

Martin J. Hoffmann

Körper-Essen: Speisen und gustatorische Reize in der Pornografie

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24416>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Martin J.: Körper-Essen: Speisen und gustatorische Reize in der Pornografie. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 25 (2025), Nr. 2, S. 133–145. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24416>.

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>

KÖRPER-ESSEN

SPEISEN UND GUSTATORISCHE REIZE IN DER PORNOGRAFIE

VON MARTIN J. HOFFMANN

I. EINLEITUNG

»Gerüche und Körpersäfte spielen in der Pornographie offenkundig eine große Rolle. [...] Man will sehen, fühlen, schmecken und riechen, und man will gleichsam baden in den sichtbaren Beweisen der Lust.«¹

Das Einverleiben von Essen ist notwendige menschliche Handlung, die sich am Liminalbereich des Körpers abspielt. Es markiert jenen Grenzbereich, in dem ein Anderes in den Körper eintritt, weshalb besondere Tabus gelten. So ist das bewusste Schmecken herkömmlicherweise im Rahmen der Mahlzeit und deren sozialer Regeln gefasst: Was auf dem Teller liegt, wird – mit Ausnahmen – nur mit Besteck und nur von einer Person angefasst; was den Mund einmal verlassen hat, darf nicht wieder hinein usw.² Kulturen antworten mit solchen Grenzziehungen auch auf das Bedürfnis, den besonders verletzbaren und sensiblen Mundraum zu schützen, denn jener muss, so Hartmut Böhme, »vor dem Eindringen widriger Massen, unheimlicher Stoffe oder gar fremder Organe und Lebewesen geschützt werden [...], und umgekehrt müssen Objekte oder Lebewesen vor der zermalmenden Wucht oraler Aggression oder Einverleibungslust behütet werden.«³ Ähnliches gilt für sexuelle Handlungen, die sich ebenfalls oft an den Körperöffnungen abspielen und die feste soziale Grenzen kennen.⁴ Die Grenzen betreffen nicht nur, was zur Handlung kommen darf, sondern auch, was dargestellt bzw. repräsentiert werden darf. Gerade solche sinnlich-medialen Erfahrungen, die, wie die Pornografie, drohen, den Körper zu sehr zu affizieren, sind entsprechend oft tabuisiert. Dabei ist wenig verwunderlich, dass gerade die Pornografie sich oft und stark fetischisierend mit dem Verspeisen bzw. Einverleiben von Körpersäften, Obst, Gemüse, viskosen Flüssigkeiten wie Sahne usw. beschäftigt. Kalauer wie das Essen von »Muschis«, »Ärschen«, »Schwänzen« sowie Darstellungen des Leckens von Brüsten, Füßen, Fingern usw. gehören zum Standardrepertoire des Pornografischen, was bereits anzeigt,

1 Seeßlen: Der Pornographische Film, S. 40-41.

2 Zur regelhaften Gestaltung der Mahlzeit siehe auch Simmel: »Die Soziologie der Mahlzeit«, S. 71-73.

3 Böhme: »Zonen der Berührungsfurcht« S. 32.

4 Laut Foucault haben diese sich in der Moderne besonders verschärft; Vgl. Foucault: Der Wille zum Wissen.

dass es hier oft um eine fetischhafte Perversion – eine Verdrehung also, die Mehrwert generiert – von Sex und Essen geht.⁵ Der Tabubruch ist Programm: Speisen kommen in die ›falsche‹ Körperöffnung, Körperteile werden ›verspeist‹.⁶

Die Pornografie ist mithin ein Aushandlungsort für jene Körpergrenzen. Der Umgang mit Essen verhandelt genau die damit verbundenen Gefahren und Lüste. Daher möchte ich hier nach der liminalen Figuration der Körperoberfläche und des Mediums fragen. Wie werden Handlungen des Essens in verschiedenen Formen der Pornografie vollzogen und mediatisiert, und welche Organisation des Sinnlichen verfolgen sie? Wo werden Grenzen überschritten? Um diesen Fragen nachzugehen, diskutiere ich Ansätze aus den *Porn Studies*, die sich vor allem auf filmphänomenologische Theorien beziehen. Diese haben insbesondere das Vermögen der Pornografie, vor allem haptische Reize zu vermitteln, diskursiviert,⁷ sind aber bislang weniger auf Erlebnisse des Geschmacks bzw. des Essens eingegangen. Darüber hinaus zeichne ich kurz eine Kulturgeschichte der rauschhaften Speise und Sexualität nach und skizziere, wie diese in der Bewegtbildpornografie weiterverhandelt wird. Eckpfeiler der Diskussion sind Beschreibungen und Analysen von konkreten Beispieltexen, die verschiedene Mediensituationen repräsentieren.

2. GRENZBEREICHE DES SINNLICHEN

Der Beitrag geht von der These aus, dass die Sinne bestimmten kulturellen Grenzbeziehungen unterworfen sind, die regulieren und ordnen, wer und was in bestimmten Kontexten sinnlich erfahrbar werden kann. Howes und Classen stellen in *Ways of Sensing* heraus, dass die Wahrnehmung und deren Tätigkeit einer historischen und kulturellen Genese unterworfen sind. Bei Rancière handelt es sich hierbei auch um politische *Aufteilungen des Sinnlichen*, die Anteil an bzw. Ausschluss von der Gesellschaft anzeigen.⁸ In der okzidentalen Kultur sind es vor allem die Nahsinne des Tastens, Riechens und Schmeckens, die besonders engmaschige kulturelle Eingrenzungen erfahren haben und deren Einsatz oft nur innerhalb bestimmter, sozusagen hygienischer⁹ Rahmenbedingungen gestattet ist. Dies geht einher mit der spätestens seit der Aufklärung tradierten Hierarchie der Sinne, die diese als dem Geist am entferntesten betrachtet und sie den niederen, korporalen Funktionen der

5 Vgl. Lewandowski: *Die Pornographie der Gesellschaft*, S. 20.

6 Bildhaft deutlich wird die mit diesem Tabu belegte Gefahr im Mythos der *vagina dentata*, der bezahnten Scheide, die droht, zu verschlingen.

