

Nils Meyn

Kompilieren, Indexieren, Begehren: Format und Affekt in einer Sammlung von PornoRaubkopien und VHS-Kassetten im Schwulen Museum

2023

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19397>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Meyn, Nils: Kompilieren, Indexieren, Begehren: Format und Affekt in einer Sammlung von PornoRaubkopien und VHS-Kassetten im Schwulen Museum. In: *ffk Journal*, Jg. 7 (2023), Nr. 8, S. 99–116. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19397>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nils Meyn
Berlin

Kompilieren, Indexieren, Begehren

Format und Affekt in einer Sammlung von Porno- Raubkopien und VHS-Kassetten im Schwulen Museum

Abstract: Die Videokassette prägte pornografische Filmkultur und koppelte das Erfahren sexueller Lust mit den Möglichkeiten des Videoformats. Dieser Rolle von Video geht der Beitrag am Beispiel einer ehemals privaten Raubkopien-Sammlung nach, die in der Pornofilmsammlung des Schwulen Museums in Berlin eingelagert ist. In den Indexierungen der sammelnden Person zu jeder Kassette und in der Kompilationsweise der überspielten Inhalte entdeckt der Beitrag ein Archiv der Affekte, für das die Lust am Sammeln einzelner pornografischer Ausschnitte und Höhepunkte gegenüber der Bewahrung des filmischen Werks mehr Relevanz hat. Die Spul- und Kopierfunktion des Videoformats, die Ästhetik von Video und auch soziale Tauschpraktiken arbeiten an der Zirkulation pornografischen Wissens mit, weshalb Raubkopien und die Videoartefakte von Medienamateur_innen in der Archivarbeit mit Pornofilm Berücksichtigung finden sollten. Der Beitrag lenkt den Fokus auf die Medienpraxis in der Pornoforschung und macht die kaum dokumentierte Rolle analoger Heimvideopraktiken stark.

Nils Meyn schloss 2022 einen Master im Fach Filmkultur: Archivierung, Programmierung, Präsentation an der Goethe-Universität in Frankfurt am Main ab. In der Thesis hat Nils Meyn die Pornosammlung im Schwulen Museum Berlin erforscht, an deren Erschließung Nils Meyn arbeitet. Zurzeit bereitet Nils Meyn eine Promotion über die Rolle der Videokassette in queeren Archiven vor.

1. Einleitung

Pornofilme sind erhaltenswerte Gegenstände queerer Alltagskulturen. Vor allem private angefertigte Porno-Raubkopien und Videokompilationen im VHS-Format sind „vital records of LGBTQ subcultures“¹, denn ihnen sind meistens die Spuren einer alltäglichen Medienpraxis und Sammelleidenschaft in Form von Kassettenbeschriftungen und beiliegenden Notizzetteln eingeschrieben. In der Filmsammlung des Schwulen Museums in Berlin sind solche Video-Raubkopien, die ehemaligen Heimvideosammlungen entstammen, aufbewahrt. Obwohl sie keine Dokumente queer-politischer Bewegungen sind und von namentlich nicht dokumentierten Privatpersonen erstellt wurden, erkenne ich dennoch ihren Wert als inoffizielle Wissensspeicher, „that would otherwise be forgotten in ‚objective‘ histories“.²

In diesem Beitrag werde ich daher eine im Schwulen Museum aufbewahrte ehemalige Privatsammlung von Porno-Raubkopien auf VHS-Kassetten genauer untersuchen. Allerdings konzentriere ich mich weniger auf Inhalt und Ästhetik der überspielten pornografischen Filme und Sequenzen, sondern auf die zugehörigen Notizen und Beschriftungen der Person, die die Filme offenbar sammelte und von ihnen Raubkopien erstellte. Ich frage nach der medialen Praxis und der Sammlungslogik, d. h. nach der Form und den Effekten der Sammeltätigkeit, die die Pornofilme und VHS-Kassetten als Sammelgegenstände konfiguriert. Letztlich gehe ich davon aus, dass zum Kernvorrat der Filmsammlung im Schwulen Museum nicht bloß Filmwerke, ihre Inhalte sowie ihr Trägermaterial gehören, sondern auch ein Wissen um Praktiken des Sammelns, Kompilierens, Indexierens und Tauschens. Konstitutiv für dieses Wissen ist aus meiner Sicht der Zusammenhang zwischen dem Begehren und dem Medienformat, in diesem Beispiel dem VHS-Format, denn Technologie und ihre Formatierung trägt wesentlich zu der Konstruktion von Lusterfahrung und einem Wissen über Sexualitäten bei.³

Im Fokus steht eine Raubkopien-Sammlung von 82 Videokompilationen, die die sammelnde Person⁴ noch Ende der 2000er-Jahre mit dem VHS-Kassettenformat erstellte.⁵ Die Person überspielte mitunter komplette Pornofilme, aber meistens

¹ McKinney/Meyer 2016: o. S.

² Hilderbrand 2009: xiv.

³ John Mercer schreibt: „Technology is in fact instrumental in the production and fulfilment of our sexuality, and technology is a central mechanism through which we gain access to knowledge/pleasure of sexuality“; Mercer 2017: 45.

⁴ Das Geschlecht der Person ist nicht bekannt, wenngleich ihr das Vertieftsein in schwule, cis-männlich verfasste Pornografie anzumerken ist.

⁵ Die Sammlung enthält z. B. den Film *Jock Strapped* vom Label *Euroboy*, der erst 2009 erschien. Die meisten Filme der Sammlung sind in den 1990er-Jahren produziert worden, im Übrigen finden sich auch Filme aus den 2000er-, 1980er- und 1970er -Jahren.

kompierte sie mehrere Filmausschnitte und Sequenzen auf einer Kassette.⁶ Dies geht auch aus den Haftnotizzetteln hervor, die sie jeder Kompilation beigefügt hat. Ihre handgeschriebenen Notizen weisen nicht nur die Indexierungen der jeweiligen Kassetteneinhalte auf, listen also die jeweiligen Inhalte auf, sondern beinhalten auch individuelle Kommentierungen, Verschlagwortungen, Bewertungen und Hervorhebungen. Wie Whitney Strub fasse ich diese Notizen als einen „erotischen Index des Begehrens“⁷ auf, da sie einen idiosynkratischen, affektiven Zugang zu Pornofilm und Video anzeigen, der für die sexuelle und kulturelle Selbstverortung der sammelnden Person prägend ist. So bezeichnet die Person z. B. eine Szene aus dem Schwulenporno *Berlin Sex Life* (1998) als „legendär“ (Abb. 1), verleiht dem Film *Chapel of Love* (1999) die Kategorie „jg. Boys“ (Abb. 2) und erweist sich als Fan von erotischen Ringsportfilmen, zu deren Erhaltung sie möglicherweise beiträgt.

Methodisch habe ich mit Wissens- und Informationslücken umzugehen, was unter anderem an der teils unleserlichen Handschrift und verwirrenden Linienführung der betreffenden Person liegt (Abb. 2). Zudem erscheint eine faktenorientierte Lesart aufgrund der exzesshaften Leidenschaft von Sammler_innen schwierig, „whose attachment to objects is often fetishistic, idiosyncratic, or obsessional“.⁸ Hinsichtlich mancher Bedeutungen der Notizen und des tatsächlichen Entstehungszusammenhangs der Sammlung kann ich daher lediglich spekulieren. Im Sinne von Peter Alilunas verfolge ich eine „trace historiography“⁹, die Spuren über die Geschichte der Videopornografie zusammensucht, welche nur sehr inkonsistent dokumentiert worden ist.

