

3 *PORNO VÉRITÉ*: Entstehung und Kennzeichen des Gonzo-Stils

Ein Blackscreen, Synthesizer-Klänge erschallen aus dem Off. Das verwackelte Bild eines Straßenschildes über einer Ampel: Geradeaus geht es zum Hollywood Boulevard, links abzweigend zum Sunset Boulevard. Wir befinden uns in L.A., es ist Nacht. Die Kamera zoomt raus und schwenkt nach links: Eine dreispurige Straße zieht vorbei, vereinzelte Menschen und Autos sind zu sehen. In orangefarbener Schrift erscheint für ein paar Sekunden »The Adventures of BUTTMAN« auf dem Screen, kurz danach die Leuchtreklame eines Sexshops. Der erste BUTTMAN-Film – eine Referenz auf die im selben Jahr erschienene BATMAN-Verfilmung durch Tim Burton – sollte eine einfache, kostengünstige Produktion werden, um das nächstgrößere Feature zu finanzieren, mit dem sich das gerade erst von John Stagliano gegründete Studio *Evil Angel* auf dem Markt zu etablieren versuchte. Überraschenderweise gelang dies schon mit diesem Film. Und nicht nur das: Mit seiner für damalige Pornofilme ungewöhnlichen Ästhetik und Kameraführung wurde *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* (1989) zum »turning point in pornographic representational grammar«¹. In die Pornografiegeschichte eingegangen ist er als der erste Gonzo-Porno:²

The importance of gonzo in the history of adult film can hardly be overstated, mostly because it developed a new pornographic aesthetic, the first to radically move beyond the cinematic model. [...] [G]onzo maximized the potential of video in order to produce an entirely new way of representing (and performing) sex: non-narrative and more ›intimate‹, raw and bold in contrast to the glossy, plot-oriented features produced by 1980s dominant companies.³

-
- 1 Giovanna Maina/Federico Zecca: »John Stagliano interviewed by Giovanna Maina and Federico Zecca«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 420–426, hier S. 420.
 - 2 Sogar marketingstrategisch kommt diese Tatsache inzwischen zum Einsatz: Das DVD-Cover des Films bewirbt diesen mit dem Slogan »The Video that started the Gonzo Revolution!« (*Evil Angel Video*, Special Edition DVD, US 2003).
 - 3 Enrico Biasin/Federico Zecca: »Introduction. Inside gonzo porn«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 332–336, hier S. 333.

Anders als Enrico Biasin und Frederico Zecca hier suggerieren, handelt es sich bei *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* noch um ein Feature – *glossy* ist der Film jedoch in der Tat keineswegs. Stattdessen dominiert ein extremer Low-Key-Stil die ersten Minuten des Films. Einige Ausschnitte verschwinden dabei dermaßen in der Dunkelheit, dass schlicht rein gar nichts zu erkennen ist. Auch die von der verwendeten Handkamera erzeugte Unruhe widerstrebt dieser Charakterisierung mit Entschiedenheit. Die Anfangssequenz erweist sich, wie der weitere Handlungsverlauf aufdeckt, als Rollenspiel eines Ehepaares im selbstgewählten Neonoir-Setting.⁴ Stagliano kontrastiert geschickt zwei einander entgegengesetzte Sichtbarkeitsparadigmen: in der Figuren und Handlung exponierenden Anfangssequenz das für den Film Noir typische Hell-Dunkel-Spiel in einem nächtlichen, urbanen Setting⁵ und das aus zeitgenössischen Pornoproduktionen bekannte Prinzip maximaler Sichtbarkeit (siehe Kapitel 2.5), in dem später die Sexszene stattfinden wird.

Ziel dieses Kapitels ist es, die Entstehung und Kennzeichen des Gonzo-Stils nachzuzeichnen, der bis heute den Großteil aller pornografischen Darstellungen dominiert. Exemplarisch stehen hierbei *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* (Kapitel 3.1) und *ASA ASAKIRA IS INSATIABLE II* (Kapitel 3.3) im Fokus der Analyse. Bedingung für die Entstehung und Etablierung der Gonzo-Pornografie war ein komplexes Zusammenspiel aus technischen, gesellschaftspolitischen und rechtlichen Veränderungen, die einen Wandel in der Produktion, Distribution und Rezeption pornografischer Filme einleiteten. Filmgeschichtlich einordnen lässt sich die Ästhetik des Gonzo-Stils in Tradition der Stag- und Beaver-Filme, die durch die großen Kinoproduktionen der sogenannten *Golden Ages of Porn*⁶ ab den

4 Zum Neonoir vgl. u.a. Mark Bould/Kathrina Clitre/Greg Tuck: *Neo-Noir*, Columbia University Press 2015; Foster Hirsch: *Detours and lost highways. A map of neo-noir*, New York NY: Limelight ed 1999; Ronald Schwartz: *Neo-noir. The new film noir style from Psycho to Collateral*, Lanham, Md., Oxford: Scarecrow 2005; Todd R. Erickson: *Evidence of Film Noir in the Contemporary American Cinema*, Brigham Young University. Department of Theatre and Film 1990; Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 193–226.

5 Vgl. R. Schwartz (2005): *Neo-noir*, S. X. Zum Film Noir vgl. darüber hinaus u.a. Alain Silver/James Ursini (Hg.): *Film noir reader*, New York: Limelight ed 1996; James Naremore: *More than night. Film noir in its contexts*, Berkeley Calif. u.a.: University of California Press 2008; Norbert Grob/Thomas Koebner (Hg.): *Film noir*, Stuttgart: Reclam 2008.

6 Als »Golden Ages of [heterosexual, LZ] Porn« oder Zeit des »Porno Chic« (Ralph Blumenthal: »Porno Chic. »Hard-Core« Grows Fashionable – and Very Profitable«, in: *New York Times Magazine* vom 21.01.1973, zuletzt geprüft am S. 28) wird eine in Relation zur Pornografiegeschichte relativ kurze Zeitperiode von 1972 bis Ende der 1980er Jahre bezeichnet. Im Zuge der »sexuellen Befreiung« wurden zu dieser Zeit erstmals vornehmlich heterosexuelle pornografische Spielfilme in Mainstream-Kinos ausgestrahlt, von einem breiten Publikum rezipiert und teilweise öffentlichkeitswirksam in Medien wie der *New York Times* besprochen. Das vermutlich berühmteste Beispiel dieser Gruppe von Filmen ist *DEEP THROAT* (US 1972, Gerard Damiano),

1970er Jahren vorübergehend in den Hintergrund gedrängt wurden. Im Zentrum seiner Entwicklung steht – durch technische Neuerungen vorangetrieben – vor allem die aneignende Auseinandersetzung mit dokumentarischen Praktiken. Die sogenannte »goldene Zeit« großer Kinoproduktionen war demgegenüber mehr ein erfolgreiches Experiment als der Höhepunkt einer zu ihr führenden und ab dort vermeintlich niedergehenden Entwicklung, wie häufig angenommen wird. Gonzo-Pornografie setzt die Darstellung von kurzen, nur lose (oder gar nicht) zusammenhängenden Szenen fort, die in der Geschichte des Pornofilms die meiste Zeit über dominierten (Kapitel 3.2). Eine theoretische Einordnung der Ergebnisse des Kapitels in die Auseinandersetzung um das Verhältnis pornografischer Darstellungen zum Dokumentarischen wird dieses Kapitel beschließen (Kapitel 3.4).

3.1 THE ADVENTURES OF BUTTMAN und die Anfänge der Gonzo-Pornografie

Femme fatale in Pornotopia?

Neben dem Sexshop steht eine blonde Frau im kurzen Schwarzen. Die Einblendung »Starring« lässt darauf schließen, dass es sich um eine Darstellerin handeln muss. Während sich die Kamera ihr nähert, fliegen weitere Namen ein. Die Frau dreht sich von der Kamera weg. Wir sehen ihren Rücken, bis ihr plötzlich die Tasche herunterfällt. Keine Credits verstellen mehr die Sicht, als sie sich bückt, um die Tasche aufzuheben, und die Kamera sich ihr von der Halbtotalen in die Halbnähe nähert, ihren Arsch in den Bildmittelpunkt rückt und leicht abwärts- und wieder aufwärts-schwenkend ihre Bückbewegung nachahmt, um zuletzt in der Halbnähen zu verweilen. Der Rückseitext der DVD wirbt:

Have you ever picked out a video because there was a girl in it that you thought had a great ass, but when you got the video home and played it, you found out that the damn cameraman never got a good shot of that girl's ass? Well I have, many times, and I hate it. Finally I can point the camera where I want to and keep it there without having to worry about disturbing the flow of a scene, because that's the whole point of this video.⁷

der den Beginn der »Goldenen Ära« markiert. Weitere bekannte Filme sind u.a. BEHIND THE GREEN DOOR (US 1972, Jim Mitchell, Artie Mitchell), THE DEVIL IN MISS JONES (US 1973, Gerard Damiano), THE STORY OF JOANNA (US, 1975, Gerard Damiano), THE OPENING OF MISTY BEETHOVEN (US 1976, Radley Metzger), DEBBIE DOES DALLAS (US 1978, Jim Buckley, David Buckley).

7 THE ADVENTURES OF BUTTMAN (John Stagliano, US 1989. DVD: Evil Angel Video, Special Edition DVD, US 2003).

Das Konzept der BUTTMAN-Filme ist geradezu genial einfach: John Stagliano in der Rolle eines freischaffenden Kameramanns erhält verschiedene Aufträge von Klient:innen, deren sexuelle Abenteuer zu filmen. Er – als Liebhaber cis-weiblicher Ärsche, als »Buttman« – legt in diesen Videos ganz eigennützig den Fokus auf seine Vorliebe. Bereits ab dem dritten Film ist die Figur des Buttman etabliert und das Filmen von schönen Hintern wird zum Selbstzweck. Buttman (nun im Besitz eines Hi8-Camcorders) läuft mit seiner Kamera durch die Straßen (u.a. BUTTMAN GOES TO RIO (1990), BUTTMAN'S EUROPEAN VACATION (1991), AN AMERICAN BUTTMAN IN LONDON (1991))⁸ und trifft dort auf willige, attraktive cis-Frauen, die sich freuen, ihm ihren Arsch zu präsentieren. Insgesamt sind bereits über 100 BUTTMAN-Filme entstanden, in denen Stagliano Regie führte und teilweise selbst als Darsteller mitwirkte. Constance Penley beschreibt ihn Mitte der 2000er Jahre als »one of contemporary porn's most brilliant organic intellectuals [...], who has made a score of films documenting his travels and travails as he goes around the world [...] seeking the perfect shot of a woman's perfect ass«⁹.

Wir erhaschen einen kurzen Blick auf den nun wieder der Kamera zugewandten Körper der Frau. Sie streicht sich das Pony aus dem Gesicht. Unvermittelt schwenkt die Kamera nach links. Weitere Credits über vereinzelt, nicht zuordenbaren Lichtern und Schemen, ein Auto. Die Kamera hält inne. »What are you staring at, asshole?«, hören wir die Frau fragen. Die Kamera filmt in das Innere des Autos, ohne dass wir darin irgendetwas erkennen können. Undeutlich erklingt eine männliche Stimme: »Nothing.« »Nothing? If that's what you like.« Die Frau entfernt sich vom Auto. Sie wirft noch einmal einen demonstrativen Blick zurück und erstrahlt im roten Schein der Autorücklichter.

Der Unbekannte (Jamie Gillis als Eddie) folgt der *femme fatale* in eine einsame Seitenstraße, doch auch er wird verfolgt. Von röhrenden Motorengeräuschen begleitet, rennt ein Mann brüllend aus der Dunkelheit frontal auf die Kamera zu. Er hat lange, schwarze, zerzauste Haare, trägt ein zerrissenes weißes Tank Top, eine schwarze Hose, Nietengürtel, -halsband und eine Sonnenbrille. Aggressiv tritt er gegen eine blecherne Mülltonne und fordert den am Boden kauern den Mann auf, ihm seinen Geldbeutel zu geben, dieser wimmert. Die unverhoffte Lösung des Konflikts wird zunächst auf der Tonebene im künstlichen Sound eines hohen, klaren Engelchors angekündigt: Die Rettung naht in Form von weiblichen Beinen in schwarzen

8 Ebenso war Buttman in Budapest und weitere Male in Brasilien und Europa. Außerdem etablierte Stagliano (wie heute für Gonzo-Pornografie typisch) Reihen wie BUTTMAN'S BEND OVER BABES 1–7 (1990–2010), BUTTMAN AT NUDES A POPPIN 1–16 (1991–2004) oder BUTTMAN FOCUSED 1–12 (2012–2017).

9 Constance Penley: »Crackers and Whackers. The White Trashing of Porn«, in: Peter Lehman (Hg.), *Pornography. Film and culture*, New Brunswick NJ u.a.: Rutgers University Press 2006, S. 99–117, hier S. 325.

Pumps und lachsfarbenen Netzstrümpfen, die in Großaufnahme in Szene gesetzt werden. Es ist die Frau vom Anfang, die dem Straßenräuber eine Glasflasche über den Kopf zieht. Das Zerspringen der Flasche und das Zubodengehen des Angreifers werden musikalisch durch Glöckchengeräusche untermalt. Aus der Froschperspektive gefilmt, wirft die Frau einen selbstgerechten Blick auf den Niedergegangenen und verschwindet aus dem Bild. Eddie muss bei seinem Versuch, ihr zu folgen, noch einmal zu Boden stürzen, damit wir erneut aus der devoten Froschperspektive ihre langen Beine vom Licht einer Straßenlaterne angestrahlt auf uns zukommen sehen können. Breitbeinig bleibt sie vor uns/vor Eddie stehen. Die Kamera blickt zu ihr auf: »Are you okay down there?« Der Errettete küsst und streichelt sich die Beine aufwärts zu ihrem Arsch. Mit größter Sorgfalt liebkost, leckt, massiert er ihren Arsch, während er immer wieder murmelt: »I love your ass«. Es ist das Bekenntnis einer Obsession: »Licking ass, caressing ass, ogling ass, and only occasionally fucking ass, if the women insists, Buttman does for anal fetishism what Woody Allen does for neurosis«¹⁰, so Penley sehr treffend. Was diese erste BUTTMAN-Episode betrifft, insistiert die Frau nicht. Vielmehr verlangt sie zunächst, in der darauffolgenden Szene als Sexarbeiterin auftretend, sehr viel Geld dafür, dass Eddie ihren Anus lecken darf, sie sich auf sein Gesicht setzt und er sie mit Analplug und -kette verwöhnen darf, ohne jemals selbst anal in sie einzudringen (wohl jedoch oral und vaginal).

Enrico Biasin und Federico Zecca sehen die Ästhetik der Gonzo-Pornografie im direkten Kontrast zu jener der bis dahin populären Porno-Features:

This kind of pornography – named after Hunter S. Thompson's ›gonzo journalism‹ – [...] meant a low-budget response to expensive Vivid's or Adam & Eve's productions, which were dominating the market at that time. Gonzo totally rejected the slick and affected look of their style – which was partly still ›under the stranglehold‹ of their ›filmic‹ past –, and presents itself as an exemplary case of pornography which has broken all possible bonds with the cinematic apparatus and does not in the least try to emulate it. On the contrary, gonzo takes advantage of the video's expressive potential, which it uses in nearly ontological terms as a means to give veracity to its representation of sexual reality.¹¹

Doch bevor es zur Repräsentation einer solchen sexuellen Realität im neuen ästhetischen Gewand kommt, braucht es noch einmal den vom Flaschen-K.o. erhaltenen Angreifer, der in einer weiteren Abenteuer-Einlage Eddie und die Frau von der dunklen Straße in die kamerafreundliche Sichtbarkeit (oder: vom Neonoir-Setting zum Pornofilm) treiben muss. Ein Messer zückend (»I'm gonna cut your dick off, asshole«) verfolgt er die beiden – die Frau auf ihren Pumps stöckelnd und schreiend,

10 Ebd.

11 Enrico Biasin/Federico Zecca: »Contemporary audiovisual pornography. Branding strategy and gonzo film style«, in: *Cinema & Cie* IX (2009) (12), S. 133–147, hier S. 139.

der Mann im Versuch, sich im Rennen die Hose zuzuknöpfen – zu einem Hauseingang, hinter dem es die beiden rechtzeitig schaffen, die Gefahr durch eine (ganz in Noir-Manier) Gittertür auszusperren. Dem Angreifer bleibt nichts anderes übrig, als schreiend und am Gitter rüttelnd draußen zu bleiben, während die Kamera bereits in der Wohnung der Frau wartet.

Funktional eingerichtet präsentiert sich diese, gerade im Kontrast zum Low-Key-Stil der vorherigen Szene, gut ausgeleuchtet und erlaubt uns das erste Mal Eddie und die Frau, welche die ganze Sex-Nummer¹² über namenlos bleibt, deutlich zu sehen. Leicht verlegen betritt Eddie im grauen Pullover und in kakifarbenener Cargo-hose hinter ihr die Wohnung, den Blick nach unten gerichtet. Noch immer befindet sich die Kamera in einer starken Untersicht. Eddie reibt durch die Hose seinen Schwanz und geht wieder auf die Knie. Selbstsicher fordert die nun als Sexarbeiterin markierte Frau Eddie auf, ihr das Geld für die »Show« zu geben. Eddie darf weiter ihren Arsch küssen und lieblosen, zahlt noch einmal mehr, damit er auch ihren Anus lecken darf, und schließlich erneut, damit sich die Sexarbeiterin mit ihrem Arsch auf sein Gesicht setzt, während er masturbiert. Anfangs werden diese Handlungen noch konstant begleitet von einem wiederholt gemurmelten »Thank you« Eddie's. Doch mitten in der Facesitting-Szene ändert sich plötzlich die Machtdynamik: »Get on the bed, come on. Get on your knees, on the fucking bed«, hören wir ihn die Frau auffordern. Die verlegenen Dankesbekundungen bleiben aus, stattdessen erfolgen nun Anweisungen im Befehlston: Arschbacken spreizen und darauf schlagen, Dildo anal einführen, ihm einen blasen. Die zuvor dominante Untersicht, in welcher die Frau optisch den Bildraum dominierte, wird von einer Aufsicht auf sie abgelöst (außer diese widerspricht dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit). Letztlich endet die Szene mit dem obligatorischen *cum shot* – dem Konzept des Films angemessen auf den Arsch der Frau.

Besinnt man sich der Weiblichkeitsbilder des Noir und Neonoir, so fällt auf, dass die Frauenrolle von *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* zwischen ihnen zu changieren und die Verschiebung der Machtdynamik während der Sexszene ihren Kippmoment zu markieren scheint: »[T]he neo-noir *femme fatale* wants sexual pleasure as well as economic power«¹³. Außerdem ist sie »zur selbstbewussten manipulativen Anpas-

12 Linda Williams führt den Begriff der »Sex-Nummer« in Anlehnung an die Musiknummer eines Musicals ein (vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 170), um die narrative Struktur pornografischer Spielfilme der *Golden Ages of (heterosexual) Porn* zu beschreiben. Der Begriff steht für die nacheinander in einem Pornospiefilm stattfindenden Episoden, in denen sexuelle Interaktion zu sehen ist. Diese werden in der Regel durch eine (mehr oder weniger komplexe) Narration miteinander verknüpft.

13 Chris Straayer: »Femme Fatale or Lesbian Femme. Bound in Sexual Différance«, in: E. A. Kaplan (Hg.), *Women in film noir*, London: British Film Institute 1998, S. 151–163, hier S. 153.

sung an die männliche Ordnung«¹⁴ befähigt worden, d.h. sie unterwirft sich nur scheinbar der männlichen Ordnung, behält aber zu jeder Zeit die Kontrolle. In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich von der *femme fatale* des klassischen Noirs. Auch diese wird zwar als finanziell unabhängig und sexuell selbstbestimmt inszeniert und damit als bedrohend für das patriarchale System empfunden – dieses kann jedoch aufrechterhalten werden, indem die *femme fatale* letzten Endes eliminiert oder domestiziert wird. Zurück bleibt bloß ein »Erinnerungsbild ihrer ebenso vitalen wie tödlichen erotischen Anziehungskraft über das Filmende hinaus«¹⁵. Dies ändert sich im Neonoir: Hier überlebt die *femme fatale* und »erweist sich als Frau, die in der Lage ist, sich selbst von männlicher Idiotie zu emanzipieren. Der zeitgenössische Noir-Film hat die *femme fatale* zur neuen Heroine erhoben und die männliche Ordnung der Lächerlichkeit preisgegeben«¹⁶. Wie der weitere Verlauf der Handlung verrät, schließt sich THE ADVENTURES OF BUTTMAN dieser Tendenz nicht an.

POV: Die Urszene der Gonzo-Pornografie

Unvermittelt folgt ein harter Schnitt auf die andere Seite des Raumes. Die Tür befindet sich im Mittelpunkt des Bildes, Eddie und die Frau links davon, nicht mehr ganz im Bild. Es erklingt ein polterndes Klopfen und eine männliche Stimme ruft: »Come on, I can hear you in there. Hello there, I want to go, come on man.« Der Angreifer vom Anfang des Films platzt in den Raum hinein: »Come on, I did my job.« Eddie steht halbnackt vor dem Bett, er trägt noch immer einen inzwischen vollkommen durchgeschwitzten grauen Pullover, die Frau kniet auf allen vieren vor ihm, noch ein paar Mal seufzt sie stöhnend auf. Der Kameramann (John Stagliano) tritt ins Bild und die Einstellung offenbart sich als Spiegelung (vgl. Abb. 3).

14 Burkhard Röwekamp: *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*, Marburg: Schüren 2003, S. 149.

15 Ebd., S. 129; vgl. auch E. A. Kaplan (Hg.): *Women in film noir*, London: British Film Institute 1998.

16 B. Röwekamp (2003): *Vom film noir zur méthode noire*, S. 153; vgl. auch B. R. Rich: »Dumb Lugs and Femmes Fatales«, in: *Sight and Sound* 5 (1995) (11), S. 6–11.



Abb. 3: Der Kameramann tritt durch eine Spiegelung ins Bild

Das Ende dieser Szene lässt sich rückblickend als wegweisend für die Entstehung der Gonzo-Pornografie beschreiben. Stagliano erweitert hier den zeitgleich von ihm, Jamie Gillis' *ON THE PROWL* und Ed Powers' *BUS STOP TALES* entwickelten »nonfictional, »documentary« approach to the depiction of sex»¹⁷ um zwei weitere, für Gonzo-Pornografie bis heute zentrale Elemente: den Point-of-View-Stil und die direkte Adressierung der Zuschauer:innen, insbesondere durch die weibliche Performerin. Diese Form der Präsenz und direkten Interaktion mit der Kamera sind der Grund, warum Gonzo-Pornografie ein dokumentarischer Stil attestiert wird bzw. diese genauer als *porno vérité* bezeichnet wird. Es handelt sich hierbei um eine Anspielung auf das französische *cinéma vérité*, einen dokumentarischen Stil, in dem Kamera und Interviewer:in als Provokateur:in auftreten.¹⁸ Das Ziel war es, Personen spontan und unvorbereitet anzusprechen, um unmittelbare Reaktionen zu provozieren und damit eine Form von Echtheit einzufangen. Ermöglicht wurde dies technisch, so Silke Martin, durch die »Entwicklung tontauglicher Handkameras, die den Filmemachern die ästhetische Möglichkeit einer Manipulation und Differenz von Akustischem und Visuellem eröffnete.«¹⁹ Die Involviertheit der Kameraperson

17 E. Biasin/F. Zecca (2016): *Introduction*, S. 332.

18 Siehe etwa Ursula v. Keitz/Hans J. Wulff: *Dokumentarfilm*. Lexikon der Filmbegriffe 2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/d.dokumentarfilm-127?s=%2Acinema%2A&s=%2Averite%2A>, zuletzt geprüft am 15.07.2024; Hans J. Wulff: *Cinéma Vérité*. Lexikon der Filmbegriffe 2024, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c.cinemaverite-108>, zuletzt geprüft am 15.07.2024; Silke Martin: »Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité – CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Chronik eines Sommers, 1961)«, in: Stephanie Großmann/Peter Klimczak (Hg.), *Medien – Texte – Kontexte*, Marburg: Schüren 2010, S. 21–31.

19 S. Martin (2010): *Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité – CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (Chronik eines Sommers, 1961)*, S. 21.

in Gonzo-Pornografie in Form der POV-Shots und die Interaktion mit den Darsteller:innen werden als Adaption dieses dokumentarischen Stils begriffen, die Reaktion der Darsteller:innen entsprechend als spontan und »echt« markiert. Maina und Zecca charakterisieren die Etablierung des POV-Shots vor diesem Hintergrund zu recht als Wendepunkt pornografischer Darstellungskonventionen:

Cheaper and ›lighter‹ than the usual technical crew, the one-man camerawork that characterizes Stagliano's movies is also capable of capturing the ›haptic quality‹ of the sexual act and bringing it closer to the viewer. Stagliano fully exploited the potential for fluidity and mobility allowed by video technologies – while for many of his colleagues video was just another, less expensive way of producing feature-length narrative films, not significantly different from those produced in the celluloid era.²⁰

In dieser Urszene der Gonzo-Pornografie sehen wir Stagliano in der Rolle von Kameramann Buttman, wie er das Gespräch zwischen Eddie und dem Angreifer filmt: »All right, all right, I'm just about done, right? Here«, Eddie händigt dem Mann einen Geldschein aus. Dieser verabschiedet sich lautstark: »Look for somebody else to play your perverted games – sick motherfucker.« Die Kamera schwenkt von der Spiegelung zu Eddie, der tief durchatmend in einer halbnahen Einstellung im Bildzentrum verbleibt und direkt in die Kamera spricht: »I suppose you are pissed too, right?« Stotternd erhält er zur Antwort: »No, no, no Eddie, I like this. Actually I don't think anybody could like asses as much as you do Eddie, this is great!« Bestätigend schwenkt die Kamera auf den Arsch der Frau und wieder zurück zu Eddie. »You just don't talk to anybody about this, right?« Halb unterwürfig, halb beglückt bekennt Buttman: »No, no, no, but actually I – you know, this is good stuff, you shouldn't be embarrassed about this! It's wonderful.« »Hey«, unterbricht ihn Eddie, »nobody really cares what you think, buddy! Right?« Damit ist das Gespräch beendet und Kameramann Buttman geht zum geschäftlichen Teil über. Er sagt Eddie zu, dass er das soeben Aufgenommene bis nächste Woche für Eddie geschnitten haben wird und fragt, ob er »just once« den Arsch von Eddies Frau anfassen und massieren dürfe. Obwohl sich die Frage an Eddie richtet, antwortet seine Frau noch außer Atem und nun wieder im Bild mit »sure, go ahead, I don't mind«. Sich noch einmal rückversichernd wendet sich der Fokus der Kamera zu Eddie, der die Erlaubnis erteilt und ergänzt, er solle dies als sein Trinkgeld auffassen. Aus dem POV-Shot sieht man Buttman den Arsch von Eddies Frau anfassen, sie stöhnt bestätigend. Buttman tritt zurück, die Kamera kippt und wir sehen Eddie hinter seiner Frau stehen. Es folgt ein Blackscreen.

