZIMMER

HC7 Kim und Richter DeepThroat

TC:

Ja wenn sie bereit wäre, ihm einen Gefallen zu tun. Dabei lüftete er die Robe. Zum Vorschein kam ein riesiger Bullenschwanz. Der Richter liebte junge Mäuler. Sie sah den steiffen Schwanz. Ergeben in ihr Schicksal als Dienerin des Staates öffnete sie den Mund.....

ENDE FILM

Gay for Pay*

Das Internet und die Ökonomie des homosexuellen Begehrens

John Mercer

Auf der Startseite des Internetportals *brokestraightboys.com* sieht man einen anonymen weißen Mann Mitte Zwanzig, der von einem ebenfalls anonymen weißen Mittzwanziger oral befriedigt wird. Mittels einer Comic-Sprechblase scheint der Empfänger dieser Avancen das Publikum direkt anzusprechen und seine Beteiligung an diesem offensichtlich schwulen Sexakt zu rechtfertigen: «Am Ende des Monats ist es echt hart! Nachdem ich** Miete, Handyrechnung und Geschenke für meine Freundin bezahlt hab' ... bleibt für mich einfach nichts übrig!!! Also, naja ... was muss, das muss!!»

Von der fehlerhaften Syntax und Grammatik des jungen Mannes einmal abgesehen, steht sein *cri de coeur* exemplarisch für die Verlockungen und die Spannweite der Attraktionen, die die Seite für mögliche Zuschauer bereithält. Diese drehen sich um die Prämisse des Werbeslogans der Seite, mit der *brokestraightboys* dem Zuschauer versichert: «Für Geld ist jeder ‹Hetero› zu haben».

In diesem Beitrag möchte ich die Verbreitung von Webseiten erörtern, die einem vermeintlich homosexuellen Publikum anscheinend heterosexuelle Männer bei schwulen Sexpraktiken präsentieren, sowie das damit verbundene Phänomen des (unter dem umgangssprachlichen

* [Anm.d.Ü.:] *Gay for pay* bedeutet soviel wie schwul gegen Bezahlung. Da der englische Ausdruck jedoch auch im Deutschen gebräuchlich ist, haben wir ihn hier im Original beibehalten.

** [Anm.d.Ü.:] Im englischen Original ist das Personalpronomen falsch, da klein geschrieben.

Ausdruck bekannten) «Gay for Pay»-Performers. Mein Anliegen ist es, dieses Phänomen zu beschreiben, die rhetorischen Konventionen und Parameter dieses pornografischen Modus der Repräsentation nachzuzeichnen und dabei auf Literatur der Geschlechter- und Sexualitätsstudien zurück zu greifen, die verschiedene kritische und intellektuelle Kontexte zur Verfügung stellt, in denen diese verortet werden können.

In einem ersten Schritt ist es wichtig, erneut die Bedeutung von Technologie, insbesondere der «neuen» Technologie des Internets, für die fortwährende Entwicklung nicht nur der schwulen Pornoindustrie zu betonen. In *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films* argumentiert Linda Williams, dass die Erfindung des kinematografischen Apparatus zentral zur Entwicklung passender Bedingungen für die Darstellung von Hardcore Pornografie beigetragen hat. Im Rückgriff auf Foucaults Beschreibung des Diskurses, der das Reden über Sex und Sexualität in der westlichen Kultur begleitet, die *scientia sexualis*, einem Diskurs, der darauf zielt, sexuelle Handlungen und normatives Verhalten zu spezifizieren und zu kategorisieren, hält Williams fest, dass:

An den optischen Erfindungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts – Kameras, magische Laternen, Projektionslebensrad, Stroboskope, Kinematografen, Kinetoskope und die Vorläufer des Films wie wir ihn heute kennen – vergegenständlichen sich geradezu die von Foucault beschriebenen Überwachungsmechanismen, ebenso wie die *scientia sexualis* selbst. Die im Laufe des modernen Zeitalters entwickelten Diskurse über Sexualität erreichen in diesen «Maschinen des Visuellen», wie sie der Filmhistoriker Jean-Louis Comolli nennt, eine Art Crescendo (Williams 1995, 66).

Und weiter:

Unter anderem möchte ich damit aufzeigen, daß harte Pornofilme viel eher aus dieser *scientia sexualis* und ihrer Konstruktion eines neuartigen Wissens vom Körper hervorgehen, als aus den antiken Traditionen erotischer Kunst. [...] so wird erkennbar, daß der Wunsch, mehr vom menschlichen Körper zu sehen und zu wissen [...] die Grundlage für die Erfindung des Kinos war (ibid.).

Ich möchte Williams' Position um einen weiteren Schritt ergänzen und vorschlagen, dass technologische Entwicklungen nicht einfach nur maßgeblich für die Entwicklung von Pornografie als eigenständigem Genre waren, sondern zentral für die Arten und Weisen sind, wie

wir unsere eigenen Sexualitäten im kulturellen Kontext der Gegenwart erleben, vermitteln und begreifen, dass Technologie also in der Tat für die Herstellung und Erfüllung unserer Sexualität instrumentell ist. Mit Verweis speziell auf schwule Pornografie (wobei dies nicht als exklusiv zu begreifen ist), stellt Technologie den zentralen Mechanismus dar, durch den wir Zugang erlangen zu Wissen über oder Genuss von Sexualität. Mittels Zeichensystemen, die den Inbegriff dessen darstellen, was ich an anderer Stelle als homoerotische Prototypen beschrieben habe, die die Welt der schwulen Pornografie bevölkern (vgl. Mercer 2003; 2006), vermitteln, verbreiten, bilden aus und produzieren Medien und insbesondere die Produzenten schwuler Pornografie Modelle der Sexualität und sexuellen Attraktivität für unseren Konsum. So gesehen ist Technologie eben nicht einfach eine Beigabe zur sexuellen Befriedigung beim Konsum des pornografischen Texts, sie ist vielmehr zentral für unser Erleben von sexueller Lust.

Außerdem ist es wichtig festzuhalten, dass ein Großteil der progressiven und relevanten englischsprachigen¹ Forschung zu schwuler und heterosexueller Pornografie sich vor allem mit den Verbindungen zwischen den Produkten und Entwicklungen in der Gesetzgebung sowie kulturellen, technologischen und industriellen Entwicklungen beschäftigt hat. Insbesondere die historische Entwicklung der Pornoindustrie (einschließlich der schwulen Pornoindustrie) ist an anderer Stelle bereits ausführlich beschrieben worden. Linda Williams schlägt in *Hard Core* eine sehr ähnliche Entwicklungslinie vor wie jene, die Tom Waugh in seiner detailreichen Forschung zur frühen schwulen Pornoindustrie (*Hard to Imagine*) beschreibt (1996), die wiederum derjenigen im weniger groß angelegten und weniger bekannten Beitrag von John Burger gleicht (1994).

Diese Ansätze in der Pornografieforschung sind eindeutig historisch ausgerichtet gewesen, sowohl hinsichtlich ihres Forschungsgegenstandes (wie im Falle von Williams) als auch in ihrer Zielrichtung (so bei Waugh und Burger). Die Historisierung der Pornografie ist insofern besonders wertvoll gewesen, als dadurch einige der gewagteren und weniger fundierten Forderungen der Anti-Porno-Feministinnen widerlegt wurden, besonders derjenigen, die mit der berüchtigten Dworkin/McKinnon-Allianz in Verbindung gebracht werden. Außerdem

1 Mir ist sehr bewusst, dass, zumal dieser Beitrag für deutschsprachige Leserinnen und Leser verfasst wurde, die Forschung, die ich hier präsentiere, aus einem kulturell sehr spezifischen Set angelsächsischer akademischer und gesellschaftlicher Fragen hervorgeht und diese adressiert.

wurde es dadurch möglich, sich in der Pornografieforschung über das abgegraste Terrain der sich hartnäckig haltenden Debatte um die schädlichen Begleiterscheinungen von Porno und deren Nachfolgerin, die Wirkungsforschung, hinaus zu bewegen. Es ist jedoch wichtig, sich bewusst zu sein, dass der Prozess der Historisierung eines kulturellen Artefakts eine bestimmte Art von Wissen hervorbringt, und zwar ein Wissen, welches dazu tendiert, vor allen Dingen auf Kontinuität, inhaltliche Konsistenz und die Herstellung von Genre Grenzen und festgelegten Zeitrahmen abzustellen. Außerdem wird durch Historisierung, teilweise unbeabsichtigt, das Objekt der jeweiligen Untersuchung kanonisiert. Dies wird deutlich im Fall von Linda Williams' *Hard Core*, in dem sie (obwohl ausdrücklich nicht beabsichtigt) Texte wie *DEEP THROAT* (Gerard Damiano, USA 1972), *BEHIND THE GREEN DOOR* (The Mitchell Brothers, USA 1972) und *THE DEVIL IN MISS JONES* (Gerard Damiano, USA 1973) zu «legitimen» und «ernsthaften» Beispielen der Pornografie erklärt, die es wert sind, einer kritischen Betrachtung unterzogen zu werden. Im Gegensatz dazu kann der Prozess der Historisierung nicht einfach auf kulturelle Phänomene und Texte angewandt werden, die flüchtig, ephemere und veränderlich sind, da solche «Ephemerer» einen geringen kulturellen Status voraussetzen und dazu tendieren, sich der kritischen Betrachtung zu entziehen. Dies ist ein wichtiger Aspekt für den/die Pornografieforscher/in und insbesondere für die akademische Auseinandersetzung mit web-basierter Pornografie, die ihrem Wesen nach zumeist fragmentarisch und flüchtig ist.

Mit diesen Überlegungen im Hinterkopf sollte dieser Beitrag als eine Erkundung der Pornografie einer spezifischen Zeit betrachtet werden und die Schlussfolgerungen betreffen eben diesen Zeitraum. Daher soll (und kann) dieser Text nicht als endgültige oder generalisierbare Darstellung der gesamten schwulen Pornografie verstanden werden. Tatsächlich werde ich in diesem Beitrag schlussfolgern, dass es für das Material wesentlich ist, oftmals widersprüchlich zu sein und dass es folglich einer Herangehensweise bedarf, die Ambivalenzen zulässt. Sicherheiten und Festschreibungen stellen auf dem wandelbaren Schauplatz der Sexualität und ihrer machtvollsten Repräsentationsform, der Pornografie, nahezu eine Unmöglichkeit dar. Indem ich diese kritischen Punkte voran stelle, ist es meiner Meinung nach jedoch durchaus möglich, erste Schritte zu einer Bestimmung des spezifisch zyklischen Wesens der Entwicklung der schwulen Pornoindustrie und des schwulen pornografischen Texts zu unternehmen. In diesem Sinne würde ich argumentieren, dass Porno im Zeitalter des Internets in mancherlei Hinsicht formale und stilistische Spuren der frühen

künstlerischen Filmloops des 20. Jahrhunderts aufweist und zugleich bestimmte thematische und rhetorische Tropen erneut auftreten, wie etwa die des erotisierten heterosexuellen Mannes.

Der «Hetero» als homoerotisches Objekt

Der Hetero als Figur sexueller Faszination ist innerhalb schwuler Kultur kein neues Phänomen. Folglich beziehen sich die erotisierten Darstellungen, die in diesem Aufsatz diskutiert werden, und die Verbreitung von Webseiten, die genau diese Obsession ansprechen, auf einen reichhaltigen Fundus an Vorläufern, die weitgehend auf einer Fixierung mit dem basieren, was im allgemeinen als das unmögliche Ideal dargestellt wird. So lautet beispielsweise Quentin Crisp's bekannte Beschwerde hinsichtlich des Männlichkeitsideals in *Crisperanto* «Den großen dunklen Mann gibt es nicht» (Crisp 1988, 176). Kleinlaut fügt er hinzu, dass es sich bei diesem Archetypen um einen Mythos handelt, «der in den Träumen pathologischer Homosexueller herumspukt und der Grund für eines ihrer Dilemmas ist» (ibid., 73). Und fährt dann fort jenes Paradox zu beschreiben, das seiner Meinung nach im Zentrum der schwulen Erfahrung von Männern seiner Generation steht:

Das parallele Problem, dem sich Homosexuelle gegenüber sehen, liegt darin, daß sie darauf aus sind, die Liebe eines «wirklichen» Mannes zu gewinnen. Gelingt ihnen das, ist es ein Fehlschlag. Ein Mann, der mit Männern «geht», ist eben nicht das, was sie einen «wirklichen» Mann nennen würden. Zu diesem Vexierspiel gibt es natürlich keine Lösung, aber das lässt die Homosexuellen nicht etwa aufgeben. Sie suchen nur immer hektischer und mit weniger Diskretion nach immer maskulineren Männern, und da sie selbst, wie widerstrebend auch immer, zu einem gewissen Grad auch maskulin sind, ist ihr Urteil in diesen zumeist physischer Natur (ibid., 73f).

Ohne Zweifel hat sich der historische und kulturelle Kontext, in dem Crisp's Äußerungen entstanden sind, grundlegend und nachhaltig verändert. Es finden sich jedoch die Überreste des Dilemmas, das Crisp beschreibt, in der (Homo)Erotisierung des heterosexuellen Mannes, wie Tim Edwards in *Erotics and Politics* beobachtet:

Wichtig ist, dass schwule Sexualität nie ihre Identifikation mit, ihre Sehnsucht nach, und ihren Widerstand gegen, kurz ihre Beziehung zu männlicher Sexualität und Männlichkeit aufgegeben hat. Daher bedeutet Männ-

lichkeit zu lieben, selbst nicht männlich zu sein, wodurch fortwährend deren möglicher Zusammenbruch behauptet wird. (Edwards, 1994, 50)

In diesem Artikel zeige ich, dass die schwule Internetpornografie Ausdruck des zwanghaften Triebes zur Entdeckung endloser Formulierungen und Erotisierungen des Männlichkeitsideals ist. Dieser Zwang ist in der schwulen Kultur fest verwurzelt und repräsentiert unter der Überschrift des Freud'schen Paradigmas einen Ausdruck von Fantasien, die «Verdrängung oder Wiederkehr des Verdrängten» aufdecken (Laplanche/Pontalis 1994, 391). Im Zentrum dieser idealisierten und wiederkehrenden Formulierungen steht die Fantasie des mythologisierten, hyper-maskulinen, ganz und gar männlichen Heterosexuellen.

Ebenso wie die erotische Figur des Heteros ausdrücklich kein neues Phänomen in schwuler Kultur und schwulem Porno ist, ist es innerhalb der schwulen Pornoindustrie seit langem üblich, Darsteller zu engagieren, die sich selbst als heterosexuell identifizieren. So haben sich fast alle der am meisten gefeierten Pornodarsteller des, wenn man so will, «Goldenen Zeitalters» der schwulen Videopornografie (etwa zwischen 1985 und 1995) privat als angeblich heterosexuell dargestellt. Die Starpersönlichkeiten von Darstellern wie Jeff Stryker, Ryan Idol, Rex Chandler and Ken Ryker basierten auf der Idee der ambivalenten Figur eines hypermaskulinen «heterosexuellen» Darstellers, der ein begrenztes Repertoire sexueller Handlungen ausführt (für gewöhnlich als Empfänger von Oralsex und als aktiver einführender Partner bei analsex). Festzuhalten ist auch, dass diese Figuren in gewissem Maße immer wieder Gegenstand von, wenn nicht Kontroversen, dann zumindest einer gewissen Aufregung geworden sind. Gängige Diskussionen drehten sich oft um die unbeteiligte Performance dieser Performer und die Unstimmigkeit ihres Status als «Heteromänner» im Schwulenporno.²

2 Das Internet ist eine sehr reiche Ressource für Fan-basierte Kritik an schwuler wie heterosexueller Pornografie. Seit den späten Neunzigern hat die Diskussion um eine vom US-amerikanischen Videohändler ATKOL betriebene Seite ein faszinierendes Archiv zu den fortlaufenden Debatten in diesem Feld hervorgebracht. Während der ersten Jahre des ATKOL Forums haben Fans und wichtige Persönlichkeiten der Industrie (einschließlich der Darsteller) regelmäßig beigetragen und die Frage des «Gay for Pay»-Performers war beständiger Gegenstand der Debatte. Beispielsweise bringt *ilovuporn* in dem Diskussionsstrang «Gay for Pay, na und!» vom März 1998 eine relativ stetig auftauchende Perspektive auf den Punkt: «Ich verstehe nicht, warum sich die Models überhaupt die Mühe machen und sich als hetero «outen», wenn der größte Teil ihrer Fans schwul oder bi sind. Es klingt wirklich dumm, wenn ein Darsteller sagt, dass er hetero ist und wir ihn anschließend sehen, wie er vor der Kamera einem

Worauf ich hinaus will, ist, dass die Erotisierung des Heteros und der Kennzeichen heterosexueller Männlichkeit und die Beteiligung von erklärtermaßen heterosexuellen Darstellern in schwuler Pornografie an und für sich keine neue Entwicklung darstellt. Ich argumentiere jedoch, dass der schiere Umfang dieses spezifischen Aspekts schwuler Erotik, der zusammen mit der Entwicklung des Internets entstanden ist und zu dem die explizite und ausdrückliche Präsentation von Performern gehört, die bereit sind, als heterosexuelle Männer die Grenzen der Hetero-Männlichkeit derart unzweideutig und auf einem solch öffentlichen Schauplatz zu überschreiten, an und für sich höchst bemerkenswert ist und es lohnend scheint, sich näher damit zu befassen. Ich werde im Folgenden einige der Implikationen dieses Phänomens untersuchen, indem ich die verschiedenen Diskurse nachzeichne, die diese spezifische Form der sexuellen Repräsentation umgeben und die darauf zielen, diese zu legitimieren.

Schwule Sexualität und ‹Das Alibi›

Tom Waugh diskutiert in seiner umfangreichen Studie zur schwulen Pornografie vor Stonewall «[...] die labyrinthischen Alibis, die seit der Zeit der viktorianischen Muskelmänner existiert haben» (1996, 219), welche es ermöglicht haben, dass sich in Gesellschaften, die gleichzeitig und paradoxerweise die Existenz homosexuellen Begehrens verleugnet und diejenigen verfolgt haben, die solchen Impulsen nachgingen, eine homoerotische Kultur entfalten konnte. Die Alibis, die Waugh ausmacht, sind erstens das athletische Alibi, das in der aufkeimenden Körperkultur vieler Bodybuilding- und Fitnessmagazine zum Einsatz kam, die während der 1930er Jahre entstanden und dann in den 1940er und 1950er Jahren zu besonderer Prominenz und Popularität gelangten. Zum Zweiten beobachtet er das künstlerische Alibi, das in ähnlichen Kontexten genutzt wurde, um die Produktion und Zirkulation männlicher Aktdarstellungen zu rechtfertigen, und drittens das Alibi der Freikörperkultur und dessen, wie Waugh formuliert, «erklärtem Prinzip des gesunden und schönen unverhüllten menschlichen Körpers in Harmonie mit der Natur» (ibid., 225).

anderen Typen einen bläst oder fickt. Einige Models können doch Frauen vorziehen, das ist OK, na und! Ich denke, es ist erregend, einen Hetero zu sehen, der bereit und in der Lage ist, es mit einem anderen Kerl zu machen. Wir alle müssen zugeben, dass es einige schwule Models gibt, die sich nichts aus einem anderen Typen machen.» (<http://www.atkol.com/replies.asp?Forum=3&Topic=404&DaysOld=2&Sort=ASC>).

Waugh argumentiert, dass diese Alibis «unwiderruffliche Spuren in der nachfolgenden schwulen Kultur» hinterlassen haben (ibid., 219). Die Alibis, auf die sich Waugh bezieht, entstanden, um die Zurschaustellung männlicher Aktbilder innerhalb eines breiteren gesellschaftlichen Kontextes zu legitimieren, der nicht nur die Rechtmäßigkeit schwulen Begehrens abtritt, sondern energisch versuchte, dessen Vorhandenseins durch Vorschriften und Gesetzgebungen abzuschaffen.

Auch wenn Waugh bemerkt, dass der Kontext, in dem homoerotische Bilder Mitte des 20. Jahrhunderts existierten, oftmals höchst komplex war und die Gesellschaft im Ganzen manchmal sehr viel stärker involviert war, als eine einfache Beschreibung der Situation nahe legen würde, existierten die Alibis dieser Zeit vor allem hauptsächlich, um den beherrschenden Blick des schwulen Mannes zu schützen und um ihn zu ermöglichen.³ Mein Argument ist daher, dass im Zeitalter des Internets und im Fall des hier diskutierten Materials ebenfalls ein Netzwerk von Alibis, die auch heute noch existieren, zum Tragen kommt. Natürlich leben wir (zumindest im Westen) mittlerweile in einer Welt (Post-zweite Frauenbewegung, Post-Stonewall), in der die Einstellungen zu Sexualität und die gesetzlichen Rahmenbedingungen alternative, nicht-heterosexuelle Ausdrucksmodi zulassen oder gar erst hervorbringen. Vielleicht am bemerkenswertesten ist, dass die heutigen Alibis, auf die zurückgegriffen wird, nicht den Akt des Blickens und des schwulen Begehrens an sich legitimieren, sondern so angelegt zu sein scheinen, dass sie die heterosexuelle Qualifizierung der männlichen Heteros rechtfertigen und beglaubigen, die sich als homoerotische Objekte zum Konsum anbieten. Das Alibi dient also in diesem neuen Kontext dazu, die Hetero-Männlichkeit der Hetero-Darsteller zu stützen und wieder herzustellen.

Das Paradigma der heutigen Alibis

Die Webseiten, die im Fokus dieses Beitrags stehen, erotisieren also die Figur des heterosexuellen Mannes und präsentieren Darsteller, die in den erotischen Texten, die dem zahlenden Publikum angeboten werden, qua Verkündung hetero sind. Das athletische und das künstlerische

³ Tom Waugh hält fest, dass besonders die Sporteinrichtungen in den USA überraschend aktiv daran beteiligt waren, das Posieren junger Sportler für homoerotische Fotografien zu dulden, wenn nicht sogar zu unterstützen. Waugh formuliert, dass «von den »heterosexuellen« Modellen, die keine Fragen stellten, über die Zeitungshändler, die nicht hinsahen, zu den Müttern, Ehefrauen und Mitbewohnern, die sich nicht trautes, zu fragen, *muss* jeder und jede Bescheid gewusst haben» (1996, 222).

sche Alibi sowie das der Freikörperkultur, die Waugh in früherer Homoerotik ausgemacht hat, sind, so mein Argument, im gegenwärtigen Kontext von einer neuen Triade von Alibis abgelöst worden, die sowohl die Heterosexualität der Performer absichern, als auch versuchen, einen Eindruck von Wahrhaftigkeit und Authentizität zu vermitteln, der unvermeidlicherweise durch das paradoxe Spektakel des Hetero-Mannes, der schwulen Sex hat, in Frage gestellt wird.

