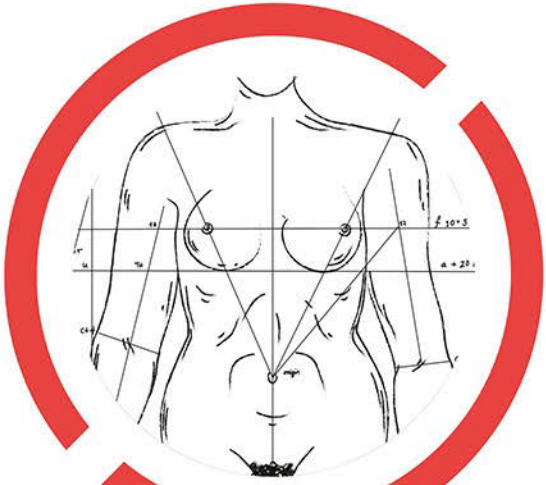
ERREGENDE DOKUMENTE

PORNOGRAFIE UND DOKUMENTARISCHE AUTORITÄT



Leonie Zilch

[transcript] Das Dokumentarische. Exzess und Entzug

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Leonie Zilch
Erregende Dokumente

Das Dokumentarische. Exzess und Entzug | Band 6

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Editorial

Die interdisziplinäre Schriftenreihe des Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« untersucht die Theorie und Geschichte dokumentarischer Formen von der Entstehung technischer Analogmedien im 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart digitaler Medienpraktiken. Die Reihe lässt sich dabei von der These leiten, dass die spezifische Autorität des Dokumentarischen durch die Untersuchung der Operationen beschreibbar wird, die im Rahmen unterschiedlicher Institutionen und Praktiken auf je spezifische Weise bild-, text- und tonmediale Elemente arrangieren, um so die Lesbarkeit, den Aussagewert, die Distributionslogiken und die Machtwirkungen des Dokumentierten zu steuern. Verschiedene Leitkonzepte spielen dabei eine zentrale Rolle: Das Dokumentarische 2.0 in den diversen Praktiken ubiquitärer Selbstdokumentation, etwa in den Social Media (Neodokumentarismus), sowie das Dokumentarische zweiter Ordnung, das sich in kritischer Weise auf die Objektivitäts- und Evidenzansprüche dokumentarischer Wahrheiten bezieht und sie ›gegendokumentarisch‹ unterläuft.

Das Spektrum der Reihe versammelt Positionen aus den am Graduiertenkolleg beteiligten Disziplinen der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft und Komparatistik sowie der Kunstgeschichte und der Theaterwissenschaft. Neben Monographien und Sammelbänden der am Kolleg beteiligten Wissenschaftler*innen dient die Reihe insbesondere als ein Publikationsforum für die Forschungsergebnisse der beteiligten Nachwuchswissenschaftler*innen.

Die Reihe wird durch Mittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert – GRK 2132.

Die Reihe wird herausgegeben von Friedrich Balke, Natalie Binczek, Astrid Deuber-Mankowsky, Oliver Fahle und Annette Urban.

Leonie Zilch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin (Postdoc) am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Porn Studies, feministische Filmtheorien, Film- und Medienbildung, dokumentarische Formate und Dramaturgien, mediale Körperregime und der Wissensgeschichte weiblicher Sexualitäten.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Leonie Zilch

Erregende Dokumente

Pornografie und dokumentarische Autorität

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eine erste Fassung der vorliegenden Arbeit wurde als Dissertation an der Ruhr-Universität Bochum angenommen und am 22. September 2020 im Fach Medienwissenschaft verteidigt. Die Betreuung erfolgte durch Prof. Dr. Oliver Fahle und Prof. Dr. Marc Siegel (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Das Buch wurde mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum und mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und des Graduiertenkollegs 2132 »Das Dokumentarische. Exzess und Entzug« gedruckt.

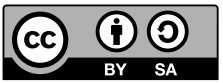
Gefördert durch
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

DOC DAS DOKUMENTARISCHE. EXZESS UND ENTZUG DFG-Graduiertenkolleg 2132

RUHR UNIVERSITÄT BOCHUM

RUB

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https ://dnb.dnb.de/ abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld
© Leonie Zilch

Umschlaggestaltung: Julia Eckel; Bildnachweise Cover im Abbildungsverzeichnis
Lektorat: Julian Marx
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar; gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff
https://doi.org/10.14361/9783839457559
Print-ISBN: 978-3-8376-5755-5 | PDF-ISBN: 978-3-8394-5755-9
Buchreihen-ISSN: 2703-0806 | Buchreihen-eISSN: 2747-3899

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Niemals geht man so ganz:
Für meine Eltern
Erika Zilch und Rainer Schminke-Zilch

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalt

1 EINLEITUNG 11

2 DOKUMENTARISCH/PORNOGRAFISCH – ein Spannungsfeld 23
2.1 Objektivität und Erregung (in) der Wissenschaft 23
2.2 Konstitutive Zweifel: Die Produktion dokumentarischer Autorität 31
2.3 »Die Pornografie« ist viele: Zur Entstehung einer Kategorie 41
2.4 Der »dokumentarische Impuls« pornografischer Darstellungen: Forschungsperspektiven zu einem epistemologischen Spannungsfeld 49
2.5 (Selbst-)Verortungen: Feministische Filmtheorien und Porn Studies 61

3 *PORNO VÉRITÉ:* Entstehung und Kennzeichen des Gonzo-Stils 71
3.1 THE ADVENTURES OF BUTTMAN und die Anfänge der Gonzo-Pornografie 73
Femme fatale in Pornotopia? 73
POV: Die Urszene der Gonzo-Pornografie 77
THE ADVENTURES OF BUTTMAN zwischen nostalgischem Rückblick zum Feature-Porno und neuen Möglichkeiten mit der Videotechnologie 80
Die ästhetische Nähe von Amateur- und Gonzo-Pornografie 84
3.2 Pornografieproduktion und -distribution im Wandel 89
Keine Geschichte einer Parallelwelt 89
Technische Innovation als Motor der Pornografiegeschichte 91
Vom Stag- und Beaver-Film zum Video, vom Pornokino zum Heimvideorekorder 94
Neue Zugänge – im Privaten 98
3.3 Unersättlichkeiten: ASA AKIRA IS INSATIABLE II und zeitgenössische Gonzo-Pornografien 103
Ausgeleuchtet: Ein Pornostar im Interview 103
Mason als »the hardest of hardcore«: Emanzipatives Potenzial im Gonzo-Stil 105
Vom POV-Shot zur Introspektion, vom Low-Key- zum High-Key-Stil: Gonzo entwickelt sich weiter 110
(Un-)Geschnittene High-Performance 114
Grenzverhandlungen: Harter Sex, Machtdynamiken und Konsens 117

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pornostars im Kategoriennetz des Marktes: Rassistische und sexistische Stereotype verhandeln ... 121
»Life-changing« ... 126
3.4 Gonzo-Pornografie und das Dokumentarische ... 128
Die Allgegenwart von *gonzo* ... 128
gonzo als »stylistic model« ... 129
Dokumentarische und pornografische Film- und Medienkompetenz ... 131
Was bleibt: Fragen und die Notwendigkeit einer informierten Rezeptionshaltung ... 136

4 DIDAKTIK DER ERREGUNG: Aufklärung in Großaufnahme ... 139
4.1 How to Find Your G-Spot und das ›Mysterium‹ cis-weiblicher Lust ... 143
Sexuelle Selbsthilfevideos nach medizinischem Vorbild – oder mit Sexpertise? ... 143
Eine kleine Geschichte der G-Fläche und vulvarischer Ejakulation ... 148
Mit Dorrie Lane auf der Suche nach geeigneten Wegen der Selbstaufklärung ... 153
Anatomie- und Lustaufklärung mit der Wondrous Vulva Puppet ... 157
(Un-)Genaue Kartografien: Die Wondrous Vulva Map und die Vulva Road Map ... 161
Masturbationsdemonstration und genitales Porträt als gegenästhetische und gegenpornografische Praktiken ... 165
Die Kunst der Selbstliebe als didaktisches Modell ... 170
4.2 Sexuelle Befreiung – für wen eigentlich? Ein historischer Rückblick ... 173
Sexualmoralische Aushandlungen im Ausgang der Kinsey-Reporte ... 176
Filmische ›Aufklärung‹: Oswalt Kolle, Helga und die bundesdeutsche Sexfilmwelle ... 180
Antibabypille, sexuelle Verfügbarkeit und Feministische Gesundheitsbewegung ... 188
Der Kampf um den (Un-)Wert von Pornografie: Die »Feminist Sex Wars« ... 194
Der umstrittene Platz von Sexualität in der Öffentlichkeit ... 198
4.3 Frauen wie du und ich: OMGyes ... 199
›Arbeitsplatztaugliche‹ Lustvermittlung im seriösen Setting ... 201
Kuratierte Gewöhnlichkeit ... 205
Die Lektionen »G-Zonen« und »Abspritzen« ... 208
Diagrammatische Lustvermittlung: Animierte Schaubilder treffen die Vulva Road Map ... 211
Erregungsfreie Lustvermittlung: Masturbationsdemonstration und genitales Porträt ... 215
Technische Lustkontrolle statt Erotisierung des weiblichen Körpers ... 220
4.4 Gegen\Dokumentation: Weiblich gelesene Sexualitäten als Aushandlungsort medizinischen Wahrsprechens ... 223

5 AUSSCHLUSSPROZESSE und archivarische Begehren ... 231
5.1 Archive im Schatten der Institution ... 236
Archivarisches Begehren und der *archival turn* ... 236
Entsexualisierte Archive ... 241
Deplatforming von Sex: FOSTA/SESTA und der Fall Tumblr ... 248
5.2 Pornhub 2020 und 2024 ... 254

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pornhub löscht 80 Prozent seiner Inhalte 254
Manwin – Mindgeek – Aylo: Das IT-Unternehmen mit Fast-Monopolstellung in der Pornobranche 258
Pornografie als Lifestyle: Normalisiert durch Pornhub Aria, das Sexual Wellness Center und Pornhub Insights 262
Pornhubs Schlagwort- und Kategoriensystem 271
Was (nicht) aus dem Raster fällt: Die implizite Begehrenshierarchie auf Pornhub 277
Pornhub 2024: Heteronormative Leerstellen und *pleasure* in der Wayback Machine 280
5.3 Lustery: Das Paar als Dokumentationsgarant 283
Größenordnungen 283
»About« Lustery: Das professionelle Gesicht der Seite 286
Kuratierte Intimität mit Amateur-Paaren 290
Die offene Community 293
Über Schlagworte, Kategorien und was (nicht) aus dem Raster fällt 295
Paarsexualitäten in ihrer Vielfalt wahrnehmen 302
5.4 Erregung im Archiv 305
Archiv und Sinnlichkeit 305
Restriktive Zugänglichkeit und undisziplinierte Zuschauer:innenschaft 306
Brutale Romanlektüren und engagiertes Klicken ›um 1800‹ (heute) 314
Erregte Archiv-Debatten 318

6 (K)EIN ENDE: Erregende Dokumente 323

ANHANG 335
Abbildungsverzeichnis 335
Literaturverzeichnis 336
Filmverzeichnis 369
Verwendete Webseiten 371
Gespräch mit Paulita Pappel über Lustery 372
Danksagung 378

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

1 EINLEITUNG

»Haben Sie schon einmal über einen Wechsel in die Gender Studies nachgedacht?« Die Serie I Love Dick (Joey Soloway, Sarah Gubbins, US 2016–2017) zeigt uns folgende Szene: Nachdem die Kunsthistorikerin Toby ihre Doktorarbeit zum Thema *gaping* verteidigt hat, wird ihr von ihrem betreuenden Professor ein Fachwechsel nahegelegt.[1] »Gaping […] ist, wenn eine Gruppe von Männern eine Frau in ihr Arschloch fickt und dieses dann aufhält, um zu sehen, wie weit es sich vom ganzen Ficken geöffnet hat. Manchmal messen sie es aus«, erklärt sie allen potenziell Unwissenden. Ihrer Dissertation voraus gingen eine Arbeit zur Morphologie der weiblichen Brust in Online-Pornografie und eine Untersuchung der Frage, »was mit dem Gesicht einer Frau passiert, wenn sie zwei Schwänze gleichzeitig lutscht«. Toby interessiert sich nicht für die *politics* von Hardcore-Pornografie, sie analysiert die Formen und Farben, die Gestaltung und Komposition pornografischer Bewegtbilder – nicht anders als in Vorlesungen zur Kunst der frühen Moderne beispielsweise die Idealproportionen verhandelt werden, die Brustdarstellungen im 19. Jahrhundert als schön definierten (siehe Abb. 1+2). Worin besteht der Unterschied zwischen der ästhetischen Analyse idealisierter Brustformen in der Malerei des 19. Jahrhunderts und Forschungsansätzen zur Bestimmung der Morphologie weiblicher Brüste im zeitgenössischen Hardcore-Pornofilm?

1 Zur hier geschilderten Szene, einschließlich aller dabei angeführten Zitate, siehe I Love Dick, Staffel 1, Folge 5, 00:17:45-00:17:58. Wenn man im wissenschaftlichen Kontext über Pornografie spricht, stellt sich immer auch die Frage, wie man angemessen über Pornografie spricht. Zum einen gilt es, möglichst präzise zu sein, zum anderen sollten die verwendeten Begriffe zugleich nicht wertend sein. Ein präzises Sprechen über Pornografie erfordert – und dies hat sich in den vor allem englischsprachigen Porn Studies bereits etabliert – mitunter die Verwendung von Worten, die im allgemeinen Sprachgebrauch unter Umständen als vulgär empfunden werden. In pornografischen Darstellungen wird nicht »miteinander geschlafen« und es wird auch keine »Liebe gemacht«: Im Pornofilm sehen wir Menschen ficken. Dort ist der Penis manchmal ein Schwanz und der Hintern oder das Gesäß heißen Arsch. In meinen Filmbeschreibungen und -analysen wird sich diese Wortwahl häufiger wiederfinden.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 1: Vorlesungsdiagramm zur »idealen« Brustform im 19. Jahrhundert, Screenshot aus I Love Dick

Abb. 2: Toby zur Morphologie der weiblichen Brust in Online-Pornografie, Screenshot aus I Love Dick

Folgen wir Toby, so gibt es keinen. Auf die Frage ihres Betreuers entgegnet sie: »Ich bin Kunsthistorikerin. Ich habe kein Interesse an Gender Studies. Was bringt Sie dazu, diese Frage zu stellen?« Sie folgt ihrer Disziplin in Fragestellung und Methode und behandelt den pornografischen Film als ein kunsthistorisches Dokument, wie es bei unzähligen anderen Gegenständen üblich ist. Was genau fordert hieran die konventionellen Strukturen ihres Fachs heraus? Es ist weder eine methodische Mangelhaftigkeit ihres Vorgehens noch die Beschäftigung mit Darstellungen nackter Körper per se. Beides schließt sie nach vielen Semestern an der Universität mit Gewissheit aus: »Ich habe Kunstgeschichte studiert und eine Menge nackter Frauen in meinen Vorlesungen gesehen. Es gibt 500-mal so viele nackte Frauen in unseren Kunstgeschichtslehrbüchern […], als es weibliche

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Künstlerinnen gibt.« Indem Toby mit den pornografischen Bewegtbildern auf die gleiche Weise verfährt, wie weite Teile ihrer Fachcommunity mit den zahlreichen Darstellungen nackter Frauen in Kunstgeschichtsbüchern verfahren, verweist sie indirekt auf das Erregungspotenzial auch dieser kunsthistorischen Gegenstände. Sie lässt die Disziplin auf ein dichtes Netz kultureller, sozialer und politischer Implikationen und Widersprüchlichkeiten stoßen, das deren Praxis und Selbstverständnis entscheidend mitbestimmt.[2] Nicht Tobys Doktorarbeit, sondern die Reaktion des Professors legt offen: Das Absehen von der Frage nach den eigenen Begehrensstrukturen, unbewussten Norm- und Wertvorstellungen, dem eigenen Gegenstandsbezug ist selbst Sache eben dieser *politics*.

Wie Tobys Studie in der Serie I Love Dick widmet sich auch die vorliegende Arbeit einer wissenschaftlichen Untersuchung pornografischer Bewegtbilder. Auch in ihr spielen detaillierte Analysen ihrer Formen und Farben, ihrer Gestaltung und Komposition tragende Hauptrollen. Allerdings verfolge ich mit ihnen ein anderes, ein spezifisch film-, medien- und kulturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Mit ihm rücken, anders als bei Toby, Fragen nach den wissen(schaft)spolitischen Implikationen unserer Gegenstandsbezüge explizit in den Vordergrund. Ich möchte zeigen, dass wir durch eine nähere Beschäftigung mit Pornografie etwas über die Voraussetzungen lernen können, an die wir unsere Vorstellungen von Wissenschaftlichkeit und Objektivität binden (siehe insbesondere Kapitel 2.1 und 6). Die film- und medienwissenschaftliche Perspektive, aus der die Fragen und Antworten dieser Arbeit formuliert sind, richtet ihren Fokus hierfür auf medial vermittelte (oder vorenthaltene) Möglichkeiten des Zugangs zu bestimmten gegenstandsspezifischen Erfahrungen. Rezeptionskontexte spielen hierbei eine zentrale Rolle. Immerhin macht es für unseren Erfahrungs- und Handlungsspielraum einen bedeutsamen Unterschied, ob wir der Darstellung entblößter weiblicher Brüste in einem Pornofilm, einem Kunstgeschichtsbuch oder einer -vorlesung begegnen – selbst dann, wenn es sich um dieselbe Aufnahme handelt. Die vorliegende Arbeit zielt jedoch weder auf einen psychologischen noch auf einen soziologischen Nachvollzug empirisch messbarer Auswirkungen unterschiedlicher Rezeptionskontexte, so sensibel sie auch für diese Kontexte bleibt. Stattdessen rücken die beteiligten Medien(praktiken) selbst in den Mittelpunkt der Untersuchung: Inwieweit ist das

2 Die Serie greift hier einen Diskurs auf, der innerhalb der Disziplin der Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren geführt wird und wissenschaftlich anerkannt ist. Vgl. u.a. Lynda Nead: *The female nude. Art, obscenity and sexuality*, London: Routledge 1992; Griselda Pollock: *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*, London, New York: Routledge 1999; Griselda Pollock: *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art*, Abingdon, Oxon: Routledge 2003 [1988]; Rozsika Parker/Griselda Pollock: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London: Bloomsbury Publishing Plc 2020 [1981].

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Setting, in dem wir Erfahrungen mit pornografischen (und anderen) Medien machen, bereits strukturell in sie eingeschrieben? Welche Formen der Interaktion sind zwischen dem medialen Skript, den möglichen Akteur:innen und ihrer kulturellen, sozialen und politischen Umwelt möglich? Welche Rezeptionsweisen legen die verschiedenen Medien von sich aus nahe? Im Horizont dieser Fragen untersucht die vorliegende Studie pornografische Filme, sexuell explizite Videos und Plattformen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Beobachtung, dass sich pornografische Filme und Videos Stilmittel und Praktiken bedienen, die wir gewohnt sind als dokumentarisch zu rezipieren. Lange Zeit führte der Einsatz dieser Stilmittel und Praktiken – etwa lange Einstellungen, der Einsatz einer Handkamera oder die Wiedergabe des Originaltons – im Register des Dokumentarischen dazu, dass Filmen und Videos, die sich ihrer bedienen, eine spezifische Autorität in Fragen der Wahrheitsvermittlung zugesprochen wurde. Doch während diese Filme und Videos von Begriffen wie Objektivität, Faktualität und Authentizität auratisch umkreist werden, eröffnet die Verwendung derselben Stilmittel und Praktiken in Filmen und Videos, die dem Register des Pornografischen zugerechnet werden, häufig ein geradezu entgegengesetztes Begriffsfeld. Obwohl sie real stattfindenden Sex aufzeichnen, sind sie überwiegend dem Urteil ausgesetzt, nicht authentisch, Fake oder ›nur‹ performiert zu sein. Doch dies nur mit entscheidenden Ausnahmen: Denn zugleich wird ihnen attestiert, tatsächlich ein zunehmendes Mehr an Realität zu generieren – etwa dann, wenn pornografischen Darstellungen vorgeworfen wird, insbesondere Jugendlichen ein vermeintlich falsches oder unrealistisches Bild von Sexualität nahezulegen. Pornografie wird dabei ein Potenzial der Wissensvermittlung, wenn nicht gar eine Aufklärungsfunktion unterstellt, die in der Regel ihrem Selbstverständnis völlig fremd ist. Noch drastischer ist der Fall, wenn pornografische Filme vor Gericht oder von Pornografiegegner:innen dafür eingesetzt werden, gegen sich selbst zu zeugen (siehe Kapitel 2.4 und 3.3). In einem solchen Fall werden die filmischen Darstellungen vollständig auf ihre Indexikalität reduziert, Storytelling und Montage werden außer Acht gelassen, das Gezeigte wird als dokumentarisch evident rezipiert. Sei es also als Aufklärungsmedium, Wissensspeicher oder Beweismittel: Pornografie wird auf vielfältige Weise, in vielfältigen Kontexten zu einem Dokument gemacht.

Eine film- und kulturwissenschaftliche Perspektive kann die theoretische Sprengkraft dieser Grenzphänomene im Umfeld der Pornografie nutzen, um sich nochmals unter erweiterten Vorzeichen (auch) über das Konzept des Dokumentarischen zu verständigen. Denn Pornografie bewegt sich in ihrer Darstellung menschlicher Sexualität immer schon im Spannungsfeld zwischen (institutioneller) Autorität und (individuierendem) Authentizitätsbegehren, wechselnden gesellschaftlichen Norm- und Wertvorstellungen und den mit ihr verbundenen Affektpolitiken, ist Nutznießerin und Motor medientechnischer Innovationen und Aushandlungsort kultureller Aneignungsprozesse. Vor diesem Hintergrund

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

liegt der vorliegenden Untersuchung folgende Arbeitshypothese zugrunde: Wenn wir Pornografie in unseren Analysen mit einer dokumentarischen Epistemologie begegnen, erhalten wir einerseits näheren Aufschluss über die medialen und ästhetischen Praktiken, die der Pornografie den gesellschaftlich umstrittenen Wirklichkeitseffekt verleihen, und erfahren andererseits etwas über die Bedingungen der Autorität, die mit dem Einsatz dokumentarischer Praktiken verknüpft ist.

Dreh- und Angelpunkt meiner Überlegungen stiftet dabei der Begriff des *erregenden Dokuments*. Mit der Hervorhebung des Erregungspotenzials medialer Darstellungen möchte ich zwei zentrale Aspekte zusammenbringen, die in den angesprochenen Grenzfällen im Umfeld der Pornografie stets ineinandergreifen. Sie korrelieren mit einer doppelten Bedeutung des Begriffs Pornografie. Denn dieser bezeichnet nicht nur eine historisch variable Gruppe medialer Artefakte (Zeichnungen, Literatur, Filme, Videos etc.), sondern zugleich ein kulturelles Konstrukt, das seit zwei Jahrhunderten weitgehend konstante gesellschaftliche Funktionen erfüllt. Das letzte bedingt das erste: Was genau zu welcher Zeit an welchem Ort als pornografisch gilt, ist abhängig von den Norm- und Wertvorstellungen der dort jeweils vorherrschenden Gesellschaft (siehe dazu Kapitel 2.3). Pornografie bewegt sich stets an der Grenze des Duld- und Sagbaren: Sie vereint, was gerade als obszön oder anstößig gilt, ihr Status ist entsprechend fortgesetzt prekär, auch juristisch (Kapitel 5 und 6). Pornografie ist niemals neutral, beständig erregt sie Gemüter und wird oftmals zum Schlachtfeld zwischen konservativen und progressiven Positionen (siehe insbesondere Kapitel 5.1 und 5.2). Selten geht es in solchen Debatten um konkrete Filme, Videos o.ä. Diese sind in der Regel austauschbar, sie stehen stellvertretend für Pornografie an sich. Deren (Un-)Wert überhaupt steht zur Verhandlung – und mit ihm die Möglichkeit, die Unstrittigkeit eines wertgeschätzten Konstrukts von kulturell, sozial und politisch eingegrenzter Normalität zu verteidigen. Erregende Dokumente bedrohen diese Grenzziehung von innen heraus – und eröffnen damit Möglichkeiten ihrer Neuverhandlung, in konservativer oder progressiver Richtung. Dabei ist es gerade die Frage, was überhaupt zum erregenden Dokument *wird* bzw. werden *kann* oder *sollte*, um die am meisten gestritten wird.

Konstitutiv für den Erregungsbegriff dieser Arbeit, ist dessen Heterogenität.[3] Erregt sein oder werden (von mhd. *regen*) bedeutet zunächst in Bewegung zu gera-

3 Die Heterogenität des Erregungsbegriffs zeigt sich bereits bei einer oberflächlichen Suche nach dem Begriff »Erregung« im Bibliothekskatalog: »Religiöse Erregung« (Christoph Ribbat: *Religiöse Erregung. Protestantische Schwärmer im Kaiserreich*, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 1996) steht hier neben »neuronale[r] Erregung« (Ala Alkhatib: *Teilverlust der inneren Haarzellen und die Folgen für die neuronale Erregung und Hemmung im auditorischen Mittelhirn des Chinchillas. Dissertation*, Frankfurt a.M. 2007), der »europäische[n] Erregung« (Erhard Busek/Martin Schauer: *Eine europäische Erregung. Die »Sanktionen« der Vierzehn gegen Österreich im Jahr 2000 ; Analysen und Kommentare*, Wien: Böhlau 2003) und den »Orte[n] spontaner Erregung« (Martin M. Schwarz/Ulrich Sonnenschein: *Hessen zornig. Orte spontaner Erregung*, Marburg: Jonas

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten bzw. bewegt zu werden. Dem Begriff eingeschrieben ist dabei eine bestimmte Heftigkeit sowie Unkontrollierbarkeit der eigenen Gefühle, sei die Erregung nun sexueller Natur oder im Sinne eines Sich-Aufregens, In-Unruhe-versetzt-Werdens oder Angeregtseins ohne sexuelle Bezüge.[4] Die Fähigkeit pornografischer Artefakte, potenziell unkontrollierbare Gefühle der Lust in den Betrachtenden zu erregen, war der Grund, warum sie im Zuge der Ausgrabungen von Pompeji von Beginn an separiert von den anderen Artefakten aufbewahrt wurden. Die Notwendigkeit ihrer Katalogisierung brachte den Begriff »Pornografie« zur Bezeichnung als obszön geltender Artefakte hervor (siehe dazu ausführlich Kapitel 2.3). Seitdem veranlasst er Wissenschaflter:innen zu dem Schluss, dass Pornografie im Moment ihrer begrifflichen Entstehung als das Anti-Archivarische nicht ohne die Institution des Archivs gedacht werden kann (siehe dazu Kapitel 5).

Dass in erregten Öffentlichkeiten gerade der sexuellen Erregung eine hervorstechende Rolle zugesprochen wird, ist kulturgeschichtlich kein Zufall. Die Vorstellung eines Antagonismus zwischen körperlicher Begierde und freier Geistigkeit durchzieht in unterschiedlichen Gestalten nahezu alle Winkel der menschlichen Geschichte. Um eine vermeintliche Herrschaft von Rationalität und Vernunft in öffentlichen Angelegenheiten zu festigen, wurden sämtliche Grundbedürfnisse und Affekte einer strengen Etikette unterstellt, Sexualität ins Verborgene, Häusliche und Private gedrängt, Ehegesetze unter Berufung auf hegemoniale Geschlechterordnungen zur Vermittlung der getrennten Bereiche eingesetzt. Für die zeitgenössischen Formen sexuell expliziter Darstellungen gilt neben der detaillierten Darstellung sexueller Aktivitäten die manifeste Absicht, Zuschauer:innen sexuell zu erregen, als eines ihrer definitorischen Charakteristika.[5] Potenziell »betroffen«

2007), um nur auf ein paar der Treffer hinzuweisen. Die Reichweite und Komplexität des Erregungsbegriffs werden hier deutlich, sein (Erregungs-)Potenzial auch.

4 Vgl. »erregen«, in: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.dwds.de/wb/erregen, zuletzt geprüft am 15.07.2024. »erregend«, in: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, https://www.dwds.de/wb/erregend, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

5 Vgl. Nicola Döring: »Der aktuelle Diskussionsstand zur Pornografie-Ethik. Von Anti-Porno- und Anti-Zensur- zu Pro-Porno-Positionen«, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 24 (2011), S. 1–30, hier S. 7. Im juristischen Kontext handelt es sich bei der Pornografie noch bis heute um einen unbestimmten Rechtsbegriff. Das Strafgesetzbuch regelt lediglich die Verbreitung pornografischer Inhalte (§ 184) – was genau im jeweiligen Fall als pornografisch angesehen wird, bleibt unbestimmt. Siehe dazu insbesondere die einschlägige Forschungsarbeit der Juristin Anja Schmidt, u.a.: Anja Schmidt: »Kritik des Pornographiestrafrechts am Maßstab gleicher sexueller Selbstbestimmung«, in: Tillmann Bartsch/Yvonne Krieg/Inga Schuchmann et al. (Hg.), *Gender & Crime. Geschlechteraspekte in Kriminologie und Strafrechtswissenschaft*, Baden-Baden: Nomos 2022, S. 42–54. Kapitel 6 wird die Unbestimmtheit des Pornografie-Begriffs noch einmal aufgreifen.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

davon sind nicht nur die viel umsorgten Körper Jugendlicher, die um die Ausbildung ihrer fragilen Vernünftigkeit gebracht werden könnten, sondern auch die vielfältig erregungsfähigen Körper verantwortungsbewusster Erwachsener, Pornografiegegner:innen und Wissenschaftler:innen. Besonders letztgenannte stehen damit vor größeren Herausforderungen – mit denen wir erneut auf das dichte Begriffsnetz stoßen, in dem Pornografie und dokumentarische Autorität aufeinandertreffen. Denn für den wissenschaftlichen Gegenstandsbezug, der Objektivität anstrebt, gilt das emotionale und affektive Nicht-Involviertsein der Forschenden in den Prozess des Erkenntnisgewinns als erste und unabdingbare Voraussetzung für dessen Erfolg (siehe Kapitel 2.1). Spätestens seit dem 19. Jahrhundert wird der unberührbare Wissenschaftler:innenkörper zur institutionell fest verankerten Norm, der sich alle für die Nicht-Involviertheit Engagierten unterwerfen müssen, um ein Recht auf Teilhabe im Austausch der beabsichtigt »Scheintoten«[6] zu erhalten. Aus der Binnenlogik des institutionellen Rahmens der Wissenschaften heraus gesprochen, gilt es entsprechend als ausgemacht, dass die Dokumente der Wissenschaft – seien sie nun Teil der Kunst-, Rechts- oder Naturgeschichte – nicht (mehr) erregen, sie zeugen bloß, haben eine potenzielle Funktion in Beweisverfahren, keinen Bezug zum Körper der Wissenschaftler:innen und seiner politischen Stellung in der Gesellschaft, die die Mittel der Forschung bereitstellt und sie legitimiert. Ihr Erregungspotenzial wurde durch ein kontrolliert affektsteriles Setting gebannt. Was ist an einer akribischen, kunstgeschichtlichen Untersuchung der Darstellung nackter Frauen auf Gemälden des 19. Jahrhunderts auszusetzen?

Die in dieser Arbeit eingenommene Perspektive interessiert sich in erster Linie für die medialen und ästhetischen Praktiken und Bedingungen, unter denen Wissen gewonnen, präsentiert und als wahr gesetzt wird. Etwas zugespitzt spricht sie – sowohl Trinh T. Minh-ha als auch Hito Steyerl folgend – in diesem Zusammenhang von »Techniken der Wahrheitsproduktion«[7]. Methodologisch bedeutet dies zunächst: Sie fokussiert mit ungewöhnlicher Emphase Fragen nach dem Wie, unter vorübergehendem Absehen des vordergründigen Was. Spreche ich im Folgenden von »dokumentarischer Autorität«, so bewege ich mich im Horizont dieser methodischen Blende. Ich verstehe darunter das Konstrukt einer immanenten Entsprechung, die zwischen spezifischen Ensembles medialer Praktiken zur Präsentation von Wissen und dem soeben umrissenen Selbstbild der Forschung,

6 Peter Sloterdijk: *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Berlin: Suhrkamp 2010.

7 Hito Steyerl: »Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität«, in: Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2004, S. 91–107, hier S. 96; Minh-ha T. Trinh: »Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung« [1993], in: Eva Hohenberger (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 276–296, hier S. 279.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das institutionell für dieses Wissen bürgt, bestehen soll. Abstrahiert die film- und medienwissenschaftliche Methode bezüglich dieser Ensembles medialer Praktiken von sämtlichen Geltungsfragen, so folgt sie einer Spur, die uns auch lebensweltlich allzu gut bekannt ist: Die medialen Praktiken, die eingesetzt werden, um Wissen als institutionell verbürgt vorzustellen, können auch losgelöst zur Präsentation von Wissen verwendet werden, das dieser institutionellen Rückbindung entbehrt.[8] Prominente Beispiele für den Einsatz dokumentarischer Praktiken ohne Wahrheitsbindung sind etwa Mockumentaries und Fake News. Durch die Tatsache, dass die Rezeption pornografischer Bewegtbilder unverhüllt auf die Stimulation somatischer Erregung zielt, fordert allerdings gerade der Wirklichkeitseffekt das Objektivitätsversprechen, das mit dem Einsatz dokumentarischer Praktiken verknüpft ist, auf eine besonders weitreichende Weise heraus. Mit ihren kulturgeschichtlich weit ausgreifenden Bezügen eröffnet zeitgenössische Pornografie, die sich seit Jahrzehnten im zunehmenden Maße dokumentarischer Praktiken bedient, damit ein Untersuchungsfeld, das auch die institutionellen Bürgen des vermeintlichen Normalfalls mit in die Auseinandersetzung um das Konzept des Dokumentarischen einbezieht. Mit ihr rückt ein ausgedehnter Raum kultureller, sozialer und politischer Bezüge in den Fokus, die allzu häufig im toten Winkel etablierter Institutionen unseres Wissens bleiben – oder, wie es Toby im angeführten Beispiel geschieht, die thematisch als ein ›spezieller‹ Bereich, häufig der Gender Studies, bewusst aus ihrem Kanon ausgegliedert werden.

In einem ersten Schritt wird Kapitel 2 die Leitthemen, die soeben umrissen wurden, in den Kontext einschlägiger wissenschaftlicher Auseinandersetzungen stellen. Ich zeige auf, dass die Verschränkung von Pornografie und dokumentarischer Autorität weit über eine Gemeinsamkeit ästhetischer Praktiken und rhetorischer Zuschreibungen hinausgeht. Ein Blick in die Entstehungsgeschichte des Begriffs des Dokumentarischen (Kapitel 2.2) eröffnet aufschlussreiche Gemeinsamkeiten mit jener des Begriffs der Pornografie (Kapitel 2.3). Beide teilen eine begriffliche Unbestimmtheit, deren Aushandlung sich in Nähe und Abgrenzung zur Kunst vollzog. An beide werden auch Fragen von Authentizität und Echtheit herangetragen, die ethische Überlegungen etwa zu Produktionsbedingungen notwendig machen. Hinzu kommt, dass Pornografie dokumentarische Praktiken adaptiert und ihr mitunter ein dokumentarischer Impuls nachgesagt wird (Kapitel 2.4). Bezugnehmend auf Feministische Filmtheorien argumentiere ich (Kapitel 2.5), dass es gesellschaftliche und wissenschaftliche Diskurse sind, die eine Abstraktion des von Pornografie ausgehenden Erregungspotenzials innerhalb einer

8 Der Sammelband *Gegen\Dokumentation* adressiert dieses Kippmoment des Dokumentarischen bzw. seiner medialen Praktiken, die Evidenz erzeugen, aber entsprechend auch missbraucht werden können. Siehe Esra Canpalat/Maren Haffke/Sarah Horn et al. (Hg.): *Gegen\Dokumentation. Das Andere des Dokumentarischen*, Bielefeld: transcript 2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wissenschaftlichen Beschäftigung nicht zulassen. Ein Blick in die Geschichte der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Pornografie zeigt: Die potenzielle bzw. faktische Erregung des Wissenschaftler:innenkörpers steht im Vordergrund, von ihr kann nicht abstrahiert werden – und dies nicht nur darum, weil sie sich mitunter stark bemerkbar macht, sondern vor allem darum, weil sie nun einmal mit ›zur Sache‹ gehört. Eine wissenschaftliche Untersuchung pornografischer Dokumente muss sich beständig zu der ›Gefahr‹, die von ihrem Erregungspotenzial ausgeht, aktiv verhalten – ein Umstand, der ihr, wie ich zeigen werde, nicht als Mangel und Problem, sondern als geschultes, kritisches Potenzial zugerechnet werden kann (Kapitel 2.1).

In den drei darauffolgenden Analysekapiteln wende ich mich ausgewählten pornografischen bzw. sexuell expliziten Filmen, Videos und Plattformen zu. Methodisch begegne ich ihnen mit einer dokumentarischen Epistemologie und lasse sie damit als erregende Dokumente sichtbar werden. Konkret bedeutet das, dass ich nach dem Einsatz dokumentarischer Praktiken in zeitgenössischer Gonzo-Pornografie frage (Kapitel 3), sexuell explizite Aufklärungsangebote in Bezug auf ihre wissensvermittelnde Funktion untersuche (Kapitel 4) und der Frage nachgehe, in welchem strukturellen Verhältnis Pornografie und die durch archivarische Praktiken bedingten Ausschlussprozesse stehen und welche gesellschaftliche Bedeutung dem Aushandeln dieses Verhältnisses mitunter zukommt (Kapitel 5).

Analysegegenstände des dritten Kapitels (Kapitel 3.1 und 3.3) bilden die beiden dem pornografischen Gonzo-Stil zugehörigen Filme The Adventures of Buttman (John Stagliano, US 1989) und Asa Akira is Insatiable II (Mason, US 2011). Innerhalb der Forschung wird Gonzo-Pornografie auch als *porno vérité* bezeichnet, da sie die aus dem *cinéma vérité* bekannten dokumentarischen Verfahren adaptiert. Der Großteil professionell produzierter zeitgenössischer pornografischer Filme und Videos lässt sich diesem Stil zuordnen. Der Fokus dieses Kapitels liegt entsprechend auf den dokumentarischen Praktiken, mit denen in zeitgenössischen pornografischen Filmen ein Wirklichkeitseffekt erzeugt wird, der ermöglicht, dass das Dargestellte als objektiv, faktisch oder authentisch rezipiert werden kann. Das Kapitel wird dabei auch einen historischen Rückblick einnehmen, um offenzulegen, dass die Verbreitung filmischer Formen und Ansprachen nicht unabhängig von Distributionslogiken und technischen Möglichkeiten betrachtet werden kann (Kapitel 3.2). Das Zusammenspiel aus dem vermehrten Einsatz dokumentarischer Praktiken und der digitalen Allverfügbarkeit zeitgenössischer Pornografie führt dazu, dass diese zunehmend in den Diskurs um die Vermittlung sexuellen Wissens einbezogen wird – eine Entwicklung, die in erster Linie eine informierte Rezeptionshaltung erfordert (Kapitel 3.4).

Kapitel 4 schließt unmittelbar an die aufgezeigten Debatten an, indem es nach der wissensvermittelnden Funktion des Dokumentarischen und pornografischer Artefakte fragt. Wissen begreife ich dabei ausgehend von Gertrud Koch und Michel

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Foucault als wesentlich von Machstrukturen durchzogen. Schauplatz des in diesem Kapitel besprochenen Machtdiskurses stellen der weiblich gelesene Körper und weibliche Sexualität dar (Kapitel 4.2). Um aufzuzeigen, inwiefern auch institutionell gesichertes Wissen durch gesellschaftliche Machtgefälle bestimmt sein kann, wende ich mich exemplarisch dem Sexpert-Video How to Find your G-Spot (US 1993) von Dorrie Lane (Kapitel 4.1) und der interaktiven Aufklärungsseite OMGyes (seit 2015) zu (Kapitel 4.3), die beide in unterschiedlichen Kontexten dem dokumentierten Wissen medizinischer Institutionen mit einem aktivistischen bzw. kollektiven Gegenwissen begegnen. Beide ergänzen damit den dominanten medizinischen Diskurs ihrer Zeit, der die alleinige Deutungshoheit über das Wissen um cis-weibliche Sexualität beansprucht. Anders als dies in den medizinischen Selbsthilfevideos der 1980er Jahre oder in zeitgenössischen Unterrichtsmaterialien der Fall ist, greifen sowohl How to Find Your G-Spot als auch OMGyes auf sexuell explizite Darstellungen als Lehrmaterialien in ihren Unterrichtseinheiten zurück. Während jedoch das Sexpert-Video, geknüpft an gegenästhetische Praktiken, eine Didaktik der Erregung entwickelt, die sexuelle Erregung als Medium der Sexualaufklärung einbindet, orientiert sich OMGyes am wissenschaftlich-medizinischen Darstellungsdispositiv, demzufolge Lehrdokumente von allem Erregungspotenzial freizuhalten sind (Kapitel 4.4).

Kapitel 5 richtet den Fokus abschließend auf Archive. Die zunehmende Etablierung der Porn Studies als wissenschaftlicher Disziplin geht früh einher mit der Frage nach ihren Archiven. Das Archiv bildet die notwendige Basis wissenschaftlicher Erkenntnismöglichkeiten, insofern es deren Untersuchungsgegenstände sammelt und (vor allem) klassifiziert. Pornografie erweist sich aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus in gewisser Weise als das Anti-Archivarische: Einerseits entstand der Begriff der Pornografie in unmittelbarem Zusammenhang mit Archivierungsprozessen – Pornografie kann entsprechend entstehungsgeschichtlich nicht ohne das Archiv gedacht werden. Andererseits ist die Separierung, d.h. der Ausschluss aus dem ›klassischen‹ Archiv damit ebenso in ihre begriffliche Entstehung eingeschrieben. Diese Double Bind-Situation hält bis heute an: Wenn sich pornografische Archivalien im Archiv befinden, dann werden sie häufig separiert aufbewahrt und nicht katalogisiert und sind damit letztlich nicht auffindbar. Teilweise gibt es sogar politische Bestrebungen, die wenigen Archive, die pornografische und sexuell explizite Artefakte sammeln, unzugänglicher zu machen. Im Archiv erweist sich Pornografie als erregendes Dokument *par excellence*, denn die sich in diesem Diskurs entspinnenden Debatten zeigen mit aller Deutlichkeit die heterogene Erregungsfähigkeit aller Beteiligten und einmal mehr die diskursive Vermischung von Pornografie als kulturellem Konstrukt und Pornografie als konkretem medialen Artefakt (Kapitel 5.1). Nun ist aus praxeologischer Perspektive das Archiv zeitgenössisch nicht der Ort, den man aufsucht, wenn man pornografische Artefakte konsumieren möchte. Diesem Zweck dienen im 21. Jahrhundert insbeson-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dere pornografische Plattformen, die ebenso wie das Archiv ein ganzes System von Kategorien und Schlagworten entwerfen, um die Artefakte, die dem eigenen Begehren entsprechen, auffindbar zu machen. Doch auch pornografische Plattformen sind nicht frei von politischen und moralkonservativen Restriktionen. Mitunter nehmen sie sogar selbst teil an der Reproduktion progressiver, diskriminierender und konservativer Rollenvorstellungen. Letzteres zeigt eine kritische Analyse des Klassifizierungssystems Pornhubs (seit 2007). Im Dezember 2020 löschte Pornhub aufgrund fragwürdiger, mitunter illegaler Inhalte, 80 Prozente aller bis dato auf der Seite verfügbaren Videos. Nur noch verifizierte Nutzer:innen können seitdem Videos auf Pornhub hochladen. Ein Effekt ist allerdings, dass die pornografischen Darstellungen auf der Plattform noch heteronormativer und patriarchaler als zuvor sind. Ein Blick auf Pornhub 2020 und Pornhub 2024 versucht diese Gemengelage in ihrem Facettenreichtum aufzuzeigen (Kapitel 5.2). Ebenso wie jedes Archiv unterliegen und produzieren auch die Klassifizierungssysteme pornografischer Plattformen Selektionsmechanismen, die bestimmten Inhalten von vorneherein den Zutritt verwehren, andere (un-)bewusst ausschließen oder bestimmte Körper und sexuelle Praktiken ausweisen und damit indirekt das Nicht-Markierte als Norm setzen. Weiterer Analysegegenstand wird die kuratierte, kostenpflichtige und sich auf Amateur-Paare fokussierende pornografische Plattform Lustery (seit 2016) sein (Kapitel 5.3). An ihr lässt sich eindrücklich beobachten, inwiefern Marktlogiken und ökonomischer Erfolg teilweise im Konflikt mit Klassifizierungspraktiken stehen, die bewusst diskriminierungskritisch vorgehen. Da im Archiv jedoch nicht nur Artefakte gesammelt und geordnet werden, sondern das Archiv ebenso voller heterogener Gefühle ist – gerade, wenn wir über Pornografie nachdenken – schließen Überlegungen zur Erregung im Archiv sowie Gebrauchs- und Nutzungsweisen pornografischer Artefakte den thematischen Komplex Archiv/Pornografie ab (Kapitel 5.4).

Pornografische Darstellungen werden insbesondere dann zu erregenden Dokumenten, so meine These, wenn sie etwa als wissensvermittelnd, als dokumentierend, als aufklärend o.Ä. angenommen werden, d.h. wenn sie den Bereich der Unterhaltung verlassen. Pornografie ist in erster Linie ein Unterhaltungsprodukt, ein Gebrauchsmedium, das der sexuellen Stimulation und Erregung dient. Wird sie jedoch etwa vor Gericht gestellt, um gegen sich selbst zu zeugen, verlässt sie den Bereich des Schauspiels und der Performance und wird als bezeugendes Dokument rezipiert, die Aufnahme des gezeigten Sex wird als Dokumentation wahrgenommen. Wird Pornografie zur sexuellen Aufklärung gebraucht, um von ihr etwas über sexuelle Praktiken oder menschliches Verhalten beim Sex zu lernen, wird sie zum Lehrmedium gemacht. Es ist diese je nach Kontext unterschiedlich gelagerte doppelte Anrufung oder Adressierung, die Pornografie im westlichen Kulturkreis, auf den sich diese Arbeit bezieht, zum erregenden Dokument macht.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nach ähnlichem Muster, wie in dieser Arbeit das Verhältnis von Pornografie und dokumentarischer Autorität kritisch beleuchtet wird, können auch Untersuchungen, die sich ausgehend von anderen Gegenstandsbereichen den Bedingungen zuwenden, die bestehenden Wissensinstitutionen eine breite Anerkennung ihres Anspruchs auf Objektivität sichern, von dem hier entwickelten Begriff des erregenden Dokuments Gebrauch machen. Mit dem Begriff des erregenden Dokuments möchte ich daher, über den engeren Fokus der vorliegenden Arbeit hinaus, nicht zuletzt auch eine anknüpfungsfähige Kurzformel zur Diskussion stellen. Denn wie bereits angedeutet, können im Grunde alle Einstellungen, Gefühle, Bedürfnisse und Affekte, deren Ausdruck innerhalb einer bestimmten Gesellschaftsordnung nicht oder nur eingeschränkt durch eine mehr oder weniger strenge Verhaltensetikette zugelassen wird, zu erregenden Dokumenten innerhalb dieser Gesellschaft werden. Der Begriff der Erregung ist weder umgangs- noch fachsprachlich auf den sexuellen Bereich eingeschränkt. Entscheidend dabei ist jedoch: Nichts *ist* ein erregendes Dokument, aber alles kann zum erregenden Dokument *gemacht* werden. Das Schlusskapitel (Kapitel 6) wird diesbezüglich einige exemplarische Hinweise geben.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2 DOKUMENTARISCH/PORNOGRAFISCH – ein Spannungsfeld

2.1 Objektivität und Erregung (in) der Wissenschaft

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

1 Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 59–120.
2 Ebd., S. 62.
3 Ebd., S. 43. Zur Möglichkeit einer Erkenntnistheorie, die frei von Norm- und Wertvorstellungen ist, führen sie aus: »Eine Erkenntnistheorie ohne Ethos mag denkbar sein, aber begegnet sind wir noch keiner« (ebd.).
4 Ebd., S. 62.
5 Ebd., S. 63.
6 Ebd., S. 64–67.
7 Ebd., S. 71.
8 Ebd., S. 67.
9 Vgl. ebd., S. 70.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

10 Vgl. ebd., S. 38–39.

11 Vgl. ebd., S. 14.

12 Ebd., S. 38–39.

13 Ebd., S. 151.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

25 Ebd., S. 249.

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

27 Ebd., S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

28 Anna-Lena Scholz: »Wie sexistisch ist die Uni?«, in: *DIE ZEIT* vom 03.08.2017, https://www.zeit.de/2017/32/diskriminierung-sexismus-wissenschaft-frauen-professoren-unis/seite-2, zuletzt geprüft am 13.03.2020. Man denke etwa an die stereotype Beschreibung Schwarzer Frauen als *angry black woman* als Strategie, diese mundtot zu machen und ihre Wut oder Kritik zu bagatellisieren, siehe dazu Wendy Ashley: »The angry black woman. The impact of pejorative stereotypes on psychotherapy with black women«, in: *Social work in public health* 29 (2014) (1), S. 27–34; Ciani-Sophia Hoeder: *Wie das Bild der »Angry Black Woman« Schwarze Frauen stigmatisiert und krank macht.* RosaMag 2019, https://rosa-mag.de/wie-das-bild-der-angry-black-woman-schwarze-frauen-stigmatisiert-und-krank-macht/, zuletzt geprüft am 13.03.2020; Nadena Doharty: »The ›angry Black woman‹ as intellectual bondage: being strategically emotional on the academic plantation«, in: *Race Ethnicity and Education* 1 (2019) (8), S. 1–15.

29 Vgl. Shida Bazyar: *Bastelstunde in Hildesheim oder Warum ich in Hildesheim lernte dass der eine -ismus mich davon abhält über den anderen zu reden.* Merkur 2017, https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/06/6037/?replytocom=1459#respond, zuletzt geprüft am 13.03.2020; A.-L. Scholz: *Wie sexistisch ist die Uni?*; Inga Barthels: *Was Frauen über Sexismus an der Uni berichten.* Der Tagesspiegel 2017, https://www.tagesspiegel.de/wissen/metoo-debatte-was-frauen-ueber-sexismus-an-der-uni-berichten/20495898.html, zuletzt geprüft am 13.03.2020. Die Erfahrungsberichte häufen sich und leider deren Bagatellisierung und Leugnung durch meist cis-männliche Kollegen auch. Es sind häufig die gleichen rhetorischen Strategien und Abwehrreaktionen, die dabei zu beobachten sind: »Alles übertrieben, kein echter Sexismus, müsse man denn immer alle Männer an den Pranger stellen, dürfe man keine Komplimente mehr machen, [zu ergänzen wäre: man weiß ja gar nicht mehr, was man noch sagen darf, LZ] die Frauen seien doch längst auf dem Vormarsch. Diese Argumente stellen in Abrede, dass Frauen diese Erfahrungen wirklich machen und darunter leiden« (A.-L. Scholz: *Wie sexistisch ist die Uni?*).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

2.2 Konstitutive Zweifel: Die Produktion dokumentarischer Autorität

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

---

32 Thomas Weber: »Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, S. 3–26, hier S. 20. Ähnlich diskutiert u.a. auch Ulla Ralfs die epistemische Nähe der Soziologie zum Dokumentarfilm. Diese äußere sich nicht nur durch »Selbstansprüche[] und Beobachterperspektiven zum Gegenstand […]. Bezeichnungen wie soziale Wirklichkeit, Objektivität und Faktizität, Wahrheit und Authentizität scheinen selbst auf der Bezeichnungsebene die Nähe zwischen beiden nahezulegen« (Ulla Ralfs: »Arbeit in der Arbeit von Dokumentarfilmern und Arbeitssoziologen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, hier S. 303).

33 Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien, Berlin: Turia + Kant 2008, S. 8f.

34 Ebd., S. 9. Siehe auch Paul Ricœur: »Archiv, Dokument Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123–137, hier S. 126.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

39 Erika Balsom: »The Reality-Based Community«, in: *e-flux journal* 83 (2017), hier S. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

43 Ebd., S. 5.

44 Vgl. ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

47 F. Balke/O. Fahle (2014): *Dokument und Dokumentarisches*, S. 10.

48 H. Steyerl (2008): *Die Farbe der Wahrheit*, S. 7.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

---

49 Ebd.

50 Ebd., S. 14.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

52 Ebd., S. 12.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

56 Ebd., S. 50.

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

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

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

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

61 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

men«[62]. Das Selbstverständnis der Dokumentarfotograf:innen und Dokumentarfilmemacher:innen Anfang des 20. Jahrhunderts habe diesem Vorgehen entsprochen. Nicht das reine Aufzeichnen, sondern das aktive Erschließen, also das Erkennen, Auswählen und Anordnen dokumentationswürdiger Artefakte, sei ihr Anliegen gewesen und diese Praxis durchaus als künstlerische verstanden worden:[63] »Nicht der als ›menschliches Stativ‹ erscheinende Reporter konnte Dokumentationen anfertigen, sondern der in künstlerischen Techniken der Bildgestaltung geschulte Dokumentarfotograf«[64]. In eben diesem Spannungsfeld zwischen Kunst und Dokumentation, so Wöhrer, befinde sich das Dokumentarische von seinen Anfängen bis heute. Die unaufgehobene Unschärfe des Begriffs habe genau darin ihren Ursprung:

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

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

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

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

64 Ebd., S. 55.

65 Ebd., S. 55–56.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

die ›Maschine‹ (sie beziehen sich vor allem auf die Fotokamera) als neutralen Beobachtungsposten verlässt.

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

72 Ebd., S. 276.

73 Ebd., S. 279.

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

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

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

77 Vgl. ebd., S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

waren jedoch nicht die Artefakte selbst, sondern deren Stellenwert im Leben der Stadtbewohner:innen. Kendrick verweist auf die Aufzeichnungen eines Katalogisten, der bestürzt feststellen musste: »[T]he inhabitants of Pompeji […] placed these subjects, repulsed by modesty, in the most conspicuous places, so widely did their ideas of morals differ from ours.«[78] Kendrick führt hierzu weiter aus: »Paintings of nude bodies, even in the act of sex, had been placed side by side with landscapes and still lifes, forming a jumble that mystified modern observers.«[79] Was die antiken Stadtbewohner:innen vorlebten, war für das 19. Jahrhundert undenkbar. Obwohl die Arbeit der Archäolog:innen ursprünglich mit dem Anspruch begonnen hatte, die ausgegrabenen Räume eins zu eins wiederherzustellen und originalgetreu der Öffentlichkeit zu präsentieren, war die Ausstellung von Gemälden, die Menschen beim Sex zeigten, neben Stillleben nach damaligen Wertvorstellungen unvorstellbar. Von Beginn an wurden die moralisch anstößigen Objekte – erste Gerüchte über laszive Fresken machten bereits 1758 die Runde[80] – separiert aufbewahrt und nur »Gentleman mit angemessenem Auftreten (und flüssigem Bargeld für die Aufsichtsperson)«[81] zugänglich gemacht. Diese Separierung stellte Kendrick zufolge die ersten Autor:innen von Reiseführern und Katalogen vor das Problem, die Existenz der Artefakte entweder verschweigen oder Wege finden zu müssen, das eigentlich »Unsagbare« auszusprechen.[82] Doch welche Strategie des Umgangs die Autor:innen auch wählten, zumindest für die Dokumentarist:innen wurde mit der zunehmenden Professionalisierung der Ausgrabungen und dem großen öffentlichen Interesse die Notwendigkeit eines geeigneten Verfahrens für die Handhabung der Gegenstände immer dringlicher. Es brauchte einen geeigneten Ort und eine angemessene Ordnung, um die Katalogisierung der Artefakte vornehmen zu kön-

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

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

80 Vgl. ebd., S. 6.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

83 Ebd., S. 11.
84 Vgl. ebd., S. 11–13.
85 Vgl. ebd.; Siehe auch Paul Lacroix: *Histoire de la prostitution chez tous les peuples de monde depuis l'antiquité la plus reculée jusq'à nos jours*, Paris 1851.
86 Vgl. W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. 12.
87 Ebd.
88 Ebd., S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den geltenden Moralvorstellungen ihrer Zeit – als obszön, anstößig bzw. unangemessen explizit empfunden wurden.[89] Die Artefakte des *Secret Museum of Anthropology* würden heute wohl kaum noch als pornografisch gelten (auch wenn sie erst im Jahr 2000 vollkommen und endgültig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden[90]). Auch Romane wie *Fanny Hill* (1749)[91], *Madame Bovary* (1857)[92], *Ulysses* (1922)[93] oder *Lady Chatterley's Lover* (1928)[94] erzürnten zu ihrer Zeit die moralischen Tugendwächter:innen, standen unter Pornografieverdacht, wurden zensiert, wurden verboten – und zählen heute zur Weltliteratur.[95] Kendrick zieht daraus den Schluss: »[I]t seems likely that future generations, if they use the term at all, will mean by it something quite different – something as unimaginable today as *Debbie Does Dallas* was fifty years ago«[96].

Die Frage, »was« als pornografisch gilt, variiert, je nachdem, in welchem kulturellen Kontext wir uns zu welcher Zeit bewegen. Anfang der 2020er Jahre lässt sich die Frage, ob der Begriff überhaupt noch in Gebrauch ist, nur mit einem Schmunzeln beantworten. Pornografie ist im 21. Jahrhundert allgegenwärtig: Unsere Gesellschaft[97], das Soziale[98] und vor allem die Jugend[99] scheinen »pornografisiert«,

89 Vgl. ebd., S. xiii.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von der »Generation Porno«[100] und von »Pornosucht«[101] ist die Rede. Darüber hinaus ist für die Kurzform »Porn« seit Beginn des 21. Jahrhunderts eine erhebliche Bedeutungserweiterung zu beobachten: Überästhetisierte Darstellungen von Essen werden zu Food Porn[102], extreme Gewaltdarstellungen in Horrorfilmen zu Torture Porn[103] und Travel- und Property-Porn wecken Sehnsüchte nach Reisen und Immo-

100 Vgl. J. Gernert (2010): *Generation Porno*; Melanie Mühl: »Zu wild, zu hart, zu laut. Generation Porno?«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)* vom 09.10.2014, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/generation-porno-zu-wild-zu-hart-zu-laut-13197193.html, zuletzt geprüft am 11.11.2019.

101 Bei der Bezeichnung »Pornosucht« handelt es sich um einen in der Medienberichterstattung populären Begriff, der eher auf Clickbait zielt als wissenschaftlich oder diagnostisch gesichert zu sein. Am 1. Januar 2022 trat die ICD-11 in Kraft. Was umgangssprachlich als »Pornosucht« bezeichnet wird, wurde hier erstmals als »zwanghafte sexuelle Verhaltensstörung« unter den Impulskontrollstörungen aufgeführt (weitere darunter aufgeführte Krankheitsbilder sind u.a. Kleptomanie, Pyromanie und pathologischer Jähzorn). Diese Verortung wird kritisch diskutiert, da Kritiker:innen eine Einordnung unter den Verhaltenssüchten neben Geldspielsucht *(gambling)* und Spielsucht *(gaming)* passender erscheint (vgl. Rudolf Stark/Charlotte Markert/Jana Strahler: »Neu im ICD-11. Zwanghafte sexuelle Verhaltensstörung«, in: *internistische praxis* 63 (2021) (2), S. 204–2010). Aktuell untersucht die vom Innovationsfonds des Gemeinsamen Bundesausschusses mit 5,4 Millionen Euro geförderte Therapiestudie PornLoS (für »Pornografie-Nutzungsstörung effektiv behandeln – Leben ohne Suchtdruck«) Behandlungsmethoden für Menschen, die unter der »Pornografie-Nutzungsstörung« leiden (vgl. https://www.pornlos.de/, zuletzt geprüft am 11.03.2023). Bereits sprachlich wird hier eine Differenzierung markiert. Denn während bei der Bezeichnung »Pornosucht« der Porno selbst als Ursache der Sucht im Zentrum steht, verweist die Diagnose einer »Pornografie-Nutzungsstörung« bzw. »zwanghaft sexuellen Verhaltensstörung« ursächlich auf die unter der Störung leidende Person und ihre Verhaltensmuster. Für eine kritische, kulturwissenschaftliche Befragung des Phänomens »Pornosucht«, die nicht die Diagnose, sondern deren politische Instrumentalisierung hervorhebt, siehe darüber hinaus Madita Oeming: »A new diagnosis for old fears? Pathologizing porn in contemporary US discourse«, in: *Porn Studies* (2018), S. 1–4; Valerie Webber/Rebecca Sullivan: »Constructing a crisis. Porn panics and public health«, in: *Porn Studies* 5 (2018) (2), S. 192–196.

102 Siehe u.a. Frederick Kaufman: »Debbie Does Salad. The Food Network at the frontiers of pornography«, in: *Harper's Magazine* (2005) (October), S. 55–60; Nathalie Baumann: »Foodporn. Das große Fressen fürs Auge«, in: *Avenue. Wissenskultur* 3 (2017) (2), S. 61–63.

103 Siehe u.a. David Edelstein: »Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn«, in: *New York Magazine* vom 28.01.2006, http://nymag.com/movies/features/15622/, zuletzt geprüft am 09.08.2019; Stefan Geil: »Torture Porn – Die Renaissance des Folterns«, in: Inge Kirsner/Michael Wermke (Hg.), *Passion Kino. Existenzielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst*, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2009, S. 121–135; Aaron Kerner: *Torture porn in the wake of 9/11. Horror, exploitation, and the cinema of sensation*, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

106 Ebd., S. 214.

107 Vgl. ebd., S. 215–219.

108 Ebd., S. 218.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

109 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Pornografie hervorgebracht habe, hat es ihm zufolge nicht die Kategorie des Obszönen erfunden, an die der neue Begriff anschließt,[112] und endet mit der sogenannten Goldenen Ära der Pornografie in den 1970er/80er Jahren. Er erzählt die Geschichte von Gerichtsverhandlungen, Zensurmaßnahmen und Verboten, vom Meese Report[113] und den Jurist:innen, Künstler:innen, moralischen Tugendwächter:innen und Aktivist:innen, welche am Konstrukt mitgeschrieben und dessen Grenzen beständig ausgereizt haben. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit werden noch zahlreiche Punkte dieser Geschichte näher zur Sprache kommen und die durch Kendricks Studie eröffnete Perspektive um viele Stimmen und Phänomene jüngeren Datums erweitert werden. Exemplarisch werden die vielfältigen Auseinandersetzungen um das kulturelle Konstrukt Pornografie anhand repräsentativer medialer Artefakte wie Filme, Videos und digitale Plattformen nachgezeichnet, die entweder klar als pornografisch zu definieren sind oder sich an den Rändern des Pornografischen bewegen.[114]

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

112 Vgl. ebd., S. 33.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

In *Representing Reality*, einem Standardwerk der Dokumentarfilmtheorie, entwickelt Bill Nichols eine Systematik verschiedener Modi des Dokumentarfilms[117], die einschlägig für die filmwissenschaftliche Forschung zum Dokumentarfilm waren und noch immer sind.[118] Interessanterweise befindet sich in dieser Monografie ein – gemeinsam mit Christian Hansen und Catherine Needham verfasster – Text, der in

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

Während im pornografischen Film eine männliche Subjektivität dominiere, die stellvertretend weibliche Subjektivität repräsentiere[121], erhebe im ethnografischen Film »unsere« Kultur den Anspruch, »andere« Kulturen darstellen zu können. Um diese so konstruierten hierarchischen Strukturen aufrechtzuerhalten, sei es notwendig, die Figur des ›Anderen‹ zu erzeugen, um wiederum die eigene Identität und Unabhängigkeit durch die Konstruktion und Abgrenzung vom ›Anderen‹ zu definieren.[122] Dieses stehe im Fall des ethnografischen Films für ›fremde‹ Kulturen, im pornografischen Film für »Sexualität an sich«[123] (Linda Williams wird später ergänzen: und für cis-weibliche Sexualität im Besonderen[124]). Ihren medialen Ausdruck finde dieser, mit Foucault gesprochen, »Wille zum Wissen«, diese koloniale bzw. im pornografischen Film patriarchale Geste im »dokumentarischen Impuls«[125]

---

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

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

121 Vgl. ebd., S. 209.

122 Vgl. ebd., S. 202.

123 Ebd., S. 208.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

128 Ebd., 97.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

133 Sehr prominent vertritt Erika Lust diese Auffassung in ihrem TEDx-Talk (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP:8&feature=youtu.be, 09.03.2020). Die Branche reagiert bekanntlich schnell und hat sich inzwischen dem zunehmenden Bedürfnis nach diverseren Körpern angepasst. Die Grenzen zwischen Mainstream und queer:feministisch sind mittlerweile mehr oder weniger fließend. So produziert etwa *Evil Angel* mit genderqueeren Darsteller:innen wie Buck Angel und Jiz Lee (vgl. Girl/Boy 2 (US 2016, Dana Vespoli)). Ebenso gibt es Performer:innen wie Belladonna, die, ursprünglich aus der Mainstream-Branche kommend, mit deren Genrekonventionen bricht (vgl. Giovanna Maina: »Grotesque Empowerment. Belladonna's Strapped Dykes Between Mainstream and Queer«, in: Enrico Biasin/

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

138 Der Eindruck, vermeintlich realistischem Sex beizuwohnen, scheint zumindest laut *Vice* zu funktionieren: »Auch wenn Regisseurinnen wie Erika Lust einer breiteren Öffentlichkeit bewiesen haben, dass Sexfilme einen künstlerischen Wert haben können, und Seiten wie Lustery und MakeLoveNotPorn zeigen, dass Pornos sehr wohl realistisch und intim sein können: Die Vorurteile halten sich hartnäckig« (Jake Hall: *Fünf Pornodarstellerinnen erzählen, wie sie es ihren Eltern gesagt haben.* Vice 2019, https://www.vice.com/de/article/a3xw3e/funf-pornodarstellerinnen-erzahlen-wie-sie-es-ihren-eltern-gesagt-haben?fbclid=IwAR13LBz8Loo_4psegPJd2iZxRsV-ByAHrCouNZqVpJIaZgJqdN-GYiRh7Jg, zuletzt geprüft am 29.09.2019).

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

inwiefern ihr Filmstudium ihr geholfen habe, genau diejenigen Pornofilme zu entwickeln und zu drehen, die sie jetzt produziert.[141] Auch von Erika Lust erfahren wir in ihrer Vita neben Wohnort und Herkunftsland erst einmal, was sie studiert hat: »Based in Barcelona, born in 1977 in Sweden, Erika Lust studied political sciences, feminism and gender studies«[142]. Ebenso verhält es sich bei Tristan Taormino[143] oder Shine Louise Houston.[144] Alle drei schreiben in wissenschaftlichen Sammelbänden und Zeitschriften über ihre Arbeit, Ideale und Filme.[145]

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

141 Vgl. Jennifer L. Bell: »Strengthening porn practice through film theory«, in: *Porn Studies* 2 (2015) (2–3), S. 275–278, hier S. 278. Genauer verweist Lyon Bell auf die Arbeit von Murray Smith zu Identifikation im Film, vgl. Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford: University Press 1995.

142 http://erikalust.com/about/, zuletzt geprüft am 20.06.2020. Mittlerweile hat Erika Lust ihren Internetauftritt überarbeitet und diese Information aus ihrer Vita herausgenommen. Überhaupt lässt sich über die letzten drei Jahre eine Veränderung in der Selbstdarstellung vormals sich als feministisch labelnder Pornografieschaffender feststellen. Mein Eindruck ist, dass mit dem steigenden Production Value ehemals alternativer Pornografie-Produktionen die Abgrenzung zur ehemaligen Negativ-Folie »Mainstream-Pornografie« zunehmend vermieden wird. An deren Stelle tritt verstärkt das kollektive Verständnis eines »Wir« Pornografie-Schaffender. Was einst als feministische oder queere Pornografie gelabelt wurde, tritt nun einfach als Pornografie auf. Diese Einschätzung wäre jedoch genauer auf ihre Richtigkeit zu überprüfen.

143 »She graduated Phi Beta Kappa with her Bachelor's degree in American Studies from Wesleyan University in 1993«, siehe http://tristantaormino.com/about-tristan/, zuletzt geprüft am 19.02.2024.

144 »As the founding producer and director of Pink and White Productions (CrashPadSeries.com, PinkLabel.tv), SHINE LOUISE HOUSTON has always had unique vision. Graduating from San Francisco Arts Institute with a Bachelors in Fine Art Film, her works have become the new gold standard of adult cinema«, siehe http://shinelouisehouston.com/, zuletzt geprüft am 19.02.2024.

145 Vgl. Erika Lust: »To Be, Or Not To Be A Feminist Pornographer. That Is the Fucking Question«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), *Porn after porn. Contemporary alternative pornorgraphies*, Milano: Mimesis International 2014, S. 217–222; Tristan Taormino: »Calling the Shots. Feminist Porn in Theory and Practice«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 255–264; Shine L. Houston: »Mighty Real«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), *Porn after porn. Contemporary alternative pornorgraphies*, Milano: Mimesis International 2014, S. 117–120.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

155 Andrea Seier/Sabine Schicke: *Pornografie. Die Fiktion des Authentischen*, Nach dem Film, 2 2000, https://nachdemfilm.de/issues/text/pornografie-die-fiktion-des-authentischen, zuletzt geprüft am 23.08.2022, S. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sociates, der in Kapitel 3.4 im Kontext ›harter‹ Sexpraktiken ausführlicher diskutiert wird.[156] Die Produktionsfirma wurde aufgrund des Zeigens ›extremer‹ Sexpraktiken angezeigt und die fragwürdigen Filme vor Gericht als Beweismittel angeführt. In beiden Fällen werden pornografische Filme als Dokument bewertet, sie zeugen gegen sich selbst, ohne Rücksicht auf für den (pornografischen) Film typische Prozesse wie Storytelling, Montage etc. Setzten sich Anti-Pornografie-Gegnerinnen wie MacKinnon und Andrea Dworkin vor allem mit den Filmen der sogenannten *Golden Ages of Porn* auseinander, so ist es für Gail Dines insbesondere Gonzo-Pornografie, die Gewalt gegen Frauen ausübt: »By far the biggest moneymaker for the industry, this type of pornography makes no attempt at a story line, but is just scene after scene of violent penetration, in which women's body is literally stretched to its limit«[157]. Es ist kein Zufall, dass Dines gerade Gonzo-Pornografie einen solchen Effekt attestiert, ist sie es doch, die – wie ich zeigen werde – am exzessivsten eine dokumentarische Ästhetik entwickelt (siehe dazu Kapitel 3). Es mag entsprechend kaum überraschen, dass Simon Hardy zufolge die Ästhetiken von Gonzo- und Amateur-Pornografie dazu führen, »that we seem to have reached the point at which any clear separation between the real and the representational has collapsed or been turned inside out«[158]. Eine ähnliche Beobachtung macht Karly-Lynne Scott, die darauf hinweist, dass der Einsatz von Interviews und Behind-the-Scenes-Material mitunter problematisch werden kann, wenn die damit einhergehende Autorität des Dokumentarischen missbraucht werde. So würden beispielsweise die »shooting rules« von Kink.com[159] verlangen: »If the shoot includes BDSM, the 6th promo must have a clip of each sub smiling at the end, and the 7th and 8th must include a clip of each sub

156 Für eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Falls siehe Stephen Maddison: »›Choke on it, Bitch!‹. Porn Studies, Extreme Gonzo and the Mainstreaming of Hardcore«, in: Feona Attwood (Hg.), *Mainstreaming sex. The sexualization of western culture*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 37–54.

157 Gail Dines: »The White Man's Burden. Gonzo Pornography and the Construction of Black Masculinity«, in: *Yale Journal of Law and Feminism* 18 (2006) (1), S. 283–297, hier S. 286.

158 Simon Hardy: »The New Pornographies. Representation or Reality?«, in: Feona Attwood (Hg.), *Mainstreaming sex. The sexualization of western culture*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 3–17, hier S. 3.

159 Kink.com ist einer der erfolgreichsten Produzenten von BDSM-Pornografie. In all ihren Videos sind am Anfang und Ende ein Interview mit den Darsteller:innen zu sehen, in dem diese u.a. über ihre Intention, bei dem Film mitzuwirken, über ihre Grenzen und Wünsche sowie ihre Erfahrungen während des Drehs sprechen. Wie der Großteil professionell produzierter Pornografie sind auch die Filme von Kink.com dem Gonzo-Stil zuzuordnen. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass seit Scotts Analyse einige Jahre vergangen sind. Kink.com hat sehr an seinem Image gearbeitet und u.a. den Pornodarsteller und -produzent Mickey Mod als Creative Director for Content engagiert, der bekannt dafür ist, sich aktivistisch für die Rechte von Sexarbeiter:innen einzusetzen.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

161 Ebd., S. 120.

162 Ebd.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

167 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

168 Andrea Seier: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: Lit 2007, S. 20. Auch Kathrin Peters verweist auf die Gemeinsamkeit von Gender Studies und Medienwissenschaft: »Beide beschäftigen sich mit den blinden Flecken von Bildern, Texten und Tönen. Denn so wie z.B. der Fernsehapparat beim Betrachten einer Fernsehsendung in den Hintergrund tritt, sind auch die in jede ›Sendung‹ eingelassenen Genderpositionen zunächst unsichtbar« (Kathrin Peters: »Medien/Media Studies«, in: Christina v. Braun/Inge Stephan (Hg.), *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln: Böhlau 2005, hier S. 331). Auch Ulrike Bergermann weist darauf hin, dass die der Medienwissenschaft zur Methode gewordene »Überschreitungsgeste« (U. Bergermann (2015): *Leere Fächer*, S. 36) maßgeblich von und in Auseinandersetzung mit Feministischen Filmtheorien und den Cultural Studies geprägt ist (vgl. ebd., S. 39ff.).

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Angesichts Laura Mulveys Postulat des männlichen Blicks im klassischen Hollywoodkino[173] standen die Feministischen Filmtheorien[174] Mitte der 70er Jahre vor dem Problem, erklären zu müssen, wie lustvolle weibliche Zuschauerinnenschaft überhaupt möglich ist. Während Theoretiker:innen aus dem anglo-amerikanischen Sprachraum Mulvey in die Spuren der Lacan'schen Freud-Interpretation folgten und versuchten, unter Rückgriff auf bislang unberücksichtigte psychoanalytische Konzepte, weibliche Subjektpositionen geltend zu machen,[175] eröffneten sich im deutschsprachigen Raum mit Gertrud Kochs Ausgang von der Kritischen Theorie Möglichkeiten, andere Formen von Identifikation – auch jenseits einer binären Geschlechtszuschreibung – zu denken. Wenngleich Koch den von Mulvey beschriebenen männlichen Blick der Kamera nicht leugnet, zeigt sie unter Rückgriff auf eine

173 Vgl. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: *Screen* 16 (1975) (3), S. 6–18. In ihrer Monografie *Death 24 x a Second. Stillness and the Moving Image* greift Mulvey ihre Thesen aus »Visual Pleasure and Narrative Cinema« erneut auf und befragt sie auf ihre Aktualität vor dem Hintergrund, dass die Veränderung der Filmtechnologie und die Abkehr vom Kinodispositiv zu neuen und anderen Möglichkeiten von Zuschauer:innenschaft geführt haben. Unter dem Stichwort des »possessive spectator« relativiert sie die Macht und Dominanz des männlichen Blicks im Film, da die technologischen Möglichkeiten andere Formen des Schauens und der Aneignung der Narration ermöglichen würden (vgl. Laura Mulvey: *Death 24 x a second. Stillness and the moving image*, London: Reaktion 2015, S. 164–175).

174 In ihren Anfängen in den frühen 1970er Jahren waren die politische Frauenbewegung, feministische Filmpraxis und Feministische Filmtheorie eng miteinander verknüpft und eigentlich nicht voneinander zu trennen. Die beiden ersten feministischen Filmzeitschriften *Women and Film* (1972 in Los Angeles gegründet) und *Frauen und Film* (1974 in Berlin ins Leben gerufen) waren für diese Verschränkung, wie Heike Klippel festhält, exemplarisch: »[I]n diesen Publikationen wurden die Beziehungen zwischen Frauen und Kino in den unterschiedlichsten Formen diskutiert. Es ging um die Auseinandersetzung mit dem herrschenden Kino, mit Frauenfilmarbeit, aber auch um die Reflexion des Schreibens über Filme« (Heike Klippel: »Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«, in: Martina Löw/Bettina Mathes (Hg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss 2005, S. 240–253, hier S. 240). Auch für Laura Mulvey ist es 1975 letztlich die feministische Filmpraxis, die ein Gegenkino schaffen und damit einen Ausweg aus den patriarchalen Blickstrukturen schaffen kann. Doch bereits Mitte der 1970er zeichnete sich in den USA, in den 1980ern dann auch in Deutschland, die Trennung von Frauen-Film-Bewegung und Theorie ab. Die eingeschlagenen Wege, ausgehend von Mulvey weibliche Zuschauerinnenschaft zu denken, sind divers. Entsprechend fragwürdig und irreführend ist die Bezeichnung *der* Feministischen Filmtheorie, wie Andrea Braidt zurecht bemerkt. Sie schlägt daher vor, sie stets als Plural anzuführen (vgl. Andrea B. Braidt: »Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie«, in: Elke Gaugele/Jens Kastner (Hg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 241–261).

175 Vgl. dazu H. Klippel (2005): *Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«*, S. 242–243.; A. B. Braidt (2016): *Feministische Filmtheorien*, S. 249–250.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

phänomenologische Konzeption[176] filmischer Erfahrung dennoch eine Möglichkeit auf, nachzuvollziehen, wie sich Filmerfahrung unmittelbar zwischen Leinwand und Zuschauenden abspielen kann, ohne vorstrukturierten Blicken folgen zu müssen. In der einschlägigen Textsammlung *Was ich erbeute, sind Bilder*[177] interpretiert sie das Konzept der Schaulust – anders als Mulvey – nicht im psychoanalytischen Sinn als voyeuristisch. Koch wählt einen phänomenologischen Ansatz und vergleicht die Rolle des Publikums mit dem Blick eines Säuglings in den Armen seiner Mutter, der von ihr durch die Welt getragen wird, die Welt aus dieser Position heraus erfährt und auch begreift:

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

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

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

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

178 Ebd., S. 26.

179 Ebd., S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dige[n] weibliche[n] Aneignungsweise von Filmbildern«, die Frauen auch bei den von Mulvey kritisierten narrativen Hollywood-Filmen zur Verfügung stünde und entsprechend erklären könne, warum auch Frauen diese Filme auf lustvolle Weise rezipieren.[180] Koch konkretisiert diese Beobachtung am Beispiel des klassischen pornografischen Films.[181] Dieser entspreche zwar ebenso wie das Hollywoodkino dem »phallischen Diskurs«, Frauen könnten sich in ihrer Rezeptionshaltung jedoch auch »außerhalb des eingeschriebenen symbolischen Diskurses«[182] bewegen, indem sie die konkrete Gegenständlichkeit zur Lust ihres Schauens machten: »›Pornotopia‹ wäre dann das Reich des phallischen Herrschers, der machtlos wäre gegen die weiblichen Blicke auf die Einzelheiten, sie teilten sein Imperium auf nach eigenem Gusto«[183]. Denn für Koch können sich alle Filmbilder, wenngleich sie immer eingebunden sind »in den symbolischen, sozialen Diskurs, […] nie ganz […] von der Widerständigkeit der konkreten Dingwelt [lösen], die sie abbildend in die symbolische Welt transferieren«[184]. So müsse der weibliche Blick »nicht hinter jedem Penis den Phallus sehen und suchen«, sondern für Frauen würde sich vielleicht sogar »die Möglichkeit zum utopischeren Blick auf die Welt der ›Pornotopia‹« eröffnen – und damit auch eine lustvolle Rezeption pornografischer Filme.[185] Sehr eindrücklich demonstriert dies ein Gespräch zwischen Karola Gramann, Gertrud Koch und Heide Schlüpmann über eine gemeinsame Pornofilmerfahrung.[186] Es ist faszinierend zu lesen, wie jede der drei Frauen sich an unterschiedlichen Bildern »festsaugt«, die eine von ihnen erregend findet, was die andere als eher uninteressant bewertet, und umgekehrt. Doch nicht nur der pornografische Film ist Koch zufolge offen für que(e)re Filmerfahrungen: Neben der Verweigerung, den symbolischen Diskurs als gesetzt hinzunehmen und stattdessen die Gegenständlichkeit der Filmbilder wirken zu lassen, eröffnen Koch zufolge abseits der Pornografie auch Filme wie die von Max Ophüls oder Joseph Sternberg Spielräume für eine feministische Interpretation. In diesen würden auf der Repräsentationsebene Geschlechtsrollenzuweisungen

180 Ebd.

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

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

183 Ebd., S. 122.

184 Ebd., S. 121.

185 Ebd., S. 122.

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Auch Linda Williams bezweifelt in *Hard Core* die gleichgeschlechtliche Identifikation von Zuschauer:innen mit Darsteller:innen als einzig denkbare Möglichkeit der Rezeption, wenngleich sie anders als Koch einem psychoanalytischen Analysesystem treu bleibt. Sie bestimmt die geschlechtliche Identität mit Parveen Adams als »ein Oszillieren zwischen Positionen des männlichen und weiblichen Subjekts, die in einem Spiel der Bisexualität sowohl auf der Ebene der Objektwahl als auch der Identifikation beide eingenommen werden können«[188]. In einer erneuten Lektüre von Sigmund Freuds Aufsatz »Ein Kind wird geschlagen« zeige Adams auf,[189] dass den Zuschauenden eine Identifikation sowohl mit dem »Züchtiger, dem Gezüchtigten und dem Zuschauer« möglich sei, unabhängig von ihrer geschlechtlichen Identität oder sexuellen Orientierung und Objektwahl.[190] Adams mache deutlich, »daß es zur Natur der Phantasie gehört, vielfältige Identifikationen mit der ganzen Skala von Positionen in der vorgestellten Szene zu ermöglichen.«[191] In Übertragung auf den sadomasochistischen Pornofilm – in dem die Frau klassischerweise die devote Rolle einnehme[192] – schließt Williams daraus, dass sich die weibliche Zuschauerin in einem solchen Szenario sowohl mit der devoten Frau als auch mit dem dominanten Mann oder auch den weniger beteiligten Zuschauenden identifizieren könne. Und selbst wenn sie sich allein in der »gequälten Frau« wiedererkenne, habe sie noch immer die Möglichkeit, sich »abwechselnd oder gleichzeitig mit deren Lust und/oder deren Schmerz [zu] identifizieren«[193].

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

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

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

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

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

191 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

196 Ebd., S. 107.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

199 Ebd., S. 83.

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

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

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

203 In The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps (US 1992, Annie Sprinkle, Maria Beatty) erlebt Annie Sprinkle einen »Megagasm« von fünf Minuten und zehn Sekunden. In der Visualisierung greift sie dabei humoristisch auf die Idee des Vermessens von Lust zurück, indem extradiegetisch ein Diagramm eingeblendet wird, das ihre Erregungskurve nachzeichnet. Auf der X-Achse wird die Zeit gemessen und auf der Y-Achse die »orgasmische Energie«. Zur Ästhetik von Annie Sprinkle siehe auch Chris Straayer: »The Seduction of Boundaries. Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex«, in: Pamela C. Gibson/Roma Gibson (Hg.), *Dirty looks. Women, pornography, power*, London: BFI Publishing 1993, S. 156–175.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 orangenfarbener 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Setting[5] 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 Glitre/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),

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Halbnahe nähert, ihren Arsch in den Bildmittelpunkt rückt und leicht abwärts- und wieder aufwärtsschwenkend ihre Bückbewegung nachahmt, um zuletzt in der Halbnahen zu verweilen. Der Rückseitentext 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 vereinzelten, 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 kauernden 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 Constanze 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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. erholten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-Nummer[12] über namenlos bleibt, deutlich zu sehen. Leicht verlegen betritt Eddie im grauen Pullover und in kakifarbener Cargohose 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 liebkosen, 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« Eddies. 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 Pornospielfilm 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 zurecht 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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).

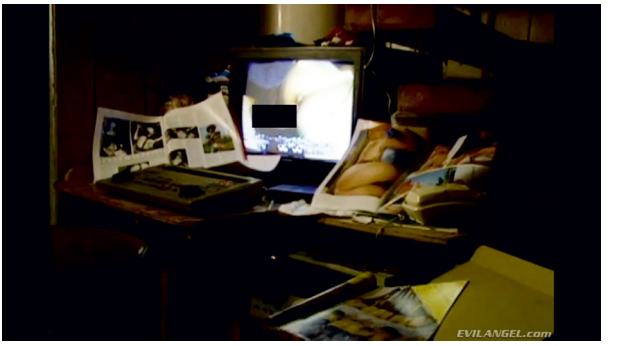


Abb. 4: Der Schnittplatz

Das Telefon klingelt, Stagliano tritt nur mit Hemd bekleidet erneut als Buttman 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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Buttman, and in my first couple of Buttman 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 Buttman 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Buttman 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 Buttman 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-Filmemacher: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).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Buttman*, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 disktuiert, inwiefern Pornografie notwendig ein performatives Moment innwohnt. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Hüningen: *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*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Features[52] – so zumindest die gängige pornografische Filmgeschichtsschreibung. Diese erzählt sich stark verkürzt wie folgt: Ende der 1960er Jahre wurden die vom *Playboy* inspirierten Sexploitation-Filme[53] sexuell expliziter und gewannen an Popularität. Ihren Höhepunkt erreichten sie 1967. Mit der Zulassung der Antibabypille, der sogenannten sexuellen Revolution[54], 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 eingeengten 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 bezeugten[63] – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-Filme[68] 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. Kleinhans (2006): *The Change from Film to Video Pornography*, S. 158; E. Biasin/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 Sheaffer: »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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Betrachtenden 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Pornokinotickets.[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 (sadomasochist, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 ausmachte (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 anzuschauen[95] – 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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 offenlegt[98] –, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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*, Berkerley, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 DP[109] 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 Penisse (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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-Award[111] 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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-Szene[117], Teil drei beinhaltet schließlich Akiras größte (in diesem Fall mit elf Männern) Blowbang-Szene[118]. 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 zirkludierenden 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).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Housten 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 hierachies«, 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/Constanze 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/Constanze 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Halbtotalen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Mundknebel 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

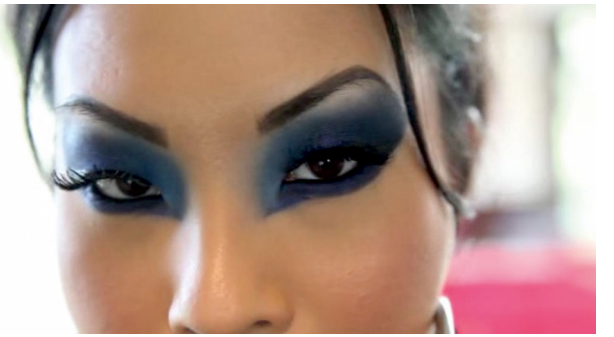


Abb. 7: Asa Akira blickt direkt in die Kamera

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Wurzlen 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 widergeben, 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 Pornoindustrie 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 halbnahe 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Schnitte[136], 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 abzupressen 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 acceptation – 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 zirkludiert und diesen daraufhin oral genießt. Unter *anal creampie* versteht man die filmische Zurschaustellung des aus dem Anus hinausfließenden Spermas

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Vulva[145], 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 Klitorisschenkel, 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-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ken reduziert und verkennt (neben optischen, olfaktorischen, taktilen und akustischen Schlüsselreizen) das in Gonzo-Pornografie geradezu überpräsente 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 – consequentially 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.kulturstaatsministerin.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 Filmförderfonds 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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 halbnahe 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Zirklusionsszene, 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 Stereotype 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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Filme Masons[153]). 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 ein[155], 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 19982 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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/awards/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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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 Büchern[173], in Interviews und in ihren Filmen immer wieder bekräftigt und fortschreibt, 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 sentimentalen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 overflown, 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 Frederico 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Maina und Frederico 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

technisch/expressiven und enunziativ/kommunikativen Ebene verorteten Stilmittel, 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 Blowbang 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.).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 Interviewformat[189], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 aufführte. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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 aufgezogen.[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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

munity beantwortet und berichtigt.[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 »Ringen mit der Ambiguität« erwachse 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vs. Realität[203] oder »unnatürliche« vs. »authentische« Darstellung[204], 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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

4 DIDAKTIK DER ERREGUNG: Aufklärung in Großaufnahme

Ein Blackscreen. Ein animiertes, weißes Ei erscheint auf dem Screen, es bewegt sich, die Schale bricht und ein gelbes animiertes Küken schlüpft. Rhythmische Trip-Hop-Beats erklingen aus dem Off. Das Küken zwitschert, flattert mit seinen Flügeln und verschwindet in der Überblendung. In weißer Schrift auf schwarzem Bild erscheint: »House O'Chicks/hatches/How To Find Your […]«[1] – eine Irisblende leitet zur ersten realfilmischen Einstellung über: Wir sehen eine Detailaufnahme der oberen Gesichtshälfte einer Frau. Sie blickt mit ihrem rechten Auge durch eine Lupe, das linke hat sie zusammengekniffen, um besser sehen zu können. Ihr vergrößertes grünes Auge schaut direkt in die Kamera und wir erfahren – erneut in einer weißen, wie durch die Lupe vergrößerten Schrift –, dass wir den »G-Spot« suchen. Die Schrift verdeckt das zusammengekniffene Auge und ist mittig auf dem Screen vor der Lupe positioniert, man scheint den G-Punkt wohl nur entdecken zu können, wenn man ganz genau hinsieht (vgl. Abb. 10). Es folgt ein harter Schnitt. Die Frau sitzt vor einer Holztür im orangenfarbenen Trenchcoat, unter dem sie ein graues Oberteil trägt. Sie hat dunkelblonde Haare, eine Bob-Frisur und ihr Kopf ist mit einer karierten Deerstalker-Mütze bedeckt. Neben ihr liegt ein dickes, mittig aufgeschlagenes Buch auf einem Tisch (vgl. Abb. 11).

1 Bei der mir vorliegenden Kopie des Films handelt es sich um eine digitalisierte und auf DVD gebrannte Version desselben. Der Film lässt sich nicht ohne die von Laura Méritt übersetzten, deutschen Untertitel abspielen, sie sind fester Bestandteil dieser Filmversion. Auch von den häufig irritierenden Begriffsübertragungen und den wiederholten Auslassungen ganzer Sätze bzw. Satzteile abgesehen, liest sich die deutsche Übersetzung wie ein eigener Subtext, der sich das Gezeigte als Beitrag einer bestimmten Traditionslinie des deutschen Feminismus aneignet. Es kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter darauf eingegangen werden, aber eine Analyse der Sprachmetaphorik, der Wortwahl und des eigenen Wortwitzes wäre für ein Verständnis deutscher feministischer Strömungen und Szenen sicherlich aufschlussreich.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 10: Den G-Punkt finden

Abb. 11: Die Sexpertin Dorrie Lane

Die Kleidungsstücke der Frau rufen mehrere filmische Assoziationen auf: am explizitesten die des (Privat-)Detektivs, dessen Bild gleich zweifach aktiviert wird, durch den Trenchcoat und die Deerstalker-Mütze. Der Trenchcoat gilt als typisches Kleidungsstück für den *hard boilded* Detektiv des Film Noir, bei dem es sich um einen auf »sich selbst gestellte[n], seine Maskulinität betonende[n] *tough guy* [handelt], der während der Kriegszeit und in der anschließenden Welt des Kalten Krieges nicht nur seine psychischen Tiefpunkte und Zusammenbrüche, sondern auch sein traurig-stures Verhältnis zum anderen Geschlecht zu organisieren hat«, so das Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel.[2] Doch nicht nur der zynische, vor Maskulinität strotzende Privatdetektiv des Film Noir, auch andere berühmte Fernsehdetektive wie *Derrick* oder *Columbo* sind für ihre Auftritte im Trenchcoat bekannt. Die Deerstalker-Mütze ruft zusätzlich den Prototyp aller Detektive auf, den analytisch-rational denkenden Privatdetektiv Sherlock Holmes. Neben seiner Karriere als obligatorisches Accessoire der Privatdetektive war der Trenchcoat jedoch zugleich auch stilbildend für Film- und Modeikonen wie Audrey Hepburn oder Marlene Dietrich. Zudem gilt er als einziges Kleidungsstück einer eher negativ besetzten, meist männlichen Figur: dem Exhibitionisten. Wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, ist diese exhibitionistische Komponente für die im Zentrum der folgenden Ausführungen stehenden »Sexpert-Videos« zentral. Das hier vorgestellte Video macht uns zu Zeug:innen einer mit Humor vorgenommenen Rollenverschmelzung von Privatdetektivin, weiblicher (Sex-)Ikone und Exhibitionistin.

2 Ludger Kaczmarek: *Hard Boiled*. Lexikon der Filmbegriffe 2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3999, zuletzt geprüft am 17.02.2020. Regelrecht personifiziert werde der *hard boiled* Detektiv »mit verborgenem Goldenen Herz« durch Humphrey Bogart und seine Auftritte in John Hustons The Maltese Falcon (US 1941) und in Howard Hawks' The Big Sleep (US 1946) (ebd.). Zum Charakter des *hard boiled* Detektivs vgl. darüber hinaus F. Krutnik (1991): *In a lonely street*.; Abbott 2002; Décharné 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anliegen dieses Kapitels ist es, einen Blick auf Videos, Filme und Internetseiten zu werfen, die sich an der Schnittstelle von Sexualaufklärung und Pornografie bewegen. Wie im vorigen Kapitel gezeigt, hat die Verbreitung der Videotechnologie in den 1980er Jahren zum Entstehen neuer ästhetischer Praktiken und filmischer Stile geführt. Im Falle von Gonzo-Pornografie konnten diese als dokumentarisierend identifiziert werden. Wenngleich der Einsatz dokumentarischer Praktiken ebenso ein Charakteristikum der in diesem Kapitel im Zentrum stehenden Beispiele ist, soll das Dokumentarische hier weniger von seinen Praktiken als vielmehr von seiner *wissensvermittelnden Funktion* aus gedacht und als diskursgeschichtliche Formation begriffen werden: Dokumentiert wird das, was gesagt/gedacht/gewusst werden kann. Wie bereits ausgeführt (siehe Kapitel 2.2), leitet Renate Wöhrer den Begriff des Dokumentarischen vom lateinischen *documentum* ab, was »Lehre, Beispiel oder Lektion bedeutet und alles bezeichnet, was dem Unterricht dient«[3]. Der Einsatz dokumentarischer Ästhetiken und Praktiken führt dazu, dass wir aufgrund unserer Sehgewohnheiten dazu ermuntert werden, dem Gezeigten Glauben zu schenken, d.h. das Gesehene als verbürgtes Wissen zu rezipieren. Das Dokumentarische umgibt damit stets eine Aura von Autorität. Was genau vermittelt wird und mitunter überhaupt vermittelt werden kann, ist jedoch abhängig von den hinter dem filmischen Produkt stehenden Personen oder Institutionen. Im Fokus dieses Kapitels stehen daher die Fragen, *wer* mithilfe welcher dokumentarischen Praktiken und Ästhetiken *welches* Wissen vermittelt.

Dabei können erhebliche Unterschiede auftreten. Ziel dieses Kapitels ist es zunächst, die gegenästhetischen Praktiken der sogenannten »Sexpert-Videos« beispielhaft anhand von Dorrie Lanes How to Find Your G-Spot (USA 1993) herauszuarbeiten und historisch zu verorten (Kapitel 4.1). Filmgeschichtlich bewegen sich diese in den 1980er und 90er Jahren verbreiteten Aufklärungsvideos in Tradition des feministischen Films der 1970er und 80er Jahre, insbesondere der Avantgarde, wissensgeschichtlich kursieren sie in Subkulturen als aufklärerische Gegendiskurse.[4] Das Selbstverständnis der Sexpert-Videos als »Gegenfilm«[5] zur männlich dominierten Filmlandschaft spiegelt sich in den medialen Praktiken wider, die sich vom medizinisch-klinischen Diskurs und dessen Körperbildern

3 R. Wöhrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*, S. 50.

4 Man denke etwa an die Arbeiten Carolee Schneemans oder Barbara Hammers, insbesondere ihre Filme Multiple Orgasm (US 1976) oder Women I Love (US 1976).

5 Claire Johnston: »Frauenfilm als Gegenfilm«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), *Gender & Medien-Reader*, Zürich, Berlin: diaphanes 2016, S. 31–44. Für eine Problematisierung des Begriffs »Frauenfilm« im deutschsprachigen Kontext siehe Gertrud Koch: »Von den Schwierigkeiten im Umgang mit der Autonomie«, in: *Frauen und Film* (1982) (31), S. 49–51. Für den US-amerikanischen Kontext siehe auch Teresa de Lauretis: »Guerilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s«, in: *Screen* 31 (1990) (1), S. 6–25; Alison Butler: *Women's Cinema. The Contested Screen*, London: Wallflower 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

abgrenzen bzw. diese dekonstruieren. Bereits in den 1960er und 70er Jahren kursierten zahlreiche Filme, die zwischen sexualwissenschaftlicher Reportage, sexueller Fantasie und Aufklärungsanspruch mit voyeuristischen Motiven operierten. Auch wenn die *white-coaters* und Dokumentarfilme über die Pornobranche in den 1960er Jahren entgegen der gängigen Filmgeschichtsschreibung, wie Eric Schäfer aufzeigt, aus einer industriellen Perspektive nur wenig Einfluss auf den Erfolg des Hardcore-Features in den 1970er Jahren hatten (siehe hierzu Kapitel 3.2), darf ihre Bedeutung für die gesamtgesellschaftliche Anerkennung der Darstellung von Sexualität jedoch keineswegs unterschätzt werden. Dies gilt in besonderer Weise für Deutschland, wo die Filme des »Aufklärers der Nation«[6] Oswalt Kolle sowie die zahlreichen Reporte regelrechte Kassenschlager waren – und genau das Bild von Sexualität und Partnerschaft prägten, gegen das sich die Sexpert-Videos – *nach* 1968, d.h. nach der ›sexuellen Revolution‹ und vermeintlichen sexuellen ›Befreiung‹ – richteten (Kapitel 4.2).

Auf diesen film- und wissenshistorischen Rückblick folgt ein Zeitsprung ins 21. Jahrhundert. Ausgehend von der sexuellen Aufklärungswebseite OMGyes sollen zeitgenössische Darstellungspraktiken zur Vermittlung cis-weiblicher Lust untersucht werden (Kapitel 4.3). Mit der seit den 1970er Jahren konstant zunehmenden Popularisierung cis-weiblicher Lustaufklärung vor allem in (Frauen-)Zeitschriften, Online-Artikeln und dem Fernsehen, vollzog sich eine Modifizierung der gegenästhetischen Praktiken feministisch-künstlerischer Sexualaufklärung. Zu beobachten ist dabei vor allem eine erneute Zuwendung und Reaktivierung autorisierter Techniken der Wahrheitsproduktion, die auf OMGyes mit ihrer (Wieder-)Einschreibung in ein medizinisch-wissenschaftliches Dispositiv einen Höhepunkt finden. Da es sich bei sexuellen Aufklärungsvideos aufgrund ihres Inhalts um potenziell *erregende Dokumente* handelt, stehen diese *documenta* vor der Herausforderung, wie sie ihr didaktisches Ziel erreichen können, ohne als anstößig zurückgewiesen zu werden. Hierbei zeigt sich folgende Dynamik: Der unter dem wissenschaftlich-medizinischen Dispositiv erhobene Anspruch, Wissen über cis-weibliche Sexualität zu vermitteln, wird aus der Sorge vor (dem Vorwurf) einer ›Pornografisierung‹ ihrer Inhalte heraus strukturell dazu gedrängt, auf das zentrale Anliegen der Sexpert-Videos zu verzichten. Nämlich eine Didaktik der Erregung zu entwickeln, die durch die exemplarische Demonstration lustvoller Zuwendung zur eigenen Lust die Erregung sowohl der Darsteller:innen/Aktivist:innen als auch der Rezipient:innen

6 Sebastian Hammelehle: *Aufklärer der Nation. Oswalt Kolle ist tot.* Spiegel Kultur 2010, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/aufklaerer-der-nation-oswalt-kolle-ist-tot-a-720773.html, zuletzt geprüft am 03.02.2020; Rolf Thissen: *Sex verklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm*, München: Heyne 1995, S. 205; Heinz-Hermann Meyer: *Schulmädchen-Report.* Lexikon der Filmbegriffe 2016, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8964, zuletzt geprüft am 17.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bewusst als *Medium* der Sexualaufklärung in den Mittelpunkt stellt (siehe hierzu Kapitel 4.1). Umgekehrt verzichten die in den Blick genommenen Sexpert-Videos jedoch nicht nur auf eine breitere Öffentlichkeit, sondern auch weitgehend auf ein differenziertes, handlungsleitendes How-to-Wissen, sodass ein didaktischer Ansatz, der sich auf empirische Untersuchungen und wissenschaftliche Evaluation gründet und die Vermittlung genauer Sex-Techniken in den Mittelpunkt stellt, als wichtige Ergänzung zu ihnen gesehen werden kann. Beides gilt es im Folgenden Schritt für Schritt näher zu erläutern. Unter Rekapitulation der dabei gemachten Beobachtungen sollen die Möglichkeiten und Grenzen, die diese beiden didaktischen Modellen jeweils eröffnen, abschließend auf ihr dokumentarisches Potenzial hin befragt werden (Kapitel 4.4).

4.1 How to Find Your G-Spot und das ›Mysterium‹ cis-weiblicher Lust

Sexuelle Selbsthilfevideos nach medizinischem Vorbild – oder mit Sexpertise?

> Welcome to *House O'Chicks*! My name is Dorrie Lane. You may have seen me in some videos or in performances. I'm a sex worker, a sex educator, a sacred prostitute, a mom and a lesbian. You might say, I'm kind of an all around American girl, ups, I mean woman, well okay, I mean perv.[7]

Eine solche, auf den ersten Blick eher unkonventionelle Selbstbeschreibung ist typisch für die Rolle und das Selbstverständnis der »Sexpertin«[8], nach der das Videoformat benannt ist, dem Dorrie Lanes How to Find Your G-Spot zuzuordnen ist. Bei diesen »Sexpert-Videos« handelt sich um sexuelle Selbsthilfevideos vornehmlich für cis-Frauen, wie sie in den USA Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre vermehrt kursierten. Eithne Johnson unterscheidet in ihrer Analyse sexueller Selbsthilfevideos dieser Zeit zwei Formen, die sich in erster Linie durch ihren Produktions- und Distributionskontext unterscheiden: auf der einen Seite professionell produzierte, institutionell gerahmte Videos von studierten Mediziner:innen, die als Sexualtherapeut:innen, Sexualwissenschaftler:innen oder in

7 Bei *House O'Chicks* handelt es sich um ein Frauenkollektiv, das sich sexueller Aufklärungsarbeit verschrieben hat und u.a. Videos wie dieses produziert.

8 Der Begriff der *Sexpertin* wurde von der Autorin und Journalistin Susie Bright (auch Susie Sexpert) geprägt, um nicht-medizinisch ausgebildeten Frauen, die innerhalb der Community wichtige Aufklärungsarbeit leisteten, Sichtbarkeit zu verschaffen, vgl. Eithne Johnson: »Loving Yourself. The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women«, in: Jane Gaines/Michael Renov (Hg.), *Collecting visible evidence*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999, S. 216–240, hier S. 235 Endnote 2.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

psychologischen Beratungseinrichtungen tätig sind, und auf der anderen Seite Amateur-Videos, von »community-based ›sexperts‹«[9]. Das hier im Fokus stehende Video gehört der zweiten Kategorie an. Dorrie Lane richtet sich darin als Sexpertin an eine für sie offenbar recht klar antizipierbare Community, wie ihre suggestive Äußerung, man kenne sie vielleicht aus Videos oder Performances, nahelegt. Eine solche persönliche Adressierung der Zuschauer:innen ist typisch für diese Videos und richtet sich gegen die anonyme Autorität, die von einer vermeintlich objektiven, analysierenden Stimme aus dem Off ausgeht, wie sie in der Regel die medizinischen Selbsthilfevideos wählen, so Johnson.[10] Bevor ich ausführlicher auf How to Find Your G-Spot zu sprechen komme, möchte ich zunächst mit Eithne Johnson auf weitere Charakteristika der medizinischen Selbsthilfevideos sowie der Sexpert-Videos zu sprechen kommen, um Fragestellung und Fokus des Kapitels zu schärfen.

Johnson stellt fest, dass die Performer:innen in den medizinischen Selbsthilfevideos – anders als die Sexpert:innen – nicht als Individuen, sondern als »composite characters«[11] auftreten. Auf diese Weise soll die Allgemeingültigkeit des Wissens als analytisch-objektiv gekennzeichnet werden. Die Charakteristika der medizinischen Selbsthilfevideos diskutiert Johnson am Beispiel von Dr. Julia Heimans und Dr. Joseph LoPiccolos »How-to«-Programm »Becoming Orgasmic«. Der gleichnamigen Videofassung ging zunächst eine Veröffentlichung in Buchform voraus.[12] Beiden liegt ein didaktisches Konzept zugrunde, das von starken Vorannahmen über das sexuelle Vermögen ihrer Adressat:innen geprägt ist, wie Johnson herausstellt: Ausgehend von den Erkenntnissen der Untersuchungen zum menschlichen Sexualverhalten von Masters und Johnson[13] nehmen sie – durchaus typisch für die medizinischen Selbsthilfevideos dieser Zeit – an, dass Frauen erst lernen müssten, »natür-

9 Ebd., S. 216. Neben How to Find Your G-Spot verweist Johnson auf die Sexpert-Videos Self-loving: Video Portrait of a Women's Sexuality Seminar (US 1991, Betty Dodson), Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps, The (US 1992, Annie Sprinkle, Maria Beatty) sowie Nice Girls Don't Do It (US 1990, Shannon Bell) und How to Female Ejaculate (US 1992, Shannon Bell).