20 G. Maina/F. Zecca (2016): *John Stagliano interviewed by Giovanna Maina and Federico Zecca*, S. 420.

Erst jetzt erschließt sich den Zuschauenden, dass wir es nicht mit einer Sexarbeiterin und einem Kunden zu tun haben, sondern mit einem Ehepaar, das einen Kameramann und einen Schauspieler engagiert hat, um eine Sexfantasie auf aufwendig inszenierte Weise zu verwirklichen und zu dokumentieren. Hinsichtlich der Frauenrolle offenbart sich: Die Retterin, Verführerin und Begehrte ist schon längst domestiziert. Sie bleibt namenlos. Ihr Mann erklärt ihren Arsch zum Trinkgeld und auch der Kameramann übergeht sie, indem er sich mit einem Schwenk der Kamera bei Eddie rückversichert, ob ihr »Ja« tatsächlich als »Ja« gelten darf. Die *Porno-femme fatale* ist keine, oder zumindest keine des Neonoir. Die patriarchalen Strukturen sind im Pornotopia von 1989 sichergestellt.

THE ADVENTURES OF BUTTMAN zwischen nostalgischem Rückblick zum Feature-Porno und neuen Möglichkeiten mit der Videotechnologie

Nach vier Sekunden Blackscreen erscheint das Bild eines neuen Raumes. Die Kamera wackelt und wird ausgerichtet. Jemand kommt ans Mikro, es rauscht. Eine Hand greift vor die Linse und überprüft, ob die Kamera richtig steht, eine männliche Stimme erklingt: »That's it, okay.« Mittig des Bildes befindet sich ein Fernseher, auf dem ein eingefrorenes Bild der vorangegangenen Sexszene zu sehen ist. Auf dem Tisch um den Fernseher herum befinden sich Pornohefte, ein Telefon, eine Videokassette und ein Steuerpult für den Videoschnitt (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Der Schnittplatz

Das Telefon klingelt, Stagliano tritt nur mit Hemd bekleidet erneut als Buttmann aus dem Off und nimmt ab. Er setzt sich seitlich neben den Fernseher, mit dem Blick auf diesen gerichtet. Während er telefoniert, massiert er seinen Penis und bestätigt einem Mr. Giller einen Auftrag für den folgenden Tag. Er legt auf, masturbiert weiter

und spricht über den Film auf dem Screen als »expensive little baby over here«, das ihm viel Geld einbringen werde. Mit den Worten »back to work« beginnt er, das Video auf dem Steuerpult vorzuspulen. Dieser Vorgang wird von den typischen Spulgeräuschen auf der Tonspur begleitet. Er holt sich einen runter. Bei einem Shot auf das Gesicht der Frau lässt er das Video in Normalgeschwindigkeit weiterlaufen und kommentiert: »Oh look at that girl, oh Eddie is so lucky to have a woman like that, what a nice woman here for a wife«. Er spult vor und zurück, schaut sich in verlangsamter Geschwindigkeit das Eindringen von Eddies Penis in die Vulva seiner Frau an, stöhnt erregt, kommentiert mehrmals »what an ass« und lässt das Bild schließlich in eben jener Einstellung stehen, die bereits am Anfang der Szene als Freeze Frame zu sehen war, einer Einstellung des Arschs der Frau mit dem nicht ganz eingedrungenen Penis. Nach kurzer Zeit kommt er schwer atmend zum Orgasmus: »I wish I had a woman like that.« Er masturbiert, bis der Penis erschlafft, ruft dann »shit, oh fuck, I left the camera«, steht auf, kommt auf die Kamera zu, verschwindet hinter ihr und ein Blackscreen beendet endgültig die erste Sex-Nummer des Films.

Ein Neonoir-Setting, das sich als stilisierte und an Genre-Konventionen angehängte Verfilmung einer Fantasie erweist, ein Kameramann, der am Ende der Sexszene aus dem Off tritt und mit den Darsteller:innen interagiert, ein Raum verschiedener Medientechniken: Die erste Nummer von *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* ist eine nostalgische Hommage an die filmisch ambitionierten Pornofilme der sogenannten *Golden Ages of Porn* und zugleich deren Abgesang und Ablösung durch eine sich radikal von ihnen unterscheidende Pornografie – sowohl ästhetisch wie auch auf Produktions- und Rezeptionsebene. Während der Film Noir die Krise der Männlichkeit der durch Frauen ersetzten Kriegsheimkehrer verhandelt,²¹ thematisiert *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* die Krise des Pornofilms im Übergang vom Kino- zum Videozeitalter. In einem Interview resümiert Stagliano:

When I started making porno movies in the 1980s, if it was a feature, if it had a story, it was sold for more money than if it was a loop. A loop was considered just a short sex scene, unrelated to the other sex scenes in the VHS tape, or the movie. And scenes sold for less when they were disconnected. In 1989, I started doing Buttmán, and in my first couple of Buttmán movies the scenes were all related, it was a sort of feature. Then I started doing independent little vignettes, only unified by the presence of the Buttmán character.²²

21 Vgl. J. Naremore (2008): *More than night*; A. Silver/J. Ursini (Hg.) (1996): *Film noir reader*. Zum Männlichkeitsbild im Film Noir siehe auch Frank Krutnik: *In a lonely street. Film noir, genre, masculinity*, London: Routledge 1991; Megan E. Abbott: *The street was mine. White masculinity in hardboiled fiction and film noir*, New York: Palgrave Macmillan 2002.

22 G. Maina/F. Zecca (2016): *John Stagliano interviewed by Giovanna Maina and Federico Zecca*, S. 422.

Als 1951 Geborener bildet Stagliano eine Schnittstelle zwischen den cinéphile gebildeten und filmisch ambitionierten Regisseur:innen der goldenen Porno-Ära und denjenigen, welchen es gelang, die neuen Möglichkeiten der Videotechnologie produktiv zu nutzen.²³ Er verweist etwa auf Antonioni's *BLOW UP* (UK/I 1966, Michelangelo Antonioni) als Inspiration für eine spätere Szene in *THE ADVENTURES OF BUTTMAN*. In dieser Szene filmt Buttmann nachts den Mond, hört Geräusche und schwenkt die Kamera in eine Parkanlage, kann den Ursprung der Geräusche jedoch nicht finden. Er kehrt in den bereits bekannten Schnittraum zurück und schaut sich das Gefilmte an. Durch das Vor- und Zurückspulen sowie Anhalten des Videomaterials meint er in der Dunkelheit des Parks einen »God, is that what I...? No fucking way! It looks like a... It looks like a nice round Butt!« zu erkennen. Er kehrt zum Park zurück und sucht nach dem »schönen runden Arsch«, wird allerdings nicht fündig. Die Zuschauer:innen erhalten jedoch Einblick in ein am Rand des Parks parkendes Auto, in dem sich eine Frau und zwei Männer befinden, die Stagliano beobachten und planen, ihn aufgrund seiner Betacam-Kamera zu überfallen, die immerhin sehr viel Geld wert ist. Zu diesem Überfall kommt es in der übernächsten Nummer, als Stagliano erneut den Park aufsucht. Gelockt von der Frau, wird er niedergeschlagen und wacht in einer Wohnung auf, in der die Dreierkonstellation ihn auffordert, sie beim Sex zu filmen. Der Reiz für die Entführer besteht vor allem in der Live-Übertragung des Gefilmten auf einen Fernseher, der sich im Zimmer befindet (vgl. Abb. 5). Zum eigentlich intendierten Diebstahl der Kamera kommt es bemerkenswerterweise nicht mehr, da die drei potenziellen Entführer:innen nach dem Sex erschöpft einschlafen und Buttmann die Wohnung unbeobachtet verlassen kann. Begehrt werden in dieser Sex-Nummer weder er noch seine Kamera (als Geldwertobjekt), sondern die mit der Kamera eröffnete Möglichkeit, den eigenen Sex zu filmen und ihn live auf einen Fernseher zu übertragen. Die Kameratechnik

23 Andere Regisseure blicken eher verbittert auf den Wechsel von Film auf Video zurück. So Gerard Damiano, der Regisseur von *DEEP THROAT* im Dokumentarfilm *INSIDE DEEP THROAT* (2005): Er spricht über die damit zunichtegemachten Hoffnungen und Ambitionen von Porno-Filmmacher:innen aus der Anfangszeit der als *Golden Ages of Porn* betitelten Ära wie ihm, den endgültigen Durchbruch in den Mainstream-Film zu schaffen, und grenzt sich stark von den Pornofilmen des digitalen Zeitalters als »Fließbandarbeit« ohne jeglichen künstlerischen Anspruch ab. Einigen Pornoregisseure:innen gelang im Übergang zum Videozeitalter auch der Ausstieg aus dem Pornogeschäft in die Filmindustrie: »In the mid-1980s some of the skilled theatrical porn directors found they could bail out of the business and find work shooting low-budget dramas for the product-hungry cable TV market. Their experience allowed them to make fairly slick, quickly produced, low-budget drama on film« (Chuck Kleinhans: »The Change from Film to Video Pornography. Implications for Analysis«, in: Peter Lehman (Hg.), *Pornography. Film and culture*, New Brunswick NJ u.a.: Rutgers University Press 2006, S. 154–167, hier S. 159).

entfaltet hier ein ähnliches Erregungspotenzial wie der narzisstische Blick auf den eigenen sexuell aktiven Körper.



Abb. 5: Live-Übertragung auf Fernseher dank Videotechnologie

THE ADVENTURES OF BUTTMAN inszeniert leicht nostalgisch, aber dennoch als unumgänglich den Übergang vom Feature-Porno zum Video, vom Porno-Kino zum Heimvideorekorder: Stagliano beginnt den Film im Noir-Setting und beendet die erste Nummer im mit Pornoheften ausgestatteten Schnittraum, um in den folgenden Nummern und Filmen den Plot nach und nach endgültig zu verabschieden. Wie Biasin und Zecca ausführen: »Its aim is not to be found in the production of a tale relating sex scenes to the unfolding of a plot, but rather in the simple reporting of actions that are captured in their ›natural‹ deployment«²⁴. Gonzo-Pornografie möchte die Illusion erzeugen, dass der Sex auch ohne Kamera stattgefunden hätte – und eine Kamera nur aus bloßem Zufall anwesend ist, um diesen auch glücklicherweise dokumentieren zu können. Eine narrative Einbettung würde diesen Effekt unterminieren:

Unlike adult films from the Golden Age, *On the Prowl* [ebenso *The Adventures of Buttmán*, LZ] went after something different, moving closer (or so Gillis wanted to believe) to truth by eliminating the layers of narrative distance.²⁵

Dass Alilunas hier von einer Annäherung an ›Wahrheit‹ spricht, deckt sich mit der diskursiven Verortung von Gonzo-Pornografie im Spektrum des Dokumentarischen. Denn es ist genau dieser Verzicht auf eine narrative Rahmung, der in

24 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 142.

25 Peter Alilunas: »On the Prowl (Jamie Gillis, 1989)«, in: *Porn Studies* 4 (2017) (3), S. 347–352, hier S. 348.

Verbindung mit dem Einsatz der Handkamera und dem evozierten Eindruck von Echtzeit der Gonzo-Pornografie ihre als dokumentarisch beschriebene Glaubwürdigkeit verleihen. Mit ihnen adaptiert Gonzo-Pornografie gerade die technischen Merkmale, die Trinh T. Minh-ha 1993 auch für den Dokumentarfilm spöttisch als »Technologien der Wahrheit« beschreibt. Mit ihrer Hilfe werde der Schein einer Autorität erzeugt, die bestimmt, »was richtig und was falsch ist auf der Welt, und darüber hinaus, was im Dokumentarfilm ›ehrlich‹ und was ›manipulativ‹ ist.«²⁶ Trinh charakterisiert die Wirkung von Echtzeit und Handkamera im Dokumentarfilm wie folgt:

Realzeit gilt als ›ehrlicher‹ als Filmzeit; daher hält man die lange Einstellung [...] und eine minimale oder gar keine Montage [...] für angemessener, wenn man Verzerrungen bei der Strukturierung des Materials vermeiden will. [...] Die leichte Handkamera mit ihrer Unabhängigkeit vom Stativ, diesem stabilen Beobachtungsposten, wird für ihre Fähigkeit gerühmt, ›unbemerkt zu bleiben‹, denn sie muß zugleich beweglich und unsichtbar sein, integriert in die Umgebung, um so wenig wie möglich zu verändern. Gleichzeitig soll sie auch in der Lage sein, ihr Eindringen zu nutzen und Menschen dazu zu bringen, die ›Wahrheit‹ zu sagen, die sie unter gewöhnlichen Umständen nicht enthüllen würden.²⁷

Es sind dieselben Technologien der Wahrheit, die Trinh für den Dokumentarfilm beobachtet, auf die Gonzo-Pornografie in ihren Anfängen zurückgreift. Diese Beobachtung stützt die These Gertrud Kochs und Linda Williams', dass es dem pornografischen Film mitunter darum gehe, die ›Wahrheit‹ über Sex zu erforschen. Dass für diese Wahrheitsproduktion auf dokumentarische Praktiken zurückgegriffen wird, die auch dem Dokumentarfilm einen Wirklichkeitseffekt verleihen, scheint vor diesem Hintergrund wenig überraschend und marketingtechnisch konsequent.

Die ästhetische Nähe von Amateur- und Gonzo-Pornografie

Es sind jedoch nicht nur die Adaption dokumentarischer Praktiken, die dem frühen Gonzo-Porno seinen dokumentarischen Effekt verleihen, sondern ebenso seine Nähe zu Amateur-Praktiken. Das Ausrichten der Kamera, das Vergessen, dass die Kamera läuft, und ihr überstürztes Ausschalten in der Schnittraum-Sequenz von *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* sollen den Eindruck einer zufälligen, unbeabsichtigten Zeug:innenschaft erwecken. Die scheinbare Unprofessionalität Staglianos wird hier bewusst ausgespielt und inszeniert. Gonzo-Pornografie ist ohne Zweifel stark vom Amateurfilm beeinflusst und so überrascht es nicht, dass Gonzo- und Amateur-Pornografie sehr viele ästhetische Gemeinsamkeiten aufweisen, die es gerade zur Zeit

26 M. T. Trinh (2012): *Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung*, S. 279.

27 Ebd., S. 280.

ihrer Entstehung schwierig machten, beide voneinander zu unterscheiden. Renato Stella verweist auf die »amateur roots« von Gonzo-Pornografie und benennt folgende Merkmale, die beide pornografischen Stile teilen:

subjective camera; sometimes ›poor‹ recording quality; no apparent cutting or editing; a ›realism‹ of the image; use of digital technologies; lack of a storyline; and first-person involvement of the author, either physically or as a ›commentator‹ on the scene.²⁸

Auch Constance Penley stellt fest, dass in den 1980er und 90er Jahren »amateur filmmaking ruled«²⁹, und weist auf die Aneignung der Amateur-Ästhetik seitens professioneller Pornofilmemacher:innen hin:

So popular were amateur films that the professional adult film companies started making fake amateur films, ›pro-am,‹ in which recognizable professionals, even stars, would play ordinary folks clowning around the house with their camcorder, or were paired with amateur ›video virgins‹.³⁰

Das wohl berühmteste Beispiel eines Pro-Am-Pornos ist Jamie Gillis' *ON THE PROWL* (1989), der als solcher von Amateur- und professionell produzierter Gonzo-Pornografie, auf welcher der Fokus dieses Kapitels liegt, unterschieden werden muss.³¹ Gerade in ihren Anfängen und ihrer Gleichzeitigkeit verschwimmen die Grenzen von Gonzo-, Amateur- und Pro-Am-Pornografie auch innerhalb der Forschung immer wieder. So bezeichnet etwa Peter Alilunas *ON THE PROWL* als ersten Gonzo-Porno. Chuck Kleinhans wiederum beschreibt Gonzo-Pornografie, wie sie in dieser Arbeit definiert wird, als professionelle Produktion mit professionellen Darsteller:innen, die ein *als ob* des Amateurhaften performen:

These tendencies [to make fairly slick, quickly produced, low-budget drama on film, LZ] become even more exaggerated in the 1990s with the advent of ›gonzo‹ porn. This documentary subgenre typically uses improved small video cameras and desktop, small-format video editing. The camera is often hand-held by the protagonist, who is often also the male star, and the tapes often feature episodes with ›amateur‹ female talent (i.e., previously unknown untrained actors), though they usually seem to be professional sex industry workers.³²

28 Renato Stella: »The amateur roots of gonzo pornography«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 351–361, hier S. 352.

29 C. Penley (2006): *Crackers and Whackers*, S. 109.

30 Ebd.

31 Vgl. P. Alilunas (2017): *On the Prowl (Jamie Gillis, 1989)*.

32 C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 159.

In *ON THE PROWL* fährt Regisseur Jamie Gillis mit der Pornodarstellerin Rene Morgan und einem Kameramann durch die Straßen von North Beach, San Francisco, um heterosexuelle Männer zu finden, die mit Morgan Sex haben und sich dabei filmen lassen möchten: »[M]ostly the film captures the inevitable impotence of drunk amateurs asked to have sex on camera with a veteran performer in the back of a cramped limousine surrounded by other people«³³, beschreibt Peter Alilunas den Film. Letztlich gelingt es zwei der fünf Männer »erfolgreichen« penetrativen Sex mit Morgan zu haben, bezahlt werden sie allerdings nicht: Vielmehr greift der Film die Idee bzw. die Fantasie auf, potenzielle Konsumenten zu Darstellern werden zu lassen und entsprechend »realen« Sex zu zeigen – der in diesem Fall (den Koitus als Norm vorausgesetzt) eben auch »scheitern« kann.³⁴ Alilunas führt zu *ON THE PROWL* weiter aus:

Gonzo films often present »amateur« performers in »behind-the-scenes« environments, taking viewers into the meta-level of filmmaking and offering no traditional storylines or »fictional« narratives in the recognizable sense – even as they re-invent (and not necessarily very originally) narrative by making it appear to be »real«. This is itself, of course, a fiction. Gillis played a version of himself in *On the Prowl*, but it was a version with which viewers were already familiar. Nevertheless, the presentation and emphasis on »reality« throws traditional conceptions of narrative into question.³⁵

Eben diese Infragestellung traditioneller Narrative, die Betonung einer vermeintlichen Realität der Darstellung und die ästhetische Nähe zu Amateur-Pornografie sind es, die Gonzo-Pornografie aus Perspektive einer dokumentarischen Epistemologie so interessant machen. In der Öffentlichkeit scheint insbesondere in Bezug auf Gonzo-Pornografie die Sorge zu bestehen, dass sie aufgrund ihrer filmischen Darstellungsweisen – d.h. einerseits die an Amateur-Pornografie erinnernde Ästhetik, andererseits der Einsatz dokumentarischer Praktiken – als »real« wahrgenommen werden könnte (siehe dazu auch Kapitel 2.1 und 2.2). Bemerkenswerterweise werden diese Ängste in der Regel von Personen geäußert, die sich selbst für fähig halten, diese Täuschung zu durchschauen, entsprechend sich nur stellvertretend darum sorgen, dass *andere* Zuschauer:innen das Gezeigte möglicherweise für »real« halten könnten. Renato Stella etwa formuliert die (für einen wissenschaftlichen Text überraschende und filmhistorisch fragwürdige) Behauptung, dass der Gonzo-Porno die stilistischen Besonderheiten vom Amateur-Porno »geliehen, imitiert und deformiert«³⁶ habe, an anderer Stelle heißt es sogar, er habe sie »gestohlen«³⁷:

33 P. Alilunas (2017): *On the Prowl* (Jamie Gillis, 1989), S. 348.

34 Vgl. ebd.

35 Ebd., S. 349.

36 Vgl. R. Stella (2016): *The amateur roots of gonzo pornography*, S. 354.

37 Vgl. ebd., S. 356.

While it was amateur gonzo that initially invented the genre, lending it consistency and a language of its own, the time came when the opposite started to happen: the stylistic standards of industrial pornography almost entirely colonized amateur gonzo, converting it into a tyrannical tool for dominating bodies and dictating rules so that the performance could be filmed and made into a video.³⁸

Während Gonzo-Pornografie Stella zufolge geradezu ›tyrannisch‹ Körper dominiert und ›diktatorische Regeln‹ für die Sex-Performance aufstelle, attestiert er Amateur-Pornografie das Gegenteil: »Anyone who has been in a passionate relationship at least once can recognize the signs of tenderness and affection in a gaze, a whispered word, and the gestures that some men and women use in amateur gonzo videos«³⁹. Stella reproduziert hier ein essenzialistisch anmutendes Verständnis von Authentizität und der Idee einer ›echten‹, ›wahren‹ Darstellung von Sex, wie sie bereits kritisch diskutiert wurde (siehe Kapitel 2.4). Während er ›echte‹ Affekte und den Austausch von Zärtlichkeiten in Amateur-Pornografie realisiert sieht, unterstellt er Gonzo-Pornografie eine geradezu technisierte körperliche Performance. Wenngleich er vornehmlich eine Anerkennung und Aufwertung von Amateur-Pornografie im Blick zu haben scheint, reproduziert er dabei doch eine Rhetorik, die an Aussagen von Radikalfeministinnen wie Gail Dines erinnert: »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«⁴⁰. Alilunas verweist zurecht darauf, dass zwischen einer einvernehmlichen sexuellen Performance und einer Dokumentation sexuellen Missbrauchs, die Dines hier zu unterstellen scheint, streng unterschieden werden muss:⁴¹ »Dines cannot separate performance and representation from reality; exploring and complicating that very thing, of course, was precisely Gillis' original interest«⁴². Alilunas zufolge gibt es »nichts Reales« in Gonzo-Pornografie, denn wie

38 Ebd., S. 358. Stella unterscheidet nicht zwischen Gonzo- und Amateur-Pornografie. Er beschreibt den Stil beider als »gonzo« und unterscheidet entsprechend zwischen »amateur gonzo« (in meinem Verständnis: Amateur-Pornografie) und »industrial gonzo« (in meinem Verständnis: Gonzo-Pornografie); vgl. R. Stella (2016): *The amateur roots of gonzo pornography*, S. 352.

39 R. Stella (2016): *The amateur roots of gonzo pornography*, S. 357.

40 G. Dines (2006): *The White Man's Burden*, S. 286.

41 Ich möchte an dieser Stelle an das dieser Arbeit zugrundeliegende Pornografie-Verständnis erinnern: Gefilmte Missbrauchsdarstellungen und Vergewaltigungen sowie bildbasierte sexualisierte Gewalt sind keine Pornografie, sondern Straftaten.

42 P. Alilunas (2017): *On the Prowl (Jamie Gillis, 1989)*, S. 350.

jede andere Pornografie (auch Amateur-Pornografie!⁴³) sei auch diese »made up of performances, and the mediation itself is its defining characteristic«⁴⁴.

Halten wir an dieser Stelle fest: Gonzo-Pornografie bewegt sich von Beginn an im Spannungsfeld zwischen einer professionellen Performance, die sich nicht immer als solche zu erkennen gibt, und einer »authentischen«, »realen« Darstellung von Sex, die als dokumentarisch wahrgenommen wird. Der Grund dafür ist der bewusste Einsatz filmischer Praktiken, die als dokumentarisch rezipiert werden. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, John Stagliano oder Jamie Gillis hier bewusstes Kalkül zu unterstellen. Die beschriebenen Effekte und Gleichzeitigkeiten ästhetischer Entscheidungen lassen sich aus einer analytischen Perspektive erst mit der historischen Distanz als solche erkennen. Die Entwicklung filmischer Stile und ästhetischer Innovationen ist immer auch mit Produktions- und Distributionslogiken verknüpft. In Staglianos und Gillis' Fall waren sie zunächst auch ökonomische Entscheidungen. Bevor ich anhand des Films *ASA AKIRA IS INSATIABLE II* die weitere – fortgesetzt eng mit dem Einsatz dokumentarischer Praktiken verbundene – ästhetische Entwicklung von Gonzo-Pornografie bis in die 2010er Jahre nachverfolge (Kapitel 3.3), möchte ich daher zunächst diese eigentümliche Verstrickung von Ästhetik, Produktion und Distribution näher beleuchten (Kapitel 3.2). Schließen und beginnen möchte ich an dieser Stelle mit den Beobachtungen Peter Alilunas, der die Ästhetik von Gonzo-Pornografie in ihrem Zusammenspiel mit technischen Besonderheiten treffend zusammenfasst:

In addition to significant narrative alterations, Gonzo also radically disrupts the aesthetic model of the Golden Age. These productions typically employ a single, handheld video camera (frequently held by the performers) and tend towards longer takes, a general de-emphasis on editing, and either natural or minimal artificial lightning. The cumulative effect is an aesthetic that emphasizes »raw« action, presented without interruption or editorial control. Technology is seemingly de-prioritized – even as it is highly privileged – thus implying that the artifices of previous eras (celluloid film, narrative, cinematography, editing, performance etc.) created unnecessary distance from the »real« action. In its abandonment of traditional narrative justifications to skip right to the action, Gonzo mimics and even anticipates the spectator, remote control, or mouse in hand.⁴⁵

43 In Kapitel 2.4 habe ich diskutiert, inwiefern Pornografie notwendig ein performatives Moment inwohnt. Dies gilt meiner Ansicht nach auch für Amateur-Pornografie. Siehe auch Kapitel 5.3, in dem die kuratierte Amateur-Pornoseite Lustery im Fokus steht.