1. Das finanzielle Alibi

Das Alibi pragmatischer finanzieller Notwendigkeit ist natürlich die rational verständlichste Rechtfertigung für die schwule sexuelle Aktivität des heterosexuellen Mannes. Es stellt folglich die Grundform der vorliegenden Alibis dar und wird am häufigsten eingesetzt. Um explizit die Logik des so genannten gesunden Menschenverstandes hervorzuheben, wonach Geld sowohl Antrieb als auch Aphrodisiakum ist, präsentieren Webseiten mit Namen, in denen diese Logik ausbuchstabiert wird (wie zum Beispiel *brokestraightboys*), eine Vielzahl unterschiedlicher Männer, die für Geld verschiedene Praktiken ausüben, von Masturbation bis zu Gruppensex. Es ist natürlich ein fundamentales Prinzip in der Pornografie, dass Darsteller dafür bezahlt werden, Sex zu haben, aber im Fall dieser Webseiten wird der finanzielle Anreiz als alleinige Begründung herausgestellt. So werden Neuzugänge auf *brokestraightboys* im Mai 2009 beispielsweise so beschrieben: «Alex & Chris, ihre Erste Schwule Erfahrung: Alex und Chris sind zwei Heterojungs die ganz dringend Geld brauchen. Und verzweifelte Zeiten erfordern verzweifelte Maßnahmen» oder «Ben Cooper, Seine Erste Schwule Erfahrung: Ben ist ein total sexy Heterojunge, der schnell Geld verdienen wollte, damit er seine Freundin ins Kino und zu einem schicken Essen ausführen konnte. Wollen wir hoffen, dass seine Freundin niemals diese Seite findet.»

Auf ganz ähnliche Weise präsentiert die Seite *straightcollegemen* die Zurschaustellung von Männern, die sich auf schwulen Sex für finanzielle Gegenleistungen einlassen. Der Titel der Seite führt eher in die Irre, da nur wenige der Männer, die dargeboten werden, wie das amerikanische Klischee eines «college boys» wirken (oder sich überhaupt als solche präsentieren). Auch hier wird in den Szenen, die die Seite verkauft, beharrlich wiederholt, dass die Männer für Geld performen, und dies wird als Motiv inszeniert, das die sexuellen Handlungen, die auf die einleitenden Interviews folgen, kontextualisiert und erotisiert. In einem Video mit dem Titel *MAGIC SHOOT* (2005) trinken drei Teilnehmer – Dean Coxx (der als das Modell des Hauses und dessen «Star

gesehen werden könnte) und zwei weitere Männer, die neu im Pornogeschäft sind – große Mengen Alkohol und diskutieren, zu welchen sexuellen Handlungen sie für die Filmaufnahmen bereit sind. Das Verhältnis von sexueller Darbietung und finanzieller Belohnung ist hier explizit, da die Performer mit ihren eigenen Worten schildern, was von dem, was «sie nicht *wollen*», sie doch bereit sind zu tun, um «super, *wirklich gut*, bezahlt zu werden». Genau heißt das, die gesamte Skala des schwulen pornografischen Sex-Repertoires, von Oral- bis Analsex zur Aufführung zu bringen. Das Beharren auf der Heterosexualität der Darsteller, die finanziellen Transaktionen, die die Aktivitäten in Gang bringen, sowie die nicht-professionellen darstellerischen Qualitäten der sexuellen Handlungen, die auf diese Aushandlungen folgen, bringen das komische ebenso wie das erotische Potential dieser Szenen zum Vorschein.

Webseiten, die sich auf die Erotisierung von Männern im Militär und die damit verbundene Ikonografie und Ausrüstung konzentrieren, bedienen sich ebenfalls des finanziellen Alibis, um dadurch die Heterosexualität ihrer Performer zu bestätigen. Eine gut sortierte Ansammlung von Männern, die vorgeben Angehörige der US-Armee, Marine-soldaten und/oder Seeleute zu sein, performt auf den Seiten *activeduty* oder *militaryclassified* Sexszenen, denen häufig langatmige Interviews vorausgehen, in denen sie Aspekte ihrer militärischen Tätigkeit diskutieren, etwa wo sie stationiert waren und Ähnliches. Diese Interviews fordern den Zuschauer auf, in den Models die Zeichen der Heterosexualität und die damit einhergehenden Anzeichen, die sie als «Amateur-darsteller» ausweisen, zu entziffern. Diese in diesem Zusammenhang als wertvoll erachteten Eigenschaften äußern sich in ihrem ungekünstelten Verhalten, «natürlich» erscheinenden Körperbau und den verschiedenen zurückhaltenden, ungelenken und nicht involviert erscheinenden Darbietungen sexueller Handlungen. Selbstverständlich gibt es historische Vorläufer der Erotisierung des Militärs, worauf sich auch die zahlreichen Seiten beziehen, die solche Männer präsentieren.⁴

Meiner Meinung nach sind in allen Fällen Spuren der Frage von Klassenzugehörigkeit enthalten, da die Teilnehmer nicht nur aufgrund ihres Geldbedarfs, sondern auch durch ihr Aussehen, ihre Kleidung, ihre Art zu Sprechen und ihr Auftreten mit niedriger sozialer Statuszu-

4 Von Relevanz ist hier zum einen die sozialhistorische Forschung von Cook (2003), die sich mit der homosexuellen Kultur im London des späten 19. Jahrhunderts befasst hat, ebenso wie Weeks' (1977) Arbeit über die berühmten Albany Barracks, deren Ruhm auf der Tatsache beruhte, dass Schwule dort von den Männern der Kavallerie gegen Geld sexuelle Gefälligkeiten bekommen konnten.

gehörigkeit markiert sind. Dieser Eindruck wird durch die formale Struktur der Aufnahmen verstärkt, die auf die Konvention des allwissenden Kameramanns, Regisseurs oder Interviewers zurück greift, der die manchmal unbehaglich dreinblickenden Darsteller dirigiert, was alles dazu beiträgt, in den dargestellten Szenen ein Machtgefälle herzustellen. Bis zu einem gewissen Grad muss die Glaubwürdigkeit des heterosexuellen Mannes ständig bestätigt werden, da das dynamische Setting dieser Videos seine symbolische Macht und Autorität untergräbt. Die Widersprüche und der prekäre Status von Heterosexualität verweisen in diesem Kontext auf vergleichbare Schauplätze, an denen angeblich Heteromänner gegen Geld sexuelle Handlungen mit schwulen Männern vollziehen. Alan Klein beschreibt beispielsweise in *Little Big Men* anhand der Praxis des Hustlings in der Bodybuilding Community an der US-amerikanischen Westküste eine ganze Reihe ähnlicher Themen, wie ich sie in diesem Aufsatz diskutiere. Klein hält ebenfalls fest, dass die ökonomische Notwendigkeit zwar teilweise der Grund für das Hustling unter Bodybuildern ist, dass es jedoch eine Art Arbeit ist, die seine Arbeiter «etwas kostet» und Ambivalenz in das Unterfangen Bodybuilding bringt:

«Die Institution des Hustling ist eine komplexe Anordnung und wird von Leuten innerhalb der Subkultur des Bodybuilding ambivalent wahrgenommen. Das Verkaufen von Sex an einen schwulen Mann wird meist vom Schwulsein unterschieden. [...] Allerdings ist der Vorwurf des Hustling mit der Konnotation verknüpft, das jemand «schwul sein könnte» (1993, 155-156).

2. Das amoralische Alibi

Im zweiten Alibi, das ich hier herausarbeite, wird aktive Sexualität nicht als prägend für die Identität der Performer angesehen. Da dieses Alibi die Beziehung zwischen der Spezifik einer sexuellen Handlung, dem Sexobjekt und der sexuellen Identität sowie jeglichen Bezug zu einer Sexualmoral verweigert, bezeichne ich es hier als amoralisches Alibi. Innerhalb dieses Bezugsrahmens ist Sex harmlos, folgenlos und bedarf keinerlei Verantwortung – es ist einfach irrelevanter «Spaß».

Sehr deutlichen Ausdruck findet dies in der Zunahme von Webseiten, die sich auf die sehr spezifische amerikanische Ikonografie des *Fraternity House*, der Studentenverbindungs Häuser, mit all seinen wilden Ausschweifungen beziehen. Die Website *fratmen* und ihre verschiedenen Ableger (*fratpad*, *fratmen*) präsentieren durchtrainierte junge Män-

ner im Studentenalter, die für Chats und persönliche Webcam-Performances zur Verfügung stehen und auch in Sexvideos auftreten. Die Videosequenzen präsentieren die Performer häufig als sorglose College-Sportlertypen, die die meiste Zeit in verschiedenen Stadien der Entkleidung, mit Saufgelagen und natürlich mit Sex – von Masturbation bis hin zum gemeinsamen Sex – verbringen.

Eine ähnlich ambivalente Haltung zu Sex wird auf der Seite *mystraightbuddy* angeboten. Angesiedelt auf dem vergleichbaren, aber sozial doch sehr verschiedenen Schauplatz des Trailerparks* in einer isolierten provinziellen Umgebung, zeigt die Seite heterosexuelle Potenz als ein Phänomen, das unabhängig von der Objektwahl ist.

Dieses Alibi präsentiert also eine Positionierung, in der sexuelle Spielereien nahezu vollständig von jeglicher Vorstellung schwuler Identität abgetrennt sind. Tatsächlich scheint das «Schwule» an den besagten sexuellen Akten formal wie rhetorisch geleugnet zu werden, indem schwuler Sex lediglich zu einer Art des «Rummachens» für den ständig erregten und buchstäblich omnipotenten heterosexuellen Mann wird. Dies veranschaulichen auf überraschende Weise Judith Butlers Ausführungen über den konstruierten und parodistischen Charakter vergeschlechtlichter und sexueller Rollen. Sie verweist damit möglicherweise auf einen zeitgenössischen Kontext (zumindest im Rahmen des Internets), in dem mit sexuellen Identitäten gespielt werden kann. Mit Bezug auf theoretische Konzepte, die Baudrillards Begriffen ähneln, auf die ich weiter unten zu sprechen kommen werde, schreibt Butler:

Die Reproduktion heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Zusammenhängen hebt den durch und durch konstruierten Status des so genannten heterosexuellen «Originals» hervor. Denn Schwulsein verhält sich zum Normalen *nicht* wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des «Originals» [...] offenbart, dass das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist (1991, 58).

Dieses Arrangement ist wesentlich komplizierter als das vorherige Alibi. Es ermöglicht dem heutigen Mann, seinen Körper und seine Sexualität in einer Weise als Ware zu betrachten, die sich fundamental

* [Anm.d. Ü.:] Ein Trailerpark ist in den USA ein Stadtteil oder eine Siedlung aus zumeist fest installierten Wohnwagen bzw. eigentlich Wohnwagenhäusern, so genannten *Mobile Homes*, in der vor allen Dingen arme bzw. sozial schwache Menschen wohnen.

von dem eher traditionellen Verständnis von Männlichkeit als Identität unterscheidet. Yvonne Tasker macht in ihrer Studie zum Actionkino, *Spectacular Bodies*, die sehr nützliche Beobachtung, dass sich durch den Einsatz von männlichen Körpern in der Werbung, die gesteigerte männliche Körperpflege und dem, was generell als «Körperkult» beschrieben worden ist, der männliche Körper seit Mitte der 1980er Jahre zu einem Ort des Konsums entwickelt hat. Nach Tasker «führt die Einladung an westliche Männer, sich selbst über Konsum zu definieren, zur Betonung der Gemachtheit von Identität, einer Denaturalisierung der angenommenen Natürlichkeit männlicher Identität» (1993, 110). Meiner Meinung nach kommt im Kontext dieser Seiten eine kommodifizierte und destabilisierte heterosexuelle Männlichkeit zum Ausdruck, die vor allem als performative Kategorie existiert.

3. Das Erkundungsalibi

Das letzte Alibi, welches ich hier beschreiben möchte, basiert auf der Vorstellung einer heterosexuellen Neugier auf schwulen Sex und dem Begehren danach, diesen zu «erkunden». Die «ich hab mich schon immer gefragt»-Hypothese verortet jede Handlung in diesem Kontext, in dem angebliche Heteros ihre unerforschten homosexuellen Fantasien für die Kamera ausleben (mit dem zusätzlichen Anreiz des Geldes). Tatsächlich wird es so dargestellt, dass der heterosexuelle Mann schwule Sexualität «ausprobiert», ohne sich zu einer schwulen Identität zu bekennen oder schwules Begehren vollständig anzuerkennen. Die potentielle Radikalität dieses Diskurses sollte nicht unterschätzt werden. Denn nach allgemeinem Dafürhalten wird jedes Zugeständnis an oder Anerkennung von schwulem Begehren als generell unvereinbar mit den Vorstellungen von heterosexueller Männlichkeit angesehen. So stützt sich R. W. Connells bahnbrechende Arbeit zum Thema Männlichkeit und das von ihm vorgeschlagene Modell hegemonialer Männlichkeit auf die Vorstellung, dass Männlichkeit sich der Definition nach synonym zu Heterosexualität verhält. Während Connell gerade davon ausgeht, dass ein diskursives Modell von Männlichkeit die Hinterfragung von vergeschlechtlichten und sexuellen Rollen erlaubt,

«legen diskursive Modelle nah, dass Männer nicht dauerhaft einem besonderen Muster von Männlichkeit verpflichtet sind. Stattdessen treffen sie eher eine situative spezifische Auswahl aus einem kulturellen Repertoire männlichen Verhaltens» (Connell 1999, xix).

Die Auswahl, die (zumindest in Westeuropa und der englischsprachigen Welt) Männern zur Verfügung steht, beinhaltet im herkömmlichen Sinne keine Überschreitungen zwischen heterosexuellen und homosexuellen Begegnungen.

Die markantesten Beispiele für dieses spezielle Alibi finden sich auf der Webseite *amateurstraightguys*. Mise-en-scene und Performer stellen hier den Inbegriff von Normalität dar, und gerade das Profane und Alltägliche ist charakteristisch für den Reiz und die Freuden, die diese Seite ihren Zuschauern anbietet. Die Models sind keine Beispiele körperlicher Perfektion, ihre ganz normalen Körper und ihr normales Aussehen beim Sex bezeugen die ‚Realität‘ und ‚Authentizität‘ des gezeigten Sexes.

In allen Fällen finden die Alibis, die ich hier diskutiert habe, mehr oder weniger Eingang in die vielen anderen Webseiten, die mittlerweile die ohnehin ziemlich wahllose Unterscheidung zwischen ‚Amateur-‘ und ‚professionellem‘ Porno verschwimmen lassen. Seiten wie *seancody*, *randyblue*, *jasoncruise*, *mikehancock*, *corbinfisher* nutzen die formale Strategie des extradiegetischen Kameramanns und Interviewers, der die ‚Heterojungs‘ vorsprechen lässt, die Handlung anleitet und (wie im erwähnenswerten Fall von Jason Cruise) sich am sexuellen Spiel beteiligt. Sogar die alteingesessenen Videoproduzenten Falcon haben diesen Markt mit *falconstr8men* betreten. Es ist bemerkenswert, dass in all diesen Fällen der improvisierte Charakter der Performance, gewöhnliches Aussehen und Körperlichkeit der Models und ‚echte‘ Locations ersetzt werden durch darstellerische Standardisierung, generisches gutes Aussehen und im Fitnessstudio trainierte Körper und das anonyme Hotelkettendekor des kommerziellen Pornofilmsets.

Infragestellungen der Ausrede

An dieser Stelle könnte man einwenden, dass der Großteil des hier diskutierten pornografischen Materials nur wenig mehr leistet, als die Vorstellung zu bekräftigen, dass das wahre Objekt schwulen sexuellen Begehrens der ‚echte‘ heterosexuelle Mann sei. Ebenso könnte man behaupten, dass die in diesem Aufsatz diskutierten Ausreden hauptsächlich dazu beitragen, die Heterosexualität der Performer auf solchen Webseiten wieder herzustellen und dass sie folglich aufgrund der ziemlich komplexen diskursiven Regimes, in denen sie operieren und die hier herausgearbeitet wurden, kaum mehr sind, als spannende Objekte der Neugierde. Im letzten Teil dieses Beitrags möchte ich jedoch eine weitere Entwicklung innerhalb dieser besonderen Nische schwu-

ler Pornografie erörtern, die meiner Meinung nach nicht nur die verschiedenen Alibis in Frage stellt, die vorgebracht werden, um die Heterosexualität ihrer Performer strategisch zu bekräftigen, sondern die auch den einfachen Bezug zur Idee des heterosexuellen Mannes als Sexobjekt eines schwulen Publikums problematisiert und hinterfragt.

Guerilla Taktiken: Baitbus

Die Webseite *Baitbus* ist eine Plattform, auf der scheinbar heterosexuelle Männer dahingehend «ausgetrickst» werden, dass sie sichtlich erregt verbotene schwule Sexhandlungen ausführen, angetrieben durch die Aussicht auf Geld und um sexuellen Zugang zu einer Frau zu bekommen. In den Videos, die auf dieser Seite zu sehen sind, sind die heterosexuellen Qualifikationen der unwissentlichen Performer – ebenso wie das Wesen männlicher Heterosexualität überhaupt – sehr viel kontingenter und variabler als es nach gängiger Meinung zulässig ist.

Baitbus wurde nach dem gleichen Prinzip entwickelt wie sein heterosexuelles Pendant, die Gonzo-Webseite *Bangbus*, die beide zu einem größeren Netzwerk von *Bangbros* Pornoseiten gehören. Bei beiden sind die formalen und ästhetischen Charakteristika sowie die Erzählstruktur so gut wie identisch. Die Prämisse, auf der die Seite basiert, ist ziemlich einfach. In den Videos geht es um einen Trick, mit dem ein angeblich «ganz normaler Typ» auf der Straße angesprochen und in einen durch die Straßen Amerikas herumfahrenden Transporter gelockt wird, um mit einem weiblichen Lockvogel Sex zu haben und dabei gefilmt zu werden. Dabei wird die so genannte «bait and switch»-Technik des Köderns und Austauschens angewendet, in der dem Teilnehmer die Augen verbunden werden und ein männlicher Darsteller beginnt, mit ihm oralen Sex zu haben. Sobald das Opfer ausreichend erregt ist, wird ihm die Situation (seine nicht einverständige Teilnahme an einem schwulen Sexakt) enthüllt; es folgen Aufregung und Empörung. Dem häufig verstörten Teilnehmer wird dann eine bedeutende Summe angeboten (meistens mehr als 1000 US-Dollar), wenn er den schwulen Sexakt durch analen Sex «vervollständigt». Nachdem der Sexakt beendet ist, wird das leichtgläubige Aufriss-Opfer aus dem Transporter gelockt und zurück gelassen – ohne Bezahlung (manchmal auch ohne seine Kleider oder Schuhe) und seiner Würde beraubt.

Das finanzielle Alibi dient hier als Methode, mit der der Aufgebrelte überhaupt dazu gebracht wird, schwulen Sex zu haben. Die Verweigerung der versprochenen Bezahlung und die Verhöhnung des leichtgläubigen Mannes, der meist am Ende der Sequenz dabei gezeigt

wird, wie er dem davonbrausenden Transporter hinterher rennt, sind es aber, die dem Publikum nachdrücklich vor Augen führen, dass es nicht etwa an der Bestärkung und Wiederherstellung einer Heterosexualität beteiligt wird, die sich eben nur allzu leicht aufs Spiel setzen lässt. Stattdessen werden wir dazu angehalten, uns darüber zu amüsieren (allerdings mittels eines Humors, der an Verachtung grenzt), wie leicht doch die scheinbar so unverrückbare sexuelle Identität des heterosexuellen Mannes unterminiert werden kann. Diesen verstörenden Guerilla-Ansatz könnte man in vielerlei Hinsicht als queere pornografische Strategie bezeichnen.

So zeigt beispielsweise das Video YES OR NO MECHANIC vom April 2009 einen ‚Mechaniker‘, der auf bemerkenswerte (und durchaus amüsante) Weise der vorgeschlagenen Summe ohne groß zu überlegen zustimmt, obwohl seiner Meinung nach die energiegeladene Sex-Session, bei der er gefilmt wird, «fucking widerlich und ekelhaft» ist. In diesem Video, wie bei so vielen auf dieser Webseite, werden die scheinheiligen Äußerungen der aufgegabelten Männer zur Grundlage für die ‚Rache‘, die an ihm in der Abrechnungsszene am Ende jeden Videos geübt wird. In diesem besonderen Fall handelt es sich auch deswegen um ein bemerkenswertes Video, weil der homophobe ‚Mechaniker‘ von Dak Ramsay gespielt wird, einem professionellen Pornodarsteller, der für dieses Video die zufällige heterosexuelle Bekanntschaft gibt. Man mag vielleicht anführen, dass dieses Zusatzwissen lediglich die Verité-Ästhetik und die dokumentarischen Qualifikationen der *Baitbus* Produktionen unterminiert.

Ich möchte jedoch auch auf die performativen Aspekte von Ramsays Inszenierung des ‚Mechanikers‘ hinweisen, vor allem die Empörung über die und den Ekel vor der homosexuellen Begegnung, die paradoxerweise von seiner enthusiastischen Ausführung ebendieser in Frage gestellt werden. Der Text und Ramsays Performance darin zeigen überdeutlich, inwieweit es möglich ist, die Zeichen und Diskurse einer antagonistischen Heterosexualität zu nutzen und somit mit Begehren aufzuladen. Meine These lautet daher, mit Verweis auf Freud, dass in der Inszenierung des Fantasieszenarios in diesem Video das verdrängte Begehren des schwulen Mannes zum Ausdruck kommt.

Der übergrieffige schwule Mann

Während das Phänomen *Baitbus* zwar eine queere Lektüre nahe legt, will ich nicht behaupten, dass die Webseite so verstanden werden soll, als läge ihr irgendeine wichtige oder auch nur absichtsvolle queere

politische Agenda zugrunde. Es lässt sich vielmehr argumentieren, dass in *Baitbus* ein altbekannter homosexueller Stereotyp bestätigt wird, der des übergriffigen schwulen Mannes. In der Tat hat der Erfolg des *Bangbus/Baitbus* Formats andere Pornoproduzenten dazu angeregt, dessen ästhetische Strategien und narrative Figuren nachzuahmen. Meiner Meinung nach wird daher die Möglichkeit einer radikalen, gegenläufigen und kritischen schwulen Pornografie, die *Baitbus* bereit zu halten (oder gar zu liefern) scheint, großteils durch die davon abgeleitete Nachahmung geschwächt. Das wohl auffälligste Beispiel dieses Prozesses sind die *cruisepatrol* und *cruisingguys* Webseitengruppen. Wie im *Baitbus* Format werden Szenen inszeniert, wobei manchmal bekannte Pornodarsteller vergeben, die naive Zufallsbekanntheit zu sein.

In diesen Videos lockt Tom, der glatzköpfige «Star» mittleren Alters, junge Männer in seinen Wagen und/oder zu einem verabredeten Ort, um dort Sex zu haben. Die Künstlichkeit der Inszenierung erotisiert häufig (und dies manchmal auf ziemlich problematische Weise) den Generationsunterschied. Einige der Models werden eindeutig deshalb ausgesucht, weil sie wesentlich jünger erscheinen als Tom. Obwohl man sich zwar der Inszeniertheit bewusst ist, ist doch erstaunlich, wie explizit diese Videos das Bild vom abstoßenden, geilten und übergriffigen schwulen Mann, dessen hauptsächliches Objekt der Begierde stets ein jüngerer Mann zu sein hat, erotisieren und bestärken.