Zunächst (2.) fasse ich die Sammlung als queeres „archive of feelings“¹⁰ nach Ann Cvetkovich auf, d. h. als einen inoffiziellen Sammlungskontext, der den Affekten, also den nicht-subjektiv verstandenen Gefühlen, Empfindungen und Regungen queerer Personen Rechnung trägt. (3.) Danach setze ich sie in Verbindung mit der Rolle des VHS-Formats, speziell mit der von Lucas Hilderbrand formulierten Theorie zur „Inherent Vice“¹¹, d. h. einer kulturell wahrgenommenen Minderwertigkeit der Technik, Ästhetik und Praxis von Video-Raubkopien. Schließlich lenke ich den Blick auf die Indexierungen der Raubkopien-Sammlung, für deren Videopraxis ich drei Schwerpunkte ausmache: (4.) „Strukturieren und Netzwerken“, (5.) „Formatieren und Abnutzen“ und (6.) „Kompilieren und Ausschneiden“. Im Fazit gebe ich einen Ausblick darauf, welche theoretischen und praktischen Zugänge sich aus der Auseinandersetzung mit diesen Porno-Raubkopien für die Filmgeschichtsschreibung und -archivierung entwickeln lassen.

101

⁶ Zu der Sammlung gehört außerdem ein handgeschriebenes Gesamtverzeichnis auf DIN-A4-Blättern, das wahrscheinlich der besseren Übersicht gedient hat. Allerdings decken sich nur wenige der Einträge mit den im Museum aufbewahrten Kassetten, sodass davon ausgegangen werden kann, dass die Sammlung mir nicht vollständig vorliegt.

⁷ Strub 2015: 126, übers. d. d. A.: „erotic index of desire“.

⁸ Cvetkovich 2003: 254.

⁹ Alilunas 2016: 30.

¹⁰ Cvetkovich 2003: 7.

¹¹ Hilderbrand 2009: 5.

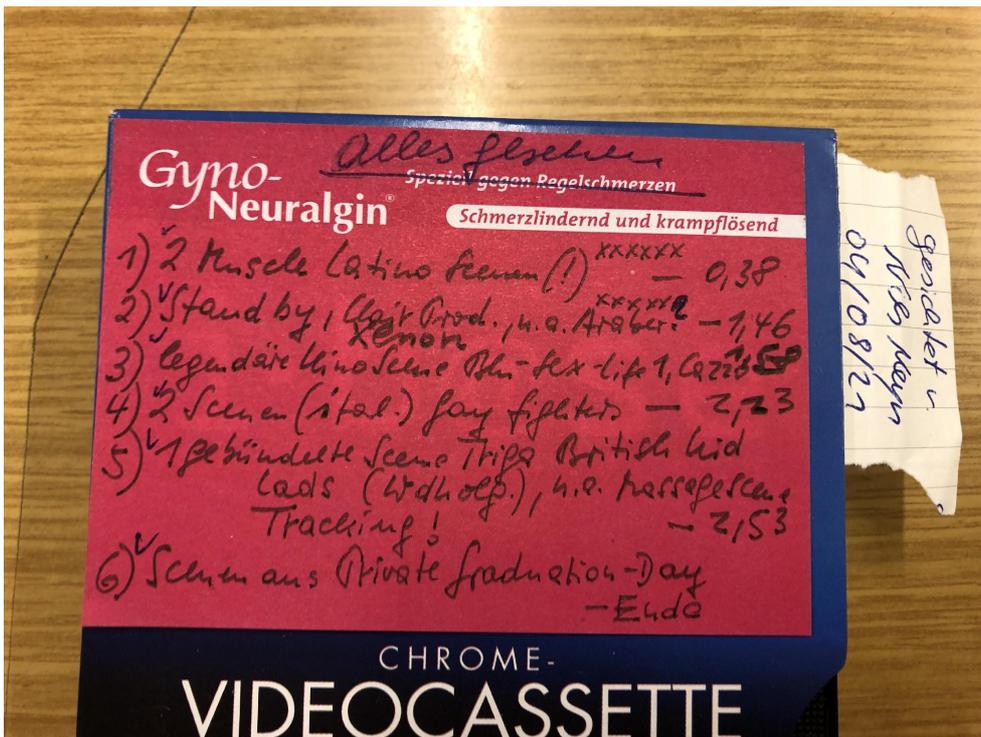


Abb. 1: Inhaltsverzeichnis einer Videokompilation. Hier wurde ein Haftnotizzettel beschrieben, der Gyno-Neuralgin bewirbt, ein Medikament zur Linderung von Periodenschmerzen. Schwules Museum, Berlin. Eigene Fotografie

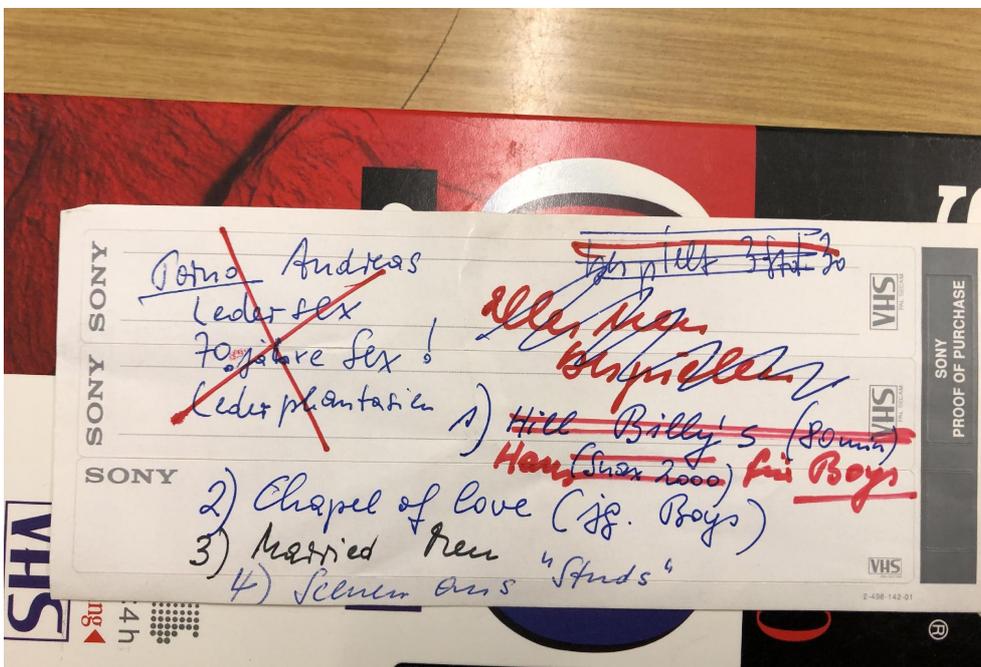


Abb. 2: Inhaltsverzeichnis einer Videokompilation. Hier wurde der Etikettenbogen der Leerkassetten beschriftet. Schwules Museum, Berlin. Eigene Fotografie

2. Pornosammlungen und das Archiv der Gefühle

Auch Whitney Strub hat persönliche Indexierungen untersucht, die Teil einer ehemaligen Privatsammlung raubkopierter Videopornos sind.¹² Angesichts ihrer sorgfältigen, akribischen Zusammenstellung bezeichnet Strub den Privatsammelnden dabei als Archivar_in.¹³ Die Inhaltsverzeichnisse lassen insofern eine Sammlungslogik erkennen, als sie die Organisations-, Kompilations- und Deutungsweise der Sammlung aufzeigen und maßgeblich an der Konstruktion des privaten Begehrens – den sexuellen Vorlieben, Fetischen und Sichtweisen – beteiligt sind.¹⁴ Für Strub, bilden die Verzeichnisse daher, wie bereits oben beschrieben, einen „erotischen Index des Begehrens“. Der sich darin zeigende idiosynkratische, affektive Zugang zu Pornos und Videokassetten geht für Strub jedoch über das Individuelle hinaus.