44 P. Alilunas (2017): *On the Prowl* (Jamie Gillis, 1989), S. 350.

45 Ebd., S. 349.

3.2 Pornografieproduktion und -distribution im Wandel

Keine Geschichte einer Parallelwelt

In einem Interview berichtet John Stagliano, dass der Grund für die reduzierte Narration und Erfindung der BUTTMAN-Figur nicht zuletzt die Notwendigkeit war, einen möglichst kostengünstigen Film zu produzieren. Die Produktion eines großen Features jeden Monat sei schlichtweg zu teuer gewesen. Er habe also verschiedene Ideen kombiniert: Er selbst wollte die Kamera führen und in dem Film als Kameramann auftreten, die Frauen sollten aktiv mit der Kamera interagieren und der Fokus sollte auf dem Arsch der Frauen liegen, denn »[b]utts were undervalued at the time!«⁴⁶. *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* war ein voller Erfolg und die technischen Neuerungen erlaubten es Stagliano, sich immer weiter vom Feature zu entfernen. Es ist kein Zufall, dass die schon bald erfolgte komplette Eliminierung des Skripts (die ersten beiden BUTTMAN-Filme besaßen noch ein 32- bis 35-seitiges Drehbuch) mit dem Besitz einer Hi8-Kamera zusammenfiel:

The first two Buttman movies were shot with Betacam cameras, big cameras, and I developed some skills in working manual focus etc. Buttman (and gonzo in general) started to take off when Hi8 technology came along, with little cameras that you could hold while moving. Thanks to these small cameras, I could go out on the streets and it didn't look like I was shooting a professional movie; but I was still getting good shots. These cameras were not technically challenging to use: they had auto focus, I didn't have so much to worry about lighting etc.⁴⁷

Gonzo-Pornografie, so Biasin und Zecca, »flourished in the United States in the early 1990s, in the heyday of ›porn videos‹«⁴⁸ – und dies gilt bis heute. Fast jedes professionell produzierte Video, das auf pornografischen Online-Plattformen zu finden ist, ist dem Gonzo-Stil zuzurechnen. Seine exzessive Ausstellung von in sexuelle Handlungen verstrickten Körpern ist von Anfang an eng verschränkt mit der Faszination für die Darstellungsmöglichkeiten, die technische Neuerungen eröffnen. Für ein angemessenes Verständnis der Entwicklung, die die Pornoindustrie in den letzten Jahrzehnten durchlaufen hat, ist daher die ineinandergreifende Betrachtung des technischen, ökonomischen und kulturellen Wandels unverzichtbar, der alle Teile des gesellschaftlichen Zusammenlebens gleichermaßen ergriff. Die Geschichte der Pornografie ist keine Geschichte einer Parallelwelt. Wie Nicola Simpson herausstellt, lassen sich weitgehende Gemeinsamkeiten zwischen dem Hollywood-Studio-

46 G. Maina/F. Zecca (2016): *John Stagliano interviewed by Giovanna Maina and Federico Zecca*, S. 422.

47 Ebd.

48 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 139.

system, wie es von den 1920er bis in die 1950er Jahre existierte, und der Pornoindustrie der 1970er bis 1990er Jahre ausmachen:⁴⁹ Auch sie beeinflusste das Paramount-Urteil von 1948,⁵⁰ das eine zunehmende Bestückung der Haushalte mit Fernsehgeräten bedingte, und die Suburbanisierung in den 1950er Jahren, die zu einer umgreifenden Destabilisierung und Umstrukturierung der Filmindustrie führte,⁵¹ tiefgreifend. In den 2000ern wiederum bedeutete die voranschreitende Digitalisierung das Aus für viele etablierte Pornostudios. Alle diese Veränderungen hatten und haben massive Auswirkungen – auf die Arbeitsbedingungen der Performer:innen, die Distributionsstrategien der Studios und die Rezeptionsweisen pornografischer Filme. Pornografieproduktion, -distribution und -rezeption findet heute unter radikal anderen Bedingungen statt, als dies noch in den *Golden Ages of Porn* der Fall war.

Anliegen dieses Abschnitts ist es, die Entwicklungen vom Stag-Film über das Porno Feature, das Aufkommen der Videotechnologie bis zur Etablierung des Internets nachzuzeichnen. Dabei sollen sowohl technische als auch produktions- und distributionsbedingte Veränderungen berücksichtigt werden. Der Fokus wird hierbei zunächst auf den Entwicklungen in den USA liegen, da es sich bei Gonzo-Pornografie um eine US-amerikanische ›Erfindung‹ handelt. Da die komplexe Entstehung der Pornoindustrie vom Stag-Film bis heute jedoch wiederum nur durch ihre gemeinsame Betrachtung mit den gesellschaftspolitischen und rechtlichen Entwicklungen angemessen verstanden werden kann, findet die hier gegebene Entwicklungsdarstellung ihre Ergänzung in Kapitel 4.2, das die hier nur angerissenen

49 Nicola Simpson: »Coming attractions. A comparative history of the Hollywood Studio System and the porn business«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 24 (2004) (4), S. 635–652, hier S. 635.

50 Das Paramount-Urteil beendete die Monopolstellung, die bis dahin nur eine kleine Zahl an Filmstudios innehatten: In den 1930er und 40er Jahren dominierten acht Studios die amerikanische Filmindustrie, die sogenannten Big Five (Paramount Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Brothers und Radio Keith Orpheum) und Little Three (Universal, Columbia, United Artists). Das Geheimnis ihres Erfolgs war deren vertikale Integration in den Markt, d.h. sie waren für die Produktion, Distribution und Aufführung ihrer eigenen Filme zuständig. Da der Markt viele Filme benötigte, kamen sich die acht Studios selbst nicht in die Quere. Das Paramount-Urteil setzte vor allem den von den Studios praktizierten illegalen Praktiken des *block-bookings* (das Verkaufen mehrerer Filme in einem Block, was dazu führte, dass Filmtheater auch kleinere Produktionen in Kauf nehmen mussten, um an die bekannten Filme zu gelangen) und *blind-biddings* (das Kaufen von Filmen, ohne diese zuvor gesehen zu haben) ein Ende. Siehe dazu F. A. Hanssen: »The block booking of films re-examined«, in: John Sedgwick/Michael J. Pokorny (Hg.), *An economic history of film*, London: Routledge 2005, S. 121–150; Allen J. Scott: »A New Map of Hollywood. The Production and Distribution of American Motion Pictures«, in: *Regional Studies* 36 (2002) (9), S. 957–975; James zu Hünning: *Paramount Case*. Lexikon der Filmbegriffe 2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=421>, zuletzt geprüft am 08.03.2020.

51 Vgl. A. J. Scott (2002): *A New Map of Hollywood*.

juristischen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen der beschriebenen Zeitspanne näher in den Blick nimmt – diesmal exemplarisch am Beispiel der BRD.

Technische Innovation als Motor der Pornografiegeschichte

Obwohl die ersten pornografischen Filme bereits auf Anfang des 20. Jahrhunderts datiert werden, hat sich aufgrund ihres illegalen Status erst sehr viel später eine nennenswerte Branche entwickelt. Bis in die 1960er Jahre hinein wurden pornografische Filme in privaten Clubs und über Mund-zu-Mund-Propaganda vertrieben. So waren es Anfang der 1970er Jahre zunächst Dokumentarfilme *über* Pornografie, die mit dem Tabu brachen, sexuell explizite Szenen im Kino zu zeigen. Sie ebneten damit den Weg für die Porno Features⁵² – so zumindest die gängige pornografische Filmgeschichtsschreibung. Diese erzählt sich stark verkürzt wie folgt: Ende der 1960er Jahre wurden die vom *Playboy* inspirierten Sexploitation-Filme⁵³ sexuell expliziter und gewannen an Popularität. Ihren Höhepunkt erreichten sie 1967. Mit der Zulassung der Antibabypille, der sogenannten sexuellen Revolution⁵⁴, der Abschaffung des Hays Codes, der seit 1930 der amerikanischen Filmlandschaft einen strengen Keuschheitsgürtel auferlegt hatte, sowie der leichteren Zugänglichkeit zu illegalen Drogen, änderte sich auch das moralische Klima in der amerikanischen Gesellschaft. Sex wurde Teil des öffentlichen Diskurses. Hinzu kam die Einführung der Altersempfehlung für Filme durch die *Motion Picture Association of America*. Pornofilme waren zwar nach wie vor illegal, erhielten aber ein X-Rating und damit einen offiziellen und greifbaren Status. Zeitgleich tauchten die zuvor ausschließlich im Untergrund zirkulierenden *beaver films*⁵⁵ in San Francisco nun auch an der Oberfläche auf. Von 1969 bis 1970 forderten darüber hinaus sogenannte »how-

-
- 52 Vgl. L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, 139–140: »Denn die ersten Filme, die pornographisches Material (in der nun eingengten Definition) in den öffentlichen Sexkinos zeigten, waren keine Sexfilme oder erweiterte action-beaver Filme, es waren zwei Dokumentarfilme über Dänemark und seine damals neue Legalisierung massenproduzierter visueller Pornographie: *SEXUAL FREEDOM IN DENMARK* (US 1970, John Lamb) and *CENSORSHIP IN DENMARK: A NEW APPROACH* (US 1970, Alex de Renzy). Beide Filme hatten die Klausel der »legitimierenden gesellschaftlichen Relevanz« aus dem Urteil des Obersten Gerichtshofs von 1966 klug genutzt. Unter dem Vorwand, eine Dokumentation über die neue Freizügigkeit in Dänemark zu sein (was sie in gewisser Hinsicht auch waren), berichteten die Filme über die Porno-Industrie dieses Landes« (ebd., 140).
- 53 Beim Begriff Sexploitation handelt es sich um ein Kofferwort aus Sex und Exploitation. Die Filme bilden ein Subgenre des erotischen Exploitation Films. Sie kombinieren Soft Core Sexdarstellungen mit eher unterkomplexen Handlungen und verfügen meist nur über ein geringes Budget. Ihre Hochzeit hatten diese Filme in den 1960er und 1970er Jahren.
- 54 Zu den hier adressierten gesellschaftlichen Umbrüchen dieser Zeit siehe Kapitel 4.2.
- 55 Die Beaver und ebenso die Stag Filme werden gleich im nächsten Unterkapitel genauer im Fokus stehen.

to«-Filme, manchmal auch als »marriage manuals« oder »white coaters« bezeichnet, gesellschaftliche Aufmerksamkeit und Anerkennung. Unter dem Deckmantel der Wissenschaftlichkeit präsentierten diese u.a. verschiedene Sexstellungen und klärten allgemein aus einer anwendungsorientierten Perspektive über Sex auf. Hinzu kamen die bereits erwähnten sexuell expliziten Aufklärungsfilme (mehr dazu siehe Kapitel 4.2) und Kompilationsfilme, welche unter dem Vorwand, die Geschichte des Genres präsentieren zu wollen, eine Sammlung von Stag-Filmen zeigten. Die Einnahmen von X-Rated-Filmtheatern stiegen rasant in die Höhe und spätestens mit dem Erfolg von *DEEP THROAT* 1972 war der Porno gesellschaftsfähig geworden.⁵⁶ Seinen Status als legal erhielt er zwar erst Mitte der 1980er Jahre, ab dann entwickelte sich jedoch alles sehr rasch, so Nicola Simpson: »Once porn production was legal in California, the covert cottage industry mushroomed practically overnight into a booming business centred in the San Fernando Valley«⁵⁷. Bereits Mitte der 1980er Jahre produzierte die US-Amerikanische Pornoindustrie viermal so viele Filme wie die Hollywood-Major-Studios, sodass die Tagesproduktionskosten von \$15.000 in wenigen Monaten um das Zehnfache wieder eingeholt werden konnten.⁵⁸

Wie der Filmhistoriker Eric Schaefer nachzeichnet, wird das Narrativ dieser linearen Geschichtsschreibung jedoch komplexer, wenn die technischen Entwicklungen der Zeit berücksichtigt und in Beziehung zur damaligen Rechtssituation und den gleichzeitig erfolgten industriellen Entwicklungen gesetzt werden. Bereits in seiner umfangreichen Studie *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*⁵⁹ verweist er auf die Bedeutung der Exploitation-Filme, die über 40 Jahre die öffentliche Wahrnehmung von Sex und Gewalt geformt und beeinflusst haben: Sie ebneten den Weg für die Sexploitation-Filme der 1960er, deren Bedeutung für den sexuellen Wandel Ende der 1960er Jahre nicht zu unterschätzen sei. Den sexuellen Aufklärungsfilmen und *white coaters* spricht er dagegen eine deutlich geringere Bedeutung zu, als dies in der Forschung bislang der Fall war. Diese wären zwar in großen Kinos gezeigt worden und hätten in manchen Städten auch eine lange Laufzeit gehabt, seiner Einschätzung zufolge sei deren Einfluss jedoch von eher kurzer Dauer gewesen, da sie kein nennenswertes Publikum generieren konnten. Von einem industriellen Standpunkt aus seien die sexuellen Aufklärungsfilme und *white coaters* für die Etablierung des Porno Features daher eher als Fußnote zu

56 Vgl. Eric Schaefer: »Gauging a Revolution. 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, in: *Cinema Journal* 41 (2002) (3), S. 3–26, hier S. 3; L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 96–99; *Sinema. American porographic films and the people who make them*, New York, New York: New American Library 1974; N. Simpson (2004): *Coming attractions*.

57 N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 646.

58 Vgl. ebd., S. 647.

59 Vgl. Eric Schaefer: *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919–1959*, Durham: Duke University Press 1999.

bezeichnen.⁶⁰ Als viel zentraler für die Entstehung des Hardcore Features schätzt Schaefer die Einführung des 16mm-Formats in den bis dahin vom 35mm-Format dominierten Erwachsenenfilmbereich ein. Dieser Formatwechsel habe eine Reihe industrieller Neuorientierungen und Umstellungen zur Folge gehabt, die Schaefer als Voraussetzungen für die Entwicklung des Hardcore Features bestimmt:

Throughout the discussion, the sexploitation old guard pointedly described 16mm product as the most problematic, not the white coater or the porn documentaries that contained hardcore scenes but that were distributed in 35mm and may have played in their own theaters. It was clear within the industry that by crossing the hardcore line, 16mm films were driving innovation and change and that to remain viable the 35mm sexploitation producers would have to cross the line as well.⁶¹

Als bisher kaum beachtete Schnittstelle am Übergang vom Sexploitation- zum Hardcore Feature-Film sieht Schaefer den »simulation film«, der die gesteigerte genitale Explizitheit der Beaver- mit den narrativen Konventionen der etablierten Sexploitation-Filme kombiniere.⁶² Der einzige Unterschied zwischen den *simulation films* und den späteren Hardcore Features sei das Fehlen von Kameraeinstellungen und Nahaufnahmen, welche die genitale, orale oder anale Penetration bezeugten⁶³ – also genau jene Einstellungen, die Linda Williams bei ihrer Untersuchung der Hardcore Features Anlass geben, diesen eine Ästhetik der maximalen Sichtbarkeit zu attestieren.⁶⁴ Einmal etabliert, erfreute sich das Hardcore Feature großer Popularität, wenn auch nur, so Schaefer, von vergleichsweise kurzer Dauer, »until new changes in the adult market reached another critical point in the mid-1980s when the introduction of video shifted the viewing space from the theater to the home.«⁶⁵ Er stellt entsprechend fest:

What has become increasingly evident is that the feature-length hardcore narrative was merely an entr'acte between reels of essentially plotless underground stag movies in the years 1908 to 1967 and the similarly plotless ruttings of porn in the video age (emerging in the mid-1980s and continuing to the present).⁶⁶

60 Vgl. E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*, S. 22–24 Endnote 3 und 45.

61 Vgl. ebd., S. 20–21.

62 Vgl. ebd., S. 12.

63 Vgl. ebd., S. 17.

64 Vgl. L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 48.

65 E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*, S. 21–22.

66 Ebd., S. 4.

Zu diesen »similar plotless ruttings« zählt Gonzo-Pornografie, die mit dem Aufkommen der Videotechnologie ihren Siegeszug antritt. Diese bricht zwar radikal mit den ästhetischen Konventionen des Hardcore Features, doch vor dem soeben aufgezeigten Hintergrund scheint es sinnvoll, ihre Ästhetik nicht bloß als Gegenentwurf zu diesen zu verstehen: Wie in der Forschung mittlerweile anerkannt, ist sie vielmehr in der Tradition der Stag- und Beaver-Filme zu verorten.⁶⁷ Gerade unter Perspektive einer dokumentarischen Epistemologie ist diese Engführung aufschlussreich, werden doch gerade diesen beiden filmischen Spielarten jene dokumentarische Qualitäten zugesprochen, die später auch der Gonzo-Pornografie attestiert werden.

Vom Stag- und Beaver-Film zum Video, vom Pornokino zum Heimvideorekorder

Als Stag-Filme⁶⁸ werden in der Regel auf 8mm oder 16mm gedrehte, »primitive«⁶⁹ sexuell explizite Kurzfilme (»one or two reels in length«⁷⁰, d.h. maximal 15 Minuten) bezeichnet, deren Verwendung von Anfang des 20. Jahrhunderts bis zu den 1970ern datiert wird.⁷¹ Ihre Primitivität besteht Linda Williams zufolge in ihrer Länge, ihrem Mangel an Farbe und Ton (auch zu Zeiten, wo dies technisch möglich gewesen wäre), und der fehlenden narrativen Einbettung.⁷² Sie wurden trotz ihrem Status als illegal kommerziell vertrieben und in der Regel auf privaten Herrenabenden und

67 Vgl. ebd., S. 22; C. Kleinbans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 158; E. Bisasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 135; P. Alilunas (2017): *On the Prowl* (Jamie Gillis, 1989), S. 351.

68 Stag (engl. »Hirsch«) beschreibt umgangssprachlich einen männlichen Gast ohne Damenbegleitung (vgl. Jan-Christopher Horak: *Stag Film*. Lexikon der Filmbegriffe 2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1307>, zuletzt geprüft am 17.02.2020). Andere zeitgenössische Bezeichnungen für Stag-Filme waren »Blue movies. Smokers. Beavers. Coochie reels. Dirty pictures« (Dave Thompson: *Black and White and Blue. Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR*, Montreal: ECW Press 2007, S. 1).

69 L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 60.

70 E. Schaefer (1999): *Bold! Daring! Shocking! True!*, S. 7. Williams spricht von einem »single reel (a thousand feet, up to fifteen minutes) or less« (L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 60).

71 Russell Shaeffer problematisiert die Homogenisierung der Filme, die über so eine lange Zeitspanne unter einem einzigen Begriff gefasst wurden. Er versucht, die Beschreibung dieses Genres zu verkomplizieren und wendet sich den Stag-Filmen vor 1930 zu, um aufzuzeigen, dass bereits in diesen frühen Jahren die unter diesem Begriff gefassten Filme sehr divers sind (vgl. Russell Shaeffer: »Smut, novelty, indecency. Reworking a history of the early-twentieth-century American »stag film«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (4), S. 346–359). Zur Geschichte der Stag-Filme siehe auch Al Di Lauro/Gerald Rabkin (Hg.): *Dirty movies. An illustrated history of the stag film, 1915–1970*, New York, NY: Chelsea House Publishers 1976; D. Thompson (2007): *Black and White and Blue*.

72 Vgl. ebd. L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 60–61. Siehe auch P. Alilunas (2017): *On the Prowl* (Jamie Gillis, 1989), S. 351.

Junggesellenfeiern »in smoky fraternity houses or the basement of the American Legion hall«⁷³ gezeigt. Bereits vor der Ausstrahlung der Dokumentarfilme über die zeitgenössische Pornolandschaft zu Beginn der 70er Jahre war die Berufung auf einen aufklärenden, sexuell bildenden Anspruch der Filme eine beliebte Methode, um gesetzliche Restriktionen zu umgehen.⁷⁴ In seiner Studie zu »[a]dult films for the Home Market, 1930–1969«⁷⁵ zitiert Eric Schaefer eine Werbeanzeige aus dem New Yorker Boulevardblatt *Screw*:

This weekend, see real, live 8mm love-making on your bedroom wall! Turn off Carson! Turn on your libido! [...] We wish to emphasize, on the advice of our lawyers, that these are educational films – for adults only. They are NOT to be regarded as stag film.⁷⁶

Gezielt wird hier auf die Autorität des Dokumentarischen zurückgegriffen, um das Zeigen sexuell expliziter Bewegtbilder zu legitimieren. Di Lauro, Rabkin und Tynan gehen in ihrer illustrierten Geschichte des Stag-Films sogar so weit, diesem *cinéma vérité*-Qualitäten zuzusprechen und ihn damit explizit in die Dokumentarfilmgeschichte einzuschreiben:

The stag film or dirty movie was, and is, the *cinéma vérité* of the forbidden, an invaluable record of the images openly unacknowledged feelings about sex assume. In a time when verbal and visual images of sex were suppressed, when open art could only euphemize, the stags documented those isolated and unmentionable private experiences which were nonetheless in some form universal. By sharing the mysteries of sexual data through collective rituals of masculine emergence, American and European males (primarily the former) received through the stags a non-credit course in sex education. The films proved that a world of sexuality existed outside one's limited individual experiences. Here were real people and real sexual activity made all the more real because their esthetic embodiment was so weak, the ›performers‹ so clearly not ›actors‹.⁷⁷

Bereits den Stag-Filmen werden hier bestimmte Eigenschaften wie die *realness* des Gezeigten, die scheinbare Amateurhaftigkeit der Darsteller:innen, eine ästhetisch

73 E. Schaefer (1999): *Bold! Daring! Shocking! True!*, S. 7–8. Siehe auch Thomas Waugh: *Hard to imagine. Gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*, New York: Columbia University Press 1996, S. 309.

74 Zum Verhältnis von sexuellem Aufklärungsfilm, Pornografie und dem Dokumentarischen siehe Kapitel 4.

75 Eric Schaefer: »Plain Brown Wrapper«, in: Jon Lewis/Eric Smoodin/Dana Polan et al. (Hg.), *Looking Past the Screen*, Duke University Press 2007, S. 201–226.

76 Ebd., S. 221.

77 A. Di Lauro/G. Rabkin (Hg.) (1976): *Dirty movies*, S. 26.

simple (*weak*) Darstellung sowie eine stark betonte Performance (in Abgrenzung zur ›unechten‹ Schauspielerei) zugesprochen, die später auf gleiche Weise für die Charakterisierung von Gonzo-Pornografie ins Feld geführt werden.

Eine Sonderform der pornografischen Kurzfilme, die vor allem Ende der 1960er Jahre populär wird, als die gesetzlichen Restriktionen in den USA bereits bröckeln, sind die *beaver films*.⁷⁸ Bei diesen handelt es sich um drei- bis zehnminütige sexuell explizite Filme, die den Fokus auf die Vulva der Frau legen und diese in Nahaufnahme zeigen.⁷⁹ Werden zusätzlich die Vulvalippen gespreizt und dem:der Betrachenden ein gynäkologischer Blick gewährt, spricht man vom *split beaver*. Als *action beaver* hingegen wurde die Integration von sexuellen Handlungen zwischen Menschen mit Vulva bezeichnet (Cunnilingus, Streicheln) bei denen der Fokus jedoch weiterhin auf der Vulva bleibt.⁸⁰ Auch dieser Sonderform der Stag-Filme wird bereits eine dokumentarische Ästhetik attestiert, an welche die Ästhetik von Gonzo-Pornografie unweigerlich anschließt:

[T]he gazes and movements of the women in the beaver films were more overtly sexual: they licked their lips, grinded their pelvises, and humped the beds or couches on which they reclined. As Eithne Johnson suggests, the beaver films ›were influenced by the ›moving camera‹ style of documentary productions [and] of amateur filmmaking,‹ which implied an ›intimacy and spontaneity‹ that conveyed an ›apparently spontaneous, seemingly unscripted scene of sexual display‹. The increased sense of intimacy and spontaneity in the beaver films were part and parcel of the 16mm gauge and the discourses of ›naturalism‹ attached to it.⁸¹

Doch bevor Gonzo-Pornografie zur ›Primitivität‹ der Stag- und Beaver-Filme ›zurückkehren‹ konnte, brauchte es die Videotechnologie, welche die Pornoindustrie abermals zum Umdenken nötigte und diese vor neue Herausforderungen stellte.

1975 kamen die ersten Heimvideorekorder auf den Markt und verbreiteten sich in kürzester Zeit wie keine technische Innovation jemals zuvor. In den USA besaßen

78 *Beaver* (engl. »Biber«) wird umgangssprachlich als Bezeichnung für die Intimbehaarung der Vulva oder für die Vulva selbst verwendet (vgl. Ludger Kaczmarek: *Beaver Film*. Lexikon der Filmbegriffe 2012, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2499>, zuletzt geprüft am 17.02.2020). Eric Schaefer datiert den ersten Beaver-Film auf 1967 (vgl. E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*).

79 Vgl. E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*, S. 7–8.

80 Vgl. L. Kaczmarek: *Beaver Film*; L. Williams (1989): *Hard Core*, S. 80f; E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*, S. 22 Endnote 2.

81 E. Schaefer (2002): *Gauging a Revolution*, S. 8. Die von Schaefer zitierten Aussagen Eithne Johnsons sind zu finden bei Eithne Johnson: »The ›Coloscopic‹ Film and the ›Beaver‹ Film. Scientific and Pornographic Scenes of Female Sexual Responsiveness«, in: Hilary Radner/Moya Luckett (Hg.), *Swinging single. Representing sexuality in the 1960s*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press 1999, S. 301–326; hier 313–314 und 312.