10 Vgl. ebd., S. 231.

11 Ebd., S. 230.

12 Vgl. ebd. Siehe außerdem Julia Heiman/Leslie Lopiccolo/Joseph LoPiccolo: *Becoming orgasmic. A sexual growth program for women*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1976 und Becoming Orgasmic (US 1993, Lucy Winer). Weitere medizinische Selbsthilfevideos, auf die sich Johnson in ihrer Analyse bezieht, sind u.a. Advanced Sexual Techniques Vol. 2 (US 1992, [Sinclair Intimacy Institute/American Video Productions]), Better Orgasms ([US] 1992, Regie unbekannt), The Female Orgasm ([US] 1992, Regie unbekannt). Leider gibt Johnson nur Titel und Jahr der Filme an, eine Recherche zu den fehlenden Angaben war nicht erfolgreich.

13 Siehe William H. Masters/Virginia E. Johnson: *Die sexuelle Reaktion*, Frankfurt a.M.: Akad. Verl.-Ges 1967.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich vorkommenden« Empfindungen »erotische Signifikanz« zu verleihen: »Clinicians urge the ›preorgasmic‹ woman to become a self-consciously sexual performer in order to become a naturally orgasmic body«[14]. Das Video BECOMING ORGASMIC (US 1993, Lucy Winer) vermittle solche Praktiken für die ›preorgasmische‹ Frau, die dieser helfen sollen, ›orgasmisch‹ zu werden. Dabei kann es durchaus zu Irritationen kommen: So empfiehlt das männliche Voice-Over u.a., dass die zuschauende Frau auf übertriebene Weise körperlich nachahmen soll, wie sich das Erleben eines Orgasmus körperlich ausdrücken würde, »simultaneous to that advice, the actress-character arches her back, moans, writhes, and clenches her fists«[15]. Johnson schließt daraus, dass die Empfehlung dieser Simulationsübung innerhalb eines sexuellen Selbsthilfevideos Frauen also nahelegt, einen Orgasmus vorzutäuschen, in dem Glauben, dass sie auf diese Weise dem Erreichen eines tatsächlichen Orgasmus näherkommen würden. Die darüber hinaus vermittelten Masturbationsanleitungen der klinischen Selbsthilfevideos seien narrativ zudem so angelegt, dass weibliche Masturbation unmissverständlich als Vorspiel zum eigentlich anvisierten Höhepunkt inszeniert würde: dem heterosexuellen Geschlechtsverkehr.[16] Die zur selben Zeit veröffentlichten Sexpert-Videos richteten sich Johnson zufolge genau gegen eine solche (sexistische) Form der Sexualaufklärung, die den weiblichen Orgasmus in den Dienst des männlichen Lustgewinns stellt. Wie im Folgenden noch näher aufgezeigt werden soll, setzen sie den medizinischen Selbsthilfevideos eine »orgasmische Performance«[17] der Selbstliebe entgegen, die auf eine Erotisierung des weiblichen Körpers für einen weiblichen Blick ausgelegt ist.

Beide Videotypen bewegen sich im Gattungsbereich des Dokumentarfilms und changieren zwischen Aufklärungs-, Lehr- und Instruktionsfilm. Der instruierende Charakter ist bei den Sexpert-Videos jedoch deutlich stärker ausgeprägt, weshalb sie sich treffender als How-to-Video charakterisieren lassen. Fragt man nach der Zuschauer:innen-Adressierung der Videos, lassen sich die medizinischen Selbsthilfevideos mit den von Bill Nichols herausgearbeiteten Repräsentationsmodi des Dokumentarfilms als dem »expository mode«[18] zugehörig charakterisieren. In solchen Filmen wird das Gezeigte als objektiv und wahr dargestellt, das vermittelte Wissen und Weltbild beanspruchen allgemeine Gültigkeit.[19] Die Sexpert-Videos dagegen bedienen sich einem performativen Darstellungsmodus[20], den Johnson präzisie-

14 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 230.
15 Ebd.
16 Vgl. ebd.
17 Ebd., S. 217.
18 B. Nichols (1991): *Representing Reality*, S. 34–38; B. Nichols (2001): *Introduction to Documentary*, S. 105–109; 138.
19 Vgl. (1991): *Representing Reality*, S. 35.
20 Vgl. B. Nichols (2001): *Introduction to Documentary*, S. 130–138.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rend als »autobiographic-holistic«[21] definiert. Es ist zu jedem Zeitpunkt klar, wer spricht: Die Sexpert:innen fungieren als *social actors*,[22] d.h. sie treten als sie selbst auf. Nichols zufolge greift ein Dokumentarfilm auf *social actors* zurück, um im vermeintlich objektiven Setting dennoch Subjektivität zu ermöglichen. Bevorzugt würden dabei solche Individuen, »who can convey a strong sense of personal expressivity that does not seem to be produced by or conjured for the camera – even if, in fact, it is«[23]. Das dabei angestrebte Ideal sind Darsteller:innen, »who can ›be themselves‹ before a camera in an emotionally revealing manner«[24].

Im Fall der Sexpert-Videos entsteht dieser Eindruck durch die Weitergabe persönlicher, autobiografischer Informationen. Obwohl Dorrie Lane in ihrer Rolle als Sexpertin auftritt, bleibt sie zugleich Privatperson. Immer wieder sieht man im Verlauf des Videos Lanes Augen zu einem Punkt neben der Kamera wandern und offensichtlich das Gesagte ablesen – sie ist keine professionelle Schauspielerin. Die von ihr vermittelten Informationen werden auf diese Weise als für die Zuschauer:innen gesammelte, kostenlose Dienstleistung offengelegt. Dorrie Lane bürgt als in der Community bekannte Sexpertin für die Richtigkeit des Gesagten, die Imperfektion der Darstellung – Johnson spricht von den Sexpert:innen als »amateurs in the best sense«[25] – verleiht dieser Glaubwürdigkeit.

Bereits die Selbstvorstellung Dorrie Lanes als Sexarbeiterin, Aufklärerin, heilige Prostituierte, Mutter und Lesbe weist sie als Privatperson mit einer eher unkonventionellen Vita aus. Die Aufrufung und Beanspruchung scheinbar unvereinbarer archetypischer Weiblichkeitsbilder erschüttert bestehende Normalitätsvorstellungen. Am deutlichsten wird dies durch die wie ein Oxymoron anmutende Anrufung der »heiligen Prostituierten«[26]. Das Anliegen von Lane und anderen Aktivist:innen (am prominentesten Annie Sprinkle, auf die sich Lane immer wieder bezieht) ist dabei die Rehabilitierung des negativ besetzten Begriffs der Sexarbeiterin und ihrer Synonyme durch deren Aneignung und positive Umdeutung. Im Falle der Selbstinszenierung Lanes geschieht dies durch eine Gleichsetzung mit gesellschaftlich angesehenen Weiblichkeitsbildern wie der Mutter. Diese kulminieren noch einmal in der Klimax »all around American girl – woman – perv«.

---

21 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 231.

22 Ebd., S. 224.

23 B. Nichols (1991): *Representing Reality*, S. 120.

24 Ebd.

25 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227.

26 Johnson argumentiert unter Bezug auf Shannon Bells Untersuchung *Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body* (1994), dass Künstlerinnen der *prostitute performance art* wie Annie Sprinkle und Scarlot Harlot »have produced a new social identity – the prostitute as sexual healer, goddess, teacher, political activist, and feminist – a new social identity which can trace its genealogy to the ancient sacred prostitute« (ebd., S. 184; sowie E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, 239 Endnote 74).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Obwohl es sich bei ihrem Video um einen Aufklärungsfilm handelt, führt Lane ihre Expertise als *sex educator* gleichrangig mit allen anderen Attributen und nicht einmal an erster Stelle auf. Angefangen von ihrer humoristischen Verkleidung, über das Setting, bis hin – wie noch gezeigt wird – zu ihrer Sprache und den Lehrmaterialien, auf die sie zurückgreift, weist ihr Auftritt sämtliche Stereotype der professionalisierten Lehrer:innen-Rolle zurück. In der Regel unterliegt die Tätigkeit des Lehrens und Unterrichtens institutionalisierten Regularien. Erste Sozialisationsinstanz sind in vielen heutigen Kulturen die Eltern, es folgen die Schule und weiterführende Ausbildungsstätten oder die Universität. Während die Wissensvermittlung von Eltern Privatsache ist (solange sie nicht gegen das Grundgesetz oder das Kindeswohl verstößt), ist die schulische und universitäre Bildung staatlich geregelt. Auch die idealiter freie Forschung ist abhängig von geldgebenden Institutionen und strukturellen Rahmenbedingungen. Dennoch kommt wissenschaftlicher Erkenntnis ein gesellschaftlich hoher Stellenwert zu, der sie legitimiert, Aussagen über die Welt zu treffen. Die mediale Vermittlung dieses Wissens erfolgt dabei, wie bereits gezeigt (siehe Kapitel 2.2), über »autorisierte Techniken der Wahrheitsproduktion«[27], die sich als dokumentarische Praktiken beschreiben lassen. Dieser geschichtlich gewachsenen Allianz von wissenschaftlicher Wissensproduktion und dokumentarischer Darstellungsweise wird eine »privilegierte Erwartung an Glaubwürdigkeit«[28] entgegengebracht.

Die klinischen Selbsthilfevideos setzen didaktisch und ästhetisch auf die Verlässlichkeit der autorisierenden Wirkung dieser Erwartungshaltung. Doch die damit verknüpfte Autorität ist an die Bedingung geknüpft, sämtliche Erregung sowohl im Prozess des Wissensgewinns als auch in dessen Vermittlung ausschließen zu können (siehe Kapitel 2.1). Um ihre medizinische Autorität innerhalb dieses Objektivitätsparadigmas zu behaupten, legen sich die klinischen Selbsthilfevideos daher konzeptuell eine innere Grenze auf: Obgleich ihr Anliegen die Vermittlung der cisweiblichen Anatomie und erfolgreicher Masturbationspraktiken ist, verweilen sie bei der rein genitalen Schau der Vulva. Die durch ihre Kennzeichnung als ›professionell‹ Autorität verbürgende wissenschaftliche Distanz scheint nur durch die Vermeidung des Zeigens körperlicher Erregung gewahrt werden zu können, die Umsetzung des aus der Distanz Gelehrten bleibt Privatsache, der filmische Ort von tatsächlich erlebten Orgasmen bleibt die Pornografie.

Die Sexpert-Videos richten sich gegen diese institutionalisierte, von konservativen und heteronormativen Moralvorstellungen geprägte, dem medizinischen Dispositiv verschriebene Sexualaufklärung, welche die heterosexuelle Paarbeziehung (hier scheint der adäquate Ort für das Erleben eines Orgasmus zu sein) als Lösung und damit Norm festschreibt. Mit gegenästhetischen Praktiken wie dem »genitalen

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Porträt« *(genital portraiture)* und der »Masturbationsdemonstration« *(masturbation demonstration)*[29] inkludieren sie die Erregung in ihre Aufklärungsarbeit und setzen diesem institutionalisierten, generalisierenden Wissen ein Wissen entgegen, das auf individueller und kollektiver, d.h. aus der Community und weiblichen Selbstverständnissen stammenden Erfahrung beruht und Themen der Selbstliebe, Individualität, Freiheit und Einvernehmlichkeit[30] in den Mittelpunkt stellt.

Eine kleine Geschichte der G-Fläche und vulvarischer Ejakulation

Lane fährt fort:

> Today I'd like to talk to you about the G-Spot. While schools don't teach the subject and it's difficult to find anything about it in the library, you don't have to be a private investigator [an dieser Stelle wirft Dorrie Lane einen vielsagenden Blick in die Kamera und rückt ihren Hut zurecht] to discover, where and what the G-Spot is. In the next thirty minutes, we're going to explore the G-Spot in graphic detail, through informative maps and explicit demonstrations and with the assistance of our Wondrous Vulva Puppet. Let's start out with a little history.

Medizingeschichte also als Einstieg in die Wissensvermittlung. Man könnte die Geschichte des G-Punkts u.a. wie folgt erzählen: Sexualkundeunterricht und Sexualerziehung sind bis heute ein kontrovers diskutiertes Thema, auch in Deutschland.[31] Die Lehre der »intimen Anatomie«[32] ist innerhalb dieser Debatte zwar der geringste Streitpunkt, gilt das Wissen um sie doch als medizinisch notwendig und daher fest verankert im Biologieunterricht. Ein Blick in aktuelle Unterrichtsmaterialien zur Darstellung der intimen Anatomie von Menschen mit Vulva fällt allerdings sehr ernüchternd aus: Das für ihr Lusterleben wichtigste Sexualorgan, die Klitoris, fehlt oder wird in vielen Biologie-Lehrbüchern auf die Klitoriseichel reduziert. Auch

29 Vgl. E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 218.

30 Es kann nicht zu oft darauf hingewiesen und daran erinnert werden, dass Vergewaltigung in der Ehe bis Juli 1997 in Deutschland keine Straftat darstellte.

31 In Massenmedien wird in den letzten Jahren wiederholt die Frage nach adäquatem Aufklärungsunterricht an deutschen Schulen gestellt. Die Lehrer:innen sind überfordert und mangelhaft ausgebildet, die Eltern mischen sich ein, Ängste, die Kinder würden frühsexualisiert oder zur Homosexualität erzogen, greifen um sich (vgl. etwa Rudi Novotny/Jeanette Otto/Maximilian Probst: »Nicht so schüchtern«, in: *ZEIT* vom 16.11.2017, zuletzt geprüft am S. 87–89; J. Nitschke (2017): *Jugend in Pornotopia*; Katja Bigalke: *Zwischen Kontroverse und Bildungsauftrag. Sexualkunde an Schulen*. Deutschlandfunk Kultur 2019, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexualkunde-an-schulen-zwischen-kontroverse-und.976.de.html?dram:article_id=456078, zuletzt geprüft am 06.01.2020).

32 Lou Kordts: *Queering Genitals. Intime anatomie um_denken*, Münster: edition assemblage [im Erscheinen].

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

das »Jungfernhäutchen« wird häufig noch als anatomische Tatsache dargestellt und damit ein Mythos aufrechterhalten und fortgeschrieben, der medizinisch nicht haltbar (die korrekte Bezeichnung ist vaginale Corona) und darüber hinaus politisch höchst problematisch ist.[33] Tatsächlich erschien erst im April 2020 das erste deutschsprachige Biologie-Lehrbuch, das die Klitoris anatomisch korrekt abbildete.[34] Inzwischen haben weitere Verlage ihre Abbildungen aktualisiert.[35] Von dem G-Punkt bzw. der G-Fläche fehlt weiterhin jede Spur.

Schaut man in der Bibliothek nach Büchern, die Aufschluss über den »Gräfenberg-Punkt« geben, findet man zwar nicht nichts, wie es zu Beginn der 1990er Jahre noch der Fall gewesen zu sein scheint, aber dennoch immer noch wenig. Eine Suche nach den mit diesem Schlagwort versehenen Titeln im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek führt zu 14 Treffern, zehn davon stehen allerdings für dasselbe Buch in verschiedenen Auflagen: Die deutsche Übersetzung von Alice Kahn Ladas', Beverly Whipples und John D. Perrys *The G-Spot and Other Recent Discoveries About Human Sexuality* von 1982.[36] Dieser Publikation ist es zu verdanken, dass G-Punkt bzw. G-Fläche und das häufig mit deren Stimulation in Verbindung gebrachte Phänomen vulvarischer Ejakulation wieder Aufmerksamkeit in Fachkreisen erlangte. Allerdings geht auf Kahn Ladas, Whipple und Perry auch die irreführende Bezeichnung des G-*Punkts* zurück, obwohl Gräfenberg niemals von einem Punkt, sondern immer von einer erogenen Zone ausging. Er beschrieb sie erstmals 1944 in einem Artikel und verortete sie im Bereich der vorderen Vaginalwand.[37] 1950 veröffentlichte er im *Journal of Sexology*[38] darüber hinaus eine genaue Fallstudie zur vulvarischen Ejakulation, die jedoch in der sexualmedizinischen Literatur bis in die 1970er Jahre keine Beachtung fand. Wirft man heute, weitere 50 Jahre später, einen Blick in die medizinische Forschung, regt sich durchaus das Bedürfnis, eine:n Privatdetektiv:in zu engagieren, um herauszufinden, was es mit dieser ominösen Fläche auf sich hat. Die Akte

33 Jüngst widmete sich die vom Bayrischen Rundfunk und der ARD produzierte Dokumentation Mythos Jungfernhäutchen (DE 2023, Lena Kupatz) diesem Thema. Unterhaltsam, informativ und illustrativ ansprechend fasst Oliwia Hälterlein den wissenschaftlichen Stand rund um den Mythos Jungfernhäutchen zusammen (siehe Oliwia Hälterlein: *Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft*, Augsburg: MaroVerlag 2020).

34 Vgl. Julika Kott: *Größer, als du denkst. Klitoris in Lehrbüchern*. taz 2020, https://taz.de/Klitoris-in-Lehrbuechern/!5667301/, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

35 Vgl. Julika Kott: »*Nicht nur Scheide oder Vagina«. Biolehrerin über veraltete Schulbücher.* taz 2022, https://taz.de/Biolehrerin-ueber-veraltete-Schulbuecher/!5830756/, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

36 Vgl. Alice K. Ladas/Beverly Whipple/John D. Perry: *Der G-Punkt. Das stärkste erotische Zentrum der Frauen*, München: Heyne 1987.

37 Vgl. E. Grafenberg/R. L. Dickinson: »Conception control by plastic cervix cap«, in: *Western journal of surgery, obstetrics, and gynecology* 12 (1944) (8), S. 335–340.

38 Ernst Gräfenberg: »The role of urethra in female orgasm«, in: *The International Journal of Sexology* III (1950) (3).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ist öffentlich zugänglich: Das *Lexikon des Unwissens* vereint auf unterhaltsame Weise, was die Medizin alles *nicht* über die vulvarische Ejakulation und die G-Fläche weiß[39] – u.a. ob es sie tatsächlich gibt.

In einer groß angelegten Studie am King's College in London befragten Forscher:innen 1.804 sich als weiblich identifizierende Zwillinge im Alter von 22 bis 83 Jahren, ob sie davon ausgehen, einen G-Punkt zu haben. Das Ergebnis lautete wie folgt:

> We found 56 % of women reported having a G-spot. The prevalence decreased with age. Variance component analyses revealed that variation in G-spot reported frequency is almost entirely a result of individual experiences and random measurement error (>89 %) with no detectable genetic influence. Correlations with associated general sexual behavior, relationship satisfaction, and attitudes toward sexuality suggest that the self-reported G-spot is to be a secondary pseudophenomenon.[40]

Obwohl die Forscher:innen einräumen, dass die Angabe der Frauen darüber, ob sie einen G-Punkt haben, von ihrer sexuellen Erfahrung und grundsätzlichen Einstellung gegenüber Sexualität abhängt und vor allem jüngere Frauen (von denen man annehmen kann, dass sie mit einem gänzlich anderen Zugang zu Wissen über Sexualität sowie offeneren sexuellen Moralvorstellungen aufgewachsen sind) angeben, einen G-Punkt zu haben, lautet die Konklusion, »that there is no physiological or physical basis for the G-spot«[41]. Begründet wird dies mit dem gemeinsamen genetischen Code eineiiger Zwillinge. Eine frühere ebenfalls an ein- und zweieiigen Zwillingen durchgeführte Studie verwies nämlich auf eine Korrelation zwischen dem sexuellen Erleben, der Orgasmusfähigkeit und dem Grad der verwandtschaft-

39 Vgl. Kathrin Passig/Aleks Scholz: *Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt*, Berlin: Rowohlt Berlin Verl. 2007, S. 46–54. Um vulvarische Ejakulation wird es am Ende dieses Unterkapitels noch einmal ausführlicher gehen. *Das neue Lexikon des Unwissens* (Kathrin Passig/Aleks Scholz/Kai Schreiber: *Das neue Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt*, Berlin: Rowohlt Berlin 2011) umfasst ebenso die Einträge »Brüste« (S. 42–50) und »Orgasmus, weiblicher« (S. 162–170). In beiden Fällen geht es um die Frage, *warum* Frauen Brüste bzw. einen Orgasmus haben. Bei allen Säugetieren außer dem Menschen schwillt das Brustdrüsengewebe nur während der Stillzeit an und bildet sich danach wieder zurück. Der cisweibliche Orgasmus ist, anders als der cis-männliche, nicht für die Empfängnis notwendig. Wie sinnvoll diese Warum-Fragen sind, lässt sich sicherlich diskutieren.

40 Andrea V. Burri/Lynn Cherkas/Timothy D. Spector: »Genetic and Environmental Influences on self-reported G-Spots in Women: A Twin Study«, in: *The journal of sexual medicine* 7 (2010) (5), S. 1842–1852.

41 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lichen Nähe.[42] Es wird demnach davon ausgegangen, dass die Orgasmusfähigkeit einer cis-Frau u.a. von ihren Erbanlagen abhängt. Die Forscher:innen schlossen daraus, dass – wenn überhaupt – stets beide eineiigen Zwillinge einen G-Punkt haben müssten. Da deren Angaben sich jedoch statistisch nicht von jenen der zweieiigen Zwillinge unterschieden, zogen sie den bereits zitierten Schluss, »that the self-reported G-spot is to be a secondary pseudo-phenomenon«[43]. Tatsächlich drehen sich viele Untersuchungen um die Frage, ob es sich bei der G-Fläche um eine eigenständige anatomische Struktur handelt – was inzwischen widerlegt zu sein scheint und wahrscheinlich auf die missverständliche Bezeichnung der erogenen Zone als *Punkt* zurückzuführen ist.

In teilweise kausaler Verbindung mit der Stimulation der G-Fläche steht das Phänomen vulvarischer Ejakulation. Deren Existenz wird zwar medizinisch nicht angezweifelt, dennoch ist sie von einer Aura des Nicht-Wissens umgeben. Schilderungen des »weibliche[n] Same[ns]«[44] finden sich von der Antike bei Aristoteles und Hippokrates über literarische Darstellungen bei Shakespeare ebenso wie in der viktorianischen literarischen Pornografie.[45] (Wir erinnern uns: Was zu welcher Zeit als pornografisch empfunden wurde, ist abhängig von den zu dieser Zeit geltenden Moralvorstellungen.) Auch das indische Kāmasūtra und der Tantrismus kennen das Phänomen und die traditionelle, zentralafrikanische Liebespraktik Kunyaza ist sogar ausschließlich auf die vulvarische Ejakulation ausgerichtet.[46] Doch auf dem »verschlungenen Weg der Erforschung des menschlichen Zeugungsvorgangs ging das Wissen um einen der männlichen Ejakulation vergleichbaren weiblichen Flüssigkeitserguß verloren«[47], so Sabine zur Nieden. Ab dem Zeitpunkt der Entdeckung des Befruchtungsvorgangs war das Ejakulieren Männersache, die weibliche Prostata und Ejakulation gerieten in Vergessenheit. Masters und Johnson, die in den 1960er Jahren Pionierarbeit auf dem Feld des Erforschens menschlichen Sexualverhaltens leisteten, leugneten das Phänomen vulvarischer Ejakulation zunächst gänz-

42 Kate M. Dunn/Lynn F. Cherkas/Tim D. Spector: »Genetic influences on variation in female orgasmic function: a twin study«, in: *Biology letters* 1 (2005) (3), S. 260–263.

43 A. V. Burri/L. Cherkas/T. D. Spector (2010): *Genetic and Environmental Influences on self-reported G-Spots in Women: A Twin Study*.

44 Karl F. Stifter: *Die dritte Dimension der Lust. D. Geheimnis d. weibl. Ejakulation*, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1988, S. 28.

45 Zur Geschichte der weiblichen Ejakulation vgl. ebd; Sabine zur Nieden: *Weibliche Ejakulation. Variationen zu einem uralten Streit der Geschlechter*, Stuttgart: Enke 1994; Stephanie Haerdle: *Spritzen. Geschichte der weiblichen Ejakulation*, Hamburg: Edition Nautilus GmbH 2020.

46 Zur Praktik des Kunyaza vgl. Nsekuye Bizimana: *Kunyaza. Multiple Orgasmen und weibliche Ejakulation mit afrikanischer Liebeskunst*, Freiburg, Br.: Nietsch 2009.

47 S. zur Nieden (1994): *Weibliche Ejakulation*, S. 42.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich und taten die Flüssigkeitsabgabe später als Harninkontinenz ab.[48] Die Schilderungen Ernst Gräfenbergs wurden, wie bereits ausgeführt, erst in den späten 1970er Jahren von der Frauenbewegung wiederentdeckt. Deren Erkenntnisse und politische Arbeit trugen maßgeblich zur Popularisierung der G-Fläche bei und schrieben das Wissen um die vulvarische Ejakulation nach und nach wieder ins kollektive Gedächtnis ein.

Dennoch bleibt vieles ungeklärt, z.B. woher das Sekret kommt, das beim Ejakulieren ausgestoßen wird. Über die Tatsache, dass es sich bei diesem nicht um Urin handelt, ist sich die Wissenschaft inzwischen einig. Auch gilt es als wahrscheinlich, dass potenziell jede Person mit Vulva ejakulieren kann bzw. sogar meistens beim Sex ejakuliert, wenn auch häufig in Form einer retrograden Ejakulation, bei der die Ejakulationsflüssigkeit nicht ausgestoßen, sondern rückwärts in die Harnblase umgeleitet wird. Dies erklärt den Harndrang unmittelbar nach dem Sex, obwohl die Blase direkt davor entleert wurde. Ist dies bei Personen mit Penis der Fall, so handelt es sich um eine Ejakulationsstörung. Menschen mit Vulva scheinen dagegen eher ›lernen‹ zu müssen, die Flüssigkeit nach außen abgeben zu ›dürfen‹.

Die Erforschung der intimen Anatomie von Menschen mit Vulva sowie körperlicher, hormonell bedingter Veränderungen aufgrund eines Menstruationszyklus sind noch immer ein Novum – ein Umstand, den die norwegischen Medizinstudentinnen Nina Brochmann und Ellen Støkken Dahl zurecht kritisieren. In ihrem populärwissenschaftlichen Buch *Viva la Vagina! Alles über das weibliche Geschlecht*[49] geben sie einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zur cis-weiblichen Sexualität aus schulmedizinischer Sicht. Dem G-Punkt bzw. der G-Fläche sind lediglich zwei Seiten gewidmet. Begründet wird dies mit dem Zweifel an seiner Existenz und mangelnder medizinischer Forschung: »Tatsächlich sind sich die Wissenschaftler nicht sicher, woraus er besteht, und es ist auch nicht bewiesen, dass es ihn überhaupt gibt«[50]. Die beiden Medizinerinnen beenden ihre knappen Ausführungen zumindest mit einer Irritation über diesen Tatbestand:

> Es ist schon seltsam, dass etwas so Zugängliches wie die Scheidenwand mit so viel Mystik umgeben ist. Vor allem, da so ausgiebig über den G-Punkt geschrieben wird. Wir warten gespannt auf weitere Qualitätsforschung zum weiblichen Körper.[51]

---

48 K. Passig/A. Scholz (2007): *Lexikon des Unwissens*, 49–50; W. H. Masters/V. E. Johnson (1967): *Die sexuelle Reaktion*.

49 Nina Brochmann/Ellen Støkken Dahl: *Viva la Vagina! Alles über das weibliche Geschlecht*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018.

50 Ebd., S. 23.

51 Ebd., S. 25. Sarah Horn verweist in ihrer Dissertation *Testo-Techniken. Selbstdokumentarische Praktiken in trans* Vlogs* bei der Beschreibung der Wirkung von Hormonen auf eine ähnliche Mystifizierung cis-weiblicher Körperlichkeit in medizinischer Fachliteratur: »Während Tes-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit Dorrie Lane auf der Suche nach geeigneten Wegen der Selbstaufklärung

Zurück zu Dorrie Lane und dem Wissen der Sexpertin, 25 Jahre vor dieser etwas ernüchternden Aussage zum anatomischen Status der G-Fläche. Auch Lane beginnt ihre eingangs angekündigte ›kleine Geschichte‹ mit dem ›Entdecker‹ und Namensgeber der G-Fläche, dem deutschen Arzt Ernst Gräfenberg,[52] betreibt daraufhin jedoch eine eher unkonventionelle Medizingeschichtsschreibung: Bezugnehmend auf die queere Ikone Annie Sprinkle, erklärt sie, dass das »G« weniger für Gräfenberg, sondern vielmehr für »die Göttin« stehe. Beim »G-Punkt« handle es sich entsprechend um den »goddess spot«.

Lanes ironisch-poetische Brechung üblicher Medizingeschichtsvermittlung, in der sich – wie soeben ausgeführt – auf Studien und anerkannte Quellen bezogen wird, hat ihrerseits Methode. Eine solche sprachliche, queer-feministische Aneignung der intimen Anatomie richtet sich zum einen gegen eine hegemoniale Medizingeschichtsschreibung, die Körperteile nach ihren cis-männlichen Entdeckern benennt.[53] Zum anderen soll durch diese Aneignung eine Aufwertung

---

tosteron als *das* Androgen vorgestellt, seine Effekte auf den Körper wiederholt als ›Steigerung‹ oder Potenz/ial und ›Hochleistung‹ beschrieben werden, scheinen die Östrogene diffuser zu wirken – ›Ausbildung‹ und ›Entwicklung‹ statt ›Steigerung‹ und ›Zuwachs‹ – und in diesen Wirkungen schwerer nachvollziehbarer zu sein. In diesen Beschreibungen zur Biochemie stellt sich eine Weiblichkeit her, die einmal mehr die Stereotype des Weiblichen als diffus, undurchdringlich, uneindeutig, kompliziert mithin als rational schwer fassbar darstellt. Dem gegenüber formiert sich darin eine Männlichkeit, die als eindeutig, unmissverständlich, kraftvoll und zeitlich stabil wie linear ausgewiesen wird. Zumal es dafür lediglich einer Substanz bedarf, die *allein* offenbar kraftvoll genug ist (Testosteron), wohingegen Östrogene immer als Gruppe auftreten (müssen).« (Sarah Horn: *Testo-Techniken. Queere Zeitlichkeiten und Selbstdokumentation in trans* Vlogs auf YouTube*. Dissertation, Bochum 2020, S. 154).

52 Fälschlicherweise verortet Dorrie Lane Ernst Gräfenberg hier im 16. Jahrhundert, obwohl dieser, wie bereits ausgeführt, Mitte des 20. Jahrhunderts seine Ergebnisse publizierte.

53 Die Geschichte der Entstehung solcher etablierten Fachbegriffe ist häufig eine sexistische, rassistische und sehr gewaltvolle. Über den ›Vater‹ der modernen Gynäkologie James Marion Sims ist z.B. bekannt, dass er seine Erkenntnisse durch die Untersuchung und Operation von u.a. Anarcha, Lucy und Betsey gewann, Schwarzen Menschen mit Vulva, die ihm als Sklav:innen schutzlos ausgeliefert waren und die er ohne Betäubung operierte, obwohl dies medizinisch bereits möglich gewesen wäre (siehe Marsha J. Tyson Darling: »Burdened Intersections. Black Women and Race, Gender, and Class«, in: J. O. Adekunle/H. V. Williams (Hg.), *Color Struck: Essays on Race and Ethnicity in Global Perspective*, UPA 2010, S. 389–402, hier S. 397; Harriet A. Washington: *Medical Apartheid. The dark history of medical experimentation on Black Americans from colonial times to the present*, New York, NY: Doubleday 2006). Manche queerfeministischen Künstler:innen schlagen daher vor, die von Sims entwickelten und nach ihm benannten Methoden und Instrumente durch die historisch bekannten Namen von Anarcha, Lucy und Betsey zu ersetzen. An dieser Stelle sei beispielhaft auf das Kollektiv GynePUNK verwiesen, das Menschen mit Vulva, die keinen Zugang zu medizinischer Versorgung haben, missbräuchliche Erfahrungen mit Ärzt:innen gemacht haben oder aus anderen Gründen gy-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

cis-weiblicher/queerer Sexualität und cis-weiblichen/queeren Begehrens vorgenommen werden. Nicht selten nimmt sie dabei in Anspruch, in zurückgelassene, kulturgeschichtliche Spuren zu treten. Wie Mithu Sanyal in ihrer Kulturgeschichte der Vulva aufzeigt,[54] steht die Vulva in zahlreichen Mythen für etwas Heiliges, Sakrales. Erst mit dem Übergang vom Polytheismus zum Monotheismus habe eine Abwertung der Vulva stattgefunden:

> Der monotheistische Gott brauchte keine Göttin mehr. Er selbst schuf die Menschen, setzte seinen Sohn in die Welt, gewährt Wiedergeburt im Paradies. Zusätzlich wurde das weibliche Genital abgewertet, weil es der Kraft des Gottvaters, als einziger Leben zu schaffen, Konkurrenz machte.[55]

Die »Göttin« besitze ihren eigenen Tempel, führt Lane weiter aus: die Vulva. Es sei überraschend, wie wenige Menschen wüssten, was die Vulva ist. Darum schlägt Lane vor, den Begriff im Wörterbuch nachzuschlagen. Sie greift nach dem dicken, neben ihr liegenden Buch, das sie auf ihren Schoß legt. Sie blättert zur letzten Seite des Buchstabens »V« und findet das gesuchte Wort direkt unter *vulture* (auf Deutsch: »Geier«). Vulva komme aus dem Lateinischen und stehe für »the external genital organs of the female, including the labia major, the labia minor, clitoris and the entrance to the vagina« – »no picture«, kommentiert Lane das Vorgelesene, schlägt das Buch zu und legt es zurück auf den Tisch. Sie blickt skeptisch und fragt rhetorisch in die Kamera: »Does that make sense to you? Is that familiar to you?« – eine einstimmige Verneinung antizipierend, kündigt sie an, dass es an der Zeit zu sein scheint, den Zuschauenden die »Wondrous Vulva Puppet« vorzustellen, um »a woman's definition« der Vulva zu präsentieren. Lane weist damit das Wörterbuch als eine unangemessene Form der Wissenspräsentation zurück, wenn es darum geht, Menschen mit Vulva dabei zu helfen, sich über sich selbst aufzuklären. Das Wort allein, zumal das nüchtern protokollierte Fachwort, erlaubt wenig Wiedererkennen des eigenen

---

näkologisch nicht behandelt werden wollen/können/dürfen, gynäkologische Do-it-yourself-Kits zur Verfügung stellt bzw. diesen beibringt, wie man z.B. mit einer Webcam ein Mikroskop bauen kann, um die eigenen Körperflüssigkeiten zu untersuchen. Das Kollektiv setzt sich darüber hinaus in seinen Performances kritisch mit der Geschichte der Gynäkologie auseinander und führt auf der Bühne gynäkologische Selbstuntersuchungen durch, die in Tradition feministischer öffentlicher Selbstuntersuchungen stehen, die seit Anfang der 1970er Jahre immer wieder praktiziert werden. Die deutsche Regisseurin Julia Ostertag hat 2019 einen dokumentarischen Kurzfilm über das Kollektiv gemacht GYNECOLOGIA AUTODEFENSA (DE 2019, Julia Ostertag).

54 Vgl. Mithu M. Sanyal: *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009.

55 Mithu M. Sanyal: *Die Vulva hat häufig die Welt gerettet* 2009, https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kulturhistorikerin-sanyal-die-vulva-hat-haeufig-die-welt-gerettet-a-613893.html, zuletzt geprüft am 23.12.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Körpers. Eine sich hierauf beschränkende Wissensvermittlung birgt ihr zufolge daher einen Moment der Entfremdung in sich: Sie führt die Lernenden nicht näher an das heran, worum es eigentlich geht – die Vulva als ein Teil von ihnen selbst.

Das gilt besonders dann, wenn die vorgestellten Informationen unzureichend sind. Lanes Gestus folgend, lässt sich auch ein Blick in die deutschen Wörterbücher werfen. Hier befindet sich der Eintrag »Vulva« direkt unter dem Adjektiv »vulnerabel«. Laut dem *Duden Universalwörterbuch* bedeutet Vulva die »Gesamtheit der äußeren weiblichen Geschlechtsorgane«[56]. Dem *Duden Fremdwörterbuch* zufolge handelt es sich um das »äußere[] Genitale der Frau«[57]. Das *Wörterbuch medizinischer Fachausdrücke* nimmt es etwas genauer: »die weibliche Scham, das äußere Genitale der Frau, bestehend aus den kleinen und großen Schamlippen, der Schamspalte und dem Scheidenvorhof«[58] – die Klitoris fehlt in der Aufzählung. Neben dem Fehlen der Klitoris fällt auf, dass die Definitionen im Universal- und im Fremdwörterbuch neutral und deskriptiv ausfallen, während die erste Information, die man im medizinischen Wörterbuch erhält, ein Angebot für eine (veraltete) synonyme Bezeichnung ist: die »weibliche Scham«[59]. Als weiblich konstruierte Sexualität war und ist kulturell überwiegend mit dem Gefühl der Scham verknüpft. Ein Umstand, der Mithu Sanyal und die Journalistin Gunda Windmüller dazu veranlasste, im Jahr 2018 eine Petition zu starten, um den Neologismus »Vulvalippen« in den Duden eintragen zu lassen, da es im Deutschen keine alternative Bezeichnung für die »Schamlippen« gibt.[60] Schlägt man wiederum den Begriff »Scham« im Universalwörterbuch nach, ergeben sich folgende Bedeutungen:

> 1. durch das Bewusstsein, (bes. in moralischer Hinsicht) versagt zu haben, durch das Gefühl, sich eine Blöße gegeben zu haben, ausgelöste quälende Empfindung: [tiefe] S. empfinden: aus S., vor S. erröten. 2. Schamgefühl: er hat keine S. [im Leibe]; R nur keine falsche S. (hier ist Zurückhaltung, Bescheidenheit o.Ä. nicht am

56 Dudenredaktion (Hg.): *Duden – Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin: Bibliographisches Institut GmbH 2019, S. 1996.

57 Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Fremdwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag 2010, S. 1088.

58 Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das Wörterbuch medizinischer Fachausdrücke*, Berlin-Schöneberg: Dudenverlag 2011, Stichwort »Vulva«.

59 Ein Blick ins *Duden Synonymwörterbuch* bestätigt dies. Als vorgeschlagene Synonyme für Vulva werden dort angeboten: »weibliche Geschlechtsorgane/Geschlechtsteile, weibliche Scham; (*salopp*): Bär, Kätzchen, Maus, Mimi, Muschi; (*derb*): Feige, Katze, Möse, Pflaume; (*vulgär*): Dose, Fotze, Fut; (*verhüllend*): Schoß« (Dudenredaktion (Hg.): *Duden – Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter*, Mannheim, Leipzig, Wien [etc.]: Dudenverlag 2014, S. 1060).

60 Vgl. Gunda Windmüller/Mithu M. Sanyal: *Online-Petition: Weg mit der Scham: »Vulvalippen« in den Duden!* change.org 2018, https://www.change.org/p/weg-mit-der-scham-vulvalippen-in-den-duden, zuletzt geprüft am 21.12.2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Platz!) 3. (selten) Schamröte. 4. (geh. verhüll.) Schamgegend: [sich] die S. bedecken.[61]

Der Begriff »Schamgegend« scheint zunächst nicht geschlechtlich eindeutig konnotiert, sondern grundsätzlich für die Beschreibung der Intimgegend gelten zu können. Im *Wörterbuch medizinischer Fachausdrücke* findet sich unter dem Eintrag »Penis« allerdings nicht in Analogie zur Vulva etwa der Vermerk »männliche Scham«. Die Definition beginnt zwar ebenfalls mit einem Synonym, allerdings einem im Sprachgebrauch neutralen: »das männliche Glied«. Weiter heißt es: »Teil der äußeren Genitalien des Mannes (die Harnröhre enthaltendes, mit Schwellkörpern versehenes erektiles Organ)«[62]. Auch im *Synonymwörterbuch* fehlt die Bezeichnung »männliche Scham«, wenngleich die Liste der zur Verfügung stehenden Synonyme mit 41 Wortvorschlägen deutlich umfangreicher ist, als dies beim Eintrag Vulva mit 15 möglichen Synonymen der Fall ist.[63] Zuletzt ein Blick in das *Duden Bedeutungswörterbuch*, das die »Grundbausteine unseres Wortschatzes« vereint: Hier findet sich unter »Penis« die Information »*männliches Geschlechtsorgan:* den Penis in die Scheide einführen. Syn.: Glied, Schwanz (*derb*)«[64]. Nach dem Wort »Vulva« sucht man im Bedeutungswörterbuch vergeblich. »Was nicht existiert, benötigt keinen Namen, und was keinen Namen hat, existiert nicht«[65] – so lautet die Ausgangsthese von Sanyals Untersuchung. Im deutschen Sprachgebrauch existiert die Vulva vor allem deshalb nicht, weil die Vagina als das (wichtige) mit Weiblichkeit assoziierte Geschlechtsorgan gilt und sehr häufig das Wort Vagina verwendet wird, wenn eigentlich die Vulva gemeint ist.[66] Die Bedeutung des Wortes »Vagina« ist vor diesem Hintergrund kaum überraschend im Bedeutungswörterbuch aufzufinden, dort heißt es: »*von der Gebärmutter nach außen führender Teil des weiblichen Geschlechtsorgans:*

---

61 Dudenredaktion (Hg.) (2019): *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*, S. 1539.

62 Dudenredaktion (Hg.) (2011): *Duden*, Stichwort »Penis«.

63 Folgende Synonyme werden hier für das Wort »Penis« vorgeschlagen: »Glied, männliches Geschlechtsorgan; (*bildungsspr.*): Phallus; (*ugs.*): Schniepel; (*österr. ugs.*): Zumpferl; (*salopp*): Johannes, Jonny, Latte, Lümmel, Nudel, Rohr, Zebedäus; (*fam.*): Spatz, Zipfel; (*derb*): Gurke, Hammer, Knüppel, Kolben, Nille, Pfeife, Pinsel, Prügel, Riemen, Rüssel, Rute, Schwanz; (*verhüll.*): Männlichkeit; (*salopp verhüll.*): Zauberstab; (*scherzh.*): Wunderhorn; (*ugs. scherzh.*): Schniedel[wutz]; (*ugs. verhüll.*): Ding; (*ugs., oft fam.*): Pimmel; (*salopp scherzh.*): der kleine Mann; (*nordd. ugs.*): Dödel; (*landsch. salopp*): Piepel; (*landsch. derb*): Pint; (*scherzh., sonst veraltet*): Gemächt; (*Kinderspr.*): Piephahn; (*Kinderspr. landsch.*): Piller[mann]; (*Med.*): Membrum virile; (*bes. Med.*): männliches Genitale« (Dudenredaktion (Hg.) (2014): *Duden – Das Synonymwörterbuch*, S. 688).

64 Dudenredaktion (Hg.): *Das Bedeutungswörterbuch. Wortschatz und Wortbildung*, Berlin: Dudenverlag 2011, S. 708.

65 M. M. Sanyal (2009): *Vulva*, Buchbeschreibung.

66 Vgl. ebd., S. 11–26.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eine Entzündung in der Vagina. Syn.: Scheide«[67]. Die Wahl der das Wort verdeutlichenden Beispielsätze ist bezeichnend. Während der Penis durch das »Einführen in die Scheide«[68] mit sexueller Handlungsmacht in Verbindung gebracht wird, taucht die Vagina nicht in ihrer Funktion als Sexualorgan auf, sondern wird mit Krankheit und Scham assoziiert.

Anatomie- und Lustaufklärung mit der Wondrous Vulva Puppet

Lane greift unter sich nach einem schwarzen Sack und holt aus ihm ein kissenartiges, dunkelblau-schwarzes Objekt hervor. Sie nimmt es in die Hand und fragt das Kissen: »Vulva, are you ready to meet your public? Come on, don't be shy, we have a lot of work to do.« Lane hält die Vulva-Puppe frontal zur Kamera (vgl. Abb. 12) – so sehe eine ›arbeitende Vulva‹ aus, »you know, creating the national health policy, taking care of children, building a house, having a cup of coffee.« Sie beginnt zu erläutern: Den sichtbarsten Teil der Vulva würden die äußeren Vulvalippen bilden (der blaue Teil der Puppe), sie seien die ›Türen zum Tempel‹ und gerade seien sie verschlossen. Wenn eine Frau urinieren müsse (z.B. von dem ganzen Kaffee beim Arbeiten), komme der Urin aus der Harnröhre, deren Ausgang sich im Zentrum der Vulva befinde. »Open up Vulva, here you go«, redet Lane behutsam auf sie ein und zeigt den Harnröhreneingang in der Mitte des Kissens. Doch bevor Lane die ›Türen des Tempels‹ der ›wundersamen Vulva‹ öffnet, um deren intime Anatomie zu erklären, wirft sie noch einmal einen bedeutsamen Blick in die Kamera: »But first, let's set the mood«. Es folgt ein Jump Cut, romantische Musik erklingt aus dem Off, das Wörterbuch hat sich in eine Vase mit zwei lilafarbenen Schwertlilien verwandelt. Ein goldener Kerzenständer mit einer goldenen Kerze steht daneben. Lane zündet die Kerze an und seufzt auf, bevor sie das Vulva-Kissen wieder zur Hand nimmt.

Johnson zufolge ist insbesondere ein solches Setting typisch für sexuelle Selbsthilfevideos dieser Zeit:

> In sexual self-help advice, the mise-en-scène for female masturbation typically includes a mirror, flowers and floral prints, incense, candles, and music. The

67 Dudenredaktion (Hg.) (2011): *Das Bedeutungswörterbuch*, S. 1005.

68 Wie Sanyal in ihrer Kulturgeschichte herausarbeitet, ist »Vagina« der lateinische Begriff für »Scheide«. Um 1600 hätten die Anatomen das weibliche Genital so benannt, weil sich männliches und weibliches Genital ihnen zufolge so verhielten wie Schwert und Scheide zueinander. Der sichtbare Teil des weiblichen Genitals, die Vulva, wurde somit sprachlich unsichtbar (vgl. M. M. Sanyal (2009): *Vulva*, S. 14). Dieses Verständnis des Penis, dessen ›Bestimmung‹ es zu sein scheint, in eine Vagina einzudringen, zeigt sich heute noch beispielsweise in dem zitierten Eintrag des *Duden Bedeutungswörterbuchs*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

woman seeking sexual self-improvement is encouraged to imagine herself as both the performer and the director of her orgasmic performances.[69]

Abb. 12: Eine arbeitende Vulva

Abb. 13: Eine erregte Vulva

In den nächsten fünf Minuten beginnt Lane langsam, in diesem selbstarrangierten theatral-performativen Setting, die ›Türen des Tempels‹ zu öffnen. Sie massiert die äußeren und inneren Vulvalippen, zeigt mithilfe des Kissens, wo sich im Inneren der Vulva die Klitorisschenkel befinden (»the dictionary didn't say anything about that, but here they are«) und berichtet ihren Zuschauer:innen, dass sie ihre Klitorisschenkel als Kind auf der Wippe entdeckt habe. Natürlich habe sie damals nicht gewusst, dass diese ein Teil ihrer Klitoris sind, aber es habe sich gut angefühlt, wenn sie an dieser Stelle Druck ausgeübt und gerieben habe. Dieses Erzählen von persönlichen Erfahrungen ist charakteristisch für den zu Beginn dieses Kapitels eingeführten ›autobiografisch-holistischen‹ Modus der Sexpert-Videos und ein Grund, warum Johnson die Sexpertinnen, wie einleitend aufgezeigt, mit Nichols als *social actors* charakterisiert.

Immer wieder streicht Lane über die Anatomie des Vulvakissens, während sie neben den Klitorisschenkeln, die Klitorisvorhaut, den Klitorisschaft und die Klitoriseichel ausfindig macht und sanft stimuliert. Mit steigender Erregung öffne sich die Vulva nach und nach, die Klitoriseichel richte sich auf (»look, she's getting an errection, just like a penis«) und es sei nun möglich, den ›heiligen Tempel‹ zu betreten (»this can be such a religious experience«) (vgl. Abb. 13). Einen achtsamen und konsensuellen Umgang mit der Vulva vorlebend, fragt Lane die Vulva-Puppe immer wieder, ob sich ihre Berührung gut anfühlt und in diesem Fall, ob sie einen Finger in die Vagina einführen darf, nicht ohne Hinweis an die Zuschauer:innen: »Be sure your nails arent't too long.« Beim Erkunden der Vagina stößt Lane an deren Vorderwand nach kurzer Zeit auf eine Gewebeoberfläche, die sich anders anfühlt

69 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 217.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als der Rest der Vagina. Sie verrät: »I think I found the G-Spot.« Dieser fühle sich im Gegensatz zur eher glatten Struktur der Vagina an wie mehrfach gefaltete Seide: »Our Wondrous Vulva Puppet utilizes folds of satin to give you a tactile feeling of the G-Spot«, bewirbt Lane den taktilen Realismus der Vulva-Puppe. Johnson bewertet den Rückgriff auf die Wondrous Vulva Puppet zur Erläuterung der intimen Anatomie als ästhetisches Gegengewicht zu den klinischen Diagrammen:

> Dorrie Lane's ›Wondrous Vulva Puppet‹ […] transforms the female genitals through fantasy sculpture into something aesthetically pleasing for an implied female gaze. Lane's choice of rich fabrics and lush colors for the puppet provides an alternative to analytic representations in clinical diagrams.[70]

Lane liefert jedoch nicht nur eine ästhetische Alternative für die rein sprachliche (Wörterbücher) und klinische (Diagramme) Repräsentation von Vulven, sie bietet mit der Vulva-Puppe auch *in realitas* alternative Lehrmaterialien an. Tatsächlich ließe sich gerade die Vulva-Puppen-Sequenz von How to Find Your G-Spot auch als Sonderform des Teleshoppings lesen: als Infomercial. Bei diesem handelt es sich um eine 15- bis 30-minütige, meist unterhaltsame Fernsehwerbesendung, in der ein bestimmtes Produkt angepriesen wird.[71] Vor allem Anfang der 1990er Jahre erfreute sich dieses Format großer Beliebtheit. Wenngleich dies die einzige Stelle im Video ist, in der Lane so explizit auf die Verarbeitung der Vulva-Puppe eingeht und deren, eine reale Vulva nachahmende Struktur hervorhebt, so ließe sich dennoch die gesamte Sequenz leicht als Produktpräsentation interpretieren.

Auf der Bildebene wird dieses taktile Erlebnis immer wieder durch Nahaufnahmen des Gleitens von Lanes Händen über die Materialoberfläche der Vulva-Puppe visualisiert, sodass sich hier auch von einem *meat shot* sprechen ließe. Wiederholt geht es darum, die durch die Puppe personifizierte Vulva sanft zu streicheln, zu massieren, zu drücken und zu liebkosen, zu reiben, rhythmischen Druck auf sie auszuüben, die Finger über bestimmte Stellen gleiten oder schnalzen zu lassen. Auf wiederholtes Rückfragen bestätigt die Puppe ihr Wohlgefallen, ›belohnt‹ die richtigen Berührungen, indem sie sich öffnet und die Finger in ihr Inneres einlädt. Die ›Tempelhalle‹ erweist sich als taktiler Höhepunkt: Die Vagina fühlt sich an wie Samt, die G-Fläche wie gefaltete Seide – zwei Materialien, die für ihre Hochwertigkeit bekannt sind und als Luxusprodukt gelten und damit die Werthaftigkeit der Puppe – aber natürlich auch der Vulva – widerspiegeln und einer Göttin angemessen erscheinen. Es ist interessant, dass Johnson gerade in der Wahl hochwertiger Mate-

70 Ebd., S. 226.

71 Vgl. Siegfried J. Schmidt/Maik Gizinski: *Handbuch Werbung*, Münster: Lit 2004; Heinz-Hermann Meyer: *Dauerwerbesendung*. Lexikon der Filmbegriffe 2012, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4791, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rialien und satter Farben eine geeignete Alternative für den weiblichen Blick sieht. Denn damit unterstellt sie, dass die Hochwertigkeit der Stoffe der Kennerin rein visuell vermittelt werden, was immerhin gute Kenntnisse im Nähen, ein Arbeiten mit Stoffen oder zumindest einen vertrauten Umgang mit dieser hier entsprechend weiblich konnotierten Arbeit voraussetzt.

Narrativ fügt sich die Vulva-Puppe ein in eine Reihe etablierter, evidenzerzeugender Anschauungsmaterialien. Wir erinnern uns an Lanes Ankündigung zu Beginn des Films: »In the next thirty minutes we're going to explore the G-Spot in graphic detail, through informative maps and explicit demonstrations and with the assistance of our Wondrous Vulva Puppet.« Die Suche nach dem G-Punkt hat mit einem Blick ins Wörterbuch begonnen, setzt sich durch eine kurze historische Einführung fort und bringt dann die Vulva-Puppe zum Einsatz, bevor in der Tat im Anschluss ›informative Karten‹ und ›explizite Demonstrationen‹ folgen werden, die eine Erforschung in ›grafischer Genauigkeit‹ (im doppelten Wortsinn des englischen Ausdrucks *graphic*) zulassen. Doch die letzte Einstellung des Films, direkt vor dem Abspann, ist erneut der Vulva-Puppe gewidmet, sie liefert den obligatorischen *Packshot*, der alle relevanten Informationen enthält, um das vorgestellte Produkt erwerben zu können. Aus dem Off erklingt Dorrie Lanes Stimme: »To purchase your very own Wondrous Vulva send fifty Dollars to House O'Chicks.« Musikalisch unterlegt wird diese Einstellung sowie der komplette Abspann zusätzlich von den bereits bekannten Trip-Hop-Beats. Auf der Bildebene ist fast mittig die Vulva-Puppe zu sehen. Sie liegt auf einem Tisch, umgeben von verschiedenen Stoffen. Links neben ihr steht die entzündete goldene Kerze, die zuvor für die passende Stimmung im Film verantwortlich war. Die von Lane aus dem Off gesprochenen Worte finden sich noch einmal in Textform eingeblendet wieder, inklusive der Adresse von House O'Chicks in San Francisco. Bis heute kann man »Dorrie Lane's Wondrous Vulva Puppets« käuflich erwerben.[72] Beworben wird sie noch immer mit dem einzigartigen taktilen Erlebnis, das im Dienst der Vermittlung von hochwertigem Wissen steht: »The beautiful velvet and satin invites touch, touch invites exploration and exploration invites questions, comments and your own story.«[73] Tatsächlich lässt sich eine kleine Erfolgsgeschichte von Dorrie Lane's Wondrous Vulva Puppet schreiben. Sie hat in den USA, aber auch in Deutschland vor allem Einzug in außerschulische Aufklärungsinstitutionen erhalten: Mit ihr lässt sich anatomisch korrekt und dennoch auf spielerische Weise die intime Anatomie von Menschen mit Vulva erklären. Sie ist nicht nur eine ästhetisch ansprechende Alternative zu abstrakten Diagrammen

72 Der Preis hat sich allerdings geändert. Die Standardpuppe erhält man für $249,99 und Sonderanfertigungen z.B. aus italienischer Seide, im Leoparden-Look oder als Brautausführung variieren zwischen $400 und $450 (vgl. https://vulvapuppet.com/shops, zuletzt geprüft am 25.03.2024).

73 https://vulvapuppet.com/about, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und Schaubildern, sie ist ein diesen gleichberechtigtes Anschauungsobjekt.[74] Die hier vorgestellte Lesart der Vulva-Puppen-Sequenz als Infomercial unterminiert in keiner Weise die Qualität der vermittelten Informationen oder unterstellt Dorrie Lane rein ökonomische Interessen (wenngleich diese nicht verwerflich wären). Durch die kostenlose Weitergabe und Vermittlung von Wissen vor allem innerhalb der Community sowie dem Verkauf und entsprechend Zur-Verfügung-Stellen der Wondrous Vulva Puppet stattet Lane alle Zuschauer:innen mit dem nötigen Equipment aus, um das Gelernte zu teilen.

(Un-)Genaue Kartografien: Die Wondrous Vulva Map und die Vulva Road Map

Lane bedankt und verabschiedet sich bei der Vulva Puppe für ihre Assistenz. Es sei nun an der Zeit, andere Karten und Ideen heranzuziehen, die verraten, wie man den G-Punkt finden könne. Eine Klappblende leitet zur nächsten Einstellung über. Die mise-en-scène ist dieselbe, nur die Einstellungsgröße hat sich verändert. Aus einer Halbnahen sehen wir Lane auf dem Stuhl neben dem Tisch mit der Kerze, den Blumen und einem mit Wasser gefüllten Weinglas sitzen. Rechts von dem Tisch befindet sich ein fast die ganze Screenhöhe einnehmendes Gemälde, dessen Hauptteil sich jedoch außerhalb des Bildes befindet. Lane hält einen Zeigestock in der Hand, den Hintergrund bildet noch immer die Doppelholztür, die nun ganz ins Bild rückt.

Lane blickt in die Kamera und beginnt von Kindheitsferienerinnerungen mit ihrer Familie zu berichten. Sie seien immer mit dem Auto in den Urlaub gefahren – sie und ihre Geschwister auf der Rückbank, der Vater am Steuer und die Mutter auf dem Beifahrersitz mit der Karte in der Hand, die ihnen den Weg zum Ferienort gewiesen habe. Diese Erinnerung, gemeinsam mit ihrer »gesteigerten Abhängigkeit von Karten« während ihrer Reisen im Erwachsenenalter, hätten sie dazu inspiriert, eine »Wondrous Vulva Map« zu entwerfen. Lane steht auf, tritt hinter den Stuhl und zieht eine an der Tür befestigte, aufgerollte Leinwand herunter, an der die von ihr entworfene »geographically correct map« befestigt ist. Die Einstellung wechselt in eine Nahaufnahme der Karte, deren Aufbau Lane mit dem Zeigestock zu erklären beginnt. Die Karte ist in Raster geteilt und enthält folgende »points of interest«: Die äußeren und inneren Vulvalippen, die Klitorisschenkel, ebenso Klitorisvorhaut,

74 Inzwischen gibt es eine Vielzahl künstlerischer und aktivistischer Projekte, die einen Beitrag zu diverseren Repräsentationen etwa von Vulva und Penis leisten oder Modelle für die sexuelle Bildung entwickeln. 2019 starteten die Frankfurter Künstler:innen Linu Lätitia Blatt und Noa Pfeifer das Kunstprojekt *glitterclit* (https://www.glitterclit.com/, zuletzt geprüft am 25.03.2024) zur Vermittlung sexueller Bildung, das Dorrie Lane's Idee der Wondrous Vulva Puppet sehr ähnlich ist. Auch hier sind Hauptabnehmer:innen der Modelle neben Privatpersonen offizielle Einrichtungen, die Aufklärungsarbeit bei Kindern und Jugendlichen leisten. Die Homologie-Modelle finden sich z.B. in dem Materialkoffer von »LIEBESLEBEN – Das Mitmach-Projekt« der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BzgA).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

-eichel und -schaft, die Harnröhre (»where our pee comes from«), die Vagina, den G-Punkt (»or goddess spot«) und den Anus (vgl. Abb. 13). Lane führt aus, sie hoffe, dass diese Karte vor allem Menschen ohne Vulva helfe, sich zurechtzufinden und das Sprechen über die Vulva zu erleichtern.

Abb. 14: Wondrous Vulva Map

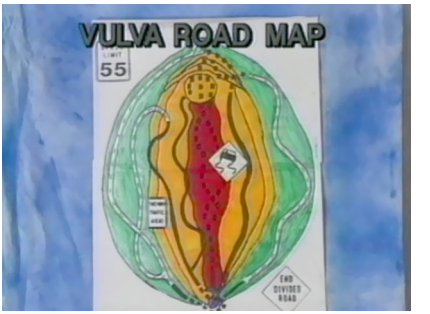


Abb. 15: Vulva Road Map

Auf humorvolle Weise führt sie aus, dass es als nächstes gelte einen Blick auf die Vulva Road Map zu werfen (vgl. Abb. 15): Die äußeren Vulvalippen würden sich als leicht zugänglich erweisen, einer Schnellstraße gleich seien sie die erste Etappe zur Erregung der Vulva. Die inneren Vulvalippen ließen sich dagegen auf vielfältige Weise befahren, doch Vorsicht: Es handele sich um Straßen mit Gegenverkehr, die durchaus rutschig sein könnten, wenn sie nass sind – Finger, Zungen, Vibratoren und anderes Spielzeug seien am Wegesrand zu finden oder könnten die Fahrbahn kreuzen. Auch bei den innerhalb der inneren Vulvalippen liegenden Klitorisschenkeln handle es sich um Straßen mit Wechselverkehr, denn es gebe viele Stellen zum Verweilen, Richtung wechseln, Schmecken und Parken. Klitoriseichel und Klitorisschaft charakterisiert Lane dagegen als Ortsstraßen. Jede Frau habe ihre eigene Geschwindigkeit und ihre eigenen Regeln, wie sie zum Orgasmus komme. Es empfehle sich daher auf die Beschilderung und lokalen Regelungen zu achten, um nicht verloren zu gehen. Auch bei der Harnröhre, dem G-Punkt und der Vagina handle es sich um Ortsstraßen. Wenngleich der Weg zu ihnen nicht weit sei, sei es sinnvoll, viele Kilometer auf den vorigen Straßen zurückzulegen, bevor man sie befahre. Zu schnelles Beschleunigen, das Ignorieren von Signalen oder der Irrglaube, alle Straßen würden gleich verlaufen, würden die Gefahr bergen, angehalten zu werden und eine Verwarnung zu riskieren. Es empfehle sich daher, mit den Bewohnerinnen zu kommunizieren. Zum Abschluss kommt Lane auf den Anus zu sprechen. Bei diesem handle es sich um einen Privatweg, der nur auf Aufforderung und Einladung befahren werden dürfe. Mit der Erlaubnis und mit Geduld könne jedoch auch dieser Weg zu einer Ortsstraße oder sogar Schnellstraße werden.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eithne Johnson stellt fest, dass manche ästhetischen Praktiken der Sexpert-Videos, wie die Interaktion mit der Vulva Puppe, komisch oder albern wirken könnten. Ich würde mich dieser Einschätzung anschließen, allerdings ergänzen, dass sowohl in der Vulva-Puppen-Sequenz als auch bei der soeben besprochenen Verkehrsmetaphorik der Vulva Road Map Humor gezielt zum Einsatz kommt, um Räume für die Regulierung und Modellierung von Affekten zu öffnen. Sex darf auch lustig sein. Zugleich sieht Johnson in der Albernheit jedoch auch eine weitere Funktion realisiert: Neben der Vulva-Puppe nimmt sie Bezug auf Betty Dodson's Personifizierung der eigenen Klitoris als »Clitty Ann«, die sie in SelfLoving (US 1991) wie eine Art Bauchrednerinnenpuppe in hoher Stimmlage sprechen lasse. Den Einsatz solcher »absurden Gesten« führt Johnson auf das Gefühl »of corporeal alienation and disunity reportedly experienced by women«[75] zurück. Der sexuelle Selbsthilfediskurs setze gerade bei diesem Gefühl körperlicher Entfremdung an. Ihm gehe es letztlich darum, Frauen zu ermöglichen ihren nicht selten mit Scham behafteten (wir erinnern uns: »die weibliche Scham«, »Schamlippen«, »Schambereich«) oder mit abwegigen Schönheitsidealen konfrontierten Körper als erotisch, schön und begehrenswert wahrzunehmen. Selbstliebe ist hier, wie bereits ausgeführt, das Stichwort: »[S]exual self-help advice for woman must be understood as a performative process for eroticizing the female body, especially for women's visual pleasure«[76], so Johnson. Im Falle der Sexpert-Videos erfolgt eine solche Erotisierung ihr zufolge durch die beiden gegenästhetischen Praktiken des »genitalen Porträts« und der »Masturbationsdemonstration«[77], die sich beide im weiteren Verlauf von How to Find Your G-Spot wiederfinden.

Bevor sich der Fokus jedoch auf diese Praktiken verschiebt, möchte ich noch einmal nach der Funktion der ›geografisch korrekten‹ Karten der intimen Anatomie von Menschen mit Vulva (der Wondrous Vulva Map) und der dort geltenden Verhaltensregeln (der Vulva Road Map) fragen. Bei How to Find Your G-Spot handelt es sich nicht um das erste Sexpert-Video, das Lane produziert hat. The Magic of Female Ejaculation (US 1992) ist narrativ ähnlich aufgebaut wie How to Find Your G-Spot: Auf eine kurze historische Einführung zur vulvarischen Ejakulation folgen eine medizinische Erklärung des Phänomens anhand von Diagrammen und eine sexuell explizite Masturbationsdemonstration. Die Wahl der Anschauungsmaterialien weicht jedoch stark von der in How to Find Your G-Spot ab. Den Geburtstag der Vulva-Puppe datiert Lane auf das Jahr 1993, sie ist in The Magic of Female Ejaculation entsprechend noch nicht anzutreffen, sondern feiert ihr Debut in How to Find Your G-Spot. Außerdem greift Lane 1992 noch auf Diagramme des *Feminist Women's Health Center* zurück, die zwar bereits eine Alternative zu den

75 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227.

76 Ebd., S. 217.

77 Vgl. ebd., S. 218.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

klinisch-analytischen Diagrammen der medizinischen Selbsthilfevideos darstellen, aber dennoch professionalisiert sind und sich ästhetisch stark von Lanes Karten aus How to Find Your G-Spot unterscheiden (vgl. Abb. 16+17).[78]

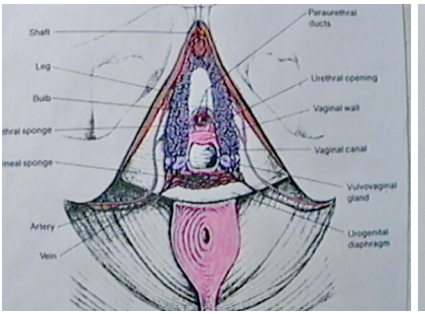


Abb. 16: Schaubild der Vulva aus The Magic of Female Ejaculation (1992)

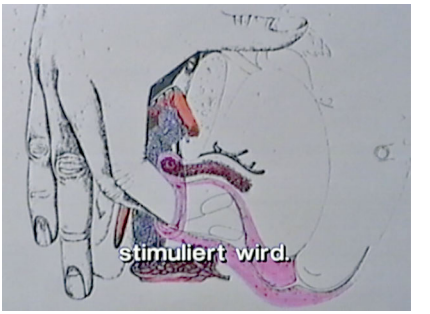


Abb. 17: Schaubild der Stimulation der G-Fläche aus The Magic of Female Ejaculation (1992)

In How to Find Your G-Spot gelingt es Lane durch den Einsatz der Vulva-Puppe und der in Do-it-yourself-Manier gestalteten Karten einen ganz eigenen – mit Johnson müsste man sagen: autobiografischen – Stil ihrer *documenta* zu entwickeln. Puppe und Landkarten ergänzen sich in dieser Komposition auf produktive Weise. Wenn man Johnson folgt und davon ausgeht, dass viele Frauen mit der eigenen Körperlichkeit ein Gefühl der Entfremdung verbinden, so gelingt es Lane mithilfe der Puppe dieses Gefühl ernst und als solches aufzunehmen und dessen negative Besetzung umzukodieren. Die Vulva tritt in Form der Puppe isoliert vom restlichen Körper auf (Entfremdungsgefühl), wird in ihren Auftritten jedoch personifiziert. Auf spielerische, an ein Puppentheater erinnernde Weise artikuliert die Handpuppe durch Nicken, was ihr gefällt. Sie wird liebkost und gestreichelt und ihre Grenzen werden durch wiederholtes Nachfragen allzeit gewahrt. Die Vulva-Puppe wird zum anatomischen Modell, deren Isolation bei gleichzeitiger Personifikation erlaubt, durch Abstraktion einen neuen Zugang zur eigenen, individuellen Körperlichkeit, die auf Wertschätzung und Konsens beruht, zu finden. Die Karten scheinen sich dagegen weniger an die als Frauen adressierten Personen selbst, sondern vielmehr an deren Partner:innen zu richten, wie Lane an einer Stelle explizit sagt. Lanes Vater hätte ohne die Direktion ihrer Mutter nicht den korrekten Weg zum Urlaubsort gefunden. Angenommen, er hat nie die Karte lesen müssen und reist auf einmal allein, so bräuchte er jemanden, der:die ihm die Karte erklärt. Lane liefert

78 Zum Feminist Women's Health Center siehe Kapitel 4.2.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit der Vulva Road Map eine solche Erklärung der in der Wondrous Vulva Map dargestellten Geografie. Nur das Einhalten der von ihr dargestellten Verhaltensregeln, die maßgeblich auf Kommunikation, dem Achten und Wahren von Grenzen, dem Lesen körperlicher Signale und Reaktionen beruhen, erlauben ein sicheres Navigieren zum Ziel: einer lustvollen Körpererfahrung. Die Masturbationsdemonstration, auf die ich im Folgenden zu sprechen komme, entspricht derselben Zweiteilung: Zunächst sieht man Lane allein masturbieren, dann erfolgen zwei weitere Masturbationsszenen, in welchen ihr ein zweites Paar Hände zur Seite steht.

Masturbationsdemonstration und genitales Porträt als gegenästhetische und gegenpornografische Praktiken

In einem Zug rollt Lane die Karten nach oben: »Well, I've had enough of maps. Let's go to the bedroom and have a live demonstration.« Sie läuft links aus dem Bild und eine Schwarzblende leitet zur nächsten Szene über: Wir befinden uns im Schlafzimmer. Dorrie Lane sitzt mit überschlagenen Beinen mittig auf dem Bett, das mit einer weiß-geblümten Tagesdecke abgedeckt ist. Auf dem Bett liegen ein großes Kissen und daneben die Vulva-Puppe. Direkt dahinter stehen die bereits bekannten zwei goldenen Kerzen, an der Wand hängen ein Wandteppich und ein Mistelzweig. Rhythmisch-meditative ChicagoYoga-Klänge erschallen aus dem Off, zu denen sich Lane beginnt zu entkleiden.[79] Die Deerstalker-Mütze ›fliegt‹ zur Kamera, der Trenchcoat fällt und offenbart, dass – abgesehen vom sichtbaren grauen Oberteil – nur Strapse, Strapshalter und Slip darunter waren.

Die Kamera nahezu ununterbrochen mit direkten Blicken adressierend, lässt sich Lane viel Zeit, um sich mit Bedacht jedes Kleidungsstücks zu entledigen (drei von knapp 30 Minuten Gesamtfilmlänge). Spielerisch deutet sie das Abstreifen des Oberteils an, nur um es wieder hinabsinken zu lassen, sich umzudrehen und es mit dem Rücken der Kamera zugewandt auszuziehen. Schwungvoll streift sie den Trenchcoat vom Bett, präsentiert ihren Körper der Kamera. Dabei wird sie jedoch nie zum passiven Objekt des Blicks, wie dies im klassischen Hollywood- oder Pornofilm der Fall ist. Sie verweigert die – mit Mulvey gesprochen – »*to-be-looked-at-*

79 In die Zeit der Sexpert-Videos fällt auch das Aufkommen der Yoga-Welle. Wie Johnson ausführt, vertraten vor allem Dodson und Sprinkle die Ansicht, dass die Ausübung von Meditation und Yoga nicht nur zu besseren Orgasmen, sondern einem »holistic self-improvement« führen (E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227). Sprinkle ist ohnehin für ihren körperlich-ganzheitlichen Ansatz in Einklang mit der Natur bekannt. Gemeinsam mit ihrer Partnerin, der amerikanischen Künstlerin, Aktivistin und Hochschullehrerin Elizabeth Stephens, verfasste Sprinkle das ökosexuelle Manifest, in dem sie die Erde als ihre:n Liebhaber:in definieren (vgl. Annie Sprinkle/Elizabeth Stephens: *Ecosex Manifesto.* SexEcology o.J., http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/, zuletzt geprüft am 21.01.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ness«[80], indem sie den Blick der Zuschauer:innen erwidert. Es ist ihre exhibitionistische Lust, die im Mittelpunkt steht, und ihr Blick, der sagt: ›Ich weiß, dass du mich ansiehst, und ich ziehe Lust aus deinem Blick.‹ Eithne Johnson charakterisiert diesen Stil mit Thomas Waugh[81] als *presentational style*:

> Instead of acting in the ›representational‹ style, as if the camera were not present, these sexperts perform in the ›presentational‹ style, described by Waugh as the ›convention of performing an awareness of the camera rather than a nonawareness, of presenting oneself explicitly for the camera.‹[82]

Doch es ist nicht nur die exhibitionistische Lust Lanes, die uns als Rezipient:innen die Rolle des Voyeurs oder der Voyeur:in verweigert, es ist Dorrie Lanes Blick selbst, den sie uns als Darstellerin und Produzentin auf ihren Körper gewährt. Dieser zelebriert den Strip*tease* in all seiner Langsamkeit und Detailverliebtheit.[83] Das Öffnen des Reißverschlusses der Stiefelette in Großaufnahme, die Kamera, die langsam Lanes von schwarzem Nylon bedeckte Beine entlangfährt, bis sie die Spitze der Strapse und den noch verdeckten Intimbereich erreicht hat, um dann in der Totalen Lane beim Entkleiden der Strümpfe zuzusehen – die Sequenz baut betont Spannung auf. Dass nicht alle Posen hundertprozentig gelingen, tut der Performance keinen Abbruch – im Gegenteil: Sie gewinnt an Glaubwürdigkeit. Lane ist wie ihre als weibliche imaginierten Zuschauerinnen ein ›typisches‹, mitunter imperfektes, »all around American girl« oder mit Johnsons Worten: »These sexperts might be defined as amateurs in the best sense; they make an art of self-loving«[84].

Lane streift den Slip ab, überschlägt die Beine, sodass ihr Intimbereich nicht zu sehen ist, und lehnt sich, den BH noch tragend, zurück. Eine Schwarzblende beendet die Performance der Selbstliebe, die Johnson als »beautification«[85] beschreibt, auf der visuellen Ebene. Akustisch erfolgt kein Schnitt, stattdessen leiten die trommelnden Rhythmen bruchlos zur Masturbationsdemonstration über. Aus der Schwarzblende erscheint Lane nackt mit gespreizten Beinen auf dem Bett

---

80 L. Mulvey (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 11.

81 Thomas Waugh: »Acting to Play Oneself. Notes on Performance in Documentary«, in: Carole Zucker (Hg.), *Making visible the invisible. An anthology of original essays on film acting*, Metuchen, N.J: Scarecrow Press 1990, S. 64–71, hier S. 68.

82 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227.

83 Es zeigen sich hier interessante Parallelen zu der Teasing-Sequenz in Asa Akira is Insatiable II (vgl. Kapitel 3.3.). Unter der Analysebrille von How to Find Your G-Spot könnte man noch einmal überprüfen, ob es sich bei dem Teaser in Insatiable II ebenfalls um eine Erotisierung des eigenen Körpers für den eigenen Blick handelt. Auffällig ist auf jeden Fall die Erotisierung der Schuhe. In beiden Filmbeispielen wird das Öffnen bzw. Schließen des Reißverschlusses von schwarzen Stiefeletten bzw. schwarzen Lackstiefeln in Großaufnahme in Szene gesetzt.

84 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227.

85 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

liegend. Ihre Vulva befindet sich im Bildzentrum, sie blickt die Zuschauer:innen durch ihre gespreizten Beine hindurch an. Links vor ihr liegt eine Vulva-Puppe, zwei weitere Puppen hält sie jeweils in der rechten und linken Hand. Sie lacht in die Kamera, ihr Gesicht befindet sich direkt über ihrer Vulva (Abb. 18). Sie führt ihre Hände zusammen und die Vulva-Puppen verdecken ihr Gesicht. Der Blick wird auf die Vulva gelenkt, die – verkörperlicht durch die gezielte Kontraktion der Vulvamuskulatur – ebenfalls in die Kamera ›lacht‹. Die Einstellung wird mit einer Großaufnahme von Lanes Vulva überblendet (Abb. 19) und ihre Stimme erklingt aus dem Off: »This is my Vulva«. Ihr »genitales Porträt«[86] wird nun fast zehn Minuten lang den Mittelpunkt des Screens bilden.

Abb. 18: Die lachende Vulva

Abb. 19: This is my Vulva

Zunächst wiederholt und benennt Lane beispielhaft anhand ihrer Vulva die bereits gelehrte Anatomie. Sie identifiziert innere und äußere Vulvalippen, Harnröhre, Vagina, Klitorisschaft, -vorhaut und -eichel und demonstriert, wie sie ihre innenliegenden Klitorisschenkel stimuliert. Schritt für Schritt erfahren wir, wie Lane nach und nach die einzelnen erogenen Zonen ›aufweckt‹ und in Erregung versetzt. Minutenlang hören wir sie immer wieder erregt stöhnen, schwer atmen, sehen ihren Beckenboden sich heben und senken und mit dem Grad der Erregung ihre Vulva sich immer mehr öffnen. Die Öffnung gibt den Blick frei auf die inneren Schwellkörper der Vagina, die auf ihre beeindruckend für sich sprechende Weise an- und abschwellen (Abb. 20). Mithilfe eines Vibrators und ihrer Hände bringt sich Lane zum Orgasmus, der vor allem auf der visuellen Ebene sehr eindrucksvoll durch das schubweise Ausspritzen von Ejakulationsflüssigkeit zu sehen ist (Abb. 21). Nach dem Orgasmus streichelt und massiert Lane ihre Vulva sanft weiter, bis ihre Stimme aus dem Off erklingt: »I love my Vulva«, und die von ihren Händen aufgespreizte Vulva erneut in der Schwarzblende verschwindet.

86 Ebd., S. 220.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 20: Das Hervortreten des innenliegenden Schwellkörpergewebes

Abb. 21: Orgasmus inklusive Ejakulation

Mit Bezug auf die Pornografiegeschichte gesprochen, handelt es sich bei der Großaufnahme der Vulva um einen *beaver shot*, bei der die Szene beendenden Einstellung der Vulva mit gespreizten Vulvalippen um einen *split beaver* (siehe hierzu Kapitel 3.2). Johnson spricht im Kontext der Sexpert-Videos bei dieser Einstellung von einem genitalen Porträt, das sie gemeinsam mit der Masturbationsdemonstration als die beiden zentralen gegenästhetischen und gegenpornografischen Praktiken der Sexpert-Videos charakterisiert.[87] Gegenpornografisch bezeichnet hier die Aneignung und für einen cis-weiblichen Blick gefällige Umdeutung pornografischer Verfahren. Von einem Porträt, statt einer Großaufnahme zu sprechen, verschiebt den Fokus zusätzlich auf das Gezeigte. Die Vulva wird nicht lediglich abgebildet, sie wird porträtiert und bekommt dadurch eine ganz andere Präsenz und Handlungsmacht zugeschrieben. Johnson spricht davon, dass die Genitalien bei deren Porträtierung oder einer Cervix-Untersuchung den Blick erwidern würden. Sie werden nicht zum passiven Objekt, das angeschaut wird, sondern sie blicken zurück.[88] Abermals wird den Zuschauer:innen die Einnahme eines voyeuristischen Blicks verweigert. Die porträtierte Vulva wird immer wieder mit dem Körper Lanes aus einer Vogelperspektive (Abb. 22) oder einer Großaufnahme ihres Gesichts überblendet (Abb. 23). Diese Doppelbilder geben der Vulva im wahrsten Sinne des Wortes einen Körper und ein Gesicht. Erneut werden wir daran erinnert, dass es Lanes Lust ist, die wir bezeugen. Dies wird noch einmal nach dem Orgasmus bekräftigt, wenn uns ihre Stimme aus dem Off signalisiert: »I love my Vulva.«

87 Vgl. E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 218.

88 Vgl. ebd., S. 224.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 22: Doppelbild Körper und Vulva

Abb. 23: Doppelbild Gesicht und Vulva

Auf diese erste Masturbationsdemonstration folgen zwei weitere, die durch Rückblenden auf die vorherige Vulva-Puppen-Demonstration einen stärker anleitenden Charakter aufweisen. Die dynamisch-rhythmischen ChicagoYoga-Klänge werden durch psychedelischen Funk ersetzt, der einen eher beobachtenden Modus aktiviert. Im Bild erscheint die Vulva-Puppe. Ihre Klitoriseichel und -vorhaut sind in Großaufnahme in Szene gesetzt und werden von einer Hand stimuliert und gestreichelt (Abb. 24). Es folgt ein Schnitt und wir sehen den nackten Unterkörper einer Person mit Vulva in einer nahen Einstellung. Eine mit einem weißen Einmalhandschuh bedeckte Hand führt die zuvor bei der Vulva-Puppe simulierte Bewegung nun bei der Vulva durch (Abb. 25).[89] Nach kurzer Zeit geht die Hand dazu über, die Vagina mit dem Finger zu stimulieren. Sie macht die in der Vulva-Puppen-Sequenz gezeigte ›Komm-her-Bewegung‹, mit der sich die G-Fläche stimulieren lässt (Abb. 26). Erneut wird die Vulva-Puppe eingeblendet und die Komm-her-Bewegung noch einmal bei ihr demonstriert (Abb. 27). Der Orgasmus, erneut mit dem gegenpornografischen Moment der vuvlarischen Ejakulation einhergehend, beendet auch diese Masturbationsdemonstration. Es erfolgt abermals eine Trickblende und dieselbe Vulva wird nun mit einem Massagestab verwöhnt. Nach nicht einmal einer Minute kommt sie wieder ejakulierend zum Orgasmus. Die Musik läuft ununterbrochen weiter, wir hören weder akustische Signale der Lust wie Stöhnen noch sehen wir Gesicht oder Körper in Form von Überblendungen, wie es bei der ersten Masturbationsdemonstration Dorrie Lanes der Fall war. Die Person

89 How to Find Your G-Spot ist inmitten der AIDS-Krise entstanden. Wie Dorrie Lane an einem Abend beim Pornfilmfestival Berlin 2017 sich rückerinnernd berichtet, seien in dieser Zeit reihenweise Bekannte und Freund:innen von ihr gestorben. Safer-Sex-Praktiken vor allem unter Frauen seien kaum bekannt gewesen. Aus diesem Grund sei es ihr ein Anliegen gewesen, diese in ihren Filmen darzustellen. In ihrem Film How To Have A Sex Party [US 1992] habe sie z.B. eine lesbische Sexorgie dargestellt, in welcher ebenfalls Safer Sex mit Latexhandschuhen und Lecktüchern praktiziert wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bleibt in diesem Fall anonym, der Fokus liegt auf der Vulva und den gezeigten Praktiken, was die anleitende Funktion der Demonstration verstärkt.

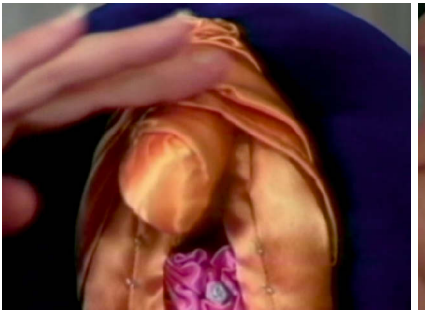


Abb. 24: Stimulation der Klitoriseichel I

Abb. 25: Stimulation der Klitoriseichel II

Abb. 26: ›Komm-her-Bewegung‹ I

Abb. 27: ›Komm-her-Bewegung‹ II

Die Kunst der Selbstliebe als didaktisches Modell

Nachdem in den beiden zuletzt besprochenen Masturbationsdemonstrationen der Fokus auf der Vermittlung eines How-to-Wissens liegt, stellt sich noch einmal die Frage nach der Funktion der ersten Masturbationsdemonstration von Dorrie Lane. Weder Lanes mit Genuss ausgekosteter Striptease noch ihre Masturbationsdemonstration stehen in einem direkten Bezug zur vorher dargebotenen ›Unterrichtsstunde‹ mit historischer Themeneinführung, Vulva-Puppe und Vulva-Karten (ausgenommen die dazwischen erfolgte ›Identifizierung‹ der anatomischen Merkmale) und übertreffen die beiden folgenden Lehr-Lektionen, in welchen die Vulva-Puppe eingebunden ist, und die Komm-her-Bewegung demonstriert wird, deutlich an

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Länge. Welche Funktion erfüllen also der Striptease und die erste Masturbationsdemonstration im Gesamtkonzept des Videos, die uns im Vergleich zu den folgenden beiden, nicht lehren, wie wir die G-Fläche stimulieren können? Soll auch durch diese etwas ›gelehrt‹ werden? Und wenn ja: was und auf welche Weise?

Die Beobachtung, dass Lanes Performance einer *art of self-loving* gleicht und sich dabei einer voyeuristischen Rezeptionshaltung verschließt, wies bereits in die Richtung der hier versuchten Antwort: Der Einsatz dieser Szenen als Unterrichtsmaterial und die Art ihrer Gestaltung scheinen unter den Vorzeichen eines didaktischen Modells zu stehen, das als *Didaktik der Erregung* bezeichnet werden kann. Ich verstehe darunter eine exemplarische Demonstration sexueller Stimulation, deren Fokus auf einem selbstwertschätzenden Umgang mit dem eigenen (unbedeckten) Körper und dem Genuss an der Äußerung, Vermehrung und Befriedigung der eigenen sexuellen Lust liegt und die, gerade *indem* sie erregt (bzw. Erregung hervorzurufen anstrebt), die Rezipierenden dazu ermutigen möchte, sich zu erlauben, in eine ebenso selbstwertschätzende und genussvolle Beziehung zu ihrem eigenen Körper und ihrer eigenen Lust einzutreten. Die präzise Vermittlung sexueller ›Techniken‹ ist hierbei zweitrangig. Im Vordergrund steht das exemplarisch vorgeführte positive Selbstverhältnis. Indem Lane durch ihre Blicke, ihre Stimme und ihre Gesten sicherstellt, dass ihre Zuschauer:innen sich nicht in die Position unbeteiligter Beobachter:innen zurückziehen können, sondern sich bewusst zu der von ihr offen präsentierten Lust verhalten müssen, fordert sie diese einerseits dazu auf, sich bewusst zu der Erregung zu verhalten, die die sexuell expliziten Demonstrationen offen eingestanden in ihnen auslösen möchten, und gibt andererseits mit ihrem Auftritt zugleich ein Beispiel der genussvollen ›Kunst der Selbstliebe‹, zu der sie ihr Publikum anregen möchte. Sofern auf diese Weise Wissen vermittelt wird, ist dieses Wissen weder ein Wissen des How-to noch ein Wissen, das unmittelbar in medizinische Lehrbücher übertragbar wäre. Es betrifft die Beziehung zur eigenen Sexualität aus Erster-Person-Perspektive, die die Voraussetzung dafür bietet, dass sich das medizinische und das How-to-Wissen (in einem erregten Sinn) ›angeeignet‹ werden kann.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Visualisierung des Orgasmus in Form vulvarischer Ejakulation, die Johnson zufolge typisch für die Sexpert-Videos ist:

> Such videos are organized around the sexpert who exhibitionistically demonstrates masturbation rather than solely narrating its performance as does the professional clinician, who takes a distanced, analytic perspective to masturbation instruction. Of particular note is the significance to sexperts of feminist health center-based conceptions of the female clitorial structure – and its capacity to ejaculate.[90]

90 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 228.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Mit ihrer Privilegierung und Popularisierung der vulvarischen Ejakulation als Ausdrucksform eines weiblichen Orgasmus[91] treten die Sexpert-Videos jedoch in ein Spannungsverhältnis zu zeitgenössisch-feministischen Perspektiven: Die filmisch konstruierte Kausalkette »G-Flächen-Stimulation gleich Ejakulation gleich Orgasmus« ist in ihrer exemplarischen Rolle als irreführend einzuschätzen, da sie den Erfahrungen vieler Menschen mit Vulva widerspricht. Die Stimulation der G-Fläche führt nicht zwingend zum Orgasmus und dieser wiederum nicht unbedingt zur Ejakulation. Umgekehrt ist eine Ejakulation auch nicht an das Erleben eines Orgasmus gekoppelt. Ejakulation kann stattfinden, ohne dass diese mit einem Orgasmus einhergeht, genauso wie ein Orgasmus nicht zwingend zur Ejakulation führt. Was Lanes Sexpert-Video betrifft, so weist dieses implizit selbst auf die Konstruiertheit dieses Narrativs hin. Obwohl der Videotitel ankündigt, eine Anleitung zu geben, wie man den G-Punkt findet, und dessen Status als höchst sensible, erogene Zone hervorhebt, führt auffälligerweise in keiner der drei Masturbationsdemonstrationen die Stimulation der G-Fläche zum Höhepunkt. In der zweiten Masturbationsdemonstration wird diese zwar stimuliert, doch es ist letztlich, wie in der Demonstration davor und danach, die Reizung der Klitoriseichel, die zum lustvollen Erleben und schließlich dem Orgasmus führen.

Konnte Johnson Ende der 1990er Jahre die vulvarische Ejakulation in den Sexpert-Videos noch als gegenpornografisch beschreiben und ihnen die Funktion eines politischen und emanzipatorischen Aktes attestieren, indem sie die Rolle des cis-Mannes als dem einzig Ejakulierenden herausforderten,[92] ist diese inzwischen allgegenwärtig. Mainstream-Produktionen haben diese Form der Sichtbarmachung weiblich gelesener Lust unter dem Begriff des *Squirtings* dankbar aufgegriffen und einer breiten Öffentlichkeit (wieder) zugänglich gemacht. Die bereits in den Sexpert-Videos fälschlich angelegte Kausalkette »Ejakulation gleich Orgasmus« wird dabei jedoch fortgeschrieben. Grund dafür ist, so lässt sich vermuten, die hervorragende ›Eignung‹ vulvarischer Ejakulation für das Medium Film und dem Paradigma einer maximalen Sichtbarkeit: Sie wird zum Index, zum eindeutigen Zeichen, das Lusterleben bezeugen können soll.

Doch nicht nur in Bezug auf die gezeigten Ejakulationen können – gerade aufgrund der exemplarischen Rolle, die Lane innerhalb ihrer eigenen Lehrdemonstration einnimmt – Irritationen entstehen. Etwa dann, wenn die als Frauen adressierten Zuschauerinnen erhebliche Unterschiede zwischen ihrer eigenen Sexualität und der im Video gezeigten Sexualität feststellen. Auch wenn Lane dem Missverständnis vorzubeugen versucht, dass ihre exemplarisch zur Schau gestellte (durchaus normativen Schönheitsvorstellungen entsprechende) Körperlichkeit als normativ rezipiert wird – d.h. ihre Darbietung fälschlicherweise als eine Demonstration aufge-

91 Vgl. ebd., S. 231.

92 Vgl. ebd., S. 232.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fasst wird, wie genau die Vulva, die Masturbation und der Orgasmus jeder (›normalen‹) Person mit Vulva auszusehen habe –, bleibt dennoch mitunter eine Lücke bestehen zwischen dem Wunsch, der eigenen Lust befriedigend zum Ausdruck zu verhelfen, und dem Wissen, wie genau dies zu erreichen ist.

Wie in Kapitel 4.3 aufgezeigt werden soll, ist dies die Lücke, die OMGyes zu schließen beabsichtigt. Das sich ebenfalls der Sexual- und Lustaufklärung widmende Projekt wählt dabei jedoch bezeichnenderweise ein anderes didaktisches Modell. Während sich, wie aufgezeigt, Sexpert-Videos wie How to Find Your G-Spot von der wissenschaftsnahen dokumentarischen Ästhetik der klinischen Selbsthilfevideo abwenden, versucht sich OMGyes gerade umgekehrt aktiv in eine wissenschaftlich-medizinische Wissensproduktion einzuschreiben. Entsprechend kommt Erregung für OMGyes nicht mehr als Medium der Sexualaufklärung in Betracht. Stattdessen greift die interaktive Aufklärungsseite wieder vermehrt die in den klinischen Selbsthilfevideos präsenten dokumentarischen Techniken der Wahrheitsproduktion auf, um dezidiertes How-to-Wissen zu vermitteln. Gleichzeitig erfahren jedoch auch die gegenästhetischen Praktiken der Sexpert-Videos – die Fokussierung auf *social actors*, das genitale Porträt und die Masturbationsdemonstration – auf OMGyes eine Fortschreibung. Diese Gleichzeitigkeit der in Johnsons Analyse noch im Widerspruch zueinander stehenden ästhetischen Verfahren wird noch näher zu erläutern sein.

Um das Anliegen der Sexpert-Videos und die Dringlichkeit ihrer Aufklärungsarbeit adäquat verstehen zu können, müssen zunächst die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Umstände Beachtung finden, zu denen sie sich inhaltlich und ästhetisch positionieren. Da die gesellschaftspolitischen Entwicklungen in den USA bereits in Kapitel 3.2 näherer Gegenstand einer historischen Rekonstruktion waren, liegt der Fokus im Folgenden stärker auf den zeitgleichen Entwicklungen in Deutschland. In Anbetracht des Umstands, dass die US-amerikanischen Debatten maßgeblich jene in Deutschland beeinflusst haben, handelt es sich um keine unabhängig voneinander zu verstehenden Entwicklungen. Der transatlantische Austausch, gerade was die Sexfilmwelle oder auch die Feminist Sex Wars angeht, ist für den vorliegenden Kontext von großer Relevanz.

4.2 Sexuelle Befreiung – für wen eigentlich? Ein historischer Rückblick

In ihrer Habilitationsschrift *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik* dekonstruiert die Historikerin Sybille Steinbacher das sich hartnäckig haltende Narrativ der prüden 50er und der wilden 60er Jahre.[93] Sie zeichnet die Gleichzeitigkeit und das Nebeneinander verschiedener

93 Sybille Steinbacher: *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München: Siedler 2011. Ebenso hartnäckig hält sich das Bild der

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gesellschaftlicher Prozesse und Entwicklungen nach, die schließlich zum »Mythos, [zur] Chiffre und Zäsur«[94] 1968 geführt haben, wie der Politikwissenschaftler Wolfgang Kraushaar dieses sagenumwobene Jahr treffend charakterisiert. Inzwischen ist sich die Forschung einig, dass das Jahr 1968 lediglich der »Kulminationspunkt eines bereits lange zuvor beginnenden sozialkulturellen Wandlungsprozesses«[95] war, der zeitgleich in vielen Ländern des industrialisierten Westens stattfand. Für den Kontext dieser Arbeit relevant ist der mit dieser sozialen Bewegung in Verbindung stehende Wandel der Sexualmoral, der gemeinhin unter der Bezeichnung »sexuelle Revolution« firmiert und die »sexuelle Befreiung« propagiert. Die Frage ist nur, wer hier eigentlich von was befreit wurde. Je länger das Jahr 1968 zurückliegt, umso kritischer wird – besonders zu seinem 50-jährigen Jubiläum – die mit dieser Jahreszahl verbundene Geschichtsschreibung hinterfragt: »Getragen von Zeitzeugen, die ehemals selbst Aktivisten gewesen waren, schrieben Politologen und Historiker eine Saga von Achtundsechzig fort, in der junge cis-männliche Studenten zu Standartenträgern des Wandels wurden,«[96] bemerkt die Historikerin Christina Hodenberg. Diese Heroisierung einzelner männlicher, akademisch gebildeter Schlüsselfiguren ging einher mit der Unsichtbarmachung der Stimmen der Arbeiterklasse und der weiblichen Akteurinnen. Letztere sind für den Kontext dieser Arbeit von primärem Interesse. Dazu Hodenberg:

> Der feministische Teil der Studentenproteste wird geringgeschätzt und als Nebenaspekt des politischen, männlichen Achtundsechzig betrachtet. […] Die Marginalisierung des weiblichen Achtundsechzig trifft auch auf Gesamteuropa, die

sexuellen Unterdrückung im nationalsozialistischen Deutschland. Die Historikerin Dagmar Herzog bricht zwar nicht mit dem Narrativ der prüden 50er, bewertet jedoch den Sexualkonservatismus dieser Zeit als Reaktion auf die Freizügigkeit der NS-Zeit, deren Ausleben freilich nur der »arischen« Bevölkerung möglich war. Die Konzentration der 50er Jahre auf Fragen der Sittlichkeit bewertet sie als Eröffnung eines Nebenschauplatzes, um sich nicht mit der Verantwortung für die Verbrechen des NS-Regimes auseinandersetzen zu müssen (vgl. Dagmar Herzog: *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, München: Siedler 2005). Einen Einblick in die Freizügigkeit dieser Zeit gibt der Bildband *Private pornography in the Third Reich*, der sexuell explizite und pornografische Privatfotografien versammelt (vgl. Hans von Bockhain Collection: *Private pornography in the Third Reich*, Frankfurt a.M.: Goliath 2014).

94 Wolfgang Kraushaar: *1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur*, Hamburg: Hamburger Ed 2000.

95 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 17; siehe auch W. Kraushaar (2000): *1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur*, S. 253 Christine Weder: *Intime Beziehungen: Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968*, Wallstein Verlag Gmbh 2016, S. 11. Christina von Hodenberg spezifiziert diese Zeitspanne der »›langen sechziger Jahre‹ von etwa 1957 bis 1973« (Christina Hodenberg: *Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte*, München: C.H. Beck 2018, S. 11).

96 C. Hodenberg (2018): *Das andere Achtundsechzig*, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> USA und Mexiko zu. Überall wird die Revolte aus einer männlichen Perspektive betrachtet, die weibliche Schlüsselfiguren, das Private und den Kampf gegen das Patriarchat aus dem Geschehen herausdefiniert. Die internationalen Varianten von Achtundsechzig sind ›Gruppenbilder ohne Damen‹.[97]

Es überrascht vor diesem Hintergrund kaum, dass das Jahr 1968 auch den Zeitraum markiert, in dem sich – zumindest in Westdeutschland – die sich ebenfalls während der 1960er Jahre formierende Frauenbewegung erstmals institutionalisiert. Der legendäre Tomatenwurf Sigrid Rügers im September 1968 auf der Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) wird diesbezüglich als Schlüsselmoment beschrieben: Als einzige Frau durfte Helke Sander als Sprecherin des im Frühjahr dieses Jahres gegründeten *Aktionsrats zur Befreiung der Frauen* eine Rede halten und sprach über die überkommenen Geschlechterrollen in der Gesellschaft – aber auch innerhalb des SDS.[98] Die Rede wurde stillschweigend hingenommen und übergangen, um zum nächsten Tagesordnungspunkt zu kommen. Da warf Sigrid Rügers die Tomate und trat einen Stein los, der seitdem nicht mehr zu rollen aufgehört hat. Bereits bei der nächsten Delegiertenkonferenz im November desselben Jahres hatten sich die Frauen formiert und es kursierte ein Flugblatt mit dem Titel »Befreit die sozialistischen Eminenzen von ihren bürgerlichen Schwänzen«. Da der gewünschte Effekt und Dialog ausblieb, spalteten sich die Frauengruppen bald darauf vom SDS ab und eine autonome Frauenbewegung entstand.[99]

---

97 Ebd., S. 107–108. Es sind nicht nur Gruppenbilder ohne Damen, sondern auch Gruppenbilder *weißer* Menschen. Unter dem Titel *Decolonize 1968!* veröffentlicht das Gunda Werner Institut für Feminismus und Geschlechterdemokratie gemeinsam mit dem Missy Magazin 2018 ein Online-Dossier, das »[d]er dominanten Geschichtserzählung von Freiheit, Rebellion und grenzüberschreitender Solidarität […] weibliche, queere, Schwarze und (post-)migrantische Perspektiven entgegen[setzt]«, um weitere Lücken des Diskurses zu schließen (vgl. https://www.gwi-boell.de/de/decolonize-1968, zuletzt geprüft am 27.03.2024). Neben *Decolonize 1968!* veröffentlicht die Heinrich Böll Stiftung weitere 67 »Variationen der Revolte«, die die einseitige Heroismus-Narrativierung verkomplizieren und eine globalere Perspektive eröffnen. Die gesammelten Beiträge fragen z.B. nach der Situation in Jugoslawien, in der DDR oder dem arabischen Nahen Osten (vgl. https://www.boell.de/de/50-jahre-1968, zuletzt geprüft am 27.03.2024).

98 Helke Sander: *Rede des »Aktionsrates zur Befreiung der Frauen«. Auf der 23. Delegiertenkonferenz des »Sozialistischen Deutschen Studentenbundes« (SDS) im September 1968 in Frankfurt* 1968, http://www..glasnost.de/hist/apo/weiber3.html, zuletzt geprüft am 01.02.2020.

99 Zu den hier geschilderten Ereignissen und allgemein zur Geschichte der deutschen Frauenbewegung vgl. u.a. Halina Bendkowski (Hg.): *Wie weit flog die Tomate? Eine 68erinnen-Gala der Reflexion*, Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, Feministisches Institut 1999; Florence Hervé (Hg.): *Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Köln: PapyRossa-Verl. 2001; Ute Kätzel: *Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration*, Berlin: Rowohlt 2002; Ilse Lenz (Hg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied; eine Quellensammlung*, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss 2008.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wirft man einen Blick in die historischen Darstellungen der Zeit vor 1968, sind es vor allem zwei Ereignisse, die immer wieder hervorgehoben werden, wenn es darum geht, den Wandel der Sexualmoral nicht nur in Deutschland, sondern in allen industrialisierten Ländern des Westens zu beschreiben: die Veröffentlichung der Kinsey-Reporte Anfang der 1950er Jahre und die Einführung der Pille 1960 in den USA sowie 1961 in Westdeutschland. In der Forschung wird immer wieder auf die Parallelen der Geschichte der ›sexuellen Befreiung‹, der Entstehung der Frauenbewegung und des feministischen Aktivismus in der BRD und den USA hingewiesen, nicht zuletzt die ›Amerikanisierung‹ der Bundesrepublik im Zuge und Kontext der US-amerikanischen Besatzung betonend. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Fokus – der Schwerpunktsetzung der Arbeit entsprechend – auf den medialen, juristischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in der BRD liegen. Die in den USA verorteten Ereignisse werden in dieser Erzählung immer wieder eine prominente Rolle spielen (siehe hierzu bereits Kapitel 3.2), da die deutsche Frauenbewegung im engen Austausch mit den US-amerikanischen Feministinnen stand. Die Feministische Gesundheitsbewegung, der auch Dorrie Lanes Arbeiten zuzuordnen sind, ebenso wie die Feministischen Filmtheorien wenden sich in den USA und der BRD gleichermaßen gegen die selben sexistischen Strukturen und das heteronormative Klima.

Sexualmoralische Aushandlungen im Ausgang der Kinsey-Reporte

Sybille Steinbacher zufolge stand der Name Kinsey für eine »Zeitenwende im Umgang mit Sexualität«[100]. Kinsey wurde in den USA sowie in Deutschland »zur Symbolfigur und zum Antriebsmotor eines grundlegenden Wandels im Umgang mit Sexualität«[101], in den Augen seiner Zeitgenoss:innen repräsentierte er »die Moderne schlechthin«[102]. Der Zoologe und Sexualforscher Alfred Kinsey richtete sich mit seinen Reporten – *Sexual Behavior in the Human Male* von 1948 und *Sexual Behavior in the Human Female* von 1953[103] – gegen ein populärwissenschaftlich verklärtes Bild der Psychoanalyse, das öffentlichkeitswirksam zwischen ›normalem‹ und ›anormalem‹ Sexualverhalten unterschied. Zwischen 1938 und 1953 befragten Kinsey und sein Team 5.300 Männer und 5.940 Frauen in Interviews zu ihrem Sexualverhalten. Seine Ergebnisse zeigten eine schockierende Diskrepanz auf zwischen der gelebten Sexualität und den innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft

100 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 148.

101 Ebd., S. 153.

102 Ebd.

103 Siehe Alfred C. Kinsey/Wardell R. Pomeroy/Clyde E. Martin: »Sexual behavior in the human male. 1948«, in: *American journal of public health* 93 (2003) (6), S. 894–898; Alfred C. Kinsey: *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, IN: Indiana University Press 1998 [1953].

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

geltenden Moralvorstellungen und gesetzlichen Regelungen: Die Mehrheit der Befragten hatte vorehelichen (90 % der Männer und über die Hälfte der Frauen) sowie außerehelichen Sex (37 % der Männer und 25 % der Frauen). Homosexualität war vor allem unter Frauen der Mittelschicht verbreitet, 37 % der Männer besaßen homosexuelle Orgasmuserfahrungen. Überhaupt nahm Kinsey Heterosexualität nicht als exklusive Verhaltensweise an, sondern ging davon aus, dass diese vor allem im Jugendalter von homosexuellen Phasen unterbrochen ist. Homosexualität definierte er entgegen dem dominanten medizinischen Diskurs seiner Zeit entsprechend nicht als Krankheit oder anormale Verhaltensweise, sondern setzte sich für deren rechtliche und gesellschaftliche Anerkennung ein. Ebenso widersprach er der unter Psychiater:innen damals weit verbreiteten Annahme von der weiblichen Frigidität. Das Ausbleiben des weiblichen Orgasmus führte er nicht auf eine vermeintliche Orgasmusunfähigkeit der Frau zurück, sondern auf mangelndes Bemühen (d.h. nicht genügend Stimulation vonseiten) ihres Partners.[104] Obwohl diese Ergebnisse für die damalige Zeit skandalös waren, genoss er breite gesellschaftliche Akzeptanz und sein Buch zierte die Bücherwände bürgerlicher Haushalte. Dies lag vor allem an seinem Festhalten an der Institution der Ehe. Er war der Überzeugung, dass sexuelle Erfüllung zur Stabilisierung der Ehe beitrug.

Steinbacher spricht vor allem der Populärkultur und insbesondere dem Erfolgsboom der Illustrierten, der Anfang der 1950er Jahre in der BRD aufkam, einen großen Anteil an der Öffentlichkeitswirksamkeit der Kinsey-Reporte zu. Nicht unerheblich dabei: Der Bericht über die Kinsey-Reporte in wissenschaftlicher Manier erlaubte das Zeigen anzüglicher Bilder – wenn auch nur unter dem Vorwand, die angeblich verwerfliche, amerikanische Kultur zu repräsentieren. Die USA wurden (nicht zuletzt aufgrund der Präsenz der Alliierten in der BRD nach dem Zweiten Weltkrieg) zur Schablone für Abgrenzung und Identifikation der Deutschen. Das negativ besetzte Stichwort »Amerikanisierung« ist laut Steinbacher von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung für den Sexualdiskurs der frühen BRD:

> Der Fokus ›Amerika‹ war insofern wichtig, als sich die Umbrüche, Neuerungen und Bedrohungen, die von Sexualität ausgingen, maßgeblich auf die ›Kultur von drüben‹ bezogen. […] [D]er Umgang mit Sexualität war gleichermaßen Ausdruck der Akzeptanz wie der Abwehr kultureller Einflüsse aus den USA, die auch unter den Schlagworten von der sogenannten Amerikanisierung und der Ausbreitung der Populärkultur zusammengefasst wurden.[105]

104 Vgl. zu diesen Ausführungen S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 142–146 sowie Alfred C. Kinsey/Wardell B. Pomeroy/Clyde E. Martin: *Das sexuelle Verhalten des Mannes*, Berlin, Frankfurt a.M.: G. B. Fischer 1955; Alfred C. Kinsey: *Das sexuelle Verhalten der Frau*, Berlin: Fischer 1954.

