

2 DOKUMENTARISCH/PORNOGRAPHISCH – ein Spannungsfeld

2.1 Objektivität und Erregung (in) der Wissenschaft

Anhand des Kontrasts zwischen Tobys schlichtem Hinweis auf die Selbstverständlichkeit, mit der zahlreiche Porträts nackter Frauen dem anerkannten Kanon der Malereigeschichte zugerechnet werden, und der Verlegenheit, die Tobys eigene Beschäftigung mit zeitgenössischer Hardcore-Pornografie auslöst, bringt die Serie I LOVE DICK ein Problem zur Darstellung, das nicht nur für das Selbstverständnis moderner Kunstgeschichte von Bedeutung ist: Wissenschaft findet ihre wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstände nicht in einem vorurteilsfreien, kulturell sterilen Setting vor. Weder die Gegenstände noch der persönliche Bezug zu ihnen lassen sich als ›neutral‹ beschreiben. Rationale Methoden sollen diese Herausforderung bewältigen. Im Beispiel der Serie offenbart die Gleichbehandlung von pornografischen Filmstills und kunsthistorischen Gemälden jedoch die moralische Ambivalenz der bereits etablierten wissenschaftlichen Artefakte und lenkt die Aufmerksamkeit auf den kulturellen Hintergrund, der den Gegenstandsbezug der Wissenschaftler:innen bislang prägte, ohne selbst zum Gegenstand ihres Nachdenkens geworden zu sein. Dies führt offenbar zu Irritationen – insbesondere da die Gegenstände in diesem Fall als potenziell *erregend* herausgestellt werden. Denn die methodische Bewältigung der genannten Grundproblematik bindet die wissenschaftliche Forschung gemeinhin an das Ideal einer Objektivität, für deren Erreichen die Nicht-Involviertheit der Individualität der Forschenden als zentral angesehen wird. Entsprechend eigen ist ihr ein Modell wissenschaftlichen Gegenstandbezugs, das Objektivität an die Neutralisierung bzw. Abblendung ihrer vielfältig erregungsfähigen Körperlichkeit knüpft – ein Lösungsversuch, der näher betrachtet weder bedingungs- noch folgenlos ist.

Folgen wir Lorraine Dastons und Peter Galisons Ausführungen zur Geschichte der Entstehung des Begriffs der Objektivität und seinen Wandlungen, so lassen sich die Diagramme der idealen Brustform aus dem 19. Jahrhundert, denen Toby in ihrem Kunstgeschichtsstudium begegnet, zwischen dem aufklärerischen Streben

nach »Naturwahrheit«¹ und dem aufkommenden Ideal der Objektivität im 19. Jahrhundert verorten. Beide, so Daston und Galison, verschreiben sich auf ihre Weise der »urepistemische[n] Tugend«² der Wahrheitssuche. Doch mit den historisch wandelbaren Vorstellungen epistemischer Tugend geht Daston und Galison zufolge auch ein jeweils spezifisches erkenntnistheoretisches Ethos einher, d.h. »Normen, die ebenso durch Berufung auf ethische Werte wie auf ihre pragmatische Wirksamkeit beim Wissensgewinn verinnerlicht und verstärkt werden.«³ Entsprechend ist die Geschichte der Objektivität, wie Daston und Galison plausibilisieren, notwendig auch an eine Geschichte des (wissenschaftlichen) Selbst geknüpft. Wie sich das dem Erkenntnisgewinn verschriebene Wissenschaftssubjekt in Bezug auf seinen Untersuchungsgegenstand verhält, ist dabei abhängig vom jeweils zeitgenössischen Selbst- und Wissenschaftsbild.

Den Wissenschaftler:innen der Aufklärung, die Naturwahrheit anstrebten, ging es darum, »aus dem Fundus der Natur das Typische herauszusuchen«⁴. Dazu in der Lage war dem damaligen Verständnis zufolge insbesondere der Naturforscher, dem es »als Genie der Beobachtung« gelinge, sich rein von einer vergleichenden Wahrnehmung leiten zu lassen, ohne sich selbst in diese einzuschreiben. Der Gebrauch der abstrakten Vernunft galt als Ideal, in die Natur einzutauchen, ohne sich von ihrer »Erscheinungsform versklaven«⁵ zu lassen, war das Gebot. Es ging darum, »Idealphrasen«, »Vernunft-Bilder der Anatomie, Botanik, Mineralogie, Zoologie« herauszuarbeiten und sich dabei nicht in ›Nebensächlichkeiten‹, wie etwa der Farbe der Pflanzen, zu verlieren, sondern die Grundstruktur, das jeweils Spezifische, Typische, das Ideale herauszuarbeiten.⁶ Während Naturforscher des 16. und 17. Jahrhunderts noch fasziniert waren von der »ungezähmte[n] Variabilität oder gar Monstrosität der Natur«⁷, wurde diese für die der Naturwahrheit verschriebenen Forcher:innen der Aufklärung zur Bedrohung. Daston und Galison sprechen von der »Zähmung der Variabilität in der Natur«⁸, die als notwendig erachtet wurde, um zu entscheiden, was das Standardphänomen und damit auch, was letztlich Natur ist.⁹

Im Laufe des 19. Jahrhunderts geriet das Ideal der Naturwahrheit, gerade aufgrund der Selbsteinschreibung der Forschenden in ihre gefundenen ›Wahrheiten‹,

1 Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 59–120.

2 Ebd., S. 62.

3 Ebd., S. 43. Zur Möglichkeit einer Erkenntnistheorie, die frei von Norm- und Wertvorstellungen ist, führen sie aus: »Eine Erkenntnistheorie ohne Ethos mag denkbar sein, aber begegnet sind wir noch keiner« (ebd.).

4 Ebd., S. 62.

5 Ebd., S. 63.

6 Ebd., S. 64–67.

7 Ebd., S. 71.

8 Ebd., S. 67.

9 Vgl. ebd., S. 70.

zunehmend in die Kritik. Ein neues Paradigma ebnete sich den Weg: Von nun an galt es, die Forschung frei zu halten vom forschenden Selbst, da dieses als Gefahr für die wissenschaftliche Erkenntnis begriffen wurde.¹⁰ Die »neue epistemische[] Tugend« trug den Titel Objektivität.¹¹

Das Wesen der Objektivität, das sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts durchzusetzen beginnt, besteht Daston und Galison zufolge in der »Unterdrückung bestimmter Aspekte des [...] wissenschaftlichen Selbst«¹². Es zeichne sich durch den »leidenschaftliche[n] Entschluß« aus, »den Willen zu unterdrücken und die sichtbare Welt ohne Interventionen auf dem Papier erscheinen zu lassen«¹³. Während Subjektivität in der Wissenschaft ausgeschlossen und damit als nicht-existent behauptet wurde, fand sie ihren Ausdruck in anderen Lebensbereichen, genauer in der Kunst. Kunst und Wissenschaft wurden auf diese Weise zu einem Gegensatz.

Wie Daston und Galison aufzeigen, erweist sich Objektivität über die Jahrhunderte hinweg als eine »vielgestaltige und wandelbare Sache«¹⁴. Sie verfolgen die Begriffsgeschichte von der Naturwahrheit bis zum Verständnis moderner Objektivität Ende des 21. Jahrhunderts und zeigen auf, wie der Gebrauch des gleichen Begriffs in verschiedenen Bedeutungen seine Spuren hinterlassen hat, die es bis heute im gängigen Sprachgebrauch leicht machen, »zwischen Bedeutungen von Objektivität hin und her zu gleiten und den Begriff abwechselnd im ontologischen, epistemologischen, methodologischen und moralischen Sinn zu verwenden«¹⁵:

Die moderne Objektivität vermischt die historisch und begrifflich verschiedenen und disparaten Komponenten mehr, als daß sie sie vereinen würde. Jede dieser Komponenten hat ihre eigene Historie, zusätzlich zu der gemeinsamen Geschichte, die erklärt, wie es dazu kam, daß sie alle zu einem einzigen, wenn auch facettenreichen Begriff verschmolzen wurden. Diese Facetten erklären den hoffnungslosen, aber auf interessante Weise konfusen heutigen Gebrauch des Ausdrucks Objektivität, der von der empirischen Verlässlichkeit über die verfahrensrechtliche Korrektheit bis hin zur Gefühlsdistanz auf alles angewendet werden kann.¹⁶

Dass Pornografie vor allem für die Gefühlsdistanz eine Herausforderung darstellt, zeigen im Serienbeispiel recht plastisch die schockierten, sich abwendenden Blicke

10 Vgl. ebd., S. 38–39.

11 Vgl. ebd., S. 14.

12 Ebd., S. 38–39.

13 Ebd., S. 151.

14 Lorraine Daston/Peter Galison: »Das Bild der Objektivität«, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 29–99, hier S. 99.

15 L. Daston/P. Galison (2007): *Objektivität*, S. 56.

16 L. Daston/P. Galison (2002): *Das Bild der Objektivität*, S. 31.

der Kunsthistoriker:innen, die nach und nach den Hörsaal verlassen als Toby ihre Doktorarbeit über *gaping* verteidigt. Ein professioneller, wertneutraler, unvoreingenommener Umgang mit Pornografie scheint nur schwer vorstellbar. Die Illusion der Nicht-Involviertheit des forschenden Selbst in den Erkenntnisgewinn, die sich mit dem Paradigma Objektivität etabliert hat, scheint nicht aufrechterhalten werden zu können. Die Geschichte der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Pornografie legt dafür vielfältig Zeugnis ab.

2013 forderte etwa die Kampagne *Stop Porn Culture*¹⁷ in einer Online-Petition dazu auf, die Herausgeberinnen des damals im Erscheinen begriffenen *Porn Studies*-Journal neu zu besetzen, da diese, so der Vorwurf, eine Pro-Porno-Position vertreten und unter dem Deckmantel der Wissenschaft Werbung und Propaganda für die Pornoindustrie machen würden. Als besonders provokant wurde in konservativen Medien die Tatsache empfunden, dass ausgerechnet zwei »ältere Frauen« – beide waren zu dieser Zeit schätzungsweise Anfang 50 – einen solchen Tabubruch begehen:

Academics have by now turned their deathly prose style on pretty much everything, and porn is no exception. The new journal *Porn Studies*, edited by two senior female academics, is dedicated to ›the serious and transdisciplinary analysis of porn. It won't make the bestseller lists, but it marks an era when nothing is safe from educated women intent on making a career. Not even adult films.¹⁸

Die Kampagne verlangte auch, den Titel des Journals von *Porn Studies* zu *Critical Porn Studies* zu ändern. In Reaktion darauf nehmen sich Clarissa Smith und Feona Attwood in der ersten Ausgabe der Zeitschrift offensiv der Fragen an, wie eine kritische Beschäftigung mit Pornografie aussehen kann, welche gesellschaftliche und politische Rolle und Verantwortung den Forschenden zukommen und wie sich ein pro-

¹⁷ *Stop Porn Culture* ist eine internationale, radikal-feministische Anti-Pornografie-Organisation in den USA, Großbritannien und Norwegen, die von Cail Dines gegründet wurde.

¹⁸ Alison Wolf: »Should we be surprised that there are intelligent women working in the Porn Industry?«, in: *The Spectator* vom 22.06.2013, <http://www.spectator.co.uk/spectator-life/spectator-life-culture/8936331/a-career-in-sex/>, zuletzt geprüft am 27.01.2018. Es ist beeindruckend, wie viele sexistische Frauenbilder in so wenigen Zeilen Platz finden. Nicht nur wird das Stereotyp der ›lüsternen älteren Frau‹ aufgerufen, es wird auch noch unterstellt, dass die Gründung des Journals nicht aus wissenschaftlichen Gründen, sondern allein aus dem Aufmerksamkeitsbedürfnis der Herausgeberinnen heraus motiviert ist. Zudem wird impliziert, dass die Herausgabe als Karrieresprungbrett dienen soll, obwohl es sich bei Feona Attwood und Clarissa Smith um seit vielen Jahren etablierte Professorinnen handelt. Zudem zeigt sich im wissenschaftlichen Alltag eher das Gegenteil: Die Beschäftigung mit Pornografie verhindert teilweise eher Karrieren in der Wissenschaft, als dass sie sie befördert.

duktiver Austausch über Pornografie über die akademischen Grenzen hinaus gestalten könnte.¹⁹

Den Umstand, dass die Beschäftigung von Frauen mit Pornografie als Provokation empfunden wird, schildert Linda Williams bereits 1989 in ihrer Einleitung zu *Hard Core*. Sie thematisiert die »Abneigung«, die sie als »richtige« Feministin und Frau nach gängiger Konvention gegen ihren Gegenstand eigentlich zu hegen habe. Williams sieht darin eine »ärgerliche Doppelmoral« fortgeschrieben, die besage, »nur die nicht-sexuelle Frau sei die glaubwürdige, die ›gute‹ Frau«²⁰.

Doch nicht nur im US-amerikanischen und britischen Kontext sorgt die wissenschaftliche Beschäftigung mit Pornografie für Unmut: Auch in Deutschland wurde etwa die Kulturwissenschaftlerin Madita Oeming im August 2019 Opfer eines Shitstorms auf Twitter als sie ankündigte, im Wintersemester 2019/20 ein Porn Studies-Seminar an der FU in Berlin anzubieten.²¹ Auch ihre Strategie war ein offener Umgang mit diesen Angriffen: Sie sprach u.a. in Interviews mit dem *SPIEGEL* wie auch in der Sendung *Talk aus Berlin* über die Notwendigkeit, sich wissenschaft-

19 Vgl. Clarissa Smith/Feona Attwood: »Anti/pro/critical porn studies«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (1–2), S. 7–23. Auch meine Kollegin Friederike Nastold und ich haben uns bei der Beantragung von Fördergeldern für einen Scoping-Workshop bei der Volkswagenstiftung strategisch dazu entschieden von »kritischer« Pornografie-Forschung zu sprechen, um eventuell bestehende Vorurteile und Nicht-Wissen bei den Begutachtenden abzuholen. Der interdisziplinäre Workshop wurde bewilligt und in den Diskussionen wurde einstimmig entschieden bei dem entstehenden Netzwerk auf das Attribut »kritisch« zu verzichten. Siehe auch Kapitel 5, Fußnote 13.

20 Linda Williams: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel u.a.: Stroemfeld 1995 [1989], S. 9.

21 Madita Oeming: *Twitter-Post vom 21.08.2019*, <https://twitter.com/MsOeming/status/1164424529269207041>, zuletzt geprüft am 20.09.2019. In ihrem Buch *Porno. Eine unverschämte Analyse* (2023) wirft Oeming einen Blick zurück auf die Angriffe und kommt angesichts des Umstands, dass Sicherheitspersonal die Ausweise der Teilnehmer:innen kontrollierte und vor ihrem Seminarraum wachte, zu dem Schluss: »Wenn es heutzutage in Deutschland nicht einmal möglich ist, sich wissenschaftlich [mit Pornografie, LZ] auseinanderzusetzen, ohne sich in Verruf oder gar in Gefahr zu bringen, dann sind wir in puncto sexueller Befreiung weniger weit, als wir wohl dachten« (Madita Oeming: *Porno. Eine unverschämte Analyse*, Hamburg: Rowohlt 2023, S. 23). Als Exemplarfall im deutschsprachigen Raum wurde der Fall Oeming bereits wissenschaftlich verhandelt, vgl. Richard Lemke: »Ablehnen, Anprangern, Beleidigen. Sexualitätsbezogene Meinungsdynamiken im Internet«, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 35 (2022) (04), S. 221–228. Oeming verweist auch auf den Antisemitismus, den einige Kommentare enthielten und empfiehlt die Lektüre von Kristoff Kerl/Sebastian Bischoff/Anna-Carolin Augustin: *Pornografie, Sexualität und Antisemitismus. Extrem rechte Traditionslinien des Sexualantisemitismus in den USA.* zeitgeschichte online 2021, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/pornografie-sexualitaet-und-antisemitismus>, zuletzt geprüft am 24.02.2024.

lich mit Pornografie auseinanderzusetzen.²² Wie diese Beispiele verdeutlichen, gilt nach wie vor: »Pornography is ›NOT a neutral topic«²³.

Gertrud Koch bestimmt diesen »Affekt gegen die Pornografie« Ende der 1990er Jahre als »in seinem Kern ein Affekt gegen das der Sexualität selber«²⁴:

[W]enn die Genitalien erregt werden, dann wird die somatische Reaktion, deren wir bei Komödie, Melodrama und Horrorfilm noch selbstverständlich nachgeben, zu einem normativen Problem, das im Sexuellen selbst liegt.²⁵

Zu dem gleichen Schluss kommt Petra Schmidt, die sich 2001 diskursanalytisch mit den »Dilemmata der feministischen Pornografiediskussion«²⁶ auseinandersetzt:

Behaupte ich, es gäbe Pornos, die mich erregten, stelle ich meine Wissenschaftlichkeit und meinen feministischen Standpunkt in Frage. Jene verbietet gemäß dem Objektivitätsmythos das Eingeständnis von Berührtsein. Nach diesem dürfte ich, wenn überhaupt bewegt, dann nicht ›sexuell erregt‹, sondern nur ›verärgert‹ sein.²⁷

Schmidt verweist hier auf eine Affekthierarchie, die Affekte unterteilt in solche, die mit wissenschaftlicher Erkenntnis vereinbar, und solche, die mit ihr unvereinbar sind: Negative Affekte wie Verärgerung oder Wut werden, so scheint es, als durchaus produktive Antriebsmotoren für eine kritische Befragung von Gegenständen und Sachverhalten akzeptiert – zumindest solange die sich ägernden Wissenschaftler:innen die sachliche Auseinandersetzung der anderen nicht stören. Positive Affekte hingegen bringen Wissenschaftler:innen in Verdacht, den notwendigen Abstand zum Forschungsgegenstand verloren bzw. niemals besessen zu haben. Bei *wem* welche Affekte als solche bemerkt und (nicht) geduldet werden, ist jedoch,

22 Vgl. Lisa Duhm: »Uni-Kurs zu Pornografie. Die Leute denken, es sei eben einfach nur Sex und die Kamera hält drauf«, in: *Spiegel Online* vom 04.09.2019, <https://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/pornografie-an-der-uni-ein-porno-ist-kein-kafka-roman-a-1284958.html>, zuletzt geprüft am 18.09.2019; Talk aus Berlin: *Wieviel Sex verträgt der Berliner Universitätsbetrieb? Madita. Oeming – Pornoforscherin* 2019, https://www.rbb-online.de/talkausberlin/archiv/20190910_2330.html, zuletzt geprüft am 25.09.2019.

23 C. Smith/F. Attwood (2014): *Anti/pro/critical porn studies*, S. 9.

24 Gertrud Koch: »Netzhautsex. Sehen als Akt« [1997], in: Judith Keilbach/Thomas Morsch (Hg.), *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 247–255, hier S. 251.

25 Ebd., S. 249.

26 Petra Schmidt: *Zwischen sexueller Diskriminierung und Befreiung. Dilemmata der feministischen Pornografiediskussion*. 2001, Neuried: Ars Una 2001.