7 Insbesondere bei Paasonen: »Between Meaning and Mattering« und Paasonen: *Carnal Resonance*.

8 Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 25-26; Siehe auch Howes/Classen: *Ways of Sensing*, S. 65-66.

9 Im Hinblick auf die Speisen spricht Utz Jeggel hier von einer veritablen »Hygienisierung«, die sich im 20. Jahrhundert intensiviert hat; Jeggel: »Runterschlucken. Ekel und Kultur« S. 405; Auch das Berühren von Gegenständen und Personen ist mit hygienischen Bedenken belegt, wie auch – dies hat die COVID-19-Pandemie verdeutlicht bzw. verstärkt – das Riechen bzw. Atmen der gemeinsamen Luft.

Sinnestätigkeit angliedert.¹⁰ Die als körpernah verstandenen Sinne und deren Sinneindrücke werden in diesem Rahmen mit einer Abjektion und bestimmten Tabus belegt. Sie werden damit auch nur bedingt bzw. verstellt darstellbar und es kommt zu vermittelnden Kodifizierungen und Metaphorisierungen der Sinneindrücke; beispielsweise in Malereien der Sinnesallegorien. Zu unterstreichen ist auch, dass soziales Zeremoniell oder soziale Abjektion gleichsam wie Medienformate und -technologien die Sinne in bestimmten Weisen adressieren und aktivieren können. Vor diesem Hintergrund sind die Sinne nicht als neutrale oder objektive Organe der Aufzeichnung einer stabilen Außenwelt zu betrachten, sondern unterliegen kulturellen Prozessen der Wahrnehmungsformung.

Medien strukturieren dabei bestimmte sinnliche Gebräuche vor, indem sie sinnliche Eindrücke und Assoziationen abbilden und synästhetische Transfers anbieten bzw. stilisieren.¹¹ In der Pornografie werden solche sinnlichen Transfers dort angelegt, wo das *Eigentliche*, die empfundene Lust selbst, nicht direkt und beweisbar mediatisiert werden kann: Insbesondere die Frau figuriert traditionell als Medium des Sinnlichen und damit auch als stellvertretende Figur des Mannes, die gleichzeitig Lust verkörpert und veräußert.¹² Sie ›kommt‹ auratisch und performativ mit dem Mann. Ein Ausdruck dieser Struktur ist der genretypische *Money-Shot*, das visuell exzessive Zeigen der männlichen Ejakulation als Beweis bzw. Ersatz seiner Lustbekundung, der performativ von der Frau getragen wird. So etwa in einer Fellatio-Nummer des Films *The Devil in Miss Jones*, wo die Hauptdarstellerin Georgina Spelvin ihrer Mitspeisenden in der *ménage à trois* emphatisch sagt: »Let me taste it. Let me taste it on my tongue. I wanna feel it in my mouth. Oh, thank you, oh, it's so beautiful. Let me taste it more.« Hier kulminieren mehrere sinnliche Transferleistungen, die typisch für die heterosexuelle Pornografie sind: Die Frau übersteigert die Lust in ekstatischen Darstellungen der Unkontrolle und verbalisiert damit verschiedene sinnliche Eindrücke als viszerales Erlebnis. Es kommt hier zu einem mehrschichtigen, synästhetischen Appell an die Sinne, der Berührung, Wärme, Geschmack und Geruch vermittelt. Diese körpernahen bzw. -inneren Reize können also nur indirekt gezeigt werden. So stellt Susanna Paasonen heraus:

the genre is very much concerned with mediating the more ›base‹ senses of touch, smell, and, to a smaller degree, taste (the senses serving ›lower sensual pleasures‹). In audiovisual pornography, the senses

10 Diese Hierarchie ist in letzter Zeit viel diskutiert und kritisiert worden, insbesondere im Zusammenhang mit der zunehmenden Theoretisierung der synästhetischen bzw. körpernahen Wahrnehmung (von Medien); Vgl. Korsmeyer/Sutton: »The Sensory Experience of Food«, S. 469; Largier: »Gefährliche Nähe«, S. 44; Elsaesser/Hagener: »Cinema as Skin and Touch«, S. 109-111; Howes/Classen: *Ways of Sensing*, S. 67-68.

11 Auch im Hinblick auf Werbung für Essensprodukte arbeitet Stacy M. Jameson solche Prozesse heraus; Jameson: »Television Senses«, S. 1069.