105 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 11. Der Sammelband *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution* (Eric Schaefer (Hg.), Durham: Duke University Press 2014) macht

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Während auf der Textebene von der »kulturellen Niveaulosigkeit der USA« berichtet wurde, zeigte die Bildebene »nackte deutsche Haut«[106]. Die »europäische ›erotische Kultur‹« wurde dem »Land hysterischer Puritaner« entgegengehalten: In Abgrenzung zu den unzüchtigen Amerikanerinnen wurde die deutsche Frau erhöht, denn es galt nach wie vor die Ansicht, »dass das Sexualleben der Frauen von moralischen Normen besonders intensiv geregelt sein müsse«[107]. Die Illustrierten spielten mit dieser Fantasie der anständigen deutschen Frau, die im Privaten doch ein »Luder« war:

> Eigengewicht und Bedeutungseffekt der Bilder lagen in dem Umstand, dass sie das etablierte amerikakritische Deutungsmuster zwar verstärkten, zugleich aber im wahrsten Sinne *Lust erregen wollten* [Herv., LZ] […]. Verstärkt wurde der Effekt noch durch die Dramaturgie des Umblätterns: In der *Münchner Illustrierten* ist auf einer Seite eine junge Frau zu sehen, die züchtig gekleidet und bebrillt an der Schreibmaschine sitzt; auf der nächsten Seite räkelt sie sich als Pin-up-Mädchen im Bikini auf dem Boden.[108]

Diese doppelmoralische Politik spiegelt den widersprüchlichen Umgang mit der Sexualmoral dieser Zeit in der BRD wider. Die durch Kinsey entfachte Popularisierung der Sexualität ging einher mit dem Sittlichkeitskampf und der Erlassung des *Gesetzes über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften* 1953, das dem Weimarer Vorbild des *Gesetzes zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften* folgte – trotz seiner Umbenennung firmierte es im Volksmund jedoch weiterhin als ›Schmutz- und Schund-Gesetz‹.[109] Als jugendgefährdend galten vor allem Comics (alles ›Unmoralische‹ kam aus Amerika),[110] aber auch manche Ausgaben der Märchen aus *1001*

---

in Bezug auf die kulturellen Entwicklungen in den USA eine ähnliche Beobachtung. Aus verschiedenen Perspektiven wird hier die sexuelle Revolution als »media revolution« charakterisiert und die Rolle von Populärkultur und Massenmedien in den Blick genommen.

106 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 176.

107 Ebd., S. 178.

108 Ebd., S. 176. Zur Erregung des Umblätterns in Analogie zum Klicken siehe Kapitel 5.4.

109 Zu einer ausführlichen Beschreibung der Entstehung des Gesetzes vgl. ebd., S. 50–85.

110 Die Comicforschung führt die Einführung der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften 1953 maßgeblich auf das Verbot von Comics zurück. Bernd Dolle-Weinkauff zufolge sollte diese vor allem den stetig wachsenden Einfluss ausländischer Comics bekämpfen (vgl. Bernd Dolle-Weinkauff: *Comics made in Germany. 60 Jahre Comics aus Deutschland, 1947–2007*, Wiesbaden: Harrassowitz 2008, S. 24–25); sowie Véronique Sina: *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript 2016, S. 77). Véronique Sina führt dazu weiter aus (2016, S. 77–78): »Mit dem Ende der deutschen Besatzung Mitte der 1940er Jahre finden in Frankreich immer mehr amerikanische Comicproduktionen ihren Weg in heimische Kinder- und Jugendzeitschriften und lösen damit eine Welle der moralischen Panik aus, welche in der Verabschiedung des Jugendschutzgesetzes vom 16. Juli 1949 kulminiert. Bereits vor Ausbruch des Krieges waren vermehrt kritische Stimmen konserva-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Nacht[111] oder John Clelands Roman *Fanny Hill* von 1749, der noch 1964 von der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften auf den Index gesetzt wurde. Beate Uhse hatte den Roman beworben und versuchte ihn als eines der »berüchtigsten Bücher der Welt!« zu vermarkten. Überhaupt geriet die Flensburger Unternehmerin mit ihrem *Versandhaus Beate Uhse*, das Verhütungsmittel, Reizwäsche, potenzfördernde Salben, erotische Literatur u.v.m. zum Zweck der »Ehehygiene« (auch der von Uhse 1962 eröffnete erste Sex-Shop der Welt firmierte als »Fachgeschäft für Ehehygiene«[112]) versandt, immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt. Seit der Gründung ihres Versandhauses 1951 wurde sie wiederholt wegen Beleidigung und dem Verstoß gegen das Sittengesetz angezeigt. Steinbacher zufolge tritt das »Scheitern der Justiz im Sittlichkeitskampf«[113] in der Causa Beate Uhse besonders anschaulich zutage. Da sich die Anklagen bundesweit gehäuft hätten, seien sie schließlich bei der Generalstaatsanwaltschaft gesammelt worden und 1961 wurde das Hauptverfahren in Flensburg eingeleitet. Da jedoch Zweifel an der Verfassungsmäßigkeit des »Gesetzes gegen Schmutz und Schund« bestanden, auf dessen Grundlage die Anklage beruhte, wurde das Verfahren noch im selben Monat unterbrochen. Die Anklage wurde an das Bundesverfassungsgericht übergeben, das sich ganze zehn Jahre lang Zeit ließ, um ein Urteil zu fällen, das Beate Uhse schließlich entlastete.[114]

Ebenso gegen das Schmutz- und Schund-Gesetz verstieß der *Playboy*, dessen Import entsprechend verboten war. Die Illustrierten ließen es sich trotzdem nicht nehmen, empört über dessen Freizügigkeit zu berichten – natürlich nicht, ohne zur Illustration dieser Ungeheuerlichkeit die aufreizenden Fotos des *Playboys* abzubil-

---

tiver Gruppierungen gegen die als moralisch verwerflich geltenden amerikanischen Comicimporte laut geworden. Die verstärkte Rückkehr amerikanischer Produktionen in den Nachkriegsjahren führt sowohl zu einer Wiederbelebung dieser moralischen Bedenken als auch zu aktiven Protesten seitens franko-belgischer Comickünstler:innen, die zunehmend um ihren Arbeitsplatz fürchten. Mit Hilfe kommunistischer und katholischer Gruppierungen wird schließlich die Verabschiedung eines Gesetzes erreicht, welches ausländische Comicimporte so gut wie verbietet und klare Richtlinien bezüglich (moralisch) ›zumutbarer‹ Inhalte festlegt.« Sina bezieht sich hier auf Ann Miller: *Reading bande dessinée. Critical approaches to french-language comic strip*, Bristol, UK, Chicago, IL: Intellect Books 2007, vgl. darüber hinaus auch o.A.: *Comics der 50er und 60er Jahre. Serien, Helden und der Kampf gegen Schmutz und Schund ; eine Ausstellung der Stadtbibliothek Schwandorf ; als das Abenteuer noch 20 Pfennige kostete*, Schwandorf: Stadtbibliothek 1983.

111 Vgl. Renate Faerber-Husemann: *50 Jahre »Schmutz- und Schund-Gesetz«*. Deutschlandfunk 2003, https://www.deutschlandfunk.de/50-jahre-schmutz-und-schund-gesetz.724.de.html?dram:article_id=97004, zuletzt geprüft am 02.02.2020.

112 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 267.

113 Ebd., S. 254.

114 Sybille Steinbacher widmet der Darstellungen des Kampfes Beate Uhse gegen die Justiz ein ganzes Unterkapitel, vgl. dazu ebd., S. 242–267.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den.[115] Die Negativfolie USA gewährte damit eine Möglichkeit, sexuell anzügliche Bilder abzubilden. Die andere Möglichkeit dafür war der Deckmantel der Aufklärung im Sinne des wissenschaftlichen Fortschritts und der Moderne:

> Sexualität stand seit Kinsey im Zentrum von Serien, Ratgeberrubriken, Lebenshilfekolumnen und Leserbriefspalten vieler Unterhaltungsblätter. Kinsey verknüpfte Sexualität nicht mit Angst, Krise, Untergang und apokalyptischen Verfallsszenarien, sondern sprach Sehnsüchte und Bedürfnisse an, machte Glücksversprechungen und stand für optimistische Zukunftserwartungen, für Fortschrittsglauben und gesellschaftlichen Aufbruch, kurz: für eine Gegenideologie zum Sittlichkeitsdiskurs. Der Amerikaner bot Information, Orientierung und Selbstvergewisserung.[116]

Filmische ›Aufklärung‹: Oswalt Kolle, HELGA und die bundesdeutsche Sexfilmwelle

Im Dienst und in Tradition der Erkenntnisse Kinseys verstand sich vor allem der deutsche »Aufklärer der Nation«[117] Oswalt Kolle. Bereits in den 1960er Jahren schrieb Kolle Aufklärungskolumnen für die Illustrierten *Quick* und *Neue Revue*. Aus diesen ging Mitte bis Ende der 1960er Jahre eine Aufklärungstrilogie in Buchform hervor, die bundesweiten und internationalen Erfolg feierte (17 fremdsprachige Übersetzungen verzeichnete sie): *Dein Kind, das unbekannte Wesen* (1964)[118], *Dein Mann, das unbekannte Wesen* (1967)[119] und *Deine Frau, das unbekannte Wesen* (1967)[120]. Dieser Zweitverwertung folgte eine Drittverwertung: Zwischen 1968 und 1973 drehte Kolle acht Aufklärungsfilme[121], die ihm neben dem »Aufklärer der Nation« auch Spitznamen wie »Dr. Sex«, »Liebes-Guru«, »Orpheus des Unterleibs«[122] oder »Sex-Papst«[123] ein-

115 Vgl. ebd., S. 304–305.

116 Ebd., S. 166.

117 S. Hammelehle: *Aufklärer der Nation*; R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 205. Auch die DVD-Box *Oswalt Kolle – Sein Lebenswerk* (2013), die alle acht Filme von ihm enthält, wirbt auf dem Schuber und den Covern der einzelnen DVD's mit dieser Beschreibung.

118 Oswalt Kolle: *Dein Kind, das unbekannte Wesen*, München: Südwest-Verl. 1964.

119 Oswalt Kolle: *Dein Mann, das unbekannte Wesen*, München: Südwest Verl. 1967.

120 Oswalt Kolle: *Deine Frau, das unbekannte Wesen*, München: Südwest-Verl. 1967.

121 Das Wunder der Liebe (1968), Das Wunder der Liebe II – Sexuelle Partnerschaft (1968), Deine Frau, das unbekannte Wesen (1969), Zum Beispiel: Ehebruch (1969), Dein Mann, das unbekannte Wesen (1970), Dein Kind, das unbekannte Wesen (1970), Was ist eigentlich Pornografie? (1971), Liebe als Gesellschaftsspiel (1972).

122 Jenny Hoch: *»Alte Menschen wollen nicht nur vanilleschaumartigen Klöppelsex!«. Interview mit Oswalt Kolle.* Spiegel Online 2009, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sex-aufklaerer-oswalt-kolle-alte-menschen-wollen-nicht-nur-vanilleschaumartigen-kloeppelsex-a-616516.html, zuletzt geprüft am 03.02.2020.

123 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 331.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

brachten und ihm zu nationaler und internationaler Berühmtheit verhalfen.[124] Als eingefleischter »Romantiker«[125], wie er sich selbst stilisierte, war er der Überzeugung, dass guter Sex eine Frage der Übung war (»Liebe kann man nicht lernen, Sexualität sehr wohl«[126]) und für eine erfüllte Ehe zentral. Wie Kinsey setzte er den Orgasmus als Ziel und Maßstab für ›erfolgreichen‹ Geschlechtsverkehr – im Idealfall sollte er zeitgleich erreicht werden. Wenngleich Kolle die Relevanz weiblicher Lust beim Sex betonte und diese als der männlichen gleichberechtigt inszenierte, so vertreten seine Filme dennoch keinen emanzipatorischen Anspruch.[127] Steinbachers Beobachtung, dass Kolle in seinen Serien und Filmen stereotype Männlich- und Weiblichkeitsbilder reproduziere (Männer als »unsensibel, brutal und hart […], Frauen hingegen als zärtlich, gefühlig und verständnisbedürftig«[128]) und das bestehende hierarchische Geschlechterverhältnis protegiere, ist zweifelsohne zuzustimmen. Wie Rolf Thissen ergänzt, dominieren darüber hinaus, nicht nur bei Kolle, sondern in fast allen Aufklärungsfilmen dieser Zeit, »Stereotypen von jungen, schönen, sauberen, relativ wohlhabenden Menschen«[129] das Bild.

Kolles Erfolg ist jedoch nicht nur auf sein Festhalten an der Ehe als Institution zurückzuführen, sondern ebenso auf den pseudowissenschaftlichen Gestus seiner Filme. Fast jeder seiner Filme verweist auf die »wissenschaftliche Beratung« durch Prof. Dr. Dr. Hans Giese – eines mit Kolle befreundeten Sexualwissenschaftlers.[130]

---

124 Die Filme lockten allein in der BRD 26 Millionen Zuschauer:innen in die Kinos. Weltweit waren es sogar 140 Millionen (vgl. ebd., S. 329).

125 J. Hoch: »*Alte Menschen wollen nicht nur vanilleschaumartigen Klöppelsex!*«; sowie S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 329.

126 Oswalt Kolle bezeichnet diesen Satz selbst in einem Interview in der *Welt* als »kollesche[n] Lehrsatz« (Oswalt Kolle: *Als Oswalt Kolle mit Romy Schneider schlief* 2008, https://www.welt.de/kultur/article2286831/Als-Oswalt-Kolle-mit-Romy-Schneider-schlief.html, zuletzt geprüft am 04.02.2020).

127 Steinbacher behauptet, dass Kolle kein »Fürsprecher der Emanzipation« war, führt für diese Behauptung jedoch keine Quellen an (S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 332). In einem Interview, ein Jahr vor seinem Tod 2010, beschreibt Kolle die »völlige Gleichberechtigung« als notwendige »Grundlage für eine Beziehung« (J. Hoch: »*Alte Menschen wollen nicht nur vanilleschaumartigen Klöppelsex!*«). Ob er seine Einstellung geändert hat oder ihm Steinbacher in diesem Punkt unrecht tut, kann hier nicht beantwortet werden. Anhand seiner Filme ist jedoch nicht abzulesen, dass es ein Anliegen Kolles war, die bestehenden Geschlechterhierarchien zu revolutionieren. In einem Interview mit der *Welt* grenzt er sich explizit vom Feminismus ab, versteht unter diesem, so wird aus dem Kontext klar, jedoch einen Radikalfeminismus wie ihn Andrea Dworkin, Catharine MacKinnon und Alice Schwarzer vertreten (O. Kolle: *Als Oswalt Kolle mit Romy Schneider schlief*).

128 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 332.

129 R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 19.

130 Zur Geschichte der Sexualwissenschaft vgl. Volkmar Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt, M.: Campus Verlag 2008.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Überhaupt bezieht sich Kolle in seinen Filmen immer wieder auf die neusten wissenschaftlichen Erkenntnisse aus der Medizin, Psychologie, den Sozial- und Sexualwissenschaften.

Alle Filme sind ähnlich aufgebaut: Häufig beginnen sie mit einem Fachgespräch zwischen Kolle, Giese und dem Psychologen Wolfgang Hochheimer, in welchem diese die Einstellung der Gesellschaft zu Sexualität reflektieren und erklären, wie wichtig es ist, über Sex zu reden, wie sehr dieser zu einem erfüllten Leben beitragen kann u.v.m.. Es folgt in der Regel eine unterschiedliche Anzahl von Fallbeispielen, die innerhalb von Spielfilmsequenzen sexuelle Probleme in der Ehe demonstrieren (mangelndes Einfühlungsvermögen des Mannes; eine zu frühe Ejakulation des Mannes, was dazu führt, dass die Frau unbefriedigt bleibt; die Vernachlässigung der Liebesbeziehung etc.). Aus dem Off kommentiert Kolles Stimme das Gesehene, erläutert den Konflikt, gibt Handlungsanweisungen und zeigt Lösungen auf. Rolf Thissen versammelt in seiner umfangreichen Darstellung des deutschen Aufklärungsfilms u.a. die nationalen und internationalen Pressestimmen der jeweiligen Zeit. Zu Das Wunder der Liebe II – Sexuelle Partnerschaft (1968) urteilte die *Nationalzeitung* in Basel am 30. August 1969:

> Die ›Aufklärung‹ ist bei ihm nur ein Deckmäntelchen. Er soll meinetwegen ruhig Tabus brechen und seine Akteure ihre Liebesspiele auf der Leinwand durchexerzieren lassen. Aber er soll es frisch und keck tun und nicht salbadernd mit Aufklärung garnieren. Ein fröhlicher Sünder ist mir allzumal lieber als ein lahmer, schulmeisternder Tugendbold.[131]

So freizügig gesinnt, um Akteure ohne Anlass ihre Liebesspiele auf der Leinwand durchexerzieren zu lassen, war die deutsche Filmlandschaft zu dieser Zeit jedoch noch nicht.[132] Kolle berichtet, dass er für seinen ersten Film zwei Tage und Nächte mit der FSK über jede Sekunde habe verhandeln müssen. Dabei sei es auch zu dem bezeichnenden Satz gekommen: »Herr Kolle, Sie wollen wohl die ganze Welt auf den Kopf stellen, jetzt soll sogar die Frau oben liegen!«[133]

Tatsächlich stellte sich zu dieser Zeit für manch eine:n mehr oder weniger die Welt auf den Kopf – verantwortlich dafür waren jedoch nicht die Filme Kolles, sondern das bereits skizzierte Zusammentreffen verschiedener Faktoren:

---

131 R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 224.

132 Die Schweiz im Übrigen auch nicht: In einigen Kantonen waren Kolles Filme verboten, was dazu führte, dass die Menschen zuhauf in einen benachbarten Kanton fuhren, um die Filme zu sehen (Vgl. O. Kolle: *Als Oswalt Kolle mit Romy Schneider schlief*.) Wie Kolle es in einem Interview darstellt, habe der Polizeipräsident von Zürich aufgrund dieses Umstands zum »Kulturkampf« aufgerufen und erklärt: »Wir lassen uns nicht von einem Deutschen vorschreiben, wie wir uns im Bett verhalten sollen« (ebd.).

133 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Dass der Kolle-Boom, die Blüte des Erotikmarktes und die Sexwelle in den Illustrierten und Magazinen zeitlich mit Vorstellungen von sexueller Befreiung der jugendlichen Protestgeneration zusammentrafen, hatte keinen Kausalzusammenhang, sondern war eher ein atmosphärisches Phänomen.[134]

Noch bis 1972 »missionierte« Kolle die »Nation« mit seinen Filmen. Bemerkenswert, darin ist Annette Miersch zuzustimmen, ist die konstante und nachdrückliche Betonung einer funktionierenden Partnerschaft auf Augenhöhe in den Filmen, die sich auch auf der Bildebene widerspiegelt:

> Rein statistisch bekommt man beinahe genauso viel nackte Männer- wie Frauenkörper präsentiert. Und das ist im Vergleich zu den meisten anderen Sexfilmen dieser Zeit wirklich etwas Ungewöhnliches. Wie viel die ausgedehnten ›keimfreien Turnübungen in der Horizontalen‹ oder auch das ausgiebige nackte Posieren allerdings mit Aufklärung und/oder Erotik zu tun hatten oder haben, sei dahin gestellt. Die zeitgenössische Filmkritik nun bescheinigte Kolle zwar beinahe durchgehend eine gewisse Ernsthaftigkeit seiner aufklärerischen Absichten. Deren Umsetzung jedoch wurde als altbacken und im Text-Bild-Verhältnis widersprüchlich kritisiert.[135]

Trotz der ›schulmeisterlichen"[136] Art der Filme blieb das deutsche Publikum Kolle bis zu seinem letzten Film treu. Der Aufklärungsgestus als Legitimations- und Erfolgsstrategie ist weit über seine Filme hinaus noch lange nicht erschöpft.

Als »Prototyp des Aufklärungsfilmes«[137] beschreibt Miersch den Film Helga – Vom Werden Des Menschlichen Lebens (DE 1967, Erich F. Bender), der von der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BzgA) mitfinanziert und von der damaligen Gesundheitsministerin Käte Strobel in Auftrag gegeben wurde. Obwohl es sich um einen reinen Spielfilm mit der Schauspielerin Ruth Gassmann in der

---

134 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 335.

135 Annette Miersch: *Schulmädchen-Report. Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre*, Berlin: Bertz 2003, S. 102–103. Beispielhaft sei hier auf eine Filmkritik von Paul Joannides in der Filmzeitschrift *Monthly Film Bulletin* im Januar 1971 verwiesen, die Rolf Thissen zitiert: »Regie, Schnitt, Photographie und Schauspielerei sind gleichermaßen hölzern, und der Film ist weder Cinéma verité noch interessante Fiktion. Der ›aufklärerische‹ Kommentar ist von elefantöser Banalität, was wirklich ärgerlich ist, da es in der Tat um wichtige Probleme geht. Der Film wird nicht einmal durch die Gnade der Sinnlichkeit gerettet, da seine animierenden Momente ebenso lahm sind, wie seine moralische Prätention: Mit all den jungen männlichen und weiblichen Körpern, die er zur Hand hat, bringt Alexis Neve (der Regisseur, Anm. d. A.) nicht einen einzigen erotischen Moment und noch nicht einmal eine attraktive Komposition zuwege« (R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 224–225).

136 Vgl. R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 224.

137 A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 100.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hauptrolle als Helga handelt, wird dieser von der FSK als Dokumentarfilm eingestuft. Helga verkörpert eine sexuell unerfahrene und unaufgeklärte junge Frau, die der Film während ihrer Schwangerschaft begleitet. Diese wird vom Geburtsvorbereitungskurs über Frauenarztbesuch bis zur richtigen Ernährung, inklusive einer selbstausgeführten Brustmassage Helgas vor dem Spiegel zur Anregung der Muttermilchproduktion, ausführlich geschildert. Den Höhepunkt bildet die Geburt, die der Film zeigt: »Wegen einer Geburtsszene fallen in den Kinos reihenweise Zuschauer in Ohnmacht, überwiegend Männer. Das Rote Kreuz schiebt Dienst, wenn der Film läuft. Er gewinnt die ›Goldene Leinwand‹ und wird erfolgreich in die USA, nach Japan und auf die Fidschi-Inseln verkauft«[138], so der WDR anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der BzgA. Der Film ist unerwartet ein voller Erfolg: 40 Millionen Zuschauer:innen im In- und Ausland (davon ca. fünf Millionen in der BRD) lauten die Schätzungen.[139] Das Aufklärungsnarrativ für das Zeigen nackter Haut ist etabliert und mit Helga »sozusagen staatlich legitimiert«[140].

Der Film läutet 1967 die bundesdeutsche »Sexfilmwelle« ein,[141] zu der auch die Filme Kolles zählen, deren prominentester Vertreter jedoch die Schulmädchen-Reporte sind (in Anlehnung an die Kinsey-›Reporte‹). 1970 kommt der erste Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten in die Kinos, 1980 beendet der letzte von 13 Reporten die kurze Ära des deutschen Sexfilms.[142] Mit sieben Millionen Zuschauer:innen gehört der erste Report zu den fünf erfolgreichsten Filmen der 1960er bis 80er Jahre in der BRD (ein größeres Publikum zogen nur drei Karl-May-Verfilmungen[143] und Otto – Der Film vor die Leinwand).[144] Wie die Filme Kolles setzen auch die Reporte auf den Kommentar von vermeintlichen Expert:innen (Psycholog:innen, Ärzt:innen, Priester). Hinzu kommen in den ersten drei Folgen Interviews mit Passant:innen, die den Filmen einen dokumentarischen Effekt verleihen.[145] Der Produzent und Kopf der Schulmädchen-Reporte Wolf C.

138 WDR: *20. Juli 1967: Gründung der BzgA* 2007, https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag2736~_mon-072007_tag-20072007.html, zuletzt geprüft am 05.02.2020.

139 Vgl. R. Thissen (1995): *Sex verklärt*, S. 194.

140 A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 100.

141 Zum deutschen Sexfilm vgl. auch Leo Phelix/Rolf Thissen: *Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms*, München: Goldmann Verlag 1983.

142 Vgl. A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 43.

143 Am erfolgreichsten war der Der Schatz im Silbersee (DE 1962, Harald Reinl) mit zehn Millionen Besucher:innen, dicht gefolgt von Winnetou I (DE 1963, Harald Reinl). Otto – Der Film (DE 1985, Xaver Schwarzenberger) schließt mit fast neun Millionen Zuschauer:innen an und Old Shatterhand (DE 1964, Hugo Fregonese) verzeichnet siebeneinhalb Millionen. https://www.insidekino.com/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm, 15.03.2020.

144 https://www.insidekino.com/DJahr/DAlltimeDeutsch50.htm, 15.03.2020.

145 Im Interview mit Annette Miersch gibt der Produzent der Reporte Wolf C. Hartwig an, dass 90 Prozent der Interviews echt und zehn Prozent inszeniert waren. Aufgrund von juristi-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hartwig beschreibt in einem Interview mit Annette Miersch den Stil der Filme als *semi documentary style*:

> Man hat überlegt: Was kann man wieder tun, um die Leute ins Kino zu kriegen. Da haben ich und Kolle die Idee gehabt, wir müssen die Leute sexuell aufklären. Das ist eine Nische, in der man noch sehr viel Umsätze erzielen kann. Die ist noch neu, relativ. Und Kolle hat das auf seine Tour gemacht. Ich mit meinem Reportsystem. Das hab ich ja geboren. Es sind ja 60 Filme gedreht worden nach dem Reportsystem, nämlich nach der Mischung *semi documentary style*: halb dokumentarisch und halb gedreht, vermischt, um damit einen Aufklärungseffekt zu erzielen. Und so kamen wir auf diese Masche, um diese Nische auszufüllen, und haben ja zig Millionen damit umgesetzt.[146]

Als Vorbild für diese Art der Filme gibt Hartwig amerikanische Gerichtsfilme an, die diesen Stil schon seit den 1940er Jahren einsetzen würden und »Meister« darin seien, dem Publikum durch diese Vermischung von Realität und Fiktion zu zeigen, »wie es wirklich war«[147]. Zu Beginn des zweiten Reports Der neue Schulmädchen-Report. 2. Teil: Was Eltern den Schlaf raubt (1971) erklärt der Schauspieler Friedrich von Thun, der in den Filmen die Interviews führte, dass die positiven Rückmeldungen auf den ersten Film die Impulse für den zweiten Teil gaben. 1.665 Briefe seien ihnen »auf den Tisch geflattert« und »aus diesen selbsterlebten wahren Begebenheiten« hätten sie »die interessantesten ausgesucht und sogar einige Einsender zu uns gebeten, damit wir sie Ihnen persönlich vorstellen können«. Obwohl hier eine Auswahl der erzählten Geschichten angedeutet wird, bestehen die Filme und besteht auch Hartwig noch dreißig Jahre nach den Reporten auf der Alltäglichkeit der dargestellten Situationen.[148] Diese zeigen minderjährige Mädchen, die bereitwillig mit ihren Lehrern, Vätern und potenziellen Großvätern schlafen. Lesbischer Kontakt wird ebenso gezeigt wie Masturbationsszenen. Homosexualität unter Männern hingegen bleibt ein Tabu. Dazu Hartwig im Jahr 2000 in einem Interview:

> Das hat mich nicht interessiert. Das will ich Ihnen ehrlich sagen, ich bin ein absoluter Gegner der Homosexualität. Ich finde sie schmuddelig. Es ist ein großer Unterschied. Was zwei lesbische Frauen machen, kann sehr schön sein. Was Männer machen, aus der technischen Situation, dass die immer in ihren Popo was reinstecken müssen, das ist unappetitlich für mich, unakzeptabel. Und ich will das nicht

---

schen Problemen habe er die Interviews in den späteren Folgen allerdings eingestellt (vgl. A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 23).

146 Ebd., S. 10. Es sind zwar nur 13 Schulmädchen-Reporte entstanden, allerdings gab es zahlreiche Adaptionen wie den Hausfrauen-Report, Lehrmädchen-Report, Tanzstunden-Report, Krankenschwestern-Report, Verführerinnen-Report, Frühreifen-Report usw.

147 Ebd., S. 21.

148 Vgl. ebd., S. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> sehen und meinem Publikum nicht zeigen. Die sollen das machen, ich bin frei, ich bin tolerant, soll jeder machen, was er will. Aber schöne Mädchenkörper, das ist ein großer Unterschied. Was Männer machen, technisch, das find' ich ekelhaft.[149]

Neben den pädophilen Szenarien und dieser freimütig bekannten Homophobie, die in den REPORTEN selbst durch die aus Ignoranz zurückbleibende Lücke zum Tragen kommt, offenbaren die Filme ungeniert einen fest in sie eingeschriebenen Sexismus. Wenn Frauen in der gezeigten Handlung nicht allzeit bereit sind, sondern zum Sex genötigt oder sogar gezwungen werden (müssen), tragen sie selbst daran die Schuld. Auf die Frage Annette Mierschs zu einer zehnminütigen Vergewaltigungsszene, in der das Mädchen im Nachhinein vom Kommentator schuldig gesprochen und das Verhalten der Männer gerechtfertigt wird, antwortet Hartwig:

> Ja, die waren ja auch zum Teil schuldig. Ich brauche mit Ihnen jetzt doch nicht über die Thematik Vergewaltigung zu reden. Vergewaltigung ist ein sehr schwieriger Begriff. Das Wort Schuld bei der Vergewaltigung ist ein sehr umstrittener Begriff. Ich bin auch Jurist. Die Hälfte sagt, die Frau wollte es, die wollte dominiert werden, die hat sich gerne vergewaltigen lassen. Sie hat dabei Lust empfunden. Es gibt sogar Juristen, die sagen, es gibt gar keine echte Vergewaltigung, sondern eine gewisse Mitschuld der Frau ist immer dabei. So sehe ich das. Das war mein Motiv.[150]

Entschieden anders sieht es (auch) das bereits zum Zeitpunkt des Interviews geltende Recht. 1973 tritt das vierte Gesetz zur Reform des Strafrechts in Kraft, das auch das Sexualstrafrecht grundsätzlich revolutioniert.[151] Von nun an entscheidet

149 Ebd., S. 18. Später im Interview äußert sich Hartwig ebenso abfällig über die Schwulenbewegung: »Ich finde es ekelhaft, dass heute das Thema Homosexualität so außen hochgespielt wird […], die sind ja fast stolz, wenn die sagen: Ich bin schwul! Ich bin schwul, ich bin besser, ich bin schöner, ich bin intelligenter. Das kotzt mich an!« (A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 35).

150 A. Miersch (2003): *Schulmädchen-Report*, S. 33–34.

151 Verwiesen sei an dieser Stelle – gerade vor dem Hintergrund der zitierten homophoben Äußerungen Hartwigs –, dass die gesetzlichen Änderungen u.a. mit einer Liberalisierung des Umgangs mit Homosexualität unter Männern einhergingen (wenngleich der Weg zu einer gleichberechtigten Anerkennung mit heterosexuellen Paaren noch weit war). Sexuelle Handlungen unter Männern werden von nun an nicht mehr strafrechtlich verfolgt, außer es sind minderjährige Akteure (unter 21) involviert. Gleichgeschlechtliche Handlungen unter Frauen bzw. Mädchen finden im zuständigen §175 keine Erwähnung, das Schutzalter liegt hier, anders als bei jungen Männern, bei 14. Erst 1994 wird der Paragraf abgeschafft, der bis 1969 noch in seiner von den Nationalsozialisten verschärften Form Gültigkeit hatte. 2002 rehabilitierte ein Beschluss des Bundestags alle auf Grundlage des Paragrafen Verurteilten während des Nationalsozialismus. Erst im Jahr 2017 trat darüber hinaus das »Gesetz zur strafrechtlichen Rehabilitierung der nach dem 8. Mai 1945 wegen einvernehmlicher

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nicht mehr das moralische Empfinden, ob ein Vergehen vorliegt, sondern die sexuelle Selbstbestimmung[152]: Die Formulierung »Verbrechen und Vergehen wider die Sittlichkeit« wird in »Straftaten gegen die sexuelle Selbstbestimmung« umbenannt. Dieses neu geltende Recht auf sexuelle Selbstbestimmung blieb allerdings noch weitere 25 Jahre ein Privileg unverheirateter Frauen:

> Bisher nennt man die Vergewaltigung in der Ehe nicht beim Namen. Der Schutz der Ehefrau als Staatsbürgerin, ihr Recht auf sexuelle Selbstbestimmung: Mit dem Jawort ist beides so gut wie dahin. Männerfreundlich münzt der Trauschein ein Verbrechen in ein Vergehen um, eine Vergewaltigung in eine Nötigung.[153]

So resümiert Margrit Gerste 1997 anlässlich der überfälligen rechtlichen Gleichstellung ehelicher und außerehelicher Vergewaltigung. Diese scheiterte 25 Jahre lang an den männlichen Abgeordneten der CDU/CSU und FDP, die erfolgreich alle Gesetzentwürfe zur Streichung des Wortes »außerehelich« in den §§177 und 179 StGB

---

homosexueller Handlungen verurteilten Personen« (StrRehaHomG) in Kraft. Zur Geschichte des §175 siehe Matthias Grimm/Manfred Herzer: *Die Geschichte des § 175. Strafrecht gegen Homosexuelle; Katalog zur Ausstellung in Berlin und in Frankfurt a.M. 1990*, Berlin: Verl. rosa Winkel 1990; Christian Schäfer: *Widernatürliche Unzucht, [Paragraphen] 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB. Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945*, Berlin: BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006; Christian Schulz/Michael Sartorius: *Paragraph 175. (abgewickelt). Homosexualität und Strafrecht im Nachkriegsdeutschland Rechtsprechung, juristische Diskussionen und Reformen seit 1945*, Hamburg: MännerschwarmSkript 1994; Susanne zur Nieden: *Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900–1945*, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 2005.

152 Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Pornografie-Begriff im Strafgesetzbuch sind die Arbeiten der Juristin Anja Schmidt einschlägig, siehe etwa Anja Schmidt: »Die strafrechtliche Bewertung von Pornographie vor dem Hintergrund der feministischen Bewegungen, der Porn Studies und der Medienforschung«, in: Anja Schmidt (Hg.), *Pornographie. Im Blickwinkel der feministischen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts*, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG 2016, S. 149–174; A. Schmidt (2022): *Kritik des Pornographiestrafrechts am Maßstab gleicher sexueller Selbstbestimmung*; Anja Schmidt: »*Missbrauchsdarstellungen« statt »Kinderpornographie«? Rechtliche Expertise zur Ersetzung der Begriffe der Kinder- und Jugendpornographie in den §§ 184b, 184c*. Eine Studie im Auftrag der FDP-Landtagsfraktion NRW. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2022, https://wcms.itz.uni-halle.de/download.php?down=61304&elem=3412767, zuletzt geprüft am 11.03.2024. Im Schlusskapitel dieser Arbeit (Kapitel 6) werden die im deutschsprachigen Raum kursierenden Pornografie-Definitionen eine kritische Einordnung erfahren.

153 Margrit Gerste: »Endlich: Vergewaltigung in der Ehe gilt künftig als Verbrechen«, in: *DIE ZEIT* vom 16.05.1997, https://www.zeit.de/1997/21/ehe.txt.19970516.xml, zuletzt geprüft am 06.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

blockierten.[154] Bereits im April 1988 antizipiert *Der Spiegel* den politischen Akt, der letztlich 1997 zur Gesetzesänderung führt:

> Die sonst so braven Damen der CDU/CSU-Fraktion denken an das Unaussprechliche – den parlamentarischen Partnertausch. Von ihren Bundestagsmännern im Stich gelassen, überlegen sie, den seit einem halben Jahr blockierten Gesetzentwurf zur Vergewaltigung in der Ehe notfalls mit Hilfe der Opposition durchzubringen.[155]

Es ist schließlich ein parteienunabhängiger Gruppenantrag aller Parlamentarierinnen, der mithilfe der männlichen Abgeordneten aus der Opposition zu der lange umkämpften Gesetzesänderung führt.[156]

Antibabypille, sexuelle Verfügbarkeit und Feministische Gesundheitsbewegung

Die Einführung der Antibabypille gilt als Meilenstein der ›sexuellen Befreiung‹ der Frau. Sie kam 1961 auf den Markt, wurde jedoch zunächst nur zur Verschreibung an verheiratete Frauen, die bereits drei oder vier Kinder hatten, zugelassen. Da die Ärzteschaft anfangs unerfahren und unaufgeklärt war, was die (Neben-)Wirkungen der Pille anging (Anfang der 1960er Jahre wurde der Contergan-Skandal aufgedeckt), und moralische Bedenken vorherrschten, wurde die Pille in der ersten Zeit nach ihrer Zulassung faktisch nur wenigen Frauen zugänglich gemacht.[157] Dies änderte sich 1968 als die Vereinten Nationen das Recht auf Familienplanung zum Menschen-

154 Als Grund führen die Abgeordneten die indirekte Gesetzeserweiterung des Abtreibungsparagrafen 218 an, der einen Schwangerschaftsabbruch nach einer Vergewaltigung erlaubte – der Umkehrschluss lautet: Ein innerhalb einer Ehe durch eine Vergewaltigung entstandenes Kind muss ausgetragen werden.

155 Der Spiegel: »Frauen. Immer verfügbar«, in: *Der Spiegel* vom 18.04.1988, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528219.html, zuletzt geprüft am 03.10.2021, S. 24–26.

156 Siehe darüber hinaus Yi-fen Shaw: *Entwicklung und Reform zur Vergewaltigung in der Ehe gemäß § 177 StGB. Der Kampf um Anerkennung aus rechtshistorischer und rechtsphilosophischer Sicht*, Frankfurt a.M.: Lang 2005. Zu einer historischen Darstellung der Entwicklung des Sexualstrafrechts siehe Johannes A. J. Brüggemann: *Entwicklung und Wandel des Sexualstrafrechts in der Geschichte unseres StGB. Die Reform der Sexualdelikte einst und jetzt*, Baden-Baden: Nomos 2013.

157 1964, als die Pille allmählich einer breiteren Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht wurde, unterzeichneten 200 Ärzte und Universitätsprofessoren die sogenannte »Ulmer Denkschrift« – »einen Appell an die Bundesregierung ›für die geistig-moralische Gesundheit unseres Volkes‹ und gegen ›die zunehmende Sexualisierung unseres öffentlichen Lebens‹« (S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 280).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

recht erklärten.[158] Die Pille erlaubte Frauen das angstfreie Ausleben ihrer Sexualität. Selbstbestimmung und Mündigkeit sind Schlagworte, die in der Beschreibung dieser Erfahrung immer wieder genannt werden.[159] Doch wer sich als Frau gegen die repressive Moral der 1950er und frühen 1960er stellte, um die allseits propagierte sexuelle Freiheit zu leben, fand sich auf dem Boden bzw. den Matratzen des narrativen Überbaus im nächsten Zwangssystem wieder: »Letztendlich sollte freie Sexualität bedeuten, dass die Frauen den Männern immer zur Verfügung standen«[160], urteilt Gretchen Dutschke-Klotz rückblickend. Zum gleichen Schluss kommt die Historikerin Marianne Hochgeschurz: »Doch spätestens im Nachhinein erwies sich die sog. ›sexuelle Befreiung der Frauen‹ eher als eine ›Markterweiterung‹ für Männer, denen nun mehr Frauen zu ›ungebundenem‹ Sex zur Verfügung standen«[161]. Sexuelle Befreiung bedeutete in erster Linie die sexuelle Befreiung der Männer.[162]

In der bereits erwähnten Rede im »Aktionsrat zur Befreiung der Frauen«, auf deren Ignorierung hin der Tomatenwurf Sigrid Rügers folgte, führt Helke Sander aus:

> Sie [die Männer, L.Z.] pochen darauf, daß auch sie unterdrückt sind, was wir ja wissen. Wir sehen es nur nicht mehr länger ein, daß wir ihre Unterdrückung, mit der sie uns unterdrücken, weiter wehrlos hinnehmen sollen.[163]

---

158 Vgl. u.a. profamilia: *50 Jahre Pille in Deutschland*. profamilia 2011, https://www.profamilia.de/regional-services/bayern/beratungsstelle-muenchen/interview-50-jahre-pille-in-deutschland.html, zuletzt geprüft am 10.02.2020.

159 Vgl. ebd; Anke Schaefer: *»Wer zweimal mit derselben pennt …«. Sexuelle Revolution*. Deutschlandfunk Kultur 2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexuelle-revolution-wer-zweimal-mit-derselben-pennt.976.de.html?dram:article_id=419832, zuletzt geprüft am 15.04.2024; Eva-Maria Silies: *Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik ; 1960 – 1980*, Göttingen: Wallstein-Verl. 2010.

160 EMMA: »Jemanden zu lieben war falsch. Gretchen Dutschke über Schikane und Leute, mit denen keiner schlafen wollte«, in: *EMMA* (2008) (3), S. 100–101; siehe auch A. Schaefer: *»Wer zweimal mit derselben pennt …«*.

161 Marianne Hochgeschurz: »Zwischen Autonomie und Integration. Die Neue (west-)deutsche Frauenbewegung«, in: Florence Hervé (Hg.), *Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Köln: PapyRossa-Verl. 2001, S. 155–184, hier S. 156.

162 Zur Bedeutung der Pille für die Frauen dieser Zeit vgl. E.-M. Silies (2010): *Liebe, Lust und Last*. Zur Geschichte der Pille siehe John Guillebaud/Bruni Ludwig: *Die Pille*, Reinbek 1982; Gisela Staupe/Lisa Vieth (Hg.): *Die Pille. Von der Lust und von der Liebe*, Berlin: Rowohlt 1996; Bernard Asbell: *Die Pille und wie sie die Welt veränderte*, Frankfurt a.M.: Fischer 1998; Beate Keldenich: *Die Geschichte der Antibabypille von 1960 bis 2000. Ihre Entwicklung, Verwendung und Bedeutung im Spiegel zweier medizinischer Fachzeitschriften: »Zentralblatt der Gynäkologie« und »Lancet«*, Aachen: Shaker 2002.

163 H. Sander: *Rede des »Aktionsrates zur Befreiung der Frauen«*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Parole »Das Private ist politisch« wird zum Leitspruch der Frauenbewegung (national und international) und ist eine Reaktion auf die Tabuisierung der Privatsphäre in den Gewerkschaften, Parteien und auch im SDS.[164] Die Frauen organisieren sich in den sogenannten »Weiberräten«, sie lesen u.a. Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht*[165] und Betty Friedans *The Feminine Mystique*[166], das bereits in den USA zum Kultbuch der Frauenbewegung geworden war.[167] Der Begriff ›Frau‹ wird theoretisch infrage gestellt und dekonstruiert, z.B. von Petra von Morstein im von Hans Magnus Enzensberger herausgegebenen *Kursbuch*.[168] Eine »Mehrheit[,] die sich wie eine Minderheit verhält«[169], stellt Luc Jochimsen im selben *Kursbuch* fest und nimmt explizit Bezug auf die Bürgerrechtsbewegung in den USA. Überhaupt findet sich die Solidarisierung und der Vergleich mit der Schwarzen Bevölkerung in den USA immer wieder auch in den Schriften der bundesdeutschen Frauenbewegung[170] und zeigt die enge Verbindung und den Austausch mit den amerikanischen Schwestern.[171]

---

164 Vgl. M. Hochgeschurz (2001): *Zwischen Autonomie und Integration*, S. 156.

165 Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 [1949].

166 Betty Friedan: *Der Weiblichkeitswahn oder die Mystifizierung der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966 [1963].

167 Ebenso populär und zentral war Kate Millett: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, München: Desch 1971 [1969].

168 Vgl. Petra v. Morstein: »Der Begriff »Frau«, in: *Kursbuch* (1969) (17), S. 52–68. Das *Kursbuch* ist eines der linkspolitischen Publikationsorgane, das die Anliegen der Frauen schon früh ernst nimmt und ihnen einen theoretischen Artikulationsrahmen bietet. 1977 widmet das *Kursbuch* 47 sich komplett dem Thema *Frauen* und lässt nur diese zu Wort kommen. 2008 wurde das *Kursbuch* aufgrund der niedrigen Auflagenzahl vorübergehend eingestellt, bis die Murmann Verlag GmbH 2011 die Rechte erwarb. Seit 2012 erscheint die Zeitschrift wieder vierteljährlich unter der Herausgabe des Soziologen Armin Nassehi und des Journalisten Peter Felixberger. 40 Jahre nach dem *Kursbuch* 47 widmete sich die Reihe erneut dem Thema *Frauen II* und lässt abermals (abgesehen vom Herausgeber) nur Frauen zu Wort kommen (vgl. Armin Nassehi/Peter Felixberger (Hg.): *Frauen II*, Hamburg: Sven Murmann Verlagsgesellschaft mbH 2017). Nassehi verweist auf die »stabile[n] Asymmetrien«, die auch noch 2017 ein *Kursbuch Frauen* notwendig machen: »Es scheint bis tief in die Praktiken der Gesellschaft hinein eine Asymmetrisierung zu geben, die sich nicht einmal durch die stärksten Symmetriebekenntnisse auflösen lässt. […] Deren Stabilität ist das Merkwürdige, das erklärt werden muss. Deshalb darf, deshalb *muss* auch 2017 noch über ›Frauen‹ geschrieben werden« (Armin Nassehi: »Editorial«, in: Armin Nassehi/Peter Felixberger (Hg.), *Frauen II*, Hamburg: Sven Murmann Verlagsgesellschaft mbH 2017, S. 3–7, hier S. 5–6).

169 Luc Jochimsen: »Frauen in der Bundesrepublik. die Mehrheit die sich wie eine Minderheit verhält«, in: *Kursbuch* (1969) (17), S. 90–97.

170 Siehe auch Karin Schrader-Klebert: »Die kulturelle Revolution der Frau«, in: *Kursbuch* (1969) (17), S. 1–46.

171 Zur Frauenbewegung als internationalem Phänomen vgl. u.a. Ilse Lenz (Hg.): *Frauenbewegungen international. Eine Arbeitsbibliographie*, Opladen: Leske + Budrich 1996; Joan W. Scott (Hg.):

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie Marianne Hochgeschurz festhält, waren es jedoch nicht die kritischen Lektüren, sondern die Solidarität unter Frauen aller Gesellschaftsschichten, die aus den Protesten eine Bewegung formten:

> [W]eder durch marxistische noch durch feministische Lektüre, sondern durch die massenhafte Erfahrung von Frauensolidarität im Zuge der §-218-Kampagne entwickelte sich der Aufstand zur Bewegung. Im Laufe der 70er Jahre ›brachen‹ die Frauen im wahrsten Sinne des Wortes auf. Sie setzten ihre Wut frei und ihr Verlangen nach Befreiung. In einer Art Explorationsphase kamen alle die Themen (her)vor, die die Frauenbewegung bis in die 90er Jahre befassen würden, von der Befreiung der Frauen aus patriarchaler Verfügungsgewalt, über die Forderung nach partnerschaftlicher Arbeitsverteilung, bis hin zu der Real-Utopie einer partnerschaftlichen, friedvollen, menschen- und naturachtenden Welt-Gesellschaft.[172]

Bald erkannten die Frauen jedoch nicht nur ihre eigenen Männer, sondern auch die moderne Medizin und Psychoanalyse als patriarchale Formen der Unterdrü-

---

Feminism and history, Oxford: Oxford University Press 1996; Ilse Lenz/Michiko Mae/Karin Klose: *Frauenbewegungen weltweit. Aufbrüche, Kontinuitäten, Veränderungen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2000; Bonnie G. Smith (Hg.): *Women's History in Global Perspective*, University of Illinois Press 2004; Michaela Karl: *Die Geschichte der Frauenbewegung*, Stuttgart: Reclam 2011; Myra M. Ferree: *Feminismen. Die deutsche Frauenbewegung in globaler Perspektive*, Frankfurt, New York: Campus Verlag 2018. Zur »Frauenfrage« in der DDR vgl. Birgit Bütow (Hg.): *EigenArtige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern*, Bielefeld: Kleine 1994; Rosemarie Nave-Herz: *Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland*, Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1997; Eva Sänger: *Begrenzte Teilhabe. Ostdeutsche Frauenbewegung und Zentraler Runder Tisch in der DDR*, Frankfurt a.M.: Campus 2005.

172 M. Hochgeschurz (2001): *Zwischen Autonomie und Integration*, S. 160. Nach dem Vorbild Frankreichs, wo 1971 zahlreiche prominente Frauen öffentlich erklärten, abgetrieben zu haben, organisierte Alice Schwarzer in der BRD eine vergleichbare »Selbstbezichtigungskampagne«. Im Juni 1971 bekannten 374 Frauen im *Stern*: »Ich habe abgetrieben.« Daraufhin entbrach eine bundesweite Protestwelle gegen den § 218. Bereits ein Monat nach der *Stern*-Veröffentlichung übergab die »Aktion 218« dem damaligen Bundesjustizminister Jahn Listen fast 90.000 Unterschriften und ca. 3.000 Selbstanzeigen von Frauen (vgl. ebd., S. 162). Die Solidarität war so groß, dass sich auch Frauen anzeigten und eine Strafe in Kauf nahmen, obwohl sie überhaupt nicht abgetrieben hatten (vgl. Angela Stascheit/Karin Uecker: *Archiv der Münchner Frauengesundheitsbewegung. 1968–2000*, München: Frauenakademie München 2011, S. 11). Für einen historischen Überblick zur Abtreibungspolitik in Deutschland sowie die feministische Debatte um § 218 vgl. Emma T. Budde: *Abtreibungspolitik in Deutschland. Ein Überblick*, Wiesbaden: Springer VS 2015; Katja Krolzik-Matthei: *§ 218. Feministische Perspektiven auf die Abtreibungsdebatte in Deutschland*, Münster: Unrast 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ckung.[173] Im November 1973 besuchten Carol Downer und Debra Law des feministischen Frauengesundheitszentrums in Kalifornien das damalige Frauenzentrum in Berlin Kreuzberg und leiteten die Anwesenden zur vaginalen Selbstuntersuchung mithilfe eines Spekulums an.

> Dieses Ereignis war für die meisten anwesenden Frauen revolutionär. Zum ersten Mal konnten sie mit eigenen Augen sehen, wie das Menstruationsblut aus der kleinen Öffnung im Gebärmutterhals herausfließt oder wie sich ihr Muttermund zur Zeit des Eisprungs öffnet, um einen besonderen Schleim herauszulassen. Zum ersten Mal wurde für alle sichtbar, wie unterschiedlich Gebärmutterhals, die Venuslippen und die Genitalbehaarung bei jeder Frau aussehen. Diese Vielfalt zeigte deutlich, daß es keine allgemein gültige Norm gibt, deren Abweichungen gleichbedeutend mit Störungen oder Krankheiten sind, wie die Schulmediziner so häufig behaupten.[174]

So heißt es im Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe von *Frauenkörper – neu gesehen. Ein illustriertes Handbuch* (1987). Dieser erstmals 1981 unter dem Titel *A New View of a Woman's Body. A Fully Illustrated Guide by the Federation of Feminist Women's Health Centers* erschiene Text- und Bildband sammelt die Forschungsergebnisse aus 15 Jahren internationaler »Frauengesundheitsbewegung«[175]. Jener Abend 1973 gilt als deren Beginn in Berlin und der BRD, drei Jahre später folgte die Gründung des ersten deutschen feministischen Gesundheitszentrums ebenfalls in Berlin. Im Vorwort des Handbuchs heißt es weiter:

> Nirgendwo in der Fachliteratur gibt es so detaillierte Abbildungen über unseren Sexualbereich oder Fotoreihen von Gebärmutterhälsen in den verschiedenen Zyklusphasen. Medizinische Bücher enthalten zwar durchaus Darstellungen von Gebärmüttern und Eierstöcken, aber auch hier wird deutlich, wie selbst anatomische Skizzen Politik widerspiegeln: Selbst nach der durch die Frauenbewegung vorangetriebenen und verbreiteten Erkenntnis, daß unser Lustzentrum (wohlgemerkt

173 Vgl. M. Hochgeschurz (2001): *Zwischen Autonomie und Integration*, S. 165. Zur Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse vor allem im Rahmen der Feministischen Filmtheorie und deren Entstehen im Kontext der Frauenbewegung siehe Kapitel 2.5.

174 Föderation der Feministischen Frauen Gesundheits Zentren (Hg.): *Frauenkörper – neu gesehen. Ein illustriertes Handbuch*, Berlin: Orlanda Frauen-Verl. 1987, S. 9.

175 Im Folgenden spreche ich von Feministischer Gesundheitsbewegung oder von feministischen Gesundheitsrecherchegruppen, da die Bezeichnung »Frauengesundheitsbewegung« cis-normativ und trans-exklusiv ist. Die Bezeichnung »feministische Gesundheitsrecherchegruppe« stammt von den Berliner Künstlerinnen Julia Bonn, Alice Münch und Inga Zimprich (vgl. https://www.feministische-recherchegruppe.org/, zuletzt geprüft am 15.03.2024; siehe auch Feministische Gesundheitsrecherchegruppe/Michaela Richter: »Praktiken radikaler Gesundheitsfürsorge«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 10 (2018) (19), S. i-xvi).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> nicht das einzige) die Klitoris ist, ›herrscht‹ die Auffassung, daß sie im Vergleich zum Penis nur ein kleines Knötchen sei. Und so wird sie auch bildlich dargestellt. Unsere Gebärfähigkeit ist von Interesse, unsere Sexualität wird weitgehend als unwichtig erachtet.[176]

Die Themen Abtreibung, Verhütung, Sexualität (sexuelle Selbstbestimmung und Lust), Körperwissen (Selbsterfahrung und -untersuchung) und psychische Begleitung (z.B. bei Gewalterfahrungen oder Sucht) bleiben von ihrem Beginn in den 1970er Jahren bis heute zentrale Themen Feministischer Gesundheitsrecherchegruppen. Neben der Gründung unabhängiger Gesundheitszentren, wurden kollektiv vaginale Selbstuntersuchungen durchgeführt, illustrierte Bücher konzipiert[177], einschlägige Workshops gegeben und anleitende Videos, wie eben die

176 Föderation der Feministischen Frauen Gesundheits Zentren (USA) (Hg.) (1987): *Frauenkörper – neu gesehen*, S. 9.

177 Neben *A New View of a Woman's Body* ist die wohl bekannteste Publikation *Our Bodies Ourselves* (Boston Women's Health Course Collective (Hg.): *Our Bodies, Ourselves. A course by and for women*, Boston: New England Free Press 1970; zur Geschichte des Buchs und dessen Verbreitung siehe Kathy Davis: *The making of »Our bodies, ourselves«. How feminism travels across borders*, Durham, NC: Duke University Press 2007). Die Initiative *Our Bodies Ourselves Today* existiert bis heute als Nonprofit-Organisation und präsentiert, angebunden an die Suffolk University (Boston, Massachusetts), »research informed by our lived experiences« für »women, girls, and gender-expansive people«. (https://www.ourbodiesourselves.org/about-us/, 23.10.2022) In dieser Selbstbeschreibung zeigt sich, dass auch hier eine Bewusstwerdung bezüglich der eigenen historischen cis-Normativität stattgefunden hat und die Adressierung entsprechend erweitert wurde. Anlässlich der Entscheidung des Supreme Court, das Recht auf Abtreibung in den USA zu kippen, veröffentlichte *Our Bodies Ourselves Today* z.B. einen »Abortion Mobile Privacy Settings Quick Guide«, durch dessen Umsetzung sich Menschen mit Uterus der möglichen Überwachung der eigenen Gesundheitsinformationen, privater Nachrichten, der Standortbestimmung etc. entziehen können. Eine eingehende (selbst-)kritische Auseinandersetzung mit der cis-Normativität der Feministischen Gesundheitsbewegung hat meines Wissens noch nicht stattgefunden. Der Neuauflage von *Frauenkörper neu gesehen* hat Laura Méritt ein Kapitel zu sexueller Orientierung und Geschlechtsidentitäten vorangestellt. Dort erläutert sie, die Differenz zwischen *sex* und *gender* und gibt eine Übersicht über sexuelle Orientierungen und von verschiedenen Geschlechtsidentitäten. Diese hat jedoch keine terminologischen Konsequenzen für den Rest des Buchs (vgl. Laura Méritt (Hg.): *Frauenkörper neu gesehen. Ein illustriertes Handbuch*, Berlin: Orlanda Frauenverlag 2017). Allerdings gibt es grundsätzlich sehr wenige Publikationen, die überhaupt die Feministische Gesundheitsbewegung historisch in den Blick nehmen. Aktuell im Erscheinen begriffen ist Susanne-Katharina Boehm: *Die Frauengesundheitsbewegung. Kritik als Politikum*, Bielefeld: transcript 2024, die als erste gebündelte Betrachtung der bundesdeutschen Frauengesundheitsbewegung beworben wird. Es bleibt abzuwarten, inwiefern hier cis-Weiblichkeit als unausgesprochene Norm der Bewegung thematisiert und deren Einfluss bzw. Verhältnis zu zeitgenössischen feministisch-queeren aktivistischen Bewegungen hergestellt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bereits vorgestellten Sexpert-Videos, zur Entdeckung des je eigenen Lusterlebens sowie des eigenen Körpers gedreht.[178]

Der Kampf um den (Un-)Wert von Pornografie: Die »Feminist Sex Wars«

Wie bereits dargestellt, entwickelt sich die Frauenbewegung zeitgleich und in Auseinandersetzung mit der ›deutschen Sexfilmwelle‹ und den von dieser bereits in Szene gesetzten Rollenbildern. 1972 wurde der *Playboy* vom Index der Bundesprüfstelle gestrichen und war nun auch in Deutschland verfügbar: »Er rückte die Trias aus Luxus, Erfolg und schönen Frauen ins Zentrum männlicher Träume«[179], so Steinbacher. Darüber hinaus habe das Magazin in der Öffentlichkeit stehenden Männern[180] ein »Forum zur umfassenden Selbstpräsentation« geboten und sei keinesfalls als anrüchig, sondern vielmehr als »Zeichen von *Lifestyle*« empfunden worden – »denn der Sex gehörte zum Mann von Welt«[181]. Ebenso führte die Reform des Sexualstrafrechts dazu, dass seit November 1973 Pornografie kein Strafdelikt mehr darstellte – was ihren Ruf allerdings nicht wirklich verbesserte. »Unsittlichkeit hieß nun Pornografie«[182] und diese wurde für Konservative zum Inbegriff des Ausdrucks der Unterdrückung der Frau. Teile der Frauenbewegung (die man heute als radikalfeministisch beschreiben würde) schlossen sich dieser Einschätzung an.

Pornografie mutierte zum Schauplatz eines Stellvertreter:innenkriegs, bei dem sich Radikalfeministinnen mit erzkonservativen religiösen Vereinigungen gegen Pornografie verbündeten, deren Verbot forderten und sie unter dem Slogan »Pornografie ist die Theorie, Vergewaltigung die Praxis«[183] als mitursächlich für Gewalt gegen Frauen verantwortlich machten.[184] Die Gegenpositionen bildeten

178 Zwei in diesem Kontext einschlägige Filme sind Self-Health (US 1974, Catherine Allen, Judy Irola, Allie Light, Joan Musante) und Healthcaring: From Our End of the Speculum (US 1976, Denise Bostrom, Jane Warrenbrand).

179 S. Steinbacher (2011): *Wie der Sex nach Deutschland kam*, S. 345.

180 Steinbacher verweist auf Boxlegende Muhammad Ali, den Erfolgsautor Johannes Mario Simmel, den damaligen CSU-Bundesminister des Innern Hermann Höcherl, den damaligen Bundesvorsitzenden des Deutschen Beamtenbundes Alfred Krause, den ehemaligen Gewerkschaftsführer Georg Leben und den damaligen österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky (vgl. ebd., S. 345–346).

181 Ebd., S. 346.

182 Ebd., S. 343. Zu einer aktuellen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Pornografie und Unsittlichkeit siehe J. Rebentisch/K. Stakemeier (2021): *Stichwort: Pornografie*.

183 Die Formulierung geht auf den Titel des Aufsatzes »Theory and Practice. Pornography and Rape« von Robin Morgan zurück (vgl. Robin Morgan: »Theory and Practice. Pornography and Rape«, in: Laura Lederer (Hg.), *Take back the night. Women on pornography*, New York: Morrow 1980, S. 134–140).

184 »Wenn es so einfach ist«, so Angela Graf sarkastisch, »dann wäre der Streit – auch der wissenschaftliche – um die Medienwirkung ja entschieden. Viel Geld, das heute noch in aufwendi-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Anti-Zensur-Feministinnen und sexpositive Feministinnen, die keineswegs die problematischen Darstellungen von Frauen in der Pornografie leugneten oder rechtfertigten, deren Zensur jedoch nicht als eine angebrachte Lösung erachteten. Die verschiedenen Positionen und die in diesem Kontext geführten Debatten, die letztlich in den sogenannten »Feminist Sex Wars« bzw. »Porn Wars« mündeten, sollen an dieser Stelle nur sehr grob skizziert werden, da sie bereits Inhalt zahlreicher wissenschaftlicher Darstellungen sind.[185]

Anders als die bereits angesprochenen radikalfeministischen Zensur-Befürworter:innen, kommt es Vertreter:innen der Anti-Zensur-Position in erster Linie darauf an, auf die große Gefahr für demokratische Gesellschaften und Geschlechtergleichberechtigung sowie die potenziell weitreichenden Folgen hinzuweisen, die mit jeder Überwachungs- und Kontrollbestrebung verbunden ist.[186] Ihr geht es weder um eine moralische Bewertung von Pornografie noch um die Frage, wie ›bessere‹ Pornografie aussehen könnte. Die sexpositive Bewegung hingegen glaubt darüber hinaus auch an die Möglichkeit ethisch wertvoller pornografischer Darstellungen und ist der Ansicht, dass derartige Filme gefördert werden sollten, um der immensen Vielfalt menschlichen Begehrens Ausdruck zu verleihen. Ihr Ziel ist es, allen Menschen

---

gen Wirkungsforschungen steckt könnte gespart und für andere (Werbe-)Zwecke verwandt werden« (Angela Graf: »Zwischen Muff und Menschenrechten. PorNo-Debatten 1978–1994«, in: *Medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik* 73 (1995) (1), S. 12–17, hier S. 16).

185 Siehe u.a. Brigitte Classen (Hg.): *Pornost. Triebkultur und Gewinn*, München: Raben-Verl. 1988; A. Graf (1995): *Zwischen Muff und Menschenrechten*; P. Schmidt (2001): *Zwischen sexueller Diskriminierung und Befreiung*; Nadine Strossen: *Zur Verteidigung der Pornographie. Für die Freiheit des Wortes, Sex und die Rechte der Frauen*, Zürich: Haffmans Verlag 1997; Drucilla Cornell (Hg.): *Feminism and pornography*, Oxford, New York, Auckland: Oxford University Press 2000; Silvia Bovenschen: »Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne«, in: Barbara Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1997, S. 50–65; Betty Dodson: »Porn Wars«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 23–31; N. Döring (2011): *Der aktuelle Diskussionsstand zur Pornografie-Ethik*; Lisa Duggan/Nan D. Hunter: *Sex wars. Sexual dissent and political culture*, New York: Routledge 1995; Carolyn Bronstein: *Battling pornography. The American feminist anti-pornography movement, 1976–1986*, Cambridge: Cambridge University Press 2011; Carolyn Bronstein: »Clashing at Barnard's Gates. Understanding the Origins of the Pornography Problem in the Modern American Women's Movement«, in: Lynn Comella/Shira Tarrant (Hg.), *New Views on Pornography. Sexuality, Politics, and the Law*, Santa Barbara: ABC-CLIO 2015, S. 57–76.

186 Vgl. N. Döring (2011): *Der aktuelle Diskussionsstand zur Pornografie-Ethik*, S. 13. Wie Döring aufzeigt, nehmen Länder mit starker demokratischer Tradition und einem hohen Grad an Geschlechtergleichberechtigung (z.B. nordische Länder) oft eine liberale Haltung gegenüber Pornografie ein, Länder mit starker Pornografie-Zensur (u.a. China, Iran) zeichnen sich dagegen durch eine mangelnde Demokratie und Geschlechterungleichberechtigung aus (vgl. ebd.).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einen positiven Zugang zu ihrem Körper, aber auch zu ihren sexuellen Fantasien zu ermöglichen. Das Ausleben der eigenen Fantasien (sei es in der Realität oder im Kopf), ohne sich für diese schuldig zu fühlen oder schämen zu müssen, wird als gesünder und wirksamer erachtet als das Nachdenken darüber, ob andere Menschen diese Fantasie/Praktik nun als degradierend oder politisch unkorrekt empfinden.[187]

Neben dem rechtlichen Umgang mit Pornografie ist jedoch gerade die Haltung zu weiblichen, vor allem masochistischen sexuellen Fantasien ein weiterer Streitpunkt für radikalfeministische und sexpositive Positionen. 1973 veröffentlicht Nancy Friday das Buch *My Secret Garden*[188], das Interviews mit Frauen über deren sexuellen Fantasien enthält und zu dem Ergebnis kommt, dass viele Frauen sexuelle Fantasien haben, in denen diese eine unterwürfige, masochistische Rolle einnehmen. Die radikalfeministische Position erklärt missbräuchliche oder demütigende frühkindliche Prägungen bzw. die jahrhundertelange Unterdrückung der Frauen als ursächlich für diese Fantasien.[189] Für Frauen sei es nicht möglich aus dem Zwangssystem Patriarchat zu entkommen, entsprechend bleibe ihnen nichts anderes übrig als mithilfe der Fantasien zu »aktiven Schöpferinnen ihres Leidens«[190] zu werden. Pornografie ist für eine solche Position letztlich nur die Visualisierung dieser patriarchalen Unterdrückungsgeste bzw. – mit Robin Morgan gesprochen – bereits die theoretische, visualisierte ›Vergewaltigung‹. In der BRD mündet diese radikalfeministische Auffassung 1987 in Alice Schwarzers »PorNO«-Kampagne.

Wie einleitend ausgeführt, waren feministische Filmpraxis und feministische Filmtheorie vor allem in ihren Anfängen eng miteinander verbunden. Ebenso wie der »Frauenfilm als Gegenfilm«[191] zum populären Hollywoodkino konzipiert wur-

187 Vgl. Claudia Münzing: »Pornografie zwischen PorNo und PorYes«, in: Nina Degele (Hg.), *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*, Paderborn: Fink 2008, S. 207–219, hier S. 212–213.

188 Zur ersten deutschsprachigen Ausgabe siehe Nancy Friday: *Die sexuellen Phantasien der Frauen. Eine umfassende Untersuchung über einen bisher verborgenen Bereich der weiblichen Erotik und Sexualität*, Bern, München: Scherz 1978.

189 In den USA vertreten eine solche Position sehr prominent vor allem Robin Morgan, aber auch Andrea Dworkin oder Catharine MacKinnon. In Deutschland steht für eine solche Ansicht vor allem Alice Schwarzer und die von ihr seit 1977 herausgegebene feministische Zeitschrift *EMMA*. Von Beginn an bezieht sich Schwarzer explizit auf die drei Amerikanerinnen und deren Positionen und übersetzt Auszüge aus deren Büchern ins Deutsche (vgl. etwa Robin Morgan: »Lust an der Erniedrigung«, in: *EMMA* (1977) (9–11)). Noch heute vertreten Schwarzer und die *EMMA* auf ihrer Homepage die Ansicht: »Fantasien haben fast immer etwas mit frühkindlichen Prägungen oder gar Verletzungen und Traumata zu tun. [Es] versteht sich, dass der sexuelle Missbrauch […] eine zentrale Rolle spielt. Es können aber auch andere Demütigungen oder schockierende Verluste zur Initialzündung von sexuellen Fantasien werden« (Alice Schwarzer: *Sexualfantasien & Sadomasochismus*. EMMA 2010, https://www.emma.de/artikel/sexualfantasien-sadomasochismus-265058, zuletzt geprüft am 12.02.2020).

190 Margarete Mitscherlich: »Sind Frauen masochistisch?«, in: *EMMA* (1977) (9), S. 11–13.

191 C. Johnston (2016): *Frauenfilm als Gegenfilm*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

de, galt es auch die Mainstream-Pornografie zunächst zu analysieren und zu verstehen, um ihr daraufhin bzw. zeitgleich eine Gegenästhetik entgegenzusetzen. Gertrud Koch bewertet die PorNO-Kampagne 1988 als die »Bereitschaft, das emanzipatorische Potential der letzten zwei Dezennien zu verspielen«[192]. Linda Williams weist darauf hin, dass der pornografische Film »eine der ganz wenigen Sorten des populären Films ist, die Frauen nicht dafür bestraft haben, dass sie ihre sexuelle Lusterfüllung aktiv verfolgen«[193]. Dieses progressive Potenzial hat Pornografie (trotz unleugbarer sexistischer und rassistischer Tendenzen) bis heute nicht eingebüßt: In keinem anderen Medium (seien es Filme, Videos, Internetseiten, Zeitschriften etc.) ist eine derartige körperliche Vielfalt anzutreffen, wie dies in pornografischen Darstellungen global betrachtet der Fall ist.

Wie bereits ausgeführt (siehe Kapitel 2.5 und 3.3), spricht Linda Williams gerade der sadomasochistischen Pornografie die Tendenz zu, jene »Formen heterosexueller Identität, die um die phallische Kontrolle […] herum organisiert sind«[194], aufzulösen und die patriarchale Macht und Lust im gesamten Genre in Frage zu stellen.[195] Eine sexpositive Position wendet sich entsprechend gegen die pathologisierende Haltung des Radikalfeminismus und verweist darauf, dass Frau bei ihren Fantasien immer die Kontrolle behält und sich zu jedem Zeitpunkt in der Machtposition befindet. Es geschieht nichts, was sie nicht will: Es handelt sich schließlich um *ihre* Fantasie. Darüber hinaus ist eine Fantasie keineswegs einem nach Realität verlangenden Wunsch gleichzusetzen. Ein solcher kann damit verknüpft sein, muss es jedoch nicht. Fantasie behält ihren Stellenwert und ihren Reiz, auch wenn sie niemals eine Umsetzung erfährt.

Auch How to Find Your G-Spot und die anderen Arbeiten Dorrie Lanes sind in Tradition der Feministischen Gesundheitsbewegung, des sexpositiven Feminismus und der experimentellen feministischen Performancekunst der 1970er Jahre zu verorten. Praktiken der Selbsterkundung (wie der Vagina und des Gebärmutterhalses mithilfe von Spekula), die explizit an Feministische Gesundheitsrecherchegruppen anschließen, sowie das genitale Porträt finden sich bereits in Filmen von Barbara Hammer sowie in Carolee Schneemans Performance *Interior Scroll* von 1975 oder in Annie Sprinkles Performances aus den 1980er und 90er Jahren. Eithne Johnson charakterisiert die Filme der Sexpert:innen ausdrücklich als gegenpornografisch und gegenanalytisch, da sie sich sowohl dem Prinzip maximaler Sichtbarkeit als auch

192 Gertrud Koch: »Die neue Sittlichkeit. Zur gegenwärtigen Debatte um die Pornographie«, in: Brigitte Classen (Hg.), *Pornost. Triebkultur und Gewinn*, München: Raben-Verl. 1988, S. 68–75, hier S. 68.

193 Linda Williams: »Filmkörper: Gender, Genre und Exzess«, in: *Montage AV* 18 (2009) (2), S. 9–30, hier S. 20.

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

195 Vgl. ebd., S. 286.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dem klinisch-abstrahierenden anatomischen Blick der medizinischen Selbsthilfevideos verweigern.[196]

Der umstrittene Platz von Sexualität in der Öffentlichkeit

Wie im Rahmen dieses Unterkapitels dargestellt wurde, führt die zunehmende Liberalisierung des Umgangs mit Sexualität dazu, dass sie Eingang in den populären Diskurs erhält. Diese »Mainstreamisierung«[197] von Sexualität, die sich von der ›sexuellen Befreiung‹ über die Liberalisierung des Sexualstrafrechts, den deutschen Sexfilm bis hin zur ›goldenen Ära‹ der Pornografie erstreckt und schließlich in den 1990er Jahren in der endgültigen Popularisierung von Pornografie durch die Videotechnologie und später das Internet (siehe Kapitel 3.2) mündet und durch Fernsehformate wie *Wa(h)re Liebe* oder *Liebe Sünde* Eingang ins Privatfernsehen erhält, ist, so wurde und wird weiterhin im Rahmen dieser Arbeit argumentiert, eng mit einem aufklärerischen Anspruch, der mit einem dokumentarischen Gestus einhergeht, verknüpft.

Das zentrale Anliegen Feministischer Gesundheitsrecherchegruppen, eine unabhängige, insbesondere Menschen mit Vulva in ihrer Individualität wertschätzende medizinische Forschung, kann bis heute nicht gewährleistet werden.[198] Wie

196 Vgl. E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 225; 232. Neben den Filmen Annie Sprinkles und Dorrie Lanes sind hier etwa Nina Hartley's Guide to G-spot Sex (US 2005) sowie Tristan Taormino's Expert Guide To…-Reihe zu nennen, die mittlerweile 17 Filme umfasst. Tristan Taormino dreht alle Guides mit großen Pornostudios wie *Evil Angel*, *Vivid Entertainment* oder *Adam & Eve* und wählt für diese immer den Gonzo-Stil (vgl. T. Taormino (2013): *Calling the Shots*, S. 257). Sie begann 1999 mit dem Ultimate Guide to Anal Sex for Women (US 1999, Evil Angel) und endete vorerst mit Tristan Taormino's Guide to Bondage for Couples (US 2013, Adam & Eve).

197 Siehe etwa Feona Attwood (Hg.): *Mainstreaming sex. The sexualization of western culture*, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009.

198 Breitere öffentliche Aufmerksamkeit erhielt das Thema im Oktober 2019 als das Rechercheteam um Jan Böhmermann im *Neo Magazin Royale* darauf hinwies, dass sich die medizinische Forschung fast ausschließlich am cis-Mann orientiert. Hier gilt, was Simone de Beauvoir bereits in *Das andere Geschlecht* feststellte: Mensch heißt Mann. Medikamente werden an männlichen Mäusen und Probanden getestet, da der cis-männliche Hormonhaushalt nicht schwankt, wie das bei Menschen mit Menstruationszyklus der Fall ist. Dies führt dazu, dass ungewünschte Nebenwirkungen bei von Studien als Frauen registrierten Personen 1,5 Mal häufiger als bei als Männer registrierten Personen auftreten. Während Symptome beim cis-Mann als die Norm beschrieben werden, gelten cis-Frauen und weitere marginalisierte Geschlechtsidentitäten (FLINTA) als »speziell« oder »anormal« (Sarah Hiltner/Sabine Oertelt-Prigione: »Sex and Gender Representations of Myocardial Infarction in German Medical Books«, in: *Gender and the Genome* 1 (2017) (2), S. 68–75). Ebenso werden Nebenwirkungen nicht als solche erkannt, FLINTA falsch medikamentiert oder falsch beraten. Siehe auch Kate Manne: *Entitled. How male privilege hurts women*, New York: Crown 2020, S. 75–96.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die Analyse von How to Find Your G-Spot und ein In-Beziehung-Setzen des dort vermittelten Wissens mit dem aktuellen Forschungsstand gezeigt hat (Kapitel 4.1), wird weiblich gelesene Sexualität noch immer mythologisiert, romantisiert und vom Nimbus des Nicht-Wissens umgeben. Die Initiator:innen der seit 2015 bestehenden interaktiven Aufklärungsseite OMGyes, die im Folgenden in den Fokus dieser Arbeit rückt, führen dieses vermeintliche Nicht-Wissen als einen der Gründe an, »[w]hy women's pleasure is still so mysterious: Complexity gets confused for ›unknowability‹«[199]. Anliegen von OMGyes ist es, die Komplexität cis-weiblicher Lust(erfüllung) darzustellen. Während sich die Sexpert-Videos mit ihrer Gegenästhetik von dem medizinischen Dispositiv der klinischen Selbsthilfevideos abgrenzen, verspricht OMGyes: »Die Lust der Frauen – wissenschaftlich erforscht.« Fast 50 Jahre Feministische Gesundheitsforschung sind trotz des Mangels an wissenschaftlich ›abgesichertem‹ Wissen über cis-weibliche Sexualität nicht spurlos an der Gesellschaft vorbeigegangen. Ihr (Un-)Wissen wurde vor allem im populären Diskurs in (Frauen-)Zeitschriften, Büchern, Filmen und Videos, in Workshops oder Fernsehsendungen weitergegeben. OMGyes greift nicht nur auf dieses Wissen, sondern – wie zu zeigen sein wird – auch auf die ästhetischen Praktiken der Sexpert-Videos zurück, erweitert dieses Wissen und schreibt es (wieder) in den wissenschaftlichen Diskurs ein. Diese (Re-)Integration geht allerdings zugleich mit einer Rückwendung zu autorisierten Techniken der Wahrheitsproduktion und damit zu einer veränderten Haltung gegenüber dem Erregungspotenzial der dargebotenen Dokumente einher.

4.3 Frauen wie du und ich: OMGyes

»ERFAHRE, WAS DIE WISSENSCHAFT ÜBER DIE SEXUELLE LUST DER FRAUEN SAGT.«[200] In schwarzen, serifenlosen Großbuchstaben prangt dieses Versprechen vor einem weinrot-gelben Farbverlauf auf der Startseite von OMGyes. Bei OMGyes handelt es sich um eine interaktive Aufklärungsseite, die 2015 online ging und die Ergebnisse von mittlerweile drei großangelegten wissenschaftlichen Studien zum cis-weiblichen Lusterleben präsentiert. Geworben wird mit dem »geballte[n] Wissen[] von über 20000 Frauen zwischen 18 und 95«, welches von OMGyes in »hilfreiche[…] Lusttechniken (von denen viele vor unseren Studien nicht einmal eine Bezeichnung hatten)« übersetzt und in Technik-Tutorials medial aufbereitet wird. Die Ergebnisse der drei Studien werden dabei in Analogie zum Serienformat

199 https://www.OMGyes.com/en/about#/movement, 15.03.2020.

200 https://www.OMGyes.com/de/, zuletzt geprüft am 29.03.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als Staffeln vermarktet.[201] Gegliedert sind diese Staffeln in jeweils 12 bzw. 13 Lektionen, die thematisch je eine Lusttechnik behandeln. Die erste Studie/Staffel legt den Fokus auf die klitorale Stimulation, die zweite interessiert sich für Techniken der inneren Stimulation und die dritte Staffel nimmt Sextoy-Techniken in den Blick. Die Zielgruppe von OMGyes wird wiederholt als »Frauen, Männer und Paare« angesprochen. Wenngleich bei allgemeinen Textpassagen das Gender-Sternchen verwendet wird, adressiert OMGyes sprachlich klar ein cis-geschlechtliches Publikum und auch die befragten Studienteilnehmerinnen werden eindeutig als cisweiblich identifiziert und präsentiert, obwohl das vermittelte Wissen grundsätzlich für alle Menschen mit Vulva anwendbar ist.[202]

Wie einleitend ausgeführt, liegt der Fokus dieses Kapitels auf der wissensvermittelnden Funktion des Dokumentarischen, d.h. zunächst einmal auf den Lehrmaterialien, die zum Einsatz kommen, wenn es darum geht, etwa die G-Fläche zu finden oder andere Praktiken genitaler Lusterzeugung zu vermitteln. Während in Dorrie Lanes How to Find Your G-Spot Anfang der 1990er Jahre in bewusst gegendokumentarischer Manier die Vulva-Puppe, das genitale Porträt, die Masturbationsdemonstration sowie die Wondrous Vulva Map und Vulva Road Map zum Einsatz kamen, stellt sich mit OMGyes die Frage nach zeitgenössischen Darstellungspraktiken in Medien der sexuellen Bildung für Menschen mit Vulva. Da es sich bei OMGyes nicht um ein Video, sondern um eine interaktive Aufklärungsseite handelt, soll im Folgenden zunächst die Startseite in den Blick genommen werden, um ausgehend von ihrem Design, der medialen Darstellung und den produzierten Narrativen, das Selbstverständnis von OMGyes herauszuarbeiten. Im Anschluss daran erfolgt die Analyse der beiden Lektionen *G-Zonen – Drinnen neue Lust entdecken* und *Abspritzen – Handfeste Erkenntnisse zu einem missverstandenen Thema* aus der Inner Pleasure Collection (Staffel 2). Diese beiden Lektionen weisen die größte inhaltliche Nähe zu How

201 Stand April 2024 kostet die erste Staffel 45€, Staffel eins und zwei zusammen 110€ bzw. im Angebot 79€. Erwirbt man alle drei Staffeln gemeinsam 134€ bzw. 89€ (vgl. ebd.). Wie die Seite offenlegt, fließen die Einnahmen in weitere Forschung, wobei der Erlös der ersten beiden Staffeln für das Erstellen einer kostenfreien Webseite verwendet werden soll, die Forschungsergebnisse und Informationen darüber enthält, »wie Menschen nach Trauma oder sexuellem Missbrauch/sexualisierter Gewalt die Lust wiederfinden« (https://www.OMGyes.com/de/about#/movement#next, 15.03.2020). Parallel dazu arbeitet das Team Selbstaussagen zufolge an einer »ganzen Reihe von Staffeln« über das männliche Lustempfinden. In Planung sind darüber hinaus Studien zu »Auswirkungen von Geburt und Wechseljahren auf die Lust, Lust bei Überlebenden weiblicher Genitalbeschneidung oder Genitalverstümmelung, Lust bei Transpersonen« (ebd.).

202 Wie in der vorherigen Fußnote ausgeführt, ist eine Staffel für Lust bei Transpersonen geplant, was ebenfalls dafür spricht, dass deren Lusterleben in den bisherigen Staffeln nicht explizit mitgedacht wird.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

to Find Your G-Spot auf und erlauben somit die größte Vergleichbarkeit. Im Zentrum der Auseinandersetzung stehen dabei die Fragen nach ihren didaktischen Zielen, den dafür eingesetzten Lehrmaterialien und den ästhetischen Entscheidungen im Umgang mit deren Erregungspotenzial. Deutlich zeigt sich: OMGyes liegt ein gänzlich anderes Modell der Vermittlung von sexueller Bildung zugrunde.

›Arbeitsplatztaugliche‹ Lustvermittlung im seriösen Setting

Die Startseite von OMGyes ist durch die wechselnden Hintergrundfarben in insgesamt 13 Abschnitte gegliedert.[203] Das reduzierte Farbspektrum umfasst für den Hintergrund verschiedene Grautöne von weiß bis schwarz, warme Braun- und gedämpfte Orangetöne, die innerhalb der Abschnitte häufig in Farbverläufen ineinander übergehen, die Abschnitte jedoch klar voneinander abgrenzen. Einzelne Highlights werden zusätzlich mit einem klaren Blau/Türkis gesetzt. Die serifenlose Schrift ist je nach Untergrund schwarz oder weiß und wechselt teilweise auf Berührung mit der Maus in den besagten Blauton. Bilder von lächelnden Frauen verschiedenen Alters und verschiedener ethnischer Zugehörigkeiten lockern die ansonsten eher cleane Oberfläche auf (in Form eines Filmstills oder als Fotografie). Abstrakte, zur Visualisierung jeder Technik entwickelte Symbole helfen bei der inhaltlichen Zuordnung der einzelnen Abschnitte. Die klare Struktur der Seite, mit ihrem »minimale[n] Farbschema«[204] und den reduzierten, sehr gezielt eingesetzten Schriftzügen, Symbolen und Bildern, vermittelt Klarheit, Professionalität und einen hohen Produktionswert. Nell Beecham und Clio Unger analysieren in ihrem Aufsatz »Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGyes« das Webdesign von OMGyes und fragen danach, inwiefern die strukturelle und visuelle Aufbereitung des Inhalts mit diesem korrespondiert. Ihnen zufolge erinnert die visuelle Sprache der Homepage an die eines »glossy women's magazine«[205]. Gemeinsam mit den »stylized icons

203 Die folgende Analyse bezieht sich auf die deutschsprachige Startseite, wie sie bis September 2020 abrufbar war (über das Internet Archive kann sie noch immer eingesehen werden, vgl. https://web.archive.org/web/20200823234531/https://www.OMGyes.com/de/, zuletzt geprüft am 29.03.2024). In der Zwischenzeit ist die dritte Staffel erschienen, mit der minimale Überarbeitungen vorgenommen wurden. Abweichungen werde ich in Fußnoten markieren und kommentieren. Die englischsprachige Version hat allerdings inzwischen ein vollkommen neues Design bekommen. Es wäre interessant zu überprüfen, inwiefern die hier vorgenommenen Beobachtungen noch immer zutreffen oder ein neues und anderes Narrativ bemüht wird (siehe https://start.OMGyes.com/join, zuletzt geprüft am 29.03.2024).

204 Vgl. Nell Beecham/Clio Unger: »Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes«, in: *Design Issues* 35 (2019) (4), S. 42–51, hier S. 47; eigene Übersetzung.

205 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

and the modern font« würde sich daraus ein elegantes Webdesign ergeben, das eine »intuitive usability« und einen »high production value«[206] performiere.

Wenngleich die farbliche Abgrenzung der 13 Abschnitte die Vermittlung verschiedener Inhalte suggeriert, handelt es sich bei einem genauen Blick um die gleichen drei Informationen, die den Besucher:innen in den ersten elf Abschnitten wiederholt in verschiedenen medialen Ausgestaltungen vermittelt werden:[207] (1.) Das vermittelte Wissen ist wissenschaftlich repräsentativ, (2.) OMGyes ist seriös und »geschmackvolle«, (3.) Lusterleben ist durch erlernbare Techniken optimierbar.

Auf dem Kopf der Webseite prangt – halb Angebot oder Versprechen, halb Aufforderung – in einer weißen, klaren und serifenlosen Schrift in Großbuchstaben das bereits zitierte Motto der Homepage: »Erfahre, was die Wissenschaft über die sexuelle Lust der Frauen sagt«. Es ist zugleich die Überschrift des jederzeit abrufbaren, darunter platzierten Trailers, der als »›arbeitsplatztauglich‹ und rund eine Minute lang« beworben wird. Als Vorschaubild ist eine junge afroamerikanische Frau zu sehen. Sie sitzt auf einer braunen Couch, den Arm lässig über die Rückenlehne gelegt. Sie trägt ein locker fallendes graues Sweatshirt, das schräg verzogen die linke Schulter mehr entblößt als die rechte und einen Blick auf den darunter getragenen schwarzen BH-Träger erlaubt. Als Bildausschnitt ist eine Talking-Head-Position gewählt, der Hintergrund verschwimmt in der Unschärfe, offenbart jedoch einen gemütlich-wohnlichen Raum mit warmer, indirekter Beleuchtung. Der Blick der Frau verlässt den Bildkader, als ob sie sich mit einer Person unterhalten würde, die links neben der Kamera sitzt.

206 Ebd.

207 Die letzten beiden Abschnitte umfassen für jede Homepage typische Informationen: OMGyes auf *Facebook* oder *Twitter* zu teilen, die Option, den Newsletter zu bestellen, sowie Links zu den für eine Webseite geradezu obligatorischen Unterseiten »Über Uns«, »Kontakt«, »Der OMGyes-Effekt«, »Karriere«, »Verschenken« und »Presse«. Das letzte Banner enthält die Nutzungsbedingungen sowie Cookies- und Datenschutzrichtlinien. Beim OMGyes-Effekt handelt es sich um eine Studie, die 1.000 Proband:innen im Alter von 18 bis 84 aus den USA, Großbritannien, Kanada und Australien einen OMGyes-Zugang ermöglicht hat, um herauszufinden, wie sich das vermittelte Wissen auf das Sexleben der Teilnehmer:innen auswirkt. Erste Ergebnisse werden hier dargestellt, jedoch auf eine derzeit laufende Auswertung der Daten von Wissenschaftler:innen mehrerer Universitäten verwiesen, die zeitnah zu einer Veröffentlichung führen soll (vgl. https://www.OMGyes.com/de/OMGyes-effect, zuletzt geprüft am 15.03.2020). Stand April 2024 sind hier minimale Veränderungen zu verzeichnen. Als Social Media Profil wurde Instagram ergänzt, ebenso gibt es nun einen neuen farblich abgesetzten Abschnitt mit einer Sprachauswahl. Hier kann zwischen 13 Sprachversionen gewählt werden. Außerdem wird der OMGyes-Effekt nicht mehr aufgeführt, dafür wird auf die Unterseite »For Doctors« verlinkt (siehe https://www.OMGyes.com/de/doctors, zuletzt geprüft am 29.03.2024). Hier wird Ärzt:innen und Therapeut:innen auf Vorlage eines Tätigkeitsnachweises ein gratis OMGyes-Zugang angeboten.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Allein dieses Standbild verrät sehr viel darüber, wofür OMGyes stehen möchte. Die Frau wirkt sympathisch und nahbar, so als ob sie in ein entspanntes, lockeres Gespräch verwickelt wäre. Die Atmosphäre im Raum vermittelt Häuslichkeit und damit Alltäglichkeit. Zugleich erlaubt die Talking-Head-Perspektive eine professionelle Distanz in gemütlicher, intimer Atmosphäre. Die Information, dass der Trailer arbeitsplatztauglich und rund eine Minute lang sei, suggeriert sowohl zeitliche Effizienz als auch die Simplizität des Anliegens. Dieses ist offenbar schnell zu erfassen, was den Eindruck der Alltäglichkeit verstärkt. Weiter unten heißt es in einem zitierten Testimonial explizit, die Grafiken und das Design seien »clever und gut verständlich«. Zugleich verspricht die genaue Zeitangabe einen wertschätzenden Umgang mit der Zeit der Nutzer:innen, OMGyes kommt schnell und gezielt zum Punkt. Diese Annahme lässt sich, so könnte man weiter schlussfolgern, auch auf die Vermittlung der Lusttechniken übertragen. Man muss also verhältnismäßig nicht allzu viel Zeit mit OMGyes verbringen, um die Techniken zu erlernen.

Das Versprechen der Arbeitsplatztauglichkeit lässt sich im Internet-Slang verorten.[208] Dort werden mit dem Hinweis NSFW bzw. SFW für *(not) safe for work* Bilder, Videos und Links markiert, um anzuzeigen, ob diese bedenkenlos am Arbeitsplatz oder grundsätzlich in der Öffentlichkeit geöffnet werden können. Ist etwas als nicht-arbeitsplatztauglich ausgewiesen, handelt es sich in der Regel um Pornografie. OMGyes ruft hier demnach selbst die Erwartung auf, dass sexuelle Lustvermittlung mit etwas Obszönem assoziiert werden könnte und versucht diesem vorzubeugen, indem es von vorneherein die Arbeitsplatztauglichkeit ausweist. Immer wieder ist auf der Startseite von einem scham- und wertfreien Umgang, von Ehrlichkeit, Enttabuisierung und der längst überfälligen Bereitschaft die Rede, einen »realistischen Blick« auf weibliche Sexualität zu werfen. Für all das sei es »höchste Zeit«. Das gewählte häusliche Setting und die Talking-Head-Perspektive präsentieren Lustvermittlung zunächst als kommunikativen Akt: Im Wohnzimmer gibt es nichts zu befürchten – man ist ja bei und unter sich. Hier ist man allein und unbeobachtet oder kommt als Paar, als Familie oder mit Freund:innen zusammen. Und genau hier startet auch das OMGyes-Erlebnis. Das Anliegen ist neben einer Veralltäglichung ebenso eine Normalisierung weiblicher Lust(vermittlung).

Arbeitsplatztauglicher Seriositätsgarant ist im Fall von OMGyes die Wissenschaft. Auf den Trailer folgen drei nebeneinander platzierte Textblöcke, welche die

208 An anderer Stelle habe ich Teile der Argumentation dieses Kapitels, insbesondere den Aspekt der Arbeitsplatztauglichkeit und das Verhältnis von OMGyes zur Feministischen Gesundheitsbewegung, in deutlich komprimierterer Form dargestellt, siehe Leonie Zilch: »Arbeitsplatztaugliche Lustvermittlung. OMGYES aus Perspektive feministischer Gesundheitsrecherche«, in: Julia Bee/Kat Köppert/Irina Gradinari (Hg.), *Digital:gender. de:mapping politics*, Leipzig: Spector Books [im Erscheinen].

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wissenschaftlichkeit, die Zielgruppe und das Angebot spezifizieren. Wie bereits angeführt, wird mit dem »geballte[n] Wissen von über 20000 Frauen zwischen 18 und 95« geworben. Konkretisiert wird diese Angabe wie folgt: »Wissenschaftliche Studien, durchgeführt in Kooperation mit der Indiana University und Forscher*innen vom Kinsey-Institut«. Namentlich genannte (und namenhafte) Institute bürgen hier ebenso für wissenschaftliche Seriosität wie die hohe Zahl an Studienteilnehmerinnen und die große Altersspanne der Befragten. Mit aller Deutlichkeit weist OMGyes darauf hin: Die präsentierten Inhalte unterliegen anerkannten Gütekriterien und sind statistisch repräsentativ.[209] Für interessierte »Wissenschafts-Groupies« wird das wissenschaftliche Vorgehen der Studie auf der Unterseite »Über Uns« noch einmal ausführlicher erläutert.[210] Darüber hinaus erfahren wir dort, dass die Ergebnisse der Studie in wissenschaftlichen Journals publiziert werden und wer die beteiligten Wissenschaftler:innen sind.[211] Kurz gesagt: OMGyes performiert wissenschaftliche Transparenz, indem Methode und die beteiligten Institutionen und Wissenschaftler:innen klar benannt werden. Zugleich verleihen diese OMGyes wiederum Glaubwürdigkeit, d.h. wissenschaftliche Autorität. Bemerkenswerterweise wird auf der im neuen Design daherkommenden englischsprachigen Version nicht mehr mit der Wissenschaft und dem geballten Wissen von Frauen, sondern dem Erfolg von OMGyes und den positiven Erfahrungen der Nutzer:innen geworben: »Join 1 million people experiencing more intimacy & pleasure«[212]. Diese Entscheidung wird an späterer Stelle (Kapitel 4.4) noch einmal diskutiert werden.

209 Der Konjunktiv soll hier nicht suggerieren, dass die Ergebnisse nicht repräsentativ seien, sondern dass dies das angebotene Narrativ von OMGyes ist.

210 Zusammengefasst lässt sich das Vorgehen wie folgt beschreiben: Alle Daten werden mithilfe von Tiefeninterviews und Umfragen erhoben. Pro Studie werden zunächst ca. 1.000 Frauen befragt. Im Kenntnisinteresse des Teams stehen spezifische mentale oder körperliche Techniken, die den Frauen Lustgewinn bereiten: Gefragt wird nach »bahnbrechenden Erlebnisse[n]« und sexuellen Aha-Momenten sowie danach, inwiefern diese zu neuen Kenntnissen oder einem Umdenken über sexuelle Praktiken geführt haben. Aus den Daten dieser Ersterhebung werden verwandte Muster und Themen abgeleitet, um auf deren Grundlage einen Fragebogen zu erstellen, mit dem eine landesweite (alle US-amerikanischen Bundesstaaten umfassende), repräsentative Studie durchgeführt werden kann (vgl. https://www.OMGyes.com/de/about#/movement#research, zuletzt geprüft am 01.04.2024).

211 Zur ersten Studie vgl. Debby Herbenick/Tsung-Chieh J. Fu/Jennifer Arter/Stephanie A. Sanders/Brian Dodge: »Women's Experiences With Genital Touching, Sexual Pleasure, and Orgasm: Results From a U.S. Probability Sample of Women Ages 18 to 94«, in: *Journal of sex & marital therapy* 44 (2018) (2), S. 201–212. Über das Paper, das die Ergebnisse der zweiten Studie präsentiert, heißt es, es würde dieses Jahr bei Fachmagazinen eingereicht, diese Information wurde seit dem Zeitpunkt der Analyse 2020 nicht aktualisiert. Die englischsprachige, überarbeitete Startseite führt zur gleichen, nicht überarbeiteten »Über Uns« Seite.

212 Vgl. https://start.OMGyes.com/join, zuletzt geprüft am 01.04.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im zweiten Textblock unter dem Trailer erfahren wir zunächst, wer die Zielgruppe von OMGyes ist. Dort heißt es in Großbuchstaben: »[F]ÜR FRAUEN, MÄNNER UND PAARE – OMGyes ist für *alle*, die die weibliche Lust wichtig nehmen und sie noch weiter steigern wollen.« Die Anrede zeigt noch einmal die klare Geschlechterbinarität, von der OMGyes, trotz wiederholt verwendetem Gender-Sternchen, ausgeht. Später auf der Seite wird sie noch einmal in »Erwachsene«, »die die weibliche Lust wichtig nehmen und sich für neueste wissenschaftliche Erkenntnisse interessieren«, konkretisiert. Mit dieser direkten Adressierung von Erwachsenen stoßen wir erneut auf das gesellschaftliche und rechtliche Spannungsfeld, das die vorliegende Arbeit von verschiedenen Seiten ausleuchtet: Obwohl sich OMGyes mit der Beteuerung der Arbeitsplatztauglichkeit klar von Pornografie abgrenzt und ausdrücklich *Bildungs*angebote zum Kennenlernen und Erweitern der eigenen Sexualität anbietet, stehen diese Angebote aufgrund ihrer sexuellen Explizitheit unter einem generellen Gefährdungsverdacht. Wie diesem innerhalb der Lektionen begegnet wird, wird besonderes Augenmerk der Analysen sein. Grundsätzlich werden auf jeden Fall Jugendliche durch die Nutzungsbedingungen der Seite von ihrer Rezeption ausgeschlossen und Erwachsene an ihr Verantwortungsbewusstsein erinnert.[213]

Kuratierte Gewöhnlichkeit

Der dritte Textblock kommt näher auf das zu verkaufende Produkt zu sprechen. Erneut in schwarzen Großbuchstaben heißt es: »WIE DU DIE LUST NOCH STEIGERN KANNST«, ergänzt durch den Zusatz: »Entdecke Techniken, von denen du nicht geahnt hättest, dass sie sich gut anfühlen und probiere sie in ›Sondierungssessions‹ aus.« Die Zwanghaftigkeit, mit der hier das Wort Masturbation vermieden werden soll, ist erhellend. Erneut scheint die Vermeidung der Gefahr, mit pornografischen Inhalten assoziiert zu werden, auf der Hand zu liegen. Zugleich offenbart sich mit diesen Überschriften jedoch auch ein Selbstoptimierungsnarrativ, auf das bereits Beecham und Unger in der Analyse der ersten Staffel von OMGyes hinweisen. Ihnen zufolge wird der Orgasmus in OMGyes zum »skill to be mastered through practice«[214]. Von Sondierungssession statt Masturbation zu sprechen erlaubt eine professionelle, geradezu unbeteiligte Distanz. Der Fokus liegt auf der angewendeten Technik, nicht auf dem eigentlichen Zweck ihrer Anwendung. Die Lust wird aus der Lustvermittlung gestrichen, die Erregung, wie zu zeigen sein wird, aus den eigentlich zu Erregung anleitenden Lehrdokumenten.

Die zu erlernenden Techniken werden im nächsten Abschnitt durch minimalistisch stilisierte Icons und knappe Beschreibungen aufgezählt. Pro Staffel werden

213 Vgl. https://www.omgyes.com/legal#/terms, zuletzt geprüft am 29.06.2024.

214 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zwölf »Lusttechniken (von denen viele vor unseren Studien nicht einmal eine Bezeichnung hatten)«[215] vorgestellt. Sie heißen etwa »Abfedern – Indirektes Vergnügen durch die umliegende Haut« oder »Dippen – Die Freuden der Berührung gleich hinter dem Eingang«. Auf die Vorstellung der Techniken folgen ausgewählte Testimonials von populären Zeitschriften. Thematisch passend zum erklärten Ziel der Lust*steigerung* erklärt etwa die Frauenzeitschrift *Elle*, OMGyes sei »[d]as beste Geschenk, das du dir selbst machen kannst«. Direkt darunter heißt es neben dem zufrieden lächelnden Gesicht einer Frau in serifenlosen, klaren Großbuchstaben: »Je mehr wir wissen, desto besser wird es.« Und darunter wird »[b]randneues Werkzeug für eure Kiste. Für Frauen, Männer und Paare« versprochen.

Beecham und Unger zufolge präsentiert OMGyes eine »curated ordinariness«[216]. Diese kuratierte Gewöhnlichkeit oder Alltäglichkeit wird vor allem durch die Präsenz verschiedener, glücklicher, weiblicher Frauengesichter hergestellt, die alle in einem häuslichen Setting in gemütlicher Lichtgebung gezeigt werden. Die präsentierten Frauen stehen jedoch ebenso für einen Spagat, den OMGyes ununterbrochen vollziehen muss: Einerseits stehen ihr ›geballtes Wissen‹ und ihre Quantität für die wissenschaftliche Repräsentativität des Behaupteten und damit für die Generalisierbarkeit der Techniken ein. Andererseits soll zugleich die Individualität der Frauen und jeglichen sexuellen Lustempfindens betont werden, um eine Nahbarkeit, Häuslichkeit und Alltäglichkeit in Szene zu setzen, die im Idealfall letztlich zur Kaufentscheidung beitragen sollen. Wie die Startseite bereits erahnen lässt und die Analyse der Lektionen bestätigen wird, löst OMGyes dieses ›Problem‹, indem es ausgewählte Frauen, die repräsentativ für alle befragten Frauen stehen sollen, die wissenschaftlichen Ergebnisse der Studien in Videos verkörpern und performen lässt. Zu diesem Zweck wird die Individualität und ›Normalität‹ der Frauen wiederholt auf der Startseite hervorgehoben: In »super offenherzige[n] Videos« lassen diese die Nutzer:innen »ehrlich«, »ohne Scham« »klug« und »warm-

215 Ebenfalls auf der »Über uns«-Seite erfährt man, dass das präzise und wertschätzende Benennen der in den Interviews und Umfragen erhobenen Praktiken ein weiteres Anliegen OMGyes' ist. Wir erinnern uns an Mithu Sanyals Feststellung: »Was nicht existiert, benötigt keinen Namen, und was keinen Namen hat, existiert nicht« (M. M. Sanyal (2009): *Vulva*). Bisher würden nur vage Begriffe wie »stimulieren«, »fingern« oder »wichsen« existieren, die überhaupt nicht dazu geeignet seien, die differenzierten Bewegungsmuster und Berührungsweisen zu beschreiben, die sich für Frauen lustvoll anfühlen (für das Sprechen über männliche Lust gilt zweifelsohne das gleiche).

216 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

herzig« an ihrer kollektiven »Weisheit« teilhaben.[217] Mit Dorrie Lanes Worten lassen sich auch diese Frauen als ›all around American girls‹ beschreiben. Wie die Analyse zeigen wird, fungieren auch sie als *social actors*, die uns innerhalb der Lektionen vertrauensvoll an ihrem individuellen sexuellen Bildungsgang teilhaben lassen. Ihre Lusttechniken können zu unseren werden, so das Versprechen. Auch Beecham und Unger bewerten den Rückgriff auf individuelle Frauen, die für das zu vermittelnde Ganze einstehen, anstelle einer Aufbereitung abstrakter Daten als »important design decision«[218]. Sie verweisen ebenso auf die Doppelrolle, die den Frauen dabei zukommt:

> Acting as demonstrators and lecturers, the fourteen women who make up the cast [of the first season, LZ] offer insights into the ways that OMGyes seeks to represent scientific data via the performance of female bodies. These women perform a doubling function, simultaneously standing in for the universal claims of what the collected data represents, while also acting as vectors of personalization that seek to individualize the scientific data.[219]

Unterstützt werden die Frauen bei diesem Vorhaben von etablierten Techniken der Evidenzerzeugung: Schaubilder, Diagramme, Statistiken und erklärender Text rahmen ihre Videos und geben diesen einen Kontext.

Doch während es bei den präsentierten Frauen von OMGyes beim ›all around American girl‹ bleibt, geht Dorrie Lanes Aufzählung weiter: »I mean woman, well okay, I mean perv«. Für Perversion ist jedoch kein Platz auf OMGyes. Neben der sichergestellten Arbeitsplatztauglichkeit, wird wiederholt betont, dass die Videos und Animationen »geschmackvoll« und »hochmodern« seien, »nur aufrichtige Informationen« auf »ansprechend[e]« Weise vermittelt würden. Lustvermittlung auf OMGyes ist geschmackvolle Informationsvermittlung in Sondierungssessions. Der Umstand, dass auf der Startseite die Existenz einer weiteren Lektion verschwiegen wird, trägt mit dazu bei. Im Rahmen des Abschnitts »Schau, was du mit OMGyes alles bekommst« befindet sich eine Übersicht der Lusttechniken nach Staffel gegliedert. Jeweils in drei Spalten und vier Reihen werden zwölf Techniken pro Staffel mit Namen, Symbol und Kurzbeschreibung dargestellt. Nach dem Erwerb eines Zugangs zu OMGyes zeigt sich jedoch, dass Staffel zwei eine unerwähnte 13. Lektion enthält: die Lektion »Anales Vergnügen – Mehr Lust und heftigere Orgasmen durch

217 Bei allen Attributen handelt es sich um Zitate von der Webseite bzw. aus den eingebetteten Videos. Zur Analyse wurde sowohl die deutsche als auch die englische Version (Stand 2020) betrachtet. Teilweise wurden bei dieser Aufzählung Wörter aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

218 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 46.

