Entfesselung des Imaginären?

Zur neuen Debatte um Pornografie

Ausgabe 15
2004

Freiburger
FrauenStudien

Zeitschrift
für Interdisziplinäre
Frauenforschung

jos fritz verlag Freiburg i.Br.

Entfesselung des Imaginären?

Zur neuen Debatte um Pornografie

Ausgabe 15
2004

Freiburger
Frauen**S**tudien

Zeitschrift
für Interdisziplinäre
Frauenforschung

Freiburger FrauenStudien 15

Herausgeberin der Reihe: Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies* (ZAG).
Herausgeberin der Ausgabe 15: Meike Penkwitt.

Redaktion:
Ruth Brand, Henrike Brückner, Stefanie Duttweiler, Annegret Erbes, Dr. Regula Giuliani, Martina Grimmig, Mona Hanafi El Siofi, Christina Harms, Antonia Ingelfinger, Anne Lehnert, Gertraud Lenz, Bettina Mundt, Meike Penkwitt, Dr. Tina-Karen Pusse.

Wissenschaftliche Leitung:
Prof. Dr. Nina Degele, Prof. Dr. Joseph Jurt, Prof. Dr. Eva Manske.
Die Verantwortung für die einzelnen Beiträge liegt bei den jeweiligen AutorInnen.

Redaktionsadresse:
Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies* (ZAG), Belfortstraße 20,
79098 Freiburg, Tel.: 0761/203-8846, Fax: 0761/203-8876,
e-mail: frauenst@mail.uni-freiburg.de, http://www.zag.uni-freiburg.de

Öffentlichkeitsarbeit:
Franziska Bergmann, Jennifer Moos, Meike Penkwitt.
Umschlagsgestaltung: Marion Mangelsdorf.
Textverarbeitung: Elmar Laubender, Coral Romà-Garcia.

Verlag: jos fritz Verlag, Wilhelmstr. 15, 79098 Freiburg.
Druck: Hausdruckerei der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Brsg.

ISBN 3-928013-31-9 ISSN 0948-9975

AutorInnen finden Informationen zur Veröffentlichung auf Seite 397.

Inhalt

Vorwort 9

Einleitung:
Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt
Entfesselung des Imaginären?
Zur neuen Debatte um Pornografie 13

Aufsätze zum Thema ‚Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie'

Andreas Weber
Männliche Subjektbildung in der Krise?
Soziologische Überlegungen zur Geschlechterkonstruktion
in den medialen Welten der Mainstream Pornografie 49

Linda Williams
Skin Flicks on the Racial Border:
Pornography, Exploitation and Interracial Lust 71

Claudia Liebrand/Franziska Schößler
Fragmente einer Sprache der Pornografie.
Die ‚Klassiker' *Memoirs of a Woman of Pleasure* (*Fanny Hill*)
und *Josefine Mutzenbacher* 107

Monika Frommel
Pornografie – das liberale Dilemma jeder Kontrollpolitik 131

Drucilla Cornell
Pornography's Temptation 149

Bettina Wilke
Die Inszenierung der Inszenierung.
Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie 165

Corinna Rückert
Grundsätzliche Betrachtungen zur Debatte über
‚gute' Frauenerotik und ‚schlechte' Männerpornografie 181

Antonia Ingelfinger
„Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen." Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges* 199

Silvia Henke
Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie: z.B. Cathérine Breillat, Virginie Despentes und Almunda Grandes 219

Claudia Gehrke
Anmerkungen zur Sexualität und Pornografie 237

Iris Konopik/Else Laudan
Von dem Hunger, den Lesbenkrimis stillen, oder: Die Geschichte des Sex in der Bewegung 255

Marion Herz
Die Aporien des Lesbenpornos oder: Was ist lesbische Sexualität? 275

Ulrich Wegenast
All You Can Eat – Homosexuelle Pornografie und künstlerischer Film 293

Veronika Rall
Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino 315

Rezensionen

Ruth Brand
Im Schraubstock der exaltierten Körperkultur: Der weite Spagat vom Magergirlie zur Powerfrau 333
Nicole M. Wilk: Körpercodes – Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung

Birte Giesler
Subjekt und Geschlecht: Identitäts- und Subjektkonzepte diesseits und jenseits der Differenz 338
Marit Rullmann/Werner Schlegel: Frauen denken anders. Philo-Sophias 1×1
Peter V. Zima: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne

Mona Hanafi El Siofi
Alleinlebende Frauen als Avantgarde 344
Ulrike Schlicht: Selbsterweiterungsprozesse alleinlebender Frauen

Marianne Vogel
Feministische Literatur in den Niederlanden 347
Ute Langner: Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden – die siebziger Jahre

Mona Hanafi El Siofi
„Same, but different“ 349
Judith Schlehe (Hrsg.): Interkulturelle Geschlechterforschung. Identitäten – Imaginationen – Repräsentationen

Claudia Münzing
***Queer* denken** 352
Andreas Kraß (Hrsg.): Queer denken

Rückblick/Vorschau

„Arbeit und Geschlecht“ 357

„*Queering Gender – Queering Society*“ 360

„Elternschaft“ 365

Call for Papers
„Soziale Gerechtigkeit im Zeichen gesellschaftlichen und politischen Strukturwandels – feministische Perspektiven“ 370

3. Marburger Arbeitsgespräche
„In Arbeit: Zukunft. Die Zukunft der Arbeit und der Arbeitsforschung liegt in ihrem Wandel“ 373

AutorInnen *377*

Übersicht über die bisher erschienenen Titel 396

Vorwort

Die Veranstaltungsreihe „Entfesselung des Imaginären? – Zur neuen Debatte um Pornografie“, die der hiermit vorliegenden gleichnamigen Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien* zugrunde liegt, fand im Wintersemester 2001/2002 an der Universität Freiburg statt. Es handelte sich dabei um ein besonders umfangreiches Programm, sowohl was den kulturellen Teil des Programms betraf (Lesungen, Filme, eine Ausstellung und eine ‚Erotische Nacht‘ mit weiteren Lesungen, Performances, Chansons und einem ‚Live Foto-Act‘), als auch hinsichtlich der großen Zahl von Vorträgen. Da fast alle Referierenden auch die entsprechenden Aufsatzfassungen bei uns einreichten und diese erfreulicherweise durchgängig von der Redaktion akzeptiert werden konnten standen wir einer enormen Textfülle gegenüber: Alle Aufsätze dieses Bandes gehen auf Vorträge zurück, die im Rahmen unserer Veranstaltungsreihe gehalten wurden; zusätzliche Artikel konnten wir dieses Mal leider nicht aufnehmen und auch die Zahl der Rezensionen haben wir gering gehalten. Um mehr Text pro Seite unterbringen zu können haben wir zudem unser Layout geringfügig verändert. Trotzdem ist diese Ausgabe unser bisher dickster Band. Und sicherlich auch einer der spannendsten – oder zumindest kontroversesten: Bereits die Veranstaltungsreihe löste heftige Diskussionen aus.

Für die Übernahme der Druckkosten danken wir dem Rektor der Universität, Prof. Dr. Wolfgang Jäger. Unser Dank gilt außerdem allen, die am Entstehungsprozess dieses Bandes beteiligt waren: Von den Autorinnen über die Redaktion bis zu den LayouterInnen und unserem Ansprechpartner in der Uni-Druckerei, Herrn Keller. Mit einer Vielzahl der unterschiedlichsten wichtigen Aufgaben betraut waren darüber hinaus auch meinen beiden Hilfskräfte Franziska Bergmann und Jennifer Moos.

Meike Penkwitt — Freiburg, im September 2004

Einleitung

Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt

Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie

> *„Was sucht eine Frau im Pornokino? Und bei wem stiftet sie mit ihren pornografischen Interessen mehr Verwirrung – bei den Männern, bei anderen Frauen, bei sich selber?“*
>
> Silvia Henke

Pornografie ist ein Reizwort, das Emotionen auslöst und polarisiert. Als eindringliche Inszenierung sexueller Handlungen mit stimulierender Absicht wird sie einerseits als anstößig und den guten Geschmack beleidigend aus dem kulturellen Leben ausgeschlossen. Andererseits ist Pornografie im weitesten Sinne als Sexualisierung der persönlichen Identität sowie des Alltags aber auch allgegenwärtig – nicht wegzudenken aus dem privaten wie öffentlichen Leben. Die sittliche Tabus überschreitenden Darstellungen des erotisierten menschlichen Körpers sind selbstverständlicher Bestandteil des modernen Lebensstils geworden. Erst kürzlich konnte sich die erschütterte Weltöffentlichkeit angesichts der pornografischen Folter-Bilder aus dem Bagdader Gefängnis Abu Ghraib vom Ausmaß der Pornografisierung westlicher Gesellschaften überzeugen: Offenbar gehören, wie Journalisten verschiedener Tageszeitungen konstatieren, pornografische (SM-)Szenen zum festen Bestandteil des kollektiven Bildergedächtnisses.[1]

Inzwischen scheint Pornografie sogar salonfähig geworden zu sein. Filme wie *Romance*, *Baise-moi* oder *Eyes Wide Shut* schaffen über Festivals den Sprung ins Mainstream-Kino;

> „der Film hat, was die Darstellung von Körpern und von Sexualität anbelangt, in den letzten ... Jahren fast beiläufig ein paar Tabus geknackt, ohne dass dies große Aufregung ausgelöst hätte“.[2]

Nicht wegen ihrer Anzüglichkeit oder der Überschreitung sittlicher Grenzen, sondern wegen des Vorwurfs der Stereotypisierung und Unterdrückung von Frauen bis hin zu deren Erniedrigung und Misshandlung beschäftigt das Thema Pornografie die Neue Frauenbewegung schon bald[3] und stellt auch heute noch einen kontrovers diskutierten Gegenstand innerhalb der feministischen und *gender*-theoretischen Debatte dar.[4]

Im Folgenden wird zunächst ein grober Abriss der feministischen Diskussion zum Thema Pornografie gegeben und im Anschluss daran das juristische Verständnis von und der entsprechende Umgang mit ‚Pornografie‘ zum Thema gemacht. Im sich anschließenden Kapitel werden unterschiedliche Definitionsversuche referiert und problematisiert. Nach einem Exkurs zur Geschichte der Pornografie, bzw. der Frage nach ihren Anfängen, wird der Versuch einer Unterscheidung von ‚männli-

chen‘ und ‚weiblichen‘ Pornografieentwürfen vorgestellt. Der Aneignung pornografischer (Vor-)Bilder, bei der sich zwischen künstlerischer Pornografie, (anti-)pornografischer Kunst und post-pornografischen Entwürfen differenzieren lässt, widmet sich ein weiterer, besonders umfangreicher Abschnitt. In diesem Bereich sind auch die meisten, der in diesem Band veröffentlichten Aufsätze angesiedelt. Die Einleitung führt zum einen allgemein in die (vor allem auch) feministische und *gender*-orientierte Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich ‚Pornografie‘ ein. Zum anderen werden die in diesem Band veröffentlichten Aufsätze – jeweils an passender Stelle im laufenden Text – kurz vorgestellt.

Feministische Positionen

Spektakulärer Auftakt der feministisch geprägten Debatte um Pornografie in Deutschland ist die von der Frauenzeitschrift *Emma* durchgeführte PorNo-Kampagne in den späten 80er-Jahren. Ziel dieser Kampagne ist eine Verschärfung der Anti-Pornografie-Gesetzgebung. Grundlegend ist dabei die Einschätzung, die beobachtete Zunahme der Pornografie stelle einen Teil des männlichen Gegenschlags (*backlash*[5]) gegen die mittlerweile – vor allem auch dank der neuen Frauenbewegung – verbesserte Situation von Frauen dar. Pornografie erscheint dabei als ein besonders deutlicher Ausdruck des patriarchalischen Sexismus.

Einen ähnlichen Zusammenhang stellt im vorliegenden Band der aus Freiburg stammende Wiener Soziologe **Andreas Weber** her, der den massenhaften Mainstream-Pornografie-Konsum von Männern als einen Versuch interpretiert „den empirisch realen Verlust männlicher Macht zu kompensieren“. Allerdings führt Weber die konstatierte Veränderung des Geschlechterverhältnisses nicht in erster Linie auf die Frauenbewegung zurück, sondern sieht die von ihm beobachtete „Depotenzierung männlicher Macht“ und die damit im Zusammenhang stehende „Krise männlicher Subjektbildung“ im größeren Kontext der Modernisierung, die auch zu einer weitgehenden Enttraditionalisierung des bisherigen Geschlechterverhältnisses geführt habe. Diese Entwicklung wird, wie Weber ausführt, im Mainstream-Porno durch die Darstellung der traditionellen Geschlechterhierarchie und einer androzentrischen, phallus- und penetrationsfixierten Sexualität regelrecht negiert. Die Frage, ob der Konsum der eben charakterisierten Mainstream-Pornografie eher als ‚Regression‘, als „zivilisierte[r] (...) Modus der Bewältigung männlicher Identitätskrisen“ oder gar als „Bestandteil einer autonomen, selbstreflexiv organisierten Sexualkultur“ zu werten ist, lässt Weber offen. Sie könne nur durch subjektsoziologische empirische Forschung beantwortet werden.

Für die frühen feministischen Pornogegnerinnen ist das Verhältnis zwischen Pornografie und gelebter Sexualität (und auch dem Geschlechterverhältnis im Allgemeinen) dagegen noch ein eindeutiges: Die porno-kritischen feministischen Wissenschaftlerinnen und Aktivistinnen in Deutschland beziehen sich bei ihrer Auseinandersetzung mit Pornografie auf die US-amerikanische Antipornografie-Debatte

und übernehmen dabei den von Robin Morgan stammenden Slogan „Pornografie ist die Theorie und Vergewaltigung die Praxis“, der von einem direkten Kausalzusammenhang zwischen gewaltförmiger Pornografie und sexueller Gewalt gegen Frauen ausgeht. Ähnlich argumentiert auch die Schriftstellerin Andrea Dworkin in ihrer Streitschrift *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*[6], die 1987 verspätet ins Deutsche übersetzt wird.

Mit der Unterbreitung einer Gesetzesvorlage lehnen sich die deutschen Pornografiegegnerinnen ebenfalls an ein amerikanisches Vorbild an, nämlich einen von Dworkin gemeinsam mit der Juristin Catherine MacKinnon ausgearbeiteten Entwurf. Deren Hauptanliegen besteht darin, darzulegen, dass es sich bei Pornografie nicht lediglich ‚um Worte‘[7] handle, sondern um eine verleumdende Rede (‚*Hate Speech*‘), die die Menschenwürde von Frauen angreife und mit ihrer aggressiven Haltung auf die Wirklichkeit, in der Frauen leben, zurückwirke.[8]

Protagonistinnen eines ähnlichen juristischen Vorstoßes in Deutschland sind neben der *Emma*-Herausgeberin Alice Schwarzer die Juristinnen Petra Rogge und Helga Wullweber. Analog zur Strategie der Amerikanerinnen soll auch in Deutschland Pornografie nicht mehr in erster Linie vom Strafgesetzbuch geregelt werden und damit als ‚anstößig‘ unter Zensur fallen. Statt dessen sollen sich Frauen, die sich als von Pornografie beeinträchtigt oder geschädigt erleben, auf das Zivilgesetz berufen können, um ihr Recht auf Menschenwürde und Gleichbehandlung einklagen zu können. Mit der Zivilklage soll den Frauen darüber hinaus ein Mittel an die Hand gegeben werden, den Missbrauch der Gesetze durch ein frauenfeindliches Rechtssystem zu verhindern.

Stammten die ‚klassischen‘ PornografiegegnerInnen in erster Linie aus dem religiös-konservativen Lager, so geht die Forderung einer Einschränkung sexuell expliziter Darstellungen jetzt von sich als ‚progressiv‘ oder auch ‚links‘ verstehenden AkteurInnen aus. Teilweise ergeben sich aus dieser Konstellation historisch sehr ungewöhnliche und prekäre Allianzen, deren Inkonsistenz den Feministinnen auch oftmals vorgehalten wird: Während feministische PornografiegegnerInnen vor allem auf die ‚Frauenfeindlichkeit‘ von Pornografie hinweisen und kritisieren, dass die dort beliebte Inszenierung eines ‚natürlichen Masochismus der Frau‘ zum Vorbild für Sexual- und Gewaltverbrechen an Frauen werden könne (oder doch zumindest die untergeordnete gesellschaftliche Position von Frauen zementiere), sehen konservative PornografiegegnerInnen durch die Pornografie die ‚Werte der Familie‘ bedroht, da die in der Pornografie zelebrierte Auffassung von vorgeblich hemmungsloser Sexualität konservativen Moralvorstellungen zuwiderläuft. Der Ruf von PornografiegegnerInnen aus der Frauenbewegung und der politischen Rechten nach Zensur bzw. nach verschärften Gesetzen zum Schutz vor Pornografie entspringt somit also einem konträren Impetus und verfolgt letztlich gegenläufige Ziele: Während Feministinnen für die Gleichbehandlung von Frauen in der Öffentlichkeit kämpfen, in letzter Konsequenz also für die Abschaffung des Patriarchats, verteidigen die Rechten – ganz im Gegensatz dazu – konservative Werte als

Grundfeste der bestehenden androzentrischen Geschlechterordnung, die sie selbstverständlich erhalten wollen.[9]

Von linker und liberaler Seite und auch innerhalb des feministischen Diskurses werden PornografiegegnerInnen oftmals als dogmatisch, moralisierend und sexualfeindlich kritisiert. Wie auch in den USA glauben viele ‚Progressive' nicht an die Wirksamkeit und den Nutzen verschärfter Gesetze und befürchten zu Recht, Darstellungen von ‚abweichender' Sexualität würden als erste verfolgt, eine Mutmaßung, die sich in Kanada, wo eine verschärfte Gesetzgebung durchgesetzt werden kann, auch schon bald bewahrheiten soll.[10]

Auch in den USA formiert sich Kritik in den eigenen Reihen: Zur *Feminist Anti-Censorship Task Force* gehören u.a. Kate Millett, Adrienne Rich und Gayle Rubin. Sie sprechen sich zwar gegen eine Verschärfung der juristischen Vorgehensweise gegen Pornografie aus, sind deshalb aber keineswegs Befürworterinnen von Pornografie. Die Mitglieder dieser Gruppierung glauben nicht an den Sinn und die Wirksamkeit von verschärften Gesetzen in diesem Bereich und befürchten ebenfalls – ganz im Gegenteil –, dass diese zu einer noch stärkeren „Normierung von Sexualität und einer Ausgrenzung und Kriminalisierung ‚abweichenden', nicht gesellschaftlichen Normen entsprechenden Verhaltens"[11] führen könnte.

Zwei weitere Stimmen, die in den USA im Kontext der Debatte um Pornografie wichtig sind und die inzwischen auch in Deutschland rezipiert werden, sind die der Juristin Drucilla Cornell[12] und die der Filmwissenschaftlerin Linda Williams[13], die im vorliegenden Band beide mit einem Aufsatz vertreten sind.

Wie bei McKinnon spielen auch in Cornells Konzept zum Umgang mit Pornografie juristische Möglichkeiten eine wichtige Rolle. So plädiert sie für die Einrichtung von Zonen, auf die Pornografie beschränkt bleiben soll, um vor allem Frauen davor zu schützen, ständig den bisher, so ihre Kritik, hauptsächlich Männerfantasien widerspiegelnden Bildern ausgesetzt zu sein. Cornell setzt ihren Schwerpunkt damit nicht auf die umstrittene ‚indirekte Wirkung' von Pornografie, die durch eine etwaige Brutalisierung der Pornobetrachter zustande kommt.[14] Statt dessen sollen die von ihr geforderten Zonen in erster Linie vor der ‚direkten Wirkung', der unfreiwilligen Konfrontation mit pornografischen Bildern schützen.[15]

Cornells Hauptakzent liegt allerdings auf einer ‚Befreiung des weiblichen Imaginären'. Pornografie wird für sie, wie oben bereits angedeutet, vor allem durch eine Monopolisierung des kulturellen Imaginären durch in erster Linie von heterosexuellen Männern stammende Vorstellungen und Fantasien problematisch. Dieses überwiegend männliche Imaginäre erscheine als das (eine) Imaginäre und zudem als geschlechtsneutral. Eine Erweiterung und Ausleuchtung dieses hegemonialen Imaginären durch Frauen aber auch durch Schwule und insbesondere auch lesbische Frauen, erscheint ihr weitaus wirksamer als eine Beschränkung männlicher Fantasien. Letztlich setzt sie ihre Hoffnungen darauf, die bisher männerdominierte Pornografie von innen sprengen zu können.

Im Unterschied zu Cornells Konzentration auf juristische und psychische Implikationen der Mainstream-Pornografie widmet sich Linda Williams deren Analyse und Interpretation aus der filmwissenschaftlichen Perspektive. So untersucht sie den Pornofilm auf seine genrespezifischen Strukturen hin und charakterisiert ihn als Suche nach dem Wissen der Lust. Der „Wunsch, mehr vom menschlichen Körper zu sehen und zu wissen“[16] sei sogar regelrecht die Basis für die Erfindung des Kinos gewesen. Die „immer detailliertere ... Erforschung der wissenschaftlichen Wahrheit der Sexualität“[17] mit all ihren diskursiven Konstruktionen sieht sie als wichtige Voraussetzung für die Entstehung des harten Pornofilms. Die in ihrem Aufbauschema mit seinen ‚Nummern‘ dem Musical verwandten neueren pornografischen Filme würfen ‚Sexualität‘ als Problem auf, das wiederum durch eine Form von Sexualität gelöst werde. Wie Cornell weist auch Williams explizit darauf hin, dass die im Pornofilm unternommene Suche nach dem Wissen über Sexualität nicht von einer geschlechtsneutralen Perspektive aus unternommen wird:

> „Dass die ‚Lösungen‘ für das Problem Sex zumeist vom herrschenden Machtwissen männlicher Subjektivität her konstruiert werden, sollte nicht verwundern.“[18]

In ihrem Beitrag zu diesem Band wendet sich **Linda Williams** dem Subgenre *„interracial pornography“* zu und geht der Frage nach, worin die Faszination der Sexualität zwischen Menschen unterschiedlicher ‚Rassen‘[19] – de facto zwischen Weißen und Schwarzen – bestehe, und was diese Begegnungen ‚besonders erotisch‘[20] mache. Anhand der Analyse von Mainstream-Porno- und so genannten Blaxploitation-Filmen, aber auch von Fotoarbeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst (z.B. denen von Robert Mapplethorpe) legt Williams nachdrücklich dar, dass die drei Faktoren historisches Ungleichgewicht zwischen den ‚Rassen‘ in den USA, das damit einhergehende Machtgefälle und die daraus entstandenen rassistischen Stereotype die Grundlage dafür bilden, dass pornografische Überschreitungen der ‚Rassengrenzen‘[21] deren erotisches Potential verstärke. Sex zwischen Menschen verschiedener ‚Rassen‘ zementiere dabei nicht etwa nur alte Stereotype und Vorurteile wie z.B. die übermäßige sexuelle Aktivität ‚schwarzer‘ Männer, sondern ziehe erotischen Mehrwert aus dem Überschreiten alter Südstaaten-Tabus wie dem des Sexualverbots zwischen ‚schwarzen‘ Männern und ‚weißen‘ Frauen. Auf diese Weise würden die rassistisch motivierten Tabus nicht schlicht affirmiert, allerdings auch nicht zwangsläufig subvertiert, sondern durch sich ändernde BetrachterInnen-Kontexte transformiert: „Thus the very taboos that once effectivly policed the racial border are now in the service of eroticizing its transgression.“

Williams wendet sowohl Batailles Erotiktheorie, nach der die Überschreitung von Verboten neben der Angst auch das Begehren und die Lust steigert, als auch Butlers Rezeption von Hegels Herr-Knecht-Dilemma auf die *„interracial pornography“* an und erklärt mit deren Hilfe die ungebrochene Faszination für den ‚Flirt mit dem Tabu‘[22]. Zwar beruhten auch heute noch alle Sexszenen zwischen den ‚Rassen‘ auf deren fortbestehender Ungleichheit, aber die zugrunde liegenden rassistischen Fantasien seien inzwischen einem breiteren Publikum zugänglich und könnten daher nicht einseitig weiterwirken. Aus alten Vorurteilen und Stereotypen

sei im Laufe der Zeit eine Re-Ästhetisierung des schwarzen Körpers und dessen positive Sexualisierung hervorgegangen, die heute BetrachterInnen aller Rassen und Couleur ansprächen, ohne dass sie deswegen an diese Stereotypen glauben müssten.

Neuere Filmproduktionen und Literatur von Frauen, die sich explizit mit weiblicher Sexualität auseinandersetzen, haben TheoretikerInnen in den letzten Jahren zum Anlass genommen, sich erneut mit dem Thema Pornografie zu beschäftigen. So entdecken die Literaturwissenschaftlerinnen Elisabeth Bronfen[23] und Barbara Vinken[24] das subversive Potenzial in Pornografieentwürfen von Frauen. Ihnen geht es in erster Linie um die weibliche Aneignung und Neuverhandlung (in einer Art ‚Mimikry'), in letzter Konsequenz um die Umcodierung pornografischer Modelle, die Jahrhunderte lang von Männern entworfen und tradiert wurden. In ihrer Überzeugung, Frauen könnten sich männlich geprägter Pornografiecodes bemächtigen und sie in verschiebender, parodistischer Aneignung subvertieren und damit womöglich eine ‚weibliche' pornografische (Kunst-)Sprache finden, manifestiert sich die zunehmend positive Einschätzung der von Frauen gestalteten ‚Pornografie' (im weiteren Sinne) in Wissenschaftskreisen.[25]

Ein weiterer Ansatz *gender*-orientierter Theoretikerinnen, die sich mit Pornografie auseinandersetzen, besteht darin, gerade auch so genannte ‚Klassiker' der Pornografie dekonstruktivistisch gegen den Strich zu lesen und dabei die Machtökonomie ihrer zugrunde liegenden Geschlechterkonstruktionen offen zu legen. Ganz in diesem Sinne widmen sich die beiden Literaturwissenschaftlerinnen **Claudia Liebrand** und **Franziska Schößler** in ihrem gemeinsamen Beitrag zwei ‚Klassikern' der pornografischen Literatur, die als ‚Hetärenbiografien' konzipiert sind. Anhand von *Fanny Hill* und *Josefine Mutzenbacher* zeigen die Autorinnen auf, dass Pornografie als das Ausgegrenzte und Sanktionierte der bürgerlichen Gesellschaft gleichwohl zu deren Konstituierung unerlässlich ist. Dies zeige sich nicht zuletzt daran, dass sich die analysierten pornografischen Texte der Konfessionspoetologie zeitgenössischer literarischer Konzepte sowie der Beichtpraxis der bürgerlichen Tugendmoral bedienen. Darüber hinaus erwiesen sich regulierende Institutionen wie Pädagogik, Medizin, Religion und Polizei als untrennbar mit der Pornografie verknüpft, so dass eine geradezu „unlösbare Allianz von Macht und Lust" konstatiert werden könne. Vor dem Hintergrund dieser komplexen sozialökonomischen Zusammenhänge verwundert es nicht, dass die Autorinnen des Aufsatzes die homosoziale Struktur der pornografischen Szenen herausstellen, „deren verdrängtes und peinlich sanktioniertes Herzstück die Homosexualität" sei: So erregen sich die Männer in *Fanny Hill* und *Josefine Mutzenbacher* ausschließlich aneinander und ihren eigenen Fantasien, wogegen Frauen nur das ‚Territorium' dieses männlichen Austausches bilden. Damit, so Schössler und Liebrand, sagen die beiden Porno-‚Klassiker' vielleicht mehr über die patriarchal strukturierten Gesellschaften, in denen sie entstanden sind, und deren Geschlechterkonstruktionen aus, als ihren Autoren bewusst war.

So stark sich die oben dargestellten Positionen hinsichtlich des für sinnvoll erachteten Umgangs mit Pornografie unterscheiden, stimmen sie doch darin überein, dass Pornografie keine Randerscheinung sei, sondern ein unsere Kultur prägendes allgegenwärtiges Phänomen, das darüber hinaus auch finanziell sehr einträglich ist.

Juristische Lage

> *„Die Geschichte der Pornographie ist eine Geschichte der Zensur; Pornographie wird gewissermaßen durch Zensur konstituiert.“*[26]

Pornografie konstituiert sich regelrecht über ihr Verbot. So ist die Rechtslage bei der Auseinandersetzung mit Pornografie ein ganz entscheidender Punkt.

Generell verboten ist ‚Gewalt-‘ und die so genannte ‚Kinderpornografie‘, sowie die Darstellung sexueller Handlungen von Menschen mit Tieren (Sodomie), teilweise auch von nötigender Gewalt. Entscheidend für die Rechtsprechung zum Phänomen Pornografie ist darüber hinaus der § 184 des Strafgesetzbuches. Er setzt sich mit der *Verbreitung* generell erlaubter, aber als pornografisch eingestufter Schriften, Bilder, Filme etc. auseinander und ist Teil des Jugendschutzes: Auch an sich erlaubte Pornografie darf Personen unter achtzehn Jahren weder angeboten, überlassen noch zugänglich gemacht werden. Ein willkommener Nebeneffekt der Gesetze zum Jugendschutz ist es, dass auch Erwachsene nicht ungewollt mit Pornografie konfrontiert werden.[27]

Umstritten ist allerdings, was unter dem Begriff ‚Pornografie‘ jeweils verstanden wird.

Im juristischen Kontext versteht man unter Pornografie im Allgemeinen

> „Darstellungen, die
> 1. zum Ausdruck bringen, dass sie ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes bei dem Betrachter abzielen und dabei
> 2. die im Einklang mit allgemeinen gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen des sexuellen Anstandes eindeutig überschreiten.“[28]

Zentral für die juristische Argumentation ist also zum einen die Stimulierungstendenz, zum andern die ‚Anstandsverletzung‘.

Als weitere in der Rechtsprechung und in juristischen Texten immer wieder angeführte grundsätzliche Charakteristika von Pornografie hat der Jurist Friedrich Christian Schroeder folgende Punkte herausgearbeitet:

1. die unrealistische Darstellung
2. die Isolierung der Sexualität
3. die Aufdringlichkeit
4. die Degradierung des Menschen zum Objekt

5. die Erniedrigung eines Geschlechts
6. die ‚Wesensverfälschung'
7. die Entmenschlichung der Sexualität bzw. die Inhumanität der Darstellung.[29]

Allerdings müssen mehrere dieser Punkte zusammenkommen, damit ein Produkt als Pornografie bezeichnet werden kann, denn es gibt genügend Beispiele – z.B. aus dem künstlerischen Bereich –, auf die einzelne Punkte zutreffen und die trotzdem nicht als Pornografie bezeichnet werden:

> „Das Irrealismuskriterium ... enthält ein kunsttheoretisch fragwürdiges Realismusprivileg und privilegiert ungerechtfertigt fotografische Aufnahmen. Gerade eine ‚Verzerrung', eine Übersteigerung ins Groteske kann einer Darstellung den Charakter des Pornographischen nehmen. Das Isolierungskriterium ... ist allenfalls brauchbar bei mehrszenigen Darstellungen wie Büchern oder Filmen. Es versagt aber bei Einzeldarstellungen der bildenden Kunst wie Plastiken, Gemälden und Fotos. Man kann schlecht verlangen, dass Leda unter dem Schwan noch Laute spielt, oder durch ein gelangweiltes Gesicht die ‚menschlichen Bezüge' zum Ausdruck bringt. Hier können nur der gewählte Ausschnitt, die Hervorhebung des Sexuellen und die Art des Dargestellten maßgeblich sein."[30]

Der Kieler Juristin **Monika Frommel** geht es in ihrem Aufsatz um „das liberale Dilemma jeder Kontrollpolitik". Zu Beginn ihrer Ausführungen macht Frommel, die unsere derzeitige Gesellschaft als „zwar nicht mehr patriarchalisch (...), aber kollektiv noch in patriarchalen Fantasien kommunizierend" beschreibt, deutlich, dass sie die bestehenden generellen Verbote von bestimmten Pornografieformen keineswegs infrage stellen möchte: Das Gewaltverbot und ein Darstellungsverbot nötigender Gewalt sind, so Frommel „unstrittig legitim". Gleiches gelte auch für die Behandlung und Darstellung von Kindern als Sexualobjekten. Mit dem weiteren Begriff der Pornografie, wie er in erster Linie für den Jugendschutz von Bedeutung ist, setzt sie sich dagegen kritisch auseinander. Frommel zeigt das Missverhältnis zwischen einem zu kurz greifenden medialen Darstellungsverbot sexueller und nötigender Gewalt einerseits, und dem sehr weiten Pornografiebegriff im Rahmen des Verbreitungsverbots durch den Jugendschutz andererseits auf. Zentral ist für Frommel folgende Überlegung:

> „Maßstab zur Beurteilung der sexuellen Selbstbestimmung ist nach der liberalen Doktrin des Grundgesetzes das Autonomieprinzip, die wechselseitige Achtung aller Menschen als Gleiche und Autonome, in sexuellen Angelegenheiten also die strikte Garantie der negativen und positiven sexuellen Selbstbestimmung, anders ausgedrückt, des Rechts von fremden sexuellen Zumutungen verschont zu werden und die eigenen Übereinstimmungen mit anderen ausleben zu dürfen. Nur sie und nicht eine überkomme Sexualmoral kann Maßstab und Grenze der Pornografiekontrolle sein. Denn dem Staat ist es verboten, ästhetische Urteile und sittliche Anschauungen als solche zu zensieren und präventiv zu regulieren."

Wie Frommel deutlich macht, sind bei der Entscheidung, Darstellungen von Sexualität im Rahmen des Jugendschutzes als ‚pornografisch' einzustufen, jedoch gerade die überkommene Sexualmoral und sittliche Anschauungen entscheidend. Die Entscheidungen zur Freigabe sexuell expliziter Darstellungen sind damit streng genommen nicht verfassungsgemäß. Bei der Frage, ob sexuell explizite Bilder z.B. im Pay-TV gesendet werden dürfen, ist zumindest vorläufig das rein technische Problem der (Un-)Zugänglichkeit dieser Bilder entscheidend, die technische Realisierbarkeit einer effektiven Verschlüsselung von Zugangskontrollen und -sperren.

Abschließend geht Frommel auf das schwierige Verhältnis von Kunst und Pornografie ein: Ausschlaggebend für den juristischen Wandel in der Rechtssprechung des Bundesverfassungsgerichts war, wie Frommel ausführt, der Übergang von einem ‚materialen', d.h. an den Inhalten orientierten, zu einem ‚formalen' und ‚offenen' Kunstbegriff. Seitdem werden Kunst und Pornografie nicht mehr als sich ausschließende Bereiche begriffen.