12 Vgl. Williams: »Film Bodies«, S. 4.

involving closer proximity to the sensed object [...] are depicted and mediated through vision and hearing.¹³

Mittel der synästhetisch wirksamen Vermittlung von Körperreizen werden nicht nur pornografisch eingesetzt. So arbeitet beispielsweise Stacy M. Jameson mit dem Begriff des *foodgasm* heraus, wie solche Formeln der sinnlichen Ansprache in der Werbung für Essensprodukte verwendet werden, um durch das audiovisuelle Bewegtbild nichtadressierbare Geschmacksreize darzustellen: »The seemingly inaccessible sense of taste on television is written into the flickering skin of these digital TV bodies.«¹⁴ Und weiter: »In such intersensorial logics, spectators experience what at first seems intangible, or untasteable, or seemingly deferred in its potential for pleasure.«¹⁵ Solche Appelle, die über das Audiovisuelle hinaus wirksam werden, nutzen Mittel des Transfers und der Addition sinnlicher Eindrücke, um körperlich erfahrbar zu werden; ein sinnliches Lustzentrum zu treffen. Zu fragen ist hier, wie verschiedene Modi dieser Verschiebung bzw. Transposition in Darstellungen des Essens in der Pornografie gestaltet sind und wie diese mit kulturhistorischen Motiven verwoben sind.

3. DIE TYPISCHE SZENE: DAS BACCHANTISCHE ALS EXZESSMOTIV

Praktiken der Kopplung von Essen und Sexualität, wie sie in der Pornografie im modernen Sinne gezeigt werden, haben Tradition. Der lustvolle und rauschhafte Verzehr von Speisen und Wein, und der Vollzug einer gemeinschaftlichen Sexualität, war, neben dem gemeinschaftlichen Genuss von Gesang, Poesie und Rhetorik, zentraler Bestandteil der antiken Kulturform des dionysischen Festes.¹⁶ Friedrich Nietzsche situiert und beschreibt es bildreich im Rahmen der von ihm popularisierten Figur des Apollinischen und Dionysischen als kulminativen Exzess¹⁷ jener dialektischen, widerstrebenden Kräfte: »Fast überall lag das Zentrum dieser Feste in einer überschwänglichen geschlechtlichen Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familientum und dessen ehrwürdige Satzungen hinwegfluteten; gerade die wildesten Bestien der Natur werden hier entfesselt.«¹⁸ Somit steht das dionysische Fest

13 Paasonen: *Carnal Resonance*, S. 213.

14 Jameson: »*Televisual Senses*«, S. 1068.

15 Jameson: S. 1070.

16 Corner: »*Symposium*«, S. 234.

17 Vgl. Nietzsche: »*Die Geburt der Tragödie*«, S. 56.

18 Nietzsche: »*Die Geburt der Tragödie*«, S. 54; In der aktuelleren Forschung wird das Symposium bzw. das dionysische Fest allerdings eher als regelhafter, bestimmten Vorgaben bzw. rituellen Formeln folgender Prozess verstanden, dem neben dem exzessiven Überschreitungsmotiv auch ein Moment der Mäßigung innewohnt; Vgl. Corner: »*Symposium*«, S. 235; Nietzsches und ähnliche Auffassungen haben aber das während der Moderne entstehende Bild des Bacchantischen geprägt. Siehe auch Batailles Charakterisierung als Übertretung bzw. Negation der sonst geltenden Regeln; Vgl. Bataille: *Der Heilige Eros*, S. 109-113.

bzw. Symposion für das Zusammenspiel oral vermittelter Lüste von Speise und Trank bis zur sexuellen Lust. Florence Dupont beschreibt es als Ort der erotischen Lüste in Relation zur Speise.¹⁹ In der altgriechischen Kultur ist es eine politisch und gesellschaftlich verankerte Praxis,²⁰ deren orgiastisch-ritualistische Form als vereinnahmendes Erlebnis Verbindungen geschaffen hat. Dionysos selbst wird den Überlieferungen nach von Titanen in Stücke gerissen und schließlich verspeist.²¹ Er wird in Darstellungen der bildenden Künste oftmals selbst als Teilhaber seiner Feste, betrunken und berauscht dargestellt und somit zum Emblem einer Kultur des Rausches stilisiert.

Im Zuge des Christentums wurde eine Moral etabliert, die weniger auf oral vermittelte Lüste abhebt, sondern das sündige Fleisch, dessen Lüste moderiert werden sollen, ins Zentrum stellt. Insbesondere in der Moderne kommt es dagegen zu einer Wiederentdeckung des Dionysischen bzw. Bacchantischen als Motiv exzessiver und hemmungsloser Erotik. So wird das Bacchanal bzw. Dionysos und sein Gefolge zu einem häufigen Gegenstand in den bildenden Künsten und insbesondere im 19. Jahrhundert zu einem mythologisierenden Vorwand für erotische Frauenakte.²² Auch die wahrscheinlich älteste erhaltene Bewegtbildpornografie, *El Satario* (um 1907),²³ zeigt Bacchantinnen tanzend in einem Reigen, der jäh von einem Satyr unterbrochen wird und zu einer Sexszene führt. Besonders eindeutig und exotisierend wird das Bacchantische im Langfilm *Behind the Green Door: the Sequel* (1986) eingesetzt, wo es im Rahmen einer ausgedehnten Traumsequenz zu einer *Symposion*-artigen Orgie kommt, in der vielerlei antikisch-dionysische Ikonografien vorkommen. Das Bacchantische wird bewusst als symbolischer Rahmen und ikonografische Folie verwendet, innerhalb derer visuell-körperliche Exzesse eine – immerhin fingierte – Bedeutung erhalten, die an das hemmungslose und multisensorische Topos bacchantischer Erotik anspielt.