219 Ebd., S. 45.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

anale Berührung«. Deren Nicht-Erwähnung auf der Startseite scheint eine bewusste Entscheidung zu sein, denn die Lektion ist nicht etwa die 13., allein aufgrund einer lediglich auf zwölf ausgelegten graphischen Anordnung ›rausfallende‹ Einheit, sondern die zehnte Lektion der zweiten Staffel. Zudem wiederholt die während des Veröffentlichungsprozesses dieser Arbeit in einem überarbeiteten Design online gegangene englischsprachige Version von OMGyes diesen Ausschluss. Analog zu der Übersicht der Lusttechniken im alten Design präsentiert sich eine solche nun unter »[s]ee what you'll get« auf einer Unterseite zu »Types of techniques you'll explore«: Beworben werden zwölf »foundational techniques« der ersten Staffel sowie »24 additional techniques« aus Staffel zwei und drei. Tatsächlich handelt es sich jedoch um 25 weitere Techniken. Es darf zumindest verwundern, dass das Selbstnarrativ der Schamfreiheit, Enttabuisierung und Normalisierung vor dem Anus Halt macht, obwohl dessen Identifikation als erogene, lustvolle Zone das Ergebnis eben jener repräsentativen, ergebnisoffenen Befragung ist, mit der OMGyes die Alltäglichkeit der Techniken bewirbt. Die Lektion selbst adressiert auch direkt diesen Umstand:

> Sind Analspiele wirklich etwas für Frauen? Unsere Forschung sagt, ja, das sind sie ganz eindeutig. Wobei die meisten Frauen, die anale Lust genießen, vorher jahrelang überzeugt waren: ›Auf keinen Fall ist das was für mich!‹ Erfahre, wie Frauen diese ganz anderen Lusterlebnisse für sich entdecken, alleine oder mit Partner*in.[220]

Es ist denkbar, dass der Zurückhaltung von OMGyes bei der Publikation ihrer Anale-Lust-Lektion die Intention zugrunde liegt, für die Wahrnehmung weiter Gesellschaftsteile (sexual-)moralisch möglichst ›unverfänglich‹ auftreten zu wollen. Darüber hinaus könnten Bedenken eine Rolle spielen, dass das Stichwort »Anal« assoziativ zu starke Verbindungen mit zeitgenössischer Pornografie unterhält. Immerhin gehört die Kategorie »anal« unter die am meisten eingegebenen Suchbegriffe auf einschlägigen Tube-Seiten.[221] Dass OMGyes sich bemüht, seine Inhalte vor einer ›pornografisierenden‹ Aufnahme zu schützen, wurde bereits angesprochen und soll noch näher diskutiert werden.

Die Lektionen »G-Zonen« und »Abspritzen«

Die zweite Staffel konzentriert sich, wie bereits ausgeführt, auf die inneren Lustzentren und umfasst 12 Lektionen zu vaginaler Stimulation sowie eine Lektion zu analer Lust.[222] Die Lektionen sind alle gleich aufgebaut. In der linken Sidebar be-

220 https://www.OMGyes.com/de/members/booty, 15.03.2020.

221 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review#searches, 15.03.2020.

222 Neben den bereits zitierten Praktiken »Anales Vergnügen«, »G-Zonen« und »Abspritzen« sind diese: »Dippen – Die Freuden der Berührung gleich hinter dem Eingang«, »Verbinden – Der

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

findet sich ein statisches Navigationsmenü, das drei Gliederungspunkte enthält, nach denen fast jede Lektion strukturiert ist[223]: Der Punkt »Das Wesentliche« enthält grundlegende Informationen über die vorgestellte Technik. Es folgt die Rubrik »Techniken«, die wie der Name sagt, verschiedene Handlungsanleitungen gibt, um das in der Lektion fokussierte Lustzentrum zu aktivieren und zu stimulieren. Der letzte Navigationspunkt »Ab ins Schlafzimmer« fasst noch einmal die wichtigsten Punkte zusammen, weist auf mögliche Schwierigkeiten hin und gibt Empfehlungen, wie diesen vorgebeugt oder sie gänzlich umgangen werden können. Ebenso findet sich am Ende jeder Lektion der Hinweis, dass diese Technik nicht für jede Person etwas sein muss und mensch nichts tun sollte, was nicht gefällt.

Jede Lektion beginnt mit einem Video, in dem eine Frau von ihren Erfahrungen mit der im Fokus stehenden Technik berichtet. Sowohl bei der Lektion »G-Zonen«[224] als auch beim Thema »Abspritzen« ist dies die 45-jährige Valerie. Sie berichtet, dass sie erstmals von dem G-Punkt in den 1990er Jahren in der *Cosmopolitan* erfahren habe. Dort habe es geheißen, er solle eine andere Textur haben als der Rest der Vagina, sich an der oberen Vaginalwand befinden und mit einer »Komm-her-Bewegung« aktiviert werden können. Sie habe alles nötige theoretische Wissen gehabt, ihn aber nie ›gefunden‹ bzw. Berührungen dort nicht als lustvoller erlebt. Vor ca. zwei Jahren habe sie dann gedacht, sie müsse das jetzt einfach herausfinden, was es mit diesem Punkt auf sich hat, und im Zuge dessen habe sie einen sehr empfindsamen Bereich entdeckt, den sie nun als ihren G-Punkt bezeichnet und der ihr neue Qualitäten der Lust bereitet. Die wichtigste Erkenntnis sei jedoch gewesen, dass sie wirklich bereit dazu sein müsse, an dieser Stelle stimuliert zu werden. Ohne diese Bereitschaft könne es passieren, dass sich die Stelle, trotz richtiger Ausführung der »Komm-her-Bewegung« an dem besagten Bereich, zurückziehe und die Berührung alles andere

---

Klitoris während der Penetration einen Extra-Genuss gönnen«, »Drinbleiben – Bei der Penetration den Kontakt und den Druck aufrechterhalten«, »Verbreitern – Mit flächigem Druck und Reibung die gesamte Klitoris aktivieren«, »Anspannen – Die Muskeln aktivieren, um die Lust zu steigern«, »Ausrichten – Den Winkel beim Eindringen verändern und mehr Lust erleben«, »Auffrischen – Das lustvolle Gefühl der ersten Berührung zurückholen, »Atmen – Mit bewusster Atmung die Lust lenken, »Ausfüllen – Mehr Lust durch Fülle und Dehnung«, »Abtauchen – Allumfassende Lust aus der Tiefe der Vagina«.

223 Ausnahmen sind die Lektion »Anales Vergnügen«, bei der die Rubrik »Techniken« durch »Erkenntnisse« ersetzt wurde, obwohl es auch hier um verschiedene Möglichkeiten der Stimulation geht. Der Lektion »Verbreitern« ist ein vierter Navigationspunkt »Reiben« hinzugefügt, da es sich hier um eine unter den befragten Frauen weit verbreitete Praktik handelt, ihre Vulva an Gegenständen zu reiben, was nicht direkt als anzuleitende Technik erfasst werden kann, aber eine Rolle bei 46 % der Frauen spielt. Die Lektion »Anspannen« wird um die vierte Rubrik »Muskeln Isolieren« ergänzt, die anatomisch erklärt, wie Menschen mit Vulva ihre hinteren und vorderen Beckenbodenmuskeln isoliert voneinander anspannen können.

224 https://www.OMGyes.com/de/members/g-regions, 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

als lustvoll sei. Die Gegend müsse erst aktiviert werden – wenn dies nicht berücksichtigt würde, sei eine Berührung selbst an der exakten Stelle nicht erregend oder lustvoll. Neben dem Video bestätigt, ergänzt oder kommentiert die folgende Textpassage das im Video Gesagte:

> Die Wissenschaftlerin, die als Erste den »G-Punkt« beschrieb, sagte uns, dass sie es bedauert, ihn als Punkt bezeichnet zu haben, weil das eine oft frustrierende Jagd nach einem »Lustknopf« auslöst, der angeblich sofort gute Gefühle auslöst. Nun, dreißig Jahre später, lässt sich dank der Erfahrungen, die Tausende von Frauen beigetragen haben, endlich detailliert beschreiben, welche Wege zum G-Zonen-Genuss führen.[225]

Es folgen weitere Erfahrungsschilderungen verschiedener Frauen. Wir erinnern uns: Die Wiederholung des gleichen Inhalts in verschiedenen medialen Ausgestaltungen gewährt die Repräsentativität. Angie bestätigt in einem Video, dass auch bei ihr erst ein gewisser Grad der Erregtheit erreicht sein muss, bevor sie eine G-Punkt-Stimulation als angenehm und lustvoll empfindet. Ein erklärender Text neben dem Video beschreibt denselben Sachverhalt noch einmal zusätzlich. Die schriftlich in Anführungszeichen und kursiv gesetzte Aussage einer unbekannten Frau wiederholt die Information aus persönlicher Sicht ein letztes Mal. In klarem Blau folgt eine Prozentangabe: »45 % empfanden das Stimulieren der G-Zone anfangs als unangenehm, haben dann aber entdeckt, wie es sich lustvoll anfühlen kann.« Diese Feststellung wird erneut mit zwei schriftlich zitierten Aussagen von unbekannten Personen und einem Video von Jessica gestützt, die in verschiedenen Worten beschreiben, dass die Stimulation der G-Zone sich zunächst ungewohnt bis unangenehm anfühlt, häufig so, als müsse man Urinieren. Doch wenn man sich an das Gefühl erst einmal gewöhnt und es einzuordnen gelernt habe, könne es zu neuen Stufen der Lust führen. Im Vordergrund eines Banners, das in warmen Rot- und Brauntönen eine Fotografie von zwei ineinander liegenden weiblichen Händen auf einer Decke zeigt, steht in weißen Buchstaben die Überschrift »Einblicke«. Es folgen abermals die schriftlich zitierten Aussagen von drei Frauen, die das bereits Vermittelte wiederholen. In jeder Lektion bildet dieses Fotografie-Banner, das immer in denselben warmen Tönen gehalten ist und Einblicke in die Erfahrungen von Frauen gewährt, den Übergang zum Navigationspunkt »Techniken«.

Der Menüpunkt »Das Wesentliche« der Lektion »Abspritzen« ist ähnlich aufgebaut, allerdings deutlich umfangreicher als dies bei der Lektion »G-Zonen« der Fall ist. Er greift jedoch auf die gleichen Techniken der Wahrheitsproduktion zurück: Interviews im Videoformat sowie schriftlich zitierte Aussagen, erklärende und zusammenfassende Textbausteine und statistische Angaben. Ähnlich wie bei der Lek-

225 https://www.OMGyes.com/en/members/g-regions, 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tion »G-Zonen«, wird auch hier zunächst mit bestimmten Mythen aufgeräumt: Abspritzen bedeutet nicht, dass dabei ein Orgasmus erlebt wird. Nur 20 Prozent der Frauen haben einen Orgasmus, während sie abspritzen, trotzdem empfinden die abspritzenden Frauen dieses als sehr lustvoll. Viele sprechen von einem Gefühl des Kontrollverlusts, der Hingabe, des Sich-fallen-Lassens. Immer wieder wird suggeriert, dass potenziell alle Frauen dazu in der Lage sind abzuspritzen. 87 Prozent der Frauen, die inzwischen squirten können, hätten jahrelang geglaubt, dass sie dazu nicht fähig seien. Die stärksten Hindernisse, sich auf das Gefühl einzulassen, seien die Sorge um die dadurch entstehende »Schweinerei«, die mentale Überwindung loszulassen, da sich das aufbauende Gefühl zunächst so anfühle, als müsse man urinieren, sowie der starke Berührungsdruck, der aufgebracht werden müsse, um die meisten Frauen zum Abspritzen zu bringen.

Gerade in dieser Lektion zeigt sich sehr deutlich das Spannungsverhältnis zwischen einem Selbstoptimierungsversprechen und -druck, das Beecham und Unger bereits der ersten Staffel diagnostizieren: »OMGyes states that orgasm does not have to be the assumed goal of a sexual act, but its insistence on its learnability makes *not* perceiving it as the ultimate aim of the applied techniques difficult«[226]. 87 Prozent der Frauen, die squirten, dachten jahrelang, sie seien dazu nicht fähig, potenziell können alle Frauen squirten, wenn sie sich darauf ein- und loslassen: Diese Narrative suggerieren, dass bei ausreichender Übung und richtiger Anwendung der Technik auch ein Erfolg zu verzeichnen sein müsste. Zugleich wird am Ende der Lektion der Erfolgsdruck thematisiert und auf die selbst gestellte Frage »[n]icht auffindbar?« geantwortet mit: »Mach dir keinen Kopf. […] Manche Frauen haben einfach keine bestimmte, klar umrissene Stelle. Das ist okay und völlig normal«.

Diagrammatische Lustvermittlung: Animierte Schaubilder treffen die Vulva Road Map

Es folgt der Navigationspunkt »Techniken«, in welchem das Spektrum audiovisueller Lehrmaterialien von OMGyes erheblich erweitert wird: Den wissensvermittelnden Textblöcken, Videos und Zitaten werden Grafiken und Schaubilder, teilweise animiert, zur Seite gestellt. Diese haben nicht bloß einen illustrierenden Charakter, sondern funktionieren als mediale Erweiterung, da sie »an der Schnittstelle von Wahrnehmung und Einbildungskraft, von Sinnlichkeit und Verstand«[227] operieren. Ihre Aufgabe ist nicht bloß die Abbildung etwa der weiblichen Anatomie, wie dies in

226 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 48.

227 Matthias Bauer/Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript 2010, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

medizinischen Lehrbüchern häufig der Fall ist. Dennoch erinnert ihre ästhetische Gestaltung an jene aus medizinischen oder biologischen Fachbüchern.

Zur Veranschaulichung der Technik »Klit-Sandwich« in der Lektion »G-Zonen« wird etwa auf eine animierte, schematische Zeichnung zurückgegriffen (Abb. 28+29). Zuvor erklärt Leslie in einem Video, dass die Druckausübung auf ihren Venushügel von oben mit einer Hand bei gleichzeitiger vaginaler Stimulation ihrer G-Zone, die sich an der obenliegenden Vaginalwand befindet, die Intensität des Lustgefühls steigert. In einem sexuell expliziten Video zeigt sie dieses Vorgehen. Der Blick bleibt dabei verständlicherweise äußerlich. Hier kommt die Animation zum Einsatz: Sie ermöglicht einen Blick ›in die Vagina‹. In Form eines Loops zeigt die Animation wie eine Hand auf den Venushügel oberhalb des Schoßbeins drückt, während die Finger einer anderen Hand von innen die obere Vaginalwand massieren.[228] Eine je nach Druckstärke sich in ihrer Farbdichte verändernde blaue Fläche veranschaulicht die Intensität der Bewegung.

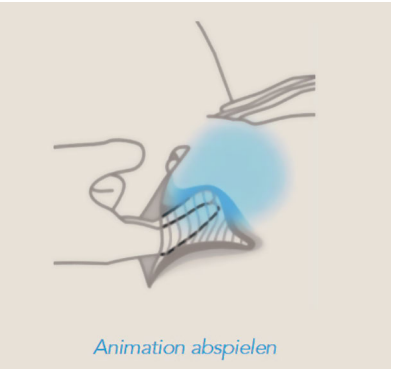


Abb. 28: Lektion »G-Zonen«, Animation der Technik »Klit-Sandwich« I

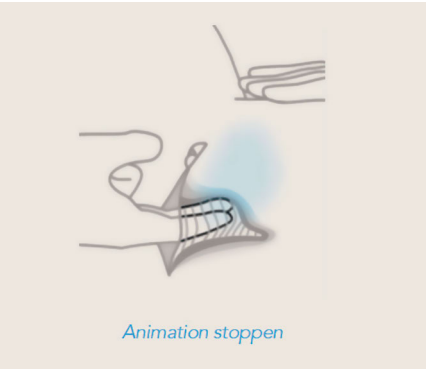


Abb. 29: Lektion »G-Zonen«, Animation der Technik »Klit-Sandwich« II

Die Lektionen von OMGyes sind darauf ausgelegt, dass das vermittelte Wissen zur Anwendung kommt. Die zu diesem Zweck ausgewählten didaktischen Mittel sind auf das breite Zielpublikum zugeschnitten: »Schaubilder erweisen sich […] als

228 Da das sogenannte Schambein bei Personen jeglicher Geschlechtszugehörigkeit existiert, wäre eine Bezeichnung etwa als Vulvabein falsch. Andreas Winkelmann und Giulio De Matteis schlagen vor, vom Schoßbein zu sprechen, vgl. Andreas Winkelmann/Giulio de Matteis: »Das Schambein und die Scham«, in: *Deutsche medizinische Wochenschrift* 147 (2022) (24–25), S. 1608–1610.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

benutzerfreundlich« und ihr Verstehen »befriedigt«[229], sie nehmen dafür jedoch eine Reduktion an Komplexität in Kauf, erläutert Astrit Schmidt-Burkhardt. Die animierte Zeichnung spart bis auf die Klitoriseichel sämtliche äußere Geschlechtsorgane aus, da diese nicht benötigt werden, um die anvisierte Stimulation der G-Zone zu veranschaulichen.

> Als diagrammatische Grundregel kann daher gelten, dass die Eindeutigkeit des Wissens sich umgekehrt proportional zum Grad der Ikonizität verhält. Je weniger ikonische Elemente ein Schaubild enthält, desto klarer wird es, je mehr Zeichen es aufweist, desto unbestimmter erscheint es.[230]

Während sich OMGyes auch in ästhetischer Hinsicht in den wissenschaftlichen Diskurs einschreibt, versucht sich Dorrie Lane in How to Find Your G-Spot, wie gezeigt wurde, von dessen schematischen Darstellungen abzugrenzen und entwirft u.a. die Vulva Road Map, die dem Ideal der diagrammatischen Klarheit geradezu entgegensteht. Wie unter Bezug auf Eithne Johnson argumentiert wurde, setzen die Sexpert:innen bewusst auf eine Gegenästhetik zu den wissenschaftlichen schematischen Darstellungen der klinischen Selbsthilfevideos ihrer Zeit, um sich das Wissen um den eigenen Körper in einem emanzipatorischen Sinn anzueignen. Weibliche Sexualität ist kompliziert – deren grafische Darstellung muss es ihnen zufolge entsprechend auch sein. Mithilfe der Vulva Road Map illustriert Dorrie Lane auf allegorische Weise die bei der Erregungsfahrt der Vulva geltenden ›Verkehrsregeln‹. Werfen wir erneut einen Blick auf das von ihr entworfene Schaubild (Abb. 30), so lässt sich feststellen, dass dieses für sich genommen kaum aussagekräftig ist. Die Verständnismöglichkeiten verbessern sich, sobald filmisch die ›Ortsangaben‹, d.h. die nach Zugehörigkeit platzierten Bezeichnungen der äußeren Geschlechtsmerkmale, eingeblendet werden (Abb. 31). Dennoch zeichnet sich die Karte, gemessen an der »diagrammatischen Grundregel«, eher durch ein *zu viel* aus – zu viele unterschiedliche Farben und zu viele Linien, deren Bedeutung aus der Grafik allein nicht ersichtlich wird. Erst Lanes Worte geben die nötigen Informationen, um das Gezeigte zu verstehen.

Die schlicht gehaltenen Zeichnungen auf OMGyes erlauben hingegen auch ohne von außen hinzugegebene Erklärung ein hohes Maß an Verständnis. Der Komplexität der weiblichen Sexualität versuchen sie auf andere Weise gerecht zu werden: durch differenzierende Quantität. Der Technik »Klit-Sandwich« stehen die Techniken »Ankippen«, »Ziehen« und »Moonwalk-Move« zur Seite, die ebenfalls eine ästhetisch auf gleiche Weise animierte schematische Zeichnung erhalten. Gemeinsam

229 Astrit Schmidt-Burkhardt: *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, Bielefeld: transcript 2012, S. 29.

230 Ebd., S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

stehen sie für die mögliche Vielfalt und Komplexität der G-Zonen-Stimulation und -empfindung bei Menschen mit Vulva. Vor dem Hintergrund des generalisierenden Anspruchs der Forschungsergebnisse kann diese Auswahl jedoch – die Gefahr der hier drohenden Selbstoptimierungsfalle wurde bereits angesprochen – schnell suggerieren, dass es nur *diese* Techniken gibt, um das gewünschte Ziel zu erreichen. Die Erkundung der eigenen Sexualität kann mitunter zu Entdeckungen führen, die nicht mit den abgebildeten Techniken abgedeckt werden. Es ist von großer Bedeutung, dass der emanzipatorische Anspruch nicht hinter die (gegebene) Möglichkeit zurücktritt, den sensiblen Umgang mit der eigenen Sexualität dem mit der Autorität wissenschaftlicher Ästhetik dargebotenen Wissen normativ unterzuordnen.

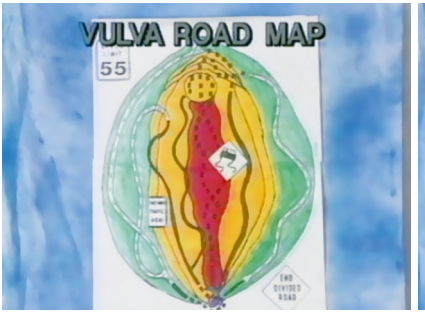


Abb. 30: »Vulva Road Map« aus How to Find Your G-Spot

Abb. 31: »Vulva Road Map« aus How to Find Your G-Spot mit eingeblendeten Beschriftungen

Demgegenüber rückt ein wichtiger Aspekt der Darstellungsweise Dorrie Lanes in den Fokus: Ihre Vulva Road Map dient offenkundig weniger der Vermittlung einer spezifischen Technik als vielmehr einer achtsamen Grundhaltung gegenüber den eigenen Lustperipherien und -zentren. Die wenig eindeutige Verständnishilfen anbietende Zeichnung verweist die Betrachter:innen auf die Notwendigkeit zurück, sich über die sich darbietende Komplexität auszutauschen: Es geht um die Betonung des unersetzlichen Stellenwerts einer offenen, sensiblen und respektvollen Kommunikationskultur auf Augenhöhe. Wiederholt rät Lane, mit den ›Anwohnerinnen‹ der Straßen zu sprechen und die lokalen Regeln zu beachten, und betont damit immer wieder die Individualität jeglichen Lustempfindens.

Dieser unhintergehbaren Individualität jedes Menschen begegnet OMGyes in der Lektion »G-Zonen« erneut mit einer grafischen Darstellung, die sogar einen eigenen Menüpunkt erhält. Sie widmet sich der »Lage« der G-Fläche. Diese befindet sich nämlich nur bei 48 Prozent der Frauen an der oberen Vaginalwand, erfahren wir dort. Der Rest der befragten Frauen verortet sie leicht links oder rechts versetzt

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

(19 %), komplett auf der rechten oder linken Seite (9 %), am Grund der Vagina (16 %) und ganze 20 Prozent der Frauen geben an, dass ihre G-Zone sich nicht immer an derselben Stelle befinde, sondern »wandere«. Falls sich die Nutzer:innen nicht in den Prozentangaben, Schaubildern und Animationen wiederfinden und auch die textbasierten Tipps am Ende der Lektion – verschiedene Positionen ausprobieren, den Druck aushalten, nicht zu früh aufgeben, sich nicht unter Druck setzen – nicht helfen, bleibt zur Not der bereits zitierte Hinweis: »Nicht auffindbar? Mach dir keinen Kopf.« Doch gerade vor der dem Hintergrund der statistischen, textbasierten und diagrammatischen Masse an Informationen, mit der man zuvor konfrontiert wurde, ist es allein aufgrund der Dramaturgie der Seite nur schwer vorstellbar, die Nicht-Auffindbarkeit der G-Fläche nicht als Scheitern oder den Körper nicht als fehlerhaft zu bewerten.

Erregungsfreie Lustvermittlung: Masturbationsdemonstration und genitales Porträt

Wie die Analyse von How to Find Your G-Spot gezeigt hat, wurden unter Bezug auf Eithne Johnson das genitale Porträt und die Masturbationsdemonstration als zentrale gegenästhetische Praktiken der Sexpert-Videos identifiziert. Diese finden sich – wenn auch in modifizierter Form – ebenso bei OMGyes wieder. Das genitale Porträt begegnet uns allerdings nur in der ersten Staffel in Form der Touchscreen-Tutorials. Jede Lektion der ersten Staffel endet damit, dass die Möglichkeit eröffnet wird, das vermittelte Wissen an der fotorealistisch animierten Vulva einer der Protagonistinnen zu üben. Diese, den ganzen Screen einnehmende Vulva, soll und darf mit dem Finger oder dem Mauszeiger nach den Angaben der aus dem Off erklingenden Stimme stimuliert werden (vgl. Abb. 32). Es gelten dabei die Regeln der Protagonistin, denn werden die diktierten Bewegungen nicht ordnungsgemäß ausgeführt, erinnert die Stimme aus dem Off an die gestellte Aufgabe. In letzter Konsequenz bricht das Tutorial ab und die leicht enttäuschte Stimme verkündet – je nach Protagonistin variiert die Wortwahl – »okay let's try another time«.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

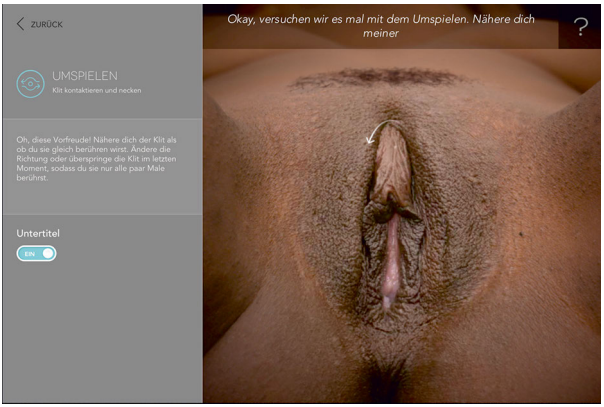


Abb. 32: Touchscreen-Tutorial Umspielen

Gerade durch das Touchscreen-Tutorial sehen Beecham und Unger eine Dramaturgie verwirklicht, die den Orgasmus als ultimatives Ziel setzt. Sie kritisieren, dass hier ein neoliberales Selbstoptimierungsnarrativ reproduziert würde, das die Abwesenheit eines Orgasmus oder die Unfähigkeit, klar benennen zu können, welche Berührungen sich gut anfühlen, als selbstverschuldetes Scheitern markiere, denn OMGyes liefere schließlich alle Techniken, die bei ausreichend Übung dazu befähigen, genau diesen ›Mangel‹ auszugleichen:

> Failure, then, lies not in being unable to orgasm or being unable to get someone to orgasm, but in failing to devote the time and effort to master the skill, or it lies in not being (sexually) confident or articulate enough to successfully convey learned techniques to a partner. The responsibility here is decidedly shifted toward women seeking sexual pleasure, and its achievement is made conditional on mastering the performance of the sexual entrepreneur. This outlook is particularly salient in neoliberal societies, where recognizing a supposed deficiency and ›acting upon it‹ is praised. Although the sexual entrepreneurs that OMGyes coaches are no longer conditioned by the male gaze […], the rationale that technique-based approaches create conditions for self-surveillance and optimization is still upheld.[231]

Beate Absalon macht in ihrer Analyse des Touchscreen-Tutorials eine ähnliche Beobachtung und bemerkt, dass das Anliegen OMGyes', weibliche Lust zu enttabui-

231 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 51.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sieren, von »Sexpositivität in Sexpositivismus«[232] zu kippen drohe. OMGyes selbst scheint sich mittlerweile der missverständlichen Dramaturgie der Touchscreen-Tutorials bewusst geworden zu sein. Inzwischen ist diesem eine zusätzliche »Warnung« vorangestellt: »Eine interaktive Version von Albas [der Name wird je nach Frau angepasst, LZ] Vulva wird gleich deinen Bildsc[h]irm ausfüllen. (Wirklich!) Wozu? Du wirst die Technik selbst ausprobieren und dabei hören, wie verschiedene Frauen ihre Partner*innen anleiten.« Mit dem Drücken des Buttons »Bin bereit« wird man zur Simulation weitergeleitet, »Nicht jetzt« führt zur Seite der Lektion zurück. Geübt werden soll also nicht nur die richtige Anwendung der Technik, sondern das Zuhören und die Umsetzung der Wünsche der anleitenden Stimme. Ebenso vermittelt werden hier dadurch indirekt auch verschiedene Möglichkeiten, Wünsche zu artikulieren. Wohlwollend könnte man behaupten, dass alle Touch-Screen-Tutorials zusammengenommen das Tutorial zur Lektion »Kommunizieren – Wünsche ausdrücken und richtig verstehen« bilden, die selbst kein Tutorial hat. Allerdings kommuniziert OMGyes selbst das Anliegen der Touch-Screen-Tutorials nicht auf diese Weise. Selbst wenn den Tutorials auch die Funktion zukommt, sexuelle verbale Kommunikation zu vermitteln, bleibt deren Dramaturgie davon unberührt. Das Tutorial endet entweder mit dem Gelingen oder Scheitern der Anwendung der Technik bzw. des Gesagten.

Während das genitale Porträt uns nur in der ersten Staffel begegnet, ist die Masturbationsdemonstration über alle Staffeln hinweg ein zentrales Lehrmittel von OMGyes. Mit sexueller Explizitheit wird man jedoch nicht ohne vorherigem Warnhinweis konfrontiert. Jedes Video ist durch ein symbolisches Miniaturbild in Gestalt der Körpermitte von Menschen mit Vulva, das oben rechts auf dem Thumbnail eingeblendet ist, markiert. Mittlerweile steht neben dem Miniaturbild zusätzlich »sexuell explizit«. Wenn man auf das Vorschaubild des lächelnden oder lachenden Gesichts der Frau, die die jeweilige Technik demonstrieren wird, klickt, um das Video zu starten, erscheint ein weiterer Hinweis: »Kleine Warnung – dies ist ein sexuell explizites Demo-Video! Diese Art von Video ist grundsätzlich mit folgendem Symbol gekennzeichnet: [Vulva-Symbol, LZ]«. Bestätigt man den blauen »Alles klar, los geht's!«-Button, startet das Video. Die Videos sind alle gleich aufgebaut. Bevor es zur sexuell expliziten Technikvermittlung kommt, begegnen wir den erläuternden einleitenden Ausführungen der Protagonistinnen. Sie teilen mit uns ihre Gedanken etwa zum G-Fläche oder erläutern, in welcher Situation sie herausgefunden haben, dass die gezeigte Technik für sie lustvoll ist. Im Folgenden soll exemplarisch das Video »Wie ich zum Abspritzen komme« von Liz in der Lektion »Abspritzen« näher betrachtet werden.

232 Beate Absalon: *Einsame Oberflächen. Sexual Enhancement am Touchscreen.* luhmen d'arc 2021, https://www.luhmendarc.com/the-pillow-blog/einsame-oberflchen-sexual-enhancement-am-touchscreen,, zuletzt geprüft am 07.03.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die erste Einstellung zeigt Liz in einer nahen Perspektive auf dem Bett liegen (Abb. 33). Aus dem Off erklingt ihre Stimme und sie beginnt zu erklären, dass sie, wenn sie abspritzt, in der Regel zuvor schon einen klitoralen Orgasmus hatte. Die Perspektive wechselt während dieses einen Satzes. Zunächst sehen wir eine Nahaufnahme ihrer Körpermitte: Sie trägt eine hellgraue Jeans, einen dunkelgrauen Pullover, liegt noch immer auf dem Bett, ihr linker Arm ist auf ihrem Becken abgelegt, ihre Finger sind leicht gespreizt. Nun sehen wir eine seitliche Nahaufnahme ihres Gesichts, um dann in einer Talking-Head-Position zu verweilen (Abb. 34), die im Laufe des zwei Minuten und 16 Sekunden langen Videos immer wieder aufgesucht wird. Bereits diese wenigen Sekunden schaffen eine Atmosphäre entspannter Intimität.

Abb. 33: Liz liegt auf dem Bett und erzählt

Abb. 34: Liz – Talking-Head-Einstellung

Abb. 35: Liz illustriert die gewünschte Stoßbewegung

Abb. 36: Masturbationsdemonstration Halbtotale

Selbstsicher und offen führt Liz aus: Wenn sie bereits gekommen sei, habe sie den Höhepunkt ihrer Erregung erreicht und ihr G-Punkt sei – sie sucht länger nach einem Wort und wählt dann lachend: »puffy«. In diesem Stadium sei der G-Punkt leicht zu finden, leicht zu berühren und sie sei sehr viel leichter und schneller in der Lage abzuspritzen. Mithilfe ihrer linken Hand, deren Handfläche die G-Zone darstellen soll, illustriert sie die Bewegung, die sie innerhalb der Vagina vollführt.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Sie klopft mit dem Mittelfinger der rechten Hand auf die linke Handfläche und beschreibt ihre Bewegung als »sweet hello« – sie bevorzuge jedoch feste, aggressive Stöße, deren Intensität sie, die Stöße lautmalerisch mit den Worten »bam, bam, bam…« unterstützend, ebenfalls nachahmt (Abb. 35). Diese Intensität benötige sie minutenlang. Das sei physisch sehr anstrengend und ermüdend, das gebe sie ganz ehrlich zu, aber sie liebe es. Bei diesem Satz erfolgt ein harter Schnitt zu einer Großaufnahme ihres Gesichts. Sie liegt auf dem Bett und lächelt in die Kamera, bis ihr Lächeln zu einem Lachen übergeht. Erneut wird auf diese Weise Nähe und Intimität erzeugt. Es folgt unvermittelt ein Schnitt zurück in die Talking-Head-Position. Abspritzen sei ein Prozess, führt Liz weiter aus, und am Ende stehe eine »Sauerei« (*mess*). Aus diesem Grund habe sie sich speziell dafür einen Duschvorhang aus durchsichtigem Plastik gekauft, den sie immer unterlege.

Die nächste Einstellung zeigt Liz aus einer halbnahen Einstellung den besagten Vorhang über ihr Bett werfen. Inzwischen trägt sie keine Hose mehr, zu sehen sind jedoch nur ihre nackten Beine und nichts vom Intimbereich. Manchmal lege sie zusätzlich noch ein Handtuch auf den Vorhang, um die Flüssigkeit aufzufangen, auch dies führt sie illustrierend auf der visuellen Ebene aus. Am liebsten liege sie dabei auf dem Rücken in einer möglichst bequemen Position. Sie müsse sich auf sexuell körperliche Anstrengung einstellen, deshalb solle der Rest ihres Körpers möglichst faul rumliegen und sich entspannen. Die Talking-Head-Position wird während dieser Ausführungen mit Ausnahme einer mal mehr, mal weniger nahen Einstellung gehalten, allerdings hat Liz dabei ihre Beine angewinkelt, was dazu führt, dass ihre nackten Knie vom unteren Bildrand in dieses hineinragen. Einen Blick auf ihre Vulva erhalten wir jedoch erst, als es an die Masturbationsdemonstration geht – und nachdem sich Liz, bedeutungsvoll in die Kamera grinsend, die Ärmel hochgestreift hat. Die selbstsichere Art von Liz trägt zum Eindruck der Alltäglichkeit und Normalisierung bei, den OMGyes anstrebt. Wenngleich insbesondere durch die nötigen Vorbereitungen (einen Duschvorhang kaufen, ihn und ein Handtuch auf dem Bett drapieren) ebenso deutlich wird, dass das sich bewusst Zeit für die eigene Lust nehmen, ein zentraler Aspekt masturbatorischer Selbstsorge sein kann.

Zunächst sehen wir Liz mit gespreizten Beinen aus der Halbtotalen auf ihrem Bett liegen (Abb. 36). Sie führt aus, dass sie eigentlich nur ihre Fingerspitzen und ihre Unterarm- und Handmuskeln nutze, um den G-Punkt zu stimulieren. Diese Bewegung wird in Form einer Nahaufnahme visualisiert (Abb. 37). Genau jene benötige sie hart und schnell, weshalb sie immer zwischen der rechten und linken Hand als der Ausführenden wechsle. Das Video changiert zwischen den veranschaulichenden Nahaufnahmen und Liz' Gesicht. Sie spüre ganz deutlich, wie sich in ihr ein Druck aufbaue, es fühle sich so an, als würde sich ihre Blase mit Flüssigkeit füllen und definitiv so, als müsse sie pinkeln. Wenn sie merke, dass sie kurz vorm Abspritzen sei, müsse sie sich sehr darauf konzentrieren, zu pressen. »Nicht Anspannen!« und »Nicht Zusammenziehen!«, sondern »Pressen!«, sage sie sich selbst immer wie-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der. Auf der visuellen Ebene, begleitet von schmatzenden Geräuschen, ist in einer Nahaufnahme zu sehen, wie Liz abspritzt (Abb. 38). Die Flüssigkeitsmenge variiert von Person zu Person und auch von Mal zu Mal, dasselbe gilt für den Druck, mit dem die Flüssigkeit ausgestoßen wird. Die Videos von Liz, Angie und Libby führen dies vor Augen. Bei allen drei verlässt die Flüssigkeit eher schwallartig als spritzend ihre Vulva.

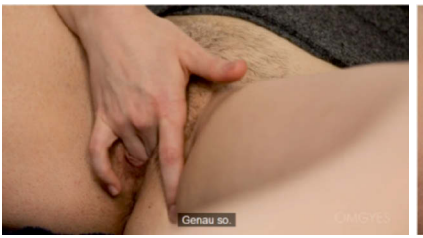


Abb. 37: Masturbationsdemonstration Nahaufnahme

Abb. 38: Masturbationsdemonstration Ejakulation

Das Video endet mit einer halbnahen Einstellung von Liz' Gesicht. Sie steht in einem Raum und erklärt, dass sie, wenn sie den G-Punkt stimuliert und dabei auch einen Orgasmus hat, meistens ein bisschen squirte – außer sie sei dehydriert, sagt sie lachend – und das Video fadet aus.

Technische Lustkontrolle statt Erotisierung des weiblichen Körpers

Für die erste Staffel von OMGyes stellen Beecham und Unger fest, dass obwohl die Protagonistinnen hin und wieder »wetness or moistness«[233] erwähnen, Körperflüssigkeiten vollkommen abwesend seien. Das cleane Layout der Seite suggeriere eine »medical sterility«[234]. Tatsächlich sind die sexuell expliziten Videos der Lektion »Abspritzen« die einzigen, die mit diesem unausgesprochenen Tabu, Körperflüssigkeiten zu zeigen, brechen. Drei Frauen – Liz, Angie und Libby – demonstrieren uns, wie sie abspritzen. Allerdings hat keine von ihnen dabei einen Orgasmus. Wie wir in der Lektion gelernt haben, ist dies nicht weiter überraschend, da statistisch nur 20 Prozent der Frauen beim Abspritzen einen Orgasmus erleben. Doch genau diese Abwesenheit eines Orgasmus ist für OMGyes' Arbeitsplatztauglichkeit entscheidend. Wie Beechem und Unger korrekt bemerken (und dies gilt gleichermaßen für

233 N. Beecham/C. Unger (2019): *Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes*, S. 48.

234 Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

die zweite Staffel): »no mention of desire, fantasy, fetish, or lust can be found«[235]. Der Fokus von OMGyes liegt auf der Vermittlung von Techniken. Diese erfolgt in OMGyes, anders als in How to Find Your G-Spot, frei von Lust und Erregung. Beate Absalon geht soweit zu behaupten, dass nicht nur Techniken *enhanced* würden, sondern ebenso das Sexuelle. Dieses würde auf OMGyes »befreit vom Unvorhersehbaren, Regellosen, Erschreckenden und Subversiven – von allem, was *berührt*«[236]. Die von der ordnungsgemäßen Anwendung der Technik verursachte sexuelle Erregung wird zwar angedeutet, sie findet jedoch darüber hinaus keinen filmischen Ausdruck. Auch wenn die meisten Frauen während der Masturbationsdemonstration munter erklären, was sie wie und warum machen, enden manche Videos damit, dass die Frauen z.B. lachend kommentieren, »puh, das wirkt auch gleich« oder »ok, jetzt muss ich aufhören«. Orgasmus und Erregung haben keinen Raum in dem wissenschaftlichen und professionellen Setting, das OMGyes aufbaut.

Unter diesem Gesichtspunkt unterscheiden sich die Masturbationsdemonstrationen maßgeblich von jener in How to Find Your G-Spot. Deren Anliegen war u.a. eine Erotisierung des weiblichen Körpers für einen weiblichen Blick. Die orgasmische Performance war eine der Selbstliebe, deren exhibitionistisches Ausleben ein Feiern der eigenen Lust. Die Sexpert:innen wandten sich mit ihrer Ästhetik gegen die klinischen Selbsthilfevideos ihrer Zeit. Die Aufklärungsarbeit der vornehmlich männlichen Protagonisten, die nach 1968 breite gesellschaftliche Aufmerksamkeit erhielt, betonte zwar die Wichtigkeit der Entdeckung des eigenen Körpers auch für Frauen, unterstellte die (vor allem: weibliche) Lust jedoch dem Zweck einer harmonischen heterosexuellen Partnerschaft, die ihre charakteristische Prägung weiterhin aus der Institution der Ehe empfangen sollte. Die Sexpert-Videos der 1990er Jahre stellten dieser fortgesetzten Entfremdung eine Ermutigung zur positiven Selbstzuwendung entgegen und zeigten Wege zur selbstbewussten Aneignung der eigenen Körperlichkeit auf. Entscheidend hierfür war eine auf gegenästhetische Praktiken und exemplarische Masturbationsdemonstrationen aufbauende Didaktik der Erregung, die darauf abzielte, das anatomische und How-to-Wissen um die eigene Sexualität in einem positiven, selbstwertschätzenden und bewussten Selbstverhältnis gründen zu lassen. Dorrie Lane stellte (neben dem humoristischen und autobiografischen Stil ihres Auftritts als Sexpertin) zu diesem Zweck ihren ›Lektionen‹ zur Technik der G-Flächen-Stimulation eine lange Striptease- und Masturbationsszene voran, der keine im engeren Sinn ›wissensvermittelnde‹ Funktion zukam, die jedoch ihre lustvolle Beziehung zum eigenen Körper auf bewusst an- und erregende Art zum Ausdruck brachte.

Auch OMGyes stellt die entscheidende (um nicht zu sagen: fundamentale) Bedeutung einer ›art of self-loving‹ für den Genuss der eigenen Sexualität deutlich her-

235 Ebd., S. 48.

236 B. Absalon: *Einsame Oberflächen*, Herv. im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aus – allerdings in erster Linie in Form von Messages und Schlüsselbegriffen, die in die auf der Homepage zu findenden Texte eingewoben sind. Ihre vornehmlich auf die Vermittlung eines How-to-Wissens ausgerichtete Didaktik in den einzelnen Unterrichtseinheiten selbst scheint die ›art of self-loving‹ mehr vorauszusetzen, als in Anspruch zu nehmen, diese selbst mithilfe ihrer Lehrdokumente zu fördern, wie es bei How to Find Your G-Spot der Fall ist. Vor einem möglichen Missverständnis der Lektionen als normativ, d.h. im Sinne eines dargebotenen Schlüssels zur eigenen Sexualität, der auf diese ›passen‹ sollte, wenn alles mit ihr ›in Ordnung‹ ist, kann nur ein selbstbewusstes und achtsames Verhältnis zur eigenen Sexualität schützen – darin sind sich sowohl die Sexpert:innen der 1990er Jahre als auch OMGyes einig. Sie gehen mit dieser Schwierigkeit allerdings, wie gezeigt, sehr unterschiedlich um.

Was vor dem Hintergrund dieses historischen Zusammenhangs bemerkenswert und durchaus ärgerlich ist, ist die Ignoranz und Geschichtsvergessenheit mit der OMGyes das erworbene Wissen als gänzliches Novum bewirbt. Dabei knüpft ihr Vorgehen offenkundig an das Sammeln eines kollektiven weiblichen Gegenwissens an, wie es bereits die Feministische Gesundheitsbewegung praktizierte. Dass OMGyes problemlos sexuell explizite Lustaufklärung monetarisieren kann, ist historisch u.a. das Verdienst der Frauenbewegung und der Feministischen Gesundheitsbewegung. Beide erfahren auf der Seite jedoch keine Erwähnung. Heutzutage runzelt niemand mehr die Stirn, wenn es heißt, dass die Lust von Frauen Selbstzweck ist und nicht mehr im Dienst einer heterosexuellen Paarbeziehung steht. Dies wird auch auf OMGyes deutlich. Die Protagonistinnen pflegen sexuelle Beziehungen zu Männern, Frauen und sich als nicht-binärgeschlechtlich identifizierenden Menschen gleichermaßen.[237] Doch wie Laura Frost und Beate Absalon bemerken, ist der Begriff Feminismus auf OMGyes »auffällig absent«[238]. Wie Absalon weiter ausführt, »wird das Politische des Erotischen verkannt, durchgestrichen, vergessen gemacht.«[239] Der Verweis auf die wissenschaftliche Empirie kommt ohne jede historische Tiefendimension aus.

Das Verkennen einer Politik der Erotik steht in engem Zusammenhang mit dem Dispositiv des Pornografischen, von dem sich OMGyes entschieden abzugrenzen strebt, das Dorrie Lane und andere sexpositive Aktivist:innen jedoch für ihre Aufklärungsarbeit bewusst nutzten und noch immer nutzen. Die Autorität des dargebotenen Wissens scheint im Wissensdiskurs, in den OMGyes sich einschreibt, von der

237 Dies wird allerdings nur in der englischsprachigen Version deutlich. In der Lektion G-Zonen spricht Leslie konsequent von *their/them*, wenn sie erläutert, wie sie mit einer ehemaligen Beziehungsperson die Praktik erprobte. Die deutschen Untertitel machen aus *their/them* eine *sie*.

238 B. Absalon: *Einsame Oberflächen*, siehe auch Laura Frost: »Cracking the Clit«, in: *Logic* (2017) (2).

239 B. Absalon: *Einsame Oberflächen*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Möglichkeit bedroht, dass Lehrmaterialien mit der potenziellen Absicht in Zusammenhang gebracht werden könnten, unmittelbar selbst Erregung hervorrufen zu sollen. Mit Nachdruck wird den Masturbationsdemonstrationen eine ganze Armada etablierter Techniken der Evidenzerzeugung zur Seite gestellt.[240] Schaubilder, Diagramme, Statistiken und erklärender Text rahmen die Videos und geben diesen einen Kontext, der das vermittelte Wissen frei von jeglicher Erregung als ein reines Wissen um die ›bloß‹ richtige Handhabung von Erregung, nicht aber selbst als Stimulans präsentiert. Die von den Sexpert-Videos entwickelte Didaktik der Erregung hingegen eignet sich diese durch die Kategorie des Pornografischen aufrechterhaltene Distanzierung des sexuellen Wissens von allen somatischen Regungen bewusst an und zeigt Wege eines lustvollen Wissens um die eigene Lust. Hierfür nimmt sie in Kauf, wenig ›gesichertes‹ Wissen um das How-to darbieten zu können.

4.4 Gegen\Dokumentation: Weiblich gelesene Sexualitäten als Aushandlungsort medizinischen Wahrsprechens

Grundlage dieses Kapitels bildete, Renate Wöhrer folgend, der Fokus auf die wissensvermittelnde Funktion des Dokumentarischen. Exemplarische Lehrmittel wurden im Zusammenhang mit Praktiken und Techniken der Informationserschließung und -vermittlung und jenen der Herstellung von Dokumenten analysiert.[241] Wissen und dessen Speicherung, so lässt sich das Argument dieses Kapitels in Zusammenhang mit diskursgeschichtlichen Theorietraditionen im Anschluss an Foucault bringen, sind stets an institutionalisierte Praktiken der Wahrheitsproduktion gebunden und selbst Teil der mit ihnen ausgetragenen Auseinandersetzungen um Deutung und Gestaltung der Welt. Mit Astrid Deuber-Mankowskys Worten:

> Nun werden in diesen Verfahren der institutionalisierten Selektion und Sortierung nicht nur Dokumente hervorgebracht, sondern es wird Realität hergestellt. Denn was als Dokument gilt, dient, im wissenschaftlichen ebenso wie im juris-

240 Laura Frost macht eine ähnliche Beobachtung, wenn sie über OMGyes als Sextech-Company schreibt: »Sextech ventures, for their part, are challenging the adult entertainment industry's de facto monopoly on sex education — but they insist on distinguishing themselves from porn. One of the ways they do this is by brandishing data: sextech sites sport diagrams, graphs, and charts to lend their activities a semblance of scientific legitimacy.« L. Frost (2017): *Cracking the Clit*.

241 Vgl. R. Wöhrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*; sowie Renate Wöhrer (Hg.): *Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> tischen Kontext, zugleich der Sicherung und der Legitimation von Wahrheit im Sinne der Faktizität.[242]

Im Fokus der Analyse standen das Sexpert-Video How to Find Your G-Spot (1993) sowie die interaktive Aufklärungswebseite OMGyes (2015-). Ursprung und Anliegen beider Formate ist eine Unzufriedenheit mit der jeweils zeitgenössischen Behandlung und Darstellung cis-weiblicher Lust. Die von ihnen gleichermaßen gestellte Diagnose lautet, dass vorhandenes Unwissen um cis-weibliches Lustempfinden durch eine Mystifizierung und Romantisierung desselben verschleiert werde. Hinsichtlich ihrer Ziele und Mittel konnten jedoch deutliche Differenzen herausgestellt werden: Die Sexpert-Videos richten sich gegen die zu ihrer Zeit kursierenden klinischen Selbsthilfevideos und damit gegen die Autorität des medizinischen Dispositivs und seiner Festschreibung eines unzureichenden Bildes cis-weiblicher Sexualität mithilfe autorisierter Techniken der Wahrheitsproduktion. Sie setzen diesen die gegenästhetischen Praktiken des genitalen Porträts und der Masturbationsdemonstration entgegen. Im Falle von How to Find Your G-Spot endet diese in allen drei Fällen mit einem Orgasmus bei gleichzeitiger Ejakulation. Eithne Johnson charakterisiert diese Praktiken nicht nur als gegenästhetisch, sondern auch als gegenpornografisch.[243] Gemeint ist damit – anders als später bei OMGyes – die Aneignung und für einen weiblichen Blick gefällige Umdeutung pornografischer Verfahren. Die Sexpert-Videos entfalten eine Didaktik der Erregung, die Frauen dazu ermutigt, sich ihre eigene Sexualität jenseits von funktionalen Zwängen und Zwecken anzueignen.

Ich begreife die zur Erreichung dieses Ziels eingesetzten Praktiken der Sexpert-Videos allerdings nicht nur als gegenästhetisch und gegenpornografisch, sondern auch als »gegen\dokumentarisch«. Mit diesem Begriff soll die »Provokation des dokumentarischen Anspruchs, Wirklichkeit zu erfassen, zu repräsentieren und zu kontrollieren«[244], adressierbar gemacht werden. Dieser Anspruch konnte in den klinischen Selbsthilfevideos, gegen die sich die Sexpert:innen wenden, sowie über weite Strecken auch in OMGyes nachgewiesen werden. Die von den klinischen

---

242 Astrid Deuber-Mankowsky: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*, Köln: August Verlag 2017, S. 81.

243 Vgl. E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 232. Seit 1993 hat sich einiges geändert. Squirtende Frauen sind in zeitgenössischer Pornografie allgegenwärtig, das Abspritzen ist zu *der* Visualisierungsstrategie eines weiblichen Orgasmus geworden – meist spritzt die Flüssigkeit dabei recht spektakulär in Massen aus der Frau heraus. Die OMGyes-Lektion »Abspritzen« arbeitet sich nicht zuletzt an diesem verklärten Bild ab.

244 Esra Canpalat/Maren Haffke/Sarah Horn/Felix Hüttemann/Matthias Preuss: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Esra Canpalat/Maren Haffke/Sarah Horn et al. (Hg.), *Gegen\Dokumentation. Das Andere des Dokumentarischen*, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25, hier S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Selbsthilfevideos gezeigte ›Wirklichkeit‹ war heteronormativ und sexistisch, die gesellschaftlichen Verhältnisse ihrer Zeit abbildend. Der Rückgriff auf autorisierte Techniken der Wahrheitsproduktion versah sie dennoch mit der Autorität des Dokumentarischen. Der theoretische Einsatz des Konzepts der Gegen\Dokumentation setzt grundsätzliche Fragezeichen an einen solchen Anspruch auf Wahrheitsproduktion und begegnet ihm mit Möglichkeiten, *anders* und *anderes* zu dokumentieren. Wie Esra Canpalat, Maren Haffke, Sarah Horn, Felix Hüttemann und Matthias Preuss ausführen, können unter Gegen\Dokumentation

> Praktiken verstanden werden, die sich als Alternativen zu etablierten Formen der Wirklichkeitserfassung begreifen. Im Zentrum stehen dabei Aneignung, Modifikation und Umwertung dokumentarischer Verfahren […]. Die Versuche, anders zu dokumentieren, erfordern auch eine Auseinandersetzung mit den institutionellen und medialen Rahmenbedingungen. Gegen\Dokumentation fragt nach verschiedenen Möglichkeiten, den dokumentarischen Spielraum zu erweitern, etwa eine Besetzung neuer Räume, die in Konkurrenz zu bestehenden Institutionen stehen (z.B. Amateur_innenpraktiken), eine Umfunktionierung bestehender Institutionen […] oder die Schaffung ganz neuer Institutionen.[245]

Ausgehend von dieser Bestimmung lassen sich in den ästhetischen Praktiken der Sexpert-Videos eindeutig gegen\dokumentarische Momente ausmachen, insofern hier etablierte Techniken der Wahrheitsproduktion (Schaubilder, Wörterbücher) angeeignet, modifiziert und durch den Einsatz alternativer Lehrmaterialien (Vulva-Puppe, Striptease, genitales Porträt und Masturbationsdemonstration) umgewertet werden. Dies geschieht ebenso mit pornografischen Darstellungskonventionen wie dem *beaver film*, dessen Ästhetik Johnson ohnehin als Produkt eines Aufgreifens dokumentarischer und amateurfilmhafter Konventionen verortet[246] und dessen Nähe zu analytisch-medizinischen Blicken offensichtlich ist. Dorrie Lane verleiht der Vulva ein Gesicht und macht daraus das genitale Porträt. Sie verändert jedoch auch die Narrative und damit die mediale Rahmung der Praktiken. Die Masturbationsdemonstration setzt sie nicht, wie in den klinischen Selbsthilfevideos, in den Dienst eines gelungenen Vorspiels für den heterosexuellen Geschlechtsverkehr, sondern sie stellt ihr eine Striptease-Szene für eine Erotisierung des eigenen Körpers für den (cis-)weiblichen Blick voran. Ebenso kommt sie ohne eine cismännliche Präsenz zum Orgasmus und macht dem Mann die Rolle des einzig ejakulierenden streitig.

Allerdings – und dies macht für mich den Begriff der Gegen\Dokumentation produktiv – erweist sich dessen Unterscheidung und Abgrenzung zum Begriff

245 Ebd., S. 15–16.

246 Vgl. E. Johnson (1999): *The ›Coloscopic‹ Film and the ›Beaver‹ Film*, 131–132. Zum Beaver Film siehe auch Kapitel 3.2.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Dokumentation als »Kippmoment«[247]: Während die Darstellung vulvarischer Ejakulation in den 1980er und 1990er Jahren noch als gegenpornografisch und gegen\dokumentarisch gelten konnte, ist sie inzwischen zur pornografischen Konvention geworden und fügt sich wunderbar ein in deren Ästhetik maximaler Sichtbarkeit. Welche Schlüsse sind daraus für ein Nachdenken über das Dokumentarische zu ziehen? Zunächst einmal bedeutet es nicht, dass ihre Darstellung nicht mehr progressiv oder emanzipierend sein kann, sondern schlicht, dass der Einsatz bestimmter Praktiken nicht automatisch deren Bedeutung festschreibt. Ähnlich verhält es sich mit dem genitalen Porträt und der Masturbationsdemonstration. Diese sind nicht »an sich« gegenpornografisch oder gegen\dokumentarisch. Erst der historische Kontext und deren mediale Rahmung in How to Find Your G-Spot erlauben die Anwendung dieser Bezeichnungen. Canpalat et al. zufolge geht es bei dem Einsatz des Begriffs der Gegen\Dokumentation überhaupt weniger darum, diesen begrifflich festzuschreiben als vielmehr um das Offenhalten der Frage, »*wie*, *wo* und *zu welchem Zweck* Interventionen in die Ansprüche von Wahrheitsproduktion als Gegen\Dokumentation beschreibbar werden.«[248] OMGyes stellt für die Untersuchung solcher Interventionen einen nahezu mustergültigen Exemplarfall dar, da sie das in den *beaver films* etablierte und in den 1980er und 1990er Jahren von Sexpertinnen angeeignete genitale Porträt und die Masturbationsdemonstration aufgreift, um diese Jahrzehnte später in genau den medizinischen Diskurs einzuschreiben, gegen den sie einst als Alternative gestellt worden waren. Hier offenbart sich in aller Deutlichkeit das Kippmoment einer Gegen\Dokumentation und damit die Möglichkeit, etwas über die Produktion und Grenzen dokumentarischer Autorität und deren wissensvermittelndem Anspruch zu erfahren. Dies soll abschließend noch einmal anhand der zentralen Gemeinsamkeiten und Unterschiede von How to Find Your G-Spot und OMGyes herausgestellt werden.

Beide begegnen dem Unwissen über cis-weibliche Lust durch das Zur-Verfügung-Stellen medial aufbereiteter Informationen, die auf den kollektiven Erfahrungen von Menschen mit Vulva beruhen. Die gewählte Repräsentationsform ist in beiden Fällen der Rückgriff auf *social actors*, die in erster Linie als sie selbst auftreten. Die entscheidende Differenz sind jedoch die Informationen, die wir über die *social actors* erfahren. Dorrie Lane ist »sex worker, sex educator, sacred prostitute, mom, lesbian« – d.h. ein »all around American girl, woman, well okay, perv«. Biografische Informationen über Liz, Valerie, Angie, Libby und Leslie erhalten wir hingegen nicht, es sei denn, sie betreffen ihre Masturbationstechniken – privater wird es nicht. Sie stehen nicht für sich, sondern exemplarisch für die 20, 30 oder 50 Prozent der cis-Frauen, die ebenfalls die von ihnen verkörperte Technik anwenden. Die

247 E. Canpalat/M. Haffke/S. Horn/F. Hüttemann/M. Preuss (2020): *Einleitung*, S. 10.
248 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Statistik macht die Individuen wissenschaftlich repräsentativ – und damit zum Dokument. Zugleich macht sie gerade durch dieses Dokument-Werden nicht-binäre, inter- oder transgeschlechtliche Menschen mit Vulva unsichtbar. Gezeigt werden ausschließlich cis-normative Sexualitäten.

Der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit geht einher mit einer konsequenten Professionalisierung der Produktionsbedingungen. Während die Sexpert:innen als »amateurs in the best sense«[249] auftreten und damit den »dokumentarischen Spielraum«[250] um andere Räume der Legitimation erweitern, sind die Interviews in OMGyes auf allen Ebenen – von der Aufnahme in hoher Auflösung über die *mise-en-scène*, die Montage, den Ton, die Kameraarbeit – durchprofessionalisiert. Dieser Professionalisierungsgrad geht einher mit der Unsichtbarmachung körperlicher Erregung. Auf die Darstellung von Orgasmen wird gänzlich verzichtet, die Demonstrationen stets zuvor abgebrochen. Körperflüssigkeiten existieren in OMGyes nur auf der Sprachebene, die einzige Ausnahme bildet die Lektion »Abspritzen«. Abspritzen, so wird zuvor ausführlich dargestellt, geht jedoch in den wenigsten Fällen mit einem Orgasmus einher und tatsächlich zeigen die drei ausgewählten Frauen, welche die Zuschauenden an ihren Abspritzfähigkeiten teilhaben lassen, keinerlei Anzeichen körperlicher Erregung. Sie plaudern – nur so lässt sich der angestimmte Tonfall beschreiben – das komplette Video durch und leiten ihre Technik an, als würden sie ein besonders gutes Backrezept teilen.

Dennoch setzen sowohl die Sexpert-Videos als auch OMGyes auf sexuelle Explizitheit zur Vermittlung ihres Wissens. Während aber Dorrie Lane in einer orgasmischen Performance *ihrer* exhibitionistischen Lust frönt und sich mit dem genitalen Porträt und der Masturbationsdemonstration im Rahmen einer Didaktik der Erregung pornografische Stilmittel aneignet, begegnet OMGyes der möglichen Pornografisierung der expliziten Darstellungen durch die Negierung sexuellen Erregtseins. Wie Beecham und Unger argumentieren, äußert sich diese nicht nur durch die (lediglich in der hier hervorgehobenen Kategorie ›Abspritzen‹ durchbrochenen) Abwesenheit von Körperflüssigkeiten, sondern ebenso durch das Fehlen der Artikulation von Begehren, Fantasien oder Fetischen. Gelebte Lust hat keinen Platz im cleanen Setting von OMGyes. Wissenschaftlichkeit und Professionalität können nur durch eine ›arbeitsplatztaugliche‹ Dokumentarisierung und Quantifizierung cis-weiblicher Lust gewährleistet werden. Diese wiederum ist nur durch eine Entpornografisierung der sexuellen Praktiken möglich. Dem potenziell *erregenden Dokument*, etwa der Masturbationsdemonstration, wird seine Erregung genommen, damit es, eingebettet in das Dispositiv medizinischer Wissenschaftlichkeit, ›nur‹ Dokument bleiben kann und sich nicht als wahrheitsuntauglich für die Aufnahme in den einschlägigen Diskurs disqualifiziert. Die dokumentarischen

249 E. Johnson (1999): *Loving Yourself*, S. 227.

250 E. Canpalat/M. Haffke/S. Horn/F. Hüttemann/M. Preuss (2020): *Einleitung*, S. 16.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Praktiken von OMGyes sind zwar sexuell explizit, jedoch nicht pornografisch, da sie mit einem bewussten Einsatz ihres Erregungspotenzials ihre dokumentarische Autorität einbüßen könnten.

Es läge nahe, an dieser Stelle die These aufzustellen, dass die Praktiken des genitalen Porträts und der Masturbationsdemonstration im Laufe der ausschnitthaft nachgezeichneten historischen Entwicklung von der Gegen\Dokumentation zur Dokumentation gekippt sind – doch das wäre zu einfach und theoretisch unterkomplex. In Kapitel 2 wurden die Versuche, den Wirklichkeitsstatus des dokumentarischen Bildes zu fassen, mit Brian Winston als *battlefields of epistemology* bezeichnet. Produktiv erscheint mir das Konzept der Gegen\Dokumentation erst dann, wenn Dokumentation und Gegen\Dokumentation als die beiden Pole dieses Schlachtfelds begriffen werden. Das im zweiten Begriff explizit hervorgehobene Kippmoment ist, wie dargestellt, implizit bereits konstitutiv für das Dokumentarische selbst. Das Dokumentarische befindet sich immer schon im Spannungsfeld von institutioneller Vereinnahmung und dem Begehren, Geltungsansprüche festschreiben zu können, sowie dem Bestreben, kritisch genau diesem hegemonialen Wahrheitsanspruch zu begegnen, ihn in Frage zu stellen und *anders* und *anderes* zu dokumentieren. Das Konzept der Gegen\Dokumentation betont die Momente struktureller Auseinandersetzung aller dokumentarischen Formate mit den weltlichen Bezügen, in denen sie stehen, und macht Räume potenzieller Um- und Neubesetzung sichtbar. Mediale Praktiken sind dabei die notwendigen Ausdrucksformen, die diese Auseinandersetzungen sowohl ermöglichen als auch selbst Gegenstand der Aushandlungen sind – häufig einem Spielball vergleichbar, der von der einen Seite des Feldes auf die andere Seite geworfen, sich angeeignet, modifiziert und umgedeutet wird. Wie ich bereits in Bezug auf die untersuchten dokumentarischen Praktiken am Beispiel der Gonzo-Pornografie argumentiert habe (siehe Kapitel 3.4), braucht es immer Kontextwissen, das individuell erarbeitet werden muss, und eine geschulte Urteilskraft, um zu erkennen, wer in einem Dokumentarfilm, Lehrvideo oder auf einer Plattform mit welchen Mitteln und mit welcher Autorität wem welches Wissen präsentiert. Auch der historische Abstand schafft keine Eindeutigkeit. Wie durch den Rückblick auf mehrere Jahrzehnte sexueller Bildungsarbeit herausgestellt, sind die mithilfe dokumentarischer Verfahren ausgetragenen Aushandlungsprozesse potenziell unabschließbar. Sie können sich Re- und Neukontextualisierungen und entsprechender Neubewertungen nicht verschließen. Auch die vorliegende Arbeit nimmt Teil an diesen Aushandlungsprozessen.

Im Falle von OMGyes erwies sich die erhoffte Einschreibung in den wissenschaftlichen Diskurs als weniger erfolgreich als zunächst offenbar gedacht. Im Laufe des Publikationsprozesses dieser Arbeit wurde die englischsprachige Startseite von OMGyes plattformdramaturgisch überarbeitet. Der Slogan lautet nicht mehr: »Erfahre, was die Wissenschaft über die sexuelle Lust der Frauen sagt«, son-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dern: »Join 1 million people experiencing more intimacy & pleasure.«[251] Geworben wird nicht mehr mit der Autorität der Wissenschaft, sondern mit der der Nutzer:innen.[252] Während des Publikationsprozesses dieser Arbeit unverändert geblieben ist bezeichnenderweise der Hinweis, dass das wissenschaftliche Paper zur zweiten Staffel »dieses Jahr« eingereicht wird[253] – inzwischen ist Staffel drei erschienen und »dieses Jahr« ist bereits seit einigen Jahren vorbei. Natürlich bleiben hier nur Spekulationen, doch es ist anzunehmen, dass ein Zusammenhang besteht zwischen dem offenbar nicht erfolgreich durch das Peer-Review-Verfahren gekommenen zweiten Paper und der Abwendung von der Wissenschaft als Legitimationsgarant auf der überarbeiteten Webseite. Waren die Ergebnisse nicht repräsentativ genug? Gab es methodische Mängel? Ist Lustvermittlung wissenschaftlich nicht relevant? Haben wir es bei der Studie mit einem erregenden Dokument zu tun, das sie für den wissenschaftlichen Objektivitätsanspruch disqualifiziert?

Interessanterweise rückt OMGyes mit der Verschiebung von der Institution Wissenschaft zu den positiven Erfahrungen der Nutzer:innen wieder näher an eine DIY-Logik heran, wie sie Dorrie Lane und das aktivistische Bestreben feministischer Gesundheitsrecherchegruppen verfolgen. »Nicht von der Wissenschaft anerkannt? Wir machen es selbst!«, könnte das zugehörige Narrativ lauten. Welchen Weg OMGyes in Zukunft gehen wird, ob auf der Seite etwa auch eine Anerkennung der eigenen historischen Verortung in der Feministischen Gesundheitsbewegung erfolgen wird, bleibt abzuwarten.

Obwohl OMGyes den eingesetzten Lehrmitteln ihr Erregungspotenzial genommen hat, bergen die Lektionen selbst, indem sie letztlich über ihre selbstgesetzten ästhetischen Grenzen hinausweisen, dennoch ein nicht zu unterschätzendes gegen\dokumentarisches Potenzial: Sie sind darauf ausgelegt, dass das durch sie vermittelte Wissen zur Anwendung kommt – das Potenzial, wenn auch nicht selbst zu erregen, so hingegen doch Erregungen anzusprechen, ist den Lehrmitteln offenkundig eingeschrieben, zwar nicht auf ihrer sicht- und hörbaren Ebene, doch in ihrer Rahmung und Adressierung. Sie adressieren die Erregung der gezielt an einer Lustaufklärung Interessierten auf implizite Weise. Erregung ist im Rahmen ihrer

251 https://start.OMGyes.com/join, zuletzt geprüft am 01.04.2024.

252 Der wissenschaftliche Bezug ist selbstverständlich nicht aufgelöst, nur in der Kuratierung der Seite deutlich reduziert. Auf die selbst gestellte Frage, was OMGyes ist, folgt der Verweis auf »[f]indings from the largest-ever research study into women's pleasure«, wobei *research study* blau unterstrichen als klickbar markiert ist. Es öffnet sich jedoch keine Unterseite, sondern lediglich ein auf Berührung reagierendes Textfeld, über das wir erfahren, dass in Zusammenarbeit mit der Indiana University, dem Kinsey Institute und der Yale University die erste groß angelegte, peer-reviewed Studie zu Techniken weiblicher Lust veröffentlicht wurde. Hierbei handelt es sich um die Studie zur ersten Staffel. Weitere Studien werden nicht erwähnt.

253 Vgl. https://www.omgyes.com/en/about#/movement#research, zuletzt geprüft am 05.04.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Didaktik nicht selbst Medium der Lustaufklärung, aber nachdrücklich ihr Gegenstand. Indem die Seite sich in das wissenschaftlich-medizinische Darstellungsdispositiv einzufügen versteht, erreicht ihr Lehrangebot ein äußerst großes Publikum – ein Faktum, das bezüglich der Sexpert-Videos nicht behauptet werden kann. Sofern gegen\dokumentarische Interventionen sich in erster Linie durch die Aneignung dokumentarischer Praktiken auszeichnen, die mit dem Ziel verbunden sind, alternatives Wissen und alternative Weisen der Wahrheitsproduktion in herrschende Diskurse einzubringen, so muss auch OMGyes dieses Potenzial zuerkannt werden.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5 AUSSCHLUSSPROZESSE und archivarische Begehren

»What kind of archaeology of human sexuality would be possible without porn archives?«[1], fragt Tim Dean in der Einleitung des Sammelbandes *Porn Archives*.[2] Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist Walter Kendricks Rekonstruktion der Entstehung des Begriffs Pornografie. Wir erinnern uns (Kapitel 2.3): Um die im 19. Jahrhundert als obszön empfundenen Artefakte, die bei den Ausgrabungen von Pompeji zum Vorschein kamen, katalogisieren zu können, wurde die Kategorie »Pornografie« eingeführt. Die von nun an als »pornografisch« bezeichneten Gegenstände wurden aufgrund ihrer moralischen Anstößigkeit von den restlichen Funden separiert und in einem gesonderten Bereich, dem *Secret Museum*, aufbewahrt. Dean schließt daraus, dass Pornografie »gemeinsam mit dem Archiv, durch historisch spezifische Prozesse der Separierung«[3] (*procedures of sequestration*) entstanden sei. Diese Prozesse der Separierung haben entsprechend nicht nur den Begriff »Pornografie«, sondern zeitgleich mit diesem »ein Archiv, ein neues System der Klassifizierung und Aufbewahrung«[4] hervorgebracht.

Dean spricht von einem pornografischen Archiv auf zweifache Weise: Er unterscheidet zwischen Pornografie-Archiven, also Orten, die pornografische Artefakte sammeln und aufbewahren (wie etwa das *Secret Museum*), und Pornografie *als* Archiv. Pornografie selbst als Archiv zu begreifen sei zentraler Einsatz des Sammelbands: »The elementary recognition at the heart of this volume is that porn is itself an archive.«[5] Es stellt sich die Frage, was genau Pornografie in dieser zweiten Be-

1 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 5.

2 Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.): *Porn Archives*, Durham: Duke University Press 2014. Siehe auch M. Foucault (2012): *Der Wille zum Wissen*; Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 [1969].

3 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 1; eigene Übersetzung. Dean räumt zwar ein, dass die separierten Objekte nicht als Pornografie-Archiv, sondern als »Pornographic Collection« (ebd., S. 3) bekannt waren und Kendrick selbst nicht von Archivierung in Bezug auf diese spricht, die terminologische Öffnung des Archiv-Begriffs im Zuge des *archival turn* erlaube es jedoch, das Archiv von seiner engen Begriffsbestimmung zu lösen.

4 Ebd., S. 3; eigene Übersetzung.

5 Ebd., S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

deutung archiviert, wenn sie selbst ein Archiv ist. Deans Antwort lautet zunächst Metadaten und »pleasure«:

> Porn is itself an archive – of sex, of fantasy, of desire, of bodies and their actions, and of pleasure. […] It enables intimacy to enter the archive, and it is valuable for that reason alone. Indeed, pornography offers evidence about a whole gamut of social issues and desires by showing us things that otherwise tend to remain imperceptible.[6]

Neben der Archivierung von Bildern und Tönen sexuell aktiver menschlicher Körper, sexueller Fantasien und Begehren umfasst die in pornografischen Artefakten archivierte Lust Dean zufolge jedoch auch die entstehenden Affekte der sie Betrachtenden. Der Grund für die Separierung des Fruchtbarkeitsgottes und der restlichen obszönen Artefakte sei schließlich ihr Potenzial gewesen, »unkontrollierbare Gefühle der Lust in den Betrachtenden zu erregen«[7]. Es gelte entsprechend, mit Bezug auf Ann Cvetkovich,[8] das pornografische Archiv als »archive of feeling«[9] anzuerkennen.

Dass pornografische Filme als Körpergenre unmittelbare körperliche Reaktionen bei den Betrachtenden auslösen, ist innerhalb der Filmwissenschaft Konsens.[10] Dass die körperlichen Reaktionen (namentlich: potenzielle sexuelle Erregung) eventuell als unangemessen empfunden werden oder die Ansicht vertreten wird, dass bestimmte Gruppen von Menschen davor ›geschützt‹ werden müssen (etwa Frauen und Jugendliche), ist dagegen ein Ergebnis gesellschaftlicher Regulation (siehe Kapitel 2.3). Sowohl im Fall der somatischen als auch der öffentlichen Erregung, sei diese nun lustvoll-affirmierend oder ablehnend, handelt es sich um affektive Reaktionen, die bei Konfrontation mit den pornografischen Artefakten auftreten. Entsprechend kommt Dean zu dem Schluss, dass Pornografie ein »massives Archiv he-

6 Ebd. Wichtig für Deans Argumentation ist, dass es ihm nicht darum geht, zu behaupten, Pornografie archiviere ›realistisch‹ menschliche Sexualität oder Körper. Er erinnert hierfür an die unverhältnismäßigen Dimensionen von Priapus' Penis: »[P]ornography does not need to adhere to the criteria of documentary realism in order to furnish vital evidence about human sexuality« (ebd., S. 5). Im weiteren Verlauf wiederholt er mit Nachdruck, dass Pornografie kein Archiv ›realistischen‹ sexuellen Verhaltens sei, siehe daher auch S. 9–10.

7 Ebd., S. 10; eigene Übersetzung.

8 Siehe Ann Cvetkovich: »In the Archives of Lesbian Feelings. Documentary and Popular Culture«, in: *Camera Obscura* 17 (2002) (1), S. 107–147; Ann Cvetkovich: *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, London: Duke University Press 2003.

9 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 10.

10 Zum Körpergenre siehe L. Williams (1991): *Film Bodies*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

terogener Gefühle und Affekte«[11] konstituiere. Pornografie erweist sich im in dieser Arbeit vorgestellten zweifachen Sinn als *erregendes Dokument*.

Die vorliegende Arbeit untersucht erregende Dokumente und fragt nach dem Verhältnis von Pornografie und dokumentarischer Autorität. Der Begriff des »erregenden Dokuments« wurde einleitend auf zweifache Weise bestimmt: Er erregt körperlich und er erregt Debatten. Das Archiv, so möchte ich aufzeigen, ist der Ort, an dem dieses Spannungsfeld in aller Deutlichkeit in Erscheinung tritt. Das Archiv ist ein entscheidender Knotenpunkt der Konstitution und Aushandlung dokumentarischer Autorität, es fungiert als (historischer) Wissensspeicher und verschafft – auch der wissenschaftlichen Forschung – epistemologische Glaubwürdigkeit.[12] In beiden Hinsichten ist es somit konstitutiv für die Etablierung einer wissenschaftlichen Disziplin. Es überrascht daher nicht, dass Pornografie-Forschende wiederholt auf das Fehlen pornografischer Archive als Mangel und als Problem für die Erforschung pornografischer Artefakte hingewiesen haben.[13]

---

11 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 10; eigene Übersetzung. Die Betonung heterogener Gefühle ergibt sich aus Deans Beobachtung, dass bisher in der Forschung der Fokus insbesondere auf der Identifzierung »negativer« Gefühle im Archiv gelegen habe. Dennoch erkennt er das Verdienst insbesondere feministisch-, queer- und postkolonial-argumentierender Wissenschaftler:innen an, auf die Präsenz von Affekten in jedem Archiv verwiesen zu haben. Konkret bezieht er sich neben Ann Cvetkovich auf Diana Taylor: *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas* 2003; Brian Massumi: »The Archive of Experience«, in: Joke Brouwer/Arjen Mulder/Susan Charlton (Hg.), *Information is alive. Art and theory on archiving and retrieving data*, New York, Rotterdam: D.A.P./Distributed Art Publishers; V2/NAi Publishers 2003, S. 142–151; Anjali Arondekar: *For the record. On sexuality and the colonial archive in India*, Durham, NC: Duke University Press 2009; Ann L. Stoler: *Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense*, Princeton, NJ, Oxford: Princeton University Press 2009.

12 Vgl. Thomas Osborne: »The ordinariness of the archive«, in: *History of the Human Sciences* 12 (1999) (2), S. 51–64.

13 Vgl. Linda Williams: «White Slavery« Versus the Ethnography of »Sexworkers«. Women in Stag Films at the Kinsey Archive«, in: *The Moving Image* 5 (2005) (2), S. 107–134; Linda Williams: »Pornography, porno, porn. Thoughts on a weedy field«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), *Porn Archives*, Durham: Duke University Press 2014b, S. 29–43, hier S. 35; T. Dean (2014): *Introduction*, S. 4; John Mercer: »The secret history. Porn archives, ›personal‹ collections and British universities«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (4), S. 411–414, hier S. 414. Im Januar 2024 fand ein Scoping-Workshop mit dem Titel »Kritische Pornografie-Forschung« statt, der zum Ziel hatte, Wissenschaftler:innen unterschiedlicher Disziplinen zusammenzubringen, um den Grundstein für eine deutschsprachige, interdisziplinäre Pornografie-Forschung zu legen, die der Komplexität ihres Gegenstands gerecht wird. Das Fehlen pornografischer Archive war auch hier immer wieder Gegenstand von Diskussionen. Es scheint demnach einen Zusammenhang oder zumindest eine Gleichzeitigkeit zu geben in Bezug auf die Frage nach dem Archiv und der Frage bzw. Aushandlung, ob es eine Disziplin gibt oder ohne Archiv geben kann. Siehe https://portal.volkswagenstiftung.de/search/projectDetails.do?ref=9D124, zuletzt geprüft am 17.03.2024). Aktuell im Erscheinen ist

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Meinen Überlegungen liegt die Beobachtung zugrunde, dass es ein archivarisches Begehren gibt: Gesamtgesellschaftlich insbesondere seitens marginalisierter Gruppen, deren Geschichten bisher keinen Eingang in die hegemoniale Geschichtsschreibung gefunden haben, aber auch von jenen, die an der Hegemonie festhalten, von der sie profitieren. In der Wissenschaft insbesondere von Disziplinen, die etwa zu solchen bislang marginalisierten Perspektiven forschen oder etwa zu Phänomenbereichen, die bisher nicht als ›kulturell wertvoll‹ und entsprechend erhaltenswert erachtet wurden, dazu gehört Pornografie. Unter archivarischem Begehren verstehe ich sowohl das Ringen um den faktischen Bestand von Archiven als auch überhaupt das Festhalten am Konzept des Archivs, obwohl dieses von hegemonialen Machtstrukturen durchzogen ist, wie wir spätestens seit Foucault oder den Diskursen um Restitution und diskriminierungskritische Interventionen in archivarische Praktiken und Bestände wissen. Das Archiv entscheidet, was archiviert und was nicht archiviert wird, auf welche Weise die Archivierung erfolgt und wer Zugang zu den Archivalien erhält. Wie genau diese Machtstrukturen wirken, inwiefern sie unterlaufen werden können, ob Pornografie das Archiv notwendig korrumpiert und/oder immer außerhalb des Archivs stehen muss, sind die Themenkreise, denen in diesem Kapitel nachgegangen wird. Wer begehrt/braucht aus welchem Grund ein Archiv? Welche Erzählungen von Pornografie-Archiven gibt es und was haben sie gemeinsam? Was genau wird in diesen Archiven dokumentiert und was nicht? Wer hat Zugang zu welchem Archiv und wer wird von welchem Archiv ausgeschlossen?

In einem ersten Schritt (Kapitel 5.1) soll zunächst das einschlägige begriffliche und diskursive Spannungsfeld aufgefächert werden. Denn um zu beurteilen, inwiefern Pornografie-Archive das Archiv als Institution politisch und konzeptuell herausfordern, ist es zunächst notwendig zu klären, was überhaupt unter »Archiv« verstanden wird. Zentral ist hier eine terminologische Erweiterung, die der Archiv-Begriff im Zuge des *archival turn* erfahren hat. In einem Spannungsverhältnis stehen hier Positionen, die Archiv im ›klassischen‹ Sinn als Institution begreifen, und Positionen – wie etwa der *Porn Archives*-Sammelband –, die für einen erweiterten, weniger ›strengen‹ Archiv-Begriff eintreten. Ebenfalls zu klären ist, welche pornografischen Archiverzählungen es bereits gibt, was sie gemeinsam haben und was sie unterscheidet. In diesem Kontext wird die digitale Plattform in den Fokus rücken. Wie ich aufzeigen möchte, findet diese zunehmend als Archiv Verwendung, obwohl ihr einschlägiger Status dabei aus mehreren Gründen prekär ist. Einer der Hauptgründe dieser Prekarität ist eine zunehmende Entsexualisierung digitaler Plattformen, die klassische Archive schon immer geprägt hatte, durch neu erlassene Ge-

ein Tagungsbericht in der Zeitschrift für Sexualforschung (siehe Friederike Nastold/Leonie Zilch: »Erstmals vernetzt. Tagungsbericht zum Scoping-Workshop Kritische Pornografie-Forschung«, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 37 (2024) (3), S. 176–177). Weitere Publikationen sind in Planung.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

setze auch dort nun allerdings noch einmal verschärft wurde. Betroffen davon sind insbesondere marginalisierte Sexualitäten und Begehren, wie das in der Forschung vieldiskutierte Beispiel Tumblr verdeutlichen wird.

In den beiden darauffolgenden Kapiteln 5.2 und 5.3 rücken exemplarisch zwei pornografische Plattformen in den Fokus der Untersuchung. Pornhub kommt dabei eine für die Argumentation zentrale Sonderrolle zu: Drei Monate nach meiner Verteidigung der vorliegenden Dissertation wurden im Dezember 2020 80 Prozent aller Videos auf Pornhub gelöscht. Die Löschung steht in einem engen Zusammenhang mit der in Kapitel 5.1 beschriebenen Entsexualisierung digitaler Plattformen sowie den politischen und juristischen Veränderungen ausgehend von FOSTA/SESTA. Die Analyse Pornhubs wird entsprechend von einer Doppelperspektive gerahmt: Pornhub 2020 und 2024. Eine genaue Analyse wird die Plattform vor der Löschung in den Blick nehmen, um vor dieser Schablone Veränderungen zu markieren. Aus Gründen der Vergleichbarkeit wird Kapitel 5.3 mit der pornografischen Plattform Lustery auf gleiche Weise verfahren. Bei Lustery handelt es sich um eine kuratierte, kostenpflichtige Plattform, die ausschließlich Amateur-Pornografie von Paaren anbietet, also Personen (unbestimmter Anzahl), die in einem bereits etablierten sexuellen Dialog miteinander stehen. Als aufschlussreicher Analysegegenstand wurde die Seite u.a. darum ausgewählt, da die Gründerin der Plattform, Paulita Pappel, das Angebot als »dokumentarische Pornografie« bezeichnet. Der zeitliche Abstand von Lustery 2020 und 2024 macht vor allem eine Professionalisierung und Mainstreamisierung der Seite sichtbar.

Kapitel 5.4 nimmt den für diese Arbeit zentralen Begriff der Erregung in den Blick und fragt nach den von Dean beschriebenen heterogenen Gefühlen im Archiv. Die Perspektive verlagert sich hier weg von den Fragen nach der Organisation des Archivs hin zum Gebrauch der Archivalien selbst. Im Fokus stehen entsprechend Fragen nach der Filmerfahrung, nach den einschlägigen, erfahrungsprägenden Dispositiven sowie nach Gebrauchs- und Aneignungsweisen, die sich diesen Dispositiven entziehen. Wie bereits aufgezeigt, wurden pornografische Artefakte aus dem Archiv ausgeschlossen bzw. separiert aufbewahrt, weil sie uns auf nicht zu leugnende körperliche Weise ansprechen können. Wie in Kapitel 5.1 und 5.2 gezeigt wird, ist dieser Ausschluss in zeitgenössischen Debatten aktueller denn je. Es ist also durchaus eine (wissenschafts-)politische Frage, Pornografie ins Archiv zu holen – oder eben nicht.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

5.1 Archive im Schatten der Institution

Archivarisches Begehren und der *archival turn*

Uwe Wirth zufolge steht das Archiv begriffsgeschichtlich für das »Amtsgebäude, in dem bestimmte Dokumente […] aufbewahrt werden«[14]. In einem erweiterten Sinn sind Archive ihm zufolge »Institutionen, die der selektiven Sammlung und der konservierenden Speicherung von Dokumenten aller Art […] dienen«[15]. Laut Paul Ricœur sind sie dabei durch drei Wesenszüge gekennzeichnet: Zentraler Bestandteil des Archivs sei erstens das Dokument, das letztlich den Inhalt des Archivs bilde, sowie zweitens die Institution, welche die Archivierung ihrer Dokumente in Auftrag gebe. Während das Archiv aus einer institutionellen oder professionellen Tätigkeit »*resultiere*«, seien es »die von einer Entität, für die das Archiv angelegt wurde, *produzierten* und *empfangenen* Dokumente«[16], die eben dieses Archiv ausmachten. Das Ziel der Archivierung sei drittens die Aufbewahrung und Erhaltung der von der Institution produzierten Dokumente.[17]

Wie Ricœur in Bezug auf den Dokumentbegriff weiter ausführt, habe sich dieser »mit der Entwicklung der positivistischen Geschichtsschreibung« am Ende des 19. Jahrhunderts gegenüber dem bis dahin gebräuchlichen Begriff des »Monuments« durchgesetzt. Dieses sei aufgrund seiner »erklärte[n] Finalität« verdächtig geworden, nur jene »feierliche Erinnerung an Ereignisse, die von den Mächtigen für würdig befunden wurden, ins kollektive Gedächtnis«[18] aufzunehmen. Diese »Authentizitätskritik«[19] habe dem Dokument, das gegenüber dem Monument eine »Objektivität zu besitzen«[20] schien, Vorschub geleistet. Wie bereits Renate Wöhrer[21] stellt auch Ricœur fest, dass der Akzent bei der Verwendung des Dokumentbegriffs inzwischen weniger auf dessen (etymologisch eigentlich im Vordergrund stehende) belehrende Funktion gelegt würde, sondern »auf die Funktion des *Belegs*, des *Garanten* für eine Geschichte, Erzählung oder Debatte«[22]. Gerade diese autoritäts- und objektivitätsverbürgende Zuschreibung ist es jedoch, die uns, wie bereits in der Einleitung ausführlich beschrieben, nach den Techniken der Wahrheitsproduktion des

14 Uwe Wirth: »Archiv«, in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 17–27, hier S. 17.

15 Ebd.

16 P. Ricœur (2009): *Archiv, Dokument Spur*, S. 124 Herv. i. Orig.

17 Vgl. ebd.

18 Ebd., S. 125.

19 Ebd., S. 126.

20 Ebd.

21 Vgl. R. Wöhrer (2016): *Die Kunst des Dokumentierens*. Siehe dazu auch Kapitel 2.2 und 3.

22 P. Ricœur (2009): *Archiv, Dokument Spur*, S. 124.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dokuments und der »Politik des Archivs«[23] fragen lässt. Ricœur stellt, wenig überraschend, unter Bezug auf den Historiker Jacques Le Goff fest, »daß […] das Dokument ein Monument ist«[24]. Dieser vom Dokument/Monument ausgehende Machtgestus überträgt sich ihm zufolge auch auf das Archiv und äußert sich u.a. in dessen Zugangsmöglichkeiten, die in zweifacher Weise auf einem Selektionsprinzip beruhen, welches sowohl inklusiv als auch exklusiv wirkt. Es regelt einerseits, wer Zugang zum Archiv erhält (im Fall des *Secret Museum* waren dies nur wohlhabende cis-Männer), und andererseits, welche Artefakte ins Archiv aufgenommen oder aus diesem ausgeschlossen, d.h. als einer Archivierung für ›unwürdig‹ erklärt werden.[25] Gibt es für gewisse Schriftstücke, Medien, Gegenstände kein ›passendes‹ Archiv im engeren Sinne, so bleiben diese ortlos, meist in Privatbesitz, gehen schließlich ›verloren‹, werden zerstört – oder, wie im Falle der pornografischen Ausgrabungsstücke von Pompeji, separiert und mit eingeschränkten Zugangsmöglichkeiten aufbewahrt. Die negativen Konsequenzen für den öffentlichen Status der von archivarischem Ausschluss betroffenen Artefakte sind in der Regel drastisch: Sie sind kein Teil des öffentlichen Lebens mehr. Ohne privaten Sammlungswillen und ›archäologisches‹ Engagement bleiben sie vergessen.

Die Geschichten pornografischer Artefakte sind weitgehend Geschichten des archivarischen Ausschlusses. Dass sie dennoch erzählt werden (können), ist folglich keineswegs trivial. Schließlich erweist sich die archivarische Autorität, wie Ricœurs Analysen herausstellen, nicht nur selbst als historische Konstante, sondern auch als entscheidende Bedingung für Geschichtsschreibung überhaupt. Ohne zugängliche Archivalien gibt es keine anerkannten Quellen, die als Belege und Garanten für Behauptetes herangezogen werden können. Ist ein Artefakt erst einmal einem Archiv eingegliedert, hebt die dokumentarische Autorität des Archivs es gegenüber Nicht-Archiviertem hervor – bereits durch seine Sicht- und Auffindbarkeit. Die Aufnahme in öffentlich-zugängliche Archive ist daher ein entscheidendes Moment der Verifikation und Anerkennung und, da jede Archivierung auf Selektionsmechanismen beruht, entsprechend umkämpft. Der Ausschluss ist archivarischen Praktiken strukturell eingeschrieben und kann lediglich durch *anderes* Archivieren und das Archivieren *von anderem* bzw. dem *Anerkennen anderer* Archive punktuell aufgehoben werden. Entsprechend kann das einstige Verdachtsmoment gegenüber dem Monument, nur die Ereignisse, die von wenigen Mächtigen für würdig befunden wurden, durch Archivierung ins kollektive Gedächtnis aufzunehmen, auch durch dokumentarische Archive nicht ausgeräumt werden. Das Dokument ist ein Monument ohne Pomp. Seine Auswahl provoziert Rückfragen, Kritik an den verantwortlichen Institutionen

23 U. Wirth (2005): *Archiv*, S. 17.

24 P. Ricœur (2009): *Archiv, Dokument Spur*, S. 126; Jaques Le Goff: »Documento/monumento«, in: Ruggiero Romano (Hg.), *Enciclopedia*, Turin: Einaudi 1978, S. 38–48, hier S. 47.

25 Vgl. U. Wirth (2005): *Archiv*, S. 17–18.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und häufig eine Ausweitung des archivarischen Begehrens – mitunter durch Gegen-Archive.[26] Analog zu dem bereits besprochenen Verhältnis von Dokumentation und Gegen\Dokumentation (siehe Kapitel 4.4) ist daher das Verhältnis von Dokument und Monument bzw. von Archiv und Gegenarchiv erneut durch ein Kippmoment geprägt.

Inzwischen gibt es zahlreiche künstlerische und im Kulturbetrieb verankerte Projekte, die sich kritisch mit der hegemonialen Geschichtsschreibung, wie sie in und durch staatliche, museale, universitäre oder anderweitig institutionalisierte Archive betrieben wird, auseinandersetzen. Es geht dabei nicht nur um die Gründung *anderer* Archive in Form von Gegen-Archiven, also die Multiplikation vieler verschiedener Archive, sondern auch um die kritische Auseinandersetzung mit der jeweiligen Politik bestehender Archive. Um etwas zu verändern, müssen die Grundfeste des Archivs erschüttert werden. Genau dies geschieht etwa, wenn über Fragen der Ordnung, d.h. der Katalogisierung und entsprechend Kategorisierung und Verschlagwortung nachgedacht wird[27], Selektionsmechanismen transparent gemacht oder aufgeweicht werden, Zugänglichkeiten nicht einem ausgewählten Personenkreis, sondern potenziell allen Menschen ermöglicht werden. Die Projektinitiator:innen theoretisieren dabei häufig selbst ihre Arbeiten, oftmals werden

26 Der Begriff des Gegenarchivs bzw. *counter archive* wird häufig als Sammelbegriff für verschiedene archivarische Projekte verwendet. Siehe etwa Paula Amad: *Counter-Archive. Film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète*, New York, NY: Columbia Univ. Press 2010; Gal Kirn/Claudia Peppel: *Counter-Archive. Symposium, 29–30 April 2021* 2021, https://www.ici-berlin.org/events/counter-archive/, zuletzt geprüft am 11.04.2024. Siehe ebenso das kanadische Projekt Archive/Counter-Archive, »a project and research network dedicated to activating and preserving audiovisual archives created by Indigenous Peoples (First Nations, Métis, Inuit), Black communities and People of Colour, women, LGBT2Q+ and immigrant communities« (https://counterarchive.ca/, zuletzt geprüft am 11.04.2024). Auch Tim Dean verweist auf das *counter archive* und versteht dieses wie folgt: »the term *counterarchive* refers less to a determinate place or archival content than to a strategic practice or a particular style of constituting the archive's legibility. Less an entity than a relation, the counterarchive works to unsettle those orders of knowledge established in and through official archives« (T. Dean (2014): *Introduction*, S. 11). Dean bezieht sich in seinen Ausführungen explizit auf Hal Foster: »An Archival Impulse«, in: *OCTOBER* (2004) (110), S. 3–22; Charles Merewether (Hg.): *The Archive. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA: MIT Press 2006 und die Arbeiten von Brent Hayes Edwards.

27 Ein interessantes Beispiel bezüglich alternativer Ordnungssysteme ist das digitale Archiv *Die Fünfte Wand*, das Filme, Reportagen, Moderationen, Texte, Briefe und Fotos der Filmemacherin und Redakteurin Navina Sundaram aus über 40 Jahren Tätigkeit für das deutsche Fernsehen versammelt. Das Archiv ist frei zugänglich, Bedingung ist jedoch eine Anmeldung, bei der keine personenbezogenen Daten erfasst werden. Klickt man auf den Reiter »Archiv«, ordnen sich die Archivalien bei jedem Besuch neu und zufällig an, d.h. eine feststehende Reihenfolge, die bestimmte Archivalien allein aufgrund ihrer Anordnung priorisieren würde, findet nicht statt. Siehe https://die-fuenfte-wand.de/de, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

diese zum Gegenstand wissenschaftlicher Reflexionen und Aushandlungen. Der *Porn Archives*-Sammelband gehört zu den letztgenannten Arbeiten.

Die in den letzten Jahrzehnten stark zugenommenen theoretischen Aushandlungen rund um den Begriff des Archivs und die Bedeutung und Möglichkeiten archivarischer Praktiken werden innerhalb der Kunst- und Kulturwissenschaften unter dem Schlagwort *archival turn* verhandelt. Simon Rothöhler zufolge führt dieser zu einer »Universalisierung des Archivbegriffs als kultureller Leitmetapher und verallgemeinerungsfähiger epistemischer Deutungsfigur«[28], also einer »Entgrenzung des Archivbegriffs«[29]. Alf Lüdtke stellt fest, dass sich Archive als bedrängt erfahren, während das Archivieren Konjunktur habe:[30]

> Geologen sehen im ewigen Eis der Polarkappen ein Archiv der Erd- und Klimageschichte, wenn nicht generell von Naturgeschichte […]. Historiker fast aller Schwerpunkte nutzen Latrinen als Archive, in denen sie materiale Überreste und Spuren von Überlebenspraktiken und Ernährungsweisen sichern. In ganz anderer Weise haben Historikerinnen zusammen mit skulptural-bildenden Künstlern im post-Apartheids-Südafrika eigene Praktiken des Archivierens entwickelt, insbesondere mit Spuren und Überresten, die nicht auf Papier oder Pergament bewahrt sind.[31]

Hinzu komme das zunehmende Interesse an Privatarchiven, die Lüdtke als »verschämte Archive«[32] charakterisiert: »Briefschaften oder Aufschriebe, weggestaut auf Dachböden oder in Kellern, in Koffern, Schachteln oder Kästen«[33]. Vor allem seit den 1970er Jahren sei in mittel-, west- und südeuropäischen Gesellschaften ein Bewusstsein für die Existenz dieser Archive entstanden und Initiativen strebten danach, diesen ›neuen Archiven‹ zur Veröffentlichung zu verhelfen.[34] Ein innerhalb der Filmwissenschaft bekanntes Beispiel eines solchen ›neuen‹, inzwischen jedoch etablierten Archivs ist das Rick Prelinger Archiv, das über 60.000 Filmformen, die sich abseits des Kanons bewegen (z.B. Werbefilme, Amateurfilme oder Industriefilme), sammelt und der Öffentlichkeit zugänglich macht – pornografische Filme

28 Simon Rothöhler: *Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 77.

29 Ebd., S. 76. Siehe zum *archival turn* auch Cheryl Simon: »Introduction: Following the Archival Turn«, in: *Visual Resources* 18 (2002) (2), S. 101–107 als Einleitung in der Schwerpunkt der Zeitschrift.

30 Vgl. Alf Lüdtke: »Archive – und Sinnlichkeit? Nachgedanken zu Arlette Farge »Der Geschmack des Archivs«, in: Arlette Farge: *Der Geschmack des Archivs*, übers. v. Jörn Etzold, Göttingen: Wallstein 2011, S. 99–116, hier S. 105.

31 Ebd., S. 107–108.

32 Ebd., S. 107.

33 Ebd.

34 Vgl. ebd., S. 106–107.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fallen allerdings auch hier dem Selektionsprinzip zum Opfer.[35] Solche Archivierungen dokumentieren Lüdtke zufolge »das entschiedene Bemühen, Archive außerhalb der staatlichen Sphäre und jenseits hierarchischer Modelle einzurichten. […] Das Archiv als Institution, zumal als Ausdruck staatlich-territorialer Machtansprüche ist nunmehr *eine unter anderen* Formen des Archivs«[36], so seine Schlussfolgerung.

Entsprechend divers sind jene anderen Formen des Archivs. Was sie jedoch vereint und was ich als Ausdruck eines archivarischen Begehrens begreife, ist das Festhalten am Archiv-Begriff: *Archive außer sich*[37], das *Living Archive*[38], die *The Living Archives*-Plattform[39], das *Endangered Archives Programme*[40], *Participatory Archives*[41], *Ac-*

35 Vgl. Linda Williams: »Pornography, porno, porn. Thoughts on a weedy field«, in: *Porn Studies* 1 (2014a) (1–2), S. 24–40, hier S. 30. Auch von filmwissenschaftlicher Seite besteht in den letzten Jahren vermehrt ein Interesse an der Erforschung marginalisierter Filmformate. Siehe etwa Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.): *Films that work. Industrial film and the productivity of media*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009 zum Industriefilm, den Sammelband *Useful Cinema* (Charles R. Acland: *Useful cinema*, Durham, NC: Duke University Press 2011), das vermehrte Interesse am Amateurfilm (u.a. Patricia R. Zimmermann: *Reel families. A social history of amateur film*, Bloomington: Indiana University Press 1995; Alexandra Schneider: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marburg: Schüren 2004; Martina Roepke: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim: Olms 2006; Karen L. Ishizuka/Patricia R. Zimmermann (Hg.): *Mining the home movie. Excavations in histories and memories*, Berkeley: University of California Press 2008) oder die Disziplin der *Porn Studies*.

36 A. Lüdtke (2011): *Archive – und Sinnlichkeit?*, S. 108, Herv. i. Orig.

37 Ein ursprünglich auf fünf Jahre im *Arsenal – Institut für Film und Videokunst* angelegtes interdisziplinäres Forschungs-, Veranstaltungs- und Ausstellungsprojekt (siehe https://www.arsenal-berlin.de/archiv-distribution/archivprojekte/archive-ausser-sich-2017-21/, zuletzt geprüft am 11.04.2024), welches sich mit dem filmkulturellen Erbe und seinen Archiven auseinandersetzt und inzwischen durch weitere Kooperationspartner:innen als langfristiges Projekt angelegt ist (siehe www.archive-ausser-sich.de/de?query=, zuletzt geprüft am 11.04.2024).

38 https://www.arsenal-berlin.de/campus/publikationen/living-archive/, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

39 Eine »online Plattform zur Dokumentation, Archivierung und Weitergabe von intersektionalem Wissen aus und für BIPoC Communities«, https://thelivingarchives.org/, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

40 »The Endangered Archives Programme (EAP) facilitates the digitisation of archives around the world that are in danger of destruction, neglect or physical deterioration«, https://eap.bl.uk/, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

41 Edward Benoit III/Alexandra Eveleigh: *Participatory Archives. Theory and Practice*, London: Facel Publishing 2019. Siehe auch die »Roadmap for Participatory Archiving«, die Bibliotheken und Kulturinstitutionen anleitet, wie sie mit lokalen Communities zusammenarbeiten können, um neue, andere und inklusive Lebensrealitäten in den Archiven abzubilden und diese digital zugänglich zu machen, https://ropa.umb.edu/, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

cidental Archivism[42], *Vulnerable* und *Silenced Archives/Archival Silences*[43], *Awkward Archives*[44], *Archive of Feelings*[45], der *Geschmack des Archivs*[46] oder auch gegenhegemoniale Befragungen bestehender Archive[47] sowie Aufrufe, das Archiv(ieren) zu verlernen[48], sind nur eine kleine Auswahl zeitgenössischer Interventionen in die Politiken des Archivs. Sie archivieren, was nicht archiviert wurde, sie retten Archive, die aufgelöst werden sollen, sie durchsuchen bestehende Archive, um neue oder andere Geschichten zu erzählen, etwa indem sie bestehende Kategorisierungs- und Verschlagwortungspraktiken diskriminierungskritisch befragen und dadurch anderes Wissen hervorbringen, sie verweisen auf die Gefühle und Traumata, die im Archiv gespeichert sind, und machen darauf aufmerksam, dass bestimmte Geschichten aufgrund fehlender Archive nicht erzählbar sind und versuchen neue Wege zu finden, diese Geschichten nachhaltig zu erzählen. Sie alle kritisieren und intervenieren in das Archiv, aber sie geben es nicht auf. Es gibt ein Begehren, Ereignisse, Geschichten und Informationen zu sammeln, zu speichern und für zukünftige Generationen zugänglich zu machen, und der maßgebende Ort dafür bleibt das Archiv.

Entsexualisierte Archive

Erzählungen, die von pornografischen Archiven handeln, sind in der Regel Geschichten über ihre prekäre oder zufallsbasierte Entstehung abseits oder im Schatten anerkannter Institutionen. So wurde etwa den Kulturwissenschaftlern John Mercer, Oliver Carter und Sharif Mowlabocus eine Privatsammlung anvertraut, bestehend aus über 1.200 VHS-Kassetten schwuler Mainstream-Pornografie aus den 1990er Jahren, ca. 100 Super-8-Stag-Filmen aus den 1960er und 1970er Jahren sowie einer beachtlichen Anzahl von Super-8-Home-Movies, ebenfalls aus den 1960ern und 1970ern. Wie John Mercer ausführt, handelt es sich bei dem verstorbenen Besitzer der Sammlung um einen erfolgreichen, seiner Zeit in der Öffentlichkeit

42 Stefanie Schulte Strathaus/Vinzenz Hediger (Hg.): *Accidental Archivism. Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past*, Lüneburg: meson press 2023.

43 Siehe https://savvy-contemporary.com/en/projects/2021/vulnerable-archives/, zuletzt geprüft am 11.04.2024 sowie Michael S. Moss/David Thomas (Hg.): *Archival Silences. Missing, Lost and, Uncreated Archives*, Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge 2020.

44 Margareta von Oswald/Jonas Tinius (Hg.): *Awkward Archives. Ethnographic Drafts for a Modular Curriculum*, Berlin: Archive Books 2022.

45 A. Cvetkovich (2003): *An Archive of Feelings*.

46 Arlette Farge: *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen: Wallstein 2011.

47 Siehe etwa Esra Canpalat: »Eine andere Seite des Archivs. Gegen\Dokumentationen türkischer Geschichte«, in: Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade et al. (Hg.), *Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen*, Bielefeld: transcript 2023, S. 53–75.

48 Vgl. Ariella A. Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London, New York: Verso 2019.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

präsenten britischen Schauspieler, der sich vor allem in den 1970er Jahren als aktiver Anti-Zensur-Gegner engagierte, dessen Name allerdings ungenannt bleiben soll. Der VHS-Sammlung beigefügt sei ein handschriftlich minutiös geführter Katalog, der folgende Informationen zu ca. der Hälfte der Videos enthalte (Teile der katalogisierten Videos würden jedoch fehlen):

> [V]ideo titles, directors and performers, aspect ratios, what appears to be a personal ratings [sic!] system (based on stars awarded to preferred titles) and a coding system that provides instructions for the optimum television settings (contrast, colour, balance, and so on) for the best picture quality for each tape.[49]

Ähnliche Beobachtungen in Bezug auf Notizzettel und Beschriftungen als Paratext sexuellen Begehrens und Spur medienpraktischer Gebrauchsweisen macht auch Nils Meyn.[50] Unter Bezug auf Peter Alilunas verfolgt Meyn eine »trace historiography«[51], indem Meyn die Spuren einer Privatsammlung von Porno-Raubkopien auf VHS-Kassetten verfolgt, die dem Schwulen Museum Berlin vermacht wurde. Ebenso wie bei der Sammlung, die Mercer, Carter und Mowlabocus verwalten, finden sich auch in der von Meyn analysierten Sammlung Beschriftungen und Notizzettel mit Anmerkungen zur technischen Qualität der Videos, deren Inhalte und Nutzung, d.h. etwa zur Frage, ob das Video schon gesehen wurde und eventuell überspielt werden kann, sowie Hinweisen, inwiefern die Videos dem persönlichen Begehren entsprechen. Meyn begreift die Videosammlung als »inoffizielle[n] Wissensspeicher«[52], der »wertvolle Einblicke in eine alltägliche, affektive Gebrauchsweise von Pornofilm und VHS-Kassetten liefert, die im medienhistorischen Kontext der sich wandelnden Formathegemonien VHS, DVD und Internet zu verorten ist.«[53] Ähnlich betont Mercer den Wert der ihm anvertrauten Sammlung als »archive of gay pornographic representation during this period, as a slice of social history, and as a documentation of a collecting practice.«[54] Mit Bezug auf Marcel Barriault hebt er die Relevanz von Pornografie als »important site of ›documentary heritage‹ for the gay community«[55] hervor.