Ohne Zweifel ist *Straighthell* das extremste Beispiel einer Seite, die den schwulen Mann als übergriffig zeigt. Die Mise-en-Scène der Seite verweist bezeichnenderweise zugleich auf ultrabrutale zeitgenössische Horrorfilme (wie beispielsweise die Arbeiten von Eli Roth, die oft als «Gorno» bezeichnet werden) und auf die Ästhetisierung der europäischen schwulen Fetischclubszene (der berüchtigte und mittlerweile geschlossene Snax Club in Berlin ist hierfür das anschaulichste Beispiel) und sie zeigt inszenierte, wenn auch erschreckend realistische Szenarios von Entführungen, sexueller Erniedrigung und Demütigung «heterosexueller» Männer durch eine Gruppe schwuler Skinheads. Die Videos auf dieser Seite sind gekennzeichnet durch die extremen sadomasochistischen Sexszenen, die sie präsentieren, und durch die Tatsache, dass das Objekt dieser ritualisierten sexuellen Folter auch hier vermeintlich heterosexuell ist. Die Seite unternimmt erstaunliche Anstrengungen, mögliche Bedenken des Publikums auszuräumen, dass es sich hier um echte Szenarien handeln könnte, und setzt daher Kommentare der Darsteller ein, die den Zuschauern enthusiastisch von ihrem Vergnügen an dieser Art von Rollenspiel berichten. Dadurch wird natürlich die akribische Plausibilität der gefilmten sexuellen Sequen-

zen radikal (und paradoxerweise) unterminiert, wodurch sie eher zu einer Art von stilistischem Exzess werden.

Ganz unabhängig von diesen speziellen rhetorischen Merkwürdigkeiten bieten *straighthell* und Seiten wie *cruisepatrol* Repräsentationen der Internalisierung und Sexualisierung des Paradigmas negativer und repressiver Stereotype an, mit denen schwule Männer in der Vergangenheit belegt worden sind. Ich meine daher, dass, anders als im Fall von *Baitbus*, wo zumindest in gewisser Hinsicht eine Rhetorik eingesetzt wird, die (wenn auch höchst inkonsistent) die Konstruktion von Heterosexualität strategisch enthüllt oder hinterfragt und die durch deren Inszenierung und Unterminierung dem Publikum eine Art Entlastungsventil bietet, Webseiten wie *straighthell* und *cruisepatrol* dazu tendieren, höchst unkritisch Diskurse zu reproduzieren, die die Vorstellung von Homosexualität als pervers, gefährlich und parasitär befördern.

Schwuler Sex als transaktionaler Sex

Abschließend lässt sich also festhalten, dass das finanzielle Alibi vermutlich das am häufigsten verwendete Rechtfertigungsmuster für die Transgression der vermeintlich sakrosankten (männlichen) Unterscheidung zwischen homosexueller und heterosexueller Sexualität ist. Darüber hinaus spielt Geld nicht nur eine wichtige symbolische Rolle in der Erotik dieser Performances, sondern auch in der Beziehung des Publikums zu ihnen. Das Publikum muss ein finanzielles Geschäft abschließen, um Zugang zu diesen «Bezahl-Seiten» zu bekommen, die sexuellen Handlungen werden von den Performern aufgrund finanzieller Versprechungen vorgenommen (welche nicht immer eingelöst werden), wodurch der Transaktionscharakter von Sex und Sexualität explizit wird. An dieser Stelle ist es wichtig, festzuhalten, dass der Kapitalismus als System, welches unvermeidlich und umfassend in die in diesem Kontext wirksame Dynamik der Erotik verwickelt ist, ebenfalls eine zentrale Rolle in der Konstruktion von Identitäten wie beispielsweise die der Heterosexualität und besonders der Homosexualität gespielt hat. In *Capitalism and Gay Identity* macht John D'Emilio daher den radikalen Vorschlag, dass

[...] es schwule Männer und Lesben nicht immer schon gegeben hat. Stattdessen sind sie als Produkt der Geschichte zu begreifen, ihr Erscheinen ist einer bestimmten historischen Ära zuzuordnen. Ihr Auftauchen wird mit den Bedingungen des Kapitalismus in Verbindung gebracht – genauer mit

dem System der freien Ware Arbeitskraft – die einer großen Zahl von Männern und Frauen im späten zwanzigsten Jahrhundert ermöglicht haben, sich als schwul/lesbisch zu bezeichnen und sich als Teil einer Gemeinschaft ihnen ähnlicher Männer und Frauen zu sehen und sich auf der Basis dieser Identität politisch zu organisieren (1993, 468).

Daraus folgt, dass die finanzielle Transaktion zunächst zwar nur das Motiv für die Zurschaustellung von Sexualität auf diesen Webseiten darstellt, dass Kapitalismus und Ökonomie jedoch auf einer tiefer liegenden strukturellen Ebene substantiell in schwule Kultur eingelassen sind. Tom Waugh stellt daher in *Hard to Imagine* fest, dass das Auftauchen des schwulen Konsumenten (insbesondere des Konsumenten schwuler Pornographie) von großer politischer Bedeutung gewesen ist:

[...] der Konsum von Erotika ist ohne Frage ein politischer Akt gewesen: gleich wie heimlich, unbewusst und masturbatorisch er gewesen ist, die Verwendung von Bildern war ein Akt der Zugehörigkeit zu einer Community, die sich aus Produzenten, Modellen und, was am wichtigsten ist, anderen Konsumenten zusammensetzte (1996, 217).

In diesem Beitrag habe ich argumentiert, dass es eine Reihe verschiedener Alibis gibt, die verwendet werden, um dem heterosexuellen Mann zu erlauben, transgressive Akte zu verüben, welche seine eigene Sexualität in Frage stellen. Hierzu zählen das finanzielle Alibi ebenso wie das amoralische Alibi, das versucht, das Problem als ganzes zu umgehen, sowie das Alibi der sexuellen Entdeckung, das versucht der Infragestellung des heterosexuellen Mannes entgegen zu wirken. In allen diesen Fällen gibt es meiner Ansicht nach ein Moment, wodurch in diesen Texten die Lebbarkeit schwuler Identität letztendlich in Frage gestellt oder verweigert wird. Diese Verleugnung von Homosexualität erscheint als derart typische Eigenschaft dieser Webseiten, dass die Texte mindestens als problematisch, wenn nicht gar als rückschrittlich beschrieben werden müssen.

Auch wenn ich dem zustimme, was Waugh und D’Emilio zur Bedeutung von Konsumkultur und Kapitalismus für die Entwicklung einer schwulen Identität zu sagen haben, so möchte ich doch die Tatsache problematisieren, dass der schwule Sexakt im Kontext dieser Webseiten zu einer reinen Transaktion wird. Als solche wird schwuler Sex von jeder Politik aber auch von seiner Beziehung zu Identität getrennt. Der Sexakt (oder dessen Inszenierung) ist nur noch eine Ware, die zum Verkauf angeboten und somit den Maßgaben und Launen

von Angebot und Nachfrage unterworfen wird. Dasselbe kann substantiell auch im Hinblick auf jede Form von Pornografie gesagt werden, ebenso als läge es in der Natur des Internets, dass Sexualität auf die Ökonomie des Marktes, dessen Struktur, Aufteilung und so weiter reduziert werden kann. Wie Zabet Patterson in *Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era* ausführt:

Der Hier drücken, wenn Du schwul bist! Button signalisiert ebenso wie der S/M Button eine Technologie des Begehrens, die sowohl produktiv ist als auch regulierend wirkt [] es sind Zeichen, die auf erschreckende Weise vom Diktat maximaler Effizienz und maximalen Gewinns bestimmt sind (2004, 107).

Ähnlich hat Jean Baudrillard in *Der Symbolische Tausch und der Tod* prophetisch ein Modell der Erotik beschrieben, das seine Apotheose im Zeitalter des Internets gefunden hat: «Welche Phantasmen auch immer die moderne Erotik in Umlauf bringt, sie wird von einer rationalen Wertökonomie reguliert» (1982, 174). Der Grund, warum ich denke, dass dies einen besonders wichtigen Gedankengang für schwule Männer darstellt, ist, dass die scheinbar akzeptierte Legitimität der schwulen Identität vor allem für Homosexuelle im Westen hart erkämpft und in vielen Teilen der Welt auch heute noch nicht erreicht ist. Darüber hinaus ist schwule Identität eine Identität, die auf der dazugehörigen Legitimität eines Paradigmas sexueller Aktivitäten basiert, mit denen die hier besprochenen Webseiten handeln. So sind wir zwar noch weit von dem Ideal einer Gesellschaft entfernt, in der Vorurteile gegenüber schwulen Männern nicht mehr existieren, aber soll das bedeuten, dass es nicht mehr wichtig ist, auf das Recht auf homosexuelles Begehren zu bestehen und Angriffe auf dieses Recht zu problematisieren und kritisch zu beleuchten?

★ ★ ★

Abschließend sollte ich darauf hinweisen, dass dieser Beitrag die beunruhigende Frage nach der Realität, dem Realismus und dem Realen aufwirft, eine noch offene Frage, die zukünftiger Bearbeitung harret. Die Frage des «Realen» ist auch deswegen bedeutsam, weil es quer durch die verschiedenen Webseiten und Materialien, die ich hier analysiert habe, stets mit soviel Nachdruck angerufen wird. Sie geben allesamt vor, mit je unterschiedlichen Level an Glaubwürdigkeit, «echte» Heteros bei «echtem» Sex zu zeigen.

Ich meine, dass die dichotomen Begriffspaare – wie authentisch/gefälscht, echt/unecht und inszeniert/improvisiert –, auf die dabei zurück gegriffen wird, in ontologischer Hinsicht vor allem semantische Unterscheidungen aus der Welt der Internetpornografie (oder vielleicht auch jeder Art von Pornografie) sind, da sämtliche der sexuellen Begegnungen, die zu sehen sind, vor einer Kamera stattgefunden haben und sie daher alle, seien sie noch so selbstgemacht oder amateurhaft, für ein angenommenes Publikum inszeniert wurden.

Darüber hinaus möchte ich festhalten, dass die Auseinandersetzung mit dem Material, das ich hier untersucht habe, unweigerlich von Ambivalenz gekennzeichnet ist, da die Gefühle und Reaktionen, die dieses Material auslösen, die irgendwo zwischen Begehren und (wie in manchen Fällen) Ekel angesiedelt sind, gleichfalls ambivalent sind. Es ist daher nicht überraschend, dass ich diesen Text nicht zu einem glatten und wortgewandten Ende bringen kann, sondern dass es vielmehr eines widersprüchlichen und ambivalenten Finales bedarf, welches das Wesen des Materials selbst reflektiert. Ich möchte daher mit dem noch offenen Gedanken enden, ob nicht die symbolischen, performativen und diskursiven Einübungen von Heterosexualität (ebenso wie der Homosexualität), die die hier besprochenen Webseiten anbieten, ebenfalls die Möglichkeit zumindest einer männlichen Sexualität bereit halten, in der die Dichotomie zwischen dem ‹echten› Mann und seinem Gegenteil zu einem rein semantischen Detail wird?

Aus dem Englischen von Nanna Heidenreich und Maja Figge

Literatur

- Baudrillard, Jean (1982) *Der Symbolische Tausch und der Tod* [engl. 1993]. München: Matthes & Seitz.
- Burger, John (1994) *One Handed Histories: The Eroto-politics of Gay Male Video Porn*. New York: Harrington Park Press.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter* [engl. 1990]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Connell, Robert (1999) *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Opladen: Leske und Budrich.
- Cook, Matt (2003) *London and the Culture of Homosexuality, 1885-1914*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crisp, Quentin (1988) *Crisperanto. Aus dem Leben eines englischen Exzentrikers*. Zürich: Ammann.

- D'Emilio, John (1993) Capitalism and Gay Identity. In: *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Hg. v. Henry Abelove, Michele Barale & David Halperin. New York/London: Routledge.
- Edwards, Tom (1994) *Erotics and Politics: Gay Male Sexuality, Masculinity and Femininity*. London/New York: Routledge.
- Freud, Sigmund (1978) *Five Lectures on Psychoanalysis*. New York: W.W. Norton.
- Klein, Alan (1993) *Little Big Men: Bodybuilding, Subculture and Gender Construction*. Albany: Suny Press.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean (1994) *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mercer, John (2003) Homosexual Prototypes: Repetition and the Construction of the Generic in the Iconography of Gay Pornography. In: *Paragraph* Vol. 26, March/July 2003, S. 280–290.
- Mercer, John (2006) Seeing is Believing: Constructions of Stardom and The Gay Porn Star in U.S. Gay Video Pornography. In: *Framing Celebrity*. Hg. v. Su Holmes & Sean Redmond. New York, London: Routledge, S. 145–160.
- Patterson, Zabet (2004) Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era. In: *Porn Studies*. Hg. v. Linda Williams. Durham: Duke University Press, S. 104–126.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York, London: Routledge.
- Waugh, Tom (1996) *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from their Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia University Press.
- Weeks, Jeffrey (1977) *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London, New York: Quartet Books.
- Williams, Linda (1995) *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Nexus.

Webseiten

- <http://www.acteduty.com/>
- <http://all-americanheroes.net/>
- <http://www.amateurstraightguys.com/>
- <http://www.baitbus.com/>
- <http://www.brokestraightboys.com/>
- <http://www.acteduty.com/>
- <http://www.collegedudes247.com/>
- <http://www.corbinfisher.com/>
- <http://www.cruisepatrol.com/>
- <http://www.cruisingguys.com/>
- <http://www.falconstr8men.com/>

<http://www.fratmen.tv/>
<http://www.jasoncruise.com/>
<http://www.mikehancock.com/>
<http://www.militaryclassified.com/>
<http://mystraightbuddy.com/>
<http://www.randyblue.com/>
<http://www.seancody.com/>
<http://www.straightcollegemen.com/>
<http://www.straighthell.net/>

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 bourgeoisen 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

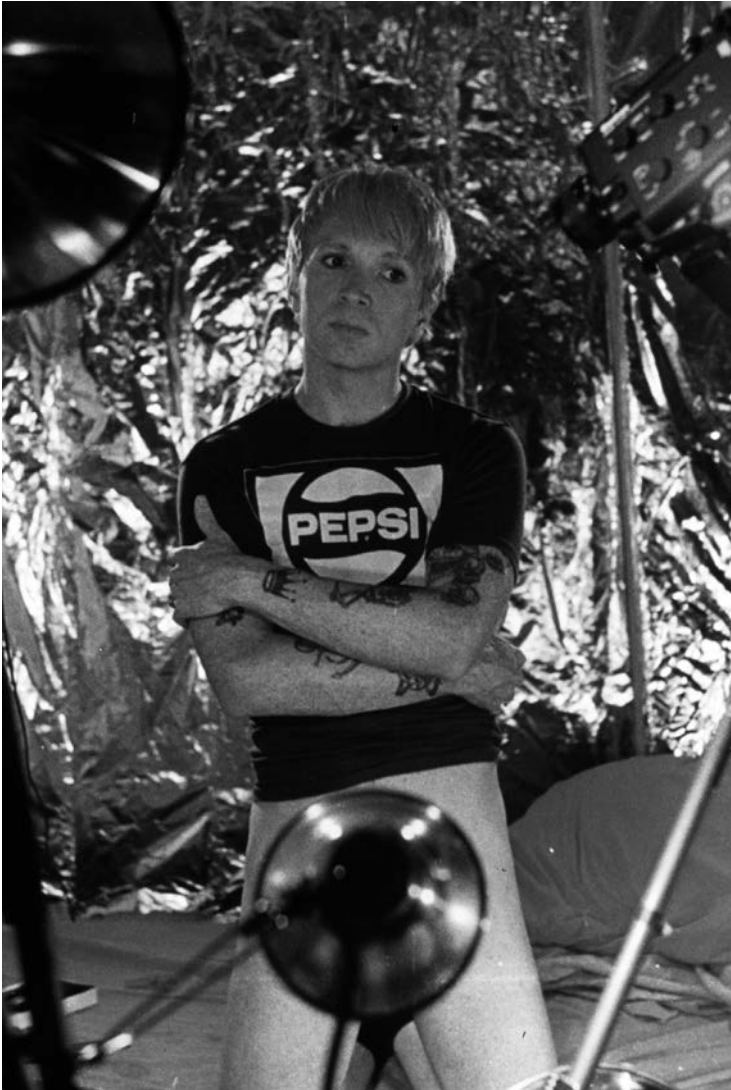
*People say you can still masturbate
to Bruce's new films,
because even though it's art,
it's like Mapplethorpe, you know.*
(Buddy Cole in *SUPER 8 1/2*)

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, genau genommen 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*, I/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 irrigerweise 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*-Filmplakat 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)

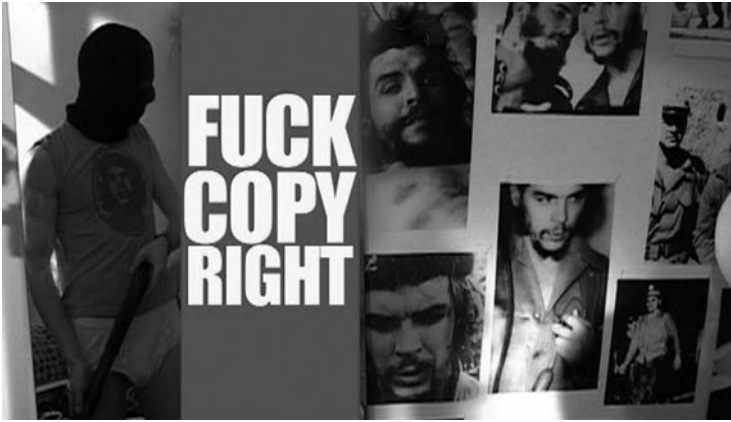
Die Huldigung seiner Person als Pornografen veranlasste LaBruce dazu, «SUPER 8 1/2 als Porno stark zu machen, obwohl die meisten Leute behaupten, dass der Sex darin banal ist» (Beat 1995, 20). Mit seinem nächsten Film, zugleich sein erster Farbfilm, HUSTLER WHITE, probierte LaBruce eine andere Strategie 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». Paradoxiertweise 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.

Maximierte Sichtbarkeit

Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie

Ingrid Ryberg

In den letzten Jahren ist das Interesse an verschiedenen Spielarten feministischer, lesbischer und queerer Pornografie rasant gewachsen. Seit 2006 werden in Toronto die jährlichen *Feminist Porn Awards* veranstaltet, in Berlin gibt es seit demselben Jahr das *Porn Film Festival*, das hauptsächlich auf lesbische, schwule und Transgender-Pornos setzt, und in Schweden wurde das Netzwerk *Post Porn* geschaffen, das darauf abzielt, sexuelle Diversifizität darzustellen und Genderhierarchien zu vermeiden. In Amsterdam wurde 2007 das alternative Erotikfilmfestival *Rated X* gegründet und 2008 fand in San Sebastian eine Tagung zu «PornoPunkFeminism» statt. Ein noch jüngeres Beispiel wäre die schwedische mit Handycameras gefilmte Kurzpornofilmkollektion *DIRTY DAIRIES* (2009), die wegen der finanziellen Unterstützung durch das Swedish Film Institute heiß debattiert wurde. In *DIRTY DAIRIES* haben sich zwölf FilmemacherInnen das Konzept des feministischen Pornos zueigen gemacht. Ihre Filme wurden als «facettenreiche Kollektion» beschrieben, als «Hardcore- und Vanilla-Sex, queer und straight, funkelnd und fickend, Penetration und Poesie: Orgasmen und Kunst in Filmen für aufgeschlossene Erwachsene» (Engberg 2009a).

In diesem Text geht es um die visuellen Strategien, die in dieser Filmkultur zum Einsatz kommen. Im Fall der *DIRTY DAIRIES* zeigen sich sowohl Aneignungs- als auch Abwehrstrategien bezüglich traditioneller Hardcorekonventionen. Während die meisten Darstellungen der sogenannten *sex wars*, also der feministischen Konflikte um die Frage nach der Repräsentation von Sex, eine lineare Entwicklung vom

Antiporn-Feminismus zum Sexradikalismus, von der Antipenetration zu expliziten Genital- und Dildoaufnahmen, betonen, ist es mein Anliegen, die Koexistenz ganz verschiedener Strategien und Konzepte innerhalb der gleichen Filmkultur zu thematisieren. In Übereinstimmung mit Clare Hemmings' Forderung nach der Konzeptualisierung der feministischen Vergangenheit als «Serie von andauernden Auseinandersetzungen und Beziehungen statt als linearen Ablösungsprozess» (2005, 131) möchte ich einige relevante Beziehungen und Kontexte beleuchten, um ein komplexeres Verständnis des feministischen und lesbischen Pornos zu ermöglichen.

Das aktuelle Interesse an alternativen Pornografien ist einerseits Bestandteil des größeren kulturellen Phänomens verstärkter Sexualisierung im Zusammenhang mit neuen medialen Technologien (man denke beispielsweise an die Produktion von Amateurpornos und deren Distribution im Internet), kann aber auch als «zweite Welle» bezeichnet werden. Die ersten Versuche, Pornografie aus der Sicht heterosexueller und lesbischer Frauen zu produzieren, fanden in den Vereinigten Staaten in den 1980er Jahren statt. Pornodarstellerinnen wie Candida Royalle und Annie Sprinkle begannen mit ihren eigenen Produktionen und gründeten die Firma Femme Productions. Etwa zur gleichen Zeit starteten lesbische «Sexradikale» die Produktion lesbischer Sexvideos und gründeten Fatale Media. Diese amerikanische Tradition des «Sex-Radikalismus» ist innerhalb der nordamerikanischen und europäischen Diskurse immer noch sehr präsent. So steht beispielsweise im Programmheft des Post-Porn-Politics-Symposiums in Berlin, das schon seinen Titel Annie Sprinkle verdankt: «Durch ihre Verbindung von Spaß, Unabhängigkeit und Selbstbestimmung in Sex-Performances, lässt uns Sprinkle an Sex als mögliches queeres und feministisches Gegenbegehren denken, das den Rahmen von Zensur und Tabu sprengt» (Stüttgen 2006). Auch das noch jüngere Beispiel der Queer X Show, die Zusammenarbeit von europäischen und nordamerikanischen Sexradikalen in einer burlesken Erotikshow, belegt die Verwurzelung in einer langen und diversifizierten feministischen Tradition. Während die sexradikale Tradition stark von den sogenannten *sex wars* und dem dualistischen Bild verschiedener feministischer Generationen beeinflusst ist, können doch einige Konzepte und Eigenschaften dieser Filmkultur die Gräben zur zweiten und dritten Welle feministischer Erkundungen von Sexualität überbrücken. Es ist ein Ziel dieses Artikels hervorzuheben, wie die verschiedenen Traditionen heute miteinander in Dialog treten.