By examining his organizational logics, we can see the contours of a gay video imaginary outlined – one idiosyncratic to the Archivist, of course, but nonetheless valuable as a window into the larger collective interplay of video and desire in the AIDS era.¹⁵

Die Indexierungen machen folglich darauf aufmerksam, dass sich sexuelles Begehren im Zusammenhang mit dem kulturellen und (medien-)historischen Kontext ergibt. Für Strub spiegeln sich z. B. rassifizierende Begehrensstrukturen wider, wenn der Sammler Filme mit Schwarzen Darstellern unter „Black Men in Tapes“ kategorisiert.¹⁶ Auch ich beobachte in der mir vorliegenden Raubkopien-Sammlung eine rassifizierende Begehrensstruktur, da das von dem_der Sammler_in in den Indexierungen verwendete Vokabular mitunter reduktionistische Stereotype reproduziert. Die Person verschlagwortet Sequenzen z. B. mit „Latino“ (Abb. 1), „Araber“ (Abb. 1) oder „Türke“.¹⁷

103

¹² Zu der von Strub betrachteten Raubkopien-Sammlung zählen zwei Ringordner, in denen schreibmaschinengeschriebene Indexierungen abgeheftet sind; vgl. Strub 2015: 125.

¹³ Vgl. ebd.: 128. Strub kennt die Identität der Person nicht, weist ihr aber ein männliches Geschlecht zu (he/him). Anstatt „Archivar_in“ werde ich für mein Beispiel wiederum die Bezeichnung „Sammler_in“ verwenden. Meines Erachtens macht es einen Unterschied im Anspruch an die Systematik der Arbeitsweise, ob eine Person ein Privatarchiv pflegt oder ob sie in einer Kulturinstitution Sammlungsbestände bearbeitet. Letzteres geht mehr oder weniger mit der Verpflichtung einher, die Ideologie und arbeitstechnischen Standards der Institution zu befolgen bzw. zu deren Stabilisierung beizutragen.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Ebd.: 135.

¹⁶ Vgl. ebd.: 139.

¹⁷ Das rassifizierende Vokabular werde ich im Rahmen dieses Beitrags nicht vertiefend besprechen, dennoch nehme ich an, dass die Verwendung repetitiver und teils fetischisierender Kategorien für den Gebrauch des Pornos konstitutiv ist; vgl. Paasonen 2011: 159, Mercer 2017: 62 und 79–83. Zur Problematik ‚ethnischer‘ Pornografie, die in der Privatsammlung etwa durch die Labels JNRC, *Cité Beur* und *Triga* gut vertreten ist, vgl. ebd.: 157–160., *l’Amour laLove* 2016: 137–142, Cervulle 2009: 180–193.

Strub räumt des Weiteren ein, dass die Indexierungen und der Einblick in die persönliche Lesart einer Pornosammlung womöglich interessanter sind als die eigentlichen Inhalte der Videokassetten.¹⁸ Angesichts der in den Verzeichnissen aufscheinenden Sammelleidenschaft möchte Strub die Raubkopien-Sammlung aber als „archive of feelings“ nach Ann Cvetkovich verstanden wissen. Die Videopraktiken aus der Vorzeit der Online-Pornografie seien kaum dokumentiert, weshalb eine derart lustvoll zusammengestellte Raubkopien-Sammlung besonderen Wert als inoffizielles, intimes Archiv erhält.¹⁹

Gerade die Sammlung des Schwulen Museums, deren Filmbestand zu einem großen Teil durch ehemalige Heimvideosammlungen zusammengekommen ist, kann solche inoffiziellen „Archive der Gefühle“ zugänglich machen. Peter Rehberg, Sammlungsleiter des Museums, hat z. B. zwar keine Videosammlung, aber ein ebenfalls dort aufbewahrtes, von einem Sammler angefertigtes Porno-Album untersucht.²⁰ Für Rehberg ist darin die spezifisch queere Dimension der Sammeltätigkeit zentral.

Nicht zuletzt ist das pornografische Universum, in dem jedes schwule Begehren eine Antwort findet, eine Welt, die frei von Homophobie ist und der insofern utopischer Wert zukommt. Die Kulturtechnik des Sammelns pornografischer Bilder und das Anlegen der Alben ist demnach der Ausdruck eines Gefühls der Zugehörigkeit zu einer sexuellen Welt schwuler Männer, die auch affektiv von Bedeutung ist.²¹

104

Die intensive Beschäftigung mit Pornografie wird Rehberg zufolge zu der Konstante eines Alltags, in dem die eigene *queerness* durch Mediennutzung stetig neue Bestätigung findet. Es gehe dem der Privatsammler_in nicht allein um den Gebrauch der Pornos, sondern auch um die Teilhabe an queerer Sexualkultur durch den Abruf eines Kanons pornografischer Bilderwelten.²² Einen solchen Zusammenhang von individueller und kollektiver Begehrensstruktur zeichnet ebenfalls das Beispiel der Videosammlung im Schwulen Museum aus, die mit den Indexierungen der sammelnden Person ausgestattet ist. Mehr noch als Strub werde ich die Rolle des Videoformats in der affektiven Konfiguration dieser Privatsammlung berücksichtigen.

¹⁸ Die kopierten Filme seien mehrheitlich keine Raritäten und heute weitgehend im Internet auffindbar. Urheberrechtliche Bedenken und die mangelhafte Kopienqualität würden die Zugänglichmachung, z. B. durch Restaurierungen, erschweren; vgl. ebd.: 129.

¹⁹ Vgl. Strub 2015: 129–130.

²⁰ Das Porno-Album von Siegmund Piske ist Teil seiner umfangreichen Privatsammlung, die im Schwulen Museum eingelagert ist. In dem Album stellte Piske erotische Fotografien, Zeitschriftenausschnitte und handgeschriebene Sexfantasien zusammen; vgl. Rehberg 2021: 91–99.

²¹ Ebd.: 97.

²² Vgl. ebd.: 98–99.

3. VHS: Die Formatierung pornografischer Kultur

Unter einem Format verstehe ich wie Lucas Hilderbrand „the specific version of a technology, one that reformats everything it records“.²³ Formate bringen Medieninhalte in eine andere Form und können sie auf vorgegebene Weise verändern. „Formats matter because they have been designed to do so“,²⁴ denn die Konfiguration von Formaten geht auf ökonomische Interessen zurück. Paradigmatisch hierfür ist der als „Formatkrieg“²⁵ in die Mediengeschichte eingegangene Wettbewerb um die Marktführerschaft der Heimvideofomate VHS, Betamax und Video 2000. VHS (*video home system*) ging daraus insofern als ‚Sieger‘ hervor, als es sich in den frühen 1980er-Jahren zum weiträumigen Standard entwickelte: Es dominierte die Kommodifizierung und Verbreitung von Bewegtbildern im Heimvideobereich und regulierte, wie und womit Verbraucher_innen diese benutzen und erfahren können.²⁶