27 Ebd., S. 1.

wie abermals das Kunstgeschichtsbeispiel veranschaulicht, konventionell beeinflussbar, mitunter sogar ausschließlich durch Konventionen reguliert, die keinen wissenschaftlichen Gütekriterien unterstehen. Häufig weisen die vorgebrachten Verdächtigungen, wie die Zitate deutlich machen, einen auffälligen Gendergap auf: Vermeintlich unangebrachte, die Forschung verklärende Affekte werden in erster Linie weiblich gelesenen Personen unterstellt. »Die naive Frau, die aggressive Frau, die hysterische Frau«²⁸ – diese sexistischen Rollenbilder existieren, auch in der Wissenschaft. Das Bewusstsein dafür entwickelt sich erst langsam: Noch fehlen empirische Studien, Erfahrungsberichte jedoch häufen sich.²⁹ Die promovierte Journalistin Anna-Lena Scholz versammelt in einem 2017 erschienenen Artikel für *DIE ZEIT* eine exemplarische Reihe solcher Erfahrungen. In ihrer Analyse verweist sie explizit auf das nach wie vor geltende Ideal und Phantasma objektiver Erkenntnis, welches ein »minimales Selbst« erfordere:

Besonders subtil und wirksam ist akademischer Sexismus auch deswegen, weil sich die Wissenschaft mehr noch als andere Lebensbereiche als ein Bollwerk der Objektivität begreift. Wer den maximal objektiven Beobachtungspunkt erklimmen will, braucht ein minimales Selbst. Übersteigerte Selbstdisziplin zählt schon

-
- 28 Anna-Lena Scholz: »Wie sexistisch ist die Uni?«, in: *DIE ZEIT* vom 03.08.2017, <https://www.zeit.de/2017/32/diskriminierung-sexismus-wissenschaft-frauen-professoren-unis/seite-2>, zuletzt geprüft am 13.03.2020. Man denke etwa an die stereotype Beschreibung Schwarzer Frauen als *angry black woman* als Strategie, diese mundtot zu machen und ihre Wut oder Kritik zu bagatellisieren, siehe dazu Wendy Ashley: »The angry black woman. The impact of pejorative stereotypes on psychotherapy with black women«, in: *Social work in public health* 29 (2014) (1), S. 27–34; Ciani-Sophia Hoeder: *Wie das Bild der »Angry Black Woman« Schwarze Frauen stigmatisiert und krank macht*. RosaMag 2019, <https://rosa-mag.de/wie-das-bild-der-angry-black-woman-schwarze-frauen-stigmatisiert-und-krank-macht/>, zuletzt geprüft am 13.03.2020; Nadena Doherty: »The angry Black woman as intellectual bondage: being strategically emotional on the academic plantation«, in: *Race Ethnicity and Education* 1 (2019) (8), S. 1–15.
- 29 Vgl. Shida Bazyar: *Bastelstunde in Hildesheim oder Warum ich in Hildesheim lernte dass der eine -ismus mich davon abhält über den anderen zu reden*. Merkur 2017, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/06/6037/?replytocom=1459#respond>, zuletzt geprüft am 13.03.2020; A.-L. Scholz: *Wie sexistisch ist die Uni?*; Inga Barthels: *Was Frauen über Sexismus an der Uni berichten*. Der Tagesspiegel 2017, <https://www.tagesspiegel.de/wissen/metoo-debatte-was-frauen-ueber-sexismus-an-der-uni-berichten/20495898.html>, zuletzt geprüft am 13.03.2020. Die Erfahrungsberichte häufen sich und leider deren Bagatellisierung und Leugnung durch meist cis-männliche Kollegen auch. Es sind häufig die gleichen rhetorischen Strategien und Abwehrreaktionen, die dabei zu beobachten sind: »Alles übertrieben, kein echter Sexismus, müsste man denn immer alle Männer an den Pranger stellen, dürfe man keine Komplimente mehr machen, [zu ergänzen wäre: man weiß ja gar nicht mehr, was man noch sagen darf, LZ] die Frauen seien doch längst auf dem Vormarsch. Diese Argumente stellen in Abrede, dass Frauen diese Erfahrungen wirklich machen und darunter leiden« (A.-L. Scholz: *Wie sexistisch ist die Uni?*).

seit dem 19. Jahrhundert zu den wichtigsten Tugenden des Wissenschaftlers; persönliche Empfindungen gelten als hinderlich für die akademische Arbeit. Bis heute walzt diese Tugend alles nieder, was irgendwie privat, körperlich und emotional erscheint. [...] Wer sexistische Erfahrungen innerhalb der Wissenschaft anprangert, muss mit diesem Objektivitätsmythos doppelt brechen: Denn der vermeintlich neutrale Forschergeist ist meist ein Männerkörper, und die von Sexismen geprägten Gefühlswelten – Scham, Wut, Empörung, Ekel – beeinflussen die Erkenntnissuche, und zwar aller beteiligten Geschlechter.³⁰

Die Möglichkeit körperlicher Erregung scheint die Wissenschaftlichkeit (insbesondere von Menschen mit Vulva) in Frage zu stellen und damit zu einem normativen Problem für den Anspruch auf Objektivität zu werden. Dabei ist es, wie Daston und Galison aufzeigen, überhaupt erst die Möglichkeit der vielfältigen Erreg- und Auffizierbarkeit des Wissenschaftler:innenkörpers, die die spezifische *Autorität* eines Wissens hervorbringt, das den Anforderungen des Objektivitätsideals augenscheinlich genügen kann. Der Verdacht, dass genau dies nicht der Fall ist, ist kein Einwand gegen, sondern konstitutiv für die seit dem 19. Jahrhundert etablierte wissenschaftliche Praxis sämtlicher Disziplinen. Was in der Kommunikation des durch sie erzeugten Wissens zuletzt weitgehend unsichtbar bleibt, ist allerdings der institutionelle und kulturelle Rahmen, der die Autorität dieses Wissens dadurch stützt, dass er die Bedingungen, unter denen es kommunizierbar gemacht wurde, als selbstverständlich und vertrauenswürdig setzt. Ist dieser Rahmen durch diskriminierende Vorurteile geprägt, geraten die dadurch Betroffenen auf unverhältnismäßige Weise in den Fokus einer Verdächtigung, die eigentlich die Regel und nicht die Ausnahme darstellt.

Es sind solche mitunter sexistischen, doch ebenso rassistischen Delegitimierungsstrategien, die versuchen ein Bild von Objektivität aufrecht zu erhalten, das so nie existiert hat bzw. schon immer im Wandel und in Verhandlung begriffen war. Die Analyse solcher Narrative ist aufschlussreich, lernen wir doch aus ihnen, welcher Objektivitätsbegriff zur Disposition steht. Dazu Daston und Galison:

Aber wenn man Begriffe durch Handlungen ersetzt und Praktiken statt Bedeutungen untersucht, lichtet sich der Nebel, der die Vorstellung von Objektivität umgibt. Dann zerfällt wissenschaftliche Objektivität in die Gesten, Techniken, Gewohnheiten und Verhaltensweisen, die sich durch Schulung und tägliche Wiederholung tief eingeprägt haben.³¹

Eine ähnliche Verschiebung weg von der Ontologie des Begriffs Objektivität hin zu einer Epistemologie lässt sich, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte, auch für das

30 A.-L. Scholz: *Wie sexistisch ist die Uni?*

31 L. Daston/P. Galison (2007): *Objektivität*, S. 56.

Dokumentarische beobachten. Ich begreife eine solche Verschiebung mit dem Fokus auf die Analyse der Gesten, Techniken, Gewohnheiten und Verhaltensweisen, die Objektivität und das Dokumentarische hervorbringen als produktiv, um mehr über die Bedingungen zu erfahren, unter denen wir bereit sind, Techniken der Wissensproduktion überhaupt Autorität zuzusprechen. Dies erlaubt im besten Fall sowohl neue Antworten auf alte Fragen zu geben als auch neue Fragen an alte Antworten zu stellen.

2.2 Konstitutive Zweifel: Die Produktion dokumentarischer Autorität

Ihr Objektivitätsversprechen teilt die Wissenschaft mit dem Dokumentarischen. Thomas Weber verweist auf die diesbezüglich bestehende Parallele von wissenschaftlicher und dokumentarischer Autorität, denen gleichermaßen eine »privilegierte Erwartung an Glaubwürdigkeit« attestiert werde, gebunden an ihre »Bezugnahmepraxis auf Wirklichkeit«³². Das Prädikat »dokumentarisch« bürgt für einen vertrauenswürdigen Zugang, für ein adäquates Bild der Welt. Es ist nahezu umstandslos positiv besetzt. Dabei weist der Begriff des Dokumentarischen bei näherem Hinsehen eine klar identifizierbare Unbestimmtheit auf. Hito Steyerl stellt fest, »[j]e genauer wir versuchen, das Wesen des Dokumentarischen festzuhalten, desto mehr entzieht es sich in den Nebel vager Begrifflichkeiten«³³. Die Metaphysikkritik des 20. Jahrhunderts habe uns gelehrt, »dass Realität, Wahrheit und andere Grundbegriffe, auf denen Definitionen des Dokumentarischen beruhen, etwa so stabil sind wie eine aufgewühlte Wasseroberfläche«³⁴. Friedrich Balke und Oliver Fahle sehen diese begriffliche Fluidität des Dokumentarischen schon in der Etymologie des Begriffs angelegt:

-
- 32 Thomas Weber: »Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, S. 3–26, hier S. 20. Ähnlich diskutiert u.a. auch Ulla Ralfs die epistemische Nähe der Soziologie zum Dokumentarfilm. Diese äußere sich nicht nur durch »Selbstansprüche [...] und Beobachterperspektiven zum Gegenstand [...]. Bezeichnungen wie soziale Wirklichkeit, Objektivität und Faktizität, Wahrheit und Authentizität scheinen selbst auf der Bezeichnungsebene die Nähe zwischen beiden nahezulegen« (Ulla Ralfs: »Arbeit in der Arbeit von Dokumentarfilmern und Arbeitssoziologen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, hier S. 303).
- 33 Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstmfeld*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2008, S. 8f.
- 34 Ebd., S. 9. Siehe auch Paul Ricoeur: »Archiv, Dokument Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123–137, hier S. 126.

Bereits etymologisch verweist das Dokumentarische (lat. *docere*) auf eine fundamentale Ambivalenz, die es zwischen dem Versprechen auf ein perfektes Analogon, also eine authentische, evidente oder direkte Wirklichkeitswiedergabe auf der einen und einer oft nur schwer greifbaren Mitteilungs- oder Zeigeabsicht sowie den damit verbundenen Selektions-, Rahmungs- und Signiermechanismen auf der anderen Seite changieren lässt.³⁵

Diese ›fundamentale Ambivalenz‹ zwischen dem Versprechen, Wirklichkeit einzufangen, abilden und speichern zu können, und dem Bewusstsein darüber, dass es sich bei dieser Wirklichkeit notwendig um eine medialisierte handelt, die durch die Operationen ihrer Hervorbringung beeinflusst wird, führen dazu, dass Brian Winston die Debatten um den Wirklichkeitsstatus des dokumentarischen Bildes bereits in den 1990er Jahren als »battlefields of epistemology«³⁶ bezeichnet: Ist nicht jeder Darstellung eine bestimmte, unhintergehbare Perspektive zu eigen? Steht Perspektivität Objektivität grundsätzlich entgegen? Sind einige Medientechniken geeigneter als andere, um ›wahre‹, ›realistische‹ Darstellungen hervorzu bringen? Was überhaupt sind ›Wahrheit‹ und ›Realität‹? Stellen nicht bereits die getroffene Materialauswahl, der Fokus, der Bildausschnitt einen Eingriff dar? Muss die bloße Tatsache einer Intentionalität im Produktionsprozess nicht immer den Verdacht einer verzerrenden Beeinflussung des Materials provozieren? Und wie sollen wir mit diesen Bedenken umgehen?

Über 20 Jahre später greift Erika Balsom das Sprachbild des Schlachtfelds erneut auf, um die Krise des Dokumentarischen angesichts von Fake News und der ›Postfaktizität‹ öffentlicher Diskurse zu beschreiben.³⁷ Sie verweist auf das tiefe

35 Friedrich Balke/Oliver Fahle: »Dokument und Dokumentarisches. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 6 (2014) (2), S. 10–17, hier S. 11.

36 Brian Winston: *Claiming the real. The Griersonian documentary and its legitimations*, London: British Film Institute 1995, S. 242f. Diese Redewendung wird in der Forschung fest mit Brian Winston verbunden. Er scheint diese jedoch von Nöell Carroll übernommen zu haben, vgl. Brian Winston: »The Documentary Film as Scientific Inscription«, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing documentary*, New York NY u.a.: Routledge 1993, S. 37–57, hier S. 53.

37 Dabei gilt es zwischen einem *fake* und einer *Fälschung* zu unterscheiden. Martin Doll zufolge handelt es sich bei Fälschungen um »eigentümliche Kippfiguren, da sie zunächst faktisch und authentisch erscheinen, später aber als Falsifikat gelten« (Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, S. 21). Das Wirken einer Fälschung ist entsprechend nur von zeitlich begrenzter Dauer: »Denn eine Fälschung ist nur so lange wirksam, wie sie nicht als solche deklariert wird. [...] Ist etwas [...] als Fälschung benannt, verliert diese die Funktion, die ihr gerade dadurch zugeschrieben werden soll, dass sie als solche bezeichnet wird. Eine Fälschung ist folglich nur in einer Zeitspanne virulent, in der sie fälschlicherweise als ›Original‹ oder ›authentisch‹ gilt« (ebd.). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass eine noch nicht entdeckte Fälschung als Original wahrgenommen wird. Der Begriff *fake* wird Doll zufolge im englischen synonym zur Fälschung gebraucht. Im deutschen Sprachgebrauch des Begriffs habe sich jedoch eine andere Bedeutung herausgebildet,

und durchdringende Misstrauen gegenüber dem Realen, das die dokumentarische Theorie und Praxis der Gegenwart präge.³⁸

[D]ocumentary reflects on its relationship to truth. [...] [I]t partakes of an indexical bond to the real, offering a mediated encounter with physical reality in which a heightened attunement to actuality of our shared world becomes possible. But precisely for these same reasons, documentary is a battleground, a terrain upon which commitments to reality are challenged and interrogated. To examine the vanguard of documentary theory and practice over the last thirty years, for instance, is to encounter a deep and pervasive suspicion of its relationship to the real.³⁹

die den Fake als »Verfahrensweise des Fälschens« bestimmt, »in der die Aufdeckung oder Enttäuschung nicht wie beim Letzteren als akzidentiell, sondern als konstitutiv einzustufen ist. Während Fälschungen somit daraufhin angelegt sind, möglichst unentdeckt zu bleiben und vom Fälscher selbst nicht aufgedeckt zu werden, ist genau dies nach einer kurzen Zeitspanne beim Fake der Fall« (ebd., S. 24). Zur medialen »Herstellung« von Fakten vgl. auch die Einleitung von Eva Schauerte/Sebastian Vehlken: »Faktizitäten – Einleitung in den Schwerpunkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10 (2018) (2), S. 10–20 sowie die ganze Ausgabe zu *Faktizitäten* der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*.

- 38 Balsom analysiert in ihrem Aufsatz die Krise des Dokumentarfilms und dessen sich wandelnde Praktiken. Angesichts des vermeintlich unklaren Wirklichkeitsstatus digitaler (Bewegt-)Bilder diagnostiziert sie eine Zuspitzung: Fotografien verlören aufgrund der vielfältigen Möglichkeiten ihrer Manipulation an Beweiskraft und die auf ihnen vermeintlich dargestellte Realität werde als solche nicht mehr anerkannt, sondern als Effekt der Bilder selbst abgetan. Diese These der Manipulierbarkeit digitaler Bilder hält sich hartnäckig im populären Diskurs, wird aus medienwissenschaftlicher Perspektive jedoch kritisch betrachtet, da sie das analoge Bild als das ›reine,› ›nicht-manipulierbare‹ Gegenmodell idealisiert. Doch auch innerhalb wissenschaftlicher Debatten eröffnet sich hier ein Spannungsfeld, das zwischen (etwas zugespitzt formuliert) analoger Nostalgie und digitalem Fortschrittglauben changiert (siehe dazu etwa Jens Schröter/Alexander Böhnke: *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004). Zum ersten Fall siehe etwa Rosalind Krauss: »Anmerkung zum Index«, in: Rosalind E. Krauss/Herta Wolf/Wilfried Prantner et al. (Hg.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne* 2000, S. 249–276; David N. Rodowick: *The virtual life of film*, Cambridge, London: Harvard University Press 2007; W. J. T. Mitchell: *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago [etc.]: University of Chicago 2007. Zum zweiten Fall siehe u.a. Martin Doll: »Entzweite Zweiheit? Zur Indexikalität des Digitalen«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediengeschichte des Films. Fernsehen und Video*, Paderborn: Fink 2011, S. 57–86.
- 39 Erika Balsom: »The Reality-Based Community«, in: *e-flux journal* 83 (2017), hier S. 4.

Unter Bezug auf Paul Arthur argumentiert Balsom, »that each period of documentary is engaged in a polemical contestation of the one before it«⁴⁰. Im Bereich des Dokumentarfilms sei dies seit den 1990ern als die Abkehr von einem »observational mode«⁴¹ zu beobachten, der als »stupid fetish« zum traditionellen Dokumentarismus erklärt und entsprechend verabschiedet worden sei.⁴² Stattdessen seien (selbst-)reflexive Formen der Dokumentation und Essayfilme zur favorisierten und als angemessen empfundenen Ausdrucksform von Filmemacher:innen, Künstler:innen und Kritiker:innen geworden: »The notion that we best access reality through artifice is the new orthodoxy«⁴³. Doch ebenso wie dem *observational mode* zugehörige Filme in den 1990ern als unreflektiert, die eigene Medialität ignorierend und die Realität fetischisierend empfunden und entsprechend abgelehnt worden seien, sei inzwischen die ständige Infragestellung dokumentarischer Zugriffsmöglichkeiten auf Realität und das andauernde Ausstellen des Gezeigten als medial vermittelt zum Klischee geworden, so Balsom.⁴⁴ Was einst progressiv war, werde zur Konvention und gelte schließlich als naiv.

Balsom fügt sich hier in eine Theorieperspektive ein, die sich seit Mitte der 2000er in der Forschung beobachten lässt. Diagnostizierte Eva Hohenberger 1998 in der Dokumentarfilmtheorie mit Dirk Eitzen eine Verschiebung vom *Was* zum *Wann* der Dokumentation,⁴⁵ lässt sich bezüglich der jüngeren Theorie eine weitere

40 Ebd; siehe auch Paul Arthur: »Jargons of Authenticity (Three American Moments)«, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing documentary*, New York NY u.a.: Routledge 1993, S. 108–134, hier S. 109.

41 Zu den Modi des Dokumentarfilms vgl. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Bloomington, IN: Indiana University Press 2001, insb. S. 142–211.

42 E. Balsom (2017): *The Reality-Based Community*, S. 4. Letztlich plädiert Balsom für die Reaktivierung eines *observational modes* und damit für die Rückkehr zu einer Darstellung von Realität als zentrale Aufgabe des Dokumentarischen. Ihr geht es dabei jedoch nicht um ein »zurück zur Realität« im Sinne eines Direct Cinema. Vielmehr sieht sie die Arbeiten Harun Farockis, der (obwohl er immer mit dem Essayfilm in Verbindung gebracht werde) den *observational mode* nie verlassen habe (vgl. ebd. S. 8), oder die Filme des Harvard's Sensory Ethnography Lab (sie verweist explizit auf die Filme LEVIATHAN (US/GB/FR 2012, Lucien Castaing-Taylor und Vérona Paravel), PEOPLE'S PARK (US/CN 2012, Libbie D. Cohn und J.P. Sniadecki), MANAKAMANA (US/NP 2013, Stephanie Spray und Pacho Velez) und THE IRON MINISTRY (CN/US 2014, J.P. Sniadecki)) als geeignete Beispiele, wie es gelingen kann, die Realität einzufangen und dabei die Zuschauenden ernst zu nehmen: »Truth is not out there to be captured – but reality is« (ebd., S. 11) lautet ihre Diagnose.

43 Ebd., S. 5.

44 Vgl. ebd.

45 Vgl. Eva Hohenberger: »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme« [1998], in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 9–33, hier S. 25. Siehe auch Dirk Eitzen: »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: *Cinema Journal* 35 (1995) (1), 81–102. Eitzen vertritt die These, dass es sinnvoller ist, danach zu fragen, was und warum Zuschau-

Verschiebung zum *Wie* der Dokumentation beobachten.⁴⁶ So stellen Balke und Fahle insbesondere die Untersuchung dokumentarischer Verfahren als geeignet heraus, die »dem Dokumentarischen durchaus eigene Autorität« beschreibbar zu machen, »die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken, Diskurse und Ästhetiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente so arrangieren, dass ein Wirklichkeitseffekt attestiert werden kann«⁴⁷.