So erscheinen auch im etwas älteren und für das *porno chic* typischen Hard-Core-Langfilm *The Devil in Miss Jones* von 1973 Motiviken, die den Verzehr von Obst mit dionysischen Ikonografien aufladen. Die titelgebende Miss Jones durchläuft eine Art sexuelle Vorhölle, weil sie sich nach ihren lustlosen Lebzeiten suizidiert hat. Ein Pakt mit dem Teufel gewährt ihr jedoch Aufschub und sie kann Ihre zuvor unterdrückte Sexualität in verschiedenen Konstellationen ausleben, bevor sie in einer an Sartres *Huis clos* angelehnten Hölle landet, die alle sexuelle Befriedigung verwehrt. Im Verlauf sind mehrere Nummern aneinandergesetzt, die, typisch für die

19 Dupont: »Food, Gender, and Sexuality«, S. 81-82.

20 Vgl. Corner: »Symposium«, S. 236.

21 Vgl. Kerényi: Die Mythologie der Griechen, S. 184-186.

22 Bacchanales Modernes !; (Ich danke Irene Kastner für diesen Hinweis!)

23 *El Satario*; Vgl. Williams: Hard-Core, S. 61.

Entstehungszeit, eine weibliche sexuelle Erweckung der Wollust inszenieren.²⁴ Sie stellen ein Bouquet an Praktiken dar, die hier als *teuflisch* konnotiert und durch eine Mischung aus Selbstbestimmung und Anheimfallen motiviert werden. Der Film dokumentiert ein visuelles »Wissen« über verschiedene Spielarten der Sexualität, dass die Frau und ihre Lust untersucht und determiniert. Die Protagonistin ist gleichsam Entdeckerin ihrer Wollust und entdecktes Objekt der filmischen Apparatur.²⁵

Besonders interessant für diesen Kontext sind hier zwei der Nummern, die mit gustatorischen Momenten arbeiten. Erstens die oben andiskutierte Fellatio-Nummer und zweitens eine teils bacchantisch anmutende Szene, in welcher Miss Jones, in einer Halbtotalen bequem auf einem Bett liegend, einen Apfel – die Frucht der Erkenntnis – anbeißt, zu ihrer Vulva führt und, den Geschmack probierend und genießend, weiter verzehrt. Ähnliches geschieht mit Weintrauben – einem Attribut des Bacchus –, die sie in ihrer Scheide verschwinden und dann, in einer Detailaufnahme, in ihren Mund fallen lässt. Schließlich penetriert sie sich mit einer Banane – dem typisch phallischen Obst – die ebenfalls verzehrt wird. Diese anspielungsreichen Bilder weisen auf eine semiotische Ebene des Obstes als »Analogie zu den Genitalien«²⁶ hin und laden die Essens-Spielzeuge weiter sexuell auf.

Das hier so fokussiert dargestellte Verspeisen von Früchten folgt einem Modus des Spektakulären, das in Form einer maximalen Sichtbarkeit gezeigt wird, in der die Kamera den Berührungen von Obst und Körper folgt.²⁷ Die Speisen und deren Einverleibung an den verschiedenen Körperöffnungen funktionieren hier mittels einer spielerischen Aufladung des haushaltsüblichen Obstes. In diesem Erzählmodus kommt es zu einer symbolischen Konnotation der Speisen mit einer erotisierten Bedeutung.

4. OPERATIONALISIERUNGEN VON LUST UND EKEL

Diese Art der Verwendung von Früchten kommt in der Folge auch in vielen, oft weniger dionysisch konnotierten, Szenen vor, die den Charakter einer »Küchen-Nummer« haben; beispielsweise in *Foreplay* (1983), in dem, um Georg Seeßlens Beschreibung zu zitieren, »die Heldin [...] sich die Früchte, die sie zur Zubereitung eines Obstsalates benötigt, vorher in die Vagina [steckt];«²⁸ wie auch in *Female Fantasies* (2006) der Regisseurin Petra Joy, in dem Kuchenteig und Erdbeeren von der Protagonistin und einer Domina so ausgiebig am eigenen Leib genascht werden, dass sie darüber ganz das Backen vergessen. Dieser häuslich-sexuelle Gebrauch des Essens bzw. der Essensgebrauch der Körpersäfte bleibt bis heute einer der

24 Dies geschieht freilich unter phallogozentrischen Vorzeichen, die insbesondere am narrativen Einsatz einer männlichen Lehrmeisterfigur abzulesen sind; Vgl. Williams: *Hard-Core*, S. 138.

25 Vgl. Williams: *Hard-Core*, S. 34-46, 134-140; Flaßpöhler: *Der Wille zur Lust*, S. 202-210.

26 Donner/Menningen: *Signale der Sinnlichkeit*, S. 236.

27 In Rekurs auf Gertrud Koch: Williams: *Hard-Core*, S. 48.

28 Seeßlen: *Der Pornographische Film*, S. 277.

häufigeren narrativen »Minimalanlässe, die eine Aneinanderreihung von Sexualakten motivieren.«²⁹ Um nur ein neueres Beispiel zu nennen: In *Busty Step Sister makes him Cum on her Cereal and Eats It!* (2024) haben Stiefschwester und -bruder keine Milch für das Frühstück im Haus, weshalb letzterer »gemolken« werden muss. Was hier in der Tat die Form einer Farce hat, unterstreicht aber den darin liegenden perversen Gehalt solcher Darstellungen. So harmlos bzw. domestiziert diese hier daherkommen, laufen sie damit aber an einer großen Fallhöhe entlang. Ihr affektiver Abgrund ist der Ekel.