1978 bereits 150.000 Privatpersonen einen Videorekorder, 1980 waren es ein Prozent aller Haushalte und Ende der 1980er schon 70 Prozent.⁸² Die Pornoindustrie reagiert auf technische Neuerungen bekanntlich schnell und so brüstete sich bereits 1977 der erste Pornoproduzent damit, als erster einen Film auf Videokassette anbieten zu können. Viele andere taten es ihm gleich – während der Rest der Filmbranche noch ein Jahr länger brauchte.⁸³ Diese rasche Aneignung der technischen Neuerung durch die Pornobranche führte dazu, dass Pornografie historisch eine wichtige Rolle für die Etablierung der Videotechnologie spielte, wie Frederick Wasser herausstellt: »Some early purchasers bought the VCR rather than the videodisc systems because adult titles were unavailable on videodisc. Porno became a major propellant in the development of prerecorded cassettes«⁸⁴. Diese Entwicklungen bedeuteten auf der einen Seite einen Boom für die Industrie und auf der anderen Seite ein Ende für die X-Rated-Filmtheater: 1980 gab es 1.500 Pornokinos in den USA, 1985 waren es 700 und 1987 nur noch 250.⁸⁵ Zeitgleich übertraf der Gewinn von verliehenen Pornovideos erstmals die Einnahmen verkaufter Pornokinetickets.⁸⁶ Die Produktionen dieser Zeit beliefen sich auf 400 neue Features pro Jahr, von denen nur noch 40 auf Film gedreht wurden – was nicht zuletzt eine Kostenfrage war. Video-Equipment war deutlich günstiger als Film-Equipment und erforderte eine viel kleinere Crew.⁸⁷ Dies wirkte sich schnell auf die Preise der Videos aus, die nach vergleichsweise kurzer Zeit finanziell erschwinglich waren und noch dazu selten kopiergeschützt, was die illegale Vervielfältigung erleichterte, wie Chuck Kleinhans darstellt:

With video sales the general pattern (that developed in the 1980s) is that retail cost drastically changes from \$70 to \$100 per feature-length tape, circa 1980, to \$35 to \$40 for new releases, \$15 to \$25 for basic features in 1990, with some discounters going lower. But this varies somewhat: the cost of specialty videos (sado-masochist, transvestite, transsexual etc.) remains high because the niche market will bear it. In general, in terms of retail sales and rentals, the consumer now has a wide range of tapes available. The market is much like the former porn magazine market: differentiation by length of tape, production quality, star presence, and topic/narrative/fetish diversity. In addition, porn tapes are seldom copy-guarded, and can be easily duplicated with two VCRs, thus making personal ownership relatively economical.⁸⁸

82 Vgl. C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 157.

83 Vgl. N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 647.

84 Frederick Wasser: *Veni, Vidi, Video. The Hollywood Empire and the VCR*, Austin: University of Texas Press 2001, S. 93.

85 Vgl. ebd., S. 94; C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 157.

86 Vgl. N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 646–648.

87 Vgl. C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 158.

88 Ebd., S. 160.

Durch die Wiederveröffentlichung älterer Filme, das Zusammenstellen von Kompilationsfilmen und den vielen Neuproduktionen brachte es der Porno-Markt auf 1.500 neuveröffentlichte Videos im Jahr 1987.⁸⁹ Abnehmer:innen für diese Masse an Filmen gab es allemal. Bereits Ende der 1970er Jahre machten Pornofilme die Hälfte aller gekauften Videokassetten aus. 1980 berichteten Videoverleihe in Deutschland und Großbritannien, dass pornografische Videos 60–80 Prozent ihrer Einnahmen ausmachten, gleiches galt für die USA.⁹⁰ Freilich veränderte sich dieses prozentuale Verhältnis, sobald der Videomarkt auch vom Rest der Filmindustrie bespielt wurde. Die Angaben der für diesen Zeitraum möglichen Zahlen variieren allerdings, was nicht zuletzt an unzuverlässigen Statistiken liegt, da diese häufig entweder von der Branche selbst veröffentlicht werden oder durch die ihr kritisch gesinnten Institutionen, wie z.B. 1986 der Kommission des Meese Reports.⁹¹ Laut Frederick Wasser machte Pornografie 1984 nur noch 13 % der Einnahmen auf dem Videomarkt, 1989 nur noch 9 % aus.⁹² Chuck Kleinhans hingegen behauptet, dass der Verkauf und Verleih von pornografischen Videos 1990 20 % des Gesamtverleihs ausmachten (ebenso wie Kinderfilme)⁹³, während der Dokumentarfilm *INSIDE DEEP THROAT* (2005) davon berichtet, dass Mitte der 1980er Jahre 30–50 % aller Videos Hard Core-Filme waren. Festhalten lässt sich in jedem Fall, dass Pornografie eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der Etablierung der Videotechnologie spielte, ebenso wie laut Nicola Simpson die Videotechnologie umgekehrt der Branche in einer ökonomisch herausfordernden Phase das Überleben sicherte: »It is entirely possible that without video, the porn business may not have survived the legal restrictions and poor economy of the late 1970s«⁹⁴.

Neue Zugänge – im Privaten

Mit dem Heimvideomarkt veränderte sich neben Produktion und Distribution vor allem auch die Art und Weise, wie Menschen pornografisches Material konsumierten: Schaute man es zuvor überwiegend in Pornokinos oder in kleinen (Männer-)Gesellschaften, so von nun an allein zuhause mit der Möglichkeit, das Video anzuhalten, zurückzuspulen und immer wieder von vorne anzuschauen⁹⁵ – eine Entwick-

89 Vgl. ebd., S. 157–158.

90 Vgl. F. Wasser (2001): *Veni, Vidi, Video*, S. 94; N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 647.

91 Zum Meese Report siehe Kapitel 2.3, Fußnote 113.

92 Vgl. F. Wasser (2001): *Veni, Vidi, Video*, S. 94.

93 Vgl. C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 159.

94 N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 647. Simpson bezieht sich hier u.a. auf den Meese Report und die Feminist Sex Wars.

95 Schwulen-Pornokinos blieben von dieser Verschiebung unbeeinflusst, da sie, wie John Champagne in seiner Analyse des *porn arcade* aufzeigt, auch ein Raum und Treffpunkt schwuler Subkultur bildeten, in dem es neben der Rezeption pornografischen Materials auch um einen

lung, die auch als ›Domestikation‹ der Pornorezeption beschrieben wurde: »Certainly it is easier to masturbate in your home while controlling the exhibition of the stimulus, rather than in a dark movie theatre surrounded by other people trying to hide the same activity«⁹⁶, so Simpson. Abermals ist es der Filmhistoriker Eric Schaefer, der dieses Narrativ zurechtweist und feststellt:

Much of the received wisdom today is that home video and cable television served to ›domesticate‹ adult films by moving them from urban grindhouses and the basements of VFW halls into the living rooms and bedrooms of Mr. and Mrs. America in the 1980s. [...] But the adult film was domesticated decades before home video arrived on the scene, a fact that is often overlooked by those who study pornography as well as those who campaign against it.⁹⁷

Wenngleich Eric Schaefer mit dem Hinweis recht haben mag, dass Pornografie schon lange vor dem Aufkommen der Videotechnologie ›domestiziert‹ war – wie die Geschichte der in Privathaushalten seit den 1930ern konsumierten pornografischen Stag-Filme auf 16mm und 8mm Film offenlegt⁹⁸ –, so scheint es doch zwei entscheidende Unterschiede bezüglich des heimatlichen Konsums von Stag-Filmen gegenüber der nun möglichen privaten Rezeption von Pornovideos zu geben: deren Status als illegal und deren Zugänglichkeit. Mit den veränderten Distributionsmöglichkeiten der neuen Technologie veränderte sich auch die Zugänglichkeit von Pornografie – sie erreichte nun sowohl *mehr* als auch *andere* Adressat:innen. Die öffentlichen Diskurse um Pornografie mussten sich auf diese rasche Entwicklung erst einmal einstellen. So weist Chuck Kleinhans beispielsweise darauf hin, dass etwa die Anti-Pornografie-Bewegung kurzfristig ins Leere lief, da sie den vor sich gehenden Wandel nicht adäquat antizipierte:

Women Against Pornography campaigned especially against theatrical pornography at the same moment it was disappearing. Their organizing had virtually no effect on neighborhood video store porn, which typically in the United States consists of a physically segregated display or rental/sales in adult-only stores.⁹⁹

realen, sexuellen Austausch ging (vgl. John Champagne: »Stop Reading Films!«. Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography«, in: *Cinema Journal* 36 (1997) (4), S. 76–97; Siehe auch C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 158).

96 N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 647.

97 E. Schaefer (2007): *Plain Brown Wrapper*, S. 202.

98 Schaefer zeichnet diese Geschichte nach in »Plain Brown Wrapper. Adult Films for the Home Market, 1930–1969« (ebd.).

99 C. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 158.

Von Pornografie-Gegner:innen unbedacht, gelang es dem Videomarkt ohne Probleme, das bereits existierende Pornokino-Publikum zu adressieren und für sich zu gewinnen. Durch die Verschiebung in den Raum des Privaten erreichte dieser außerdem Zuschauer:innen, die sich zuvor nicht in den öffentlichen Raum der Pornokinos gewagt hatten:

[P]ublic sex – especially is not always safe or even available at all for women. That was no doubt the case with the adult theatres, however much they can be romanticized in other ways. As is always the case, for women to be in public at all held different meanings than for men – and when it comes to public spaces associated with sex, that meant, simply put, a deep suspicion about motives. Women's presence in these spaces became a marker of difference, and that difference, in turn, marked all women in these spaces as potential prostitutes, even if only in the imaginary.¹⁰⁰

Auf diese Weise erschloss sich der Videomarkt zusätzlich heterosexuelle Ehepaare und cis-Frauen als Konsument:innen.¹⁰¹ Auch Pro-Porno-Feminist:innen nutzten die neuen Möglichkeiten des sich umstrukturierenden Marktes. Als eine der ersten feministischen Pornofilmemacherinnen gründete Candida Royalle 1984 die Produktionsfirma *Femme Productions*, um gezielt Pornografie für sich als weiblich definierende Personen und ihre (Ehe-)Partner anzubieten. Die ehemalige Pornodarstellerin stellte Anfang der 1980er Jahre fest, dass sie von der Neuvermarktung älterer Pornofilme, bei denen sie zu sehen war, auf Video keinen finanziellen Nutzen davontrug. Wenn mit ihrem Namen schon Geld gemacht wurde, so entschied sie, dann wolle sie diesen auch selbst vermarkten, und zwar mit Produkten, an die sie glaubte. Gemeinsam mit R. Lauren Niemi brachte sie 1984 den ersten von ihr produzierten Pornofilm *FEMME* heraus, wenngleich Royalle es bevorzugte, ihre Filme als »Erotikfilme« zu bezeichnen, die eine cis-weibliche Perspektive einnehmen.¹⁰² Auch wenn sie noch im selben Jahr *URBAN HEAT* (US 1984) und zwei Jahre später *CHRISTINE'S SECRET* (US 1986) publizierten, gestaltete sich der Anfang für *Femme Productions* dennoch schwierig, da die Filme ästhetisch stark mit den etablierten pornografischen

100 Peter Alilunas: »Far away, so close. Technology, spectatorship, and the pasts and futures of pornography studies«, in: *Porn Studies* 6 (2019) (2), S. 131–143, hier S. 7. Peter Alilunas ergänzt, dass es Frauen in manchen *adult motels* (»spaces I describe as offering ›temporary privacy‹, in which people could combine the films from the theatre and the security of their homes without the publicness of the former or the illusory wholesomeness of the latter« (ebd., S. 8) nicht gestattet war, ein Zimmer zu mieten. Teilweise mussten sie sogar ihre Heiratsurkunde vorzeigen, damit sie bleiben durften.

101 Vgl. F. Wasser (2001): *Veni, Vidi, Video*, S. 93f.; Alilunas 2018, S. 7.

102 Vgl. Peter Alilunas: *Smutty Little Movies. The Creation and Regulation of Adult Video*, Berkeley, CA: University of California Press 2016, S. 142ff.; Lynn Comella: »Remembering a legend. Candida Royalle, 1950–2015«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (1), S. 96–98.

Konventionen brachen, inklusive des Verzichts auf den finalisierenden *money shot*. Ihren Durchbruch verdankte Royalle schließlich einem Artikel in der *Glamour*, mit dem sie letztlich das angedachte Zielpublikum erreichte: heterosexuelle cis-Frauen und Paare.

Wenngleich die Videotechnologie zu einer Liberalisierung der Produktion und Rezeption von pornografischen Filmen führte, so büßte sie zugleich, wie Peter Alilunas kritisch anmerkt, damit das radikale Potenzial ein, das den Pornofilmen der »Goldenen Ära« zu Beginn der 70er Jahre im Zuge der »sexuellen Befreiung« noch anhaftete: »One thing the VCR certainly reinforced is the ideology that sex should be something private«¹⁰³. Die Videotechnologie hat zweifellos die »privacy machine« ins Rollen gebracht, von der es kein Zurück zu geben scheint:

Part of my desire to work in the video era was to [...] think about the needs that videotape met, and how it, too [Alilunas verweist hier auf das porn theatre, LZ], might have been humane and functional in different ways. It has also made me ask how and why privacy may have had deeper consequences than we first thought. [...] In the era of webcam shows and virtual reality, the questions I have been thinking about in terms of human connection and power, of pleasure and containment, are even more important. If the VCR reified privacy's hegemonic status, the internet has certainly presented new complications. While access to pornography has exploded, it has not really changed the privacy paradigm.¹⁰⁴

1990 deckten der Kauf und Verleih von Pornofilmen ein Drittel des gesamten amerikanischen Videomarkts ab.¹⁰⁵ Um diesem Wachstum gerecht zu werden, musste sich die Industrie organisieren – Produktionsfirmen wurden zu Studios. Diese produzierten nach dem Vorbild des benachbarten Hollywoods verschiedene Stars und übernahmen zusätzlich die Distribution und den Vertrieb ihrer Filme. Trotz dieser vertikalen Integration der Studios kam es jedoch nicht, wie dies beim System der Hollywood-Studios der Fall war, zur Vorherrschaft einiger weniger Studios in der Branche. Der Markt war nie gesättigt und ständig konnten neue Nischen gefunden und erschlossen werden. Außerdem zeichnete sich in den 1990ern bereits die Veränderung der Branche durch das Internet ab, das abermals vollkommen neue Distributionsmöglichkeiten versprach:

The Internet cemented several things vital to the porn industry: constant supply, rabid demand, user friendliness, increased quality, and privacy. Convergent digital technology provided the means and medium to deliver quality porn to a limitless audience at a minimal cost, graduating from floppy disks to CD-ROMs,

103 P. Alilunas (2019): *Far away, so close*, S. 6.

104 Ebd., S. 10–11.

105 Vgl. N. Simpson (2004): *Coming attractions*, S. 648.

the Internet (including Usenet groups and mailing lists) and interactive DVDs. One of the attractions of this technology is the ability for viewers to take control beyond fast-forwarding and pausing. DVD porn often includes features such as multiple viewpoints, so that the viewer can virtually adjust the camera angles in order to get the most provocative images.¹⁰⁶

Doch so vielversprechend die Möglichkeiten des Internets zu Beginn auch waren, so bedeuteten sie auch schnell das Aus für viele etablierte Studios, wie Alan McKee aufzeigt:

In the golden age of pornography profits, from about the mid twentieth century (the invention of *Playboy*) to the early twenty-first century (the maturation of the internet), pornographic businesses were able to work with ›high profit margins‹ (Coopersmith 1998). This is no longer the case. The rise of pirating in particular, as well as amateur material, has challenged the market dominance of ›old style pornocrats‹ and share prices are dropping (The Economist 2011: 64). The industry is becoming more competitive, and ›companies are consolidating‹ (The Economist 2011: 64). Whereas in the previous business model the producers made the money out of pornography, in the aftermath of digital disruption – to the extent that anyone continues to make money out of pornography – the pendulum has shifted towards distributors.¹⁰⁷

Die Veränderungen betrafen natürlich nicht nur die Pornoindustrie, sondern die gesamte Filmindustrie wie auch – und sogar am härtesten – die Musikbranche. Die Industrie musste umdenken und neue Strategien entwickeln, um der Piraterie entgegenzuwirken bzw. anderweitig profitabel zu bleiben. Wie Alan McKee wiederholt betont, greift sie dabei auf Strategien zurück, die aus anderen Creative Industries bekannt sind.¹⁰⁸ Auf einige dieser Strategien werde ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels zu sprechen kommen. Der Film *ASA AKIRA IS INSATIABLE II*, der im Fokus

106 Ebd., S. 649.

107 Alan McKee: »Pornography as a creative industry. Challenging the exceptionalist approach to pornography«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (2), S. 107–119, hier S. 112. McKee bezieht sich hier auf Jonathan Coopersmith: »Pornography, Technology and Progress«, in: *ICON* 4 (1998), S. 94–125 sowie The Economist: »At a XXX-roads. The Changing Adult Business«, in: The Economist 401 (2011), S. 64.

108 Vgl. ebd. Obwohl seit McKees Untersuchung erst acht Jahre vergangen sind, sind einige seiner Beobachtungen sowohl für die Pornoindustrie als auch für andere Creative Industries, gerade nach der COVID-19-Pandemie, veraltet. Er fokussiert sich in seinem Artikel insbesondere auf vier Strategien: 1. das Abo-Modell; 2. die Produktion von High-Quality-Filmen, für die Personen bereit sind, Geld zu zahlen; 3. der Verkauf von Merchandise (etwa Playboy oder inzwischen auch Pornhub) und 4. das Nischen-Marketing. Siehe auch Rebecca Sullivan/Alan McKee: *Pornography. Structures, agency and performance*, Cambridge, UK, Malden, MA: Polity Press 2015.

des nun folgenden Abschnitts steht, markiert mit dem Produktionsjahr 2011 zeitlich einen weiteren Wendepunkt innerhalb der Pornoindustrie – die endgültige Etablierung von Porno-Tube-Seiten, welche zu einer Piraterie pornografischer Filme ungeahnten Ausmaßes führen. Diese bislang letzte Entwicklung der Branche wird Thema in Kapitel 5 sein.

3.3 Unersättlichkeiten: ASA AKIRA IS INSATIABLE II und zeitgenössische Gonzo-Pornografien

Ausgeleuchtet: Ein Pornostar im Interview

Erneut ein Blackscreen. In weißer Schrift erscheint: »Asa Akira will be remembered forever for who she is, and the incredible movies she's made in porn«, nach einer Sekunde ergänzt um die Einblendung des Namens des Autors dieser Aussage: Nacho Vidal, der Pornostar und Darsteller der ersten Sex-Nummer des Films, der soeben begonnen hat. Erneut weiße Schrift auf schwarzem Screen: »Asa On Insatiable #1«. Eine weibliche Stimme erklingt aus dem Off: »The first Insatiable had...« – es folgt ein harter Schnitt in die maximale Sichtbarkeit: eine weiße Couch vor einer weißen Wand. Eine Frau sitzt vor der Couch auf dem Boden, den Arm lässig auf das Sofa gelegt. Sie trägt ein weißes Top, nur ihre schwarzen, zu einem Zopf gebundenen Haare, die dunkel geschminkten Augen, der schwarze BH unter dem Top und das Nackte ihrer sichtbaren Haut heben sich von dem dominanten Weiß ab. Der High-Key-Stil (man muss fast schon von einer Überbelichtung sprechen) lässt den Hintergrund regelrecht erstrahlen, es sind keinerlei Schatten im Gesicht der Darstellerin zu sehen und selbst die Schatten, die ihr Körper auf das Sofa wirft, deuten sich nur an (vgl. Abb. 6). Die maximale Sichtbarkeit des Wahrnehmbaren suggeriert die maximale Wahrhaftigkeit des Gesagten: Sie beendet den Satz mit »... a big impacts [sic!] on my life.«

Immer wieder direkt in die Kamera blickend, die Zuschauer:innen unmittelbar adressierend, berichtet Asa Akira rückblickend über ihre Erfahrungen aus ASA AKIRA IS INSATIABLE I (Mason, US 2010): Dieser Film habe große Auswirkungen auf ihr Leben gehabt, er habe ihr geholfen, sich selbst zu finden und zu der Erkenntnis zu gelangen, dass sie »in fact« unersättlich sei. Der DP¹⁰⁹ rechnet sie die weitreichends-

109 »DP« ist die gängige Abkürzung für *double penetration*, einer sexuellen Praxis, in der Menschen mit Vulva zeitgleich von zwei Penissen oder Dildos vaginal und anal penetriert werden. Darüber hinaus gibt es *double anal* (oder auch *triple*), wenn zeitgleich zwei Penis (zwei Dildos habe ich bei dieser Praktik bisher noch nicht gesehen) anal eindringen, gleiches gilt für *double vag*. In ASA AKIRA IS INSATIABLE I ist Akiras erste DP-Szene zu sehen, über die sie noch einmal rückblickend im Interview spricht.

ten Folgen zu. Diese sei »spontan«, »organisch« und »natürlich« gewesen und habe ihr eine sexuelle Kraft verliehen, die sie im vergangenen Jahr habe nutzen können, um diese »crazy, passionate, raw scenes« drehen zu können, die gleich zu sehen sein werden. Akira wiederholt hier geradezu lehrbuchhaft Peter Alilunas' Charakterisierung von Jamie Gillis' *ON THE PROWL*, die trotz der zwischen ihnen liegenden 20 Jahre und der veränderten ästhetischen Konventionen und Produktionsbedingungen auf beide Filme zutrifft: »Unscripted, focused on (and fetishizing) ›reality‹ and ›authenticity‹, this new form privileged the apparently raw depiction of sexual pleasure without traditional narrative or aesthetic considerations«¹¹⁰. Untermalt, belegt und erinnert werden Akiras Aussagen durch Rückblenden aus *INSATIABLE I*, mit denen die Betrachter:innen ebenso roh und unvermittelt konfrontiert werden. Der Plauderton Akiras aus dem Off steht im Kontrast zu den mitunter harten Sexpraktiken auf der Bildebene, die auditiv in der Stille verbleiben.



Abb. 6: Asa Akira redet über *ASA AKIRA IS INSATIABLE I*

Nach 70 Sekunden erfolgt ein unauffälliger Schnitt, der den thematischen Übergang zu *INSATIABLE II* markiert. Akira spricht nun über die noch nicht abschätzbaren Folgen, die dieser Film für ihr Leben haben wird. Sie betont das Selbstvertrauen, das ihr der erste Teil gegeben habe und beschreibt den zweiten Film als sehr persönlich (»more of an emotional movie«). Sie habe sich besser als »sexuelles Wesen« und als Person kennengelernt, der Film habe sich als »life-changing experience, almost like therapy« herausgestellt, der sie auf eine gute Weise verändert habe.

Auf das erste Interview folgt ein kurzer Vorspann, der lediglich den Namen des verantwortlichen Studios und den Titel des Films aufführt. Nicht einmal drei Minuten benötigt der Film, um den Zuschauer:innen alle relevanten Informationen zu vermitteln: Asa Akira wird in verschiedenen Konstellationen (dem Anfangszitat

110 P. Alilunas (2017): *On the Prowl* (Jamie Gillis, 1989), S. 348.

des Films zufolge: erinnerungswürdigen) Sex haben, um sich besser kennenzulernen und ihre Unersättlichkeit – zumindest vorübergehend – zu stillen.

Mason als »the hardest of hardcore«: Emanzipatives Potenzial im Gonzo-Stil

Bei ASA AKIRA IS INSATIABLE II handelt es sich um den zweiten Teil einer unter Verwendung desselben Titels durchnummerierten Trilogie. Produziert wurde die Reihe von *Elegant Angel*, einem Studio mit Sitz in San Fernando Valley, das vor allem für seine Gonzo-Filme berühmt ist. Der Film gewann 2012 in sechs Kategorien den AVN-Award¹¹¹ u.a. in der Kategorie *Best Director – Non-Feature* für Mason. Mason arbeitet erfolgreich seit 2002 »at the forefront of hardcore gonzo pornography«¹¹² und ist, was selbst einige der Branche nicht wissen, eine Frau. Zu der Wahl ihres Namens äußert sich Mason wie folgt:

I wanted it to be generic, and non-gender-specific. My intention wasn't to be a female director, but to be a damn good porn director, period. I chose the name Mason because it was sexually ambiguous. Even more, it had a male connotation to it. There are still many people to this day who think Mason is a man.¹¹³

Eine bewusste Ungreifbarkeit ist für den gesamten öffentlichen Auftritt Masons charakteristisch. Die *Adult Video News* beschreiben die Regisseurin 2013 anlässlich eines Interviews als »notoriously press-shy« und »enigmatic«¹¹⁴. Bei keinem Interview ist ein Foto von ihr abgebildet, überhaupt scheint es nur ein einziges Bild von ihr im Internet zu geben, bei dem es sich offensichtlich um einen Schnappschuss handelt. Es zeigt eine weiße blonde Frau (wenn es denn wirklich Mason ist) in schlechter Bildqualität mit Sonnenbrille. 2015 erhielt sie als erste cis-Frau den AVN-Award für *Director of the Year* – und erschien nicht zur Preisverleihung.

111 In den Kategorien Best Double-Penetration Scene, Best Group Sex Scene, Best Tease/Solo Performance, Best Three-Way Sex Scene, Boy/Boy/Girl, Best Anal Sex Scene und Best Director – Non-Feature.

112 Matt Lodder: »Visual pleasure and gonzo pornography. Mason's challenge to convention in ›the hardest of hardcore‹«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 373–385, hier S. 374.

113 Carly Milne (Hg.): *Naked ambition. Women who are changing Pornography*, New York, Enfield: Carroll & Graf; Hi Marketing 2006, S. 129. Mason führt ebenfalls unter dem Pseudonym Sam No Regie. Die Internet Adult Film Database führt Mason als aktive Regisseurin seit 2002 auf und verzeichnet 934 Filme, bei denen sie bisher Regie führte (<https://www.iafd.com/person.rme/perfid=mason02/gender=d/mason.htm>, 16.10.2023).

114 AVN: AVN Interview: *Deep Inside Mason. Enigmatic director talks about her future at OpenLife Entertainment*. AVN 2013, <https://avn.com/business/articles/video/avn-interview-deep-inside-mason-528449.html>, zuletzt geprüft am 13.02.2020. Siehe auch M. Lodder (2016): *Visual pleasure and gonzo pornography*, S. 381.