Auch Hito Steyerl rückt in *Die Farbe der Wahrheit* die dokumentarischen Verfahren in den Fokus, um zu erläutern, was Dokumentarismus ist. Ihre Diagnose weicht letztlich allerdings in bemerkenswerter Weise von Balsoms Ausführungen ab. Anlässlich der CNN-Ausstrahlung von Handy-Liveaufnahmen der ersten Tage der Invasion des Irak im Jahr 2003, stellt sie fest, dass die »Aura der Authentizität«⁴⁸, die dieses unscharfe bzw. verwackelte und in das Geschehen selbst involviert scheinennde Bildmaterial umgebe, in der Aufgeregtheit und Erregtheit der Videos selbst liegt:

er:innen einen Film als dokumentarisch rezipieren, statt einen Korpus von Filmen als Dokumentarfilme festzuschreiben. Er solidarisiert sich hier mit Ansätzen von Edward Branigan und Roger Odin und kritisiert Theoretiker wie Bill Nichols, Noël Carroll und Carl Plantinga. Der semiopragmatische Ansatz Odins wird in Kapitel 3.4 noch ausführlicher Thema sein. Aus Perspektive der Dokumentarfilmtheorie ist diese Debatte, die in den 1990er Jahren heiß geführt wurde, historisch interessant (vgl. u.a. Carl Plantinga: »Carl Plantinga Responds to Dirk Eitzen's »When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception«, in: *Cinema Journal* 35 (1996) (1), S. 94–96). Oliver Fahle fasst in seiner Einführung *Theorien des Dokumentarfilms* die damalige Diskussion anschaulich zusammen (vgl. Oliver Fahle: *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, Hamburg: Junius 2020, S. 124–137).

- 46 Auch wenn sich diese Perspektivverschiebung zum *Wie* als durchaus produktiv erweist und auch in den folgenden Kapiteln dieser Arbeit (besonders Kapitel 3) eine wichtige Rolle spielen wird, sei dennoch auf eine eng damit verknüpfte Gefahr hingewiesen, die ich an anderer Stelle gemeinsam mit Tabea Braun, Robin Schrade und Felix Hüttemann wie folgt formuliert habe: »[E]ine allzu große Fokussierung darauf, *wie* etwas dokumentiert wird, vernachlässigt zwangsläufig den dokumentierten Inhalt selbst. So werden mit einer solchen Forschungsperspektive jegliche Dinge eben erst dann interessant, wenn sie zu Dokumenten *werden*. [...] Es ist nämlich aus guten Gründen nicht egal, *ob etwas so oder anders gewesen ist*. Neben aller wissenschaftlichen Reflexion bleibt es schlicht eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe anhand von dokumentarischen Inhalten auszuhandeln, was *wahr* und was *wirklich* ist. Der bloße Verweis auf spezifische Operationen, die eine jede dokumentierte Wirklichkeit implizit immer schon als etwas Konstruiertes entlarven, reicht mitunter nicht mehr aus« (Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade/Leonie Zilch: »Welt bilden, Welt erfassen. Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung«, in: Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade et al. (Hg.), *Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen*, Bielefeld: transcript 2023, S. 7–22, hier S. 10). Auch das argumentative Gewicht dieser Gegenstimme ist für die Konzeption der vorliegenden Arbeit von entscheidender Bedeutung.
- 47 F. Balke/O. Fahle (2014): *Dokument und Dokumentarisches*, S. 10.
- 48 H. Steyerl (2008): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 7.

Diese Unschärfe verleiht den Bildern nicht nur das begehrte Gefühl der Echtheit; bei genauerem Hinsehen ist sie auch sehr aufschlussreich. Denn dieser Bildtypus ist mittlerweile allgegenwärtig. Wir sind umgeben von groben und zunehmend abstrakten ›dokumentarischen‹ Bildern, wackligen, dunklen oder unscharfen Gebildeten, die kaum etwas zeigen außer ihrer eigenen Aufregung. Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evolvierten eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie.⁴⁹

Steyerl verweist damit auf das für das Dokumentarische konstitutive Spannungsfeld zwischen dem Anspruch, Realität abzubilden, und der Notwendigkeit, dass das Abgebildete medial vermittelt ist und gerade *durch* die vermeintliche Einlösung dieses Anspruchs ›gefärbt‹ wird: Mediale, institutionelle und juristische Rahmungen schreiben maßgeblich am Wirklichkeitsstatus der Bilder mit und diesen fest. Steyerl zufolge ist es besonders jene »aufgeregte Unschärfe«, die einen »affektiven Modus« bei den Zuschauer:innen provoziert und dazu führt, dass das vermeintlich Dokumentierte eine »paradoxe Macht« erlangt, obwohl es nicht mehr primär um Informationsvermittlung gehe, sondern »eher um jene Mischung aus Panik und Erregung, die durch das bloße Gefühl, dabei zu sein, entsteht«⁵⁰. Sie führt dazu aus:

In diesem affektiven Modus erzeugen die dokumentarischen Formen falsche Intimität, ja sogar falsche Gegenwart. Sie machen uns mit der Welt vertraut, gewähren aber keine Möglichkeit, an ihr teilzunehmen. Sie zeigen uns Differenz und entfesseln gleichzeitig Feindseligkeit. Ihre Schockeffekte werden dadurch verstärkt, dass sie Horror und Ungläubigkeit ebenso auslösen können wie unendliche Erleichterung und Befriedigung. Der Zweifel an der Wahrheit dokumentarischer Behauptungen fügt sich in die Reihe dieser emotionalen Stimulantien ein. Gerade ihre aufgeregte Unschärfe, und nicht ihre Klarheit, verleiht ihnen eine paradoxe Macht über Menschen.⁵¹

49 Ebd.

50 Ebd., S. 14.

51 Ebd. Wie ich bereits in Bezug auf den erregten Wissenschaftler:innenkörper herausgestellt habe und im weiteren Verlauf der Arbeit noch eingehend erläutern werde, besteht hier eine Parallele zum vorherrschenden Umgang mit Pornografie. Es scheint, als würde das Zeigen nackter, in sexuelle Handlungen verstrickter Körper einen affektiven Rezeptionsmodus provozieren, zu dem nur wenige Menschen (so die Unterstellung) in eine kritische, abstrahierende Distanz treten können. Die Sorge, dass auch pornografische Bilder eine ›falsche Intimität‹ erzeugen, steht einerseits in engem Zusammenhang mit der Amoralität der dokumentarischen Verfahren, auf die pornografische Filme technisch zurückgreifen, verweist andererseits jedoch auch deutlich auf den kulturellen Status dessen, *was* dabei gezeigt wird – Sex.

Paradoixerweise führen, wie Steyerl feststellt, das allgegenwärtige Bewusstsein über die Manipulierbarkeit digitaler Bilder sowie die Lockerung journalistischer Standards allerdings nicht dazu, dass niemand mehr an die Macht dokumentarischer Bilder glaube – gerade das Gegenteil sei der Fall: »Der Zweifel an ihren Wahrheitsansprüchen macht dokumentarische Bilder nicht schwächer, sondern stärker«⁵². Das von Erika Balsom beschriebene Klischeewerden dokumentarischer Verfahren führt Steyerl zufolge also nicht zwingend zu einem allgemeinen Zweifel an der dokumentarischen Wahrheit. Thomas Keenan beobachtet ähnliches, wenn er über das Dokument schreibt: »The document is a truth-claim-making machine, an operational form, structured so that even if it's hollow it can and will go on functioning«⁵³. Selbst dann, wenn unklar ist, was bzw. ob ein Dokument überhaupt etwas zeigt, bleibt seine Funktion zunächst unberührt. Der Zweifel ist da, die Autorität bleibt – bis sie widerlegt ist. Steyerl bewertet den damit verstetigten Zweifel nicht als Mangel, sondern als konstitutiv für das Dokumentarische:

[P]ermanente Ungewissheit stellt auch nahezu unweigerlich unsere Reaktion auf dokumentarische Bilder dar. Der dauerhafte Zweifel, die nagende Unsicherheit darüber, ob das, was wir sehen, wahr, realitätsgetreu oder faktisch ist, begleiten dokumentarische Bilder wie ihren Schatten. Dieser Zweifel ist kein Mangel, der verschämt verborgen werden muss, sondern Haupteigenschaft zeitgenössischer dokumentarischer Bilder. In der Ära allgemeiner Ungewissheit können wir eines mit Gewissheit über sie sagen: Wir zweifeln immer schon, ob sie wahr sind.⁵⁴

Renate Wöhrer zufolge begleitet diese intrinsische Spannung der Kategorie »dokumentarisch« – zugleich der Anlass und die Beruhigung unserer Zweifel, ein Zweifel-Container zu sein (von lat. *continere* = »zusammenhalten«, »enthalten«) – ihre Geschichte von Anfang an. Sie schlägt vor, die Bedeutung des Dokumentarischen aus der Begriffs- und Praxisgeschichte des Dokuments herzuleiten und damit die etablierten Erklärungsmodelle – der Fotografie- und Kunstgeschichte, aber auch der Dokumentarfilmforschung –, welche die Entstehung der Kategorie »dokumentarisch« einseitig an ihre Abgrenzung von der Kunstfotografie bzw. dem fiktionalen Film binden, zu ergänzen und zu verkomplizieren.⁵⁵

Der Begriff »Dokument« leitet sich, wie Wöhrer ausführt, vom lateinischen Wort *documentum* ab, was »Lehre, Beispiel oder Lektion« bedeutet und alles bezeichnet, was

52 Ebd., S. 12.

53 Thomas Keenan/Hito Steyerl: »What is a Document? An exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl«, in: *aperture* (2014) (214), S. 59–64, hier S. 62.

54 H. Steyerl (2008): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 9.

55 Vgl. Renate Wöhrer: »Die Kunst des Dokumentierens. Zur Genealogie der Kategorie »Dokumentarisch««, in: Daniela Hahn (Hg.), *Beyond evidence. Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 45–57.

dem Unterricht dient«⁵⁶. Im 18. Jahrhundert sei zu dieser Ebene der Informationsvermittlung jene Bedeutung hinzugekommen, die wir heute meist als ursprünglich empfinden würden: die »Bezeichnung von Schriftstücken zum Beweis einer Tatsache«⁵⁷. Ab diesem Moment wurde die Authentizität zum ständigen Begleiter des Dokuments.⁵⁸ Die Indexikalität folgte ihr im 19. Jahrhundert,⁵⁹ als der Begriff erneut eine Erweiterung erfuhr und nicht mehr ausschließlich Schriftstücke bezeichnete, »sondern jede Form materiell fixierten Wissens, das der Konsultation, dem Studium oder als Beweis dienen konnte«⁶⁰. Zu dieser Zeit wurde dann – damals noch als Neologismus – der Begriff der ›Dokumentation‹ geprägt, der sich in betonter Abgrenzung zur Institution und Praxis der Bibliothek herausbildete.⁶¹ Unter Bezug auf die Historikerin Monika Dommann erläutert Wöhrer, dass die Wortneuschöpfung einen Gegensatz eröffnet habe zwischen der Bibliothek, die lediglich passiv Bücher verwaltete, und der aktiv verfahrenden Dokumentation, die aus Artefakten überhaupt erst Dokumente mache: »Die Arbeit der Wissenserschließung im Bereich der Dokumentation bestand also in der Erfassung, Zergliederung, Klassifizierung, Neuzusammenstellung und Vervielfältigung von Wissen bzw. dessen Repräsentationsfor-

56 Ebd., S. 50.

57 Ebd. Für eine kritische Auseinandersetzung mit der vermeintlichen Evidenz von Bildern (insbesondere in der Fotografie, aber auch im Film) siehe Peter Geimer: »Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik«, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2016, S. 181–218.

58 Vgl. R. Wöhrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*, S. 50. Diese Verbindung zum Konzept der Authentizität setzt sich ungebrochen bis in die Geschichte des jüngeren Dokumentarfilms fort. Vgl. u.a. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz: Ölschläger 1994; Frank Kessler: »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: *Montage AV* 7 (1998) (2), S. 63–78; Volker Wortmann: *Authentliches Bild und authentisierende Form*, Köln: Von Halem 2003; Volker Wortmann: »Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten soll? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink 2006, S. 163–184; Margrit Tröhler: »Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«, in: *Montage AV* 13 (2004) (2), S. 149–169; Lucie Bader Egloff/Anton Rey/Stefan Schöbi: *Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm*, Zürich: Ipf 2009; Judith Königer: *Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

59 Für eine Darstellung der filmtheoretischen Debatten anlässlich des ›Verlusts‹ der Indexikalität aufgrund des digitalen Bildes siehe Vinzenz Hediger: »Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006) (1), S. 1–10.

60 R. Wöhrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*, S. 51.

61 Vgl. ebd.

men⁶². Das Selbstverständnis der Dokumentarfotograf:innen und Dokumentarfilmmacher:innen Anfang des 20. Jahrhunderts habe diesem Vorgehen entsprochen. Nicht das reine Aufzeichnen, sondern das aktive Erschließen, also das Erkennen, Auswählen und Anordnen dokumentationswürdiger Artefakte, sei ihr Anliegen gewesen und diese Praxis durchaus als künstlerische verstanden worden:⁶³ »Nicht der als ›menschliches Stativ‹ erscheinende Reporter konnte Dokumentationen anfertigen, sondern der in künstlerischen Techniken der Bildgestaltung geschulte Dokumentarfotograf«⁶⁴. In eben diesem Spannungsfeld zwischen Kunst und Dokumentation, so Wöhrrer, befindet sich das Dokumentarische von seinen Anfängen bis heute. Die unaufgehobene Unschärfe des Begriffs habe genau darin ihren Ursprung:

Die Berührungspunkte mit der Kunst bedrohten den Beglaubigungsanspruch der Bilder bezüglich der abgebildeten Realitäten. Gleichzeitig waren es aber genau diese Berührungspunkte, welche die Projekte überhaupt erst zu ›dokumentarischen‹ machen und von journalistischen sowie anderen aufzeichnenden Bildpraktiken unterschieden. Die Signifikanz der als dokumentarisch bezeichneten Bildpraktiken lag in der Expertise und Bearbeitung des herstellenden Subjekts, das gleichzeitig hervorgehoben und verleugnet werden musste.⁶⁵

Mit anderen Worten: Ein von kulturellen, moralischen und gesellschaftlichen Konventionen geprägtes Subjekt generiert Wissen, übersetzt dieses in codierte Bildpraktiken, welche den eigentlich aktiven Akt der Wissensproduktion überschreiben und gesellschaftlich als ›dokumentarisch‹ – im Sinne einer Repräsentation der Wirklichkeit – gelesen werden (können). Die im Produkt eingeschriebene Deutungsmacht der dokumentierenden Person bleibt unsichtbar. Die Maschine ersetzt den:die Künstler:in, der Faktor Mensch, der Bildausschnitt und -perspektive notwendig wählen und den Auslöser bedienen muss, wird mithilfe der eingesetzten Medienpraktiken der Herstellung von Objektivität zum Opfer gebracht, verschwindet hinter der Darstellung – nur an geeigneter Stelle als Autor:in bzw. Expert:in in Erscheinung tretend, um ihr Autorität zu verleihen.⁶⁶ Erneut zeigen sich hier Parallelen zum Spannungsfeld, das Daston und Galison im Konzept und Ideal

62 Ebd., S. 52., siehe außerdem Monika Dommann: »Dokumentieren. Die Arbeit am institutio-nellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945«, in: Erk-Volkmar Heyen/Christian Kleinschmidt/Raymond Stokes (Hg.), *Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte, Band 20. Technikentwicklung zwischen Wirtschaft und Verwaltung in Großbritannien und Deutschland (19./20. Jh.)*, Baden-Baden: Nomos 2008, S. 277–299.

63 Vgl. R. Wöhrrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*, S. 52.

64 Ebd., S. 55.

65 Ebd., S. 55–56.

66 Mit Daston und Galison ließe sich hier auch vom »moralischen Befehl der objektiven Repräsentation« (L. Daston/P. Galison (2002): *Das Bild der Objektivität*, S. 86) sprechen, der mit einer »Moraltät der Selbstbeschränkung« (ebd., S. 88) einhergeht, indem er sich vollkommen auf

der Objektivität feststellen, das im 19. Jahrhundert zum autoritätsgenerierenden Maßstab der Wissenschaften avancierte.⁶⁷ Der Begriff des Dokumentarischen umfasst sowohl den Anspruch und die Erwartung, Realität abzubilden, wie auch die medialen Verfahren und Institutionen, die daran beteiligt sind, eben jenen Wirklichkeitseffekt zu erzeugen.⁶⁸ Die Möglichkeit des Zweifels ist dabei ein entscheidender Faktor seiner Genealogie: Die gesuchte und attestierte Autorität der Dokumentation wird durch sie nicht bedroht, sondern überhaupt erst hervorgebracht.

Mit Michel Foucault beschreibt Hito Steyerl diese bedeutsame Herstellung dokumentarischer Autorität als »Politik der Wahrheit«, die dabei eingesetzten Praktiken als »Techniken der Wahrheitsproduktion«⁶⁹:

Die Politik der Wahrheit beschreibt ein Verfahren zur Abgrenzung und Produktion wahrer Aussagen und umfasst autorisierte Techniken der Wahrheitsproduktion. Im Feld des Dokumentarischen wird analog dazu ein ganzes Instrumentarium von technischen, journalistischen, ethischen und wissenschaftlichen Verfahren entwickelt, um akzeptable Aussagen herzustellen. Dazu werden die verschiedensten Technologien der Wahrheit entwickelt: die Verwendung von ZeugInnenaussagen, denen ein besonderer Kontakt zum Ereignis nachgesagt wird, die Verwendung von mit Richtmikrofonen aufgenommenen Originaltönen, die Bildlaufgeschwindigkeit von 25 respektive 30 fps, das Interviewformat der Talking Heads, der AugenzeugInnenbericht oder in letzter Zeit auch technische Formate der Überwachung und sozialen Kontrolle.⁷⁰

Innerhalb der Dokumentarfilmtheorie verweist auch Trinh T. Minh-ha bereits 1993 auf die »verabsolutierende Suche nach Bedeutung«⁷¹, die den meisten Dokumentarfilmen zu eigen sei, gerade *weil* die Wahrheit, die im Dokumentarfilm vermittelt

die »Maschine« (sie beziehen sich vor allem auf die Fotokamera) als neutralen Beobachtungs-posten verlässt.

67 Vgl. ebd.; L. Daston/P. Galison (2007): *Objektivität*.

68 Vinzenz Hediger attestierte dem Dokumentarischen auch im 21. Jahrhundert noch immer eine »normative Kraft«. Das Dokumentarische mache »Unrecht sichtbar«, es konfrontiere einen »mit der Evidenz von Unrecht« (Vinzenz Hediger: »Sichtbares Unrecht. Zur normativen Kraft des Dokumentarischen«, in: Rainer Forst/Klaus Günther (Hg.), *Normative Ordnungen*, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 478–501, hier S. 479). Diese normative Kraft geht Hediger zufolge mit einer bestimmten Zuschauer:innenadressierung einher: »Das Dokumentarische spricht das Zuschauersubjekt als Staatsbürgerin an und legt es auf diese Rolle fest« (ebd., S. 484).

69 H. Steyerl (2004): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 94–97; vgl. Michel Foucault: »Technologien der Wahrheit«, in: Jan Engelmann (Hg.), *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader* Diskurs und Medien, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst 1999, S. 133–144.