Die Übertretung der hygienisch-körperpolitischen Ordnung des Essens wird in der Pornografie operationalisiert. Wie oben beschrieben, kann das Spiel »an der Grenze« des Körpers und dessen Hygiene zu lustvollen Verdrehungen – Perversionen – geformt werden. Aber auch die dezidierte Übertretung jener Grenzen des Sittlichen und Sinnlichen und die damit verbundenen negativen Affekte können in der Sexualität operationalisiert werden.³⁰ Praktiken wie Koprophagie, Urophagie³¹ usw. illustrieren diesen Zusammenhang.³² Aber auch die Übertretung medialer Kontaktgrenzen durch Schock und Ekel können als wirksame negative affektive Mittel operationalisiert werden. Der unter dem Titel *2 girls 1 cup* (2007) bekannt gewordene, oft als das ekelhafteste Internetvideo bezeichnete, Filmtrailer ist ein frühes Beispiel für diese Dynamik.³³ Es handelt sich um den einminütigen Trailer für das Pornovideo *Hungry Bitches* (2007), in dem zwei Darstellerinnen beim koprophagischen Spiel gezeigt werden. Der Schnitt führt den/die Betrachter*in kompakt zu den intensivsten Momenten des Films: Zwei Frauen liebkosen einander; eine defäkiert in einen Becher, woraufhin beide den Kot lecken und eine ihn verkostend auf der Zunge bewegt und hinunterschluckt. Dann übergeben beide sich auf den Becher mit dem restlichen Kot bzw. in den Mund der anderen. Eine sensationistische Kameraführung unterstreicht in extremen Nahaufnahmen die Bewegungen der Körper und Münder. Obwohl *Hungry Bitches* für ein Nischenpublikum produziert wurde, erreichte der Trailer schnell Kultstatus.³⁴ Der fast unvermeidbare Ekel, der mit der Betrachtung des Videos einhergeht, ist oft derartig intensiv, dass die noch vor Social Media viral verlaufende Verbreitung durch gleichfalls intensive *reaction*-Videos auf YouTube begleitet wurde. Die gezeigte Verletzung bzw. Invertierung des Körperinneren und -äußeren bewegt in dieser sekundären Verbreitung in einem affektiven Milieu zwischen Ekel und Schaulust.³⁵

29 Flaßpöhler: *Der Wille zur Lust*, S. 204.

30 Zu verschiedenen Modi dessen siehe Menninghaus: *Ekel*, S. 492-515.

31 Kot- bzw. Urinessen; vgl. Bornemann: *Lexikon der Sexualität*, S. 300, 568.

32 Ein bekanntes Beispiel für diesen Zusammenhang und die damit einhergehende Möglichkeit einer, dort kritisch gemeinten, bewussten Hervorrufung und Operationalisierung des Ekels ist Pasolinis Film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

33 Vgl. Paasonen: »Time to Celebrate the Most Disgusting Video Online«, S. 2-3.

34 Vgl. Jones: »The Origin of the Faeces«, S. 1.

35 Vgl. Paasonen: »Time to Celebrate the Most Disgusting Video Online«, S. 3.

Der hier hervorgerufene Ekel betrifft genau jene Wirkmechanismen, die an anderer Stelle lustfördernd sind: Dass die Bildinhalte in eine anschauliche Nähe gebracht werden, wird hier überwältigend: »Disgust involves overwhelming closeness – the proximity of sight, smell and touch,«³⁶ wobei hier offensichtlich die Ebene des Geschmacks mitzudenken ist. Die Affordanz des Internets, ein solches Schocker-Video plötzlich und unerwartet in das Blickfeld rücken zu können, bildet mithin einen wichtigen Unterschied zu den analogen Medien und insbesondere der Kino-Apparatur, die eine stabilisierende Distanz zum/zur Rezipient*in gewahrt hat. So auch Gertrud Koch: »Die Distanz [...] ist notwendig, um den Schrecken zu mildern, der bei undistanzierter Überwältigung durch das Phänomen zustande käme, was im Falle des Pornografischen eine gewisse Angst vor der kruden, der rohen, der unverstellten und unsublimierten Sexualität postulierte.«³⁷ Das Spiel mit der unverhofften Überbrückung dieser Kluft ist ein Merkmal gerade für die frühe Zeit des Internetvideos, die jene Möglichkeiten des Surfings, die mit Nähe, Unmittelbarkeit und Zugriff zu tun haben.³⁸ Der zu nahe und direkte Appell an die Sinne, einhergehend mit der bebilderten Vorstellung des Essens und Schmeckens von Kot, führt zum affektiven Kurzschluss.

5. ESSEN IM ASMR-PORNO

Eine aktuellere mediale Konfiguration des Essens als Handlung und der Lebensmittel als sinnliche Akteure ist in ASMR-Videos zu finden. Es handelt sich um stark technisierte Inhalte, die damit arbeiten, insbesondere Geräusche in hoher Auflösung abzubilden und so ein häufig als angenehm empfundenen Körpergefühl hervorzurufen. Ziel ist, den/die Rezipient*in in ein spezifiziertes Nähe- bzw. Intimitätsverhältnis zu bringen. Hier werden die Speisen und die Art, wie sie mit dem Körper in Kontakt gebracht werden, fokussiert dargestellt und treten durch ihre stofflichen Eigenschaften auf.