Weitere Definitionen

Wie auch in anderen Bereichen führt die Tatsache, dass unterschiedliche AutorInnen mit derselben Bezeichnung nicht unbedingt auch dasselbe meinen, zu Unschärfen in der Auseinandersetzung, die bis hin zur ‚Sprachverwirrung' und zum unproduktiven Aneinander-vorbei-Reden führen können. Beim Streitfall Pornografie ist es, gerade, wenn es um das Für und Wider von Zensur geht, entscheidend, ob bei der Erwähnung des Begriffes beispielsweise von verbotener Gewaltpornografie sowie der Darstellung von sexuellen Akten mit Kindern oder lediglich von erlaubten Erotikdarstellungen und Mainstream-Pornografie oder aber von einer Mischung von Mainstream- und besagter Gewaltpornografie ausgegangen wird. So führt die uneinheitliche Verwendung des allgemeinen, oft nicht näher spezifizierten Pornografiebegriffes zu irreführenden Aussagen, die allerdings teilweise wohl sogar beabsichtigt sind und im Dienste der erwünschten Ergebnisse stehen. Besonders schwierig gestaltet sich die Abgrenzung der verschiedenen Pornografie-‚Genres' – und entsprechend hart umkämpft ist das Thema – wenn es um die Darstellung ritualisierter Gewalt im gegenseitigen Einvernehmen (und durch die berühmten Code-Wörter reguliert) im sado-masochistischen Bereich und gerade nicht um indizierte Gewaltpornografie geht. Den einen erscheint der SM-Porno als aufregendes ‚Spielfeld' der Pornografie, auf dem der Fantasie und dem Erleben ‚neuer' sexueller Erfahrungen in allseitigem Einverständnis keine Grenzen gesetzt sind, während die anderen genau darin ein Beispiel exzessiver Gewalt sehen, dem unbedingt Einhalt geboten werden muss.

Kleinster gemeinsamer Nenner ist, dass es sich bei pornografischen Darstellungen um Abbildung von Geschlechtsorganen oder sexuellen Praktiken handelt. Zumeist besteht auch noch Einigkeit darüber, dass die entsprechenden Darstellungen „darauf zielen, sexuelle Stimulation zu erzeugen", was jedoch nicht ausschließt, dass sie bei manchen Betrachtern statt dessen eher Ekelgefühle hervorrufen und

noch einmal andere völlig gleichgültig lassen.[31] Die so genannte ‚Stimulierungstendenz' oder ‚-absicht' spielt jedoch auch bei den Versuchen, ‚Pornografie' gegen ‚Kunst' abzugrenzen, eine wichtige Rolle.

Etymologisch lässt sich die Bedeutung des Wortes auf ‚*porneuein* = (griech.) sich preisgeben, huren, Götzendienst treiben' zurückführen: Frühe pornografische Texte geben vor, die Sichtweise von Prostituierten einzunehmen, eine Definition, die heute nicht mehr weiterhilft und auch früher meist eher fragwürdig war.

Nicht nur im alltäglichen Kontext wird Pornografie von so genannten erotischen Darstellungen unterschieden. ‚Erotische Darstellungen' sind nicht nur das, was als intellektuell anspruchsvoller oder auch ‚künstlerischer' gilt, und deshalb einen gewissen ‚Kunstcharakter' zugesprochen bekommt, sondern auch jeweils solche Darstellungen, die individuell gefallen, d.h. subjektiv als ästhetisch empfunden werden. Konsequenterweise kann es bei einer solchen Herangehensweise eigentlich gar keine ansprechende Pornografie geben: Was gefällt ist erotisch und eben nicht pornografisch. (Feministischen) BefürworterInnen dieser Aufteilung wird gerne unterstellt, sie argumentierten nach dem Motto: „Was dich anmacht, ist Pornographie, was mich anmacht, Erotik."[32]

Bei der juristisch nicht mehr gültigen aber immer noch verbreiteten Ansicht, dass Kunst nicht gleichzeitig Pornografie sein könne, wird die Etikettierung als ‚Kunst' zu einer Art ‚Läuterung' sexuell expliziter Darstellungen, die sie vom Ruch des Pornografischen befreit. Dieser Läuterungscharakter der Einordnung als Kunstwerk war lange auch im juristischen Bereich relevant. Man ging davon aus, eine Abbildung etc. sei entweder Kunst oder Pornografie; bei der Bezeichnung ‚pornografische Kunst' oder auch ‚künstlerische Pornografie' handele es sich demnach um ein Oxymoron, d.h. um die Zusammenstellung zweier sich wiedersprechender Begriffe. Seit dem Fall *Josefine Mutzenbacher*[33], einem sexuell äußerst expliziten Roman, auf den im vorliegenden Band Franziska Schößler und Claudia Liebrand genauer eingehen, hat sich diese Einschätzung, zumindest im juristischen Bereich, deutlich gewandelt. Im diesbezüglichen Urteil, das zum Präzendenzfall geworden ist, wird die Ansicht vertreten, dass der Roman, obwohl Kunst, Pornografie darstellt. Damit hat das Bundesverfassungsgericht den formalen Kunstbegriff eingeführt, wie Frommel oben berichtet.

In den so genannten *Culture Wars* der späten 1980er und 90er Jahren in den USA wird die Bezeichnung ‚Pornografie' dagegen zum Kampfbegriff. So nutzen rechte PolitikerInnen und religiöse FundamentalistInnen die strikte Trennung von Kunst und Pornografie politisch dazu, Kunstwerke als Pornografie zu verunglimpfen und aus Ausstellungen entfernen zu lassen bzw. Kunstförderungsgelder an entsprechende KünstlerInnen zu streichen. Aufschlussreich an diesen Auseinandersetzungen ist vor allem, dass es sich bei der Mehrzahl der inkriminierten Kunstwerke um Arbeiten handelt, die nicht in herkömmlicher Weise als pornografisch zu bezeichnen sind, sondern den Körper in provokativer, kulturkritischer Absicht inszenieren und damit den eng gefassten Vorstellungen einer ‚hehren', über alles erhabenen Kunst nicht entsprechen. Die Kunsthistorikerin Anja Zimmermann, die sich in ihrer Dissertation ausführlich mit den *Culture Wars* beschäftigt, konstatiert,

> „daß es gerade ein Mittel konservativer Bildungspolitik ist, ‚Kunst' zu ‚Pornografie' zu machen und damit mit Massenkultur zu assoziieren, um sie so besser kritisieren zu können. Diese Strategie ist offenbar deshalb notwendig, weil es nicht möglich ist, Kunst in demselben Maße bzw. mit denselben Mitteln zu kritisieren wie Pornografie."[34]

Für den von *Emma* unterbreiteten Gesetzentwurf gegen Pornografie ist folgende Definition von Bedeutung, die über die Eingrenzung „Abbildung von Geschlechtsteilen oder sexuellen Praktiken" weit hinausgeht:

> „Pornografie ist die verharmlosende oder verherrlichende, deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Frauen oder Mädchen in Bildern und/oder Worten, die eines oder mehrere der folgenden Elemente enthält:
> 1. Die als Sexualobjekt dargestellten Frauen/Mädchen genießen Erniedrigung, Verletzung oder Schmerz;
> 2. die als Sexualobjekt dargestellten Frauen/Mädchen werden vergewaltigt – vaginal, anal oder oral;
> 3. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden von Tieren oder Gegenständen penetriert – in Vagina oder After;
> 4. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen sind gefesselt, geschlagen, verletzt, misshandelt, verstümmelt oder auf andere Weise Opfer von Zwang und Gewalt."[35]

Diese Charakterisierung macht noch einmal deutlich, dass für die pornokritischen Feministinnen die Problematik von Pornografie nicht in einer etwaigen ‚Stimulierungstendenz' besteht und auch nicht in ihrer ‚Anstößigkeit', den beiden Aspekten, die für die gültige juristische Definition maßgebend sind. Wie Alice Schwarzer unterstreicht, geht es ihr nicht um „öffentlichen Anstand"[36] sondern um Frauenfeindlichkeit. Obwohl diese Pornografie-Definition eigentlich am besten auf die ohnehin verbotene Gewaltpornografie zu passen scheint, beschränkt Alice Schwarzer ihren Kampf nicht auf diese. Problematisch ist, dass sie durch ihre Definition den Eindruck vermittelt, bei jeglicher Pornografie handle es sich um die Darstellung nicht nur deutlich erniedrigenden sondern auch definitiv gewalttätigen sexuellen Verhaltens gegenüber Frauen oder – noch schlimmer: Mädchen. Sie überträgt damit die Kriterien für Gewalt- und Kinderpornografie auch auf alle anderen (erlaubten) Pornografieformen – sicherlich nicht ganz unstrategisch – und erweitert ihre grundsätzliche Kritik an gewaltförmigen sexistischen Darstellungen auch auf die Werbung und die bildende Kunst oder auf die Titelbilder von Zeitschriften wie z.B. *Stern* oder *Der Spiegel*.

Die von Schwarzer durch ihre Begriffsbestimmung fokussierte ‚Pornografie' ist zweifellos sexistisch: Folgt man ihr, erübrigt sich die Frage nach einer etwaigen feministischen ‚Pornografie' oder auch einer Pornografie, die lediglich nicht frauenverachtend ist.[37]

Die zeitweise in der autonomen Frauenbewegung aktive Politikwissenschaftlerin und Soziologin Bettina Bremme, die ein Buch über die Pornografiedebatte in der Bundesrepublik verfasst hat, definiert Pornografie ebenfalls als negativen Begriff. Sie bezeichnet diejenigen Darstellungen von Sexualität als pornographisch,

> „(...) die unter sexistischen und/oder rassistischen Vorzeichen Menschen als allzeit verfügbare, auf ihre Rolle als Sexualobjekte reduzierte und verdinglichte Wesen beschreiben.“[38]

Auch für sie ist Pornografie nicht als isoliertes kulturelles Phänomen zu verstehen, sondern als Teil einer patriarchalen Gesellschaft, in der Sexualfeindlichkeit und Frauenunterdrückung Tradition haben und in kulturellen Normen und Leitbildern von ‚Männlichkeit‘ und ‚Weiblichkeit‘ verankert sind.[39] Da sich die Abgrenzung aufgrund subjektiver Interpretationen schwierig gestalte und die gesamte christlich-abendländische Kultur von sexistischen und pornografischen Stereotypen durchzogen sei, sieht Bremme auch den positiven Gegenbegriff ‚erotische Darstellung‘ sehr skeptisch.[40]

Die in diesem Band mit einem Aufsatz vertretene Claudia Gehrke hat dagegen einen eher positiven, bzw. wertneutralen Pornografiebegriff und äußert sich ebenfalls gegen die Unterscheidung von ‚böser‘ Pornografie und ‚guter‘ Erotik. Gehrke weist vor allem auf die Entwicklung erotischer Subkulturen hin, die sich z.B. in lesbischen und schwulen Zusammenhängen entwickelt haben. Sie setzt sich vehement für eine Förderung pornografischer Versuche außerhalb des Mainstreams ein, um eine erotische Kultur wiederherzustellen, die Sexualität nicht normiert und an die Randzonen der Gesellschaft abdrängt, von deren Existenz in der Vergangenheit sie ausgeht. Deshalb plädiert sie für eine Vielfalt pornografischer und erotischer Äußerungen und setzt ihre größte Hoffnung auf den bewussten Eingriff von Frauen in die Pornoszene, die mit eigenen verwirklichten pornografischen Ideen den Männern das Pornografiemonopol streitig machen sollen.

Während sich Bremme auf die Analyse sexueller Darstellungen, die bestehende gesellschaftliche Macht- und Geschlechterverhältnisse widerspiegeln, konzentriert, möchte Gehrke die Chancen und Möglichkeiten zeigen, sich in den allgemeinen Diskurs über Sexualpraktiken mit eigenen (pornografischen) Äußerungen einzuschalten, insbesondere für Frauen und Homosexuelle.

In diesem Punkt stimmt sie mit der oben bereits erwähnten US-amerikanischen Juristin Drucilla Cornell überein, obwohl Cornells Pornografiebegriff im Gegensatz zu Gehrkes eindeutig negativ ist. So bezieht sich Cornell bei ihrer Begriffsbestimmung von vornherein nur auf heterosexuelle Mainstream-Pornografie und nimmt überdies schriftliche Pornografieentwürfe aus:

> „Ich definiere Pornographie als die deutliche Präsentation und Darstellung von Geschlechtsorganen *und* Geschlechtsakten mit dem Ziel, sexuelle Reaktionen hervorzurufen. Entweder geschieht dies mittels der Darstellung von Gewalt gegen und Nötigung von Frauen, die die Basis heterosexueller Lust ausmachen, oder mittels der bildlichen Zerstückelung des weiblichen Körpers. Dabei wird die Frau während des Geschlechtsaktes ausschließlich auf ihre Geschlechtsorgane reduziert und somit ihrer Subjektivität beraubt.“[41]

Drucilla Cornell entwickelt ihre Perspektive auf Pornografie, die sie als „eine anschauliche Demonstration einer unbewußten Szene starrer Geschlechterzuschrei-

bungen (...), die in expliziten Geschlechtsakten ausgespielt werden"[42] begreift, in Abgrenzung von Catharine MacKinnons behaviouristisch geprägten Thesen.[43] Im Gegensatz zu MacKinnon, die Pornografie vorwirft, sie tue, was sie zeige, und sie damit direkt in Verbindung mit dem alltäglichen Leben bringt, versteht Cornell Pornografie als Symptom, das Männern bei der Abwehr ihrer Kastrationsangst diene, begreift sie also als ein psychoanalytisch erklärbares Phänomen.[44] Problematisch an Pornografie erscheint ihr in erster Linie, dass sie bisher ausschließlich durch das hegemoniale männliche Imaginäre bestimmt sei und sich daneben bisher noch kein eigenständiges ‚weibliches Imaginäres' habe entwickeln können. Um die Zuweisungen zu verschieben, die die Position von Frauen in der männlich geprägten symbolischen Ordnung bestimmen,[45] setzt Cornell auf die Darstellung weiblichen Begehrens und weiblicher Lust durch Frauen, aber auch auf sexuell explizite Darstellungen aus homosexuellen oder queeren Subkulturen. Diese Gegenentwürfe, die – so Cornell – die Mainstream-Pornografie von innen her zersetzen, bezeichnet sie konsequenterweise nicht mehr als pornografisch.[46]

Der von **Drucilla Cornell** in diesem Band veröffentlichte Aufsatz liefert eine pointierte Zusammenfassung ihrer hier bereits erwähnten, umfangreicheren Publikation *Die Versuchung der Pornographie*. Wie bereits dort geschehen, versucht sie, den Reiz der Pornografie zu fassen, den sie in der unendlichen Aufführung der phantasmatischen ‚Ur'szene, dem Kampf zwischen dem ewig erigierten Penis = Phallus gegen die nun entmachtete Fantasiefigur der ‚phallischen Mutter', dingfest macht. Dieser sich im Unbewussten abspielenden Faszination der Pornografie sei logischerweise nicht durch verschärfte Gesetze beizukommen, sondern könne nur mittels politischer Intervention, also einer feministischen Praxis, die neue Bilder und Worte finde, um weibliche Sexualität auszudrücken, herausgefordert werden. Juristisch möchte Cornell nur in einem Punkt regulierend eingreifen: Wie oben bereits angedeutet, will sie durch die Ausweisung von Zonen, in denen (traditionelle) Pornografie gezeigt werden darf, und solchen, in denen das nicht erlaubt ist, besonders Frauen davor bewahren, ständig mit den agressiven Bewältigungsstrategien männlicher Kastrationsangst konfrontiert zu werden.

Barbara Vinken steht, wie sie in ihrer Einleitung zu Cornells *Versuchung der* Pornografie darlegt, deren Konzept der Entfesselung des weiblichen Imaginären skeptisch gegenüber, bleibe die Vorstellung, sich seines Begehrens bemächtigen und es gezielt instrumentalisieren zu können, doch bloße Utopie.[47] Auch Silvia Henke meldet ihre Zweifel an.[48]

Die Freiburger Soziologin **Bettina Wilke** nimmt Pornografie als bildliche Darstellung sexueller Praktiken in den Blick und sucht nach deren konstruktiven Beiträgen zur Herstellung von Geschlecht. Um implizite feministische Essentialisierungen zu vermeiden und offen zu legen, bedient sie sich der dekonstruktivistischen Theorie Judith Butlers sowie der *Queer Theory*, deren Anliegen es ist, gegen ‚Heteronormativität' (also Zwangszweigeschlechtlichkeit und Zwangsheterosexualität) zu argumentieren. Laut Wilke hat selbst der dekonstruktivistische Feminismus bisher vor der Ebene von Körperlichkeit und Sexualität Halt gemacht. Obwohl die

These, dass ‚Geschlecht' keine natürliche Kategorie ist, sondern im *doing gender* performativ hergestellt werden muss, weitgehend akzeptiert sei, werde Sexualität oftmals immer noch als der ‚authentischste' und ‚natürlichste' Bereich des Menschen empfunden und die Vorstellung von *doing sex* im Sinne von *doing gender* als absurd verworfen. Das immer wieder hervorgebrachte Argument, die Fortpflanzung mache die Zweigeschlechtlichkeit in der bekannten Form unerlässlich, lenke die Diskussion dabei in die falsche Richtung: Die Frage sei nicht,

> „ob Reproduktion die Geschlechterdifferenz unabdingbar macht, vielmehr müssen wir fragen, wie kulturell produzierte sexuelle Praktiken, die sich uns als natürlich und triebhaft präsentieren, Einfluss auf die Konstituierung von Geschlechterbeziehungen nehmen."

Die heterosexuelle Mainstream-Pornografie stelle in ihrer Mischung aus Sex, Geschlechtsteilen, Lust und Triebhaftigkeit, die gleichwohl ihren fiktionalen, inszenierten Charakter zur Schau stellen, sozusagen einen Idealtypus, eine Art Anleitung zum lustvollen Gebrauch der Sexualorgane dar. Hier führten, Butlers Thesen zur Performanz von Geschlecht illustrierend, SchauspielerInnen wiederholt Geschlechtsakte auf, gerierten sich dabei als ideale ‚Frau' bzw. idealen ‚Mann' und trügen somit zur Naturalisierung von Sexualität bei. Abschließend wirft Wilke die offen bleibende Frage auf, ob homosexuelle Pornografieprodukte die subversive Kraft hätten, die heterosexuellen ‚Originale' als konstruiert zu entlarven oder ob sie wie diese eher als Idealtypen wirkten.

Im Gegensatz zu konstruktivistischen Ansätzen wie denen Bettina Wilkes, die verschiedene ‚Realitätsebenen' und kulturelle Äußerungen als miteinander verschränkt begreifen, besteht Corinna Rückerts Beitrag zur Pornografiedebatte in ihrer dezidierten Betonung des Unterschieds zwischen Fantasien und tatsächlichen Handlungen. Pornografie korreliere keineswegs mit der gelebten Sexualität ihrer KonsumentInnen, statt dessen sei sie vielmehr allein auf der Ebene sexueller Fantasien anzusiedeln.[49] Ausgehend von Faulstich schlägt Rückert folgende Definition für den Begriff ‚Pornografie' vor:

> „Pornographie bezeichnet diejenigen medialen Inszenierungen sexueller Phantasien in Wort, Bild oder Ton, die 1. explizit detailliert sind, 2. in einen szenisch narrativen Rahmen eingebunden sind und 3. einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug herstellen."[50]

Rückert betrachtet den fehlenden Realitätsgehalt pornografischer Darstellung geradezu als deren besonderes Kennzeichen, das aber bis dahin in der Pornografiediskussion zu wenig Beachtung gefunden habe,[51] ein Versäumnis, das entscheidend zur Emotionalisierung der Debatte um Pornografie beigetragen habe.

Auch die feministische Psychoanalytikerin Jessica Benjamin warnt davor, Fantasie und Realität, Symbolisches und Konkretes gleichzusetzen, einen Vorwurf, den sie nicht nur den sich auf MacKinnon berufenden PornografiegegnerInnen macht, sondern vor allem auch den frühen PsychoanalytikerInnen, die z.B. die Fantasie

einer Vergewaltigung als den Wunsch vergewaltigt zu werden deuteten.[52] In ihrer Theorie der Intersubjektivität verbindet Benjamin das Sexuelle mit der Erotik, „in der der andere nicht, zumindest nicht vollständig, zerstört und nicht dem Objekt der Phantasie assimiliert wird.“[53] Erst die Fähigkeit, den Anderen als unabhängiges Subjekt anzuerkennen, ermögliche, eine lebendige Spannung zwischen den beiden Subjekten aufrechtzuerhalten, anstatt Allmachtsfantasien aufzubauen und den anderen zum Objekt zu machen.

Bei ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema Pornografie fokussiert Benjamin die unwillkürliche Erregung angesichts sadomasochistischen pornografischen Materials, deren Inhalte in die Realität umgesetzt zweifellos Entsetzen auslösen würden: Laut Benjamin klaffen hier Fantasie und Realität, symbolische Repräsentation und wirkliche Interaktion besonders weit auseinander. Sadomasochistische Themen sind, so Benjamin, deshalb so verbreitet, weil eine „Innenwendung“ von Handlungen und die dabei entstehenden sexuellen Fantasien letztendlich auf diese hinausliefen, sofern die Aggressionen nicht intersubjektiv verarbeitet werden könnten. Der pornografische Sadomasochismus trage diese Verinnerlichung nun wieder nach außen. Da die PornokonsumentIn selbst zum äußeren Anderen ihrer eigenen Fantasie werde, könne allerdings keine lebendige Beziehung entstehen. Anders als bei Rückert hat der Pornokonsum für Benjamin durchaus eine Wirkung auf das Leben der RezipientInnen: Dieser schließe das Subjekt nämlich in Allmachtsfantasien ein, anstatt es dazu zu bringen, „gefährliche Phantasien (...) zu akzeptieren und durch Symbolisierung im Raum der intersubjektiven Verständigung zu modifizieren.“[54] Der Umgang mit dem Aggressionspotential von Sexualität, so Benjamin, könne nur im intersubjektiven erotischen Austausch produktiv werden.

Exkurs: Geschichte und/oder Anfänge

Untersuchungen zur geschichtlichen Dimension der Pornografie sind immer noch Mangelware.[55] Geradezu bezeichnend für die wenigen Versuche, eine Geschichte der Pornografie zu schreiben, ist deren frappierender Mangel an Kontinuität. So beginnt H. Montgomery Hydes *History of Pornography*, um nur ein Beispiel zu nennen, mit Ovid, schließt daran aber direkt Boccaccio an.[56]

Die Versuche einer Geschichtsschreibung der Pornografie lassen sich grob in zwei Ansätze aufteilen. PornografiebefürworterInnen verorten die Ursprünge der Pornografie häufig in der Antike[57] oder führen sie z.B. auf de Sade oder die literarische Dekadenz[58] zurück, wodurch eine Aufwertung des Genres Pornografie als Erbe einer bedeutenden literarischen Tradition beabsichtigt wird. PornografiekritikerInnen konzentrieren sich dagegen in der Regel auf Pornografie als massenmediales Phänomen wie es das 19. und 20. Jahrhundert hervorgebracht haben. [59] Während sich Befürworterinnen durch die Jahrhunderte auf kulturelle, ästhetische, philosophische, politisch subversive, aufklärerische Ideale und das Recht auf freie Meinungsäußerung berufen, verweist die Gegenseite auf unterschiedliche Dinge: fehlenden Anstand, Obszönität, Jugendgefährdung, Frauenerniedrigung und -unter-

drückung, reale Gewalt gegen Frauen und Kinder und die Zementierung der Geschlechterverhältnisse.

Laut Lynn Hunt sind für die Entstehung der ‚modernen Pornografie', die sie als ein im 18. Jahrhundert entstandenes Phänomen der westlichen Moderne begreift, in erster Linie die Verbreitung des Buchdrucks, aber auch andere typische Merkmale der modernen Kultur entscheidend:

> „Pornographie hängt mit Freidenkertum und Häresie, mit Wissenschaft und Naturphilosophie und mit Angriffen auf absolutistische politische Autoritäten zusammen."[60]

Dabei war, wie Hunt ausführt, der Pornografie bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Stimulierungstendenz zumeist aber eher untergeordnet. Sie diente lediglich als „ein Vehikel, um durch den Schock, den Sex auslöste, religiöse und politische Autoritäten zu kritisieren"[61]. Zu einer eigenständigen Kategorie sei Pornografie dann erst im 19. Jahrhundert geworden, als zunehmend Darstellungen entstanden, deren vorrangige Bestimmung in der Stimulierung des Betrachters oder Lesers lag. Auch spätere Entwicklungen im Bereich der Medien wie die Erfindung und Verbreitung des Kinofilms, das Aufkommen von Hochglanzmagazinen und neuerdings von Video, Computerspielen und Internet führten zu einer breiteren Zugänglichkeit. War Pornografie in früheren Jahrhunderten nur einer elitären Oberschicht[62] zugänglich, so ist sie in der modernen Konsumgesellschaft zur Massenware, einem Bestandteil der allgemeinen Freizeit- und Unterhaltungskultur geworden.

Barbara Vinken bringt den *Gender*-Aspekt in die historische Betrachtung des Phänomens Pornografie ein. Auch sie erörtert den emanzipatorischen Aspekt der Pornografie, kommt daneben aber auch auf die ungleiche Machtverteilung zwischen den Geschlechtern und deren Auswirkungen auf das pornografische Bildmaterial zu sprechen. Pornografie müsse sich den Vorwurf gefallen lassen, keineswegs geschlechtsneutral zu sein und sei geradezu „am Schnittpunkt der Organisation von Sexualität und politischer Ordnung der Geschlechter"[63] angesiedelt. Für Frauen, so Vinken, bedeute Pornografie mitnichten nur Befreiung:

> „Pornografie fügt sich (...) dem Emanzipationsdiskurs der Moderne nur scheinbar bruchlos ein; vielmehr markiert sie den neuralgischen Punkt, wo dieser an seine Grenzen stößt."[64]

‚Männliche' vs. ‚weibliche' Pornografie

Neuerdings werden der zwar eher marginale, aber durchaus vorhandene Pornokonsum von Frauen und insbesondere auch deren spezielle Bedürfnisse zunehmend zum Thema. Mit einem Vergleich zwischen den pornografischen Interessen von Männern und Frauen setzt sich die oben bereits erwähnte Kulturwissenschaftlerin Corinna Rückert systematisch auseinander: Mittels statistischer Auswertung

heterosexueller Mainstream-Pornografie (von Männern für Männer) und so genannter ‚Frauenpornografie' (von Frauen für Frauen)[65] arbeitet sie geschlechtsspezifische Unterschiede heraus, die sowohl die Pornoproduktion als auch die -rezeption betreffen. Folgende Besonderheiten sind demnach charakteristisch: ‚Frauenpornografie', so Rückert, stelle sexuelle Handlungen zumeist dezenter und ästhetisch überformter dar, bette diese darüber hinaus stärker in Kontexte ein und arbeite mehr mit assoziativen Elementen, die den RezipientInnen einen größeren Spielraum für eigene Fantasien einräume. ‚Männerpornografie' dagegen sei expliziter, direkter, appellativer und bediene sich regelrecht einer Ästhetik der Hässlichkeit. Im Gegensatz zu ‚Männerpornografie', die schwerpunktmäßig visuell sei, bevorzugten Frauen zudem offenbar literarische Formen. Authentizitätsnachweise bis hin zu quasi-dokumentarischen Bestrebungen spielten bei der Darstellung sexueller Handlungen in ‚Frauenpornografie' eine entscheidende Rolle, wogegen das Vortäuschen einer Authentizität der Handlung in ‚Männerpornografie' meist durchschaubar sei.[66]

Die von ihr selbst aufgeworfene Frage, ob die dezentere Darstellung von Sexualität in der ‚Frauenpornografie' bedeute, dass diese damit als Pornografie „misslungen" sei[67], weist Rückert als die rein männliche Sichtweise verabsolutierend zurück, da sie die Möglichkeit einer abweichenden ‚weiblichen' Rezeptionsweise außer Betracht lasse.[68]

Im vorliegenden Sammelband betont **Corinna Rückert** noch einmal die Notwendigkeit zwischen den Ebenen „Sexualität, Darstellung von Sexualität und Darstellung von sexuellen Fantasien" zu unterscheiden, die für ihre Pornografiedefinition konstitutiv ist. Ihr Schwerpunkt liegt darüber hinaus darauf, die Gegenüberstellung von „‚guter' Frauenerotik und ‚schlechter' Männerpornografie" infrage zu stellen, eine geläufige Abgrenzung, deren Willkürlichkeit bereits diskutiert wurde. Für Rückert ist entscheidend, dass sich die Produkte von und für Frauen weniger in ihren Inhalten von denjenigen von Männern für Männer unterscheiden als in der eben charakterisierten Darstellungsweise, dass sich Gewaltdarstellungen sogar eher in Lesben-Pornos als im pornografischen Mainstream finden[69] – und dass die Wirkungsforschung bisher noch zu keinen definitiven Ergebnissen gekommen ist.

Aneignung pornografischer ‚Vor'-Bilder – Künstlerische Pornografie, (anti-)pornografische Kunst, postpornografische Entwürfe

In der kunstwissenschaftlichen Diskussion dessen, was als Pornografie zu bezeichnen sei, wird traditionell (und nicht erst neuerdings, wie im juristischen Kontext) mehr auf die Darstellungsweise als auf die dargestellten Inhalte abgehoben. So lässt sich die Wahl eines ‚anstößigen' Sujets – das kann zu bestimmten Zeiten bereits der nackte menschliche Körper sein – schon von jeher mittels Bildaufbau, Komposition und innovativen Darstellungsmitteln oder doch zumindest mit Hilfe der Titelgebung im Bereich der religiösen oder mythologischen Szenen leicht rela-

tivieren und salonfähig machen. Es ist durchaus nicht neu, dass Darstellungen mit mehr oder weniger stark angedeutetem gewaltpornografischem Inhalt keineswegs als pornografisch wahrgenommen werden, sondern sogar teilweise als besondere ‚Highlights' der Hochkunst gelten.

In diesem Kontext künstlerischer Sublimierung wären u.a. die Themenbereiche ‚Raub der Sabinerinnen', die ‚Vergewaltigung der Lukretia' und die unzähligen ‚Satyr mit Nymphe-Darstellungen' zu nennen, auf die nicht selten als ‚Liebesdarstellungen' rekuriert wird, obwohl es sich dabei faktisch um teils sogar brutale Vergewaltigungserzählungen handelt.[70, 71]

Auch in der ‚Volkskunst' ist die Verbindung von Sexualität und Gewalt – insbesondere gegenüber Frauen und Mädchen – offenbar selbstverständlich. So wird z.B. auch in dem von Goethe stammenden „Heideröschen", allerdings im wahrsten Sinne des Wortes ‚durch die Blume', eine Vergewaltigung künstlerisch sublimiert, was jedoch die verantwortlichen Kulturattachés nicht davon abhält, es im In- und Ausland bei deutschen Staatsempfängen zu spielen, ohne dass der Inhalt dabei reflektiert würde.[72]

Eine andere Denkfigur stellt die Überhöhung der Gewaltverherrlichung in pornografischen Darstellungen durch den Verweis auf ein dahinter stehendes philosophisches Konzept dar, so z.B. im Rahmen der Erotiktheorie Batailles, die Grenzüberschreitungen zum Programm erhebt, ein Aspekt, der im Beitrag von Antonia Ingelfinger näher erörtert wird.

Die Freiburger Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin **Antonia Ingelfinger** liest Elfriede Jelineks Skandalbuch *Lust* vor dem Hintergrund von George Batailles *Geschichte des Auges.* Zu Beginn der Arbeit an ihrem umstrittenen Roman hatte Jelinek diesen als „weiblichen Porno" und „Gegenentwurf" zu diesem ‚Klassiker' im Rahmen des Kanons ‚gehobener literarischer Pornografie' angekündigt und damit nach dessen Erscheinen die Kritik provoziert, ihr Text sei als (stimulierende) Pornografie ‚misslungen' und direkte Bezüge zum angeblichen Prätext Batailles ließen sich kaum herstellen. Allenfalls könne man Jelineks Text als Parodie des „philosophischen Anspruch[s] ‚gehobener' pornografischer Literatur lesen". Ingelfinger zitiert Jelinek, die – ganz in diesem Sinne – in einem Interview zu ihrem Roman erläuterte, dass sie ihre Arbeit als „anti-pornografisch" verstehe, es ihr um einen „Bewusstmachungsprozess" gehe und sie nicht „einfach aufgeilen wolle".

Darüber hinaus stellt Ingelfinger jedoch unter Rückgriff auf den konkreten ‚philosophischen Anspruch' Batailles, seine auf Transgression ausgerichtete Erotiktheorie, trotzdem eine Art Einzeltextbezug zwischen den beiden Texten her: Auch bei Jelinek ist nämlich die Grenzüberschreitung ein zentrales Thema. Während Bataille jedoch die durchaus auch bis zum Mord gehenden Grenzüberschreitungen zugunsten der Lust ausblende, macht, wie Ingelfinger ausführt, „Jelinek gerade darauf aufmerksam ..., dass es bei jeder Überschreitung Opfer gibt und Wunden entstehen". Zu der Bataille'schen Faszination an der Verbindung von Sexualität, Gewalt und Tod nimmt Jelinek, so Ingelfinger, eine ironisch-kritische Stellung ein; ihr Text sei

„als eine Art Meta-Pornografie“ oder auch als „satirische Anti-Pornografie“ zu verstehen, der den Transzendenzanspruch gehobener Pornografie verweigerte und statt dessen konkrete gesellschaftliche Machtverhältnisse aufzeigte und das bestehende Geschlechterverhältnis kritisierte.

Der ‚inhaltsblinden‘ Würdigung und Wertschätzung oft nur schwach verbrämter ‚gewaltpornografischer‘ Werke aus Hoch- und Volkskunst steht die Verteufelung und Verfolgung von Kunstwerken gegenüber, die, meist von politischer oder religiöser Seite, als ‚pornografisch‘ oder ‚obszön‘ bezeichnet werden und damit ihren Status als Kunst einbüßen sollen. Das beste Beispiel für diese Entwicklung sind die bereits weiter oben erwähnten US-amerikanischen *Culture Wars*, die sich jedoch in abgeschwächter Form auch in anderen Ländern des westlichen Kulturkreises – ganz zu schweigen von der politischen Verfolgung von KünstlerInnen in anderen Kulturen – beobachten lassen. Die Basis für diese Übergriffe ist in der schon seit Langem postulierten kategorialen Trennung von Kunst und Pornografie zu suchen, die machtpolitische und soziale Hintergründe hat. Es ist bekannt, dass die Geschichte der Pornografie immer mal wieder als Geschichte der Zensur bezeichnet wurde, weil von jeher einflussreiche Gruppen zu bestimmen versuchten, was die ungebildete ‚Masse‘ nicht zu Gesicht bekommen solle, weil sie es angeblich nicht richtig einordnen könne und dadurch der ‚Volkskörper‘ verdorben werde. In diesem Lichte sind auch die neueren Anwürfe der Kunst gegenüber zu verstehen.