Hardcore-Porno und die Unsichtbarkeit der weiblichen Lust

Ein möglicher Ansatzpunkt für die Untersuchung visueller Strategien im feministischen Porno ist die Inbezugsetzung zu den Genrekonventionen der Mainstreampornografie, die von Linda Williams in *Hard Core* (1989) analysiert wurden. Williams beschreibt die Hardcorepornografie als Diskurs über Sexualität. Unter Rückgriff auf Michel Foucault spricht sie von Porno als «scientia sexualis», vom wissenschaftlichen Willen zum Kennen, Verstehen und Erklären von Sex. Sie zeigt, wie das Genre davon besessen ist, durch die Darstellung, Aufnahme und Wiedergabe sexueller Lust (im wörtlichen und metaphorischen Sinn) Licht ins Dunkel des Sexuellen zu bringen. Beleuchtung, Kadrierung, Kamerawinkel, Nahaufnahmen, Körperhaltungen und Schnitt sind Teil einer Maschinerie, die den Zweck verfolgt, die Geheimnisse der Sexualität zu lüften. Hardcorepornografie basiert auf dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit – der Vorstellung, dass das Sichtbare beweisen könnte, dass Lust tatsächlich stattfindet. Dieses Prinzip hat auch zu einer Reihe formaler Konventionen geführt – wie dem *beaver shot*, dem *meat shot* und dem *cum shot*.

Aber die Pornografie hat dabei ein Problem: Woran lässt sich die weibliche Lust erkennen und wie lässt sie sich festhalten? Das pornografische Modell maximaler Sichtbarkeit gründet auf der Prämisse, dass sexuelles Begehren und Lust durch sichtbare Körperfunktionen erhellt und ausgestellt werden kann. Bei Männern wird angenommen, dass sich die sexuelle Lust durch Erektion und Ejakulation ausdrücken lässt – sie sind zu dem sichtbaren Lustbeweis schlechthin geworden. Aus dieser Perspektive werden Frauen zum problematischen Differenzobjekt. Die weibliche Sexualität entgeht offenbar dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit und dem wissenschaftlichen Modell des Messens, Erkennens und Erklärens von Sex.

Laut Williams ist der Unterschied von Frauen und Männern in dieser Hinsicht der Schlüssel zum Verständnis der Hardcorepornografie. Die schwer fassbare weibliche Lust ist das Problem, um das viele Geschichten von Hardcorefilmen kreisen. Einer der Hauptpunkte von *Hard Core* ist, dass Pornografie sich seit *DEEP THROAT* (Gerard Damiano, USA 1972) mit Sexualität als einem facettenreichen Feld beschäftigt, auf dem verschiedene Menschen von ganz unterschiedlichen Dingen erregt und befriedigt werden. Das bedeutet auch anzuerkennen, dass es weibliche, schwule, masochistische und andere Besonderheiten gibt und zu akzeptieren, dass nicht jedes Begehren heterosexuell und

männlich ausgerichtet ist. Ein berühmtes Zitat aus DEEP THROAT lautet: «diff'rent strokes for diff'rent folks». Die Suche nach der Erkenntnis und die Darstellungsmodi der weiblichen Lust werden laut Williams jedoch immer noch von einer männlichen Ökonomie der Messbarkeit von Sex angeleitet. Um die Tatsache zu kompensieren, dass der weibliche Orgasmus und die weibliche Lust nicht in der gleichen Weise wie die männliche gezeigt werden können, feiert das Genre den einzigen Lustbeweis den es kennt: den männlichen *cum shot*. Die Ironie besteht darin, dass alle Versuche die weibliche Differenz und Besonderheit darzustellen nur zur Reaffirmation der phallischen Norm der Lustmessung führen.

Steigerung der Sichtbarkeit von weiblicher genitaler Lust

Hard Core wirft die Frage auf, wie mit audiovisuellen Mitteln die weibliche sexuelle Lust in einem Genre dargestellt werden kann, das um die phallozentrische Sichtbarkeit strukturiert ist. Ist es innerhalb dieses Genres möglich, die Lust und den Orgasmus für Frauen zu beanspruchen? In ihrem letzten Buch, *Screening Sex* (2008, 320) gibt Williams zu, inzwischen erkannt zu haben, dass die «Abwesenheit» oder «Un-sichtbarkeit» des weiblichen Orgasmus, auf denen ihre Argumentation einst basierte, eigentlich «als unwillentliche Zuckung deutlich sichtbar ist». Nach dem Besuch der Website the-female-orgasm.com bestätigte sie, orgasmische Kontraktionen und «pulsierende Vulvas» beobachtet zu haben (ibid., 320f). Überraschend ist, dass Williams zwanzig Jahre und die Besichtigung von Amateursexseiten im Internet benötigte, um solch sichtbare Belege für die weibliche Lust zu entdecken. In lesbischer Pornografie sind Lustbeweise in Form visueller Zurschau-stellung von Zuckungen und Ejakulationen schon mindestens ebenso lange zu sehen.

Der weibliche Orgasmus wurde in Pornos nur selten realistisch dargestellt. Fatale Media begann als Antwort auf den Wunsch, echte Frauen mit echten Orgasmen zu zeigen und echte Lesben, die echten lesbischen Sex haben. CLIPS ist das erste Fatale Video, in dem ich ejakuliere (Sundahl 2005).

Seit ihrer berühmten «screaming G-spot ejaculation performance» in CLIPS (USA 1988) hat Deborah Sundahl a.k.a. Fanny Fatale unzählige Lehrfilme zum Thema weiblicher Ejakulation produziert, von HOW TO FEMALE EJACULATE (USA 1992) bis zu FEMALE EJACULATION: THE



FEMALE FANTASIES
(Petra Joy, USA
2006)

WORKSHOP (USA 2008). Auch in zeitgenössischen queeren und lesbischen Pornos wie *PORNOGRAPHICS* (USA 2003) oder *SPECIAL DELIVERY* (USA 2007) ist das visuelle Spektakel der weiblichen Ejakulation zum festen Bestandteil des Repräsentationsrepertoires weiblicher Lust geworden und zum Gegenstück zur männlichen Ejakulation als ein-

zigem Bedeutungsträger von Lust, Orgasmen und Befriedigung avanciert. Die weibliche Ejakulation ist ganz offensichtlich eine Herausforderung der Idee, dass weibliches sexuelles Vergnügen nicht visualisiert werden kann oder wenn, dann nur wie in *DEEP THROAT* mittels visueller Metaphern wie läutender Glocken und Feuerwerk (vgl. Johnson 1999, 231ff; Straayer 1996, 244ff).

Zusätzlich zur weiblichen Ejakulation werden in lesbischen, feministischen und queeren Pornos eine Reihe weiterer Techniken eingesetzt, um die weibliche Lust zu visualisieren. In ihrer Analyse der Videos der lesbischen Produktionsfirma SIR hat Ragan Rhyne gezeigt, dass sich der lesbische Pornofilm «Konventionen wie den *money shot*, den *meat shot* und narrative Formen des Mainstreampornos aneignet, diese Codes von der phallogozentrischen Sprache befreit und sie für lesbische Sexualität beansprucht» (2007, 45). Sie behauptet, dass der Dildo den ejakulierenden Penis als Lustbeweis ersetzt – ganz im Einklang mit Hardcorekonventionen. Desweiteren wird die Klitoris verstärkt gezeigt und damit Bildmaterial hervorgehoben, das normalerweise im Vergleich zum Penis als weniger aufregend gilt. So benutzt etwa die queere Filmemacherin und Performancekünstlerin Del La Grace Volcano in ihrem experimentellen Kurzfilm *PANSEXUAL PUBLIC PORN* (GB 1998) Vakuumpumpen, die die Klitoris größer und damit besser sichtbar machen. Das Hervorheben der Klitoris kann auch als Hervorheben der Autonomie weiblicher Sexualität verstanden werden (vgl. Dyer 1990, 178). Williams (1995 [1989], 145) bezieht sich auf Gayatri Spivaks Beitrag zur Klitoris als einzigartiges Sexualorgan, das nicht der Reproduktion oder der männlichen Befriedigung dient.

Diese Filme mögen als Herausforderung der Marginalisierung der Sichtbarkeit weiblicher Lust in der Hardcorepornografie gesehen werden und als Beweis, dass sich das Prinzip maximaler Sichtbarkeit auch auf weibliches Sexualvergnügen anwenden lässt. Besonders Sundahls Lehrfilme können mit dem wissenschaftlichen Willen zum Wissen über Sex in Verbindung gesetzt werden. In *FEMALE EJACULATIONS FOR COUPLES* (USA 2004), behauptet sie, visuelle Beweise nicht nur für die spektakuläre weibliche Ejakulation, sondern auch für die Existenz des G-Spots aufgenommen zu haben:

Diese DVD beendet die Debatte darüber, wo sich der G-Spot befindet, denn ich habe die G-Spots dreier Frauen in Großaufnahmen gefilmt. Man kann sehen, wie der G-Spot vom Beckenmuskel aus der Vagina herausgeschoben wird und man kann sogar die Furchen auf dem G-Spot sehen und den starken Ausfluss weiblicher Ejakulation (Sundahl 2005).

Feministische Revision von Hardcore

Linda Williams ist jedoch nicht sonderlich interessiert an der Aneignung des Modells maximaler Sichtbarkeit. Ihre feministische Kritik bezieht sich auf den Phallogentrismus, auf dem der pornografische Wille zum Wissen basiert. Aus ihrer Sicht ist die Hardcorepornografie nicht deshalb phallisch, weil sie Penisse zeigt, sondern weil sie vorgibt, die Wahrheit über Sex darstellen zu können (vgl. Williams 1995 [1989], 335). Eine Herausforderung dieses Modells kann deshalb nicht darin bestehen, mehr weibliche Genitalien zu zeigen und den Penis aus dem Bild zu verbannen. Williams fordert stattdessen eine tiefgreifendere Auseinandersetzung mit pornografischen Narrativen und stellt die dem Modell maximaler Sichtbarkeit entsprechende Ausstellung weiblicher genitaler Lust in Frage. Gegen Spivak ist ihre Warnung gerichtet:

Ein Weg, die Macht der phallischen Lust-Ökonomie zu bekämpfen könnte also sein, die Klitoris zu feiern, aber nur wenn damit nicht ein alternativer Fetischismus mit einem anderen Organ der Anbetung aufgebaut wird. Es sollte vielmehr die Hierarchie von Norm und Abweichung gebrochen, eine Pluralität der Lüste geschaffen werden, welche Pluralität akzeptiert (ibid., 145).

Später schreibt sie: «Das Problem liegt nicht im Zeigen des Penis selbst; die Eliminierung des Bildes der externen Ejakulation wirft noch nicht die an seiner Wurzel liegenden Probleme von Macht und Lust auf, die nur in dieser Zurschaustellung zu liegen *scheinen*» (ibid., 311f). Stattdessen befürwortet sie eine Pornografie, die nicht die männliche Vermessung der Lust als Ausgangspunkt hat. Mit einer Analyse der Filme von Candida Royalle versucht sie zu konkretisieren, wie weibliches Begehren in einer Vermeidung von Phallogentrismus dargestellt und erzählt werden kann. Sie stellt dem Begriff der «Revision» den der «Re-Vision» gegenüber: wo der erste die Praxis bezeichnet, einfach die einen Bilder durch die anderen auszutauschen (Penisse durch Vulvas), bedeutet der zweite eine gänzlich andere Erzählweise, «aus einer völlig anderen Sicht, nämlich vom Standpunkt der Frauen» (ibid., 311).

Das Projekt der Darstellung weiblichen Begehrens besteht nicht einfach darin, den Phallus zu unterdrücken oder seine symbolische Reichweite zu beschneiden; vielmehr muß es [...] darum gehen, das Monopol der sexuel-

len Subjektivität, für das der Phallus allein steht, seine monolithische Symbolisierung des Begehrens, zu ersetzen (ibid., 324).

Sie hebt jene Szenen in Royalles Filmen hervor, in denen die DarstellerInnen «sich lustvoll für einander produzieren» (ibid., 316) – im Kontrast zum ausschließlichen Fokus auf die genitale Lust –, Szenen, in denen der heterosexuelle Verkehr nicht nur das männliche Glied in Aktion zeigt, und in denen «Vorspiel, Nachspiel, all die möglichen messenden Unterscheidungen zwischen Stadien, Graden der Erregung und der Intensität, verschwimmen» (ibid., 328). Ein wichtiger Aspekt an Royalles Filmen ist, dass sie sichere und aufregende Räume erzeugen, in denen Frauen ohne Schuldgefühle oder Angst vor Bestrafung ihre Begehren ausleben können. Sich auf das psychoanalytische Denken von Jessica Benjamin stützend betont Williams die Idee der Kombination von Sicherheit und Erregung, die es Frauen erlaubt, zu autonomen sexuellen Akteurinnen zu werden anstatt «lediglich Empfängerinnen für das Begehren männlicher Subjekte» (ibid., 329) zu sein.

Lesbischer vs. heterosexueller Frauenporno?

Es ist wichtig daran zu erinnern, dass Williams' Kritik der reinen Revision (im Unterschied zur *Re-Vision*) sich nicht auf die Aneignung des Prinzips maximaler Sichtbarkeit im lesbischen Porno bezieht, sondern auf den Mainstreamporno in Spielfilmlänge der 1970er Jahre. Dennoch scheinen die Steigerung der Sichtbarkeit der weiblichen Lust und die *Re-Vision* zwei unterschiedliche visuelle Strategien zu sein. Sie sollten trotzdem nicht gegeneinander ausgespielt werden; eine kontextualisierende Lesart kann vielmehr zeigen, wie beide koexistieren und in der aktuellen feministischen Pornoproduktion parallel geführt werden. Bis zu einem gewissen Grad erscheinen beide Strategien als Unterschied zwischen heterosexuellem und lesbischem Frauenporno und können deshalb zu verschiedenen Genrekontexten und –zielen in Beziehung gesetzt werden. Schon 1993 hat Eithne Johnson bemerkt, dass lesbische Pornografie sich deutlich expliziter auf Genitalien und Orgasmen konzentriert als die Filme von Royalle. Sie hält fest, dass «da diese Filme von und für Lesben gemacht werden, ihre Produktionsstrategien nicht das Problem des Genres lösen müssen, sowohl männliche als auch weibliche Sexphantasien darzustellen» (1993, 40). Auch aktuelle heterosexuelle Pornos mit Paaren oder Frauen als Zielpublikum, können sich diesem Ziel, «das Problem des Genres» zu lösen, verweigern. So trifft sich Petra Joys Versuch, «Pornofilme aus ei-



Aus Ingrid Ry-
bergs Kurzfilm
PHONE FUCK (2009)

ner weiblichen Sicht» zu machen teilweise mit Williams' Konzept des Pornos «aus einer völlig anderen Sicht, nämlich vom Standpunkt der Frauen»:

Der Schwerpunkt liegt in meinen erotischen Filmen auf der weiblichen Lust. Ich möchte Frauen, die meine Filme sehen, ermuntern, ihre eigenen Lüste zu erfahren, abseits von den Stereotypen über weibliche Sexualität im Mainstreamporno. Die meisten Pornos werden von und für Männer gemacht und drücken männliches Begehren aus. Es ist kein Wunder, dass sie Frauen nicht anmachen. Ich habe das Bedürfnis, Filme zu machen, die eine Alternative zur Bilderflut darstellen, die Frauen auf ihre Genitalien reduzieren (Joy 2009).

Auch ihre Filme sind sexuell explizit, aber sie vermeiden solche Mainstreampornokonventionen wie «die erzwungene Fellatio, extremen Analverkehr und *cum shots* in die Gesichter der Frauen» (ibid.). Im Einklang mit Johnson und auch mit dem Konzept der «Re-Vision» kann der lesbische Porno als Möglichkeit gesehen werden, manche Pornokonventionen ohne Risiko vorzuführen. Um jedoch die Strategie gesteigerter Sichtbarkeit im lesbischen Porno zu verstehen, ist es nötig zu bedenken, welche anderen «Probleme», von den heterosexuellen Hardcorekonventionen und -stereotypen abgesehen, «gelöst» werden müssen.

Lesbischer Sexradikalismus, Identitätspolitik und sexuelle Aufklärung

Maximierte Sichtbarkeit im lesbischen Porno kann sowohl mit den Hardcorekonventionen wie dem männlichen *cum shot* als auch mit den lesbischen Stereotypen und Szenen mit zwei Frauen verglichen werden, die nur als «prickelnde Aufwärmphase für mehr und eher heterogenitale Lüste» funktionieren (Williams 1995 [1989], 343). Die visuellen Strategien im lesbischen Porno sollten allerdings in Beziehung gesetzt werden zu den feministischen Konflikten über bestimmte sexuelle Praktiken, über Identitätspolitik und der Tradition feministischer, sexueller Selbsthilfe. Laut Debbie Sundahl zeigen lesbische Pornos «echte Frauen, die echte Orgasmen haben» und «echte Lesben, die echte lesbische Liebe machen». Das Zitat deutet an, dass im Mainstreamporno sowohl die Frauen, als auch die Orgasmen und Lesben *fake* sind. Dies passt auch zu Joys Aussage, aber während ihre Lösung die «Rückkehr zur Sinnlichkeit» ist, setzt Sundahls auf die weibliche Ejakulation als Lösung dieser Probleme im Mainstreamhardcore. Sie wird als Mittel der Authentizität eingesetzt und als Beweis, dass in CLIPS die Frauen, Lesben und Orgasmen echt sind. Die Frage des sichtbaren Beweises des echten Orgasmus ist also oft verbunden mit der Frage nach der Echtheit der lesbischen Identität. Wenn etwa Heather Butler den Mainstreamporno, in dem Frauen «vortäuschen» und «einstecken», mit dem «authentischen» Dyke-Porno kontrastiert, dann bezieht sich der Begriff der Authentizität nicht auf die Frage ob die Orgasmen und die Lust im Dyke-Porn echt sind, sondern darauf, dass die Butch-Lesbe, «das wichtigste Ikon lesbischer Sichtbarkeit» (2004, 191), für Lesben Authentizität bedeute. «Aufgrund der unvermeidlichen Sichtbarkeit der Butch und weil unser kulturelles Wissen uns die Mittel gibt, sie als solche zu erkennen, behaupte ich, dass die Butch den lesbischen Porno authentifiziert» (ibid., 169).

Die Verwobenheit von Fragen nach echter sexueller Lust und echter lesbischer Identität ist ein weiteres Charakteristikum der von Butler beschriebenen Genremerkmale des authentischen Dyke-Porno, wie sie das Genre in Abgrenzung zum lesbischen Porno nennt. Sie behauptet, dass die ersten lesbischen Pornofilme den Idealen weiblicher Sexualität als natürlich, gleichberechtigt und erotisch entsprachen. In dem von Fatale Media produzierten *SURBURBAN DYKES* (Debbie Sundahl, USA 1990) sieht sie einen Meilenstein in der Geschichte der lesbischen Pornografie, er markiert den Übergang vom lesbischen zum Dyke-Porno.

Dyke-Porno ist genau das, was der lesbische Porno von vornherein hätte sein sollen, aber nicht sein konnte. Dyke-Porno kennt sich mit Safe Sex aus und fürchtet sich nicht vor der Aneignung von Sexpraktiken, die vorher als ausschließliche Bestandteile der heterosexuellen und schwulen Pornografie angesehen wurden, wie etwa Penetration, dirty talk, harter Sex und Rollenspiele (Butler 2004, 181f).

Dieses Konzept von Dyke (vs. lesbischem) Porno muss vor dem Hintergrund der *sex wars* und der Entwicklung der Queer-Bewegung und -Theorie der 1980er und 1990er Jahre gesehen werden.

Während der frühen 1980er Jahre wurde deutlich, dass die nordamerikanische zweite feministische Welle, die in den 70er Jahren sexuelle Fragen ganz oben auf die politische Agenda gesetzt hatte, über Sex und Macht uneins war. Die Uneinigkeit führte zu intensiven Debatten zwischen den sogenannten Anti-Porno-Feministinnen und den Sexradikalen. Die Barnard Conference on Women and Sexuality (1982) wird oft als Startschuss der *sex wars* gesehen. Die Konferenz hatte eine komplexe Diskussion über Fragen von «Lust und Gefahr» zum Gegenstand, ihr wurde aber mit Protesten begegnet und behauptet, sie zelebrierte antifeministische Werte. Laut Carol Vance, einer der Organisatorinnen der Konferenz, bezog sich die Kritik auf drei «antifeministische» Themen: «Sadomasochismus, Pornografie und Butch/Femme-Rollen unter Lesben» (1992, xxi). Zum Teil wurden die *sex wars* auch zum Ausgangspunkt der Produktion lesbischer Pornos. Lesbische S/M-Videos waren zwar schon seit den späten 70er gedreht worden, aber als 1984 eine Gruppe von sexradikalen Feministinnen begann das Magazin *On Our Backs* herauszugeben war dies offensichtlich eine Antwort auf die feministische Antipornozeitschrift *Off Our Backs* (vgl. Butler 2004, 178; Hunter 2006, 15ff; Conway 1997, 94; Straayer 1996, 184ff). *On Our Backs* feierte lesbische Sexpraktiken, die von Antipornofeministinnen als antifeministisch und patriarchal verstanden wurden, wie etwa S/M, Butch/Femme-Rollenspiele und Dildopenetration. Ein Jahr später gründete die gleiche Gruppe die Produktionsfirma Fatale Media. Der lesbische Porno startete also unter anderem als Herausforderung des kulturellen Feminismus, als ein Mittel, Sichtbarkeit zu erlangen und Sexualität nach eigenem Belieben zu repräsentieren. In diesem Kontext wird der Dildo zu einem Symbol der Sichtbarkeit lesbischer sexueller Lust. Cherry Smyth schreibt:

Es ist im lesbischen Sex das Ziel der Butch («oben»), der Femme («unten»), komplette Befriedigung zu verschaffen, während im heterosexuellen Porno

der Penis oft das einzige befriedigte Genital ist, wie der *cum shot* verdeutlicht. Im lesbischen Porno kann die Präsenz des Dildos die Macht des Penis' unterwandern, indem er die Selbstgenügsamkeit der Frau hervorhebt und zeigt, dass die weibliche LiebhaberIn besser ist als der männliche Rivale (1990, 157).

In Smyths Argumentation wird auch deutlich, wie die direkte Verbindung zwischen der Sichtbarkeit lesbischer Sexualität und sexueller Lust Teil eines größeren identitätspolitischen Projekts wird:

Lesbische Sexualität wurde von der Gesellschaft unterdrückt, unsichtbar und ohnmächtig gemacht. Indem wir Pornofilme anschauen, können wir uns auf einer gewissen Ebene wiedererkennen, das Recht verteidigen, unsere Sexualität zum Ausdruck zu bringen und unser Begehren geltend machen. Porno inkludiert uns in ein Subsystem von codierten sexuellen Stilen, Gesten und Symbolen, das unsere Zugehörigkeitsgefühl bestätigt (ibid., 154).