Carly Milne beschreibt Masons Filme als »the hardest of hardcore«¹¹⁵ – und in der Tat sind es insbesondere Filme von Mason, in denen cis-weibliche Pornostars ihre sexuellen und körperlichen Grenzen ausreizen. Laut Selbstaussage ist Mason genau daran interessiert: Sie habe eine Leidenschaft für »aggressive psychological exchanges«¹¹⁶. Diese Leidenschaft gilt auch für die Unersättlichkeits-Trilogie Asa Akiras: *INSATIABLE I* umfasst Akiras erste Analsex- und DP-Szene, im zweiten Teil folgen die erste Doppel-Anal- und Gangbang-Szene¹¹⁷, Teil drei beinhaltet schließlich Akiras größte (in diesem Fall mit elf Männern) Blowbang-Szene¹¹⁸. Wobei die Herausforderung gerade nicht allein auf körperlicher Ebene in den durchgeführten Praktiken besteht. Typisch für Masons Filme und deren Inszenierung ist insbesondere eine intensive emotionale Dynamik zwischen den Darsteller:innen, die eine ihrer Obsessionen sei, wie sie ausführt:

The common denominator in my movies was always authenticity and passion. Passion can take a variety of forms. It's all about being driven by your emotions. You can express your feelings of lust and desire through a slap, a kiss, or an intense embrace. It isn't simply about capturing extreme sexual acts. In some of the most aggressive scenes I've shot you will find kissing and tender moments, because a deep, authentic chemistry has been established between performers, because they're sharing something so honest and real.¹¹⁹

Bei Mason wird Kristina Rose zum »Slutwoman« oder »Dirty Girl« und Tori Black kann zeigen, dass sie »pretty filthy« ist,¹²⁰ stets selbstbestimmt und unter Wahrung der Kontrolle über ihre definierten, körperlichen Grenzen. Matt Lodder verweist in

115 C. Milne (Hg.) (2006): *Naked ambition*, S. 125.

116 Ebd., S. 130.

117 *Gangbang* bezeichnet eine Form von Gruppensex, in der die penetrierenden Personen im Vergleich zur penetrierten oder zirkulierenden Person klar in der Überzahl sind. Häufig geht dabei ein Spiel mit Machtverhältnissen einher, d.h. die Person, die von der »Gang« penetriert wird, befindet sich klassischerweise in einer eher submissiven Rolle. Inwiefern diese Rolle nicht automatisch mit Passivität und einer Objektifizierung der in diesem Fall cis-weiblichen Darstellerin einher gehen muss, zeigen Filme wie jene von Mason oder feministische Aneignungen von Ganbangs, die im weiteren Verlauf im Fokus stehen werden.

118 Ein *blowbang* umfasst im Gegensatz zum *gangbang* vom Konzept her keinen vaginal- oder anal-penetrativen Sex, sondern nur Oralsex. In *INSATIABLE III* findet dennoch penetrativer Sex zwischen Asa Akira und drei ausgewählten Darstellern statt. In der realen Szene waren es sogar vier Männer, wie Akira in ihrem Buch *Insatiable Porn – A Love Story* (2014) berichtet. Einer war trotz voriger Absprache, dass nur die drei ausgewählten Darsteller penetrativen Sex mit ihr praktizieren dürfen, in sie eingedrungen – was sie jedoch erst beim finalen Schnitt durch die Aufzeichnung auf Film feststellte.

119 C. Milne (Hg.) (2006): *Naked ambition*, S. 133–134.

120 Vgl. KRISTINA ROSE: DIRTY GIRL (US 2008, Mason), KRISTINA ROSE IS SLUTWOMAN (US 2009, Mason) und TORI BLACK IS PRETTY FILTHY (US 2009, Mason).

seiner Analyse von Masons Werk auf eine Kolumne, die sie 2003 für den AVN Insider verfasst hat. Dort schreibt sie:

Do porn consumers not realize that this industry is brimming with strong, aggressive young women, who are instructed on the vast majority of sets to hold back from expressing themselves, to not instigate rougher acts, to not display anything on video that might be construed as degrading to women? Recently, while shooting behind the scenes' footage two actresses revealed to me that many directors actively inhibit their performers from sexual expression.¹²¹

Mason nimmt die Begehren ihrer Performer:innen ernst, um ihnen einen sicheren Raum zu geben, in dem sie diese vor der Kamera ausleben können. Auch Lana Rhoades entscheidet sich 2017 dazu, ihren ersten Blowbang und Gangbang mit Mason zu drehen:

I've always had this dirty girl inside of me who desired intense anal, d.p.s and multiple men at once. Mason gave me the chance to finally let this side out to explore and run wild. [...] Mason is the only person I would trust to shoot my first gangbang. She understands me as a performer. She knows I don't just want to be seen as a pretty girl who just shows up.¹²²

Die Lust der Frauen ist in den Filmen der Regisseurin zentral. Die Sex-Nummern enden dann, wenn die Frau gekommen ist. Die »Fülle des Spermas« muss hier nicht mehr den »Mangel an Darstellbarkeit« des weiblichen Orgasmus ausgleichen, wie dies Gertrud Koch noch für den klassischen Pornofilm feststellt.¹²³ Im Gegenteil: In Masons Filmen hat die Performerin – häufig ausgestattet mit dem berühmten, als Vibrator umfunktionierten Massagestab *Hitachi Magic Wand* – die Macht über ihren Orgasmus: »Even six cumshots cannot provoke climax, and the scene is not over until the female performer has reached not only orgasm, but fits of gasping, exhausted laughter«¹²⁴, so Matt Lodder. Auch in *ASA AKIRA IS INSATIABLE II* enden vier der fünf Sex-Nummern nicht nach dem *cum shot*: Der Mann verlässt das Bild und die Kamera verweilt bei Akira, die sich selbst befriedigt, bis sie zum Orgasmus kommt. Das ist ein Charakteristikum aller Filme Masons. Sie selbst versteht ihre Arbeit weder

121 Mason: *Through The Camera Lens*. AVN Insider [2003], <https://web.archive.org/web/20040404181720/www.avninsider.com/stories/mason080403.shtml>, zuletzt geprüft am 13.02.2020; M. Lodder (2016): *Visual pleasure and gonzo pornography*, S. 381.

122 Peter Warren: *Mason Captures Lana Rhoades' 1st Blowbang & Gangbang for Hard X*. AVN 2017, <https://avn.com/business/articles/video/mason-captures-lana-rhoades-1st-blowbang-gangbang-for-hard-x-730915.html>, zuletzt geprüft am 13.02.2020.

123 Vgl. G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 120. Siehe dazu auch Kapitel 2.5.

124 M. Lodder (2016): *Visual pleasure and gonzo pornography*, S. 377–378.

als queer noch als feministisch – und dennoch gewährt sie, innerhalb der Konventionen von Gonzo-Pornografie verbleibend, einen cis-weiblichen Blick auf die »extremen« Lüste vornehmlich cis-weiblicher Darstellerinnen. Ihnen Raum für deren Entfaltung zu geben sei ihr zentrales Anliegen:

Even now, after all the changes that I've witnessed in the industry, and the ever-growing self-confidence of the females who work in it, there remains a pervasive notion of women as frail, weak, and mindless individuals who need to be protected from themselves. While being a woman has never hindered my career opportunities or advancement in this industry, standing up for an image of womanhood that contradicts societal prescriptions of femininity is still something that even in the world of pornography is a constant struggle.¹²⁵

Dieser Struggle wird auch in *INSATIABLE II* deutlich. In der letzten Interview-Sequenz reflektiert Asa Akira, dass der Film für sie genau zur richtigen Zeit kam, weil sie zwar von Anfang an selbstbewusst als stark sexuell begehrende Frau in die Branche gestartet sei, aber an einem Punkt in ihrem Leben stehen würde, an dem sie besser verstehen möchte, warum sie begehrt, wie sie begehrt. Aus diesem Grund sei der Film für sie sehr persönlich. Er habe ihr den Raum gegeben, dem nachzugehen. Sie hält inne, ihr Blick schweift nach rechts aus dem Bild, und sie fährt mit brüchiger Stimme fort, dass wenn niemand den Film mögen würde – hier bricht sie den Gedankengang ab und wiederholt, wie persönlich die Erfahrung für sie gewesen sei. Es folgt ein Schnitt und Akira fährt noch immer mit leicht brüchiger Stimme, aber etwas gefestigter fort, dass wer auch immer den Film schaue, bezeugen würde, wie sehr sie als Mensch gewachsen sei. Es gehe um mehr als nur zu zeigen, seht, was für eine Schlampe ich bin, es gehe viel tiefer und sie sei sehr dankbar für diese Erfahrung.

Ein cis-weibliches Begehren nach hartem Sex, in dem sich die Frauen bewusst in eine devote Rolle begeben, steht von Beginn an unter Verdacht, letztlich nur Produkt des Patriarchats zu sein und wird daher von radikalfeministischen Positionen als fehlgeleitet verurteilt. Doch auch mit patriarchalen und heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht ist ein solches Begehren nicht vereinbar, denn die cis-Frau erweist sich hier als sexuell aktiv, sie begibt sich in eine devote Rolle, behält jedoch die Macht, wie bereits mit Linda Williams in Bezug auf den sadomasochistischen Porno diskutiert wurde (siehe Kapitel 2.5). Mason gibt diesem Begehren in ihren Filmen einen Raum. Ebenso wie etwa Tristan Taormino in ihrer *ROUGH SEX*

125 Mason: »...on directing the hardest of hardcore«, in: Carly Milne (Hg.), *Naked ambition. Women who are changing Pornography*, New York, Enfield: Carroll & Graf; Hi Marketing 2006, S. 125–138, hier S. 137.

Reihe (I-III, US 2009–2011, Vivid Entertainment), die ASK ME BANG Reihe des deutschen Studios HardWerk, das feministische Gangbangs produziert,¹²⁶ die CRASH PAD SERIES Reihe von Shine Louise Houston oder zahlreiche Filme von und mit Jiz Lee, Belladonna oder April Flores.¹²⁷ Was alle Filmemacher:innen gemeinsam haben: Sie zeigen emanzipiertes cis-weibliches sowie queeres Begehren und greifen auf den Gonzo-Stil als Ausdrucksmittel ihrer Wahl zurück.

Peter Alilunas attestiert insbesondere Gonzo-Pornografie in ihrem Verlangen, »to dismantle artistic hierarchies«, ein radikales Potenzial, mit sexuellen Konventionen zu brechen und Sex als politischen Akt zu feiern:

Gonzo appeals to me because it discards some of the conventional notions of quality and respectability in favour of something more raw, visceral, and, frequently, completely devoid of any pretense of sanctity or specialness. It has the potential to rupture hegemony. But, then again, like all commodity forms, it is also inevitably taken up and converted to a manufactured and controlled pleasure that can become lifeless. Yet the verisimilitude I often find in gonzo – however manufactured and illusory it may be – reminds me of the power of sex itself as a disruptive political act.¹²⁸

Auch Tristan Taormino verweist auf die Spontanität, »raw chemistry« und das »organic feeling of gonzo«¹²⁹. Sie brauche keinen hohen Produktionswert, kein elaboriertes Setdesign und keine Kostüme oder eine ausgereifte Narration: »*Who chares if there's a light stand in the way, look at how intense their connection is!*«¹³⁰ Gonzo erlaube ihr, genau dies zum Ausdruck zu bringen. Aufschlussreich ist, dass sowohl Taormino, als auch Mason sowie Paulita Pappel und Rod Wyler von HardWerk anerkennen, dass ein Großteil zeitgenössischer Gonzo-Pornografie sexistische Stereotype reproduziert und einseitige Bilder von cis-Weiblichkeit und cis-Männlichkeit

126 Ich habe mich an anderer Stelle ausführlicher mit HardWerk und dem Film ASK ME BANG: JULY (Paulita Pappel, Rod Wyler, DE 2020) auseinandergesetzt, siehe Leonie Zilch: »Marriage or Gangbang?«. Pornografie als Raum (un-)sittlicher Selbstverortung«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 18 (2021) (2), S. 95–106.

127 Siehe dazu etwa G. Maina (2014): *Grotesque Empowerment*; Jiz Lee: »Uncategorized. Genderqueer Identity and Performance in Independent and Mainstream Porn«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constance Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 273–278; April Flores: »Being Fatty D. Size, Beautify, and Embodiment in the Adult Industry«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constance Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 279–283; S. L. Houston (2014): *Mighty Real*.

128 P. Alilunas (2019): *Far away, so close*, S. 140.

129 T. Taormino (2013): *Calling the Shots*, S. 257.

130 Ebd. Herv. i. Orig.

reproduziert. Sie verstehen ihre Filme entsprechend als Alternative für alle Interessierten.¹³¹

Vom POV-Shot zur Introspektion, vom Low-Key- zum High-Key-Stil: Gonzo entwickelt sich weiter

Die Spielzeit von ASA AKIRA IS INSATIABLE II beträgt 220 Minuten und umfasst fünf Sex-Nummern.¹³² Diese werden durch Interview-Sequenzen mit Asa Akira miteinander verknüpft, in denen sie über ihre Intention, den Film zu drehen, über ihre persönlichen Erfahrungen und ihre persönliche Entwicklung als professionelle Pornodarstellerin spricht: Die Zuschauer:innen werden so zu Zeug:innen von Akiras unersättlichem sexuellem Bildungsgang, der die bereits aufgezählten ›Ersten Male‹ enthält. Die Interviews nehmen 15 Minuten der Gesamtfilmlänge ein, während die restlichen 205 Minuten für die Sex-Nummern benötigt werden. Biasin und Zecca beschreiben den Effekt dieser Verteilung wie folgt:

The effacement of narration gives way, in gonzo style, to the expansion of the sexual act. Compared to traditional pornographic feature films, where pure sex scenes accounted for about 60 % of the film's total running time, gonzo style implements an ›all sex‹ model, where about 90 % of time is allotted to sex. Sex scenes are greatly expanded in time, so that depending on their type they can last between 20 and 40 minutes. By comparison, sex scenes in traditional hard-core films were completed within 5 to 10 minutes. From a representational point of view, the result is first and foremost a kind of ›anabolic effect‹ [...], where the audience is presented with undeniably *athletic* skills allowing the performers' body to reach ›peaks‹ of performance that are unequalled in the history of pornography.¹³³

Doch bevor es zu den sexuellen Sporteinlagen kommt, folgt der ebenfalls für professionelle Gonzo-Pornografie typische Teaser. Wir hören Klaviermusik aus dem Off erklingen. Aus der Halbtotale ist die Fensterfront einer weißen Villa zu sehen, der

131 Siehe ebd. In den Filmen von HardWerk ist die Personenkonstellation in den Gangbangs zwar eine weiblich gelesene Person mit mehreren männlich gelesenen Personen, doch auch letztere haben Sex miteinander. Interessanterweise veröffentlicht HardWerk auf expliziten Wunsch von Kund:innen immer auch eine reine hetero Version der Filme.

132 Diese folgen einer gewissen Steigerungslogik und präsentieren die gängigsten Porno-Konstellationen: In der ersten Nummer (die Analysegegenstand dieses Unterkapitels sein wird) sehen wir Asa Akira mit dem Pornostar Nacho Vidal. Es folgen eine laut Branchen-Jargon ›Interracial Sex‹-Nummer mit Lexington Steele, eine Boy/Boy/Girl- gefolgt von einer Girl/Girl/Boy-Nummer und zum Abschluss eine Gruppensex-Szene mit Asa Akira und (bis zu) sieben cis-Männern.

133 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 143.

davorliegende Pool verschwindet langsam aus dem Bild, während sich die Kamera mit einem Zoom dem Gebäude annähert. Schemenhaft erkennt man eine Gestalt hinter der Glasfront von rechts nach links laufend, ein Schnitt ins Innere des Gebäudes identifiziert die Person: Asa Akira mit einem weißen, schulterfreien, langarmigen Kleid bewegt sich auf die Kamera zu. Wir folgen ihr durch die riesige, lichtdurchflutete, anonym und minimalistisch anmutende Villa bis ins Schlafzimmer. Großaufnahmen gewähren immer wieder einen Blick in ihr Gesicht, dem die langsame, melancholische Klaviermusik einen nachdenklichen, traurigen, sehnsuchtsvollen Ausdruck verleiht. In der Mitte des Zimmers befindet sich ein weißes Bett, auf dem eine Tüte mit einem an »Asa« adressierten Brief liegt. Die Klaviermusik wird lauter und dynamischer als Akira den Brief öffnet, der nur drei Worte enthält: »One last time...«. Eine Nahaufnahme ihres Gesichts zeigt ihre Bewegtheit, ein kurzes Innehalten – und mit dem nächsten Schnitt ändert sich die Stimmung: Spannungsgeladene, atmosphärische Klänge mit Schlagzeug erklingen, in Nahaufnahme werden die Pumps von den Füßen gestreift, damit diese frei sind, um in der nächsten Einstellung langsam hinter der Reißverschluss-Erotik hoher Lackstiefel verschwinden zu können. Die Kamera bewegt sich aus der Untersicht langsam in die Froschperspektive: Stück für Stück sehen wir mehr von Akiras Körper. Sie trägt ein Lederhalsband, das mit einem Riemen zwischen ihren Brüsten an ihrem Körper herunterläuft und auf Taillenhöhe ebenfalls verschnürt ist. Ansonsten ist sie nackt. Akira läuft nach links aus dem Bild heraus (während wir einen Blick auf ihre rasierte Vulva erhaschen) und von rechts in die nächste Einstellung hinein: Ein sehr modern eingerichtetes, rundum verglastes Wohnzimmer kommt in den Blick. Sie bewegt sich rhythmisch zur Musik, streichelt im Gehen über ihre Brüste, bis sie vor einem großen Spiegel anlangt. Aus der Rückansicht fährt die Kamera von den Füßen über ihren Arsch nach oben ihren Körper entlang. Es folgen eine Großaufnahme ihrer stark in blau geschminkten Augen, die direkt in die Kamera blicken sowie ein Over-Shoulder-Shot ihres Spiegelbilds, das aus der Unschärfe erscheint und Akira zeigt, wie sie sich selbst einen Mundnebel anlegt. Weitere Nah- und Großaufnahmen ihres gespiegelten Körpers und ihrer Augen, die herausfordernd in die Kamera blicken (vgl. Abb. 7), beschließen das Intro, bis sich ihr ein Mann (Nacho Vidal) von hinten annähert (vgl. Abb. 8). Die Musik geht in ein spannungsgeladenes Geräuschwimmern über und klingt langsam aus.



Abb. 7: Asa Akira blickt direkt in die Kamera



Abb. 8: Nacho Vidal nähert sich Asa Akira von hinten an

Mehrere dramaturgische und stilistische Entscheidungen erinnern in dieser Eröffnungsszene an *THE ADVENTURES OF BUTTMAN*: Zunächst der direkte, die Kamera adressierende Blick Akiras. Sie sieht uns an, wie wir ihr zuschauen, es ist ihr Begehren und ihre exhibitionistische Lust, der wir beiwohnen. Insbesondere das erste Aufeinandertreffen Vidals und Akiras in Form der Spiegelung deutet eine Wiederholung der Urszene des Gonzo-Pornos an. Zur Erinnerung: Stagliano tritt im ersten *BUTTMAN*-Film durch eine Spiegelung als Kameramann ins Bild und etabliert dadurch die für den Gonzo-Porno typische POV-Kameraperspektive (Kapitel 3.1). Bei *INSATIABLE II* zeigt sich hier jedoch ein zentraler Unterschied: Die Kameraperson selbst tritt nicht ins Bild, sie bleibt – zumindest im Hauptfilm – unerkannt beobachtend. Erst in den Outtakes, die während des Abspanns laufen, tritt Mason als Off-Stimme in Erscheinung. Sie gibt dramaturgische Anweisungen, scherzt mit den

Darsteller:innen und kommentiert, wie schön Akira aussieht oder wie heiß und begehrenswert sie ist.

Für die feministische Porno-Regisseurin Tristan Taormino sind die direkte Adressierung der Kamera sowie der mitunter daraus resultierende dokumentarische Stil zentral für Gonzo-Pornografie. Mit ihrem Film *CHEMISTRY* (US 2006) möchte sie »zurück« zu den Wurzeln von Gonzo, »where the camera is acknowledged, the action is unscripted, and it's shot more like a documentary.«¹³⁴ Während in *CHEMISTRY* die POV-Perspektive in Form sogenannter *perv cams*, d.h. die Darsteller:innen haben personalisierte Kameras, die ihre Perspektive wiedergeben, wenn sie sich durch das Haus bewegen und Sex haben, noch präsent ist, finden wir diese in *INSATIABLE II* nicht mehr vor. Beide Filme teilen dagegen die Interview-Sequenzen, die in dieser Form in frühen Gonzo Filmen noch nicht zu finden sind. Man könnte sagen, dass der POV-Shot in gewisser Weise von einer POV-Perspektive abgelöst wurde, die in Form von unmittelbar an den Dreh angeschlossenen Pre- oder Post-Shoot Interviews oder auch eher selbstreflexiven Interviews wie jenen in *INSATIABLE II* realisiert wird.

Eine weitere Veränderung ist die Verabschiedung von einer Low-Key Handkamera-Ästhetik, wie wir sie noch bei *BUTTMAN* vorfinden, hin zu einem High-Key-Stil, der in *INSATIABLE II* von Beginn an gegeben ist. Das Schauspiel-Intro in Noir-Manier bei *BUTTMAN* wurde zusätzlich durch einen Teaser ersetzt. Die Funktion des Teasers besteht zum einen darin, die Zuschauer:innen »heiß« zu machen – meistens indem er im heterosexuellen Gonzo den Körper der Hauptdarstellerin in sexuell anregenden Einstellungen und Positionen zeigt. Zum anderen kann er auch als eine Selbsterotisierung des eigenen Körpers für die eigene exhibitionistische Lust begriffen werden. Im Fall der ersten Sex-Nummer von *INSATIABLE II* erfüllt er darüber hinaus auch eine narrative Funktionen: Er stellt die Darsteller:innen vor (»Asa« und den Schreiber des Briefs) und setzt den Rahmen für die sexuellen Handlungen (es scheint um eine Art Abschied zu gehen). Diese (mehr angedeuteten als ausgespielten) narrativen Elemente dienen dazu, Zuschauer:innen weiterhin die Möglichkeit

134 T. Taormino (2013): *Calling the Shots*, S. 258 Taormino grenzt sich mit ihren Filmen von den Entwicklungen von Gonzo-Pornografie ab, die diese bis Mitte der 2000er Jahre in der Porno-industrie vollzogen habe. Sie schreibt: »It [gonzo porn, LZ] was as degrading and offensive as any antiporn feminist's worst nightmare« (ebd.). Sie spielt damit auf die vornehmlich harten Sexpraktiken an, die mittlerweile mit Gonzo-Pornografie assoziiert werden. Es lässt sich nicht leugnen, dass es zahlreiche Filme gibt, die sexistische und rassistische Stereotype reproduzieren, oder weiblich gelesene Personen sexuell degradieren. Wie ich bereits u.a. mit Hinweis auf die *ROUGH SEX* Reihe von Tristan Taormino sowie die Filme von *HardWerk* diskutiert habe, lassen sexuelle Praktiken allein keine Rückschlüsse auf Konsens und ein lustvolles Spiel mit Machtdynamiken zu. Nur eine informierte Rezeptionshaltung kann, so werde ich im weiteren Verlauf argumentieren, hier Abhilfe schaffen.

zu eröffnen, an der körperfokussierten Dynamik der sicht- und hörbaren Sexhandlung auch mittels Empathie und Fantasie stärker emotional teilzunehmen. Darüber hinaus übernimmt der Teaser im zeitgenössischen Gonzo-Porno die Funktion, noch vor der ersten Sex-Nummer die Einvernehmlichkeit und Lust der (weiblichen) Darsteller:innen zum Ausdruck zu bringen. Denn wie bereits am Beispiel Mason diskutiert, kommt es aufgrund der im Gonzo-Porno gezeigten ›harten‹ Sexpraktiken und zwischenmenschlichen Dynamiken noch immer zu irreführenden Zuschreibungen bezüglich der Rolle, die Menschen mit Vulva – über ihre intradiegetische Rolle hinaus – zu spielen haben.

(Un-)Geschnittene High-Performance

Nacho Vidal steht hinter Asa Akira, er streichelt ihre Brüste und beginnt mit seinen Fingern ihre Vulva zu stimulieren. Dabei flüstert er ihr immer wieder besitzergreifende Sätze ins Ohr: »Were you waiting for me like this all night?«, »You are a good girl«, »Did you put that make up on for me?«, »Wanna be my present today?«, »You are my fucking surprise«. Akira gibt zustimmende und lustvolle Geräusche von sich (aufgrund des Mundknebels kann sie nicht sprechen), die mit der Stärke der Stimulation lauter werden. Drei Minuten lang sehen wir die beiden durch den Spiegel, gefilmt mit einer verkanteten Kamera aus einer leichten Untersicht, bis Vidal Akira umdreht und sie so lange härter zu Fingern beginnt, bis sie nach einer knappen Minute squirtet. Vidal lässt Akira ihre Ejakulationsflüssigkeit von seiner Hand in den Mund tropfen und leckt diese ebenfalls ab. Es folgen zwei Minuten Vulva- und Anal-Cunnilingus, bis sich (nach der Befreiung vom Mundknebel) drei Minuten Blow Job inklusive Deep Throat anschließen, in denen Vidal Akiras Kopf gegen die Wand drückt, damit sie nicht zurückweichen kann (passend wäre daher wohl die Bezeichnung *throat fuck*). In diesen ersten 13 Minuten dominieren nahe und halbnah Einstellungen das Bild, die auf den weiblichen Körper zentriert sind. Das Gesicht und die Reaktionen Akiras sind in jeder Einstellung zu sehen, während der Körper Vidals vom Bildrahmen zerteilt wird. Grundsätzlich liegt der Fokus in heterosexueller Gonzo-Pornografie auf dem Körper der Frau. Wie Biasin und Zecca ausführen, taucht der männliche Darsteller eher als »disembodied penis« auf: »The result is a sort of pragmatic superimposition of the audience over the actor, who should be considered here not as a narrative representative but rather as a (virtual) performative extension«¹³⁵.