Im Video *OUT OF CONTROL Eating BREAKFAST NEZUKOJAPAN Style (cereal with MY OWN HONEY TOPPING)* von der Performerin NezukoJapan sind mehrere typische Elemente einer »Küchennummer« zugespitzt. Es beginnt mit einer Halbtotalen der nackten Darstellerin, die ihr Gesicht hinter einer karnevalesken Katzenmaske verbirgt, hinter einem Tisch, auf dem die Zutaten und Utensilien eines Frühstücks im Vordergrund aufgereiht sind: Bunte Cornflakes, eine Schüssel und ein Krug Milch. In den Ecken oben links und unten rechts ist je eine Wortmarke mit ihrem Benutzer*innennamen eingeblendet. Sie stellt die Gegenstände in spielerischer Manier mimisch und akustisch vor, indem sie etwa mit dem Löffel auf ihre Brust klopft und die Cornflakeschachtel schüttelt. Nach einer Schwarzblende sind

36 Paasonen: *Carnal Resonance*, S. 62.

37 Koch: »Schattenreich der Körper«, S. 34.

38 Rafael Cardoso beschreibt das internetbasierte Bildersehen folglich im Kontrast zum Betrachten (*beholding*) und Blicken (*gazing*), als *glancing* (flüchtig blicken), das einer ganzkörperlichen Erfahrung gleicht; Vgl. »Flesh and the Beholder«, S. 42-43.

die Gegenstände an den Bildrand geräumt. Nezukojapan beginnt die Zubereitung und hat sich dazu mit dem Hintern der Kamera zugewandt. Sie masturbiert ihre Vulva leicht kniend an der Tischkante und bald beginnt eine zähflüssige, leicht milchige Flüssigkeit in Schüben aus ihrer Scheide auf den Tisch zu fließen. Ich vermute, dass es sich dabei nicht nur um ihre Körperflüssigkeit, sondern um künstliches Sekret handelt. Sie performt ohne übertriebene verbale Lustbekundungen und scheint eher einen konzentrierten, an ASMR³⁹ angelehnten Stil zu verfolgen, der Körper- und Berührungsgerausche fokussiert. Nachdem sich eine größere Menge der dicken Flüssigkeit auf der Tischplatte gesammelt hat, dreht sie sich um, auch um diese haptisch zu untersuchen, indem sie mit den Fingern darin herumrührt und sie weiter verstreicht. Nach einer weiteren Schwarzblende lässt sie sich mit dem Po mehrfach rhythmisch darauf fallen, um mit der Substanz ein platschendes Geräusch zu erzeugen. Als nächstes Requisite sind die Cornflakes an der Reihe, die sie aus der Tüte auf ihren nun klebrigen Po schüttet, sodass einige der bunten Stückchen kleben bleiben. Erneut spielt sie mit ihrem Hintern auf den Cornflakes, die unter ihr knuspern und isst dann lachend ein paar davon. Dann schüttet sie weitere Cornflakes in die Schüssel und lässt dann, über dieser kniend, Milch aus dem Krug über ihre Brust und den Unterleib an sich herab und in die Schüssel hineinfließen, wobei sie sich auch auf dem Tisch verteilt. Nach dem nächsten Schnitt steht Nezukojapan mit einem Fuß auf der Tischplatte inmitten der von ihr angerichteten Schweinerei, um noch einmal über der Schüssel zu masturbieren und, sich orgasmisch schüttelnd, erneut dickflüssiges Sekret auszustoßen. Zum Schluss kniet sie sich hinter der Schüssel hin, um mehrere Löffel der fertigen Cornflakes lachend zu verspeisen.

Das hier beschriebene sehr körperliche Spiel mit dem Essen übersteigert gestalterische Merkmale, die in älteren Küchen-Pornografien prävalent sind. Wurde dort die Speise ebenfalls spielerisch bzw. masturbativ mit dem Körper in Berührung und dann zum Verzehr gebracht, scheint es hier nicht nur oder nicht hauptsächlich um eine semiotisch lesbare Annäherung zwischen Körper und Essen zu gehen. Vielmehr untersucht Nezukojapan die Zutaten ihres Frühstücks nach stofflichen und affektiven Qualitäten und stellt sie vor allem mittels hochauflösender Bilder sowie dezidierter Geräusche aus, sodass diese haptisch werden.⁴⁰ Wir werden hier gewissermaßen an ihre Hautoberfläche zitiert. Dies geschieht nicht in erster Linie durch eine Visualität, die auf eine detaillierte optische Untersuchung hinausläuft, etwa durch nahe oder hereingezoomte Kameraeinstellungen. Es kommt weniger zu einer Suche visueller Lustbeweise. Stattdessen sind Ton und Bild, in Abwesenheit von Musik oder lautem Stöhnen, stark kongruent und synchronisieren sich.

39 Das Akronym meint *Autonomous Sensory Meridian Response* und seit 2008 hat sich eine Community um die Erstellung bzw. Rezeption entsprechender Inhalte etabliert.

40 Hier ist auf Paasonens Begriff der Körperresonanz zu verweisen, der das Vermögen einer affektiven, mitspürenden Verbindung mit den in der Pornographie gezeigten Körpern anzeigt. Ein wichtiger Effekt dieser Resonanz ist ein Moment der Nähe; Vgl. Paasonen: *Carnal Resonance*, S. 186.

Diese Mittel sind typisch für das Genre des ASMR, das eine intensive sinnliche Ansprache durch Nahaufnahmen von Geräuschen verfolgt, die bei Rezipient*innen ein angenehmes Kitzeln hervorrufen können, das einige als »brain orgasm« beschreiben.⁴¹ Darüber hinaus tritt die Performerin weniger als Figur in einer Handlung auf, denn als »platformed body«, die mit den Requisiten für ein Publikum spielt. Louise Yung Nielsen und Franziska Bork Petersen beschreiben diesen Körper als solchen, der eine digital vermittelte Form von Intimität und Nähe hervorruft.⁴² Hierbei spielen die medialen Affordanzen des privaten, vernetzten Bildschirms⁴³ und der einsamen Betrachter*innensituation eine wichtige Rolle. Sie stellen das Dispositiv für eine intime und immersive Erfahrung her, die den imaginativen Eintritt in die Diegese und das ›Mitberühren‹ der Requisiten insinuiert.

Den verwendeten Lebensmitteln und der Handlung damit kommt hierbei ein anderer Status zu. Anders als in den vorher diskutierten Filmen und Videos geht es nicht um die Performanz einer Ekstase oder einer Aufladung mit erotischer Bedeutung; vielmehr scheint es um eine erotische Kopräsenz zwischen Performerin und Rezipient*in zu gehen. Zwar nennt sich das Video »OUT OF CONTROL«,⁴⁴ die *matter-of-fact*-artige Interaktion von Nezuko Japan mit ihren Requisiten und ihrem Körper spricht aber die Performance-Sprache des stark kontrollierten ASMR, und der Anschmiegung an ihr mediales Gefüge: Körper, Aufnahmetechnik, Performance und *mise en scène* werden auf eine Weise verschränkt, die in einem immersiven Modus des Sehens kulminiert. Dabei werden Körper und Lebensmittel in ein anderes Register von Objekthaftigkeit geführt. Waren Miss Jones und ihr Apfel als Objekte der Begierde – auch im Sinne des *male gaze* – stilisiert, erscheint Nezuko Japan als »Plattform-Körper« in Interaktion mit den Cornflakes als sensationalistische – auch im Sinne von sinnlicher – Oberfläche, die sich einem geteilten Körpergefühl anbietet.⁴⁵

41 Vgl. Waldron: »This Feels so Real!«, o.S.

42 Vgl. Nielsen/Petersen: »Regarding the Mains of Others«, S. 134-135.

43 Dieser ist, vor allem im Gegensatz zur großen Kinoleinwand, ein Hauptunterschied in der Rezeptionssituation des Bewegtbilds und das Schrumpfen jener Kluft zwischen Bild und Betrachter*in legt andere mediale Affordanzen an, die eine scheinbar noch stärkere Vereinnahmung bedeutet; Vgl. Williams: »Jetzt auf einem kleinen Bildschirm in Ihrer Nähe!«, S. 37, 42-44.

44 Die dialektische Oszillation zwischen (apparatischer) Kontrolle und (körperlicher) Unkontrolle im Porno ist, Williams zufolge, eine der Hauptfaszinationen, die eine immer wiederkehrende visuelle Untersuchung insb. des weiblichen Körpers motiviert; Vgl. Williams: *Hard-Core*, S. 50-51.

45 So schreiben Louise Yung Nielsen und Franziska Bork Petersen über den einladenden Charakter der essenden Körper in Mukbang-Videos: »the mukbang videos' contagious capacities and their explicitly staged invitation to experience empathy emerges from the platformed bodies.« »Regarding the Mains of Others«, S. 128.

6. FAZIT

Ich habe hier versucht, Schlaglichter auf einige Aspekte der Darstellung von Essen und essenden Menschen in der Pornografie sowie der Mediatisierung damit einhergehender Geschmacksreize zu werfen. Wichtigste Gemeinsamkeit ist, dass es um die Aushandlung von Liminalräumen geht. Essen, Sexualität und Pornografie betreffen die Körpergrenzen, deren Überschreitung von intensiven Affekten begleitet ist. Als eines der klassischen *body genres*⁴⁶ betreibt Pornografie eine affektive Körperansprache, die, wie die *Porn Studies* gezeigt haben, vor allem die Sinne für Haptik und Geruch in Bewegung setzen. Speisen haben in der Sexualität und in deren Darstellung aber seit jeher einen wichtigen Stellenwert, dessen Valenz die Verhandlung der Körpergrenzen grundlegend betrifft. Lust und Ekel sind die affektiven Pole, die einerseits anzeigen, wo Grenzen überschritten werden; andererseits laden sie zum Spiel und zur Aufladung mit kontradiktorischen Reizen auf.

Die Beispieltex te zeigen zudem, dass mit den neuen Medientechnologien, ein stärkerer Anschluss an das Körperliche selbst einhergeht. Stellten frühere Küchennummern vor allem den sexuell-körperlichen Kontakt mit als sexualisiert diskursivierten Speisen bzw. Essenspraktiken her, kommt es mit den Onlinemedien scheinbar verstärkt zu einer Beschäftigung mit nah-sinnlichen Reizen, inklusive Geschmack, sowie zu einer Immersivästhetik, die Rezipierende mit allen Sinnen in das Medium zu transportieren versucht. In diesem Zuge werden auch Lebensmittel und Körperflüssigkeiten zum Gegenstand dieser nah-sinnlichen Untersuchung.

FILMVERZEICHNIS

2 girls 1 cup (Brasilien 2007, Regie: Marco Fiorito).

Behind the Green Door: the Sequel (USA 1986, Regie: Sharon McNight/Artie Mitchell).

Busty Step Sister makes him Cum on her Cereal and Eats It! (Neuseeland 2024).

El Satarío (Argentinien ca. 1907-1912).

Female Fantasies (Deutschland 2006, Regie: Petra Joy).

Foreplay (USA 1982, Regie: Vinnie Rossi).

Hungry Bitches (Brasilien 2007, Regie: Marco Fiorito)

OUT OF CONTROL Eating BREAKFAST NEZUKO JAPAN Style (cereal with MY OWN HONEY TOPPING) (Japan 2024).