Damit wird der lesbische Porno als ein Schritt im Prozess der sexuellen Befreiung und Ermächtigung verstanden (vgl. Rhyne 2007, 42f; Henderson 1992, 181). Als «radikaler Versuch, Menschen in der Kunst des Sex und des sexuellen Ausdrucks zu unterrichten» (Butler 2004, 190) ist der lesbische Porno unmittelbar verknüpft mit «einem Diskurs über sexuelle Aufklärung, sexuelle Gesundheit und erotische Selbstermächtigung» (Rhyne 2007, 42). Diese Verbindung wird in Debbie Sundahls Lehrfilmen besonders deutlich, aber auch in Annie Sprinkles Arbeiten, die die Grenze zwischen Pornografie und sexueller Aufklärung verwischen (vgl. Straayer 1996, 233ff). Dieser Kontext ist von großer Bedeutung, um die visuellen Strategien des lesbischen Pornos jenseits von «scientia sexualis» und jenseits vom Hardcoreprinzip der maximalen Sichtbarkeit einzuordnen.

In einem Artikel über die «Spiegelszenen» der Selbstverführung in sexueller Selbsthilfe für Frauen* argumentiert Eithne Johnson dafür, dass «Sexpertinnen»-Ratschläge von Carol Queen, Betty Dodson und Annie Sprinkle sowohl von klinischen Lehrvideos auf der einen wie von Pornografie auf der anderen Seite unterschieden werden sollten. Sie hebt hervor, wie die Zurschaustellung weiblicher Genitalien und Masturbation in einer «Gegenästhetik» münden, die sich durch «feministische Dokumentarfilme über Gesundheitspflege, Experimental-

* [Anm.d.Ü.:] Ausgangspunkt feministischer Sex-Selbsthilfe war oft die angeleitete Inspektion der eigenen Genitalien mit einem Spiegel.

filme von Frauen und weibliche Masturbationsfilme» verfolgen lässt (Johnson 1999, 219). Im Unterschied zum «analytischen Exhibitionismus» der professionellen Aufklärungsvideos integrierte «der reflexive Exhibitionismus» (ibid., 220) der Sexpertinnen-Videos «die inneren und äußeren Genitalien zu einem zusammenhängenden Körperbild» (ibid., 224). Johnson schließt: «diese Spiegelszene schafft Raum für eine erotische partizipative Körperlichkeit, die sich von der diskursiv-einschreibenden Körperlichkeit der «scientia sexualis» unterscheidet» (ibid., 235). Die queere und feministische Pornografie zur Sexpertinnen-tradition in Beziehung zu setzen, kann ein Verständnis dieser Filme unabhängig vom Paradigma maximaler Sichtbarkeit und der «scientia sexualis» ermöglichen. Die Erinnerung daran, dass damit auch auf eine feministische Tradition zurückgegriffen wird, die den *sex wars* vorausgeht, eröffnet eine weniger dualistische und lineare Beschreibung dieser Filme.

Die Koexistenz visueller Strategien und unklarer Genrezugehörigkeit

Der Punkt ist also, dass die verschiedenen Strategien im feministischen und lesbischen Porno in Bezug zu ihren spezifischen Kontexten und Zielen gesetzt werden sollten, vor allem zum Kontext der feministischen Gegenkultur, den Johnson betont: «Gesundheitspflege-Aktivismus, aus der Community heraus organisierte Sexualaufklärung und Körper/Bild-Kunst sind Praktiken von und für Frauen» (Johnson 1999, 219). Dies eröffnet ein komplexeres Verständnis dieser Filmkultur als es der Abgleich mit Hardcorekonventionen vermag. Zwar lässt sich die lesbische Pornografie bis zu einem gewissen Punkt auch mit jenen Konventionen und dem Prinzip gesteigerter Sichtbarkeit charakterisieren, aber die Begriffe der Sichtbarkeit und der Authentizität haben in diesen Filmen doch eine multiplere und komplexere Bedeutung. Ein genauerer Blick auf eine Produktion zeigt, dass die visuellen Strategien weniger eindeutig einzuordnen sind als die klare Trennung von «Re-Vision» und gesteigerter Sichtbarkeit erkennen ließe. So ist die Aneignung von Hardcorekonventionen auch gar nicht unbedingt mit maximaler Sichtbarkeit im Sinn von Genitalaufnahmen verbunden. Rhynes Aussage, «SIRs Pornorevision macht den weiblichen Orgasmus innerhalb von Hardcorekonventionen sichtbar, besonders durch die Aneignung der Codes männlicher Orgasmen» (2007, 46), bezieht sich auf eine Szene in *HARD LOVE* (Shar Rednour/Jackie Strano, USA 2000), in der eine sexuelle Begegnung durch *dirty talk*

und Masturbation ausagiert wird. Die Femme sitzt auf einem Tisch und masturbiert mit einer Hand in ihrer Hose. Die Butch steht vor ihr und wichst mit einer Hand an einem Dildo und befriedigt sich mit der anderen selbst. Rhyne legt dar, dass «sich der Film das Motiv der Ejakulation als Signifikant weiblicher Lust aneignet», indem «ein *cum shot* ohne *cum*» (ibid.) produziert wird. Von Bedeutung ist, dass diese Szene keine expliziten Einstellungen von Genitalien zeigt.

Wie zu Beginn in Zusammenhang mit den DIRTY DIARIES bemerkt wurde, ist das Konzept des feministischen Pornos nicht einfach nur als eine bestimmte visuelle Strategie begreifbar. Zwar beeinflusst der Einsatz von Handykameras die Produktionsbedingungen und die Bildqualität (maximale Sichtbarkeit ist schon aufgrund niedriger Auflösung nicht zu erreichen), erzeugt aber sehr unterschiedliche Stile. BROWN COCK erinnert mit seiner starren Einstellung von einer Dildopenetration und eines Fisting an die gesteigerte Sichtbarkeit im lesbischen Porno, wohingegen die verschwommenen, doppelbelichteten Bilder in RED LIKE CHERRY und die Verschmelzung verschiedener Körper und Körperteile in FRUITCAKE eher die feministische Experimentalfilmtradition aufrufen. DIRTY DIARIES bringt so eine gewisse Ambivalenz und Unsicherheit bezüglich der Genreinordnung zum Ausdruck. Die Produzentin Mia Engberg sagt: «In mancherlei Hinsicht müssen wir uns selbst neu erfinden um ein neues Genre zu erschaffen und die Welt mit neuen Augen sehen zu können» (2009b). Solche unklare Genrezugehörigkeit kann auch die feministische und lesbische Pornokultur als Ganze charakterisieren, z.B. durch die häufige Kombination von Sexszenen und Interviewmaterial. Laut Mary Conway (1997, 95ff) soll der regelmäßige Einsatz von Interviews mit den Darstellern belegen, dass diese wissen, was sie tun und es gerne tun. Die Regisseurin von ONE NIGHT STAND (Emilie Jovet, F 2006), hat erklärt, dass es Ziel der Interviews am Beginn ihres Film sei, der Zuschauerin zu erleichtern, mit den Darstellerinnen in Beziehung zu treten (vgl. Ryberg 2009, 17). In TRANS ENTITIES: THE NASTY LOVE OF PAPI AND WIL (Morty Diamond, USA 2007) werden sehr emotionale Interviews mit den Darstellern über Rasse, Gender und Sex parallel zu verschiedenen Bondage-S/M- und Rollenspiel-Szenen montiert. Das Ergebnis ist eine ambivalente Zuschaueradressierung und eine ständige Oszillation zwischen Fantasie und Authentizität. Die Kombination von «dokumentarischem Impuls» und inszeniertem Sex ist zwar zentrale Eigenschaft der Pornografie überhaupt, betrifft im lesbischen und feministischen Porno aber gleichzeitig Fragen der Identitätspolitik (Hansen/Needham/Nichols 1991, 211).



ONE NIGHT STAND
(Emile Jouvett, F
2006)

Engbergs erster Versuch, feministische Pornografie zu produzieren, der lesbische Kurzfilm *SELMA & SOFIE* (Mia Engberg, Schweden 2002) ist ein weiteres Beispiel dafür, wie verschiedene Strategien verhandelt und parallel geführt werden. Im Making-of von *SELMA & SOFIE*, *BITCH & BUTCH* (Mia Engberg/Nanna Huolman, Schweden 2003), sieht man, wie Engberg ein feministisches Anatomiebuch durchblättert, das weibliche Genitalien mit einer Genauigkeit abbildet, die man in der schulischen Sexualkunde vergeblich suchen würde. Engberg erklärt der Kamera, wie die Klitoris außerhalb und innerhalb des Körpers errigiert

wird. «Auch wir haben Schwänze!», stellt sie fest. Der Mangel an Sichtbarkeit und Repräsentation weiblicher Sexualität im Aufklärungs- und Anatomieunterricht scheint einer der Auslöser für Engberg gewesen zu sein, SELMA & SOFIE zu drehen. Interessanterweise ist die Mise en scène des Films jedoch dunkel und romantisch (und er wurde auf 16mm gedreht). Der Film zeigt Großaufnahmen von Genitalien, die Beleuchtung aber ist weich und diffus. Laut der Regieassistentin Kajsa Åman war die Strategie, alles anders zu machen als im Mainstreamporno.¹ Wenn also im Dokumentarfilm die Regisseurin wirkt, als sei sie von der Idee besserer Sichtbarkeit oder einer genaueren sexuellen Aufklärung motiviert, weist der Film selbst doch in eine andere Richtung: Er verwirft die Ästhetik der maximalen Sichtbarkeit.

Abschließende Bemerkungen

Mein Artikel hatte das Ziel, verschiedene Kontexte und Verbindungen zu benennen, die für das Verständnis der lesbischen und feministischen Pornofilmkultur wichtig sind. Anstatt sich klarer Kategorisierung zu fügen sind die Filme im Schnittbereich verschiedener Konzepte (z.B. von Sichtbarkeit) geschaffen worden. Eine weniger lineare Konzeptualisierung von feministischem und lesbischem Porno ist deshalb nötig. Die *sex wars* sind zwar ein relevanter Kontext dieser Filmkultur, aber es ist auch wichtig, die Filme außerhalb des Rahmens des Konflikts zwischen dem Feminismus der zweiten und dritten Welle, also außerhalb der Entwicklung vom Antipornofeminismus zum Dyke Porn zu diskutieren. Ein letztes Beispiel für das Wiederauftauchen von Praktiken der Selbsterkundung (der Vagina und des Gebärmutterhalses mithilfe von Spekula) und -darstellung sind die experimentellen kulturfeministischen Filme von Barbara Hammer aus den 1970er Jahren, sowie Annie Sprinkles Performances in den 80er und 90er Jahren, und heute die Queer X Show. In ähnlichem Sinne hat Chris Straayer gezeigt, wie sich die Ideologien der kulturellen Feministinnen und der Pro-Sex-Lesben «im Bereich des unabhängigen Videos tatsächlich oft überschneiden» und dass – anstatt eine zeitliche Ablösung zu bedeuten – die beiden Positionen von *Off Our Backs* und *On Our Backs* «in der Alltagskultur vieler Lesben» eher koexistieren (1996, 204; vgl. Halberstam 2005, 161, 172, 180). Ich hoffe, in diesem Artikel auf einige Auseinandersetzungen und Beziehungen innerhalb der lesbischen und

1 In einer Podiumsdiskussion des Stockholm Pride Festival im Pride House am 4. August 2006.

feministischen Pornofilmkultur hingewiesen zu haben, deren Kenntnis zu einem komplexeren Verständnis der visuellen Strategien und Besonderheiten dieser Filme beiträgt.

Aus dem Englischen von Guido Kirsten

Literatur

- Bensinger, Terralee (1992) Lesbian Pornography: The Re/Making of (a) Community. In: *Discourse* 15,1, S. 69–93.
- Butler, Heather (2004) What Do You Call A Lesbian With Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography. In: *Porn Studies*. Hg. v. Linda Williams, Durham/London: Duke University Press, S. 167–197.
- Conway, Mary (1997) Spectatorship in Lesbian Porn: The Woman's Woman's Film. In: *Wide Angle* 19,3, S. 91–113.
- Dyer, Richard (1990) Lesbian/woman: lesbian cultural feminist film. In: *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*. London/New York: Routledge, S. 169–200.
- Engberg, Mia (2009a) World Wide Succes. <http://www.dirtydiaries.se> (zuletzt aufgerufen am 15.11.2009).
- Engberg, Mia (2009b) What Is Feminist Porn? In: *Dirty Diaries* DVD booklet.
- Halberstam, Judith (2005) What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives. In: *In a Queer Time & Place, Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York/London: New York University Press, S.152–187.
- Hansen, Christian/Catherine Needham/Bill Nichols (1991) Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power. In: *Representing Reality*. Hg v. Bill Nichols. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 201–228.
- Hemmings, Clare (2005) Telling Feminist Stories. In: *Feminist Theory* 6, S. 215–39.
- Henderson, Lisa (1992) Lesbian Pornography: Cultural Transgression and Sexual Demystification. In: *New Lesbian Criticism: Literary and Cultural Readings*. Hg. v. Sally Munt. New York: Columbia University Press, S. 173–191.
- Johnson, Eithne (1993) Excess and Ecstasy: Constructing Female Pleasure in Porn Movies. In: *The Velvet Light Trap* 32, S. 30–49.
- Johnson, Eithne (1999) Loving Yourself: The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women. In: *Collecting Visible Evidence*. Hg. v. Jane M. Gaines & Michael Renov. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, S. 216–240.
- Joy, Petra (2009) About Petra. <http://www.petrajoy.com/vision.asp> (zuletzt aufgerufen am 15. 11.09).

- Rhyne, Ragan (2007) Hard-core Shopping: Educating Consumption in SIR Video Production's Lesbian Porn. In: *The Velvet Light Trap* 59, S. 42–50.
- Ryberg, Ingrid (2009) Tips från pornografer. In: *FLM, En kulturtidskrift om film* 5, S. 17.
- Smyth, Cherry (1990) The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film. In: *Feminist Review* 34, S. 152–159.
- Straayer, Chris (1996) Discourse Intercourse; The Seduction of Boundaries: Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Life. In: *Deviant Eyes, Deviant Bodies*. New York: Columbia University Press, S. 184–252.
- Stüttgen, Tim (2006) Introduction. <http://postpornpolitics.com> (zuletzt aufgerufen am 27.06.08).
- Sundahl, Deborah (2005) Q&A: Ask Fanny ... Fake Squirting? <http://www.fatalemedia.com/newsletter/082005.html> (zuletzt aufgerufen am 27.06.08).
- Williams, Linda (1995) *Hard Core. Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films* [engl. 1989]. Frankfurt: Stroemfeld.
- Williams, Linda (2008) *Screening Sex*. Durham and London, Duke University Press.

Skandinavische Lust und europäisches Kino

Eine schwedische Filmografie

Mariah Larsson / Olof Hedling

Zwanzig Prozent aller abendfüllenden Filme, die in Schweden im Laufe der 1970er Jahre hergestellt wurden, können als pornografisch bezeichnet werden. Von den rund 200 langen Filmen, die damals in die Kinos kamen, gelten vierzig als «mehr oder weniger pornografisch» (Svensk filmografi 1989).¹ Einige dieser Filme ähnelten eher den amerikanischen Sexploitation-Filmen, andere mischten Soft- mit Hardcore; insgesamt nahm die Einbindung von Hardcore-Szenen zum Ende der Dekade jedoch so deutlich zu, dass die Redeweise von Porno trotz der schillernden Vielfalt des Genres berechtigt ist. Ein Grund für diesen Zuwachs an «unsittlichem» und pornografischem Material war, dass der hierfür im Strafgesetzbuch vorgesehene Paragraf im Jahre 1971 abgeschafft wurde. Filmhistoriker haben sich bislang wenig für diesen Aspekt der schwedischen Produktion interessiert, obwohl diese beim Publikum durchaus erfolgreich war.² Vergessen ist sie nicht; in den letzten Jahren hat die Video- und DVD-Auswertung vielmehr eine Neubewertung ausgelöst (vgl. Sconce 2007, 2), die den Filmen

- 1 Vgl. Furhammar 2002, 328f. Kurzfilme sind in der Filmografie nicht erfasst und Daten über abweichende Vertriebsformate wie 8mm liegen bislang kaum vor. Es hat jedoch den Anschein, als hätte die 35mm-Produktion für den Kinovertrieb dominiert.
- 2 Leif Furhammar und Gösta Werner erwähnen die Porno-Produktion nur in einem Nebensatz, während Tytti Soila ihr gar keine Beachtung schenkt (vgl. Furhammar 2002, 328–329; Werner 1978, 214; Soila/Söderbergh Widding/Iversen 1998).

ebenso gilt wie den in ihnen mitwirkenden Darstellerinnen und Darstellern.³

In diesem Aufsatz werden wir uns im Rahmen eines filmografischen Aufrisses mit der Frage auseinandersetzen, was der Bezug der Pornografie zu den Vorstellungen ist, die mit dem Begriff des Schwedischen verbunden sind. Ausgangspunkt hierfür ist Andrew Higsons Anregung, Diskursivierungen des Nationalen im Blick aufs Kino zu hinterfragen ([1989] 2002, 53). So ist es zwar industriell berechtigt, von schwedischen Pornos zu sprechen, wurden die meisten der in Frage stehenden Filme doch von heimischen Firmen oder als Koproduktionen hergestellt. In einem einfachen Sinne «schwedisch» ist die schwedische Pornografie jedoch schon deshalb nicht, weil sie vor oder hinter der Kamera einen international gemischten Stab an Mitarbeitern beschäftigte, oder auch wegen des Absatzes, den die Filme im Ausland hatten, einmal abgesehen davon, dass sie in stofflicher Hinsicht auf Literatur und andere Texte außer-schwedischer Provenienz Bezug nahmen. Für viele der involvierten Darstellerinnen und Darsteller ebnete der Porno im Übrigen den Weg ins internationale Filmgeschäft. Da die Herkunft für dieses spezifische Genre, wie wir sehen werden, gleichwohl eine Rolle spielt, wollen wir mit unserem Beitrag lose an eine von Thomas Elsaesser angestoßene Diskussion zur Identität des europäischen Kinos anknüpfen (2005, 485–511), die unter dem Schlagwort «second cinema» populäre europäische Filme und Stars verhandelt hat. Aufgrund ihrer Auslandserfolge und spezifischen Produktionsbedingungen fallen die schwedischen Pornos nämlich gewissermaßen zwischen das, was bei Elsaesser unter «second» und «first cinema» zu verstehen ist – es handelt sich um ein transnationales populäres Kino (Higson 2006, 19), gewissermaßen um die subkulturelle europäische Variante des Hollywoodfilms.⁴ Ziel dieses knappen Überblicks ist es zu beschreiben, inwiefern dies der Fall ist.

3 Unter dem Titel «Den svenska synden: Schweden Film Special!» («Die schwedische Sünde: Schwedenfilm spezial!») widmete sich die Zeitschrift *Magasin Defekt* 1996 dieser Seite der nationalen Kinematografie, wobei sie im Titel zugleich plakativ auf die Bedeutung verwies, die dem Porno für das Schwedenbild im Ausland zukommt.

4 Der Begriff «transnational» ist nicht unproblematisch in seiner ideologischen Aufladung (vgl. Ezra/Rowden 2006, 1–12).

Heterostereotype nationaler Zugehörigkeit

Zum Ruf schwedischer Sündhaftigkeit unterhielten der schwedische Porno und die pornografischen Printmedien naturgemäß ein enges Verhältnis. Begründet hatten diesen Ruf indes zwei Kinospielefilme der fünfziger Jahre, Arne Mattsons *HON DANSADE EN SOMMAR* (*SIE TANZTE NUR EINEN SOMMER*, S 1951) und Bergmans *SOMMAREN MED MONIKA* (*DIE ZEIT MIT MONIKA*, S 1953), sowie der Sexualkundeunterricht, der 1955 an schwedischen Schulen obligatorisch wurde (Lennerhed 1994,



Harriet Andersson in *SOMMAREN MED MONIKA* (1953)



Marie Liljedahl
in JAG – EN OSKULD
(1968)

89-98). Die internationalen Skandale um die Sexszenen in *TYSTNADEN* (*DAS SCHWEIGEN*, Ingmar Bergman, S 1963) und *JAG ÄR NYFIKEN – GUL* (*ICH BIN NEUGIERIG*, Vilgot Sjöman, S 1967) trugen im Zusammenspiel mit reißerischen Aufklärungsfilmern über Schweden wie *SVEZIA*, *INFERNO E PARADISE* (*SCHWEDEN, HÖLLE ODER PARADIES?*, Luigi Scattini, I 1968) das Ihre zu diesem Eindruck bei. In diesem Sinne machte bald allein schon das Herkunftsland Reklame für den schwedischen Film. Schwedische Pornos hatten einen nicht zu unterschätzenden Effekt auf den Tourismus; neugierige Besucher wollten die «schwedische Sünde» mit eigenen Augen sehen. Im Reichstag führte diese frühe Form einer filminduzierten Reisewelle zu einer heftigen Debatte über Schwedens Ansehen im Ausland (Arnberg 2007, 36).

Die Auslandsproduktion reagierte auf die «schwedische Sünde» in zweierlei Form. Die eine bestand in vorgeblicher Entrüstung. Deutlich wird diese Perspektive in *SVEZIA*, *INFERNO E PARADISE*, wo die vermeintlich schwedische Promiskuität als Symptom der gottlosen Haltung im Lande in Szene gesetzt ist. In der Argumentation des Films erscheint Promiskuität als Konsequenz einer von den Behörden betriebenen Entmystifizierung von Liebe und Erotik. Gefühllose Sexualkontakte und Respektlosigkeit gegenüber dem Tempel des Körpers erscheinen, ebenso wie Drogenmissbrauch, Alkoholismus oder Selbstmord, als Fol-



Joseph P. Sarnos
 BIBI – SÜNDIG UND
 SÜSS (1976)

ge der schwedischen Gesellschaft. Gleichwohl lässt es sich der Film nicht entgehen, junge, barbusige Frauen zu zeigen. SVEZIA, INFERNO E PARADISE aktualisiert (und erotisiert) damit die politische Kritik an Schweden aus den fünfziger Jahren, die sich teils gegen die Sexualaufklärung in der Schule, teils gegen deren sozialstaatlichen, verordneten Charakter richtete (vgl. Lennerhed 1994, 95).