---

49 J. Mercer (2014): *The secret history*, S. 413.

50 Vgl. Nils Meyn: »Kompilieren, Indexieren, Begehren. Format und Affekt in einer Sammlung von PornoRaubkopien und VHS-Kassetten im Schwulen Museum«, in: *ffk Journal* 7 (2023) (8), S. 99–116.

51 P. Alilunas (2016): *Smutty Little Movies*, S. 30.

52 N. Meyn (2023): *Kompilieren, Indexieren, Begehren*, S. 100.

53 Ebd., S. 113.

54 J. Mercer (2014): *The secret history*, S. 413.

55 Ebd; Marcel Barriault: »Hard To Dismiss. The Archival Value of Gay Male Erotica and Pornography«, in: *Archivaria* (2009) (68), S. 219–246, hier S. 220.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die von Meyn sowie Mercer, Carter und Mowlabocus untersuchten Sammlungen sind deshalb so wertvoll, weil sie nicht nur teilweise seltene pornografische Artefakte gesammelt und katalogisiert aufbewahren, sondern darüber hinaus auch Einblicke in den Gebrauch von Pornografie geben. Sie zeigen, dass es sich bei Pornografie um ein Unterhaltungsprodukt und einen Gebrauchsgegenstand handelt, mit dem Menschen interagieren, den sie kommentieren, bewerten, für den sie Vorlieben entwickeln und den sie löschen, wenn er nicht ihrem Begehren entspricht oder zu oft gebraucht wurde und damit seinen Reiz verloren hat. Mit aller Deutlichkeit zeigt sich hier, was Dean meint, wenn er davon spricht, dass Pornografie auch *pleasure* archiviert. Diese Lust kann sich auf vielseitige Weise ausdrücken: durch Notizzettel, Bewertungsskalen, Kommentare oder ein Sich-materiell-in-das-Medium-selbst-Einschreiben, wenn etwa die VHS-Kassette an zu häufig geschauten Stellen Bildstörungen aufweist.[56] Wie noch zu zeigen sein wird, sind auch digitale Plattformen darauf ausgelegt, ähnliche Spuren von *pleasure* zu sammeln.

Ebenfalls auf Archivierungsmöglichkeiten von *pleasure* verweisen Katariina Kyrölä und Susanna Paasonen, wenn sie Pornografie als somatisches Archiv beschreiben:[57]

> The notion of somatic archives is descriptive of how encounters with sexual acts and scenarios – be these lived, represented or imagined – accumulate, actualize and resonate as embodied memories and sensations. Layered somatic archives form patterns of carnal knowledge that are both highly personal and culturally shared and that orient ways of encountering bodies, media technologies, scenarios and fantasies in the present and the future.[58]

Ausgehend von Vivian Sobchacks filmphänomenologischen Betrachtungen[59] verweisen sie auf das Phänomen körperlichen Wissens, das rational nicht kontrolliert werden kann. Pornografie wird damit selbst zur Ressource und zum Archiv sexueller Entdeckungen. Ebenso wie wir durch massenmediale Darstellungen lernen, welche Körper als schön und begehrenswert gelten, lernen wir, welchen Sex wir als

56 Lucas Hilderbrand befasst sich in seinem Kapitel »Be Kind, Rewind: The Histories and Erotics of Home Video« u.a. mit der materiellen Einschreibung sexueller Erregung in die VHS-Kassette, siehe Lucas Hilderbrand: *Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright*, Durham: Duke University Press 2009, S. 33–72.

57 Vgl. Katariina Kyrölä/Susanna Paasonen: »Glimmers of the forbidden fruit: Reminiscing pornography, conceptualizing the archive«, in: *International Journal of Cultural Studies* 19 (2016) (6), S. 595–610.

58 Ebd., S. 596.

59 Siehe Vivian Sobchack: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, Calif.: University of California Press 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sexuell erregend erleben ›sollen‹. Pornografie birgt entsprechend Raum für Überraschungen. Sexuelle Interaktionen, von denen wir denken, dass sie in Theorie erregend sein müssten, können uns vollkommen kalt lassen, während sexuelle Praktiken, an die wir vielleicht noch nie gedacht haben, auf einmal körperliche Erregung hervorrufen können.[60] Ebenso kann, was uns einmal erregt hat, auf einmal nicht mehr erregend sein. Sexualität und sexuelles Begehren sind nicht festgeschrieben, sondern im ständigen Wandel begriffen – wenn es den Raum dafür gibt. Pornografie kann einen solchen Raum eröffnen, indem sie die Möglichkeit bietet, die eigene Sexualität in einem sicheren Umfeld allein kennenzulernen und zu erforschen. Sexuelle Fantasien können hier in Ruhe betrachtet werden, ohne dass diese sofort oder überhaupt eine Realisierung erfahren müssen. Ebenso kann etwa die eigene sexuelle Orientierung neu befragt werden.[61] Welche Körper als sexuell anziehend empfunden werden, ist letztlich auch eine Frage von Sehgewohnheiten. All dies gilt in gleicher Weise für Gefühle der Unlust oder sexuelle Grenzen. Durch Pornografie kann ebenso erforscht werden, was nicht erregt, was abstößt, was vielleicht Fantasie bleiben soll.[62]

Diese beispielhafte Informationsdichte macht den Verlust an Wissen und Möglichkeiten der Erinnerungskultur sehr deutlich, der mit dem Ausschluss von Pornografie aus gut verwalteten, anerkannten Archiven einhergeht. Besonders davon betroffen sind, wie auch die angeführten Beispiele zeigen, queere Communities. Sowohl Meyn als auch Mercer verweisen auf den prekären Stellenwert, den Pornofilme im (queeren) Archiv haben, obwohl sie mitunter eine große Bedeutung im Alltagshandeln queerer bzw. hier schwuler Subkultur hatten und haben. Vergleichbares lässt sich zweifellos auch für heterosexuelle Lebensformen behaupten, selbst wenn Pornografie hier nicht völlig deckungsgleiche Funktionen und Bedeutung erfüllt. Die Diskrepanz zwischen Gebrauch und Stellenwert von Pornofilmen tritt besonders deutlich zutage, wenn man den Umgang mit den Archivalien, die Mercer, Carter und Mowlabocus erreichten, mit dem Status anderer Dokumente vergleicht: Während die schriftlichen Pamphlete und Unterlagen der Anti-Zensur-Aktivitäten des Verstorbenen von zwei britischen Universitäten angenommen und archiviert worden seien, habe vonseiten öffentlicher Einrichtungen kein Interesse an der por-

60 Vgl. K. Kyrölä/S. Paasonen (2016): *Glimmers of the forbidden fruit: Reminiscing pornography, conceptualizing the archive*, S. 605–607.

61 James Ward adressiert dies etwa hier: »I like to know the performers' names (both male and female – I am probably more interested about the men nowadays, again thank you to Tumblr for pushing me outside of my comfort zone!)«; James Ward: »Tumblr tributes and community«, in: *Porn Studies* 6 (2019) (3), S. 355–358, hier S. 356.

62 Zum transgressiven Charakter von Pornografie siehe auch Nathan Schocher: *Der Transgressive Charakter der Pornografie. Philosophische und Feministische Positionen*, Bielefeld: Transcript Verlag 2021.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nografischen Video- und Filmsammlung bestanden.[63] Hätten sich Mercer, Carter und Mowlabocus der Sammlung nicht angenommen, wäre diese mit großer Wahrscheinlichkeit zerstört worden. Nun sehen sich die drei Wissenschaftler nicht nur mit logistischen Fragen der dokumenterhaltenden Unterbringung der Sammlung konfrontiert, sondern ebenso mit ethischen Fragen, was die Identität des Verstorbenen angeht – die Sammlung war zweifelsohne nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. So notwendig und ethisch wünschenswert solch ein verantwortungsvoller Umgang mit dem Nachlass von in der Öffentlichkeit stehenden Personen ist, zeigt sich hier erneut der besondere Stellenwert, den Pornografie und Sexualität in unserer Gesellschaft haben: Die Veröffentlichung etwa von Tagebüchern bekannter Persönlichkeiten scheint weniger moralische Bedenken zu provozieren oder als unangemessener Eingriff in die Privatsphäre empfunden zu werden, auch wenn hierbei ebenfalls eine Vielzahl an Affekten im Vordergrund stehen. Eine solche Archivierungspraxis, die Artefakte menschlicher (besonders queerer) Lebensformen entsexualisiert, indem sie etwa pornografische Gebrauchsgegenstände nicht ins Archiv aufnimmt, verstärkt die vorherrschende gesellschaftliche Wahrnehmung, Pornografie nicht als Unterhaltungsprodukt, sondern als potenziell schädlich zu begreifen und sie entsprechend auszugrenzen.

In Hinblick auf diese Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Gebrauch von Pornografie und ihrem öffentlichen Status gilt es, so ließe sich mit den Worten Nils Meyns schlussfolgern, das Filmarchiv zu sexualisieren und dieses, »so die sexpositive Utopie, von der Rigidität kultureller Hierarchie«[64] zu befreien. Beobachten lässt sich aktuell jedoch eher das Gegenteil, nämlich eine anhaltende und zunehmend verstärkte Entsexualisierung auch derjenigen Archive und digitalen Plattformen, die bislang pornografische Artefakte einem teilweise kleinen, teilweise größeren Personenkreis zugänglich machten. Dies kommt nicht von ungefähr, denn wie Dean argumentiert, stellt Pornografie die Autorität des Archivs als Institution in Frage:

> [O]bscenity always threatens to undermine authority (whether of an individual or an institution), pornography's presence in the archive represents a double-edged sword. Pornography in the archive is at once legitimated and potentially corrosive: what kind of a library (or museum) are you running if it's chock full of porn? Porn archives, ostensibly authorizing the legitimacy of the study of pornography, may simultaneously undermine the authority of the archive.[65]

63 Vgl. J. Mercer (2014): *The secret history*, S. 412.

64 N. Meyn (2023): *Kompilieren, Indexieren, Begehren*, S. 114.

65 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Archiv-Mitarbeiterinnen Stefania Carta und Anna Sperone berichten etwa davon, dass das Nationale Filmmuseum in Turin in seinem Archivbestand u.a. 9.000 Filmtrailer auf 35 und 16 mm besitzt, die in Italien in den 1940er Jahren distribuiert wurden. Davon sind 200 Hard Core-Titel, die die beiden Mitarbeiterinnen in detektivischer Arbeit, so beschreiben sie ihre Tätigkeit, zu identifizieren und zu archivieren versuchen, jedoch nicht als Hauptarbeit, sondern in ihren Pausen. Denn es besteht von der Institution kein Interesse daran, die Hard Core-Trailer zu katalogisieren und damit sichtbar und zugänglich zu machen.[66] Ähnliche anekdotische Erzählungen begegnen mir als Filmwissenschaftlerin häufig. Es gibt das inoffizielle Wissen, dass in vielen Filmarchiven auch pornografische Filme zu finden sind – die allerdings nicht katalogisiert und damit nicht auffindbar sind.[67] Die Zugangsmöglichkeiten, um sie zu sichten und zu analysieren, werden jedoch in den letzten Jahren mehr erschwert als erleichtert.

Ein prominentes Beispiel dafür liefert das Archiv des Kinsey Institute for Research in Sex, Gender, and Reproduction der Indiana Universität, Bloomington, eines der wenigen Archive, das Sex bezogene Artefakte in den USA sammelt. Auch wenn die Sammlung des Instituts noch nie leicht zugänglich für Wissenschaftler:innen gewesen sei, wie Peter Alilunas und Dan Erdman ausführen,[68] habe sich dessen Unzugänglichkeit seit 2015 jedoch weiter verschärft. Wie Hallie Lieberman detailliert nachzeichnet, hat sich nicht nur der inhaltliche Schwerpunkt, sondern auch die archivarische Politik des Kinsey Instituts unter der Leitung von Sue Carter zwischen

66 Siehe Stefania Carta/Anna Sperone: »›Prossimamente qui per il vostro piacere‹. The porn trailer collection of Museo Nazionale del Cinema (Italy)«, in: *Porn Studies* 1 (2014) (4), S. 406–410.

67 Siehe auch Peter Alilunas/Dan Erdman: »The Adult Film History Project«, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58 (2018) (1), S. 152–157, hier S. 154; Dwight Sanson: »Home Viewing. Pornography and Amateur Film Collections, a Case Study«, in: *Moving Image* 5 (2005) (2), S. 136–140. Es sei an dieser Stelle auch auf ein Positivbeispiel verwiesen: *The Sexual Representation Collection* (SRC) der Universität Toronto, Kanada. Bei dieser handelt es sich um Kanadas größte universitäre Pornografie-Sammlung, die seit 2001, ebenfalls als Schenkung, im Archiv der Universität liegt und für wissenschaftliche Zwecke frei zugänglich ist. Siehe dazu Patrick Keilty: »The Sexual Representation Collection at the University of Toronto«, in: *Porn Studies* 6 (2019) (2), S. 272–277.

68 Alilunas und Schaefer beziehen sich hier auf mehrere wissenschaftliche Publikationen, in denen Wissenschaftler:innen zu Artefakten des Archivs geforscht haben und die (Un-)Zugänglichkeit bzw. Herausforderungen in der Arbeit mit dem Archiv adressieren. Sie beziehen sich konkret auf: L. Williams (2005): »*White Slavery« Versus the Ethnography of »Sexworkers«*; Thomas Waugh: »Archaeology and Censorship«, in: *The Fruit Machine. Twenty Years of Writings on Queer Cinema*, Durham: Duke University Press 2000, S. 272–296; David Church: *Disposable Passions. Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema*, New York, London: Bloomsbury Academic 2016; Jennifer Burns Bright/Ronan Crowley: »›A Quantity of Offensive Matter‹. Private Cases in Public Places«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), *Porn Archives*, Durham: Duke University Press 2014, S. 103–126.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

2014 und 2019 verschoben: Im Fokus stünden nun die Erforschung von Liebe, Sexualität und Wohlbefinden *(well-being)*.[69] Symbolisiert werde diese Neuausrichtung bereits durch eine Namenskürzung: Seitdem ist nur noch vom Kinsey Institut die Rede, ohne der namentlichen Erweiterung der Erforschung von Sex, Gender und Reproduktion. Wie Lieberman ausführt, habe die Wahl Carters als Leiterin vielseits zu Verwunderung geführt, da diese kaum zu menschlicher Sexualität geforscht, sondern vor allem die monogamen Beziehungen von Wüstenwühlmäusen untersucht habe. Ihre Forschung sei in der Vergangenheit von Pro-Abstinenz- und Anti-Pornografie-Organisationen angeführt worden, um deren Positionen zu stützen.[70] Die öffentlichkeitswirksamste Veränderung unter Carter betreffe auch die Kunstsammlung, die seit den 1990er Jahren in der am Institut angegliederten Galerie ausgestellt wurde. Die Ausstellung der Exponate fand 2015 ein Ende,[71] ebenso die Kinsey Institute Juried Erotic Art Show (2006–2015), die zeitgenössischen Künstler:innen die Möglichkeit gab, ihre Kunst, die sich im Spannungsfeld von Sex, Gender, Erotik, Reproduktion, romantischen Beziehungen, sexueller Gesundheit und Ähnlichem bewegte, auszustellen.[72] Wie Lieberman vermutet, stand die Besetzung Carters auch in Zusammenhang mit potenziellen Kürzungen von Geldern. Sie zitiert Carter wie folgt: »Kinsey has to have some kinds of priorities to survive in the future. We cannot focus simply on things like sexual pleasure. We can't because there's no funding for it.«[73]

Dieser aufgezeigte prekäre Status pornografischer und sexuell expliziter Artefakte im Archiv ist Alilunas und Erdman zufolge der Grund, warum viele Historiker:innen persönliche Archive anlegen, etwa indem sie Artefakte bei Privatsammler:innen aufkaufen oder auf zufällige Funde und Schenkungen angewiesen sind. Nicht-akademische Historiker:innen, Fans, Performer:innen, Industrie-Veteran:innen und desinteressierte Kapitalist:innen würden einen »Ozean historischer Materialien«[74] besitzen. Die Forschungslage verbessert dies jedoch kaum, da sie

69 Inzwischen heißt es auf der Startseite: »Exploring sexuality, relationships and well-being«, es fand also erneut eine Verschiebung statt, von Liebe zu Beziehungen (https://kinseyinstitute.org/index.php, zuletzt geprüft am 23.06.2024).

70 Vgl. Hallie Lieberman: *Desexing the Kinsey Institute.* The New York Review 2028, https://www.nybooks.com/online/2018/03/20/desexing-the-kinsey-institute/?lp_txn_id=1560626, zuletzt geprüft am 23.06.2024.

71 Für eine Liste aller vergangenen Ausstellungen siehe https://kinseyinstitute.org/collections/art-artifacts-photographs/past-exhibitions.php, zuletzt Geprüft am 23.06.2024.

72 Siehe https://kinseyinstitute.org/collections/art-artifacts-photographs/juried-art-show.php , zuletzt geprüft am 23.06.2024

73 H. Lieberman: *Desexing the Kinsey Institute*. Seit 2019 ist der Evolutionsbiologe, Sexualforscher und Gender Studies Professor Justin Garcia Direktor des Kinsey Instituts. Inwiefern sich die Ausrichtung des Instituts unter ihm verändert hat, ist mir nicht bekannt.

74 P. Alilunas/D. Erdman (2018): *The Adult Film History Project*, S. 154; eigene Übersetzung. Laura Helen Marks betont die zentrale Rolle von Fans und Industrie-Insider:innen, denen um-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

hinter den verschlossenen Türen unauffindbarer Privatbereiche liegen. Aus diesem Grund hat Peter Alilunas das *Adult Film History Project* (ADHP)[75] gegründet, ein kollaboratives, digitales Archiv, in das alle Interessierten Archivalien hochladen und miteinander teilen können. Aus Nachhaltigkeitsgründen wurde als Ort der langfristigen Speicherung das *Internet Archive* gewählt.[76] Aktuell finden sich unter dem Schlagwort ADHP dort allerdings nicht einmal 150 Artefakte. Auch wenn es sich bei dem ADHP um ein Langzeitprojekt handelt, stellt sich derzeit noch die Frage, wie aussagekräftig ein Archiv für die Forschung ist, das kaum Archivalien versammelt. Wenn man im 21. Jahrhundert das Schlagwort Pornografie aufruft, sind jedoch institutionalisierte Archive und auch das Internet Archive wahrscheinlich ohnehin nicht die ersten Adressen, an die dabei gedacht wird. Ich möchte daher im Folgenden auf das archivarische Potenzial digitaler (pornografischer) Plattformen zu sprechen kommen.[77]

Deplatforming von Sex: FOSTA/SESTA und der Fall Tumblr

Digitale Plattformen waren es auch, die etwa Filmhistoriker:innen wie Peter Alilunas zunächst nutzten, um mit interessierten Kolleg:innen, Sammler:innen und Fans relevante Artefakte auszutauschen. Die restriktiven Nutzungsbedingungen von digitalen Plattformen machten dies jedoch quasi unmöglich. Facebook würde z.B. jeden Post, der Nacktheit zeigt, löschen, sobald nur eine einzige Beschwerde vorliege – selbst geschlossene, altersbeschränkte Gruppen, die explizit das Ziel hätten, Artefakte zur Geschichte der Erwachsenenunterhaltung zu sammeln und zu speichern, seien davon betroffen.[78] Hinzu komme die anhaltende Unsicherheit, dass das sorgfältig angelegte Archiv potenziell jederzeit gelöscht werden könne, da es der Entscheidungsgewalt der Plattformen unterliege.

---

fangreiche Analysen, Diskussionen und historische Untersuchungen von Pornografie zu verdanken seien. Die symbiotische Beziehung zwischen Fans und Wissenschaftler:innen sei unerlässlich für die Erforschung von populären Kulturen (vgl. Laura H. Marks: »Porn Drift: Semantic Discord in the World of Gonzo«, in: *Journal of Cinema and Media Studies* 58 (2018) (1), S. 164–170, hier S. 167).

75 https://adultfilmhistoryproject.wordpress.com/, zuletzt geprüft am 02.07.2024. Siehe auch P. Alilunas/D. Erdman (2018): *The Adult Film History Project*.

76 Siehe https://archive.org/search?query=subject%3A%22Adult+Film+History+Project%22, zuletzt geprüft am 02.07.2024.

77 Es geht mir dabei nicht darum zu behaupten, Plattformen seien Archive. Ähnlich, wie ich die Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit als erregende Dokumente untersuche und sie durch diese Perspektive zu solchen mache, interessiere ich mich hier für das archivarische Potenzial digitaler Plattformen. Es eröffnet sich ein anderer Fragehorizont, wenn ich digitalen Plattformen mit einer dokumentarischen Epistemologie, in diesem Fall deren archivarischem Potenzial begegne, als wenn ich sie als Plattformen untersuche.

78 Vgl. P. Alilunas/D. Erdman (2018): *The Adult Film History Project*, S. 155.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dass diese Sorge nicht unbegründet ist, zeigt eindrücklich der Fall Tumblr: Jahrelang galt die Plattform als »unofficial digital archive of queer pornographic heterogeneity, curatorial practice, and counterhegemonic pleasures and bodies«[79] und markierte damit einen Ort gegenarchivarischer Intervention, wie Jacob Engelberg und Gary Needham feststellen. Dies änderte sich mit der Einführung von Algorithmen zur automatischen Bilderkennung pornografischer Inhalte im Dezember 2018. Für die Community, die sich auf Tumblr gefunden hatte, bedeutete dies einen Verlust ihres »intimate space« und »messy bedroom«[80], der ihnen erlaubt hatte, in einem wertschätzenden Umfeld ihre sexuellen Fantasien und Begehren miteinander zu teilen. Die Folge war eine Abwanderung zahlreicher Nutzer:innen und deren Follower:innen von der Plattform.[81]

Erfolg auf Tumblr gehabt zu haben, so beschreibt es Vex Ashley, bedeutete, anonym genug zu sein, um sich verletzlich zeigen zu können, und öffentlich genug, um sich gesehen zu fühlen. Die Plattform hatte insbesondere marginalisierten Menschen einen Raum eröffnet, ihre Körper, auch abseits von Normschönheitsidealen, als begehrenswert zu erleben, so Katrin Tiidenberg.[82] Sexuelles Begehren, das gesellschaftlich tabuisiert wird oder unsichtbar bleibt (etwa während der Menstruation, Schwangerschaft, beim Stillen oder während der Menopause), fand auf Tumb-

79 Jacob Engelberg/Gary Needham: »Purging the queer archive: Tumblr's counterhegemonic pornographies«, in: *Porn Studies* 6 (2019) (3), S. 350–354, hier S. 350.

80 Vex Ashley: »Tumblr porn eulogy«, in: *Porn Studies* 6 (2019) (3), S. 359–362, hier S. 359.

81 https://www.statista.com/statistics/261925/unique-visitors-to-tumblrcom/, zuletzt geprüft am 16.06.2024. Langfristig bedeutete dies einen massiven Wertverlust von Tumblr. Ein Jahr nach Übernahme der veränderten Nutzungsbedingungen wurde die Seite, zuvor noch 1,1 Billionen US-Dollar wert, für weniger als 3 Millionen US-Dollar verkauft. Im Fall OnlyFans verhinderte die Sorge vor einer massiven Abwanderung von Nutzer:innen letztlich die ursprünglich geplanten Änderungen der Nutzungsbedingungen im Oktober 2021. Die Seite kündigte im August 2021 an, sexuell eindeutige Inhalte von der Plattform zu verbannen. Pornografieschaffenden aber auch manchen Online-Medien stellte sich die Frage, ob OnlyFans damit zum Tumblr 2.0 wird. Auf massive Kritik seitens der betroffenen Adult Content Creator:innen und deren Fans nimmt OnlyFans nicht einmal eine Woche später die angekündigten Änderungen zurück, mit der Begründung, der Vielfalt der Creator:innen und deren Inhalten weiterhin eine Plattform bieten zu wollen. Grund für die geplanten Einschränkungen war der Druck kooperierender Partner-Banken, die Zusammenarbeit mit OnlyFans zu beenden. Sehr gut recherchierte und differenzierte Einblicke in das Phänomen OnlyFans gibt der Spotify Original Podcast *Hype & Hustle – Die OnlyFans Revolution* mit Host und Content Creatorin Pati Valpati. Folge 5 »Behind the Scenes« widmet sich der angekündigten Änderung der Nutzungsbedingungen und deren Zurücknahme und diskutiert mit OnlyFans Creator:innen die potenziellen Folgen und Arbeitsbedingungen. Pati Valpati: *Hype & Hustle. Die OnlyFans Revolution*. Spotify Original Podcast 2022, https://open.spotify.com/show/6iZhCWsLDsTcRUZtEeAoNb, zuletzt geprüft am 22.06.2024.

82 Vgl. Katrin Tiidenberg: »Playground in memoriam: missing the pleasures of NSFW tumblr«, in: *Porn Studies*, 6 (2019) (3), S. 363–371, hier S. 363.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lr seinen Ausdruck. Sexarbeiter:innen erlaubte Tumblr Unabhängigkeit von Industriestandards, Pornodarsteller:innen, die für gewöhnlich als »nicht vermarktbar« galten, waren hier erfolgreich:

> It allowed people with disabilities, young parents, people of colour and trans and gender-non-conforming folk (identities that make up a large majority of the community of sex workers and who are too often ostracized by a traditional, capitalist workplace) to make rent. It paid off people's student loans and vet's bills. It fed people's families. And it did all this from a space that felt safer, that felt more under our control.[83]

Dieser sichere Ort war nun verschwunden und mit ihm die Blogs und Profile, die in jahrelanger Arbeit angelegt wurden. »[A]fter thousands of hours perfecting the blog; after listening to people's requests, helping them find scenes they could not locate, providing happiness for thousands of followers; […] now, my once-thriving blog has been reduced to nothing«[84], so James Ward, der mit archivarischer Akribie alle Informationen über das filmische Schaffen von Pornostar Hillary Scott gesammelt hatte. Dabei geht es Ward nicht primär um die Blogbeiträge, von diesen hat er ein Back-Up, sondern um die Kommentare und Unterhaltungen, die er über die Jahre hinweg mit Menschen hatte, von denen viele zu Freund:innen geworden sind. Seine Diagnose ist: »So basically, I have been left with what I could have found on the internet 10 years ago«[85].

Die Jahre zwischen 2009 und 2019 beschreibt Ward als eine Zeitspanne, in der öffentlich wiederholt die »Sexualisierung« oder »Pornografisierung« der Gesellschaft betont wurde, meist in einem populär-alarmierenden Modus,[86] begleitet von der eher deskriptiven Feststellung durch wissenschaftliche Stimmen, dass sich der Umgang mit Sexualität in der Tat verändere – hin zu einer größeren Offenheit und zunehmenden Enttabuisierung, allerdings auch mit den damit verbundenen Herausforderungen.[87] Tatsächlich scheint die Änderung der Nutzungsbedingungen von Tumblr einen Kipppunkt zu markieren – jedoch in umgekehrter Richtung: weg von

---

83 V. Ashley (2019): *Tumblr porn eulogy*, S. 361.

84 J. Ward (2019): *Tumblr tributes and community*, S. 357.

85 Ebd.

86 Sämtliche Artikel der EMMA fallen hierunter, siehe https://www.emma.de/, zuletzt geprüft am 07.07.2024. Grundsätzlich ist der Tonfall der Medienberichterstattung über Pornografie sowie Jugend und Sex/Pornografie von der Tendenz eher alarmierend. Siehe auch M. Hilkens (2010): *McSex*; J. Gernert (2010): *Generation Porno.* Interessant an diesen beiden Publikationen ist, dass Sie das Problem zwar alarmierend darstellen, die Lösung aber in der Vermittlung von Medienkompetenz seitens der Schule und Eltern sehen.

87 Siehe etwa Josef C. Aigner/Theo Hug/Martina Schuegraf et al. (Hg.): *Medialisierung und Sexualisierung. Vom Umgang mit Körperlichkeit und Verkörperungsprozessen im Zuge der Digitalisierung*, Wiesbaden: Springer VS 2015; F. Attwood (Hg.) (2009): *Mainstreaming sex*; Sven Lewandow-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der »Sexualisierung« bzw. »Pornografisierung« hin zu einer Entsexualisierung digitaler Plattformen, zur Not auch mit Zensurmaßnahmen wie dem Deplatforming. Ein entscheidender Faktor für diesen Umschwung war die Verabschiedung der Gesetze FOSTA (Allow States and Victims to Fight Online Sex Trafficking Act) und SESTA (Stop Enabling Sex Traffickers Act) im April 2018 in den USA, die massive Auswirkungen auch auf den globalen Markt hatten.[88] FOSTA und SESTA formulieren Ausnahmen zum Abschnitt 230 des Communication Decency Act, der digitale Plattformen davor schützt, für die Inhalte, die auf ihnen gepostet werden, haftbar gemacht zu werden. Mit der Begründung, *sex trafficking* Einhalt gebieten zu wollen, sind Plattformen nun selbst haftbar für Inhalte der sexuellen Kontaktaufnahme, nicht die auf ihnen angemeldeten Nutzer:innen. Wie Susanna Paasonen ausführt, ist die Folge eine weiträumige Entfernung von Inhalten, »die zwar etwas mit kommerziellem Sex, aber nichts mit Sexhandel zu tun haben.«[89] Grund hierfür ist, dass in den neuen Gesetzen keine Unterscheidung zwischen einvernehmlicher und nicht einvernehmlicher Sexarbeit getroffen wird. Um jeglichem Risiko einer Anklage auszuweichen, verbieten Plattformen seitdem *jeden* Austausch über sexuelle Inhalte:

> Folglich ist alle Werbung für sexuelle Dienstleistungen aus dem Internet verschwunden. Entsprechendes gilt für Social-Media-Gruppen und Threads von Sexarbeiter_innen, die sich miteinander über die Kundenauswahl, über Krankenversicherungsfragen und das eigenverantwortliche Managen ihrer Arbeitsbedingungen austauschen.[90]

Die Folgen sind drastisch. Wie das Beispiel Tumblr zeigt, wird aufgrund und mit der uneindeutigen Rechtslage nicht nur Sexarbeit reguliert, sondern grundsätzlich Nacktheit und sexuelle Kommunikation. Mitunter werden sexuelle Inhalte noch strenger moderiert als Bilder von Gewalt.[91] Die queere Community traf die Än-

---

ski/Cornelia Koppetsch (Hg.): *Sexuelle Vielfalt und die UnOrdnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität*, Bielefeld: transcript 2015.

88 Vgl. Susanna Paasonen: »Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik«, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 18 (2021) (2), S. 79–94, hier S. 85.

89 Ebd., S. 83.

90 Ebd. Paasonen verweist hier außerdem auf Heidi Tripp: »All Sex Workers Deserve Protection. How FOSTA/SESTA Overlooks Consensual Sex Workers in an Attempt to Protect Sex Trafficking Victims«, in: *Penn State Law Review* (2020) (124), S. 219–246; Chelsea Reynolds: »"Craigslist is Nothing More than an Internet Brothel«. Sex Work and Sex Trafficking in U.S. Newspaper Coverage of Craigslist Sex Forums«, in: *Journal of sex research* 58 (2021) (6), S. 681–693; Susanna Paasonen/Kylie Jarrett/Ben Light: *NSFW. Sex, humor, and Risk in Social Media*, Cambridge: MIT Press 2019.

91 Vgl. Susanna Paasonen: »Intime Abhängigkeiten, fragile Verbindungen, entsexualisierte Plattformen«, in: *Sexuologie* 28 (2021) (1), S. 23–30, hier S. 25. Paasonen verweist in diesem Kontext auf die Gleichsetzung von Nacktheit, sexueller Kommunikation, Gewalt und Hassre-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

derung der Nutzungsbedingungen auf Tumblr besonders hart, beraubte sie diese immerhin (erneut) eines weitgehend geschützten Raums und nicht zuletzt eines Archivs.

Was sich hier zeigt und spätestens seit der Twitter-Übernahme von Elon Musk (jetzt: X) auch in der Öffentlichkeit vermehrt diskutiert wird: Digitale Plattformen sind politisch nicht demokratisch – auch wenn der Plattform begriffsgeschichtlich ein solches Versprechen zugrunde liegt, wie Tarleton Gillespie aufzeigt: »It suggests a progressive and egalitarian arrangement, promising to support those who stand upon it.«[92] Ebenso wie das Archiv von Machtstrukturen durchzogen ist, schreiben sich auch in digitale Plattformen kulturelle (oder im Falle Musks auch private) Norm- und Wertvorstellungen ein, die häufig die Regulation von Sexualität und Nacktheit, insbesondere weiblich gelesener Körper, betreffen. Dabei werden nicht nur pornografische Inhalte von der Plattform gelöscht: Es findet grundsätzlich ein *deplatforming* von Pornografieschaffenden, Sexarbeitenden und letztlich Sex statt.

Immer wieder im Fokus öffentlicher Aufmerksamkeit ist etwa der regulative Umgang mit Nippeln bei weiblich gelesenen Brüsten. Während Darstellungen von männlich gelesenen Personen mit freiem Oberkörper erlaubt sind, gilt dies nicht in gleicher Weise für nackte Oberkörper weiblich gelesener Personen.[93] Der Grund für die Löschung von Inhalten oder die (zeitweise) Sperrung eines Profils *(deplatforming)* ist in der Regel der Vorwurf des Verstoßes gegen die Nutzungsbedingungen. Löschungen und Sperrungen erfolgen jedoch auch, wenn die geteilten

---

den, die gleichermaßen als »anstößige Inhalte« etwa auf Facebook eingestuft würden (vgl. ebd.). Auf den Zusammenhang von Sex, Pornografie und Gewalt wurde in Bezug auf die Feminist Sex Wars bereits eingegangen (siehe Kapitel 4.2). Es sind die gleichen Akteur:innen, die auch aktuell wieder zusammenfinden bzw. vielmehr den Kampf gegen Pornografie und Sexarbeit niemals aufgegeben haben, nämlich christliche Rechte, Antipornografie-Feministinnen und konservative staatliche Akteure. Susanne Paasonen zeichnet diesen Zusammenhang anschaulich nach, siehe S. Paasonen (2021): *Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik*, S. 85–89.

92 Tarleton Gillespie: »The politics of ›platforms‹«, in: *New Media & Society* 12 (2010) (3), S. 347–364, hier S. 350.

93 Siehe etwa Gretchen Faust: »Hair, Blood and the Nipple. Instagram Censorship and the Female Body«, in: Urte U. Frömming/Steffen Köhn/Samantha Fox et al. (Hg.), *Digital Environments. Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces*, Bielefeld: transcript 2017, S. 159–170; Elena Pilipets/Susanna Paasonen: »Nipples, memes, and algorithmic failure. NSFW critique of Tumblr censorship«, in: *New Media & Society* 24 (2022) (6), S. 1459–1480; Susanna Paasonen/Jenny Sundén: »Objectionable Nipples. Puritan Data Politics and Sexual Agency in Social Media«, in: Patrick Keilty (Hg.), *Queer Data Studies*, Seattle: University of Washington Press 2023. Unter #FreeTheNipple wird gegen diese Doppelmoral seit 2012 auf Social Media Plattformen, auf Demonstrationen im öffentlichen Raum und juristisch im Kampf um gleiche Rechte an öffentlichen Orten (etwa Schwimmbädern oder Parks) vorgegangen.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalte nicht pornografisch sind. Pornografieschaffende und Sexarbeiter:innen berichten seit Jahren über diskriminierende und intransparente Plattformpolitiken, die sie letztlich der Willkür von Geschmacksurteilen aussetzen.[94]

Auch in Deutschland ist die Unterscheidung von Pornografie und Erotik sehr vage, der Kontext sei entscheidend.[95] Doch gerade diese Vagheit widerspricht dem Bestimmtheitsgebot, das besagt, Regeln müssen klar genug sein, damit Menschen nach ihnen handeln können. Da der Pornografie-Begriff im deutschen Recht unbestimmt ist, bleibt auch für den Jugendschutz und die Medienaufsicht frei(er) interpretierbar, was sie als pornografisch einordnet. Der Journalist Sebastian Meineck, dessen Recherchen zum Verhältnis von Jugendschutz, Datenschutz und der Regulation von Pornografie und Sexualität einschlägig sind, zeigt beispielhaft die »feine Linie zwischen Porno und Erotik«[96] der Medienanstalt in Deutschland auf. Er weist auch darauf hin, dass im Namen des Jugendschutzes nicht nur pornografische Angebote gefiltert und gesperrt werden, sondern »sogar altersgerechte Aufklärungs-Angebote und anatomische Darstellungen […] dem neuen Prüdismus zum Opfer [fallen]«[97].

---

94 Wird ihr Profil gelöscht, verlieren sie auf einen Schlag den Kontakt zu ihren Follower:innen sowie vergangene Posts und damit häufig mehrere Jahre Arbeit, die in den Aufbau des Profils geflossen sind (siehe etwa J. Ward (2019): *Tumblr tributes and community*). Sobald man Pornografieschaffenden auf Social Media folgt oder anderweitig mit ihnen im Gespräch ist, bekommt man mit, dass ihre Profile in unregelmäßigen Abständen zeitweise gesperrt oder ohne eindeutige Begründung gelöscht werden. Alle haben Backup-Profile, auf die sie in solch einem Fall zurückgreifen. Doch nicht nur Pornografieschaffende, auch über sie Forschende können von einer Sperrung oder Löschandrohung betroffen sein. Die unabhängige Pornowissenschaftlerin Madita Oeming hat wiederholt darüber berichtet und muss aufgrund ihrer aktivistischen und aufklärenden Arbeit selbst eine:n Jugendschutzbeauftragte:n engagieren. Die Zusammenarbeit mit einer für den Jugendschutz zuständigen Person ist in Deutschland Vorgabe für Personen, die sexuelle Dienstleistungen anbieten. Es ist bemerkenswert, dass für eine Wissenschaftlerin, die zu Pornografie forscht und öffentlichkeitswirksam Wissenschaftskommunikation betreibt, das gleiche gilt.

95 Siehe etwa Sebastian Meineck: *Die feine Linie zwischen Porno und Erotik. Was ist »grob aufdringlich«?* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/was-ist-grob-aufdringlich-die-feine-linie-zwischen-porno-und-erotik/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.

96 Ebd. Siehe auch Sebastian Meineck: *Ist das Erotik oder schon Porno? Medienaufsicht in Erklärungsnot.* Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2023/medienaufsicht-in-erklaerungsnot-ist-das-erotik-oder-schon-porno/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.

97 Sebastian Meineck: *Eine Welle von Overblocking rollt heran*. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/die-nackte-panik-eine-welle-von-overblocking-rollt-heran/, zuletzt geprüft am 05.07.2024. Siehe auch Sebastian Meineck: *Noch mehr blockierte Hilfeseiten entdeckt. Jugendschutz-Filter JusProg*. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/jugendschutz-filter-jusprog-noch-mehr-blockierte-hilfeseiten-entdeckt/, zuletzt geprüft am 05.07.2024; Sebastian Meineck: *Deutschlands wichtigster Jugendschutz-Filter blockiert Hilfsangebote. Verhütung erst »ab 18«.* Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/verhuetung-erst-ab-18-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Wie Vex Ashley anlässlich der veränderten Nutzungsbedingungen von Tumblr 2019 ausführt, führt die Entsexualisierung von digitalen Plattformen dazu, dass marginalisierte Sexualitäten weiter in die Unsichtbarkeit gedrängt werden. Profitieren davon würden letztlich die großen Porno-Tube-Seiten, die immer mehr eine Monopolstellung inne hätten und so zu Host, Hüter:in und Kurator:innen von Sex im Internet würden.[98] Mit dieser Einschätzung behielt Vex Ashley allerdings nur teilweise recht: Die »Pornokreuzzüge«[99] machen auch vor Porno-Tube-Seiten nicht Halt.

5.2 Pornhub 2020 und 2024

Pornhub löscht 80 Prozent seiner Inhalte

Am 14. Dezember 2020 löscht Pornhub 9 Millionen Videos und damit ca. 80 Prozent der bis dato auf der Plattform verfügbaren Inhalte. Der Grund für diese Entscheidung ist ein Enthüllungsartikel des Pulitzer-Preisträgers Nicholas Kristof in der *New York Times:* Unter dem Titel »Children of Pornhub«[100] wirft Kristof Pornhub vor, »verseucht« zu sein von Videos von Vergewaltigungen sowie Missbrauchsdarstellungen von Frauen und Kindern, von sogenannten »Rache-Pornos« (meist im Einvernehmen entstandene, aber ohne Einvernehmen veröffentlichte Videos), Spy-cam-Videos sowie grundsätzlich rassistischen und frauenfeindlichen Inhalten. Darüber hinaus wiederholt der Artikel Vorwürfe gegenüber Pornhub, die schon lange als Problem bekannt waren: Piraterie, zu langsame Reaktion im Löschen von illegalen Inhalten und grundsätzlich zu nachlässige Moderationspraktiken. Wie Susanna Paasonen treffend bemerkt, hatten diese Vorwürfe, solange sie nur von Sexarbeiter:innen vorgebracht wurden, keine Wirkung gezeigt. Mit dem Artikel von Kristof änderte sich dies schlagartig: Visa und Mastercard kündigten die Zusammenarbeit mit Pornhub,[101] nach und nach setzte ein Deplatforming von Instagram

deutschlands-wichtigster-jugendschutz-filter-blockiert-hilfsangebote/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.

98 Vgl. V. Ashley (2019): *Tumblr porn eulogy*, S. 362.

99 S. Paasonen (2021): *Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik*.

100 Nicholas Kristof: »Children of Pornhub«, in: *The New York Times* vom 04.12.2020, https://www.nytimes.com/2020/12/04/opinion/sunday/pornhub-rape-trafficking.html, zuletzt geprüft am 03.07.2024.

101 Zunächst wurde über Visa und Mastercard jedoch noch Werbung, die auf Pornhub geschaltet war, über TrafficJunky abgewickelt. Nachdem ein kalifornischer Richter eine Klage gegen Visa zugelassen hatte, da das Kreditkartenunternehmen noch Zahlungen für Pornhub abgewickelt hatte, nachdem bereits bekannt geworden war, dass auf Pornhub Videos von Sex mit Minderjährigen kursierten, reagierten die Zahlungsanbieter nun mit einem endgültigen Rückzug. Siehe Chris Köver: *Keine Werbezahlungen mehr über Visa und Mastercard. Pornhub.*

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

und YouTube ein.[102] In »Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik«[103] bereitet Paasonen den Fall Pornhub ausführlich auf und ordnet ihn anschaulich in die widersprüchliche US-amerikanische Kulturpolitik gegen Pornografie und Sexarbeit ein, die Auswirkungen auf die Zugänglichkeit zu Pornografie weltweit hat.[104]

Im September 2020, drei Monate vor der massiven Löschung der Videos von Pornhub, habe ich meine Doktorarbeit verteidigt. In dieser hatte ich u.a. Pornhub in Bezug auf dessen Archivierungslogiken, das Kategoriensystem und die produzierten Ausschlüsse untersucht. Die Löschung der Videos von Pornhub stellte mich im Nachhinein vor die Frage, wie brauchbar meine Analyse von Pornhub und die aus ihr gezogenen Schlussfolgerungen angesichts der Tatsache sind, dass ein zentrales Kriterium archivarischer Praktik bei der Plattform definitiv nicht gegeben ist: die langfristige Speicherung.[105] Bereits 2014 hatte Linda Williams anlässlich des Erscheinens des *Porn Archives*-Sammelbands dieses Kriterium angeführt, um den Versuch der Anthologie, das intrinsisch archivarische Potenzial von Pornografie (Metadaten und *pleasure*) zu würdigen, entschieden zurückzuweisen.[106] Mit Ausnahme

---

Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/pornhub-keine-werbezahlungen-mehr-ueber-visa-und-mastercard/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

102 Der Journalist Sebastian Meineck kritisiert das Deplatforming von Instagram und zeigt auf, inwiefern von dieser negativen Meinungsmache vor allem Fundamentalist:innen profitieren, die einen Feldzug gegen Pornografie führen und das Grundrecht auf sexuelle Selbstbestimmung attackieren. Siehe hierzu Sebastian Meineck: *Gebt den Porn frei!* Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/kommentar-gebt-den-porn-frei/, zuletzt geprüft am 04.07.2024; Sebastian Meineck: *Das steckt wirklich hinter dem Streit um die Account-Sperre. Pornhub vs Instagram*. Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/pornhub-vs-instagram-das-steckt-wirklich-hinter-dem-streit-um-die-account-sperre/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

103 S. Paasonen (2021): *Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik*. Siehe auch Alan McKee/Catharine Lumby: »Pornhub, child sexual abuse materials and anti-pornography campaigning«, in: *Porn Studies* 9 (2022) (4), S. 464–476.

104 Die Netflix-Dokumentation Money Shot: The Pornhub Story (US 2023, Suzanne Hillinger) widmet sich gut recherchiert dem Skandal um Pornhub ausgehend vom *New York Times*-Artikel Kristofs und lässt verschiedene Personen zu Wort kommen. Von Rechtsanwälten, die gegen Pornhub vorgegangen sind, über Pornografie-Gegner:innen als auch (ehemalige) Pornhub-Mitarbeiter:innen sowie Pornografieschaffende, die Pornhub gegenüber positiv eingestellt sind. Eine sehr ausführliche und elaborierte Kritik bietet Sebastian Meineck: *Tiefe Einblicke in die Skandale von Pornhub. Netflix-Doku »Money Shot«.* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/netflix-doku-money-shot-tiefe-einblicke-in-die-skandale-von-pornhub/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

105 An dieser Stelle möchte ich mich ausdrücklich bei meinen Kolleg:innen und Freund:innen bedanken, die mich in den verschiedenen Stadien meiner Gedankengänge, wie ich mit diesem Kapitel für die Veröffentlichung umgehen soll, begleitet haben. Mein besonderer Dank gilt hier Elisa Linseisen, Julian Marx und den Teilnehmer:innen des Kolloquiums von Marc Siegel und Alexandra Schneider.

106 Vgl. L. Williams (2014a): *Pornography, porno, porn*. Bei dem Aufsatz handelt es sich interessanterweise um eine überarbeitete Version, die zuvor unter demselben Titel im *Porn Archives*

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

des *secret museum* würde es sich bei den von Dean angeführten Archiven im besten Fall um »ideas of archives«[107] handeln, nicht aber um Archive »in the sense of being collected, organized and preserved«[108]. Williams besteht darauf: »The digital archive of pornography simply does not exist«[109].

Wenn wir das Archiv ausschließlich in einem strengen Sinn, d.h. als eine Institution begreifen, die Dokumente dauerhaft aufbewahrt, organisiert und erhält (siehe Kapitel 5.1), hat Williams zweifellos recht. Es stellt sich jedoch die Frage, inwiefern es produktiv ist, an solch einem engen Archiv-Begriff festzuhalten, gerade wenn es um Pornografie geht. Wie ich am Beispiel des Begriffs Gonzo-Pornografie aufgezeigt habe (siehe Kapitel 3.4), stehen akademische Begriffsbestimmungen mitunter in einem Spannungsverhältnis zum alltäglichen Gebrauch oder sogar der Relevanz des Begriffs für etwa Produzent:innen oder Nutzer:innen. Hinzu kommt, dass Begriffe strategisch verwendet werden können, um etwa Produkte kulturell auf- oder abzuwerten. Die Charakterisierung von pornografischen Darstellungen als »authentisch« oder als »dokumentarisch« ist beispielsweise, wie ich bereits diskutiert habe, ein Fall des Versuchs positiver Aufwertung (siehe Kapitel 2.4). Im negativen Sinn gilt dies ebenso für die Gleichsetzung von Gonzo-Pornografie mit frauenverachtenden, gewaltvollen Darstellungen seitens Anti-Pornografie-Aktivist:innen (siehe Kapitel 2.5). Laura Helen Marks verweist vor diesem Hintergrund auf das Potenzial, die Verwendung von Begriffen durch Fans oder die Industrie ernst zu nehmen, um ihr Wissen als ein Wissen zu begreifen, das akademisch nicht unmittelbar einsichtig ist.[110] Begriffe – und das ist wiederum wissenschaftlicher Konsens – unterliegen einem ständigen Wandel. Gerade in Bezug auf Pornografie habe ich aufgezeigt, inwiefern diese immer das gesellschaftlich Obszöne und Tabuisierte bezeichnet hat, darunter jedoch zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten Unterschiedliches verstanden wurde (Kapitel 2.3). Wie Dean argumentiert und Williams anerkennt, ist die Kategorie des »Pornografischen« durch die Praxis der Archivierung entstanden, bezeichnete jedoch von Beginn an das Außer-Archivarische. Doch während es das *gabinetto secreto* tatsächlich gab – wenn auch lange Zeit nur für eine ausgewählte Personengruppe zugänglich –, werden pornografische Artefakte in bestehenden (Film-)Archiven erst gar nicht katalogisiert, als ob sie nicht existent wären. Es überrascht also kaum, dass es keine Pornografie-Archive im klassischen Sinn gibt. Ebenso wenig sollte es überraschen, dass versucht wird, diese Lücke durch andere por-

---

Sammelband selbst erschienen ist; siehe L. Williams (2014b): *Pornography, porno, porn*. In der überarbeiteten, insbesondere um den Abschnitt »The Archive« ergänzten Version setzt sich Williams explizit mit den Thesen der Anthologie auseinander.

107 L. Williams (2014a): *Pornography, porno, porn*, S. 30.

108 Ebd., S. 31.

109 Ebd.

110 Vgl. L. H. Marks (2018): *Porn Drift: Semantic Discord in the World of Gonzo*, S. 170.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nografische Archiverzählungen zu schließen. Dass digitale Plattformen dafür prädestiniert sind, liegt vermutlich an ihrer (wenn auch nicht bis in Einzelfälle hinein gesteuerten) Sammelfunktion, ihrem (nicht immer unproblematischen) Verschlagwortungssystem und ihrer breiten Zugänglichkeit – einen Internetzugang und keine verhindernden staatlichen Firewalls vorausgesetzt. Gerade der Mangel an Zugänglichkeit zu institutionalisierten Archiven ist, wie bereits diskutiert, ein wiederkehrender Kritikpunkt, dem die digitale Plattform Abhilfe zu schaffen verspricht.[111] Doch auch diese ist, wie im letzten Abschnitt gezeigt, nicht frei von Regulierung. Ganz im Gegenteil: Versuche, den Zugang zu pornografischen Inhalten zu regulieren oder sogar zu verhindern, sind präsenter denn je.[112] Der Kampf gegen Pornografie wird zu einem Stellvertreterkrieg, um reaktionäre politische Positionen gesellschaftlich zu verankern. Pornhub ist als einer der medial präsentesten Player ins Schussfeld geraten. Das bedeutet nicht, dass Pornhub weniger kritisch gesehen und kritisiert werden sollte, ganz im Gegenteil. Gerade aufgrund der sehr fragwürdigen Plattformpolitiken war und ist Pornhub ein leichtes Ziel, um unter Vorgabe des Jugendschutzes sowie des Opferschutzes Sexualität im Internet zu regulieren. Meine Analyse von Pornhub stellte deutlich heraus, dass die Struktur der Plattform heteronormative Vorstellungen von Sex in den Vordergrund stellt und die (auch auf der Plattform tatsächlich gegebene) Vielfalt von Körpern und Sexualitäten nur einseitig, mitunter zum Preis einer Exotisierung oder Fetischisierung zur Darstellung kommen lässt. Daran hat sich durch die seitdem erfolgten öffentlichen Auseinandersetzungen, Gesetzesänderungen und Maßnahmen der Plattform-Betreibenden wenig verändert. Der zeitliche Abstand macht jedoch etwas ganz anderes deutlich: Was

111 Das *The Living Archives*-Projekt etwa bezeichnet sich selbst als Online-Plattform mit dem expliziten Ziel der Dokumentation, Archivierung und Weitergabe von intersektionalem Wissen aus und für BiPoC-Communities (vgl. https://thelivingarchives.org/, zuletzt geprüft am 20.05.2024). Das digitale Archiv *Die fünfte Wand*, welches das Schaffen und Wirken der Filmemacherin und Redakteurin Navina Sundaram dokumentiert, wird begleitet von einem Workspace, der als digitaler Arbeits- und Begegnungsraum fungiert und auf dem Arbeitsmaterialien geteilt werden können. Die aktive Partizipation ist explizit erwünscht und neue Materialien werden nach kuratorischer Prüfung hochgeladen. Der Workspace ist zwar nicht Teil des Archivs, aber bettet dieses ein in einen Begegnungsraum, wie ihn digitale Plattformen ermöglichen, wenn auch in diesem Fall kuratorisch reguliert und geschützt (siehe https://die-fuenfte-wand.de/de/workspace, zuletzt geprüft am 03.07.2024).

112 Siehe etwa Sebastian Meineck: *Rund 150 Strafanzeigen fürs Twittern von Pornos.* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/abschreckung-rund-150-strafanzeigen-fuers-twittern-von-pornos/, zuletzt geprüft am 04.07.2024; Sebastian Meineck/Chris Köver: *Internet-Provider sollen Pornhub in Deutschland sperren.* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/medienaufsicht-internet-provider-sollen-pornhub-in-deutschland-sperren/, zuletzt geprüft am 04.07.2024; Sebastian Meineck: *Medienaufsicht soll Pornoseiten den Geldhahn abdrehen drüfen.* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/geplante-reform-medienaufsicht-soll-pornoseiten-den-geldhahn-abdrehen-duerfen/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seit 2020 tatsächlich reguliert bzw. unsichtbar gemacht wird, sind vor allem marginalisierte Sexualitäten sowie unabhängige Pornografieschaffende.

Ich habe mich aus diesem Grund dazu entschieden, meine Analyse von Pornhub Stand Frühjahr 2020 bis auf stilistische Kürzungen und Anpassungen im Folgenden unverändert zu veröffentlichen.[113] Das geradezu Schockierende ist nämlich: An meinen getroffenen Schlussfolgerungen hat sich kaum etwas geändert. Die massive Löschung der Videos hat zu einer Abnahme von Diversität auf Pornhub geführt, nicht zu strukturellen Veränderungen. Die Entscheidung, Pornhub vor Dezember 2020 in Anbetracht der seitdem erfolgten bzw. nicht erfolgten Veränderungen zu besprechen, ist daher auch selbst eine Form der Dokumentation.

Die seitdem auf der Plattform erfolgten Veränderungen habe ich durch kommentierende Fußnoten deutlich gemacht. Die damals von mir verwendeten Links laufen mittlerweile zwar größtenteils ins Leere, können aber teilweise über die Wayback Machine weiterhin abgerufen werden. Wie für Alilunas und Erdman erweist sich das Internet Archive damit als wertvolle Ressource: Es archiviert, was nicht mehr abrufbar sein soll, und es archiviert, wie ich in meinen Schlussüberlegungen zu Pornhub zeigen werde – *pleausre*. Ich komme damit zu Pornhub 2020.

Manwin – Mindgeek – Aylo: Das IT-Unternehmen mit Fast-Monopolstellung in der Pornobranche

Um über das Phänomen Pornhub zu sprechen, ist es nötig, zunächst das Medien- und IT-Unternehmen MindGeek (bis 2013 noch Manwin, seit August 2023 Aylo[114]) in den Blick zu nehmen, das hinter der Plattform steht. Laut journalistischen Recherchen wurden die Mitarbeiter:innen 2012 noch geschult, auf die Frage, was ihr Unternehmen mache, folgende Antwort zu geben:

113 Dies gilt für Kapitel 5.2, insbesondere Kapitel 5.1 hat jedoch aufgrund der Löschung eine massive Überarbeitung erfahren.

114 Wie ausgeführt, bezieht sich die Analyse auf Pornhub Stand Frühjahr 2020. In Fußnoten werde ich relevante Änderungen markieren. Im August 2023 wurde Mindgeek von dem Private-Equity-Unternehmen Ethical Capital Partners mit Sitz in Ottawa, Kanada aufgekauft und zu Aylo. Im Pressebericht wird das Rebranding wie folgt begründet: »The decision to rebrand the company as Aylo, comes in response to the need for a fresh start and a renewed commitment to innovation, diverse and inclusive adult content, and trust and safety« (Aylo: *MindGeek Becomes Aylo* 2023, https://www.aylo.com/newsroom/mindgeek-rebrands/ , zuletzt geprüft am 04.07.2024). Siehe auch Sebastian Meineck: *Pornhub wechselt Eigentümer und startet Charme-Offensive.* Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/nach-skandalen-pornhub-wechselt-eigentuemer-und-startet-charme-offensive/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Manwin ist ein technisch orientiertes Dienstleistungsunternehmen. Mit Spezialisierung auf Design, Gestaltung und Wartung von Webseiten sowie die Entwicklung und Umsetzung von Marketingstrategien im Onlinehandel.[115]

Dem Selbstverständnis nach geht es MindGeek um Webseitenoptimierung, also darum, »aus Millionen Klicks maximalen Profit zu schlagen«[116]. Ein ›ganz normales‹ Dienstleistungsunternehmen eben: »Think big – Interested in taking Big Data to the next level? With over 100 million daily visitors to some of the world's largest trafficked websites, we're uncovering trends and user habits overnight that takes others months to gather«[117], wirbt MindGeek auf seiner Webseite. Nett umschrieben, denn eine der »Top sites ranking for all categories in the world« ist Pornhub. Sie befindet sich im März 2020 SimilarWeb zufolge unter den zehn meistbesuchten Seiten der Welt.[118] Pornhub wird von MindGeek jedoch nicht bloß betreut, sondern ist dessen Eigentum – ebenso wie die pornografischen Webseiten YouPorn, Redtube, XTube, PornMD, Thumbzilla, Tube8, Extremetube, Spankwire, Gaytube, MyDirtyHobby, Brazzers, Babes, Produktionsfirmen wie Digital Playground, Wicked Pictures oder Sean Cody sowie sämtliche Web- und TV-Produkte von Playboy. Das Repertoire wird ständig erweitert und orientiert sich an der aktuellen Marktlage und den neuesten Trends. 2017 launchte MindGeek die Seite Transangels, die den Schwerpunkt

115 Florian Flade/Lars-Marten Nagel: »Das Porno-Imperium. Ein Deutscher erregt die Welt«, in: *WELT* vom 16.09.2012, https://www.welt.de/politik/deutschland/article109255611/Das-Porno-Imperium-Ein-Deutscher-erregt-die-Welt.html, zuletzt geprüft am 31.10.2017. Während weder auf den Startseiten Manwins noch MindGeeks ersichtlich war, dass die Unternehmen in der Erwachsenenunterhaltung zu verorten sind, geht Aylo sehr offensiv damit um. Dort heißt es: »Offering world-class adult entertainment on some of the internet's safest platforms.« Und weiter: »We are diverse, dynamic and collaborative. Together, we develop innovative platforms and products that are at the forefront of technology.« Geworben wird mit den Logos von Brazzers, Pornhub, Reality Kings, SeanCody.com, Men.com und MyDirtyHobby. Siehe https://www.aylo.com/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.

116 Ebd.

117 https://www.mindgeek.com/about/, 15.03.2020.

118 https://www.similarweb.com/top-websites, 05.07.2024. Im Top Websites Ranking weltweit belegen folgende Webseiten die ersten Plätze (Stand 27.02.2020): google.com, youtube.com, facebook.com, baidu.com, twitter.com, instagram.com, wikipedia.org, xvideos.com, xnxx.com und Pornhub.com. Stand 05.07.2024 befindet sich Pornhub auf Platz 17. XVideos rankt vor Pornhub auf Platz 12. Sie ist aktuell (2024) die am meisten besuchte Seite pornografischen Inhalts. XVideos ist nicht Teil des Aylo-Imperiums.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf Sex mit Trans*Darsteller:innen legt.[119] 2019 folgt WhyNotBi[120], die in Dreier- oder Gruppensex-Konstellationen vor allem homosexuellen Kontakt zwischen cis-Männern in den Mittelpunkt stellt. Inzwischen, so scheint es auf den ersten Blick, kommt MindGeek mit diesem umfangreichen Angebot im Adult Entertainment-Bereich fast eine Monopolstellung auf dem Markt der Online-Pornografie zu.[121] Will man auf dem Pornografiemarkt im Internet Fuß fassen, kommt man an diesem IT-Unternehmen nicht vorbei.

Aufmerksam auf diese Fast-Monopolbildung machten 2012 erstmals zwei deutsche Journalisten der WELT. Unter dem Titel »Das Porno-Imperium – Ein Deutscher erregt die Welt«[122] präsentierten sie die Ergebnisse eines fast ganzen Jahres Recherche. Zu diesem Zeitpunkt hieß MindGeek noch Manwin und der Geschäftsführer war der deutsche Programmierer Fabian Thylmann. Drei Monate nach Erscheinen des Artikels wurde Thylmann aufgrund des Verdachts der Steuerhinterziehung festgenommen und kam kurz darauf gegen Zahlung einer Kaution in zweistelliger Millionenhöhe frei. Zum Zeitpunkt des Prozesses (in dem er schließlich für schuldig befunden wurde) hatte er seine Manwin-Anteile jedoch bereits verkauft und Manwin wurde zu MindGeek. Intransparenz und kriminelle Machenschaften, so lauteten heruntergebrochen die Vermutungen, welche die WELT-Journalisten dem Unternehmen unterstellten.

Die Diagnose des Dokumentarfilms Pornocracy (FR 2017, Ovidie) fällt ähnlich aus. In diesem versucht die französische Regisseurin (u.a. feministischer Pornografie) Ovidie herauszufinden, an wen sie sich wenden kann, wenn (wie es tatsächlich der Fall war) ihre Filme illegal auf Pornhub hochgeladen werden. Die ersten Versuche einer Kontaktaufnahme, über die von der Website zur Verfügung gestellten Wege, blieben erfolglos. Ins Zentrum des Dokumentarfilms rücken mit diesem Szenario vor allem die Folgen der kostenlosen Tube-Seiten und der Fast-Mo-

119 Vgl. AVN: *MindGeek Introduces New Trans Site, TransAngels*. AVN 2017, https://avn.com/business/articles/ts/mindgeek-introduces-new-trans-site-transangels-742253.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

120 Vgl. Allen Smithberg: *MindGeek Ventures Into Bi Content With New Site WhyNotBi.com*. AVN 2019, https://avn.com/business/articles/gay/mindgeek-ventures-into-bi-content-with-new-site-whynotbicom-824218.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

121 Vgl. dazu auch S. Rothöhler (2018): *Das verteilte Bild*, S. 33 Fußnote 87: »Ein weiterer zentraler Player für die Verteilung des globalen Datenverkehrsvolumens ist der Pornografie-Monopolist MindGeek […], dessen Videoaggregatoren […] zusammengenommen mehr Bandbreite beanspruchen als Amazon oder Facebook.« Diese Monopolstellung MindGeeks scheint sich jedoch seit 2020 langsam aufzulösen. Die erfolgreichste Live-Webcam-Sex Seite LiveJasmin sowie die auf Amateur-Pornografie spezialisierte Seite XHamster gehören nicht zu MindGeek. Ebenso generieren aktuell (2024) zwei Webseiten pornografischen Inhalts mehr Traffic als Pornhub (siehe Kapitel 5.2, Fußnote 118), die ebenfalls nicht Eigentum des IT-Unternehmens sind.

122 F. Flade/L.-M. Nagel: *Das Porno-Imperium*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nopolstellung *MindGeeks* für den Rest der Branche. Das kostenlose Zur-Verfügung-Stellen vieler raubkopierter Inhalte (der Film spricht von 95 Prozent aller Videos) habe zu einer Entwertung der ohnehin stigmatisierten Arbeit geführt: Zahlreiche etablierte Studios hätten schließen müssen oder ihre Produktion in osteuropäische Länder verlagert, wo (mit Produktionsfokus auf die Hauptkonsumenten von Pornografie: heterosexuelle Männer) cis-Frauen für wenig Geld extreme Sexpraktiken abverlangt würden. Die Suche nach den Verantwortlichen bleibt schließlich erfolglos. Weder kann in Erfahrung gebracht werden, wer (bereits) bei Manwin die Geldgeber waren – Thylmann scheint nur Mittelsmann gewesen zu sein –, noch wer hinter MindGeek steckt.[123] Darsteller:innen und Produzent:innen aus der Branche schweigen, sie wollen nicht über MindGeek sprechen. Von Blacklists, Morddrohungen und Geldwäsche ist die Rede und die Stimme Ovidies bemerkt aus dem Off, dass sie bei ihrer Recherche die wildesten Spekulationen über die Köpfe des Unternehmens erreicht hätten, von sämtlichen Mafias der Welt sei die Rede gewesen.

Tatsächlich scheint es mehr Unklarheiten als Klarheiten über die Aktivitäten des IT-Unternehmens zu geben. Dieses präsentiert sich auf seiner Webseite jung-dynamisch, die Rhetorik erinnert an die eines Start-Ups, die Arbeitspolitik an die der Global Player: Die Arbeitszeiten sind flexibel, eine angemessene Gesundheits- und Zahnvorsorge wird versprochen, der Teamgeist wird beschworen und durch Get-Togethers und regelmäßige Partys bestärkt. Das Team besteht aus »culturally diverse world travelers, gamers, foodies, cinephiles, pop culture junkies who are creative, innovative, driven and inspiring«[124], die Mitarbeiter:innen werden, mit popkulturellen Bildern spielend, liebevoll als die *geeks* bezeichnet und als solche etwa auf Facebook vorgestellt – von Pornografie fehlt zumindest auf der Unternehmenshomepage jede Spur.[125] Eine Beobachtung, die anlässlich des Namenswechsels 2013 auch die *Adult Video News* machen:

123 Im Frühjahr 2020 waren die kanadischen Geschäftsmänner CEO Feras Antoon und COO David Tassilo als Eigentümer MindGeeks eingetragen, der offizielle Sitz des Unternehmens war jedoch nach wie vor Luxemburg. Die Kampagne gegen Pornhub ließ auch die Eigentümer MindGeeks nicht unbeschadet. Im April 2021 wurde auf das Luxusanwesen Feras Antoons erfolgreich ein Brandanschlag ausgeübt, zu Schaden kam niemand. Zum Rücktritt von Antoon und Tassilo im Sommer 2022 siehe Sebastian Meineck: *Pornhub-Chefs schmeißen hin*. Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/mindgeek-pornhub-chefs-schmeissen-hin/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

124 https://www.mindgeek.com/careers/, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

125 Auf den Tochterseiten sieht dies schon anders aus: Die unter »Services« angepriesene Werbe-Plattform TrafficJunkys »manages advertising on some of the world's largest websites«, so heißt es auf der Homepage von MindGeek. Auch hier noch ohne Nennung pornografischer Inhalte. Ein Besuch auf trafficjunky.com legt diese Verbindung jedoch gleich im ersten Satz offen: »Advertise on the World's Top Adult Sites. Pornhub receives 110 million daily average visits. TrafficJunky serves 1.6 billion daily ad impressions. Your customers are on Pornhub, so why aren't you?« (https://www.trafficjunky.com/, zuletzt geprüft am 15.03.2020.).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> There was no announcement or explanation but Manwin has as anticipated officially changed its name, to MindGeek. Manwin.com now redirects to mindgeek.com, with the new site barely indicating that the company has anything to do with adult entertainment.[126]

Ebenso teilen die *Adult Video News* die Beobachtung, dass MindGeek in den letzten Jahren daran interessiert ist, sein Image aufzupolieren – mit Pornhub als öffentlichkeitswirksamen Zugpferd: MindGeeks »PornHub business« habe »over the past couple of years […] tried to reform its rep as a tube site full of pirated content to a business that actually pays for its content«[127]. Bereits Thylmann schien mit dem Kauf von *Playboy-TV* das Firmenimage aufbessern zu wollen – ein wenig mehr ästhetische Erotik statt ›nur‹ mehr Hardcore-Pornografie. Dieser Versuch setzt sich seitdem fort. Pornhub wird strategisch als Marke (vor allem auf dem US-amerikanischen Markt) etabliert und als familienfreundliches, sozial engagiertes, um die sexuelle Aufklärung der Nutzer:innen bemühtes Unternehmen in die Mitte der Gesellschaft gebracht – so allem Anschein nach zumindest das langfristige Ziel. Mit welchen medialen Mitteln kommuniziert man Vertrauenswürdigkeit, Normalität und Wunscherfüllungsmöglichkeiten?

Pornografie als Lifestyle: Normalisiert durch Pornhub Aria, das Sexual Wellness Center und Pornhub Insights

Besinnliche Harmonien, von unsichtbaren Streichinstrumenten voller Wärme in die Welt gesandt, die verspielte, an Glockengeläut erinnernde Melodie eines Xylophons, darüber schwebend ein (Engels-)Chor – so klingt Weihnachten im Wohnzimmer einer *weißen*, mittelständischen US-amerikanischen Familie. Die Rollenverteilung ist klassisch: Die jugendliche Tochter mit langen, blonden Haaren bewundert gemeinsam mit der Mutter den neuen Mantel, der ältere Sohn schießt mit seinem Vater das erste Selfie mit dem gerade erhaltenen Tablet. Sobald seine Schwester freudestrahlend – das digitale Dokumentationsmedium um ein analoges ergänzend – ihre neue Polaroidkamera auspackt, posieren die Eltern ausgelassen (der Vater stilecht im *ugly christmas sweater*) für das erste Foto – doch durch die sich aufstellenden Familienmitglieder hindurch fängt die Kamera das Bild des einsam im Sessel sitzenden, trübsinnig dreinblickenden Großvaters ein. Auch dem aufmerksamen Blick des Sohnes entgeht er nicht. Betroffen kehrt der Sohn schließlich der Kernfamilie den Rücken, nimmt einen Geschenkumschlag von der Kommode und geht

126 AVN: *Manwin Becomes MindGeek*. AVN 2013, https://avn.com/business/articles/technology/Manwin-Becomes-MindGeek-534744.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

127 Mark Kernes: *Gail Dines: If MindGeek Disappears, So Does Porn*. AVN 2017, https://avn.com/business/articles/legal/gail-dines-if-mindgeek-disappears-so-does-porn-725441.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

vom Crescendo der Musik begleitet auf den alten Mann zu. Mit einem vielsagenden Nicken überreicht er ihm das Kuvert. Während sein Großvater den Umschlag öffnet, schneidet die Kamera immer wieder zum zufriedenen, wissenden Lächeln des Enkels. Der Inhalt zaubert schließlich auch dem Großvater ein gerührtes, dankbares Lächeln aufs Gesicht und die anschließende Umarmung, begleitet von Tränen der Rührung, sagt mehr als tausend Worte – die Kamera schwenkt auf die Hand des Beschenkten, in der sich das Präsent befindet, die Musik steigert sich abermals im Crescendo und als Inhalt des Umschlags offenbart sich: eine Pornhub-Gift-Card. In verschnörkelter Schrift schreibt sich die Aufforderung »This Christmas give the most touching gift« in das sich langsam in der Unschärfe auflösende Bild ein. Mit dem Logo Pornhubs und dem Hinweis »Get yours at pornhubpremium.com/gift« verklingt die Musik und das Bild verschwindet in einer Schwarzblende.[128]

Mit dem Christmas Commercial Pornhub Premium Gifting Service TV Ad (SFW) (ES 2015, Uri Segarra) und weiteren öffentlichkeitswirksamen Werbeaktionen erregte Pornhub in den 2010er Jahren immer wieder Aufmerksamkeit. Mehreres ist an dem Werbevideo interessant: Zum einen wird Pornografie hier in die Intimität familiärer Verbundenheit – genauer: in die Intimität einer *weißen*, mittelständischen Familie – integriert und noch dazu inmitten des Weihnachtsfestes. Wie Pornhubs Statistiken belegen, ist Weihnachten eine Zeit, in welcher der Pornografiekonsum aller Bevölkerungsgruppen deutlich zurückgeht.[129] Allerdings – so scheint das Video zu suggerieren – steht sie familiärer Intimität keineswegs entgegen. Pornografie wird als familientauglich vorgestellt, wenn auch nur am Rand des Geschehens und durch Gesten ausgedrückt. Beides könnte gegen ihre Familientauglichkeit sprechen, doch der Werbespot rückt sie geschickt als eigentliche Kriterien der Verbundenheit und Fürsorge in den Fokus: Eine feste Umarmung und Tränen der Rührung drücken alles aus, was gesagt werden muss: »Give the most touching gift« – und zwar genau dem Familienmitglied, dem der Ausdruck von sexuellem Begehren gemeinhin am wenigsten zugesprochen wird: dem Großvater. Mit diesem Coup positioniert sich Pornhub geschickt innerhalb den in den letzten Jahren immer wieder in der Öffentlichkeit geführten Debatten um Sex im Alter und stellt klar: Pornografie ist für alle da und sie verbindet Generationen. Ein ähnliches Narrativ verwendet Pornhub auch in seinem Werbevideo *Pornhub LifePlan: The Premium Membership That Lasts a Lifetime*[130]. Eine tiefe männliche Stimme erklärt aus dem

128 Vgl. https://youtu.be/jb32Eg00330, 13.03.2020. Der Werbespot ist von 2016 und nur noch abrufbar über die Wayback Machine bzw. Dritte, die den Werbetrailer auf YouTube geladen haben.

129 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/how-the-grinch-stole-searches, zuletzt geprüft am 08.03.2020.

130 https://youtu.be/fh1hvoZdUgk, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Off, während Bilder von der Befruchtung einer Eizelle über die Geburt und das Heranwachsen verschiedener Menschen bis ins hohe Alter an uns vorüberziehen: »Life – it's a long hard journey«, nur um am Ende die Pornhub-Premium-Mitgliedschaft als verlässlichen, lebenslangen Partner zu vermarkten, mit dem mensch sämtliche Momente des eigenen Lebens teilen kann und der am Ende des Tages gewiss treu zu Hause auf uns warten wird.

Im wahrsten Sinne in die Mitte der Gesellschaft wagte sich Pornhub im Oktober 2014. Die Seite platzierte ein riesiges Werbeplakat auf dem Times Square, das zwei Hände, die ein Herz formen, zeigte. Der zugehörige Slogan lautete »All you need is hand« und wurde online von einer Video-Kampagne begleitet, in der die Gotham Rock Opera den Slogan zu der Melodie von »All you need is love« der Beatles singt. Das Plakat wurde jedoch nach wenigen Stunden ohne Begründung wieder abgehängt.[131] Auf Social Media gelten andere Regeln des Branding. Möchte man Pornhub auf Twitter oder Instagram folgen, folgt man Aria, der »Princess of Pornhub«: »I'm Aria, no I don't do porn«. Aria repräsentiert das attraktive *girl next door*, das als Social-Media-Gesicht Pornhubs immer professionell und vor allem angezogen bleibt, wenngleich mit Aria's Sexualität immer wieder gespielt wird, wie die Titel verschiedener YouTube-Videos zeigen: »Aria's first time… doing Yoga/Pole Dance«, die »Going Deep with Aria«-Reihe (in der Regel ins Pornobusiness) oder »The Chronicles of Aria«[132]. Seit 2018 wird Aria zusätzlich von Asa Akira als »brand ambassador« unterstützt,[133] die regelmäßig in YouTube-Videos auf Pornhubs YouTube-Channel, teilweise gemeinsam mit Aria, auftritt. Mit Akira konnte Pornhub einen bekannten Pornostar gewinnen, den die Nutzer:innen nun auf andere Weise kennenlernen: Asa Akira ist klug, witzig und kokettiert natürlich mit ihrer Sexualität.

Pornografie und Sex als Lifestyle – dieses Narrativ präsentiert Pornhub jedoch nicht nur durch kreative und strategisch gut platzierte Werbekampagnen, sondern auch auf der Startseite selbst. Richtet man den Blick bei einem Besuch von Pornhub nicht auf die sich aufdrängenden »Hot Porn Videos in Germany«, die einem der Algorithmus sofort vorschlägt, weil er erkannt hat, dass man sich in Deutschland befindet, sondern auf das sich über dem Header platzierte Navigationsmenü, so

131 Vgl. Hannah J. Parkinson: *PornHub can't keep it up: huge New York billboard ad taken down*. The Guardian 2014, https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/09/pornhub-times-square-new-york-billboard, zuletzt geprüft am 28.02.2020. Zusätzlich war Pornhub bis Dezember 2020 noch auf allen Social Media-Kanälen präsent: Instagram, Twitter, YouTube, Reddit, Discord.

132 Für eine Übersicht aller Videos auf Pornhubs YouTube-Kanal siehe: https://www.youtube.com/channel/UCYsYJ6od6t1lWnQg-A0n6Yw/videos, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

133 Vgl. Dan Miller: *Pornhub Names Asa Akira Brand Ambassador.* AVN 2018, https://avn.com/business/articles/video/pornhub-names-asa-akira-brand-ambassador-757864.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

fällt auf, dass sich neben ›erwartbaren‹ Unterseiten wie der Premium-Mitgliedschaft, dem »Modelhub« (hier sind alle richtig, die ihren Traum, ein Pornostar zu werden, verwirklichen wollen), dem »Shop« (über den man Hoodies, T-Shirts, Schlüsselanhänger und weitere Accessoires mit Pornhub-Logo erwerben kann), »Toys« (mit Pornhub-Logo versehenes Sex-Spielzeug inklusive via Virtual Reality mit Pornhub zu verbindenden Masturbatoren, welche z.B. den visuell erlebten Blowjob mechanisch um das taktile Empfinden erweitern), der Sprachauswahl und den »Sites« (d.h. Direktlinks zu den anderen Seiten des Pornhub-Netwerks[134]) auch zunächst für eine Pornoseite vielleicht eher ungewöhnliche Partnerseiten befinden: der »Sexual Wellness Center« und die »Pornhub-Insights«.

Bereits optisch hebt sich der Sexual Wellness Center[135] mit seinem reduzierten, cleanen Layout auf weißem Hintergrund deutlich von der aufgrund der zahlreichen Clips und Werbeanzeigen auf schwarzem Hintergrund eher überbordenden, unruhigen Ästhetik Pornhubs ab. Charakteristisches Erkennungsmerkmal bleibt die serifenlose, klare Schriftart mit orangenfarbenen Akzenten. Auf einer weißen Fläche erscheint zunächst nur ein Satz: »Real talk about sex from those who know it best« – laut dem Wellness Center Pornhubs Sexualtherapeut:innen, Psycholog:innen, Mediziner:innen und Neurowissenschaftler:innen. Entsprechende Stellvertreter:innen werden mitunter namentlich im darauffolgenden Begrüßungsvideo von Dr. Laurie, der Leiterin des Sexual Wellness Centers, genannt, bei welchem es sich 2020 noch um ein eingebettetes YouTube-Video des Pornhub-Kanals handelte.[136] Dr. Laurie stellt sich, im klassischen Talking-Head inszeniert, zunächst als klinische Psychologin mit einer Spezialisierung in den Bereichen Sexualität und Sexualtherapie und daraufhin als Leiterin des Sexual Wellness Centers vor. Diesen habe sie 2017 in Zusammenarbeit mit Pornhub ins Leben gerufen, um Menschen weltweit Einblicke und Informationen bezüglich sexueller Gesundheit und sexuellem Wohlbefinden (*wellness*) zu geben. Die Nachfrage sei »unglaublich«, sie habe zwar gewusst, »that we're helping many people, but we had no idea how much of a difference we would be making«. Das Aufklärungsangebot umfasse Informationen zu sexuell übertragbaren Krankheiten, Familienplanung, menschlicher Anatomie, Trans*-Gesundheit, LGBTQ-Angelegenheiten (*issues*), betreibe Beziehungsberatung und biete Einblicke in verschiedene Formen des »Lifestyles«.

134 Zum Zeitpunkt des Zugriffs (Februar 2020) sind diese: Pornhub Select, YouPorn, RedTube, Tube8, PornMD, Thumbzilla, XTube und bis auf Pornhub Select und Thumbzilla dieselben Webseiten in der »Gay«-Version, d.h. Pornhub Gay, YouPorn Gay, RedTube Gay, Tube 8 Gay, PornMD Gay, GayTube und XTube Gay.

135 https://www.pornhub.com/sex/?utm:source=pornhub&utm:medium=network-bar&utm:campaign=pornhub-networkbar, zuletzt geprüft am 13.07.2024. Alle im Folgenden angeführten Zitaten und Beschreibungen beziehen sich, wenn nicht anders angeführt, auf die Startseite des Sexual Wellness Centers.

136 https://youtu.be/WkHK9bddMEg, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es folgt die bereits erwähnte namentliche Aufzählung verschiedener Expert:innen und Dr. Laurie betont noch einmal ihre eigene Expertise als Therapeutin dank über 30-jähriger Berufserfahrung mit Gruppen, Paaren und Einzelpersonen. Mit dem Sexual Wellness Center habe Pornhub ihr nun ermöglicht und erlaubt »to reach the masses«. Laurie betont den Center als inklusiven und (vor-)urteilsfreien Raum, bittet bei Fragen, sich persönlich an sie zu wenden (ihre E-Mail-Adresse wird eingeblendet), verweist auf die Live-Q&A's bei Instagram und heißt betont Fragen aller Art und von jeder:jedem willkommen. Das wiederholte Ziel sei es, die Nutzer:innen bei ihren Fragen rund um »love, sex and intimacy in a healthy and holistic way« zu begleiten.

Der Sexual Wellness Center lässt sich als eine Art Lifestyle-Blog beschreiben, der abgesehen davon, dass das Pornhub-Logo den Header ziert und es die Rubrik »For Performers« gibt, herzlich wenig mit Pornografie zu tun hat. Stattdessen geht es den ersten Worten auf der Seite zufolge um »Liebe, Sexualität und Gesundheit«, mit dem Video von Dr. Laurie ließe sich ergänzen: sowie um Intimität – und das alles mit einem ganzheitlichen Ansatz. Aufgeklärt wird auf seriöse und professionelle Weise u.a. über die Prävention von Geschlechtskrankheiten, erektile Dysfunktion, die sichere Ausführung verschiedener Sexpraktiken, die Themen Sex und Behinderung, vulvarische Ejakulation, einvernehmlicher Sex nach Missbrauchserfahrungen u.v.m.

Vom cleanen, in reduzierten, eher hellen bis warmen Farben gehaltenen Layout bis zur Rhetorik erinnert der Sexual Wellness Center in vielen Punkten an den Aufbau und die Nutzer:innen-Adressierung von OMGyes (siehe Kapitel 4.3). Geradezu freundschaftliche Intimität suggerierend wenden sich die Artikel im vertraulichen »Du« an die Leser:innen. Ein persönlicher Ton sowie persönliche Erfahrungen der Autor:innen stehen im Mittelpunkt der Berichte und Artikel. Dr. Laurie (es ist bezeichnend genug, dass hier der Vorname und nicht der Nachname genutzt wird) tritt – an die *social actors* erinnernd – als Gesicht und direkte Bezugsperson auf, die mit ihrer Expertise, Professionalität und Sympathie für die Seriosität der Seite bürgt. Gleiches gilt für die namentliche Nennung der anderen Therapeut:innen. Hier wird Transparenz suggeriert, wenngleich die Namen allein Laien wenig Auskunft über die medizinische Reputation der Besagten geben. Sex und – im Hintergrund schwingt sie natürlich die ganze Zeit mit: Pornografie – werden hier als Komponenten eines gesunden, ganzheitlichen Lifestyles inszeniert und damit zu normalisieren versucht.

Dieses Anliegen verfolgt auch die neben dem Sexual Wellness Center auf der Startseite Pornhubs verlinkte Unterseite »Insights«. Pornhub-Insights präsentiert dort in demselben weißen, cleanen Look, der auch beim Sexuel Wellness Center zum Einsatz kommt: Statistiken. Anders als der Name suggeriert, erhalten wir dort jedoch keine tieferen ›Einsichten‹ in Pornhub selbst, also etwa den Besitz- und Arbeitsstrukturen, den Distributionslogiken oder dem Umsatz etc. Ansprechend auf-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

bereitet dokumentieren zahlreiche Diagramme und Schaubilder stattdessen geradezu exzessiv das Nutzungsverhalten der Besucher:innen Pornhubs. Wir erinnern uns: Dean zufolge dokumentieren pornografische Archive auch Metadaten.[137] Das jährliche Highlight auf Pornhub-Insights ist zweifelsohne der Jahresrückblick, der u.a. Auskunft über die meistgesuchten Begriffe und Kategorien nach Geschlecht sowie die beliebtesten Pornodarsteller:innen weltweit und landesweit gibt. Darüber hinaus erfahren wir, welches Land den meisten Datenverkehr generiert hat, wieviel Zeit die Nutzer:innen durchschnittlich auf Pornhub verbracht haben und mit welchen Endgeräten sie auf die Webseite zugegriffen haben.[138] Über das Jahr verteilt legt Pornhub-Insights den Fokus auf verschiedene Phänomene wie bestimmte Fetische (aufgrund des heißen Sommers 2018 z.B. Suchanfragen mit Schweiß[139]), auf beliebte Darsteller:innen oder den Abfall von Traffic während der Fußball-WM[140], des Super Bowls[141] oder der Erstausstrahlung der neuen *Game of Thrones*-Staffel[142].

Die Statistiken suggerieren zunächst einmal: 115 Millionen Menschen greifen täglich auf Pornhub zu – »du« bist nicht allein. Diese Menschen sind ganz ›normal‹, sie sind (wie »du«) Fußball-, Super Bowl- oder *Game of Thrones*-Fans und manche

137 Interessanterweise scheinen für Dean die Metadaten, die über die Nutzer:innen gesammelt werden, wie dies bei Pornhub-Insights der Fall ist, keine Rolle zu spielen. Er schreibt in Bezug auf die Metadaten: »To participate in sexting or online porn, in any shape or form, is to be constantly disclosing information about one's desire and thus to be working within the regulatory deployment of sexuality« (T. Dean (2014): *Introduction*, S. 9). Folgt man Deans Argumentation, wird deutlich, dass er sich hier auf die Produzent:innen pornografischer Bewegtbilder und auf Personen, die Sexting betreiben, bezieht. Dean verweist exemplarisch auf den in den US-amerikanischen Populärmedien prominent diskutierten Sexting-Skandal um den amerikanischen Politiker Anthony Weiner, damals noch Ehemann von Huma Abedin, der politischen Beraterin und engen Vertrauten von Hilary Clinton während des US-Wahlkampfs 2016. Weiner hatte mehreren Frauen über Twitter freizügige Bilder und anzügliche Nachrichten zukommen lassen. Da sich unter den Adressierten auch eine Minderjährige befand, wurde er schließlich zu 21 Monaten Freiheitsstrafe und drei Jahren Führungsaufsicht verurteilt.

138 Für den Jahresrückblick 2019 siehe https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review, zuletzt geprüft am 05.07.2024. Bezeichnenderweise gibt es für das Jahr 2020 keinen Jahresrückblick. Ab dem Jahresrückblick von 2021 verzichtet Pornhub auf den die vorherigen Jahresrückblicke startenden Punkt »The Year in Numbers«, das u.a. Angaben über die Anzahl der im Jahr neu dazugekommenen Videos sowie den Datentraffic enthält, siehe zum Vergleich etwa https://www.pornhub.com/insights/yir-2021, zuletzt geprüft am 05.07.2024.

139 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/sweat-fetish, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

140 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2018-world-cup-final, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

141 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2020-super-bowl-54, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

142 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/game-of-thrones-season-7, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

von ihnen haben vielleicht ähnliche sexuelle Gelüste wie du, z.B. eine Affektion für Schweiß, nichts wofür man sich schämen muss. Pornografie ist ein, wie Dr. Laurie sich ausdrückt, (vor-)urteilsfreier Raum.

Das Normalisierungsbestreben Pornhubs drückt sich neben der Aufklärungsarbeit und dem statistisch aufbereiteten, vermeintlichen Blick ›hinter die Kulissen‹ auch durch die Aneignung und Besetzung anderer kultureller Räume aus: Im Footer der Hauptseite befinden sich unter der Rubrik »Entdecken« u.a. der Reiter »Mehr« – hinter diesem verbirgt sich »noch mehr, was man an Pornhub lieben kann!«[143] Neben dem Wellness Center, den Insights und den anderen im Header aufgeführten Seiten befinden sich hier noch »Pornhub Cares« und »Art«.

Wer diesen unscheinbaren Pfaden gefolgt ist, erfährt: In unregelmäßigen Abständen ›sorgt‹ sich Pornhub um das Wohl der Menschheit. Die letzte Kampagne »The Dirtiest Porn Ever«[144] widmete Pornhub der starken Verschmutzung der Ozeane durch Einmalplastik. In einem YouTube-Video ist ein Paar zu sehen, das einen einsamen Strand mit Palmen und klarem Wasser entlangläuft.[145] Das Paar albert herum, legt sich in den Sand und wird intim. Der in weißer Schrift eingeblendete Slogan Pornhubs lautet: »The dirtier the better – but even for us there's a limit«. Visuell unterlegt sind diese Zeilen mit einer schnellen Kamerafahrt von einer halbnahen in eine supertotale Einstellung aus der Vogelperspektive. Der Blick offenbart, dass massenweise Plastik um das Paar herum auf dem Strand liegt. Pornhub hat mit dem durch das Pornhub-Modelprogramm[146] bekannt gewordenen Paar LeoLulu ein pornografisches Video an einem der am meisten verschmutzten Strände der Karibik gedreht. Während sich das Paar im Sand vergnügt, befreien Personen in weißen Ganzkörperanzügen mit Pornhub-Logo und Gasmaske den Strand vom Plastik. Pornhub kündigt an, für jede Person, die sich im Zeitraum von einem Monat (Ende August bis Ende September 2019) das komplette Video (Klicks allein zählen nicht) anschaut, an Ocean Polymers zu spenden. Diese und ähnliche Kampagnen werden unter der besagten Rubrik »Pornhub Cares« beworben. 2012 fuhr anlässlich des Brustkrebs-Awareness-Monats der »Boob Bus« durch Manhatten und bot kostenlose Vorsorgeuntersuchungen an.[147] Unter dem Motto »Save the Boobs«[148] spendete Pornhub zwei Jahre in Folge für jedes angesehene Video der Kategorien »big tits« oder »small tits« Gelder für die Brustkrebs-Forschung. »Save the Balls« und eine Spende für alle »big

143 https://de.pornhub.com/more, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

144 https://de.pornhub.com/cares/dirtiest-porn, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

145 Vgl. https://youtu.be/nskUHvjylEA, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

146 Das Pornhub-Modelprogramm stellt allen Interessierten die Rahmenbedingungen zur Verfügung, ihren American Dream vom Pornostar zu verwirklichen.

147 Vgl. https://de.pornhub.com/boob-bus, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

148 Vgl. https://de.pornhub.com/cares/save-the-boobs, zuletzt geprüft am 15.03.2020 sowie https://de.pornhub.com/event/save-the-boobs, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dick«-Videos galten der Hodenkrebsforschung. Zu retten gab es neben den Ozeanen, Brüsten und Hoden darüber hinaus Wale[149] und Pandas[150]. Bis zum Jahr 2017 schrieb Pornhub darüber hinaus jährlich ein 25.000 Dollar Stipendium für Wissenschaftler:innen aus. Das letzte galt der Frage: »How is your work contributing to a better future of the world?«[151] Ein andermal wurden gezielt Frauen, die in der naturwissenschaftlichen und technischen Forschung tätig sind, gefördert[152]. Ebenfalls ein Anliegen Pornhubs ist der Bereich Sex und Behinderung. Pornhub bietet eine für Menschen mit Sehbehinderung optimierte Version der Plattform an sowie Videos in Gebärdensprache oder mit kompletter Audiodeskription, zu denen über den Footer der Webseite navigiert werden kann.

Der jüngste Coup von Pornhubs Öffentlichkeitsarbeit ist die Förderung von Kunst. Im September 2019 fand im Maccarone Los Angeles eine von Pornhub in Auftrag gegebene Ausstellung mit dem Titel »The Pleasure Principle« statt: »a pangenerational, sexually-charged exhibition of female artists whose work centers the erotic and disrupts the processes of content-cleansing that code certain images as profane, abject, or pornographic«[153]. Eine der ausstellenden Künstlerinnen war etwa Annie Sprinkle. Das Ziel sei es, den Gegensatz von Kunst und Pornografie aufzubrechen. Die Kunst-Pornografie-Debatte begleitet die kulturellen Grabenkämpfe um die Legitimität von Pornografie ebenso wie die Erotik-Pornografie-Debatte von Beginn an und erfährt immer einmal wieder eine Reaktualisierung.[154]

Das Einschreiben Pornhubs in diesen Diskurs zeugt davon, dass MindGeek mit gut informierten Berater:innen zusammenarbeitet. Überhaupt ist die ganze Öffentlichkeitsarbeit des Unternehmens, wie deutlich geworden sein sollte, höchst professionell, strategisch zielsicher positioniert und begegnet kulturellen Vor- und Wert-

149 Vgl. https://de.pornhub.com/cares/save-the-whales, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

150 Vgl. https://de.pornhub.com/cares/panda-style, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

151 Vgl. https://de.pornhub.com/cares/scholarship-2017, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

152 Vgl. https://de.pornhub.com/cares/stem-scholarship, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

153 https://www.pornhub.com/art/pleasure-principle, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

154 In den deutschen Medien geführt wurde diese Debatte in den letzten Jahren vor allem anlässlich des Erscheinens von Werken wie *Feuchtgebiete* von Charlotte Roche – sowohl beim Buch als auch beim gleichnamigen Film FEUCHTGEBIETE (DE 2013, David Wnendt) –, NYMPHOMANIAC I und II (DE/FR/BE 2013, Lars von Trier) oder auch BLAU IST EINE WARME FARBE [LA VIE D'ADÈLE] (FR/B/E 2013, Abdellatif Kechiche). Zur Auseinandersetzung zum (Un-)Wert pornografischer Literatur siehe etwa den Übersichtsband *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2006. Zu pornografischen Fotografien und Kunst siehe Heidi Pataki: »Orgasmus auf der Ottomane oder die ersten Fotos waren Pornos! (Besuch bei einem Sammler)«, in: Brigitte Classen (Hg.), *Pornost. Triebkultur und Gewinn*, München: Raben-Verl. 1988, S. 179–183, die sich mit der fotografischen Sammlung des Künstlers Erwin Puls (Schüler von Josef Beuys) auseinandersetzt. Zu den Werken Puls' vgl. Erwin Puls/Gerald Matt/Dieter Schrage (Hg.): *Erwin Puls – die Phantome des Begehrens. Kunsthalle Wien, Project Space, 28.1.–15.3.2009*, Nürnberg: Verl.f. moderne Kunst 2009.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

urteilen gegenüber Pornografie mit Witz und einem Augenzwinkern. Mehr noch: Sie normalisieren Pornografiekonsum und erklären ihn zu einer zentralen Komponente eines gesunden Lifestyles. Um dies zu erreichen, orientieren sich die Design-Entscheidungen Pornhubs und das Setzen auf Schaubilder und Statistiken als verlässliche Technologien der Wahrheitsproduktion an denselben Maßstäben, auf die auch andere Seiten wie OMGyes zurückgreifen. Dies bedeutet keineswegs, dass Pornhub ›nichts anderes‹ sei als OMGyes, sondern vielmehr, dass sich die Praktiken als Kinder ihrer Zeit ausweisen: Empirisch gesichertes Wissen, das statistisch in Form von Schaubildern aufbereitet ist und in einem reduzierten Design durch eine klare, übersichtliche Struktur präsentiert wird, im Idealfall aufgelockert und ergänzt durch eine personifizierte Informationsvermittlung (Stichwort *social actors*), scheinen im Jahr 2020 Glaubwürdigkeit zu generieren.

Es ist einmal mehr die informierte Rezeptionshaltung gefordert (siehe Kapitel 3.4), die auch hier das medial gefällig aufbereitete Wissen kritisch prüfen muss. Nicht zuletzt darum, weil die vermeintliche Transparenz durch das Offenlegen der Nutzungsstatistiken davon ablenkt, was alles *nicht* offengelegt wird: die Produktions- und Distributionslogiken des Unternehmens.[155] Die dargebotene statistische Transparenz gleicht einem narzisstischen Spiegel: Man ist so sehr von seinem eigenen Spiegelbild eingenommen (das statistisch den eigenen Konsum reflektiert und damit normalisiert), dass man überhaupt nicht merkt, dass man es eben nicht mit einer transparenten Fläche zu tun hat. Dasselbe gilt für die erschlagende Anzahl an Kategorien und Schlagworten, die Pornhub seinen Nutzer:innen zur Orientierung anbietet. Inklusiv und (vor-)urteilsfrei präsentiert sich die Seite auch hier: Wie ein genauerer Blick auf das Kategorisierungs- und Verschlagwortungssystem Pornhubs jedoch zeigt, umfasst dies zwar eine beachtliche Vielzahl verschiedener Körper und sexueller Praktiken, wie sie wohl kaum ein anderes populäres Medium aufweisen kann, allerdings nur in Abgrenzung zu einem in diesem Kategoriennetz implizit vorausgesetzten Normkörper und einem normierten Bild von Sexualität. Wie genau dieses aussieht, soll im Folgenden herausgestellt werden.

155 Hier stellt sich außerdem die Frage nach dem Umgang MindGeeks mit personenbezogenen Daten. Das Unternahmen behauptet zwar, mit diesen vertrauens- und verantwortungsvoll zu verfahren, was vor dem Hintergrund der Statistiken und vor allem dem differenzierten Werbeangebot von TrafficJunky fragwürdig erscheint. Siehe dazu Sebastian Meineck: *Here's How Much Pornhub Knows About You*. Vice 2019, https://www.vice.com/en_in/article/kzmmpa/pornhub-xhamster-data-about-you, zuletzt geprüft am 28.02.2020; Michael French: *VICE Delves Into How Porn Sites Gather Data on Tastes in Sex*. AVN 2019, https://avn.com/business/articles/technology/vice-reveals-how-top-porn-sites-gather-data-on-your-taste-in-sex-845994.html, zuletzt geprüft am 28.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pornhubs Schlagwort- und Kategoriensystem

»When something is everywhere, it's actually nowhere«[156], stellt Eric Schaefer 2018 fest, als er über die archivarische Verfügbarkeit pornografischer Inhalte spricht. Wer schon einmal den Fehler begangen hat, den Link eines Pornhub-Videos, auf das man gerne noch einmal zurückkommen möchte, nicht zu speichern, weiß, wie wahr diese Aussage ist: Die Masse an Videos wie auch an Kategorien und Schlagworten, die Pornhub zur Verfügung stellt, um die Inhalte der Videos zu erfassen, führt mitunter dazu, dass diese in eben jener Masse verloren gehen. Manchmal verschwinden sie freilich tatsächlich, denn auch wer aus seinen Fehlern lernt, wird feststellen, dass das gespeicherte Video nicht selten nach einiger Zeit unter dem gespeicherten Link nicht mehr verfügbar ist. Der Logik der Plattform zufolge ist dies nicht weiter schlimm, denn es gibt pro Kategorie hunderte bis tausende Alternativen. Darsteller:innen, sexuelle Praktiken und Settings sind austauschbar, die gewährleistete Speicherung einzelner Videos aufgrund der Fülle von Alternativen irrelevant bzw., falls überhaupt gewünscht, in Verantwortung der Nutzer:innen.

Aus über elf Millionen Videos, so verheißt die sich direkt oben auf der Hauptseite Pornhubs befindende Suchleiste (Stand 2020), kann man die passenden Inhalte wählen. Da diese Masse schier unvorstellbar ist – allein im Jahr 2019 wurden 1,39 Millionen Stunden neues Videomaterial hinzugefügt, für die man (wie Pornhub in seiner Jahresstatistik veranschaulicht) 169 Jahre benötigen würde, um sie vollständig zu sichten[157] –, trifft Pornhub eine Vorauswahl. Mir werden aufgrund meiner IP-Adresse bereits auf der Startseite, angeblich auf mich zugeschnittene Videos vorgeschlagen, und zwar: »Heiße Porno Videos in Deutschland« sowie die beliebtesten Videos in deutscher Sprache. Diese Auswahl ist nicht weiter überraschend und legitimiert sich durch den Umstand, dass laut Pornhubs Länder-Statistiken der häufigste Suchbegriff erst einmal die eigene Sprache ist.[158]

Wählt man nun unterhalb der Suchleiste den Reiter »Videos« aus,[159] werden weitere Videos vorgeschlagen. Diese sind vorsortiert nach dem Kriterium »Featured Recently«, in der deutschen Pornhub-Version fälschlicherweise mit »Kürzlich ver-

156 Diese Aussage tätigte Eric Schaefer am 6. März 2018 im Rahmen seiner Keynote-Lecture »Borderline Obscenity: Geography, Marginality and the Emergence of Theatrical Pornography in the United States« bei der XVI MAGIS International Film Studies Spring School, die vom 3.-7. März 2018 in Gorizia, Italien, stattfand.

157 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review#2019, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

158 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review#countries, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

159 Vgl. https://de.pornhub.com/video, zuletzt geprüft am 14.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

öffentlichte Videos«[160] übersetzt. Ein Klick auf die Videos zeigt jedoch, dass es einen Unterschied zwischen dem Datum ihrer Veröffentlichung und dem Datum ihrer Hervorhebung gibt. Die Differenz der Daten beträgt häufig mehrere Jahre, außer es handelt sich um Videos von Stars, deren Videos im Moment der Veröffentlichung direkt auf der Startseite Pornhubs gefeaturt werden. Nach welchen Kriterien dieses Herausstellen bestimmter Videos vonstattengeht ist nicht ersichtlich. Als Nutzer:in hat man jedoch auch die Möglichkeit, sich die Videos nach den Kriterien »Beste Bewertung«, »Neueste«, »Meist gesehen« oder »Am heißesten« anzeigen zu lassen. Wobei auch hier nicht transparent gemacht wird, welche Kriterien etwa zu der Bewertung eines Clips als »heißestes Video« führen.

Klickt man auf ein (z.B. auf der Startseite vorgeschlagenes) Video, öffnet sich dieses in einem neuen Fenster. Unterhalb des Videos befindet sich ein Kasten mit Informationen. Hier erfahren wir, wer das Video hochgeladen hat und wie viele Videos der:die User:in bereits hochgeladen hat, und haben die Möglichkeit, der Person zu folgen, d.h. darüber informiert zu werden, wenn sie weitere Videos uploadet. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass man bei Pornhub registriert und eingeloggt ist. Außerdem können wir dem:der Urheber:in ein »Trinkgeld« zukommen lassen oder ein »Fan« der Person werden. Dies bedeutet, dass man sich dazu verpflichtet, dieser einen monatlichen Geldbetrag zukommen zu lassen. Im Gegenzug erhält man »Fan-Only«-Videos und -Fotos, 10 Prozent Rabatt auf alle nur gegen ein Entgelt erhältlichen Videos sowie exklusiven (sofern man die anderen Fans nicht mitzählt) direkten Messaging-Kontakt zum potenziellen ›Star‹. Ebenfalls informiert wird hier über die für das Video vergebenen Kategorien, darüber, welche Pornostars bei dem Video mitwirken und um welche Art der Produktion es sich handelt (professionell oder *homemade*). Darüber hinaus aufgeführt werden die vergebenen Schlagworte und das Datum, wann das Video online gestellt wurde sowie das Datum seines Feature (wenn es gefeaturt wurde).[161]

Die Schlagworte und Kategorien werden von der Person vergeben, die das Video hochlädt. Man hat jedoch auch als Nutzer:in die Möglichkeit, zutreffende Schlagworte, Kategorien, Pornostars und Produktionsart vorzuschlagen sowie bereits vergebene auf deren Adäquatheit hin zu bewerten. Es folgt daraufhin der Hinweis: »Danke für deinen Beitrag. Namen von Pornostars werden hinzugefügt,

160 In der aktuellen Version der Startseite ist dies nicht mehr der Fall, hier ist *featured recently* korrekt übersetzt mit »Zuletzt vorgestellt«. Diese Sortierung ist vorausgewählt, weitere Optionen sind »Meist Gesehen«, »Beste Bewertung«, »Am Heißesten«, »Am Längsten« und »Neueste«.

161 Inzwischen wurden die Informationen durch den Punkt »Model Attributes« ergänzt. Unter dem Video vermerkt und mit verschiedenen Begriffen versehen sind Stand Juni 2024: Kategorien, Pornostars, Tags (Schlagworte), Model Attributes und Produktion sowie das Datum, wann das Video hochgeladen wurde, allerdings als Zeitangabe, z.B. »vor 6 Tagen« und nicht als konkretes Datum.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sobald genügend Benutzer denselben Pornostar-Namen einreichen«. Es ergeben sich daraus unendliche Kombinationen von Schlagworten und Kategorien, die Videos auffindbar machen – oder eben aufgrund der Masse auch nicht.

Die Kategorien und Schlagworte bilden das Klassifizierungssystem der Plattform, das polyhierarchisch aufgebaut ist, d.h. mehrere Kategorien können für dasselbe Dokument vergeben werden.[162] Insgesamt stehen auf Pornhub im Februar 2020 100 Kategorien[163] zur Verfügung. Die Seite bietet damit im Vergleich zu seinen Netzwerk-Partnern die breiteste Ausdifferenzierung an. Thumbzilla folgt Stand Februar 2020 mit 99 Kategorien und Tube8 hat mit 25 Kategorien die geringste Auswahl. Die Kategorien lassen sich nach Beliebtheit, der Quantität von Videos pro Kategorie (»HD Porn« ist für über 600.000 Videos vergeben, »Described Video[s]« nur für 61) oder in alphabetischer Reihenfolge anzeigen (wobei selbst dann die Kategorie »Deutsch« an erster Stelle verbleibt).

---

162 Vgl. J. Bertram: »Klassifikation«, in: Konrad Umlauf (Hg.), *Grundwissen Medien, Information, Bibliothek*, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 198; J. Bertram/K. Umlauf: »Polyhierarchie«, in: Konrad Umlauf (Hg.), *Grundwissen Medien, Information, Bibliothek*, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 198.