Ein weit bekannter Aspekt der medialen Erfahrung, die die Formatierung von VHS-Technik erlaubt, liegt in der Interaktivität: Videobänder können nach Belieben vor- und zurückgespult, Sequenzen übersprungen, wiederholt oder angehalten und Inhalte auf andere Kassetten überspielt und kopiert werden. Heimvideofomate wie VHS sind dabei durchlässig für das Aufzeichnen von Fernsehsendungen oder das Raubkopieren voraufgezeichneter Kassetten.²⁷ Für alle diese Fälle ist Lucas Hilderbrand zufolge die Wahrnehmung technischer und ästhetischer Mängel charakteristisch. So definiert er die formatspezifischen „aesthetics of access“²⁸ der Videokassette: „The specificity of videotape becomes most apparent through repeated duplication, wear, and technical failure: that is, we recognize videotape as tape through its inherent properties of degeneration.“²⁹ An ihrer hohen Anfälligkeit für technische Störungen, Kopierfehler sowie Abnutzungsspuren macht Hilderbrand darum die „Inherent Vice“ der Videokassette fest. Diese „inhärente Lasterhaftigkeit“ zeichne insbesondere Raubkopien aus, die Generationen des Zerfalls aufweisen, wenn Videobilder mehrere Kopierungen durchlaufen haben, Bänder mehrfach neu bespielt wurden und von ursprünglichen Inhalten lediglich Fragmente übrig bleiben.³⁰ Im Wesentlichen verdeutlicht Hilderbrand damit die Wirkweise von Formaten im Zusammenspiel mit ihren affektiven Nutzungen: Sie

105

²³ Hilderbrand 2009: 45.

²⁴ Jancovic/Volmar/Schneider 2020: 10.

²⁵ Das VHS-Format der japanischen Firma JVC wurde früher als die Konkurrenz zum Standard, nicht wegen der Technik, sondern weil die Distribution und das Marketing besser war; vgl. Hilderbrand 2009: 51—52, für das Format *Video 2000* vgl. Haupts 2014: 43.

²⁶ Vgl. Jancovic/Volmar/Schneider 2020: 7 und 12.

²⁷ Kopierschutzsysteme für Videotechnik, z. B. *Macrovision*, konnten das Videobild von Raubkopien durch Störsignale stark verzerren; vgl. Hilderbrand 2009: 106. Doch mithilfe von „Kopierschutzkillern“ konnten sie leicht umgangen werden; vgl. Haupts 2014: 169.

²⁸ Hilderbrand 2009: 6.

²⁹ Ebd.

³⁰ Vgl. ebd.: 61–62.

bringen Medien in Form, können sie re-formatieren und verändern die ästhetische Erfahrung. Im Falle der Verbreitung und Weitergabe von Raubkopien zeichnet diese Erfahrung den Kern sozialer und kollektiver Praktiken aus.³¹

Mit der vermeintlichen Minderwertigkeit seines Formats, seiner Ästhetik und seiner als illegitim eingestuften Raubkopierpraktiken hat sich Video bis heute in der kulturellen Imagination eingepägt.³² Diese Wahrnehmung hat, wie ich vermute, auch weitreichende Folgen für pornografische Medienkulturen. Zunächst ist zu sagen, dass VHS in den 1990er- und 2000er-Jahren das primäre Distributionsformat der schwulen Pornoindustrie gewesen ist: „VHS is established as the standard playback technology, and a distribution network of mail order and sales via adult video stores becomes the way in which gay porn is brought to the market.“³³ Dadurch, dass Pornofilm primär auf Videokassette verfügbar war und sich über die vermeintliche Unzulänglichkeit der Videotechnik und -ästhetik einem breiten Publikum vermittelt hat, hat sich der Eindruck eines „smutty little movie“³⁴ oder eines „Plastik-Porno“³⁵ möglicherweise in der kulturellen Wahrnehmung verschärft. Schließlich wird auch in den *porn studies* diskutiert, dass mit Standardisierung des Videoformats zunehmend konventionalisierte und normalisierte Serienproduktionen den Markt dominierten. Es sei vermeintlich ein Verlust ästhetisch wertvoller Pornografie zu verzeichnen gewesen, der dem *golden age of porn* der 1970er-Jahre ein Ende setzte.³⁶ Ursache solcher Auffassungen ist jedoch weniger das Videoformat selbst als vielmehr die erheblichen Veränderungen in der Produktion, Distribution und kulturellen Verortung von Pornofilm ab Ende der 1970er-Jahre, in denen Video eine instrumentale Rolle eingenommen hat: die Verdrängung des Pornos aus dem Kino und dem öffentlichen Raum und seine massive Verlagerung ins Hinterzimmer der Videothek und die häusliche Privatsphäre. Mit Peter Alilunas wäre zu sagen, dass es sich dabei um einen Effekt von sexfeindlichem Konservatismus und wirtschaftlicher Neoliberalisierung handelt.³⁷ Ihm zufolge half das Videoformat bei der Verfestigung eines dominanten Paradigmas, nach dem Pornografie eine Kultur der Scham sei und zu sein habe.³⁸ Es galt, den Porno insoweit profitabel zu machen, wie sein subversiver Charakter in

³¹ Vgl. ebd.: 62–66.

³² Vgl. ebd.: 5.

³³ Mercer 2017: 54.

³⁴ Ich beziehe mich auf Peter Alilunas' Buch *Smutty Little Movies: The Creation and Regulation of Adult Video* und verweise auf seine These, dass Pornografie und öffentliche Respektabilität sich weitgehend einander ausschließen; vgl. Alilunas 2016: 200.

³⁵ Patsy l'Amour laLove schreibt: „Ein Begriff für den langweiligen Porno lautet ‚Plastik-Porno‘ und verweist damit sowohl auf den artifiziellen Charakter (gegenüber der vom Porno abverlangten angeblichen Authentizität) und die Serienproduktion des immer Gleichen“; l'Amour laLove 2016: 138.

³⁶ Vgl. ebd., Williams 2008: 128. Zur Kritik an der Abwertung der Videopornografie vgl. Alilunas 2016: 8–20, Paasonen 2011: 183.

³⁷ Vgl. Alilunas 2016: 197–200.

³⁸ Vgl. ebd.

Schach gehalten werden konnte.³⁹ Dabei spielten auch Ideen entlang von Geschlecht, sexueller Identität und Hautfarbe eine Rolle. Für Frauen bot Heimvideo zwar gegenüber dem männlichen dominierten Pornokino einen weniger mit Scham und Sexismuserfahrungen besetzten Rahmen und machte feministische Pornografie zum kommerziellen Erfolg, allerdings imaginierte die kommerzielle feministische Pornografie weibliche Sexualität meist im Kontext romantischer, heterosexueller Paarbeziehungen und häuslicher Settings, womit eine Essentialisierung weiblichen Begehrens befördert wurde.⁴⁰ Im Mainstream des schwulen Videopornos etablierte sich darüber hinaus eine internalisiert schwulenfeindliche Männlichkeitsdarstellung, die mit der vermeintlichen Scham einer HIV-Infektion nicht in Verbindung gebracht werden wollte.⁴¹

Der pornografische Mikrokosmos von Sammler_innen könnte wiederum einen intimen Bereich umfassen, in dem sich ein Paradigma der Scham und die vermeintliche Lasterhaftigkeit von Video fortsetzt – oder auch Ablehnung findet. Mindestens muss im Falle einer privaten Videopornosammlung, wie ich es hier zeige, (queere) Sexualität nicht nur mit der Formatierung der Videotechnik in Verbindung gebracht werden, sondern beides auch mit der marktlogischen Formatierung des Pornos als Gebrauchsgegenstand und Ware.