Die andere Haltung bestand in einer überschwänglichen Gleichsetzung von Sexualität, Natur und Natürlichkeit mit dem schwedischen Sommer. Auch wenn er sich dem Nachbarland Dänemark widmete, ist der amerikanische Dokumentarfilm *SEXUAL FREEDOM IN DENMARK* (John Lamb, USA 1970) symptomatisch für diese Umwertung skandinavischer Sexualität im Rahmen der «sexuellen Revolution» und in scharfer Abgrenzung zu anderen, früheren nationalen Konnotationen von Sexualität wie der französischen, die mit parfümierter Raffinesse assoziiert war (Schaefer 2005). Im Kielwasser dieser neuen Welle produzierte der amerikanische Sexploitation-Regisseur Joseph W. Sarno seinen ersten Film in Schweden, *JAG – EN OSKULD* (*INGA – ICH HABE LUST, S/US* 1968), der ein weltweiter Exporterfolg wurde. Als Handlungs- und Sehnsuchtsort wird «Schweden» dabei nicht nur durch Landschaftsaufnahmen und Städtebilder angezeigt. Der Film beginnt mit der ausgelassenen Feier einiger depravierter Jugendlicher, die da-

mit endet, das eine noch unschuldige junge Frau namens Inga, gespielt von der kaum 18jährigen Marie Liljedahl, vor den Augen aller und im Stil eines Gerichtsprozesses zum Geschlechtsverkehr gezwungen wird. Kaum zufällig galt Sarno als der «Ingmar Bergman of 42nd Street» (Särnefält 2007), spielte er doch narrativ ebenso wie im nüchternen Schwarzweiß der Fotografie, den Bildkompositionen und der Maske auf «Schweden» auch in diesem Sinne an. Während der 1970er Jahre arbeitete Sarno abwechselnd in den USA, Schweden und Westdeutschland, wobei er bei seinen amerikanischen Produktionen oftmals ein schwedisch klingendes Pseudonym gebrauchte, Karl Andersson. Bei einigen seiner Filme handelte es sich um Koproduktionen, etwa zwischen der schwedischen Firma Sagafilm und der westdeutschen Monarex im Falle von *VILD PÅ SEX (BIBI – SÜNDIG UND SÜSS/BABY LOVE, Joseph W. Sarno, S/D 1976)*; überdies inszenierte er den wohl «schwedischsten» aller schwedischen Pornos der 1970er Jahre, *FÄBODJÄNTAN (Joseph W. Sarno, S 1978)* (Björkin 2005, 165–173), der jedoch erst zum Ende der schwedischen Sexwelle herauskam und keinen den anderen Filmen vergleichbaren Exporterfolg aufwies.

Qualitätspornografie

In den Debatten und Anhörungen, die dazu führten, dass der das Pornografieverbot regelnde Paragraph gestrichen wurde, ist eine utopische Vision spürbar, was gute Pornografie und allgemein eine Kunst ermöglichen würde, die in ihren Lebensschilderungen nichts auslassen müsste (Larsson 2007). Diese Diskussion trug dazu bei, dass ein Großteil der in den Folgejahren hergestellten Pornos von den Produktionswerten aufwendig und ambitiös waren. Die «Qualitätspornos» bemühten sich darum, ästhetisch ansprechend zu sein und die Sexszenen in eine Geschichte zu integrieren. Zu dieser Kategorie gehören *FLOSSIE (S 1974)*, *JUSTINE OCH JULIETTE (S 1975)*, *BEL AMI – DEN STORA ÖVERRASKNINGEN (SKANDINAVISKE LUST, S/F 1976)* und *MOLLY – FAMILJEFlickAN (KOMMT HER, IHR WILDEN SCHWEDINNEN, S/F 1977)*, alle produziert von Inge Ivarson und inszeniert von Mac Ahlberg, der später als Kameramann für Renny Harlin und John Landis in Hollywood arbeiten sollte. Zugleich bereiteten diese Pornos die internationale Exportstrategie späterer Filme vor, für die sowohl die Besetzung als auch stoffliche Bezüge charakteristisch waren. So handelte es sich bei *Flossie – A Venus of Fifteen* (1897) um einen anonymen erotischen Roman aus Großbritannien, während *JUSTINE OCH JULIETTE* entfernt an de Sades *Juliette* (1797–1801) und *Justine* (1791) anknüpfte; *BEL AMI* basierte auf Guy de Mau-

passants zweitem Roman von 1885, derweil MOLLY Daniel Defoes *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722) zur Vorlage hatte. Es ging mit diesen freien Adaptionen indes vor allem darum, die Titel der als erotisch bekannten Romane zu Zwecken der Produktdifferenzierung einzusetzen. Interessant ist zudem die Besetzung mit Marie Forså (bekannt auch als Maria Lynn) in allen vier Filmen, die ebenso wie ihre Kollegin Christina Lindberg nie in expliziten Sexdarstellungen agierte; für solche Szenen wurden Stand-Ins aus dem Showgewerbe eingesetzt. Ergänzt wurde der Cast um international bekannte Darsteller wie die Dänin Anne Bie Warburg, die Französin Jacqueline Laurent und Harry Reems, bekannt aus *DEEP THROAT* (USA 1972). Die Besetzung war also ebenfalls Teil der Marketingstrategie, indem sie verdeutlichte, dass die Filme auch außerhalb Schwedens für ihr Genre wichtig waren, während Darstellerinnen wie Christina Lindberg, Marie Forså, Marie Ekorre, Diana Kjaer oder Marie Liljedahl zugleich den «schwedischen» Charakter der Produktionen unterstrichen. Die Strategie hatte also einen doppelten, vertikal wie horizontal differenzierenden Effekt: die schwedische Herkunft machte die Darstellerinnen erotischer, während ihre Erotik zugleich das Bild des Produktionslandes als besonderen Ort williger, schöner Frauen ausschmückte. Betrachtet man hingegen die Rollenbiografien, so wird deutlich, dass die Arbeit nicht innerhalb von Landesgrenzen verlief: Marie Forså spielte unter anderem in schwedisch-deutschen Koproduktionen, einem französischen Film und einem schwedischen Porno, Christina Lindbergs Filmografie weist schwedische, tunesische, deutsche, japanische Titel auf, und Marie Ekorre drehte fünf Filme in Schweden, einen in Dänemark

links

Marie Forså in
LIFTERSKAN (1975)

rechts

Schwedische
Freizügigkeit in
LIFTERSKAN



und fünf in Deutschland, von denen *GEH, ZIEH DEIN DIRNDL AUS* (Siggi Götz, D 1973) wohl der bekannteste ist.⁵

Mit dem Porno bildete sich produktionsseitig also eine transnationale Starkultur heraus, wobei im Falle der aus Skandinavien beteiligten Frauen das Herkunftsland begründend für ihren Starstatus gewesen zu sein scheint. Zugleich bemühten sich sowohl die Produzenten als auch die Darstellerinnen, die weltweiten Vertriebschancen ihrer Filme zu verbessern, indem sie das Image der Stars mit einem Schleier traditioneller Keuschheit versahen. Die Information, dass Hauptdarstellerinnen wie Liljedahl oder Lindberg sich in Hardcore-Szenen doublen ließen, gehörte auch zu diesem Bild: Indem der Diskurs um den schwedischen Pornostar die Frage nach der Echtheit des Geschlechtsaktes offen ließ, stellte er es seinem Publikum frei, den jeweiligen Star als Unschuld von nebenan oder erprobte Sexdarstellerin zu imaginieren.

Ein pornografisches «First Cinema»

Der schwedische Filmhistoriker Leif Furhammar hat behauptet, die heimische Porno-Produktion sei ausschließlich für den Auslandsmarkt gedacht gewesen (2002, 329). Diese Behauptung ist ebenso moralisierend wie herabsetzend: einerseits unterstellt sie, dass Schweden selbst nicht in dem Ausmaß am Genre interessiert waren, wie es das Produktionsvolumen andeutet. Andererseits wird unterstellt, dass es keine Kunst sei, für den Export zu produzieren. Im Sinne von Higsons Kritik an einer nationalen Filmhistoriografie kann man in solchen Äußerungen den Versuch erkennen, den Porno aus der Geschichte des schwedischen Kinos herauszuschreiben. Nun nahm allerdings die Ausfuhr nicht-pornografischer Filme im gleichen Zeitraum ab, in dem jene der Pornografie anstieg, während sich, wie in anderen europäischen Ländern auch, Hollywoods Dominanz auf dem heimischen Markt stabilisierte.

Obwohl der schwedische Film in Schweden selbst einen Marktanteil von knapp zwanzig Prozent erzielte, wurde es schwierig, ihn in andere europäische Länder abzusetzen – eine Situation, die im Wesentlichen bis heute unverändert geblieben ist und in der Diskussion verschiedenster Förderansätze resultierte (Hedling 2009, 256–258). Der Porno allerdings war in den 1970er Jahren von diesem Trend ausgenommen (vgl. Skretting 2000). Soweit die spärlich vorhandenen Zahlen dies er-

5 Der Film lockte mehr als 370.000 Besucher in die schwedischen Kinos, was eine vergleichsweise hohe Zahl ist.

kennen lassen, verfügte die schwedische Soft- und Hardcore-Branche über ein stabiles Produktionsvolumen und ein wiederkehrendes Publikum. Um die spezifischen Strategien zu verstehen, die diese Filme gegenüber der nicht-pornografischen Produktion so erfolgreich machten, empfiehlt sich ein Vergleich mit Italien, das damals im Blick auf Markt- und Exportanteile erfolgreichste Produktionsland Europas. Der amerikanische Spielfilm verfügte in Italien zu Beginn der 1950er Jahre über mehr als fünfzig Prozent der Marktanteile, 1972 aber nur noch über 15,1 Prozent der Einnahmen an der Kinokasse. Dies ging mit einer Stärkung der italienischen Produktion einher, die 1958 nur 31 Prozent, 1972 hingegen bereits 62,2 Prozent der Gewinne an der Kinokasse verzeichnen konnte (Bondanella 2002, 143). Italienische Filme wurden mit Erfolg in ganz Europa, aber auch in Nordafrika, dem Mittleren Osten, Südamerika und Teilen Asiens vertrieben (Eleftheriotis 2001, 106). Die Eigenproduktion Italiens überstieg damals sogar die der USA, rechnet man die zahlreichen Gemeinschaftsproduktionen mit ein (*Statistics on film and cinema 1955–1977* 1981, 30–35).

Statt sich der Förderansätze zu bedienen, die mit dem europäischen Kunstkino oder dem «second cinema» der Nachkriegszeit verbunden worden sind (vgl. Elsaesser 2005, 499), bedienten sich die italienischen Filmemacher ähnlich wie Schwedens Pornografen einer Reihe von Strategien, um ihre Produktion im Ausland attraktiv zu machen. So knüpften sie an populäre Erzählformen wie den Western, den Sandalen- und Horrorfilm oder Serien wie James Bond an, anglifizierte die Namen von Cast und Crew, vertrieben die Filme auf Englisch oder synchronisierten sie sogleich für den Auslandsmarkt. Cinecittà bediente sich international gangbarer Stars aus Europa und versuchte, der Eigenproduktion mithilfe von amerikanischen Schauspielern wie Clint Eastwood oder Henry Fonda zusätzlichen Glanz zu verleihen. Genau wie die Schweden arbeiteten italienische Produzenten der «fünften Generation» (Sorlin 1996, 146) gezielt an einem Klischee des «Italienischen», auch insofern die Filme gewalttätiger waren als etwa die englischen Genreproduktionen der Zeit.

Kurz gesagt beruhte die schwedische Porno-Produktion der 1970er Jahre also auf einer Reihe von Internationalisierungsstrategien, die damals in den erfolgreichsten Filmindustrien Europas verbreitet waren. Aus hier nicht ausführlicher zu diskutierenden Gründen ließen die Hersteller italienischer Genre-Spielfilme und schwedischer Pornos von dieser Strategie jedoch bald wieder ab. Gleichwohl sind ähnliche Vorgehensweisen noch heute in Gebrauch, so vor allem die Anglizierung, die sich in den Pseudonymen europäischer Porno-Darstellerin-

nen und Darsteller niederschlägt oder im spärlichen, grammatisch oft unkorrekten Dialog.⁶ Auch wenn dies nicht die einzige Ursache ist, trägt die Zugänglichkeit von Namen und Dialogen mit dazu bei, dass Pornos in weiteren Kreisen distribuiert und konsumiert werden als der traditionelle Spielfilm.⁷

Der Porno der 1970er Jahre stellte somit eine nationale Produktion dar, die sich in vielerlei Hinsicht nach Außen richtete – in ihren kulturellen Verweisen und Konventionen wie auch in ihren Absatz- und Herstellungsstrategien. Ein Vergleich zwischen Hollywoods «first cinema» und dem europäischen «second cinema» mag in diesem Kontext nicht unbedingt auf der Hand liegen, doch verdeutlicht er, dass die schwedische Pornoproduktion auf eine Weise kommerziell erfolgreich war, die gemeinhin eher mit der US-amerikanischen Filmindustrie assoziiert wird. Ein wenig paradox mutet es dabei an, dass ausgerechnet der schwedische Porno in den 1970er Jahren jene Vision einlöste, die Harry Schein, der Gründer von Svensk Filminstitut (dem Schwedischen Filminstitut) 1963 im Blick auf das heimische Kino artikuliert hatte. Für Schein bestand die Lektion der weltweiten Erfolge Ingmar Bergmans darin, dass der internationale Absatz für die Begrenztheit des eigenen Filmmarkts kompensieren könnte (Schein 1962, 54). Die Lösung, so Schein, müsse entsprechend darin bestehen, mithilfe der Filmpolitik künstlerisch ambitionöse Filme zu fördern, die international den Ruf Schwedens zu begründen in der Lage wären (Åberg 2001, 86; Larsson 2006, 75). Weniger als zehn Jahre später hat der schwedische Qualitätsporno dieses Exportpotenzial für sich zu nutzen gewusst.

Aus dem Schwedischen von Patrick Vonderau

Literatur

- Åberg, Anders (2001) *Tabu: Filmlaren Vilgot Sjöman*. Lund: Filmhäftet.
 Åhlander, Lars (Hg.) (1989) *Svensk filmografi. Bd. 7: 1970–1979*. Stockholm: Norstedt.

- 6 Gelegentlich bedienen sie sich wie Joseph Sarno schwedischer Pseudonyme, so etwa «Nikky Andresson» (Szoverfy/Milter/Slade 2005, 185).
 7 Der (wenn auch spärlichen) Forschung zu den ökonomischen Bedingungen des Porno-Genres zufolge ist die europäische Pornoproduktion, und insbesondere die im Ballungsraum Budapest, weitaus stärker durchindustrialisiert als die europäische Spielfilmherstellung (Szoverfy/Milter/Slade 2005, 176).

- Arnberg, Klara (2007) *En ohejdad kommersialism? Den pornografiska pressen och regleringen av pornografi i Sverige 1950-2000*. Lizensiatsarbeit. Umeå: Umeå University.
- Björkin, Mats (2005) *Fäbodjättan – Communication and Cultural Heritage*. In: Frispel: festschrift till Olle Edström. Hg. v. Alf Björnberg. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, S. 165–173.
- Bondanella, Peter (2002) *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. 3. Aufl. New York/London: Continuum.
- Eleftheriotis, Dimitris (2001) *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*. New York: Continuum.
- Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ezra, Elizabeth/Rowden, Terry (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema. In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. London/New York: Routledge, S. 1–12.
- Furhammar, Leif (2002) *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*. Höganäs: Wiken.
- Hedling, Olof (2009) Possibilities of Stardom in European Cinema Culture. In: *Stellar encounters: Stardom in Popular European Cinema*. Hg. v. Tytti Soila. Eastleigh: John Libbey, S. 254–264.
- Higson, Andrew (2002) The Concept of National Cinema [1989]. In: *Film and Nationalism*. Hg. v. Alan Williams. New Brunswick, NJ/London: Rutgers University Press, S. 52–67.
- Higson, Andrew (2006) The Limiting Imagination of National Cinema. In: *Transnational Cinema: The Film Reader*. Hg. v. Elizabeth Ezra & Terry Rowden. London/New York: Routledge, S. 15–25.
- Larsson, Mariah (2006) *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska samhället*. Lund: Sekel.
- Larsson, Mariah (2007) Drömmen om den goda pornografen: Om sextio- och sjuttioårsfilmen och gränsen mellan konst och pornografi. In: *Tidskrift för genusvetenskap*, 1–2, S. 93–111.
- Lennerhed, Lena (1994) *Frihet att njuta: Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet*. Stockholm: Norstedt.
- Särnefält, Stefan (2007) «Bergman of 42nd Street» – RysarNytt möter Joe Sarno [Interview mit Joseph W. Sarno]. www.rysarnytt.se/sarno.htm (zuletzt gesehen am 18.11.2009).
- Schaefer, Eric (2005) I'll Take Sweden: The Shifting Discourse of the «Sexy Nation» in 1960s Sexploitation Films. Vortrag, gehalten auf der SCMS Konferenz in London 2005 (unveröff. Ms).
- Sconce, Jeffrey (2007) *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.

- Schein, Harry (1962) *Har vi råd med kultur? Kulturpolitiska skisser*. Stockholm: Bonniers.
- Soila, Tytti/Söderbergh Widding, Astrid/Iversen, Gunnar (1998) *Nordic National Cinemas*. London/New York: Routledge.
- Skretting, Kathrine (2000) Filmsex und Filmzensur. Die "Bettkanten"-Filme in Skandinavien 1970–1976. In: *Montage AV* 9,1, S. 47–62.
- Szoverfy Milter, Katalin/Slade, Joseph W. (2005) Global Traffic in Pornography – The Hungarian Example. In: *International Exposure – Perspectives on Modern European Pornography*. Hg. v. Lisa Z. Sigel. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, S. 173–204.
- Statistics on Film and Cinema 1955-1977* (1981) Paris: Division of Statistics on Culture and Communication/Office of statistics, UNESCO.
- Werner, Gösta (1978) *Den svenska filmens historia: en översikt*. Stockholm: Norstedt.

Die kontextuelle Bindung der Filmbilder: *on, off, master space*

Ein Beitrag zur Raumtheorie des Films

Hans J. Wulff

Handlungswelt/diegetische Welt

Eine der elementaren Leistungen des Zuschauers bei der Rezeption von Filmen ist der Aufbau der inneren Repräsentation eines zusammenhängenden Raumes, in dem die jeweilige Szene spielt. Auf einer ersten Stufe handelt es sich dabei tatsächlich um eine Vorstellung der *Räume*, ihrer relativen Lage, der Distanzen zwischen Handlungsräumen und dergleichen mehr. Darüber hinaus geht es aber um die Vorstellung der gesamten *Handlungswelt* der Geschichte. Denn nicht alle abgebildeten Räume sind auch Handlungsräume. Manche bleiben für die Handlung ungenutzt, bilden bloße Hintergründe oder Environments. Hintergründe wie Handlungsräume werden aber zur Vorstellung einer fiktiven Realität verschmolzen. Dass Geschichten «mögliche Welten» ausbilden, ist ebenso evident wie rätselhaft. Worin besteht die erzählte Welt, was sind ihre Ingredienzien? Wie bezieht sie sich auf die Welt des Zuschauers? Korrespondiert sie mit den anderen Welten der Fiktionen, und wenn ja – wie?¹

1 Dieser Beitrag schließt an Überlegungen an, die ich im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Konzept der «Diegese» in einem Themenheft dieser Zeitschrift angestellt habe; vgl. Wulff 2007 sowie die anderen Beiträge in *Montage AV* 16,2, 2007 («Diegese»).

Das Szenische umfasst auch das, was nicht im Bild zu sehen ist. Das Hör- und Sichtbare konstituiert das, was man die *Horizonte der Diegese* nennen könnte, weil mit dem, was man sieht, immer auch ein formaler Rahmen des Mitgegebenen gesetzt ist: Ich sehe die eine Seite des Stuhls, die andere – nicht-sichtbare – ist mitgegeben; ich sehe das angeschnittene Bild eines Objekts, der abgeschnittene Teil ist zu ergänzen, formal aber notwendig und Teil der Wahrnehmung des Objekts, das nicht als angeschnitten, sondern als Ganz-Objekt aufgefasst wird. Das Szenische gehört zur diegetischen Welt – und will man das Diegetische operationalisieren, muss herausgearbeitet werden, dass das Szenische nicht mit dem Sichtbaren identisch ist, sondern in einer Kette von Syntheseleistungen aus dem Sichtbaren gewonnen und es erst so als Element des Diegetischen konstituierend wird. Wenn man das Diegetische (mit Burch 1979, 19; Odin 1983) als primäres Thema des Filmverstehens und im Speziellen als intentionales Ziel der Tätigkeit des *Diegetisierens* ansieht (vgl. Wulff 2007, 46ff), als eines der Produkte der Verstehens- und Aneignungstätigkeit also, richtet sich der Blick auf eine konstruktiv-synthetisierende Ebene in der Rezeption, die über das einfache Registrieren deutlich hinausgeht.

Doch die synthetischen Leistungen des Zuschauers beginnen schon auf einer viel tieferen Ebene der Inszenierung – er stiftet einen Zusammenhang zwischen den Aufnahmen, die ihm eine Szene nur in Ausschnitten, oft aus veränderlichen Perspektiven zeigen.² Edward Branigan hat von einem *master space* gesprochen, den der Zuschauer sich in seinem Kopf aufbaut und in den alle einzelnen Ansichten der Szene «umgerechnet» werden können (1992, 56). Jedes Bild ist notwendig ausschnitthaft, kann nur einen Teil der vorfilmischen Realität darstellen. Diese Tatsache ist dem Zuschauer bewusst, und darum sind

2 In vielen Überlegungen zur Größe der filmischen *Einstellung* ist die Tatsache, dass das aktuelle Bild nur einen *Ausschnitt* aus einem umfassenden Umgebungsraum präsentiert, als essentiell festgehalten worden. So sprechen Bordwell/Thompson (1979, 113) von einer «implicitly continuous world», die den Ausschnitt rahme und der sie entstamme; und Lotman (1977, 40) hält fest: «Die Welt der Objekte ist geteilt in einen sichtbaren und einen unsichtbaren Bereich. [...] Die Tatsache, daß die Welt auf der Leinwand immer *Teil* einer anderen Welt ist, bestimmt die grundlegenden Eigenschaften des Kinematografen als Kunst.» Lohmeier geht davon aus, dass die Wahl des Kamerastandortes nicht allein im Rahmen der Vergabe von Information diskutiert werden sollte (Was soll gezeigt werden?), sondern immer auch eine Entscheidung über die Vorenthaltung von Information umfasse (Was soll nicht gezeigt werden? Was soll angedeutet werden): «In ihr artikulieren sich [...] Präferenzen der filmischen Vermittlungsinstanz bei der Informationsvergabe und damit Techniken der *Steuerung der Rezipientenperspektive*» (1996, 91; Herv.i.O.).

filmische Bilder zum nicht sichtbaren Umgebungsraum hin offen. Das Filmbild ist immer ein offenes Bild, auch wenn es eine geschlossene Bildkomposition anbietet. Das fotografische Bild hat einen Rahmen, der es gegen die Umgebung abschirmt und seinen Status als Bild unterstreicht. Das ist beim Filmbild insofern anders, als es Bild zwischen Bildern ist, den Anschluss an andere Bilder enthält, oft auch suggeriert und offeriert.

Manche Regeln des *continuity system* des Hollywood-Stils finden hier eine funktionale Erklärung: Es ist üblich gewesen, eine Szene mit einem *establishing shot* zu eröffnen – als erstes Angebot, eine Vorstellung des *master space* aufzubauen. Im Folgenden kann der Film darauf vertrauen, dass der Zuschauer einen Entwurf des szenischen Raums aufrecht erhält – jedes weitere Bild ist orientiert auf jenen Raum, den das Bild gar nicht zeigt. Das Bild hat eine Affinität zum räumlichen Kontext, es drängt auf Verbindung mit anderen Ansichten und anderen Ausschnitten des Geschehens. Die Ansichten, die im Verfahren der *coverage* vorgesehen sind, folgen einer Art von «Geometrie der Kamerapositionen»: Einzelne Ansichten der Interagierenden, die im Schuss/Gegenschuss aufeinander folgen, sind von Positionen aus gefilmt, die sich topografisch auf die *Handlungsachse* hin orientieren – und diese wiederum ist ein geheimes Zentrum des szenischen Raums, die zentrale Achse des *master space*. Der *master space* ist nicht allein ein inneres Bild des Raumes, in dem sich die Figuren bewegen, sondern rechnet ihre Handlung schon mit ein. Im Idealfall leitet er sich aus ihrem Handeln ab.