70 H. Steyerl (2004): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 96.

71 M. T. Trinh (2012): *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*.

werde, entgegen der an ihn gerichteten Erwartungen »häufig nichts anderes als *ei-ne* Bedeutung« sei.⁷² Ähnlich wie Steyerl spricht Trinh ebenso von der Entwicklung »umfassender Technologien der Wahrheit«, die zwischen »richtig« und »falsch« auf der Welt, zwischen »ehrlich« und »manipulativ« im Dokumentarfilm unterscheiden würden und entsprechend an der »Ausarbeitung einer ganzen Ästhetik der Objektivität« beteiligt seien.⁷³ Die ›Techniken der Wahrheitsproduktion‹, die vielleicht nicht unbedingt eine Ästhetik der Objektivität, aber durchaus eine dokumentarische Ästhetik generieren, werden in den folgenden Analysekapiteln eine zentrale Rolle spielen.

Während Steyerl und Trinh in ihren Ausführungen bereits auf die dokumentarischen Praktiken des 20. und 21. Jahrhunderts Bezug nehmen, sind es die viel basaleren Praktiken des Katalogisierens, Archivierens und Kategorisierens, die im von Wöhler aufgerufenen 19. Jahrhundert die tragende Rolle bei der Herausbildung der neuen Kategorie spielen. Es sind genau diese dokumentarischen Techniken der Wahrheitsproduktion, die Mitte des 19. Jahrhunderts – in zeitlicher Nähe zum Begriff der Dokumentation – auch den Begriff der Pornografie hervorbringen.

2.3 »Die Pornografie« ist viele: Zur Entstehung einer Kategorie

In seiner Abhandlung *The Secret Museum* begibt sich Walter Kendrick auf die Spuren des vergleichsweise jungen Begriffs der Pornografie. Dieser tauchte erstmals Anfang des 19. Jahrhunderts im Kontext von Berichten über die Ausgrabungen von Pompeji auf, genauer bei der Übersetzung von Karl Otfried Müllers 1830 erschienem *Handbuch der Archäologie der Kunst* ins Englische.⁷⁴ Unter den Vasen, Skulpturen, Gemälden und Fresken, welche die Archäolog:innen zu Tage förderten, befanden sich auch solche, die die Dokumentarist:innen aufgrund ihrer moralischen Anstößigkeit vor Herausforderungen stellten – eine kleine Marmorstatue, die einen Satyr, sehr realistisch, »in sexueller Vereinigung mit einer offenbar unerschrockenen Ziege« zeigt,⁷⁵ zahlreiche Repräsentationen des Fruchtbarkeitsgottes Priapus, den man leicht anhand seines »gigantischen, erigierten Penis, jenseits menschlicher Größenverhältnisse«⁷⁶, identifizieren konnte, sowie Gemälde von kopulierenden Menschen und anstößige Skulpturen.⁷⁷ Der eigentliche Skandal

72 Ebd., S. 276.

73 Ebd., S. 279.

74 Karl O. Müller: *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau: Max 1830. Ein Blick in den Originaltext zeigt, dass Müller hier »[v]on den Pornographen« (ebd., S. 602) spricht.

75 Walter Kendrick: *The Secret Museum. Pornography in modern culture*, New York, NY: Viking 1987, S. 6, eigene Übersetzung.

76 Vgl. ebd., S. 8, eigene Übersetzung.

77 Vgl. ebd., S. 25.

waren jedoch nicht die Artefakte selbst, sondern deren Stellenwert im Leben der Stadtbewohner:innen. Kendrick verweist auf die Aufzeichnungen eines Katalogisten, der bestürzt feststellen musste: »[T]he inhabitants of Pompeji [...] placed these subjects, repulsed by modesty, in the most conspicuous places, so widely did their ideas of morals differ from ours.«⁷⁸ Kendrick führt hierzu weiter aus: »Paintings of nude bodies, even in the act of sex, had been placed side by side with landscapes and still lifes, forming a jumble that mystified modern observers.«⁷⁹ Was die antiken Stadtbewohner:innen vorlebten, war für das 19. Jahrhundert undenkbar. Obwohl die Arbeit der Archäolog:innen ursprünglich mit dem Anspruch begonnen hatte, die ausgegrabenen Räume eins zu eins wiederherzustellen und originalgetreu der Öffentlichkeit zu präsentieren, war die Ausstellung von Gemälden, die Menschen beim Sex zeigten, neben Stillleben nach damaligen Wertvorstellungen unvorstellbar. Von Beginn an wurden die moralisch anstößigen Objekte – erste Gerüchte über laszive Fresken machten bereits 1758 die Runde⁸⁰ – separiert aufbewahrt und nur »Gentleman mit angemessenem Auftreten (und flüssigem Bargeld für die Aufsichtsperson)«⁸¹ zugänglich gemacht. Diese Separierung stellte Kendrick zu folge die ersten Autor:innen von Reiseführern und Katalogen vor das Problem, die Existenz der Artefakte entweder verschweigen oder Wege finden zu müssen, das eigentlich »Unsagbare« auszusprechen.⁸² Doch welche Strategie des Umgangs die Autor:innen auch wählten, zumindest für die Dokumentarist:innen wurde mit der zunehmenden Professionalisierung der Ausgrabungen und dem großen öffentlichen Interesse die Notwendigkeit eines geeigneten Verfahrens für die Handhabung der Gegenstände immer dringlicher. Es brauchte einen geeigneten Ort und eine angemessene Ordnung, um die Katalogisierung der Artefakte vornehmen zu kön-

⁷⁸ Ebd., S. 10. Der Archäologe Stefano de Caro bestätigt dies: »Yet in the Vesuvian towns sex was clearly an important element in daily life, displayed not merely without false modesty, but with a candour and naturalness that caused consternation« (Stefano de Caro: »The Secret Cabinet in the National Archaeological Museum of Naples« [2019, in: Stefano de Caro (Hg.), *The Secret Cabinet. Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Milano: Electa 2022, S. 4–41, hier S. 5].

⁷⁹ W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. 9.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 6.

⁸¹ Ebd., eigene Übersetzung. Stefano de Caro zitiert König Francesco I Gennaro, der von 1825 bis 1830 das Königreich beider Sizilien regierte. Dieser habe 1819 mit seiner Frau und Tochter das Museum besucht und empfohlen, dass es am besten wäre, die obszönen Objekte jeglicher Art in einem Raum aufzubewahren und lediglich »reifen« (*mature*) Menschen mit nachgewiesener Sittlichkeit (*proven morality*) den Zugang zu ihm zu gewähren (vgl. S. de Caro (2022): *The Secret Cabinet in the National Archaeological Museum of Naples*, S. 5).

⁸² W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. 7. Im Original heißt es »somehow mentioning the unmentionable«.

nen: »The name chosen for them was ›pornography‹ and they were housed in the Secret Museum.«⁸³

Wie Kendrick ausführt, habe Karl Otfried Müller den Begriff dem griechischen Wort *pornographoi* entliehen, das auf den im zweiten Jahrhundert lebenden griechischen Poikilographen Athenaios zurückgehe und zu dessen Zeit als Bezeichnung für »whore-painter« oder »whore-writer«⁸⁴ gebraucht worden sei. Während Müller die Bezeichnung wählte, um eine neue Form der Kunst zu beschreiben, sei diese etwa zeitgleich 1851 in Frankreich von Paul Lacroix für die Geschichte der Prostitutio-n akquiriert worden.⁸⁵ Auch in diesem Kontext habe sich der Begriff, so Kendrick, von Anfang an im Spannungsfeld zwischen Kunst und Obszönität bewegt. »Pornographen« waren in einem neutralen Sinn Schriftsteller, die über Sexarbeiter:innen schrieben, zu denen sich auch Lacroix selbst zählte.⁸⁶ Diese galt es Lacroix zufolge abzugrenzen von solchen »obliging artists who painted the whore herself as willingly as her portrait«⁸⁷, die also eine gewisse Allianz mit den Sexarbeiter:innen eingingen und deren Tätigkeit nicht verurteilten. Die Notwendigkeit der Dokumentation sowohl der Leben von Sexarbeiter:innen als auch der als anstößig empfundenen Artefakte aus Pompeji ging einher mit dem Bedürfnis, sich von dem Dokumentierten abzugrenzen bzw. dieses moralisch abzuwerten – ein Spannungsverhältnis, das sich bis in die zeitgenössische Beschäftigung mit Pornografie erhalten hat. Kendrick beschreibt diesen Aushandlungsprozess mit der gleichen Metapher, die auch schon für die begrifflichen Aushandlungen des Dokumentarischen verwendet wurde: als »Schlachtfeld«. Er schließt daraus, dass der Begriff Pornografie weniger konkrete Gegenstände als vielmehr einen Diskurs beschreibe:

From the start, ›pornography‹ named a battlefield, a place where no assertion could be made without at once summoning up its denial, where no one could distinguish value from danger because they were the same. The reason we now use a relative neologism [...] to designate a class of objects most commentators take for eternal is that ›pornography‹ names an argument, not a thing.⁸⁸

Kendrick zeigt auf, dass sich der Diskurs um Pornografie immer um die Frage drehe, ob »etwas« pornografisch sei oder nicht. »Etwas« stehe dabei für Bücher, Fotografien, Filme, ein Kartendeck oder beliebige andere Gegenstände, die – abhängig von

83 Ebd., S. 11.

84 Vgl. ebd., S. 11–13.

85 Vgl. ebd.; Siehe auch Paul Lacroix: *Histoire de la prostitution chez tous les peuples de monde depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'à nos jours*, Paris 1851.

86 Vgl. W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. 12.

87 Ebd.

88 Ebd., S. 31.

den geltenden Moralvorstellungen ihrer Zeit – als obszön, anstößig bzw. unangemessen explizit empfunden wurden.⁸⁹ Die Artefakte des *Secret Museum of Anthropology* würden heute wohl kaum noch als pornografisch gelten (auch wenn sie erst im Jahr 2000 vollkommen und endgültig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden⁹⁰). Auch Romane wie *Fanny Hill* (1749)⁹¹, *Madame Bovary* (1857)⁹², *Ulysses* (1922)⁹³ oder *Lady Chatterley's Lover* (1928)⁹⁴ erzürnten zu ihrer Zeit die moralischen Tugendwächter:innen, standen unter Pornografieverdacht, wurdenzensiert, wurden verboten – und zählen heute zur Weltliteratur.⁹⁵ Kendrick zieht daraus den Schluss: »[I]t seems likely that future generations, if they use the term at all, will mean by it something quite different – something as unimaginable today as *Debbie Does Dallas* was fifty years ago«⁹⁶.

Die Frage, »was« als pornografisch gilt, variiert, je nachdem, in welchem kulturellen Kontext wir uns zu welcher Zeit bewegen. Anfang der 2020er Jahre lässt sich die Frage, ob der Begriff überhaupt noch in Gebrauch ist, nur mit einem Schmunzeln beantworten. Pornografie ist im 21. Jahrhundert allgegenwärtig: Unsere Gesellschaft⁹⁷, das Soziale⁹⁸ und vor allem die Jugend⁹⁹ scheinen »pornografisiert«,

89 Vgl. ebd., S. xiii.

90 Bereits 1976 wurde die Sammlung schon einmal geöffnet, allerdings aufgrund umfassender Restaurationsarbeiten wieder geschlossen (vgl. S. de Caro (2022): *The Secret Cabinet in the National Archaeological Museum of Naples*, S. 6).

91 John Cleland: *Memoirs of a woman of pleasure.*, London: printed for G. Fenton 1749.

92 Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Moeurs de Province*, Paris: Levy 1857.

93 James Joyce: *Ulysses*, Paris: Shakespeare and Co 1922.

94 D. H. Lawrence: *Lady Chatterley's Lover*, Auckland: The Floating Press 1928.

95 Wie Kendrick festhält, waren Bücher lange Zeit das pornografische Medium schlechthin (vgl. W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, xif).

96 Ebd., S. xii. Kendrick spielt hier mit *DEBBIE DOES DALLAS* (US 1978, Jim Buckley) auf einen Klassiker der *Golden Ages of [heterosexual] Porn* an. Siehe dazu auch Kapitel 3, Fußnote 6.

97 Vgl. Martina Schuegraf/Angela Tillmann (Hg.): *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis*, Konstanz: UVK 2012; Myrthe Hilkens: *McSex. Die Pornofizierung unserer Gesellschaft*, Berlin: Orlanda 2010.

98 Vgl. Fritz Böhler: »Wer fühlen will, muss sehen! Zur Pornographisierung des Sozialen«, in: *Avenue. Wissenskultur* 3 (2017) (2), S. 53–59.

99 Siehe u.a. Johannes Gernert: *Generation Porno. Jugend, Sex, Internet*, Köln: Fackelträger-Verl. 2010; Jörg Nitschke: »Jugend in Pornotopia«, in: *Avenue. Wissenskultur* 3 (2017) (2), S. 83–87; Bernd Siggelkow/Wolfgang Büscher: *Deutschlands sexuelle Tragödie. Wenn Kinder nicht mehr lernen, was Liebe ist*, Asslar: Gerth Medien 2008.

von der »Generation Porno«¹⁰⁰ und von »Pornosucht«¹⁰¹ ist die Rede. Darüber hinaus ist für die Kurzform »Porn« seit Beginn des 21. Jahrhunderts eine erhebliche Bedeutungserweiterung zu beobachten: Überästhetisierte Darstellungen von Essen werden zu Food Porn¹⁰², extreme Gewaltdarstellungen in Horrorfilmen zu Torture Porn¹⁰³ und Travel- und Property-Porn wecken Sehnsüchte nach Reisen und Immo-

-
- 100 Vgl. J. Gernert (2010): *Generation Porno*; Melanie Mühl: »Zu wild, zu hart, zu laut. Generation Porno?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) vom 09.10.2014, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/generation-porno-zu-wild-zu-hart-zu-laut-13197193.html>, zuletzt geprüft am 11.11.2019.
- 101 Bei der Bezeichnung »Pornosucht« handelt es sich um einen in der Medienberichterstattung populären Begriff, der eher auf Clickbait zielt als wissenschaftlich oder diagnostisch gesichert zu sein. Am 1. Januar 2022 trat die ICD-11 in Kraft. Was umgangssprachlich als »Pornosucht« bezeichnet wird, wurde hier erstmals als »zwanghafte sexuelle Verhaltensstörung« unter den Impulskontrollstörungen aufgeführt (weitere darunter aufgeführte Krankheitsbilder sind u.a. Kleptomanie, Pyromanie und pathologischer Jähzorn). Diese Verortung wird kritisch diskutiert, da Kritiker:innen eine Einordnung unter den Verhaltensstörungen neben Geldspielsucht (*gambling*) und Spielsucht (*gaming*) passender erscheint (vgl. Rudolf Stark/Charlotte Markert/Jana Strahler: »Neu im ICD-11. Zwanghafte sexuelle Verhaltensstörung«, in: *internistische praxis* 63 (2021) (2), S. 204–2010). Aktuell untersucht die vom Innovationsfonds des Gemeinsamen Bundesausschusses mit 5,4 Millionen Euro geförderte Therapiestudie PornLoS (für »Pornografie-Nutzungsstörung effektiv behandeln – Leben ohne Suchtandruck«) Behandlungsmethoden für Menschen, die unter der »Pornografie-Nutzungsstörung« leiden (vgl. <https://www.pornlos.de/>, zuletzt geprüft am 11.03.2023). Bereits sprachlich wird hier eine Differenzierung markiert. Denn während bei der Bezeichnung »Pornosucht« der Porno selbst als Ursache der Sucht im Zentrum steht, verweist die Diagnose einer »Pornografie-Nutzungsstörung« bzw. »zwanghaft sexuellen Verhaltensstörung« ursächlich auf die unter der Störung leidende Person und ihre Verhaltensmuster. Für eine kritische, kulturwissenschaftliche Befragung des Phänomens »Pornosucht«, die nicht die Diagnose, sondern deren politische Instrumentalisierung hervorhebt, siehe darüber hinaus Madita Oeming: »A new diagnosis for old fears? Pathologizing porn in contemporary US discourse«, in: *Porn Studies* (2018), S. 1–4; Valerie Webber/Rebecca Sullivan: »Constructing a crisis. Porn panics and public health«, in: *Porn Studies* 5 (2018) (2), S. 192–196.
- 102 Siehe u.a. Frederick Kaufman: »Debbie Does Salad. The Food Network at the frontiers of pornography«, in: *Harper's Magazine* (2005) (October), S. 55–60; Nathalie Baumann: »Food-porn. Das große Fressen fürs Auge«, in: *Avenue. Wissenskultur* 3 (2017) (2), S. 61–63.
- 103 Siehe u.a. David Edelstein: »Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn«, in: *New York Magazine* vom 28.01.2006, <http://nymag.com/movies/features/15622/>, zuletzt geprüft am 09.08.2019; Stefan Geil: »Torture Porn – Die Renaissance des Folterns«, in: Inge Kirsner/ Michael Wermke (Hg.), *Passion Kino. Existentielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2009, S. 121–135; Aaron Kerner: *Torture porn in the wake of 9/11. Horror, exploitation, and the cinema of sensation*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press 2015.

bilienbesitz, für die es keine unmittelbare bzw. gar keine Befriedigung geben kann, so Nina Schumacher.¹⁰⁴

Auf Mechanismen des Voyeurismus verweisen zudem Begriffe des Sozial-, Armut- oder Ekel-Pornos, die nicht nur quer durch die sozial- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen gebraucht werden, sondern insbesondere im Feuilleton diese Neuordnung erfahren. Der Schaulust im Sinne des exzessiv-schwelgend Sehnsüchtigen frönen die Darstellungen in Property- und Travel-Porn. Biblical-Porn setzt dazwischen an und bietet sowohl tendenziell voyeuristische Beichtpräsenz als auch christlich legitimierte Sexualaufklärung. [...] Als *Porn For New Mums* tituliert sich selbst ein Bilderbuch für Erwachsene, das gut durchtrainierte, aber bekleidete junge Männer als Väter von Säuglingen abbildet, die in Sprechblasen u.a. die Kindsmutter zum Alkoholkonsum in der Stillzeit animieren.¹⁰⁵

Die Kurzform »Porn« scheint sich in ihrem popkulturellen Gebrauch zunehmend von der Sexualität zu lösen und zum Sammelbecken für alle großen und kleinen Sünden oder tabuisierten Begehrten zu werden: für stillende Mütter, die sich nach einem Glas Sekt und Ruhe sehnen, anstatt in ihrem Muttersein widerstandslos aufzugehen; für das Verlangen nach fettigem, ›ungesunden‹ Essen trotz des Bewusstseins um die Vorteile einer ausgewogenen Ernährung; für die utopische Vorstellung, sich vielleicht doch irgendwann die Villa auf Bali oder die ›bescheidene‹ Weltreise leisten zu können (sprich: zur Oberschicht zu gehören). Das Pornografische an diesen »Pornografien der Begehrlichkeiten«¹⁰⁶ äußert sich einerseits durch konventionelle ästhetische Strategien wie die maximal ausgeleuchtete Detailaufnahme des auf dem Burger zerlaufenden, Fäden ziehenden Käses, die den Eindruck vermittelt, man müsse nur seinen Mund öffnen, um sich das Gesehene genüsslich einzuleben, und andererseits durch die Obszönität des Gezeigten, d.h. des Überflusses, der Dekadenz, der man sich beim begehrenden Schauen bewusst wird.¹⁰⁷ Wie Schumacher treffend feststellt, sind diese »(Lifestyle-)Pornografien«¹⁰⁸ Produkte eines

104 Nina Schumacher hat sich diesem Phänomen ausführlich in ihrer Begriffsethnografie gewidmet: *Pornografisches. Eine Begriffsethnografie*, Sulzbach (Taunus): Ulrike Helmer Verlag 2017. Vgl. außerdem Helen Hester: *Beyond explicit. Pornography and the displacement of sex*, Albany: State University of New York Press 2014. Mit dem Phänomen des *Pandemic Porn* habe ich mich in Anschluss an Schumacher und Hester während der Corona-Pandemie befasst, siehe Leonie Zilch: »Pandemic Porn. Understanding Pornography as a Thick Concept«, in: Philipp D. Keidl/Laliv Melamed/Vinzenz Hediger et al. (Hg.), *Pandemic Media. Preliminary Notes toward an Inventory*, Lüneburg: meson press 2020, S. 250–259.

105 N. Schumacher (2017): *Pornografisches*, S. 11.

106 Ebd., S. 214.

107 Vgl. ebd., S. 215–219.

108 Ebd., S. 218.

»grenzenlose Steigerung propagierenden Kapitalismus [...], der endliche Bedürfnisbefriedigung nicht tolerieren kann.«¹⁰⁹ Deren Konsum verspricht die Möglichkeit der Partizipation am imaginierten Lebensstil und lenkt zugleich davon ab, dass dieser für die meisten Menschen finanziell unerreichbar ist.

Zugleich bestärken diese Erweiterungen und Verschiebungen des Begriffs der Pornografie Kendricks Argument, dass der Begriff der Pornografie nicht für eine festgeschriebene Gruppe konkreter Gegenstände, sondern für einen Diskurs bzw. ein kulturelles Konstrukt einsteht. In Hinblick auf die Debatten um sexuell explizite Darstellungen im engeren Sinn stellen Juliane Rebentisch und Kerstin Stakemeier ganz in diesem Sinne fest, dass diese seit den 1990er Jahren bemerkenswerterweise die gleichen geblieben sind, obwohl sich die Produktion, Distribution und Rezeption von Pornografie drastisch verändert habe (mehr dazu in Kapitel 3):

Durch all diese Veränderungen hindurch bleibt die Pornografie jedoch das, was sie von Anfang an war: ein symptomatischer Bezugspunkt für den Streit um die (un-)sittliche Ordnung der Gesellschaft, in dem die antagonistischen Urteile über Sittlichkeit und Unsittlichkeit ihren Gegenstand weniger beschreiben denn immer wieder neu hervorbringen.¹¹⁰

Pornografie markiert das Obszöne, das Tabuisierte, das »Andere«. Sie fasziniert und stößt zugleich ab. Sie ist das, was aus der Gesellschaft ausgelagert werden muss, an dessen Existenz aber dennoch mit stillem Nachdruck festgehalten wird, selbst wenn sich deren begriffliche Festschreibung immer wieder entzieht:

The real existence of any *thing* ought to be thrown in doubt by the failure of several generations' efforts to define it. That this has not happened with ›pornography‹, that indeed the struggle gets fiercer as reality resists, indicates clearly enough that desire, not logic, is at work – a desire so imperious that no default of logic can slow it down. This desire is also called ›pornography‹, and *The Secret Museum tells its story*.¹¹¹

Auch wenn die Porn Studies die neuen Spielarten des Begriffs nicht ausklammern können, da (auch) der Gebrauch entscheidet, was als pornografisch gilt, so bleibt das pornografische Paradigma doch im Bereich des Sexuellen verankert. Wenn wir »Pornografie« hören, denken wir zunächst vor allem an dessen filmische Formen, die im Fokus der vorliegenden Arbeit stehen. Kendricks Erzählung beginnt mit der Darstellung vorpornografischer Formen, denn obwohl das 19. Jahrhundert den Begriff

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Juliane Rebentisch/Kerstin Stakemeier: »Stichwort: Pornografie. (Un-)Sittlichkeit und Geschlecht«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 18 (2021) (2), hier S. 75.

¹¹¹ W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. xiii-xiv.

der Pornografie hervorgebracht habe, hat es ihm zufolge nicht die Kategorie des Obszönen erfunden, an die der neue Begriff anschließt,¹¹² und endet mit der sogenannten Goldenen Ära der Pornografie in den 1970er/80er Jahren. Er erzählt die Geschichte von Gerichtsverhandlungen, Zensurmaßnahmen und Verboten, vom Meese Report¹¹³ und den Jurist:innen, Künstler:innen, moralischen Tugendwächter:innen und Aktivist:innen, welche am Konstrukt mitgeschrieben und dessen Grenzen beständig ausgereizt haben. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit werden noch zahlreiche Punkte dieser Geschichte näher zur Sprache kommen und die durch Kendricks Studie eröffnete Perspektive um viele Stimmen und Phänomene jüngeren Datums erweitert werden. Exemplarisch werden die vielfältigen Auseinandersetzungen um das kulturelle Konstrukt Pornografie anhand repräsentativer medialer Artefakte wie Filme, Videos und digitale Plattformen nachgezeichnet, die entweder klar als pornografisch zu definieren sind oder sich an den Rändern des Pornografischen bewegen.¹¹⁴

Sowohl bei »der Pornografie« als auch bei »dem Dokumentarischen« handelt es sich also um semantisch höchst wandelbare Begriffe. Was zu einer bestimmten historischen Zeit als pornografisch oder dokumentarisch bewertet wird, ist abhängig von gesellschaftlichen Norm- und Wertvorstellungen, von ästhetischen und medialen Konventionen und Sehgewohnheiten. »Die Pornografie« gibt es nicht, sie ist viele. Entsprechend überrascht es nicht, dass die Aushandlungsprozesse beider Begrifflichkeiten als »Schlachtfelder« bezeichnet werden, geht es doch darum, festzuschreiben, was zu einer bestimmten Zeit als »wahr«, »objektiv«, »authentisch«, »wertvoll« und »moralisch vertretbar« und was als »falsch«, »obszön«, »(nur) performiert«, »minderwertig« und »verwerflich« gelten kann. Die Logik der dokumentarischen Praxis, die Archivierung und Wissensverwaltung, hat im 19. Jahrhundert die Kategorie der Pornografie im heutigen Sinn hervorgebracht: Ab diesem Moment war sie als

¹¹² Vgl. ebd., S. 33.

¹¹³ Im Mai 1984 beauftragte der US-amerikanische Präsident Ronald Reagan eine Kommission unter der Leitung des damaligen Justizministers Edwin Meese, die Wirkung von Pornografie auf die Gesellschaft zu untersuchen. Sie kam zu dem Ergebnis, dass Pornografie in jeglicher Ausprägung schädlich sei und Gewalt gegen Frauen befördere. Der Bericht wurde von vielen Seiten kritisiert, da dessen Seriosität und methodisches Vorgehen keinen wissenschaftlichen Standards entsprach und es fraglich war, auf welcher Basis Kausalzusammenhänge zwischen Pornografie und Gewaltausübung begründet werden können. Dennoch hatte der Report negative Folgen für die Pornoindustrie der damaligen Zeit. Siehe dazu Carol A. Douglas: »Pornography: The Meese Report«, in: *Off Our Backs* 16 (1986) (8), S. 4–5; Robert H. Burger: »The Meese Report on Pornography and Its Respondents: A Review Article«, in: *The Library Quarterly: Information, Community, Policy* 57 (1987) (4), S. 436–447.

¹¹⁴ Ich werde im letzten, diese Arbeit abschließenden 6. Kapitel auf aktuell in der Populärkultur und Wissenschaft zirkulierende Pornografie-Definitionen zu sprechen kommen, um aufzuzeigen, inwiefern bereits diese Begriffsaushandlungen selbst den Pornografie-Begriff als *erregendes Dokument* ausweisen.

Phänomen und (variabler) Gegenstand adressierbar, wenn auch bereits im Moment ihrer Initiation ins sprachliche Wissenssystem durch die, mit Tim Deans Worten, »fundamentale Geste«¹¹⁵ der Separierung als kulturell minderwertig markiert.

Doch nicht nur begriffs- und kulturgeschichtlich erweisen sich die Auseinandersetzungen um Pornografie und das Dokumentarische als »battlefields of epistemology«. Wie zu zeigen sein wird (siehe Kapitel 3), sind es jene Techniken der Wahrheitsproduktion, die dem Dokumentarischen seine Autorität verleihen, die auch in pornografischen Filmen zum Einsatz kommen und diesem wiederum einen dokumentarischen Effekt verleihen. In Anbetracht der Tatsache, dass Pornografie Sex zeigt, der in dieser Explizitheit in anderen Filmformen in der Regel nicht zu sehen ist, wird Pornografie vor allem seit den 1990er Jahren auch in der filmwissenschaftlichen Forschung zunehmend ein »dokumentarischer Impuls«¹¹⁶ attestiert.

2.4 Der »dokumentarische Impuls« pornografischer Darstellungen: Forschungsperspektiven zu einem epistemologischen Spannungsfeld

In *Representing Reality*, einem Standardwerk der Dokumentarfilmtheorie, entwickelt Bill Nichols eine Systematik verschiedener Modi des Dokumentarfilms¹¹⁷, die einschlägig für die filmwissenschaftliche Forschung zum Dokumentarfilm waren und noch immer sind.¹¹⁸ Interessanterweise befindet sich in dieser Monografie ein – gemeinsam mit Christian Hansen und Catherine Needham verfasster – Text, der in

¹¹⁵ Vgl. Tim Dean: »Introduction. Pornography, Technology, Archive«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), *Porn Archives*, Durham: Duke University Press 2014, S. 1–28, hier S. 3.

¹¹⁶ Christian Hansen/Catherine Needham/Bill Nichols: »Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power«, in: Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1991, S. 201–228, hier S. 211.

¹¹⁷ Vgl. Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1991. Bill Nichols unterscheidet zunächst vier Modi des Dokumentarfilms (*documentary modes of representation*): Den *expository mode* (S. 34–38), den *observational mode* (S. 38–44), den *interactive/participatory mode* (S. 44–56) und den *reflexive mode* (S. 56–75). Diese erweitert er später um den *poetic mode* und den *performative mode* (vgl. B. Nichols (2001): *Introduction to Documentary*, S. 99–138).

¹¹⁸ Eva Hohenberger gesteht Nichols bei der Frage, ob es innerhalb der Filmwissenschaft überhaupt eine eigenständige Theorie des Dokumentarfilms geben kann, zu, dass dieser aufgrund seiner zahlreichen Publikationen »für sich in Anspruch nehmen kann, immerhin den Entwurf einer Theorie des Dokumentarfilms vorgelegt zu haben« (E. Hohenberger (2012): *Dokumentarfilmtheorie*, S. 19). Oliver Fahle widmet Nichols theoretischen Überlegungen ein ganzes (mit Michael Renov geteiltes) Kapitel seiner Einführung zu Theorien des Dokumentarfilms (vgl. O. Fahle (2020): *Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung*, S. 112–123).

der Forschung bisher kaum Beachtung gefunden hat. Dieser sich nicht ganz in das Gesamtkonzept der Monografie einfügende Aufsatz »Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power« wendet sich dem pornografischen und ethnografischen Film zu. Die Autor:innen interessieren sich ausgehend von Foucaults *Sexualität und Wahrheit*¹¹⁹ dabei insbesondere für die in Bezug auf Machtstrukturen feststellbaren Gemeinsamkeiten der beiden Filmformen. Sie stellen fest:

Ethnography is a kind of legitimated pornography, a pornography of knowledge, giving us the pleasure of knowing what had seemed incomprehensible. Pornography is a strange, ›unnatural‹ form of ethnography, salvaging orgasmic bliss from the seclusion of the bedroom.¹²⁰

Während im pornografischen Film eine männliche Subjektivität dominiere, die stellvertretend weibliche Subjektivität repräsentiere¹²¹, erhebe im ethnografischen Film »unsere« Kultur den Anspruch, »andere« Kulturen darstellen zu können. Um diese so konstruierten hierarchischen Strukturen aufrechtzuerhalten, sei es notwendig, die Figur des ›Anderen‹ zu erzeugen, um wiederum die eigene Identität und Unabhängigkeit durch die Konstruktion und Abgrenzung vom ›Anderen‹ zu definieren.¹²² Dieses stehe im Fall des ethnografischen Films für ›fremde‹ Kulturen, im pornografischen Film für »Sexualität an sich«¹²³ (Linda Williams wird später ergänzen: und für cis-weibliche Sexualität im Besonderen¹²⁴). Ihren medialen Ausdruck finde dieser, mit Foucault gesprochen, »Wille zum Wissen«, diese koloniale bzw. im pornografischen Film patriarchale Geste im »dokumentarischen Impuls«¹²⁵

119 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012 [1976].

120 C. Hansen/C. Needham/B. Nichols (1991): *Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power*, S. 210. Bei dem von Nina Schumacher beschriebenen Phänomen des *Travel Porn* scheint es sich geradezu um die Synthese beider Filmformen zu handeln.

121 Vgl. ebd., S. 209.

122 Vgl. ebd., S. 202.

123 Ebd., S. 208.

124 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 196. In ihrer Untersuchung *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body* bestimmt Shannon Bell die Prostituierte als das ›Andere‹ des ›Anderen‹ (hier: Weiblichkeit): »Modernity through a process of othering has produced ›the prostitute‹ as the other of the other: the other within the categorial other, ›woman‹« (Shannon Bell: *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1994, S. 2). Während das ›Andere‹ des Männlichen immer das Weibliche sei, wiederhole sich diese hierarchische Ordnung innerhalb jeder Seite der Dichotomie. Männliche Homosexualität funktioniere als das ›Andere‹ hegemonialer, heterosexueller Männlichkeit. Die Prostituierte bilde das ›Andere‹ des Weiblichen (vgl. ebd.).

125 C. Hansen/C. Needham/B. Nichols (1991): *Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power*, S. 211.

der beiden Filmformen. Hansen, Needham und Nichols begründen diese Feststellung u.a. mit dem zwar »unnatürlichen«, aber dennoch (im indexikalischen Sinn) »authentischen« Vollzug des Sexualakts vor der Kamera:

In pornography, the sex act is clearly ›unnatural‹ though also concrete. It is performed and orchestrated for the camera, not the participants, leading both to postures and positions that would not occur otherwise and to perspectives to which no participant could be privy. But it remains an authentic sexual encounter.¹²⁶

Auch Chuck Kleinhans verweist in »Pornography and Documentary« auf die »interwoven nature of the erotic and the factual«¹²⁷. Er attestiert Pornografie einen »fundamental core of documentation: this is it, this is sex, this is what it looks like«¹²⁸. Sowohl Hansen, Needham und Nichols als auch Kleinhans verweisen damit auf die profilmische Tatsache des Sex-vor-der-Kamera als Kennzeichen des Dokumentarischen. Linda Williams begreift zwar den pornografischen Film selbst nicht als dokumentarisch, verweist jedoch auf die genrebedingte Notwendigkeit desselben, sich ästhetisch und narratologisch an »den dokumentarischen Beweis« der »Wahrheit der sexuellen Lust« halten zu müssen.¹²⁹ Ingrid Ryberg bekräftigt in ihrer Dissertationsschrift *Imagining Safe Space* die Diagnose eines »dokumentarischen Impulses« pornografischer Filme. Sie bezieht sich dabei neben den Überlegungen von Hansen, Needham und Nichols auch auf Richard Dyer.¹³⁰ Über die von diesen Autor:innen angesprochene indexikalische Referenz der Bewegtbilder auf eine außerfilmische

126 Ebd., S. 289 Endnote 20. Hansen, Needham und Nichols scheinen hier ein Bild von ›natürlicher Sexualität zu postulieren, die im Kontrast zur vermeintlich performierten, orchestrierten Sexualität des pornografischen Films steht. Eine Kritik an dieser romantisierenden Vorstellung von ›natürlicher‹ Sexualität und dem Verkennen der Bedeutung von Inszenierungsfantasien und -praktiken auch bei Abwesenheit der Kamera, wird an späterer Stelle noch einmal kritisch aufgegriffen.

127 Chuck Kleinhans: »Pornography and Documentary. Narrating the Alibi«, in: Jeffrey Sconce (Hg.), *Sleaze Artists. Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics*, Durham: Duke University Press 2007, 96–120, hier 96.

128 Ebd., 97.

129 L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 84. Auf die eine dokumentarisierende Filmerfahrung begünstigenden ästhetischen und narratologischen Strategien pornografischer Filme wird Kapitel 3 den Fokus legen.

130 »What a porn film really is is a record of people actually having sex; it is only ever the narrative circumstances of porn, the apparent pretext for the sex, that is fictional« (Richard Dyer: »Idol Thoughts. Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography«, in: Pamela C. Gibson (Hg.), *More dirty looks. Gender, pornography and power*, London: BFI Publishing 2004, S. 102–109, hier S. 109).

Realität hinaus, verweist Ryberg nachdrücklich auf die dokumentarischen Verfahren, die zu dem attestierten Wirklichkeitseffekt führen. Sie sieht den dokumentarischen Impuls insbesondere durch den Einsatz von Interviews und Behind-the-Scenes-Material gegeben:

[T]his impulse entails more than the fact that ›people actually [have] sex in front of the camera, as Richard Dyer puts it. It also entails questions about authenticity as this notion is mobilized throughout debates about women's cinema. [...] The documentary dimension of queer, feminist and lesbian pornography is especially evident in the common inclusion of interviews and behind-the-scenes material where performers reflect over their participation in the film.¹³¹

Die entsprechende Rahmung stützt ihr zufolge die Authentizität des dokumentierten Sexualakts. Diese Betonung einer ›authentischen‹ Darstellung von Sexualität findet bemerkenswerterweise auch in der Porno-Industrie Anwendung, häufig in Abgrenzung zu Mainstream-Produktionen, die in ihrem gescripteten »Pornotopia«¹³² ausschließlich idealisierte und normierte Körper, unerschöpflich potente Männer sowie allzeit willige Frauen präsentieren würden.¹³³ Die feministisch:queer-

131 Ingrid Ryberg: *Imagining safe space. The politics of queer, feminist and lesbian pornography*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2012, S. 105. Aleida Assmann führt aus, dass Authentizität im hier verwendeten Sinn entweder für die Qualität menschlichen Verhaltens (›haben wir es mit verlässlichem und wahr(haft)em Verhalten oder mit Betrug in Form von Täuschung und Verstellung zu tun?«) oder für die Qualität einer Person (›ist sie genuin oder fremdbestimmt, unmittelbar und autonom oder überformt durch Konventionen, den Geist des ›man‹ und die Normen der Gesellschaft?«) stehen kann (Aleida Assmann: »Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?«, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.), *Renaissance der Authentizität?: über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: transcript 2012, S. 27–42, hier S. 28).

132 Der Literaturwissenschaftler und -kritiker Steven Marcus hielt 1966 in Auseinandersetzung mit pornografischer Literatur aus dem viktorianischen England fest, dass im Falle der Pornografie, das Material selbst dazu neige, die Form einer Utopie anzunehmen (vgl. Steven Marcus: *Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 229) und führte dafür den Begriff der »Pornotopia« ein. Linda Williams machte den Begriff in *Hard Core* auch für die wissenschaftliche Untersuchung pornografischer Filme fruchtbar. Seitdem ist er ein sehr verbreiteter Topos der Porn Studies.

133 Sehr prominent vertritt Erika Lust diese Auffassung in ihrem TEDx-Talk (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP8&feature=youtu.be>, 09.03.2020). Die Branche reagiert bekanntlich schnell und hat sich inzwischen dem zunehmenden Bedürfnis nach diverseren Körpern angepasst. Die Grenzen zwischen Mainstream und queer:feministisch sind mittlerweile mehr oder weniger fließend. So produziert etwa *Evil Angel* mit genderqueeren Darsteller:innen wie Buck Angel und Jiz Lee (vgl. *GIRL/Boy 2* (US 2016, Dana Vespoli)). Ebenso gibt es Performer:innen wie Belladonna, die, ursprünglich aus der Mainstream-Branche kommend, mit deren Genrekonventionen bricht (vgl. Giovanna Maina: »Grotesque Empowerment. Belladonna's Strapped Dykes Between Mainstream and Queer«, in: Enrico Biasin/

re Pornodarstellerin und -regisseurin Madison Young etwa äußert sich wie folgt über ihre Arbeit:

I find that my job is to create safe space for authentic sexual connection and pleasure to occur. I document the authentic pleasure that I have facilitated space for. Essentially, I am a documentarian. [...] Our authenticity is manifest in different moans, screams, yelps of pleasure, of ecstasy. [...] It is the negotiation of healthy sexual expression. This results in the expression of authentic sexual desire, authentic sexual pleasure, in a way that is honest and true to the individual.¹³⁴

Das angesprochene kollektive ›Wir‹ steht in diesem Fall für die Gesamtheit aller feministischen Filmemacher:innen, wie der Beitragstitel »Authenticity and its role within feminist pornography« verrät. Obwohl es sich bei dieser Berufung auf Authentizität auch um eine Marketing-Strategie handelt, die ein bestimmtes, mit Mainstream-Darstellungen unzufriedenes Publikum für sich gewinnen will, ist die dabei stattfindende Engführung einer authentischen Darstellung mit einem dokumentarischen Anspruch, wie sie Ryberg und Young vornehmen, für die in diesem Buch verfolgte Fragestellung dennoch höchst aufschlussreich.