4. Strukturieren und Netzwerken

107

Nun wende ich mich den Indexierungen der im Schwulen Museum aufbewahrten Sammlung von Porno-Raubkopien zu, für deren inhärente Logik der Zusammenhang von Format und Affekt aus meiner Sicht konstitutiv ist. Bezüglich des Entstehungskontexts der Privatsammlung ergibt sich für mich zunächst die Frage, woher die Person die Pornofilme bezog, von denen sie Kopien erstellte. Möglich ist, dass die Person Filme in Videotheken, Sexshops oder schwulen Buchläden auslieh und die Inhalte anschließend zu Hause mithilfe von VHS-Rekordern auf kompatible Leerkassetten überspielte. Aus ihren Notizen lässt sich eine solche Herkunft zwar nicht konkret ableiten. Auffallend ist jedoch die Nennung der Namen „Andreas“, „Helmut“ und „Michael“, welche offenbar nicht im Zusammenhang mit Stab und Besetzung der jeweils kopierten Filme stehen (Abb. 2). Es ist vorstellbar, dass dies Freunde oder Bekannte der sammelnden Person sind, die ihre Kaufkassetten oder eigens erstellten Kopien verliehen. Zusammen haben sie sich über Pornofilm ausgetauscht, sich gegenseitig in der Sammeltätigkeit unterstützt und haben eventuell auch gemeinsam Pornos angeschaut. Darin macht sich bemerkbar, welche wesentliche Bedeutung der VHS-Standard für die

³⁹ Zur Zensur von Kink und BDSM in VHS-Neuaufgaben von Pornos aus den 1970er-Jahren vgl. Strub 2019.

⁴⁰ Vgl. Alilunas 2016: 150–157.

⁴¹ Vgl. Mercer 2017: 55–57.

Infrastruktur sexueller Heimvideokulturen innehatte.⁴² VHS stabilisierte die Zirkulation von Pornofilm: nicht bloß zwischen Produktionsstudios und Videotheken, zwischen Videotheken und Verbraucher_innen, sondern auch innerhalb sozialer Netzwerke zwischen Freund_innen und Bekannten. Zwar für den häuslichen und privaten Bereich bestimmt, kann das Heimvideoformat an der Konstruktion sozialer Intimität beteiligt gewesen und der Porno entgegen einem Paradigma der Scham eingesetzt worden sein.

Das VHS-Format hält nicht zuletzt die Infrastruktur der hier untersuchten Pornosammlung selbst aufrecht. Noch Ende der 2000er-Jahre hat der_die Sammler_in Raubkopien erstellt. Zu dieser Zeit wurden Pornofilme regulär auf DVD und für Online-Distribution produziert.⁴³ Doch selbst auf DVD produzierte Pornofilme konvertierte der_die Sammler_in auf das vermeintlich obsolet gewordene, aber von der Person bevorzugte VHS-Format.⁴⁴ Möglicherweise konnte die Person dadurch die gewohnten, affektiven Erfahrungen mit der eigenen Sammlung reproduzieren oder sie verfügte nicht über die finanziellen Mittel zum Wechsel auf das DVD-System. Zumindest lässt sich ihre Sammeltätigkeit in einen bestimmten formatgeschichtlichen Kontext verorten. So nehme ich an, dass sie sich neben Video- auch mit DVD- und Online-Pornografie auskannte. Ihr waren Ästhetiken, Repräsentationsweisen und Zugriffsmöglichkeiten des Pornos vertraut, welche sich seit der Video-Ära gewandelt haben.

5. Formatieren und Abnutzen

Der_die Sammler_in verwendete VHS-Kassetten in den Formaten E-240 und E-300, die jeweils mit einer großen Bandlänge ausgestattet sind. Im *standard-play*-Modus konnte die Person auf diesen Kassetten vier bzw. bis zu fünf Stunden Videomaterial überspielen, ohne Verluste bei der Bildqualität machen zu müssen.⁴⁵ Dies nutzte die Person anscheinend gut aus, denn je Kassette kompilierte sie im Durchschnitt drei bis vier Stunden an Medieninhalten aus unterschiedlichen Quellen.⁴⁶ Der geringe

⁴² Auch Jancovic, Volmar und Schneider weisen auf die infrastrukturelle Bedeutung von Formaten hin: „It is through their embeddedness and entanglement in infrastructural contexts that formats can unfold their power so effectively. Formats act as gates through which media must pass“; Jancovic/Volmar/Schneider 2020: 13.

⁴³ Vgl. Mercer 2017: 57–60.

⁴⁴ Die Nutzung von DVDs deutet sich in den Notizen an, z. B. „DVD-Video (-2,36) Mômes a bar !!!“ [sic].

⁴⁵ Drei Aufzeichnungsmodi stehen bei vielen VHS-Rekordern zur Auswahl: SP (*standard play*), LP (*long play*) und seltener EP/SLP (*extended play/super long play*). Die letzten beiden Modi verlängern die Aufnahmekapazität einer Kassette, schreiben beim Überspielen aber auch mehr Bildartefakte ein; vgl. Hilderbrand 2009: 47.

⁴⁶ Der Zeitumfang geht aus den Beschriftungen hervor: Fast durchgängig hat der_die Sammler_in den Timecode angegeben, auf den eine Sequenz endet, um wahrscheinlich die Navigation der Sammlung zu erleichtern (Abb. 1). Bei 82 Kassetten rangiert der Gesamtumfang der vorliegenden Sammlung zwischen 246 bis 330 Stunden Videomaterial.

Qualitätsverlust mit den E-240 und E-300 Kassetten ist meines Erachtens ein wichtiges Kriterium beim Sammlungsaufbau gewesen. Nicht selten kommentiert der_die Sammler_in den Grad der Bildqualität, so bemängelt die Person die „z. T. schlechte Bildqualität“ und notiert an einer Stelle: „(Film gut, Qualität miserabel löschen)“. Wenngleich sie dies nicht umgesetzt hat, scheint die Brüchigkeit des Videobilds also für sie die Löschung eines Films zu rechtfertigen. Einmal kommentiert sie hingegen die „Gute Qualität der DVD“ und notiert, dass ein überspielter Film „evtl. auch als DVD vorhnd.“ ist. Ich nehme an, dass die Person mit den Industriestandards der Zeitperiode vertraut gewesen ist, die mit ihrer Sammeltätigkeit zusammenfällt. Über die Standardisierung des DVD-Formats im Pornofilm der 2000er-Jahre schreibt John Mercer: „The higher resolution of DVD images inevitably demanded higher production values and fed a market demand for quality product.“⁴⁷ Auch wenn die Person das Videoformat für die Sammlung bevorzugte, hat auch sie vermutlich ein Denken verinnerlicht, demnach die höhere Bildauflösung der DVD gegenüber dem anfälligen Videobild ästhetisch überlegen ist.