On und Off

Das Filmbild ist also nicht nur *diegese-*, sondern auch *kontext-affin*. Diese Tatsache ist in der Filmtheorie vielfach reflektiert worden. Das Bild zeigt einen Ausschnitt aus einem Umgebungsraum, es hat offene Ränder, es strebt zur Synthese mit anderen Ansichten des Raums. Den Raum außerhalb des Bildes, der dennoch vom Zuschauer gewusst und erwartet wird, nennt man gemeinhin *off-screen*, «außerhalb der Leinwand». Er ist nicht sichtbar und doch anwesend.

Eine ganze Reihe von Untersuchungen haben die Präsenz des *off-screen-Raums* als eine Erscheinungsform der *suture* genommen, welche die Prozesse, Strategien und Strukturen bezeichnen soll, mit denen ein Zuschauer in einen Text integriert (wörtlich: «hineingenäht») wird. Ich will hier nur auf die – zuerst von Noël Burch formulierte – Annahme, dass es eine Fluktuation zwischen dem *on-screen* und dem *off-screen* gebe, zu sprechen kommen. Dabei wird das Off als dem On latent innewoh-

nend gedacht (Stephen Heath spricht sogar von «Raumschwangerschaft»: «Classical continuity [...] is an order of the pregnancy of space in frame»; 1981, 45), sodass die Schuss/Gegenschuss-Montage ständig Latentes in Präsenes umwandelt. In dieser Redeweise wird die Oberflächenbewegung der Information gegenüber der Tatsache, dass die Aneignung darauf gerichtet ist, einen kohärenten Raum zu illusionieren, minder gewichtet. Für meine Überlegung setze ich den Ausgriff auf eine Einheit des Raumes, der alle Teilinformationen umfasst, und die darauf gerichteten Syntheseleistungen als die dominierende Rezeptionsaktivität. Gerade die Schuss/Gegenschuss-Auflösung lässt sich – weil sie ja auf einer Geometrie der Kamerapositionen basiert – recht mechanisch in einen zusammenhängenden Raum umrechnen; die Annahme einer Fluktuation von On und Off ist dazu nicht nötig. Vielmehr gestattet es die Unterscheidung von deiktischer und intrinsischer Orientierung, Indikatoren für die kognitive Aktivität zu gewinnen, die beim Aufbau des szenischen Raumes aufzuwenden ist und die sich durchaus als Hinweis auf die Komplexität und Intensität der Rezeptionstätigkeit lesen lässt. Ein Bezugspunkt für die Untersuchung der Raumdramaturgien eines Films ist die Frage nach dem *off-screen-Raum*, der das aktuell gegebene Bild gleich in mehrfacher Hinsicht umgreift. Man versteht darunter jene Teile einer Szene, die im aktuellen Bild nicht zu sehen sind, von denen man aber weiß, dass sie da sind. Insbesondere die Figuren sind in der äußerst verbreiteten Schuss/Gegenschuss-Auflösung immer wieder im Off, verschwinden dabei aber aus der inneren Repräsentation der Szene keineswegs (zumal sie akustisch weiterhin repräsentiert sein können, außerdem werden sie oft sprachlich und auch nichtverbal adressiert). Das *off-screen* basiert auf drei elementaren Eigenschaften des Filmbildes: auf dem Wissen um seine Ausschnitthaftigkeit, auf den Prinzipien seiner kontextuellen Bindung und auf der Fähigkeit von Figuren und Objekten, Objektumgebungen anzuzeigen.

Die innere Repräsentation des szenischen Raumes als *master space* kann als Zielkonzept für Textverarbeitungsoperationen genommen werden, wobei es egal ist, ob man diese als kontingente Begleiterscheinung des Handlungsverständnisses auffasst oder als eines der kategorialen Momente der Handlungsrepräsentation selbst. Letzteres würde besagen, dass «Räumlichkeit» eine der wesentlichen Gegebenheiten oder eines der wesentlichen Produkte von Handlung ist – weil Räumlichkeit als formale Bestimmung nahezu allen Handlungen zukommt resp. allen Handlungen innewohnt (gerade darum kann der Film Handlungen elliptisiert repräsentieren, sich auf Andeutungen der Handlung beschränken oder sie metonymisch rafften).

Die Verarbeitung der einzelnen Eingangsdaten geschieht so, dass *cues* mit Blick auf ihre Integrierbarkeit aus den Bildern ausgelesen werden. Eine Szene ist so als ein *Integrationskonzept* konzipiert, das wiederum die Lektüre (und Analyse) von neuen Bildern steuern kann. Wenn das Ausgangsmaterial nach gewissen geometrischen Regeln konstruiert ist (nichts anderes sind die Regeln des *continuity system*), liefert man natürlich gewisse Hilfestellungen für diese Prozesse in der Positionierung der Kamera und in der Abfolge der Bilder. In den «Regeln» sind wiederum Momente der Handlungs- und Interaktionsstruktur enthalten – die Handlungslinie ist eine Verräumlichung der intentionalen Orientierung von Akteuren auf andere Akteure oder Objekte. So wird die Transformation von Wahrnehmungsdaten in eine innere Raum- und Handlungsrepräsentation wesentlich erleichtert.³

Was in diesen Integrationsprozessen geschieht, kann vielleicht in der Terminologie der *Informationsverarbeitung* gefasst werden. Dies würde besagen, dass gewisse Raum-*cues* (eine Tasse steht auf einem Tisch, der Akteur ist zwei Schritte in den Raum hineingegangen, rechts von ihm ist eine Tür, die zum Garten hinausführt) «festgehalten» und als Strukturierungsanker für die nächsten Bilder benutzt werden und es also gestatten, Rotationen, perspektivische Sprünge, veränderte Distanzen usw. umrechenbar zu machen. Zunächst wird, wenn man dieser Annahme folgt, identifiziert, was «noch-im-Griff» ist (Husserl ist dem auch auf der Spur; vgl. 1999, z.B. 242f); dann wird «verrechnet» und auf den inneren Raum hin abgeglichen. Diese Überlegung würde implizieren, dass man mit derartigen Operationen die «Begehbarkeit» des inneren Raums sicherstellt.

Die neue Information, die vom Raum ins Off weitergegeben wird, ist unter Umständen prä-indiziert durch strukturelle Anzeichen, visuelle *pointer* wie Blicke, Zielbewegungen und Ähnliches. Und auch durch auditive Anzeichen: Der akustische Raum (*sonic space*) scheint insofern interessant zu sein, als er einerseits im Kontext der *on/off-Integration*, andererseits als eine Art von (ungeschnittenem) Indikator des szenischen Raums gelesen werden kann. Er kann also auch als Szenenmarkierung dienen und somit die Annahme bestätigen, dass die Integration des Materials unter einem szenischen Sinnkonzept erfolgt. In Otar Iosseliani *LES FAVORITS DE LA LUNE* (DIE GÜNSTLINGE DES MONDES, F 1984)

3 Vgl. dazu meine Analyse der Maisfeld-Szene aus Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (Wulff 1994, 108). Vgl. darüber hinaus *ibid.*, 110. Zum Einfluss des Kontextes und zum analytischen Verhältnis von Einstellung und Sequenz vgl. die Arbeiten Möllers, v.a. 1978, 43ff; 1985.

sieht man ein Hochhaus, die Kamera steht auf dem Platz am Fuß des Gebäudes, man hört Stimmengewirr und das Geräusch von Autos, der Abschwenk zeigt aber, dass der Platz leer ist. Die Raumhorizonte, die der Anfang der Einstellung evozierte, erweisen sich als Täuschung, das Bild ist trügerisch. Es «lügt» gewissermaßen, weil es eine Szene in der Entwurfstätigkeit nahelegt, sie aber nicht einlöst; das Argument ist umkehrbar – auch der Ton würde als «liegend» beschrieben werden können, weil er sich an ein Bild anschmiegt, zu dem er gar nicht gehört. In dieser wechselseitigen Inkompatibilität wird ein Blick auf einen Prozess möglich, der gemeinhin im Verborgenen abläuft: Über die Ränder des Bildes hinaus werden alle Informationen, die verfügbar sind, zu einem *Szenario* verschmolzen, in das weitere Bilder integriert werden können. Würde der Abschwenk auf den Platz vor dem Hochhaus eine belebte Straße und eine versammelte Menge zeigen, die mit Spruchbändern und Fahnen offensichtlich protestiert – dann fände der am Beginn des Bildes aufgebaute Erwartungshorizont «Hochhaus auf belebtem Platz» Bestätigung und Fortsetzung, die strukturell schon angenommenen Dinge würden «erfüllt» und präzisiert. So aber entsteht eine Überraschung, ein Bruch – und ein Blick auf die Ableitungen, die man aus dem Anfang der Einstellung gewonnen hatte, wird möglich.

Der Bildausschnitt ist *als Ausschnitt* gewusst, als Teil eines weiteren Umgebungsraums, als perspektivische Ansicht in einer Sequenz von Ansichten. Nochmals: Vom Bild wird auf das außerhalb seiner Grenzen liegende Raumsegment verwiesen (durch den Anschnitt von Objekten, durch Handlungen, die die Bildgrenze überschreiten, durch Blicke und andere kinesische *pointer*). Die Beziehungen, welche die Indikation des Raums außerhalb des Bildes ermöglichen, sind von zweierlei Art: Zum einen gehören sie zum visuellen Feld selbst, zum anderen basieren sie auf der Einheit von Bild und Ton.

Zunächst zu Ersterem: In Bazins Überlegungen zur Bildlichkeit der filmischen Einstellung spielt die Charakteristik des Wissens um die Ausschnitthaftigkeit eine wichtige Rolle, weil sich das Malerei-Bild gerade darin vom Film-Bild unterscheidet: Der Bildrahmen, der das Gemälde von der Umgebung abgrenzt, organisiert zugleich eine «zentripetale» Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Gemälde selbst.⁴ Dagegen ist das Film-Bild «zentrifugal» angelegt, immer in den virtuellen Raum außerhalb des Bildes ausgreifend. Dieser Raum werde vor allem dann aktiviert, behauptet Bazin, wenn Objekt- und Kame-

4 Das Argument stimmt nicht ganz – Blicke, Spiegel, Anschnitte und ähnliches verweisen auch im Gemälde auf den Raum außerhalb des Rahmens.

rabewegungen ihn einbeziehen oder akustisch auf ihn verwiesen wird. Der virtuelle Raum umfasst die Kameraposition selbst, sodass auch ein Umschnitt auf das *contre champ* möglich ist (Blick auf die Straße, Blick in ein Zimmer, in der [Kon-]Sequenz: «Dies ist das Zimmer, aus dem man jenen Blick auf die Straße hat.»). Lotmans Bemerkung, dass die Nahaufnahme das wichtigste Mittel sei, mit dem die seitlichen Begrenzungen des Filmbildes attackiert oder gesprengt würden, weist in ähnliche Richtung, nimmt aber auf eine andere Begründung Bezug:

Ein isoliertes Detail, das ein Ganzes ersetzt, wird zur Metonymie. [...] wir bleiben uns dessen bewusst, dass sie trotz allem ein Detail einer realen Sache ist, und die auf der Leinwand nicht vorhandenen Konturen dieser Sache geraten mit den Grenzen der Leinwand in Konflikt (1977, 124).

Eine permanent bewegte Kamera bedingt den Effekt, dass der sich verändernde Bildausschnitt das Off betont. Die Bewegung der Kamera ist ein *cue*, das den Zuschauer auf den Raum außerhalb des Bildausschnittes verweist. «Frame mobility, whether achieved through camera movement or zoom, inevitably sets up a play between offscreen and onscreen space» (Bordwell 1985, 137).

Das, was das Filmbild zeigt, ist ein Ausschnitt aus einem «virtuellen Bilduniversum, das es von allen Seiten überschwemmt» (Bazin 2004, 226). Die Annahme einer *bildfähigen Welt* außerhalb des aktuell dargebotenen Bildes ist die auffälligste und wichtigste Voraussetzung der Funktionsrolle, die Filmbilder in der Illusionierung des Handlungsraumes haben. Sie gehört unmittelbar zur Annahme der diegetischen oder thematischen Einheit der Mitteilung.

Von größter Bedeutung in der Konstitution und Profilierung des *off-screen*-Raumes ist der Ton.⁵ Er kann die Anwesenheit von Figuren außerhalb des Sichtfeldes, Qualitäten des Raums, bewegte Schallquellen wie Autos oder Flugzeuge (die zudem oft außerhalb des szenischen Raums im engeren Sinne – also z.B. außerhalb des Hauses, in dem die

5 Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993b, 342f) darauf aufmerksam gemacht, dass die Konzentration auf das *off-screen* «eng mit der *metarezeptiven Hypothese* zusammen[hängt], daß der Film nur solche Informationen bereitstellen wird, die zur Präzisierung und Komplizierung des Problems bzw. (zunehmend am Ende einer Geschichte) zu seiner Lösung beitragen» werden. Ich will hier außerdem festhalten, dass der Entwurf eines nur akustisch indizierten Handlungsfeldes außerhalb des Sichtfeldes höchst intensive *Fantasieprozesse* in Gang bringt, die wiederum die Involviertheit des Zuschauers in das Verstehen des Textes erhöhen. Ich danke Britta Hartmann für diesen Hinweis.

Handlung spielt – platziert sein können) und dergleichen mehr anzeigen. Man könnte sogar so weit gehen, die Indizierung der *off-screen*-Segmente als eine der Grundfunktionen des Filmtons anzusehen, der damit einen ganz zentralen Beitrag zur Stabilisierung der Illusion des szenischen Raums leistet (vgl. Flückigers Überlegungen zur Intermodalität der Ton-Bild-Wahrnehmung; 2001, 137ff). Ist diese Tatsache allein schon von ästhetischem Interesse, betrifft sie doch den Repräsentationsmodus des (Ton-)Films ganz wesentlich, lässt sich das Verhältnis von *on-screen* und *off-screen* semantisch noch weiter aufladen, wenn es mit dramatischen Konstellationen koordiniert wird. Ein höchst interessantes Beispiel ist Fritz Langs *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931), zu dessen *off-screen*-Ton Noël Carroll in seiner bis heute leistungswerten Untersuchung schrieb:

The agents and events kept off-screen are generally associated with danger. This is especially true of the off-screen agents. They constitute threats to what is on-screen. In my examples, for instance, the gangsters threaten the child-killer, and later the police threaten the gangsters. This is a formal articulation of Lang's theme of paranoia (1985, 274f).

Zweierlei ist festzuhalten:

1. Die Darstellung einer Szene ist nicht «vollständig», sondern bietet nur partielle Ansichten des Geschehens, die aber zu einer einheitlichen Synthese vereinigt werden können, weil Abwesendes indexikalisch angezeigt ist und aus dem erschlossen werden kann, was präsentiert wird. Das «innere Bild» einer Szene, das der Rezipient entwirft, entsteht aus Interpretationen, Hypothesen und Schlussfolgerungen. Gerade die Partialität der Raumdarstellung eröffnet ein Feld von Verstehenstätigkeiten, weil man vom Fragment auf die ursprüngliche Ganzheit «hochrechnen» muss.
2. Das Verhältnis von On und Off kann als ein informationelles Verhältnis ausgebildet sein, das Rezeptions- und Teilhabeprozesse ganz anderer Art ermöglicht. Wenn sich etwa die Angstreaktion der Figuren auf etwas Ungesehenes richtet, wird das Off in den Illusionierungen des szenischen Raums umso größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen: Weil die Angstreaktion wie ein Ausrufezeichen unterstreicht, wie wichtig das ist, was im Off zu besichtigen sein könnte. Die Spannung erzeugende Technik, die Quelle des Schreckens außerhalb des Bildes zu lassen, es im Bild nur mittelbar anzuzeigen, basiert auf der Integration von On und Off in der Illusion eines szenischen Raums.

Kontextuelle Bindung der Einzelbilder

Die Annahme einer bildfähigen Welt außerhalb des sichtbaren Feldes des Bildes ist eine formale Hypothese über seinen besonderen Ausschnittcharakter. Die Extrapolation dieser Welt ist nicht anschauungs-, sondern *wissensgestützt*. Objekte und Objektszenarien in dem nicht-sichtbaren, gleichwohl gegebenen Horizont des Bildes sind formal anwesend, sie sind «wahrscheinlich», sie gehören zu «gewohnten» Szenarien. Darum auch sind die Raumentwürfe des *master space* nicht ganz raumgetreu, sondern enthalten relativ diffuse Zonen. Ihre formale Qualität bedingt es, dass es um Relationen zwischen Objekten geht, nicht um die Bestimmung ihrer genauen Lage. Ein Anwesen wie die schlossartige Villa der Reichen in Billy Wilders *SABRINA* (USA 1954) lässt sich nicht zu einer Karte synthetisieren, die relative Lage mancher Räume bleibt unbestimmbar; dennoch gestattet es die Raumvorstellung, die im Verlauf der Rezeption aufgebaut wird, dem Zuschauer immer, sich zu orientieren – weil die Extrapolationen des Raums auf solchen formalen Beziehungskategorien von Räumen und sozialen Praxen wie «die Räume der Bediensteten», «die herrschaftlichen Räume», «die Außenanlagen des Vergnügens» und «die der Arbeit» und Ähnlichem beruhen; um eine naturalistische Vorstellung des Anwesens geht es nicht. Die Extrapolationen des Raums dienen dazu, die Räume sozial zu verorten, ihre «inneren sozialen Bedeutungen» verstehen zu können. Sie sind also funktional gebunden.

Es sei nochmals auf die «semiotische Arbeit» zurückgekommen, die in den Synthesen des *master space* steckt: Das Bild stehe in einer Sequenz von Bildern, die (resp. deren Inhalte) nicht vergessen werden, hatte es geheißen. Der Kontext wirkt demzufolge in die Bildbedeutung hinein und erschließt das Bild für die Sequenz, in der es steht. Das gleiche Bild kann in verschiedenen Umgebungen auftreten und zeigt dann unter Umständen ganz verschiedene Bildtatsachen: Eine weite Aufsicht auf den Handlungsraum kann rein syntaktisch als *establishing shot* stehen, kann aber auch – wenn das Bild aus erhöhter Position fotografiert ist – eine subjektive Aufnahme aus einem Flugzeug sein.

«Kontext» ist hier nicht für sich zu denken, als gestalthaftes Gebilde etwa, sondern muss bezogen werden auf die Verständigungs- und Verstehensprozesse: Im Kontext ist es sogar möglich, dass eine filmische Einstellung die *Abwesenheit* eines erwarteten Objektes zeigt (vgl. Möller 1978, 47ff), vermittelt allerdings durch die Rezeptionstatsache der «Objekterwartung». Die Fähigkeit, etwas *nicht* zu zeigen, ist nicht allein ein Effekt der kontextuell-sequenziellen Bindung des Filmbildes, son-

dern kann auch dann auftreten, wenn ein Bild gegen die ‹Gestalterwartung› verstößt: Ein Bild, das ein Gesicht ohne Mund darstellt, zeigt auch die Abwesenheit des Mundes. Diese Relativierung bestärkt aber Möllers *conclusio* nur noch, dass man ‹die Erwartung des Zuschauers als Teilprozess› (1978, 49) des Film- und Bildverstehens mitbeschreiben müsse und sich nicht auf die pure Materialbeschreibung beschränken könne. Ich habe an anderer Stelle (Wulff 1993a) das in einer Bildtheorie fundamentale Prinzip von ‹Darstellung› pragmatisch zu fundieren versucht: Bilder sind keine Objekte, sondern *Gegenstände und Produkte von Interpretationsprozessen*, die wiederum Teil von Handlungsprozessen sein können. Die Tatsache, dass in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann, habe ich dabei für grundlegend angesehen.

Die *Kontextbindung* lässt sich – als Korrelat zu den psychologischen Prozessen der Bedeutungszuweisung – in zwei Richtungen denken: Zum einen steht das Element in einem ‹kohäsiven Feldzusammenhang› mit anderen Elementen, die gemeinsam signifizieren (wie z.B. die Einstellung im Rahmen der Einstellungen einer Sequenz), zum anderen ist das Element eine Funktionsgröße in einem ‹funktionalen Handlungszusammenhang›, der den Rahmen für Funktionszuweisungen abgibt. Eine Reihe von Bildern in einem Biologiebuch z.B., die Tiere Afrikas darstellen, ergeben zum einen ein ‹thematisches Feld›. Es könnte also kein Bild eines Ozeandampfers oder eines österreichischen Sonnenuntergangs in diesem thematisch-kohäsiven Feld auftreten, und das Bild eines Elchs würde hier als ‹Fehler›, ‹Irrtum›, ‹Scherz› oder ‹Lüge› identifiziert. Zum anderen steht die Bildreihe in einem ‹funktionalen Rahmen›, der bedingt, dass die Bilder Exemplare der Gattungen repräsentieren und keine Individuen. Sie zeigen Phänotypen, weil im Biologiebuch von Gattungen die Rede ist. Die gleichen Bilder könnten in einem anderen Kontext – z.B. im Rahmen autobiografischer Afrikaerlebnisse – genau die abgebildeten Individuen repräsentieren (‹... diesen kleinen Elefanten habe ich ...›). Eine Bildunterschrift, die im Biologiebuch das dargestellte Individuum zur Sprache brächte, wäre als ‹Abschweifung› (vielleicht auch als ‹pädagogischer Kniff›) qualifizierbar. Wird gegen die Kontextforderung verstoßen, besprechen wir den Verstoß in Kategorien intentionalen kommunikativen Handelns: Beide Arten der Kontextbindung verweisen auf den intentionalen Rahmen des kommunikativen Verkehrs zurück. ‹Can pictures lie?›, ist eine beliebte Frage, an der sich Diskursives zum Bild aufhängen lässt. Selbstverständlich können sie, möchte man antworten:

Weil sie Elemente kommunikativer Handlungen und Mittel des kommunikativen Verkehrs sind.

Das Bild zeigt Objekte, die in einen ›Hof‹ anderer Objekte (eine ›Objektumgebung‹) verweisen.⁶ Alltagswissen fließt über alle besonderen Informationen des jeweiligen Films und über alle formalen Raumindikatoren hinaus in den Entwurf des Umgebungsraums hinein. Die Frame-Semantik versucht gerade solche Wissensbestände zu beschreiben, die es ermöglichen, von einem präsentierten Ausschnitt auf Umgebungen zu schließen. Zeige ich eine Küche, durch deren Fenster man über die Dächer sehen kann: Dann kann ›errechnet‹ werden, dass wir uns in einer *Wohnung* befinden (was impliziert, dass es andere wahrscheinliche Räume gibt – Bad, Wohnzimmer, Schlafzimmer), die in einem *Hochhaus* liegt (was Eingänge, Flure, Fahrstühle impliziert, aber natürlich auch gewisse Sozialformen nahelegt), dass wir uns *in der Stadt* befinden, dass es wahrscheinlich eine *Mietwohnung* ist etc. In dieser Art ist das Filmbild immer auch als ein Index allgemeinen Weltwissens aufzufassen, sodass der Horizont des Umgebungsraums aufgefüllt werden kann.