Nach dem Blowjob fordert Vidal Akira auf, ihn in die Hand zu beißen, immer fester und fester, um ihr anschließend seine Hand zu zeigen (»look what you did«), die sie liebkost. Nach intensiven Küssen, während derer Akira auf dem Boden und Vidal über ihr kniet, folgt ein Schnitt in Form einer Überblende und Vidal zerrt Akira

135 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 145.

an den Haaren vom Spiegel weg über den Boden. Er schlägt auf ihren Arsch, dringt mit dem Finger in ihre Vagina ein und fragt mehrmals: »Wanna feel something nice?«, bevor er mit seinem Schwanz in sie eindringt. Die Kamera fährt aus der Totalen in die Halbtotale und nähert sich bis zur Nahaufnahme den fickenden Körpern an. Diese Bewegung wiederholt sie mehrmals. Wir sehen Akira zeitweise durch eine verkantete Kamera, welche die Position ihres Körpers spiegelt, von den Oberschenkeln aufwärts, während der Penis von hinten in ihre Vulva eindringt. Ihr Gesicht ist Vidal zugewandt, sie schreit immer wieder lauthals »Yes, Yes, Yes!« und stöhnt dabei lustvoll.

Die 43-minütige Sex-Nummer wird den Zuschauer:innen, so soll die Illusion erweckt werden, in einer einzigen Kamerafahrt präsentiert. Ich zähle fünf Schnitte¹³⁶, die keine narrative Funktion erfüllen und mithilfe von Überblendungen möglichst überspielt werden. Vor allem der letzte Schnitt – nur eine Minute vor dem *facial cum shot* –, lässt darauf schließen, dass die Schnitte produktionsbedingt sind, wenn z.B. mehr Gleitgel oder eine Pause benötigt wird oder der Darsteller zusätzliche (manuelle) Stimulation benötigt, um in den folgenden Minuten den obligatorischen *money shot* liefern zu können. Dieser Anschein der Schnittlosigkeit hat vor allem produktionsästhetische Konsequenzen: Konnten in den frühen pornografischen Filmen Schnitte noch genutzt werden, »um ermüdete Körper gegen frisch stampfende oder zwischenzeitlich wieder aufgemöbelte zu tauschen – um im Zweifelsfall Bewegungen, die den sexuellen Sportlern nicht mehr abzapressen sind, auf diesem Wege zu bewerkstelligen«¹³⁷, wie Gertrud Koch für die Porno-Features der 1970er und 80er Jahre analysiert, so müssen die sexuellen Sportler:innen nun mit Höchstleistungen auffahren, um unendliche Potenz zu simulieren. Dieses Ideal des One-Takes gilt allgemein für zeitgenössische, professionell produzierte Gonzo-Pornografie, wie Biasin und Zecca beobachten:

From a technical-expressive point of view, it can be noted that gonzo pornography introduces – a nearly bazinian acceptance – the prohibition of editing and cutting: ›cuts‹ are reduced to the minimum, sexual performances are filmed ›live‹ through a mobile cine camera that captures their correspondence between the time of showing (i.e., of seeing) and the time of performance (i.e., of doing) is the precise means whereby gonzo pornography certifies the truth of its representation, free from any filmic or profilmic trick.¹³⁸

Die sexuelle High Performance äußert sich jedoch auch klar über die Körperlichkeit der Performer:innen, im Fall von *INSATIABLE II* sehr konkret über Akiras

136 Vgl. ASA AKIRA IS INSATIABLE II 00:10:28; 00:15:15; 00:26:55; 00:42:38; 00:46:37.

137 G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 111.

138 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 144.

(Selbst-)präsentation im Teaser und am Ende der Sex Nummer. Ihr dominantes Augen Make-Up (Abb. 7) ist am Ende der Sex-Nummer quasi nicht mehr vorhanden, ihr Gesicht ist verschmiert vor Spucke und Schweiß, ihre Haare sind nicht mehr glatt, sondern verklebt und zerstrubbelt, dafür sehen wir ein erschöpftes, aber zufriedenes Lächeln auf ihrem Gesicht (Abb. 9). Die sexuellen Sportler:innen müssen demnach nicht mehr ausgetauscht werden, sie fahren zu Höchstleistungen auf und Körperflüssigkeiten wie Schweiß, Spucke, Sperma, Vaginalsekret und vulvarisches Ejakulat bezeugen ihre Performance. Einige Gonzo-Filme spielen darüber hinaus explizit mit dieser sportlichen Komponente, wie Giovanna Maina und Federico Zecca unter Bezug auf Linda Williams' *Hard Core* aufzeigen:

[S]eries such as *Anal Trainer* (10 titles, Darkko/Mann 2003–2005, New Sensations) or *Anal Boot Camp* (three titles, Jordan 2013–2015), for instance, directly refer to intense physical activities of some kind, even from their titles; while a film like *Anal Overdose 2* (Adriano 2012) goes as far as measuring the dilation of the female performers' anuses, as if they were engaged in a ›real‹ sports competition. In this sense, gonzo seems to partially challenge the ›pornographic genre's original desire for visual knowledge of pleasure‹, driving the representation towards a visual exploration of the limits of the sexual body.¹³⁹



Abb. 9: Ende der Sex-Nummer: Körperflüssigkeiten als Spuren sexueller High Performance

139 Giovanna Maina/Federico Zecca: »Harder than fiction. The stylistic model of gonzo pornography«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 337–350, hier S. 341.

Grenzverhandlungen: Harter Sex, Machtdynamiken und Konsens

Bereits nach einer halben Minute wird die erste Penetrationsszene mit einer Nahaufnahme der von der Penetration geöffneten Vulva von Akira beendet. Auf der Tonebene ist ununterbrochen ihr geräuschvolles, hechelndes, fast schon vor Erregung hyperventilierendes Atmen zu hören. Sie krabbelt in Richtung des linken Bildrands, hinter dem sich Vidal offenbart, der damit beschäftigt ist, sich seiner Kleidung zu entledigen. Akira zieht ihm die Schuhe aus, leckt seine besockten Füße, woraufhin sich Vidal den Socken auszieht, sie damit knebelt, ihr in den Mund spuckt, dann küsst und ihr schließlich den Socken in den Mund steckt. Er fordert sie auf, leise zu sein. Mit seinem zweiten Socken fixiert er den Knebel an ihrem Hinterkopf, hält sie daran fest, läuft hinter sie und beginnt sie hart von hinten vaginal zu ficken. Ihre gedämpften Schreie sind durch den Knebel dennoch zu hören. Zusätzlich hält Vidal ihr den Mund zu, fordert sie abermals auf, ruhig zu sein, und bezeichnet sie immer wieder als *cosita* (das Diminutiv von »Sache, Ding oder Gegenstand« im Spanischen). Ihren vorläufigen Höhepunkt findet die Szene als Vidal Akira zusätzlich zu dem Socken seinen Schwanz in den Mund schiebt, sie »my fucking whore« nennt, den Knebel entfernt, in ihren Mund spuckt und sie auffordert, erst seine Hoden und dann seinen Anus zu lecken. Bei dieser Anilingus-Szene liegt der Fokus abermals auf Akiras Körper. Vidals Erregung findet ihren Ausdruck (abgesehen von dem erigierten Penis im Bild) lediglich auf der Tonebene: »I don't know what the fuck you're doing, but this is great. Oh cosita, more sucking.«

Wie bereits erwähnt, ist Gonzo-Pornografie vor allem unter Pornografie-Gegner:innen zum Inbegriff frauenverachtender Darstellungen geworden. Dies liegt nicht zuletzt an den gezeigten Sexpraktiken, die mitunter als extrem wahrgenommen werden, da sie ohne Übung und Vorbereitung nicht ohne weiteres auszuführen sind, oder auch mit Körperöffnungen und -flüssigkeiten spielen, die gesellschaftlich tabubesetzt sind.

Practices such as ›anal gaping‹, ›ass-to-mouth‹, ›anal creampie‹, ›throat fucking‹, ›cum swapping‹, ›bukkake‹, ›multiple swallows‹, and so on, can be easily read according to a traditional post-Freudian paradigm of fetishism and perversion. This means that these (mostly oral and anal) practices could be considered ›perverse‹ in that they either extend pleasure beyond ›those regions of the body conventionally designated as appropriate‹ (i.e. genitals) or consist of ›activities that may be proper‹ if ultimately leading to vaginal penetration but instead ›remain as ends in themselves.¹⁴⁰

140 Ebd., S. 340. Maina und Zecca beziehen sich hier neben Sigmund Freud auf Jeffrey Weeks: *Sexuality*, London: Routledge 2003. Von *ass-to-mouth* spricht man, wenn eine Person zuerst anal einen Penis oder Dildo zirkuliert und diesen daraufhin oral genießt. Unter *anal creampie* versteht man die filmische Zurschaustellung des aus dem Anus hinausfließenden Spermas

Als Extrembeispiele der »fetishistic« nature of gonzo« verweisen Maina und Zecca auf Filme, in denen die Darstellerin das Ejakulat mehrerer Männer aus einem Glas oder einer Tasse trinkt, sowie auf Filmreihen, die ihren Fokus auf *anal gaping* oder *multiple swallows* legen.¹⁴¹ Es ist gerade die Tatsache, dass es sich bei diesen Handlungen um nicht-simulierte Akte handelt, die Gonzo-Pornografie ihren Status als extrem verleiht: »[H]ardcore conventions rest upon an excess of literal genital display that constantly demonstrates the non-simulated nature of the sex acts«¹⁴², so Stephen Maddison. Die profilmische Handlung beweist, dass das Gezeigte stattgefunden hat, was mitunter sogar rechtliche Konsequenzen haben kann: Im November 2004 wurde die Produktionsfirma *Extreme Associates* auf Grundlage des *obscenity laws* in den USA angezeigt. Ihre Filme zeigten die für Gonzo-Pornografie typischen »extremen« Sexpraktiken sowie u.a. eine simulierte Vergewaltigungsszene. Fünf Filme bildeten die Grundlage für die Anklage und wurden vor Gericht als Beweisdokumente aufgeführt. Die Filme zeugten laut Gerichtsurteil gegen sich selbst.¹⁴³

Auffällig ist, dass gerade bei Untersuchungen, die auf die Extremität von Gonzo-Pornografie verweisen, Menschen mit Vulva häufig der Lustgewinn bei diesen harten Sexpraktiken gänzlich abgesprochen wird (meist, so auch in diesem Fall, von Männern):

In [...] contemporary hardcore, women's bodies are penetrated cyclically, often with particular emphasis on double penetration or on female performers sucking a penis after having been anally penetrated by it [...]. Such cycles of penetration are usually performed without any clitoral stimulation, or any other kind of genital act that would signify female sexual pleasure that isn't a function of phallic performativity.¹⁴⁴

Abgesehen von der offenbar mangelnden Kenntnis der intimen Anatomie von Menschen mit Vulva¹⁴⁵, wird hier sexuelle Erregung und Lust auf rein genitale Prakti-

nach der Ejakulation, unter *cum swapping* hingegen das Übergeben des Spermas von einem Mund zu einem anderen Mund und evtl. wieder zurück (bzw. zu weiteren Personen). *Bukkake* ist eine Praktik, in der mehrere Personen mit Penis auf eine Person (meist auf deren Gesicht) ejakulieren. Ähnliches bezeichnet *multiple swallows*, bei dem mehrere Menschen mit Penis in den Mund einer Person ejakulieren und diese meist das gesammelte Sperma im Mund behält, um dessen Masse vor der Kamera zu präsentieren.

141 Vgl. G. Maina/F. Zecca (2016): *Harder than fiction*, S. 340.

142 S. Maddison (2009): »Choke on it, Bitch!«, S. 48.

143 Zu einer Besprechung des Gerichtsverfahrens siehe ebd.

144 Ebd., S. 51–52.

145 Offenbar scheint Maddison mit klitoraler Stimulation hier die Klitoriseichel zu meinen und ignoriert vollkommen die innenliegenden Klitorissschenkel, die gerade bei einer Doppelpenetration stimuliert werden. Vergleichbares gilt in puncto Analsex, der für Personen mit Vulva sehr lustvoll sein und mitunter durch die indirekte Stimulation der G-Fläche zum Orgas-

ken reduziert und verkennt (neben optischen, olfaktorischen, taktilen und akustischen Schlüsselreizen) das in Gonzo-Pornografie geradezu überpräsen- und lustvolle Spiel mit Machtverhältnissen. Bezeichnenderweise sind es gerade solche für Menschen mit Vulva lustvolle und mit Machtdynamiken spielende Praktiken, welche die *Audiovisual Media Services Regulations 2014*, SI 2014/2916 (AMSR 2014) in den UK vorübergehend stark sanktionierten. Sie legten von 2014–2019 u. a. fest, welche Sexpraktiken auf Video-on-Demand-Plattformen nicht mehr gezeigt werden dürfen. Die Gesetzesänderung führte zu einem großen Aufschrei besonders auf queerer und feministischer Seite, da je nach Interpretation des Gesetzes auch Praktiken wie *face-sitting*, Fisting, Squirting und fast sämtliche BDSM-Praktiken als lebensbedrohlich oder ernsthaft gesundheitsschädigend eingestuft wurden. Betroffen waren von diesem Gesetz vor allem die unabhängigen, meist auf die Darstellung queerer Lust konzentrierten Pornoproduzent:innen in der UK.¹⁴⁶

Ähnlich sieht die Gesetzeslage in anderen Ländern aus. Auch wenn es in Deutschland keine Zensur bestimmter sexueller Praktiken gibt, schließen die Richtlinien der kulturellen Filmförderung der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur- und Medien die Förderung pornografischer Darstellungen grundsätzlich aus bzw. setzen diese sogar mit gewaltverherrlichenden Darstellungen auf eine Stufe.¹⁴⁷ Die Gleichsetzung von Pornografie mit Gewalt oder mit Filmen von »geringer Qualität«¹⁴⁸ ist keineswegs neu, sondern reproduziert einmal mehr Vor-

mus führen kann. Mit dem (Un-)Wissen über die intime Anatomie und cis-weibliche Sexualität generell wird sich ausführlich Kapitel 4 auseinandersetzen.

- 146 Dazu Gary Pons: »The guidelines specifically state that they will be applied in the same way regardless of the sexual orientation of the activity portrayed. This ignores the rather obvious points that sexual activities vary according to sexual orientation and preference – consequently these guidelines are more likely to restrict some sexual orientations« (Gary Pons: *Stricter rules for the pornography industry – what has changed?* Halsbury's Law Exchange 2015, <http://www.halsburyslawexchange.co.uk/stricter-rules-for-the-pornography-industry-what-has-changed/>, zuletzt geprüft am 15.03.2018). Die Kritik fand Gehör und 2019 wurden die Regulationen überarbeitet und die Verbote zurückgenommen. Die Darstellung der Praktiken ist erlaubt, sofern sie in gegenseitigem Einvernehmen durchgeführt werden, den Beteiligten nicht schaden und wahrscheinlich nicht von Personen unter 18 Jahren angesehen werden.
- 147 In §4 (3) der *Richtlinie für die kulturelle Förderung der BKM* (1.1.2024) heißt es: »Von der Förderung ausgeschlossen sind Filmvorhaben, die verfassungsfeindliche oder gesetzwidrige Inhalte enthalten, einen pornographischen oder gewaltverherrlichenden Schwerpunkt haben oder offenkundig religiöse Gefühle tiefgreifend und unangemessen verletzen« (https://www.kulturstaaatsministerin.de/SharedDocs/Downloads/DE/2023/2023-03-01-richtlinie-kulturelle-filmfoerderung.pdf?__blob=publicationFile&v=4, zuletzt geprüft am 30.05.2024).
- 148 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)/Deutscher Filmförderungsfonds DFFF: *Richtlinie der BKM*, <https://www.dfff-ffa.de/richtlinien.html>, §8 (6) und §22 (5): §8 (6) Förderhilfen dürfen nicht gewährt werden, wenn der Film verfassungsfeindliche oder

urteile gegenüber pornografischen Darstellungen und gibt mehr Aufschluss über das kulturelle Konstrukt »Pornografie« als über die potenziell zu fördernden Filme.

Die Sexszene bleibt davon unbeeindruckt. Vidal zerrt Akira an den Haaren auf einen Sessel, auf dem – nach der Befeuchtung und Dehnung ihres Anus – eine achtminütige Analsex-Szene in den verschiedensten Stellungen erfolgt. Erneut dominieren halbnah und nahe Einstellungen mit einer Zentrierung auf Intimbereich und Gesicht Akiras das Bild. In der anschließenden *throat fuck*-Szene lässt Vidal mit einer Flasche immer wieder Wasser in Akiras Mund laufen, das sie nicht herunterschlucken soll, damit sie mit dem Wasser während des Blowjobs seinen Penis sauber machen kann (»clean my cock, clean it«). Hier wird Anal-Sex gezielt mit der Assoziation »Schmutz« in Verbindung gebracht.¹⁴⁹ Vidals Befehl drückt maximale Dominanz aus, da Akira die »niedere« Arbeit verrichten soll, stellvertretend für ihn seinen (vermeintlich durch sie) »beschmutzten« Penis zu reinigen. Auf diese Säuberung folgt jedoch direkt ein intimer, leidenschaftlicher Moment, in dem sich die beiden eng umschlungen küssen. Der Kuss schafft eine Gleich- oder Wiederherstellung der (für das Dominanzspiel letztlich konstitutiven) asymmetrischen Beziehung. Wie Linda Williams bereits in *Hard Core* prägnant herausarbeitet, liegt die eigentliche Macht in einer Dominanzbeziehung immer beim devoten Part. Williams spricht daher gerade der sadomasochistischen Pornografie die Tendenz zu, jene »Formen heterosexueller Identität, die um die phallische Kontrolle [...] herum organisiert sind«¹⁵⁰, aufzulösen und die patriarchale Macht und Lust im gesamten Genre infrage zu stellen.¹⁵¹ Die Frau nehme im klassischen sadomasochistischen Pornofilm bewusst eine Doppelrolle ein: Sie muss die Rolle des braven Mädchens spielen, d.h. so tun, als habe sie keine sexuellen Gelüste, um für diesen Eindruck »vom phallischen Dominator [zum Sex, LZ] gezwungen und bestraft« zu werden und somit trotzdem – »wie gegen ihren Willen und *als sei* sie immer noch das »brave Mädchen« – die »Lust der schlechten Frau« zu genießen.¹⁵² Wenngleich es sich in

gesetzwidrige Inhalte enthält. Gleiches gilt für Filme, die unter Berücksichtigung des dramaturgischen Aufbaus, des Drehbuchs, der Gestaltung, der schauspielerischen Leistungen, der Animation, der Kameraführung oder des Schnitts nach dem Gesamteindruck von geringer Qualität sind. Nicht zu fördern sind ferner Filme, die einen pornographischen oder gewaltverherrlichenden Schwerpunkt haben oder offenkundig religiöse Gefühle tiefgreifend und unangemessen verletzen. Die Entscheidung über das Vorliegen der Voraussetzungen für eine Versagung der Förderhilfen trifft der Vorstand der FFA. §22 (5) [identisch].

149 Was hygienisch tatsächlich korrekt ist. Medizinisch wird dringend davon abgeraten, zwischen Anal- und Vaginalsex ohne vorherige Reinigung des Penis oder Sextoys zu wechseln, da die Darmbakterien für die Flora der Vagina schädlich sein können. Eine gesunde menschliche Mundflora hat zwar starke antibakterielle Eigenschaften, doch auch hier können Infektionen bei ausbleibenden Hygienemaßnahmen nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

150 L. Williams (1995 [1989]): *Hard Core*, S. 280.

151 Vgl. ebd., S. 286.

152 Ebd., S. 268.

dieser Sex-Nummer nicht explizit um eine SM-Szene handelt, läuft auch hier Vidal jederzeit Gefahr, zu weit zu gehen und den Abbruch des Sexualakts zu riskieren.

Tatsächlich könnte der dritte Schnitt (00:26:55) ein Beispiel eines solchen (kurzzeitigen, Akiras Kontrolle nicht entzogenen) Grenzübertritts sein. An dieser Stelle penetriert Vidal Akira sehr hart von hinten, sie schreit immer wieder, sichtbar an ihre körperlichen Grenzen gebracht (»God damn«). Vidal fickt sie weiter und drückt ihr Gesicht dabei nach unten auf einen Sessel. Es folgt ein Schnitt, der durch eine Blende kaschiert wird. Akira liegt noch immer auf dem Sessel, ihr Gesicht ist jetzt zur Seite gedreht und Vidal befindet sich mit seinem Gesicht ganz nah an ihrem. Er hat aufgehört, sie zu ficken, streichelt sie und beruhigt sie durch »Schhh«-Geräusche. Sie atmet schwer und lächelt ihn an. Er küsst und streichelt sie (»you're the best thing I'll ever have«), bevor er fortfährt, sie zu ficken. Der Reiz an einer solchen Machtdynamik im sexuellen Spiel besteht gerade im Ausreizen der körperlichen und emotionalen Grenzen unter Wahrung und Bekräftigung der gegenseitigen Versicherung, dass es der anderen Person gutgeht und der Sex für alle Beteiligten lustvoll ist. Häufig ist sie – wie in der hier beschriebenen Szene – durch eine (sich innerhalb der Sex-Nummer mitunter mehrfach wiederholende) Wechselbewegung aus der gegenseitigen Versicherung heraus zu den Grenzen und wieder zurück gekennzeichnet. Die sich anschließende vaginale Zirkulationsszene, in der sich Akira rittlings auf Vidal befindet und allem Anschein nach drei Mal zum Orgasmus kommt, bestätigt diesen Eindruck.

Pornostars im Kategoriennetz des Marktes: Rassistische und sexistische Stereotypen verhandeln

Akira und Vidal setzen den Sex auf dem noch vom Wasser nassen Boden in der Missionarsstellung fort. Vidal leckt mehrmals das Wasser auf und spuckt es Akira ins Gesicht. Es schließt sich erneut eine Analsex-Szene an, daraufhin die manuelle Penetration von Akiras After durch Vidals Hand, was laut Akiras Reaktion (Schreie, lautes Stöhnen und mitunter überraschte sowie bestätigende Ausrufe wie »Oh my god, what?!« oder »Holy fuck«) äußerst intensiv und lustvoll für sie zu sein scheint. Ihr Körper windet sich unter und entwindet sich immer wieder der intensiven Stimulation, bis sie schließlich durch die anale Penetration squirtet. Die Kamera wechselt in einer langen Fahrt immer wieder von der Totalen in die Halbtotale und schließlich zu halbnahen und nahen Einstellungen, sodass wir immer Akiras Gesicht und den vom Penis oder mehreren Fingern gedehnten Anus sehen. Gerade diese Vielzahl sich ständig abwechselnder sexueller Praktiken innerhalb einer einzigen mehr oder weniger ungeschnittenen Kamerafahrt ist eine weitere Besonderheit zeitgenössischer Gonzo-Pornografie. Zwar beendet der Orgasmus des Mannes auch hier meistens die Sex-Nummer (eine Ausnahme bilden, wie bereits dargestellt u.a. die

Filme Masons¹⁵³). Dessen Erreichen wird jedoch nicht linear verfolgt: Es ist die Darstellung des Sexualakts in seinen zahlreichen Ausformungen und ihrer nahezu beliebigen Kombination und Dauer, die uns Gonzo-Pornografie präsentiert. Federico Zecca beschreibt die typische Abfolge eines Gonzo-Pornos am Beispiel von *ELASTIC ASSHOLES 5* (Mike John, US 2007) wie folgt:

[C]unnilingus/masturbation, fellatio (›deep throat‹), vaginal penetration, cunnilingus, fellatio (›deep throat‹), vaginal penetration, anal penetration, ass licking, anal penetration, fellatio (›ass-to-mouth‹), vaginal penetration, anal penetration/masturbation, fellatio (›ass-to-mouth‹), anal penetration, cunnilingus, ass licking, anal penetration.¹⁵⁴

All diese Praktiken sind in anderer Reihenfolge auch in der ersten Sex-Nummer von *INSATIABLE II* zu sehen. Deren willkürliche Reihung und Wiederholung führt zwangsweise allerdings durchaus zu einer gewissen Redundanz. Letztlich unterscheiden sich verschiedene Gonzo-Filme auf der Darstellungsebene häufig nur gering. Aus diesem Grund haben sich verschiedene Marketing-Strategien durchgesetzt, um die Besonderheit einzelner Filme zu betonen. Eine Möglichkeit ist die Produktion von Stars: Darsteller:innen oder Regisseur:innen stehen mit ihrem Namen für bestimmte Qualitätsmerkmale ein¹⁵⁵, die von brancheneigenen Awards bestätigt und gefestigt werden.¹⁵⁶ Tatsächlich scheint die Verheißung, ein Pornostar zu werden, insbesondere junge Menschen für eine Karriere in der Branche zu begeistern. Zumindest sind »fame and glamour« neben »money; freedom and indepen-

153 Inzwischen gibt es zahlreiche cis-weibliche Regisseurinnen, gerade im Gonzo/BDSM-Bereich, die ähnlich wie Mason gemeinsam mit ihren Darsteller:innen körperliche und sexuelle Grenzen ausreizen und dafür auch, wie Mason etwa für *INSATIABLE II*, mit dem AVN-Award ausgezeichnet werden. Überhaupt sind weibliche und queere Regisseur:innen bei der Verleihung der »Porno-Oscars« – insbesondere im Vergleich zur sonstigen Filmbranche – überpräsent.

154 Federico Zecca: »Ways of showing it. feature and gonzo in mainstream pornography«, in: Clarissa Smith/Feona Attwood/Brian McNair (Hg.), *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, Florence: Taylor and Francis 2017, S. 141–150.

155 Vgl. R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*, insb. Kapitel 1 und 6; siehe auch E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*.