163 Im Oktober 2018 waren es noch 97 Kategorien. Hinzugekommen sind Female Orgasm, Muscular Men und Strap On, was u.a. Pornhubs Agenda, vermehrt die cis-weibliche Zuschauerinnenschaft anzusprechen, entsprechen würde. Stand 2024 fällt auf, dass wenn man mit dem Cursor über den Reiter Kategorien fährt, sich eine Pop-Up-Fläche öffnet, auf der man links auswählen kann, ob einem bei Orientierung »alle«, »gay« oder »transgender« Videos angezeigt werden sollen. Wählt man »gay« zeigt sich, dass der Sortierung der Videos hier ein komplett eigenes Kategoriensystem zugrunde liegt. Deutlich wird hier auch, dass Sex zwischen Männern, ohne dass eine cis-Frau anwesend ist, kein Platz auf der Pornhub hetero Version hat. Dies war auch schon 2020 der Fall, allerdings nicht über die Kategorien navigierbar, sondern bei Partnerseiten ließ sich im Navigationsmenü »Pornhub gay« auswählen. Im Folgenden beziehe ich mich weiterhin auf pornhub.com und nicht pornhub.com/gay. Was bei einem Blick in die Kategorien-Historie ebenfalls auffällt, bestimmte Kategorien werden gelöscht oder umbenannt, etwa wenn sie diskriminierend sind, wie im Fall »Shemale« durch Transgender. Um einen Eindruck von den Kategorien zu vermitteln, zähle ich die Kategorien Stand Februar 2020 im Folgenden in alphabetischer Reihenfolge auf: 60FPS, Amateur, Anal, Arab, Asian, Babe, Babysitter, BBW, Behind the Scenes, Big Ass, Big Dick, Big Tits, Bisexual Male, Blonde, Blowjob, Bondage, Brazilian, British, Brunette, Bukkake, Cartoon, Casting, Celebrity, Closed Captions, College, Compilation, Cosplay, Creampie, Cuckold, Cumshot, Czech, Described Video, Double Penetration, Ebony, Euro, Exclusive, Feet, Female Orgasm, Fetish, Fingering, Fisting, French, Funny, Gangbang, Gay, German, Handjob, Hardcore, HD Porn, Hentai, Indian, Interactive, Interracial, Italian, Japanese, Korean, Latina, Lesbian, Massage, Masturbation, Mature, Muscular Men, Music, Old/Young, Orgy, Parody, Party, Pissing, Popular With Woman, Pornstar, POV, Public, Pussy Licking, Reality, Red Head, Role Play, Romantic, Rough Sex, Russian, School, SFW (*safe for work*), Small Tits, Smoking, Solo Female, Solo Male, Squirt, Strap On, Striptease, Tattooed Women, Teen, Threesome, Toys, Transgender, Verified Amateurs, Verified Couples, Verified Models, Vintage, Virtual Reality, Webcam (vgl. https://de.pornhub.com/categories?o=al, 13.03.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Kategorien sollen helfen, die Videos zu finden, die dem eigenen Begehren entsprechen. Sie verzeichnen Sexualpraktiken (Anal, Doppelpenetration, Blowjob etc.), Personenkonstellationen (alt/jung, Gruppensex, Dreier) oder treffen Zuschreibungen über die Nationalität, das Alter oder die ethnische Zugehörigkeit der Darsteller:innen. Ebenso erfassen sie körperliche Merkmale wie die Penis- oder Brustgröße, Tattoos und das körperliche Erscheinungsbild (die Optionen sind »Muskulöser Mann« oder »Mollige«). Ein paar Kategorien verraten darüber hinaus etwas über den Ort der sexuellen Begegnung (in der Öffentlichkeit, auf einer Party, im Freien, in der Schule etc.) oder über den Status der Darsteller:innen, d.h. ob es sich bei ihnen um Amateure, verifizierte Amateure, verifizierte Paare, professionelle Models oder Pornostars handelt. Vor allem in den letzten Jahren sind außerdem vermehrt Rubriken hinzugekommen, welche die Videos technisch spezifizieren (Virtual Reality, 60-Frames-per-Second, Webcam, Interaktiv, HD Porn).

Neben den Kategorien gibt es Schlagworte.[164] Sie indexieren die Videos auf unterschiedliche Weise, indem sie die Kategorien um weitere Bedeutungskomponenten ergänzen und erweitern. Dabei existiert jede Kategorie auch als Schlagwort und jenes in verschiedenen, erweiterten Wortkombinationen. Die Kategorie und das Schlagwort »60 FPS« lassen sich z.B. durch folgende Schlagworte spezifizieren: »4k 60fps«, »60fps Compilation, »60 fps Teen«, »60fps Amateur«, »60fps Anal«, »60fps Hd«, »POV 60fps«, »60fps Blowjob«, »Japanese 60fps«. Neben der Spezifizierung der Kategorien treffen die Schlagworte evaluative Aussagen, wie z.B. »hot«, »sensual«, »soft«, »filthy« oder »brutal«[165] und erweitern damit das Spektrum der durch die Kategorien »Hardcore«, »Romantic« oder »Funny« charakterisierten Videos. Auch Praktiken oder Körper, die von den Kategorien nicht erfasst oder nur als Negativfolie adressiert werden, erfahren hier Sichtbarkeit. So wird etwa der Kategorie »Cuckold« auf der Schlagwortebene die »cuckqueen«, der *big beautiful woman* (BBW) die »skinny« Frau zur Seite gestellt. Die auf Kategorienebene prominenten

164 Eine Liste aller Schlagworte gibt es nicht. Möchte man jedoch beispielsweise ein Video um einen weiteren Tag ergänzen und gibt ein Wort in das dafür vorgesehene Feld ein, werden die für das eingegebene Wort verfügbaren Schlagworte angezeigt. Die Auswahl ist hier allerdings auf maximal zehn Vorschläge begrenzt. Nach welchem Kriterium diese Auswahl getroffen wird (z.B. die bereits am häufigsten verwendeten Schlagworte), kann nur vermutet werden.

165 Das Schlagwort »brutal« führt seit der Anpassung der Nutzungsbedingungen zu keinem Treffer mehr. Stattdessen gelangt man auf eine Warnseite, die darauf hinweist: »Your search could be for illegal and abusive sexual material, including non-consensual intimate imagery (NCII) or image-based sexual abuse (IBSA)«, vgl. https://de.pornhub.org/video/search?search=brutal, zuletzt geprüft am 08.07.2024. Ebenso verhält es sich mit Suchworten wie *abuse*, *rape* oder *non-consensual*. Sucht man nach Missbrauchsdarstellungen bzw. Sex mit Minderjährigen oder Kindern, wird man auf eine weitere Seite weitergeleitet, die auf das Präventionsnetzwerk »Kein Täter werden« verweist, vgl. https://de.pornhub.org/video/search?search=child, zuletzt geprüft am 08.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Körperflüssigkeiten Sperma (»Bukkake«, »Creampie«, »Cumshot«), vulvarisches Ejakulat (»Squirting«) und Urin (»Pissing«) werden durch Spucke, Brustmilch und Menstruationsblut ergänzt.

Es gibt auf Pornhub allerdings auch sexuelle Praktiken oder Vorlieben, deren Darstellung laut den Nutzungsbedingungen »inakzeptabel« ist. Ein Beispiel dafür sind sexuelle Interaktionen, die Fäkalien oder Erbrochenes involvieren.[166] Die Einbindung von Fäkalien ins sexuelle Spiel ist zumindest in Deutschland nicht verboten. Es existieren eigens diesem Fetisch gewidmete pornografische Webseiten. Auch im Kurzfilmwettbewerb des Pornfilmfestivals Berlin 2019 spielte z.B. der Film The Sewers of Heterosexuality (FR 2018, Marianne Chargois) mit diesem gesellschaftlichen Tabu. Eine französische Sexarbeiterin filmt in diesem ihre tägliche Arbeit. Heterosexuelle Männer kommen zu ihr, um von ihr Einläufe zu erhalten, anal gefistet zu werden und auf Befehl sich ihrer Exkremente entledigen zu müssen. Der Film spielt durch Großaufnahmen eines geweiteten Anus mit der Erwartung, jeden Moment mit Fäkalien konfrontiert zu werden. In dem Moment, wo dies der Fall sein könnte, endet der Film und auf einem Blackscreen erscheint in Großbuchstaben: GET OVER IT.

Ebenfalls um einen ethischen Grenzfall handelt es sich beim Zeigen von sexuell aktiven Menschen mit Lernschwierigkeiten, denen in vielen Fällen ihre Mündigkeit aberkannt wird. Sie sind auf Pornhub nicht zu finden. Menschen mit einer körperlichen Behinderung oder Sinnesbeeinträchtigung erfahren dagegen durch eine Vielfalt von Schlagworten Sichtbarkeit: Im Frühjahr 2020 verzeichnet »amputee sex« fast 2.000 Treffer[167] und »disabled sex« ca. 1.200 Videos[168]. Zusätzlich gibt es eine Vielzahl weiterer Schlagworte wie u.a. »handicapped«, »wheelchair sex«, »paraplegic« oder »disabled«. Disability Porn und das Einklagen des Rechts von Menschen mit Behinderung als sexuell aktiv und begehrenswert wahrgenommen zu werden, erfahren vor allem in den letzten Jahren zunehmend Aufmerksamkeit in den Medien und auch in den Porn Studies.[169] Vor allem die Öffentlichkeitsarbeit der Queercrip-

166 Vgl. https://de.pornhub.com/information#terms, zuletzt geprüft am 15.03.2020. Die überarbeiteten Nutzungsbedingungen, die deutlich ausführlicher sind, finden sich hier: https://help.pornhub.com/hc/en-us/articles/4419900587155-Community-Guidelines, zuletzt geprüft am 07.07.2024.

167 Stand dem 11.07.2024 sind es nur noch 81 Treffer, vgl. https://www.pornhub.com/video/search?search=amputee+sex.

168 Das Schlagwort »disabled sex« existiert nicht mehr, allerdings führt die Suche am 8. Juli 2024 zu 114 Videos, vgl. https://de.pornhub.org/video/search?search=disabled+sex.

169 In Deutschland wird dieses Thema vor allem unter dem Stichwort der »Sexualassistenz« diskutiert und der Frage, wer diese zahlt. Etwa, ob es Aufgabe des Staates ist, Menschen mit Behinderung Sex zu ermöglichen. Zu Disability Porn siehe Tim Noonan: »Netporn, Sexuality and the Politics of Disability. A Catalyst for Access, Inclusion and Acceptance?«, in: Katrien Jacobs/Marije Janssen/Matteo Pasquinelli (Hg.), *C'lickme. A netporn studies reader*, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2007, S. 89–102; Tim Dean: »Stumped«, in: Tim Dean/

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Aktivistin Loree Ericksons, die sich selbst als »sexy femmegimp«[170] bezeichnet, ist hier hervorzuheben und wurde 2019 mit dem PorYes-Award honoriert.[171] Auch Menschen mit Lernschwierigkeiten haben Sex. Dieser findet sich auf Pornhub aber nicht repräsentiert. Was Beispiele wie diese zeigen: Pornografie ist keine Abbildung der Wirklichkeit. Ebenso wenig, wie sie den Anspruch hat, ›realistischen‹ Sex darzustellen, bildet sie alle Menschen ab, die Sex haben. Allerdings spielt Pornografie durchaus eine Rolle, wenn es darum geht zu zeigen, welche Körper als sexuell aktive Körper, welche Praktiken als lustvoll gedacht werden können. Repräsentation ist wichtig – in Pornografie ebenso wie in jedem Medium.

Es lässt sich an dieser Stelle ein erstes Zwischenfazit ziehen: Als archivarische Praktik im strengen Sinn scheitert das Klassifizierungssystem Pornhubs. Weder scheinen eindeutige Kriterien für die Indexierungsbreite (»Wie viel Schlagwörter pro Dokument?«) noch für die Indexierungsspezifität (»Wie spezifisch sind die Schlagwörter für den Inhalt des Dokuments?«) zu gelten, entsprechend kann auch keine hohe Indexierungsqualität (ein ausgewogenes Verhältnis der beiden erstgenannten Kriterien zueinander) gewährleistet werden.[172] Die hieraus resultierenden Mängel hinsichtlich der Indexierungskonsistenz (»Werden gleiche Inhalte stets mit denselben Schlagwörtern bezeichnet und umgekehrt?«[173]) lassen sich letztlich

---

Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), *Porn Archives*, Durham: Duke University Press 2014, S. 420–440; Loree Erickson: »Out of Line. The Sexy Femmegimp Politics of Falunting It!«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), *The feminist porn book. The politics of producing pleasure*, New York: The Feminist Press 2013, S. 320–328 Siehe auch Tobias Boll/Miriam Brunnengräber: »›Veranderungen‹ von Körpern mit Behinderungen in sexualitätsbezogenen Diskursen«, in: Reiner Keller (Hg.), *Die Körper der Anderen. Soziologische Erkundungen*, Wiesbaden: Springer 2022, S. 139–160 sowie den Arbeitsbereich Sexuelle Humandiffernzierung und Behinderung, vgl. https://humandifferenzierung.uni-mainz.de/forschung/projekt/sexuelle-humandifferenzierung-und-behinderung, zuletzt geprüft am 05.07.2024. Beim Pornfilmfestival 2018 lief im Rahmen des Sexarbeit-Kurzfilmprogramms der Film Lizzy and Seyyah (DE 2018, Kristian Petersen), der den Sex zwischen der Sexarbeiterin Lizzy und ihrem Kunden Seyyah, der eine körperliche Behinderung hat, zeigt. Der Film zeigt Oralsex, penetrativen Sex und auch, wie Lizzy Seyyah anal mit einem Vibrator befriedigt. Aufgrund des Gleitgels »verschwindet« der Vibrator auf einmal in seinem Arsch und beide bekommen einen Lachkrampf. Lizzy war bei dem Screening anwesend und hat erzählt, dass Seyyah ein regelmäßiger Kunde ist und sie ein vertrautes und intimes Verhältnis haben. Sie ist ehemalige Krankenschwester und der Vibrator konnte »gerettet« werden.

170 L. Erickson (2013): *Out of Line*.

171 https://www.poryes.de/nominierte-2019/#loree-erickson, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

172 Vgl. zu den verwendeten Begrifflichkeiten und deren Beschreibung J. Bertram/K. Umlauf: »Indexierung«, in: Konrad Umlauf (Hg.), *Grundwissen Medien, Information, Bibliothek*, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 192.

173 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

darauf zurückführen, dass die Verschlagwortung bei Pornhub nicht zentralisiert erfolgt, sondern den User:innen überlassen wird.[174]

Wie sich hier zeigt, scheinen Vermarktungslogiken und archivarische Logiken in einem Spannungsverhältnis, wenn nicht sogar in einem sich ausschließenden Verhältnis zueinander zu stehen. Als Währung auf Pornhub gelten ebenso wie bei anderen Tube-Seiten (abgesehen vom »Trinkgeld« und der Generierung von »Fans«) Klicks. Je mehr Schlagworte und Kategorien einem Video zugeordnet sind, umso größer ist die Wahrscheinlichkeit, dass es gefunden wird – zumindest in der Theorie – denn wenn jede:r Nutzer:in so verfährt, wächst natürlich auch die Masse von Videos, die einem Schlagwort oder einer Kategorie zugeordnet sind, was auf Kosten der Spezifität geht und die Videos in der Masse verschwinden lässt. Indexierungsbreite und Indexierungsspezifität befinden sich in einem antiproportionalen Verhältnis zueinander.

Was (nicht) aus dem Raster fällt: Die implizite Begehrenshierarchie auf Pornhub

Archivarische Präzision ist zweifelsohne nicht das Anliegen Pornhubs. Dennoch kommt den beschriebenen archivarischen Praktiken (unabhängig davon, ob sie gelingen oder nicht) Autorität zu: Sie haben die Macht zu entscheiden, welche Körper, welche sexuellen Praktiken als begehrenswert sichtbar werden und welche nicht. Was durch sie nicht erfasst wird, existiert innerhalb der archivarischen Logik nicht,

174 Dasselbe gilt für die Übersetzungen der Inhalte (vornehmlich der Videotitel) in andere Sprachen. Auch hier setzt Pornhub auf die Community. Besitzt man eine Pornhub-Premium-Mitgliedschaft, kann man sich als Übersetzer:in bewerben und eigenständig Texte/Titel übersetzen sowie übersetzte Texte/Titel auf deren Richtigkeit überprüfen. Die Benutzungsbedingungen lauten wie folgt: »Die Übersetzung der Seiten wird von der Community/Benutzern durchgeführt, einem Service bzw. einer Funktion, über die Pornhub keine Kontrolle hat. Der Service/die Funktion liefert Übersetzungen, die nur eine persönliche, subjektive Annäherung an den Originalinhalt der Webseite darstellen. Dieses Hilfsmittel wird dir als Annehmlichkeit zur Verfügung gestellt. Die Übersetzung sollte nicht als präzise angesehen werden und kann u.U. inkorrekte oder unangebrachte Ausdrucksweisen beinhalten. Pornhub garantiert nicht die Genauigkeit, Zuverlässigkeit oder Pünktlichkeit jeglicher Informationen, die mittels dieses Services/dieser Funktion übersetzt wurden. Darüber hinaus ist Pornhub nicht verantwortlich für Verlust, Schäden oder Unannehmlichkeiten, die aufgrund der Übersetzung entstehen, und du trägst die Verantwortung dafür, die Genauigkeit der Übersetzung mittels unabhängiger Prüfung sicherzustellen« (https://de.pornhubpremium.com/front/translation , 15.03.2020.). Es ist daher davon auszugehen, dass die Prüfung vorgeschlagener Schlagworte und Kategorien auf ähnliche Weise erfolgt. Schlägt man ein Schlagwort für ein Video vor, taucht dieses nämlich nicht umgehend in der Liste der vergebenen Schlagwörter auf, sondern wird von einer menschlichen oder nicht-menschlichen Instanz auf Adäquatheit geprüft. Diese Prüfung erfolgt wahrscheinlich entweder (wie dies bei der Übersetzung der Fall ist) durch Mitglieder der Community oder durch die Nutzer:innen, die das Video veröffentlicht haben.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

da es nicht adressiert und damit nicht oder lediglich durch Zufall gefunden werden kann. Wie nun abschließend anhand eines kritischen Blicks auf die Kategorien gezeigt werden soll, schreibt sich durch die Differenz zwischen den Kategorien und Schlagworten, was deren Vielfalt angeht, eine am vermeintlichen Normkörper orientierte Begehrenshierarchie in die Plattform ein. Während die Schlagworte auf den ersten Blick jegliche Körper, Praktiken, Fetische, die nicht mit dem Gesetz oder den Nutzungsbedingungen in Konflikt stehen, abbilden, lässt eine Analyse der Kategorien als den Schlagworten übergeordnetes, sichtbares Ordnungsprinzip Rückschlüsse auf den von Pornhub antizipierten Normkörper und normierten Sex zu. Sichtbar sind beide nicht auf explizite Weise im Kategoriensystem selbst, wohl aber auf der Bildebene. Es handelt sich bei ihnen um unartikulierte Normen, die durch die Kategorisierung des ›Anderen‹ Sichtbarkeit erfahren: Nach ihnen sucht man nicht, man(n) erfüllt sie doch mehr oder weniger ohnehin schon – oder eben nicht, so scheint die dabei gemachte Voraussetzung zu lauten. Der auf Pornhub angenommene Normkörper ist ein cis-männlicher, schlanker, heterosexueller, *weißer* US-Amerikaner. Der antizipierte normierte Sex ist eine heterosexuelle, exklusive, auf die vaginale Penetration der cis-Frau durch den Penis des cis-Mannes fokussierte Begegnung zwischen einem Paar, bei der die Frau keinen Orgasmus erlebt und der Mann in die Frau ejakuliert, ohne im Anschluss sehen zu wollen, wie sein Sperma aus ihrer Vulva herausrinnt. Diese These bedarf freilich einer näheren Ausführung.

Die cis-Frau wird vom Kategoriensystem nicht nur als das Andere des Mannes[175], sondern als das Andere schlechthin erfasst: Mit jeder Kategorie wird ein anderes ihrer potenziellen Merkmale angesprochen, einschließlich aller Möglichkeiten, wie mit ihr sexuell in Beziehung getreten werden kann. Sie ist das begehrte Objekt, das – nur einen Klick entfernt – dem begehrenden Blick zur Verfügung steht. Dies ist auch der Bildsprache des Kategoriensystems eingeschrieben: Jede Kategorie wird auf Pornhub mit einem exemplarischen Bild visualisiert. Dieses zeigt, egal um welche körperliche Eigenschaft oder sexuelle Praktik es sich handelt, einen weiblich lesbaren Körper – selbst wenn geschlechtsunabhängige Merkmale wie Haarfarbe oder Nationalität benannt werden. Dies führt dazu, dass bestimmte Körpertypen in männlicher Form (zumindest) innerhalb des Kategoriensystems nicht existieren. Der männliche Körper ist schlank, seine einzig denkbare Abweichung sind »Muscular Men«, der mehrgewichtige Mann kommt nicht vor. Die Kategorien »Bisexual Male« und »Gay« weisen indirekt den heterosexuellen Mann als Norm aus, ebenso wie die Kategorie »Transgender« auf eine normierende cis-Identität verweist. Dass der *weiße* US-Amerikaner als Norm vorausgesetzt wird, ergibt sich aus einem Zusammenspiel von Kategorien, die ethnische bis rassistische Zuschreibungen vornehmen, Körper nach ihrem phänotypischen Erscheinungsbild

175 Zur Frau als das ›Andere‹ des Mannes siehe auch Kapitel 2.4, Fußnote 124.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

klassifizieren (»Asian«, »Arab«, »Ebony«, »Euro« und »Latina«) und Behauptungen über nationale Zugehörigkeiten treffen (»Brazilian«, »British«, »Czech«, »French«, »German«, »Indian«, »Italian«, »Japanese«, »Korean«, »Russian«). Während die Begriffe »Asian« und »Arab« zumindest wörtlich nicht geschlechtlich konnotiert sind (die Bilder zeigen auch hier Frauen), handelt es sich bei der »Latina« und »Ebony« um eindeutig weibliche People of Color. Eine männliche Person of Color kann nur zusammen mit einer *weißen* Frau gedacht werden und erfährt lediglich in der Kategorie »Interracial«[176] Sichtbarkeit.

Fragt man auf Grundlage der Kategorien nach dem normierten Sex, lässt sich dieser wie folgt beschreiben: Es handelt sich bei diesem um eine heterosexuelle (in Abgrenzung zu »Gay«, »Lesbian«, »Bisexual Men«), exklusive (kein »Cuckold«, »Threesome«, »Gangbang«, »Orgy«), auf die vaginale Penetration der Frau durch den Penis des Mannes fokussierte (im Gegensatz zu »Anal«, »Blowjob«, »Fingering«, »Fisting«, »Handjob«, »Pussy Licking«, »Strap On«, »Toys«) Begegnung zwischen einem Paar (d.h. neben den Mehr-Personen-Konstellationen auch keine »Masturbation«, »Solo Male« oder »Solo Female«), bei der die Frau keinen Orgasmus hat (»Female Orgasm« und »Squirting«) und der Mann in die Frau ejakuliert, ohne im Anschluss sehen zu wollen, wie sein Sperma wieder aus ihrer Vulva herausrinnt (das ›Andere‹ wären der auf den Körper der Frau erfolgende »Cumshot« und der »Creampie«). Dieses Spiel der Explikation impliziter Normen ließe sich natürlich fortsetzen. So scheint ›normaler‹ Sex weder »Romantic« noch »Rough« oder »Hardcore« zu sein und zwischen nicht ›zu‹ jungen und nicht ›zu‹ alten Menschen (»Teen«, »Mature«) im gleichen Alter (in Abgrenzung zu »Old/Young«) stattzufinden.

Mein Fazit im Frühjahr 2020 lautete: Wie die Analyse der Marketingstrategien Pornhubs gezeigt hat, versucht MindGeek die Plattform als notwendigen Bestandteil eines gesunden Lifestyles zu inszenieren. Doch gerade, wenn es Pornhub gelingen sollte (was sehr fraglich ist), Generationen zusammenzubringen (Weihnachts-Trailer), Sexualaufklärung zu betreiben (Sexual Wellness Center) und am Ende sogar wissenschaftliche Forschung zu finanzieren (Pornhub Cares), müssen wir uns fragen, welche Körperbilder und Bilder von Sexualität hier geschaffen bzw. gefestigt werden. Wie die Analyse des Klassifizierungssystems gezeigt hat, dokumentieren Kategorien nicht neutral bestimmte Körperbilder, sondern produzieren zugleich auch einen Normkörper[177] und weisen damit andere Körper als von dieser

176 Interessanterweise lautet die deutsche Übersetzung »Verschiedene Nationalitäten«.

177 Bei diesem handelt es sich selbstverständlich nicht um ein reines Produkt der Pornoindustrie. Er ist ebenso präsent in zeitgenössischen Boulevard-Magazinen, Hollywood-Filmen, Werbe-Kampagnen oder populären Fernsehformaten.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Norm abweichend und damit (falls überhaupt) nur als in fetischisierter Form[178] begehrenswert aus. Dieses auf der Oberfläche inklusive und zugleich exkludierende Selektionsprinzip ist vor allem vor dem Hintergrund der Vielseitigkeit der Schlagworte Pornhubs machtvoll. Wer sich bei dieser Vielfalt dennoch nicht repräsentiert findet, existiert der archivarischen Logik zufolge nicht. Doch, wie bereits argumentiert wurde, existiert auch der durch das Klassifizierungssystem dargestellte Körper lediglich als eine Schablone, die darauf zu warten scheint, mit unserem Begehren gefüllt zu werden: Er ist einer unter vielen, quantifiziert und reduziert auf eine oder mehrere Kategorien oder Schlagworte.

Was aus Perspektive 2024 direkt deutlich wird: Pornhub und damit auch Pornografie in die Mitte der Gesellschaft zu bringen, ist offenbar gescheitert. Ob das offensive Marketing mit ein Grund war, warum insbesondere gegen Pornhub vorgegangen wurde – jede Porno-Tube-Seite kommt ihrer Sorgfaltspflicht nicht nach und beschäftigt nicht ausreichend Content-Moderator:innen – ist reine Spekulation, aber durchaus denkbar. Was sicher ist und im Folgenden Gegenstand eines ausführlicheren Fazits zu Pornhub 2024 sein wird: Die Löschung der Videos hat zu einer Abnahme von Diversität geführt, der Normkörper ist präsenter als zuvor.

Pornhub 2024: Heteronormative Leerstellen und *pleasure* in der Wayback Machine

Während meiner Promotionszeit habe ich auf Wunsch zweier Kolleginnen einen Aufsatz zur Darstellung der weiblichen Brust in zeitgenössischer Pornografie geschrieben.[179] Damals hatte ich als erste Annäherung auf Pornhub die Wörter *breast*, *tit* und *boob* in die Suchleiste eingegeben und mir notiert, welche Suchwortkombinationen mir der Algorithmus vorschlägt. Während *tit* und *boob* mit ähnlichen Attributen kombiniert wurden, zeigten sich bei *breast* mehrere Wortkombinationen, die mich in den faszinierenden Kosmos von *lactation porn* und *adult breastfeeding/nursing relationships* führten – Videos, in denen Brustmilch eine große Rolle spielt. Dabei geht es weniger um Rollenspiele, in welchen die Frau eine Mutterrolle einnimmt (das war zunächst meine Erwartung, die sich als fehlgeleitet und vorurteilsbeladen herausstellte), sondern vielmehr um Amateurvideos von (zumindest auf Pornhub meist heterosexuellen) Paaren, die sich in einer Erwachsenenstillbeziehung befinden. Diese drückt sich dadurch aus, dass ein Part vom anderen brusternährt wird. Dem Stillen kann dabei ein sexueller Aspekt zukommen, dies ist jedoch nicht immer

178 Dazu R. Sullivan/A. McKee (2015): *Pornography*, S. 28: »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.«

179 Wie es manchmal mit Publikationsprozessen bei prekären Arbeitsbedingungen passiert, ist das Buch leider noch nicht erschienen.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

der Fall. Ebenso ist die Stillbeziehung nicht zwingend Teil einer Liebesbeziehung. Das Geben der Brust und Teilen der Brustmilch wird in jedem Fall jedoch als Ausdruck von Intimität und Vertrautheit verstanden.[180] In den Kommentaren unter den Videos wurde den Paaren häufig für das Teilen solch intimer Momente gedankt und die Schönheit des Dargestellten betont.

Ein Video faszinierte mich besonders: Es zeigte ein heterosexuelles Paar, in welchem der Mann fast die gesamte Länge des siebenminütigen Videos an den laktierenden Brüsten der Frau saugt, bis diese durch die Nippelstimulation zum Orgasmus kommt. Es trug den in Großbuchstaben geschriebenen Titel THE WAY TITS SHOULD BE SUCKED ALL THE TIME.[181] Die Kommentare betonen, wie wunderschön das Video ist, dass hier gezeigt werde, wie man(n) ›richtig‹ an Brüsten saugt, dass die meisten Männer keine Ahnung hätten, wie dies richtig gehe, und dass es viel zu wenige Videos auf Pornhub geben würde, die sich ausreichend Zeit nehmen, der Brust diese große Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, wie es in dem Video der Fall sei. Häufig würde eher alibimäßig am Nippel geleckt und überhaupt nicht das mitunter orgasmische Potenzial desselben ausgeschöpft. Nach der Löschung von Pornhub im Dezember 2020 war dieses Video, wie auch fast alle anderen Videos, die ich mir als potenzielle Untersuchungsgegenstände für diese gefundene Nische gespeichert hatte, nicht mehr verfügbar. Das Video, wie die meisten in diesem Bereich, stammten von Accounts, die nicht verifiziert waren und hinter denen offenbar Privatpersonen standen, die ein bis maximal fünf Videos auf Pornhub geladen hatten, in denen sie nicht ihr Gesicht zeigen.

Was dieses Beispiel verdeutlicht: Die Löschung von Pornhub traf nicht nur raubkopierte oder illegale Inhalte, sondern auch eine Masse von Videos, die von Personen hochgeladen wurden, die zwar ihre Sexualität teilen wollten, allerdings ohne ihre Personalien zu hinterlegen. Privatpersonen, die ihre Videos nicht monetarisieren wollten, sondern z.B. an den Kommentaren interessiert waren, die etwa ihre exhibitionistische Lust ausleben wollten, den Kick genießen, dass eine unbekannte Masse an Menschen sich mit dem eigenen Video befriedigt. Mein Eindruck ist, dass es sich bei diesen Videos auch um eine große Anzahl von Videos handelte, die Körper und sexuelle Praktiken zeigten, die sich abseits von Normvorstellungen bewegten.

---

180 Es gibt so gut wie keine Forschung zu diesem Phänomen. Siehe etwa Roland Schöbl: *Erotische Laktation. Das Stillen des erwachsenen Partners und Milchbildung aus erotischen Gründen*, Berlin: Denkholz Buchmanufaktor 2007; Bitini d. La Cretaz: *Inside the Misunderstood World of Adult Breastfeeding* 2016, https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/inside-the-misunderstood-world-of-adult-breastfeeding-249376/, zuletzt geprüft am 14.03.2020.

181 https://de.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph59e127e59bd62, zuletzt geprüft am 22.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Im Frühjahr 2020 führte etwa die Suche nach »amputee sex« zu fast 2.000 Treffern, im Juli 2024 sind es noch 81.[182] »Disabled sex« umfasste ca. 1.200 Videos, jetzt sind es noch 114.[183] Natürlich können die Gründe dafür vielseitig sein, aber die Diskrepanz ist beeindruckend. 80 Prozent aller Videos auf Pornhub wurden gelöscht, in diesen beiden Fällen sprechen wir jedoch eher von 91–95 Prozent Videos, die verschwunden sind. Offenbar wurden sie nicht von verifizierten Nutzer:innen hochgeladen. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich auch bei diesen weniger um illegale oder raubkopierte Videos als vielmehr um Amateuraufnahmen handelte. Was bedeutet das? Ich hatte 2020 argumentiert, dass die schiere Masse an Videos in der Archivierungslogik Pornhubs den Mangel ausgleicht, dass bestimmte Videos mitunter nicht mehr auffindbar sind. Dies kann für *amputee sex*- oder die Darstellung der *adult breastfeeding*-Videos nicht in gleichem Maße gelten. Pornhub ermöglichte Privatpersonen das anonyme Teilen ihrer Sexualitäten. Diese Anonymität wählten Personen, die grundsätzlich anonym bleiben wollten und einige von ihnen zeigten Körper, Begehren und Intimität, die gesellschaftlich tabuisiert oder marginalisiert sind. Diese Videos sind seit der Löschung verschwunden. Geblieben sind deutlich weniger Videos, die diese Nischen bedienen, und auch nur jene Nutzer:innen, die vor einer Verifizierung nicht zurückschrecken.

Was diese Beispiele zeigen: Ähnlich wie bei Tumblr ist abermals die Sichtbarkeit marginalisierter Sexualitäten, Begehren und Körper von der Regulation mit am meisten betroffen. Die massive Löschung der Videos aufgrund von FOSTA/SESTA und der Kampf gegen Pornhub haben zu einer Abnahme von Diversität auf der Plattform geführt. Mit anderen Worten: Die von mir 2020 bei meiner Analyse herausgearbeitete Normkörperlichkeit ist noch präsenter als zuvor. Dieser Umstand ist vor dem Hintergrund, dass Pornografie immer wieder vorgeworfen wird, zu heteronormativ und wenig divers zu sein, geradezu ironisch. Umgekehrt muss an dieser Stelle dennoch festgehalten werden, dass die körperliche Diversität auf Pornhub trotz der Löschung noch immer größer ist, als dies etwa von zeitgenössischen Hollywood-Spielfilmen behauptet werden kann.[184] Ebenso zeigt sich hier, dass auch pornografischen Plattformen wie Pornhub – so intransparent und fragwürdig bis mutmaß-

182 Stand dem 11.07.2024 sind es nur noch 81 Treffer, vgl. https://www.pornhub.org/video/search?search=amputee+sex.

183 Das Schlagwort »disabled sex« existiert nicht mehr, allerdings führt die Suche im Juli 2024 zu 114 Videos.

184 Paulita Pappel, Pornofilmemacherin, Kuratorin des Pornfilmfestival Berlin sowie Gründerin von Lustery und HardWerk, macht diesen Punkt immer wieder stark und verweist vor allem auf die toxischen Vorstellungen von Sex, die etwa Rom-Coms vermitteln, siehe Paulita Pappel: *Indiziert Rom-Coms, guckt mehr Pornos. Wir brauchen Gangbangs für die Freiheit.* Berliner Zeitung 2021, https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/indiziert-rom-coms-guckt-mehr-pornos-wir-brauchen-gangbangs-fuer-die-freiheit-li.157025, zuletzt geprüft am 27.05.2021. Siehe auch P. Pappel (2023): *Pornopositiv*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lich kriminell auch das Unternehmen dahinter sein mag – mitunter ein progressives Potenzial zukommt, gerade weil sie, wenn die Hürden sehr niedrig sind, eigene Videos hochzuladen, als Plattform genutzt und angeeignet werden kann und somit vielseitigen Formen von Sexualitäten und Begehren Platz gibt.

Ich möchte meine Analyse von Pornhub 2020 und 2024 mit einem Blick in die Wayback Machine beenden: Wie eingangs beschrieben, waren die meisten Videos, die ich für meine Recherche zur weiblich gelesenen Brust auf Pornhub abgespeichert habe, nach der Löschung nicht mehr verfügbar. Insbesondere jene, die *adult nursing relationships* zeigten. Mein erster Schritt war es daher, die gespeicherten Links in der Wayback Machine zu suchen – und ich wurde fündig. Genau das Video, das mich in meiner Forschung am meisten fasziniert hatte – THE WAY TITS SHOULD BE SUCKED ALL THE TIME – wurde am 3. August 2019 in der Wayback Machine gespeichert.[185] Ähnlich wie für das Adult Film History Project (ADHP)[186], eröffnet sich das Internet Archive als einschlägig. Pornografie wird hier nicht zensiert oder separiert, das Schatten-Archiv ermöglicht Forschung und gibt einen kleinen Raum für *pleasure*, die auf Pornhub nicht mehr zu finden ist.[187]

5.3 Lustery: Das Paar als Dokumentationsgarant

Größenordnungen

Wir sehen ein Paar in einer halbnahen Einstellung, das direkt in eine Kamera schaut, die gerade von dem Mann eingeschaltet und ausgerichtet wurde. »It's recording right now«, sagt er, den Blick nun zur Frau gewandt. Sie schaut ihn an, entgegnet »okay« und nähert sich ihm mit ihren Lippen. Unten rechts im Bild ist dauerhaft in lachsfarbener Schrift »Lustery« zu lesen. Ein anderes Paar in der Halbtotalen auf einer Couch, ebenfalls den Blick in die Kamera gerichtet: »Hey, I'm Angela and I'm Lucas.« Weiterer Raum, weiteres Paar: »I'm Zoe. I'm Bishop.« Ein Paar auf einem Bett, sie auf seinem Schoß, beide leicht bekleidet, sie winkt in die Kamera: »I'm Molly and I'm John.« Ein Paar in der Halbnahen vor weißer Wand, sie winkt in die Kamera: »Hi, I'm Kim and I'm Paolo.« Zurück zum Paar der Anfangsszene: »And this is our Video

185 https://web.archive.org/web/20190803070656/https://de.pornhub.com/view_video.php?viewkey=ph59e127e59bd62, zuletzt geprüft am 10.07.2024.

186 https://adultfilmhistoryproject.wordpress.com/, zuletzt geprüft am 02.07.2024. Siehe auch P. Alilunas/D. Erdman (2018): *The Adult Film History Project*.

187 Gibt man in der Wayback Machine Links ein, die nach Schlagworten auf Pornhub suchen und die URL ist nicht abgespeichert (z.B. disability+sex, amputee+sex), wird man auf eine Seite verwiesen, die alle Pfade anzeigt, die in der Wayback Machine gespeichert wurden, siehe https://web.archive.org/web/*/https://www.pornhub.org/video/search*, zuletzt geprüft am 12.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

for Lustery«, führt der Mann den Satz zu Ende. »Yeah«, ergänzt die Frau an seiner Seite leicht ironisch, wendet ihm ihren Kopf zu und sie küssen sich leidenschaftlich. Ein poppiger Beat setzt ein und eine Stimme singt aus dem Off: »Baby, there's no love«. Es folgt erneut eine Montage verschiedener Paare, die dieses Mal sexuelle Handlungen vollziehen. Einige Paare haben sich uns bereits vorgestellt, manche kennen wir noch nicht. Die Räume, die Körper und die Kameraführung variieren. In Großbuchstaben erscheint »REAL COUPLES« über dem Bild eines Paares, das sich leidenschaftlich unter der Dusche küsst, »FILMING THEIR SEX LIVES« über einem POV-Shot, der einen von einem Mann ausgeführten Cunnilingus zeigt, »BEHIND CLOSED DOORS« über dem uns bekannten ersten Paar in der Missionarsstellung. Es folgen: ein POV-Shot einer Blowjob-Szene, ein POV-Shot auf eine Frau in der Reiterstellung und weitere halbnahe und halbtotale Einstellungen von Paaren beim Sex in verschiedenen Stellungen. Die Paare sind alle schlank, die Mehrheit ist *weiß*, und bei circa der Hälfte fallen körperliche Merkmale wie Tattoos, Piercings, gefärbte Haare oder Undercuts auf. Schließlich: eine Schwarzblende. Auf schwarzem Hintergrund erscheint »Lustery – GO BEHIND CLOSED DOORS«, während die Musik langsam ausklingt.

Der Fokus des folgenden Kapitels liegt auf der kuratierten und kostenpflichtigen pornografischen Plattform Lustery, die ausschließlich Videos von Amateur-Paaren zeigt, d.h. Sex zwischen zwei oder mehr Personen, die einen sexuellen Dialog miteinander führen, der bereits längere Zeit besteht, so die Gründerin der Seite Paulita Pappel in einem Gespräch, das ich im Dezember 2018 mit ihr geführt habe (siehe Anhang). Von Interesse für den Kontext dieser Arbeit ist Lustery zum einen, weil Pappel die gezeigten Filme als dokumentarische Pornografie bezeichnet, zum anderen, weil sich die Seite der ausschließenden und diskriminierenden Mechanismen von Kategorien und Schlagworten sehr bewusst ist und gezielt versucht, diese zu vermeiden. Beide werden entsprechend nicht, wie dies bei Pornhub der Fall ist, von Nutzer:innen vorgeschlagen und vergeben, sondern systematisiert über Lustery-Angestellte in Absprache mit den Paaren. Da der Fokus dieses Kapitels nicht auf der ästhetischen Gestaltung der Videos, sondern der Funktionsweise der Plattform selbst liegt, stellt sich die Frage, inwiefern sich die Inanspruchnahme dokumentarischer Autorität in die Struktur der Seite übersetzt. Ebenso stellen sich wie bei Pornhub auch bei Lustery Fragen nach den Zugänglichkeiten, Ausschlüssen und Kategorisierungslogiken der Plattform.

Bei den Paaren zeigt sich bereits die erste Zugangshürde der Partizipation, die dem Konzept der Seite geschuldet ist: Eigene Videos auf Lustery teilen können nur Menschen, die sich in einer Paarbeziehung befinden (ganz gleich wie offen diese nun gedacht wird). Außerdem nur jene, die über ein HD-fähiges Aufnahmegerät verfügen (ein Smartphone reicht) und von Lustery in die Community aufgenommen werden. Dies bedeutet zunächst das Ausfüllen eines Kontaktformulars, Gespräche mit dem Team, die Beachtung eines Videoguides (vor allem bzgl. Länge und Qua-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

lität des Videos), bis es schließlich potenziell zur Veröffentlichung und Bezahlung kommt. Der Zeitraum zwischen dem Wunsch, die eigene Paarsexualität auf Lustery zu teilen, und letztlich der Veröffentlichung eines Videos kann entsprechend durchaus länger ausfallen, vor allem, weil Lustery mehr Anfragen hat, als die Seite bearbeiten kann.[188]

Ebenso ist Lustery als kuratierte Plattform natürlich nicht allen zugänglich, insofern es sich bei den Inhalten um kostenpflichtige handelt. Eine bezahlte Mitgliedschaft kostet für einen Monat $25, für drei Monate monatlich $15 und für ein Jahr jeden Monat $8,33 und verlängert sich je nach gebuchter Option automatisch. Die Preise sind seit vier Jahren konstant bzw. die einjährige Mitgliedschaft hat vor vier Jahren noch $8 monatlich gekostet. Die Bezahlschranke verhindert entsprechend den Zugang für Menschen, die nicht dazu bereit sind, für Pornografie zu zahlen oder nicht die finanziellen Möglichkeiten dazu haben. Die Nutzung von Pornhub ist mit geringen Einschränkungen, die aufgrund des Überangebots für die nichtzahlenden User:innen kaum sichtbar werden, jedem:jeder möglich. Die Entscheidung dafür ist letztlich (finanzielle Möglichkeiten vorausgesetzt) auch eine ethische. Transparenz ist hier das entscheidende Stichwort. Wie die Analyse Pornhubs gezeigt hat, versuchte die Plattform durch eine Sich-Einschreibung in gesellschaftlich als wertvoll erachtete Kontexte sowie die Veröffentlichung zahlreicher Nutzungsstatistiken von den eigenen intransparenten Distributions- und Produktionslogiken abzulenken. Dieses Vorhaben ist gescheitert. Lustery verfährt hier, wie gezeigt wird, auf geradezu entgegengesetzte Weise. Während Distributions- und Produktionsbedingungen transparent gehandelt werden, bleiben die Nutzungsstatistiken für die Öffentlichkeit unzugänglich.

Ebenso wie bei der Analyse Pornhubs sind auch seit der im Folgenden vorgestellten Analyse Lusterys vier Jahre vergangen und die Seite hat sich weiterentwickelt. Das Konzept ist das gleiche geblieben, aber Lustery hat deutlich an Reichweite gewonnen. Im März 2020 waren auf der Seite 250 Videos[189] verfügbar, inzwischen sind es 1.421.[190] Lustery wirbt aktuell mit täglich neuen Paaren und Videos, vor vier Jahren waren es durchschnittlich zwei pro Woche. Mit über einer Million aktiven Mitgliedern, 750.000 monatlichen Besucher:innen und 365.000 Social Media-Follower:innen kann man Lustery als durchaus ökonomisch erfolgreiches Unternehmen bezeichnen.

188 Bei einem öffentlichen Screening von Lustery-Filmen mit anschließendem Q&A teilten zwei Lustery-Angestellte diese Information.

189 Stand der Zählung ist der 09.03.2020.

190 Stand der Zählung ist der 14.07.2024. Zum Vergleich: Pornhub verzeichnete März 2020 11.227.060 Videos, inzwischen wird die Menge nicht mehr angezeigt. 2020 wurden im Durchschnitt pro Minute 14 neue Videos online gestellt, das sind 20.160 pro Tag, vgl. https://www.pornhub.com/insights/2019-year-in-review#2019, zuletzt geprüft am 12.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dieser finanzielle Erfolg, dies zeigen die vier Jahre Abstand zwischen den Analysen sehr eindrücklich, geht einerseits mit einer größeren Diversität an Paaren und Videos einher,[191] andererseits mit einer ästhetischen Professionalisierung und Mainstreamisierung der Plattform. Letzteres lässt Rückschlüsse auf Marktlogiken und Konsument:innenwünsche zu. Während der Look der Seite 2020 noch an eine verspielte, DIY-Blog-Ästhetik erinnerte, verkauft Lustery Pornografie inzwischen eher als seriöse Dienstleistung, deren Konsum Teil eines ganzheitlichen Lifestyles ist. Verändert hat sich dadurch auch die Ansprache der potenziellen Nutzer:innen. Während 2020 noch der Eindruck entstand, dass man durch eine bezahlte Mitgliedschaft zum Teil einer Community würde, steht inzwischen eine Adressierung der potenziellen Nutzer:innen als Konsument:innen im Vordergrund. Damit einher geht die Möglichkeit, die Videos zu konsumieren, ohne sich näher mit dem Paar befassen zu müssen, auf dessen Sex man gerade masturbiert, was 2020 strukturell schwieriger war. Man könnte hier, ähnlich wie bei Pornhub, eine zunehmende Entindividualisierung diagnostizieren, Lustery eröffnet jedoch, gerade aufgrund des sensiblen Umgangs mit Kategorien und Schlagworten, eine weitere Perspektive: Die Lust sexualisiert und objektifiziert zu werden.

»About« Lustery: Das professionelle Gesicht der Seite

2016 schrieb ich: Ebenso, wie man über Pornhub nicht forschen kann, ohne über MindGeek zu schreiben, kann man nicht über Lustery sprechen, ohne zunächst über Paulita Pappel zu sprechen. Diese Aussage stimmt vor dem Hintergrund der Entwicklung Lusterys noch heute, allerdings nicht, was die Präsenz Pappels auf der Seite selbst angeht. Pappel ist Mit-Gründerin und mediales Gesicht der 2016 online gegangenen Homepage, die sie damals gemeinsam mit ihrem Kollegen Tim betreibt, der für Technik und Backend verantwortlich ist, während sie deren Inhalte gestaltet und koordiniert. Ein Bild ihres breiten Lächelns empfängt Besucher:innen, die 2020 auf Lustery den Reiter »About«[192] auswählen, um etwas über die Seite zu erfahren. In einem persönlichen Text, der ihr visuell als Sprechblase direkt über die Lippen kommt, stellt sie sich und das Konzept wie folgt vor:

191 Dies zeigt sich direkt bei dem Werbetrailer. Während der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit wurde auf der Startseite Lusterys ein neuer Trailer hochgeladen, der im Aufbau sehr dem eingangs beschriebenen Trailer ähnelt, allerdings – dem wachsenden Angebot der Plattform entsprechend – eine größere Diversität von Körpern, Sexpraktiken und Personenkonstellationen präsentiert. Zusätzlich wird am Ende auf die vormals zu findende schriftliche Wiederholung des Konzepts verzichtet, die Bilder und Tonebene sprechen für sich, vgl. https://lustery.com/, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

192 https://lustery.com/about, 13.03.2020. Über die Wayback Machine lassen sich auch hier verschiedene Stadien des Aufbaus der Seite nachvollziehen. Einige Zeit war unter About das Lustery-Team mit Position, Namen und Porträtskizze abgebildet.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> Hi, I'm Paulita Pappel. I'm an exhibitionist and a voyeur. I know out of my own experience how thrilling it can be to integrate a video camera into your sex life. We are all socially influenced to script our sex lives according to what we see on TV, in Hollywood Movies and in mainstream media. The act of reclaiming your own gaze and sharing your innermost passionate moments can be empowering and uplifting. Personally, after scrolling through many different kinds of porn I realised I enjoyed most watching sex videos that are not only made for the viewer, but where real people actually enjoy what they are doing. Where there is a real connection and there can be laughs and things can go wrong, and that's ok. The magic of these videos is that when you hand the control back to couples, the action becomes organic, authentic and truly reflective of real life passion and lust. That is what really gets me off and that is why I wanted to create a community where couples can share their sex life. This was the beginning of Lustery![193]

Was zunächst auffällt: Der Text ist ebenso wie die ganze Seite auf Englisch. Andere Spracheinstellungen gibt es nicht. Die Zuschauer:innenadressierung ist persönlich und direkt, greift allerdings, anders als dies bei OMGyes und dem Pornhub-Wellness-Center der Fall ist, nicht auf das »Du«, sondern das »Ich« zurück. Ihre Ansprache erinnert vielmehr an jene Dorrie Lanes, die sich selbst als Sexarbeiterin, Sexaufklärerin, heilige Prostituierte, Mutter und Lesbe vorstellt (siehe Kapitel 4.1). Pappel charakterisiert sich als Exhibitionistin und Voyeurin, d.h. sie präsentiert sich als eine Frau, die sich sowohl gerne nackt und intim zeigt als auch gerne anderen beim Nackt- und Intimsein zuschaut, und verweist belegend auf ihre persönlichen Erfahrungen damit, eine Kamera ins eigene Sexleben zu integrieren. Diese persönliche Ansprache wird designästhetisch unterstützt durch die Sprechblase, sowie eine eher verspielte Schriftart und Icons, die beide wirken, als wären sie handschriftlich angefertigt worden.

Wer Pappel nur oberflächlich googelt, wird schnell feststellen, dass sie bereits in einigen feministischen Pornofilmen als Darstellerin mitwirkte und in Interviews bereitwillig über ihre persönliche sexuelle Entwicklung als im konservativen Spanien geborene und mit einer Zweite-Welle-Feministin als Mutter aufgewachsene Frau spricht. Sie zieht als junge Frau nach Berlin und lernt einen sexpositiven Feminismus kennen, der sie für ihre Faszination für Pornografie nicht verurteilt, sondern körperliche Selbstbestimmung als das Recht begreift, alles mit dem eigenen Körper tun zu dürfen, was gefällt und andere nicht verletzt: »Früher hieß es: ›Mein Körper gehört mir.‹ Ich sage: ›Mein Körper gehört mir. Und ich stell' ihn vor die Kamera und hol' mir einen runter‹«[194], so Pappel im Interview mit dem *MYP Magazine*. Das von ihr auf Lustery propagierte Narrativ des Sich-Aneignens der eigenen Sexualität und des

193 https://lustery.com/about, 15.03.2020.

194 Paulita Pappel: *Das Anale ist politisch* 2018, https://www.myp-magazine.com/interview/paulita-pappel-das-anale-ist-politisch/, zuletzt geprüft am 09.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eigenen Körpers als Erfahrung von Selbstermächtigung entspricht ihrer Lebensgeschichte. Paulita Pappel tritt hier im besten Sinn, ebenso wie Dorrie Lane, als *social actor* auf (siehe Kapitel 4.1). Sie berichtet von ihren Erfahrungen, ihrer Erregung und ihrer Lust. Die Attribute, mit denen sie den Sex versieht, den sie zu betrachten genießt und der sie ›richtig geil‹ macht, verleihen Lustery eine Aura des unmittelbar Persönlichen: Der versprochene Sex zeige eine *real connection* zwischen Menschen, er sei magisch, organisch, authentisch, aus dem Leben geschnitten, leidenschaftlich und lustvoll. Das Geheimnis für diesen Sex sind Paare, die mit der Community ihr Sexleben teilen. Diese Community besteht, so wird beim ersten Zugriffsversuch auf die Videos deutlich, aus bezahlenden Mitgliedern.

Wie Pappel in einem Gespräch, das ich am 11. Dezember 2018 für den Kontext dieser Arbeit mit ihr geführt habe,[195] weiter ausführt, begreift sie die auf Lustery gezeigte Pornografie als »dokumentarische Pornografie«. Es habe sie schon immer interessiert, Sexualität zu dokumentieren. Sobald sich jedoch eine Kamera im Raum befinde, würden die meisten Menschen in einen Performance-Modus fallen und nicht einfach Sex vor der Kamera, sondern Sex *für* die Kamera haben.[196] Aus diesem Wunsch heraus sei die Idee, Paare zu zeigen, entstanden:

> Wir haben überlegt, dass wenn nur die beiden Personen im Raum sind und sie die Kontrolle über die Kamera haben und diese im Idealfall auch in ihr Spiel integrieren und als Teil des Sexualakts begreifen und nicht als ein fremdes Objekt, das sie beobachtet, dann kommen wir am ehesten dazu, Sexualität zu dokumentieren.[197]

»Paar« bedeutet für Pappel Menschen, die einen »sexuellen Dialog miteinander im Privatleben führen«, d.h. Paarsexualität darf hier nicht exklusiv verstanden werden, sondern schließt sämtliche Beziehungskonzepte ein.

Das Konzept Lusterys hat sich seit 2020 nicht verändert, die Internetpräsenz allerdings durchaus. Es ist nicht mehr das Gesicht Paulita Pappels, das uns bei der About-Seite anlächelt, sondern das Foto von zwei männlich und zwei weiblich lesbaren Personen, die zu viert nackt auf einem Bett liegen und in die Kamera lachen. »Lustery is a creator-centered platform focused on providing a sex-celebrating and shame-free space for couples to share their love and lust in the world«, heißt es neben dem Foto. Der Fokus hat sich also verschoben von Pappel als Gesicht der Seite zu den Paaren selbst – sie sind das Gesicht Lusterys, ihre Liebe und Lust stehen im Mittelpunkt. Allerdings hat sich der Fokus ebenso verschoben vom »About« zum »Pricing« – die About-Seite ist nun nämlich nicht mehr direkt im Header im Navigati-

195 Ein Transkript des Gesprächs findet sich im Anhang dieser Arbeit.

196 Mit den Debatten um eine als authentisch geltende Darstellung, insbesondere in feministischer Pornografie, habe ich mich an anderer Stelle kritisch auseinandergesetzt, siehe L. Zilch (2021): *Die Last des Lustbeweises*.

197 Pappel 11.12.2018, siehe Anhang.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

onsmenü zu finden, sondern ins Submenü im Footer gewandert.[198] Pappel begegnet uns erst, wenn wir von der About-Seite gezielt auf »Go to Press Kit« klicken. Sie wird dort – mit neuem Bild, das sie in der Halbtotalen vor einer roten reflektierenden Fläche in einen roten Liebesapfel beißend zeigt – als spanische Filmemacherin, Gründerin von Lustery und *feminist pornographer* vorgestellt. Außerdem erfahren wir, dass sie Komparatistik in Berlin studiert hat, Kuratorin des Pornfilmfestivals Berlin ist und sowohl vor als auch hinter der Kamera gearbeitet hat (namentlich als Produzentin, Performerin, Regisseurin, Drehbuchautorin, Podcasterin) und sich für eine sex-positive und konsensorientierte Gesellschaft einsetzt.[199]

Was sich hier beobachten lässt, ist eine zunehmende Professionalisierung Lusterys nach bekannten Mustern: Es findet eine Verschiebung statt, weg vom Hervorheben der persönlichen Erfahrungen, Ideen, Vorlieben und Begehren der Gründerin Pappel, hin zu einem noch weiter hinter das Produkt zurücktretenden Betonen ihrer Expertise und ihrer professionellen Erfahrungen. Man könnte auch sagen, die funktionelle Rolle der Gründerin in der Selbstdarstellung der Seite ist vom *social actor* zur Entrepreneurin gewechselt. Wie bereits ausgeführt (Kapitel 2.4), ist die Angabe einer universitären Ausbildung bei vielen feministischen und queeren Filmemacher:innen zu beobachten. Die Notwendigkeit lässt sich leicht aus dem noch immer dominanten gesellschaftlichen Bild über Pornografie und insbesondere weiblich gelesenen Pornodarstellerinnen ableiten, die häufig als Opfer des Systems narrativiert werden. Pappel, das macht diese Beschreibung sehr deutlich, weiß ganz genau, was sie tut.

Die Professionalisierung zeigt sich auch auf der Design-Ebene. Der weiße Hintergrund und der lachsfarbene Lustery-Schriftzug sind geblieben, der handgeschriebene DIY-Look ist jedoch verschwunden. Er wurde ersetzt durch Helvetica, eine sehr cleane, seriös wirkende populäre Schriftart. Die Seite wirkt nicht mehr verspielt und *messy*, das Layout ist reduziert und aufgeräumt, alle Informationen sind überlegt mit viel Luft platziert und die verspielten Icons wurden durch eine cleanere Version im App-Look ersetzt.

Unverändert geblieben sind vier der ursprünglich fünf den Icons zugeordneten Schlüssel-Messages, die sich unterhalb des About-Texts befinden: »the only website dedicated entirely to amateur couples«, »no acting, no scripts, no faking«, »genui-

198 Dort steht sie neben Presse, Kontakt, FAQ, Couples Club, der den Paaren von Lustery die Möglichkeit gibt, miteinander in Kontakt zu treten, Billing Support und weiteren Informationen wie etwa der Social-Media-Präsenz (X, Instagram, Soundcloud, Spotify und TikTok), den Datenschutzrichtlinien und Zahlungsbedingungen.

199 Vgl. https://lustery.com/press, zuletzt geprüft am 12.07.2024. Paulita Pappel hat darüber hinaus ein Buch geschrieben, in dem sie Einblicke in die Pornobranche gibt, mit Vorurteilen aufräumt und sich für eine »pornopositive« Gesellschaft ausspricht. Vgl. P. Pappel (2023): *Pornopositiv*.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ne passion on camera« und »a new era of porn«[200] – gestrichen wurde »no objectification of women«. Erstmals werden hier die *real-life partners* und *real couples* zu *amateur couples*. Lustery schreibt sich auf diese Weise marketingstrategisch in den florierenden Zweig der Amateur-Pornografie ein und behauptet gleichzeitig ein Alleinstellungsmerkmal: Die Seite widmet sich ausschließlich Amateur-Paaren. Die Streichung des Zusatzes, keine Objektifizierung von Frauen, erschließt sich aus der Entwicklung, die Lustery genommen hat. Zum einen hatte die Message von vorneherein einen eher defensiven, verteidigenden Charakter, als müsse einem Vorwurf begegnet werden, der indirekt im Raum steht (was in Bezug auf Pornografie häufig der Fall ist). Zugleich wurde dieses Bild von Pornografie als an sich frauenverachtend bzw. Frauen objektifizierend auf diese Weise erst aufgerufen und reproduziert. Zum anderen steht die Aussage in gewisser Weise im Widerspruch zu dem, was Lustery verspricht: Paarsexualität zu zeigen, wie sie gelebt wird. Einvernehmliche Objektifizierung oder auch Sexualisierung kann lustvoller Teil davon sein.

Kuratierte Intimität mit Amateur-Paaren

Ein Blick auf die Startseite zeigt, dass auch hier die Paare im Fokus stehen. Assoziiert wird die Paarsamkeit 2020 noch mit Vertrautheit und Häuslichkeit: »The home of homemade porn videos«[201] heißt es in lachsfarbenen Großbuchstaben im Zentrum der Seite. Darunter wird in kleinerer schwarzer Schrift spezifiziert: »Lustery is the home of real life partners, filming their sex lives, behind closed doors. A community of people who enjoy watching real intimacy and emotion in porn. Welcome to your new playground«[202]. Der mit einem Pfeil nach unten versehenen Aufforderung *Scroll Down* folgt ein Vorschaubild des darauffolgenden Trailers, der zu Beginn des Kapitels beschrieben wurde und einen ersten Einblick gibt, wie medial vermittelter Sex hinter verschlossenen Türen aussehen kann: sehr vielseitig. Sowohl in Bezug auf Sexpraktiken, Kameraeinstellungen, Örtlichkeiten oder Körperformen. Alle Paare erstrahlen in gleißendem Licht, die Bildqualität ist sehr gut und die Aufnahmen sind niemals verwackelt, die Kamera bleibt meist statisch. Die Bilder vermitteln, was Lustery von anderen Amateur-Pornografie-Angeboten unterscheidet:

> Bei Lustery handelt es sich ganz klar um einen kuratierten Bereich, d.h. die Videos müssen bestimmten technischen Vorgaben entsprechen. Sie müssen Full HD sein, das Licht muss stimmen, und die Videos müssen eine festgelegte Mindestlänge haben. Lustery garantiert den Nutzer:innen diese technische oder filmische Qualität. Inhaltliche Vorgaben gibt es nicht – nichts, was die Paare sexuell machen

200 https://lustery.com/about, 11.03.2020.
201 https://lustery.com/, 15.03.2020.
202 https://lustery.com/, 15.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

müssen und nichts, was sie nicht machen dürfen. Entsprechend würden wir auch nie Videos aufgrund inhaltlicher Aspekte ablehnen, wenn überhaupt, dann aufgrund der technischen Qualität.[203]

Die 2020 noch präsente Heimeligkeit wurde inzwischen durch eine *realness* ersetzt: »Real Couples, Real Pleasure. Lustery is a sex celebrating, pleasure focused platform where real couples from all over the world share their most intimate moments on camera«[204] – lautet der Call-to-Action über einem die gesamte Seitenbreite einnehmenden Feature-Image.[205]

Vergleicht man die Startseiten von 2020 und 2024 fällt auf, dass die Seite inzwischen mehr auf Bilder und reduzierte Textelemente mit Schlagwortcharakter setzt, während die Version von 2020 noch mehr erklärende Textelemente enthielt, die das Konzept Lusterys wiederholten: Immer wieder wurden die Intimität und besondere Verbindung, die die Paare zueinander haben, herausgestellt und ein Blick hinter ansonsten »verschlossene Türen« versprochen, der es erlaubt, an deren Intimität teilzuhaben. Lustery zeigte sich »überrascht« darüber, dass es bei den Massen von Online-Pornografie so wenigen Videos gelingen würde, »the magic of genuine passion and desire that is found with real, loving partners« einzufangen und verspricht Abhilfe. Eine solche Abgrenzung von anderen pornografischen Angeboten ist 2024 nicht mehr zu finden.

Lustery steht für sich und präsentiert sehr klar, was Konsument:innen erwarten können: Die *latest couples* werden vorgestellt, ein Trailer und »Highlights«-Videos geben erste Einblicke in den zu erwartenden Content. Ergänzt werden diese durch kurze Ausschnitte (*Shorts*, die wie Reels oder TikToks funktionieren) aus Paaren namentlich zugeordneten Videos, bevor die Seriosität Lusterys durch die Nennung namhafter medialer Institutionen bezeugt wird, die über Lustery berichtet haben (u.a. Vice, Cosmopolitan, WDR, ZDF, Playboy, BBC, Dazed, AVN). Weitere Einblicke erfolgen über Trending Videos, eine Übersicht der auf Lustery zu findenden Kategorien mit exemplarischen Videos, sowie von aktuell im Trend liegenden Schlagworten. Abschließend wird auf das POV-Magazin (2020 noch POV Blog) verwiesen, das auch im Navigationsmenü zu finden ist und ähnlich dem Wellness Center von Pornhub Fragen zu Sex, Beziehung, Partner:innenschaft, Kommunikation

203 Pappel 11.12.2018, siehe Anhang.

204 https://lustery.com/, zuletzt geprüft am 17.07.2024.

205 Dieses zeigt in der Halbtotalen ein sich einander zu- und dadurch seitlich zur Kamera gewandtes heterosexuelles Paar auf einem Himmelbett kniend. Beide sind schlank, *weiß*, ihre Gesichter werden von ihren Haaren verdeckt, der Mann ist dunkel-, die Frau hellblond, er trägt einen Schnauzer und ist nackt und erregt, sein steifer Penis ist klar zu erkennen. Sie, nur noch mit einem Calvin Klein-Slip bekleidet, beugt sich ihm entgegen, ihre Hand liegt auf seinem Oberschenkel, die baldige Berührung seines Penis erahnen lassend.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

etc. beantwortet,[206] bevor letztlich die Einladung erfolgt, selbst zum Lustery-Paar zu werden und das eigene Sexleben mit der Lustery Community zu teilen. Testimonials von Paaren und User:innen preisen Lustery und dann heißt es: »Bring It Home – Watch now«.

Diese Fülle an Einblicken wurde 2020 noch nicht gewährt. Grundsätzlich wirkte die Seite unruhiger, was vor allem an den wie von Hand gemalten Strichen und Krakeleien lag, welche Text untermalten oder leeren Raum füllten. Auffällig sind im Vergleich zu 2020 bei der aktuellen Startseite neben der Menge an Möglichkeiten, Einblicke in den Content von Lustery zu erlangen, die sehr unterschiedlichen Formate über die dies möglich ist. Einerseits können diese als ›typische‹ Pornografie-Formate gelten, andererseits markieren sie den Inhalt der Videos als Teil eines Paar-Alltags. Besonders deutlich wir dies durch die *Shorts*, die wie Reels oder TikToks funktionieren. Mit ihnen wurde ein Format gewählt, das sich klar in Social Media Gewohnheiten einschreibt, nur dass man auf Instagram oder TikTok für gewöhnlich keine pornografischen Reels findet. In Verbindung mit den Testimonials und dem Verweis auf das POV Magazin, in dem u.a. die zu sehenden Paare vorgestellt werden, wird hier subtil ein Narrativ geschaffen, das den gezeigten Sex als Alltäglichkeit präsentiert. Auch die Menge an Video-Einblicken in Form von Teasern trägt zu diesem Narrativ der Vielseitigkeit von Paarsexualitäten bei, vermarktet jedoch zugleich auch ein Produkt. Sehr deutlich wird dies am typischen Pornografie-Format der Compilation. Diese geben auf der Startseite als themengebundene »Highlights« (ca. 90 Sekunden) hervorgehoben, Einblicke in verschiedene Szenen aus mehreren Videos, die etwa zu Anal, BDSM oder Masturbation zusammengeschnitten wurden.[207] Während 2020 auf der Startseite noch Textelemente dominierten, welche die Intimität, Paarsamkeit und das Versprechen, Teil einer Community zu werden, beton-

206 Das POV Mag steht in dieser Arbeit nicht im Fokus. Es wäre allerdings bestimmt aufschlussreich den Pornhub Wellness Center und das POV Mag nebeneinander zu analysieren. Das POV Mag erfüllt bei Lustery auch eine Öffentlichkeitsarbeit-Funktion. Es gibt z.B. den Reiter »ZDF Magazin Royal«, der zum ersten staatlich finanzierten Porno führt, bei dem Paulita Pappel Regie geführt hat: FFMM STRAIGHT/QUEER DOGGY BJ ORAL ORGASM SQUIRTING ROYALE (GEBÜHRENFINANZIERT) (DE 2022, Paulita Pappel). Der Film war ein Auftrag des ZDF Magazin Royales und wurde von der Folge *Pornos im Internet: Pornhub, xHamster und XVideos – Rettet den Porno vor Pornoplattformen!* (Ausstrahlung am 11. März 2022, abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=H4D2XNLr9XE, zuletzt geprüft am 15.07.2024) begleitet. Ebenso gibt es den Reiter »How to watch Porn« – ein kostenloser Video-Guide, der über Pornografie als Unterhaltungsprodukt, Pornomythen sowie Missverständnisse und gesundheitsbeeinträchtigendes Nutzungsverhalten aufklärt, siehe https://lustery.com/pov, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

207 Diese drei werden automatisch auf der Startseite angezeigt. Klickt man in der Videogalerie weiter, erscheinen weitere Highlights zu »Orgasms, POV, Quickies, VLOG, Oral sowie ganze Compilations von bis zu 20 Minuten Länge zu Female+ Orgasms, Analsex, (Mutual) Masturbation, Group Sex, Blowjobs, Squirting«.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ten, dominieren 2024 verschiedene Videoformate das Bild, die in ihrer Gesamtheit sehr eindrücklich präsentieren, was man als Konsument:in erwarten kann, wenn man eine bezahlte Mitgliedschaft abschließt. Hier soll eindeutig (auch) ein Produkt vermarktet werden.

Die offene Community

Möchte man selbst zum Lustery-Paar werden, erklären die FAQ: Alle Beteiligten müssen volljährig (dies wird überprüft) und bereit sein, ihr Gesicht zu zeigen. Eine Mindestlänge der Videos von ca. 30 Minuten, für das »Quickie«-Format von mindestens 15 Minuten ist vorgegeben, ebenso wie die Videoqualität in Full HD (1920 x 1080).[208] Außerdem sollen die Paare ihre Videos selbst filmen, eine dritte Person darf nur anwesend sein, wenn es sich bei dieser um eine:n Sexualpartner:in handelt und das Video eine Mehr-Personen-Konstellation zeigt. Zur Ablehnung der Videos kommt es, wie zuvor im Interview bereits angesprochen, nur aufgrund von Nicht-Beachtung der formalen und technischen Vorgaben, nicht aber aufgrund des Gezeigten.

Wie Pappel ausführt, kommen die meisten Paare von selbst auf Lustery zu. Zusätzlich betreibe eine frei angestellte Kollegin Pärchen-Akquise von Paaren, die bereits auf anderen pornografischen Plattformen Videos von sich veröffentlicht haben und die den Vorstellungen und dem Konzept Lusterys entsprechen:

> Das Problem ist einfach, dass die meisten Pärchen, die sich bei uns melden noch nie eine Kamera in der Hand hatten, d.h. sie brauchen unglaublich viel Betreuung, bis es zum ersten Video kommt. Und diese Paare wollen wir unbedingt dabeihaben, aber aus Produktionssicht ist das natürlich nicht so günstig, wir brauchen auch Paare, die zuverlässig und schneller Videos bereitstellen können.

Lustery hat als kostenpflichtige Seite, die hochwertiges Material anbietet, natürlich (auch) ein kommerzielles Interesse, wie Pappel klarstellt, und ist darauf angewiesen, Profit zu machen. Im Gespräch legt sie 2018 offen, dass sie und ihr Kollege Tim als Vollzeitbeschäftigte der Seite von den Einnahmen leben können. Darüber hinaus hatten sie zu diesem Zeitpunkt Ausgaben für eine Cutterin, Programmierer:innen, die bereits erwähnte freie Angestellte, die Pärchenakquise betreibt und eine Firma, die das Internet täglich auf raubkopierte Inhalte von Lustery durchsucht.[209]

---

208 Diese konkreten Zeitangaben sind auf der Seite von 2024 nicht mehr zu finden, hier wird nur auf verschiedene Videoformate, über die im Video Shooting Guide informiert werde, verwiesen. Siehe https://lustery.com/apply, zuletzt geprüft am 16.07.2024 und https://lustery.com/guidetosubmitting, zuletzt geprüft am 10.03.2020.

209 Ich habe die Seite Lustery natürlich nicht nur 2020 und dann wieder 2024, sondern auch dazwischen immer wieder aufgerufen. Zwischenzeitlich gab es auf der About-Seite eine Über-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ausgaben verzeichnen sie zudem für die Bezahlung der Paare. Lustery erwirbt die Bildrechte für die einzelnen Videos, die entsprechend auf keiner anderen Plattform hochgeladen werden dürfen.[210] Allerdings sind die Paare nicht verpflichtet, eine bestimmte Anzahl von Videos zu produzieren (auch wenn das Konzept Lusterys natürlich damit rechnet, dass durchaus weitere folgen werden), ebenso dürfen sie Videos von sich (abgesehen von dem Lustery-Video) parallel auf anderen pornografischen Seiten hochladen.

Stand Frühjahr 2020 war die Bezahlung für jedes Video 500€, wenn dieses ausschließlich für angemeldete und zahlende Nutzer:innen Lusterys einsehbar sein soll, bzw. 800€, wenn das Video auch zu Werbezwecken genutzt werden darf. Werbezwecke bedeutet neben der Einbindung der Videos in den Trailer und einer eingeschränkten Ansicht des Profils auf Lustery vor allem das Hochladen einer Kurzversion des Videos etwa auf Pornhub. Lustery besitzt auf Porno-Tube-Seiten Profile und teilt über diese Teaser der Videos, um darüber Traffic auf Lustery zu generieren, was Pappel zufolge sehr gut funktioniert.

Im Zuge der Pärchenakquise von routinierten Paaren und vermutlich als sehr lukrative Werbekampagne ist es Lustery 2019 unter anderem gelungen LeoLulu für ein exklusives Lustery-Video zu gewinnen. Bei LeoLulu handelt es sich um jenes Paar, das im zuvor beschriebenen Pornhub-Video der Kampagne »The Dirtiest Porn Ever« zu sehen ist und das lange Zeit eines der erfolgreichsten Paare des Pornhub-Modelprogramms war. LeoLulu verzeichnen 2020 fast 804.000 Abonnent:innen auf Pornhub und ihre Videos wurden zum damaligen Zeitpunkt 576 Millionen Mal angeschaut. Weihnachten 2019 veröffentlichte das Paar auf seinem Pornhub-Account einen Teaser von einem Pornovideo, das dieses für Lustery gedreht hat. Im beschreibenden Text geben die beiden an, dass Lustery sie in ein wunderschönes Hotel eingeladen und mit Geschenken und Zimmerservice verwöhnt habe. Es sei ein 45-minütiges Video entstanden, das man gegen Bezahlung unter dem folgenden Link, der 20 Prozent Rabatt gewährt, auf Lustery sehen könne.[211] Eine Besonderheit von LeoLulu ist, dass man bei keinem ihrer Videos ihre Gesichter erkennt. Dies nimmt Lus-

---

sicht aller Lustery-Mitarbeiter:innen mit Vorname und skizziertem Porträt. 2024 ist diese Übersicht nicht mehr verfügbar, über die Wayback Machine jedoch noch einsehbar. Hieran lässt sich recht eindrücklich ablesen, dass auch das Lustery-Team deutlich gewachsen ist, siehe etwa https://web.archive.org/web/20220313141325/https://lustery.com/about, zuletzt geprüft am 17.07.2024.

210 Bei einem öffentlichen Screening von Lustery-Filmen mit anschließendem Q&A bejahten zwei Lustery-Mitarbeiterinnen die Frage, ob Videos auf expliziten Wunsch der Paare – etwa im Fall einer Trennung – von der Seite heruntergenommen würden. Sie ergänzten jedoch, dass dies nicht häufig der Fall sei, also dass Trennungen natürlich häufiger vorkommen würden, aber die Personen meistens damit okay seien, dass die Videos auf Lustery weiter existieren.

211 https://de.pornhub.com/view:video.php?viewkey=ph5e035a76210e5, 11.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

tery für die wahrscheinlich sehr gut investierte Werbung in Kauf, auch wenn es sich dabei eigentlich um ein Ausschlusskriterium laut Submission Guide handelt. Entsprechend sind die beiden, ebenso wie zwei weitere Paare, mit dem Tag »Pornstar« versehen, der ihren Status als inzwischen professionelle Darsteller:innen offenlegt. Ein Paar-Profil der beiden existiert dennoch, wie bei jedem anderen Paar auch.[212]

Wie deutlich wird, macht Lustery auf Anfrage bereitwillig seine Distributions- und Produktionsbedingungen transparent und unterscheidet sich in dieser Hinsicht maßgeblich von der Informationspolitik Pornhubs. Gerade das Gegenteil ist bei der Freigabe von Informationen über das Nutzungsverhalten der Abonnent:innen der Fall, wie sie etwa Pornhub Insights offenlegt. Diese teilt Lustery (auch für wissenschaftliche Zwecke) nicht. Auch die Frage, ob die Abonnent:innen die Videos in voller Länge konsumieren oder nicht doch etwa engagiert durch sie hindurchklicken, beantwortet Pappel im Gespräch aus Datenschutzgründen nicht.

Über Schlagworte, Kategorien und was (nicht) aus dem Raster fällt

Hat man eine bezahlte Mitgliedschaft bei Lustery erworben, steht einem die Welt der ›verschlossenen Türen‹ offen. Eintreten in diese kann man entweder über den Reiter »Videos« oder »Couples«. Die Analyse wird sich im Folgenden auf die Sortierung nach Videos konzentrieren. Diese sind zunächst nach dem Datum der Veröffentlichung (das jüngste Video zuerst) vorsortiert. Man hat jedoch die Option, sich die Videos in einer anderen Reihenfolge oder unter anderen Kriterien anzeigen zu lassen: 2020 waren die Optionen eine Sortierung nach Datum, »Most favorited« oder »Most viewed«, hinzugekommen sind seitdem »Trending«, »Most liked«, »Shortest to longest«, »Longest to shortest« sowie »Random«.

In der linken Sidebar gibt es weitere Filteroptionen. Filtern kann man hier neben Kategorien und Schlagworten, auf die ich gleich ausführlich zu sprechen kommen werde, nach »Type«, »Preferences«, Alter, Sprache, Dauer und Aspect Ratio.

Die Filteroption »Type« gibt die Möglichkeit zu wählen, in welcher Beziehung das Paar zueinandersteht, dessen Videos man sehen möchte. Hier gibt es die Auswahl zwischen »Closed Relationship«, »Open Relationship«, »Primary Partners«, »Regular Lovers« oder »Life partners« und inzwischen auch »Married«. Die Sortierungsmöglichkeit nach Beziehungstyp ist, wie Pappel im Gespräch offenlegt, ein Ergebnis einer Nutzer:innenanfrage. Lustery nimmt in Absprache mit den Paaren die Zuordnung der Schlagworte und der weiteren Angaben vor. Anders als bei Pornhub gibt es hier für Nutzer:innen nicht die direkte Option, etwa weitere Schlagworte vorzuschlagen. Anregungen diesbezüglich müssen per Kontaktformular an Lustery gerichtet werden. Im Dezember 2018 berichtet Pappel bei unserem Gespräch, dass die Bitte an sie gerichtet wurde, den Tag »Closed Relationship«

212 Siehe https://lustery.com/couple/leo-and-lulu, zuletzt geprüft am 14.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einzuführen. Sie erklärt, dass sie diesem Wunsch wahrscheinlich nachkommen würden, allerdings nur bei gleichzeitiger Einführung der Option »Open Relationship«. Das Ergebnis sind nicht, wie ursprünglich gedacht, Schlagworte, sondern eine eigene Filteroption, die es bereits 2020 gab.

Als neue Filtermöglichkeit hinzugekommen sind seitdem die »Preferences«, bei denen »hetero«, »lesbian«, »gay« und »queer« ausgewählt werden kann. Die »Age«-Option unterscheidet zwischen »18-24«, »25-34«, »35-44« und »45+« Jahren und bei der Sprachauswahl lässt sich 2020 zwischen Englisch, Spanisch, Französisch, Russisch und Deutsch wählen, in den vier Jahren hinzugekommen sind die Sprachen Portugiesisch, Polnisch, Estländisch und Lettisch. Bei den Sprachen handelt es sich nicht etwa um Übersetzungen der Videos, sondern markiert wird, welche Sprachen in den Videos beim Sex gesprochen werden. Ebenfalls neu sind die Optionen, sich die Videos nach Dauer (weniger als zehn Minuten, 10–20 Minuten, 20–30 Minuten sowie über 30 Minuten) und Aspect Ratio (vertikal, horizontal oder beides) anzeigen zu lassen.

Während die Filteroptionen nach Alter, Sprache, Beziehungstyp, Vorlieben, Dauer und Format selbsterklärend sind, erschließt sich nicht unmittelbar, welche Suchoptionen als »Category« gefasst werden, da diese sehr heterogen sind. 2020 war hier eine Sortierung nach »Home Sex«, »Outdoors«, »Kink«, »Quickie« und »Vlog« möglich. Hinzugekommen sind »Free« (frei verfügbare Videos nach Anmeldung aber ohne bezahlte Mitgliedschaft), »Moment«, »Series« und »Compilation«. Offenbar werden hier verschiedene Register miteinander verbunden.

»Home sex« und »Outdoors« beschreiben den Ort der sexuellen Begegnung, »Quickie«, »Series«, »Compilation« und »Vlog« eher das Format und »Kink« die Art des Sex. Wobei bereits bei den verschiedenen Formaten die Abgrenzungen nicht immer eindeutig nachvollziehbar sind. Die Differenz zwischen »Moment« und »Quickie« erschließt sich nicht direkt. Bei beiden Kategorien scheint es sich um vergleichsweise kurze Videos zu handeln. Der Unterschied scheint zu sein, dass die »Momente«-Videos meist kürzer als 10 Minuten sind und eher spontan sich ergebenden Sex einfangen, der häufig Outdoor stattfindet. Die »Quickie«-Videos haben dagegen meist eine Dauer von 15–20 Minuten. Unter die »Series«-Kategorie fallen Videos verschiedener Paare, die von Lustery als Reihe kuratiert werden. Um welche Reihe es sich handelt, erfährt man in der Video-Beschreibung. Es gibt z.B. die »Masturbation May Solo«-Reihe, die im Monat Mai Masturbationsvideos versammelt, die »How We…«-Reihe, in der Paare aufklären, wie sie sexuelle Praktiken oder Kinks realisieren (z.B. Edging, Tantra, Femdom), oder die »Lustery Dates«-Reihe, bei der Paare die Kamera mit auf ihr Date nehmen.

Beim Vlog handelt es sich um ein längeres Format, das in unregelmäßigen Abständen seit Mai 2019 erscheint und Paare nicht ausschließlich beim Sex zeigt. Lustery selbst charakterisiert den Vlog als »mini-documentary« welche die Paare bei ih-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

rer alltäglichen Routine oder bei bestimmten Ereignissen begleitet.[213] Wie bei allen Lustery-Videos filmt sich das Paar hier selbst, z.B. an einem Urlaubstag am Strand von Bali, beim Sightseeing in Berlin oder im Fall von LeoLulu beim Auspacken von Weihnachtsgeschenken. Sex wird hier als genauso alltäglich wie jede andere Beschäftigung dargestellt. In dieser Hinsicht erinnert die Funktion der Vlogs an das Anliegen des Pornhub Wellness Centers, der Sex als Teil eines gesunden Lifestyles wiederholt explizit benennt, während die Vermittlung desselben Anliegens bei Lustery durch die Vlog-Videos eher indirekt stattfindet. Letzteres kann jedoch für alle bisher besprochenen Kategorien gelten: Sex wird hier als Teil des Alltags präsentiert, der mal spontan im Moment stattfindet – zu Hause sowie im Freien – mal ein schneller Quickie ist, auf ein ausgiebiges Date folgt oder für den sich viel Zeit und Planung genommen wird.

Es sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich auch bei Lustery, wie Pappel immer wieder betont, um eine kommerzielle Seite handelt, die pornografisches Material anbietet. Das bedeutet, dass das Filtersystem entwickelt wurde, damit die Nutzer:innen die Videos finden, die sie sehen wollen. Bei einer Durchsicht der Profile fällt auf, dass ein Großteil der auf Lustery vertretenen Paare eine exhibitionistische Neigung angibt und den Sex an ausgefallenen oder semi-öffentlichen Orten als besonderen Kick beschreibt. Demgegenüber steht das Zuhause als geschützter, intimer Raum für das Ausleben der eigenen Sexualität und von sexuellen Fantasien. Vor diesem Hintergrund erschließt sich die präsente Platzierung der Kategorien »Outdoor« und »Home Sex« in den Kategorien und nicht etwa in den Schlagworten.

Bevor ich auf die letzte Kategorie »Kink« zu sprechen komme, möchte ich zunächst auf die Schlagworte zu sprechen kommen, die bei Lustery vor allem eine inhaltliche Bestimmung der Videos vornehmen. Diese werden in der linken Sidebar zunächst in Form der »Trending Tags« sichtbar. Aktuell handelt es sich bei diesen um die Schlagworte Anal, Threesome, Group Sex, Swingers, Double Penetration, Creampie, 4Some, Loud Orgasm, Squirt, Lesbian, Swallow, Bisexual, Pregnant, Anal Creampie, Facial, Pubic Hair, Cum, BDSM, Masturbating und Hetero.[214] Wählt man »See More«, öffnet sich ein Pop-Up-Fenster, das eine Übersicht aller mittlerweile über 250 Schlagworte gibt. Die Liste ist erheblich gewachsen, 2020 standen noch 123 Schlagworte[215] zur Auswahl, inzwischen gibt es allein 129 ver-

213 Vgl. https://lustery.com/pov/introducing-the-lustery-vlog, 12.03.2020.

214 Stand 19.07.2024.

215 Zeitpunkt der Zählung: März 2020. Folgende Schlagworte sind in alphabetischer Reihenfolge zu diesem Zeitpunkt verfügbar: 69, After Care, Anal, Anal Fingering, Anal Plug, Bathroom, Bdsm, Beach, Beard, Bedroom, Biting, Black Hair, Blindfold, Blond Hair, Blue Hair, Bondage, Breast Kissing, Breast Sucking, Brown Hair, Car, Choking, Cockring, Costumes, Cuddling, Deep Throat, Dildo, Doggy Style, Dungeon, Face Sitting, Face-to-Face, Face-to-face Fucking, Facemask, Farm, Feet Licking, Feetmeetdick, Female POV, Fisting, Food, Foot Fetish,

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schiedene Schlagworte, die Sex-Praktiken beschreiben. Die Schlagworte sind zur besseren Übersicht mittlerweile vorsortiert und unterscheiden zwischen dem Ort, der Sexualität/Konstellation, physischen Merkmalen der Darsteller:innen, Sex-Praktiken, Sexspielzeugen, »Video« (hierunter fallen POV, Male POV, Female POV, Non-Binary POV und Vertical) und der Klassifikation »Other«.

Wie Pappel im Gespräch 2018 berichtet, ist sie zu diesem Zeitpunkt diejenige, die in Absprache mit den Paaren die Schlagworte vergibt. Dies verspricht zumindest theoretisch, wenn wir uns an die Kriterien einer archivarisch strengen Klassifizierung erinnern, eine hohe Indexierungskonsistenz. Da nur eine Person für die Vergabe der Schlagworte zuständig ist, ist davon auszugehen, dass die gleichen Inhalte mit denselben Tags versehen werden. Die Menge der zu vergebenen Schlagworte pro Video (Indexierungsbreite) scheint ebenso wie bei Pornhub auch bei Lustery nicht begrenzt zu sein, sondern sich rein am Videoinhalt zu orientieren. Die Kriterien für die Indexierungsspezifik wirken dagegen recht klar, da die Schlagworte nur aus deskriptiven und damit eindeutig zuordenbaren Komponenten bestehen. Sie erhalten keine, wie dies bei Pornhub der Fall war, evaluativen Aussagen wie »rough«, »romantic« oder »hot«, die ein rein subjektives Empfinden ausdrücken. Wie bereits ausgeführt, beschreiben die Tags Lusterys Orte der sexuellen Begegnung (u.a. »Dungeon«, »Farm«, »Bathroom«, »Beach«, »Bedroom«), charakteristische Körpermerkmale (sämtliche Haarfarben inklusive gefärbten Haaren wie »Pink Hair« oder »Blue Hair«, die Haarlänge sowohl der Kopfhaare als auch der Intimbehaarung, Besonderheiten wie Sommersprossen, eine behaarte Brust, Piercings oder Tattoos), Kameraperspektiven (»Male POV«, »Female POV«, »Non-Binary POV«), die sexuelle Orientierung bzw. -Identität (»Hetero«, »Lesbian«, »Gay«, »Queer«), sexuelle Praktiken und in diese involvierte Hilfsmittel (u.a. »Anal«, »Anal Fingering«, »Anal Plug«, »Bdsm«, »Biting«, »Lube«, »Strap-on«, »Penetration«, »Rimming«), Sexstellungen (z.B. »69«, »Doggy style«, »Frombe« (*from behind*), »Face-to-face Fucking«) sowie den Sex begleitende oder an diesen anschließende Ausdrücke von Emotionen oder Intimität (»After Care«, »Cuddling«, »Laughing«, »Kissing«, »Loud Orgasm«, »Moaning«).

Freckles, Frombe, Fucking Machine, Fucking With Clothes, Gag, Garden, Glasses, Hairy Chest, Hand Job, Handcuffs, Handjob, Hetero, Hotel, Kissing, Kitchen, Latex, Laughing, Leather, Lesbian, Licking, Living Room, Long Hair, Loud Orgasm, Lube, Magic Wand, Male POV, Massage, Masturbating, Masturbation, Mirror, Moaning, Mouthfuck, Nipple Clamps, Oil, Oral Sex, Outdoors, Penetration, Penis Sounding, Piercing, Piercings, Pink Hair, Pornstar, Pregnant, Pubic Hair, Pulling Hair, Queer, Red Hair, Rimming, Role Play, Ropes, Safer Sex, Sex Talk, Sex Toy, Shaved Pubic Hair, Short Hair, Shower, Slap, Slaps, Smoking, Spanking, Sperm, Spit, Squirt, Strap-on, Stripping, Sucking Balls, Swimming Pool, Swing, Talking French, Talking Italian, Talking Russian, Talking Spanish, Tattoos, Teasing, Threesome, Titsmeetdick, Trimmed Pubic Hair, Vibrator, Water Sports, Wax Play, Whip, Yoga (vgl. https://lustery.com/videos, 13.03.2020).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Pappel legt im Gespräch offen, dass sehr viel Gedankenarbeit in die Vergabe von Schlagworten und die Klassifizierung der Videos fließe. So sei es Lustery ein Anliegen, mit diesen keine rassistischen und sexistischen Körperbilder zu reproduzieren oder eine indirekte Norm einzuschreiben, auf deren Abweichung das Klassifizierungssystem verweist:

> [S]o wie es z.B. auf allen großen Pornoseiten das Schlagwort *black*, aber nicht *white* gibt oder davon ausgegangen wird, dass Vulven rasiert sind und Intimbehaarung dann als die Abweichung von der Norm gehandelt wird. Wir haben entsprechend die Tags *pubic hair, shaved pubic hair* und *trimmed pubic hair*.[216]

Dies schließt auch sexistische Beschreibungen von Sexpraktiken mit ein. So heißt der »Titfuck« auf Lustery »Titsmeetdick«, um die Aktivität beider bei dieser Sexpraktik hervorzuheben. Zudem seien auf den Tube-Seiten die Tags in erster Linie auf den Körper der Frau bezogen, über den Mann erfahre man meistens nur, ob er einen »Big Dick« hat. Bei Lustery würden entsprechend alle Körper im Video verschlagwortet. Der Tag »Short hair« ist z.B. auch für Videos vergeben, in denen der Mann kurze, die Frau lange Haare hat (das Charakteristikum »Long Hair« ist hier entsprechend auch zu finden). Ebenso sind für Menschen mit Penis lustvolle Praktiken wie »Sucking balls« als Schlagwort aufgenommen, während auf Pornhub deren Lust meist auf penetrativen Sex reduziert wird.

Kommen wir nun zurück zu der noch offenen Kategorie »Kink«, die auch nach der wiederholten Sichtung vieler Videos, Paarprofile und Schlagworte eher Fragen aufwirft als diese beantwortet. Kink bezeichnet spezifische sexuelle Präferenzen, die im normierenden Sprachgebrauch als ›unkonventionell‹ bezeichnet werden. Es handelt sich dabei jedoch meist um ein positiv besetztes Wort, das Menschen gebrauchen, um sich von normativen Vorstellungen von Sex abzugrenzen, diese werden häufig als »vanilla-sex« bezeichnet. Eine Kategorie »Vanilla« gibt es jedoch nicht, hier greift also nicht die Logik, dass Norm und vermeintliche Abweichung gleichermaßen benannt werden. Entsprechend wird hier durch das Fehlen eines begrifflichen Gegengewichts nur die Abweichung »Kink« markiert und indirekt auch eine Norm festgelegt, unabhängig davon, ob diese nun als ›normal‹ oder ›konventionell‹ interpretiert wird. Darüber hinaus scheint die Charakterisierung eines Videos als »Kink« wohl eher einem subjektiven Eindruck Rechnung zu tragen als an bestimmte sexuelle ›kinky‹ Praktiken gebunden zu sein. Dies wird deutlich, wenn man einen vergleichenden Blick auf die Schlagworte von Videos wirft, die als Kink oder nicht als Kink identifiziert werden. Sexuelle Spiele mit Urin, Penis-Sounding (das Einführen eines dünnen, länglichen Sounding-Stabs in die Harnröhre des Mannes) oder Latex- und Leder-Kleidung werden von Lustery immer unter »Kink«

216 Pappel 11.12.2018, siehe Anhang.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

aufgeführt. Videos, die Analsex, Deep Throat, Fisting, Choking oder BDSM zeigen, fallen manchmal unter die Kategorie »Kink«, andere Male jedoch nicht. Es stellt sich hier die Frage, inwiefern die Kategorisierung von Videos als »Kink« dem Bestreben Lusterys, alle Sexualitäten und Körper als gleichermaßen begehrenswert und berechtigt auszuweisen, entgegenkommt. Lustery gelingt es mit der Fokussierung auf Paare doch gerade die Vielfalt menschlicher Sexualität darzustellen, die rein auf der Ebene dessen, was gezeigt wird, was also tatsächlich *behind closed doors* stattfindet, der Mannigfaltigkeit, die etwa auf Pornhub präsentiert wird, in keiner Weise nachsteht. Wäre es nicht wirkmächtiger und vor allem berechtigt sie alle als ›normale‹ alltäglich gelebte Ausprägungen menschlicher Sexualität zu verstehen?

In gewisser Weise hat Lustery bereits selbst diesen Missstand erkannt und mittlerweile (dies war 2020 noch nicht der Fall) zwar nicht die Kategorie, aber das Schlagwort *vanilla* eingeführt. Kategorien haben auf der Plattform jedoch eine viel stärkere Präsenz als Schlagworte, weil es nur neun gibt und diese dauerhaft in der linken Sidebar zu sehen sind, während die einzelnen Schlagworte in der Masse vergleichsweise untergehen und noch dazu extra angeklickt werden müssen. Was allerdings wiederum der Archivierungslogik Lusterys entspricht: Es gibt Videos, die sowohl der Kategorie »Kink« zugeordnet als auch mit dem Schlagwort *vanilla* versehen sind. Hier zeigt sich sehr deutlich: Sex ist vielfältig, er kann verschiedene Momente haben. Es gibt auch bei Kink und *vanilla* kein klares entweder oder. Allerdings befindet sich auch auf der Schlagwortebene das Schlagwort *kinky*. Dieses hat eine große Übereinstimmung mit Videos, die ebenso der Kategorie »Kink« zugeordnet sind – allerdings gibt es keine Videos, die als *vanilla* und *kinky* verschlagwortet sind.

Was sich hier mit aller Deutlichkeit zeigt: Lustery ist und bleibt eine Pornoplattform, die zwar ihre Filteroptionen kritisch reflektiert, aber eben doch darauf ausgelegt ist, den Bedürfnissen des Kund:innenstamms zu begegnen. Videos als »Kink« zu markieren und zu filtern scheint offenbar für eine Navigation auf der Plattform sinnvoll. Natürlich sind auch die Kategorien auf Pornhub sinnvoll, insofern sie helfen, Videos zu filtern und damit die passenden zu finden, allerdings reproduzieren sie dabei Stereotype, was bei den Kategorien Lusterys nicht der Fall ist. Zur Erinnerung: Pornhub greift zur Katalogisierung seiner Videos auf Kategorien zurück, die zusätzlich mit Schlagworten versehen sind. Die Schlagworte werden jedoch erst sichtbar, wenn man bereits ein Video ausgewählt hat. Die Anzahl dieser Tags geht in die Tausende, eine Liste aller verfügbaren Schlagworte gibt es nicht. Ein direkter Vergleich von Pornhub und Lustery, indem man etwa die Kategorien und Schlagworte miteinander vergleicht, ist vor diesem Hintergrund schwierig. Orientiert man sich an der von den Seiten verwendeten Terminologie, also was diese als »Category« und »Tag« bezeichnen, würden sich bei Pornhub 100 Kategorien mit bei Lustery fünf bzw. inzwischen acht Kategorien, bei Pornhub eine in die Tausende gehende, vor allem nicht einsehbare Menge von Schlagworten

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

mit ca. 250 bei Lustery gegenüberstehen. Der Effekt des Klassifizierungssystems Pornhubs wurde als Quantifizierung von Körpern und Sexpraktiken beschrieben, die mit einer Entindividualisierung der Darsteller:innen einhergeht.

Auch bei Lustery erfolgen inhaltliche Zuschreibungen sowohl über Kategorien und Schlagworte. Lustery erlaubt es jedoch zusätzlich, die Videos in Bezug auf den Beziehungstyp, sexuelle Orientierung, Alter, Sprache, Dauer und Aspect Ratio zu filtern, was bei Pornhub nur über eine Kombination aus Suchbegriffen in der Suchleiste möglich ist. Das Alter findet bei Pornhub Ausdruck durch die fetischisierende Unterteilung von Körpern in »Teen«, »MILF«, »Mature«, »Granny« und »Old/Young«. Bei Lustery wird das Alter der Darsteller:innen neutral in vier Stufen unterteilt, die jeweils ca. eine Spanne von zehn Jahren umfassen. Bei der Sprachauswahl Lusterys wird schnell klar, dass es sich hier nicht um eine Übersetzungsoption der Seite handelt, sondern Auskunft darüber gegeben wird, welche Sprache in den Videos gesprochen wird. Diese Option steht bei Pornhub nicht zur Verfügung, außer man knüpft die Sprache an die Nationalität, was Lustery nicht macht. Unter Englisch sind etwa auch Paare zu finden, die mit einem eindeutig zuordenbaren Akzent Englisch sprechen. Über die Herkunft der Paare geben entweder das Profil oder der Profiltext Auskunft (nach ihr gesucht werden kann nicht), es ist jedoch den Paaren überlassen, ob sie diese Information teilen möchten. Die Art der Beziehung, welche die Darsteller:innen zueinander hegen, spielt bei Pornhub keine Rolle, deren Hervorhebung bei Lustery ist natürlich dem Konzept der Seite geschuldet, das Paarsexualität in den Mittelpunkt rückt und einer Entindividualisierung entgegensteht.

Was vor allem mit den vier Jahren Abstand bei Lustery in Bezug auf implizite Selektionsprinzipien und Ausschlüsse auffällt, ist die deutlich angestiegene Vielfalt von Körpern, sexuellen Praktiken, Paarkonstellationen und sexuellen Orientierungen. 2020 gab es z.B. keine schwulen Paare und auch keine Videos in denen mehr als zwei Menschen miteinander Sex hatten. Rein quantitativ bleibt Lustery im Vergleich hinter Pornhub zurück, was die Diversität von Körpern und Sexualitäten angeht, die auf der Plattform zu finden sind. Es gibt auf Lustery z.B. (noch) keine Videos von Menschen mit Behinderung – allerdings produziert nicht Lustery selbst diese Ausschlüsse, sondern ist auf Paare angewiesen, die Teil der Lustery Community werden wollen. Wirft man wiederum ausschließlich einen Blick auf die Startseite oder die Videoübersicht und vergleicht diese mit der automatisierten Startseite Pornhubs, zeigt sich sofort, dass Lustery eine viel größere Vielfalt präsentiert. Ein entscheidender Faktor ist z.B., dass Lustery nicht von vorneherein schwulen Sex auf eine eigene Seite verbannt, wie dies bei Pornhub der Fall ist. Es gibt zwar die Option, Präferenzen zu filtern, aber erst einmal stehen alle sexuellen Darstellungen nebeneinander.

Es lässt sich festhalten, dass es Lustery gelingt, durch die Vergabe von Schlagworten und Kategorien implizite Normierungen sowie die Reproduktion von rassistischen oder sexistischen Stereotypen zu vermeiden. Potenziell können alle in-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

teressierten Paare ihren Sex auf Lustery teilen, wenn sie als Lustery-Couple aufgenommen werden, was Zeit und Geduld erfordert. Hinzu kommt, dass die Paare bereit sein müssen, ihre Gesichter beim Sex zu zeigen, was wiederum eine Gruppe von Menschen, die sich damit nicht wohl fühlt, ausschließt. Lustery bietet entsprechend keine Alternative für jene anonyme Gruppe von Menschen, die etwa bei Pornhub seit der Löschung der Videos und der Notwendigkeit, sich zu verifizieren, keine Plattform mehr findet. Während Pornhub potenziell allen Interessierten Partizipation ermöglicht, zeigen sich bei Lustery als kuratierter Plattform, die den Fokus auf Paarsexualitäten legt, klare Grenzen. Zugleich erfahren die Paare auf Lustery eine andere, sehr exklusive Sichtbarkeit, gerade weil sie personalisiert auftreten und weil Lustery ein ausgewähltes Angebot hat, das dafür sorgt, dass die Paare und deren Videos (noch) nicht in der Masse untergehen.

Paarsexualitäten in ihrer Vielfalt wahrnehmen

Wählt man ausgehend von den Kategorien und Schlagworten eins der Videos aus,[217] öffnet sich dieses auf einer neuen Seite (2020 noch in einem Pop-Up-Fenster). Auf dieser beginnt das Video automatisch. Neben dem Video betreffenden Informationen (Titel und Beschreibungstext, der Option, das Video zu liken oder zu speichern sowie der Anzahl der »Views« und »Likes«, vergebene Kategorien und Schlagworte), hat man hier auch die Möglichkeit, einen Kommentar zu hinterlassen, sowie auf das Profil des Paares zu gelangen. Das Paar ist direkt neben dem Video namentlich und in Form eines Fotos präsent, sowie durch Angaben zu Beziehungsstatus, Wohnort und der Option, dem Paar zu folgen.

Das Profil des Paares besteht aus einem Steckbrief, der neben einem 2020 noch als GIF animiertem Foto über Folgendes Auskunft gibt: Namen und Alter des Paares, den Typ ihrer Beziehung, ihre Herkunft (Stadt, Land oder Phantasieort, je nach Privatsphärebedürfnis) und ein selbstgewähltes Adjektiv, das deren Sexleben beschreibt (z.B. »adventurous«, »intense«, »breathtaking«, »volcanic«, »experimental«, »ineffable«). Unter dem Steckbrief befindet sich ein Fließtext, der in der Länge von Paar zu Paar variiert, aber in der Regel immer die gleichen Informationen enthält. Wir erfahren, wo und wie sich das Paar kennengelernt hat und seit wann es einen sexuellen Dialog miteinander führt. Außerdem erhalten wir eher allgemeine Informationen über deren Beziehung, wie sie ihren Sex in

217 Es gibt auch die Möglichkeit über den Reiter »Couples« zu navigieren, der hier nicht im Fokus steht. Wählt man diesen Reiter, öffnet sich eine Seite mit einer Übersicht aller Paare, die mit Namen, Bild, Beziehungstyp und Wohnort angezeigt werden. Sortiert sind diese nach dem neusten Paar zuerst, es kann jedoch auch nach »Trending«, »Most followed«, »Most viewed«, »Number of videos« und »Random« sortiert werden. Zusätzlich gibt es die Filteroptionen »Type«, »Preferences«, »Age«, »Language« und »Trending Tags«.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

den Alltag integrieren, was sie gerne in ihrer Freizeit machen, welche sexuellen Vorlieben sie haben oder welche Abenteuer sie gemeinsam erlebt haben. Es folgen eine Auflistung aller Schlagworte, die für die Videos der Paare vergeben wurden, eine Kollage von Paarfotos und schließlich die Videos, die das Paar auf Lustery hat. Am Ende der Seite werden weitere Paare angezeigt, die den Nutzer:innen ebenfalls gefallen könnten.

Verändert hat sich in der Präsentation der Paare seit 2020 wenig: Das animierte GIF wurde durch die Bildergalerie mit den Paarfotos ersetzt und die ausführliche Vorstellung des Paares erfolgt inzwischen im POV Magazin, das unter dem Reiter »Couple News« alle neuen Paare vorstellt. Die Steckbriefe geben den Personen, denen man beim Sex zuschaut, ein Gesicht. Sie werden personalisiert und die Zuschauenden haben die Möglichkeit, eine wenn auch einkanalige Beziehung zu den Personen aufzubauen. Die Paare treten dabei als *social actors* auf (siehe dazu Kapitel 4.1), wir sehen sie als sie selbst, wie sie sind, wenn sie sich beim Sex filmen und wissen, dass anonyme Menschen diesen sehen werden. Unsere Lust, ihnen zuzuschauen, trifft ihre exhibitionistische Lust, angesehen zu werden. Die Steckbriefe machen sie zu Individuen und nicht zu Körpern, die vermessen werden, wie dies Linda Williams und Gertrud Koch noch für den Porno-Spielfilm beschreiben (siehe Kapitel 2.5) und wie dies etwa auch bei Pornhub der Fall ist. Auch auf Pornhub haben die Personen, die die Videos hochladen, Profile. Es gibt dort zwar die Möglichkeit, ein freies Textfeld zu füllen, steckbriefhaft abgefragt werden jedoch lediglich Angaben zu körperlichen Merkmalen wie Haar- und Augenfarbe, Gewicht, Größe, Tattoos, Piercings, Herkunft, Nationalität. Auch für die Frage nach Turn-On und Turn-Off sind eher Ein- bis Zweiwortantworten vorgesehen. Bei Lustery ist geradezu das Gegenteil der Fall. Das Begehren der Paare steht im Fokus der Videos. Besonders präsent ist dieses bei dem ersten Video eines Paares, das immer mit einer Selbstvorstellung beginnt, in der sich das Paar an die Lustery-Community wendet, sich vorstellt und etwas über sich erzählt. Je nachdem, wie wohl sich die Paare damit fühlen, zu einer anonymen Masse zu sprechen, fallen diese Selbstvorstellungen mal länger, mal kürzer aus.