Entgegen der weit verbreiteten Annahme, Kunst und Pornografie seien zwei voneinander vollständig unabhängige Bereiche und könnten immer zweifelsfrei unterschieden werden, sind die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie fließend und es gibt sogar Überlagerungen. Die Kunsthistorikerin Lynda Nead arbeitet in ihrer Publikation über den weiblichen Akt[73] heraus, dass die oppositionellen Repräsentationssysteme Kunst und Pornografie durch Repräsentationen des weiblichen Körpers miteinander verwoben sind.[74] So werde anhand der immer wieder neu getroffenen Unterscheidung zwischen akzeptierten und verworfenen Repräsentationen des weiblichen Körpers die Grenze zwischen beiden Repräsentationssystemen diskursiv ausgehandelt.[75]

Ein besonders prominentes Beispiel aus den *Culture Wars* stellt der Fall Robert Mapplethorpe[76] dar, in dem der Direktor des *Contemporary Art Centers* in Conneticut 1989 vor Gericht gebracht wird, weil er mit Mapplethorpes *X-Portfolio*, das u.a. homosexuelle SM-Szenen enthält, angeblich obszönes Material in der Öffentlichkeit verbreite. An diesem Fall wird genau über das Problem Kunst versus Pornografie gestritten: Während sich die Ankläger ausschließlich auf die offensichtlichen Inhalte beziehen, sehen die von der Verteidigung herangezogenen kunsthistorischen Experten von diesen Inhalten vollständig ab und beschränken sich auf formal-ästhetische Kriterien. Aufgrund der überzeugenden Ausführungen der Experten wird der Direktor schließlich freigesprochen. Hier zeigt sich einmal mehr, dass die Abgrenzung zwischen Pornografie und Kunst tatsächlich, wie Nead dargelegt hat, Verhandlungssache ist, die auf einem Konsens dessen beruht, *wie* umstrittene Inhalte dargestellt werden können. Dass in diesem Kontext immer

noch vor allem männliche Experten über Qualitätskriterien entscheiden, wird dabei vielfach übersehen.

PornokritikerInnen wie Andrea Dworkin und Alice Schwarzer gehen nach wie vor von einer klaren Abgrenzung von Kunst und Pornografie aus, wobei sie sich ausschließlich auf inhaltliche Kriterien stützen, was ihnen die Argumentation entscheidend erleichtert. Neuere kunsthistorische Arbeiten betonen demgegenüber, dass sich Kunst und Pornografie gegenseitig bedingen und dass eine angemessene Auseinandersetzung mit dem Thema sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte berücksichtigen muss.[77] Gerade Künstlerinnen setzen sich seit den 1960ern und verstärkt wieder in den späten 1980er und 1990er Jahren kritisch mit der Repräsentation des weiblichen Körpers auseinander, wobei es ihnen besonders am Herzen liegt, die Grenzen des Darstellbaren zu erweitern, um in einem männlich besetzen Themenbereich eigene Akzente zu setzen. Diese ambitionierten weiblichen Artikulationen werden aufgrund ihrer oftmals unsanktionierten Darstellungsweisen im Grenzbereich zwischen Kunst und Pornografie angesiedelt und müssen sich immer wieder Pornografievorwürfe gefallen lassen, obwohl ihre Arbeiten fast durchweg nicht auf eine sexuelle Stimulierung der BetrachterIn angelegt sind und deshalb mit Pornografie im eigentlichen Sinne nichts zu tun haben. In diesem Kontext ist der Pornografievorwurf ein probates Mittel, unliebsame Darstellungen mit womöglich politisch brisantem Inhalt aus der Sphäre der Kunst zu entfernen und damit unbedeutend zu machen.

Auf der Suche nach pornografischen Entwürfen, die eine weibliche Position ins Zentrum rücken und damit die Ordnung der Geschlechter infrage stellen, skizziert **Silvia Henke** zunächst das antipornografische Negativszenario, von dem sie jene positiv absetzt. So wirft sie beispielsweise Jelinek vor, sie tauche in *Lust* zu sehr in den von ihr kritisierten Gegenstand ein und festige damit ungewollt die Ordnung der Geschlechter, wobei sie es versäume, nach der weiblichen Lust zu fragen. Als potentielle Gegenbeispiele bespricht Henke zunächst Virginie Despentes Film *Baise-moi*, der im Gewand des Rollentausches einen von der Zuschauerin durchaus zu genießenden offenen Geschlechterhass zelebriere, eine Unordnung zwischen den Geschlechtern, die jedoch am Ende bestraft werden müsse und es dann auch wird. Die Filme Cathérine Breillats, besonders *Romance* und *A ma soeur*, die vor allem der Suche der Protagonistinnen nach ihrer sexuellen Identität als Frau handelten, bezeichnet Henke als trostlos und pessimistisch, „weil sie das alte feministische Paradigma der weiblichen Opferrolle nicht wirklich verlassen wollen.“ Mit einzelnen Filmbildern konterkariere Breillat jedoch diese Erzählung, ja, es gelinge ihr an einer Stelle sogar, weibliche Lust zu symbolisieren – durch einen schimmernden Tropfen weiblichen Ejakulats, den einer der Sexualpartner der Protagonistin in deren Schamhaar entdeckt und ihn dieser dann zeigt. In Almudena Grandes’ Roman *Lulu* sieht Henke schließlich am ehesten eine Utopie der pornografischen Fantasie ins Werk gesetzt, die aus sexuellen Interessen geboren werde und der BetrachterIn eine oszillierende Identifikation mit den ProtagonistInnen ermögliche.

Die Leiterin des Tübinger Konkursbuchverlages **Claudia Gehrke** führt die LeserInnen in einer Art Parcours durch die Bilderwelt sexuell expliziter Darstellungen verschiedener Zeiten und Kulturen, vertritt dabei, wie oben bereits angedeutet, einen wertneutralen, wenn nicht gar positiven Pornografiebegriff und lehnt eine Unterscheidung zwischen „schlechter Pornografie“ und „guter Erotik“ ganz dezidiert ab.

Gehrke stellt infrage, dass gegenwärtig auch im alltäglichen Leben ein „unendliches Reden über Sex“ existiere, vielmehr beschränke es sich auf die Medien – und werde von einer regelrechten „Schelte der Bilder“, einer Art Ikonoklasmus also, begleitet, der die Annahme zugrunde liege, dass

> „genau dieses Reden und das Fehlen von Tabus (ohne Verbote, ohne Tabus keine Erregung, heißt es) und vor allem die vielen Bilder das Schöne am Sex zerstöre“.

Gehrke spricht sich gegen die Annahme dieses „Geheimnisses“ aus, das für sie einen modernen Mythos darstellt, dem die Auffassung zugrunde liege, „Sex funktioniere automatisch, sobald man liebt“. Der Mythos habe in der Zeit der literarischen Romantik seinen Höhepunkt gehabt, gelte aber immer noch. Sexualität werde so zu etwas ‚Natürlichem‘ erklärt, „Sexualität als Technik“ folgerichtig tabuisiert und Sexualität als solche aus der Kultur ausgeklammert, dabei einerseits als „Geheimnis“ über- und andererseits als „schmutzig“ unterbewertet. Sie spricht sich für die Entwicklung einer ‚erotischen‘, ‚pornografischen‘, oder auch ‚sexuellen‘ Kultur aus: Gerade auch für Jugendliche in ihrer ersten Auseinandersetzung mit und Annäherung an (ihre eigene) Sexualität könne es hilfreich sein, wenn „in Kunst und Literatur ein selbstverständliches Klima für Sexuelles geschaffen“ werde, in der sie eine „vieldimensionale Welt“ entdecken könnten und nicht lediglich die

> „Eindimensionalität der Pornohefte und -videos ... [denn] die könnten sie sich (mit Hilfe von älteren Freunden) aus dem Videoshop oder den elterlichen Regalen oder am schnellsten aus dem Internet holen.“

Weitere Punkte, auf die Gehrke eingeht, sind die Unterscheidung zwischen gewaltförmiger und SM-Sexualität und die Abwesenheit insbesondere der Lust von Frauen, sowohl im Mainstream-Porno, in der hochkulturellen Bilderwelt, im sexuellen Aufklärungsbuch für Kinder, als auch in der feministischen Anti-Pornografie und PorNo-Debatte. Dennoch und auch trotz der anfänglichen „angestrengten Versuche, *die* ‚richtige‘, ‚andere‘ weibliche Sexualität‘ zu finden“ (Hervorhebung A. I. und M. P.) habe, so Gehrke, die feministische literarische und theoretische Pornokritik mittlerweile (genauer: seit den 1990er-Jahren) Frauen dazu ermuntert, „ihre Lust im Text zu finden, auch spielerisch, auch experimentell, ohne den Anspruch große Kunst zu sein“.

Wie die beiden Mitarbeiterinnen des Hamburger Argument Verlages **Iris Konopik** und **Else Laudan**, die dort unter anderem auch für die feministische Krimireihe „Ariadne“ zuständig sind, vor Augen führen, hat auch die Gattung ‚Lesbenkrimi‘ (bereits seit den 80er-Jahren) eine Vielzahl lesbischer Sexszenen hervorgebracht.

Nach dem „Abschied von der politisch korrekten Verpflichtung zum Vanillesex“ sei die lesbische Kultur Ende des 20. Jahrhunderts, so die beiden Autorinnen, reicher geworden. „Wir sind viele, und wir sind nicht alle gleich.“ – dieser Satz drücke das neue, nun souveränere Selbstverständnis innerhalb ‚der Bewegung‘ oder auch ‚Szene‘ aus: „... plötzlich durfte sogar SM sexy sein.“

Auffällig ist, dass weder Konopik und Laudan noch die von ihnen zitierten Krimiautorinnen Berührungsängste gegenüber der Bezeichnung ‚Pornografie‘ haben. So zitieren die beiden Hamburgerinnen eine Szene, in der die Romanfigur Sophie Horowitz beschließt, fortan ihren Lebensunterhalt durch das Schreiben von „Pornografie“ zu finanzieren. Ähnlich der Protagonistin in Verena Stefans *Häutungen* steht sie dabei jedoch zunächst vor einem Sprachproblem:

> „Die meisten Substantive, Verben und Adjektive waren nicht verwendbar. Ich konnte mich nicht überwinden, Wörter wie ‚kneten‘, ‚feucht‘ oder ‚hungrig‘ zu benutzen. Sie sind bedeutungslos.“

Darüber hinaus hat Horowitz den Anspruch, so zu schreiben, „dass es für Männer bedeutungslos und für Frauen wunderschön“ ist, ein Wunsch vieler – und gerade auch lesbischer – ‚Porno-Autorinnen‘.

Lesbische Pornoszenen sind beinahe schon obligatorischer Bestandteil von heterosexueller Mainstream-Pornografie, und vor der Freigabe der Hard-Core-Pornografie Anfang der 1970er Jahre, als der Penis noch nicht auf der Leinwand gezeigt werden durfte, wurden aus Zensurgründen sogar nur lesbische Sexszenen gedreht. Seit den 80er Jahren schließlich entstehen kontinuierlich ausschließlich mit Frauen besetzte Amateurpornovideos, die einem männlichen Publikum die Geheimnisse der weiblichen Lust nahe bringen sollen. Angesichts dieser Flut von für heterosexuelle Stimulierung instrumentalisiertem ‚lesbischem‘ Pornomaterial ist es also, laut **Marion Herz**, der aus München stammenden Komparatistin, kein Wunder, dass sich lesbische Pornoproduzentinnen mit dem Problem konfrontiert sehen, ‚echte‘ Lesbenpornos von und für Lesben zu kreieren, mit denen diese sich identifizieren können, ohne auf die etablierte ‚Pornosprache‘ zurückzugreifen. Anhand der Analyse des Lesbenpornos *Safe is Desire* kann Herz, deren Dissertation *PornoGRAPHIE. Onszenische Darstellungen des Obszenischen* in Bälde erscheinen wird, zeigen, wie es möglich ist, mittels Latex und Frischhaltefolie zu einer genuin lesbischen Pornografieform zu finden, die sich eindeutig von heterosexuellen ‚Lesbenfilmen‘ unterscheidet und einen Beitrag zur Entwicklung und Festigung einer lesbischen sexuellen Identität jenseits einer lesbischen Zweigeschlechtlichkeit leistet:

> „*Safe is Desire* löst die lesbische Pornografie von ihrer Referenz auf einen im zweigeschlechtlichen Paradigma entworfenen weiblichen Körper und lässt die Binarismen des lesbischen Phallus in wild wuchernde Genitalien diffundieren.“

Die Entwicklungen im schwulen filmischen Bereich von ihren Anfängen in den späten 1920er Jahren bis heute beschreibt **Ulrich Wegenast** exemplarisch in

seinem Beitrag und stellt wichtige Persönlichkeiten des ambitionierten pornografischen Films vor. Dabei geht es dem Autor, der u.a. Mitarbeiter beim Stuttgarter Filmfestival „Filmwinter“ und Dozent für Festivalmanagement in der Filmakademie Baden-Württemberg ist, nach eigenen Angaben, darum, „Wechselbeziehungen zwischen Homosexualität, schwuler Pornografie und dem künstlerischen Film herauszuarbeiten.“ Neben schwuler, ‚pornografischer‘ Fotografie in der bildenden (Hoch-)Kunst beispielsweise von Robert Mapplethorpe thematisiert Wegenast auch billige homoerotische Home-Produktionen, aufwändige Hardcore-Filme und Filme mit künstlerischem Impetus bis hin zu Experimentalfilmen aus dem schwulen Film-Milieu. Gemeinsam seien den angesprochenen Produkten die sexuell expliziten Darstellungen, die bei den künstlerischen Versuchen allerdings meist ästhetisch gebrochen, oft unernst, ja parodistisch, und ohne die für die Pornografie typische Perfektion daherkämen. Da der künstlerische schwule Film mit pornografischem Einschlag im Gegensatz zum regulären Porno Eindeutigkeiten auflöse anstatt sie anzustreben, fragt sich Wegenast, ob hier nicht die von Peter Gorsen inspirierte Bezeichnung der „uneigentlichen Pornografie“ der passendste Ausdruck für dieses Phänomen wäre.

Eine weitere Form der Aneignung pornografischer ‚Ikonografien‘ (in den Bereichen Literatur, Film und bildender Kunst) ist aufgrund der fehlenden oder nicht entscheidenden sexuellen Stimulierung der BetrachterIn ebenfalls nicht treffend als ‚Pornografie‘ zu bezeichnen. Hier wird Sexualität vielmehr häufig als selbstverständlicher Teil des Lebens thematisiert und explizit, teilweise drastisch, zum Ausdruck gebracht. Durch die Einbettung des Sexuellen ins alltägliche Leben bekommen hier die ProtagonistInnen ganz nebenbei ihre ‚menschliche Würde‘ zurück – die ihnen in der Mainstream-Pornografie oftmals, so die häufige Kritik, nicht zugestanden wird – und können nicht als bloße Sexobjekte rezipiert werden. Diese Versuche geben insofern Grund zur Hoffnung, als dass auf diese Weise die normierten Darstellungsmuster von Sexualität und Lust zunehmend gebrochen und nebenbei Neupositionierungen vorgenommen werden, die sich an ein Massenpublikum richten.

Im Beitrag von **Veronika Rall,** die Philosophie, Film- und Literaturwissenschaft studierte und als freie Autorin und Redakteurin der Wochenzeitung in Zürich lebt, geht es um sexuell explizite Darstellungen im so genannten AutorInnenfilm und um den Pornografievorwurf, der ihm in jüngerer Zeit immer wieder gemacht wurde. Im Unterschied zu Wegenasts Begriff der „uneigentlichen Pornografie“ bezeichnet Rall die von ihr vorgestellten Filmbeispiele nach Georg Seeßlen als „post-pornografisch“, weil Körper und Sexualität zwar *en détail* gezeigt werden, das Ziel des Pornografischen, die ZuschauerInnen zu erregen, aber völlig fehle: „Im post-pornografischen Blick ist die Sexualität zerfallen. Die Naheinstellung fetischisiert nicht mehr, sondern dokumentiert die Fremdheit.“

Mittels einer kritischen Kurzanalyse verschiedener neuerer AutorInnenfilme kommt Rall zu der Erkenntnis, dass in diesen Filmen tendenziell neben der Verweigerung von Lust das Männliche zugunsten des Weiblichen entmachtet wird. In

den Mittelpunkt der Darstellung rücke das weibliche gebärende Geschlecht. Die Reproduktion ziele dabei nur noch auf die bloße kreatürliche Existenz des Menschen und es werde auf jedwede transzendente Wahrnehmung der Welt verzichtet. Paradoxerweise sei es gerade die enttäuschte Erwartung der ZuschauerInnen, die zum Vorwurf der Pornografie geführt habe, weil diese sich hier angesichts von entkleideten Körpern und sexuellen Handlungen auf sich selbst zurückgeworfen fänden, anstatt wie früher in cineastischer Lust schwelgen zu können.

Zusammenfassung

Weitgehender Konsens besteht zwischen den AutorInnen des vorliegenden Bandes in ihrer Problematisierung der Hegemonie von (heterosexuellen) Männern innerhalb der pornografischen Bildwelt. Die Schaffung eines von dieser dominierenden Bildwelt unabhängigen ‚weiblichen' (oder auch homosexuellen) Imaginären' scheint jedoch kaum eine der vorgestellten AutorInnen und Bildschaffenden wirklich für möglich zu halten. Insbesondere Frauen stehen den von Männerfantasien geprägten Bildern oft skeptisch gegenüber. Sie wollen sich in den im Entwicklungsprozess kultureller Darstellungsweisen rund um Körper und Sexualität einmischen, wollen einseitig männlich geprägte ‚Vor'-Bilder entwenden oder diese zerschlagen, eigene Sichtweisen und Fantasien zu Bildern gestalten und damit von weiblicher Seite her korrigierend eingreifen.

Ein Teil der Aufsätze beschäftigt sich schwerpunktmäßig mit der herkömmlichen heterosexuellen (Männer-)Pornografie – auf teilweise sehr unterschiedliche Weise: So wird z.B. der juristische Umgang mit ihr thematisiert (Frommel, Cornell) und nach den soziologischen (Weber) und psychoanalytischen (Cornell) Voraussetzungen aber auch Folgen des gegenwärtigen männlichen Pornografiekonsums gefragt. Während einerseits auf den Spuren Judith Butlers der sexualitätsnormierenden Funktion von Pornografie nachgegangen wird (Wilke), werden andererseits geschlechtstypische Unterschiede bei der Produktion und Rezeption von Pornografie zur Diskussion gestellt (Rückert). Zwei weitere Aufsätze analysieren die pornografische ‚Sprache' von ‚Texten' der Mainstream-Pornografie: Zum einen wird aus filmwissenschaftlicher Sicht weniger die Kategorie ‚Gender' als vielmehr ‚Race' fokussiert (Williams), zum anderen werden ‚Klassiker' pornografischer Literatur einer literaturwissenschaflich-dekonstruktivistischen Lektüre unterworfen (Liebrand/Schössler).

Die überwiegende Anzahl von Aufsätzen in diesem Band stellt unterschiedliche Strategien im Umgang mit der männlichen Bild-Übermacht und im Bewusstsein der Problematik, sich dieser nicht einfach entledigen zu können, vor. Diese lassen sich grob in drei Richtungen unterteilen:

Einer eher pessimistischen Haltung entspricht die parodistische Herangehensweise, bei der die vorhandene Bildwelt noch übersteigert und so kritisiert wird. Anstatt eines positiven Gegenentwurfes entsteht Anti- oder auch Metapornografie,

deren Auseinandersetzung bis hin zur Zerschlagung der ‚Vor'-Bilder geht (Ingelfinger).

Daneben gibt es Versuche, *trotz allem* neue Bilder der Lust zu entwerfen, Bilder mit ‚Stimulierungstendenz', die also zweifellos erregen sollen. Sowohl von ihren SchöpferInnen als auch den sie beschreibenden TheoretikerInnen werden sie teilweise durchaus auch als ‚pornografisch' bezeichnet, wird von ihnen doch eine Abgrenzung zwischen positiver Erotik und negativer Pornografie zumeist als sehr zweifelhaft abgelehnt (Gehrke, Henke, Herz, Konopik/Laudan). Die Absetzung von der herkömmliche Pornografie kann dabei aber trotzdem bis hin zu einer Ironisierung der ‚Vor'-Bilder gehen (Wegenast).

Eine dritte Herangehensweise besteht in einer betont nüchternen Inszenierung sexueller Handlungen, wobei es hier in erster Linie um eine selbstverständliche Darstellung von Sexualität – oft aus dezidiert weiblicher (oder homosexueller) Sicht – geht, die nicht mehr aus der kulturell akzeptierten Bildwelt ausgeschlossen werden soll. Rall bezeichnet diese Herangehensweise mit Georg Seeßlen als „postpornografisch" (Henke, Rall, Wegenast).

Bei allen drei Ansätzen spielt die Auseinandersetzung mit der ‚Tradition' eine große Rolle, allerdings gehen die Meinungen, wie mit ihr umzugehen sei und was damit erreicht werden solle, auseinander. Fatalerweise werden die unterschiedlichen Ansätze oft gegeneinander ausgespielt, obwohl sie weder in ihrer Herangehensweise noch in ihrer Zielrichtung miteinander vergleichbar sind.

Eine Frage, die in der Diskussion nach wie vor immer wieder auftaucht, ist die Frage nach dem Verhältnis von Pornografie zum gelebten Geschlechterverhältnis. In Anlehnung an die Thesen Butlers wird nach der ‚Ordnung' oder auch ‚Unordnung' der Geschlechter, die Pornografie jeweils verursacht, gefragt. Wie ist das Verhältnis der pornografischen Bilder zur so genannten ‚Realität', sei es die gelebte Sexualität oder auch die sozialen Verhältnisse, zu werten?

Den frühen PorNo-Feministinnen, die von einem einfachen Wirkungszusammenhang ausgingen, und heute noch in etwa ähnlich argumentierenden Theoretikerinnen stehen mittlerweile auf der anderen Seite Wissenschaftlerinnen gegenüber, die einen (Wirkungs-)Zusammenhang der Bilder, die sie auf der Ebene von Fantasien ansiedeln, und der gelebten Realität in Frage stellen (z.B. Rückert).

Andere, wie z.B. diskursanalytische und (de)konstruktivistische Herangehensweisen diskutieren das Verhältnis zwischen Fantasien und der Darstellung von Fantasien einerseits und sexuellen Handlungen sowie sozialen Positionen andererseits etwas komplexer. Die meisten Aufsätze adressieren dieses Thema allerdings nicht direkt, doch lässt sich ihre Haltung indirekt am gewählten Fokus und am jeweiligen Untersuchungsansatz ablesen. Daher machen die AutorInnen diesbezüglich auch keine definitiven Aussagen, lassen jedoch nichtsdestoweniger implizit erkennen, dass sie von einer (nicht näher erläuterten) Wechselbeziehung ausgehen. (Henke, Ingelfinger, Liebrand/Schössler, Weber, Williams, Wilke).

So fragt etwa Weber, ob die Rezeption von Mainstream-Pornografie für die, durch die gegenwärtige Enttraditionalisierung verunsicherten männlichen Subjekte

eher einen Ort der Regression oder der Kompensation darstellt – oder als aktiver Bewältigungsprozess zu werten ist.

Schon alleine durch ihre konstruktivistische Herangehensweise und die zentrale Annahme, dass ‚Geschlecht' durch wiederholte performative Akte hervorgebracht wird, legt Bettina Wilke nahe, dass pornografische Darstellungen in ihrer sexualitätsnormierenden Funktion nicht ohne Einfluss auf ihre KonsumentInnen bleiben. Sie formuliert ihre Annahme jedoch letztlich eher als Frage, denn als definitive Aussage.

Pornografische Fantasie und Realität haben, Cornell zufolge, keine direkte Verbindung, doch geht sie davon aus, dass Mainstream-Pornografie trotz allem zu einer Verfestigung der bestehenden Geschlechterordnung und nicht etwa einer produktiven Bearbeitung des frühkindlichen Traumas führt, das ihrer Theorie nach ausschlaggebend für das pornografische Interesse von Männern ist. Darüber hinaus thematisiert sie die verletzende Wirkung von Mainstream Pornografie auf Frauen.

Gerade auch hinter der Suche nach ‚positiven' Modellen oder auch utopischen Pornografieentwürfen scheint die Annahme eines Wirkungszusammenhanges zwischen fantastischen Bildern und der Alltagswirklichkeit auf (Cornell, Gehrke, Henke). Bei gesellschaftlich marginalisierten Gruppen wie Schwulen und Lesben werden eigenen pornografischen Entwürfen sogar identitätsstiftende und -erhaltende Wirkungen abverlangt; diese haben demnach also eine sehr direkte Auswirkung auf die jeweiligen RezipientInnen (Herz, Laudan/Konopik, Wegenast).

Williams kehrt die Wahrnehmungsrichtung um, indem sie die Rolle der KonsumentInnen von Pornografie stärker betont: Deren aktiver Rezeptionsarbeit traut sie eine Rückwirkung auch auf klischierte, stereotype Darstellungen bis hin zur ‚Enteignung' und ‚Umcodierung' zu.

Die RezipientIn bekommt auch bei Ingelfingers Jelinek-Interpretation eine wichtige Rolle zugewiesen: Sie ist, wie bei jeder Satire, aufgefordert, das positive Ideal (die satirische Norm) hinter dem ‚Scherbenhaufen' der zur Kenntlichkeit verzerrten Wirklichkeit zu erkennen und lebendig werden zu lassen.

Das Verhältnis der (pornografischen) Bilder zum gelebten Geschlechterverhältnis ist natürlich auch der entscheidende Punkt im Bereich der Medienwirkungsforschung, deren Zweifelhaftigkeit die Juristin Monika Frommel vor Augen führt. Fraglich bleibt, wie man sich angesichts der Ungewissheit hinsichtlich der Wirkung pornografischer Bilder verhalten solle: liberal und permissiv – oder aber restrikiv.

Letztlich zeigt die breite und kontroverse Diskussion um die Position von Frauen im männerdominierten Feld der Pornografie: Mehr noch als durch den Besuch eines ‚klassischen' Pornokinos verwirren Frauen durch ihr selbstbewusstes Eingreifen in den umstrittenen Bereich der ‚pornografischen' Bildproduktion.

Anmerkungen

1 Vgl. z.B. Ulrich Raulff: „Die 120 Tage von Bagdad. Der Krieg ist der Vater der Pornographie: Szenen aus der menschlichen Infamie“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 4. Mai 2004, Feuilleton.

2 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie“, in: *taz*, Nr. 6203 vom 27.07.2000, S. 13.

3 Z.B. Christiane Schmerl: „Die Gewalt der Bilder – Frauenfotografie im Patriarchat“, in: Luise F. Pusch (Hrsg.): *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*, Frankfurt/M. 1983, S. 233-258.

4 Z.B. Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York 1997, Drucilla Cornell: *Feminism and Pornography*, Oxford 2000.

5 Damit wird die amerikanische Theoretikerin Susan Faludi, die allerdings nicht speziell auf das Thema Pornografie eingeht, teilweise vorweg genommen. Vgl.: Susan Faludi: *Backlash. Die Männer schlagen zurück*, aus dem Englischen von Sabine Hübner, Reinbek bei Hamburg 1995 (deutsche Erstausgabe ebd. 1993, Originalausgabe: *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, New York 1993).

6 Andrea Dworkin: *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*, mit einem Vorwort von Alice Schwarzer, aus dem Amerikanischen von Erica Fischer, Frankfurt/M. 1990 (Originalausgabe 1979, deutschsprachige Erstausgabe 1987).

7 Vgl. Catherine A. MacKinnon: *Nur Worte*, aus dem Amerikanischen von Susanne Baer, Frankfurt/M. 1994 (Originalausgabe 1993).

8 Zu den Thesen von Dworkin und MacKinnon vgl.: Andrea Dworkin: *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*, mit einem Vorwort von Alice Schwarzer, aus dem Amerikanischen von Erica Fischer, Frankfurt/M. 1990 (Originalausgabe 1979, deutschsprachige Erstausgabe 1987) und Catherine A. MacKinnon: *Nur Worte*, aus dem Amerikanischen von Susanne Baer, Frankfurt/M. 1994 (Originalausgabe 1993).

9 Die Darstellung dieser Problematik findet sich auch in dem Ariadne-Krimi von Barbara Wilson: *Der Porno-Kongress*, aus dem Amerikanischen von Dodo Danzmann, Hamburg, Berlin 1992.

10 Vgl. Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster/New York 1990, S. 225.

11 Ebd., S. 113.

12 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1997.

13 Linda Williams: *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thüll, Basel 1995 (Originalausgabe 1989**)**.

14 Die Frage nach einer indirekten Wirkung von Pornografie ist Untersuchungsbereich der Medienwirkungsforschung, die allerdings zu keinen wissenschaftlich eindeutigen Ergebnissen kommt. Interessant ist, dass die von unterschiedlichen Regierungen in Auftrag gegebenen Untersuchungen jeweils Annahmen bestätigen. Ein Beispiel dafür ist der 1984 vom amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan in Auftrag gegebene Meese-Bericht, der zu dem willkommenen Ergebnis führte, Pornografie sei schadenstiftend (Vgl. Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster; New York 1990, S.116.)

15 Wichtig ist ihr außerdem eine Gewerkschaftliche Organisation insbesondere

der in der Pornoindustie beschäftigten Frauen, um dadurch deren Selbstbestimmung abzusichern.

16 Linda Williams: *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thüll, Basel 1995, S. 67 (Originalausgabe 1989).

17 Ebd., S. 65.

18 Ebd., S. 200.

19 Der Begriff ‚Rasse' (*race*), der in den USA sogar als persönliches Kennzeichen in offiziellen Dokumenten vermerkt wird, ist in Deutschland nicht nur aufgrund der Rassenideologie der Nationalsozialisten, die sehr vielen Menschen den Tod gebracht hat, fragwürdig geworden und kann nicht mehr unreflektiert verwendet werden. Deshalb ist man in Deutschland vom potentiell biologistisch-rassistischen Ansatz abgerückt und unterteilt Menschen verschiedener Herkunft eher nach ihrer jeweiligen Kultur in Ethnien. Anders als ‚Rasse' handelt es sich bei ‚Ethnie' nicht um eine von außen zugeschriebene Kategorisierung, sondern vor allem um eine identitätsstiftende (Selbst-)Bezeichnung. ‚Ethnie' passt in dem Argumentationszusammenhang, in dem Willams ‚*race*' verwendet, allerdings auch nicht, denn sie hebt tatsächlich auf biologische Unterschiede zwischen Menschen ab wie sie sich konkret z.B. in der Hautfarbe äußern. Williams geht es dabei nur um die Implikationen von sexuellen Begegnungen zwischen Menschen ‚weißer' und ‚schwarzer' Hautfarbe.

20 „Why is this once-forbidden commingling [zwischen ‚Weißen' und ‚Schwarzen', Anm. A.I. und M.P.] ‚very exciting, very erotic'?" (Bei der in einfache Anführungszeichen gesetzten Aussage handelt es sich um ein Zitat aus einem Porno mit dokumentarischen Elementen, auf den sich Linda Williams in ihrem Aufsatz bezieht).

21 "Thus the very taboos that once effectively policed the racial border are now in the service of eroticizing its transgression."

22 "In 1975, amid the tumult of mainstream film industry seeking to appeal to younger and more racially and ethnically diverse audiences, interracial lust became a new commodity, acknowledged not for the first time, but in a way that explicitly foregrounded the context of the master/slave dynamic of power, as an erotic pleasure gounded in the taboos it transgresses."

23 Elisabeth Bronfen: „Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik", in: *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm*, *Freiburger FrauenStudien*, Ausgabe 14, Freiburg 2004, S. 41-55.

24 So z.B. Barbara Vinken in ihrem leider unveröffentlichten Vortrag in der Vorlesungsreihe der *Freiburger Frauenforschung* mit dem Titel „Entfesselung des Imaginären? – Zur neuen Debatte um Pornografie" mit einem Schwerpunkt auf Catherine Millets pornografischer Autobiografie *Das sexuelle Leben der Catherine M.*, aus dem Französischen von Gaby Wurster, München 2001 (Originalausgabe 2001).

25 Bei genauerem Hinsehen erweisen sich allerdings die ‚Texte', auf die sich die Autorinnen beziehen, als nicht im eigentlichen oder doch zumindest im juristischen Sinne nicht ‚pornografisch'. Näheres dazu s.a. unter dem Abschnitt „Aneignung pornografischer ‚Vor'-Bilder – Künstlerische Pornografie, (anti-)pornografische Kunst, post-pornografische Entwürfe".

26 Barbara Vinken: „Cover up – die nackte Wahrheit der Pornographie“, in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7.

27 Vor dem Hintergrund dieser Informationen – auch wenn es hier vor allem um die Situation in Deutschland geht – erscheint Cornells Forderung nach Zonen, in denen man nicht unwillkürlich mit Pornografie in Berührung kommen kann, unverständlich. Sehr wahrscheinlich bezieht sich Cornell in ihrer Forderung nach ‚Schutzzonen‘ auch auf andere sexistische Produkte, die nicht unter das Pornografieverdikt fallen, ähnlich, wie Alice Schwarzers gerichtliches Vorgehen gegen sexistische Zeitschriftencover etc.

28 Friedrich-Christian Schroeder: *Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit*, Heidelberg 1992, S. 16.

29 Vgl. ebd., S. 18.

30 Ebd., S. 20-21.

31 Meistens sind die auf pornografischen Bildern dargestellten Personen unbekleidet, was aber nicht zwangsläufig so sein muss – und es muss sich auch nicht unbedingt um ‚Personen‘ handeln. Die Blumenbilder von Georgia O’Keffee oder Robert Mapplethorpe erscheinen beispielsweise sexualisiert, aber man würde sie nicht als pornografisch bezeichnen.

32 Oliver König: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1990, S. 317.

33 Bundesverfassungsgerichtentscheidung E 83 130 I vom 27. 11. 1990: Josefine Mutzenbacher-Urteil.

34 Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper*. *Abject Art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*, Berlin 2001, S. 232.

35Alice Schwarzer: „Das Gesetz. Ein Entwurf von *Emma* in Zusammenarbeit mit der Ex-Justiz-Senatorin Peschel-Gutzeit“ (1987), in: *PorNo. Opfer & Täter, Gegenwehr & Backlash, Verantwortung & Gesetz*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Alice Schwarzer, Köln 1994, S. 40-42.

