

# 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.<sup>1</sup> »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.



Abb. 1: Vorlesungsdiagramm zur »idealen« Brustform im 19. Jahrhundert, Screenshot aus *I LOVE DICK*

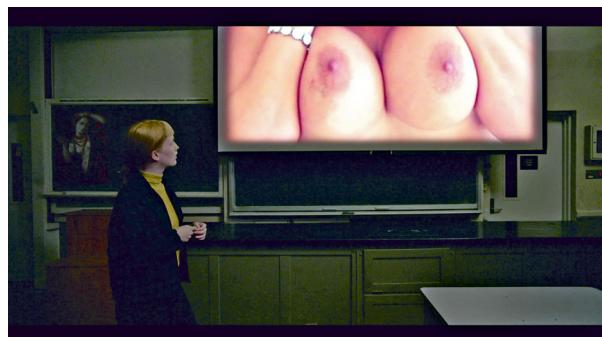


Abb. 2: Toby zur Morphologie der weiblichen Brust in Online-Pornografie, Screenshot aus *I LOVE DICK*

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

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.<sup>2</sup> Nicht Tobys Doktorarbeit, sondern die Reaktion des Professors legt offen: Das Absehen von der Frage nach den eigenen Begehrungsstrukturen, 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. Rezeptionskontakte 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 Rezeptionskontakte, 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].

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

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 ineinander greifen. 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.<sup>3</sup> 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 Alkhathib: *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

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.<sup>4</sup> 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 Wissenschaftler: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.<sup>5</sup> 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.

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«<sup>6</sup> 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) erreichen, 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«<sup>7</sup>. 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.

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.<sup>8</sup> 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 ausgliedert 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.

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

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 institutio-nell 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-

dere pornografische Plattformen, die ebenso wie das Archiv ein ganzes System von Kategorien und Schlagworten entwerfen, um die Artefakte, die dem eigenen Begehrten 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 vornehmerein 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.

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.