Was hier deutlich wird: Immer, wenn man ein Video auf Lustery auswählt, weist der Aufbau der Seite die Nutzer:innen darauf hin, welchem Paar sie gerade beim Sex zuschauen. Selbst wenn man sich die Paarprofile nicht anschaut, sind Namen, Wohnort, Beziehungsstatus und Foto, die neben den Videos montiert sind, immer präsent und erinnern daran, dass man hier klar zuordenbaren Menschen, die eine sexuelle Beziehung miteinander pflegen, beim Sex zuschaut. Auch innerfilmisch schreibt sich durch die Selbstvorstellung der Paare eine Personalisierung des Sex in die Videos ein. Eine Entindividualisierung der Darsteller:innen, wie diese bei Pornhub diagnostiziert wurde, ist nur schwer möglich. Damit einher geht eine von der Seitenstruktur explizit vorgegebene Inszenierung der Paare als *social actors*, denen, wie mit Nichols gezeigt wurde (siehe Kapitel 4.1), eine als dokumentarisch inter-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

pretierbare Autorität zukommt. Dokumentarische Pornografie zu zeigen ist genau das, was Pappel mit Lustery vorschwebte. Die Paare werden zum Dokumentationsgarant, indem sie dazu genötigt werden, ›einfach‹ sie selbst zu sein. Ebenfalls diesem dokumentarischen Anspruch verschrieben ist die Konzeption und Auswahl der Schlagworte. Diese ist darauf ausgelegt, körperliche Vielfalt und vielseitige sexuelle Praktiken auf nicht-fetischisierende oder bestimmte Merkmale oder Aspekte reduzierende Weise abzubilden. Wie eine Analyse der Schlagworte gezeigt hat, gelingt dies. Ein dem Klassifizierungssystem implizit eingeschriebener Normkörper kann als solcher nicht aus diesem abgeleitet oder identifiziert werden.

Diese Diagnose gilt für Lustery 2020 ebenso wie für Lustery 2024. Was sich allerdings verändert hat, ist die Neueinführung von Kompilationen, Shorts und der Momente-Kategorie. Bei allen drei handelt es sich um Formate, die den Fokus weglenken vom einzelnen Paar. Die Shorts zeigen in ihrer Reel-Ästhetik nur einen kurzen Ausschnitt, das Paar ist zwar klar verlinkt und einsehbar, aber es ist potenziell möglich, ein Short nach dem anderen zu konsumieren, ohne zu verweilen. Die Momente-Videos sind noch kürzer als das bereits bekannte Quickie-Format. Sie steigen häufig recht unvermittelt direkt in den Sex ein und enden ebenso abrupt. Eine Rahmung oder Vorstellung der Paare findet hier meist nicht statt, sodass zumindest die innerfilmische Personalisierung ausbleibt. Natürlich sind die Profile der Paare immer präsent, müssen aber gezielt aufgerufen werden. Ähnlich ist es bei den Kompilationen. Bei diesen handelt es sich um ein typisches und sehr beliebtes pornografisches Format. Thematisch werden verschiedene Ausschnitte aus mehreren Videos aneinander montiert, z.B. diverse Analsex-, Blowjob- oder Squirting-Szenen. Die Videos, die in der Kompilation verarbeitet wurden, sind unter dieser als Empfehlungen verlinkt. Zusätzlich werden bei den Kompilationen jüngeren Datums bei jedem neuen Paar, das auf dem Screen erscheint, die Namen des Paares in extradiegetischer Schrift eingeblendet (die Kommentare zeigen, dass dies ein expliziter Vorschlag und Wunsch der Community bei Veröffentlichung der ersten Kompilation war). Diese Formate erlauben es, den Sex unabhängiger von den Paaren zu denken, wenngleich diese präsent bleiben.

Gerade mit Abstand der vier Jahre erfahren wir hier etwas über die Gebrauchslogiken von Pornografie. Die Überarbeitungen der Seite nähern diese an die Funktionslogiken größerer Pornoseiten an. Bei vielem reagiert Lustery auf Wünsche der Community. Dies ist aufschlussreich, insofern hier Einsichten erlaubt werden, welche Ordnungen und Informationen Pornografiekonsument:innen wünschen, um Pornografie bestmöglich nutzen zu können. Eine Rezeption, die sich nicht ausführlicher mit den einzelnen Paaren auseinandersetzt, ist leichter möglich als noch vor vier Jahren. Dies ist nicht gut oder schlecht, sondern erlaubt eher noch einmal einen kritischen Blick auf die Diagnose der Entindividualisierung der Performer:innen auf Pornhub. Denn diese muss nicht notwendig problematisch sein. Tristan Taormino hat ihre Vorliebe für Gonzo-Pornografie damit begründet, dass es ihr egal ist,

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

wer die Personen sind, die ficken, es ist ihr auch egal, wenn unbeabsichtigt ein Stativlichtständer im Bild ist, es gehe um die rohe, intensive sexuelle Beziehung, welche die Kamera bezeugt.[218] Es gibt viele Haltungen, die Menschen gegenüber Pornografie einnehmen können. Manche brauchen eine gefühlte Verbindung zu den Personen, denen sie beim Sex zugucken, andere suchen sehr spezifische Kameraperspektiven auf ganz bestimmte sexuelle Praktiken, wieder andere nach ausgewählten Fantasien oder Körpern. Dabei ist Begehren nicht festgeschrieben und Bedürfnisse können sich je nach Stimmung, Verfassung und Zeitraum, der für den Pornografiekonsum zur Verfügung steht, ändern. Hinzu kommt, dass objektifiziert und auf den eigenen Körper reduziert zu werden auch etwas Lustvolles sein kann. Performer:innen sind sich darüber bewusst, dass sie als Masturbationsvorlage gebraucht werden und dieser Gedanke kann lustvoll sein.

Daten über die Interaktion und den Gebrauch mit den Videos und Paarprofilen veröffentlicht Lustery nicht, auch nicht für wissenschaftliche Zwecke. Sie würden Einblicke geben in das, was Katariina Kyrölä und Susanna Paasonen beschreiben, wenn sie Pornografie als somatisches Archiv bezeichnen (siehe Kapitel 5.1).[219] Der Fokus dieses Kapitels lag auf den Katalogisierungs- und Verschlagwortungspraktiken Lusterys. Als Untersuchungsgegenstand ausgewählt wurde die Plattform ursprünglich, weil sie damit wirbt, »dokumentarischen« Sex zu zeigen. Die Paare treten dabei als Dokumentationsgarant in Erscheinung. Was Paarsexualität im Idealfall auszeichnet, ist eine Vertrautheit mit den sexuellen Vorlieben, Wünschen und Begehren der jeweils anderen Person(en). Die Fragestellung des letzten Unterkapitels schließt hieran indirekt an – es fragt zwar nicht nach den Darstellungskonventionen der Lustery-Videos, aber es legt den Fokus auf Sinnlichkeit und Erregung im Archiv.

5.4 Erregung im Archiv

Archiv und Sinnlichkeit

»Was aber hat das Archiv mit den Sinnen zu tun […]?«[220] Diese Frage stellt Alf Lüdtke in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung von Arlette Farges »Der Geschmack des Archivs«[221]. Farge schildert in ihrem Essay ihre langjährigen Erlebnisse mit dem Archiv als Institution und mit den sie affizierenden Archivalien (in

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

219 K. Kyrölä/S. Paasonen (2016): *Glimmers of the forbidden fruit: Reminiscing pornography, conceptualizing the archive.*

220 A. Lüdtke (2011): *Archive – und Sinnlichkeit?*, S. 101.

221 A. Farge (2011): *Der Geschmack des Archivs.*

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ihrem Fall waren es vor allem Polizeiarchive). Wie Lüdtke zusammenfasst, berichtet sie von den »Zyklen von Freude, Enttäuschung und Bitternis – über Inhalte und Ausdrucksformen, über überraschende Funde wie über deren Ausbleiben, und immer von neuem über die unverändert unermessliche Menge der Akten, trotz aller Arbeit«[222]. Es sind die Dokumente, die diese Gefühle hervorrufen, da sie auf ihre Beweiskraft insistieren und damit darüber entscheiden, ob ein Argument gelingt oder nicht. Kein Dokument existiert körperlos, keines entbehrt die Qualitäten, die auch anderen materiellen Dingen zukommen, mögen wir auch gewohnt sein, sie nur als Funktion in unseren Argumenten anzuführen. Sie haben, mit Farge gesprochen, einen ›Geschmack‹. Bei Farge ist dieser Geschmack multisensorisch zu verstehen. Er umfasst den Staub der Aktenberge in der Luft, die Haptik des Papiers und der schweren Aktendeckel, die verblassende Tinte, private und vergessene Beilagen unbekannter, längst verstorbener Personen in alten Aktenordnern. Doch was ›schmecken‹ wir, wenn wir die erregenden Dokumente, die in dieser Arbeit von Interesse sind, konsumieren? Welchen ›Geschmack‹ haben Aufklärungsvideos? Welchen ›Geschmack‹ haben Hardcore-Videos?

Ausgehend von Farges Beobachtung, dass die Sichtung und Aneignung von Dokumenten (seien diese nun analoger oder digitaler Natur) kein geistig-steriler Prozess ist, soll in diesem Unterkapitel nach der Erregung im pornografischen Archiv gefragt werden, nach den von Kendrick und Dean beobachteten heterogenen Gefühlen. Wie bereits mehrfach betont wurde, handelt es sich bei Pornografie um ein Unterhaltungsmedium und einen Gebrauchsgegenstand, der vornehmlich zu masturbatorischen Zwecken genutzt wird. Entsprechend werden zunächst die Konsument:innen pornografischer Produkte und deren Nutzungs- und Aneignungspraktiken im Fokus stehen, bevor abschließend – in Form eines Rückblicks – der Frage nach dem Potenzial, Pornografie und das Archiv zusammenzudenken, nachgegangen werden soll.

Restriktive Zugänglichkeit und undisziplinierte Zuschauer:innenschaft

Voraussetzung für jegliche Sichtung von Artefakten ist, wie Rick Prelinger hervorhebt[223], überhaupt die Möglichkeit zur Einsicht der Dokumente, ein Zugang zu ihnen. Ebenso wie das *Secret Museum* nur wohlhabenden cis-Männern zugänglich war, war auch die »filmische Pornographie und die Erlangung ihres Genusses« in ihren Anfängen »eine überaus teure Angelegenheit, die der betuchteren [männlichen, LZ] Kundschaft vorbehalten blieb«[224], so Gertrud Koch. Pornografische Filme wurden

222 A. Lüdtke (2011): *Archive – und Sinnlichkeit?*, S. 103.

223 Vgl. Rick Prelinger: »The Appearance of Archives«, in: Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Hg.), *The YouTube Reader*, Stockholm: National Library of Sweden 2009, S. 268–274, hier S. 271.

224 G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 96.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Bordellen gezeigt und ließen sich mit den dort stattfindenden sexuellen Aktivitäten verbinden, d.h. die filmisch provozierte Erregung fand ihre Entsprechung und Erlösung in unmittelbar folgenden sexuellen Interaktionen mit den leiblich anwesenden Prostituierten. Ähnliches gilt auch für den Gebrauch pornografischer Hefte. Im öffentlichen Pornokino habe sich diese Situation jedoch geändert, wie Koch unter Bezug auf eine Schilderung feststellt, in der die mit diesen beiden Medien verbundene Rezeptionserfahrung verglichen wird:

> ›Der Zuschauer im Pornofilm bleibt der Situation, die er betrachtet, trotzdem auch deswegen fremd, weil er die Kleider anbehält bzw. sich nicht anfassen darf, obwohl sich an ihn die Abbildung richtet. Er/sie ist verwirrt.‹ Was da als Rezeptionserfahrung beschrieben wird, trifft sicher den zentralen Unterschied zwischen den beiden pornographischen Medien und stellt die Frage, warum trotz dieser frustrierenden Situation so viele Menschen heute eine ausgesprochene Vorliebe für das Pornokino entwickelt haben.[225]

Koch zieht zwei mögliche Antworten in Betracht: Entweder gehe es dem:der Pornokinobesucher:in der 1970er und 80er Jahre nur um die Befriedigung einer rein voyeuristischen Lust oder er:sie stille lediglich seine:ihre Begierde nach Wissen. Wie bereits ausgeführt (siehe Kapitel 2.5), lässt sich Koch zufolge Pornografie auch als »Volkshochschule der Sexualwissenschaft«[226] begreifen. Gleichwohl wird deutlich, dass sie einen Zusammenhang sieht zwischen der medialen Repräsentation des Materials, den angesprochenen Sinnen und den Nutzungsweisen der Konsument:innen:

> Möglicherweise haben sich in der Geschichte des pornographischen Kinos nicht so sehr die Filme selbst verändert als die Organisation der Sinne, möglicherweise sind die sozialen Orte, an denen sie zu sehen sind, für ihre Wirkungen viel bestimmender als ihre Formen und Inhalte, entscheidet die Sexualitätsorganisation der Adressaten über die Aneignungsweise des Produkts.[227]

Wenngleich die technische Anordnung eine bestimmte Rezeptionsweise vorgibt, bedeutet dies jedoch nicht, dass sich die Zuschauer:innen dieser passiv hingeben müssen. Ebenso wie Koch eine »eigenständige weibliche Aneignungsweise von Filmbildern«[228] für möglich hält, obwohl die Pornofilme (ebenso wie die meisten Hollywoodfilme) ihrer Zeit ein ausschließlich cis-männliches Publikum adressierten, geht sie davon aus, dass das Pornopublikum verschiedene Rezeptionshaltungen

225 Ebd., S. 109.
226 Ebd., S. 107.
227 Ebd., S. 99.
228 Ebd., S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

einnehmen kann, die sich der vom Dispositiv vorgegebenen Haltung verweigern. Wie Koch unter dem Verweis auf Pornokinos, die sich vornehmlich an ein schwules Publikum richten, herausstellt, sei hier eine Engschaltung von voyeuristischer Lust und sexueller Praxis anzutreffen, wie sie zu Beginn die Pornokinos im Bordell ausgezeichnet habe.[229] Die Verweigerung der Zuschauer:innen, sich ausschließlich der vom Kinodispositiv[230] vorgegebenen Rezeptionsweise hinzugeben, wirft methodische Fragen bezüglich der Analyse von Filmen auf.

John Champagne stellt 1997 vor diesem Hintergrund die Vorherrschaft der neoformalistischen Filmanalyse in der Filmtheorie allgemein, besonders jedoch ihre Sinnhaftigkeit für die Analyse pornografischer Filme in Frage. In »›Stop Reading Films!‹: Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography«[231] argumentiert er dafür, den in der Wissenschaft dominanten textanalytischen Verstehenszugang um eine Rezeptionsanalyse zu ergänzen, da Pornografie und besonders Schwulenpornografie schlichtweg nicht textuell rezipiert würden:

> Rather than explaining the way a particular audience might read a porno film, the kind of reception study I have in mind seeks to understand the porno film viewing experience as part of a larger set of cultural and social rituals and practices.[232]

Eine solche Rezeptionsanalyse führt Champagne exemplarisch am Beispiel des »video arcade«[233] vor, den er als Ort schwuler Subkultur beschreibt. In solchen Einrichtungen könne man im vorderen Bereich Filme und Zeitschriften kaufen, während man im hinteren Bereich, separat abgetrennt, einen Raum voller Kabinen vorfinde, die abschließbar und mit einem Fernseher und Videorekorder ausgestattet seien, um dort im Eintausch gegen Wertmarken pornografische Filme zu rezipieren. In diesem Raum des *video arcade* verortet Champagne zwei verschiedene Typen von Konsumenten: Der erste begebe sich zielgerichtet in eine Kabine, füttere die Maschine mit den zuvor erworbenen Wertmarken und masturbiere, während er den ausgewählten Film schaue. Diesen Zuschauer beschreibt Champagne als »distracted«[234], da er immerzu die Zeituhr im Auge behalten müsse, um sicherzustellen, dass diese nicht abläuft und damit die Filmvorführung endet, bevor er zum Höhepunkt gekommen ist. Er müsse immer wieder Wertmarken nachwerfen, diese aber

229 Vgl. ebd., S. 100.

230 Vgl. Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Robert F. Riesinger (Hg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte* 2003, S. 41–62.

231 J. Champagne (1997): »*Stop Reading Films!*«.

232 Ebd., S. 81.

233 Ebd., S. 88.

234 Ebd., S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auch entsprechend einteilen, da der Nachkauf von Wertmarken bedeuten würde, die Kabine zu verlassen und die Masturbation zu unterbrechen.

Nicht zuletzt sei der Porno-Shop jedoch aufgrund der Abwesenheit eines als weiblich lesbaren Publikums auch zum Raum homosexueller Begegnungen geworden. Der zweite Typ Konsument würde gezielt nach solchen Zusammenkünften suchen, d.h. vielleicht ein paar Wertmarken verbrauchen, spätestens danach allerdings im Raum vor den Kabinen nach willigen Sexualpartnern Ausschau halten.[235] Der Sex selbst würde bei entsprechendem Erfolg in einer der Kabinen stattfinden, wobei die Videomaschine wieder mit Wertmarken gefüttert werden müsse, um keinen Verdacht zu erwecken.

Ähnliches beschreibt Champagne für kleine Porno-Kinos, in denen während des Screenings verschiedene Männer miteinander in sexuellen Kontakt treten. Für den Rezeptionsmodus in einem solchen Raum hält Champagne fest:

> The distracted spectator of television is perhaps an appropriate model for the consumer of pornography, but even this seems inadequate. Sections of the film may be watched with intense concentration; other sequences might not be seen at all, depending on the activity that accompanies viewing. With their undisciplined viewing habits, these spectators make it nearly impossible to provide an account of the textual reception of these films.[236]

Die Beobachtungen Champagnes weisen zu Recht auf einen lange Zeit (und mitunter immer noch) toten Winkel der wissenschaftlichen Beschäftigung (gerade, jedoch keineswegs ausschließlich) mit Pornografie hin, dessen Einbezug Entscheidendes zu einem angemessenen Verständnis ihres Gegenstandes beiträgt. Seine kompromisslose Absetzung des rezeptionsanalytischen Zugangs von jedwedem textuellen Ansatz ist allerdings bereit, selbst mitunter wichtige Aspekte der faktisch vorliegenden Beziehung zwischen dem Gegenstand und seinem Gebrauch bzw. der Filmerfahrung der Zuschauer:innen auszublenden: In der vorliegenden Arbeit werden seine Einwände und Hinweise daher als wichtige Ergänzung zu textuellen Zugangsweisen aufgegriffen. Unter Bezug auf die für pornografische Filme typische Nummernstruktur ließe sich etwa argumentieren, dass diese eine solche ›undisziplinierte‹ Zuschauer:innenschaft von sich aus provoziert, d.h. diese textuell bereits anlegt ist. Ebenso haben die vorausgegangenen Kapitel gezeigt, dass eine textuelle Analyse pornografischer Filme weniger zu Einsichten über das antizipierbare Rezeptionsverhalten führt, wohl aber zu Erkenntnissen bezüglich gesellschaftlicher Norm- und Wertvorstellungen, dominanter Wissenshierarchien oder technologischer Veränderungen ihrer Entstehungszeit. Sie werden zu Archiven.

235 Vgl. ebd., S. 86–87.

236 Ebd., S. 90.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dennoch verweist Champagne hier auf einen gegenüber der Filmwissenschaft seiner und unserer Zeit berechtigten Punkt, dem gerade für pornografische Filme und Videos eine besondere Relevanz zugesprochen werden muss – die Frage nach deren medientechnischen Voraussetzungen und den durch diese provozierten Nutzungsmöglichkeiten.

Für die Videotechnologie führt uns die letzte Szene der ersten Sex-Nummer von The Adventures of Buttman (Kapitel 3.1) das Zusammenspiel von neuer Medienpraktik und veränderter Filmerfahrung anschaulich vor Augen. Wir erinnern uns: An einem Steuerpult für den Videoschnitt spult John Stagliano als Buttman immer wieder das zuvor aufgenommene Video vor und zurück, um schließlich zum Freeze Frame einer ihn ansprechenden Einstellung zu masturbieren. Die Art des Gebrauchs erinnert hier an die Schilderungen einer Konsumentin von Pornoheften, auf die Koch verweist:

> Wenn ich mir ein Pornoheft anschaue, stört mich die Visualität des Dargestellten nicht, auch wenn Frauen und Männer ziemlich häßlich sind, oder sonst was nicht stimmt. In meiner Phantasie sind sie so, daß es mich erregt. Ich kann außerdem in Ruhe auswählen, welche Bilder ich sehen will, kann es zumachen oder auch immer nur eine bestimmte Stelle aufschlagen.[237]

Zweierlei lässt sich hieraus schlussfolgern: Erstens erlauben oder bahnen bestimmte Medientechniken bestimmte Rezeptionsweisen. Pornohefte, Videokassetten, DVDs, Blu-ray Discs und Online-Pornografie bieten die technischen Voraussetzungen, um eine wie hier geschilderte selektive oder (mit Champagnes Worten) undisziplinierte Rezeption vorzunehmen. Im Pornokino ist dies nicht ohne weiteres möglich, außer man widersetzt sich, wie Champagne und Koch es schildern, den vom Dispositiv vorgegebenen Regeln.[238] Zweitens sind die Zugangs- und Partizipationsmöglichkeiten der individuellen Seherfahrung vorgeschaltet. Es ist kein Zufall, dass hier eine cis-Frau ihre Erfahrungen schildert. Wenngleich Gertrud Koch auf überzeugende Weise aufzeigen konnte, wie lustvolle weibliche Zuschauerinnenschaft von auf den cis-männlichen Blick ausgerichteter Pornografie möglich ist, erlaubte erst die durch die Videotechnologie veranlasste endgültige Verschiebung des Pornografiekonsums in den geschützten Raum des Privaten, Frauen an

237 Beate Klöckner: »Hörst du mein heimliches Rufen? Die »gute« und die »böse« Lust«, in: *Strandgut* (1980), S. 17, hier S. 17; siehe auch G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 109.

238 Siehe auch Julia Bee: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehwahrnehmung*, Bielefeld: transcript 2018. Bee untersucht hier Filme und Serien in Bezug auf potenzielle Filmerfahrungen abseits produktionsästhetischer Implikationen. Medienwirkung begreift sie als nicht-lineares Gefüge etwa aus Affekten, Wahrnehmungen und Differenzierungsprozessen (vgl. S. 11).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dieser teilzuhaben.[239] Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen und Laura Saarenmaa argumentieren, dass die leichtere Zugänglichkeit und private Handhabung pornografischer Hefte sogar in den 1970er und 80er Jahren dazu geführt habe, dass Pornografie vorwiegend in gedruckter statt in filmischer Form konsumiert wurde.[240] Auch Heidi Pataki betont das Alleinsein als bevorzugten Nutzungsmodus für pornografisches Material, eben weil dieses nun einmal errege:

> Mir klopft das Herz. Frauen sind für Optisches ebenso anfällig wie Männer. Ich unterdrücke meine Erregung, verschanze mich hinter Auswahlkriterien für einen Abdruck. Außerdem stört mich Puls, der mir über die Schulter guckt. Die Einsamkeit des Genießens! Das sind verschwiegene Freuden. Der Betrachter möchte mit dem Bild alleine sein.[241]

Bei der Nutzung zu Hause ergeben sich zweifelsohne eine Vielzahl von Gebrauchsmöglichkeiten. Diese können wie im Kino einer rein voyeuristischen Lust frönen, einem sexuellen Bildungsinteresse nachkommen oder sexuelle Handlungen involvieren (seien diese nun masturbatorischer Art oder auf die Interaktion mit anderen Menschen ausgelegt). Ebenso könnte Pornografie etwa unter Freund:innen zur allgemeinen Belustigung (auch von dieser Rezeptionsweise spricht Koch in Bezug auf das Pornokino[242]) oder aus Langeweile zum Zeitvertreib gesichtet werden, was dem ziellosen Zappen durch Fernsehprogramme gleichkäme.[243]

Wie bereits Champagne deutlich gemacht hat, bieten sich hier Vergleiche mit den ebenso diversen Rezeptionshaltungen des Fernsehpublikums an: Ähnlich wie die Fernbedienung, die in Kombination mit »einer vermehrten Zahl der Programme« den Zuschauer:innen eine »gesteigerte Beweglichkeit zwischen den Programmangeboten, die im Kino in dieser Form grundsätzlich nicht denkbar ist«, erlaubt[244], gestatten die Maus beim PC, das Mauspad beim Laptop, der Finger oder der Eingabestift bei Tablet oder Smartphone eine vergleichbare Flexibilität. Das Drücken der Fernbedienung verbildlicht sich durch das Klicken des Mauszeigers oder die Tapp- oder Wischgeste des Fingers. Die Kategorien Pornhubs oder

239 Siehe dazu Kapitel 3.2 bzw. P. Alilunas (2019): *Far away, so close*, S. 7.

240 Vgl. Susanna Paasonen/Kaarina Nikunen/Laura Saarenmaa: »Pornification and the Education of Desire«, in: Susanna Paasonen/Kaarina Nikunen/Laura Saarenmaa (Hg.), *Pornification: sex and sexuality in media culture*, Oxford: Berg 2007, S. 1–20, hier S. 4; siehe darüber hinaus Doris Allhutter: *Dispositive digitaler Pornografie. Zur Verflechtung von Ethik, Technologie und EU-Internetpolitik*, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 2009, S. 111–112.

241 H. Pataki (1988): *Orgasmus auf der Ottomane oder die ersten Fotos waren Pornos! (Besuch bei einem Sammler)*, S. 181–182.

242 Vgl. G. Koch (1989): *Was ich erbeute, sind Bilder*, S. 100.

243 Vgl. Knut Hickethier: »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: *Montage AV* 4 (1995) (1), S. 63–83.

244 Ebd., S. 75.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lusterys können in Analogie zu den Fernsehprogrammen gedacht werden. Hier kann der bereits bewährte Sender ausgewählt werden oder man kann das Kategorienrepertoire, mit Koch gesprochen, als Programm der ›Volkshochschule der Sexualwissenschaft‹ wahrnehmen und sich sexuell ›bilden‹. Zabet Patterson spricht in diesem Kontext auch von der Möglichkeit eines »limited role-playing«[245]: Die verschiedenen Kategorien erlauben, verschiedene Subjektpositionen einzunehmen, diverse Körper als begehrenswert zu erfahren und somit auch sexuelle Neigungen und Vorlieben zu erforschen. Der Anlass des Wechsels des Fernsehprogramms oder der Kategorie kann, mit Hartmut Winkler gesprochen, mitunter aus »Unlust« erfolgen und entsprechend einen »Ausstieg«, eine Verweigerung der »Zumutung des Mediums« bedeuten.[246] Eine digitale browserbasierte Rezeption erlaubt jedoch, anders als das Fernsehen, das gleichzeitige Öffnen verschiedener Fenster oder Tabs, d.h. verschiedener Programme, und darüber hinaus theoretisch sogar eine parallele Anordnung derselben auf dem Screen. Das Switchen muss hier demnach nicht mit einem Ausstieg einhergehen, sondern kann auch nur einen zeitweisen Wechsel des Browserfensters oder Tabs bedeuten, der beispielsweise durch mangelndes Buffering eines Video-Streams provoziert wird, wenn die Rezeption nicht unterbrochen werden soll. Tatsächlich beschreiben die wenigen Untersuchungen, die sich der Rezeption von Online-Pornografie Anfang der 2000er Jahre widmen, das Warten aufgrund einer langsamen Internetverbindung (die maßgeblich für die Geschwindigkeit des Bufferings verantwortlich ist) und die damit einhergehende Frustration als zentrale Rezeptionserfahrungen von Online-Pornografie:

> [A] primary experience of looking for, and eventually at, cyberporn is precisely one of frustration and waiting. The promise of cyberporn is one of immediate

245 Zabet Patterson: »Going On-line. Consuming Pornography in the Digital Era«, in: Linda Williams (Hg.), *Porn Studies*, Durham: Duke University Press 2004, S. 104–123, hier S. 107.

246 Hartmut Winkler: *Switching, zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt: Häusser 1991, S. 63. Winkler zufolge bergen die Medien Film und Fernsehen ein »Unlustpotential« (S. 54, 63), das Winkler als eine Zumutung des Mediums an seine Rezipient:innen beschreibt. Diese müssen sich auf die Regeln des Mediums, die Unlust, einlassen und diese akzeptieren, damit sie in den Genuss desselben kommen. Diese Unlust besteht darin, nicht mit dem »Bühnenraum« (der Leinwand, dem Fernseher) interagieren zu können: »Der Rezipient ist nicht nur von jeder Möglichkeit zu körperlicher Spannungsabfuhr abgeschnitten, er muß auch mit der psychischen Kränkung fertigwerden, daß keine seiner Reaktionen das Geschehen auf Leinwand oder Bildschirm zu beeinflussen vermag« (S. 57). Die Praktik des »Switching«, also der beabsichtigte Wechsel des Programms, würde dieses »einseitige Verhältnis des Nachvollzugs und der Folge« (S. 63) aufkündigen. Diese »in die Angebotsstrukturen stark eingreifende Zuschauerhaltung« kann mit den Worten Knut Hickethiers, der sich auf Winkler bezieht, »als ästhetische produktive Aneignung, Neukomponierung und semantische Umformung von vorgegebenen Bedeutungen verstanden werden« (K. Hickethier (1995): *Dispositiv Fernsehen*, S. 74).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> gratification, yet the technological systems of the Internet, as well as the interfaces of cyberporn sites, necessitate delay […]. Even with a high-speed connection, there is still often delay on the side of the site delivering the content. The technologic of the computer forces these sequential acts of waiting and looking and waiting to become habit, and in so doing, it inscribes repetition and delay as pleasures of a different order.[247]

Das Warten und die damit einhergehende Frustration ist natürlich nicht spezifisch für die Rezeptionserfahrung von Online-Pornografie, sondern war insbesondere vor dem Ausbau leistungsstarker Gigabitnetze lange Zeit symptomatisch für jedes Laden von Online-Videos, wenn nicht sogar für das Surfen im Internet generell.[248] Urs Stäheli beschreibt das Buffering als »unerwünschte Pause«, welche die »heute schon fast selbstverständliche Illusion des kontinuierlichen, nie abbrechenden Echtzeitstreams […] lädiert«[249]. Das Publikum sei es inzwischen gewöhnt, dass eine Filmerfahrung mit Ausnahme der Werbepause beim Fernsehen kontinuierlich ist, außer es betätige selbst die Stop-Taste.[250] Im Fall von Pornografie ergibt sich aus dieser unfreiwilligen und in ihrem Auftreten unberechenbaren Pause jedoch eine besondere Dynamik, wenn man jene Art der Rezeptionshaltung annimmt, die Pornografie zum Zweck der Erregung und körperlichen Befriedigung konsumiert. Patterson betont in diesem Zusammenhang die Lust der Wiederholung und des Wartens im potenziell endlosen, exzessiven Suchprozess nach dem perfekten Bild oder Video:

> The nearly perfect image, the one that comes closest to approximating one's desire […] still only offers momentary satisfaction; in fact, images close to one's desire can provoke anxiety because they might cause the end of Web surfing. The subject is faced with a choice – will this be the last image? Even if the viewer knows he or she is unlikely to find one better, he will often continue on, forgoing the pleasures of the known for the pleasures (often through frustration) of the unknown. The user constantly shifts on to new images – and in this process, new delays – in an endless slippage of desire in which part of the pleasure derives from habitual repetition and habitual deferral.[251]

---

247 Z. Patterson (2004): *Going On-line*, S. 109. Siehe auch D. Allhutter (2009): *Dispositive digitaler Pornografie*, S. 117, die sich allerdings auf Patterson bezieht.

248 Siehe Susanna Paasonen: »As Networks Fail. Affect, Technology, and the Notion of the User-Affect, Technology, and the Notion of the User«, in: *Television & New Media* 16 (2015) (8), S. 701–716; Irina Ceaparu/Jonathan Lazar/Katie Bessiere/John Robinson/Ben Schneiderman: »Determining Causes and Severity of End-User Frustration«, in: *International Journal of Human-Computer Interaction* 17 (2004) (3), S. 333–356.

249 Urs Stäheli: »Die Zeitökonomie des Buffering«, in: *POP. Kultur und Kritik* 12 (2018), S. 132–145, hier S. 134.

250 Vgl. ebd., S. 132.

251 Z. Patterson (2004): *Going On-line*, S. 108.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Struktur von etwa Porno-Tube-Seiten begünstigt eine solche Rezeptionserfahrung. Erst die Masse von Videos ermöglicht diese unendliche Suchbewegung und hält das implizite Versprechen aufrecht, vielleicht doch noch ein perfekteres Video zu finden, welches dem eigenen Begehren noch mehr entspricht.

Die Lust des Wartens und des Aufschubs kann jedoch auch strategisch eingesetzt werden, um zu einem physischen Lustgewinn beizutragen. Zwar birgt das Suchen nach und Warten auf das perfekte Video mitunter die Gefahr der Unterbrechung der Masturbation, da diese erst mit dem nächsten geeigneten Bild fortgesetzt werden kann (ähnlich wie sie Champagne für den Besucher des Porno-Shops beschreibt, dem die Wertmarken ausgehen), doch in dieser Unterbrechung steckt auch das Potenzial einer Luststeigerung. Auf OMGyes wird diese Technik des »Hochschaukelns« als Stop-and-Go-Praktik beschrieben, die durch das gezielte Hinhalten und Hinauszögern des Orgasmus dessen Qualität steigert.[252] In pornografischen Darstellungen von Edging etwa können die Konsument:innen ihren Orgasmus gemeinsam mit den Darsteller:innen, die sich edgen oder geedgt werden, hinauszögern. Für den vollen Genuss dieser Erfahrung setzt dies jedoch eine disziplinierte Rezeption voraus, in der Vorspulen oder das Video in höherer Geschwindigkeit abspielen, die Edging-Zeit minimieren würden. In einem solchen Fall tritt der Zuschauer:innenkörper in ein geradezu mimetisches Verhältnis zum Leinwandkörper. Das ist möglich – niemals jedoch zwingend.

All diese Schilderungen beziehen sich auf die Aneignung und Nutzung pornografischer Filme, die den Zuschauer:innen potenziell in voller Länge zur Verfügung stehen. Dies entspricht jedoch keineswegs der Verfügbarkeit von pornografischen Videos auf Online-Plattformen. Denn dort sind die Videos bereits aufgrund eines (meistens) unvollständigen Uploads überhaupt nicht mehr als vollständiger Filmtext rekonstruierbar bzw. konsumierbar.

Brutale Romanlektüren und engagiertes Klicken ›um 1800‹ (heute)

Um sich der Spezifik pornografischer Klickpraktiken anzunähern, soll ein Blick in die Literaturtheorie helfen. Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen sind Georg Stanitzeks Überlegungen zur »passionierten« Romanlektüre »um 1800«, die Stanitzek als eine »brutale Lektüre«[253] beschreibt. Eine solche (sowohl in der gebildeten Welt »um 1800« als auch in den Wissenschaften »heute«, d.h. in diesem Fall 1999) gemeinhin missbilligte Rezeptionsweise zeichne sich in den Augen der Kritiker:innen einerseits durch eine mangelnde Distanz zum Gelesenen und andererseits durch eine Missachtung der Einheit und Geschlossenheit des rezipierten

252 Vgl. https://www.OMGYes.com/de/members/edging, 08.03.2020.

253 Georg Stanitzek: »Brutale Lektüre, »um 1800« (heute)«, in: Joseph Vogl (Hg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink 1999, S. 249–265, hier S. 252.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Werks aus. Das Skandalöse an dieser brutalen Lektüre sei aus texthermeneutischer Sicht deren »erschreckend wahllose Textverarbeitung«[254]: Sie sei letztlich nicht mehr als ein »engagierte[s] Blättern«[255]. Das Problem, das mit dieser bloßen »Stellenlektüre«[256] einhergehe, mahnen die Kritiker:innen, sei die leichte Verführbarkeit der Lesenden – ein Kontrollverlust, gegen den nur die besonnene Schau des Ganzen, das langsame und das wiederholte Lesen abhelfen könne: »[D]er Affekt der Lesenden hat der auf eben diesen Affekt berechneten Rhetorik nichts entgegenzusetzen; sie werden verführt, Optionen zu teilen, deren Konsequenzen in der außerliterarischen Wirklichkeit sich als fatal erweisen können«[257]. In dem von Stanitzek beispielhaft besprochenen Roman *Emilie von Wallenthal* aus dem Jahr 1801 wird dies in der Romanhandlung selbstreflexiv verhandelt: Die Protagonistin lässt sich darin durch brutale Lektüre von einer einzelnen Stelle aus Goethes *Wilhelm Meister* nahezu widerstandslos zu vorehelichem Geschlechtsverkehr verführen. »Brutal« sondiert sie einen einzelnen Satz[258] aus seinem Kontext, lässt sich von den ihrerseits an ihn herangetragenen und seinerseits bei ihr bestärkten Gefühlen berauschen und schon, so fährt der Roman fort, führt »die katastrophale Lektüre […] ins katastrophale Leben«[259]. Ihr Fehler? »Sie blättert, sie sucht sich heraus, was ihr paßt, fixiert sich auf die ansprechende, auf Anhieb überzeugende Passage«[260] und lässt sich zuletzt »hinreißen«[261].

Die Parallelen zur zeitgenössischen Kritik an der Pornografie-Nutzung, besonders von Online-Pornografie auf Tube-Seiten wie Pornhub, sowie zu deren gesellschaftlicher Verortung scheinen augenfällig: Ebenso wie die exzessive Romanlektüre verantwortlich gemacht wurde für außereheliche Unzucht oder generell für übermäßige und sündhafte Onanie, wie Thomas Laqueur feststellt[262], ist es heute die Pornografie, welche die Jugend verdirbt, ein falsches Verständnis von Sexualität vermittelt und mitunter ein Suchtpotenzial birgt.[263] Doch die Parallele zwischen brutaler Lektüre und Pornografienutzung lässt sich noch weiterziehen – und trifft dabei auf Phänomenbestände, die weitaus mehr sind als die Sorgen konservativer Tu-

254 Ebd., S. 253.
255 Ebd., S. 254.
256 Ebd.
257 Ebd., S. 252.
258 »Sie gab, was die Liebe fordert, und ein überzeugtes Herz nicht versagen kann« (zit.n. Stanitzek 1999, S. 250).
259 G. Stanitzek (1999): *Brutale Lektüre, »um 1800« (heute)*, S. 249.
260 Ebd., S. 254.
261 Ebd., S. 251.
262 Thomas Laqueur: *Teufelszeug. Ein Gespräch mit Thomas Laqueur* 2008, http://www..zeit.de/2008/17/Interview-Laqueur, zuletzt geprüft am 07.03.2020.
263 Vgl. J. Gernert (2010): *Generation Porno*; M. Hilkens (2010): *McSex*; Gail Dines: *Pornland. Wie die Pornoindustrie uns unserer Sexualität beraubt*, Mainz: VAT 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

gendwächter:innen: Ähnlich »skandalös« wie in Büchern (bloß) passioniert geblättert wird, vollzieht sich im digitalen Zeitalter die Nutzung pornografischer Clips. So wie Stanitzek in Hinsicht auf das affektierte Lesen von Romanen von einem »engagierten Blättern« spricht, lässt sich im Falle der zeitgenössischen Rezeption von Online-Pornografie von einem »engagierten Klicken«[264] sprechen. Wie bereits ausgeführt, erlaubt das engagierte Klicken etwa auf Pornhub, genau diejenigen Videos zu finden, die dem eigenen Begehren entsprechen, und darüber hinaus sogar noch innerhalb dieser Videos die Szenen zu extrahieren, die den größten Lustgewinn versprechen.[265]

Der brutalen Lektüre von pornografischem Videomaterial geht auf Online-Plattformen jedoch häufig bereits ein brutaler Eingriff in das ursprüngliche Filmmaterial voraus. Einzelne Videoclips stehen dort pars pro toto für oft mehrstündige Filme, die, wenn der Clip gefällt, über Video-on-Demand-Plattformen oder die Seiten der Studios selbst erworben werden können. Der »Text« ist hier also bereits im Moment des Zugriffs auf einzelne Stellen reduziert, die Blütenlese bereits vorweggenommen. Der Videoclip kann überhaupt nicht auf eine vonseiten der kritischen Hermeneutik angesehene Weise textuell entziffert werden, weil er den Rezipierenden gar nicht als Ganzes vorliegt. Die gewaltsame Verführung ist strukturbedingt und wird – wie man hinzufügen muss – auch als solche freiwillig aufgesucht.

Diese vorweggenommene Stellenreduktion erlaubt es, den brutalen Eingriff videoübergreifend bis zum Exzess zu treiben. Bereits in der schier endlosen Clipauswahl werben die einzelnen Clips mit einem (mehr oder weniger) charakteristischen Standbild sowie darüber hinaus – bewegt man den Mauszeiger über dieses Standbild – mit einigen in rascher Folge gedrängten, bewegten Ausschnitten des Clips: Thumbnails. Hat man einen Clip ausgewählt, weisen in vielen Fällen Marker in der Timeline auf den nächsten »Höhepunkt« hin und erlauben somit eine gezielte Navigation, etwa vom Oralverkehr direkt zur vaginalen Penetration und von dort aus

264 Ich habe mich in Ermangelung einer besseren Alternative für »Klicken« entschieden, auch wenn mir bewusst ist, dass Klicken eher die Nutzung mit PC/Laptop und Computermaus bezeichnet. Die Geste auf dem Smartphone oder Tablet ist eher eine des Tippens oder den Kontakt mit dem Bildschirm aufrechterhaltenden Wischens. Allerdings wird mit Wisch-Geste oder Swipen eher bezeichnet, dass man sich einem nächsten Video oder Tinder-Profil (in diesem Kontext ist der Sprachgebrauch wohl am bekanntesten) widmet. Mir geht es an dieser Stelle jedoch darum, dass man innerhalb eines Videos nach erregenden Stellen sucht. Bei »Tippen« schien mir die sprachliche Assoziation mit Wettspielen eher ungünstig bis irreführend.

265 Vgl. hierzu folgende satirische Stelle aus Jean Pauls *Herbst-Blumine oder gesammelte Werkchen aus Zeitschriften*: »Wie unersättlich ist der Mensch, besonders der lesende! sogar zerstreute Gedanken lieset er wieder zerstreut und blättert […]. Findet er eine sentenziöse Kürze und Abwechselung schon vor, wie er sie in keinem weitschweifenden Werk genoß: so will er diese gegen die Langeweile noch einmal gekürzt und abgewechselt sehen« (zit.n. G. Stanitzek (1999): *Brutale Lektüre, »um 1800« (heute)*, S. 262).

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zum Analsex, ohne im Video die entsprechende Stelle selbstständig suchen zu müssen. Waren diese Marker bei meiner Analyse 2020 noch rein optischer Natur, gibt es inzwischen auf Pornhub die Funktion »Jump to Action«, auf Deutsch »Zum Handeln springen«, die bei Klick auf das zugehörige Vorspul-Icon auswählbar ist. Ein Klick führt direkt zur markierten Stelle bzw. ›Action‹ – wie auch immer diese im jeweiligen Video ausfallen mag. Darüber hinaus kann, darauf wurde ebenfalls bereits hingewiesen, die durch das Springen in der Timeline, aufgrund eines nicht ausreichenden Bufferings, immer wieder entstehende Spielpause gefüllt werden, indem mehrere Videos parallel in unterschiedlichen Tabs oder auf dem Screen nebeneinander angeordnet geöffnet und abwechselnd rezipiert werden. Führte das engagierte Blättern im Roman noch zu einer wahllosen Textverarbeitung, so zeichnet sich das engagierte Klicken, so scheint es, durch absolute Zielgerichtetheit und maximale Effizienz aus – abhängig natürlich vom vorhandenen Angebot und dem die Suche leitenden Begehren.

Empirische Untersuchungen, wo und wie (im Sinne medientechnischer Operationen und nicht im Sinne einer Medienwirkung) Menschen Pornografie konsumieren, liegen (noch) nicht vor. Die vorgestellten Überlegungen sind daher spekulativer Art bzw. basieren auf privaten Gesprächen. Sie stellen daher eine erste Annäherung an denkbare Gebrauchsweisen von Online-Pornografie dar – eine Erweiterung ist wünschenswert und wahrscheinlich. In der Forschung kommt etwa zunehmend die Frage nach der Spezifik der medientechnischen Arrangements von Online-Pornografie und den sie zugänglichmachenden Endgeräten auf. Schenkt man den Statistiken Pornhubs Glauben, konsumieren 91,3 Prozent der Nutzer:innen Pornografie auf ihrem Smartphone, Tendenz steigend. 1,5 Prozent greifen (noch) auf ein Tablet, 7,2 Prozent auf ihren PC bzw. Laptop zurück.[266] Interessanterweise ermöglicht das Smartphone durch seine Mobilität, den Pornografiekonsum wieder aus dem Haus nach draußen zu verlagern, und aufgrund seiner Handlichkeit dennoch einen »private space«[267] zu bieten. Diese Entwicklung scheint konstitutiv für internetfähige Geräte zu sein, diese Beobachtung macht Zabet Patterson bereits 2004, also drei Jahre bevor Smartphones marktfähig wurden: »[T]he computer has become smaller and more personal – it has become a private enclave within the domestic or corporate sphere«[268].

Das Bedürfnis nach Privatheit, das die Rezeption audiovisueller Pornografie von Beginn an begleitet, drückt sich vor allem in den letzten Jahren nicht zuletzt auch in dem zur Verfügung stehenden pornografischen Angebot und der ihm korrespondierenden Nachfrage aus. Wie bereits anhand des Beispiels Lustery diskutiert, steigt

266 Vgl. https://www.pornhub.com/insights/2023-year-in-review#devices-tech, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

267 Z. Patterson (2004): *Going On-line*, S. 120.

268 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in den letzten Jahren besonders das Interesse bzw. Begehren nach Live-Webcam-Sex Angeboten, Amateur-Pornografie oder einem privaten Kontakt mit Pornografieschaffenden etwa über OnlyFans, JustForFans oder deren Social Media-Profile. Alle diese Formate arbeiten der von Plattformen wie Pornhub begünstigten/forcierten Entindividualisierung der Darsteller:innen, wie sie durch deren Kategorien- und Verschlagwortungssystem vorgenommen wird, entgegen. Die Pornobranche kann nicht leicht auf einen Nenner gebracht werden.

Erregte Archiv-Debatten

Kommen wir zu einem Fazit: Eine dem Kinodispositiv verschriebene voyeuristische Rezeptionshaltung ist bei Pornografie ebenso möglich wie das undisziplinierte Schauen, das Champagne beschreibt. Parallelen zu Fernsehzuschauer:innen scheinen vor allem im Vergleich des Switchens der Programme mit der Auswahl von Kategorien auf Online-Plattformen gegeben. Als für Online-Pornografie spezifische Gebrauchstechniken wurden das engagierte Klicken, das eventuelle Warten bis die Videos geladen sind, das Suchen nach geeigneten Videos und die damit einhergehende Frustration, die durch luststeigernde (parallele Mehrfach-)Auswahl kompensiert werden kann, sowie nicht zuletzt die sexuelle (Selbst-)Befriedigung als typische Nutzungserfahrungen herausgearbeitet.

Wonach schmeckt nun, mit Arlette Farge gesprochen, das (digitale) Pornografie-Archiv? Es schmeckt nach endlosen Videoreihen, deren Sichtung kein Ende finden muss. Es schmeckt nach Frustration und Belohnung. Es fühlt sich an wie kurzweilige lang ersehnte Privatheit hinter geschlossenen Türen, sei es im Wohnzimmer, im Badezimmer oder auf der Bürotoilette. Ablenkung und Zeitvertreib wechseln sich mit angestrengter Konzentration ab. Das Blättern/Suchen ist manchmal zielgerichtet, manchmal wahllos oder undiszipliniert, birgt entsprechend aber auch Potenzial für Überraschungen. Die Dokumente erregen, ob sie nun Lustgefühle steigern, abstoßen und/oder schockieren. Sie riechen nach Sperma und Gleitgel, klingen nach Schmatzgeräuschen und raschelnden Taschentüchern, sie werden begleitet vom kühlen Lufthauch auf nackter Haut, einem Schweißfilm auf dem erregten Körper, feuchten Slips oder auch dem energischen Weg- und Weiterklicken, dem frustrierten Ausschalten, schockierten Einatmen oder – vielleicht – erleichtertem Ausatmen.

Pornografische Artefakte erregen körperlich, doch auch bereits ihre Auswahl, ihre Auffindbarkeit und Nicht-Auffindbarkeit erregt – und hat mitunter ernsthafte politische Implikationen. Wie die Analyse der Katalogisierungspraktiken und impliziten Plattformpolitiken von Pornhub und Lustery gezeigt hat, haben Archivierungslogiken in Form von Kategorien und Schlagworten Einfluss darauf, welche Körper, Sexualitäten und Begehren auf der Plattform auffindbar sind. Nicht kategorisiert oder verschlagwortet zu werden, bedeutet in der Plattformlogik einerseits

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

unsichtbar, andererseits unmarkiert zu bleiben. Unsichtbar zu bleiben bedeutet, die eigene Körperlichkeit oder das eigene Begehren nicht als sexuell aktives und selbst begehrenswertes repräsentiert zu finden. Repräsentation ist wichtig, ihr Fehlen schmerzhaft. Allgegenwärtig sichtbar und gerade darum unmarkiert bleibt auf Pornhub etwa der cis-männliche, *weiße*, schlanke, *able-bodied* Körper: Er stellt die implizite Norm dar und braucht keine Verschlagwortung. Abweichungen von dieser Norm finden sich im Katalogisierungssystem Pornhubs wieder – häufig zum Preis von Fetischisierung, Exotisierung oder der Reproduktion rassistischer und sexistischer Stereotype. Dennoch: Die auf Pornhub zu findenden Körper und Sexualitäten – und diese sind durchaus divers – werden als begehrenswert und sexuell aktiv markiert. Insofern bildet auch Pornhub ein Gegengewicht zu medialen Mainstream-Darstellungen, in denen cis-Frauen, LGBTQIA+-Charaktere, Personen mit Behinderung, Schwarze Menschen oder People of Color sowie dicke und fette Menschen (insbesondere weiblich gelesene) noch immer unterrepräsentiert sind oder immer wieder auf die gleichen stereotypen Rollen festgeschrieben werden.[269]

Dies gilt natürlich ebenso für Lustery. Für die kuratierte Plattform konnte festgestellt werden, dass die Seite im Gegensatz zu Pornhub rassistische, exotisierende oder sexistische Verschlagwortungspraktiken vermeidet. Die Paare stehen als Individuen im Mittelpunkt, ihre Sexualität besteht nicht nur aus sexuellen Praktiken, die wir bezeugen. Damit erlaubt es uns die Seite zu ihnen eine (wenn auch einkanalige) Beziehung aufzubauen. Wir erfahren durch die Selbstvorstellung der Paare sowie durch die begleitenden Paratexte etwas über ihre Fantasien und Begehren: Es geht um ihre (wie bei Dorrie Lane: exhibitionistische) Lust, die uns eine potenziell masturbatorische Teilhabe ermöglicht. Die beobachtete Professionalisierung und Mainstreamisierung der Seite zeigt, dass sie zunehmend ein breiteres Publikum anspricht, es also durchaus einen Markt gibt für Menschen, die bereit sind, für Pornografie zu bezahlen, die transparent und fair produziert wird und auf diskriminierende Darstellungen verzichtet.

Dass im pornografischen Archiv heterogene Erregungspotenziale zu finden sind, hat nicht erst das vorliegende Kapitel gezeigt, sondern etwa auch die von

269 Siehe etwa den jährlichen *Where We Are on TV*-Report der von GLAAD, einer LGBT-Medien-Advocacy-Organisation, siehe https://glaad.org/research/, zuletzt geprüft am 15.07.2024. Siehe für die deutsche Medienlandschaft auch Elizabeth Prommer/Christine Linke: *Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland*. Universität Rostock, Institut für Medienforschung 2017, https://www.imf.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/Alle_PHF/IMF/Forschung/Medienforschung/Audiovisuelle_Diversitaet/Broschuere_din_a4_audiovisuelle_Diversitaet_v06072017_V3.pdf, zuletzt geprüft am 15.07.2024; Elizabeth Prommer/Julia Stüwe/Juliane Wegner: *Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität*. Universität Rostock, Institut für Medienforschung 2021, https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Sichbarkeit-und-Vielfalt-Praesentation_5-Oktober 2021.pdf, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Meyn sowie Mercer, Carter und Mowlabocus oder Kyrölä und Paasonen untersuchten Sammlungen (siehe Kapitel 5.1). Ihre Untersuchungen erlauben eindrückliche Einblicke in den Gebrauch von Pornografie. Sie zeigen, dass es sich bei Pornografie um ein Unterhaltungsprodukt handelt, mit dem Menschen interagieren, das sie kommentieren, bewerten, für das sie Vorlieben entwickeln und das sie löschen, wenn es nicht ihrem Begehren entspricht oder zu oft gebraucht wurde und damit seinen Reiz verloren hat. Mit aller Deutlichkeit zeigen sich hier Formen von Erregung im Archiv, die sich auf vielseitige Weise ausdrücken: durch Notizzettel, Bewertungsskalen, Kommentare oder ein materielles Sich-ins-Medium-Einschreiben, wenn etwa die VHS-Kassette an zu häufig geschauten Stellen Bildstörungen aufweist.[270] Auf digitalen Plattformen erfüllen insbesondere Kommentare eine ähnliche Funktion. Sie geben den Creator:innen Feedback in Form von Kritik oder Wünschen und offenbaren Einblicke in die Begehren der Nutzer:innen – ein Potenzial, das in der Forschung noch nicht ansatzweise ausgeschöpft wurde.

»What kind of archaeology of human sexuality would be possible without porn archives?«[271] – die Antwort der zurückliegenden Untersuchung fällt ebenso wie jene des *Porn Archives*-Sammelband aus: keine. Was genau als pornografisches Archiv gelten kann oder gelten sollte, bleibt äußerst umstritten. Wie aufgezeigt, handelt es sich dabei jedoch keineswegs nur um eine isolierte Fachfrage, die in theoretischen Debatten aufgeworfen wird: Sie hat weitreichende politische Implikationen, eine umkämpfte Gesetzeslage und die öffentliche Aufmerksamkeit und gesellschaftliche Relevanz stets an ihrer Seite. In Anbetracht des vorhandenen gesellschaftlichen und strukturellen Drucks, der darauf dringt, dass Pornografie kein Platz in regulären und etablierten Archiven erhalten soll, tritt die Relevanz dieser ontologischen Frage hinter die Fragen zurück, was Pornografie eigentlich kulturell, persönlich und kollektiv für uns bedeutet, welche Funktion sie erfüllt, welche Möglichkeiten, aber mitunter auch Gefahren ihr innewohnen. Digitalen Plattformen und anderen ›Pseudo-Archiven‹ mit einer dokumentarischen Epistemologie zu begegnen und sie als Archive zu behandeln, hält vor diesem Hintergrund einige Aufschlüsse bereit. Pornografie ist ein Unterhaltungsmedium und Gebrauchsgegenstand. Als solches erlaubt sie keine Schlussfolgerungen darüber, wie Menschen ›real‹ Sex haben – sie ist keine Dokumentation. Doch sie kann Aufschlüsse darüber geben, wie sich Menschen zu einem bestimmten Zeitpunkt in dem Bewusstsein, dass eine Kamera anwesend ist, beim Sex zeigen wollten. Zugleich hält sie fest, welche Körper gesellschaftlich als sexuell aktive Körper, als begehrenswerte Körper inszeniert werden und auch in welcher Häufigkeit und Präsenz. Kurz: Pornografie archiviert Vorstellungen davon, wie Sex gedacht wird, welche sexuellen Fantasien und Praktiken es gibt. In dieser Funktion kommt ihnen durchaus eine erregende dokumentarische Autorität zu, die

270 Siehe auch L. Hilderbrand (2009): *Inherent Vice*, S. 33–72.

271 T. Dean (2014): *Introduction*, S. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

auf vielfältige Weise genutzt und kulturell umkämpft wird. Die heterogenen Erregungspotenziale äußern sich auf digitalen Plattformen etwa über Klickzahlen und Kommentare, im analogen Archiv über ins Material eingeschriebene Gebrauchsspuren, Notizzettel, Listen, Bewertungsskalen etc. und setzen sich bis in einschlägige gesetzliche Bestimmungen, Berichterstattungen und Firmenneugründungen fort. Die institutionelle Insistenz, Pornografie den Zugang zum Archiv zu verweigern, sie unkatalogisiert zu lassen, weist sie als erregendes Dokument *par excellence* aus. Vielleicht lässt sich das kulturelle, politische und rechtliche Ringen um ihren Status als Zeichen verstehen, dass sie im Archiv immer schon mitgedacht ist.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

6 (K)EIN ENDE: Erregende Dokumente

»Haben Sie schon einmal über einen Wechsel in die Gender Studies nachgedacht?« Diese Frage eröffnete die Einleitung dieser Arbeit. Sie wird in der Serie I Love Dick der Protagonistin Toby von ihrem betreuenden Professor gestellt, nachdem sie ihre Doktorarbeit über *gaping* in der Kunstgeschichte verteidigt hat. Indem Toby pornografische Bewegtbilder gleichrangig mit etablierten kunsthistorischen Gegenständen behandelt, weist sie indirekt auf das Erregungspotenzial hin, das auch von anderen anerkannten kunsthistorischen Artefakten, etwa den Porträts nackter Frauen, ausgeht. Sie hält ihrer Disziplin den Spiegel vor und markiert den normierten und objektifizierten cis-weiblichen Frauenkörper als versteckte Projektionsfläche cis-männlichen Begehrens in der Malereigeschichte. Die überspitzte Szene in der Serie ist jedoch nicht Produkt künstlerischer Imagination, sondern fußt auf einem Diskurs, der innerhalb der Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren geführt wird.[1] Noch dazu ist sie kein Einzelfall. Ähnliche Inanspruchnahmen des halbnackten Frauenkörpers lassen sich auch in anderen Disziplinen beobachten – etwa in der Archäologiegeschichte. Frederick Lane beginnt seine Monografie *Obscene Profits*[2], in der er sich dem Verhältnis von Pornoindustrie und technischer Innovation widmet, mit der Namensgebung der 1908 entdeckten und rund 30.000 Jahre alten »Venus« von Willendorf. Er zitiert den Archäologie-Professor L.C.E. Witcombe, der erklärt, wie es zu dieser Namensgebung kam:

> To identify the Willendorf figurine as ›Venus‹, then, was a rich male joke that neatly linked the primitive and the female with the uncivilized and at the same time, through implicit contrast with the Classical Venus, served as a reassuring example to patriarchal culture of the extent to which the female and female sex-

1 Siehe Kapitel 1, Fußnote 2.

2 Frederick S. Lane: *Obscene profits. The entrepreneurs of pornography in the cyber age*, New York, London: Routledge 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

> uality had been overcome and women effectively subjugated by the male-dominated civilizing process.[3]

Wie Lane treffend feststellt, verrät die Bezeichnung und Beschreibung solcher historischen Funde meist mehr über die sexuellen Einstellungen ihrer (in diesem Fall: cis-männlichen) Entdecker als über jene der prähistorischen Urheber:innen.[4] Ebenso wie die Artefakte des *Secret Museum* erfuhr auch die »Venus« von Willendorf eine öffentliche Zensur aufgrund ihrer sexuellen Explizitheit.[5] Auch sie galt als ›zu erregend‹ für die Öffentlichkeit – mit anderen Worten: als pornografisch.

In dieser Arbeit wurde der Begriff des erregenden Dokuments eingeführt, um die Brisanz dieser kunstgeschichtlichen Fälle, die separierten als pornografisch klassifizierten Artefakte bei den Ausgrabungen von Pompeji (Kapitel 2.3), die öffentlichen Auseinandersetzungen um Gonzo-Pornografie (Kapitel 3), die Frage, wie sexuell explizit Sexualaufklärung sein darf, um nicht zu Pornografie zu werden (Kapitel 4) sowie die umstrittenen Archiv- und Plattformpolitiken (Kapitel 5) nicht als Einzelfälle, sondern als ein und dasselbe Phänomen zu begreifen. Was sie eint: Erregende Dokumente, d.h. in den genannten Fällen als pornografisch geltende Artefakte, haben nicht nur das Potenzial, sexuelle Erregung bei ihren Betrachter:innen auszulösen, sondern auch das Potenzial, andere Formen der Erregung, namentlich individuelle und kollektive Prozesse der Selbstverständigung, zu provozieren. Im Zentrum dieser Selbstverständigungsprozesse stehen in erster Linie geltende Wert- und Normvorstellungen, Rechte und Gesetze, Fragen der Anerkennung und Repräsentation, aber auch Möglichkeiten und Grenzen des Einsatzes medialer Praktiken sowie ästhetische Konventionen. Die Heftigkeit, die der Ausdruck der Erregung als einem »in Bewegung geraten« etymologisch mit sich führt (siehe Einleitung), spiegelt sich dabei bereits in den sprachlichen Metaphern wieder, die gebraucht werden, um die Pornografie betreffenden Debatten zu beschreiben: Es sind die feministischen Sex-*Kriege*, die bis heute andauern (siehe u.a. Kapitel 4.2 und 3.3), der *Kampf* gegen Pornografie und pornografische Plattformen wird als Porno-*Kreuzzug*[6] bezeichnet (siehe Kapitel 5.1), die Aushandlungsprozesse um den Begriff der Pornografie erweisen sich von Beginn an als *Schlachtfeld*[7] (siehe Kapitel 2.3). Auffällig in den öffentlich geführten Debatten ist die Unentschiedenheit, mit denen pornografischen Artefakten dabei in unterschiedlichen Kontexten der Status

3 Zitiert nach ebd., S. 2. Siehe auch Witcombe, Christopher L. C. E.: *Venus of Willendorf* 2013 [1998], https://books.apple.com/us/book/venus-of-willendorf/id630248700, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

4 Vgl. F. S. Lane (2001): *Obscene profits*, S. 2.

5 Vgl. ebd., S. 2–3.

6 Siehe S. Paasonen (2021): *Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik*.

7 Vgl. W. Kendrick (1987): *The Secret Museum*, S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

eines »Dokuments« – sei es als indexikalisches Zeugnis (Kapitel 3), als Lehrmittel (Kapitel 4) oder als Archivalie (Kapitel 5) – zu- oder abgesprochen wird.

Der Grund dafür ist, dass sich, wenn es um Pornografie geht, Aussagen über konkrete mediale Artefakte mit Aussagen, die bestimmte Norm-, Wert- und Sittlichkeitsvorstellungen vertreten, vermischen. Der Begriff »Pornografie« wurde daher in der vorliegenden Untersuchung zweistufig benutzt: Er bezeichnet sowohl konkrete mediale Artefakte als auch das kulturelle Konstrukt, das diese Artefakte unter eine gemeinsame Kategorie zusammenfasst, d.h. ein durch Institutionen und Praxen wirksames Bündel gesellschaftlicher Vorstellungen bezüglich der Frage, was »Pornografie« (alles) sei. Diese Vorstellungen variieren und sind historisch und kulturell wandelbar. Das bedeutet jedoch auch, dass, wenn es um Pornografie geht, nicht weniger als eben genau diese geltenden Norm-, Wert- und Sittlichkeitsvorstellungen auf dem Spiel und zur Verhandlung stehen. Dieses Gesellschaftsspiel trägt sich bis in die Definitionen, mit denen staatliche Institutionen Recht sprechen, Filme fördern und Jugend schützen, hinein.

Wie in dieser Arbeit aufgezeigt wurde, bedienen sich zeitgenössische Pornografien ästhetisch und diskursiv dokumentarischer Autorität. Diese hält das Versprechen bereit, dem Dokument die Erregung zu nehmen und es kulturell annehmbar und wertschätzbar zu machen. Dass zeitgenössischen Pornografien mitunter tatsächlich dokumentarische Qualitäten attestiert werden, indem sie problematisiert werden, zeigt einerseits, dass das Dokumentarische trotz aller begrifflichen Dekonstruktionen noch immer Autorität generiert (Kapitel 2.2). Andererseits zeigt sich dabei zugleich, dass befriedigende Darstellungen von menschlicher Sexualität in der Populärkultur fehlen, wenn Pornografie das Medium ist, auf das Menschen zurückgreifen, um etwas über Sex zu lernen.

Zum Schluss dieser Arbeit möchte ich daher exemplarisch einen Blick auf die Pornografie-Definition, die der deutschen Rechtsprechung – nicht unangefochten – zugrunde liegt, und ihren – umstrittenen – Auswirkungen auf Filmförderung und Jugendmedienschutz werfen. In der sozialwissenschaftlichen Forschung hat sich mittlerweile eine inhaltlich-funktionale Pornografie-Definition durchgesetzt, die sich für wissenschaftliche Kontexte, die an der Erforschung konkreter pornografischer Artefakte und deren Wirkweisen interessiert sind, als sehr produktiv erwiesen hat:

> *Inhaltlich-funktionale Definitionen* legen wertfrei fest, dass es sich dann um »pornografische« Darstellungen handelt, wenn nackte Körper und sexuelle Aktivitäten sehr direkt und detailliert dargestellt sind (inhaltliche Ebene) und vorwiegend

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

zum Zweck der sexuellen Stimulation produziert und rezipiert werden (funktionale Ebene).[8]

Der Hinweis auf die Funktion pornografischer Filme ist insbesondere darum wichtig, weil mit ihm explizit Missbrauchsdarstellungen (hierunter fällt auch sogenannte »Kinderpornografie«[9]) und bildbasierte sexualisierte Gewalt[10] ausgeschlossen sind. Pornografie steht laut dieser Definition entsprechend für im Einvernehmen entstandene Filme, die sich an ein Publikum richten, das diese in der Regel zur eigenen sexuellen Erregung nutzt.

Diese durchaus sinnvolle Unterscheidung zwischen bildbasierten Straftaten und einem Unterhaltungsprodukt, das von einem Großteil der volljährigen deutschen Bevölkerung konsumiert wird, wird im deutschen Rechtssystem und – ihm folgend – seitens der Filmförderung und dem Jugendmedienschutz nicht vorgenommen. Stattdessen wird bei der in der Rechtsprechung verwendeten Pornografie-Definition bewusst eine folgenreiche Unschärfe in Kauf genommen (siehe hierzu auch Kapitel 2.3). Pionierinnenarbeit macht hier die Juristin Anja Schmidt, die für eine grundsätzliche Überarbeitung des Pornografie-Strafrechts plädiert.[11] Wie sie aufzeigt, ersetzte der Begriff »Pornografie« 1973 jenen der »unzüchtigen Schrift«. Dabei verzichtete der Gesetzgeber jedoch darauf, den Begriff zu definieren. Die Begründung: Es solle eine Anpassung des Pornografie-Begriffs

8 Nicola Döring: »Pornografie-Kompetenz. Definition und Förderung«, in: *Zeitschrift für Sexualforschung* 24 (2011) (03), S. 228–255, hier S. 232.

9 Die Juristin Anja Schmidt plädiert dafür, die Begriffe Kinder- und Jugendpornografie aus dem Pornografie-Strafrecht zu streichen und diese stattdessen im Sexualstrafrecht zu verankern (vgl. A. Schmidt: »*Missbrauchsdarstellungen« statt »Kinderpornographie«?*). Grundsätzlich wird der Begriff »Kinderpornografie« seit vielen Jahren kritisiert, da er verharmlosend und ungenau ist. Vorgeschlagen wird stattdessen entweder von »Missbrauchsdarstellungen« oder von »Darstellung des sexuellen Missbrauchs an Kindern« zu sprechen (ebd., S. 32).

10 Umgangssprachlich wird hier häufig von »Revenge Porn«, also »Rache-Porno« gesprochen. Bezeichnet werden damit Filme, die nicht im Einvernehmen aller Beteiligten veröffentlicht wurden. Der Exemplarfall ist hier der verletzte Ex-Partner, der im Einvernehmen entstandene sexuell explizite Privatvideos aus »Rache« nach einer Trennung auf Porno-Seiten hochlädt. Hierbei werden Persönlichkeitsrechte, insbesondere das Recht am eigenen Bild, verletzt. Es handelt sich hierbei um bildbasierte sexualisierte Gewalt, d.h. um eine Straftat, und nicht um Pornografie im Sinne einer inhaltlich-funktionalen Definition.

11 Ihre Habilitationsschrift *Pornographie und sexuelle Selbstbestimmung. Eine Kritik des Pornographiestrafrechts de lege lata und Vorschläge de lege ferenda* wurde sowohl mit dem Marie-Elisabeth-Lüders-Wissenschaftspreis 2023 als auch dem Christian-Wolff-Preis für eine herausragende Habilitation der Martin-Luther-Universität ausgezeichnet. Entstanden ist die Arbeit im Kontext des DFG-Forschungsprojekts »Pornografie und sexuelle Selbstbestimmung«.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

an »veränderte gesellschaftliche Wertvorstellungen«[12] ermöglicht werden. Was zunächst so erscheint, als stimme es mit den in dieser Arbeit eröffneten Perspektiven überein, war faktisch wenig offen gedacht: Wie Schmidt ausführt, sei ursprünglich davon ausgegangen worden, dass die Merkmale des Begriffs der unzüchtigen Schrift bzw. der Obszönität weiter Verwendung finden und als Differenzkriterien herhalten könnten. Entsprechend kritisiert Schmidt, dass sich der Pornografie-Begriff in der Rechtsprechung nicht von seinen moralisierenden Wurzeln gelöst habe, er stünde weiterhin »in der Tradition eines moralisierenden Strafrechts«[13].

Dass mit dem Pornografie-Begriff unzulässig moralisiert wird, schließt Schmidt jedoch nicht nur aus dessen Wurzeln in der unzüchtigen Schrift. Der rechtliche Pornografie-Begriff sei zwar nicht eindeutig ausformuliert, es würden sich dennoch vier Merkmale feststellen lassen, die einzeln oder in Kombination in verschiedenen Gesetzestexten zu finden sind:

> Pornographisch soll ein Inhalt (im Sinne des § 11 Abs. 3 StGB) sein, wenn er:
> 1. sexuelle Aktivitäten vergröbernd, aufdringlich, übersteigert oder anreißerisch darstellt oder
> 2. auf die Auslösung eines sexuellen Reizes gerichtet ist oder
> 3. Sexualität überbewertet und ohne Sinnzusammenhang zu anderen menschlichen Lebensäußerungen darstellt, wenn sie etwa von emotionalen Bezügen gelöst wird, so dass die Menschen als bloße auswechselbare Objekte der Begierde erscheinen oder
> 4. Sexualität so darstellt, dass er die Grenzen des sittlichen Anstandes, die nach allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogen werden, eindeutig überschreitet.[14]

Die »Grenzen des sittlichen Anstandes« liegen Schmidt zufolge jedoch letztlich im Auge der Betrachtenden und genau hierin liegen das Problem und die Moralisierung. Zusätzlich zeigt sich hier ein Verständnis von Sexualität, das diese in Paarbeziehungen verortet, und Sex jenseits von Beziehungszusammenhängen als abweichend von geltenden Normvorstellungen markiert.

---

12 A. Schmidt (2016): *Die strafrechtliche Bewertung von Pornographie vor dem Hintergrund der feministischen Bewegungen, der Porn Studies und der Medienforschung*, S. 151; A. Schmidt (2022): *Kritik des Pornographiestrafrechts am Maßstab gleicher sexueller Selbstbestimmung*, S. 44.

13 A. Schmidt (2016): *Die strafrechtliche Bewertung von Pornographie vor dem Hintergrund der feministischen Bewegungen, der Porn Studies und der Medienforschung*, S. 153. Schmidt zufolge verstößt die Vermeidung, den Begriff zu definieren, zusätzlich gegen das Gebot gesetzlicher Bestimmtheit: »Denn gem. Art. 103 II GG hat der Gesetzgeber selbst die Voraussetzungen der Strafbarkeit so zu bestimmen, dass die Bürger*innen ihr Verhalten danach ausrichten können« (ebd., S. 151).

14 A. Schmidt (2022): *Kritik des Pornographiestrafrechts am Maßstab gleicher sexueller Selbstbestimmung*, S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Strittig wird die juristische (Un-)Bestimmtheit des Pornografie-Begriffs nicht nur in der Rechtsprechung, sondern auch dann, wenn sie etwa zur Grundlage für Filmförderrichtlinien oder den Jugendmedienschutz wird. Die Kommission für Jugendmedienschutz wählt die Pornografie-Definition nach § 184 StGB als Grundlage für ihre Bewertung. Sie ergänzt diese jedoch durch folgende Erläuterungen: Wesentlich für Pornografie sei

- inhaltlich die Verabsolutierung sexuellen Lustgewinns und die Reduzierung auf eine apersonale Sexualität sowie die Degradierung des Menschen zum bloßen auswechselbaren Objekt sowie
- formal die überdeutliche und detaillierte Darstellung sexueller Vorgänge und deren aufdringliche und unverfremdete Vermittlung.[15]

Ergänzt wird diese definitorische Erweiterung durch spezifizierende »inhaltliche Charakteristika« und »Merkmale der formalen Gestaltung«. Als mögliches formales Merkmal wird etwa ein »grob-anreißerischer und derb-zotiger Wortschatz sowie die Dominanz von z.B. Stöhnlauten«[16] angeführt. Ebenso wird auf die übermäßige Präsenz bestimmter Kameraeinstellungen (etwa Nah- und Großaufnahmen bzw. eine »voyeuristische Kameraführung«) verwiesen. Inhaltlich wird u.a. die »Verknüpfung von Sexualität und Gewalt« sowie die »Abweichung von gesellschaftlichen Wertvorstellungen« angeführt.[17] Zwar sind die Charakteristika durchweg im Konjunktiv formuliert – d.h. es wird betont, die Merkmale *könnten* Indizien dafür sein, dass es sich um Pornografie handelt, es müsse aber im Einzelfall entschieden werden –, doch dies ändert nichts an deren klar moralisierendem Charakter. Zusätzlich wiederholt sich hier ein Narrativ, das Pornografie und Gewalt notwendig zusammendenkt. Auswirkungen hat dieses fragwürdige Narrativ sehr konkret etwa auf die Filmförderung. Nicht gefördert werden etwa »Filme, die einen pornographischen oder gewaltverherrlichenden Schwerpunkt haben«[18]. Die Folge ist,

15 https://www.kjm-kriterien.de/medienrechtliche-unzulaessigkeit/pornografie-definition, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

16 https://www.kjm-kriterien.de/medienrechtliche-unzulaessigkeit/pornografie-formale-gestaltung, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

17 https://www.kjm-kriterien.de/medienrechtliche-unzulaessigkeit/pornografie-inhaltliche-charakteristika, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

18 Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM): *Richtlinie für die kulturelle Filmförderung der BKM vom 1. Januar 2024*, https://www.kulturstaatsministerin.de/SharedDocs/Downloads/DE/2023/2023-03-01-richtlinie-kulturelle-filmfoerderung.pdf?__blob=publicationFile&v=4, zuletzt geprüft am 14.03.2024. Anlässlich der geplanten Verabschiedung der Vergaberichtlinien habe ich gemeinsam mit Kolleg:innen aus der Film- und Medienwissenschaft aus der AG »Gender/Queer Studies und Medienwissenschaft« der Gesellschaft für Medienwissenschaft einen Brief an Claudia Roth geschrieben mit der Bitte, pornografische Filme aus der Förderung nicht grundsätzlich auszuschließen. Wir haben

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

dass Sexualität, die einen großen Stellenwert im Alltag vieler Menschen hat, nicht gezeigt werden kann, weil Filmemacher:innen fürchten müssen, keine Förderung zu erhalten, falls auf Grundlage von nicht klaren und transparenten Kriterien entschieden wird, dass ein Film zu pornografisch sei. Doch selbst bei eindeutig pornografischen Filmen stellt sich die Frage, warum diese nicht förderungsfähig sind, handelt es sich bei ihnen doch um ein Unterhaltungsprodukt, das durch alle gesellschaftlichen Schichten hindurch breit konsumiert wird. Gerade dem wiederholten Vorwurf, Pornografie sehe immer gleich aus, zeige nur normierte Körper und heteronormative Rollenbilder, könnte mit einer Förderung alternativer, kleiner Produktionen begegnet werden, die bewusst auf andere Darstellungen setzen. Der Pornografie unter einen moralischen Generalverdacht stellende Diskurs verhindert hier eine ernsthafte, das Filmgenre auch in seiner ästhetischen Vielfalt ernstnehmende gesellschaftliche Auseinandersetzung.

Darüber hinaus lässt sich festhalten: Die Engführung von Pornografie und Gewalt, sei es im Strafrecht, den Filmförderrichtlinien oder dem Jugendmedienschutz verhindert einen differenzierten Diskurs über Pornografie in der Öffentlichkeit. Wie in der vorliegenden Arbeit aufgezeigt, bedeutet dies zumeist auch eine offene Selbstverständigung über sexualmoralische Vorstellungen, Schönheitsnormen, Repräsentationsethiken und überhaupt den geltenden Geschlechterordnungen. Es überrascht daher nicht, dass gerade politisch-konservative Stimmen und Bewegungen, die dem fundamentalistischen Spektrum und der Neuen Rechten zuzuordnen sind, sich öffentlich gegen Pornografie positionieren und für stärkere Kontrolle und Zensur eintreten (siehe dazu auch Kapitel 5.1 und 5.2). Sie sehen die patriarchale Ordnung bedroht und erklären u.a. Pornografie zum Feind, um letztlich konservative, mitunter misogyne und maskulinistische Norm- und Wertvorstellungen als mehrheitsfähig zu behaupten und zu verbreiten.[19]

---

keine Antwort erhalten. Nele Graf hat den Brief zum Anlass genommen, über den Stand der Porn Studies in Deutschland zu reflektieren, vgl. Nele Graf: *Porn Studies an deutschen Universitäten?* Zeitschrift für Medienwissenschaft, ZfM Online, GAAAP_ The Blog 2023, https ://zfmedienwissenschaft.de/online/porn-studies-deutschen-universitaeten, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

19 Simon Strick widmet sich in seiner umfangreichen Studie *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus* u.a. Rechter Anti-Pornografie (siehe Simon Strick: *Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*, Bielefeld: transcript 2021, S. 249–264). Pornografie und Masturbation komme im misogynen Weltbild der Alternativen Rechten eine zentrale Rolle zu. Strick rekonstruiert deren Gedankengang wie folgt: Durch Masturbation und Pornografiekonsum würden Männer zur »Beta-Männlichkeit« absteigen, da sie anderen Männern beim Sex zuschauen, statt selbst Sex zu haben. Sie würden entsprechend ihren Samen sinnlos verschleudern. Einher geht diese Idee mit der rassistischen und antisemitischen Erzählung von einer Weltverschwörung des »Großen Austauschs«. Die Pornoindustrie sei ein Mittel dieser jüdischen Weltverschwörung, die darauf abziele, die *weiße* Mehrheit auszutauschen. Die Idee ist, dass *weiße* Männer dazu verführt werden, Pornografie zu konsumieren

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Während bei Pornografie eine Abstraktion von ihrem Erregungspotenzial für unmöglich erklärt wird, ist dies bei anderen potenziell erregenden Artefakten, sofern ihnen kein pornografischer Status zukommt, überhaupt ›kein Thema‹. Dabei stecken nicht nur die Archäologie und Kunstgeschichte, sondern z. B. auch die Technikgeschichte voller erregender Dokumente, wie Elisa Linseisen aufzeigt:

> Es ließe sich nämlich problemlos eine Mediengeschichte der Testbilder schreiben, welche die Kalibrierung technischer Gerätschaft und die Standardisierung von Medien an die sexistische und rassistische Appropriation des weiblichen Gesichts und des (nackten) weiblichen Körper koppelt.[20]

Die »Shirley Cards« etwa, so Linseisen, halfen Kodak, auf Grundlage von Shirleys Porträt, »die ›richtige‹ und hoch rassistische, nämlich auf eine weiße Hautfarbe ausgerichtete[] Emulsion« einzustellen.[21] Lena's Playboy-Cover-Fotografie von 1973 ver-

---

während Schwarze Männer und Männer of Color die *weißen* Frauen schwängern würden. Die NoFap-Bewegung (von No-Fapping, d.h. Nicht-Masturbieren) ruft daher zu Enthaltsamkeit, zur »Entgiftung der maskulinen Libido« (ebd., S. 255) auf. Wie populär diese Bewegung auch in Deutschland ist, musste ich im ARD-Debattenformat MixTalk auf Twitch feststellen. Diskutiert wurde zu »Pornos ohne Grenze – müssen wir unseren Konsum überdenken?« Geladen waren neben Pornodarsteller:innen, Wissenschaftler:innen wie mir sowie Aktivist:innen auch ein selbstdiagnostiziert Pornosüchtiger, der im Chat eine große Fanbase hatte und wiederholt dazu aufrief, Pornografie zu verweigern und nicht zu masturbieren. Als Vorbild nannte er Andrew Tate, einen rechten Influencer, der wegen mehrfacher Vergewaltigung, Zwangsprostitution und Menschenhandel angeklagt ist. Er propagiert Gewalt gegen Frauen und ist Teil jener Rechten Manosphere, die Simon Strick untersucht. Der Talk ist noch immer einsehbar: https://www.twitch.tv/videos/1777962779, zuletzt geprüft am 12.03.2024. Ein weiteres Beispiel ist die Kollaboration von Anti-Pornografie-Feministinnen mit konservativ christlichen Vereinigungen (aktuell etwa Exodus Cry). Diese fragwürdige Allianz geht bis in die Feminist Sex Wars zurück. Aktuell zeigt sich diese, wie bereits aufgezeigt (Kapitel 5.2) insbesondere im Kampf gegen Porno-Tube-Seiten wie Pornhub. Exodus Cry ist eine US-amerikanische christlich-konservative Non-Profit-Organisation, die nicht nur darauf abzielt, die komplette Sexindustrie abzuschaffen, sondern sich auch gegen das Recht auf Abtreibung ausspricht, ein binäres Geschlechtssystem verteidigt sowie gegen LGBTQIA*-Rechte vorgeht. Siehe dazu S. Paasonen (2021): *Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik*. Auch Madita Oeming widmet sich einer Rekonstruktion dieser Debatten, siehe M. Oeming (2023): *Porno*, 45–93; 131–167.

20 Elisa Linseisen: *High Definition. Medienphilosophisches Image Processing*, Lüneburg: meson press 2020, S. 206.

21 Ebd. Siehe zu den Shirley Cards auch: Lorna Roth: »Looking at Shirley, the Ultimate Norm. Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity«, in: *Canadian Journal of Communication* 34 (2009), S. 111–136; Ulrike Bergermann: »*INSTAGRAM RACISM«? Über die neue alte Shirley Card*. Gender Blog 2015, https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/%C2%ABinstagram-racism%C2%BB, zuletzt geprüft am 15.03.2020; Oliver Fahle/Marek Jancovic/Elisa Linseisen/Alexandra Schneider: »Medien | Formate. Einleitung in den Schwer-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

danken wir »die verlustreiche Datenreduktion zirkulierender Bildlichkeit« (JPEG) und »Jennifer in Paradise« brachte ambitionierten Photoshop-Anwender:innen in den 1990er Jahren oben ohne (allerdings in Rückansicht) das Bildbearbeitungsprogramm näher.[22] Wie Oliver Fahle, Marek Jancovic, Elisa Linseisen und Alexandra Schneider in ihrer Einleitung für den ZfM-Schwerpunkt »Medien|Format« u.a. unter Bezug auf die Shirley-Cards und der Kopplung der »medientechnische[n] und -historische[n] Genese des Farbfilms an Kategorien von Gender und *race*«[23] feststellen, sind »[j]edem Format […] Vorstellungen über Körperlichkeit eingeschrieben«[24].

Bei dieser Körperlichkeit handelt es sich in den aufgeführten Fällen um denselben cis-weiblichen Normkörper, der auch auf pornografischen Tube-Seiten wie Pornhub als der eigentlich begehrenswerte eingeschrieben ist (siehe hierzu Kapitel 5.2). Der cis-weibliche Porno-Körper ist in erster Linie *weiß*, schlank und nackt – dies wissen auch die von vornehmlich cis-männlichen Programmierern entwickelten automatischen Bilderkennungsalgorithmen, die Nutzer:innen im Internet vor unerwünschtem Pornokonsum bewahren sollen. Wie Robert W. Gehl, Lucas Moyer-Horner und Sara K. Yeo in einer sprachlichen Metaanalyse von 102 peer-reviewed Aufsätzen über *computer vision-based pornography filtering* (CVPF) festgestellt haben, schreiben »computer scientists who train computers to see and filter online pornography […] assumptions about pornography, human sexuality, and bodies into their academic field« ein.[25] Letztlich entscheiden die Testbilder, die dem Algorithmus beibringen, was dieser als pornografisch erkennt, d.h. in diesem Fall: »pictures of lone, thin, naked women«[26]. Dies hatte zur Folge, dass die Algorithmen queeren Sex oder nackte Körper, die beispielsweise stark behaart waren, ebenso fette Körper oder bestimmte Sexpraktiken (u.a. Bondage) nicht als Pornografie erkannten.[27]

---

punkt«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 12 (2020) (1), hier S. 12; Ulrike Bergermann: »Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche«, in: *Verspannungen. Vermischte Texte*, Münster: Lit 2013, S. 11–30.

22 E. Linseisen (2020): *High Definition*, S. 206.

23 O. Fahle/M. Jancovic/E. Linseisen/A. Schneider (2020): *Medien | Formate*, S. 12.

24 Ebd., S. 13.

25 Robert W. Gehl/Lucas Moyer-Horner/Sara K. Yeo: »Training Computers to See Internet Pornography. Gender and Sexual Discrimination in Computer Vision Science«, in: *Television & New Media* 18 (2016) (6), S. 1–19, hier S. 2.

26 Ebd., S. 1. Zur historisch weitestgehend unsichtbaren Arbeit von cis-Frauen als Modelle für Testbilder im Film siehe Fabienne Liptay: »Tesbilder. Ränder filmischer Produktion«, in: *Frauen und Film* (2021) (69), S. 7–23.

27 Selbstverständlich sind Algorithmen trainierbar und solche Fehlfunktionen können leicht behoben werden. Sie zeigen jedoch deutlich, inwiefern sich menschliche Bias in die Technik übertragen und einschreiben. Dass Algorithmen einseitig trainiert werden und dadurch sexistische, rassistische, queerfeindliche und ableistische Stereotype reproduzieren, ist immer wieder Gegenstand der Forschung sowie erregter öffentlicher Debatten; siehe etwa Safiya U. Noble: *Algorithms of oppression. How search engines reinforce racism*, New York: New York

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Es ist diese patriarchale Geste der Aneignung des cis-weiblichen Körpers und dem Konstrukt cis-weiblicher Sexualität, die den Archäologen um 1900, den Kunsthistorikern und auch den Entwicklern und Programmierern des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts gemeinsam ist, und es sind die von ihnen gewählten erregenden Dokumente, die in ihrer Häufung einen ihre scheinbare Kontingenz hintergründig konstituierenden Zusammenhang sichtbar werden lassen: Die diskursive Einschreibung von impliziten Norm- und Wertvorstellungen über Sexualitäten sowie Vorurteile gegenüber Pornografie als Abstraktum erschweren eine differenzierte Analyse pornografischer Artefakte, ihrer Nutzung und auch der sie umgebenden Debatten. Den Affekt gegen die Pornografie bestimmt Gertrud Koch als »in seinem Kern ein Affekt gegen das Somatische der Sexualität selber«[28].

Wie bereits angesprochen, findet im 21. Jahrhundert zunehmend eine Begriffserweiterung des Pornografischen statt. Das Pornografische löst sich von der Sexualität, wenn von Food Porn, Social Porn, Travel Porn, Property Porn u.v.m. die Rede ist. Es sind andere, heterogene Erregungen, die hier in den Fokus treten, etwa kapitalismuskritische Perspektiven, die übermäßigen Besitz und dessen Zurschaustellung problematisieren, aber zugleich auch davon fasziniert sind, da die Bilder ein Begehren ausdrücken. Auch sind diese neuen Formen des Pornografischen Anlass für erregte Debatten, etwa um (westliche) Privilegien, Klassismus, Kapitalismus, Rassismus. Es scheint, als würde der Begriff der Pornografie immer dann Verwendung finden, wenn sich die Gegenstands- und Phänomenbereiche, mit denen er in Verbindung gebracht wird, als erregende Dokumente erweisen.

Was bedeutet das? Bei Pornografie handelt es sich um ein erregendes Dokument *par excellence*. Ihr prekärer Status ist nicht nur in ihre Entstehungsgeschichte eingeschrieben, sondern noch immer Anlass heftiger Auseinandersetzungen (siehe Kapitel 5). Als Konzept markiert sie immer das Tabuisierte, das, was gesellschaftlich aufgrund seines hohen Erregungspotenzials ausgegrenzt werden muss (siehe Kapitel 2.3). Grundsätzlich wohnt jedoch allen Dokumenten ein Erregungspotenzial inne. Die Erregungsformen können dabei heterogener Art sein, entscheidend ist ihre Kontextualisierung. Nichts ist für sich genommen ein erregendes Dokument, aber alles kann zu einem erregenden Dokument werden, insofern es zum offenen Austragen gesellschaftlicher Verständigungsprozesse provoziert. Das ist durchaus auch positiv zu bewerten: Erregende Dokumente fordern uns auf, uns selbst zu verorten, sie richten die Frage an uns, wie wir uns selbst sehen und wie wir uns zueinander verhalten wollen, wen wir überhaupt zu unserem »Wir« zählen und welche

University Press 2018; Ruha Benjamin: *Race after technology. Abolitionist tools for the new Jim code*, Cambridge, Medford, MA: Polity 2019; Michael Klipphahn-Karge/Ann-Kathrin Koster/Sara Morais dos Santos Bruss (Hg.): *Queere KI. Zum Coming-out smarter Maschinen*, Bielefeld: transcript 2023.

28 G. Koch (2016): *Netzhautsex*, S. 251.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Norm-, Wert- und Sittlichkeitsvorstellungen wir vertreten wollen. Damit spielen sie eine ausschlaggebende Rolle in den Selbstverständigungsprozessen einer demokratischen Öffentlichkeit.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ANHANG

Abbildungsverzeichnis

Umschlag (v. l. n. r.): Screenshot Lustery Trailer; Grafik Julia Eckel (nach I Love Dick); Fotografie Julia Eckel (Motiv: Wondrous Vulva Puppet)
Abb. 1: Vorlesungsdiagramm zur »idealen« Brustform im 19. Jahrhundert, Screenshot aus I Love Dick.
Abb. 2: Toby zur Morphologie der weiblichen Brust in Online-Pornografie, Screenshot aus I Love Dick.
Abb. 3: Der Kameramann tritt durch eine Spiegelung ins Bild, Screenshot aus The Adventures of Buttman.
Abb. 4: Der Schnittplatz, Screenshot aus The Adventures of Buttman.
Abb. 5: Live-Übertragung auf Fernseher dank Videotechnologie, Screenshot aus The Adventures of Buttman.
Abb. 6: Asa Akira redet über Asa Akira is Insatiable I, Screenshot aus Asa Akira is Insatiable II.
Abb. 7: Asa Akira blickt direkt in die Kamera, Screenshot aus Asa Akira is Insatiable II.
Abb. 8: Nacho Vidal nähert sich Asa Akira von hinten an, Screenshot aus Asa Akira is Insatiable II.
Abb. 9: Ende der Sex-Nummer: Körperflüssigkeiten als Spuren sexueller High Performance, Screenshot aus ASA Asa Akira is Insatiable II.
Abb. 10: Den G-Punkt finden, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 11: Die Sexpertin Dorrie Lane, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 12: Eine arbeitende Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 13: Eine erregte Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 14: Wondrous Vulva Map, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 15: Vulva Road Map, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 16: Schaubild der Vulva aus The Magic of Female Ejaculation (1992).
Abb. 17: Schaubild der Stimulation der G-Fläche aus THE MAGIC OF FEMALE EJACULATION (1992).
Abb. 18: Die lachende Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abb. 19: This is my Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 20: Das Hervortreten des innenliegenden Schwellkörpergewebes, Screenshot aus HOW TO FIND YOUR G-SPOT.
Abb. 21: Orgasmus inklusive Ejakulation, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 22: Doppelbild Körper und Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 23: Doppelbild Gesicht und Vulva, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 24: Stimulation der Klitoriseichel I, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 25: Stimulation der Klitoriseichel II, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 26: ›Komm-her-Bewegung‹ I, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 27: ›Komm-her-Bewegung‹ II, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 28: Lektion »G-Zonen«, Animation der Technik »Klit-Sandwich« I, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 29: Lektion »G-Zonen«, Animation der Technik »Klit-Sandwich« II, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 30: »Vulva Road Map« aus How to Find Your G-Spot, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 31: »Vulva Road Map« aus How to Find Your G-Spot mit eingeblendeten Beschriftungen, Screenshot aus How to Find Your G-Spot.
Abb. 32: Touchscreen-Tutorial Umspielen, Screenshot OMGyes.com Staffel 1, Lektion »Umspielen«.
Abb. 33: Liz liegt auf dem Bett und erzählt, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 34: Liz – Talking-Head-Einstellung, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 35: Liz illustriert die gewünschte Stoßbewegung, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 36: Masturbationsdemonstration Halbtotale, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 37: Masturbationsdemonstration Nahaufnahme, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.
Abb. 38: Masturbationsdemonstration Ejakulation, Screenshot OMGyes.com Staffel 2, Lektion »G-Zonen«.

Literaturverzeichnis

Abbott, Megan E.: The street was mine. White masculinity in hardboiled fiction and film noir, New York: Palgrave Macmillan 2002.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Abbott, Shannon: »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.

Absalon, Beate: Einsame Oberflächen. Sexual Enhancement am Touchscreen. luhmen d'arc 2021, https://www.luhmendarc.com/the-pillow-blog/einsame-oberflchen-sexual-enhancement-am-touchscreen, zuletzt geprüft am 07.03.2024.

Acland, Charles R.: Useful cinema, Durham, NC: Duke University Press 2011.

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

Aigner, Josef C./Hug, Theo/Schuegraf, Martina et al. (Hg.): Medialisierung und Sexualisierung. Vom Umgang mit Körperlichkeit und Verkörperungsprozessen im Zuge der Digitalisierung, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Akira, Asa: Insatiable. Porn – A Love Story, New York: Grove Press 2014.

—: Dirty thirty. A memoir, Jersey City, NJ: Cleis Press 2016.

Alilunas, Peter: Smutty Little Movies. The Creation and Regulation of Adult Video, Berkerley, CA: University of California Press 2016.

—: »On the Prowl (Jamie Gillis, 1989)«, in: Porn Studies 4 (2017) (3), S. 347–352.

—: »Far away, so close. Technology, spectatorship, and the pasts and futures of pornography studies«, in: Porn Studies 6 (2019) (2), S. 131–143.

Alilunas, Peter/Erdman, Dan: »The Adult Film History Project«, in: Journal of Cinema and Media Studies 58 (2018) (1), S. 152–157.

Alkhatib, Ala: Teilverlust der inneren Haarzellen und die Folgen für die neuronale Erregung und Hemmung im auditorischen Mittelhirn des Chinchillas. Dissertation, Frankfurt a.M. 2007.

Allhutter, Doris: Dispositive digitaler Pornografie. Zur Verflechtung von Ethik, Technologie und EU-Internetpolitik, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 2009.

Amad, Paula: Counter-Archive. Film, the everyday, and Albert Kahn's Archives de la Planète, New York, NY: Columbia Univ. Press 2010.

Arondekar, Anjali: For the record. On sexuality and the colonial archive in India, Durham, NC: Duke University Press 2009.

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

Asbell, Bernard: Die Pille und wie sie die Welt veränderte, Frankfurt a.M.: Fischer 1998.

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

—: »Tumblr porn eulogy«, in: Porn Studies 6 (2019) (3), S. 359–362.

Ashley, Wendy: »The angry black woman. The impact of pejorative stereotypes on psychotherapy with black women«, in: Social work in public health 29 (2014) (1), S. 27–34.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Assmann, Aleida: »Authentizität – Signatur des abendländischen Sonderwegs?«, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.), Renaissance der Authentizität?: über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld: transcript 2012, S. 27–42.

Attwood, Feona (Hg.): Mainstreaming sex. The sexualization of western culture, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009.

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.

—: Manwin Becomes MindGeek. AVN 2013, https://avn.com/business/articles/technology/Manwin-Becomes-MindGeek-534744.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

—: MindGeek Introduces New Trans Site, TransAngels. AVN 2017, https://avn.com/business/articles/ts/mindgeek-introduces-new-trans-site-transangels-742253.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

Aylo: MindGeek Becomes Aylo 2023, https://www.aylo.com/newsroom/mindgeek-rebrands/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

Azoulay, Ariella A.: Potential History. Unlearning Imperialism, London, New York: Verso 2019.

Bader Egloff, Lucie/Rey, Anton/Schöbi, Stefan: Wirklich? Strategien der Authentizität im aktuellen Dokumentarfilm, Zürich: Ipf 2009.

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

Balsom, Erika: »The Reality-Based Community«, in: e-flux journal 83 (2017).

Barriault, Marcel: »Hard To Dismiss. The Archival Value of Gay Male Erotica and Pornography«, in: Archivaria (2009) (68), S. 219–246.

Barthels, Inga: Was Frauen über Sexismus an der Uni berichten. Der Tagesspiegel 2017, https://www.tagesspiegel.de/wissen/metoo-debatte-was-frauen-ueber-sexismus-an-der-uni-berichten/20495898.html, zuletzt geprüft am 13.03.2020.

Baudry, Jean-Louis: »Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Robert F. Riesinger (Hg.), Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte 2003, S. 41–62.

Bauer, Matthias/Ernst, Christoph: Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld, Bielefeld: transcript 2010.

Baumann, Nathalie: »Foodporn. Das große Fressen fürs Auge«, in: Avenue. Wissenskultur 3 (2017) (2), S. 61–63.

Bazyar, Shida: Bastelstunde in Hildesheim oder Warum ich in Hildesheim lernte dass der eine -ismus mich davon abhält über den anderen zu reden. Merkur 2017, https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/06/6037/?replytocom=1459#respond, zuletzt geprüft am 13.03.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Beauvoir, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 [1949].

Bee, Julia: Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehwahrnehmung, Bielefeld: transcript 2018.

Beecham, Nell/Unger, Clio: »Designing the Female Orgasm: Situating the Sexual Entrepreneur in the Online Sex-Education Platform OMGYes«, in: Design Issues 35 (2019) (4), S. 42–51.

Bell, Jennifer L.: »Strengthening porn practice through film theory«, in: Porn Studies 2 (2015) (2–3), S. 275–278.

Bell, Shannon: Reading, Writing, and Rewriting the Prostitute Body, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1994.

Bendkowski, Halina (Hg.): Wie weit flog die Tomate? Eine 68erinnen-Gala der Reflexion, Berlin: Heinrich-Böll-Stiftung, Feministisches Institut 1999.

Benjamin, Ruha: Race after technology. Abolitionist tools for the new Jim code, Cambridge, Medford, MA: Polity 2019.

Benoit III, Edward/Eveleigh, Alexandra: Participatory Archives. Theory and Practice, London: Facel Publishing 2019.

Berg, Heather: »Labouring porn studies«, in: Porn Studies 1 (2014) (1–2), S. 75–79.

—: »Playing the whore. The work of sex work«, in: Porn Studies 1 (2014) (4), S. 417–419.

—: »›A scene is just a marketing tool‹. Alternative income streams in porn's gig economy«, in: Porn Studies 3 (2016) (2), S. 160–174.

—: »Porn Work, Feminist Critique, and the Market for Authenticity«, in: Signs: Journal of Women in Culture and Society 42 (2017) (3), S. 669–692.

—: Porn work. Sex, labor, and late capitalism, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2021.

Bergermann, Ulrike: »1,5 Sex Model. Die Masculinity Studies von Marshall McLuhan«, in: Derrick d. Kerckhove/Martina Leeker/Kerstin Schmidt (Hg.), McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript 2008, S. 76–94.

—: »Weißabgleich und unzuverlässige Vergleiche«, in: Verspannungen. Vermischte Texte, Münster: Lit 2013, S. 11–30.

—: Leere Fächer. Gründungsdiskurse in Kybernetik und Medienwissenschaft, Münster: Lit 2015.

—: »INSTAGRAM RACISM«? Über die neue alte Shirley Card. Gender Blog 2015, https://www.zfmedienwissenschaft.de/online/blog/ %C2 %ABinstagram-racism %C2 %BB, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

Bertram, J.: »Klassifikation«, in: Konrad Umlauf (Hg.), Grundwissen Medien, Information, Bibliothek, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 198.

Bertram, J./Umlauf, K.: »Indexierung«, in: Konrad Umlauf (Hg.), Grundwissen Medien, Information, Bibliothek, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 192.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

—: »Polyhierarchie«, in: Konrad Umlauf (Hg.), Grundwissen Medien, Information, Bibliothek, Stuttgart: Anton Hiersemann Verlag 2016, S. 198.

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

—: »Introduction. Inside gonzo porn«, in: Porn Studies 3 (2016) (4), S. 332–336.

Bigalke, Katja: Zwischen Kontroverse und Bildungsauftrag. Sexualkunde an Schulen. Deutschlandfunk Kultur 2019, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexualkunde-an-schulen-zwischen-kontroverse-und.976.de.html?dram:article_id=456078, zuletzt geprüft am 06.01.2020.

Bizimana, Nsekuye: Kunyaza. Multiple Orgasmen und weibliche Ejakulation mit afrikanischer Liebeskunst, Freiburg, Br.: Nietsch 2009.

Blumenthal, Ralph: »Porno Chic. ›Hard-Core‹ Grows Fashionable – and Very Profitable«, in: New York Times Magazine vom 21.01.1973, zuletzt geprüft am S. 28.

Boehm, Susanne-Katharina: Die Frauengesundheitsbewegung. Kritik als Politikum, Bielefeld: transcript 2024.

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

Boll, Tobias/Brunnengräber, Miriam: »›Veranderungen‹ von Körpern mit Behinderungen in sexualitätsbezogenen Diskursen«, in: Reiner Keller (Hg.), Die Körper der Anderen. Soziologische Erkundungen, Wiesbaden: Springer 2022, S. 139–160.

Boston Women's Health Course Collective (Hg.): Our Bodies, Ourselves. A course by and for women, Boston: New England Free Press 1970.

Bould, Mark/Glitre, Kathrina/Tuck, Greg: Neo-Noir, Columbia University Press 2015.

Bovenschen, Silvia: »Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne«, in: Barbara Vinken (Hg.), Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1997, S. 50–65.

Braidt, Andrea B.: »Feministische Filmtheorien. Vom Blickparadigma über Queer Theory zu kognitionswissenschaftlicher Wahrnehmungstheorie«, in: Elke Gaugele/Jens Kastner (Hg.), Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld, Wiesbaden: Springer VS 2016, S. 241–261.

Braun, Tabea/Hüttemann, Felix/Schrade, Robin/Zilch, Leonie: »Welt bilden, Welt erfassen. Dokumentarische Gefüge. Eine Einleitung«, in: Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade et al. (Hg.), Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen, Bielefeld: transcript 2023, S. 7–22.

Brochmann, Nina/Støkken Dahl, Ellen: Viva la Vagina! Alles über das weibliche Geschlecht, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2018.

Brodesco, Alberto: »POV to the people. Online discourses about gonzo pornography«, in: Porn Studies 3 (2016) (4), S. 362–372.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Bronstein, Carolyn: Battling pornography. The American feminist anti-pornography movement, 1976–1986, Cambridge: Cambridge University Press 2011.

—: »Clashing at Barnard's Gates. Understanding the Origins of the Pornography Problem in the Modern American Women's Movement«, in: Lynn Comella/Shira Tarrant (Hg.), New Views on Pornography. Sexuality, Politics, and the Law, Santa Barbara: ABC-CLIO 2015, S. 57–76.

Brüggemann, Johannes A. J.: Entwicklung und Wandel des Sexualstrafrechts in der Geschichte unseres StGB. Die Reform der Sexualdelikte einst und jetzt, Baden-Baden: Nomos 2013.

Budde, Emma T.: Abtreibungspolitik in Deutschland. Ein Überblick, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Burger, Robert H.: »The Meese Report on Pornography and Its Respondents: A Review Article«, in: The Library Quarterly: Information, Community, Policy 57 (1987) (4), S. 436–447.

Burns Bright, Jennifer/Crowley, Ronan: »›A Quantity of Offensive Matter‹. Private Cases in Public Places«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), Porn Archives, Durham: Duke University Press 2014, S. 103–126.

Burri, Andrea V./Cherkas, Lynn/Spector, Timothy D.: »Genetic and Environmental Influences on self-reported G-Spots in Women: A Twin Study«, in: The journal of sexual medicine 7 (2010) (5), S. 1842–1852.

Busek, Erhard/Schauer, Martin: Eine europäische Erregung. Die »Sanktionen« der Vierzehn gegen Österreich im Jahr 2000 ; Analysen und Kommentare, Wien: Böhlau 2003.

Butler, Alison: Women's Cinema. The Contested Screen, London: Wallflower 2002.

Bütow, Birgit (Hg.): EigenArtige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern, Bielefeld: Kleine 1994.

Canpalat, Esra: »Eine andere Seite des Archivs. Gegen\Dokumentationen türkischer Geschichte«, in: Tabea Braun/Felix Hüttemann/Robin Schrade et al. (Hg.), Dokumentarische Gefüge. Relationalitäten und ihre Aushandlungen, Bielefeld: transcript 2023, S. 53–75.

Canpalat, Esra/Haffke, Maren/Horn, Sarah et al. (Hg.): Gegen\Dokumentation. Das Andere des Dokumentarischen, Bielefeld: transcript 2020.

—: »Einleitung. Operationen, Foren, Interventionen – Eine Annäherung an den Begriff Gegen\Dokumentation«, in: Esra Canpalat/Maren Haffke/Sarah Horn et al. (Hg.), Gegen\Dokumentation. Das Andere des Dokumentarischen, Bielefeld: transcript 2020, S. 7–25.

Caro, Stefano de: »The Secret Cabinet in the National Archaeological Museum of Naples« [2019], in: Stefano de Caro (Hg.), The Secret Cabinet. Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Milano: Electa 2022, S. 4–41.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Carta, Stefania/Sperone, Anna: »›Prossimamente qui per il vostro piacere‹. The porn trailer collection of Museo Nazionale del Cinema (Italy)«, in: Porn Studies 1 (2014) (4), S. 406–410.