36 Alice Schwarzer: „Der Gesetzesentwurf von ‚Emma‘“, in: Eva Dane/Renate Schmitt (Hrsg.): *Frauen & Männer und Pornographie. Ansichten, Absichten, Einsichten*, Frankfurt/M. 1990, S. 184.

37 Fragwürdig an Schwarzers Definition ist darüber hinaus auch die Formulierung ‚Penetration „mit Gegenständen“‘: Auch bei Dildos, die in lesbischer Pornografie immer wieder eine wichtige Rolle spielen, handelt es sich um ‚Gegenstände‘.

38 Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel: die Debatte um Pornographie*, Münster 1990, S. 3.

39 Vgl. ebd., S. 1.

40 Vgl. ebd., S. 8-9.

41 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1997, S. 42.

42 Ebd., S. 33/34.

43 Catherine A. MacKinnon: *Nur Worte*, aus dem Amerikanischen von Susanne Baer, Frankfurt/M., 1994 (Originalausgabe 1993).

44 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1997, S. 77.

45 Vgl. Ebd., S. 31.

46 Vgl. Ebd., S. 90.

47 „Dieses Imaginäre ist allerdings ein seltsam schillernder Begriff, der durch das Beharren auf einem noch unerhörten Selbstausdruck viel von seiner Lacan’schen Färbung verliert und einen starken Beigeschmack von expressiver Kreativität bekommt. (...) Es ist die Frage, wie weit dieser auf das weibli-

che Subjekt übertragene Diskurs nicht an der avantgardistischen Hybris des männlichen, sich in seiner Selbstsetzung und Selbstbestimmung völlig über- und verschätzenden Subjekts partizipiert und das quasi unter der Hand, denn Cornell weiß um die Gespaltenheit jedes und also auch des weiblichen Subjekts. Im Überschwang des Ringens um Entfesselung läuft Cornell Gefahr, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Sich seines Begehrens bemächtigen zu können, ist glücklicherweise bloß eine Utopie, die niemals wahr werden kann." Barbara Vinken: "Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie", in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1997, S. 22.

48 „Die Annahme von einem noch nicht entdeckten Imaginären, das einfach so zu besetzen wäre, ist freilich problematisch. Weder lässt sich das Imaginäre (im Anschluss an Lacan, auf den sich Cornell beruft) besetzen, noch geschlechterpolitisch trennen. Gerade im Bereich der sexuellen Phantasien ist das männliche und das weibliche Imaginäre längst in einem komplizierten Austauschprozess unauflösbar verwoben." Silvia Henke: „Über Macht und Ohnmacht pornographischer Darstellungen: im Bereich Sexualität und ihrer Zeichen gibt es nicht einfach Harmonie und Demokratie", in: *Colloquium Helveticum : Cahiers suisses de littérature generale et comparé* 31/2000, *Eros und Literatur*, Freiburg/Schweiz 2001.

49 Vgl. Corinna Rückert: *Frauenpornographie – Pornographie von Frauen für Frauen: Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. 2001, S. 98.

50 Ebd., S. 100.

51 Ebd., S. 99.

52 Vgl. Jessica Benjamin: „'Sympathy for the devil'. Einige Bemerkungen zu Sexualität, Aggression und Pornographie", in: Dies.: *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, aus dem Amerikanischen von Helgard Kramer, Josefine Carls und Max Looser, Basel 1993, S. 141-168, S. 144.

53 Ebd., S. 159.

54 Ebd., S. 163.

55 Die wenigen existierenden Abhandlungen gehen das Phänomen eher kursorisch an und weisen größere historische Lücken auf. Vgl.: H. Montgomery Hyde: *A History of Pornography*, London 1964. Jean Marie Goulemot: *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, aus dem Französischen von Andrea Spingler, Reinbek bei Hamburg 1993 (Originalausgabe 1991). Lynn Hunt: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt/M. 1996 (Originalausgabe 1993).

56 Vgl. die kritischen Anmerkungen bei Linda Williams: *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel 1995, S. 33.

57 Claudia Gehrke z.B. betont die positiven Ursprünge der Pornografie in der Antike und macht die christliche Doppelmoral und Sexualfeindlichkeit für den Zerfall der erotischen Kultur verantwortlich. Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornographie, Konkursbuch extra*, Tübingen 1988, S. 6-9.

58 Vgl. Susan Sontag: „The Pornographic Imagination", in: *Styles of Radical Will*, New York 1969.

59 Vgl.: Steven Marcus: *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, New York 1974. Und: George Steiner: "Night Words", in:

David Holbrock (Hrsg.): *The Case Against Pornography, La Salle II*, 1974, S. 226-232.

60 Lynn Hunt: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt/M. 1996 (Originalausgabe 1993), S. 9.

61 Ebd.

62 Walter Kendrick definiert Pornografie beispielsweise als „jene Darstellungen, die eine bestimmte herrschende Klasse nicht in den Händen einer anderen, weniger vorherrschenden Klasse oder Gruppe belassen will. Die Inhaber der Macht konstruieren die Definition von Pornographie durch ihre Macht, sie zu zensieren." (Kendrick zitiert nach: Linda Williams: *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel 1995, S. 37.)

63 Barbara Vinken, in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, mit einem Vorwort von Barbara Vinken, aus dem Amerikanischen von Vincent Vogelvelt, Berlin 1995, S. 9.

64 Ebd., S. 8.

65 Eine Unterscheidung zwischen heterosexueller und lesbischer Pornografie nimmt Rückert nicht vor.

66 Vgl. Corinna Rückert: *Frauenpornographie – Pornographie von Frauen für Frauen. eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. 2001, S. 277.

67 Vgl. Ebd., S. 293.

68 Vgl. Ebd., S. 294.

69 Rückert unterscheidet nicht zwischen gewaltförmiger und SM-Sexualität.

70 Selbst wenn in diesen Werken keine im streng pornografischen Sinne dargestellten Gewaltszenen visualisiert werden, so sind sie doch ästhetisierende Darstellungen von den BetrachterInnen wohl bekannten Vergewaltigungsgeschichten, deren Reiz gerade in der hinter der bildlichen oder sprachlichen Sublimierung hervorscheinenden Gewalterzählung besteht.

71 Vgl. Gisela Breitling: „Nymphe und Satyr. Kunst – Pornographie – Vergewaltigung", in: Dies.: *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt/M. 1990, S. 182-195.

72 Vgl. Christina Künzel: „Knabe trifft auf Röslein auf der Heide. Goethes ‚Heidenröslein' im Kontext einer Poetik sexueller Gewalt", in: *Ariadne, Forum für Geschlechtergeschichte*, Mai 2001, Heft 39 „Jungfern im Grünen. Frauen – Gärten – Natur", S. 56-61.

73 Lynda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London/New York 1992.

74 Zitiert nach Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder, Sandalöse Körper*, Berlin 2001, S. 23.

75 Vgl. ebd., S. 225.

76 Anja Zimmermann widmet sich diesem Gerichtsstreit ausführlich in ihrer Dissertation. (Ebd., S. 226-229).

77 Vgl. Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder, Skandalöse Körper*, Berlin 2001.

Literatur

Benjamin, Jessica: „'Sympathy for the devil'. Einige Bemerkungen zu Sexualität, Aggression und Pornographie", in: Dies.: *Phantasie und Geschlecht. Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, aus dem Amerikanischen von Helgard Kramer, Josefine Carls und Max Looser, Basel 1993, S. 141-168.

Bundesverfassungsgerichtentscheidung E 83 130 I vom 27. 11. 1990: Josefine Mutzenbacher-Urteil.

Breitling, Gisela: „Nymphe und Satyr. Kunst – Pornographie – Vergewaltigung" in: Dies.: *Der verborgene Eros. Weiblichkeit und Männlichkeit im Zerrspiegel der Künste*, Frankfurt/M. 1990, S. 182-195.

Bremme, Bettina: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster; New York 1990.

Bronfen, Elisabeth: „Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik", in: *Screening Gender. Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm, Freiburger FrauenStudien*, Ausgabe 14, Freiburg 2004, S. 41-55.

Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York 1997.

Cornell, Drucilla: *Feminism and Pornography*, Oxford 2000.

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1997.

Dworkin, Andrea: *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*, mit einem Vorwort von Alice Schwarzer, aus dem Amerikanischen von Erica Fischer, Frankfurt/M. 1990 (Originalausgabe 1979, deutschsprachige Erstausgabe 1987).

Faludi, Susan: *Backlash. Die Männer schlagen zurück*, aus dem Englischen von Sabine Hübner, Reinbek bei Hamburg 1995 (deutsche Erstausgabe ebd. 1993, Originalausgabe: *Backlash. The Undeclared War Against American Women*, New York 1993).

Gehrke, Claudia (Hrsg.): *Frauen & Pornographie, Konkursbuch extra*, Tübingen 1988.

Goulemot Jean Marie: *Gefährliche Bücher. Erotische Literatur, Pornographie, Leser und Zensur im 18. Jahrhundert*, aus dem Französischen von Andrea Spingler, Reinbek bei Hamburg 1993 (Originalausgabe 1991).

Henke, Silvia: „Über Macht und Ohnmacht pornographischer Darstellungen: im Bereich Sexualität und ihrer Zeichen gibt es nicht einfach Harmonie und Demokratie", in: *Colloquium Helveticum : Cahiers suisses de littérature generale et comparé* 31/2000, *Eros und Literatur*, Freiburg/Schweiz, 2001.

Holbrock, David (Hrsg.): *The Case Against Pornography, La Salle II*, 1974, S. 226-232.

Hunt, Lynn: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, Frankfurt/M. 1996 (Originalausgabe 1993).

Hyde, H. Montgomery: *A History of Pornography*, London 1964.

König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Opladen 1990.

Künzel, Christina: „Knabe trifft auf Röslein auf der Heide. Goethes ‚Heidenröslein' im Kontext einer Poetik sexueller Gewalt", in: *Ariadne, Forum für Geschlechtergeschichte*, Mai 2001, Heft 39 „Jungfern im

Grünen. Frauen – Gärten – Natur“, S. 56-61.

MacKinnon, Catherine A.: *Nur Worte*, aus dem Amerikanischen von Susanne Baer, Frankfurt/M. 1994 (Originalausgabe 1993).

Marcus, Steven: *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth Century England*, New York 1974.

Nead, Lynda: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London; New York 1992.

Raulff, Ulrich: „Die 120 Tage von Bagdad. Der Krieg ist der Vater der Pornographie: Szenen aus der menschlichen Infamie“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 4. Mai 2004, Feuilleton.

Rückert, Corinna: *Frauenpornographie – Pornographie von Frauen für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. 2001.

Schmerl, Christiane: „Die Gewalt der Bilder – Frauenfotografie im Patriarchat“, in: Luise F. Pusch (Hrsg.): *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch*, Frankfurt/M. 1983, S. 233-258.

Schroeder, Friedrich-Christian: *Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit*, Heidelberg 1992.

Seeßlen, Georg: „Neue Paradigmen der Pornografie“, in: *taz*, Nr. 6203 vom 27.07.2000, S. 13.

Schwarzer, Alice: „Der Gesetzesentwurf von ‚Emma‘“, in: Eva Dane/ Renate Schmitt (Hrsg.): *Frauen & Männer und Pornographie. Ansichten, Absichten, Einsichten*, Frankfurt/ M. 1990, S. 181-186.

Dies. (Hrsg.): *PorNo. Opfer & Täter, Gegenwehr & Backlash, Verantwortung & Gesetz*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Alice Schwarzer, Köln 1994.

Dies.: „Das Gesetz. Ein Entwurf von *Emma* in Zusammenarbeit mit der Ex-Justiz-Senatorin Peschel-Gutzeit“ (1987), in: ebd., S. 40-42.

Sontag, Susan: “The Pornographic Imagination”, in: *Styles of Radical Will*, New York 1969.

Vinken, Barbara: „Cover up – die nackte Wahrheit der Pornographie“, in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22.

Vinken, Barbara: „Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie“, in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, mit einem Vorwort von Barbara Vinken, aus dem Amerikanischen von Vincent Vogelvelt, Berlin 1995, S. 7-22.

Williams, Linda: *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thüll, Basel 1995 (Originalausgabe 1989).

Wilson, Barbara: *Der Porno-Kongress*, aus dem Amerikanischen von Dodo Danzmann, Hamburg, Berlin 1992.

Zimmermann, Anja: *Skandalöse Bilder, skandalöse Körper. Abject Art* vom Surrealismus bis zu den *Culture Wars*, Berlin 2001.

Aufsätze zum Thema

‚Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie‘

Andreas Weber

Männliche Subjektbildung in der Krise? Soziologische Überlegungen zur Geschlechterkonstruktion in den medialen Welten der Mainstream Pornografie (MP)

1. Einleitung[1]

Im Prozess der Modernisierung sind mit der Ausdifferenzierung von Funktionssystemen die gesellschaftsstrukturellen Bedingungen entstanden[2], die einen geschichtlich neuartigen Erosionsprozess der traditionalen Formen soziokultureller Lebensorganisation sowie ontogenetischer Subjektbildung nach sich gezogen haben. Strukturnotwendig ist damit auch die Enttraditionalisierung eines historisch gewachsenen und sozialisatorisch reproduzierten Geschlechterverhältnisses in Gang gesetzt worden.[3] Die Ambivalenzen, die mit der Enttraditionalisierung des Geschlechterverhältnisses einhergingen und im Spannungsfeld von Freiheitsgewinn und Sicherheitsverlust anzusiedeln sind, scheinen von besonderer Brisanz (gewesen) zu sein. Insbesondere Männer scheinen den Enttraditionalisierungsprozess des Geschlechterverhältnisses als identitätsbedrohend zu erleben. Woher rührt das Bedrohungspotenzial? Es rührt daher, dass die Erosion des Geschlechterverhältnisses mit einer vielschichtigen Depotenzierung männlicher Macht verbunden ist.[4]

Die Depotenzierung von Macht, auch von sozialisatorisch generierten Machtansprüchen, muss verarbeitet werden – praktisch und theoretisch. Ohne die Reorganisation männlicher Subjektivität ist dies nicht zu leisten. In diesem Reorganisationsprozess kommt dem Körper ein besonderer Stellenwert zu. Denn der Körper ist in seiner kulturellen Organisation sedimentierte Interaktionsgeschichte. Im Körperverhältnis, das Männer und Frauen biografisch ausbilden, haben sich die Interaktionen mit den Familienmitgliedern, insbesondere den Eltern, in einer strukturbildenden Weise niedergeschlagen. Es ist klar: Wenn diese basalen, sozialisatorisch generierten und somatisch integrierten Subjektstrukturen zum Gegenstand kognitiver und pragmatischer Dezentrierung werden, dann ist mit beträchtlichen emotionalen Widerständen zu rechnen. Um zu einer modernen Geschlechterpraxis zu gelangen, einer Geschlechterpraxis also, in der mit den modernen Ambivalenzen reflexiv umgegangen wird, ist es deshalb auch notwendig, sich über die gesellschaftlichen und ontogenetischen Bedingungen des eigenen geschlechtsspe-

zifischen Subjektbildungsprozesses aufzuklären. Und das bedeutet dann auch, sich über die Ontogenese des eigenen Körperverhältnisses aufzuklären.

Vor diesem Hintergrund betrachtet ist das Geschlechterverhältnis, wie es in den medialen Welten der MP dargestellt wird, ein soziologisch interessanter Erkenntnisgegenstand. Denn während wir in den empirischen Geschlechterverhältnissen der modernen Gesellschaft einen geschichtlich neuartigen Prozess der Egalisierung ausmachen können, scheint es in den medialen Welten der Pornografie vor allem darum zu gehen, diesen Egalisierungsprozess zu negieren. Tatsächlich wird in der Mehrzahl der pornografischen Produktionen ein hierarchisch strukturiertes Geschlechterverhältnis in Szene gesetzt, wobei der Phallus gemeinhin als symbolisches Medium fungiert, um die Macht des Mannes über die Frau zu prozessieren. Hält man sich vor Augen, dass es gerade ein hierarchisch strukturiertes Geschlechterverhältnis ist, das in der modernen Gesellschaft einen geschichtlich neuartigen Geltungsverlust erfahren hat – kann es dann sein, dass die mediale Inszenierung eines derartigen Geschlechterverhältnisses die latente Funktion hat, den männlichen Machtverlust symbolisch zu kompensieren und die „traditionelle männliche Dominanz wenigstens im Bereich der sexuellen Beziehungen zu behaupten“[5]?

Um einen konstruktiven Beitrag zur Klärung dieser Frage leisten zu können, werden wir zunächst die Ambivalenzen männlicher Subjektbildung subjektsoziologisch perspektivieren (2.), dann das Phänomen der MP in verschiedenen Dimensionen analysieren (3.), um schließlich das komplexe Verhältnis zwischen männlicher Subjektkrise und dem Konsum von MP diskutieren (4.).

2. Ambivalenzen männlicher Subjektbildung. Eine historisch-genetische Perspektivierung

2.1. Der Wechsel in der Logik des Weltverstehens

Mit der Entstehung der modernen, funktionssystemisch ausdifferenzierten und lebensweltlich enttraditionalisierten Gesellschaft ist es möglich geworden, die gesellschaftlichen – wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen, technologischen usw. – Organisationskompetenzen in einer geschichtlich neuartigen Weise zu steigern. Gleichzeitig sind damit aber auch die Bedingungen entstanden, die zu einer Radikalisierung des geschichtlichen Säkularisierungsprozesses geführt und einen Wechsel in der Logik des Weltverstehens eingeleitet haben. In der kulturellen Moderne wird es möglich, die ontogenetisch und geschichtlich pristine Subjektlogik, die die Ereignisse in der Welt: der naturalen, sozialen und subjektiven Welt in letzter Instanz immer (!) aus einem geistigen Agens abgeleitet hat, erkenntniskritisch zu überwinden und durch die Prozesslogik zu ersetzen.[6] Der Wechsel von der subjektivischen zur prozessualen Erklärungslogik war mit der Ausbildung eines naturalistischen und konstruktivistischen Denkens verbunden.

Nicht zu übersehen ist allerdings, dass die Durchsetzung eines prozesslogischen Welt- und vor allem auch Selbstverständnisses in der kulturellen Moderne in unterschiedlicher Weise blockiert ist. Die Blockade des Denkens manifestiert sich in

der Permanenz der absolutistischen Denklogik als einer säkularisierten Form der alten Subjektlogik. Sie kann sich in semantisch differenten Formen umsetzen. In den nachmetaphysischen Wissenschaften setzt sich die absolutistische Denklogik in der Verabsolutierung eines naturalistischen oder konstruktivistischen Denkens um. Die Barriere eines absolutistischen Naturalismus – beispielsweise in einem substantialistisch begründeten Geschlechterverständnis – oder eines absolutistischen Konstruktivismus – beispielsweise in der neueren Systemtheorie – muss überwunden werden, denn erst auf der Grundlage eines prozesslogischen Denkens wird es methodologisch und theoriesystematisch möglich, die empirisch realen Ambivalenzen moderner Subjektbildung im Allgemeinen und männlicher Subjektbildung im Besonderen einer sachhaltigen Analyse zu unterziehen.

2.2. Die Ambivalenzen moderner Subjektbildung in der historisch-genetischen Perspektivierung

2.2.1. Ontogenetische Subjektbildung und gesellschaftliches System

In der prozessualen Logik der historisch-genetischen Theorie werden die empirischen Subjektbildungsprozesse mit dem gesellschaftlichen Bildungsprozess systemisch zusammengeschlossen und in der Diskontinuität des historischen Prozesses in ihren differenten Strukturlogiken zu rekonstruieren gesucht.[7] Es wird davon ausgegangen, dass in allen Gesellschaften und in allen Phasen der Geschichte die ontogenetischen Subjektbildungsprozesse immer aus einer anthropologisch bedingten kulturellen Nulllage heraus und unter den strukturellen Bedingungen sozialisierender Interaktionen beginnen. Sie zielen auf die Entwicklung einer kulturellen Handlungsorganisation ab, die es den Subjekten erlaubt, sich an das System der Gesellschaft praktisch anzukoppeln. Mit der geschichtlichen Ausbildung von gesellschaftlichen Systemen, deren Organisationsformen das Niveau an lebenspraktischer Abstraktion und Komplexität in einer strukturell neuartigen Weise steigern, wird es notwendig, das Entwicklungsniveau der kulturellen Organisationskompetenzen ontogenetisch zu steigern.[8] Nur so ist es den nachwachsenden Menschen möglich, sich an das System der Gesellschaft anzukoppeln und Lebenspraxis – unter systemischen Bedingungen – autonom zu organisieren. In der historischen Perspektivierung ist dabei zu erkennen, dass sich der Wandel der Subjektivität in drei differenten, systemisch allerdings gekoppelten Dimensionen vollzogen hat: nämlich in kognitiver, pragmatischer und somatischer Dimension. Die Strukturlogik, die hierbei zu erkennen und von Piaget, Weber, Elias, Freud und verschiedenen anderen material rekonstruiert worden ist, ist von Ambivalenz gekennzeichnet. Wie sie sich im Kontext moderner Subjektbildung bestimmen lässt, wollen wir mit wenigen Worten thematisieren.

2.2.2. Die Ambivalenzen moderner Subjektbildung

Mit der geschichtlichen Emergenz der modernen Gesellschaft mit ihren funktional differenzierten Teilsystemen und systemisch individualisierten Lebenswelten ist es zu einem grundlegenden Wandel ontogenetischer Subjektbildung gekommen. Der lässt sich anhand von drei systemisch gekoppelten, allerdings spezifisch zu analysierenden Entwicklungsdimensionen strukturlogisch rekonstruieren:

1. Der Dezentrierung eines subjektlogischen Welt- und seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch Selbstverständnisses. Mit ihm ist strukturnotwendig die Entwicklung eines Denkens in konstruktivistischen und schließlich auch systemisch-prozessualen Kategorien einhergegangen. Der Wechsel von der Subjektlogik zur Prozesslogik ist auch der Grund, warum das Problem der Authentizität in der Moderne immer bedeutender wird.[9]
2. Der Dezentrierung der traditionalen Formen der Lebensführung. Sie hat zur Ausdifferenzierung individualzentrierter Formen der Lebensorganisation geführt und ist mit neuartigen Formen funktionssystemischer Vergesellschaftung und lebensweltlicher Vergemeinschaftung verbunden.
3. Der Dezentrierung des traditionalen, sozialisatorisch gebildeten Körperverhältnisses. Sie hat ihren gesellschaftlichen Grund in der systemischen Destabilisierung der Handlungsbedingungen und hat eine subjektgeschichtlich neuartige Entstrukturierung eines kulturell geformten Körperverhältnisses in Gang gesetzt sowie die Notwendigkeit seiner reflexiven Reorganisation entstehen lassen.

Die Subjekte, die im System der modernen Gesellschaft geboren werden, müssen ontogenetisch lernen, die gesellschaftsstrukturell bedingten, aber sich strukturell eigenlogisch organisierenden Ambivalenzen des modernen Dezentrierungsprozesses zu bewältigen. In kognitiver Dimension stehen sie vor der Aufgabe, ein de-ontologisiertes und fortschreitend prozessualisiertes Identitätsverständnis ausbilden sowie die individuellen Sinnkonstruktionen selbstreflexiv kultivieren zu lernen; in pragmatischer Dimension stehen sie vor der Aufgabe, den Spagat zwischen funktionssystemischen und lebensweltlichen – und in beiden Fällen immer unsicherer werdenden – Erwartungen sowie die Differenz zwischen personalen und organisationalen Zielen erkennen als auch lebenspraktisch handhaben zu lernen; und schließlich stehen sie vor der Aufgabe, einen Ausgleich zwischen lebenspraktisch gesteigerten Selbstdisziplinierungszwängen und dem gleichzeitigen Wunsch nach Entdisziplinierung herzustellen. Diesen Wunsch nach Kontrollverlust in einer kontrollierten Weise ausagieren zu lernen, wird wohl eine der modernen Schlüsselkompetenzen im Umgang mit dem körperlichen Selbst.

Diesen dreifachen Lernprozess zu bewältigen, ist schwierig und kann nur unter gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen gelingen, die die ohnehin schon vorhandenen Risiken moderner Subjektbildung nicht abermals potenzieren und das

Lernvermögen der Subjekte systematisch überfordern. Die zahlreichen sozialpathologischen und psychopathologischen Phänomene der Gegenwart zeigen allerdings, dass es in der modernen Gesellschaft, insbesondere im politischen System, bislang nicht oder nur in einer unzureichenden Weise gelungen ist, die Bedingungen zu schaffen, die einen würdevollen Umgang mit den Ambivalenzen moderner Subjektbildung ermöglichen.

2.2.3. Die Ambivalenzen männlicher Subjektbildung

Im Verhältnis zu den generellen Ambivalenzen moderner Subjektbildung unterscheiden sich die speziellen Ambivalenzen männlicher Subjektbildung nicht in struktureller, sondern nur in inhaltlicher Dimension. Ihre geschlechtsspezifische Brisanz rührt daher, dass unter den soziostrukturellen Bedingungen moderner Vergesellschaftung ein in einer „ungeheuren kollektiven Sozialisationsarbeit“[10] generierter und der männlichen Selbstorganisation psychosomatisch integrierter Machtanspruch eine grundlegende Depotenzierung erfahren hat. Der Depotenzierungsprozess männlicher Macht manifestiert sich auf allen drei Ebenen, die zuvor schon umrissen wurden. Mit ihm geht auch ein geschichtlich neuartiger Destabilisierungsprozess des Geschlechterverhältnisses und infolgedessen auch des männlichen Selbstverhältnisses einher.

1. So läuft die Dezentrierung eines subjektlogisch begründeten Welt- und Selbstverständnisses darauf hinaus, dass das Phantasma einer theologisch oder biologisch begründbaren Überlegenheit männlichen Denkens substanzlos wird. Die Einsicht, dass die Strukturen der Kognition sich ontogenetisch bilden, und zwar unter den strukturellen Bedingungen sozialisierender Interaktionen, taugt nicht mehr dazu, den Überlegenheitsanspruch männlicher Kognition zu begründen. Gleichzeitig wird der Weg frei, um die Funktion eines ontologisierenden Kognitionsverständnisses im Kontext traditionaler und auch posttraditionaler männlicher Identitätsbildung prozesslogisch zu rekonstruieren.[11]
2. Die Dezentrierung der traditionalen – agrarischen und handwerklichen – und posttraditionalen – bürgerlichen und proletarischen – Formen der Lebensorganisation mit ihren fixen Geschlechter- und Sexualrollen beinhaltet ebenso die Depotenzierung männlicher Macht. Die Depotenzierung männlicher Macht in Gesellschaft, Wirtschaft und Familie ist mit beträchtlichen Belastungspotenzialen verbunden. Insbesondere die Destabilisierung erwerbsarbeitszentrierter Normalbiografien zeichnet sich durch ein geschlechtsspezifisches Belastungspotenzial aus. Denn im Kontext konventioneller männlicher Identitätsbildung ist die Inklusion in das System der Erwerbsarbeit sowie der Erwerb von Geld als Ermöglichungsmedium lebenspraktischer und biografischer Gestaltungsautonomie von grundlegender Bedeutung. Die Destabilisierung dieser identi-

tätsgenerierenden und „männlichkeitsbegründenden“ Inklusion muss notwendigerweise auch die Destabilisierung konventioneller männlicher Identitätsbildung nach sich ziehen.[12]

3. Schließlich sind auch die mit der Dezentrierung des Körperverhältnisses gekoppelten Ohnmachterfahrungen seitens des Mannes beträchtlich. Zum einen wird der Körper des Mannes und sein physisches Machtpotenzial infolge technologischer Modernisierung mehr oder minder funktionslos; zum anderen werden auch die Handlungsrollen, die das männliche Körperverhältnis integrieren und das Geschlechterverhältnis strukturieren, in allen gesellschaftlichen Kontexten instabil. Die männlichen Subjekte werden auf sich selbst und das bedeutet: auf ihren Körper zurückgeworfen. In der Reflexion ihres biografisch generierten Körperverhältnisses stellen sie fest, dass dort, wo es einstmals ein lebendiges Selbsterleben gab oder hätte geben können, nur noch „Muskelkrämpfe“ zu finden sind:

> „Teile unserer Leiber, bestimmte körperliche Abläufe, sind Kolonialgebiet, kolonialisiertes Geschehen (bestimmt von der Staatsmacht, den Eltern, den Göttern, vom CIA unserer Muskelkrämpfe), besetzte Gebiete, die wir mit uns herumschleppen.“[13]

Die von den verschiedenen Sozialisationsinstanzen in „unsere Leiber installierte Herrschaft“[14] zu überwinden, ist mit beträchtlichen psychischen Anstrengungen verbunden.[15] Und zwar deshalb, weil die Idealisierung von Macht – und in der basalen Dimension bedeutet das: die Idealisierung der Macht über den Körper –, ein strukturelles Merkmal männlicher Sozialisation ist.[16] Freilich, auch dieser dem Körper integrierte Machtanspruch wird depotenzierbar und auch depotenziert.

3. Zur medialen Konstruktion von sexuellen Verhältnissen. Das Phänomen *Mainstream-Pornografie* im Kontext

Nachdem wir die Ambivalenzen moderner respektive männlicher Subjektbildung grob umrissen haben, wollen wir nun auf das Phänomen der *Mainstream-Pornografie* eingehen. Wir werden zunächst die anthropologischen, gesellschaftlichen und kulturellen Ermöglichungsbedingungen von MP skizzieren (3.1), die Bedeutung von MP als Teil des kulturindustriellen Systems der modernen Gesellschaft anhand einiger Daten illustrieren (3.2), um dann (3.3) eine knappe Analyse der medial inszenierten Sexualinteraktionen der MP zu versuchen.

3.1. Sexualität, Pornografie, Mainstream-Pornografie

Menschen führen ihr Leben in sinnhaft organisierten soziokulturellen Lebensformen. Die hierzu erforderlichen kulturellen Kompetenzen bilden sich ontogenetisch. Ein von Natur aus ‚kulturloser' Organismus bildet unter den strukturellen Bedingungen sozialisierender Interaktionen ein kulturell organisiertes Handlungssystem aus. Mit ihm ist die Ausbildung eines kulturell organisierten Körperverhältnisses verbunden. Auch die Sexualität ist Gegenstand kultureller Durchorganisierung. Allein schon deshalb kann sie weder in *natürlichen* Formen erlebt noch praktiziert werden. Zwar ist es richtig, dass sich ein sexuelles Triebpotenzial endogen bildet. Aber auch es kann nicht substanzialistisch, sondern muss prozessualistisch gedeutet werden, und zwar sowohl in seiner energetischen wie in seiner kulturellen Ausformung. Ein endogenes und insofern kultur*unabhängig* sich bildendes Triebpotenzial wird nicht nur kulturell geformt, sondern ist auch in seiner energetischen Dynamik von kulturellen Bedingungen (z.B. von Verliebtheitsgefühlen, Stimmungen, körperästhetischen Präferenzen, Selbstachtung usw.) abhängig.

Es ist nun in der kulturellen Konstruktivität menschlicher Lebensformen begründet, dass Sexualität nicht nur im Medium des Symbolischen praktiziert wird, sondern auch dargestellt werden kann. Die Darstellung von Sexualität und sexuellen Handlungen, die der sexuellen Stimulation dienen, wollen wir als Pornografie bezeichnen.[17] In diesem weiten Sinn kann sie als ein „geschlechtsunabhängiges kulturelles Phänomen"[18] betrachtet werden. Die medialen Formen, in denen Sexualität zur Darstellung gebracht werden kann, sind das Bild, die Skulptur, die Sprache und die Schrift.[19]

In traditionalen Gesellschaften war das Phänomen *Pornografie* von marginaler soziokultureller Bedeutung. Erst im Prozess der Modernisierung sind die gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen entstanden, die zu einer geschichtlich neuartigen Massenproduktion von pornografischen Materialien geführt haben.[20] In gesellschaftlicher Dimension sind mit der generellen Ausdifferenzierung von Funktionssystemen auch die Bedingungen entstanden, die zur Ausdifferenzierung eines kulturindustriellen, technologisch sich beständig modernisierenden Systems beigetragen haben. In den Sog des kulturindustriellen Systems sind auch die Körper geraten. Während der Körper in der Praxis der modernen Gesellschaft einen geschichtlich neuartigen Funktionsverlust erfahren hat, ist man im kulturindustriellen System im Laufe des 20. Jahrhunderts dazu übergangen, die Inszenierung und massenmediale Reproduktion des menschlichen, insbesondere des sexuellen Körpers systematisch zu organisieren. Wie der französische Kultursoziologe Jean Baudrillard zu Recht festgestellt hat, ist der Körper in der totalisierten Marktgesellschaft zum „schönste(n) Konsumgegenstand"[21] geworden.

Freilich hat der Körper nur deshalb diese Aufwertung erfahren können, weil es in der modernen Gesellschaft zu einem grundlegenden Wandel des kulturellen Weltbildes gekommen ist. So sind mit der Steigerung der gesellschaftlichen und technologischen Gestaltungskompetenzen, wie sie sich auch in der Ausdifferenzierung eines kulturindustriellen Systems und seiner Organisationen zum Aus-

druck bringen, gleichzeitig auch die soziostrukturellen Bedingungen entstanden, um die Säkularisierung des Welt- und Selbstverständnisses voranzutreiben. Der Säkularisierungsprozess des Weltverstehens ist strukturlogisch der Grund, warum es in der kulturellen Moderne überhaupt möglich geworden ist, die körpernahen Praxen, gerade auch die sexuellen, aus den körperfeindlichen Normierungen eines religiösen und metaphysischen Denkens herauszulösen. Tatsächlich war es das Bewusstein der Selbstgeschaffenheit menschlicher Lebensformen, das die kognitiven Ermöglichungsbedingungen einer Liberalisierung der Sexualpraxis geschaffen hat; und ebenso ist es dem säkularen Bewusstsein der Konstruktivität der Welt geschuldet, dass im politischen und rechtlichen System der modernen Gesellschaft die Liberalisierung der Produktion, Zirkulation sowie des Konsums von pornografischen Materialen in Gang gekommen ist.

Diesen Prozess der gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierung gilt es im Blick zu behalten, wenn es darum geht, die strukturellen Ermöglichungsbedingungen von Pornografie als soziokulturellem Massenphänomen einsichtig zu machen. Gleiches gilt es auch hinsichtlich der Untersuchung der historischen und aktuellen Ausformungen dieses Massenphänomens festzustellen. Anschließend an die wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit dem Phänomen *Pornografie* beschäftigen, kann man den *Mainstream* der aktuellen pornografischen Produktionen durch drei zentrale Aspekte charakterisieren:

- MP zeichnet sich dadurch aus, dass sie vorwiegend von Männern und für Männer produziert wird. Selbst dort, wo „in vereinzelten Fällen Frauen als Pornografinnen oder Unternehmerinnen innerhalb der Pornoindustrie auftreten, werden zumeist Männer als Kunden anvisiert.“[22]
- MP ist an den konventionell strukturierten Sexual- und Geschlechterphantasien eines männlichen Konsumentenkreises orientiert. Die Grundstruktur der sexuellen Interaktionen in der MP besteht in der Inszenierung eines hierarchisierten Geschlechterverhältnisses, wobei der Phallus gemeinhin als Medium fungiert, um den männlichen Herrschaftsanspruch über den (weiblichen) Körper symbolisch zu prozessieren.
- MP umfasst in erster Linie (audio-)visuelle Produkte, die als Massenkonsumartikel größtenteils in kostengünstigen Produktionen hergestellt werden können.

3.2. MP als Teil des kulturindustriellen Systems

Die Produktion von Pornografie ist Teil des kulturindustriellen Komplexes der modernen Gesellschaft und Subsystem des kapitalistischen Wirtschaftssystems. Dabei ist festzustellen, dass der Pornografie-Markt seit den 50er Jahren eine Entwicklung durchlaufen hat, die der in anderen Wirtschaftszweigen, die aus anfänglich handwerklichen Familienbetrieben über maschinelle Einzelproduktionen bis hin zu industriellen Massenproduktionen entstanden sind, vergleichbar ist[23].

Obgleich die Porno-Industrie auch heute auf eine weitgehende Arbeitsteilung verzichtet, ist sie durch ein ausdifferenziertes Produktions- und Vertriebssystem gekennzeichnet, das den Markt mit einer breit gefächerten Palette von Massenkonsumartikeln beliefert. Was das konkret heißt, wird deutlich, wenn wir uns die Daten betrachten, die Corinna Rückert über den deutschen Pornografiemarkt zusammengetragen hat:[24]

- So gab es im Jahr 1996 allein in Deutschland ungefähr 6,5 Millionen Vermietvorgänge von Porno-Videos im Monat (!). Die 5.000 Video-Vermietstellen tätigten rund 78 Millionen Hardcore-Vermietungen, die zusammen mit dem Verkauf der Kassetten einen Jahresumsatz von ca. 396 Millionen DM erbrachten.
- Sex-shops machten den zweitgrößten Umsatzfaktor aus. In ca. 825 Betrieben mit öffentlichen Vorführungen (Kabinen), Verkauf und Vermietungen, setzten sie rund 224 Millionen DM um. In diesen rund 5.900 Geschäftsbetrieben befinden sich insgesamt ca. 8,5 Millionen Videofilmkopien und Multimediaprodukte, durchschnittlich also 1.450 pro Betrieb.
- Schließlich – an dritter Stelle – sind die 190 Filmhersteller zu nennen, mit einem Umsatz von 188 Millionen DM, gefolgt von den Großhändlern mit 129 Millionen DM. Bei der Gesellschaft für Übernahme und Wahrnehmung von Filmaufführungsrechten mbh (GÜFA) waren im Jahr 1996 genau 25.465 Titel mit insgesamt 2.177.749 Minuten Spieldauer angemeldet, davon waren rund 4.500 Neuproduktionen.
- Weiter existieren ungefähr 30 spezielle Verlage, die ungefähr 800 Zeitschriften auf den Markt bringen. Inklusive der nicht-periodischen Produkte wie Fotomagazine und Bücher ergibt das pro Monat 3.000 bis 5.000 Neuveröffentlichungen, wobei die Auflage zwischen 3.000 und 90.000 Stück liegt. Jährlich erwirtschaftet der Vertrieb erotischer und pornografischer Literatur zusammen mit dem Vertrieb anderer Sexartikel geschätzte 150 Millionen DM.
- Das Gesamtvolumen des Pornografie-Gewerbes mit rund 17.500 Beschäftigten wird auf einen Jahresumsatz von weit über einer Milliarde DM geschätzt.

Weiter ist festzustellen, dass der Markt für MP vorwiegend von visuellen Produkten beherrscht wird, „wobei das Medium Video mit einem Marktvolumen von ca. 85% dominiert.“[25] Zusammen mit den Medien Heft, Foto, Zeitschrift und CD-ROM wird der pornografische Markt zu nahezu 100% von (audio-)visuellen Produkten beherrscht. Die Bedeutung einer nur sprachlich operierenden Pornografie ist verschwindend gering. Dies ist auch bezüglich ihrer literarischen Ausformung festzustellen: „Selbst die literarische Form des Porno-Romans ist fast ausschließlich als Medienverbund mit Fotos oder Zeichnungen erhältlich.“[26]

3.3. Zur Konstruktion von Sexualität in den medialen Welten der MP. Empirische Analysen

3.3.1. Erkenntnistheoretische und methodologische Reflexionen

Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass es in den Wissenschaften möglich geworden ist, von der Subjektlogik zur Prozesslogik zu wechseln. Die Durchsetzung eines prozesslogischen Denkens ist mit beträchtlichen Widerständen verbunden. In der Permanenz der absolutistischen Reflexionslogik, die sich in den Wissenschaften gegenwärtig in Form eines substanzialistischen und konstruktivistischen Absolutismus manifestiert, wird dies deutlich. Gleichwohl wird es im Prozess moderner Subjektbildung ontogenetisch möglich, insbesondere im Prozess hochschulischer Sozialisation, von einem absolutistischen zu einem prozessualen Welt- und Selbstverständnis zu wechseln. Dieser Wechsel ist auch notwendig, um die Ontogenese moderner Subjektivität in ihren strukturellen und spezifischen, hier: geschlechtsspezifischen Ambivalenzen einsichtig zu machen.

Die Relevanz dieser erkenntnistheoretischen Reflexionen mag nicht unmittelbar einleuchten. Aber sie wird deutlich, wenn man sich mit den medientheoretischen und subjekttheoretischen Problemen auseinander setzt, die sich im Kontext einer soziologischen Analyse der MP ergeben. Tatsächlich zeigt sich hier als zentrales Problem, ein substanzialistisches Verständnis männlicher Subjektivität genauso wie ein substanzialistisches Verständnis der Relation zwischen medial inszenierten Sexualhandlungen und empirischer, insbesondere männlicher Sexualpraxis zu dezentrieren. Denn solange diese Dezentrierung nicht geleistet ist, ist es kaum möglich, sich über das Phänomen MP in einer konstruktiven Weise zu verständigen. Insbesondere ein geschlechterübergreifender Verständigungsprozess ist ausgeschlossen, da man, in einem substanzialistischen Denken betrachtet, allein durch die Kommunikation über Sexualität Gefahr laufen muss, die männlichen Subjekte zu sexuellen Handlungen zu aktivieren.

Zu Recht wird deshalb auch in den aktuellen Auseinandersetzungen mit der MP, der Pornografie generell, darauf hingewiesen, dass ein substanzlogisches durch ein prozesslogisches Denken ersetzt werden muss. „Es hat“, so stellt beispielsweise Judith Butler fest, „wenig Sinn, sich das visuelle Feld der Pornografie als Subjekt vorzustellen, das spricht und durch sein Sprechen hervorbringt, was es benennt.“[27] Während für die Juristin und entschiedene Pornografiegegnerin MacKinnon die Pornografie „mit der performativen Macht ausgestattet ist, das, was sie darstellt, wirklich werden zu lassen“, insistiert Butler darauf, dass das pornografische Bild „nicht in der Lage ist, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu konstituieren“[28], sondern seine Macht in der Dimension innerweltlicher Phantasiebildung entfaltet.[29]

Die Differenz zwischen den medialen Welten der Pornografie und der konkreten Sexualpraxis der empirischen Subjekte wird auch von anderen Autoren und Autorinnen herausgestrichen. „In der Tat“, so stellt Gunter Schmidt fest, „ist Pornografie nicht so konstruiert wie die Wirklichkeit.“[30] Drucilla Cornell weist darauf hin, dass „das pornografische Phantasma keine direkte Beziehung zum so genann-

ten ‚wirklichen Leben' hat."[31] Und schließlich betont auch Bettina Bremme, dass die Welt der Pornografie eine durch und durch konstruierte, und zwar eine reflexiv konstruierte Welt ist. Sie stellt fest, dass die

> „grundlegende Darstellungs- und Handlungsstruktur der Pornografie (...) dadurch gekennzeichnet [ist, A.W.], dass die abgebildeten Personen nicht ‚für sich selbst' agieren, sondern dass ihre Körper und ihre sexuellen Handlungen auf den Blick eines Außenstehenden hin arrangiert und inszeniert sind",

und insofern als „Objekte der Inszenierung"[32] zu begreifen sind.

Der Wechsel von einem substanzialistischen hin zu einem konstruktivistisch-prozessualistischen Pornografieverständnis ist in methodologischer und theoriesystematischer nicht weniger als in empirischer Dimension von Bedeutung. Ein entscheidender Erkenntnisgewinn besteht darin, zwischen den Sinnstrukturen der medialen Welten der Pornografie und den Sinnstrukturen der empirischen Subjekte, die an den medialen Welten der Pornografie symbolisch partizipieren, klar differenzieren zu können.

3.3.2. Sexualität in der MP

Vor dem Hintergrund dieser knappen epistemologischen und methodologischen Reflexionen, wollen wir uns nun mit den Sinnstrukturen der medial inszenierten Sexualinteraktionen der MP auseinander setzen.[33] Dies soll zunächst anhand einer allgemeineren Reflexion der sexuellen Interaktionsstrukturen in der MP geschehen, um im Anschluss daran die Analyse einer Sexualhandlung zu versuchen, die in vielen MP-Produktionen von zentraler Bedeutung ist.

3.3.2.1. Phallus rex. Zur Grundstruktur sexueller Interaktion in der MP

In der MP, die gegenwärtig vor allem von Männern produziert sowie konsumiert wird, findet sich die Darstellung einer Sexualität ohne Intimität. Die sexuellen Handlungen sind vorwiegend an den Erwartungen des Mannes, genauer: des männlichen Pornodarstellers, der den Anweisungen des Produktionsleiters Folge leistet, ausgerichtet. Falls es zu Kommunikationen kommt, dann fungieren diese als Medium, um den sexuellen Akt in die Wege zu leiten. Die sexuellen Interaktionen zwischen Mann und Frau, auch zwischen Männern und zwischen Frauen, sind penetrationszentriert. Der Phallus, auch in Form von Substituten, steht im Zentrum des Geschehens.

Damit geht einher, dass die Sexualität der Frau, aber auch die des Mannes, zu einer phalluszentrierten wird. Reale Differenzen in Dynamik und Intensität männlichen und weiblichen Sexualerlebens werden ignoriert. Die Fiktion der Gleichartigkeit und Gleichzeitigkeit des sexuellen Erlebens zwischen Mann und Frau ist dominierend. Letztlich wird in der MP davon ausgegangen, dass das, was

der Mann will, auch die Frau will und sie das, was der Mann will, in gleicher Weise als lustvoll erlebt. Mit der Fiktion der Identität der sexuellen Lust zwischen Mann und Frau, wie sie in der MP inszeniert wird, ist – so mein Eindruck – in einer vertrackten Weise auch ein Wunsch nach Intimität verbunden: nämlich der Intimität mit sich selbst. Die Selbstintimität rührt daher, dass sich der Mann in den sexuellen Interaktionen der MP in seinem „phallischen" Phantasma, den Körper zu beherrschen, und zwar den anderen und über ihn auch den eigenen, abermals zu bestätigen vermag.[34]

Die Exklusion von weiblicher Sexualität und von Intimität beinhaltet häufig, dass die sexuellen Interaktionen in der MP einen aggressiven Charakter haben. Die Sexualität der MP ist, so hat Gunter Schmidt zu Recht festgestellt, eine sadomasochistische.[35] Der Mann übernimmt gemeinhin die sadistische Sexualrolle, was gewissermaßen der Reproduktion seiner gesellschaftlichen und eben inzwischen im Schwinden begriffenen Dominanz entspricht; die Frau befindet sich in der masochistischen Sexualrolle. Das Ende der sexuellen Interaktion ist im MP normalerweise dann erreicht, wenn der männliche Hauptdarsteller einen Orgasmus hat.

Die Sexualität in der MP, vielleicht kann man es so zusammenfassen, ist zumeist eine phalluszentrierte Sexualität ohne Intimität, wobei in der handlungsentlasteten Medialität pornografischer Sexualinteraktionen die traditionellen Geschlechterhierarchien, die in der modernen Gesellschaft in vielen Bereichen praktisch und auch theoretisch an Geltung verloren haben, in einer zumeist dramaturgisch übersteigerten Form erhalten werden.

3.3.2.2. Subjekt, Substanz, Identität. Zur Funktionsweise der pristinen Subjektlogik in der Sexualhandlung der Fellatio

Es ist schon festgestellt worden, dass die Sexualinteraktionen in der MP sich durch Phalluszentrierung und Penetrationszentrierung auszeichnen. In diesem Kontext stehen auch die oralen Manipulationen des Phallus (Fellatio). Festzustellen ist zunächst, dass die als Fellatio bezeichneten sexuellen Handlungen – wie alle menschlichen Handlungen – sinnhaft organisiert sind. Nicht sinnhaft organisiert ist allerdings die männliche Erektion und erst recht auch die Ejakulation, mit der der Akt der Fellatio in der MP gemeinhin endet.

In unserem Erklärungskontext ist nun von Bedeutung, dass in vielen MP-Produktionen das Sperma über den Körper der Frau oder in deren Gesicht ejakuliert wird. Darauf ist auch von Bettina Bremme hingewiesen worden:

> „Der Höhepunkt vieler Szenen von Pornofilmen besteht darin, dass Männer direkt vor der Kamera einen deutlich sichtbaren Samenerguss bekommen, wobei oft mit technischen Tricks gearbeitet wird, um die Erektionen als besonders stark erscheinen zu lassen. Häufig verspritzen Männer den Samen über den Körper, vorzugsweise über dem Gesicht der Pornodarstellerinnen. Heterosexueller Geschlechtsverkehr wird in Pornos dramaturgisch vorwiegend auf

> den männlichen Orgasmus hin inszeniert. Dass eine derartige Darstellung von Sexualität nicht nur frauenfeindlich ist, sondern auch Männer als hirnlose ‚Potenzprotze' und ‚Sexmaschinen' darstellt, steht außer Frage."[36]

Bezüglich der Praxis der Fellatio scheint es inzwischen zu einer Veränderung gekommen zu sein. So scheinen die Drehbücher neuerer MP-Produktionen die Pornodarsteller immer häufiger anzuweisen, den Pornodarstellerinnen in den Mund zu ejakulieren. Nie zu sehen ist dabei, dass das Sperma ausgespuckt wird. Im Gegenteil scheinen die Pornodarstellerinnen angehalten zu werden, die orale Einverleibung von Sperma als einen besonders begehrenswerten Vorgang darzustellen. Vergleichbar einem Arbeitssüchtigen, der ohne Arbeit nicht leben kann oder einem Alkoholsüchtigen, der ohne Alkohol den Tag nicht überlebt, wird in verschiedenen MPs sogar der Eindruck zu erwecken gesucht, Sperma sei eine Substanz, von der Frauen psychisch abhängig seien.

Betrachtet man sich derartige Sequenzen, dann ist man geneigt, Andrea Dworkins Deutung zuzustimmen, dass Männer erst dann ihren inneren Frieden finden, wenn sie mit ihrem Phallus den *fremden* weiblichen Körper durchdrungen und ihn „substanziell" zu ihrem *eigenen* gemacht haben. Doch Dworkins Verständnis männlicher Subjektivität bleibt einer substanzialistischen Denkweise verhaftet und ist insofern kaum weniger reduktionistisch als das Denken der männlichen Theoretiker, die die traditionellen Geschlechterhierarchien und ihre sexualpragmatische Umsetzung erbbiologisch begründen.[37] Wir müssen deshalb erkenntniskritisch und methodologisch differenzierter vorgehen. Warum, so ist zu fragen, wird das männliche Sperma in den MPs über den weiblichen Körper verspritzt? Und warum werden die Pornodarstellerinnen beim Akt der Fellatio neuerdings angehalten, sich das männliche Sperma oral einzuverleiben?

Um diese Frage zu klären, ist es notwendig, die latente sinnstrukturelle Logik dieser Sexualhandlung zu rekonstruieren. Vor dem Hintergrund unserer Analyse der ambivalenten Strukturlogik männlicher Subjektbildung in der Moderne lautet die These, dass es bei der oralen Einverleibung von Sperma latent darum geht, die in männlichen Normalbiografien real erfahrbare Destabilisierung des Geschlechterverhältnisses, die im Grunde nichts anderes als die Destabilisierung eines kulturell organisierten Körperverhältnisses darstellt, symbolisch zu kompensieren. Bei diesem Versuch, die Destabilisierung des männlichen Selbstverhältnisses symbolisch zu bewältigen, kommt eine ontogenetisch pristine, in körpernahen Interaktionen gebildete und deshalb auch emotional hochgradig bedeutsame Denklogik zum Tragen.[38]

Die Funktionsweise dieser pristinen kognitiven Logik beinhaltet, dass zwischen Subjekt und Subjektivität eine substanzielle Identität hergestellt wird.[39] In der pristinen Subjektlogik gedeutet, wird das Sperma zu einem symbolischen Medium, in dem sich die Subjektivität des männlichen Subjekts substanzialisiert. Indem die Frau die im Sperma substanzialisierte Männlichkeit aufnimmt, wird sie, in der pristinen Logik betrachtet, „männlich" und als real differentes Subjekt ausgelöscht. Die Angst, die Männern, gerade auch den modernen, eigen ist, nämlich dass sie einen „substanziellen" Verlust an Männlichkeit erfahren haben, deshalb auch nicht

mehr ernst genommen werden, womöglich gar von konventionell strukturierten Frauen ob ihrer ‚Unmännlichkeit' verachtet werden, kann so aus der Welt geräumt werden.

Wie die orale Einverleibung der männlichen Sperma-Substanz ist auch die Ejakulation von Sperma in das Gesicht der Frau oder über ihren Körper über die pristine Subjektlogik strukturiert. Auch hier geht es latent darum, die real existente und beängstigende Differenz zwischen Mann und Frau zu negieren und die weibliche Subjektivität ‚substanziell' zu vermännlichen.

4. Männliche Subjekte und der Konsum von MP. Einige Überlegungen über ein komplexes Verhältnis

Es ist empirisch kaum zu bestreiten, dass es in der modernen Gesellschaft zu einem ambivalenten Wandel ontogenetischer Subjektbildung im Allgemeinen und männlicher Subjektbildung im Besonderen gekommen ist. Insbesondere im Kontext männlicher Subjektbildung ist es in kognitiver, pragmatischer und somatischer Dimension zu einer geschichtlich neuartigen Depotenzierung von Macht als auch der Depotenzierung eines sozialisatorisch generierten Machtanspruches gekommen.

Betrachtet man das Geschlechterverhältnis wie es in den medialen Welten der MP dargestellt wird, so ist von dem Depotenzierungsprozess männlicher Macht nichts zu erkennen. Im Gegenteil. Der Mann ist weiterhin ‚Herr im Haus'. Er hat die Macht über den Körper: über den weiblichen und (dadurch auch) über den eigenen männlichen. Da es zwischen den medial inszenierten Geschlechterverhältnissen der MP und den empirisch realen Geschlechterverhältnissen der modernen Gesellschaft eine beträchtliche Differenz gibt, stellt sich die Frage, ob es zwischen dem gesteigerten Konsum von MP und der Krise konventioneller männlicher Subjektbildung einen kausalen Zusammenhang gibt. Kann es sein, dass der massenhafte Konsum von MP die Funktion hat, den empirisch realen Verlust männlicher Macht zu kompensieren?

Die Klärung dieser Frage, die auf der Grundlage eines substanzlogischen Denkens einfach ist, wird ungemein komplex, wenn sie auf der Grundlage eines prozesslogischen Denkens geleistet wird. Denn nun wird es notwendig, die gesellschaftlichen und sozialisatorischen Bedingungen zu berücksichtigen, unter denen die männlichen Subjektbildungsprozesse gegenwärtig stehen und in der Vergangenheit standen, um ein sachhaltiges Verständnis der differenten kognitiven und pragmatischen Bewältigungsstrategien zu gewinnen, die Männer in der modernen Gesellschaft ausbilden, um die Depotenzierung männlicher Macht im Medium des Symbolischen zu verarbeiten. Dies kann hier nicht geleistet werden. Gleichwohl wollen wir vor dem Hintergrund der vorangegangenen Analysen einige Thesen hierzu formulieren:

1. Zum einen ist es denkbar, dass die Normalisierung des Konsums von MP dazu beträgt, die Krise konventioneller männlicher Identitätsbildung in einer regressiven Weise zu verarbeiten. So wird in den sexuellen Szenarien der MP weitgehend ignoriert, dass sich ein hierarchisch organisiertes Geschlechterverhältnis in einem grundlegenden Wandel befindet und die Reorganisation einer sozialisatorisch generierten und somatisch integrierten Subjektorganisation in modernen Männerbiografien zu einer praktischen Notwendigkeit wird. Diese „Regressionsthese“ wird auch durch verschiedene andere gesellschaftliche Phänomene und Entwicklungen gestützt: Neben der fortschreitenden Ökonomisierung der Sexualität (z.B. im Sextourismus mit 120 Millionen Flügen pro Jahr[40]) sowie einer mitunter aggressiven Sexualisierung und Stereotypisierung von Geschlechterrollen in den Massenmedien (z.B. in Werbung, Film) ist auch an die weiterhin vor allem von Männern verübte sexuelle Gewalt zu denken.[41] Insbesondere sie lässt deutlich werden, dass es einen geschlechtsspezifisch differierenden Verfügungsanspruch über den anderen Körper gibt, der notfalls auch mit Gewalt eingelöst wird.
2. Im Unterschied zur obigen These ist im Anschluss an die Zivilisationstheorie Norbert Elias’ aber auch die Deutung möglich, dass sich im Konsum von MP ein zivilisatorischer Forschritt zum Ausdruck bringt. Angesichts der Tatsache, dass die Geschlechterverhältnisse in vormodernen Gesellschaften – im Vergleich zu unserer Zeit[42] – äußerst gewalttätig waren, könnte man die imaginative Partizipation an den medial inszenierten Geschlechterhierarchien der MP als einen zivilisierten, da strukturell von der konkreten Handlungspraxis abgekoppelten Modus der Bewältigung männlicher Identitätskrisen betrachten. Die imaginierte Partizipation an der sexuellen Potenz männlicher Pornodarsteller hätte die latente Funktion, sich temporär von den beängstigenden Verunsicherungen zu entlasten, die mit der empirisch realen Depotenzierung männlicher Macht im Zuge der kognitiven und pragmatischen Modernisierung des Geschlechterverhältnisses einhergehen.
3. Schließlich ist auch zu überlegen, ob der Konsum von MP, generell von Pornografie, nicht auch als Bestandteil einer autonomen, selbstreflexiv organisierten Sexualkultur begriffen werden kann. Er könnte dann die Funktion haben, (geschlechtsspezifisch vorstrukturierte) Sexualfantasien, die praktisch nicht oder nur noch in gesellschaftlichen oder medialen Sonderkontexten ausagiert werden können, souverän, also ohne Scham- und Schuldgefühle, symbolisch auszuagieren. Ob und in welcher Weise die pornografischen Materialien in der konkreten Sexualpraxis eine Rolle spielen, bliebe der sexuellen Gestaltungsautonomie der modernen Subjekte überlassen.

Wie das Verhältnis zwischen der Krise männlicher Subjektbildung und dem Konsum von MP genauer zu bestimmen ist, wird nur durch empirische Forschung zu klären sein. Sie muss allerdings subjektsoziologisch fundiert werden[43], wenn sie

nicht Gefahr laufen will, die Geschlechtertheorie unter der Hand als Legitimationstheorie der eigenen Geschlechtsidentität zu betreiben, sondern das Ziel verfolgt, das Risiko sexueller Verelendung genauso wie die Chance selbstreflexiv kultivierter Sexualpraxis in der Moderne sachhaltig zu untersuchen.[44]

Anmerkungen

1 Für aufmerksames Lesen und konstruktives Kommentieren des vorliegenden Textes danke ich Gerda Bohmann, Johanna Hofbauer, Gertraud Lenz, Otto Penz und Beate Vogt. Meike Penkwitt möchte ich danken, dass sie mir im Rahmen der Vortragsreihe „Entfesselung des Imaginären“ die Gelegenheit gab, eine Thematik, die ich bisher in arbeitssoziologischen Seminaren an der Wirtschaftsuniversität Wien eingebunden hatte, um Prozesse der körperlichen Disziplinierung und Entdisziplinierung in der kapitalistisch dynamisierten Moderne zu untersuchen, unter neuen Aspekten zu diskutieren.

2 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft. Band 2*, Frankfurt/M. 1997, S. 707 ff.

3 Vgl. Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/M. 1986, S. 161 ff.

4 Vgl. Hans-Christian Harten: *Sexualität, Missbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*, Opladen 1995, S. 257 ff.

5 Ebd., S. 184.

6 Zur Ontogenese der subjektivischen Logik als materialer Logik des Weltverstehens und dem geschichtlich möglich gewordenen Wechsel von der subjektivischen zur prozessualen Logik vgl. Günter Dux: *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Frankfurt/M. 1982.

7 Zu diesem Erläuterungskomplex vgl. Günter Dux: *Historisch-genetische Theorie der Kultur. Instabile Welten. Zur prozessualen Logik im kulturellen Wandel*, Weilerswist 2000.

8 Ebd., S 350.

9 Vgl. Uwe Weisenbacher: *Moderne Subjekte zwischen Mythos und Aufklärung. Differenz und offene Rekonstruktion*, Pfaffenweiler 1993, bes. S. 25 ff. und 120 ff.

10 Pierre Bourdieu: „Die männliche Herrschaft“, in: Irene Dölling/Beate Krais (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt/M. 1997, S. 173.

11 Dass die De-Ontologisierung des Identitätsverständnisses auch unter feministisch engagierten und an wissenschaftlicher Selbstreflexion interessierten Frauen mit beträchtlichen emotionalen Widerständen verbunden ist, hat Petra Bührmann materialreich dargelegt. Vgl. dies.: *Das authentische Geschlecht. Die Sexualitätsdebatte der Neuen Frauenbewegung und die Foucaultsche Machtanalyse*, Münster 1995.

12 Die Destabilisierung kann durchaus auch ihre positiven Seiten haben, aber sie können sich nur unter Bedingungen entfalten, die nicht einen sozioökonomischen und in der Folge auch kulturellen Verelendungsprozess in Gang setzen. In der Politik werden gegenwärtig die Weichen gestellt, dass der Verlust der Erwerbsarbeit mit potenzierten Demütigungen verbunden ist.

13 Klaus Theweleit: *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Band 1*, Frankfurt/M. 1977, S. 532.

14 Ebd., S. 531.

15 Vgl. hierzu Jan Tonnemacher/Eva-Maria Alves (Hrsg.): *Ansprüche. Verständigungstexte von Männern*, Frankfurt/M. 1985.

16 Es ist aber auch in weiblichen Sozialisationen vorhanden, konventionellerweise in Form der Idealisierung männlicher Macht und dem Begehren, an dieser Macht symbolisch zu partizipieren. Zu diesem Problem vgl. Jessica Benjamin:

Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht, Frankfurt/M. 1993.

17 Vgl. Marlene Stein-Hilbers: *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*, Opladen 2000, S. 156 ff.

18 Corinna Rückert: *Frauen-Pornographie. Pornographie für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. u.a. 2000, S. 10.

19 Die Differenz zwischen Pornografie und einer Kunst, die Sexualität und sexuelle Handlungen thematisiert, besteht m.E. darin, dass in der Kunst – der traditionalen wie der modernen – nicht die Generierung von sexuellen Stimulationen, sondern die Reflexivierung des Sinngehaltes von Sexualität im Vordergrund steht.

20 Vgl. Werner Faulstich: *Die Kultur der Pornographie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994.

21 Vgl. Jean Baudrillard: „Der schönste Konsumgegenstand: Der Körper“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Ich habe einen Körper*, München 1981.

22 Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster/New York 1990, S. 9.

23 Vgl. Corinna Rückert: *Frauen-Pornographie. Pornographie für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. u.a. 2000, S. 126 f.

24 Vgl. ebd., S. 112 ff.

25 Ebd., S. 114.

26 Ebd.

27 Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, S. 101.

28 Ebd., S. 97.

29 Ebd., S. 101. Wie dies geschieht, bleibt bei Butler allerdings ungeklärt.

30 Gunter Schmidt: *Sexuelle Verhältnisse. Über das Verschwinden der Sexualmoral*, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 104.

31 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie. Mit einem Vorwort von Barbara Vinken*, Frankfurt/M. 1997.

32 Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster/New York 1990, S. 9.

33 Die empirischen Daten, auf die sich die folgenden Ausführungen beziehen, bibliografisch exakt auszuweisen, ist aus Platzgründen, aber teilweise auch aus technischen Gründen nicht möglich. Da es sich um Massenproduktionen handelt, in denen es um die Inszenierung von weitgehend identischen Strukturen sexueller Interaktion geht und im Folgenden auch kein konkretes Produkt analysiert wird, erscheint mir diese Vorgehensweise akzeptabel.

34 Zu diesem in der MP exzessiv dargestellten Aspekt konventioneller männlicher Sexualität vgl. auch die Überlegungen bei Hans-Christian Harten: *Sexualität, Missbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*, Opladen 1995, S. 185, wo es heißt: „Für das Selbstwertgefühl, aber auch für das ‚Funktionieren‘ von Männern in sexuellen Beziehungen spielt es eine größere Rolle, sich der eigenen Leistungsfähigkeit und ‚Kompetenz‘ zu versichern. Pornographische Vorlagen werden deshalb häufig von Männern für solche Zwecke benutzt.“

35 Vgl. Gunter Schmidt: *Sexuelle Verhältnisse. Über das Verschwinden der Sexualmoral*, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 104 f.

36 Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster/New York 1990, S. 26.

37 Vgl. Andrea Dworkin: *Pornographie. Männer beherrschen Frauen.* Mit einem Vorwort von Alice Schwarzer, Köln 1987; als Beispiel für ein substanzialistisches Denken in der von Männern betriebenen Geschlechtertheorie vgl. Philipp Lersch: *Vom Wesen der Geschlechter*, München 1947.

38 Vgl. Günter Dux: *Historisch-genetische Theorie der Kultur. Instabile Welten. Zur prozessualen Logik im kulturellen Wandel*, Weilerswist 2000, S. 115 ff.

39 In welcher Weise die pristine Subjektlogik das Geschlechterverständnis in traditionalen Gesellschaften strukturiert, hat Günter Dux materialreich dargelegt. Vgl. Ders.: *Die Spur der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann*, Frankfurt/M. 1992.

40 So berichtet die *World Tourism Association*, dass jährlich 120 Millionen Sexreisen unternommen werden, davon 360.000 von Pädophilen. Vgl. hierzu den Artikel von Caroline Emcke u.a., „Die Moral des Geldes“, in: *Der Spiegel* 38, Hamburg 2001, S. 186.

41 Vgl. hierzu die Zahlen, die Marlene Stein-Hilbers: *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*, Opladen 2000, S. 148 ff. zusammengetragen hat.

42 Vgl. Georg W. Oesterdiekhoff: *Zivilisation und Strukturgenese. Norbert Elias und Jean Piaget im Vergleich*, Frankfurt/M. 2000, S. 322 ff.

43 Die subjektsoziologische Ebene bleibt auch unterbelichtet in der Untersuchung von Henner Ertel: *Erotika und Pornographie. Repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1999.

44 Interessante Ergebnisse hierzu finden sich bei Gunter Schmidt/Bernhard Strauss (Hrsg.): *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*, Stuttgart 1998 sowie bei Thomas A. Wetzstein u.a.: S*adomasochismus. Szenen und Rituale*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Literatur

Baudrillard, Jean: „Der schönste Konsumgegenstand: Der Körper“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Ich habe einen Körper*, München 1981, S. 93–128.

Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/M. 1986.

Benjamin, Jessica: *Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Frankfurt/M. 1993.

Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, in: Irene Dölling/Beate Krais (Hrsg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, Frankfurt/M. 1997, S. 153–217.

Bremme, Bettina: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*, Münster/New York 1990.

Bührmann, Petra: *Das authentische Geschlecht. Die Sexualitätsdebatte der Neuen Frauenbewegung und die Foucaultsche Machtanalyse*, Münster 1995.

Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, aus dem Englischen von Katharina Menke und Markus Krist, Berlin 1998.

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornographie.* Mit einem Vorwort von Barbara Vinken, Frankfurt/M. 1997.

Dux, Günter: *Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte*, Frankfurt/M. 1982.

Dux, Günter: *Die Spur der Macht im Verhältnis der Geschlechter. Über den Ursprung der Ungleichheit zwischen Frau und Mann*, Frankfurt/M. 1992.

Dux, Günter: *Historisch-genetische Theorie der Kultur. Instabile Welten. Zur prozessualen Logik im kulturellen Wandel*, Weilerswist 2000.

Dworkin, Andrea: *Pornographie. Männer beherrschen Frauen.* Mit einem Vorwort von Alice Schwarzer, Köln 1987.

Emcke, Caroline u.a.: „Die Moral des Geldes“, in: *Der Spiegel*, 38, Hamburg 2001, S. 180–192.

Ertel, Henner: *Erotika und Pornographie. Repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, unter Mitarbeit von Rainer Hage, München 1999.

Faulstich, Werner: *Die Kultur der Pornographie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994.

Harten, Hans-Christian: *Sexualität, Missbrauch, Gewalt. Das Geschlechterverhältnis und die Sexualisierung von Aggressionen*, Opladen 1995.

Lersch, Philipp: *Vom Wesen der Geschlechter*, München 1947.

Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Band 2, Frankfurt/M. 1997.

Oesterdiekhoff, Georg W.: *Zivilisation und Strukturgenese. Norbert Elias und Jean Piaget im Vergleich*, Frankfurt/M. 2000.

Rückert, Corinna: *Frauen-Pornographie. Pornographie für Frauen. Eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M. u.a. 2000.

Schmidt, Gunter/Strauss, Bernhard (Hrsg.): *Sexualität und Spätmoderne. Über den kulturellen Wandel der Sexualität*, Stuttgart 1998.

Schmidt, Gunter: *Sexuelle Verhältnisse. Über das Verschwinden der Sexualmoral*, Reinbek bei Hamburg 1998.

Stein-Hilbers, Marlene: *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*, Opladen 2000.

Theweleit, Klaus: *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Band 1*, Frankfurt/M. 1977.

Tonnemacher, Jan/Alves, Eva-Maria (Hrsg): *Ansprüche. Verständigungstexte von Männern*, Frankfurt/M. 1985.

Weisenbacher, Uwe: *Moderne Subjekte zwischen Mythos und Aufklärung. Differenz und offene Rekonstruktion*, Pfaffenweiler 1993.

Wetzstein, Thomas A./Steinmetz, Linda/Reis, Christa/Eckert, Roland: *Sadomasochismus. Szenen und Rituale*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Linda Williams

Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation and Interracial Lust

> *"Honest and open explorations of the complexities of interracial sexual attraction have not been among Hollywood's strong points."*
>
> Henry Lous Gates, Jr.

> *"The question of interracial sexual relations remains virtually untouched."*
>
> Jane Gaines

It has been argued that the so-called 'classical' cinema is regulated by a semiotics of race relations posited on a single prohibition: "no nonwhite man can have sanctioned sexual relations with a white woman"[1]. Yet this prohibition is today regularly flouted, if not in today's Hollywood, then in that parallel universe in the San Fernando Valley where a line of contemporary pornography labeled "Interracial" aims specifically at violating precisely the taboos that once reigned supreme in Hollywood. Videos with titles like *Black Taboo, Black and White in Living Color, Black Meat, White Cream, White Dicks/Black Chicks, White Trash, Black Splash, Color Blind, South Central Hookers* speak about racial differences in sex in ways that elsewhere in the culture have often been unspeakable. The loudest thing they say is that *Crossing the Color Line* (to invoke yet another title) can be sexually exciting, especially the line between black and white that had been most firmly erected by America's history of chattel slavery. If Hollywood has been lacking in "honest and open explorations of the complexities of interracial sexual attraction"[2], pornography, and sexploitation cinema have at least been willing to explore what more polite forms do not.

"Racialized Sexuality"

Abdul JanMohamed has coined the term "racialized sexuality" to designate the field in which Michel Foucault's familiar "deployment of sexuality" joins with a less familiar "deployment of race"[3]. Racialized sexuality is constructed around and through the policing of a (unequally permeable) racial border. Unlike "bourgeois sexuality," which emerged through a compulsive discursive articulation, "racialized sexuality" has been characterized by a "peculiar silence"[4]. While Foucault teaches that bourgeois sexuality was articulated through the intersection of techniques of confession and scientific discursivity, racialized sexuality in the U.S. was more occulted, grounded as it was in the "open secret" of the white master's sexual desire for, and sexual use of, the female slave[5]. JanMohamed argues that this sexual relation, which implicitly acknowledged the slaves' humanity, threatened the maintenance of the racial other in a subservient position.

> "Unable or unwilling to repress desire, the master silences the violation of the border and refuses to recognize, through any form of analytic discursivity, the results of the infraction. This peculiar silence prevents the development of the kind of confessional and 'scientific' discursivity central to the deployment of sexuality as Foucault defines it".[6]

The hypersexualization of the black body (male and female) in some ways parallels the "hysterization" of the white woman's body: both are represented as excessively saturated with sexuality. However, the discursive exploration of the female body ultimately integrates that body into the social body while the discursive silence and lack of confession about sexual relations with the racialized Other has aimed at segregating it from the social body. JanMohamed thus argues that racialized sexuality is an inversion of bourgeois sexuality; where bourgeois sexuality is driven by an analytic will to knowledge, and an empiricist discursivity, racialized sexuality is driven by a will to conceal its mechanisms and a reliance on unempirical stereotypes[7].

The situation JanMohamed describes may be true enough for the era he describes (his essay centers on a reading of Richard Wright's *Native Son*). What happens, however, when the racialized body becomes the subject of pornography's unique brand of confession? If, as I have argued (1989, 1999) pornography is a genre that seeks to confess the discursive 'truths' of sex itself, what happens when racialized bodies are asked to reveal their 'truths'? In this case the "peculiar silence" that JanMohamed so aptly describes can turn into a noisy confession. In contemporary video pornography the pleasures of sexual-racial difference that were once the province of white masters have become commodified, mediated and available to all.[8] Not unexpectedly, they are informed by the power differentials of that original relation.

Consider a contemporary porn video, marketed under the rubric "Interracial," entitled *Crossing the Color Line*[9]. Like most examples of hard-core pornography it presumes to confess the "truths" of sexual pleasure. But, unique to the subgenre of

"interracial" pornography, it speaks the once-silenced, taboo "truths" of racialized sexuality. The video consists of a series of interviews, followed by sexual performances between African American and white performers who "frankly" discuss their feelings and observations about race in the porn industry. The interview sections are earnest and full of liberal sentiments of equality and the unimportance of race; the sex sections are intensely erotic, often "nasty" and contradict the preceding liberalism by a fascination with racial difference. Sean Michaels, a handsome, African American with shaved head and athletic build, begins in an initial interview with a complaint about racism in the industry and concludes with an appeal to progress:

> "Young ladies in our industry, white or black, are told that if you work with a black man you will probably have difficulty getting a job or gig dancing on the road in Southern States…OK, well, if that's the truth then what about the rest of the continent?…Sure the South is the South, we know this, but things are changing and they have changed …if we don't wake up as a people we are going to be left behind by the rest of the world in the progression of our minds and our very souls."

Next, a white female, porn performer, Christi Lake, speaks to the camera:

> "I think people believe interracial sex is taboo just because of the old South. The plantation owner getting a hold of black females and such. They could do it but no one else and so it was always kept taboo. I don't believe that though. Having sex with a person of another color is very exciting, very erotic. I look at the person inside, not outside."

Both Michaels and Lake speak about the outdated taboos of the "old South" and Lake explicitly asserts the contemporary ethic of "color blindness." Yet these supposedly outdated taboos against interracial sex inform and eroticize the subsequent sexual performance between them, proving not that Lake looks "at the person inside" but quite the contrary: that "sex with a person of another color is very exciting." Thus liberal, verbal protestations of the ethic of colorblindness in the interviews give way to a "dirty talk" common in porn video in the performances. Lake, in particular, noisily articulates a sexual pleasure taken in the observation of racial differences linked to sexual differences. Sometimes this "racialized sexuality" is clearly visible, as when Lake's verbal ejaculation, "fuck my tight pink little pussy with your big black dick," can be seen in the form of an actually "pinkish" "pussy" next to Michael's truly long, truly black, "dick." Sometimes, however, it is a suggestion that is not literally visible as when Lake says, "put your spit in there and make it all wet and mix in with my white juices." Not all of the interracial sexual performances in this video verbally articulate such an overtly racialized sexuality, but once we have been cued by this first number to look for racial-sexual differences, such differences, visible and invisible, articulated and not-articulated, seem to emerge. Thus, in the next interracial pairing, following similarly earnest interviews-this time between a white man, Mark Davis, and a black woman, Naomi Wolf-the usual visual pleasure of exaggerated gender difference typical of heterosexual pornography becomes complicated by race. When we see, for example, a

pinkish penis and balls slapping up against a dark pubus, or ejaculate which is creamy white on black female skin, it is no longer just sexual difference that we see, but racial.

What does it mean to watch such comminglings of raced bodies? In a genre that tends to suspend narrative in order to scrutinize the sights and sounds of interpenetrating bodies – tongue in mouth, mouth around penis, penis in vagina or anus, hand on pubis, etc. – what does it mean when these bodies are not only differently gendered but also differently raced? And if it is possible to say that the pleasures of heterosexual pornography have something to do with the differences of gendered bodies, is it possible to say that pleasure can also be taken in the sight of the interpenetration of differently raced bodies? Why is this once-forbidden commingling, as Lake puts it, "very exciting, very erotic"? Finally, is it possible to articulate the formal pleasures of the color contrast without sounding like a racist?

Pornography, because it has so long existed in determined opposition to all other forms of mainstream culture, has often become the place where sex happens instantaneously. Pornotopia is the land, as Steven Marcus once put it, where it is "always bedtime," and where the usual taboos limiting sex are very easily overcome.[10] Couples fall into bed at the drop of a hat and nothing impedes the immediate gratification of myriad forms of sexual pleasure; the taboos that circumscribe and inform sex acts in the real world just melt away.

Because it is "always bedtime" in pornography the genre can often seem determinedly opposed to the generation of erotic excitement. Erotica is a term that is frequently opposed to pornography, often by anti-pornography feminists to contrast a tame and tasteful female pleasure to more gross and violent porn. However, this contrast belies the fact that both forms of representation ultimately aim at sexual arousal. What may more usefully distinguish the two terms, then, is the way taboo functions in each. Pornography as a whole defies the taboos against graphic representations of sex acts, but it often chooses not to inscribe these taboos into the truncated narratives of their fantasy scenarios. Erotica, in contrast, inscribes the taboo more deeply into its fantasy. Thus erotica is not necessarily more tasteful or tame than pornography (witness the grossly transgressive literary erotica of Georges Bataille, who is also the great theorist of transgression) nor is it without explicit imagery (witness the explicit but tasteful film and video erotica of Candida Royalle), but it does inscribe the tension of the forbidden into its fantasy.

If pornography is the realm where nothing impedes the immediate enactment of easily-achieved and multiple forms of sexual pleasure, then erotic forms of pornography are those in which the taboos and prohibitions that limit pleasure are, at least vestigially, in force often in order to enhance the desire that overpowers them. Eroticism in pornography thus depends on the continued awareness of the taboo that is transgressed in it. This is one reason why interracial pornographies can sometimes have an erotic charge that other forms of pornography do not.

To transgress a taboo is certainly not to defeat it. Georges Bataille argues that transgression is the flouting of a taboo that fully recognizes the authority and power of the law that prohibits: "Unless the taboo is observed with fear it lacks the counterpoise of desire which gives it its deepest significance"[11]. Prohibitions thus often

provide an element of fear that enhances desire. I will be arguing in much of what follows that it is fear – the fear that was once generated by white masters to keep white women and black men apart – that gives erotic tension to interracial sex acts that in "ordinary," non-racialized, pornography often become rote. The violation of prohibitions represents a breaking down of the established patterns of the regulated social order. [12]

The interviews in *Crossing the Color Line*, then, invoke the prejudices of the "old South" as if they were passé. But in the sexual performances that follow, these passé stereotypes make the violation of the color line more vivid and dramatic. Awareness of these taboos and stereotypes lends erotic (and dramatic) tension to the performance of the sex acts. The video takes the (unequally enforced, weakened) "taboo observed with fear" to elicit the "counterpoise of desire." To the extent that such pornography acknowledges the color line that informs the taboo, it works against the contemporary goal of "color blindness" now operant in American culture.

Whether this attention to racial difference is a good or a bad thing-in pornography or elsewhere-is a matter for debate. On one hand, "recognizing" racial differences can seem to be, and sometimes is, synonymous with racism itself[13]. On the other hand, in a culture that has become so determined to be officially blind to racial differences that it has created a new kind of taboo around its very mention, it can seem excitingly risque to notice differences of skin tone, ass or lip shape. On one level, then, interracial pornography's refusal to be color blind points to the obvious fact that as a culture we are not so much color blind as, as Susan Courtney puts it, "color mute": we take note of racial differences, much as we take note sexual differences, but unlike sexual differences, racial differences are not supposed to be noticed.[14] Ample female posteriors, for example, are often celebrated in "black" and "interracial" videos; caucasion features can also be racialized. In *Crossing the Color Line*, for example, white male or female skin tone seems to exist *for* its contrast to black, and black skin exists for its contrast to white. Sometimes this contrast is imaginary: "White pussy" – which actually registers as a pink color not visually all that different from the interior pink of African American women – nevertheless seems racialized in its contrast with the black penis. "White cock" – which registers considerably darker than the rest of the variously toned skin of white men, and therefore as not dependably darker than the cock of all men designated black – nevertheless seems racialized in contrast with the darker skin of the black woman. An even more impressive contrast is offered in the white man's pink lips and the black woman's dark haired pubis. Contrast, real or imagined, is what makes these comminglings so stunningly dramatic.

Contrasts are also invoked between men in this, and other, interracial videos. For example, we can't help but note the hirsute quality of the white man, Mark Davis, who has sex with the black woman, Naomi Wolfe in the second episode, compared to the smoothness of the black man, Sean Michaels, in the first episode. Nor can we fail to notice that Davis's lighter toned penis is shorter – though thicker – and also uncut. (Of course, both penises are oversized by any but pornographic standards.) If the white man's penis is (comparatively) small and the black man's

is (comparatively) large, which is the norm? Pornography as a genre has its own, changing, norms. The large black penis that once was given by the white master as a reason for white women to abhor and fear black men, is today valued by all in the world of interracial pornography. One thing is clear, however, though blackness and whiteness are articulated as racially and sexually saturated differences, they are articulated differently. The black woman does not articulate her pleasure in the "whiteness" of the white man's cock, as the white woman articulated hers to the black man. If the white man's cock is not racialized the same way the black man's is, nevertheless, racial differences have become part of a repertoire of visual pleasure to be found in the form. This is the case both for those differences that can be registered visually and those that are only imaginary.

All of the above racial differences remain more or less unmentionable in polite discourse because of their associations with racial stereotypes. Once used to elicit fear and revulsion that would enforce separation, these stereotypes are now used to cultivate desire across the racial border. It would be a mistake, certainly, to consider the mere flouting of an increasingly anachronistic color line as a progressive act, especially if we accept Bataille's notion that transgressed taboos are actually honored in the transgression. What, then, can we say about the deployment of racial stereotype in the erotic excitement of "crossing the color line"? Do these stereotypes do further harm to people of color and should they be eschewed? Must we agree, for example, with Franz Fanon that sexual stereotypes of black men, born of white fear, continue to reduce the black man to an "epidermalized" racial essence?

Racial Fear and Desire

Franz Fanon has famously written about the experience of being interpellated as a raced being when a white boy points to him on the street to say, "Look, a Negro… I'm frightened"[15]. In this classic description of the power of a white gaze to reduce the black man to an 'epidermalized,' phobic essence, Fanon sees negrophobia as a form of white sexual anxiety. The white gaze sees the organ of black skin and immediately is afraid. According to Fanon, the deepest cause of this fear is the reduction of the black man to a penis which is ultimately a pathological projection on the part of the white man of his own repressed homosexuality[16]. The white man's fear is thus, to Fanon, also his desire. Yet, as Mary Ann Doane [17] has shown, the specific instances of negrophobia analyzed by Fanon tend to ground the pathology of this projection especially in the white woman. The white woman's fear of rape by a Negro is viewed as an "inner wish" to be raped: "it is the woman who rapes herself"[18]. Pathology thus marks the white woman's desire for the black man. Fanon similarly pathologizes the black woman's desire for the white man. Yet, as Doane shows, Fanon does not equally pathologize the black man's desire for the white woman. Indeed, he does not find anything in his behavior that is motivated by race. This man is simply a typical "neurotic who by coincidence is black"[19].

Fanon's (unequal) condemnation of the "epidermalization" of racial fear and desire is understandable given his quest for revenge on the system that so fixes

him. But his protestation that the man of color's desire is not itself racially influenced is unconvincing. It is as if Fanon's response to the negative stereotype of the oversexed black man can only be to create another negative stereotype: the white oversexed woman and the undersexed white man (whom to Fanon is a repressed homosexual). Writing in 1952, Fanon, for good reason, cannot conceive of a world in which epidermal difference would become a commodity fetish grounded in the very fear expressed by the child who hailed him in his epidermal difference. Nor can he admit that this fear-desire might exist (unequally but powerfully) on both sides of the racial border. He thus cannot imagine a black man's desire for a white woman as grounded in a fear that enhances desire.

Kobena Mercer's much later (1994) attempt to analyze his own, black and gay, attraction-repulsion to Robert Mapplethorpe's photographs of nude black male bodies offers an intriguing new take on Fanon's notion of epidermalization.[20] Mercer's initial reaction to Mapplethorpe's photos in the (in)famous *Black Book* follows Fanon's example and dismisses them as a stereotypical objectifications grounded in the phobia of the hypersexed black male body. He quotes Fanon: "The Negro is eclipsed. He is turned into a penis. He *is* a penis"[21]. Mercer thus accuses Mapplethorpe of a fetishistic objectification of the black male body. In the much-discussed photo, *Man in a Polyester Suit* (1980), showing a penis protruding from the fly of the eponymous suit, he objects to the conjuration of the large penis as "phobic object," evoking "one of the deepest mythological fears and anxieties in the racist imagination, namely that all black men have huge willies"[22]. Mercer argues that Mapplethorpe's camera fetishizes the black male body, masking the social relations of racial power between the well-known artist and his anonymous subjects and oscillating between sexual idealization of the racial other and anxiety in defense of the white male ego[23]. This racial fetishization is ultimately Mapplethorpe's way, Mercer argues, of splitting belief, of saying "*I* know (its (sic) not true that all black guys have huge willies) but (nevertheless, in my photographs, they do)"[24].

In a second article, however, Mercer opts for a more contextualized reading of the photo's aesthetic and political value and for a revision of the very notion of racial fetishism as a necessarily bad thing[25]. Here, he complicates his earlier discussion of the fetish of the "big black willy" as part of the "psychic reality of the social relations in which our racial and gendered identities have been historically constructed"[26]. Mercer now allows that fetishized (gay male) erotic representations are not "necessarily a bad thing." Interestingly, his reason is that, like the point-of-view shots in gay male pornography, they are "reversible"[27], the object of the gaze can look back. Because the gendered hierarchy of seeing/being seen is not so rigidly coded in homoerotic representation, Mercer can justify Mapplethorpe's objectification of the "big black willy." Fanon's argument against the fixing of the black man by the white man and the white woman had been to say that the irrational fear of the black man's sex was actually pathological desire – and a pathology from which the black man himself was exempt. In contrast, Mercer's own homosexual (and intraracial) desire *for* the same black penis that the white photographer desires leads him to question the very pathology of fetishism. Torn between seeing the black man's sex as desirable and seeing it as a phobic object, Mercer fails to see

that it is the tension between fear and desire that marks the special appeal of these photos, whether the taboo transgressed is that forbidding same sex desire or that forbidding interracial sex. [28]

Mercer admirably introduces a rich ambivalence into his reading of these images, claiming that it is not possible to say whether such images reinforce or undermine racist myths about black sexuality. Nevertheless he wants to think that the homoeroticism of these images is capable of shocking viewers out of the stable, centered subject position of the straight "white male subject"[29]. He thus comes close to saying that, because Mapplethorpe photographs from within a shared community of homoerotic desire, and because Mercer himself writes from a similar perspective, these images do not offer a "bad" kind of racial fetishization, even though, from the perspective of Mapplethorpe's desire, they still objectify the blackness (if not the same-sexedness) of the black models' "willies." Does this mean that a "progressive," taboo-breaking, same-sex desire can absolve interracial lust of its own bad history of fetishization? Mercer, who has already gone a long way in probing these difficult issues, does not further elaborate.

Mercer's argument evades, but also evokes, the important question of whether the phobic fetishization that once fixed Fanon is still present in the new desiring fetishization. I argue that it is but that now it is in the service of fueling a pleasure that has become more complex, a pleasure that serves more than the white former masters. Jane Gaines, for example, in a complex response to Mercer's essay, has called for a better understanding of the "full diversity" of Mapplethorpe's *Black Book*, by which she means the full diversity of the readers of its images[30]. Gaines suggests that straight black women, straight white women and gay black men have all derived different kinds of pleasure from these pictures and that the actual sexual preferences of these models – whom Mercer presumes to be gay – are irrelevant to the fantasies they may generate[31]. Her point is that there are many taboos that inform the fantasies of sexual and racial couplings and that the furor and ambivalence over these photos suggest that many people, gay and straight, black and white, who once only feared the appearance of the "big black willy," are now becoming educated in its desire.

I would add that this "education of desire" – the term is borrowed from Richard Dyer[32] – occurs along with the rise of above-ground hard-core pornography in the seventies and eighties. As is well-known, this pornography has enshrined the penis – of whatever hue – as a commodified object of desire. Such commodification occurs in different ways across the racial border but it now includes the black man's own repertoire of sexual postures vis a vis the white women he once had good reason to fear. Indeed, the real historical change, as Jane Gaines demonstrates, is the simple fact of the circulation of a book of photos whose main *raison d'etre* is the display of this once fear-inducing, now desire-inducing, object.

Thus while white supremacist stereotypes certainly inform the fascination with the black penis in these photos, we may not need to have recourse to Mercer's intelligent, but also highly defensive, arguments to "save" Mapplethorpe's black male nudes from Fanonian-style disdain. Mercer, for example, argues that the "commonplace stereotypes" of pornography can create, when mixed ironically with high art,

a "subversive recoding of the ideological values supporting the normative aesthetic ideal"[33]. In this light, racial fetishism becomes, not a "repetition of racist fantasies but a deconstruction of the ambivalence at play in cultural representations of race and sexuality"[34].

I am full of admiration for Mercer's willingness to rethink his earlier condemnation of racial fetishism. I am a little suspicious, however, of his argument about the "subversive recoding" of both the high art ideal and the low pornographic stereotype because it tends to elide the fact that both the high and the low are not simply ironic but capable (in different degrees and in different ways) of arousing desire[35]. The real point of the combination of traditions in Mapplethorpe, I suggest, is not the shock of the juxtaposition but that both are so frankly erotic. What Mercer seems not to recognize fully in this much-revised and extremely important argument is that the phobic deployment of the stereotype of the black man's sex had already been transformed by popular culture, not Mapplethorpe's art, into an ambivalently mixed bag of stereotype and fetishistic valuation in which fear, desire and envy are already mixed.

It is precisely the erotic appeal of this racialized sexuality around which Mercer's essay seems to dance. The gist of his fascinating and honest argument with himself might come down to something like this: if Mapplethorpe's photos were viewed only by (straight) white viewers, then they might easily be accused of fixing and negatively fetishizing black men in their very blackness and hypersexuality. But the context of viewing is everything. Black viewers of these bodies, and gay viewers of these bodies, and black gay viewers of these bodies, and women viewers of all races and sexual orientations now exist in a culture that has not only denigrated and "fixed" the black man negatively in his sexuality but has also celebrated his erotic power in the familiar poses of a macho black power. Racial fetishization is today not the same as the "fixing" to which Fanon objected. As Mercer notes, the statement "the black man is beautiful" takes on different meanings depending on the social subject who says it: white or black woman, white or black man, gay or straight. Beauty is indeed an important component of Mapplethorpe's photos. But it may be more pertinent to alter the statement to "the black man is sexy" for beauty in this case leads to an acknowledgement of desire. The black man is sexy in this instance in the way he is sexy in contemporary interracial pornography: in the stereotypical, racialized characteristics of black skin and large penis. These characteristics now inspire ambivalent mixes of fear and desire in a much wider range of subjectivities than Mercer originally conceived (including, as Gaines points out, white women and black women). Those who transgress taboos that proscribe either interracial or same sex desire may experience an ambivalent mix of fear and desire that is part of these images' appeal.

If we are willing to acknowledge that interracial lust evolves out of the taboos initially imposed by the white master, but which now serve to eroticize a field of sexuality that is no longer his sole province, then we begin to recognize the validity of varieties of commodification in contemporary visual culture, and not only in its much-discussed, high art, incarnations. But what if we now turn to a decidedly "low" example of interracial lust which no one could call high art, and which is not

even attempting, like *Crossing the Color Line*, to counter the racism of the porn industry, but which seems vigorously to embrace its crudest stereotypes?

Let Me Tell Ya 'Bout White Chicks[36] is a porn video which became notorious, and popular, for its articulation of all the stereotypes and clichés of racial difference. Since its release in 1984, when it won the XRCO Best Picture award, it has acquired something of a cult status and has, unlike many other porn titles, been subsequently reissued as a "classic". The video box proclaims it "The Original Interracial Classic." Its director, Gregory Dark, is a white man who also pioneered hip, politically incorrect "New Wave" straight porn and then briefly turned his hand to interracial pornography in the mid 80's. Dark proudly proclaims that "you will not find one sensitive moment in any of my work." (Bright np). Like Spike Lee's *Jungle Fever* (1991), it unearths the most regressive sexual stereotypes of taboo desire. Unlike Lee, who chooses to tell his version of the story from the perspective of an upwardly mobile black man who momentarily succumbs to "jungle fever" and then learns better, Dark revels in the black male enthusiasm for ever more outlandish conquest of "white chicks." The tone is set with this opening rap:

> "White chicks! They're so hot and pretty, they get down to the real nitty gritty.
> White chicks got this attitude, they ain't happy 'till they get screwed.
> Give me five on the black hand side, there's nothing as sweet as a little white hide.
> When I see black chicks on the street, I know white chicks got them beat.
> Got to get some fine white pussy, feel so wet and tastes so juicy.
> Got to get some fine white chick, give her some of my big black dick.
> White chicks!"

A group of low life black men – a pimp, some petty thieves, and one slightly more respectable figure whom I will call the resister – sit around in a bedroom, bragging about their sexual conquests of "white tail." Each narrated conquest is viewed in flashback. Each consists of an intrusion into a perceived white, upper class realm (actually only mildly upscale Southern California kitchens, bedrooms and bathrooms), until the final number, which occurs in the funky bedroom they occupy. Typically the episodes begin as robberies and then turn into opportunities for sex with exceedingly willing white women. Conspicuously absent from the video are white men. By behaving like the stereotypes that white men have made them out to be – lazy, lawless and sexually insatiable – a crude revenge is taken on the unseen white man.

The pimp figure begins the bragging, extolling the virtues of white women over black. The resister disbelieves him, saying at one point that white women make his stomach turn. His buddies spin fantasy after fantasy to convince him, and finally, in the last number, break down his resistance by offering him a white woman on his very own bed. Before he is finally won over, however, he confesses his fear of white women. Indeed, one could say that the entire drama of this video (such as it is) rests on the ambivalence of this one black man towards the white woman he has historically been blamed for desiring. The sex scene with which the film

concludes, and indeed all of the outrageous sexual fantasies of black men "boning" eager white women, might thus be construed as a counter to this fear. Bataille's statement about the relation of fear to desire is again relevant: "Unless the taboo is observed with fear it lacks the counterpoise of desire which gives it its deepest significance"[37]. The "taboo observed with fear" resides in the very real fact that black men were once justly afraid of white women for the danger they could cause. White racists also have been known to fear that white women would, if they tasted sex with black men, never "come back." Both fears inform the racialized sexual fantasies performed in this video. However, fear is not, as it was for Fanon, the dominant emotion. It now is Bataille's "counterpoise of desire" – the tension that enhances desire.

On one level, then, *Let Me Tell Ya 'Bout White Chicks* can be described as the racist white male fantasy that argues that black men are animals and that the white women who go with them are sluts. The pleasure taken in this depiction of their sex acts could be called the pleasure of seeing the white woman sullied by the animalistic appetites of the black man – appetites which have historically been projected onto the black man by the white. In this case, the white man is not directly implicated in this nastiness except as its onlooker and, of course, as the main author of the fantasy. The black man who acts the part of the animal and the white woman who proves herself to be a slut by going with the black man may also be flouting the taboos of white supremacy for the very pleasure of the white men whom we know to be the dominant consumers of pornography and the writer, director and producer of this video.[38]

On another level, however, this video can play as a black male sexual fantasy. Narratively, the "me" who tells "ya" about white chicks is a black man talking to other black men, telling tall tales of the obliging availability of white women who crave sex with, and pay money to, low class black men for their sexual services. On this level the video can be viewed as a straightforward black male fantasy that takes pleasure in acting out what was once the white man's worst nightmare. On yet another level, however, it is possible to see that even the eponymous white woman might take pleasure in watching her counterparts have down and dirty sex with a primitive Other. One thing at least is clear, while it is not in the least politically correct, this fantasy offers an eroticized transgression of a variety of racialized perspectives. The one racialized perspective that is studiously ignored, however, is that of the "black chicks" who are unfavorably compared to the "white chicks." A companion video, *Let Me Tell Ya 'Bout Black Chicks*, by the same writer, director and producer, would appear to have rectified the imbalance of insult, but it is lost.[39] However we judge the racist stereotypes at work in these films, it would seem that by the time of their release, interracial forms of lust had begun to refunction the more purely phobic kinds of reactions to stereotypes of what Mercer calls the "big black willy." On both sides of the color line men and women who watched these video could participate in the "ambivalences" described by Mercer.

Let Me Tell Ya 'Bout White Chicks is thus neither a "subversive recoding of the ideological values supporting the normative aesthetic ideal," as Kobena Mercer claims for readings of Mapplethorpe, nor is it a pure "repetition of racist fanta-

sies"[40]. Its function is not, like Reconstruction and Progressive Era racial fantasies, to keep black men in their place. Rather, it is a new kind of racial pornographic fantasy which has come into being because of America's history of racial oppression but which is not a simple repetition of these past racist stereotypes. Like *Crossing the Color Line*, it reworks the phobic white fear of the black man's sex, and related fear of the white woman's animalistic preference for that sex, into a pornographic fantasy that may have originated from, but is no longer "owned" by the white man.

It is thus a pornographic sexual-racial fantasy propped upon a pre-existing racial stereotype that was itself a sexual-racial fantasy, though not one that its white creators could ever use overtly for sexual pleasure. This does not mean, however, that it is a positive, as opposed to a negative, stereotype. Indeed, the conventional language of stereotypes seems to fail us in the attempt to analyze the refunctioning that has occurred around this phobia. For the phobia's original purpose was to prevent precisely the kind of black male white female couplings celebrated in these videos.

The problem in thinking about stereotypes, as Mireille Rosello has pointed out, is our stereotypes about them[41]. Our stereotypical notions of stereotypes often lead to a lack of precisely the sort of ambivalence noted by Mercer. Rosello argues that stereotypes are important objects of study not because we can better learn to eliminate them from our thinking, but rather because they cannot be eliminated. Stereotypes persist, and perhaps even thrive upon, the protestations against them; the louder the protest, the more they thrive. Rosello offers, instead of protest, a nuanced study of the changing historical contexts of stereotypes. Something like this seems to be what is needed in our understanding of stereotypes of interracial lust as well. To forbid all utterance or depiction of the stereotype of the originally phobic, image of the large black penis is to grant it a timelessness and immortality that it does not really possess. Once uttered, a stereotype does have, however, an enormous power to endure. Racial stereotypes especially, as Homi Bhabba has noted, take on a fetishistic nature, as a

> "form of knowledge and identification that vacillates between what is always 'in place' as already known, and something that must be anxiously repeated…as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual license of the African that needs no proof, can never really, in discourse be proved"[42].

In the perpetual absence of proof (say a random sampling of penis size and actual sexual behavior of black men) there is no truth to the stereotype. But precisely because there is no truth, the claim must be repeated. Rosello, however, argues that the refunctioned repetition of stereotype shows what happens when what the culture thinks it knows comes in contact with the stereotyped person's reaction to that supposed knowledge. In this case the "iteration" of the refunctioned stereotype does not deny it, but uses it in historically new ways that are more erotic than phobic.

In other words, the racial stereotype of the big black "buck" that right-thinking Americans have now come to label unjustly "negative" (but have in no way eliminated as a vacillating form of knowledge and belief) has ceased to function in the

same way it did when the Clan was riding. It has ceased to so function precisely because it has, in the intervening years, been refunctioned to different ends by black men who have willingly occupied the fantasy position of the hypersexed black man in order to instill fear in the white man and to counter the older stereotype of the passive Uncle Tom.[43]

The typical argument against stereotypes is to say that "real" people do not resemble them. But as Steve Neale[44] and Jane Gaines[45] point out, it is almost never actually "real people" who are asked to offer the antidote to harmful stereotypes, but an imaginary ideal that can serve as a "positive image" for stigmatized minorities. Harmful, negative stereotypes are not measured against the "real" but against the culturally dominant "ideal." Jane Gaines quotes Isaac Julian and Kobena Mercer on this point:

> "…it's not as if we could strip away the negative stereotypes of black men…and discover some 'natural' black masculinity which is good, pure and wholesome"[46]

Historically, then, the negative stereotype of the oversexed "black buck" was countered in the late 50's and early 60's by the positive stereotype of the super-civilized (handsome but never overtly sexual) Sydney Poitier. But this de-sexed image of the black man was in turn countered by more explicitly sexualized – "bad" – images of black men produced in reaction to the perceived passivity of the Tom figure. Thus the reappearance of the stereotype of the "black buck" in the post-Civil Rights era does not represent a return to a *Birth of a Nation*-style stereotype. Stereotypes, if we follow Rosello, do not simply repeat. The very emergence of this figure, in a newly above-ground post-Civil Rights era pornography, would seem to provide evidence that the older function of what Foucault calls the deployment of power through "systems of alliance" and a "symbolics of blood"[47] indeed does give way to a newer deployment and analytics of sexuality. But like so much else in Foucault, these two modes of power are intertwined.

A stereotype that once functioned to frighten white women and to keep black men in their place (as in JanMohamed's stereotyping allegory), now functions to solicit sexual desire in the form of a transgressive, pornographic tale. However, this arousal remains propped upon the original phobic stereotype aimed precisely at prohibiting the very sexual commerce depicted. Are black men and white women kept any less "in their place" by this sexual fantasy whose point of origin is the power of the white man? I would argue that the white man's power remains the pivotal point around which these permutations of power and pleasure turn. The sexual fantasies depicted are primarily rivalries between white and black men. The agency of white women, and black women even less, is difficult to discern. Nevertheless, there is a big difference, as Tessa Perkins's has observed, between 'knowing' racist stereotypes and 'believing' them[48]. I suggest that pornographic and erotic fantasies of interracial lust rely upon all viewers, male and female, black and white, knowing these stereotypes. Although nothing necessarily rules out their also *believing* them – that is, they can certainly be interpreted in a racist manor – the pleasure taken in pornographic depictions of interracial lust does not depend upon

believing them. It would seem that what is involved instead is a complex flirtation with the now historically proscribed stereotype that operates on both sides of the color line. Thus the very taboos that once effectively policed the racial border are now in the service of eroticizing its transgression.

"Fear of [and desire for] a Mandingo sexual encounter"

We have seen that a mix of fear and desire is at the heart of the erotic tension of interracial pornography. The "resister" in *White Chicks* who admits his fear of white women was also, inadvertently, admitting his fear of white men. White men, for their part, have historically feared black male prowess, even while (and as a means of) exercising sexual sovereignty over black women. White male fear of the black man's sexual threat to white women has been the ostensible reason, as JanMohamed notes, for countless acts of violence against black men. What we see in the above examples of interracial pornography is that this fear has now been iterated in a new way. Where it once operated in a more exclusively phobic mode to keep the black man and the white woman apart, now its reversal in pornographic fantasy shows how the stereotype informs the erotic tension of representations of interracial lust. I don't mean to suggest, however, that because a racialized mix of fear and desire informs contemporary pornography that it is now totally innocuous. Quite the contrary. One of the worst riots of recent American history was precipitated by the fantasmatic projection of one white man's racial-sexual fear, envy and resentment grounded in just such a scenario of interracial lust.

When the white Los Angeles Police Sergeant Stacey Koon saw a powerfully built black man holding his butt and gyrating his hips at a white female Highway Patrol Officer, he claimed to see a lurid scenario of interracial sex that then triggered the beating of Rodney King. Koon's reading of King's pornographic gestures is described in his book, *Presumed Guilty*.

> "Melanie Singer ... shouted at King to show her his hands. Recognizing the voice as female, King grinned and turned his back to Melanie Singer. Then he grabbed his butt with both hands and began to gyrate his hips in a sexually suggestive fashion. Actually, it was more explicit than suggestive. Melanie wasn't so much fearful as offended. She was being mocked in front of her peers.... Control and common sense were cast aside. Melanie's Jane Wayne and Dirty Harriet hormones kicked in. She drew her pistol, and advanced to within five feet of the suspect."[49]

In the original manuscript of this book, however, Koon had offered a slightly different version of his reason for intervening, stressing this time not Singer's "offense" but what he called her "fear of a Mandingo sexual encounter"[50]. In an interview after his acquittal in the first (state) trial, Koon tried to explain what he meant by these words, which were eventually eliminated from the book:

> "In society there's this sexual prowess of blacks on the old plantations of the South and intercourse between blacks and whites on the plantation. And that's where the fear comes in, because he's black"[51].

Koon's phrasing is worthy of note: he uses the word "intercourse," rather than the word rape that his logic of imputed fear seems to imply. Yet he clearly wants it to appear that he was saving the white woman from a fear-inducing black "sexual prowess." It is not clear whether he realizes that "intercourse between blacks and whites on the plantation" was historically almost entirely between white masters and black slaves. Most likely he is attempting to subscribe to the Reconstruction era myth of the helpless white woman in need of rescue from the lustful black man by a heroic white man (himself).[52] But the scenario no longer fits. His improbable imputation of sexual fear to the six-foot tall and highly professional Melanie Singer at the moment King was surrounded by no less than eight Highway Patrol officers with drawn guns says more about his own sexual insecurities regarding the competence of the female cop who threatens to usurp his own authority. The vacillations in his story are telling: in one version he attributes sexual fear to Singer; in another version mere offense. It is clear that in both cases, fear and offense are not only a projection of an actual sexual threat onto King, but a form of punishment enacted on Singer for having the gall to place herself in the "Dirty Harriet" position of a male officer.[53] The real fear for which he also punished *her* by taking over the arrest – may very well be that she was a perfectly competent cop doing her job arresting a speeder.

At the same time, however, Koon's use of the term "sexual prowess of blacks" intimates something of white sexual envy of black men; it is hardly a phrase old-fashioned racists like Thomas Dixon or D.W. Griffith would have invoked. This envy, I suggest, is inherited from a much more recent legacy of pornography and exploitation cinema that has culminated in the fantasy depictions of interracial lust cited above. While Stacey Koon would like us to believe that his initiation of the beating of Rodney King was caused by Singer's "fear of a Mandingo sexual encounter," his motives are different than Dixon and Griffith's. Like them, he wants to keep black men and white women in their place. But unlike them, he seems aware of the various ways in which the fantasy of black male sexual threat to the white woman has become the material for much more overtly titillating scenarios.

One clue to his different deployment of the figure of the "black beast" may lie in Koon's peculiar use of the word Mandingo, which designates along with the variant Mandinka a tribe of African warriors – instead of black or African or any of the other available animalistic epithets apparently used by police before and during the beating of King. This word signals Koon's own semi-conscious acknowledgement that the scenario he invokes has since the 70's become something more than the white patriarch's fear of the pollution of his own racial line by a hypersexual African slave and the subsequent loss of control over "his" women. "Mandingo" does not mean to Stacey Koon's generation what "African" meant to Dixon and Griffith's. One reason may be that in 1975 a popular "sexploitation" film with the very title *Mandingo,* which Stacey Koon is old enough to have seen as a teenager,

had already refunctioned the older scenario of white female fear in the face of black male lust.

Stacy Koon's over-reaction to King's grabbed butt and gyrated hips may have unleashed the same kind of overkill as the ride of the Clan, but the raced and gendered fear that Koon attempted to project onto Melanie Singer was no longer a historically believable emotion. This is one reason for its excision from the manuscript of his book and replacement of the word "offense." But in saying "fear of a Mandingo sexual encounter," Koon also invoked a white female *desire for* that same encounter as depicted in the film of that name. For Richard Fleischer's 1975 film is most famous for its depiction of a white mistress's taboo-breaking seduction of her husband's Mandingo slave.

As noted above, one component of the legacy of "black power" in American popular culture since the sixties has been to fight the stereotype of the emasculated Tom with gestures of black male virility. From the virile stances of the black power movement proper, to Eldridge Cleaver's claims to have raped white women in Soul *on Ice*, to an array of early seventies Blaxploitation films which *Mandingo* followed, to the black-power derived poses of Mandingo itself, the defiant gesture by which the black man asserts his virility in the face of a white dominated world has become as automatic a reflex as "rescuing the white woman" was to Stacey Koon. Perhaps if we could begin to understand the reach of the sexual-racial fantasies that fuel the relations between the races at so many levels, we might better understand not only the reasons Stacey Koon grabbed his taser, but also the reason Rodney King "grabbed his butt" in the first place.

Stacey Koon's fateful projection onto Melanie Singer of a "fear of a Mandingo sexual encounter" thus needs to be understood as a nexus of extremely ambivalent, highly stereotypical white and black sexual fear that Koon certainly wanted to see reaching back to the mythic plantation but which actually joined mainstream popular culture in the 1970's. It is the emergence of this mixture of racial fear and desire that I would like to examine in this section. As we have seen, the racially inflected hard core pornography examined in the last section is propped upon the old, purely phobic, picture of the threatening, hypersexual black male. In these films, white myths of the "old South" came into contact with post-civil rights era assertions of black power and black sexual potency. But how did they actually interact? We can see the effect of this interaction in the catastrophic collision of the two reflexively macho gestures described above: the reflexive gesture with which Rodney King asserts his defiance of the law by adopting a "sexually provocative" pose vis a vis a white woman; the reflexive gesture of beating the black man in order to "rescue" a white woman who was never really in danger.

I would suggest that neither of these reflexes is a pure repetition of the past: the macho bravado of King's response to Singer's order is as deeply conditioned by the very same 70's popular culture that Stacey Koon inadvertently invokes when he says the word Mandingo. The macho bravado of Koon's response, which wants to see itself repeating a gesture of heroic rescue out of the mythic white supremacist past, is also deeply conditioned by the imagination of a "black power" "sexual prowess" signaled by the very word "Mandingo." The word seems to function as

a screen memory – a memory that both recalls and blocks out – unresolved questions of interracial sex and violence that have been percolating in the culture since the 1970's. It would therefore behoove us, before trying to say too much more about Stacy Koon and Rodney King's fantasies, to examine the film of that name as a way of excavating a moment in American culture when mainstream audiences, black and white, began to find titilation – not just danger – in depictions of interracial lust.

Mandingo

Mandingo is not pornography but for many viewers who did not yet venture into the porn theaters of the era it came close. Reviewers were unanimous in viewing it as an exploitative potboiler and a work of lurid "trash."[54] Directed by Richard Fleischer in 1975, and a big hit at the box office, *Mandingo* has only recently begun to receive critical due.[55] The fairly expensively produced film does not directly belong to the cycle of Blaxploitation films but it is best understood, as Ed Guerrero argues, in relation to them. Blaxploitation was Hollywood's word for an exploitation of both race and sex that became popular, and economically important, to the very survival of Hollywood, in the early and mid 70's. Blaxploitation films were breakthrough films for black directors which typically offered contemporary reworkings of outlaw and detective genres set in the inner city with contemporary jazz scores and tough, sexually desirable black heroes who displayed sexual prowess to both black and white women (The Isaac Hayes theme song for *Shaft* sings of the "black private dick that's a sex machine for all the chicks"). *Mandingo*, in contrast, is set on a plantation of the old South, directed by a white man and has a primary white hero. But like the blaxploitation cycle, it portrays black struggle against racism while also celebrating black male sexual prowess. Also like blaxploitation, it was popular with the same black urban audiences who played such a major a role in Hollywood's recovery from economic slump in the early seventies.[56] The film represents a new post-Civil Rights, post-Black Power view of the coercive sexual relations of slavery but one which also takes a frankly lurid interest in those relations. Finally, *Mandingo* presents interracial sexual relations not only as compellingly erotic but systematically in relation to the different economic situations of white masters and mistresses and black male and female slaves. It thus represented a revision of the most recent incarnation of the plantation genre – a type of pulp fiction that was already predicated, sans black power message, upon a certain lurid fascination with black/white sexual relations.

The film is one part Gothic sexploitation, one part blaxploitation and one part treatise on the Hegelian bond between master and slave. The story concerns a young white master (Perry King) who openly enjoys his *droit du seigneur* with a particular female slave while, unbeknownst to him, his sexually unfulfilled white wife furtively enjoys the sexual services of his prize Mandingo "buck." Kyle Onstott's lengthy 1957 novel about interracial sex on the plantation has been overlaid with a post-Civil Rights celebration of black power that systematically revises *Gone with*

the Wind-style clichés of the plantation melodrama.[57] The plantation, presided over by the young master's enfeebled patriarch (James Mason), is a breeding farm for slaves. When the young master discovers that his new wife is not a virgin, he turns to one of his previous slave "bed wenches" and develops a romantic relationship with her.[58] Sex between master and slave is not in itself presented as transgressive, though the romantic nature of this relationship is. Out of jealousy and frustrated desire his wife then orders her husband's prize Mandingo to service her sexually in a prolonged sex scene. When she later gives birth to a mixed race child, the master kills it and poisons her.

The one thing the film isn't, however, is what Stacey Koon's conflicted memory seemed to want it to be: a lesson teaching white women to fear the "sexual prowess" of black men. Rather, it teaches that these transgressive relations of racialized sexuality are the only relations that have any emotional force in a film otherwise structured by totally instrumental uses of both white and black flesh. But the part of the film that Stacey Koon really ought to have remembered is its conclusion. For when the white master seeks revenge on his slave for having had sex with his wife, his excessive violence[59], like Koon's, leads to "civil unrest" – in this case a slave revolt.[60]

Mandingo's black male revenge on the white master marks the film as a post civil rights era expression of black power. The film's systematic revision of happy black servility with equal parts of black rage and illicit sexual desire is thus part and parcel of its revision of the white master's insistence that white women should fear, not desire, the black man's sex. There are two major interracial sex scenes in the film. They are not the first interracial sex scenes offered up for prurient, as opposed to phobic, interest in mainstream American cinema, but they are the most sustained, and the most provocative in their challenge to plantation genre precursors.[61] Both entail transgressive erotic recognitions across racial difference.

In the first scene the young master is shown on a visit to another plantation where he and his traveling companion are given slave "wenches" for the night. Although he has previously been shown to have matter-of-fact breeding relations with a female slave, the kindly Hammond here responds differently. Sickened by a sadistic treatment of one of the women by his traveling companion, and responding to the fear shown by Ellen, the woman he has been given, he retreats into the next room with her. But he has also been repulsed by the kiss his companion has planted on his "wench" in violation of the code against real intimacy between the races. Ellen, for her part, is shaken by the rough violation of her fellow slave, afraid of her own violation (she is a virgin), and intrigued by Hammond's vulnerability, symbolized by a childhood injury that has left him lame. He reciprocates her kindness towards his lameness by telling her that if she does not want to stay she needn't. During the scene she stands above him. Andrew Britton has argued that Hammond's abrogation of his mastery then leads to Ellen's desire to please him, suggesting "not the submission of a servant but the emotional commitment of a lover"[62]. Britton, who mounted the first major defense of the film, argues that Ham and Ellen thus overcome their differences: she overcomes the fact that he is

master, and he overcomes the fact that she is a slave, and his revulsion to the idea of kissing a slave on the mouth.

Where Britton argues that Ellen's "color and status become irrelevant for Ham" and that he "renounces mastery"[63], I would argue that the abrogation of mastery can never be complete; its residue, in fact, is what marks the erotic tension of the scene.[64] If we look at how master and slave get to the point of their dramatic first kiss, we see that difference and mastery are never truly overcome. For example, even though Ham tells Ellen she is free not to service him and even though he invites her to "put your eyes on me; look at me straight into my eyes," she resists, "I can't. Niggers don't." Britton argues that Ham then more gently *asks* her to look at him, and that when their gazes meet, they overcome their differences. I suggest, however, that the shift from demanding to asking does not overcome mastery or negate their differences. Ellen is never truly free to refuse a master and her "color and status" do not "become irrelevant for Ham"[65]. Rather they become relevant in a new way. If Ellen's desire coincides with her need to please the master, so much the better. But when Ham says that she needn't service him, she reassures him with words whose sincerity cannot be ascertained: "I like you, sir. I want to please you." Ellen's apparently willing recognition of Hammond as a man not a master, elicits a corresponding recognition of Ellen as a woman not a slave when he finally overcomes revulsion to kiss her on the mouth. But the recognition figured by the multiple kisses that end the scene is never free of the power and raced differences that fuel its eros.

In their own way, however, these kisses are revolutionary, especially if we recall Abdul JanMohamed's[66] argument that sexual relations between master and slave do entail potentially subversive recognitions of humanity. In *Mandingo's* larger narrative this transgressive kiss initiates a chain of events that threatens the entire institutional edifice of slavery by exposing the homology of the black (male and female) slave's position as chattel and the white mistresses position as breeder for the master's seed. For this kiss precipitates the wife's sexual envy and her own much more transgressive violation of the taboo against interracial intimacy when she has sex with Hammond's Mandingo slave, Mede. The repercussions of that sex act will in turn precipitate the master's Stacey Koon-like overkill, which in turn sparks a slave revolt. Thus, while it is possible to say that "common humanity" is recognized in these transgressions of the racial border between master and slave, the recognitions are through and because of, not despite, erotically charged racial differences.

It is almost impossible not to see the sexual encounters between master and slave and mistress and slave in terms of racialized versions of Hegel's scenario of the dialectic of recognition between the lord and the bondsman that has been so influential in postcolonial studies. In this Hegelian turn I am especially indebted to Celine Parennas Shimizu (nd) whose paper on *Mandingo*, "Master-Slave Sex Acts: *Mandingo* and the Race/Sex Paradox" has clarified many of these issues for me. Hegel's description of the relation between the bondsman and the lord in *Phenomenology of Spirit* concerns the philosophical problem that "the one" – the "ego subject" or "I" of human self-consciousness must relate to the "ego object" of the

other in order to achieve its identity and become it. Hegel frames this relation to the other in terms of "Desire" – ultimately the desire of "the one" for recognition by "the other." Although Hegel's sense of desire is never, as Jane Gaines notes, sexual, there is a strong sense of the bodily confrontation between sameness and difference in his discussion of how the "bondsman" or slave becomes an object for the lord or master that is eminently suggestive of the sexual scenario.[67] The Hegelian dilemma of mastery lies in the fact that the more complete it is, the more the master fails to achieve genuine self-consciousness. For the master needs to be recognized by an independent will or consciousness, which is precisely what he has not granted the slave. Thus the master's very power frustrates the recognition of his own will and consciousness by an independent other. Jessica Benjamin calls this dilemma the dialectic of control: "If I completely control the other, then the other ceases to exist, and if the other completely controls me then I cease to exist."[68] Only in mutual recognition can two subjects become what Hegel calls actively "universal" subjects.

Hegel's paradigm may offer a way of conceiving forms of recognition extended to forms of racialized and sexualized subjugation inherited from American slavery.[69] Judith Butler's recent interpretation of both Hegel and Jessica Benjamin rejects the notion of a mutual recognition that functions as normative ideal of an inclusion of the Other by the self. According to Butler, the kind of overcoming of difference that we saw argued above by Britton with respect to *Mandingo* would be an example of the easy and overly optimistic interpretation that she challenges in Benjamin.[70] In contrast, Butler stresses a version of the master/slave recognition that sees both as running a risk of destruction. But this risk of destruction is also, she argues, constitutive of the self. It is a recognition grounded in difference and instability. Butler's argument is complex and nuanced, ultimately challenging Benjamin's dyadic concept of desire with a more multiple heterosexed, homosexed, and unnamably sexed, triad. I only take from it the basic paradox that recognition does not overcome difference or destruction but is, rather, grounded in both. I find this Hegelian reinterpretation, along with Shimizu's, helpful for understanding the nature of the erotic recognition that occurs between Ham and Ellen and that is symbolized in their kisses. In a film in which sex acts have functioned in the economic interests of the master, these transgressive, interracial sex acts do not, as Andrew Brittain would have it, overcome difference. Rather, they offer a perversely exciting form of sexual-racial recognition-in- difference.

This negativity of a destructive difference offers an important qualification for understanding erotic forms of recognition whose very eros is grounded in racialized differences of power. Consider, for example, the second big moment of interracial lust depicted in this film, that between the aptly named Blanche (Susan George), the sexually frustrated plantation mistress, and Mede, the Mandingo wrestler (the boxer Ken Norton). Blanche had disappointed Hammond by proving – through the abuse of her older brother – not to be a virgin upon marriage. When Ham turns to his slave Ellen for love, elevating her to quasi mistress status, Blanche's revenge is to seduce his slave. On a steamy afternoon, dressed in her white nightgown, with long blond hair falling down nearly to her waist, a half drunk Blanche orders Mede to her bedroom to sit on her bed – a move which momentarily equalizes the differ-

ence in their height when she stands before him, making it possible for each – as in the previous "master/slave" "recognition" – to look in the other's eyes. First she threatens him with his master's wrath: if he does not do what she wants, she will claim to have been raped by him. But since such coercion will only make her like Hegel's master, she then entreats: "Mede, ain't you ever craved a white lady before?" With this shift from terrorizing command to an entreaty that addresses his own desire for the Other, she kisses his unresponsive lips, caressing the sides of his face and looking him in the eye.

It was at the point of an interracial kiss that the previous "love" scene between Ham and Ellen faded out. Here, however, the kiss begins a prolonged seduction that climaxes in a soft-core depiction of mutual orgasm. Considered simply as a sex scene, it is no more transgressive than a great many of its era; considered as an interracial sex scene, it pushes the envelope, an effect that is enhanced by Maurice Jarre's Gothic music. Blanche slowly removes Mede's shirt and pulls him up from the bed to stand, towering over her. Embracing the full length of his body she reaches her hand down his chest and toward his groin. A reframed shot of their upper bodies shows both of them looking down in that direction. With this allusion to his involuntary sexual response to her coercive "seduction," Blanche begins to undress him. This gesture leads her, eventually, to kneel at his feet before him as if in abject submission to a virile response which she nevertheless controls. From behind Mede's back, we see a powerfully built black man, naked buttocks prominently displayed, with a white woman kneeling at his feet. Mede's body, not Blanche's, is clearly on display in this scene. Standing once again, Blanche now removes her clothes and embraces him, rubbing her face with its long blond hair against his naked chest.

At this point, Mede finally begins to respond voluntarily to her seduction. His arms embrace her and she smiles. Taking "control," he lifts her briefly up and then onto the bed where he lies upon her. Once again, it is his body, especially his buttocks, that are on display as the camera glides along its length to reveal her feet caressing his thighs. Suddenly, as if remembering that she should be in charge, Blanche reverses this arrangement and climbs on top, for the first time in the scene revealing the upper part of her own naked body. Immediately, however, Mede puts her back under him, and trembles as if in the grips of orgasm that gives the appearance, if not the guarantee, of mutuality. The scene ends with a languorous crane shot pulling up, revealing his body sprawled on top of hers with her legs spread-eagled beneath him.[71]

What kind of Hegelian recognition can we see in this scene? First of all, it is literally one that runs the "risk of destruction" by keeping in play a negativity – a possibility of obliteration that is the very source of its erotic tension. Indeed, both mistress and slave will die as a consequence of this sexual-racial recognition. The very death at the master's hand with which Blanche threatens Mede, will be delivered to them both.[72] The intense eroticism of the scene derives not merely from its explicit (relative to previous, non-"exploitation" Hollywood films) details of their sexual relations – reference to Mede's off screen erection, nudity, shuddering orgasm – but from the way his body itself becomes a battleground between fear and

desire. Here is another permutation of the fear of, and desire for, the racial Other. But where Ellen risked destruction in refusing to satisfy her master, Mede risks destruction both ways – in refusing to satisfy his mistress *and* in satisfying her.

Judith Butler writes,

> "The self in Hegel is marked by a primary enthrallment with the Other, one in which that self is put at risk. The moment in 'Lordship and Bondage' when the two self-consciousnesses come to recognize one another is, accordingly, in the 'life and death struggle,' the moment in which they each see the power they have to annihilate the Other and, thereby, destroy the condition of their own self-reflection. Thus, it is at a moment of fundamental vulnerability, that recognition becomes possible and becomes self-conscious"[73].

Butler's interpretation of the achievement of Hegelian self-identity through a relation to the Other that runs the risk of destruction, suggests, in contrast to Jessica Benjamin, that the price of self-identity is paradoxically self-loss. To be a self, according to Butler's reading of Hegel, is not to "enjoy the prerogative of self-identity" but to be ek-static, cast outside of oneself, to become Other to oneself. Thus Butler resists the sort of "happy" interpretation of recognition that sees it as an incorporation of the difference of the Other into the One. Her challenge to Benjamin is to think about the desire for (and the desire of) the Other beyond the complementarity of the dyad, master/slave, self/Other to consider the ways in which a third term intervenes.

In the various scenarios of interracial lust we have discussed thus far, both in pornography and here in a film thought to "exploit" (soft-core) sex in pornographic ways, the different interracial permutations of lust – those of the white woman and the black man and those of the white man and the black woman – there is a non-present third term which haunts the scene. This is the putatively "proper," same race, partner who can be said to be betrayed by the spectacle of interracial lust. When the black woman and the white man recognize and desire one another across their differences, this recognition is nevertheless haunted and erotically animated by the missing figure of the black man whose very masculinity and virility is put in jeopardy by his exclusion. It is also haunted by the missing figure of the white woman deprived of a partner because of the white male's interest in the "Othered" woman. Similarly in the sexual-racial recognition of the white woman and the black man, it is the jealous white man who represents the absent third term, and whose masculinity (and mastery) is put in jeopardy by his exclusion. To a lesser degree it is also haunted by the black woman who loses a potential partner to the myth of superior white womanhood.

These exclusions are not equal, however. The white man has much more power in his absence to structure the scene in which he does not act than does the black man, the white woman or the black woman. And for this reason we might say that the transgression of the sex scene between the white woman and the black man is greater and therefore more erotic. The point, however, is that the interracial recognition that takes place is never only between the two figures present in the scene and that this mutual, but unequal recognition is animated, in different ways, by the

desire and jealousy of a person who is absent. As Butler suggests, "if desire works through relays that are not always easy to trace, then who I am for the Other will be, by definition, at risk of displacement".[74] Thus "part of what it means to recognize the Other" is to recognize that "he or she comes, of necessity, with a history that does not have oneself as its center"[75]. The lame white master who looms so large in the Blanche/Mede recognition, the sex-starved white mistress who looms so large in the Ham/Ellen recognition are what give these erotic recognitions their sexual charge. They are the (unequally) powerful, white, transgressed-against figures whose very absence structures the erotic tension of the scenes. The black woman who would be the "appropriately raced" partner for Mede, and the black man who would be the "appropriately raced" partner for Ellen do not have the same power to be a force in the scene as their white counterparts. The transgression, in other words, is perceived as against the dominant white power: the large power of the white master and the much smaller power of the white mistress. The "hotter" the sex, the greater the transgressed-against power.

Both Blanche and Mede put themselves at risk in their enthrallment with each other. The "hot sex" that ensues is not a gesture of each "including" the other in his or her unity or oneness or humanity. Rather it is a dangerous "giving over" of the self to the Other that is never "freely" given and never achieves complementarity. Yet Blanche and Mede *do* recognize one another in sex through the very power differentials of their (similarly but unequally) enslaved conditions. If their recognition flouts the key sexual taboo of chattel slavery it is also informed by it as well. Indeed, the sexual encounter between Blanche and Mede is erotic in a way that the more romanticized relationship between Hammond and Ellen is not – precisely because the component of fear is greater. Fear of one another and fear of the white master are both palpable in the white mistress's and the black slave's bodies. Erotic tension unlike anything seen in any previous Hollywood film is manifest especially in Mede's body, which becomes a battleground of fear and desire.[76] Because Blanche is less conflicted in her desire for the "Mandingo" sexual encounter – because in effect she has less fear and more desire – her body is less eroticized than Mede's (though it is more eroticized than Ellen's whose "proper" mate has no social power). Blanche and Mede recognize one another not in their common humanity, not in their unique individuality, but precisely across racial and sexual skin and hair differences displayed in a sex act that flirts with but which at least momentarily holds "destruction in check"[77]. And their erotic relation is haunted by the power of the white master who is not there.

Obviously one can only take Hegelian readings of interracial sex in this film so far. While Butler is interested in what Hegel has to teach about the notion of the self, I'm interested in what her reading of Hegel's master and slave scenario can teach us about cinematic representations of erotic excitement. I simply hope that this mining of insights can point to new ways of reading moments of erotic recognition that are informed by fear and transgression. For it is fear, finally, that fuels the erotic fantasy of *Mandingo*. Stacey Koon got that much right.

The sex scenes in *Mandingo* need to be understood not only for their ambivalent political celebration of black male and white female sexual power and pleasure

– but as a new kind of mainstream visual pleasure – a pleasure explicitly and knowingly derived from flirting with taboo. In 1975, amid the tumult of a mainstream film industry seeking to appeal to younger and more racially and ethnically diverse audiences, interracial lust became a new commodity, acknowledged, not for the first time, but in a way that explicitly foregrounded the context of the master/slave dynamic of power, as an erotic pleasure grounded in the taboos it transgresses. *Mandingo,* a film that ranked sixteenth at the box office, helps us to recognize the emergence into a quasi-mainstream popular culture of the peculiar conjunction of black power, cinematic sexual explicitness, and self-conscious revisions of white myths of the "old South."

Behind the Green Door

But, of course, it was not only *Mandingo* that ventured into this taboo territory. I would like to conclude this essay by returning to a "classic" work of film pornography that has already been much discussed as pornography but very little as interracial sex. It is the early classic, *Behind the Green Door*[78] and the scene is the film's first heterosexual sex act following a "lesbian warm up"[79]. As far as I can determine this is the first American feature-length hard core film to include a major interracial sex scene, yet, as far as I can also determine, this sex scene has been unremarked by critics.[80] A woman named Gloria (Marilyn Chambers) has been abducted and placed on a stage where she will be ravished by a series of men before an elegantly dressed audience wearing masks. A frightened Gloria is led on stage, disrobed, stroked, kissed and fondled by a group of black-robed white women in seemingly ritual preparation for her first sexual "number." Suddenly a spotlight directs attention to a green door at the back of the stage. A barefoot black man (the boxer Johnny Keyes, here anticipating the later Ken Norton in *Mandingo*) emerges through the door dressed as a pornographic version of the African savage. He sports an animal-tooth necklace, facial paint and yellow tights with a hole in the crotch from which his semi-erect penis already protrudes. The "African," as if just let out of a cage, tentatively approaches the brown-haired white woman, not exactly stalking her but as if led to her by the magnetic pull of his protruding penis. She is held on the floor of the stage by the robed women who direct him to her spread legs. As the African performs cunnilingus, the robed women look on intently and massage Gloria's body while some members of the cabaret audience begin to masturbate. The scene builds as cunnilingus gives way to penetration, and as Gloria begins to respond to the rhythms of his thrusts and as the initial hushed silence gives way to jazz music.

The scene is intense, with both the white woman and the black man displaying initial reticence and then abandon. As pornography – the land where it is always time for sex – it does not portray the moment of sexual-racial recognition as the same dramatic battleground between fear and desire as does *Mandingo*. Like all hard core pornography, it turns to explicit sex acts very quickly, though the scene is distinguished by an erotic tension that is much more intense than our examples discussed earlier from the 80's and 90's. This sex scene marks, for the feature-length,

on/scene genre of pornography, the first moment in which the blatant invocation of taboos against interracial lust become a way of adding drama and excitement to hard core pornography's usual celebration of easy polymorphic perversities.

Here again a white woman and a black man display highly theatricized mixtures of fear and desire as each slowly gives him or herself over to the sexual-racial Other. The face paint, animal-tooth necklace and crotch-less tights emphasize the racial difference of the "African" in contrast to the white woman he "ravishes." This is not, like *Mandingo*, a scene in which the mistress has a measure of power over her slave. The African trappings seem designed to assert the animal power of the black man against the more servile iconography of the slave. Yet the "African" is no more in charge of the sexual show than he was in *Mandingo*, and once again the specter of the white man, the absent third term, haunts the show. Although the black man is in the more typically masculine position of ritualized "ravisher," he is obviously subject to the power that orchestrates his entrance and exit. Nevertheless, the film resembles *Mandingo* in its depiction of the desire tinged with fear of the black man, and in its theatrical performance of an interracial "sex act" as a form of commodified visual pleasure. In both cases, this pleasure consciously plays upon racial and sexual stereotypes – of the hypersexed black "buck" and the sexually voracious white woman whose pleasure is tapped by the black "beast." It is worth noting that the excitement of this particular performance is not measured in the usual close-ups of penetration and money shots but in a sustained rhythmic give and take in which "recognition across difference" is paramount. Although we see their entwined, whole bodies gyrating, the camera also frequently holds tight on their faces as they look one another in the eye, kiss and thrust in increasingly fast rhythms until Gloria suddenly closes her eyes and stops, as if unconscious, and the African slowly withdraws. We see his still erect penis, as he pulls it out and walks back to the green door from which he entered.

Earlier hard core pornography in the form of stag films had occasionally played upon stereotypes of African animality.[81] But no feature length theatrical film shown to sexually and racially mixed audiences in "legitimate" theaters had ever displayed these kinds of sexual-racial stereotypes for the primary purpose of producing sexual pleasure in viewers. This is certainly not to say that these films are not trafficking in stereotypical depictions of African animality (or, indeed, white female purity – let's not forget that Marilyn Chambers began her career as the Ivory Soap girl) suddenly transformed into insatiable lust. However, it is to say that the effect of the portrayal of animality is quite different in a generic world that celebrates lust and the fetishes that enhance it.

It is certainly true that the quasi-taboo relation of the stereotypically hypersexual African man and the stereotypically "pure" white man's white woman can still be deployed by white men as cautionary tools to maintain the sexual-racial hierarchy of white man over black man and white woman (c.f. Willie Horten, Stacy Koon's reaction to Rodney King). Nevertheless, as we have seen, such deployments are deeply complicated by the fact that the hypersexual black man is no longer a purely phobic object in the shared cultural imaginary. Rather, he has become a familiar element in erotic sexual fantasy producing visual pleasure for an audience that can

now include – and does include in the case of the diegetic audience in *Behind the Green Door* – white men, black men, white women and black women, and a wide range of other sexualized and racialized beings. In 1972, this black man is thus very different from what he had been. A fear that had kept black men and white women in their place now began to fuel an eroticism that brings them together, not in a "happy" mutual overcoming of difference but running risks of destruction tempting the outrage (however vestigial) of the excluded third term.

Conclusion: "In the blink of an eye."

This essay has worked backward from a 1999 example of the fully commodified category of interracial porn, marketed as such, to a 1972 classic of pornography that preexists the emergence of interracial porn as a marketed category but which appears to be the first example of the pornographic commodificatin of interracial sex acts in above-ground feature film. The 1975 example of *Mandingo*, while not an example of interracial pornography proper, has nevertheless permitted us to probe some of the deeper questions of power and pleasure in depictions of interracial lust. What conclusions can we now draw from these examples?

All depictions of interracial lust develop out of the relations of inequality that have prevailed between the races. They grow out of a history that has covertly permitted the white man's sexual access to black women and violently forbidden the black man's access to the white woman. The racist and sexist assumptions that underlie such unequal access to sex have generated forms of pornographic sexual fantasy with an important purchase on the American sexual imagination. To recognize the racism that has generated these fantasies is not to say that the function they fulfill today is racist in the same way. Nor is it to say that it does not participate in aspects of an increasingly outmoded racial stereotyping. This, indeed, is the lesson of the historicity of the stereotype. Distasteful as some of the stereotypes that feed these fantasies are, I hope to have shown that the simple charge of racism is increasingly imprecise when we are talking about visual pleasures generated by depictions of interracial lust. Tessa Perkins' distinction between 'knowing' and 'believing' racist stereotypes is worth remembering: the excitement of interracial lust – for both blacks and whites – depends upon a basic knowledge of the white racist scenario of white virgin/black beast. But the pleasure generated by the scenario does not necessarily need to *believe* in the scenario. Rather, we might say that there is a kind of knowing flirtation with the archaic beliefs of racial stereotypes.

It would seem then that the "racialized sexuality" described by Abdul JanMohamed is not always as silent as he claimed, at least not recently and at least not within the realm of pornographic and exploitation discourse. The pleasures of sexual-racial difference that were once available to white masters alone are now more available to all, though not equally to all. Black female viewing pleasure, it would seem, is the least well served by these newly racialized noisy confessions of pleasure.

Kobena Mercer writes,

> "Blacks are looked down upon and despised as worthless, ugly and ultimately unhuman. But in the blink of an eye, whites look up to and revere black bodies, lost in awe and envy as the black subject is idolized as the embodiment of its aesthetic ideal"[82].

As I have been trying to argue, aesthetic ideals are deeply imbricated in the sexual desirability of this "black subject." And the change to which Mercer refers may not have exactly occurred within "the blink of an eye." Rather, as we have seen, it has occurred through a somewhat slower three-decade process of re-aestheticization and positive sexualization in which low forms of exploitation and pornography have played an important part.

Thanks to Jane Gaines for enabling this essay in the first place and to Celine Parrenas Shimizu for many stimulating conversations and for sharing her pioneering paper on *Mandingo* with me. Thanks also to Elizabeth Abel, Karl Britto, Heather Butler, Anne Cheng, Noel Carroll, Lawrence Cohen, Susan Courtney,Tom Gunning, Michael Lucey, Ara Osterweil and Stephen Schneider for helpful comments. And special thanks to Rich Cante for a chance to say some of this out loud for the first time.