Ein Blick auf aktuelle Marktangebote findet leicht weitere Beispiele: Die nach Selbstaussagen »first user-generated, human-curated social sex video-sharing platform« *Make Love Not Porn* greift auf die Kategorie des Dokumentarischen zurück, um ihre Filme als »social sex« gleich ganz von Pornografie abzugrenzen. Auf die Frage, was beide unterscheide, lautet die Antwort auf der Homepage:

Porn is performative, manufactured entertainment. If porn is the Hollywood blockbuster movie, MLNP is the documentary. Social sex on MLNP is not amateur porn, it's simply about doing what we all do on social platforms – capturing what goes on in the real world, spontaneously, as it happens, in all its funny, messy, glorious, wonderful, awkward, comical, beautiful humanness, and sharing it so we can all be entertained, inspired, moved, surprised, delighted, and learn from it.¹³⁵

Ein ähnliches Konzept findet sich bei der kuratierten Pornoseite *Lustery* wieder. Auch hier lassen sich gegen Bezahlung Filme von »real life partners, filming their sex lives, behind closed doors«¹³⁶ anschauen. Mitinitiatorin und mediales Gesicht

Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), *Porn after porn. Contemporary alternative pornographies*, Milano: Mimesis International 2014, S. 57–82.

134 Madison Young: »Authenticity and its role within feminist pornography«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (1–2), S. 186–188, hier S. 187–188.

135 <https://makelovenotporn.tv/pages/about/how:this:worksVg> (15.03.2020).

136 <https://lustery.com/> (15.03.2020).

der Plattform Paulita Pappel charakterisiert die Videos ebenfalls als dokumentarisch und beschreibt die Faszination der Filme wie folgt: »The magic of these videos is that when you hand the control back to couples, the action becomes organic, authentic and truly reflective of real life passion and lust.«¹³⁷ Es scheint offenbar ein großes Interesse daran zu bestehen, insbesondere nicht-professionellen Darsteller:innen beim Sex zuzuschauen, wie der Boom an Amateur-Pornografie, Live-Webcam-Sex und Projekten wie MLNP oder Lustery verdeutlichen.¹³⁸ Die Autorität des Dokumentarischen wird bemüht, um auch diskursiv die laut Selbstverständnis medial vermittelte Realität in die Filme einzuschreiben.

Diese diskursive Einschreibung dokumentarischer Autorität wird teilweise zusätzlich mit akademischer Autorität zu untermauern versucht, denen gleichermaßen, wie bereits eingangs aufgezeigt, eine »privilegierte Erwartung an Glaubwürdigkeit«¹³⁹ attestiert wird. Die belgische Regisseurin Jennifer Lyon Bell bewirbt z.B. ihren feministischen Pornofilm *SKIN. LIKE. SUN.* (BE 2009, Jennifer Lyon Bell, Murielle Scherre) als »artistic erotic documentary [...] in nearly realtime« mit einem »real-life young couple« auf ihrer Homepage. Zusätzlich heißt es dort über sie:

Forever wishing that all movies had longer and more explicit sex scenes, Harvard graduate Jennifer Lyon Bell decided to mix arthouse cinema with hot explicit sex in her own work. With Blue Artichoke Films, she creates erotic fiction films and documentaries that illuminate the riveting, intimate, and sometimes delightfully awkward side of sex.¹⁴⁰

Die studierte Filmmacherin spricht im Forum der Zeitschrift *Porn Studies* entsprechend über »Strengthening porn practice through film theory«, in dem sie erläutert,

137 <https://lustery.com/about> (15.03.2020). Die Seite Lustery wird neben Pornhub Hauptanalysegegenstand in Kapitel 5 sein. Ein Gespräch, das ich im Dezember 2018 mit Paulita Pappel (Mit-Gründerin von Lustery) geführt habe, ist dieser Arbeit angehängt. In diesem spricht sie über ihre Definition von dokumentarischem Pornografie.

138 Der Eindruck, vermeintlich realistischem Sex beizuwollen, scheint zumindest laut *Vice* zu funktionieren: »Auch wenn Regisseurinnen wie Erika Lust einer breiteren Öffentlichkeit bewiesen haben, dass Sexfilme einen künstlerischen Wert haben können, und Seiten wie Lustery und MakeLoveNotPorn zeigen, dass Pornos sehr wohl realistisch und intim sein können: Die Vorurteile halten sich hartnäckig« (Jake Hall: *Fünf Pornodarstellerinnen erzählen, wie sie es ihren Eltern gesagt haben*. Vice 2019, https://www.vice.com/de/article/a3xw3e/f-unf-pornodarstellerinnen-erzählen-wie-sie-es-ihren-eltern-gesagt-haben?fbclid=IwAR13LBz8Loo_4psgePJdzixRsV-ByAHrCouNZqVpjlaZgjqdN-GYiRh7Jg, zuletzt geprüft am 29.09.2019).

139 T. Weber (2017): *Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus*, S. 20.

140 <http://blueartichokefilms.com/about>, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

inwiefern ihr Filmstudium ihr geholfen habe, genau diejenigen Pornofilme zu entwickeln und zu drehen, die sie jetzt produziert.¹⁴¹ Auch von Erika Lust erfahren wir in ihrer Vita neben Wohnort und Herkunftsland erst einmal, was sie studiert hat: »Based in Barcelona, born in 1977 in Sweden, Erika Lust studied political sciences, feminism and gender studies«¹⁴². Ebenso verhält es sich bei Tristan Taormino¹⁴³ oder Shine Louise Houston.¹⁴⁴ Alle drei schreiben in wissenschaftlichen Sammelbänden und Zeitschriften über ihre Arbeit, Ideale und Filme.¹⁴⁵

Der Dialog zwischen Filmemacher:innen und Wissenschaftler:innen ist wünschenswert und produktiv für beide Seiten. Schwierig wird es jedoch dann, wenn wissenschaftliche Autorität genutzt wird, um marktrelevante Werturteile über ganze Filme und Industrie-Nischen zu fällen: Ebenso wenig wie Filmwissenschaftler:innen Filmkritiker:innen sind, zielen die Porn Studies auf *porn reviews*. Die Grenze ist ohne eingehende Reflexion der verwendeten Begriffe schnell überschritten: Wie Aleida Assmann für den Begriff der Authentizität festhält – der in den

-
- 141 Vgl. Jennifer L. Bell: »Strengthening porn practice through film theory«, in: *Porn Studies* 2 (2015) (2–3), S. 275–278, hier S. 278. Genauer verweist Lyon Bell auf die Arbeit von Murray Smith zu Identifikation im Film, vgl. Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: University Press 1995.
- 142 <http://erikalust.com/about/>, zuletzt geprüft am 20.06.2020. Mittlerweile hat Erika Lust ihren Internetauftritt überarbeitet und diese Information aus ihrer Vita herausgenommen. Überhaupt lässt sich über die letzten drei Jahre eine Veränderung in der Selbstdarstellung vormals sich als feministisch labelnder Pornografieschaffender feststellen. Mein Eindruck ist, dass mit dem steigenden Production Value ehemals alternativer Pornografie-Produktionen die Abgrenzung zur ehemaligen Negativ-Folie »Mainstream-Pornografie« zunehmend vermieden wird. An deren Stelle tritt verstärkt das kollektive Verständnis eines »Wir« Pornografie-Schaffender. Was einst als feministische oder queere Pornografie gelabelt wurde, tritt nun einfach als Pornografie auf. Diese Einschätzung wäre jedoch genauer auf ihre Richtigkeit zu überprüfen.
- 143 »She graduated Phi Beta Kappa with her Bachelor's degree in American Studies from Wesleyan University in 1993«, siehe <http://tristantaormino.com/about-tristan/>, zuletzt geprüft am 19.02.2024.
- 144 »As the founding producer and director of Pink and White Productions (CrashPadSeries.com, PinkLabel.tv), SHINE LOUISE HOUSTON has always had unique vision. Graduating from San Francisco Arts Institute with a Bachelors in Fine Art Film, her works have become the new gold standard of adult cinema«, siehe <http://shinelouisehouston.com/>, zuletzt geprüft am 19.02.2024.
- 145 Vgl. Erika Lust: »To Be, Or Not To Be A Feminist Pornographer. That Is the Fucking Question«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), *Porn after porn. Contemporary alternative pornographies*, Milano: Mimesis International 2014, S. 217–222; Tristan Taormino: »Calling the Shots. Feminist Porn in Theory and Practice«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 255–264; Shine L. Houston: »Mighty Real«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), *Porn after porn. Contemporary alternative pornographies*, Milano: Mimesis International 2014, S. 117–120.

besprochenen Debatten, wie gezeigt, als Kennzeichen der dokumentarischen Qualität einiger Filme angeführt wird –, impliziert dieser gleichzeitig den Unwert des Gegenteils:

Die Anerkennung des Werts schließt dialektisch die Verdammung des Unwerts mit ein und führt zu einem misstrauischen Blick, der einen möglichen Spalt und Widerspruch einkalkuliert zwischen einer inneren Verfassung und ihrer äußeren Darstellung, bzw. zwischen der manifesten Erscheinungsform einer Sache und ihrem wirklichen Wert.¹⁴⁶

Susanne Knaller und Harro Müller verweisen ebenfalls auf das »Vertrackte« des Authentizitätsbegriffs: Er ermögliche es, »empirische, interpretative, evaluative und normative Momente auf eine kaum aufschlüsselbare Weise miteinander zu kontaminieren«¹⁴⁷.

Wenn Young sich als Dokumentaristin bezeichnet, Ryberg den dokumentarischen Impuls feministischer, queerer und lesbischer Pornografie neben dem Einsatz dokumentarischer Praktiken an die Authentizität der Darstellung koppelt und MLNP ihre ›social sex‹-Filme als Dokumentation in Abgrenzung zur inszenierten, performierten Pornografie stilisiert, dann bedienen sie sich der Autorität des Dokumentarischen, um Werturteile über eine vermeintlich angemessene Darstellung und Auslebung von Sexualität zu treffen. Sie laufen dabei Gefahr, eine Essenzialisierung sowohl von Sexualität als auch dem Dokumentarischen vorzunehmen. Dieser Sachverhalt wird zunehmend kritisch bemerkt. Die Pornoproduzentin und -darstellerin Vex Ashley z.B. stellt die Annahme, dass es so etwas wie ›natürlichen‹, ›realen‹ Sex gebe, der nicht performiert sei, grundsätzlich in Frage. Sie bemerkt kritisch:

Cindy Gallop's ›Make Love Not Porn‹ project uses the tagline ›Porn world vs. Real world‹ to articulate the disparity between what is depicted on film and what might reasonably be expected from partners in ›real life‹ sex lives. It is a valuable message and its simplification may be necessary to communicate its intentions with immediacy. Yet it demonstrates a wider misconception that ›real sex is not and cannot be performative. Sex, on camera or not, is a negotiation of pleasure, pleasing yourself and the other person or persons involved. [...] We willingly engage in actions that are not necessarily the most pleasurable, comfortable or desirable for us personally in order to feel good about being an orchestrator in the enjoyment of others. Sex is adapting, not only about letting go yourself

146 A. Assmann (2012): *Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?*, S. 29.

147 Susanne Knaller/Harro Müller: »Einleitung. Authentizität und kein Ende«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink 2006, S. 7–16, hier S. 9.

but also helping others to do so. Performance is an essential element of this exchange.¹⁴⁸

Mit der Betonung von Performativität als Teil menschlicher Sexualität gerät zurecht auch das Authentizitätsparadigma feministischer Pornografie zunehmend in die Kritik. Ich habe mich dieser Problematik an anderer Stelle ausführlicher gewidmet und möchte hier stellvertretend auf drei Aspekte hinweisen:¹⁴⁹ 1) Authentizität ist keine Eigenschaft von (Bewegt-)Bildern, sondern immer medial vermittelt. Ob ein Authentizitätseffekt erzeugt werden kann, ist entsprechend u.a. abhängig vom persönlichen Empfinden und von der Bereitschaft der Zuschauenden, den Darsteller:innen Lust zuzugestehen. 2) Eine Überbetonung vermeintlich authentischer Lust läuft Gefahr zu vergessen und zu unterminieren, dass das Drehen pornografischen Materials Arbeit ist.¹⁵⁰ Dass Arbeit und Lust zusammenfallen, ist möglich, aber nicht notwendig. 3) Heather Berg weist darauf hin, dass auch das Geben von Interviews Arbeit ist, die häufig unbezahlt bleibt, und bei der die Darsteller:innen nicht selten schlechte Erfahrungen machen.¹⁵¹ Zudem erweitert sich hier die »Last des Lustbeweises«¹⁵² von der sexuellen Performance auf eine Performance der Person. Die externe, außerhalb der eigentlichen Sex-Nummer liegende Authentizitätsperformance im Interview (de-)legitimiert die vor der Kamera gezeigte Lust.¹⁵³

148 Vex Ashley: »Porn – artifice – performance – and the problem of authenticity«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (2), S. 187–190, hier S. 187–188.

149 Vgl. Leonie Zilch: »Die Last des Lustbeweises. Authentifizierungspraktiken in zeitgenössischer Pornografie«, in: *Frauen und Film* (2021) (69), S. 104–115.

150 Siehe auch Karly-Lynne Scott: »Performing labour. Ethical spectatorship and the communication of labour conditions in pornography«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (2), S. 120–132.

151 Vgl. Heather Berg: »Porn Work, Feminist Critique, and the Market for Authenticity«, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 42 (2017) (3), S. 669–692; Heather Berg: *Porn work. Sex, labor, and late capitalism*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2021.

152 Gertrud Koch sieht die »Last des Lustbeweises« im klassischen Pornofilm, den sie analysiert, beim erigierten Penis, der durch seine Potenz und sein Sperma auch für die Lust der Frau einstehen muss (vgl. Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1989, S. 120). Ich greife diese Formulierung in meinem Aufsatz auf, um zu argumentieren, dass eine Verschiebung der »Last des Lustbeweises« hin zur weiblichen Darstellerin stattgefunden hat. Diese muss sowohl in ihrer sexuellen als auch individuellen Performance in Form von Interviews überzeugend ihre Lust ausstellen. Allerdings entscheiden die Zuschauer:innen, ob diese Authentizitätsperformance gelingt (vgl. L. Zilch (2021): *Die Last des Lustbeweises*).

153 Noah Sow weist auf zynisch kritische Weise darauf hin, dass das Urteil, etwas sei authentisch, vor allem beschreibt, dass etwas *weißen* Erwartungen entsprochen habe. Vgl. Noah Sow: »Authentisch«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache; ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: UNRAST Verlag 2021, S. 252–253. Eine rassismuskritische Auseinandersetzung mit dem Authentizitätsdiskurs ist mir nicht bekannt und war bislang auch ein wei-

Doch so leicht der Anspruch einer authentischen Darstellung in feministischer Pornografie sich auch als fehlgeleitet oder naiv kritisieren lässt, sollte dennoch seine Genealogie beachtet werden. Konservative Positionen, ebenso wie radikalfeministische Pornografie-Gegner:innen ließen (und lassen) den pornografischen Film zum Dokument werden und gegen sich selbst zeugen: In tatsächlichen und fiktiven Gerichtsprozessen scheint ihm eine veränderte Rahmung ein Geständnis seiner Zeugenschaft abringen zu können.¹⁵⁴ Wie Andrea Seier und Sabine Schicke herausarbeiten, wird die Authentizität des Gezeigten etwa bei der Anti-Pornografie-Aktivistin und Juristin Catharine MacKinnon zur vermeintlichen »Tatsache«. Pornografie ist diesem Verständnis zufolge keine Abbildung von Sex, sondern »sie ist Sex bzw. sexuelle Gewalt, die Frauen diskriminiert, verletzt, misshandelt«¹⁵⁵. Beispielsweise verweist in der Dokumentation *INSIDE DEEP THROAT* (US 2005, Fenton Bailey, Randy Barbato) die Anti-Pornografie-Aktivistin Susan Brownmiller auf die blauen Flecken an den Beinen der Hauptdarstellerin Linda Lovelace (bürgerlicher Name: Linda Susan Boreman), die in einer Pool-Szene im Film *DEEP THROAT* (Gerard Damiano, US 1972) zu sehen sind. Brownmiller interpretiert diese als Zeichen, das beweisen würde, dass Linda Susan Boreman von ihrem Partner Chuck Traynor körperlich misshandelt wurde. Es ist inzwischen bekannt, dass Linda Susan Boreman in einer gewaltvollen Beziehung mit Chuck Traynor war. Allerdings ist die Kausalkette blaue Flecken an den Beinen gleich häusliche Gewalt fragwürdig und zumindest juristisch nicht tragfähig – auch wenn kein Zweifel daran zu bestehen scheint, dass Gewalt in der Beziehung stattgefunden hat und aufs schärfste verurteilt gehört. Für den Kontext dieser Arbeit von Interesse ist jedoch der Verweis auf einen pornografischen Spielfilm als Beweismittel. Ein etwas jüngeres Beispiel ist der Fall *Extreme As*

ßer Fleck in meiner eigenen Forschung. Siehe auch Tim Gregory: »A decolonial critique of ›authentic‹ pleasure in contemporary Australian heteroporn«, in: *Porn Studies* 9 (2022) (2), S. 224–240.