Ceaparu, Irina/Lazar, Jonathan/Bessiere, Katie/Robinson, John/Schneiderman, Ben: »Determining Causes and Severity of End-User Frustration«, in: International Journal of Human-Computer Interaction 17 (2004) (3), S. 333–356.

Champagne, John: «Stop Reading Films!«. Film Studies, Close Analysis, and Gay Pornography«, in: Cinema Journal 36 (1997) (4), S. 76–97.

Church, David: Disposable Passions. Vintage Pornography and the Material Legacies of Adult Cinema, New York, London: Bloomsbury Academic 2016.

Classen, Brigitte (Hg.): Pornost. Triebkultur und Gewinn, München: Raben-Verl. 1988.

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

Comella, Lynn: »Remembering a legend. Candida Royalle, 1950–2015«, in: Porn Studies 3 (2016) (1), S. 96–98.

Coopersmith, Jonathan: »Pornography, Technology and Progress«, in: ICON 4 (1998), S. 94–125.

Cornell, Drucilla (Hg.): Feminism and pornography, Oxford, New York, Auckland: Oxford University Press 2000.

Cvetkovich, Ann: »In the Archives of Lesbian Feelings. Documentary and Popular Culture«, in: Camera Obscura 17 (2002) (1), S. 107–147.

—: An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures, Durham, London: Duke University Press 2003.

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

—: Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

Davis, Kathy: The making of »Our bodies, ourselves«. How feminism travels across borders, Durham, NC: Duke University Press 2007.

De Lauretis, Teresa: »Guerilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s«, in: Screen 31 (1990) (1), S. 6–25.

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

—: »Stumped«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), Porn Archives, Durham: Duke University Press 2014, S. 420–440.

Dean, Tim/Ruszczycky, Steven/Squires, David (Hg.): Porn Archives, Durham: Duke University Press 2014.

Der Geschmack des Archivs, Göttingen: Wallstein-Verl. 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Der Spiegel: »Frauen. Immer verfügbar«, in: Der Spiegel vom 18.04.1988, https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528219.html, zuletzt geprüft am 03.10.2021, S. 24–26.

Deuber-Mankowsky, Astrid: Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes, Köln: August Verlag 2017.

Di Lauro, Al/Rabkin, Gerald (Hg.): Dirty movies. An illustrated history of the stag film, 1915 – 1970, New York, NY: Chelsea House Publishers 1976.

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: Richtlinie für die kulturelle Filmförderung der BKM vom 1. Januar 2024, https://www.kulturstaatsministerin.de/SharedDocs/Downloads/DE/2023/2023-03-01-richtlinie-kulturelle-filmfoerderung.pdf?__blob=publicationFile&v=4, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

Dines, Gail: »The White Man's Burden. Gonzo Pornography and the Construction of Black Masculinity«, in: Yale Journal of Law and Feminism 18 (2006) (1), S. 283–297.

—: Pornland. Wie die Pornoindustrie uns unserer Sexualität beraubt, Mainz: VAT 2014.

Dodson, Betty: »Porn Wars«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), The feminist porn book. The politics of producing pleasure, New York: The Feminist Press 2013, S. 23–31.

Doharty, Nadena: »The ›angry Black woman‹ as intellectual bondage: being strategically emotional on the academic plantation«, in: Race Ethnicity and Education 1 (2019) (8), S. 1–15.

Doll, Martin: »Entzweite Zweiheit? Zur Indexikalität des Digitalen«, in: Harro Segeberg (Hg.), Mediengeschichte des Films. Fernsehen und Video, Paderborn: Fink 2011, S. 57–86.

—: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics made in Germany. 60 Jahre Comics aus Deutschland, 1947 – 2007, Wiesbaden: Harrassowitz 2008.

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

Döring, Nicola: »Der aktuelle Diskussionsstand zur Pornografie-Ethik. Von Anti-Porno- und Anti-Zensur- zu Pro-Porno-Positionen«, in: Zeitschrift für Sexualforschung 24 (2011), S. 1–30.

—: »Pornografie-Kompetenz. Definition und Förderung«, in: Zeitschrift für Sexualforschung 24 (2011) (03), S. 228–255.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Dörre, Robert: »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.

—: Mediale Entwürfe des Selbst. Audiovisuelle Selbstdokumentation als Phänomen und Praktik der sozialen Medien, Marburg: Büchner-Verlag 2022.

Douglas, Carol A.: »Pornography: The Meese Report«, in: Off Our Backs 16 (1986) (8), S. 4–5.

Dudenredaktion (Hg.): Duden. Das Fremdwörterbuch, Mannheim: Dudenverlag 2010.

Dudenredaktion (Hg.): Das Bedeutungswörterbuch. Wortschatz und Wortbildung, Berlin: Dudenverlag 2011.

Dudenredaktion (Hg.): Duden. Das Wörterbuch medizinischer Fachausdrücke, Berlin-Schöneberg: Dudenverlag 2011.

Dudenredaktion (Hg.): Duden – Das Synonymwörterbuch. Ein Wörterbuch sinnverwandter Wörter, Mannheim, Leipzig, Wien [etc.]: Dudenverlag 2014.

Dudenredaktion (Hg.): Duden – Deutsches Universalwörterbuch. Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin: Bibliographisches Institut GmbH 2019.

Duggan, Lisa/Hunter, Nan D.: Sex wars. Sexual dissent and political culture, New York: Routledge 1995.

Duhm, Lisa: »Uni-Kurs zu Pornografie. Die Leute denken, es sei eben einfach nur Sex und die Kamera hält drauf«, in: Spiegel Online vom 04.09.2019, https://www.spiegel.de/lebenundlernen/uni/pornografie-an-der-uni-ein-porno-ist-kein-kafka-roman-a-1284958.html, zuletzt geprüft am 18.09.2019.

Dunn, Kate M./Cherkas, Lynn F./Spector, Tim D.: »Genetic influences on variation in female orgasmic function: a twin study«, in: Biology letters 1 (2005) (3), S. 260–263.

Dyer, Richard: »Idol Thoughts. Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography«, in: Pamela C. Gibson (Hg.), More dirty looks. Gender, pornography and power, London: BFI Publishing 2004, S. 102–109.

Edelstein, David: »Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn«, in: New York Magazine vom 28.01.2006, http://nymag.com/movies/features/15622/, zuletzt geprüft am 09.08.2019.

Eitzen, Dirk: »When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1995) (1), 81–102.

Elsaesser, Thomas: Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino, Berlin: Bertz + Fischer 2009.

EMMA: »Jemanden zu lieben war falsch. Gretchen Dutschke über Schikane und Leute, mit denen keiner schlafen wollte«, in: EMMA (2008) (3), S. 100–101.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Engelberg, Jacob/Needham, Gary: »Purging the queer archive: Tumblr's counter-hegemonic pornographies«, in: Porn Studies 6 (2019) (3), S. 350–354.

Erickson, Loree: »Out of Line. The Sexy Femmegimp Politics of Falunting It!«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), The feminist porn book. The politics of producing pleasure, New York: The Feminist Press 2013, S. 320–328.

Erickson, Todd R.: Evidence of Film Noir in the Contemporary American Cinema, Brigham Young University. Department of Theatre and Film 1990.

Faerber-Husemann, Renate: 50 Jahre »Schmutz- und Schund-Gesetz«. Deutschlandfunk 2003, https://www.deutschlandfunk.de/50-jahre-schmutz-und-schund-gesetz.724.de.html?dram:article_id=97004, zuletzt geprüft am 02.02.2020.

Fahle, Oliver: Theorien des Dokumentarfilms zur Einführung, Hamburg: Junius 2020.

Fahle, Oliver/Jancovic, Marek/Linseisen, Elisa/Schneider, Alexandra: »Medien | Formate. Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 12 (2020) (1).

Farge, Arlette: Der Geschmack des Archivs, übers. v. Jörn Etzold, Göttingen: Wallstein 2011.

Faust, Gretchen: »Hair, Blood and the Nipple. Instagram Censorship and the Female Body«, in: Urte U. Frömming/Steffen Köhn/Samantha Fox et al. (Hg.), Digital Environments. Ethnographic Perspectives across Global Online and Offline Spaces, Bielefeld: transcript 2017, S. 159–170.

Ferree, Myra M.: Feminismen. Die deutsche Frauenbewegung in globaler Perspektive, Frankfurt, New York: Campus Verlag 2018.

Flade, Florian/Nagel, Lars-Marten: »Das Porno-Imperium. Ein Deutscher erregt die Welt«, in: WELT vom 16.09.2012, https://www.welt.de/politik/deutschland/article109255611/Das-Porno-Imperium-Ein-Deutscher-erregt-die-Welt.html, zuletzt geprüft am 31.10.2017.

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

Flores, April: »Being Fatty D. Size, Beautify, and Embodiment in the Adult Industry«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), The feminist porn book. The politics of producing pleasure, New York: The Feminist Press 2013, S. 279–283.

Föderation der Feministischen Frauen Gesundheits Zentren (Hg.): Frauenkörper – neu gesehen. Ein illustriertes Handbuch, Berlin: Orlanda Frauen-Verl. 1987.

Foster, Hal: »An Archival Impulse«, in: OCTOBER (2004) (110), S. 3–22.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 [1969].

—: »Technologien der Wahrheit«, in: Jan Engelmann (Hg.), Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst 1999, S. 133–144.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

—: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012 [1976].

French, Michael: VICE Delves Into How Porn Sites Gather Data on Tastes in Sex. AVN 2019, https://avn.com/business/articles/technology/vice-reveals-how-top-porn-sites-gather-data-on-your-taste-in-sex-845994.html, zuletzt geprüft am 28.02.2020.

Friday, Nancy: Die sexuellen Phantasien der Frauen. Eine umfassende Untersuchung über einen bisher verborgenen Bereich der weiblichen Erotik und Sexualität, Bern, München: Scherz 1978.

Friedan, Betty: Der Weiblichkeitswahn oder die Mystifizierung der Frau, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1966 [1963].

Frost, Laura: »Cracking the Clit«, in: Logic (2017) (2).

Gehl, Robert W./Moyer-Horner, Lucas/Yeo, Sara K.: »Training Computers to See Internet Pornography. Gender and Sexual Discrimination in Computer Vision Science«, in: Television & New Media 18 (2016) (6), S. 1–19.

Geil, Stefan: »Torture Porn – Die Renaissance des Folterns«, in: Inge Kirsner/Michael Wermke (Hg.), Passion Kino. Existenzielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst, Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2009, S. 121–135.

Geimer, Peter: »Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik«, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2016, S. 181–218.

Gernert, Johannes: Generation Porno. Jugend, Sex, Internet, Köln: Fackelträger-Verl. 2010.

Gerste, Margrit: »Endlich: Vergewaltigung in der Ehe gilt künftig als Verbrechen«, in: DIE ZEIT vom 16.05.1997, https://www.zeit.de/1997/21/ehe.txt.19970516.xml, zuletzt geprüft am 06.02.2020.

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

Gesundheitsrecherchegruppe, Feministische/Richter, Michaela: »Praktiken radikaler Gesundheitsfürsorge«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 10 (2018) (19), S. i-xvi.

Gillespie, Tarleton: »The politics of ›platforms‹«, in: New Media & Society 12 (2010) (3), S. 347–364.

Gooding-Williams, Robert (Hg.): Reading Rodney King – Reading Urban Uprising, New York, London: Routledge 1993.

Graf, Angela: »Zwischen Muff und Menschenrechten. PorNo-Debatten 1978–1994«, in: Medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik 73 (1995) (1), S. 12–17.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Graf, Nele: Porn Studies an deutschen Universitäten? Zeitschrift für Medienwissenschaft, ZfM Online, GAAAP_ The Blog 2023, https://zfmedienwissenschaft.de/online/porn-studies-deutschen-universitaeten, zuletzt geprüft am 14.03.2024.

Grafenberg, E./Dickinson, R. L.: »Conception control by plastic cervix cap«, in: Western journal of surgery, obstetrics, and gynecology 12 (1944) (8), S. 335–340.

Gräfenberg, Ernst: »The role of urethra in female orgasm«, in: The International Journal of Sexology III (1950) (3).

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

Gregory, Tim: »A decolonial critique of ›authentic‹ pleasure in contemporary Australian heteroporn«, in: Porn Studies 9 (2022) (2), S. 224–240.

Grimm, Matthias/Herzer, Manfred: Die Geschichte des § 175. Strafrecht gegen Homosexuelle; Katalog zur Ausstellung in Berlin und in Frankfurt a.M. 1990, Berlin: Verl. rosa Winkel 1990.

Grob, Norbert/Koebner, Thomas (Hg.): Film noir, Stuttgart: Reclam 2008.

Guillebaud, John/Ludwig, Bruni: Die Pille, Reinbek 1982.

Haerdle, Stephanie: Spritzen. Geschichte der weiblichen Ejakulation, Hamburg: Edition Nautilus GmbH 2020.

Hall, Jake: Fünf Pornodarstellerinnen erzählen, wie sie es ihren Eltern gesagt haben. Vice 2019, https://www.vice.com/de/article/a3xw3e/funf-pornodarstellerinnen-erzahlen-wie-sie-es-ihren-eltern-gesagt-haben?fbclid=IwAR13LBz8L00_4psegPJd2iZxRsV-ByAHrC0uNZqVpJIaZgJqdN-GYiRh7Jg, zuletzt geprüft am 29.09.2019.

Hälterlein, Oliwia: Das Jungfernhäutchen gibt es nicht. Ein breitbeiniges Heft, Augsburg: MaroVerlag 2020.

Hammelehle, Sebastian: Aufklärer der Nation. Oswalt Kolle ist tot. Spiegel Kultur 2010, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/aufklaerer-der-nation-oswalt-kolle-ist-tot-a-720773.html, zuletzt geprüft am 03.02.2020.

Hans von Bockhain Collection: Private pornography in the Third Reich, Frankfurt a.M.: Goliath 2014.

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

Hanssen, F. A.: »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.

Hardy, Simon: »The New Pornographies. Representation or Reality?«, in: Feona Attwood (Hg.), Mainstreaming sex. The sexualization of western culture, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 3–17.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung, Konstanz: Ölschläger 1994.

Hediger, Vinzenz: »Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der postphotographischen Photographie«, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54 (2006) (1), S. 1–10.

—: »Sichtbares Unrecht. Zur normativen Kraft des Dokumentarischen«, in: Rainer Forst/Klaus Günther (Hg.), Normative Ordnungen, Berlin: Suhrkamp 2021, S. 478–501.

Hediger, Vinzenz/Vonderau, Patrick (Hg.): Films that work. Industrial film and the productivity of media, Amsterdam: Amsterdam University Press 2009.

Heiman, Julia/Lopiccolo, Leslie/LoPiccolo, Joseph: Becoming orgasmic. A sexual growth program for women, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1976.

Herbenick, Debby/Fu, Tsung-Chieh J./Arter, Jennifer/Sanders, Stephanie A./Dodge, Brian: »Women's Experiences With Genital Touching, Sexual Pleasure, and Orgasm: Results From a U.S. Probability Sample of Women Ages 18 to 94«, in: Journal of sex & marital therapy 44 (2018) (2), S. 201–212.

Hervé, Florence (Hg.): Geschichte der deutschen Frauenbewegung, Köln: PapyRossa-Verl. 2001.

Herzog, Dagmar: Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, München: Siedler 2005.

Hester, Helen: Beyond explicit. Pornography and the displacement of sex, Albany: State University of New York Press 2014.

Hickethier, Knut: »Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells«, in: Montage AV 4 (1995) (1), S. 63–83.

Hilderbrand, Lucas: Inherent Vice. Bootleg Histories of Videotape and Copyright, Durham: Duke University Press 2009.

Hilkens, Myrthe: McSex. Die Pornofizierung unserer Gesellschaft, Berlin: Orlanda 2010.

Hiltner, Sarah/Oertelt-Prigione, Sabine: »Sex and Gender Representations of Myocardial Infarction in German Medical Books«, in: Gender and the Genome 1 (2017) (2), S. 68–75.

Hirsch, Foster: Detours and lost highways. A map of neo-noir, New York NY: Limelight ed 1999.

Hoch, Jenny: »Alte Menschen wollen nicht nur vanilleschaumartigen Klöppelsex!«. Interview mit Oswalt Kolle. Spiegel Online 2009, https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sex-aufklaerer-oswalt-kolle-alte-menschen-wollen-nicht-nur-vanilleschaumartigen-kloeppelsex-a-616516.html, zuletzt geprüft am 03.02.2020.

Hochgeschurz, Marianne: »Zwischen Autonomie und Integration. Die Neue (west-)deutsche Frauenbewegung«, in: Florence Hervé (Hg.), Geschichte der deutschen Frauenbewegung, Köln: PapyRossa-Verl. 2001, S. 155–184.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Hodenberg, Christina: Das andere Achtundsechzig. Gesellschaftsgeschichte einer Revolte, München: C.H. Beck 2018.

Hoeder, Ciani-Sophia: Wie das Bild der »Angry Black Woman« Schwarze Frauen stigmatisiert und krank macht. RosaMag 2019, https://rosa-mag.de/wie-das-bild-der-angry-black-woman-schwarze-frauen-stigmatisiert-und-krank-macht/, zuletzt geprüft am 13.03.2020.

Hohenberger, Eva: »Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme« [1998], in: Eva Hohenberger (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 9–33.

Horak, Jan-Christopher: 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.

Horn, Sarah: Testo-Techniken. Queere Zeitlichkeiten und Selbstdokumentation in trans* Vlogs auf YouTube. Dissertation, Bochum 2020.

Houston, Shine L.: »Mighty Real«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), Porn after porn. Contemporary alternative pornorgraphies, Milano: Mimesis International 2014, S. 117–120.

Hüningen, James zu: 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.

Ishizuka, Karen L./Zimmermann, Patricia R. (Hg.): Mining the home movie. Excavations in histories and memories, Berkeley: University of California Press 2008.

Jochimsen, Luc: »Frauen in der Bundesrepublik. die Mehrheit die sich wie eine Minderheit verhält«, in: Kursbuch (1969) (17), S. 90–97.

Johnson, Eithne: »Loving Yourself. The Specular Scene in Sexual Self-Help Advice for Women«, in: Jane Gaines/Michael Renov (Hg.), Collecting visible evidence, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1999, S. 216–240.

—: »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.

Johnston, Claire: »Frauenfilm als Gegenfilm«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), Gender & Medien-Reader, Zürich, Berlin: diaphanes 2016, S. 31–44.

Joyal, Christian C./Cossette, Amélie/Lapierre, Vanessa: »What exactly is an unusual sexual fantasy?«, in: The journal of sexual medicine 12 (2015) (2), S. 328–340.

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

Kaczmarek, Ludger: 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.

—: Hard Boiled. Lexikon der Filmbegriffe 2012, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3999, zuletzt geprüft am 17.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kaplan, E. A. (Hg.): Women in film noir, London: British Film Institute 1998.
Karl, Michaela: Die Geschichte der Frauenbewegung, Stuttgart: Reclam 2011.
Kätzel, Ute: Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration, Berlin: Rowohlt 2002.
Kaufman, Frederick: »Debbie Does Salad. The Food Network at the frontiers of pornography«, in: Harper's Magazine (2005) (October), S. 55–60.
Keenan, Thomas/Steyerl, Hito: »What is a Document? An exchange between Thomas Keenan and Hito Steyerl«, in: aperture (2014) (214), S. 59–64.
Keilty, Patrick: »The Sexual Representation Collection at the University of Toronto«, in: Porn Studies 6 (2019) (2), S. 272–277.
Keitz, Ursula v./Wulff, Hans J.: 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.
Keldenich, Beate: Die Geschichte der Antibabypille von 1960 bis 2000. Ihre Entwicklung, Verwendung und Bedeutung im Spiegel zweier medizinischer Fachzeitschriften: »Zentralblatt der Gynäkologie« und »Lancet«, Aachen: Shaker 2002.
Kendrick, Walter: The Secret Museum. Pornography in modern culture, New York, NY: Viking 1987.
Kerl, Kristoff/Bischoff, Sebastian/Augustin, Anna-Carolin: Pornografie, Sexualität und Antisemitismus. Extrem rechte Traditionslinien des Sexualantisemitismus in den USA. zeitgeschichte online 2021, https://zeitgeschichte-online.de/themen/pornografie-sexualitaet-und-antisemitismus, zuletzt geprüft am 24.02.2024.
Kerner, Aaron: Torture porn in the wake of 9/11. Horror, exploitation, and the cinema of sensation, New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press 2015.
Kernes, Mark: Gail Dines: If MindGeek Disappears, So Does Porn. AVN 2017, https://avn.com/business/articles/legal/gail-dines-if-mindgeek-disappears-so-does-porn-725441.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.
Kessler, Frank: »Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder«, in: Montage AV 7 (1998) (2), S. 63–78.
Kinsey, Alfred C.: Das sexuelle Verhalten der Frau, Berlin: Fischer 1954.
—: Sexual Behavior in the Human Female, Bloomington, IN: Indiana University Press 1998 [1953].
Kinsey, Alfred C./Pomeroy, Wardell B./Martin, Clyde E.: Das sexuelle Verhalten des Mannes, Berlin, Frankfurt a.M.: G. B. Fischer 1955.
Kinsey, Alfred C./Pomeroy, Wardell R./Martin, Clyde E.: »Sexual behavior in the human male. 1948«, in: American journal of public health 93 (2003) (6), S. 894–898.
Kirn, Gal/Peppel, Claudia: Counter-Archive. Symposium, 29–30 April 2021 2021, https://www.ici-berlin.org/events/counter-archive/, zuletzt geprüft am 11.04.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kleinhans, Chuck: »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.

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

Klippel, Heike: »Gertrud Koch: »Was ich erbeute, sind Bilder«, in: Martina Löw/Bettina Mathes (Hg.), Schlüsselwerke der Geschlechterforschung, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss 2005, S. 240–253.

Klipphahn-Karge, Michael/Koster, Ann-Kathrin/Morais dos Santos Bruss, Sara (Hg.): Queere KI. Zum Coming-out smarter Maschinen, Bielefeld: transcript 2023.

Klöckner, Beate: »Hörst du mein heimliches Rufen? Die »gute« und die »böse« Lust«, in: Strandgut (1980), S. 17.

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

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

—: »Die neue Sittlichkeit. Zur gegenwärtigen Debatte um die Pornographie«, in: Brigitte Classen (Hg.), Pornost. Triebkultur und Gewinn, München: Raben-Verl. 1988, S. 68–75.

—: »Shadow Realm of the Body. On Pornographic Cinema«, in: OCTOBER (1989) (51), S. 3–30.

—: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1989.

—: »Netzhautsex. Sehen als Akt«, in: Judith Keilbach/Thomas Morsch (Hg.), Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 247–255.

—: »Von den Schwierigkeiten im Umgang mit der Autonomie«, in: Frauen und Film (1982) (31), S. 49–51.

Kolle, Oswalt: Dein Kind, das unbekannte Wesen, München: Südwest-Verl. 1964.

—: Dein Mann, das unbekannte Wesen, München: Südwest Verl. 1967.

—: Deine Frau, das unbekannte Wesen, München: Südwest-Verl. 1967.

—: Als Oswalt Kolle mit Romy Schneider schlief 2008, https://www.welt.de/kultur/article2286831/Als-Oswalt-Kolle-mit-Romy-Schneider-schlief.html, zuletzt geprüft am 04.02.2020.

Königer, Judith: Authentizität in der Filmbiografie. Zur Entwicklung eines rezipientenorientierten Authentizitätsbegriffs, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Kordts, Lou: Queering Genitals. Intime anatomie um_denken, Münster: edition assemblage [im Erscheinen].

Kott, Julika: Größer, als du denkst. Klitoris in Lehrbüchern. taz 2020, https://taz.de/Klitoris-in-Lehrbuechern/!5667301/, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

—: »Nicht nur Scheide oder Vagina«. Biolehrerin über veraltete Schulbücher. taz 2022, https://taz.de/Biolehrerin-ueber-veraltete-Schulbuecher/!5830756/, zuletzt geprüft am 25.03.2024.

Köver, Chris: Keine Werbezahlungen mehr über Visa und Mastercard. Pornhub. Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/pornhub-keine-werbezahlungen-mehr-ueber-visa-und-mastercard/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

Kraushaar, Wolfgang: 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur, Hamburg: Hamburger Ed 2000.

Krauss, Rosalind: »Anmerkung zum Index«, in: Rosalind E. Krauss/Herta Wolf/Wilfried Prantner et al. (Hg.), Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne 2000, S. 249–276.

Kristof, Nicholas: »Children of Pornhub«, in: The New York Times vom 04.12.2020, https://www.nytimes.com/2020/12/04/opinion/sunday/pornhub-rape-trafficking.html, zuletzt geprüft am 03.07.2024.

Krolzik-Matthei, Katja: § 218. Feministische Perspektiven auf die Abtreibungsdebatte in Deutschland, Münster: Unrast 2015.

Krutnik, Frank: In a lonely street. Film noir, genre, masculinity, London: Routledge 1991.

Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2006.

Kyrölä, Katariina/Paasonen, Susanna: »Glimmers of the forbidden fruit: Reminiscing pornography, conceptualizing the archive«, in: International Journal of Cultural Studies 19 (2016) (6), S. 595–610.

La Cretaz, Bitini d.: Inside the Misunderstood World of Adult Breastfeeding 2016, https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/inside-the-misunderstood-world-of-adult-breastfeeding-249376/, zuletzt geprüft am 14.03.2020.

Lacroix, Paul: Histoire de la prostitution chez tous les peuples de monde depuis l'antiquité la plus reculée jusq'à nos jours, Paris 1851.

Ladas, Alice K./Whipple, Beverly/Perry, John D.: Der G-Punkt. Das stärkste erotische Zentrum der Frauen, München: Heyne 1987.

Lane, Frederick S.: Obscene profits. The entrepreneurs of pornography in the cyber age, New York, London: Routledge 2001.

Laqueur, Thomas: Teufelszeug. Ein Gespräch mit Thomas Laqueur 2008, www.zeit.de/2008/17/Interview-Laqueur, zuletzt geprüft am 07.03.2020.

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

Le Goff, Jaques: »Documento/monumento«, in: Ruggiero Romano (Hg.), Enciclopedia, Turin: Einaudi 1978, S. 38–48.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Lee, Jiz: »Uncategorized. Genderqueer Identity and Performance in Independent and Mainstream Porn«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), The feminist porn book. The politics of producing pleasure, New York: The Feminist Press 2013, S. 273–278.

Lee, Jiz/Sullivan, Rebecca: »Porn and labour. The labour of porn studies«, in: Porn Studies 3 (2016) (2), S. 104–106.

Lemke, Richard: »Ablehnen, Anprangern, Beleidigen. Sexualitätsbezogene Meinungsdynamiken im Internet«, in: Zeitschrift für Sexualforschung 35 (2022) (04), S. 221–228.

Lenz, Ilse (Hg.): Frauenbewegungen international. Eine Arbeitsbibliographie, Opladen: Leske + Budrich 1996.

Lenz, Ilse (Hg.): Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied; eine Quellensammlung, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss 2008.

Lenz, Ilse/Mae, Michiko/Klose, Karin: Frauenbewegungen weltweit. Aufbrüche, Kontinuitäten, Veränderungen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2000.

Lewandowski, Sven/Koppetsch, Cornelia (Hg.): Sexuelle Vielfalt und die UnOrdnung der Geschlechter. Beiträge zur Soziologie der Sexualität, Bielefeld: transcript 2015.

Lieberman, Hallie: Desexing the Kinsey Institute. The New York Review 2028, https://www.nybooks.com/online/2018/03/20/desexing-the-kinsey-institute/?lp_txn_id=1560626, zuletzt geprüft am 23.06.2024.

Linseisen, Elisa: High Definition. Medienphilosophisches Image Processing, Lüneburg: meson press 2020.

Liptay, Fabienne: »Tesbilder. Ränder filmischer Produktion«, in: Frauen und Film (2021) (69), S. 7–23.

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

Los Angeles Times: Understanding the riots. Los Angeles before and after the Rodney King case, Los Angeles, Calif.: Los Angeles Times 1992.

Lüdtke, Alf: »Archive – und Sinnlichkeit? Nachgedanken zu Arlette Farge »Der Geschmack des Archivs«, in: Arlette Farge: Der Geschmack des Archivs, Göttingen: Wallstein 2011, S. 99–116.

Lust, Erika: »To Be, Or Not To Be A Feminist Pornographer. That Is the Fucking Question«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), Porn after porn. Contemporary alternative pornorgraphies, Milano: Mimesis International 2014, S. 217–222.

Maddison, Stephen: »›Choke on it, Bitch!‹. Porn Studies, Extreme Gonzo and the Mainstreaming of Hardcore«, in: Feona Attwood (Hg.), Mainstreaming sex. The sexualization of western culture, London [u.a.]: I.B. Tauris 2009, S. 37–54.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Maina, Giovanna: »Grotesque Empowerment. Belladonna's Strapped Dykes Between Mainstream and Queer«, in: Enrico Biasin/Giovanna Maina/Federico Zecca (Hg.), Porn after porn. Contemporary alternative pornorgraphies, Milano: Mimesis International 2014, S. 57–82.

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

—: »John Stagliano interviewed by Giovanna Maina and Federico Zecca«, in: Porn Studies 3 (2016) (4), S. 420–426.

Manne, Kate: Entitled. How male privilege hurts women, New York: Crown 2020.

Marcus, Steven: Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

Marks, Laura H.: »Porn Drift: Semantic Discord in the World of Gonzo«, in: Journal of Cinema and Media Studies 58 (2018) (1), S. 164–170.

Martin, Silke: »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.

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.

—: »...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.

—: 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.

Massumi, Brian: »The Archive of Experience«, in: Joke Brouwer/Arjen Mulder/Susan Charlton (Hg.), Information is alive. Art and theory on archiving and retrieving data, New York, Rotterdam: D.A.P./Distributed Art Publishers; V2/NAi Publishers 2003, S. 142–151.

Masters, William H./Johnson, Virginia E.: Die sexuelle Reaktion, Frankfurt a.M.: Akad. Verl.-Ges 1967.

McKee, Alan: »Pornography as a creative industry. Challenging the exceptionalist approach to pornography«, in: Porn Studies 3 (2016) (2), S. 107–119.

McKee, Alan/Lumby, Catharine: »Pornhub, child sexual abuse materials and anti-pornography campaigning«, in: Porn Studies 9 (2022) (4), S. 464–476.

Meineck, Sebastian: Here's How Much Pornhub Knows About You. Vice 2019, https://www.vice.com/en_in/article/kzmmpa/pornhub-xhamster-data-about-you, zuletzt geprüft am 28.02.2020.

—: Pornhub-Chefs schmeißen hin. Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/mindgeek-pornhub-chefs-schmeissen-hin/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

—: Gebt den Porn frei! Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/kommentar-gebt-den-porn-frei/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Das steckt wirklich hinter dem Streit um die Account-Sperre. Pornhub vs Instagram. Netzpolitik.org 2022, https://netzpolitik.org/2022/pornhub-vs-instagram-das-steckt-wirklich-hinter-dem-streit-um-die-account-sperre/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Tiefe Einblicke in die Skandale von Pornhub. Netflix-Doku »Money Shot«. Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/netflix-doku-money-shot-tiefe-einblicke-in-die-skandale-von-pornhub/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Pornhub wechselt Eigentümer und startet Charme-Offensive. Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/nach-skandalen-pornhub-wechselt-eigentuemer-und-startet-charme-offensive/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Rund 150 Strafanzeigen fürs Twittern von Pornos. Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/abschreckung-rund-150-strafanzeigen-fuers-twittern-von-pornos/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Medienaufsicht soll Pornoseiten den Geldhahn abdrehen drüfen. Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/geplante-reform-medienaufsicht-soll-pornoseiten-den-geldhahn-abdrehen-duerfen/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
—: Die feine Linie zwischen Porno und Erotik. Was ist »grob aufdringlich«? Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/was-ist-grob-aufdringlich-die-feine-linie-zwischen-porno-und-erotik/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.
—: Deutschlands wichtigster Jugendschutz-Filter blockiert Hilfsangebote. Verhütung erst »ab 18«. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/verhuetung-erst-ab-18-deutschlands-wichtigster-jugendschutz-filter-blockiert-hilfsangebote/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.
—: Noch mehr blockierte Hilfeseiten entdeckt. Jugendschutz-Filter JusProg. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/jugendschutz-filter-jusprog-noch-mehr-blockierte-hilfeseiten-entdeckt/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.
—: Ist das Erotik oder schon Porno? Medienaufsicht in Erklärungsnot. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2023/medienaufsicht-in-erklaerungsnot-ist-das-erotik-oder-schon-porno/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.
—: Eine Welle von Overblocking rollt heran. Netzpolitik.org 2024, https://netzpolitik.org/2024/die-nackte-panik-eine-welle-von-overblocking-rollt-heran/, zuletzt geprüft am 05.07.2024.
Meineck, Sebastian/Köver, Chris: Internet-Provider sollen Pornhub in Deutschland sperren. Netzpolitik.org 2023, https://netzpolitik.org/2023/medienaufsicht-internet-provider-sollen-pornhub-in-deutschland-sperren/, zuletzt geprüft am 04.07.2024.
Mercer, John: »The secret history. Porn archives, ›personal‹ collections and British universities«, in: Porn Studies 1 (2014) (4), S. 411–414.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Merewether, Charles (Hg.): The Archive. Documents of Contemporary Art, Cambridge, MA: MIT Press 2006.

Méritt, Laura (Hg.): Frauenkörper neu gesehen. Ein illustriertes Handbuch, Berlin: Orlanda Frauenverlag 2017.

Mertens, Matthias: »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.

Meyer, Heinz-Hermann: Dauerwerbesendung. Lexikon der Filmbegriffe 2012, https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4791, zuletzt geprüft am 15.03.2020.

—: Schulmädchen-Report. Lexikon der Filmbegriffe 2016, http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8964, zuletzt geprüft am 17.02.2020.

Meyn, Nils: »Kompilieren, Indexieren, Begehren. Format und Affekt in einer Sammlung von PornoRaubkopien und VHS-Kassetten im Schwulen Museum«, in: ffk Journal 7 (2023) (8), S. 99–116.

Miersch, Annette: Schulmädchen-Report. Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre, Berlin: Bertz 2003.

Miller, Ann: Reading bande dessinée. Critical approaches to french-language comic strip, Bristol, UK, Chicago, IL: Intellect Books 2007.

Miller, Dan: Pornhub Names Asa Akira Brand Ambassador. AVN 2018, https://avn.com/business/articles/video/pornhub-names-asa-akira-brand-ambassador-757864.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

Millett, Kate: Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, München: Desch 1971.

Milne, Carly (Hg.): Naked ambition. Women who are changing Pornography, New York, Enfield: Carroll & Graf; Hi Marketing 2006.

Mitchell, W. J. T.: Picture theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago [etc.]: University of Chicago 2007.

Mitscherlich, Margarete: »Sind Frauen masochistisch?«, in: EMMA (1977) (9), S. 11–13.

Morgan, Robin: »Lust an der Erniedrigung«, in: EMMA (1977) (9–11).

—: »Theory and Practice. Pornography and Rape«, in: Laura Lederer (Hg.), Take back the night. Women on pornography, New York: Morrow 1980, S. 134–140.

Morstein, Petra v.: »Der Begriff »Frau«, in: Kursbuch (1969) (17), S. 52–68.

Moss, Michael S./Thomas, David (Hg.): Archival Silences. Missing, Lost and, Uncreated Archives, Abingdon, Oxon, New York, NY: Routledge 2020.

Mühl, Melanie: »Zu wild, zu hart, zu laut. Generation Porno?«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) vom 09.10.2014, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/d

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

ebatten/generation-porno-zu-wild-zu-hart-zu-laut-13197193.html, zuletzt geprüft am 11.11.2019.

Müller, Karl O.: Handbuch der Archäologie der Kunst, Breslau: Max 1830.

Mulvey, Laura: »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: Screen 16 (1975) (3), S. 6–18.

—: Death 24 x a second. Stillness and the moving image, London: Reaktion 2015.

Münzing, Claudia: »Pornografie zwischen PorNo und PorYes«, in: Nina Degele (Hg.), Gender/Queer Studies. Eine Einführung, Paderborn: Fink 2008, S. 207–219.

Naremore, James: More than night. Film noir in its contexts, Berkeley Calif. u.a.: University of California Press 2008.

Nassehi, Armin: »Editorial«, in: Armin Nassehi/Peter Felixberger (Hg.), Frauen II, Hamburg: Sven Murmann Verlagsgesellschaft mbH 2017, S. 3–7.

Nassehi, Armin/Felixberger, Peter (Hg.): Frauen II, Hamburg: Sven Murmann Verlagsgesellschaft mbH 2017.

Nastold, Friederike/Zilch, Leonie: »Erstmals vernetzt. Tagungsbericht zum Scoping-Workshop Kritische Pornografie-Forschung«, in: Zeitschrift für Sexualforschung 37 (2024) (3), S. 176–177.

Nave-Herz, Rosemarie: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland, Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung 1997.

Nead, Lynda: The female nude. Art, obscenity and sexuality, London: Routledge 1992.

Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington, IN: Indiana University Press 2001.

—: Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1991,

Nitschke, Jörg: »Jugend in Pornotopia«, in: Avenue. Wissenskultur 3 (2017) (2), S. 83–87.

Noble, Safiya U.: Algorithms of oppression. How search engines reinforce racism, New York: New York University Press 2018.

Noonan, Tim: »Netporn, Sexuality and the Politics of Disability. A Catalyst for Access, Inclusion and Acceptance?«, in: Katrien Jacobs/Marije Janssen/Matteo Pasquinelli (Hg.), C'lickme. A netporn studies reader, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2007, S. 89–102.

Novotny, Rudi/Otto, Jeanette/Probst, Maximilian: »Nicht so schüchtern«, in: ZEIT vom 16.11.2017, zuletzt geprüft am S. 87–89.

o.A.: Comics der 50er und 60er Jahre. Serien, Helden und der Kampf gegen Schmutz und Schund ; eine Ausstellung der Stadtbibliothek Schwandorf ; als das Abenteuer noch 20 Pfennige kostete, Schwandorf: Stadtbibliothek 1983.

Odin, Roger: »Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre« [1984], in: Eva Hohenberger (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 259–275.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

—: Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik, Hamburg: tredition 2019.

Oeming, Madita: Twitter-Post vom 21.08.2019, https://twitter.com/MsOeming/status/1164424529269207041, zuletzt geprüft am 20.09.2019.

—: »A new diagnosis for old fears? Pathologizing porn in contemporary US discourse«, in: Porn Studies (2018), S. 1–4.

—: Porno. Eine unverschämte Analyse, Hamburg: Rowohlt 2023.

Osborne, Thomas: »The ordinariness of the archive«, in: History of the Human Sciences 12 (1999) (2), S. 51–64.

Oswald, Margareta von/Tinius, Jonas (Hg.): Awkward Archives. Ethnographic Drafts for a Modular Curriculum, Berlin: Archive Books 2022.

Paasonen, Susanna: »As Networks Fail. Affect, Technology, and the Notion of the UserAffect, Technology, and the Notion of the User«, in: Television & New Media 16 (2015) (8), S. 701–716.

—: »Intime Abhängigkeiten, fragile Verbindungen, entsexualisierte Plattformen«, in: Sexuologie 28 (2021) (1), S. 23–30.

—: »Pornokreuzzüge und emotionale Plattformpolitik«, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 18 (2021) (2), S. 79–94.

Paasonen, Susanna/Jarrett, Kylie/Light, Ben: NSFW. Sex, humor, and Risk in Social Media, Cambridge: MIT Press 2019.

Paasonen, Susanna/Nikunen, Kaarina/Saarenmaa, Laura: »Pornification and the Education of Desire«, in: Susanna Paasonen/Kaarina Nikunen/Laura Saarenmaa (Hg.), Pornification: sex and sexuality in media culture, Oxford: Berg 2007, S. 1–20.

Paasonen, Susanna/Sundén, Jenny: »Objectionable Nipples. Puritan Data Politics and Sexual Agency in Social Media«, in: Patrick Keilty (Hg.), Queer Data Studies, Seattle: University of Washington Press 2023.

Pappel, Paulita: Das Anale ist politisch 2018, https://www.myp-magazine.com/interview/paulita-pappel-das-anale-ist-politisch/, zuletzt geprüft am 09.03.2020.

—: Indiziert Rom-Coms, guckt mehr Pornos. Wir brauchen Gangbangs für die Freiheit. Berliner Zeitung 2021, https://www.berliner-zeitung.de/wochenende/indiziert-rom-coms-guckt-mehr-pornos-wir-brauchen-gangbangs-fuer-die-freiheit-li.157025, zuletzt geprüft am 27.05.2021.

—: Pornopositiv. Was Pornografie mit Feminismus, Selbstbestimmung und gutem Sex zu tun hat, Berlin: Ullstein 2023.

Parker, Rozsika/Pollock, Griselda: Old Mistresses. Women, Art and Ideology, London: Bloomsbury Publishing Plc 2020 [1981].

Parkinson, Hannah J.: PornHub can't keep it up: huge New York billboard ad taken down. The Guardian 2014, https://www.theguardian.com/technology/2014/oct/09/pornhub-times-square-new-york-billboard, zuletzt geprüft am 28.02.2020.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Passig, Kathrin/Scholz, Aleks: Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt, Berlin: Rowohlt Berlin Verl. 2007.

Passig, Kathrin/Scholz, Aleks/Schreiber, Kai: Das neue Lexikon des Unwissens. Worauf es bisher keine Antwort gibt, Berlin: Rowohlt Berlin 2011.

Pataki, Heidi: »Orgasmus auf der Ottomane oder die ersten Fotos waren Pornos! (Besuch bei einem Sammler)«, in: Brigitte Classen (Hg.), Pornost. Triebkultur und Gewinn, München: Raben-Verl. 1988, S. 179–183.

Patterson, Zabet: »Going On-line. Consuming Pornography in the Digital Era«, in: Linda Williams (Hg.), Porn Studies, Durham: Duke University Press 2004, S. 104–123.

Penley, Constanze: »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.

Peters, Kathrin: »Medien/Media Studies«, in: Christina v. Braun/Inge Stephan (Hg.), Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien, Köln: Böhlau 2005.

Peters, Kathrin/Seier, Andrea: »Gender Studies«, in: Jens Schröter (Hg.), Handbuch Medienwissenschaft, Stuttgart: Metzler 2014, S. 528–536.

Phelix, Leo/Thissen, Rolf: Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms, München: Goldmann Verlag 1983.

Pilipets, Elena/Paasonen, Susanna: »Nipples, memes, and algorithmic failure. NSFW critique of Tumblr censorship«, in: New Media & Society 24 (2022) (6), S. 1459–1480.

Plantinga, Carl: »Carl Plantinga Responds to Dirk Eitzen's »When Is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception«, in: Cinema Journal 35 (1996) (1), S. 94–96.

Plessner, Helmuth: Philosophische Anthropologie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1970.

Pollock, Griselda: Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories, London, New York: Routledge 1999.

—: Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art, Abingdon, Oxon: Routledge 2003 [1988].

Pons, Gary: Stricter rules for the pornography industry – what has changed? Halsbury's Law Exchange 2015, www.halsburyslawexchange.co.uk/stricter-rules-for-the-pornography-industry-what-has-changed/, zuletzt geprüft am 15.03.2018.

Prelinger, Rick: »The Appearance of Archives«, in: Pelle Snickars/Patrick Vonderau (Hg.), The YouTube Reader, Stockholm: National Library of Sweden 2009, S. 268–274.

profamilia: 50 Jahre Pille in Deutschland. profamilia 2011, https://www.profamilia.de/regional-services/bayern/beratungsstelle-muenchen/interview-50-jahre-pille-in-deutschland.html, zuletzt geprüft am 10.02.2020.

Prommer, Elizabeth/Linke, Christine: Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Universität Rostock, Institut

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

für Medienforschung 2017, https://www.imf.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/Alle_PHF/IMF/Forschung/Medienforschung/Audiovisuelle_Diversitaet/Broschuere_din_a4_audiovisuelle_Diversitaet_v06072017_V3.pdf, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

Prommer, Elizabeth/Stüwe, Julia/Wegner, Juliane: Sichtbarkeit und Vielfalt. Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität. Universität Rostock, Institut für Medienforschung 2021, https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/Sichbarkeit-und-Vielfalt-Praesentation_5-Oktober2021.pdf, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

Puls, Erwin/Matt, Gerald/Schrage, Dieter (Hg.): Erwin Puls – die Phantome des Begehrens. Kunsthalle Wien, Project Space, 28.1. – 15.3.2009, Nürnberg: Verl.f. moderne Kunst 2009.

Ralfs, Ulla: »Arbeit in der Arbeit von Dokumentarfilmern und Arbeitssoziologen«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), Medienkulturen des Dokumentarischen, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017.

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

Renov, Michael: »Introduction. The Truth About Non-Fiction«, in: Michael Renov (Hg.), Theorizing documentary, New York NY u.a.: Routledge 1993, S. 1–11.

Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington, Ind.: Indiana University Press 1991.

Reynolds, Chelsea: «Craigslist is Nothing More than an Internet Brothel«. Sex Work and Sex Trafficking in U.S. Newspaper Coverage of Craigslist Sex Forums«, in: Journal of sex research 58 (2021) (6), S. 681–693.

Ribbat, Christoph: Religiöse Erregung. Protestantische Schwärmer im Kaiserreich, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 1996.

Rich, B. R.: »Dumb Lugs and Femmes Fatales«, in: Sight and Sound 5 (1995) (11), S. 6–11.

Ricœur, Paul: »Archiv, Dokument Spur«, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2009, S. 123–137.

Rodowick, David N.: The virtual life of film, Cambridge, London: Harvard University Press 2007.

Roepke, Martina: Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945, Hildesheim: Olms 2006.

Roth, Lorna: »Looking at Shirley, the Ultimate Norm. Colour Balance, Image Technologies, and Cognitive Equity«, in: Canadian Journal of Communication 34 (2009), S. 111–136.

Rothöhler, Simon: Das verteilte Bild. Stream – Archiv – Ambiente, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Ryberg, Ingrid: »Maximierte Sichtbarkeit. Visuelle Strategien in feministischer und lesbischer Pornografie«, in: Montage AV 18 (2009) (2), S. 119–136.

—: Imagining safe space. The politics of queer, feminist and lesbian pornography, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis 2012.

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

Sander, Helke: Rede des »Aktionsrates zur Befreiung der Frauen«. Auf der 23. Delegiertenkonferenz des »Sozialistischen Deutschen Studentenbundes« (SDS) im September 1968 in Frankfurt 1968, www.glasnost.de/hist/apo/weiber3.html, zuletzt geprüft am 01.02.2020.

Sänger, Eva: Begrenzte Teilhabe. Ostdeutsche Frauenbewegung und Zentraler Runder Tisch in der DDR, Frankfurt a.M.: Campus 2005.

Sanson, Dwight: »Home Viewing. Pornography and Amateur Film Collections, a Case Study«, in: Moving Image 5 (2005) (2), S. 136–140.

Sanyal, Mithu M.: Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2009.

—: Die Vulva hat häufig die Welt gerettet 2009, https://www.spiegel.de/kultur/literatur/kulturhistorikerin-sanyal-die-vulva-hat-haeufig-die-welt-gerettet-a-613893.html, zuletzt geprüft am 23.12.2019.

Schaefer, Anke: »Wer zweimal mit derselben pennt …«. Sexuelle Revolution. Deutschlandfunk Kultur 2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/sexuelle-revolution-wer-zweimal-mit-derselben-pennt.976.de.html?dram:article_id=419832, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

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

—: »Gauging a Revolution. 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, in: Cinema Journal 41 (2002) (3), S. 3–26.

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

Schaefer, Eric (Hg.): Sex Scene. Media and the Sexual Revolution, Durham: Duke University Press 2014.

Schäfer, Christian: Widernatürliche Unzucht, [Paragraphen] 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB. Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945, Berlin: BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag 2006.

Schauerte, Eva/Vehlken, Sebastian: »Faktizitäten – Einleitung in den Schwerpunkt«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 10 (2018) (2), S. 10–20.

Schmidt, Anja: »Die strafrechtliche Bewertung von Pornographie vor dem Hintergrund der feministischen Bewegungen, der Porn Studies und der Medienforschung«, in: Anja Schmidt (Hg.), Pornographie. Im Blickwinkel der feministi-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen Bewegungen, der Porn Studies, der Medienforschung und des Rechts, Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG 2016, S. 149–174.

—: »Kritik des Pornographiestrafrechts am Maßstab gleicher sexueller Selbstbestimmung«, in: Tillmann Bartsch/Yvonne Krieg/Inga Schuchmann et al. (Hg.), Gender & Crime. Geschlechteraspekte in Kriminologie und Strafrechtswissenschaft, Baden-Baden: Nomos 2022, S. 42–54.

—: »Missbrauchsdarstellungen« statt »Kinderpornographie«? Rechtliche Expertise zur Ersetzung der Begriffe der Kinder- und Jugendpornographie in den §§ 184b, 184c. Eine Studie im Auftrag der FDP-Landtagsfraktion NRW. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2022, https://wcms.itz.uni-halle.de/download.php?down=61304&elem=3412767, zuletzt geprüft am 11.03.2024.

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

Schmidt, Siegfried J./Gizinski, Maik: Handbuch Werbung, Münster: Lit 2004.

Schmidt-Burkhardt, Astrit: Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas, Bielefeld: transcript 2012.

Schneider, Alexandra: Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis, Marburg: Schüren 2004.

Schöbl, Roland: Erotische Laktation. Das Stillen des erwachsenen Partners und Milchbildung aus erotischen Gründen, Berlin: Denkholz Buchmanufaktor 2007.

Schocher, Nathan: Der Transgressive Charakter der Pornografie. Philosophische und Feministische Positionen, Bielefeld: Transcript Verlag 2021.

Scholz, Anna-Lena: »Wie sexistisch ist die Uni?«, in: DIE ZEIT vom 03.08.2017, https://www.zeit.de/2017/32/diskriminierung-sexismus-wissenschaft-frauen-professoren-unis/seite-2, zuletzt geprüft am 13.03.2020.

Schrader-Klebert, Karin: »Die kulturelle Revolution der Frau«, in: Kursbuch (1969) (17), S. 1–46.

Schröter, Jens/Böhnke, Alexander: Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung, Bielefeld: transcript 2004.

Schuegraf, Martina/Tillmann, Angela (Hg.): Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, Konstanz: UVK 2012.

Schulte Strathaus, Stefanie/Hediger, Vinzenz (Hg.): Accidental Archivism. Shaping Cinema's Futures with Remnants of the Past, Lüneburg: meson press 2023.

Schulz, Christian/Sartorius, Michael: Paragraph 175. (abgewickelt). Homosexualität und Strafrecht im Nachkriegsdeutschland Rechtsprechung, juristische Diskussionen und Reformen seit 1945, Hamburg: MännerschwarmSkript 1994.

Schumacher, Nina: Pornografisches. Eine Begriffsethnografie, Sulzbach (Taunus): Ulrike Helmer Verlag 2017.

Schwartz, Ronald: Neo-noir. The new film noir style from Psycho to Collateral, Lanham, Md., Oxford: Scarecrow 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schwarz, Martin M./Sonnenschein, Ulrich: Hessen zornig. Orte spontaner Erregung, Marburg: Jonas 2007.

Schwarzer, Alice: Sexualfantasien & Sadomasochismus. EMMA 2010, https://www.emma.de/artikel/sexualfantasien-sadomasochismus-265058, zuletzt geprüft am 12.02.2020.

Scott, Allen J.: »A New Map of Hollywood. The Production and Distribution of American Motion Pictures«, in: Regional Studies 36 (2002) (9), S. 957–975.

Scott, Joan W. (Hg.): Feminism and history, Oxford: Oxford University Press 1996.

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

Seier, Andrea: Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien, Münster: Lit 2007.

Seier, Andrea/Schicke, Sabine: Pornografie. Die Fiktion des Authentischen, Nach dem Film, 2 2000, https://nachdemfilm.de/issues/text/pornografie-die-fiktion-des-authentischen, zuletzt geprüft am 23.08.2022.

Shaw, Yi-fen: Entwicklung und Reform zur Vergewaltigung in der Ehe gemäß § 177 StGB. Der Kampf um Anerkennung aus rechtshistorischer und rechtsphilosophischer Sicht, Frankfurt a.M.: Lang 2005.

Sheaffer, Russell: »Smut, novelty, indecency. Reworking a history of the early-twentieth-century American ›stag film‹«, in: Porn Studies 1 (2014) (4), S. 346–359.

Shimizu, Celine P.: The hypersexuality of race. Performing Asian/American women on screen and scene, Durham: Duke University Press 2007.

Siggelkow, Bernd/Büscher, Wolfgang: Deutschlands sexuelle Tragödie. Wenn Kinder nicht mehr lernen, was Liebe ist, Asslar: Gerth Medien 2008.

Sigusch, Volkmar: Geschichte der Sexualwissenschaft, Frankfurt, M.: Campus Verlag 2008.

Silies, Eva-Maria: Liebe, Lust und Last. Die Pille als weibliche Generationserfahrung in der Bundesrepublik ; 1960 – 1980, Göttingen: Wallstein-Verl. 2010.

Silver, Alain/Ursini, James (Hg.): Film noir reader, New York: Limelight ed 1996.

Simon, Cheryl: »Introduction: Following the Archival Turn«, in: Visual Resources 18 (2002) (2), S. 101–107.

Simpson, Nicola: »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.

Sina, Véronique: Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm, Bielefeld: transcript 2016.

Sinema. American porographic films and the people who make them, New York, New York: New American Library 1974.

Sloterdijk, Peter: Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung, Berlin: Suhrkamp 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Smaill, Belinda: »Documentary investigations and the female porn star«, in: Jump Cut. A Review of Contemporary Media 51 (2009).

Smith, Bonnie G. (Hg.): Women's History in Global Perspective, University of Illinois Press 2004.

Smith, Clarissa: 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.

Smith, Clarissa/Attwood, Feona: »Anti/pro/critical porn studies«, in: Porn Studies 1 (2014) (1–2), S. 7–23.

Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema, Oxford: University Press 1995.

Smithberg, Allen: MindGeek Ventures Into Bi Content With New Site WhyNotBi.com. AVN 2019, https://avn.com/business/articles/gay/mindgeek-ventures-into-bi-content-with-new-site-whynotbicom-824218.html, zuletzt geprüft am 27.02.2020.

Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley, Calif.: University of California Press 2004.

Sow, Noah: »Authentisch«, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache; ein kritisches Nachschlagewerk, Münster: UNRAST Verlag 2021, S. 252–253.

Sprinkle, Annie/Stephens, Elizabeth: Ecosex Manifesto. SexEcology o.J., http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/, zuletzt geprüft am 21.01.2020.

Stäheli, Urs: »Die Zeitökonomie des Buffering«, in: POP. Kultur und Kritik 12 (2018), S. 132–145.

Stanitzek, Georg: »Brutale Lektüre, »um 1800« (heute)«, in: Joseph Vogl (Hg.), Poetologien des Wissens um 1800, München: Fink 1999, S. 249–265.

Stark, Rudolf/Markert, Charlotte/Strahler, Jana: »Neu im ICD-11. Zwanghafte sexuelle Verhaltensstörung«, in: internistische praxis 63 (2021) (2), S. 204–2010.

Stascheit, Angela/Uecker, Karin: Archiv der Münchner Frauengesundheitsbewegung. 1968–2000, München: Frauenakademie München 2011.

Staupe, Gisela/Vieth, Lisa (Hg.): Die Pille. Von der Lust und von der Liebe, Berlin: Rowohlt 1996.

Steinbacher, Sybille: Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik, München: Siedler 2011.

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

Steyerl, Hito: »Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität«, in: Karin Gludovatz (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig 2004, S. 91–107.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

—: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien, Berlin: Turia + Kant 2008.

Stifter, Karl F.: Die dritte Dimension der Lust. D. Geheimnis d. weibl. Ejakulation, Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1988.

Stoler, Ann L.: Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense, Princeton, NJ, Oxford: Princeton University Press 2009.

Straayer, Chris: »The Seduction of Boundaries. Feminist Fluidity in Annie Sprinkle's Art/Education/Sex«, in: Pamela C. Gibson/Roma Gibson (Hg.), Dirty looks. Women, pornography, power, London: BFI Publishing 1993, S. 156–175.

—: »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.

Strick, Simon: Rechte Gefühle. Affekte und Strategien des digitalen Faschismus, Bielefeld: transcript 2021.

Strossen, Nadine: Zur Verteidigung der Pornographie. Für die Freiheit des Wortes, Sex und die Rechte der Frauen, Zürich: Haffmans Verlag 1997.

Sullivan, Rebecca/McKee, Alan: Pornography. Structures, agency and performance, Cambridge, UK, Malden, MA: Polity Press 2015.

Talk aus Berlin: Wieviel Sex verträgt der Berliner Universitätsbetrieb? Madita. Oeming – Pornoforscherin 2019, https://www.rbb-online.de/talkausberlin/archiv/20190910_2330.html, zuletzt geprüft am 25.09.2019.

Taormino, Tristan: »Calling the Shots. Feminist Porn in Theory and Practice«, in: Tristan Taormino/Celine Parrenas Shimizu/Constanze Penley et al. (Hg.), The feminist porn book. The politics of producing pleasure, New York: The Feminist Press 2013, S. 255–264.

Taylor, Diana: The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas 2003.

Tedjasukmana, Chris: »Zweischneidige Sichtbarkeit. Kamera-Öffentlichkeit, »Rodney King« und THE BODYGUARD«, in: Montage AV 25 (2016) (2), S. 75–83.

The Economist: »At a XXX-roads. The Changing Adult Business«, in: The Economist 401 (2011), S. 64.

Thissen, Rolf: Sex verklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm, München: Heyne 1995.

Thompson, Dave: Black and White and Blue. Adult Cinema from the Victorian Age to the VCR, Montreal: ECW Press 2007.

Tiidenberg, Katrin: »Playground in memoriam: missing the pleasures of NSFW tumblr«, in: Porn Studies, 6 (2019) (3), S. 363–371.

Trinh, Minh-ha T.: »Die verabsolutierende Suche nach Bedeutung« [1993] in: Eva Hohenberger (Hg.), Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 276–296.

Tripp, Heidi: »All Sex Workers Deserve Protection. How FOSTA/SESTA Overlooks Consensual Sex Workers in an Attempt to Protect Sex Trafficking Victims«, in: Penn State Law Review (2020) (124), S. 219–246.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Tröhler, Margrit: »Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«, in: Montage AV 13 (2004) (2), S. 149–169.

Tyson Darling, Marsha J.: »Burdened Intersections. Black Women and Race, Gender, and Class«, in: J. O. Adekunle/H. V. Williams (Hg.), Color Struck: Essays on Race and Ethnicity in Global Perspective, UPA 2010, S. 389–402.

Valpati, Pati: Hype & Hustle. Die OnlyFans Revolution. Spotify Original Podcast 2022, https://open.spotify.com/show/6iZhCWsLDsTcRUZtEeA0Nb, zuletzt geprüft am 22.06.2024.

Voss, Christiane: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München: Wilhelm Fink 2013.

Voss, Georgina: Stigma and the Shaping of the Pornography Industry, Hoboken: Taylor and Francis 2015.

Ward, James: »Tumblr tributes and community«, in: Porn Studies 6 (2019) (3), S. 355–358.

Warren, Peter: 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.

Washington, Harriet A.: Medical Apartheid. The dark history of medical experimentation on Black Americans from colonial times to the present, New York, NY: Doubleday 2006.

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

Waugh, Thomas: »Acting to Play Oneself. Notes on Performance in Documentary«, in: Carole Zucker (Hg.), Making visible the invisible. An anthology of original essays on film acting, Metuchen, N.J: Scarecrow Press 1990, S. 64–71.

—: Hard to imagine. Gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall, New York: Columbia University Press 1996.

—: »Archaeology and Censorship«, in: The Fruit Machine. Twenty Years of Writings on Queer Cinema, Durham: Duke University Press 2000, S. 272–296.

WDR: 20. Juli 1967: Gründung der BzgA 2007, https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag2736~_mon-072007_tag-20072007.html, zuletzt geprüft am 05.02.2020.

Webber, Valerie/Sullivan, Rebecca: »Constructing a crisis. Porn panics and public health«, in: Porn Studies 5 (2018) (2), S. 192–196.

Weber, Thomas: »Der dokumentarische Film und seine medialen Milieus«, in: Carsten Heinze/Thomas Weber (Hg.), Medienkulturen des Dokumentarischen, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2017, S. 3–26.

Weder, Christine: Intime Beziehungen: Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968, Wallstein Verlag Gmbh 2016.

Weeks, Jeffrey: Sexuality, London: Routledge 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Williams, Linda: Hard Core. Power, pleasure and the »Frenzy of the visible«, Berkeley Calif. u.a.: Univ. of California Pr 1989.
—: »Film Bodies. Gender, Genre, and Excess«, in: Film Quarterly 44 (1991) (4), S. 2–13.
—: Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, Basel u.a.: Stroemfeld 1995 [1989].
—: »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.
—: »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.
—: «White Slavery« Versus the Ethnography of »Sexworkers«. Women in Stag Films at the Kinsey Archive«, in: The Moving Image 5 (2005) (2), S. 107–134.
—: Screening Sex. Linda Williams, Durham: Duke University Press 2008.
—: »Filmkörper: Gender, Genre und Exzess«, in: Montage AV 18 (2009) (2), S. 9–30.
—: »Pornography, porno, porn. Thoughts on a weedy field«, in: Porn Studies 1 (2014a) (1–2), S. 24–40.
—: »Pornography, porno, porn. Thoughts on a weedy field«, in: Tim Dean/Steven Ruszczycky/David Squires (Hg.), Porn Archives, Durham: Duke University Press 2014b, S. 29–43.
Windmüller, Gunda/Sanyal, Mithu M.: Online-Petition: Weg mit der Scham: »Vulvalippen« in den Duden! change.org 2018, https://www.change.org/p/weg-mit-der-scham-vulvalippen-in-den-duden, zuletzt geprüft am 21.12.2019.
Winkelmann, Andreas/Matteis, Giulio de: »Das Schambein und die Scham«, in: Deutsche medizinische Wochenschrift 147 (2022) (24–25), S. 1608–1610.
Winkler, Hartmut: Switching, zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm, Darmstadt: Häusser 1991.
Winston, Brian: »The Documentary Film as Scientific Inscription«, in: Michael Renov (Hg.), Theorizing documentary, New York NY u.a.: Routledge 1993, S. 37–57.
—: Claiming the real. The Griersonian documentary and its legitimations, London: British Film Institute 1995.
Wirth, Uwe: »Archiv«, in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.), Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn: Fink 2005, S. 17–27.
Witcombe, Christopher L. C. E.: Venus of Willendorf 2013 [1998], https://books.apple.com/us/book/venus-of-willendorf/id630248700, zuletzt geprüft am 15.03.2020.
Wöhrer, Renate (Hg.): Wie Bilder Dokumente wurden. Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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

Wolf, Alison: »Should we be surprised that there are intelligent women working in the Porn Industry?«, in: The Spectator vom 22.06.2013, www.spectator.co.uk/spectator-life/spectator-life-culture/8936331/a-career-in-sex/, zuletzt geprüft am 27.01.2018.

Wortmann, Volker: Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Von Halem 2003.

—: »Was wissen Bilder schon über die Welt, die sie bedeuten soll? Sieben Anmerkungen zur Ikonographie des Authentischen«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, München: Fink 2006, S. 163–184.

Wulff, Hans J.: Cinéma Vérité. Lexikon der Filmbegriffe 2024, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemaverite-108, zuletzt geprüft am 15.07.2024.

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

Zecca, Federico: »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.

Zilch, Leonie: »Arbeitsplatztaugliche Lustvermittlung. OMGYES aus Perspektive feministischer Gesundheitsrecherche«, in: Julia Bee/Kat Köppert/Irina Gradinari (Hg.), Digital:gender. de:mapping politics, Leipzig: Spector Books im Erscheinen.

—: »Pandemic Porn. Understanding Pornography as a Thick Concept«, in: Philipp D. Keidl/Laliv Melamed/Vinzenz Hediger et al. (Hg.), Pandemic Media. Preliminary Notes toward an Inventory, Lüneburg: meson press 2020, S. 250–259.

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

—: «Marriage or Gangbang?«. Pornografie als Raum (un-)sittlicher Selbstverortung«, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 18 (2021) (2), S. 95–106.

Zimmermann, Patricia R.: Reel families. A social history of amateur film, Bloomington: Indiana University Press 1995.

zur Nieden, Sabine: Weibliche Ejakulation. Variationen zu einem uralten Streit der Geschlechter, Stuttgart: Enke 1994.

zur Nieden, Susanne: Homosexualität und Staatsräson. Männlichkeit, Homophobie und Politik in Deutschland 1900 – 1945, Frankfurt a.M.: Campus-Verl. 2005.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Filmverzeichnis

Anal Acrobats 1–10 (2011–2018, Evil Angel)
Anal Boot Camp 1–3 (US 2013–2015, Jules Jordan Video)
Anal Overdose 2 (US 2012, Evil Angel)
Anal Trainer 1–10 (2003–2005, New Sensations)
Advanced Sexual Techniques Vol. 2 (US 1992, [Sinclair Intimacy Institute/ American Video Productions])
Adventures of Buttman, The (US 1989, John Stagliano)
An American Buttman in London (US 1991, John Stagliano)
Asa Akira is Insatiable I (US 2010, Mason)
Asa Akira is Insatiable II (US 2011, Mason)
Asa Akira is Insatiable III (US 2012, Mason)
Ask Me Bang: July (DE 2020, Paulita Pappel, Rod Wyler)
Becoming Orgasmic (US 1993, Lucy Winer)
Behind the Green Door (US 1972, Jim Mitchell, Artie Mitchell)
Better Orgasms ([US] 1992, Regie unbekannt)
Big Sleep, The (US 1946, Howard Hawks)
Blair Witch Project, The (US 1999, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez)
Blau ist eine warme Farbe [La vie d'Adèle] (FR/B/E 2013, Abdellatif Kechiche)
Blow Up (UK/I 1966, Michelangelo Antonioni)
Buttman's European Vacation (US 1991, John Stagliano)
Buttman Goes to Rio (US 1990, John Stagliano)
Buttman at Nudes a Poppin 1–16 (US 1991–2004, Evil Angel)
Buttman's Bend Over Babes 1–7 (US 1990–2010, Evil Angel)
Buttman Focused 1–12 (US 2012–2017, Evil Angel)
Bus Stop Tales (US 1989, Ed Powers)
Censorship in Denmark: A New Approach (US 1970, Alex de Renzy)
Chemistry (US 2006, Tristan Taormino)
Christine's Secret (US 1986, Candida Royalle)
Deep Throat (US 1972, Gerard Damiano)
Deine Frau, das unbekannte Wesen (DE 1969, Oswalt Kolle)
Dein Mann, das unbekannte Wesen (DE 1970, Oswalt Kolle)
Dein Kind, das unbekannte Wesen (DE 1970, Oswalt Kolle)
Debbie Does Dallas (US 1978, Jim Buckley, David Buckley)
Devil in Miss Jones, The (US 1973, Gerard Damiano)
Django Unchained (US 2012, Quentin Tarantino)
Elastic Assholes 5 (US 2007, Mike John)
Facialized 2 (US 2015, Mason)
FFMM straight/queer doggy BJ ORAL orgasm squirting ROYALE (gebührenfinanziert) (DE 2022, Paulita Pappel)

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Female Orgasm, The (US 1992, Regie unbekannt)
Femme (US 1984, Candida Royalle, R. Lauren Niemi)
Feuchtgebiete (DE 2013, David Wnendt)
Girl/boy 2 (US 2016, Dana Vespoli)
Gynecologia autodefensa, (DE 2019, Julia Ostertag)
Healthcaring: From Our End of the Speculum (US 1976, Denise Bostrom, Jane Warrenbrand)
Helga – vom werden des menschlichen Lebens (DE 1967, Erich F. Bender)
Hot Girls Wanted (US 2015, Jill Bauer, Ronna Gradus)
How to female ejaculate (US 1992, Shannon Bell)
How to Find Your G-Spot (US 1993, Dorrie Lane)
How To Have A Sex Party (US [1992], Dorrie Lane)
I Love Dick (US 2016, Jill Soloway, Sarah Gubbins)
Inside Deep Throat (US 2005, Fenton Bailey, Randy Barbato)
Iron Ministry, The (CN/US 2014, J.P. Sniadecki)
Kristina Rose: Dirty Girl (US 2008, Mason
Kristina Rose is Slutwoman (US 2009, Mason)
leviathan (US/GB/FR 2012, Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel)
Liebe als Gesellschaftsspiel (DE 1972, Oswalt Kolle)
Lizzy and Seyyah (DE 2018, Kristian Petersen)
Magic of Female Ejaculation, The (US 1992, Dorrie Lane)
Maltese Falcon, The (US 1941, John Huston)
Manakamana (US/NP 2013, Stephanie Spray und Pacho Velez)
Mandingo Massacre 1–14 (US 2011–2018, Jules Jordan)
Money Shot: The Pornhub Story (US 2023, Suzanne Hillinger)
multiple orgasm (US 1976, Barbara Hammer)
Mythos Jungfernhäutchen (DE 2023, Lena Kupatz)
neue Schulmädchen-Report. 2. Teil, Der: Was Eltern den Schlaf raubt (DE 1971, Ernst Hofbauer)
nice girls don't do it (US 1990, Shannon Bell)
Nina Hartley's Guide to G-spot Sex (US 2005, Nina Hartley)
nymphomaniac I, II (DE/FR/BE 2013, Lars von Trier)
Old Shatterhand (DE 1964, Hugo Fregonese)
On The Prowl (US 1989, Jamie Gillis)
Opening of Misty Beethoven, The (US 1976, Radley Metzger)
Otto – Der Film (DE 1985, Xaver Schwarzenberger)
People's Park (US/CN 2012, Libbie D. Cohn und J.P. Sniadecki)
Pornhub Premium Gifting Service TV Ad (SFW) (ES 2015, Uri Segarra)
Pornocracy – Die Digitale Revolution der Pornobranche (FR 2017, Ovidie)
Rocco (F 2016, Thierry Demaizière, Alban Teurlai)
Rough Sex I-III (US 2009–2011, Tristan Taormino)

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Schatz im Silbersee, Der (DE 1962, Harald Reinl)
Schulmädchen-Report: Was Eltern nicht für möglich halten (DE 1970, Ernst Hofbauer)
Self-Health (US 1974, Catherine Allen, Judy Irola, Allie Light, Joan Musante)
SelfLoving: Video Portrait of a Women's Sexuality Seminar (US 1991, Betty Dodson)
Sewers of Heterosexuality, The (FR 2018, Marianne Chargois)
Sex: The Annabel Chong Story (US 1999, Gough Lewis)
Sexual Freedom in Denmark (US 1970, John Lamb)
Skin. Like. Sun. (BE 2009, Jennifer Lyon Bell, Murielle Scherre)
Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps, The (US 1992, Annie Sprinkle, Maria Beatty)
Story of Joanna, The (USA, 1975, Gerard Damiano)
Tori Black is Pretty Filthy (US 2009, Mason)
Tristan Taormino's Guide to Bondage for Couples (US 2013, Tristan Taormino)
Ultimate Guide to Anal Sex for Women (US 1999, Tristan Taormino)
Urban Heat (US 1984, Candida Royalle)
Was ist eigentlich Pornografie? (DE 1971, Oswalt Kolle)
Winnetou I (DE 1963, Harald Reinl)
women i love (US 1976, Barbara Hammer)
Wunder der Liebe, Das (DE 1968, Oswalt Kolle)
Wunder der Liebe II, Das – Sexuelle Partnerschaft (DE 1968, Oswalt Kolle)
Zum Beispiel: Ehebruch (DE 1969, Oswalt Kolle)

Verwendete Webseiten

Adult Video News (AVN): https://avn.com/
Blue Artichoke Films: http://blueartichokefilms.com/
Deutscher Filmförderfonds DFFF: https://www.dfff-ffa.de/
DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: https://www.dwds.de/
Feministische Gesundheitsrecherchegruppe: www.feministische-recherchegruppe.org/
GLAAD: https://glaad.org/
Glitterclit (Künstler:innenkollektiv): https://www.glitterclit.com/
Heinrich-Böll-Stiftung: https://www.boell.de/de
Inside Kino: https://www.insidekino.de/
Internet Adult Film Database: https://www.iafd.com/index.asp
Internet Archive: https://archive.org/
Kommission für Jugendmedienschutz: https://www.kjm-online.de/

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: https://www.kulturstaatsministerin.de/DE/startseite/startseite_node.html
Lustery: https://lustery.com/
MakeLoveNotPorn: https://makelovenotporn.tv/
OMGyes: https://www.omgyes.com/
Our Bodies Ourselves:
Pornhub: https://www.pornhub.org/
Pornhub Cares: https://de.pornhub.org/cares
Pornhub Insights: https://www.pornhub.com/insights/
Pornhub Sexual Wellness Center: https://www.pornhub.com/sex/
PornLoS-Projekt: https://www.pornlos.de/
Shine Louise Houston (Internetauftritt): http://shinelouisehouston.com/
Tristan Taormino (Internetauftritt): http://tristantaormino.com/
Twitch: https://www.twitch.tv/
Twitter: https://twitter.com/
Wayback Machine: https://web.archive.org/
Wondrous Vulva Puppet (Homepage): https://vulvapuppet.com/

Gespräch mit Paulita Pappel über Lustery

Paulita Pappel ist Pornoproduzentin, -regisseurin und -darstellerin. Seit 2013 ist sie Teil des Kurator:innenteams des Pornfilmfestivals Berlin und seit 2017 betreibt sie die zahlpflichtige, kuratierte Amateur-Pornoseite Lustery.com, die ausschließlich Paare (egal ob monogam, polygam oder polyamourös lebend) beim Sex zeigt. Das Gespräch fand am 11.12.2018 in den Berliner Büroräumen von Lustery statt.

LZ: *Warum habt ihr euch dafür entschieden, den Fokus bei Lustery auf Paare zu legen?*

PP: Was mich schon immer an Pornografie interessiert hat, ist die Frage, ob und wie sich Sexualität dokumentieren lässt. Also eine sexuelle Beziehung oder Verbindung, die in der Realität existiert, ohne dass ich es mit einer Performance zu tun habe. Denn sobald eine Kamera im Raum ist, ist alles eine Performance, was davor stattfindet. So sind wir auf die Paare gekommen. Mir ist natürlich die Definition der Leute egal, ob sie verheiratet sind, zusammenwohnen, Kinder haben oder ob sie casual BDSM-Lovers sind. Wichtig war mir einfach, dass die zwei Menschen oder mehrere Menschen einen sexuellen Dialog miteinander im Privatleben führen. Wenn dieser Dialog bereits existiert, so war meine Überlegung, dann ist es wahrscheinlicher, dass sie auf diese Vertrautheit zurückgreifen, wenn sie Sex vor der Kamera haben und nicht das performen, was sie glauben, was andere sehen wollen oder die andere Person vielleicht erwartet. Ich meine, selbst bei One-Night-Stands

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

performt man. Deshalb dachte ich an Paare, weil diese sich so gut kennen, dass sie nicht mehr voreinander performen müssen. Wir haben überlegt, dass wenn nur die beiden Personen im Raum sind und sie die Kontrolle über die Kamera haben und diese im Idealfall auch in ihr Spiel integrieren und als Teil des Sexualakts begreifen und nicht als ein fremdes Objekt, das sie beobachtet, dann kommen wir am ehesten dazu, Sexualität zu dokumentieren. Mir ist dabei sehr wichtig noch einmal zu betonen, dass ich nicht sage, dass diese dokumentarische Pornografie, wie ich sie nenne, besser ist als andere Pornografie. Pornografische Filme sind erst einmal ein Produkt (auch ein kommerzielles) und sie haben natürlich einen Entertainmentwert und einen pädagogischen Wert und viele weitere Ebenen wie man über sie sprechen und nachdenken kann. Es handelt sich bei diesen verschiedenen Pornografien einfach um unterschiedliche Genres oder Ausprägungen und die Dokumentation von Sexualität ist einfach das, was mich interessiert. Vor allem auch vor dem Hintergrund, dass ich der Ansicht bin, dass es einen großen Mangel an Sexualaufklärung in unserer Gesellschaft gibt. Das ist wirklich ein Problem. Ich glaube, dass viele Menschen, vor allem Frauen und Nicht-Männer, aber Männer natürlich auch, darunter leiden, dass Sexualität so kontrolliert und vereinnahmt wird von einer sehr sexnegativen Gesellschaft und konservativen Rollenbildern. Wir lernen erst einmal nicht, wie wir einen Zugang zu unserer eigenen Sexualität und unserem eigenen Körper erlangen können. Pornografie kann da eine sehr wichtige Rolle spielen und übernehmen. Letztlich ist Pornografie ein sehr sicherer Raum, in dem sich Menschen und gerade auch Jugendliche sexuelle Inhalte anschauen können, ohne sich selbst in die Situation zu begeben, was viel unsicherer und gefährlicher wäre. Man kann sich verschiedene Praktiken ansehen und überlegen, ob einem das gefällt oder nicht und dann weiter forschen. Natürlich sollte Pornografie Sexualaufklärung nicht ersetzen, aber ich denke, dass gerade dokumentarische Pornografie hier eine wichtige Rolle übernehmen kann und sollte. Was wir bei Lustery haben, sind sämtliche sexuelle Praktiken, die aber natürlich nicht so professionell dargestellt und ausgeführt werden, wie das bei professionellen Produktionen der Fall ist. Das letzte Video, das wir gerade erst veröffentlicht haben, ist ein Analsex-Video, wo die Umsetzung eben nicht so gut gelingt. Am Anfang passt es einfach nicht, dann hören sie auf und spielen woanders an sich weiter und dann probieren sie es wieder. Es handelt sich einfach nicht um eine krasse Anal-Performance, sondern um eine reale Situation, in der Analsex einfach mehr Zeit braucht. Und das ist das Spannende an dokumentarischer Pornografie. Hier wird der Prozess gezeigt, wie Menschen sich ihre Sexualität aneignen, zwischendurch lachen, miteinander kommunizieren müssen, Gleitgel verwenden müssen, um eben z.B. Analsex zu haben.

LZ: *Durch solche Momente unterscheidet sich Lustery sicher von den Filmen und Clips auf anderen Plattformen. Aber vielleicht kannst du noch einmal etwas dazu sagen, was Lustery im*

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Vergleich zu anderen Amateur-Pornoseiten auszeichnet? Welche Schritte durchläuft ein Paar bis es zum veröffentlichten Video auf Lustery kommt und wie kommt ihr an die Paare?

PP: Bei Lustery handelt es sich ganz klar um einen kuratierten Bereich, d.h. die Videos müssen bestimmten technischen Vorgaben entsprechen. Sie müssen Full HD sein, das Licht muss stimmen, und die Videos müssen eine festgelegte Mindestlänge haben. Lustery garantiert den Nutzer:innen diese technische oder filmische Qualität. Inhaltliche Vorgaben gibt es nicht – nichts, was die Paare sexuell machen müssen und nichts, was sie nicht machen dürfen. Entsprechend würden wir auch nie Videos aufgrund inhaltlicher Aspekte ablehnen, wenn überhaupt, dann aufgrund der technischen Qualität.

Gerade ist es so, dass wahnsinnig viele Paare auf uns zukommen. Diese Anfragen bearbeite ich. Zusätzlich betreibt eine frei angestellte Kollegin aus Kanada Pärchen-Akquise, also sie schreibt gezielt Paare an, die bereits Videos auf pornografischen Plattformen veröffentlicht haben und deren Filme unserem Konzept entsprechen und fragt diese, ob sie Lust haben, auch mal ein Video für Lustery zu machen. Das Problem ist einfach, dass die meisten Pärchen, die sich bei uns melden noch nie eine Kamera in der Hand hatten, d.h. sie brauchen unglaublich viel Betreuung, bis es zum ersten Video kommt. Und diese Paare wollen wir unbedingt dabeihaben, aber aus Produktionssicht ist das natürlich nicht so günstig, wir brauchen auch Paare, die zuverlässig und schneller Videos bereitstellen können. Wenn sich ein Paar bei uns meldet, schicke ich ihnen erst einmal ein paar allgemeine Informationen und unseren Guide, der beispielhaft erklärt, wie so ein Video aussehen könnte, was sie machen könnten usw. Danach springen schon wieder einige ab. Mit den Paaren, die weiterhin Interesse haben, vereinbare ich dann einen Skype-Termin. Einmal möchte ich dem Paar persönlich Hallo sagen und ihm zeigen, dass ich eine reale Person bin, die hinter Lustery steht, aber natürlich möchte auch ich gucken, dass ich es mit einem realen Paar zu tun habe und dass beide Lust darauf haben. Nach dem Gespräch springen dann kaum noch Paare ab, allerdings bekommen es manche einfach nicht hin, das Video zu drehen. Das Gute bei Lustery ist, dass uns die Paare nur das Rohmaterial schicken müssen und wir übernehmen dann den Schnitt, weil dieses mangelnde technische Wissen eben auch ein Hindernis für viele Paare darstellt, die gerne einen Porno drehen würden. Ich gehe mit den Paaren dann im Voraus en détail alles durch und versuche, die Umsetzung so einfach wie möglich zu gestalten. Ich empfehle den Paaren mit einer Go-Pro zu drehen, damit sie nur einmal alles einstellen müssen und dann nicht weiter auf den Fokus, White-Balance usw. achten müssen. Und das Licht ist natürlich wichtig. Im Idealfall sollen sie in einem möglichst hellen Raum an einem hellen Tag drehen, mit natürlichem Licht sieht man sowieso am besten aus. Sie schicken uns dann mindestens 30 Minuten Rohmaterial und daraus entstehen mindestens 20–25 Minuten lange Videos. Ich finde diese Länge sehr wichtig, denn gerade im Amateur-Bereich gibt es häufig auf anderen Plattformen

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

diese kurzen Clips, in denen nur gefickt wird. Aber gerade dieser Spannungsbogen, wie der Sex anfängt und sich langsam aufbaut, dieser sexuelle Dialog, der dabei entsteht, gerade der ist uns wichtig und ermöglicht auch einen anderen Zugang zu der dargestellten Sexualität.

LZ: *Nach welchen Kriterien schneidet ihr dann die Videos? Wer hat die Bildrechte und wie bezahlt ihr die Paare? Wie finanziert sich Lustery allgemein?*

PP: Wir schneiden eigentlich so wenig wie möglich und ganz wichtig ist mir, dass wir der Chronologie treu bleiben. Ich arbeite mit einer ganz großartigen Cutterin zusammen, die das genau so macht, wie ich mir das vorstelle. Davor habe ich mit einer anderen Person zusammengearbeitet und hatte einmal den Fall, dass ich mir das geschnittene Video angeschaut habe und dachte, irgendetwas stimmt hier nicht. Und dann bin ich zurück zum Rohmaterial gegangen, weil ich mir das immer komplett anschaue, bevor ich es zum Schnitt gebe, und habe festgestellt, dass die Person einfach die Chronologie geändert hatte. Im Rohmaterial war es so, dass der Mann nach einer gewissen Zeit kommt und dann gibt es eine ganz kleine Pause und dann machen sie weiter. In der geschnittenen Version war dann aber der Cum Shot ans Ende geschnitten, obwohl das in der realen Sexszene überhaupt nicht der Fall war. Aber das ist genau das heteronormative Bild von Sexualität, das wir nicht reproduzieren wollen. Natürlich ist es gerade in heterosexuellen Beziehungen so, dass der Orgasmus des Mannes häufig den Sex beendet, aber das muss nicht so sein und deshalb ist es umso wichtiger zu zeigen, wenn das nicht der Fall ist und wie es dann weitergehen kann. Die Vorgabe an die Cutterin ist daher sehr klar, so wenig wie möglich zu schneiden. Ich sage den Paaren immer, dass sie nur mit einer Kamera drehen und diese lieber in ihr Spiel integrieren sollen als mehrere Kameras zu nehmen. Manchmal schneiden wir diese Perspektivwechsel dann raus, aber häufig lassen wir sie auch drin, weil das natürlich etwas hat, dieses Ruckeln und Neupositionieren. Ansonsten schneiden wir eher, um den Rhythmus oder die Dynamik des Videos zu unterstützen, aber die Vorgabe ist ganz klar, nur minimale Eingriffe ins Rohmaterial.

Wir bezahlen die Paare pro Video und für dieses haben wir auch die Bildrechte. Wie gesagt, es ist mir sehr wichtig, dass die Paare machen, was sie wollen. Deshalb zahlen wir nicht nach Klicks oder Likes, weil das natürlich dazu führt, dass man immer wieder das macht, was offenbar bei den Nutzer:innen gut angekommen ist. Wir zahlen einen festen Betrag pro Video, egal ob es sich dabei um eine Stunde abgefahrenen Bondage-Sex handelt oder um eine halbe Stunde Vanilla-Sex. Wir haben zwei Verträge. Wir zahlen 500€, wenn das Video nur auf Lustery.com veröffentlicht werden soll, also entsprechend nur für angemeldete und zahlende Nutzer:innen zugänglich ist, und 800€, wenn wir das Video auch für Werbezwecke nutzen dürfen. Z.B. veröffentlichen wir kurze Teaser der Videos auf unserem Profil auf Pornhub

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

oder verarbeiten Videos in unserem Werbetrailer. Tatsächlich generieren wir sehr viel Traffic über Pornhub oder Youporn. Die Leute sehen unsere Teaser und schließen bei uns ein Abonnement ab. Die meisten Paare wählen den zweiten Vertrag. Momentan haben wir ca. 100 Paare und nicht einmal zehn davon sind nur exklusiv auf Lustery zu sehen. Eine andere vertragliche Bindung gibt es für die Paare nicht, d.h. sie sind nicht verpflichtet, mehrere Videos zu machen, obwohl das natürlich der Idealfall ist und dem Konzept von Lustery entspricht, und sie können auch auf anderen Plattformen Pornos von sich hochladen, nur eben das Lustery-Video nicht, für das haben wir die alleinigen Bildrechte. Finanziert wird tatsächlich alles über die Abonnent:innen. Wir haben momentan über 3.000 zahlende Nutzer:innen und von dem Geld können wir die Paare, die Cutterin, Programmierer:innen usw. bezahlen. Vollzeit bei Lustery arbeiten nur mein Kollege Tim und ich. Ich bin für die ganzen Inhalte zuständig und Tim für das Backend und alles Technische.

LZ: *Du sagst gerade, dass ihr ein Profil auf Pornhub habt. Der Dokumentarfilm Pornocracy von Ovidie, der 2017 bei euch auf dem Pornfilmfestival lief, dreht sich um die undurchsichtigen Machenschaften Pornhubs und vor allem Mindgeeks, dem hinter fast allen großen Pornoseiten stehenden IT-Unternehmens. Ovidies Ausgangspunkt ist das Problem, dass ihre Filme illegal auf Pornhub hochgeladen wurden und sie erfolglos versucht, diese wieder von der Seite herunternehmen zu lassen. Habt ihr ähnliche Erfahrungen gemacht? Wird viel raubkopiert und wie geht ihr damit um?*

PP: Unsere Videos werden ständig raubkopiert. Wir tun alles uns Mögliche dafür, um das zu verhindern, aber ich sage unseren Paaren auch im Vorhinein ganz klar: Es kann nicht nur sein, dass euer Video raubkopiert und an anderer Stelle hochgeladen wird, es wird so sein. Aber klar versuchen wir alles, um das zu verhindern. Wir haben die Download-Option nicht und erst kürzlich haben wir eine Firma engagiert, die gezielt nach unserem Content sucht, diesen wenn möglich herunternimmt und ihn ansonsten bei Google meldet, mehr kann man nicht machen. Wenn du bei Google Lustery und z.B. die Namen eines Paares eingibst, findest du jeden Tag zahlreiche neue Treffer. Die großen Plattformen wie Pornhub oder YouPorn sind da nicht mehr wirklich das Hauptproblem, das war früher. Bei diesen haben wir ein Profil und melden es, wenn Videos von uns illegal hochgeladen wurden, und dann werden die Videos relativ schnell heruntergenommen. Das Problem sind die tausenden anderen kleinen Seiten, von denen die Server sonst wo stehen und die nicht einmal ein Impressum haben. Bei diesen bekommst du die Videos nicht runter, was du aber machen kannst, ist die Seiten bei Google zu melden. Manchmal sieht man das, wenn man etwas googelt und ganz unten steht, dass eine bestimmte Anzahl von

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Ergebnissen nicht angezeigt wird aus z.B. Urheberrechtsgründen.[1] Die von uns beauftragte Firma meldet Google dann die Domains, die unsere Videos veröffentlicht haben und dann werden diese bei einer Suchanfrage nicht mehr angezeigt. Aber das ist natürlich ein Kampf gegen Windmühlen. Deshalb ist auch die ganze Aufklärung um ethischen Pornokonsum so wichtig. Wir müssen den Konsument:innen klar machen, dass sie für Pornografie zahlen müssen, weil sonst die ganze Branche den Bach runtergeht und die Diversität, die Pornografie ja auszeichnet, einfach nicht mehr gewährleistet werden kann. Für die Musikbranche hat sich diese Sensibilität ja langsam entwickelt, aber Pornografie hat natürlich gesellschaftlich einen ganz anderen Status.

LZ: *Auf Lustery habt ihr, wie das auch auf anderen Pornoseiten üblich ist, Tags vergeben, welche die Videos auffindbar machen und sie natürlich auch inhaltlich spezifizieren. Wie sind diese Tags entstanden, auf was habt ihr Wert gelegt, nach welchen Kriterien kommen neue Schlagworte hinzu?*

PP: Über die Tags habe ich mir tatsächlich viele Gedanken gemacht. Mir war es super wichtig, dass sie keine rassistischen und sexistischen Körperbilder reproduzieren, wie sie in der Regel auf anderen Pornoseiten zu finden sind. Dort sind die Schlagworte vor allem auf den Körper der Frau bezogen, über den Mann erfahren wir meistens vor allem, ob er einen großen Penis hat. Mir war es also wichtig, dass die Tags auf alle Körper im Video referieren, aber natürlich beschreiben sie nicht nur die Körper, sondern auch die Location, die sexuellen Praktiken oder andere Besonderheiten des Videos.[2] Ebenso habe ich Wert darauf gelegt, dass die Tags nicht indirekt eine Norm festlegen, auf deren Abweichen sie verweisen, so wie es z.B. auf allen großen Pornoseiten das Schlagwort *black*, aber nicht *white* gibt oder davon ausgegangen wird, dass Vulven rasiert sind und Intimbehaarung dann als die Abweichung von der Norm gehandelt wird. Wir haben entsprechend die Tags *pubic hair, shaved pubic hair* und *trimmed pubic hair*. Neue Schlagworte kommen hinzu, wenn ein Video z.B. neue Praktiken beinhaltet. Vor kurzem hatte ich das erste Video mit Sounding, das ist eine BDSM-Praktik in der, in diesem Fall beim Mann, ein Gegenstand in die Harnröhre eingeführt wird. Auch das erste Video mit Urin hatten wir kürzlich, da habe ich mich für den Tag *watersports* entschieden, den finde ich nicht optimal, aber

1 Ich habe die Suche exemplarisch durchgeführt und Google hat mir einige Domains mit der folgenden Begründung nicht angezeigt: »*Als Reaktion auf mehrere Klageschriften, die wir nach dem US-amerikanischen Urheberrechtsgesetz (Digital Millennium Copyright Act) erhalten haben, haben wir 4 Ergebnisse von dieser Seite entfernt. Du kannst die DMCA-Klageschriften, die diesen Entfernungen zugrunde liegen, unter LumenDatabase.org lesen:* Beschwerde, Beschwerde.«

2 Schlagwörter wie *fucking with clothes, after care, talking spanish/italian/french/russian, cuddling* wären solche Besonderheiten.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

man muss natürlich auch in gewisser Weise auf bekannte Bezeichnungen zurückgreifen, damit die Leute auch finden, was sie suchen. Aber wenn die gewöhnliche Bezeichnung sexistisch ist, nehme ich sie nicht. Ein sogenannter »Tittenfick« ist bei uns z.B. *titsmeetdick*, das war die Idee einer Freundin von mir, also ich versuche da schon auch manchmal kreativ zu werden und eben keine Klischees zu reproduzieren. Aber natürlich kann man uns auch Tags vorschlagen. Letztens haben wir eine Anfrage von einem Pärchen bekommen, das gerne den Tag *closed relationship* hätte. Das fand ich sehr spannend. Wahrscheinlich machen wir das auch, aber dann eben *closed relationship* und *open relationship*.

Danksagung

Auch dieses Buch kommt zu einem Ende, auch wenn (natürlich) noch viel zu sagen bleibt. An jedem neuen Anfang hinter solchem Ende steht notwendig der Dank, denn ohne die Rückfragen, Impulse, Ermutigungen, Irritationen und Unterstützung vieler Menschen, hätte ich dieses Buch nicht schreiben können, wie es nun vorliegt.

Ich danke Oliver Fahle und Marc Siegel, die diese Arbeit betreut und mich in meinem Denkprozess kritisch-wohlwollend begleitet haben. Oliver Fahle danke ich insbesondere für seinen unvoreingenommenen Blick und seine Akribie bis ins Komma hinein. Marc Siegel begleitet und bereichert mich mit seinem Denken bereits seit meinem Studium und über die Promotion hinaus bis heute. Ohne seine charmant-kritischen, präzisen und humorvollen Kommentare, hätte das Schreiben nur halb so viel Freude gemacht.

Meine Promotionszeit habe ich in Bochum, d.h., wie der Bahnmitarbeiter auf meiner Reise zum Bewerbungsgespräch mitteilte, in der »Perle des Ruhrgebiets« verbracht. Viele Menschen haben dazu beigetragen, diesen Ort für mich zu einem meiner Lieblingsorte zu machen:

Unendlich dankbar bin ich Elisa Linseisen und Julia Eckel, mit denen ich das Privileg hatte, in unserem Mini-Kolloquium in Bochumer Cafés, Bars und Kneipen nicht nur den akademischen Alltag hinter uns zu lassen und zu prozessieren, sondern auch unsere Arbeiten zu diskutieren. Ich danke euch für diesen sicheren Raum, auch unfertige Texte und Gedanken zu teilen, eure Bereitschaft, euch auf meine Gedankengänge einzulassen, dieses herauszufordern und zu schärfen. Elisa Linseisen danke ich besonders für spontane Krisengespräche auch zu Unzeiten und für blitzschnelles, ehrliches und glasklares Lesefeedback. Julia Eckel danke ich für ihr feines Gespür, was Textstruktur und -aufbau angeht und natürlich für das tolle Cover und ihre ständige Bereitschaft, für alle Designfragen zur Verfügung zu stehen.

Ich hatte den Luxus und das Privileg, diese Arbeit im Kontext des DFG-Graduiertenkollegs »Das Dokumentarische – Exzess und Entzug« zu schreiben. Gemein-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

sam arbeiten durfte ich in diesem Rahmen mit großartigen Wissenschaftler:innen in einem sehr wertschätzenden Umfeld. Das Büro zum Wohlfühlort gemacht hat für mich Sarah Horn. Ohne das spontane Lösen von Denkknoten über den Schreibtisch hinweg und ihre beeindruckend präzise und klare Analysefertigkeit, wäre ich an einigen Stellen ins Straucheln gekommen. Das Lachen von Robert Dörre und seine positive Art haben mir den Büroalltag erhellt. Esra Canpalat hat diesen zusätzlich mit ihren fantastischen Kuchen versüßt. Ihre konstruktiv-kritische Haltung und ihr Bestehen auf das Richtige, bewundere ich – sie begleitet bis heute mein Nachdenken über universitäre Strukturen. Katja Grashöfer hat mir mit ihrer einfühlsamen Art immer Zuversicht gegeben. Cecilia Preiß hat mir gezeigt, dass Weitermachen trotz vieler Widerstände möglich ist. Immer wieder geerdet haben mich die Unaufgeregtheit und der Pragmatismus von Matthias Preuss. Robin Schrade hat mich gelehrt, dass das, was man nicht schafft, einfach zu viel war. Durch Pia Goebel habe ich die Herausforderungen und das Meistern von interdisziplinären Verstrickungen gelernt. Tabea Brauns messerscharfe Lektüren haben mich Staunen und meine Texte sehr von ihnen profitieren lassen. Für musikalische Abwechslung in Bauernhofatmosphäre hat die Gastfreundschaft Niklas Kammermeiers gesorgt, dessen pragmatische und begeisterungsfähige Art erfrischend war. Felix Hüttemanns Weinkenntnisse haben einen langen Kolloquiumstag abgerundet.

Extrem dankbar bin ich auch Maren Haffke, die uns als Post-Doktorandin von ihren Erfahrungen hat lernen lassen, die uns den Rücken gestärkt hat und deren klugen Beiträge zur Differenzierung beigetragen haben. Eine ebensolche Bereicherung waren Véronique Sina und Lena Holbein als assoziierte Mitglieder, deren Perspektiven neue Horizonte eröffnet haben.

Ein Graduiertenkolleg ist jedoch nicht nur ein Zusammenschluss aus (Post-)Doktorand:innen, sondern auch der Antragsteller:innen, die diesen Rahmen gestiftet und ermöglicht haben. Das »Zusammen« wurde in Bochum sehr ernst genommen, was leider alles andere als selbstverständlich ist – umso dankbarer bin ich dem uneingeschränkten Commitment der beteiligten Professor:innen. Sie waren zu allen Terminen anwesend, haben konstruktiv Kritik geübt, mitgedacht, mitgefiebert und diskutiert. Friedrich Balke war als Sprecher allzeit präsent, ansprechbar, hat zugehört und mit seiner offenen und interessierten Art eine gute Atmosphäre geschaffen. Astrid Deuber-Mankowsky hat mir viele Türen geöffnet und ich bin nachhaltig beeindruckt, wie es ihr gelingt, sich in Projekte hineinzudenken und innerhalb der Projektlogik gemeinsam abzuwägen, welche Theorien produktiv sein könnten und welche Ansätze man vernachlässigen kann. Alle Antragsteller:innen haben unablässig ihre Bereitschaft signalisiert, dass wir mit ihnen ins Gespräch kommen können. Für persönliche und kollektive Gespräche danke ich daher Simon Rothöhler, Natalie Binczek, Anna Tuschling, Annette Urban, Monika Schmitz-Emans und Stefan Rieger.

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Denkräume existieren jedoch nicht im Vakuum und nicht ohne Personen, die diesen Freiraum strukturell ermöglichen. Für ihre unermüdliche Koordinationsarbeit, das Mitdenken und Ermöglichen vieler Unmöglichkeiten, gebührt Raphaela Knipp und Julia Eckel ein Dienstorden. Das gleiche gilt für die Administration durch Bettina Prenneis und Felix Rissel. Der Mörtel zwischen dieser starken Baustruktur waren die studentischen Mitarbeiter:innen Janou Feikens, Judith Weiß, Nicole Hetmanski, Judith Franke und Olivia Bartniczek, danke für euren unentwegten Einsatz.

Doch nicht nur das Graduiertenkolleg, auch andere Kontexte waren maßgeblich am Schärfen der Gedanken in dieser Arbeit beteiligt. Ich hatte die Freude meine Arbeit zu verschiedenen Anlässen mit den Teilnehmer:innen der Kolloquien von Marc Siegel und Alexandra Schneider, des Kolloquiums von Oliver Fahle sowie des Kolloquiums von Astrid Deuber-Mankowsky und Eva Warth zu diskutieren. Tausend Dank für diesen wertvollen Austausch, insbesondere an Jasmin Degeling, Felix Hasebrink, Cecilia Valenti, Frieda Nastold, Maja Figge und Rebecca Boguska.

Sophie Holzberger hat viele Bahnfahrten zu einer Lieblingszeit für mich gemacht und sehr großzügig ihr Wissen um feministische Archive und feministische Filmgeschichte geteilt. Fabian Kling bin ich sehr dankbar für die spaßigen, ausführlichen Diskussionen, wie wir nun am besten den Penis von Abbildung 4, dem Schnittplatz, zensieren sowie für die technische Umsetzung des schwarzen Balkens.

Es ist nicht selbstverständlich, dass man den Weg vom Studium in die Promotion geht. Ich möchte daher ausdrücklich Vinzenz Hediger für seine kontinuierliche Unterstützung und Bestärkung das Studium hindurch danken. Ebenso dankbar bin ich Florian Sprenger, der mich nicht nur bei meiner Bewerbung für das Graduiertenkolleg unterstützt und beraten hat, sondern mir, gemeinsam mit Jana Mangold, als studentische Mitarbeiterin wertvolle Einblicke in den wissenschaftlichen Alltag gewährt hat. Rembert Hüser danke ich für seine kanonkritische Haltung, von ihm habe ich vor allem das Denken an den Rändern gelernt.

Es gibt Menschen, mit denen wächst und entfaltet man sich gemeinsam, politisiert sich, entwickelt eine Haltung. Ich danke Olga Galicka für unzählige Sprachmemos, intensive Sektabende, ihren schönen Geist, ihr differenziertes Denken, ihre kritische, offene und wertschätzende Art, die mich so sehr bereichern. Linu Blatt danke ich für erkenntnisreiche Gespräche zu Körperwörtern, für Linus Sensibilität, Einfühlungsvermögen und eine wertfrei-wohlwollende Fehlerkultur, von der ich sehr viel gelernt habe und lerne. Ebenso danke ich Hannah Peuker für ihr geteiltes Interesse für Sex und Erotik im Film, angeregte Diskussionen und ihre sorgfältige und kritische Manuskriptlektüre.

Ich danke Madita Oeming, weil ich ihr nichts erklären muss, weil ich mit ihr über unsere neusten Porno-Crushes reden kann und vor allem danke ich ihr für ihren Mut, öffentlichkeitswirksam Pornokompetenz auf eine so sympathische und unaufgeregte Art und Weise zu vermitteln. Ich danke allen Pornodarsteller:innen, -regis-

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

seur:innen und -produzent:innen dafür, mir Filme zum Nachdenken, Bewundern, Irritieren, Wachsen und Analysieren zu geben. Ich danke dem Pornfilmfestival Berlin für fantastische kollektive Pornosichtungserfahrungen. Ganz besonders danke ich Paulita Pappel, die mir nicht nur für Lustery so bereitwillig Rede und Antwort gestanden hat, sondern die grundsätzlich sehr wichtige Pornoarbeit leistet, sich trotz Widerstand und Hindernissen für einen differenzierten Diskurs über Pornografie in Deutschland engagiert und dabei jederzeit einem wissenschaftlichen Austausch zugewandt ist.

Die Dauer einer Promotion vom ersten Exposé bis zur Veröffentlichung markiert immer auch einen Lebensabschnitt. Wie immer im Leben, ist man in dieser Zeit nicht nur Wissenschaftlerin, Lernende und Lehrende, sondern auch Partnerin, Tochter, Schwester, Enkelin, Freundin. D.h. viele Menschen tragen diese ja durchaus nicht krisenfreie Zeit mit, geben Sicherheit, stabilisieren – und können, wie es im Leben ist, manchmal nicht bis zum Ende bleiben. Als ich mit der Dissertation begonnen habe, lebten meine Eltern Erika Zilch und Rainer Schminke-Zilch noch. Innerhalb von vier Jahren sind beide gestorben. Ihnen ist das Buch gewidmet. Es markiert auch in dieser Hinsicht sowohl einen Anfang als auch ein Ende. Dabei bin ich ihnen für so vieles dankbar, das ich weiter mit mir tragen werde: Für ihre bedingungslose Liebe und Unterstützung in all meinen Entscheidungen, für ihr Vertrauen in mich und ihre Bestärkung, mich mit den Dingen zu beschäftigen, für die ich mich interessiere, egal, was andere sagen. Für ihre Ermutigung und ihre kritischen Rückfragen, für ihre Geduld und Geborgenheit.

Ich danke meiner Therapeutin, die mir dabei geholfen hat, die Überarbeitung meines Dissertationsmanuskripts als Teil meiner Trauerarbeit zu begreifen. Ich danke meinen Freund:innen, die für mich da waren, mich getröstet haben, wenn ich traurig war und mich abgelenkt haben, wenn ich kurz vergessen wollte.

Zum Glück wird individuelle Trauer auch von gemeinsamer, einander verbindender Trauer begleitet. Ich kann gar nicht in Worte fassen, wie dankbar ich bin, so fantastische Schwestern wie Hannah und Nina Zilch zu haben! Ich danke euch für eure Neugier und Akzeptanz, auch wenn sich euch meine akademische Welt nicht immer auf den ersten Blick erschließt. Ich danke euch auch für den anhaltenden Realitätscheck, dass die Probleme, auf die ich in meiner Arbeit Antworten zu finden versuche, manchmal auch warten können. Meiner Tante Anita Steinfeldt danke ich für ihre unterstützende Teilnahme. Immer wieder überrascht, dankbar und positiv irritiert bin ich von dem Wissensdurst meiner Oma Rösi. Sie ist meine größte Unterstützerin und will immer ganz genau wissen, wie diese Welt „Universität" funktioniert, die ihr so fremd ist.

Mein größter und innigster Dank jedoch gilt meinem Partner Julian Marx. Er hat mich während meiner Schreibphasen nicht nur ausgehalten, sondern in jeglicher Hinsicht unterstützt, mit mir gelitten, gerungen, gedacht und Erfolge gefeiert. Vor allem aber hat er dieses Buch in größter Akribie lektoriert, mit mir gemeinsam

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

über noch so kleine sprachliche Feinheiten nachgedacht und mich zu jeder Tages- und Nachtzeit mit wahnsinniger Geduld, produktiven Rückfragen und bestärkenden Worten durch meine großen und kleinen Krisen begleitet. Er ist mein größter Befürworter und Kritiker, hat mich immer auf Schwachstellen im Text hingewiesen, um ihn letztlich stärker zu machen, Begriffe und Argumentation zu schärfen. Julian, ich bin voller Dankbarkeit, Liebe und Bewunderung für dich als Mensch und als scharfsinnigen Denker. Danke, dass du in meinem Leben bist und dieses auf so vielfältige Weise bereicherst!

https://doi.org/10.14361/9783839457559 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -