
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 Wenngleich 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 Symposium Poronom. Ein Diskurs über Pornografie. WUK Wien, 14.2.2009. <http://www.wuk.at/sonnenschein/sympononom.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 irrige 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 fanden 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 abzuarbeiten: 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 identifikationsheischenden 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 eingezeichnet 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 koppräsent 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 Nachführen 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 Wissensabstinenz 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 PornoszahlerInnen 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. Abblende.

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 dieses 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) *Semiotique 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 pornographischen 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.