- 154 Das in der Forschung wohl prominenteste Beispiel eines Videos, das durch eine veränderte Rahmung durch die Verteidigung gegen sich selbst zeugte, ist das Amateurvideo von Rodney Kings Festnahme 1991. Obwohl die Aufnahme den unverhältnismäßigen Einsatz von Polizeigewalt vierer Polizisten gegen den Afroamerikaner King dokumentierte, befand die Jury die Polizisten (drei weiße und ein Polizist lateinamerikanischer Herkunft) in erster Instanz für unschuldig. Siehe zur wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Fall etwa *Los Angeles Times: Understanding the riots. Los Angeles before and after the Rodney King case*, Los Angeles, Calif.: Los Angeles Times 1992; Robert Gooding-Williams (Hg.): *Reading Rodney King – Reading Urban Uprising*, New York, London: Routledge 1993; Michael Renov: »Introduction. The Truth About Non-Fiction«, in: Michael Renov (Hg.), *Theorizing documentary*, New York NY u.a.: Routledge 1993, S. 1–11; Chris Tedjasukmana: »Zweischneidige Sichtbarkeit. Kamera-Öffentlichkeit, »Rodney King« und THE BODYGUARD«, in: *Montage AV* 25 (2016) (2), S. 75–83.
- 155 Andrea Seier/Sabine Schicke: *Pornografie. Die Fiktion des Authentischen*, Nach dem Film, 2 2000, <https://nachdemfilm.de/issues/text/pornografie-die-fiktion-des-authentischen>, zuletzt geprüft am 23.08.2022, S. 1.

sociates, der in Kapitel 3.4 im Kontext ›harter‹ Sexpraktiken ausführlicher diskutiert wird.¹⁵⁶ Die Produktionsfirma wurde aufgrund des Zeigens ›extremer‹ Sexpraktiken angezeigt und die fragwürdigen Filme vor Gericht als Beweismittel angeführt. In beiden Fällen werden pornografische Filme als Dokument bewertet, sie zeugen gegen sich selbst, ohne Rücksicht auf für den (pornografischen) Film typische Prozesse wie Storytelling, Montage etc. Setzten sich Anti-Pornografie-Gegnerinnen wie MacKinnon und Andrea Dworkin vor allem mit den Filmen der sogenannten *Golden Ages of Porn* auseinander, so ist es für Gail Dines insbesondere Gonzo-Pornografie, die Gewalt gegen Frauen ausübt: »By far the biggest moneymaker for the industry, this type of pornography makes no attempt at a story line, but is just scene after scene of violent penetration, in which women's body is literally stretched to its limit«¹⁵⁷. Es ist kein Zufall, dass Dines gerade Gonzo-Pornografie einen solchen Effekt attestiert, ist sie es doch, die – wie ich zeigen werde – am exzessivsten eine dokumentarische Ästhetik entwickelt (siehe dazu Kapitel 3). Es mag entsprechend kaum überraschen, dass Simon Hardy zufolge die Ästhetiken von Gonzo- und Amateur-Pornografie dazu führen, »that we seem to have reached the point at which any clear separation between the real and the representational has collapsed or been turned inside out«¹⁵⁸. Eine ähnliche Beobachtung macht Karly-Lynne Scott, die darauf hinweist, dass der Einsatz von Interviews und Behind-the-Scenes-Material mitunter problematisch werden kann, wenn die damit einhergehende Autorität des Dokumentarischen missbraucht werde. So würden beispielsweise die »shooting rules« von Kink.com¹⁵⁹ verlangen: »If the shoot includes BDSM, the 6th promo must have a clip of each sub smiling at the end, and the 7th and 8th must include a clip of each sub

-
- 156 Für eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Falls siehe Stephen Maddison: »Choke on it, Bitch!«. *Porn Studies, Extreme Gonzo and the Mainstreaming of Hardcore*, in: Feona Attwood (Hg.), *Mainstreaming sex. The sexualization of western culture*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 37–54.
- 157 Gail Dines: »The White Man's Burden. Gonzo Pornography and the Construction of Black Masculinity«, in: *Yale Journal of Law and Feminism* 18 (2006) (1), S. 283–297, hier S. 286.
- 158 Simon Hardy: »The New Pornographies. Representation or Reality?«, in: Feona Attwood (Hg.), *Mainstreaming sex. The sexualization of western culture*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 3–17, hier S. 3.
- 159 Kink.com ist einer der erfolgreichsten Produzenten von BDSM-Pornografie. In all ihren Videos sind am Anfang und Ende ein Interview mit den Darsteller:innen zu sehen, in dem diese u.a. über ihre Intention, bei dem Film mitzuwirken, über ihre Grenzen und Wünsche sowie ihre Erfahrungen während des Drehs sprechen. Wie der Großteil professionell produzierter Pornografie sind auch die Filme von Kink.com dem Gonzo-Stil zuzuordnen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass seit Scotts Analyse einige Jahre vergangen sind. Kink.com hat sehr an seinem Image gearbeitet und u.a. den Pornodarsteller und -produzent Mickey Mod als Creative Director for Content engagiert, der bekannt dafür ist, sich aktivistisch für die Rechte von Sexarbeiter:innen einzusetzen.

saying something positive about the shoot«¹⁶⁰. Solche Konventionen lassen Scott zu folge die Grenzen zwischen »pornographic performance« und »documented reality« zunehmend verschwimmen.¹⁶¹ Sie schließt daraus: »Viewers are misled to believe they are witnessing authentic documentary evidence when they are in fact being presented with generic conventions contrived as part of the pornographic performance.«¹⁶²

Näher zu diskutieren ist diesbezüglich sowohl die Annahme, dass der Einsatz dokumentarischer Praktiken in pornografischen Darstellungen – wie Hardy und Scott annehmen – mit einer bewussten Täuschungsabsicht vonseiten der Filmemacher:innen einhergeht, als auch die Unterstellung, dass Rezipierende offenbar nicht anders können, als die vermeintliche Repräsentation als ›real‹, die pornografische Performance als ›dokumentarisch‹ zu begreifen. Komplexer wird das damit gezeichnete Bild, wie gezeigt, bereits durch die unbeachtete Tatsache, dass der attestierte Wirklichkeitseffekt nicht nur im Falle pornografischer, sondern auch im Falle dokumentarischer Formate schwer zu fassen und epistemologisch heftig diskutiert wird. Kann der Einsatz medialer Praktiken, die wir gewohnt sind als dokumentarisch zu rezipieren, nicht auch abseits der Pornografie zu Missverständnissen und Missbrauch führen? Was bedeutet das für unseren Umgang mit Pornografie auf der einen und dokumentarischen Formaten auf der anderen Seite? Eine systematische Untersuchung des Verhältnisses von Pornografie und dem Dokumentarischen liegt bislang noch nicht vor.¹⁶³ Die vorliegende Arbeit unternimmt einen ersten Schritt, diese Forschungslücke zu bearbeiten.

Bislang wurde diskursanalytisch an einigen ersten exemplarischen Punkten das Spannungsfeld abgesteckt, das die einschlägigen Auseinandersetzungen kennzeichnet. Die nächsten Kapitel werden hieran sowohl erweiternd als auch vertiefend ansetzen. An dieser Stelle lässt sich zunächst festhalten, dass es in der filmwissenschaftlichen Forschung vereinzelte Stimmen gibt, die pornografischen

¹⁶⁰ Zit. nach K.-L. Scott (2016): *Performing labour*, S. 124.

¹⁶¹ Ebd., S. 120.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebenso fehlt eine systematische Untersuchung von Dokumentarfilmen über die Pornobranche. Von diesen gibt es nämlich zahlreiche. Laut Belinda Smaill kann von einer regelrechten Besessenheit auf Dokumentarfilme über die weibliche Darstellerin gesprochen werden (vgl. Belinda Smaill: »Documentary investigations and the female porn star«, in: *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 51 (2009)). Aus Celine Parreñas Shimizus Ausführungen über die Pornodarstellerin Annabel Chong wird klar, welche bedeutende Rolle insbesondere der Dokumentarfilm *SEX: THE ANNABEL CHONG STORY* (US 1999, Gough Lewis) gespielt hat, um an ihrer Popularität mitzuschreiben (vgl. Celine P. Shimizu: *The hypersexuality of race. Performing Asian/American women on screen and scene*, Durham: Duke University Press 2007, S. 266–272). Immer wieder wird außerdem auf die maßgebliche Rolle von Dokumentarfilmen über die Pornoindustrie und die sogenannten *white coaters* und *marriage manuals* verwiesen, die dem Pornofilm den Weg geebnet hätten (siehe dazu Kapitel 3.2 und 4.2).

Filmen einen dokumentarischen Impuls attestieren. Er wird in der Regel darauf zurückgeführt, dass der Sex vor der Kamera stattgefunden hat. Darüber hinaus erfolgt ein Hinweis auf den Einsatz von Interviews und Behind-the-Scenes-Material, um zu argumentieren, dass pornografische Filme einen dokumentarischen Effekt erzeugen – der als solcher jedoch auffällig unterschiedlich bewertet wird. Während manche Wissenschaftler:innen das Verschwimmen von Pornografie und Dokumentation als problematisch bewerten, machen sich sowohl Pornografieschaffende als auch Pornografie-Gegner:innen die Autorität des Dokumentarischen zunutze, um entweder die Authentizität des gezeigten Sex positiv hervorzuheben oder das Gezeigte als frauenverachtend gegen sich selbst aussagen zu lassen.

2.5 (Selbst-)Verortungen: Feministische Filmtheorien und Porn Studies

»Haben Sie schon einmal über einen Wechsel in die Gender Studies nachgedacht?« Als Film- und Medienwissenschaftlerin stellt sich mir diese Frage glücklicherweise nicht. Gerade im deutschsprachigen Raum haben Feministische Filmtheorien, in deren Tradition sich die vorliegende Arbeit stellt, maßgeblich zur Herausbildung und Etablierung der Film- und Medienwissenschaft beigetragen.¹⁶⁴ Geschlechterfragen begleiten die Medienwissenschaft von Beginn an,¹⁶⁵ zielt sie als kulturwissenschaftliche Disziplin doch auf die »theoretische Reflexion, ästhetische Analyse und Deutung von Medien im Rahmen eines historisch informierten Vorgehens«¹⁶⁶. Ein solcher Anspruch schließt notwendigerweise Fragestellungen der Gender Studies mit ein, da diese maßgeblich daran beteiligt sind, wenn es gilt, »Medien in ihren kulturellen, wirtschaftlichen, technischen und gesellschaftlichen Verflechtungen«¹⁶⁷ zu verstehen und sichtbar zu machen. Eine medienwissenschaftliche Perspektive impliziert daher immer auch eine gendertheoretische Perspektive, sie geht

164 Vgl. Kathrin Peters/Andrea Seier: »Gender Studies«, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 528–536, hier S. 528; Ulrike Bergermann: *Leere Fächer. Gründungsdiskurse in Kybernetik und Medienwissenschaft*, Münster: Lit 2015, S. 39ff.

165 Kathrin Peters und Andrea Seier verweisen in ihrem Handbuchartikel über das Verhältnis von Gender Studies und Medienwissenschaft auf frühe medientheoretische Texte von Marshall McLuhan und Friedrich Kittler, in denen diese »wie selbstverständlich« Geschlechterfragen adressieren – wenngleich das nicht bedeutet, dass sie die Geschlechterhierarchien in Frage gestellt hätten (K. Peters/A. Seier (2014): *Gender Studies*, S. 528; siehe auch Ulrike Bergermann: »1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan«, in: Derrick d. Kerckhove/Martina Leeker/Kerstin Schmidt (Hg.), *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2008, S. 76–94).

166 Gesellschaft für Medienwissenschaft: *Positionen* 2017, <https://gfmedienwissenschaft.de/positionen>, zuletzt geprüft am 10.04.2019.

167 Ebd.

– mit den Worten Andrea Seiers – von einer »wechselseitige[n] diskursive[n] Her-vorbringung von Gender und Medien«¹⁶⁸ aus.

Für die theoretische Auseinandersetzung mit Pornografie möchte ich insbesondere an die Arbeiten Gertrud Kochs anschließen, die in ihrem 1981 publizierten Aufsatz »Schattenreich der Körper. Zum pornographicen Kino«¹⁶⁹ die Machtstrukturen des klassischen pornografischen Films auf produktive Weise im Anschluss an Michel Foucaults *Sexualität und Wahrheit* analysiert. In den überwiegend anglo-amerikanisch zentrierten Porn Studies ist Linda Williams Monografie *Hard Core. Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*¹⁷⁰ von 1989 als Gründungstext der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem pornografischen Film in die disziplinäre Geschichtsschreibung eingegangen. Als erste Monografie kommt ihr dieser Status zweifelsohne zu. Allerdings greift Williams hier acht Jahre nach Koch auf Foucault zurück.¹⁷¹ In der deutschen Ausgabe von *Hard Core* würdigt sie 1995 den Einfluss von Kochs Überlegungen für ihre eigene Arbeit, insbesondere die Übertragung der Machtstrukturanalyse Foucaults auf den pornografischen Film.¹⁷² Auch mir ist es ein Anliegen, Kochs Arbeit zu würdigen und aufzuzeigen, dass ihre Beobachtungen und Analysen im Nachdenken über Pornografie noch heute erhellend und anschlussfähig sind.

168 Andrea Seier: *Remedialisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: Lit 2007, S. 20. Auch Kathrin Peters verweist auf die Gemeinsamkeit von Gender Studies und Medienwissenschaft: »Beide beschäftigen sich mit den blinden Flecken von Bildern, Texten und Tönen. Denn so wie z.B. der Fernsehapparat beim Betrachten einer FernsehSendung in den Hintergrund tritt, sind auch die in jede »Sendung« eingelassenen Genderpositionen zunächst unsichtbar« (Kathrin Peters: »Medien/Media Studies«, in: Christina v. Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln: Böhlau 2005, hier S. 331).

Auch Ulrike Bergermann weist darauf hin, dass die der Medienwissenschaft zur Methode gewordene »Überschreitungsgeste« (U. Bergermann (2015): *Leere Fächer*, S. 36) maßgeblich von und in Auseinandersetzung mit Feministischen Filmtheorien und den Cultural Studies geprägt ist (vgl. ebd., S. 39ff.).

169 Gertrud Koch: »Schattenreich der Körper. Zum pornographicen Kino«, in: Karola Gramann/Gertrud Koch/Bernhard Pfletschinger et al. (Hg.), *Lust und Elend. Das erotische Kino*, München: Bucher 1981, S. 16–39.

170 Linda Williams: *Hard Core. Power, pleasure and the »Frenzy of the visible«*, Berkeley Calif. u.a.: Univ. of California Pr 1989.

171 Im Englischen erschienen ist Kochs Abhandlung allerdings erst 1989 (vgl. Gertrud Koch: »Shadow Realm of the Body. On Pornographic Cinema«, in: *OCTOBER* (1989) (51), S. 3–30). Es ist jedoch anzunehmen, dass Williams bereits zuvor mit ihrer Arbeit vertraut war.

172 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 14.

Angesichts Laura Mulveys Postulat des männlichen Blicks im klassischen Hollywoodkino¹⁷³ standen die Feministischen Filmtheorien¹⁷⁴ Mitte der 70er Jahre vor dem Problem, erklären zu müssen, wie lustvolle weibliche Zuschauerinnenschaft überhaupt möglich ist. Während Theoretiker:innen aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum Mulvey in die Spuren der Lacan'schen Freud-Interpretation folgten und versuchten, unter Rückgriff auf bislang unberücksichtigte psychoanalytische Konzepte, weibliche Subjektpositionen geltend zu machen,¹⁷⁵ eröffneten sich im deutschsprachigen Raum mit Gertrud Kochs Ausgang von der Kritischen Theorie Möglichkeiten, andere Formen von Identifikation – auch jenseits einer binären Geschlechtszuschreibung – zu denken. Wenngleich Koch den von Mulvey beschriebenen männlichen Blick der Kamera nicht leugnet, zeigt sie unter Rückgriff auf eine

-
- 173 Vgl. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16 (1975) (3), S. 6–18. In ihrer Monografie *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image* greift Mulvey ihre Thesen aus »Visual Pleasure and Narrative Cinema« erneut auf und befragt sie auf ihre Aktualität vor dem Hintergrund, dass die Veränderung der Filmtechnologie und die Abkehr vom Kino-dispositiv zu neuen und anderen Möglichkeiten von Zuschauer:innenschaft geführt haben. Unter dem Stichwort des »possessive spectator« relativiert sie die Macht und Dominanz des männlichen Blicks im Film, da die technologischen Möglichkeiten andere Formen des Schauens und der Aneignung der Narration ermöglichen würden (vgl. Laura Mulvey: *Death 24 x a second. Stillness and the moving image*, London: Reaktion 2015, S. 164–175).
- 174 In ihren Anfängen in den frühen 1970er Jahren waren die politische Frauenbewegung, feministische Filmpraxis und Feministische Filmtheorie eng miteinander verknüpft und eigentlich nicht voneinander zu trennen. Die beiden ersten feministischen Filmzeitschriften *Women and Film* (1972 in Los Angeles gegründet) und *Frauen und Film* (1974 in Berlin ins Leben gerufen) waren für diese Verschränkung, wie Heike Klippel festhält, exemplarisch: »[I]n diesen Publikationen wurden die Beziehungen zwischen Frauen und Kino in den unterschiedlichsten Formen diskutiert. Es ging um die Auseinandersetzung mit dem herrschenden Kino, mit Frauenfilmarbeit, aber auch um die Reflexion des Schreibens über Filme« (Heike Klippel: »Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«, in: Martina Löw/Bettina Mathes (Hg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss 2005, S. 240–253, hier S. 240). Auch für Laura Mulvey ist es 1975 letztlich die feministische Filmpraxis, die ein Ge-genkino schaffen und damit einen Ausweg aus den patriarchalen Blickstrukturen schaffen kann. Doch bereits Mitte der 1970er zeichnete sich in den USA, in den 1980ern dann auch in Deutschland, die Trennung von Frauen-Film-Bewegung und Theorie ab. Die eingeschlagenen Wege, ausgehend von Mulvey weibliche Zuschauerinnenschaft zu denken, sind divers. Entsprechend fragwürdig und irreführend ist die Bezeichnung der Feministischen Filmtheorie, wie Andrea Braidt zurecht bemerkt. Sie schlägt daher vor, sie stets als Plural anzuführen (vgl. Andrea B. Braidt: »Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie«, in: Elke Gausele/Jens Kastner (Hg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 241–261).
- 175 Vgl. dazu H. Klippel (2005): *Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«*, S. 242–243.; A. B. Braidt (2016): *Feministische Filmtheorien*, S. 249–250.

phänomenologische Konzeption¹⁷⁶ filmischer Erfahrung dennoch eine Möglichkeit auf, nachzuvollziehen, wie sich Filmerfahrung unmittelbar zwischen Leinwand und Zuschauenden abspielen kann, ohne vorstrukturierten Blicken folgen zu müssen. In der einschlägigen Textsammlung *Was ich erbeute, sind Bilder*¹⁷⁷ interpretiert sie das Konzept der Schaulust – anders als Mulvey – nicht im psychoanalytischen Sinn als voyeuristisch. Koch wählt einen phänomenologischen Ansatz und vergleicht die Rolle des Publikums mit dem Blick eines Säuglings in den Armen seiner Mutter, der von ihr durch die Welt getragen wird, die Welt aus dieser Position heraus erfährt und auch begreift:

Das Heben des Blicks, die Veränderung des Gesichtsfeldes, das tastende Gefühl bei subjektiver Kamera, der jähre Fall als optisches Erlebnis wiederholen zentrale optisch-motorische Erfahrungen der ersten mühseligen Versuche, die jeder Mensch unternimmt, wenn er aus dem Kriechen heraus den aufrechten Gang erlernt. Dabei richtet sich der Blick auf Gegenstände, die die Hand ergreifen will, aber nicht erreichen kann.¹⁷⁸

Ein solcher, nicht-intentional ausgerichteter Blick ist offen und ermöglicht verschiedene Möglichkeiten der Identifikation und des Beteiligtseins. Die Zuschauenden können sich Koch zufolge an Einzelheiten des Filmbildes »festsaugen« und sich in einem »quasi mimetischen Prozeß mit Landschaft, Dingen, mit Objektwelten identifizieren« – jedoch nicht einfach als »Objekte des Blicks«, sondern in einem »emotionalen Sinne [...], der in einer Belebung, einer Vermenschlichung toter Objekte besteht«¹⁷⁹. Koch schließt hieraus auf die Möglichkeit einer »eigenstän-

176 Um Missverständnisse zu vermeiden, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass »phänomenologisch« hier nicht im Sinne einer Filmpfänomenologie nach Vivian Sobchack, Steven Shaviro oder Laura Marks zu verstehen ist. Wie Heike Klippel darlegt, verbindet Koch die Ansätze der Kritischen Theorie mit einer Freud-Interpretation, »die sich eher für identifikatorische Strukturen im Bereich des Vorsprachlichen/Vorsymbolischen interessiert[,] und greift blicktheoretisch nicht allein auf Freud, sondern immer wieder auch auf Sartres phänomenologische Konzeption des Blicks zurück« (H. Klippel (2005): *Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«*, S. 243). Wie sie weiter ausführt, stehe in der Kritischen Theorie der phänomenologische Aspekt des Films im Vordergrund und zu dieser phänomenologischen Perspektive gehöre auch das Konzept der Mimesis, das Koch mit Plessner »als eine Einheit des psychischen Gehalts und der physischen Form« skizziere (H. Klippel (2005): *Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«*, S. 244; siehe auch Helmuth Plessner: *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1970).