156 Seit 1984 wird der sogenannte »Porno-Oscar«, der AVN-Award, verliehen, der 2023 Pornofilme in 118 Kategorien auszeichnete. Ebenfalls bedeutsam ist der XBIZ-Award, der seit 2003 verliehen wird. Schwule Pornografie wurde bis 1998 ebenfalls im Rahmen der AVN-Awards gewürdigt. Von 1998 bis 2010 wurde sie dann ausgelagert und mit den GayVN-Awards gewürdigt. Nach acht Jahren Pause werden diese seit 2018 erneut verliehen. Darüber hinaus wird seit 2009 jährlich in Berlin der PorYes-Award verliehen, der den Fokus auf unabhängige Produktionen abseits der Mainstream-Industrie legt. Das englischsprachige Pendant, die Feminist Porn Awards in Toronto, wurden von 2006 bis 2015 verliehen.

dence; opportunity and sociability; and being naughty and having sex«¹⁵⁷ wohl die Hauptgründe, warum vor allem sie in die Branche einsteigen.¹⁵⁸ Sullivan und McKee verweisen hier auf die Parallele zu anderen Creative Industries: »The first seven of these [motives of entering the porn business, LZ] are generalizable for aspiring actors across the creative industries; this is less the case with the desire to be naughty or to have sex«¹⁵⁹. Definitiv keine Parallele insbesondere zur übrigen Filmindustrie, wenn es um die Verleihung von Awards geht, ist die hohe Präsenz von cis-Frauen, die für ihre herausragende Regiearbeit gewürdigt werden.¹⁶⁰

Ist ein Star als solcher etabliert, wird dessen Star-Persona wie in Zeiten des klassischen Hollywoods mit Filmreihen und Fortsetzungen gefestigt, was längerfristig deren Erfolg und jenen der Studios sichert. Dies war bereits bei der BUTTMAN- und ist noch 20 Jahre später bei der INSATIABLE-Reihe der Fall. Anlass bzw. Thema einer Reihe können neben wiederkehrenden Darsteller:innen z.B. auch Sexpraktiken, Fetische oder die Zentrierung auf Körperteile sein. Die Liste wäre noch lange fortsetzbar: »Pornography is one of the most highly classified genres, where every slight difference in race, ethnicity, age, body size etc., is exaggerated and sold as a fetish«¹⁶¹. In Marktlogik gesprochen, handelt es sich um die Strategie des Nischen-Marketings.

Doch bei der Vermarktung von Filmen bestimmter Darsteller:innen besteht stets die Gefahr, dass das Nischen-Marketing in eine (Re-)Produktion von Klischees, Stereotypisierung und in manchen Fällen eine problematische Reduzierung auf bestimmte – mitunter auch rassifizierte – körperliche Merkmale kippt. Wie Sullivan und McKee zurecht bemerken: »There is a difference between niche marketing and exclusionary politics in describing the porn product and production practices«¹⁶². Das markanteste Beispiel für einen solchen Fall ist die Reihe MANDINGO MASSACRE 1–14 (Jules Jordan, US 2011–2018). Bei dem Künstlernamen »Mandingo«

157 R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*, S. 26. Rebecca Sullivan und Alan McKee beziehen sich hier auf die Untersuchung von Shanon Abbott; vgl. Shannon Abbott: »Motivations for pursuing a career in pornography«, in: Ronald Weitzer (Hg.), *Sex for sale. Prostitution, pornography, and the sex industry*, New York, London: Routledge 2010, S. 47–66.

158 Ähnliche Motive benennen die Amateur-Darstellerinnen im Dokumentarfilm HOT GIRLS WANTED (US 2015, Jill Bauer, Ronna Gradus).

159 R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*, S. 26.

160 Es gibt leider keine Statistiken, allerdings bestätigt sich der Eindruck bei der Durchsicht der Gewinner:innen der letzten Jahre. Madita Oeming weist ebenfalls darauf hin, dass allein 2019 die Hälfte aller Nominierungen für die beste Regie an Frauen ging und damit mehr »als in der gesamten Geschichte der Oscars!« (M. Oeming (2023): *Porno*, S. 71 Herv. i. Original). Auch bei der Sichtbarkeit von queeren und *of color* Personen schlägt sich die Pornobranche besser als ihr Vanilla-Pendant. Es kann jedoch nicht bestritten werden, dass bei beiden eine größere Sichtbarkeit wünschenswert wäre.

161 R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*, S. 28.

162 Ebd., S. 29.

(abgeleitet von »Mandinka«, einem westafrikanischen Volk) handelt es sich Philip D. Samuels zufolge um einen rassistischen Archetyp, einen langlebigen Mythos in der amerikanischen Kultur, dass Schwarze Männer ein unstillbares Begehren nach weißen Frauen haben.¹⁶³ Entsprechend dieses rassistischen Stereotyps sieht man in der Filmreihe den cis-männlichen Schwarzen Darsteller Frederick Lamont, der dafür bekannt ist, den größten Penis der Branche zu haben, beim Sex mit weißen Frauen. In die Populärkultur eingegangen ist die Bezeichnung »Mandingo« im US-amerikanischen Kontext 1975 durch den kommerziellen Erfolg des gleichnamigen Exploitation-Films *MANDINGO* (Richard Fleischer, US 1975).¹⁶⁴ Linda Williams analysiert den Film und dessen Einfluss auf die rassistischen Vorstellungen in den USA ausführlich in ihrem Aufsatz »Sexfilme als Grenzgänger der Lust. Schwarze und weiße Haut in Mandingo«¹⁶⁵. Sie führt darin u.a. die gewaltvollen Ausschreitungen gegenüber Rodney King 1991 auf »[d]ie Angst vor« (und de[n] Wunsch nach) »einer sexuellen Beziehung à la *Mandingo*« zurück.¹⁶⁶ Weitere Beispiele diskriminierender Zuschreibungen ließen sich problemlos in großer Zahl anführen. Die Pornobranche – ebenso wie die Filmbranche – ist keineswegs frei von Rassismus, Sexismus, Queer- und Fettfeindlichkeit, Ableismus oder Ageismus. Insbesondere queer-feministische Pornografie versucht allerdings gerade hier ein Gegengewicht zu schaffen, indem sie z.B. auf die Kategorisierung von Körpern aufgrund von *race* und Körpergewicht verzichtet. Die Politik der Kategorisierung von Körpern und sexuellen Praktiken auf verschiedenen pornografischen Plattformen wird in Kapitel 5 noch ausführlich Thema sein.

163 Vgl. Phillip D. Samuels: *Making Mandingo. Racial Archetypes, Pornography, and Black Male Subjectivity*, University of Kansas 2019.

164 Vgl. ebd. S. 44. Es handelt sich bei diesem Film um eine Romanverfilmung des gleichnamigen Romans von Kyle Onstott (1957). In diesem wird der aus dem Mandinka-Volk stammende und versklavte Ganymede, genannt Mede, von der Schwiegertochter (Blanche) des Plantagenbesitzers verführt. Diese möchte sich an ihrem Ehemann Hammond rächen, da sie von ihm ignoriert wird und er stattdessen die sexuelle Befriedigung bei der Schwarzen Sklavin Ellen sucht, die er vergewaltigt. Als Blanche ein Schwarzes Kind gebärt, wird dieses vom behandelnden Arzt getötet, sie von ihrem Mann vergiftet und Mede in einem Kessel aus kochendem Wasser ermordet. Schließlich erschießt ein Sklave Hammond. Quentin Tarantino bezieht sich in *DJANGO UNCHAINED* (US 2012) mit der Inszenierung der Auspeitschung Djangos und den tödlichen Schaukämpfen zwischen den Schwarzen Sklaven intertextuell auf Fleischers Film.

165 Linda Williams: »Sexfilme als Grenzgänger der Lust. Schwarze und weiße Haut in Mandingo«, in: Matthias Brütsch/Vinzenz Hediger/Alexandra Schneider et al. (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg: Schüren 2005, S. 395–413. Siehe auch Linda Williams: »Skin Flicks on the Racial Border. Pornography, Exploitation, and Interracial Lust«, in: Linda Williams (Hg.), *Porn Studies*, Durham: Duke University Press 2004, S. 223–270.

166 L. Williams (2005): *Sexfilme als Grenzgänger der Lust*, S. 396–401.

Während die MANDINGO MASSACRE-Reihe mit dem Versprechen wirbt, zu sehen, wie Frauen vom größten Penis der Branche gefickt werden, steht der Name Rocco Siffredis für Filme ein, in denen Frauen extrem hart und kompromisslos rangenommen werden. Das bezeugen nicht nur seine Filme, sondern auch zahlreiche Berichte von Darstellerinnen, etwa in Dokumentarfilmen über die Porno-Branche.¹⁶⁷ Was sich hier zeigt: Werden Filme und Reihen im heterosexuellen Porno nach cis-männlichen Darstellern benannt, kennzeichnen diese heteronormative Männlichkeitsvorstellungen von Dominanz. Begehrt werden nicht ihre Persönlichkeit und ihre Körper als Ganze, sondern lediglich bestimmte Teile dieses Körpers (zumeist ihr Penis) oder ihr einseitig-dominantes Verhalten. Es sind jedoch meistens die weiblich gelesenen Darstellerinnen, die in heterosexueller Gonzo-Pornografie als Stars vermarktet werden. Auch sie repräsentieren dabei einen bestimmten Typus: So ist etwa Asa Akira das »hypersexual asian girl«¹⁶⁸, Riley Reid verkörperte lange das *girl next door*, April Flores ist als BBW (Big Beautiful Woman) bekannt und Cherie DeVille, Alexis Fawx oder Penny Barber als *hottest MILF/cougar*.¹⁶⁹

Wie Celine Parreñas Shimizu in ihrer Studie *The Hypersexuality of Race – Performing Asian/American Women on Screen and Scene* für den US-amerikanischen Kontext herausarbeitet, ist »Asian« zum Synonym für »anal sex and other extreme sexual activities, such as the special acrobatics of double and triple penetration and gangbangs in contemporary pornography«¹⁷⁰ geworden. Wenngleich sie auf die Notwendigkeit hinweist, das Problem von »racialized sexuality in Porn«¹⁷¹ zu adressieren und zu erforschen, interessiert sie sich dennoch (auch) für die Möglichkeiten von Asian-American Frauen, sich ihre Sexualität und ihre bildlichen Darstellungen anzueignen. Als exemplarisch für eine solche Aneignungsgeste bespricht sie die Filme und die Personae von Asia Carrera und Annabel Chong, zwei vor allem in den 1990er Jahren aktive und berühmte Pornostars:

Unlike white feminist pornographers such as Nina Hartley and Candida Royalle, who make works that aim to create a different and new sexual economy for women's pleasure, Carrera and Chong do not shy away from images that seem

167 Vgl. z.B. Rocco (F 2016, Thierry Demaizière, Alban Teurlai), *PORNOCRACY – DIE DIGITALE REVOLUTION DER PORNOBRANCHE* (FRAU 2017, Ovidie).

168 C. P. Shimizu (2007): *The hypersexuality of race*.

169 Siehe etwa die beliebtesten Darsteller:innen bei *Pornhub Insights* (<https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review#top-searches-pornstars>, zuletzt geprüft am 30.06.2024) sowie die Performer:innenauszeichnungen etwa bei den AVN Awards (<https://avn.com/award/s/winners>, zuletzt geprüft am 30.06.2024). Das Akronym MILF steht für *mother I'd like to fuck*. *Cougar* von engl. Puma beschreibt ebenfalls eine »ältere« (40–50-jährige), attraktive Frau.

170 C. P. Shimizu (2007): *The hypersexuality of race*, S. 147.

171 Ebd., S. 142.

to reinscribe the tradition of hypersexuality as essential to race. Rather than creating images that are simply opposite to traditional representations, Carrera and Chong present existing fantasies of Asian women as crucial to their self-perception and in varying degrees, they offer truly new forms of sexuality as Asian American feminists working in pornography.¹⁷²

Die Selbstinszenierung Asa Akiras und die Entwicklung ihrer Persona, die sie in ihren Büchern¹⁷³, in Interviews und in ihren Filmen immer wieder bekräftigt und fort-schreibt, fügt sich umstandslos in das stereotype Bild der hypersexuellen asiatisch-amerikanischen Frau ein. Doch auch sie eignet sich, wie Chong und Carrera, gerade in und durch ihre Performance dieses Bild an, entwirft es und schreibt es fort.

»Life-changing«

Vidal zerrt Akira an den Haaren zum großen Spiegel, vor dem die Sex-Nummer begonnen hat. Er fordert sie auf, sich zu beruhigen, legt ihr den Mundknebel an (»That's where it all started«, »Now I gonna do again what I just did«) und spielt den Anfang der Nummer nach: Sie steht geknebelt vor dem Spiegel, er nähert sich von hinten an: »Did you wait for me like this all night?« Bei dieser Frage bricht Akira in Tränen aus und nickt. Er nimmt ihr den Mundknebel ab und fragt sie weiter, ob sie ihn liebt. Sie bejaht, die beiden küssen sich und es folgt eine Art Verabschiedung, während derer Vidal mehrmals versichert, dass er Akira vermissen wird und er jedes Mal an sie denken wird, wenn er Sex hat. Dann beginnt er erneut von hinten vaginal in sie einzudringen. Anschließend soll sie seine Füße lecken, bis er selbst ihr die Stiefel auszieht und auch ihre Füße liebkost und leckt. Es folgt abermals eine kurze, harte Analsex-Szene, die erneut in zärtlichen Liebkosungen endet. Der obligatorische *facial cum shot* beendet schließlich den gemeinsamen Sex. Nach weiteren Liebesbekundungen, Küssen und der Frage, wer Akira in Zukunft derart befriedigen können wird (ihre Antwort lautet: niemand), endet die erste Sex-Nummer mit einer Schwarzblende.

Unmittelbar auf dieses Ende der ersten Sex-Nummer folgt ein weiteres Interview mit Akira: Sie berichtet rückblickend, dass sie den Analsex mit Vidal als sehr intensiv wahrgenommen habe, dass der Sex für sie sehr emotional war und sie zum ersten Mal vor der Kamera geweint habe, obwohl sie eigentlich fast nie weine und sich grundsätzlich nicht zu den sentimental Personen zähle. Sie wisse nicht, warum sie geweint habe, doch habe sie bislang selten so viele starke Emotionen zur

172 Ebd., S. 165.

173 In *Insatiable. Porn – a love story* (2014) schreibt sie explizit das Narrativ der in ihren Filmen entwickelten Rolle einer »Unersättlichen« fort. In *Dirty thirty. A memoir* (2016) zieht sie eine erste Bilanz und spricht über ihre Zukunftspläne, die sie weiterhin in der Pornoindustrie sieht.

gleichen Zeit erlebt. Kurz: Der Dreh sei für sie eine Art »mind-fuck« gewesen. Einerseits sei sie sehr »hart« und »dreckig« »gefickt« worden, habe sich andererseits jedoch zugleich sehr geliebt gefühlt. Sie werde diesen wunderschönen Moment nie vergessen.

Es ist Aufgabe der Interviews, diesem inneren Geschehen eine Sprache zu geben und das Gezeigte nicht zuletzt als einvernehmlich einzuordnen. Die Funktion, Konsens transparent zu machen, übernahmen darüber hinaus der Teaser sowie das Behind-the-Scenes-Material, das während des Aspanns läuft.¹⁷⁴ Im Fall von *INSATIABLE II* versehen die Interviews den Film darüber hinaus von Anfang an mit Attributen wie »emotional«, »natürlich«, »spontan«, »wild (raw)« und »leidenschaftlich«, die im Kontext sexueller Handlungen positiv besetzt sind. Das geht über die Minimalforderung reiner Konsensvermittlung weit hinaus: Der Sex war nicht nur einvernehmlich, sondern lustvoll – sogar »life-changing«, wie Akira festhält. Die Sichtbarmachung der inneren Bewegtheit der Darsteller:innen in Interviews über die Sex-Nummern hinaus bilden einen festen Bestandteil von Masons Filmen:

Physical attraction is one thing, but, combine that with beauty from within, and that is *everything*. The pre-scene interviews are a great way of showing what makes a performer so unique and special beyond their obvious parts.¹⁷⁵

Wie gezeigt, hat der Einsatz von Interviews und Behind-the-Scenes Material das Repertoire von Gonzo-Pornografie, die sich von Beginn an den stilistischen Mitteln des *cinéma vérité* bedient (Kapitel 3.1), um weitere dokumentarische Praktiken, insbesondere das Interview, erweitert. Dieses findet häufig unmittelbar vor oder nach dem Dreh als Pre- und Post-Shoot-Interview (etwa bei Filmen von Kink.com) statt oder, wie im Fall von *INSATIABLE II*, mit einem zeitlichen Abstand. Wie gezeigt, geht diese zeitliche Distanz einher mit (Selbst-)Reflexionen der eigenen Persona, Überlegungen zur Bedeutung des Films oder der Reihe für die eigene Karriere und persönliche Entwicklung, was entsprechend eine komplexere narrative Rahmung ermöglicht. Es bleibt abschließend die Frage zu klären, was dies für eine dokumentarische Epistemologie bedeutet.

174 Im Behind-the-Scenes Material bzw. den Outtakes sehen wir Akira mit den Performer:innen Witze machen, aus dem Off hören wir wiederholt Masons Stimme, die Anweisungen gibt oder kommentiert, wie *hot* das Gefilmte war (ab 3:35:40).

175 Mason: *Enigmatic director talks about her future at OpenLife Entertainment*. AVN 2013, <https://avn.com/business/articles/video/avn-interview-deep-inside-mason-528449.html>, zuletzt geprüft am 09.03.2019.

3.4 Gonzo-Pornografie und das Dokumentarische

Die Allgegenwart von gonzo

In der bereits mehrfach zitierten *Porn Studies*-Ausgabe zu Gonzo-Pornografie wirft Alberto Brodesco die Frage nach der Bedeutung auf, die der Begriff *gonzo* für Pornografie-Konsument:innen etwa bei der Suche nach oder dem Filtern von gewünschten Videos spielt. Die Antwort lautet kurz gesagt: Keine. Er schließt daraus:

We might assume that ›gonzo‹ (signifier, genre, brand) is useful for the porn industry insider and the media analyst while it is not regarded as an essential attraction to porn viewers – an appellation which remains valid for the ›mind‹ of porn scholars or experts, but not so much for the ›body‹ of the pornophiles.¹⁷⁶

Gerade der Umstand, dass es sich bei *gonzo* um einen ausschließlich für die Industrie und Wissenschaft relevanten Begriff handelt, der als Schlagwort für User:innen keine nähere Bedeutung hat, führt Brodesco zu einer interessanten Überlegung, der ich mich anschließen möchte:

But the absence of the term could also indicate that the ›gonzo style‹ has simply overflowed, spread and expanded, and is now active through all of porn 2.0, its different categories, markets, aesthetics and even bodies. To speak about gonzo in this moment is to speak about pornography in general.¹⁷⁷

Die Allgegenwärtigkeit von Gonzo-Pornografie ist augenfällig, sobald man nur wenige Minuten auf Porno-Tube-Seiten verbringt. Dies stellen auch Enrico Biasin und Federico Zecca fest: »[G]onzo pornography found its technological medium of choice in computer-based platforms and presented itself as the primary embodiment of ›network[ed] porn‹«¹⁷⁸. Bei Gonzo-Pornografie handelt es sich demnach weniger um eine Kategorie als vielmehr um eine bestimmte Ästhetik. Giovanna

176 Alberto Brodesco: »POV to the people. Online discourses about gonzo pornography«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (4), S. 362–372, hier S. 370. Brodesco untersucht die diskursive Konstruktion des Begriffs auf Online-Plattformen, auf denen Gonzo-Pornografie geschaut oder deren Bedeutung diskutiert wird. Bei Seiten, die den Begriff zu definieren versuchen (Yahoo! Answers, Wikipedia, Urban Dictionary), beobachtet er ein »definitional bewilderment« (ebd., S. 363). Die Definitionsversuche umfassen den Verweis auf Stagliano als Begründer des Stils, das Fehlen einer rahmenden Handlung, die POV-Perspektive bzw. grundsätzlich die dynamische Kameraarbeit, »[that] place[s] the viewer directly into the scene« (S. 366), sowie den ›reality style‹ und die harten Sexpraktiken, die als gewaltvoll und demütigend eingeschätzt werden (vgl. S. 363–366).

177 Ebd., S. 371.

178 E. Biasin/F. Zecca (2009): *Contemporary audiovisual pornography*, S. 139–140.

Maina und Federico Zecca sprechen von einem »stylistic model«¹⁷⁹. Ausgehend von David Bordwell charakterisieren sie dieses als »semiotic and aesthetic (textual) system, in which a particular representation of sex informs (and is informed by) expressive features and modes of production of meaning«¹⁸⁰. Sie bestimmen vier unterschiedliche, wenngleich miteinander verwobene Dimensionen von Gonzo-Pornografie, die sich weitgehend mit den Merkmalen decken, die bei den Analysen von *THE ADVENTURES OF BUTTMAN* und *ASA AKIRA IS INSATIABLE II* am Filmmaterial selbst herausgestellt werden konnten. Ich möchte an dieser Stelle daher kurz Mainas und Zeccas Charakterisierung des Gonzo-Stils wiedergeben, um daraufhin zu dem für mich zentralen Erkenntnisinteresse überzuleiten. Zur Erinnerung: Meine These lautet, dass wir, wenn wir (Gonzo-)Pornografie mit einer dokumentarischen Epistemologie begegnen, sowohl etwas darüber lernen, welche ästhetischen Praktiken (Gonzo-)Pornografie einen Wirklichkeitseffekt verleihen, als auch etwas über die Bedingungen erfahren, an die die mit dem Einsatz dokumentarischer Praktiken verknüpfte Autorität gebunden ist.

gonzo als »stylistic model«

Maina und Zecca identifizieren (1.) eine *repräsentative/performative Ebene*, die sich, wie bereits gezeigt, durch die fetischisierten, harten Sexpraktiken, das Brechen mit linear organisierten sexuellen Skripts und die athletische Übertreibung der sexuell performierenden Körper auszeichnet. Auf der (2.) *technisch/expressiven Ebene* verorten sie die »continuous filming« technique inspired by *cinéma vérité* or reality television, which is characterized by the extensive use of hand-held camera and long-takes with very little post production«, die letztlich zu den »haptischen« Bildern von Gonzo-Pornografie führen würde.¹⁸¹ Es schließt sich (3.) die *enunziative/kommunikative Ebene* an, bei der sie vor allem auf die Selbstreferenzialität bzw. Anrufung (*interpellation*) der Filme verweisen:

The conjunction of interpellation and subjective view produces a communication strategy that we term »identification communication«, drawing on Casetti and di Chio: viewers look at the sex through the eyes of the operator/performer, while at the same time being looked at by the female performer. This strategy brings

179 G. Maina/F. Zecca (2016): *Harder than fiction*, S. 346. Für eine vergleichende Analyse eines Gonzo-Pornos mit einem Feature-Porno vgl. F. Zecca (2017): *Ways of showing it*. Die Unterscheidung von Gonzo-Pornografie und Amateur-Pornografie fällt dagegen, wie bereits diskutiert, deutlich schwerer und ist eher auf einer Produktionsebene als auf Grundlage ästhetischer Merkmale vorzunehmen.

180 G. Maina/F. Zecca (2016): *Harder than fiction*, S. 346.

181 Ebd., S. 342.

the viewers inside the scene, enhancing their engagement and their (virtual) performative interaction, as if they actually were acknowledged participants in the action.¹⁸²

Die von Maina und Zecca angesprochene Durchbrechung der vierten Wand war lange Zeit – auch hier waren die Filme John Staglianos Vorbild – mit einem POV-Shot verbunden. Im heterosexuellen Setting adressierte die weibliche Darstellerin direkt die Kamera, die dem Blick des männlichen Darstellers entsprach. Auf Pornhub mag zwar die Kategorie »Gonzo« keine Rolle spielen, die Kategorie »POV« dagegen schon, die lange mit dem Gonzo-Stil assoziiert wurde.¹⁸³

Als letzte Ebene nehmen Maina und Zecca (4.) eine *semiopragmatische Perspektive* ein und argumentieren, dass Gonzo-Pornografie auf zweifache Weise von den Zuschauer:innen »gelesen« werden kann: Sie aktiviere sowohl den spektakularisierenden als auch den dokumentarisierenden Modus.¹⁸⁴ Der spektakularisierende Modus wird, dem Entwickler des semiopragmatischen Ansatzes Roger Odin zufolge, in der Regel bei Liveaufführungen oder Fernsehaufzeichnungen von Theaterstücken, Konzerten, Sportereignissen etc. aktiviert.¹⁸⁵ Dessen Aktivierung für Gonzo-Pornografie ergebe sich aus deren Verweigerung, die sexuellen Handlungen diegetisch zu rahmen, und aus der athletischen Performance der Darsteller:innen, die es erlaubt, den sexuellen Akt als Spektakel zu begreifen. Darüber hinaus würden die auf der

182 Ebd., S. 343. Maina und Zecca beziehen sich in ihren Überlegungen ausschließlich auf heterosexuelle Pornografie, doch die gleichen Beobachtungen lassen sich grundsätzlich bei aller Pornografie im Gonzo-Stil machen. Gerade große professionelle Studios, die überwiegend schwulen Sex zeigen, greifen sehr häufig auf den Gonzo-Stil zurück – die Ästhetik ist die gleiche, die sexuelle Performance und die Blickstrukturen ebenso.

183 Mithilfe des Internet Archives lässt sich nachvollziehen, dass es die Kategorie POV fast von Anfang an gab. Pornhub ging im Mai 2007 online. Der erste noch abrufbare Eintrag im Internet Archive vom Juni 2008 zeigt, dass es die Kategorie noch nicht gab, eingeführt wurde sie zwei Monate später am 26. August 2008, vgl. https://web.archive.org/web/20080901000000*/pornhub.com/categories (13.02.2024).

184 Die Semiopragmatik ist weniger an der Frage interessiert, *was* ein Dokumentarfilm ist, sondern legt den Fokus vielmehr auf die *Bedingungen*, die erfüllt sein müssen, damit Zuschauer:innen einen Dokumentarfilm *als* dokumentarisch rezipieren. Sie nimmt filmische Zeichen entsprechend nicht als eindeutig an, sondern geht davon aus, dass Zuschauer:innen potenziell »jeden Film als Dokument zu behandeln ver[mögen]« (Roger Odin: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre« [1984], in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 259–275, hier S. 259). Dennoch gibt es textinterne und -externe Merkmale, die eine bestimmte Lesart begünstigen. 2019 haben Guido Kirsten, Magali Trautmann, Philipp Blum und Laura Katharina Mücke Odins Einführung in die Semiopragmatik ins Deutsche übersetzt. In dieser differenziert Odin weitere Lektüremodi, die zur Komplexität seiner Theorie beitragen (siehe Roger Odin: *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik*, Hamburg: tredition 2019).