Überhaupt scheinen die Erwartungen des_der Sammler_in an eine ästhetische Erfahrung zuweilen im Konflikt mit der „Inherent Vice“ des VHS-Formats gestanden zu haben. So notiert die Person in den Indexierungen regelmäßig, dass eine Videokopie das Tracking des VHS-Rekorders beeinträchtigt, also merkliche Bildstörungen auftreten können (Abb. 1).⁴⁸ An einer Stelle schreibt die Person „Tracking! Aber +++++“ und vergibt, wie ich spekuliere, eine positive Bewertung explizit trotz der vorhandenen Tracking-Probleme. „Such effects can be frustrating, or they can intensify one’s attention“, schreibt Hilderbrand und in Anbetracht der Auseinandersetzung mit der Bildqualität kann durchaus angenommen werden, dass auch der_die Sammler_in Frustration mit dem Format erlebt hat. Möglicherweise ist dies, wie von Hilderbrand angedeutet, aber auch ambivalenter und die sinnliche Qualität, die dem verschwommenen Videobild häufig zugeschrieben werde,⁴⁹ hatte auf das triebhafte Sammeln, Betrachten und Indexieren von Pornofilm einen anregenden Effekt: „Video leaves the viewer wanting more.“⁵⁰

Wenn der_die Sammler_in eine Sequenz betrachtete und für sich durchdrungen hatte, eventuell nicht von der Kopienqualität überzeugt war, Platz für neue Inhalte machen wollte oder einfach die Lust verloren hatte, kam es vor, dass die Person die betreffenden Inhalte mit neuen überspielte. Die Pornofilme erweisen sich dabei, wie ich es mit Kevin Gotkin formulieren würde, als Gebrauchsgegenstände: „as commodities that can be ‘used up’“.⁵¹ Auf den Gebrauchs- und

⁴⁷ Mercer 2017: 58.

⁴⁸ Tracking bezeichnet die Synchronisation von Band- und Abtastgeschwindigkeit. Beschädigte und fehlerhaft kopierte Tapes geben ein lückenhaftes Videosignal aus, stören das Tracking und verursachen ein krummes Videobild; vgl. Hilderbrand 2009: 13 und 15.

⁴⁹ Vgl. ebd.: 65–66.

⁵⁰ Ebd.: 66.

⁵¹ Gotkin 2017: 412.

Abnutzungscharakter von Videotapes machen auch manche Indexeinträge aufmerksam, die durchgestrichen sind und demnach anzeigen, welche Inhalte gelöscht und neu überspielt wurden (Abb. 2). Eine weitere Angewohnheit der Person ist, die Kassetten mit der Notiz „Alles gesehen“ oder „Neu bespielen“ zu versehen und somit selbst von ihr anscheinend positiv gedeutete Inhalte als erledigt bzw. ersetzbar zu markieren (Abb. 1 und Abb. 2). Auch wenn ich über die tatsächlichen Beweggründe für die Löschungen bzw. derartige Kennzeichnungen nur spekulieren und die Herkunft gelöschter Inhalte teilweise nicht mehr nachvollziehen kann, geben die Durchstreichungen doch einen Einblick in die Objekt- und Nutzungsgeschichte der jeweiligen Kassette und deuten an, wie Filme zirkulieren und auch verloren gehen können.⁵² Die Sammlung spiegelt, so ließe sich mit Tobias Haupts sagen, die Aktualisierungslogik der Videothek, in der er die Geschichte des Pornos verhaftet sieht.⁵³

6. Kompilieren und Ausschneiden

Auch die Kompilationsweise der Raubkopien, also die Besonderheit des Zusammenschnitts der pornografischen Inhalte auf den Kassetten, weist auf den Charakter der Pornofilme und Videokassetten als Gebrauchsgegenstände hin. Mehr als komplette Filme zu überspielen, liebte es der_die Sammler_in offenbar, die Filme zu zerlegen und lediglich einzelne bzw. mehrere Sequenzen auszuschneiden und auf den Kassetten zu sammeln. Die Indexierungen spiegeln diesen persönlichen Zugang zu den Filmen explizit wider, wenn die Person notiert, dass es sich um „Scenen“ [sic], „Auszüge“ oder „Video Clips“ eines Films handelt, manchmal auch ohne Titelinformationen zu nennen, z. B. „2 Muscle Latino Scenen“ (Abb. 1).⁵⁴ Der Eindruck entsteht, dass die Person die Ausschnitte teilweise mehr begehrte als die vollständigen Filme. Eine Kassette enthält z. B. auch eine einzelne circa dreiminütige Sequenz, die eine Solo-Performance mit einem Dildo zeigt und von der Person entsprechend mit der kurzen Notiz „Solo (Dildospiel) xxxxxx“ beschrieben wird, während sie andere Sequenzen des gleichen Films hingegen nicht interessiert zu haben scheinen. Auf bestimmte Weise arbeitet der_die Sammler_in letztlich an der Konstruktion der „Inherent Vice“ der eigenen Raubkopien mit, wenn die überspielten Sequenzen mittendrin anfangen oder enden, die Person Titelinformationen nicht dokumentiert hat und sie dadurch für eine Fragmentierung des Originals sorgt. In ihrer Wahrnehmung scheint diese „Inherent Vice“ jedoch

110

⁵² Welche „Lederphantasien“ aus den 1970er-Jahren (Abb. 2) einmal überspielt worden sind, bleibt ungeklärt. Einen zuordenbaren Filmtitel hat der_die Sammler_in nicht dokumentiert.

⁵³ Tobias Haupts schreibt: „Das ständige Jetzt, wie es die Rede von Filmgeschichte in den Räumen der Videothek auszeichnet [...], wird hier materiell explizit; denn Pornofilme erwecken den Eindruck immer aktuell zu sein, lange bleibt keine Produktion in den Regalen der Videotheken“; Haupts 2014: 296.

⁵⁴ Der betreffende Film hat, wie dem Ausschnitt zu entnehmen ist, den Titel *Opposite Attraction* (2000).

keinen Mangel darzustellen, sondern vielmehr der persönlichen Lust am Sammeln und Gebrauchen von Pornofilm zuträglich zu sein.

Was sich anhand dieser Kompilationsweise zeigt, könnte nach Susanna Paasonen als Aneignung einer Tradition des Pornofilms aufgefasst werden: „a tradition in which narrative has by no means been the most important theme but that has, from its origins, focused on sucking and fucking shots.“⁵⁵ Für Paasonen würden schließlich viele Nutzer_innen zu den Sequenzen und Momenten der Pornos vorspulen, die ihnen die größte Lust verschaffen; narrative Logiken und Strukturen würden im Porno darum keine bis geringe Rolle spielen.⁵⁶ Hierzu passt auch, dass der_die Sammler_in neben Filmszenen non-narrative Trailer und Werbevideos überspielte.⁵⁷ Im Zentrum der Begehrensstruktur scheinen also nicht unbedingt in sich geschlossene, narrative Filme zu stehen, sondern in der Regel Ausschnitte bzw. ausschnittshafte Sequenzen, die den sexuellen Akt fixieren.

Vorstellbar ist ein Zusammenspiel von Sexualität und Videoformat, da das Sichten und technische Aufzeichnen der Sequenzen simultan mit sexuellen Handlungen abgelaufen sein könnte und die Person impulsiv einen Schnitt setzte, wenn sie die Lust an einem Film verlor. So gesehen begünstigt die wenngleich eingeschränkte Interaktivität des Videoformats das Zustandekommen der Ausschnitte. Allerdings lässt sich auch ein abweichendes Szenario denken: Die Person wählte Sequenzen je nachdem aus, welche Aufnahmekapazitäten sie auf den Videokassetten noch verfügbar hatte bzw. welche Kapazitäten sie freizugeben bereit war. Von daher verdankt sich die Verknappung der Kopien nicht bloß der sexuellen Lust als den Begrenzungen des Videoformats einerseits und den technischen, alltäglichen Ressourcen der Person andererseits. Hierfür spricht, dass der_die Sammler_in komplette Filme mitunter in mehrere Teile splittete, diese auf unterschiedlichen Kassetten mit freien Kapazitäten verteilte und in den Indexierungen entsprechend nummerierte. Zudem lässt die Kompilation auf den jeweiligen Kassetten häufig kein repräsentatives oder thematisches Schema erkennen, weshalb die Anordnung der Inhalte vermutlich chronologisch und je nach Verfügbarkeiten ablief. Demgegenüber stehen Wiederholungen gleicher Inhalte auf unterschiedlichen Kassetten, die wiederum für die affektive Bedeutung des Materials für die Person sprechen könnte; z. B. kopierte die Person dieselbe „legendarische KinoScene“ [sic] (Abb. 1) aus *Berlin Sex Life* (1998) auf zwei Kassetten.⁵⁸

Die Kompilationsweise muss allerdings nicht nur mit den Ökonomien des Videoformats und des affektiven Alltags in Verbindung gebracht werden, sondern

⁵⁵ Paasonen 2011: 183.