177 G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*. Die Textsammlung vereint in überarbeiteter Form wichtige filmtheoretische und -analytische Aufsätze Kochs, die im Laufe der 1980er Jahre entstanden sind, u.a. den international wohl bekanntesten und für diese Arbeit relevantesten zweiten Teil des Buchs *Schattenreich der Körper. Zum pornographischen Kino* (S. 95–122).

178 Ebd., S. 26.

179 Ebd., S. 21.

dige[n] weibliche[n] Aneignungsweise von Filmbildern«, die Frauen auch bei den von Mulvey kritisierten narrativen Hollywood-Filmen zur Verfügung stünde und entsprechend erklären könne, warum auch Frauen diese Filme auf lustvolle Weise rezipieren.¹⁸⁰ Koch konkretisiert diese Beobachtung am Beispiel des klassischen pornografischen Films.¹⁸¹ Dieser entspreche zwar ebenso wie das Hollywoodkino dem »phallischen Diskurs«, Frauen könnten sich in ihrer Rezeptionshaltung jedoch auch »außerhalb des eingeschriebenen symbolischen Diskurses«¹⁸² bewegen, indem sie die konkrete Gegenständlichkeit zur Lust ihres Schauens machten: »Pornotopia« wäre dann das Reich des phallischen Herrschers, der machtlos wäre gegen die weiblichen Blicke auf die Einzelheiten, sie teilten sein Imperium auf nach eigenem Gusto¹⁸³. Denn für Koch können sich alle Filmbilder, wenngleich sie immer eingebunden sind »in den symbolischen, sozialen Diskurs, [...] nie ganz [...] von der Widerständigkeit der konkreten Dingwelt [lösen], die sie abbildend in die symbolische Welt transferieren«¹⁸⁴. So müsse der weibliche Blick »nicht hinter jedem Penis den Phallus sehen und suchen«, sondern für Frauen würde sich vielleicht sogar »die Möglichkeit zum utopischeren Blick auf die Welt der ›Pornotopia‹« eröffnen – und damit auch eine lustvolle Rezeption pornografischer Filme.¹⁸⁵ Sehr eindrücklich demonstriert dies ein Gespräch zwischen Karola Gramann, Gertrud Koch und Heide Schlipmann über eine gemeinsame Pornofilmerfahrung.¹⁸⁶ Es ist faszinierend zu lesen, wie jede der drei Frauen sich an unterschiedlichen Bildern »festsaugt«, die eine von ihnen erregend findet, was die andere als eher uninteressant bewertet, und umgekehrt. Doch nicht nur der pornografische Film ist Koch zufolge offen für que(e)re Filmerfahrungen: Neben der Verweigerung, den symbolischen Diskurs als gesetzt hinzunehmen und stattdessen die Gegenständlichkeit der Filmbilder wirken zu lassen, eröffnen Koch zufolge abseits der Pornografie auch Filme wie die von Max Ophüls oder Joseph Sternberg Spielräume für eine feministische Interpretation. In diesen würden auf der Repräsentationsebene Geschlechtsrollenzuweisungen

180 Ebd.

181 Unter dem »klassischen« pornografischen Film werden in der Forschung die Filme der sogenannten *Golden Ages of Porn* aufgefasst. Sie bilden auch den Ausgangspunkt von Linda Williams' Arbeit zum pornografischen Film. Ihr Status als »klassisch« im Sinne von ursprünglich wird jedoch zunehmend infrage gestellt (siehe dazu Kapitel 3.2). Auf Kochs Überlegungen zum pornografischen Film, vor allem auf das Dispositiv Kino in diesem Zusammenhang, wird in Kapitel 5.4 noch ausführlicher eingegangen.

182 G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 121.

183 Ebd., S. 122.

184 Ebd., S. 121.

185 Ebd., S. 122.

186 Vgl. Karola Gramann/Gertrud Koch/Heide Schlipmann: »Lust an Bildern, Bilder ohne Lust. Erfahrungen der Diskrepanz – Ein Gespräch mit Karola Gramann, Gertrud Koch, Heide Schlipmann«, in: *Frauen und Film* 30 (1981) (Dezember), S. 6–12.

zum Oszillieren gebracht, was sie für eine feministische Perspektive interessant mache.¹⁸⁷

Auch Linda Williams bezweifelt in *Hard Core* die gleichgeschlechtliche Identifikation von Zuschauer:innen mit Darsteller:innen als einzige denkbare Möglichkeit der Rezeption, wenngleich sie anders als Koch einem psychoanalytischen Analyse-System treu bleibt. Sie bestimmt die geschlechtliche Identität mit Parveen Adams als »ein Oszillieren zwischen Positionen des männlichen und weiblichen Subjekts, die in einem Spiel der Bisexualität sowohl auf der Ebene der Objektwahl als auch der Identifikation beide eingenommen werden können«¹⁸⁸. In einer erneuten Lektüre von Sigmund Freuds Aufsatz »Ein Kind wird geschlagen« zeige Adams auf,¹⁸⁹ dass den Zuschauenden eine Identifikation sowohl mit dem »Züchtiger, dem Gezüchtigten und dem Zuschauer« möglich sei, unabhängig von ihrer geschlechtlichen Identität oder sexuellen Orientierung und Objektwahl.¹⁹⁰ Adams mache deutlich, »daß es zur Natur der Phantasie gehört, vielfältige Identifikationen mit der ganzen Skala von Positionen in der vorgestellten Szene zu ermöglichen.«¹⁹¹ In Übertragung auf den sadomasochistischen Pornofilm – in dem die Frau klassischerweise die devote Rolle einnehme¹⁹² – schließt Williams daraus, dass sich die weibliche Zuschauerin in einem solchen Szenario sowohl mit der devoten Frau als auch mit dem dominanten Mann oder auch den weniger beteiligten Zuschauenden identifizieren könne. Und selbst wenn sie sich allein in der »gequälten Frau« wiedererkenne, habe sie noch immer die Möglichkeit, sich »abwechselnd oder gleichzeitig mit deren Lust und/oder deren Schmerz [zu] identifizieren«¹⁹³.

Unabhängig davon, dass Identifikation im Film nicht geschlechtskongruent ausfallen muss, bleibt es im klassischen heterosexuellen Pornofilm, größtenteils bis heute, dennoch die Aufgabe gerade des weiblich gelesenen Körpers, für die

187 Vgl. H. Klippel (2005): *Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«*, S. 245; vgl. G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 63–93.

188 L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 274.

189 Vgl. Parveen Adams: »Per Os(cillation)«, in: *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 6 (1988) (2), S. 6–29.

190 L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 274.

191 Ebd.

192 Die Abwesenheit des unterwürfigen Mannes im klassischen, heterosexuellen Pornofilm der 1980er Jahre führt Williams auf dessen Unvereinbarkeit »mit der traditionellen Aufgabe der heterosexuellen Pornographie, nämlich den Zuschauer in seiner männlichen Identität zu bestärken« (ebd., S. 253), zurück. Wie aktuelle Studien zeigen, ist das Bedürfnis nach Unterwerfung oder Dominanz bei Männern und Frauen – die Studien gehen meist noch von einem binären Geschlechtersystem aus – gleichermaßen ausgeprägt (vgl. etwa Christian C. Joyal/Amélie Cossette/Vanessa Lapierre: »What exactly is an unusual sexual fantasy?«, in: *The journal of sexual medicine* 12 (2015) (2), S. 328–340).

193 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 274.

sexuelle Lust im Gezeigten einzustehen.¹⁹⁴ Hier beobachten sowohl Koch als auch Williams unter Bezug auf Foucault ein Spannungsverhältnis: Denn einerseits werde der klassische heterosexuelle Pornofilm von dem Begehrten bewegt, vor allem das Geheimnis der weiblichen Lust zu lösen, andererseits sei genau diese filmisch nur schwer einzufangen. Koch zufolge wird daher

[d]ie Lust der Frau [...] im wahrsten Sinn des Wortes ›markiert‹ von äußeren Zeichen, sichtbar ist im pornographischen Film nur der Penis, und diesem wird die Lust des Lustbeweises aufgebürdet. Kaum ein Koitus, der nicht damit beendet wird, daß der Penis auf die Frau ejakuliert. Die Fülle des Spermias wird so abermals Zeichen eines Mangels, eines Mangels an Darstellbarkeit.¹⁹⁵

Für Foucault sei die Geschichte der Sexualität geprägt durch den »Willen zum Wissen«, das Macht bedeutet«, so Koch. Auch der pornografische Film sei nichts anderes als eine Konkretion dieses Willens zum Wissen, »sozusagen die Volkshochschule der Sexualwissenschaft, wo mittels der Schaulust als Erkenntnistrieb der Diskurs der Macht begonnen hat«¹⁹⁶. Williams schließt sich dieser Diagnose Kochs an und führt weiter aus, es gehe bei der »Suche nach dem Wissen der Lust« insbesondere um das Mysterium der weiblichen Lust, das durch »die Erforschung einer Anzahl verschiedener sexueller Akte«, also durch ein größeres Wissen über Sex gelüftet werden kann.¹⁹⁷ Zu diesem Zweck habe sich der pornografische Film dem »Prinzip der maximalen Sichtbarkeit«¹⁹⁸ verschrieben, das sich in den verschiedenen Stadien der Geschichte des Genres jeweils unterschiedlich realisiere:

Großaufnahmen von Teilen des Körpers werden anderen Einstellungen vorgezogen; Überbelichtung der leicht im Dunkeln verborgenen Geschlechtsteile; bevorzugte Auswahl von Stellungen, welche die Körper und Geschlechtsorgane am besten zeigen; später bilden sich genreeigene Konventionen heraus, wie die Serie der sexuellen ›Nummern‹ oder der extern ejakulierende Penis – der in den Filmen der siebziger Jahre so wichtig wurde. Das Prinzip der maximalen Sichtbarkeit wirkt im Pornofilm so, als wären Muybridges Meßraster noch aufgestellt. Sein Ziel besteht im Versuch, die genitale Entsprechung des Satzes: ›an welcher Stelle die Brust ei-

194 Wie Linda Williams in ihrer einflussreichen Abhandlung zu den *Body Genres* Pornofilm, Horrorfilm und Melodrama aufzeigt, muss der weibliche Körper nicht nur für die sexuelle Lust im pornografischen Film einstehen, sondern ebenso für Angst und Terror im Horrorfilm sowie für das Leiden im Melodrama, vgl. Linda Williams: »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«, in: *Film Quarterly* 44 (1991) (4), S. 2–13.

195 G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 120.

196 Ebd., S. 107.

197 L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 196.

198 Ebd., S. 82 Herv. i. Orig.

ner Frau/den höchsten Punkt erreicht, wenn sie/springt? mit immer größerer Genauigkeit zu messen.¹⁹⁹

Wie Koch und Williams aufzeigen, haben sich für den pornografischen Film ganz eigene Techniken der Wissensproduktion etabliert, die von Beginn an eine erstaunliche Nähe zu filmischen Praktiken aufweisen, die dem Bereich des Dokumentarischen zugerechnet werden können – und, wie Williams Bezug auf Muybridges Messraster zeigt, ebenso zu den Vermessungen der weiblichen Brust in Tobys Kunstgeschichtsvorlesung.

Das Anliegen von *Hard Core* ist nicht zuletzt eine feministische Kritik an den pornografischen Narrativen und Konventionen ihrer Zeit, einschließlich des Ideals der maximalen Sichtbarkeit, das für Williams Inbegriff der phallischen Fantasie ist, die »Wahrheit« über Sex darstellen zu können.²⁰⁰ Zunächst ging sie davon aus, dass dieser Zugriffsversuch auf weibliche Sexualität notwendig scheitern müsse, da der weibliche Orgasmus für jede Kamera »unsichtbar« bleibe.²⁰¹ Wie Ingrid Ryberg im Anschluss an Williams kritisch bemerkt, beruht das Prinzip maximaler Sichtbarkeit auf der Prämisse, »dass sexuelles Begehrten und Lust durch sichtbare Körperfunktionen erhellt und ausgestellt werden kann«. Anders als im Falle männlicher Lust, die durch steife Phalli und Ejakulationen leicht der Kamera entgegenkommen, werde die Frau unter dieser Prämisse »zum problematischen Differenzobjekt«, denn ihre Lust entgehe dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit und dem »wissenschaftlichen Modell des Messens, Erkennens und Erklärens von Sex«²⁰². Dass dem nicht so ist, zeigten bereits in den 1980er Jahren u.a. die Filme der lesbischen Produktionsfirma *Fatale Media* und die Filme und Performances von Annie Sprinkle.²⁰³ Es sind jene unwillkürlichen Zuckungen des erregten weiblichen Körpers, die »quite visible as an

199 Ebd., S. 83.

200 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 335. Siehe auch Ingrid Ryberg: »Maximierte Sichtbarkeit. Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie«, in: *Montage AV* 18 (2009) (2), S. 119–136.

201 Williams führt aus, dass der weibliche Orgasmus anatomisch an einem »unsichtbaren Ort« stattfinde, vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 83.

202 I. Ryberg (2009): *Maximierte Sichtbarkeit*, S. 121.

203 In *THE SLUTS AND GODDESSES VIDEO WORKSHOP – OR HOW TO BE A SEX GODDESS IN 101 EASY STEPS* (US 1992, Annie Sprinkle, Maria Beatty) erlebt Annie Sprinkle einen »Megagasm« von fünf Minuten und zehn Sekunden. In der Visualisierung greift sie dabei humoristisch auf die Idee des Vermessens von Lust zurück, indem extradiegetisch ein Diagramm eingeblendet wird, das ihre Erregungskurve nachzeichnet. Auf der X-Achse wird die Zeit gemessen und auf der Y-Achse die »orgasmische Energie«. Zur Ästhetik von Annie Sprinkle siehe auch Chris Straayer: »The Seduction of Boundaries. Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex«, in: Pamela C. Gibson/Roma Gibson (Hg.), *Dirty looks. Women, pornography, power*, London: BFI Publishing 1993, S. 156–175.

involuntary spasm«²⁰⁴ sind, wie Linda Williams in ihrer Monografie *Screening Sex* 20 Jahre nach *Hard Core* bemerkt und entsprechend ihre These der Unsichtbarkeit weiblicher Orgasmen revidiert.

Zum Inbegriff der Sichtbarmachung des cis-weiblichen Orgasmus ist mittlerweile die vulvarische Ejakulation (*squirting*) geworden. Ursprünglich vor allem in lesbischen und queeren Pornofilmen zu sehen, hat sie seit den 2010er Jahren auch ihren Eingang in den Mainstream-Porno gefunden. Dass kein kausaler Zusammenhang zwischen Orgasmus und Squirting besteht, sondern beides unabhängig voneinander stattfinden kann, kann als Bestätigung von Williams Beschreibung des Prinzips maximaler Sichtbarkeit bewertet werden. 1989 bieten für Williams etwa die Filme von Candida Royalle eine Alternative zu dem von ihr kritisierten Prinzip,²⁰⁵ da diese ihren Schwerpunkt auf eine plausible Narration und ein romantisches Setting legen und eine exzessive genitale Schau eher vermeiden. Es gibt jedoch auch queere und lesbische Produktionen, die durch filmische Verfahrensweisen wie dem verstärkten Zeigen der (teilweise mit Vakuumpumpen vergrößerten) Klitoris bzw. Vulvalippen oder dem Ersetzen des ejakulierenden Penis durch einen Dildo dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit weiterhin Rechnung getragen. Wie Ryerg berechtigterweise anmerkt, handelt es sich bei lesbischen und queeren Produktionen, die sich das Prinzip maximaler Sichtbarkeit aneignen, und feministischen Filmen wie jenen von Candida Royalle – bekannte zeitgenössische Beispiele wären etwa die Filme von Erika Lust –, lediglich um zwei verschiedene visuelle Strategien in der Darstellung menschlicher Lust, die nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten.²⁰⁶ Hier offenbart sich abermals die Perspektive Kochs als hilfreich, denn die Frage danach, ob eine Aneignung oder Abwendung vom Prinzip maximaler Sichtbarkeit sinnvoll oder notwendig ist, stellt sich ausgehend von ihren Überlegungen überhaupt nicht auf diese dichotome Weise: Ihr zufolge hat jeder pornografische Film das Potenzial, allen Zuschauer:innen eine lustvolle Filmerfahrung zu ermöglichen, abhängig davon, an welchen filmischen Aspekten sie sich ›festsaugen‹. Entscheidend ist allein das sinnliche und fantasieanregende Angebot, das ein Film seinem Publikum eröffnen kann. Dabei können sich freilich erhebliche Unterschiede zwischen verschiedenen Filmen zeigen. Ein Grundrezept ›guter‹ Pornografie wird sich jedoch schwerlich finden lassen. Da sexuelle Erregung höchst individuell ist, kommt gerade die Diversität pornografischer Darstellungen, so ließe sich argumentieren, der vielfältigen

204 Linda Williams: *Screening Sex*. Linda Williams, Durham: Duke University Press 2008, S. 320.

205 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 311–312. Interessanterweise wagt Williams hier die Prognose, die Pornografie von Frauen würde nur eine kurze Phase in der Geschichte der Pornografie einnehmen, da die Filme von z.B. *Femme Productions* für Männer zu »künstlerisch«, für Frauen dagegen zu »hart« seien (ebd., S. 338). Erfreulicherweise hat sich diese Befürchtung als ebenso revisionswürdig erwiesen wie der Mythos der Unsichtbarkeit weiblicher Lust.

206 Vgl. I. Ryberg (2009): *Maximierte Sichtbarkeit*, S. 126.

menschlichen Erregungsfähigkeit entgegen. Die Möglichkeiten der Kritik würden auch dann weder beschränkt noch unterbunden: Eine Anerkennung und phänomenologische Beschreibung des offenen Raums filmischer Erfahrung schließt keineswegs aus, dass Rezipient:innen eine bewusste Haltung zu dem Gezeigten und der eigenen filmischen Erfahrung einnehmen (können). Die ethische Auseinandersetzung, wie wir uns zu bestimmten Darstellungen und Darstellungsweisen (nicht nur) pornografischer Filme verhalten wollen bzw. sollten, ist jedoch eine andere als die filmwissenschaftliche Diskussion der Fragen, wie wir theoretisch fassen, was überhaupt »Film« ist, was es ausmacht und bedeutet, einen Film (einer bestimmten Art) zu rezipieren usw. Wie bemerkenswert eng beide Auseinandersetzungen im Falle der Pornografie ineinander verschlungen sind, ist, wie ausgeführt, eine der Ausgangsdiagnosen dieser Arbeit.

In den folgenden Analysekapiteln werde ich mich jeweils an unterschiedlichen Aspekten des Dokumentarischen ‚festsaugen‘ und pornografischen Artefakten – wie auch solchen, die sich an den Rändern des Pornografischen bewegen – mit einer dokumentarischen Epistemologie begegnen. Der Fokus im nun folgenden Kapitel 3 wird auf den ästhetischen Verfahren, d.h. jenen dokumentarischen Techniken der Wahrheitsproduktion, liegen, die Gonzo-Pornografie den ihr attestierten Wirklichkeitseffekt verleihen. Diese werden auch in den darauffolgenden Kapiteln eine Rolle spielen. Kapitel 4 wird den Schwerpunkt jedoch auf den wissensvermittelnden Anspruch des Dokumentarischen verlagern. Hier werfe ich einen Blick in sexuelle Aufklärungskontexte, deren Anliegen eine Wissensvermittlung ist, die das Ziel verfolgt, sexuelle Lust zu erzeugen. Da der Begriff der Pornografie als Kategorie für obszöne Artefakte, wie gezeigt, seinen Ursprung in Praktiken der Katalogisierung und Archivierung hat, werde ich im letzten Analysekapitel 5 pornografische Plattformen auf ihr archivarisches Potenzial hin befragen.