185 Vgl. R. Odin (2019): *Kommunikationsräume*, S. 78.

technisch/expressiven und enunziativ/kommunikativen Ebene verorteten Stilmitel, insbesondere gepaart mit Interviews und Behind-the-Scenes-Material, zusätzlich eine dokumentarisierende Lesart begünstigen. Maina und Zecca veranschaulichen die Aktivierung beider Modi am Beispiel des Films *FACIALIZED 2* (US 2015, Mason). In diesem wird ein Blowjob mit Mia Malkova von zwei Gesprächen im Auto zwischen Mason und ihr gerahmt:

This episode activates a spectacle mode in that it constructs an absolutely non-diegetic space (a nondescript room), in which sexual acts are ›shown‹ without any narrative justification whatsoever. In other words, here gonzo presents the sexual performance as a hyperbolic attraction that is expressively staged in order to be read as such by the viewer. Nevertheless, the two dialogue scenes we have briefly described seem to certify the documentary truth of what we see, since they frame it as an actual experience, lived by an actual person, with her own actual emotions, and so forth. This ›added value‹ encourages the viewer to interrogate the text in terms of authenticity as well: we can read the (sexual) scene not only as spectacular, but also as factual.¹⁸⁶

Maina und Zecca schlagen vor, Gonzo-Pornografie daher aus einer semiopragmatischen Perspektive als »(pseudo-)dokumentarisch« zu begreifen: »[I]n a (pseudo)documentary regime viewers are encouraged to read an otherwise staged performance as a *bona fide* sexual encounter, although they obviously know they are watching a porno film«¹⁸⁷.

Dokumentarische und pornografische Film- und Medienkompetenz

Diese abschließende Einschätzung Mainas und Zeccas kann vor dem Hintergrund ihrer Argumentation und Analyse durchaus überraschen. Immerhin zeigen sie sehr überzeugend auf, dass die textuellen Charakteristika der Filme und deren Identifikation durch die Zuschauer:innen es ermöglichen, Gonzo-Pornografie *sowohl* spektakularisierend *als auch* dokumentarisierend zu lesen. Woher also kommt zuletzt die Uneigentlichkeit, die Täuschung, das »Pseudo« in Bezug auf das Dokumentarische? Dass der Sex (wie sportlich ambitioniert er auch sein mag) vor der Kamera tatsächlich stattgefunden hat (kleinere, im Schnitt unterschlagene Pausen einmal abgezogen), daran gibt es immerhin laut Maina und Zecca keinen Zweifel: Wie in

186 G. Maina/F. Zecca (2016): *Harder than fiction*, S. 344.

187 Ebd., S. 345. Maina und Zecca beziehen sich in ihrer Argumentation auf die Überlegungen François Josts zum Reality TV, insbesondere auf seine Unterscheidung, dass sowohl auf der profilmischen als auch auf der narrativen sowie enunziativen Ebene eine Simulation von Wirklichkeit stattfindet. Maina und Zecca argumentieren, dass alle Ebenen der Wirklichkeitserzeugung in Gonzo-Pornografie eine Rolle spielen (vgl. ebd.).

der zitierten Passage ersichtlich, verweisen sie auf den (im indexikalischen Sinn) »authentischen« Fakt des sexuellen Akts. Bei Gonzo-Pornografie kommt sogar noch hinzu, dass der spektakularisierende Rezeptionsmodus durch das Ideal der Schnittlosigkeit – bei *INSATIABLE II* sind es, wie beschrieben, nur fünf möglichst unscheinbare Schnitte in einer 43-minütigen Sex-Nummer – erheblich verstärkt wird, auch dieser also (zumindest) durch eine dokumentarische *Praxis* bedingt ist. Warum also »(pseudo-)dokumentarisch«?

Was sich auf jeden Fall bereits festhalten lässt: Gonzo-Pornografie bedient sich filmästhetischer Konventionen, die viele Rezipient:innen insbesondere aus dokumentarischen Filmformen kennen und entsprechend eine dokumentarisierende Lektüre ermöglichen, wenn nicht gar nahelegen. Amateur- oder dokumentarische Praktiken zu adaptieren, ist jedoch kein Spezifikum von Gonzo-Pornografie, sondern gilt u.a. auch für Mockumentaries oder Horrorfilm-Klassiker wie *THE BLAIR WITCH PROJECT* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, US 1999). Was sich hier bewusst angeeignet und indirekt befragt wird, sind genau jene Techniken der Wahrheitsproduktion, auf die sowohl Trinh T. Minh-ha als auch Hito Steyerl verweisen – jene Praktiken, die dem Dokumentarischen seine Autorität und Glaubwürdigkeit verleihen (siehe Kapitel 2.2 und 2.4). Was bedeutet diese Möglichkeit der Aneignung für eine dokumentarische Epistemologie?

Filmische Konventionen unterliegen einem ständigen Wandel. Es ist konstitutiv für das Medium, die Grenzen dieser Konventionen immer wieder auszureizen, zu befragen und neu zu verhandeln. Sind es in den 1990er Jahren noch die verwackelte Handkamera, die Illusion von Echtzeit und der Synchronton, die den erwünschten Wirklichkeitseffekt – und mit ihm vielleicht Erregung oder Horror – erzeugen, so sind es in den 2000er Jahren u.a. der von Hito Steyerl beobachtete »affektive[] Modus«¹⁸⁸ sowie das Interviewformat¹⁸⁹, die beim zeitgenössischen Publikum diesen Effekt hervorrufen. Nun führt jedoch der bloße Einsatz jener Techniken dokumentarischer Wahrheitsproduktion keineswegs bedingungslos dazu, dass etwa Gonzo-Pornografie – genauso wenig wie *THE BLAIR WITCH PROJECT* oder *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, US 1984) – von den Rezipierenden oder der Forschung als dokumentarisch bewertet werden. Neben filmischen Stilmitteln haben auch der Kontext und die Rahmung des Produkts (etwa durch Filmplakate, Vor- und Abspann, Kritiken, Gespräche), aber auch der Ort der Rezeption (zu Hause, im Kinosaal, allein oder in der Gruppe) und die Distributionsform (z.B. Kino, Streaming-Anbieter, digitale Plattform etc.) Einfluss auf den Rezeptionsmodus (hierzu mehr in Kapitel 5.4). Von erheblicher Relevanz sind darüber hinaus das individuelle Weltwissen der Zuschauenden sowie das Vertrauen etwa in die Institution, die hinter der Produktion

188 H. Steyerl (2008): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 14.

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

steht, oder in die Filmemacher:innen selbst.¹⁹⁰ Während die ästhetischen und narratologischen Merkmale von Gonzo-Pornografie eine dokumentarisierende Lektüre begünstigen, führen unser Weltwissen über Produktionskontexte und mitunter eigene sexuelle Erfahrungen dazu, dass Gonzo-Pornografie in unserer Einschätzung mit Mainas und Zeccas Worten »(pseudo-)dokumentarisch« bleibt.

Dennoch scheint dem wissenschaftlichen Diskurs um Pornografie die Annahme zugrunde zu liegen, dass bereits die gegebene Möglichkeit einer dokumentarisierenden Lektüre dazu führt, dass die Filme *tatsächlich* als dokumentarisch wahrgenommen werden (könnten). Zur Erinnerung (Kapitel 2.4): Simon Hardy zufolge führen Gonzo- und Amateur-Pornografie dazu, »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«¹⁹¹. Karly-Lynne Scott warnt davor, dass das Verschwimmen von »pornografischer Performance« und »dokumentierter Realität« zur Folge hat, dass die Zuschauer:innen dazu verführt werden zu glauben, »[that] they are witnessing authentic documentary evidence when they are in fact being presented with generic conventions contrived as part of the pornographic performance«¹⁹². Sie schließt sich folglich der Beobachtung an, dass es eine erhebliche Übereinstimmung von dokumentarischen und pornografischen Konventionen gibt, die – laut semiopragmatischem Ansatz – von Rezipierenden gelernt und entsprechend angewendet werden (können/müssen). Ihre Sorge besteht darin, dass diese bei pornografischen Filmen nicht als solche erkannt würden, sondern diese irrigerweise als dokumentarisch rezipiert würden. Imaginiert wird hier der:die naive Pornografie-Konsument:in. Sind es kulturgeschichtlich in der Regel Frauen und Jugendliche, die als zu naiv angenommen werden, um mit sexuell explizitem Material, Comics oder Romanen konfrontiert zu werden,¹⁹³ so sind es hier die naiven Plattform-Nutzer:innen. Gerade digitale Plattformen mit Kommentarfunktion und entsprechender Kommentierungskultur bieten allerdings ein breites Forschungsmaterial, um diese Unterstellung kritisch an der Realität zu messen. Folgen wir Brodescos einschlägiger Analyse, so trifft die unterstellte und besorgte Naivität zwar

190 Bill Nichols führt in *Introduction to Documentary* (2001) *THE BLAIR WITCH PROJECT* als Beispiel dafür an, dass unsere Einschätzung, ob ein Film dokumentarisch ist oder nicht, durchaus abhängig von inner- und außerfilmischen Codes ist, die wiederum durch die Produktion beeinflussbar sind (vgl. ebd., S. xii). *THE BLAIR WITCH PROJECT* war nicht zuletzt auch deshalb so erfolgreich, weil das Marketing ebenso eine Webseite umfasste, die vermeintlich historische Informationen zur Hexe von Blair, Expert:inneninterviews und ein Verzeichnis mit Vorfällen bezüglich »realer« Begegnungen mit der Hexe auführte. Nichols reflektiert in seinem Buch entsprechend ebenso die ethische Verantwortung von Dokumentarfilmemacher:innen, der Institutionen und den Besonderheiten von Dokumentationen allgemein.

191 S. Hardy (2009): *The New Pornographies*, S. 3.

192 K.-L. Scott (2016): *Performing labour*, S. 120.

193 Siehe Kapitel 2.3 und 5.4.

durchaus auf eine Minderheit von Konsument:innen zu, doch werde diese zuverlässig von anderen Nutzer:innen auf die Inszenierung der Darstellung hingewiesen. Mag die Kategorie *gonzo* für sie auch keine Rolle spielen – ob die gezeigten Darstellungen nun »echt« oder »fake« seien, sehr wohl. Ein Großteil der Kommentator:innen auf Pornhub, so Brodesco, komme bei der Diskussion dieser Frage zugespitzt formuliert zu dem Schluss: »Fake or real it's good!« bzw. »Fake stuff, but still good because the fuckin' is real«¹⁹⁴. Viele würden sich über die Handlung kategoriensicher lustig machen (sinngemäß: »Habe auch versucht, auf diese Weise eine Frau aufzureißen, hat nicht funktioniert«) und tatsächlich nur wenige die Darstellung als tatsächlich »real« wahrnehmen – diese würden jedoch zuverlässig von anderen Nutzer:innen auf ihre Naivität hingewiesen und mit dieser aufgezo-gen.¹⁹⁵

Mit Robert Dörre lässt sich hier von einer »milieuspezifischen Form der Medienkompetenz«¹⁹⁶ sprechen, die ihm zufolge immer auch eine »medienästhetische Kompetenz«¹⁹⁷ umfasst. Dörre kommt bei der Analyse von Kommentaren auf Social Media, die unter Formaten gepostet werden, die vorgeben, den Alltag von Einzelpersonen zu dokumentieren, zu einer ähnlichen Beobachtung wie Brodesco. Kommentare, die nach der Echtheit des Gezeigten fragen, würden sofort von der Com-

194 A. Brodesco (2016): *POV to the people*, S. 368.

195 Vgl. ebd., S. 369. Eine weitere Gruppe von Kommentaren beschäftige sich damit, den Namen insbesondere der weiblichen Darstellerin herauszufinden, die in den Videos meist eine Newcomerin darstelle. Brodesco interessiert sich hier insbesondere für das große Subgenre der Fake-Taxi-, Fake-Agent-, Fake-Couch- (u.v.m.) Videos. Er beurteilt dieses Bedürfnis wie folgt: »These very frequent requests for the »name« hint at an interesting dimension of gonzo's realism – the quest for reality inside fiction, a desire for pornographic realism. But my analysis of comments also suggests the opposite: this will to know the name of the actress could be a quest for fiction inside a realistic context. Viewers do not just enjoy the fiction which is inherent in gonzo porn's simulated realism, but also the fictional elements of play and entertainment associated with an actress's name« (ebd.).

196 Robert Dörre: *Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien*, Marburg: Büchner-Verlag 2022, S. 186.

197 Die Feststellung einer medienästhetischen Kompetenz übernimmt Dörre von Mathias Mertens, der diese Kompetenz für Nutzer:innen beschreibt, die mit sozialen Medien sozialisiert wurden und diese entsprechende Kompetenz entwickelt haben. Vgl. ebd., S. 18; siehe auch Matthias Mertens: »Einige Thesen zu Medienamateurpraxis am Beispiel Brickfilm«, in: Udo Göttlich/Stephan Porombka (Hg.), *Die Zweideutigkeit der Unterhaltung. Zugangsweisen zur populären Kultur*, Köln: Herbert von Halem Verlag 2009, S. 131–148. In komprimierter Form findet sich Dörres Argumentation mit neuen Beispielen in seinem Artikel Robert Dörre: »Vom Fake zu Funk. Authentizität als Fetisch der sozialen Medien«, in: Amrei Bahr/Gerrit Fröhlich (Hg.), »Ain't Nothing Like the Real Thing?«. *Formen und Funktionen medialer Artefakt-Authentifizierung*, Bielefeld: transcript [im Erscheinen]. Ich bedanke mich bei Robert Dörre für die frühzeitige Einsicht, noch vor finaler Veröffentlichung.

munity beantwortet und berichtet.¹⁹⁸ Doch bereits das Stellen der Frage lasse darauf schließen, dass die medialen Codes weitgehend korrekt identifiziert wurden – wohl aber eine übriggebliebene Irritation verhindert habe, dass die Darstellung korrekterweise als *nicht* dokumentarisch rezipiert werden konnte.¹⁹⁹ Dörre zufolge besteht der Reiz solcher Formate nicht zuletzt in ihrer scheinbaren Uneindeutigkeit: Gerade aus dem »Ringens mit der Ambiguität« erwache Nutzer:innen ein »rezeptive[r] Mehrwert«²⁰⁰. Für den Kontext meiner Überlegungen passend, spricht Dörre mit Christiane Voss auch vom »lustvolle[n] Glauben an die Illusion«²⁰¹. Auch in Bezug auf Gonzo-Pornografie möchte ich mich dieser Einschätzung anschließen. Es ist gerade das Spiel des *Als-ob*, das von Porno-Rezipient:innen als lustvoll erlebt wird. Ermöglicht wird es nicht trotz, sondern *durch* die dokumentarische Ästhetik.

Das in der Forschung beschriebene Verschwimmen von Darstellungen, die sich an der Wahrnehmungsgrenze von Zuschreibungen bewegen wie »feigned documentation« vs. »echte« Dokumentation, »staged reality« vs. *reality*,²⁰² Performance

198 Vgl. R. Dörre (2022): *Mediale Entwürfe des Selbst*, S. 186. Robert Dörre untersucht You-Tube-Kommentare zu Formaten wie *lonelygirl15*, *GreenTeaGirlie* und *iam.serafina*. Diese suggerieren, dass die Zuschauer:innen dem Alltag von z.B. Serafina folgen. Als scheinbare Selbstdokumentation werden in diesen Formaten alltägliche Probleme von Jugendlichen verhandelt. Während der professionelle Produktionskontext bei *lonelygirl15* noch durch die investigative Recherche von Fans und der anschließenden Stellungnahme der Produktionsfirma verifiziert werden musste, habe sich inzwischen eine »milieuspezifische[] Medienkompetenz, die immer auch eine medienästhetische Kompetenz« umfasse, entwickelt (ebd., siehe auch R. Dörre [im Erscheinen]: *Vom Fake zu Funk*).

199 Dörre identifiziert die Authentizität solcher Darstellungen als ein Begehren, das nicht automatisch auf Eindeutigkeit hinausläuft, sondern »die Ambiguität des Authentizitätsversprechens zum Ausgangspunkt eines Spiels [nehme, LZ], das aus der luziden Illusion einer Eindeutigkeit oder dem Ringen mit der Ambiguität einen rezeptiven Mehrwert bezieht« (R. Dörre [im Erscheinen]: *Vom Fake zu Funk*).

200 Ebd.

201 Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 56. Voss beschreibt das Kinoerleben unter Bezug auf Freuds Analyse der religiösen Glaubenseinstellung wie folgt: »Der lustvolle Glaube an die Illusion entzieht sich auch im Kino jeglicher Verifizierung oder Falsifizierung. Wenn dies jedoch zutrifft, so scheinen die illudierten Evidenzeindrücke überhaupt nicht auf der Ebene rationaler Ordnungen, wahrer oder falscher Glaubenssätze, zu liegen. Das erklärt auch, weshalb die überzeugende Wirkung des Kinos nicht oder zumindest nicht primär in Abhängigkeit von Hinweisen auf seine fiktionale Abweichung von bestehenden und rationalen Ordnungen variiert. Offenbar fußt die Überzeugungskraft von Illusionen generell primär auf der Wahrnehmung von Erscheinendem oder von Konstatiertem, die unsere Wünsche oder Bedürfnisse erfüllen oder auch lustvoll zu irritieren vermögen« (ebd.).

202 G. Maina/F. Zecca (2016): *Harder than fiction*, S. 345.

vs. Realität²⁰³ oder »unnatürliche« vs. »authentische« Darstellung²⁰⁴, erweist sich demnach als konstitutiv für pornografische Bewegtbilder. Mit Clarissa Smiths Worten: »All pornography raises the problematic relation between representation and practice, performance and life, seen and concealed, fake and authentic, documentary and fiction, fantasy and reality«²⁰⁵. Problematisch, so würde ich Clarissa Smith hier gerne lesen, ist jedoch nicht das Verschwimmen dieser Binaritäten, sondern das allzu starre Bestehen auf die Gültigkeit derselben. Indem Pornografie die Grenzen zwischen Fantasie und Realität, Dokumentation und Fiktion in Frage stellt, verweist sie deutlich auf die Bedingt- und Konstruiertheit dieser Beziehungen. Das ist weniger problematisch als zunächst einmal aufschlussreich.

Was bleibt: Fragen und die Notwendigkeit einer informierten Rezeptionshaltung

Ich möchte zum vorläufigen Abschluss meiner Überlegungen kommen. Wie in Kapitel 2 aufgezeigt, teilen Pornografie und das Dokumentarische begriffsgeschichtlich eine besondere Nähe: Die Notwendigkeit der archivarischen Dokumentation obszöner Artefakte hat den Begriff der Pornografie als Kategorie des Auszugrenzenden hervorgebracht. Auch die Abgrenzung zur Kunst ist beiden gemein: In der Kunst-, Fotografie- und Filmgeschichte findet sich durchweg die Faszination für die möglichst detailgetreue Abbildung der Welt im Medium, genauso wie das Begehren, nackte Körper (auch im sexuellen Akt) einzufangen – die Zuschreibung »dokumentarisch« oder »pornografisch« bietet dennoch häufig Anlass zu intensiven Diskussionen. Umgekehrt ist das Indexikalitätsversprechen, insbesondere der Fotografie und des Films, sowohl für das Dokumentarische als auch für den pornografischen Film von großer Bedeutung. Wie in diesem Kapitel gezeigt, erlaubt die Adaption von für den Dokumentarfilm typischen Stilmitteln und Ästhetiken, dass pornografische Filme *auch* dokumentarisierend rezipiert werden können. Wissen um die Produktionsbedingungen und eigene sexuelle Erfahrungen führen dazu, dass die meisten Menschen pornografische Filme trotzdem *nicht* als Dokumentarfilme rezipieren. Daraus ergeben sich mindestens zwei weiterführende Fragestellungen und Problemfelder:

1. Warum wird die dokumentarisierende Rezeption von Pornografie überhaupt als Problem bewertet und der Einsatz dokumentarischer Stilmittel nicht ähnlich wie

203 Vgl. K.-L. Scott (2016): *Performing labour*, S. 120.

204 C. Hansen/C. Needham/B. Nichols (1991): *Pornography, Ethnography, and the Discourse of Power*, S. 289 Endnote 20.

205 Clarissa Smith: *Who decides what is »extreme pornography« that could send you to jail?* 2016, <http://freespeechdebate.com/discuss/who-decides-what-is-extreme-pornography-that-could-send-you-to-jail/>, zuletzt geprüft am 09.03.2018, S. 3.

bei Mockumentarys oder Horrorfilmen als gelungener ästhetischer Coup gesehen, der die Filmerfahrung aufgrund des zusätzlichen Realitätseffekts besonders lustvoll macht?

Hier ist die Antwort simpel: Sex. Vor allem der mitunter noch immer tabuisierte Stellenwert, den Sex in unserer westlichen Gesellschaft hat (siehe Kapitel 2). Dokumentationen sind nicht zuletzt deshalb eine so beliebte und erfolgreiche Filmform, weil sie uns Blicke in für uns unzugängliche Welten (Natur- und Tierdokumentationen), uns unbekannte Länder und Kulturen (Reisedokumentation, ethnografische Filme) oder andere Lebensrealitäten (historisch, aber auch zeitgenössisch) ermöglichen. Nun gibt es zahlreiche Dokumentationen über die Pornoindustrie (die Faszination ist offenbar groß und vorhanden), ebenso Aufklärungsfilme, die über sämtliche Aspekte menschlicher Sexualitäten informieren. Beide zeigen vielleicht nackte Körper, die aufregend sind, weil es nicht unser eigener (ebenfalls spannender) Körper ist, geben uns vielleicht Wissen, das wir vorher nicht hatten, oder Einblicke in Lebens- und Arbeitsbereiche, die wir (so) noch nicht kennen, jedoch keine expliziten Sexszenen. Wie würde eine Dokumentation über Sex aussehen, die Sex zeigt? Wäre sie als Dokumentation akzeptierbar, wenn sie die Zuschauenden körperlich erregt? Und umgekehrt: Wäre eine Lust und Begehren gänzlich ausklammernde Darstellung von Sex ihrem Gegenstand tatsächlich angemessen? Auch diese Fragen werden – vor allem in Auseinandersetzung mit der Aufklärungswebseite OMGyes – in Kapitel 4 verhandelt und erneut eine Rolle in Kapitel 5 spielen, wenn es um die pornografische Plattform Lustery geht, die damit wirbt, »dokumentarische Pornografie« anzubieten.

2. Wie können wir sicherstellen, keine Produkte zu konsumieren, deren Entstehung und/oder Veröffentlichung auf Unfreiwilligkeit beruhen?

Leider muss diese Antwort vor dem Hintergrund der hier entwickelten Überlegungen komplexer ausfallen: Allein auf Grundlage des fertigen Produkts ist es nicht möglich, Aussagen über dessen Produktionsbedingungen zu treffen. Auch ein romantisches, gefühlvolles pornografisches Setting kann mit Zwang und Grenzüberschreitungen entstanden sein. Umgekehrt kann mit einer fantastischen Stimmung am Set eine Gang Bang-, Throatfuck- oder harte Pegging-Szene gedreht worden sein, nach der alle Beteiligten zutiefst befriedigt und erfüllt nach Hause gefahren sind. Die Techniken dokumentarischer Wahrheitsproduktion haben für sich genommen keinen ethischen Index. Auch die Gleichung »Je größer die Abweichung von der sexuellen ›Norm‹, umso wahrscheinlicher grenzüberschreitendes Verhalten«, geht nicht auf: Ausschließlich Wissen über die Produktionsbedingungen kann hier helfen. Grundsätzlich gibt es jedoch einen großen Mangel an

wissenschaftlicher Forschung zu Pornografie – besonders groß ist er hinsichtlich der Porno-Industrie und ihrer Rezeption.²⁰⁶

Dennoch gibt es Maßnahmen, die man als Konsument:in ergreifen kann. Die wichtigste lautet: Für das Produkt bezahlen. Der Slogan *Pay for your Porn* wird in Interviews, bei Festivals und auf Webseiten von Darsteller:innen, Regisseur:innen und Produzent:innen seit vielen Jahren immer lauter. Wie soll ein Produkt unter guten Arbeitsbedingungen hergestellt werden, wenn die Konsument:innen nicht bereit sind, dafür zu bezahlen? Zusätzlich bieten Internetrecherche und Social Media ausreichend Möglichkeiten, sich über Produktionsstudios, Darsteller:innen oder Regisseur:innen zu informieren. Möchte man, dass das Geld direkt die Darsteller:innen erreicht, helfen Angebote wie *OnlyFans*, *JustForFans* oder eigene Webseiten. Sicher: Auch die Quellen dieser Informationen könnten uns täuschen. Eine skeptizistische Position ist allem vermeintlichen Wissen gegenüber möglich, die Abwägung zwischen Vertrauen und Zweifel häufig schwierig. Doch diese Grundproblematik betrifft nicht nur die Produktion von Pornografie, sondern grundsätzlich unseren Umgang mit Medien, selbst wenn sie eine dokumentarische Autorität in Anspruch nehmen. Wie in Kapitel 2.1 ausgeführt, ist der Zweifel kein Gegenspieler, sondern ein konstitutives Moment der Herstellung von Wissensautoritäten. Diese Spannung müssen wir aushalten lernen. Der einzige in unserer Macht stehende Ausweg ist eine informierte Rezeptionshaltung. Wir alle sind in der Pflicht, das Gesehene und dessen Entstehungsbedingungen bestmöglich auf deren Glaubwürdigkeit und Ethik hin zu überprüfen.

206 Diesbezüglich einschlägig sind die Arbeiten Heather Bergs: H. Berg (2021): *Porn work*; Heather Berg: »A scene is just a marketing tool«. Alternative income streams in porn's gig economy«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (2), S. 160–174; Heather Berg: »Playing the whore. The work of sex work«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (4), S. 417–419; Heather Berg: »Labouring porn studies«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (1–2), S. 75–79. Siehe auch Jiz Lee/Rebecca Sullivan: »Porn and labour. The labour of porn studies«, in: *Porn Studies* 3 (2016) (2), S. 104–106; R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*. Zur gesellschaftlichen Stigmatisierung von Pornografieschaffenden siehe Georgina Voss: *Stigma and the Shaping of the Pornography Industry*, Hoboken: Taylor and Francis 2015. Im deutschsprachigen Raum aus Perspektive einer Pornografieschaffenden erschienen ist Paulita Pappel: *Pornopositiv. Was Pornografie mit Feminismus, Selbstbestimmung und gutem Sex zu tun hat*, Berlin: Ullstein 2023.