⁵⁶ Vgl. ebd.: 182–185. Auch die Super-8-Pornos aus den 1970er-Jahren, welche im Schwulen Museum archiviert sind, folgen dieser Tradition: in der Regel sind es kurze Loops bzw. Reduktionskopien von Langfilmen, die einzelne Sexszenen präsentieren und aus einem narrativen Zusammenhang gelöst sind.

⁵⁷ Überspielt wurde auch der Videoinhalt eines DVD-Menüs, das eine ganze Sexszene zeigt.

⁵⁸ Teilweise kennzeichnet die Person Wiederholungen explizit als solche (Abb. 1: „Wdhlg.“).

auch mit Industriekonventionen. Mercer erläutert, dass die größten Produktionsfirmen in der Video-Ära des Schwulenpornos die im Fachjargon *webbing* genannte Erzähltechnik etablierten. *Webbing* meint das lose Zusammenhalten von Sexszenen und „Nummern“ eines in der Regel 90-minütigen Films durch eine rudimentäre Rahmenhandlung oder einen thematischen Überbau.⁵⁹ Wird berücksichtigt, dass die Produktion von Pornofilm in Form kurzer „Vignetten“⁶⁰ sich mit dem Internet wieder verstärkte, leuchtet ein, dass der_die Sammler_in im Bevorzugen einzelner Sequenzen einvernehmlich auf das Angebot eingeht, welches Pornofilme mit dem Format sowohl ihrer Medien- als auch ihrer Erzähltechnik bereithalten. Auch die soziale Begierde, Kassetten an Freund_innen zu verleihen und ihnen die berausenden Höhepunkte eines Films zur Verfügung zu stellen, könnte damit in Verbindung gebracht werden.

Die einzelnen Sequenzen hat der_die Sammler_in schließlich teils losgelöst vom originalen Filmtitel durch selbst gewählte Begriffe in den Indexierungen neu betitelt und in verkürzende, aber für sie verständliche Kategorien eingeteilt, z. B. „2 Muscle Latino Szenen“ (Abb. 1). Auch dabei bedient sie sich bei Industriekonventionen und nutzt ein kulturell etabliertes Vokabular des schwulen Pornofilms, das auch über den Porno hinaus in schwuler Kultur Verwendung findet.⁶¹ Ich würde sagen, dass das Videoformat durch die Begünstigung eines auf Ausschnitten konzentrierten Gebrauchs auch der ökonomisch verknappten, mitunter rassifizierenden Verschlagwortung Vorschub leistet. Die Zirkulation pornografischen Wissens ist insofern also durch das Werkzeug des Videoformats bedingt.

112

7. Fazit: Das Filmarchiv sexualisieren

Über den tatsächlichen Gebrauchskontext der von mir untersuchten Sammlung und die Bedeutung der Indexierungen konnte ich oft lediglich spekulieren. Dabei habe ich jedoch dem teils schwer fassbaren, exzessiven Charakter von Affekt, der prägend für die Sammeltätigkeit ist, Raum gegeben: „ein Feiern von Pornografie, die demnach niemals in ihrem kulturellen Informationswert aufgehen kann.“⁶² Zwar kann meine Analyse einer Raubkopien-Sammlung insofern nicht abschließend sein, als sie den Fokus auf die Notizen der sammelnden Person gelegt und die kompilierten Inhalte lediglich punktuell geprüft hat.⁶³ Zudem habe ich eine einzelne

⁵⁹ Vgl. Mercer 2017: 53 und 65.

⁶⁰ Vgl. ebd.: 59.

⁶¹ Siehe Fußnote 17.

⁶² Rehberg 2021: 89.

⁶³ In Bezug auf die kompilierten Inhalte interessiert die pornografische Repräsentation im Abgleich mit den Notizen. Auch kann der Seltenheitsgrad der Inhalte bestimmt, also herausgefunden werden, inwieweit der_die Sammler_in zu der Erhaltung ansonsten verloren gegangener Filme beitragen haben könnte. Darüber hinaus kann der Grad der Abnutzung des Videobildes näher untersucht und Strategien für die Konservierung formuliert werden.

Raubkopien-Sammlung herangezogen, die nicht jede Ausprägung häuslicher Raubkopierpraktiken repräsentieren kann. Dennoch bietet sich diese Sammlung als ein Fenster an, das wertvolle Einblicke in eine alltägliche, affektive Gebrauchsweise von Pornofilm und VHS-Kassetten liefert, die im medienhistorischen Kontext der sich wandelnden Formathegemonien VHS, DVD und Internet zu verorten ist.

Die konfigurative Logik der Raubkopien-Sammlung besteht, wie ich gezeigt habe, im Zusammenhang von Format und Begehren, insbesondere im Ausgleich der interaktiven Funktionen und Begrenzungen des Videoformats mit den Lüsten, Launen, alltäglichen Ressourcen und Beziehungen der sammelnden Person. Die von Hilderbrand formulierte „Inherent Vice“ der Videokassette, die vermeintliche Unzulänglichkeit ihrer Technologie und Ästhetik, kann sich auf der einen Seite in der Frustration und Bestürzung von Amateursammler_innen bestätigen. Auf der anderen Seite weichen sich Logiken der Lasterhaftigkeit im intimen Bereich der Privatsammlung auf: Die „Inherent Vice“ kann im Gegenteil auch einen Lustgewinn darstellen, wenn Filme nach Belieben zerschnitten, neu kompiliert und gesammelt werden können.

Ferner weist die Raubkopien-Sammlung darauf hin, dass die Verfassung pornografischen Wissens formatbedingt ist. Dies beläuft sich nicht bloß auf die erzählerischen sowie ästhetischen Formate und Konventionen in der kapitalistischen Begehrensökonomie des Pornofilms, die sich z. B. als rassifizierende Begehrensstruktur in die kulturelle Imagination auch von Sammler_innen einschreiben. Ebenso das Videoformat hat Anteil daran, dass ein bestimmtes Wissen über Pornografie – die durch Videomaterial überlieferten Filme, mediale Praktiken des Gebrauchs, ein erotisches Vokabular etc. – zirkuliert und weitergetragen wird. Dass uns pornografische Bewegtbilder (teils nur noch) durch „schmutzige“⁶⁴ Ausschnitte, Fragmente und Videoclips bzw. durch Schlagworte statt durch die originalen Filmtitel begegnen, muss dem Begehren und der sexuellen Lust nicht abträglich sein. Es verweist aber zugleich auf die Vielgestaltigkeit, Non-Linearität und Fragilität der Pornogeschichte.