Der Umgebungsraum, der das fortsetzt, was das Filmbild zeigt, ist *enzyklopädisch erschlossen*. In einem Lumière-Film sitzen drei Herren an einem Tisch im Garten. Von rechts kommt eine Frau ins Bild und bringt Kaffee. Der Umgebungsraum dessen, was zu sehen ist, gewinnt an Kontur, es treten Elemente des Horizonts in den Vordergrund, die bis dahin nur latent anwesend waren. Es sind Wahrscheinlichkeiten, die sich aus dem ableiten, was zu sehen ist. Woher kommt die Frau? Aus dem Haus, weil zum Garten ein Haus gehört. Wie ist das Haus? Vielleicht recht herrschaftlich, weil herrschaftliche Häuser Gärten haben, in denen Herren am Tisch sitzen und mit Kaffee bedient werden.

Der Umgebungsraum des Bildes ist virtuell, aber nicht beliebig. Er ist von changierender Art, von variierender Präsenz. Die Frau, die Kaffee bringt, aktualisiert andere Ableitungen auf das Gesamtszenario von Bildraum und Umgebungsraum als ein Ball, der ins Bild hüpf, verfolgt

6 Manches in den Räumen ist natürlich nicht nur auf Objektumgebungen zu beziehen, sondern in einer umfassenden Vorstellung von ›Dramaturgie‹ begründet und auf die Inszenierung des Films ausgerichtet. Der *Auftritt* gehört zur Inszenierung des Stars dazu – und dazu bedarf es z.B. einer ausladenden Treppe, die sich in den weiteren Raum wie eine Bühne einfügt. Hier kann der Star dem Publikum und den anderen Figuren der Handlung präsentiert werden, unterstützt durch Inszenierung des Tons, unterstrichen durch das gloriolenartige Licht des Glamours als Element von *stardom*. Räume sind nicht allein dem Alltagsleben nachempfunden, sondern greifen auch auf Inszenierungskonventionen aus.

von einem Jungen, der ihn greift, wegwirft und wieder das Bildfeld verlässt. Der Umgebungsraum ist ein *Horizont* dessen, was zu sehen ist, und es ist das *tacit knowledge*, das ihn erschließbar macht.⁷

Derek Jarman's *WITTGENSTEIN* (Japan/GB 1993) ist ein hochinteressantes Beispiel für die bewusste Inszenierung von Objekten und Objektumgebungen: Weil hier die Objekte isoliert und zu höchst artifiziellen Szenarien komponiert werden, die gelegentlich auf mehrere verschiedene vorfilmische Szenen verweisen. Mit der Objektwelt geht Jarman analytisch in einem solchen Sinne um, dass Szenen nur noch mit minimalen Umgebungen realisiert sind; Zutritt zum Bildraum erhält nur, was etwas aussagen kann. Das mag den historischen Ort betreffen, an dem das Geschehen spielt; das mag die Handlung betreffen, weil sich natürlich alles Handlungsfunktionelle findet – Betten zum Liegen, Stühle zum Sitzen, MGs zum Kriegführen. Ein abstruses Szenario zeigt Wittgenstein, der an einer Tafel doziert, einige Studenten sowie Russell und Keynes sind die Zuhörer, sie sitzen auf Liegestühlen. Wollte man einen *frame* aufspannen, in dem «Vorlesen» erfasst ist – die offensichtlich dominierende Handlung –, kämen Tafel, Kreide und Stühle darin vor. Aber Liegestühle? Die Objekte greifen auf eine andere Bedeutung aus, sperren sich dagegen, ganz in einer einheitlichen Szene aufzugehen. Sie stehen in Spannung, scheinen sich gegenseitig aus dem Bild hinausdrängen zu wollen. Und das alles nur, weil Objekten eine Kraft innewohnt, ihr normales Umfeld wachzurufen. Man könnte fragen, ob jene Szene eine Kombination zweier Szenarien sei, eine Art «situativer Doppelbelichtung». Da wäre das eine Szenario die Vorlesung Wittgensteins vor den Studenten, das andere eine Szene im Garten, wo er seinen Freunden etwas erläutert. Ich sage «Garten»: Weil Liegestühle in Gärten gehören.

7 Ich gebrauche den Begriff hier bewusst in Differenz zu dem Konzept, das Polanyi (1966) vorgestellt hat: Danach umfasst das *tacit knowledge* (im Deutschen meist als *implizites Wissen*, manchmal auch als *stilles Wissen* gefasst) nicht-formalisiertes Wissen, das meist nicht explizit formuliert, sondern nur handelnd gezeigt werden kann. Polanyi fasste darunter letzten Endes ein «Handlungswissen», das sich in der Beherrschung von Tätigkeiten erweist. Mir geht es hier um ein «Horizontwissen», das es – im Falle der partiellen Repräsentation von Raumsichten wie im Filmbild – gestattet, Erweiterungen dessen, was das Bild zeigt, im Modus der Erwartung zu produzieren. In der phänomenologischen Theorie spricht man hier auch von «Appräsentationen», was dem hier Gemeinten nahekommt – das, was bei der Ansicht eines Gegenstandes «mitgegeben», auch wenn es im Wahrnehmungsfeld gar nicht sichtbar ist, gehört gleichwohl zum Wahrnehmungsgegenstand dazu, der sich also nicht auf das nur psychophysikalisch Gegebene reduzieren lässt.

Der Umgebungsraum ist auch ein Raum der *Anmutungen*. Sie sind nicht beliebig, sondern eng mit Bild- und Weltwissen verknüpft. Das Bild einer hanseatischen Stadt mit ihren Backsteinbauten öffnet andere Assoziationsfelder als das einer Metropole mit Hochhäusern und Straßenschluchten. Handlungsräume sind auf allen Ebenen mit virtuellen Geschichten verbunden, und eine Geschichte, die in Bremen spielt, könnte wohl kaum in Manhattan angesiedelt sein. Besonders greifbar wird die Anmutungsqualität der Räume, wenn man ihre *Lifestyle-Bindung* ins Spiel bringt. Screwball-Komödien der klassischen Phase (1934–1942) spielen in Räumen, die nach den neuesten zeitgenössischen Vorstellungen des Art Déco entworfen sind (Mandelbaum/Myers 1985), darum insbesondere tragen sie Ausdruckswert: Sie zeigen an, dass die Bewohner zu den Reichen gehören, und sie signalisieren auch deren Zugehörigkeit zu Stilgemeinden (wer sich im Art Déco-Stil einrichtet, möchte gleichermaßen Pracht, Eleganz, Reichtum, Urbanität und Modernität anzeigen), die gegen andere Gemeinden abgesetzt werden (vor allem ein schwerer, an Einrichtungskonventionen der Viktorianischen Epoche gemahnender konservativer Pracht-Stil dient des Öfteren als Kontrast). Filme lehnen sich an die Konventionen des Alltagslebens an, nutzen dessen Bedeutungspotenziale, um eigene Bedeutungen herzustellen. Die Kunst der Requisite besteht darin, Objekt szenarien als Bedeutungsfelder zu inszenieren.

Alle diese Beispiele deuten darauf hin, dass der Raumentwurf des *master space* nicht allein den Raum der Handlung in einem topografischen Verhältnis einzelner Räume zusammenführt, sondern mannigfaltig auf räumliche Qualitäten des Handelns selbst ausgreift, sie nutzt und berechnet. Handeln umfasst *direktionale* Eigenschaften, ist «gerichtet auf» etwas, operationalisiert Gegenstände im *Handhabungsraum*, richtet sich auf Objekte und Ereignisse im *Wahrnehmungsraum*, ist abgestimmt auf die Lebensstile, in denen sich Figuren darstellen. Die Untersuchung der topografischen Qualitäten des Handelns ist ein eigener Bereich der Handlungstheorie (vgl. z.B. Boesch 1980, 74ff). Das Filmbild repräsentiert Handlungen oft nur teilweise, so dass neben dem manifesten ein *aktionaler Umgebungsraum* entsteht, der aus der Handlung resultiert und die intentionalen Orientierungen der Figuren mit umfasst. Wer einen (im Filmbild nicht gezeigten) Gegenstand ansieht, «setzt» den Gegenstand des Blicks im Umgebungsraum; wer einem anderen etwas (ein im Filmbild nicht gezeigtes Etwas) zeigt, produziert damit strukturell dennoch den Gegenstand im Umgebungsraum des Bildes; wer einen anderen anspricht, macht den Adressaten implizierbar.

Das Diegetische als umfassende Hypothese über den Zusammenhang der dargestellten Welt erweist sich so als eine Synthese aus dem, was die Bilder eines Films zeigen, aus dem, was Zuschauer wissen, und aus der Tatsache, dass nicht nur Objekte Objektumgebungen, sondern auch Handlungen Umgebungen eröffnen, die nicht leer sind, sondern in den Akten des Verstehens erst erschlossen, abgeleitet und/oder aufgebaut werden müssen. Genau diese Vermittlung zwischen Sehen, Wissen und Entwerfen ist das Zentrum des Diegetisierens – denn die Diegese ist die synthetische Vorstellung einer Handlungswelt, die wir im Kino nur partiell auf der Leinwand repräsentiert erleben.

Literatur

- Bazin, André (2004) *Was ist Film?* [frz. 1975]. Berlin: Alexander Verlag.
- Boesch, Ernst E. (1980) *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern/Stuttgart/Wien: Huber.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1979) *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Burch, Noël (1979) *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Carroll, Noël (1985) Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice. In: *Film Sound: Theory and Practice*. Hg. v. Elizabeth Weis & John Belton. New York: Columbia University Press, S. 265–276.
- Flückiger, Barbara (2001) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Heath, Stephen (1981) Narrative Space. In: Ders.: *Questions of Cinema* [1976]. London: Macmillan, S. 19–75.
- Husserl, Edmund (1999) *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* [1939]. 7. Aufl. Hamburg: Meiner.
- Lohmeier, Anke-Marie (1996) *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer.
- Lotman, Jurij M. (1977) *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Mandelbaum, Howard/Myers, Eric (1985) *Screen Deco*. Bromley: Columbus Books.

- Möller, Karl-Dietmar (1978) Schichten des Filmbildes und Ebenen des Films. In: *Die Einstellung als Größe einer Filmsemiotik. Zur Ikontheorie des Filmbildes*. Münster: MAKS Publikationen, S. 37–82.
- (1985) Aspekte der Parallelmontage (1): Entwicklung, Form, Funktionen. In: *Untersuchungen zur Syntax des Films. 2. Alternation/Parallelmontage*. Hg. v. Elmar Elling & Karl-Dietmar Möller. Münster: MAKS Publikationen, S. 7–28.
- Odin, Roger (1995) For a Semio-Pragmatics of Film [frz. 1983]. In: *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Hg. v. Warren Buckland. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 213–226.
- Polanyi, Michael (1966) *The Tacit Dimension*. Garden City, N.Y.: Doubleday. [Dt.: *Implizites Wissen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.]
- Wulff, Hans J. (1993a) Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, S. 185–205.
- (1993b) Textsemiotik der Spannung. In: *Kodikas/Code* 16, S. 325–352.
 - (1994) Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse. In: *Montage AV* 3,1, S. 97–114.
 - (2007) Schichtenbau und Prozesshaftigkeit des Diegetischen: Zwei Anmerkungen. In: *Montage AV* 16,2, S. 39–51.

Zu den Autorinnen und Autoren

Andrea B. Braidt, Dr., ist Filmwissenschaftlerin am TFM Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien. Sie arbeitet an ihrer Habilitation zu einer Erzähltheorie der filmischen Erregung. Sie ist Autorin von *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung* (Wien 2008) und Mitherausgeberin zahlreicher Sammelbände, zuletzt *John Cassavetes* (Wien 2010, mit Elisabeth Büttner) und *Ikonen, Helden, Aussenseiter. Film und Biographie* (Wien 2009, mit Manfred Mittermayer et al.).

Olof Hedling, Dr., ist als Senior Lecturer in Filmwissenschaft an den Universitäten von Lund und Växjö tätig. Zu seinen Buchveröffentlichungen gehören *Robin Wood – britisk filmkritiker* (Lund 2001) und *Regional Aesthetics – Images of Sweden/Swedish Imagery* (Stockholm 2010, mit Mats Jönsson und Erik Hedling).

Mariah Larsson, Dr., forscht gegenwärtig an der Universität Malmö zu den Aufführungspraxen pornografischer Filme in Malmö in den 1970er Jahren. Zu ihren jüngsten Publikationen zählen *Skenet som bedrog: Mai Zetterling och det svenska sextioalet* (Lund 2006) und als Mitherausgeberin *Swedish Film: An Introduction and a Reader* (Lund 2010).

John Mercer, Dr., lehrt an der Birmingham School of Media und ist Mitglied des Birmingham Centre for Media and Cultural Research. Seine Forschungsschwerpunkte sind Gender und Sexualität in der Populärkultur und insbesondere die Konstruktion schwuler ikonographischer Taxonomien, sowie Beziehungen zwischen Ästhetik, stilistischen Tropen und Affekten im Melodram. Zu seinen Publikationen gehören zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden (u.a. in *The Journal of Homosexuality*) und *Melodrama: Genre, Style, Sensibility* (London 2004, mit Martin Shingler). Er ist Redaktionsmitglied des *Journal of Gender Studies*.

Ingrid Ryberg ist Doktorandin am Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm. Sie forscht zu lesbischer Pornografie und körperlichen Aspekten des Filmschauens. Darüber hinaus hat sie einen

Hintergrund als Kulturjournalistin und Fernsehreporterin. Zu ihren Regiearbeiten gehören der Dokumentarfilm *DRAGKINGDOM OF SWEDEN* (2002) sowie *PHONEFUCK*, einer der schwedischen Beiträge zu *DIRTY DIARIES* (2009), einer Sammlung von dreizehn pornografischen Kurzfilmen.

Marc Siegel, Dr., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 447: Kulturen des Performativen an der Freien Universität Berlin. Sein Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich Experimentalfilm und Queer Studies. Zu seinen jüngsten Aufsätzen gehören «Etwas mehr als die Wirklichkeit: Andy Warhol und Bruce Conner» (in: *Painting Real/Screening Real*, hg. v. Peter Pakesch, 2009) und «Vaginal Davis's Gospel Truths» (in *Camera Obscura*, 67, 2008). Er ist überdies als Kurator für das Forum Expanded der Internationalen Filmfestspiele Berlin und das Kino Arsenal tätig.

Patrick Vonderau, Dr., ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, Research Fellow am Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm und Vorstandsmitglied von *NECS – European Network for Cinema and Media Studies*. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen *The YouTube Reader* (Stockholm/London 2009, mit Pelle Snickars) und *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media* (Amsterdam 2009, mit Vinzenz Hediger).

Linda Williams, Dr., ist Professorin des Departments for Film Studies and Rhetoric an der University of California, Berkeley. Zu ihren Buchveröffentlichungen gehören *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (Berkeley 1989, 2. Auflage 1999), *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White, from Uncle Tom to O.J. Simpson* (Princeton 2001) und *Screening Sex* (Durham 2008) sowie die Sammelbände *Viewing Positions* (Chapel Hill 1993), *Reinventing Film Studies* (London 2000, mit Christine Gledhill) und *Porn Studies* (Durham 2004). Williams arbeitet gegenwärtig an einem Buch über die HBO-Serie *THE WIRE*.

Hans J. Wulff, Prof. Dr., lehrt Medienwissenschaft an der Christian Albrechts-Universität Kiel. Bücher zur Gewalt im Film, zur Psychiatrie im Film und zur Filmsemiotik. Herausgeber einer Online-Enzyklopädie des Films (bender-verlag.de). Forschungsschwerpunkte: Film- und Fernsehpragmatik, Rezeptionsästhetik des Films. In Vorbereitung: eine längere Arbeit zur Ästhetik der Filmmusik.

Call for Papers: «Projekte»

Die audiovisuellen Medien waren seit den Anfängen ihrer Erforschung immer wieder Gegenstand ambitionierter, Disziplin- und Ländergrenzen überschreitender Großprojekte. Die Liste reicht von den Studien zur ästhetischen und psychologischen Wirkung des Films in der Sowjetunion der 1920er Jahre über die Payne-Fund Studies zu Film und Kind in den USA der 1930er Jahre bis zur Filmologie-Bewegung im Frankreich der Nachkriegsjahre, die Filmwissenschaft aus einer Kooperation von philosophischer Ästhetik, (Entwicklungs)Psychologie und Soziologie heraus etablieren wollte und Forscher aus ganz Europa versammelte. Die Semiotik wiederum konnte zur Etablierung der Filmwissenschaft so wichtige Impulse geben, weil sie zu ihrem Gegenstand alles bestimmte, was sich über den eleganten Kamm des Saussure'schen Zeichenbegriffs scheren ließ – unbesehen aller disziplinär-nationalphilologischer Zuständigkeiten auch und gerade Film und Fernsehen. Und derweil ein Großteil der Filmtheorie im Gefolge der Semiotik die Spezifik des Films an Peirces Indexikalitätskonzept festmachte, verfolgte der Kreis um David Bordwell das gleiche Ansinnen im Zeichen einer Verknüpfung von Neoformalismus und avancierten historischen Forschungsmethoden, der nicht zuletzt in dieser Zeitschrift unter dem Titel «Wisconsin-Projekt» ebenfalls Projektstatus zugeschrieben wurde. Die Verklammerung aller kulturellen Bedeutungspraktiken unter dem semiotischen Zeichenbegriff bereitete in Großbritannien und den USA weiter den Cultural Studies den Weg, die sich als durchaus politisches Projekt der Erforschung von Medienkultur verstanden und ein Paradigma für weitere, von spezifischen Engagements getragene interdisziplinäre Projekte wie den Gender Studies und den Queer Studies lieferten. Und schließlich brauchte man in das Feld, das die Semiotik und nach ihr der Poststrukturalismus bereitet hatten, letztlich nur eine an Heidegger geschulte Frage nach der Technik und nach den nicht sinnförmigen Voraussetzungen medialer Sinnproduktion einzuarbeiten, um zur Medienwissenschaft zu gelangen. Selbst im Zeitalter ihrer (relativen) Etabliertheit bewegen sich Film- und Fernsehwissenschaft respektive Medienwissenschaft weiterhin im Horizont des Projektgedankens, findet doch ein guter Teil der einschlägigen Forschung im Rahmen von großangelegten, zumeist dezidiert interdisziplinären Projekten statt – ob sie nun den Titel SFB oder «Exzellenzcluster» tragen, wie in Deutschland, oder unter europäischer Flagge reisen.

Mit Blick auf die Geschichte, aber auch die aktuelle Dynamik der wissenschaftlichen Erforschung der audiovisuellen Medien stellt Heft 19,2, 2010 von *Montage AV* die Frage nach dem Projekt als Erkenntnisinstrument, als wissenschaftslogischer, aber auch als wissenschafts- und disziplinpolitischer Größe. Antworten werden gesucht auf Fragen wie: Wann ist ein Projekt ein Projekt? Was leisten Großprojekte, was Einzelforschung nicht kann? Worin liegt der Wert komparativer Forschung über Länder- und Gegenstandsgrenzen hinweg? Warum setzen sich Projekte und die daraus entstehenden Ansätze in gewissen Wissenschaftskulturen durch und hinterlassen in anderen kaum Spuren (wie etwa die Cultural Studies in Deutschland)? Mit welchen Disziplinen und Ansätzen sollten/könnten die Filmwissenschaft und Medienwissenschaft in Zukunft Verbindungen eingehen? Was kann die Filmwissenschaft von der Philosophie lernen und die Philosophie von dem Projekt einer Film- und/oder Medienphilosophie? Ermöglichen die digitalen Kommunikationsmedien eine neue Qualität kooperativer Forschung? Und welche Formen kann/soll solche Forschung annehmen?

Gefragt sind Beiträge, die Geschichten von Projekten erzählen oder einen Beitrag zur Geschichte der Film/Fernseh/Medienwissenschaft als Geschichte von Projekten leisten; Beiträge, die die Frage nach dem heuristischen Wert und epistemologischen Status von großen und kleinen Projekten und der Kategorie «Projekt» überhaupt stellen; Beiträge, die aktuelle Projekte in ihrem Fortgang schildern; und schließlich solche, die Projekte entwickeln und erträumen, die noch in Angriff zu nehmen wären, die leider nie in Angriff genommen wurden oder die uns glücklicherweise erspart geblieben sind.

Einreichungen im Umfang von maximal 35000 Zeichen sind bis zum 20. Mai 2010 erbeten an die Redaktionsadresse, montage@snaflu.de

Eingereichte Beiträge müssen das Stylesheet der Zeitschrift berücksichtigen: http://www.montage-av.de/Stylesheet_fuer_Autoren.pdf

Call for Papers: «Montage»

Montage, meine schöne Sorge.
(Jean-Luc Godard)

Montage AV begeht den 20. Jahrgang ihres Erscheinens. Der Titel der Zeitschrift ist immer noch Programm und soll anlässlich dieses Jubiläums nun auch Thema eines Heftes werden. *Montage AV* 20,1, 2011 widmet sich: Montage.

Kaum ein anderer Begriff ist so eng mit den ästhetischen Erfahrungen, Erfindungen und Absichten der Moderne verbunden wie dieser. Dass der Film die vielleicht eindrücklichste Kunstform des 20. Jahrhunderts ist, hängt auch damit zusammen, dass er die symbolischen und ideologischen Potenziale der Montage ausgelotet und erkundet hat. Weil die Montage für den Film so zentral ist und auch im digitalen Zeitalter und für den Film im Kino wie in neuen Dispositiven und den damit verbundenen Aufführungs- und Rezeptionsformen bleiben wird, lohnt es, sich dem Verfahren und den dahinter liegenden Konzepten immer wieder neu zu widmen. Neue Erscheinungsweisen kommen hinzu: die Möglichkeiten elektronischer Bildbearbeitung, Genres wie das Musikfernsehen, Computer- und Videospiele, Net Art. Sie beanspruchen Eigenständigkeit – und wären doch ohne die konzeptuellen Vorleistungen des Films nicht möglich.

Für das geplante Themenheft spannen wir den Montage-Begriff weit auf und wünschen uns zu unserem Jubiläum kurze, pointierte Texte unterschiedlicher Ausrichtung und Provenienz und zu allen Konzepten, Formen und Spielarten von Montage – essayistisch-erprobende wie wissenschaftlich-analytische, eng am Beispiel argumentierende, aber sich gleichwohl theoretischen Fragen widmende. Montage eben.

Einsendungen werden bis zum 1. Oktober 2010 an die Anschrift der Redaktion erbeten, Email: montage@snaflu.de.

Für Rückfragen stehen gerne zur Verfügung:

Prof. Dr. Hans J. Wulff
Institut für Neuere deutsche
Literatur und Medien
Christian-Albrechts-Universität Kiel
Leibnizstr. 8
24188 Kiel
Email: hwulff@litwiss-ndl.uni-kiel.de

montage AV
Dr. Britta Hartmann
Körnerstr. 11
10785 Berlin
Email: britta.hart@snaflu.de