Salò o le 120 giornate di Sodoma (Italien 1975, Regie: Pier Paolo Pasolini).

The Devil in Miss Jones (USA 1973, Regie: Gerard Damiano).

46 Vgl. Williams: »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«.

MARTIN J. HOFFMANN

LITERATURVERZEICHNIS

- Bacchanales Modernes ! Le Nu, L'Ivresse et la Danse dans l'Art Français du XIXe Siècle, Ausstellungskatalog, Galerie des Beaux-Arts de Bordeaux und Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio, 2016.
- Bataille, Georges: Der Heilige Eros, übers. v. Max Hölzer, Frankfurt a.M u.a. 1974.
- Bornemann, Ernest: Lexikon der Sexualität, Herrsching 1984.
- Böhme, Hartmut: »Zonen der Berührungsfurcht – Tactus und Visus im Bildgeschehen«, in: Zürn, Tina u.a. (Hrsg.): Bild, Blick, Berührung. Optische und taktile Wahrnehmung in den Künsten, Stuttgart 2019, S. 31-56.
- Cardoso, Rafael: »Flesh and the Beholder. Towards a Phenomenology of Digital Viewing«, in: Kristensen, Tore u.a. (Hrsg.): Transvisuality. The Cultural Dimension of Visuality, Liverpool 2015, S. 26-43.
- Corner, Sean: »Symposium«, in: Wilkins, John/Nadeau, Robin (Hrsg.): A Companion to Food in the Ancient World, Chichester 2015, S. 234-242.
- Donner, Wolf/Menningen, Jürgen: Signale der Sinnlichkeit. Erotik im Film, München 1989.
- Dupont, Florence: »Food, Gender, and Sexuality«, in: Wilkins, John/Nadeau, Robin (Hrsg.): A Companion to Food in the Ancient World, Chichester 2015, S. 76-84.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: »Cinema as Skin and Touch«, in: Film Theory. An Introduction through the Senses, London/New York 2010, S. 108-128.
- Flaßpöhler, Svenja: Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt, Frankfurt a.M. 2007.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, übers. v. Ulrich Raulff/Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1991.
- Howes, David/Classen, Constance: Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society, London/New York 2014.
- Jameson, Stacy M.: »Televisual Senses. The Embodied Pleasures of Food Advertising«, in: Journal of Popular Culture, Jg. 48, Nr. 6, 2015, S. 1068-1088.
- Jeggle, Utz: »Runterschlucken. Ekel und Kultur«, in: Kashiwagi-Wetzell, Kikuko/Meyer, Anne-Rose (Hrsg.): Theorien des Essens, Berlin 2017, S. 396-412.
- Jones, Steve: »The Origin of the Faeces«, in: Porn Studies, Jg. 4, Nr. 4, 2017, S. 473-476.
- Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen & Heroen, Stuttgart 1997.
- Koch, Gertrud: »Schattenreich der Körper. Zum pornographischen Kino«, in: Grammann, Karola u.a. (Hrsg.): Lust und Elend. Das erotische Kino, München/Luzern 1981, S. 16-39.

- Korsmeyer, Carolyn/Sutton, David: »The Sensory Experience of Food«, in: *Food, Culture & Society*, Jg. 14, Nr. 4, 2011, S. 461-475.
- Largier, Niklaus: »Gefährliche Nähe. Sieben Anmerkungen zum Tastsinn«, in: *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Jg. 12, Nr. 13, 2008, S. 43-48.
- Lewandowski, Sven: *Die Pornographie der Gesellschaft. Beobachtungen eines populärkulturellen Phänomens*, Bielefeld 2012.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 2002.
- Nielsen, Louise Yung/Bork Petersen, Franziska: »Regarding the Mains of Others. The Spectacular Bodies of Mukbang Videos«, in: *MedieKultur*, Nr. 71, 2021, S. 122-142.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Der Griechische Staat*, Stuttgart 1955.
- Paasonen, Susanna: »Time To Celebrate the Most Disgusting Video Online«, in: *Porn Studies*, Jg. 4, Nr. 4, 2017, S. 463-467.
- Paasonen, Susanna: »Between Meaning and Mattering. On Affect and Porn Studies«, in: *Porn Studies*, Jg. 1, Nr. 1-2, 2014, S. 136-142.
- Paasonen, Susanna: *Carnal Resonance. Affect and Online Pornography*, Cambridge, MA/London 2011.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilungen des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. v. Maria Muhle, Berlin 2008.
- Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1990.
- Simmel, Georg: »Die Soziologie der Mahlzeit«, in: Kashiwagi-Wetzell, Kikuko/Meyer, Anne-Rose (Hrsg.): *Theorien des Essens*, Berlin 2017, S. 69-76.
- Waldron, Emma Leigh: »»This feels so real!« Sense and Sexuality in ASMR Videos«, in: *FIRST MONDAY*, Jg. 22, Nr. 1, 2017, o.S, <https://doi.org/10.5210/fm.v22i1.7282>.
- Williams, Linda: »Jetzt auf einem kleinen Bildschirm in Ihrer Nähe!«, in: Metelmann, Jörg (Hrsg.): *Porno-Pop II. Im Erregungsdispositiv*, Würzburg 2010, S. 35-65.
- Williams, Linda: *Hard-Core. Power, Pleasure, and the »Frenzy of the Visible«*, Erw. Ausg., Berkeley/Los Angeles, CA 1999.
- Williams, Linda: »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«, in: *Film Quarterly*, Jg. 44, Nr. 4, 1991, S. 2-13.