Nicht zuletzt macht die Raubkopien-Sammlung auf den Status der Porno-Raubkopie und Videokompilation als Gegenstand der queeren Filmarchivierung und -geschichtsschreibung aufmerksam. Im Anbetracht der Filmsammlung im Schwulen Museum, in der Heimfilmformate wie VHS, Super 8 und DVD überwiegen, übersteigt queere Filmgeschichte das Kino-Dispositiv. Ohne die Bereiche Heimvideo und Amateurfilm lässt sich queere Filmgeschichte also nicht hinlänglich schreiben. Deshalb ist auch die Bedeutung von Pornofilmen und Videokassetten als Gebrauchsgegenstände, für die die Integrität des kulturellen Textes keine oder weniger Relevanz hat, anzuerkennen. Mit Gotkin ließe sich „media breakdown“⁶⁵, d. h. die technischen Defekte, Versagensmomente und

⁶⁴ Siehe Fußnote 34.

⁶⁵ Vgl. Gotkin 2017: 406–407.

Abnutzungserscheinungen von Medientechnik, als erhaltenswerte Aspekte in der Geschichte des (Porno-)Films anführen. Um dem „broken“ und „glitchy“⁶⁶ (Porno-)Film Rechnung zu tragen, sollte das Bewahren von ganzen Filmwerken, genauso wie von deren Raubkopien und leidenschaftlich behandelten Videoartefakten im Vordergrund stehen. Queere Filmgeschichte ist schließlich keine Erzählung von Erfolg, Innovation, Kanon und beschränkt sich nicht nur auf Fragen der Repräsentation; oder in den Worten von Chris Tedjasukmana: „Queere Filmgeschichte ist [...] kein Museumsarsenal von Kunstwerken, sondern eher eine Kulturtechnik, ein Atlas der Gesten, ein Archiv der Gefühle oder besser eine Art und Weise, die Welt wahrzunehmen.“⁶⁷

Als „Archiv der Gefühle“ mag die vorliegende Raubkopien-Sammlung zwar konventionalisiert sein und viele dominante Bedeutungen queerer, sexueller Kultur nicht widerlegen. Aber ihre Praxis verweist dennoch auf einen intimen Bereich des Bewegtbilds, der allzu oft einem institutionellen Schema der Respektabilität entgeht.⁶⁸ Wenngleich Raubkopien aufgrund ethischer und rechtlicher Probleme und die Videopornos aufgrund ihrer vermeintlichen „Inherent Vice“ und Schmutzigkeit eine Herausforderung für die archivarische und kuratorische Zugänglichmachung sind, tragen sie doch zu der Sexualisierung des Filmarchivs bei und befreien es, so die sexpositive Utopie, von der Rigidität kultureller Hierarchie. Wie genau dies Praktiken der Zugänglichmachung, nicht nur im Schwulen Museum, erreichen könnten, gilt es herauszufinden.⁶⁹

114

Literaturverzeichnis

- Alilunas, Peter (2016): *Smutty Little Movies. The Creation and Regulation of Adult Video*. Oakland: University of California Press.
- l'Amour laLove, Patsy (2016): „Das schwulste aller Genres. Eine kleine Geschichte schwuler Pornographie“. In: *Invertito: Ein Jahrbuch für die Geschichte der Homosexualitäten* 17, S. 130–149.
- Cervulle, Maxime (2009): „Erotic/Exotic. Race and Class in French Gay 'Ethnic' Pornography“. In: Stüttgen, Tim (Hrsg.): *Post/Porn/Politics. Queer Feminist Perspective on the Politics of Porn Performance and Sex_Work as Culture Production*. Berlin: b_books, S. 180–193.
- Cvetkovich, Ann (2003): *An archive of feelings. Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham: Duke University Press.

⁶⁶ Ebd.: 417.

⁶⁷ Tedjasukmana 2018: 58.

⁶⁸ Vgl. Alilunas 2016: 200.

⁶⁹ Dass das Schwule Museum bereits versucht, dafür Räume zu öffnen, zeigen Ausstellungen mit erotischer und pornografischer Thematik (z. B. *Intimacy: New Queer Art from Berlin and Beyond, Porn that Way*), die interaktiven *Porn Film Archive Workshops* in Kooperation mit dem *Pornfilmfestival Berlin* und der Aufbau eines für die Erschließung queerer Pornofilme optimierten Schlagwortkatalogs; vgl. Franz et al. 2022: o. S..

- Franz, Simone et al. (2022): „Un/Doing Classification: Bibliothekarische Klassifikationssysteme zwischen Universalitätsanspruch und reduktionistischer Wissensorganisation“. In: *027.7 Zeitschrift für Bibliothekskultur* 9.4, <https://doi.org/10.21428/1bfadeb6.e3f3c686> (28.09.2022).
- Gotkin, Kevin (2017): „Pornography's media breakdown: Troubleshooting in three parts“. In: *Porn Studies* 4.4, S. 406–418.
- Haupts, Tobias (2014): *Die Videothek. Zur Geschichte und medialen Praxis einer kulturellen Institution*. Bielefeld: transcript.
- Hilderbrand, Lucas (2009): *Inherent Vice. Bootleg histories of videotape and copyright*. Durham: Duke University Press.
- Jancovic, Marek/Volmar, Axel/Schneider, Alexandra (2020): „Format Matters: An Introduction to Format Studies“. In: Jancovic, Marek/Volmar, Axel/Schneider, Alexandra (Hrsg.): *Format Matters. Standards, practices, and politics in media cultures*. Lüneburg: meson press, S. 7–45.
- Mercer, John (2017): *Gay Pornography. Representations of Masculinity and Sexuality*. London: I.B. Tauris.
- Paasonen, Susanna (2011): *Carnal Resonance. Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press.
- McKinney, Cait/Meyer, Hazel (2016): „Play, Rewind, Repeat. Queer Porn Archives and the Digital Afterlives of VHS“. In: McKinney, Cait/Meyer, Hazel (Hrsg.): *Tape Condition: degraded* (Ausstellungspublikation). Toronto: The Canadian Lesbian and Gay Archives, Push Rub Press, o. S.
- Rehberg, Peter (2021): „Queere Affekte und Sammlungspraxis. Die Porno-Alben von Siegmur Piske in der Sammlung des Schwulen Museums“. In: Bühner, Maria/Rinner, Rebekka/Tammer, Teresa/Töpfer, Katja (Hrsg.): *Sexualitäten sammeln. Ansprüche und Widersprüche im Museum*. Köln: Böhlau, S. 77–99.
- Strub, Whitney (2015): „Indexing Desire. The Gay Male Pornographic Video Collection as Affective Archive“. In: Stone, Amy L./Cantrell, Jaime (Hrsg.): *Out of the closet, into the archives. Researching sexual histories*. Albany: SUNY Press, S. 125–147.
- Strub, Whitney (2019): „Sanitizing the Seventies. Pornography, Home Video and the Editing of Sexual Memory“. In: *Feminist Media Histories* 5.2, S. 19–48.
- Tedjasukmana, Chris (2018): „Das Webvideo als Flaschenpost. Sylvia Riviera und queere Filmgeschichte“. In: Brunow, Dagmar/Dickel, Simon (Hrsg.): *Queer Cinema*. Mainz: Ventil, S. 56–67.
- Williams, Linda (2008): *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.

Medienverzeichnis

Filme

- Berlin Sex Life*. D 1998, Jörg Andreas, 100 Min.; Cazzo Film.
- Chapel of Love*. D 1999, ?, 90 Min.; Man's Best.
- Jock Strapped*. ? 2011, ?, 187 Min.; Euroboy.
- Opposite Attraction*. BR 2000, Max Julien, 85 Min.; MarcoStudio.

Abbildungverzeichnis

Abb. 1: Inhaltsverzeichnis einer Videokompilation. Schwules Museum, Berlin.

Abb. 2: Inhaltsverzeichnis einer Videokompilation. Hier wurde der Etikettenbogen der Leerkassetten beschriftet. Schwules Museum, Berlin.