Anmerkungen

1 Nick Browne: „Race: The Political Unconscious in American Film“, in: East-West Film Journal, 1992, p. 8.
2 Henry Louis Gates Jr.: “Jungle Fever; or Guess who’s not coming to Dinner”, in: Steward/Tabori/Chang: *Five for Fives: The Films of Spike Lee*, New York 1991, p. 163.
3 Abdul JanMohamed: “Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of Radicialized Sexuality”, in: Donna Stanton (ed.): *Discourses of Sexuality*, Michigan 1992, p. 94.
4 Ibid., p. 94.
5 Ibid., p. 104.
6 Ibid., p. 104.
7 Ibid., p. 105.
8 They are not, of course, *equally* available to all. Jane Juffer (1998), writing about women’s consumption of pornography in the home, notes that access to pornography is radically different for women compared to men. Jane Juffer: *At Home with Pornography: Women, Sex and Everyday Life*, New York 1998, p. 5, 107.
9 Gino Colbert: *Crossing the Color Line*, 1999.
10 Even the long-running series entitle *Taboo* (Kirdy Stevens, 1980 passim) about mother-son incest, was remarkably quick to overcome the taboo.
11 Georges Bataille: “Erotism: Death and Sensuality”. trans. by Mary Dalwood, San Francisco 1986, p. 37.
12 For Bataille, this violation is a violent jolting out of discontinuous existence – a moment that puts the individual in contact with the continuity of death, which orgasm, which the French like to call “le petit mort,” approximates. This jolt transgresses the law but does not defeat it (Ibid. 30-39).
13 Peggy Pascoe: “Miscegenation, Court Cases, and Ideologies of ‘Race’ in Twentieth Century America”, in: Martha Hoddes (ed.): *Sex, Love, Race crossing Boundaries in North American History*, New York 1999, p. 482.
14 I am indebted to Susan Courtney for the illuminating term, color mute, which seems to me a useful term to describe the post Civil Rights era dilemma of so much racial discourse: no one is blind to visible racial differences, but the practice of politely ignoring them produces a condition of muteness that often impedes the ability to deal with racial inequality.
15 Franz Fanon: *Black Skin, White Masks*, New York 1967, p 11.
16 Ibid., p. 170.
17 Mary Ann Doane: “Dark Continents: Epistemologies and Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema”, in: *Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York 1991, p. 221.
18 Franz Fanon: *Black Skin/White Masks*, trans. by Charles Lam Markmann, New York 1967, p. 179.
19 Ibid., p. 79.
20 Mercer published an initial article attacking Mapplethorpe in 1986, a second article, revising the first, in 1989. He then combined them in the 1992 “Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary.” My notes are taken from his most recent revision, in his 1994 book, “Welcome to the Jungle”. Kobena Mercer: “Welcome to the Jungle”. New York 1994.
21 Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle*, New York 1994, p. 185
22 Ibid., p. 177.
23 Ibid., p. 178.
24 Ibid., p. 185.

25 Ibid., p. 190.
26 Ibid., p. 191.
27 Ibid., p. 185.
28 Of course the real issue may be, as Jane Gaines (1992) has pointed out, who is reading, and finding erotic pleasure in, the "Black Book": Mercer and other gay black friends, white gay men, like Mapplethorpe himself, white women or black women? Only the latter could be said not to transgress some racial or sexual border. Jane Gaines: "Competing Glances: Who is Reading Robert Mapplethorpe's 'Black Book' ", in: *New Formations* 16, 1992.
29 Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle*, New York 1994, p. 192.
30 Jane Gaines: "Competing Glances: Who is Reading Robert Mapplethorpe's '*Black Book*'?", in: *New Formations* 16. 1992, p. 27.
31 Ibid., p. 29.
32 Richard Dyer: "Male Gay Porn: Coming to Terms", in: *Imp Cut*, march 1985, p. 131.
33 Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle*, New York 1994, p. 199.
34 Ibid., p. 199.
35 See, for example, Linda Nead: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, New York 1992. Kelly Dennis: "Playing with Herself: Feminine Sexuality and Aesthetic Indifference", in: Paula Bennett/Vernon Rosario (eds): *Solitary Pleasure: The Historical, Literary and Artistic Discourses of Autoeroticism*, New York 1995. David Freedberg: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
36 (VCA, 1984, Dark Bros.)
37 Georges Bataille: *Erotism: Death and Sensuality*, trans. by Mary Dalwood, San Francisco 1986, p. 37.
38 The Dark Bros. are white, as is the script writer, who writes under the pseudonym Antonio Pasolini. Pasolini claims that these videos were written with the intention of being as politically incorrect as possible. The companion video, *Let Me Tell Ya 'Bout Black Chicks*, was about the slightly less taboo sexual relations of low class white men and black women. It apparently contained scenes of white racists extolling the parallel virtues of "black chicks" and their special appeal to white men. Though the taboos against crossing this color line are historically less in force in this instance, apparently the use of white characters in KKK uniforms pushed many buttons. It was thus this video, not *White Chicks*, that was selected for indictment during the Reagan era, resulting in the disappearance of *Black Chicks* on all shelves. Even the writer claims not to be able to obtain a copy (personal interview with Antonio Pasolini).
39 As discussed in the note above, this video was indicted in the late eighties and has since disappeared.
40 Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle*, New York 1994, p.199.
41 Mireille Rosello: *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*, Hanover 1998, p. 32.
42 Homi Bhabha: *The Location of Culture*, New York 1994, p 66.
43 For the long discussion of this issue from the point of view of white supremacist, mainstream American culture, see my book, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton 2001.
44 Steve Neale: "The Same Old Story: Stereotypes and Difference", in: *Screen Education*, 1979-80, p. 35.
45 Gaines, Jane: "Competing Glances: Who is Reading Robert Mapplethorpe's '*Black Book*' ", in: *New Formations* 16, 1992, p. 27.

46 Ibid., p. 27; Mercer/Julien: "True Confessions", *Ten* 8/22, 1986, p. 6

47 Michel Foucault: The History of Sexuality, Vol. 1, New York 1978, p. 147.

48 Cited in Jane Gaines: "Competing Glances: Who is Reading Robert Mapplethorpe's '*Black Book*'?", in*: New Formations* 16, 1992, p. 27.

49 Stacey C. Koon: *Presumed Guilty. The Tragedy of the Rodney King Affair*, Washington DC 1992, p. 33-34.

50 John Fiske: *Media Matters: Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis 1995, p 145.

51 *L.A. Times*, May 16, 1992, B2

52 It is worth noting that in these two different accounts Koon wildly vacillates between two competing images of the white woman cop: one casts her, somewhat improbably, in the Lillian Gish role of defenseless white woman cringing before the "black beast," the other casts her as a trigger-happy Dirty Harriet, trying to fill a man's shoes. I write about the racial melodrama of this fantasy of the endangered white woman in the white male imagination in my book, *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Ruth Wilson Gilmore (1993, 29) discusses Koon's "rescue" of Singer in similar terms, suggesting that the gesture of protecting white womanhood is a reassertion of race/gender in the national hierarchy, making King stand in for Willie Horten *and* for Singer herself, who threatens to do a man's job. Ruth Wilson Gilmor: "Terror Austerity Race Gender Excess Theater", in: Robert Goodey (ed.): *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising*. New York/London 1993.

53 See my discussion of this incident in Linda Williams: *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*", Princeton 2001.

54 *Variety* (5/7/75) wrote: "Schoolboys of all ages used to get off on Kyle Onstrott's novel of sexploitation sociology, 'Mandingo,' and now, thanks to Paramount and producer Dino De Laurentiis, they still can." Richard Schickel (*Time* 5/12/75) follows suit in dismissing its luridness: "Most of the suspense in *Mandingo* is generated by the unconscionable amount of time it requires for the blonde mistress of Falconhurst to invite into her bed the handsome black slave… her husband purchased to improve the breeding stock down in the quarters. Until this moment we cannot be certain that the movie is going to employ *every* cliché of antebellum melodrama." Kevin Thomas (*L.A. Times* 5/22/75) calls it "this year's trash masterpiece" whose "condemnation of slavery" is "but an excuse to project the most salacious miscegenation-inspired sex fantasies ever seen this side of an X rating." *Variety*: "Review of Mandingo", May 7, 1975. Richard Schickel: "Cold, Cold Ground", in: *Time*, May 12, 1975.

55 Several critics have made recent claims for the film's importance. Andrew Britton (1976) has made the earliest, and most auteur-centered claim for the film's importance as a work of art – as opposed a crass work of exploitation that marked its original critical reception. Robin Wood (1998) has followed suit. Ed Guerrero (1993) places the film more or less within the tradition of "blaxploitation" but does not make the same kind of claims for its importance. And Celine Parrenas Shimizu, in an unpublished paper, "Master-Slave Sex Acts: *Mandingo* and the Race/Sex Paradox", to which I am much indebted, has explored its connections to the Hegelian dilemma of "Lordship and Bondage." Robin

Wood: "*Mandingo*: The Vindication of an Abused Masterpiece", in: *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York 1998; Ed Guerrero: *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia 1993.

56 The cycle of "blaxploitation" began with *Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971), and was followed by *Shaft, Super Fly,* and a range of action-sex films set in the ghetto. They were closely followed by a cycle of female-centered action-sex films such as *Cleopatra Jones, Coffy,* and *Foxy Brown*.

57 The elegant way the film reworks the luridness of both previous traditions is encapsulated in the cover of the paperback edition of the novel, which, in turn took its cue from the film's posters. On one cover, cleverly parodying the pose of Scarlett O'Hara in the arms of Rhett Butler in the posters for that film, we see the white master sweeping his black slave girl off her feet; in the next we see the Mandingo "buck" sweeping his white mistress off her feet. See Wood. Robin Wood: "Mandingo: The Vindication of an Abused Masterpiece", in: *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York 1998.

58 The novel is considerably less romantic; the young master is never really enamored of his wife and is already involved in a more then merely procreative relationship with his slave "wench."

59 He not only shoots him, he pushes his wounded body into a boiling cauldron with a pitchfork. The slave who picks up the gun at the end had been taught to read by Cicero, the revolutionary slave who is hung midway through the film, but not before delivering a speech in which he berates his fellow slaves for their servility and invites the masters to "kiss my black ass."

60 A house slave grabs a gun and kills the old master before running off. The young master is left mourning the body of his father, bereft of wife and child while Muddy Waters sings the blues.

61 A frequently cited precursor to both this film and the urban genre of blaxploitation is the James Brown, Raquel Welch love scene in 100 *Rifles* (1969). Henry Louis Gates (1991) briefly cites it as Jim Brown making "wild and passionate love to Raquel Welch," (163), although Ed Guerrero (1993) notes that this scene is tempered by the fact that Welch was cast as a Mexican. (79). The Brown-Welch scene has none of the frisson of this scene from *Mandingo*. Indeed, when Gates writes that it is "safe to say that the frisson of miscegenation has never been treated in American film with either intelligence or candor" (until Spike Lee's *Jungle Fever*), he clearly hadn't seen this film. Henry Louis Gates Jr.: *Jungle Fever; or, Guess Who's not Coming to Dinner,* in: Steward/Tabori/Chang: *Five for Five: The Films of Spike Lee*. New York 1991. Ed Guerrero: *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia 1993.

62 Andrew Britton, : *Mandingo, Movie* 22, p. 12

63 Ibid, p. 12.

64 Andrew Britton describes it as "one of the most beautiful and moving love scenes in the cinema," arguing that the beauty of the union lies essentially in its fragility" as the couple is "united in their horror at the other man's use of another human beingfor a personal satisfaction…which denies and degrades their humanity" (Andrew Britton: *Mandingo, Movie* 22, p. 11).

65 Ibid., p. 12.

66 Abdul JanMohamed: "Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of Radicialized Sexuality", in: Donna Stanton (ed.): *Discourses of Sexuality*, Michigan 1992, p. 104.

67 Celine Parennas Shimizu (nd) writes of this scene: "The two who struggle against each other's difference instead affirm each other's insufficiencies and dependencies within a system of dehumanizing brutality." Celine Shimizu: "Master-Slave Sex Acts: 'Mandingo' and the Race/Sex Paradox", unpublished manuscript.

68 Jessica Benjamin, p. 53.

69 Celine Shimizu offers an intriguing, and somewhat more hopeful argument that something like a subversive mutual recognition momentarily occurs in both this scene and in a later sex scene between the female mistress and her black slave before violence and subjugation re-emerge. "Sex both ensures slavery and undermines it in a complicated formulation of power" (20). While she may be right about the (briefly) subversive nature of these recognitions, it is worth asking, on what basis this recognition is made? Shimizu seems to suggest that it is grounded in a common humanity, that subject and Other find themselves, at least momentarily, reflected in one another despite their differences. Intersubjectivity is thus conceived here as an overcoming of difference, a discovery of sameness with radical, "self-fashioning" potential that can undermine the structure of slavery. My argument inclines more towards the notion that the eroticism is fueled by the taboo but that recognition keeps in place a destructive difference and aggression. Celine Shimizu: "Master-Slave Sex Acts: 'Mandingo' and the Race/Sex Paradox", unpublished manuscript.

70 Butler differentiates Benjamin's ideal of recognition in which "destruction of the self is an occasional and lamentable occurrence, one that is reversed and overcome in the therapeutic situation and that does not turn out to constitute recognition essentially" (274). Her own description of the ongoing process of recognition reads Hegel differently to argue that recognition cannot "leave destructiveness behind" (274), as if recognition was not also a form of aggression.

71 Parennas says that as she strips him of his clothes she also strips off her mastery. However, has "mastery" has never been the same as that of her husband, proof of which is given in the fact that what she risks in having sex with Mede is not what her husband risks in having sex with Ellen: her very life. Ellen is "sleeping up;" Blanche, like her husband, is "sleeping down" but unlike him, at real cost. Judith Butler: "Longing for Recognition.", in: *Sexuality and Gender Studies* I, 2000.

72 Blanche will be poisoned. Mede will be both shot and boiled.

73 Judith Butler: "Longing for Recognition.", in: *Sexuality and Gender Studies* I, 2000, p 287.

74 Ibid., p 284.

75 Ibid., p. 285.

76 This is not the first extended representation of interracial lust in Hollywood. A case could be made for the shower-sex scene in *Shaft* (1971) and even for the sex scene between Jim Brown and Raquel Welch in *100 Rifles* (1969), both mentioned by Henry Louis Gates as rare moments of interracial sex. However the sex in *Shaft* is purposefully casual and in *100 Rifles* arguably portrayed as between two persons of color (Mexican Indian and African American). *Mandingo,* however, appears to be the first important scene of

interracial lust in Hollywood cinema that inscribes the taboo against it into the very scene that transgresses it. It is thus also, in the Hegelian sense, the one film that portrays the difficulty of recognition.

77 Judith Butler: "Longing for Recognition.", in: *Sexuality and Gender Studies* I, 2000, p. 287.

78 *Behind the Green Door*, Mitchell Bros., 1972.

79 Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley 1989/99, p. 157.

80 I include my own, racially unmarked discussion in *Hard Core* (Williams, Linda: *Hard Core: Power, Pleasure and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley, 1989/99, p. 157.

81 A stag film from the twenties, entitled *Darkie Rhythm*, had an African American woman roll her eyes to the rhythm of the black male's thrusts.

82 Kobena Mercer: *Welcome to the Jungle*, New York 1994, p. 210.

Literatur

Bhabha, Homi: *The Location of Culture*, New York 1994.

Bataille, Georges: *Erotism:Death and Sensuality*, trans. by Mary Dalwood, San Francisco.

Bright, Susie: Undated, unpublished manuscript. Courtesy of author.

Britton, Andrew: *Mandingo, Movie* 22, p 1-22.

Butler, Judith: "Longing for Recognition.", in: *Sexuality and Gender Studies* I, 2000.

Cromer, Mark: "Porn's Compassionate Conservatism", in: *The Nation*, February 26 2001, p. 25-28.

Dennis, Kelly: "Playing with Herself: Feminine Sexuality and Aesthetic Indifference", in: Paula Bennett/Vernon Rosario (eds.): *Solitary Pleasures: The Historical, Literary, and Artistic Discourses of Autoeroticism*, II, New York 1995.

Doane, Mary Ann: "Dark Continents: Epistemologies and Racial and Sexual Difference in Psychoanalysis and the Cinema", in: *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York 1991.

Dyer, Richard: "Male Gay Porn: Coming to Terms", in: *Imp Cut*, march 1985.

Fiske, John: *Media Matters: Race and Gender in U.S. Politics*, Minneapolis 1995.

Fanon, Franz: *Black Skin/ White Masks*, trans. by Charles Lam Markmann, New York 1967.

Michel Foucault: *The History of Sexuality*, Vol. 1, New York 1978,

Freedberg, David: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.

Gates, Henry Louis, Jr.: "Jungle Fever; or, Guess Who's Not Coming to Dinner", in: Steward, Tabori and Chang: *Five for Five: The Films of Spike Lee*, New York 1991, p. 163-169.

Gaines, Jane: *Fire and Desire: Mixed Race Movies in the Silent Era*, Chicago 2001.

Gaines, Jane: "Competing Glances: Who is Reading Robert Mapplethorpe's '*Black Book*'?", in: *New Formations* 16, Summer 1992, p. 24-39.

Guerrero, Ed: *Framing Blackness: The African American Image in Film*, Philadelphia 1993.

JanMohamed, Abdul: "Sexuality on/of the Racial Border: Foucault, Wright, and the Articulation of Racialized Sexuality", in: Donma Stanton: *Discourses of Sexuality*, ed. by Ann Arbor, Michigan 1992.

Juffer, Jane: *At Home with Pornography: Women, Sex and Everyday Life*, New York 1998.

Mercer, Kobena: "Imaging the Black Man's Sex", in: Pat Holland/Jo Spence /Simon Watney (eds.): *Photography/ Politics: Two.*, London 1987, p. 61-69.

Mercer, Kobena: "Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary", in: *Bad Object-choices* (ed.): *Inflow Do I Look? Queer Film and Video*, Seattle 1991, p. 169-222.

Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle*, New York 1994.

Nead, Lynda: *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, New York 1992.

Neale, Steve: "The Same Old Story: Stereotypes and Difference", in: *Screen Education*, 1979-80, p. 32-35.

Pascoe, Peggy: "Miscegenation, Court Cases, and Ideologies of 'Race' in Twentieth Century America", in: Martha Hoddes (ed.): *Sex, Love, Race crossing Boundaries in North American History*, New York 1999, p. 482.

Perkins, Tessa: "Rethinking Stereotypes", in: Michele Barrett/Phillip Corrigan/Annette KuhnJanet Wolff (eds.): *Ideology and Cultural Production*, London 1979.

Rosello, Mireille: *Declining the Stereotype: Ethnicity and Representation in French Cultures*, Hanover 1998.

Rubin, Gayle: "Thinking Sex: Notes for a Radical theory of the Politis of Sexuality," in: Carol Vance (ed.): *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, New York 1984, p. 267-318.

Schickel, Richard: "Cold, Cold Ground", in: *Time*, May 12, 1975.

Shimizu, Celine (dn): "Master-Slave Sex Acts: *Mandingo* and the Race/Sex Paradox", unpublished Manuscript.

Thomas, Kevin: "Sadism Down on the Plantation", in: *Los Angeles Times*, 16 Part IV, May 22, 1975.

Williams, Linda: *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'*, Berkeley 1989/99.

Williams, Linda: *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*, Princeton 2001.

Variety: Review *of Mandingo*, May 7 1975.

Wood, Robin: "*Mandingo:* The Vindication of an Abused Masterpiece", in *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond*, New York 1998.

Claudia Liebrand/Franziska Schößler

Fragmente einer Sprache der Pornografie. Die ‚Klassiker' *Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill)* und *Josefine Mutzenbacher*

Bei John Clelands ziemlich genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts geschriebenem Roman *Memoirs of a Woman of Pleasure*, besser bekannt als *Fanny Hill*, und Felix Saltens *Josefine Mutzenbacher* aus dem Jahr 1906 handelt es sich zweifellos um zwei (historisch unterschiedlich zu positionierende, mehr als 150 Jahre auseinanderliegende) ‚Klassiker' der pornografischen Literatur. An beiden Romanen lässt sich sehr präzise ablesen, inwiefern die bürgerliche Gesellschaft sich wesentlich über das konstituiert, was sie ausgrenzt und sanktioniert – über eine Pornografie, die zum Ort einer (phantasmatischen) Geschlechterkonstruktion wird. In Bezug auf Clelands Roman wird im Folgenden in erster Linie diese phantasmagorische Konstruktion in den Blick genommen, während in Saltens *Mutzenbacher* vor allem das Verhältnis von Pornografie und Institutionen (Schule, Polizei, Medizin, Religion), die Verschränkungen der Macht mit der Lust, analysiert werden.

1. *Fanny Hill* – „unverstellte nackte Wahrheit"

Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748/49 erschienen) wurden verfasst vom Großkaufmann, Diplomaten, zeitweiligen Präsidenten der *East India Company* und Lebemann John Cleland. Der Text gilt als erster pornografischer Roman der englischen Literatur. Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* sind als Briefroman konzipiert, folgen mithin einem Genre, dem spätestens Clelands Schriftstellerkollege Samuel Richardson mit seinen beiden voluminösen Briefromanen *Pamela. Or Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to Her Parents* (1740) und *Clarissa; or, the History of a Young Lady. Comprehending the Most Important Concerns of Private Life. And Particularly Shewing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage* (1747/48) Kultstatus verliehen hatte: Fanny Hill – so die Romanfiktion der *Memoirs* –, inzwischen glücklich verheiratete, ehrbare Ehefrau, gibt in zwei langen Briefen einer mit Madame angeredeten Freundin Einblick in ihr Vorleben als Freudenmädchen. „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit" – so schreibt sie an

diese – „ist meine Losung“ (F, 9)[1]. Das programmatische Bekenntnis zu Authentizität und Wahrheit nimmt Bezug etwa auf die Konfessionspoetologie – nicht nur, aber insbesondere – Richardsons. Eine Konfessionspoetologie im doppelten Sinne: Richardson versteht seine Romane als christliche Predigten in literarischer Verkleidung, *und* er inszeniert seine Texte als Bekenntnisschreiben – seine Protagonisten, mehr noch Protagonistinnen, sind dem (von Augustinus vorgegebenen) *Confessiones*-Modell verpflichtet: Sie unterziehen sich einer Lektüre ihrer Seele. Fannys Vorhaben, „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit“ (F, 9) mitzuteilen, zielt dagegen nicht auf eine Enthüllung der Seele, sondern auf eine des Körpers. Fanny literalisiert gewissermaßen die nackte Wahrheit, verschiebt das figurative Konzept hin zur Buchstäblichkeit: die Wahrheit, von der sie zu erzählen verspricht, ist nicht die nackte Wahrheit im Sinne von ‚ganzer Wahrheit‘, sie stellt uns Nacktes im pornografischen Sinne in Aussicht. Cleland operiert hier also mit einer Strategie der Ent-Stellung, die für sein gesamtes Romanunternehmen kennzeichnend ist: Er greift zeitgenössische literarische Konzepte und Strategien auf – und verschiebt sie um eine Winzigkeit, macht aus der nackten Wahrheit die Wahrheit des Nackten. Zwei zeitgenössische Romane sind es vor allem, auf die *Fanny Hill* bezogen ist: Richardsons *Pamela* und *Clarissa*. Die Pamela-Story ist in die *Memoirs of a Woman of Pleasure* mehr oder weniger deutlich eingeschrieben: Als Fannys Eltern sterben – das auf dem Land lebende Mädchen ist erst vierzehn –, lässt sich die Waise überreden, ihr Glück in London zu versuchen. Fanny entscheidet sich für diese Option, weil ihr erzählt wird,

> „(...) es hätten schon viele Mädchen vom Lande sich und ihre Verwandtschaft auf ihre ganze Lebenszeit glücklich gemacht, manche, die sich ehrlich und tugendhaft gehalten hätten, wären bei ihren Herren so wohlgelitten gewesen, daß sie sie geheiratet hätten und ihnen Kutschen hielten, so daß sie nun erstaunlich vornehm und glücklich lebten, ja einige wären wohl gar Herzoginnen geworden (...)“ (F, 12).

Was Fanny hier erzählt wird, könnte auch in Kindlers Literaturlexikon stehen: Es ist nämlich just eine Kurzzusammenfassung von Richardsons *Pamela. Or, Virtue rewarded*. Pamelas Tugend hat harte Bewährungsproben zu bestehen, das Leiden der Heldin wird aber belohnt durch die Ehe mit einem – in den besten aller Ehemänner verwandelten – *reformed rake*. Fannys Lebensweg kopiert nun diese Vorgabe – auch sie wird schließlich geheiratet und lebt glücklich *ever after*; die imitierten Vorgaben werden aber in einem Detail ent-stellt: Es ist nicht die Tugend der Heldin, die den guten Ausgang verbürgt, sondern gerade ihre *Un*tugend. Und diese Entstellung ist bereits – in der Formulierung des Projekts, durch Tugend zum Glück zu kommen – in einer *Verschreibung* fassbar: Die Lockrede, die Fanny nach London, zur großen Hure Babylon, aufbrechen lässt, lautet im englischen Original:

> „as how several maids out of the country had made themselves and all their kin for ever: that by preserving their VARTUE, some had taken so with their masters, that they had married them.“[2]

VARTUE ist hier – in ‚niedriger' Schreibweise, wie sie beispielsweise auch Fielding einsetzt – mit „A", nicht mit „I" ge-, i. e. *ver*schrieben.[3] Eine Verschreibung, die schon darauf hinweist, dass Fanny das Pamela-Tugend-Muster umschreiben wird.

Weniger stringent als der *Pamela*-Verweis der *Memoirs of a Woman of Pleasure* scheint auf den ersten Blick ein Bezug zum *Clarissa*-Roman. Richardsons *Clarissa*, ein Jahr vor Clelands *Memoirs* publiziert, erzählt davon, wie seine schöne und tugendsame Protagonistin den Verführungskünsten des Aristokraten Lovelace, eines charmanten *villain*, trotzt. Lovelace vergewaltigt Clarissa – eine Vergewaltigung, die nicht hinreichend verstanden ist, wenn man sie nur als gewissenlose, zugleich verzweifelte Tat von Lovelace begreift, der sich derjenigen, die sich ihm entzieht, zu bemächtigen sucht und Clarissa ihrer Fleischlichkeit überführen will. Diese Vergewaltigung ist vielmehr zu lesen als Prüfung und *conversio* der Heldin, die im Akt nicht zur *Hure*, sondern zur *Heiligen* wird (exakt diese beiden Positionen, Hure und Heilige, sieht die bürgerliche Geschlechterordnung, zu deren Propagandisten sowohl Richardson als auch Cleland gehören, für Frauen vor). Clarissas Ende, der Tod der immer durchgeistigteren und heiligmäßigeren Protagonistin, beendet nicht einen Lebenslauf in absteigender Linie, sondern ermöglicht Clarissa die – im Tod vollzogene – Vermählung mit dem himmlischen Bräutigam. Eine Story, so könnte man argumentieren, die nicht viel zu tun hat mit der Geschichte von der unverdrossen fröhlichen Fanny Hill, die in London als Prostituierte arbeitet, bis sie schließlich reich und glücklich in den Ehehafen einfährt. Dem wäre entgegenzuhalten, dass Richardsons *Clarissa* als bestimmte Negation, als

> „Hohlform der pornographischen Phantasie der späteren Jahrhunderte [fungiert], denn Richardsons Roman dreht sich obsessiv darum, über viele hundert Seiten in unglaublicher Ausführlichkeit nicht passieren zu lassen, was das phantasmatische Herz der Pornographie ist: die jouissance der Frau. ‚Selbst da, wo Boccaccio am heißesten ist', soll D. H. Lawrence gesagt haben [– und D. H. Lawrence hätte statt Boccaccio auch Cleland anführen können –], ist er nicht annähernd so heiß wie Clarissa.'"[4]

Heilige und Huren, die Clarissen und die Fannys,[5] sind also nach D. H. Lawrence' kundiger Expertise nicht ganz unähnlich. Und so lässt es sich mit Recht behaupten, dass sowohl Richardsons *Clarissa*, der zu den meistgelobten kanonischen Texten der englischen Literatur gehört, mit fulminanter Wirkung auch auf die kontinentalen Literaturen, als auch Clelands *Memoirs* durch eine Struktur der Hypersexualität gekennzeichnet sind: *Fanny Hill* buchstabiert das aus, was in *Clarissa* auf Hunderten von Seiten immer wieder zu tilgen versucht wird: die Geschlechtlichkeit der Protagonistin.

Unser Interesse wird im Folgenden auf die Inszenierung des Pornografischen in Clelands Roman gerichtet sein, auf die in den *Memoirs* auffindbaren Fragmente einer Sprache des Pornografischen.

Die phallische Maschine oder das liebe Glied selbst

Pornografische Romane zeichnen sich dadurch aus, dass die Protagonisten und Protagonistinnen nicht nur immer DAS EINE tun; sie zeichnen sich auch dadurch aus, dass immerzu über DAS EINE geredet wird. Anders als in Felix Saltens *Josefine Mutzenbacher* reden Clelands Figuren zwar nicht ständig *beim* Sex, sie reden aber wieder und wieder *vom* Sex; so erzählen die drei Prostituierten, die wie Fanny Hill im Bordell der Mrs. Cole wohnen, die Geschichte ihrer Defloration. Besonders hymnisch feiert Louisa, eine von ihnen, den Anblick des Penis ihres Entjungferers. Zitiert wird zuerst das englische Original, dann die anonyme Übersetzung von 1782, um zu demonstrieren, welche Empathie, Kreativität und Emphase der Übersetzer für seinen Gegenstand aufbringt:

> „And now his waistcoat was unbuttoned, and the confinement of the breeches burst through, when out started to view the amazing, pleasing object of all my wishes, all my dreams, all my love, the king member indeed!“[6]

Die Stelle lautet übersetzt:

> „Und nun war auch seine Weste aufgeknöpft, und die Bänder seiner Beinkleider sprangen auf, und aus ihnen schoß der bezaubernde, angenehme Gegenstand all meiner Wünsche, meiner Träume, meiner Liebe heraus – (...) das liebe Glied selbst“ (F, 163).

Fast jeder Penis, der im Roman auftaucht, wird als seine eigene Epiphanie gefeiert – der Phallus ist das, worüber die Männer verfügen und das sie in seiner Prächtigkeit ausstellen – und er ist das, was die Frauen begehren, wonach sie sich verzehren, was ihnen fehlt. Die Frauen sind – wir formulieren etwas krude – ganz ‚Loch‘, die Männer sind ganz ‚Füllung‘/‚Er-Füllung‘. Sexualität ist bei Cleland strikt genital konfiguriert; das ‚Ofenloch‘ ist der Ort, in den die erigierten Glieder einfahren wollen. Alle anderen Praktiken werden als defizitär markiert (insbesondere die lesbischen zwischen Phoebe und Fanny oder die onanistischen). Bevor Louisa auf ihren Entjungferer trifft, muss sie sich mit sich selbst begnügen:

> „(...) [ich] überließ (...) mich dem unschmackhaften Vergnügen der Selbstbeschauung, der Selbstbefühlung, des Selbstgenusses, kurz, allen Mitteln der Selbsterkenntnis in der Jagd nach Vergnügen, die mich immer flohen und mich durch ein ungewöhnliches Etwas, das ich nicht erreichen konnte, mit Höllenpein marterten; so diente alles nur dazu, mich nur mehr zu erhitzen und meine Begierden heftig hervorzurufen, während das einzige Ding, das zu ihrer Stillung notwendig war, nicht bei der Hand war, und ich hätte meine Finger zerbeißen können, daß sie es so übel vertraten“ (F, 161).

Um deutlich zu machen, *wie* idolatrisch, *wie* hymnisch der Penis als heiligmäßiger Spender aller *jouissance* gefeiert wird, sei von den zahlreichen Penis-Beschreibungen noch eine, im Kontext einer Affäre Fannys mit einem jungen Bediensteten namens Will, zitiert:

> „Ich stahl meine Hand an seine Schenkel, an deren einem hinunter ich einen steifen, harten Körper fühlen konnte, den die Beinkleider einsperrten, so daß meine Finger kein Ende fühlten. Neugierig, dieses Geheimnis zu enthüllen, tat ich, als wenn ich mit seinen Knöpfen spielte, die eben von der tätigen Kraft hinter ihnen springen wollten, und nun sprangen die seines Hosenbundes und seiner Klappe auf bei der ersten Berührung, und heraus schoß es, und nun sah ich, vom Hemd enthüllt, mit Erstaunen und Wunder – und was? – nicht das Spielding eines Knaben, nicht den Speer eines Mannes, sondern einen Maibaum von so ungeheurer Größe, daß er, auf Verhältnis gesehen, einem jungen Riesen zugehört haben müßte; seine außerordentliche Gestalt setzte mich ordentlich in Erschrecken. Doch konnte ich nicht ohne Vergnügen sehen und befühlen ein Ding von so außerordentlicher Länge! Eine solche Breite beseelten Elfenbeins, vollkommen schön gedreht und geformt, dessen strotzende Steife seine Haut anspannte, deren sanfte Politur und samtene Weichheit es mit der feinsten Haut unseres Geschlechts aufnehmen konnte, und dessen außerordentliche Weiße nicht unvorteilhaft durch ein Buschwerk von schwarzem, lockigem Haar um die Wurzel herum gehoben wurde, durch die die schöne Haut etwas zeigte, was man an einem schönen Abend sehen kann, wenn man den hellen, lichten Äther durch die Zweige entfernter Bäume, die über die Höhe eines Hügels herüberragen, erblicken kann. Dann das tiefe, ins Bläuliche spielende Inkarnat des Kopfes und die blauen, sich schlängelnden Adern, die zusammen die schönste Mischung der Figur und der Farben aus der Natur selbst zusammensetzten, kurz, es zum Gegenstand des Schreckens und des Vergnügens zugleich machten“ (F, 110f.).

Der hier beschriebene Penis ist nicht einmal der größte,[7] der in Clelands Text gefeiert wird – und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Clelands literarische Glieder alle deshalb so voller Potenz strotzen, weil sie negieren müssen, was jeder/jede weiß: Dass das männliche Genitale ein störungsanfälliges, von Impotenz bedrohtes Organ ist. Gerade deshalb oder dessen ungeachtet: Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* sind bestimmt von einer hymnischen Phallusidolatrie: Der „king member indeed“, „das liebe Glied selbst“, ist der in *Fanny Hill* aufgerichtete Hausaltar, vor dem das Romanpersonal sich zwecks Anbetung zusammenfindet. Und das Lektürevergnügen der männlichen Leserschaft verweist auf die Verbrüderung aller Penisträger, auf den homosozialen Zusammenschluss im Zeichen des phallischen Emblems. Wir alle wissen – durch unsere Lacanlektüren –, dass wir, wenn wir vom Phallus reden, diesen nicht mit dem Penis verwechseln dürfen: Wir lesen bei Lacan, dass der Phallus eine Metapher, ‚Symbol‘ ist, das nicht essenzialistisch missverstanden werden darf, sondern das als die kulturelle Konstitution von Bedeutung erst ermöglichende ‚Differenzmarkierung‘ verstanden werden muss, die die Herstellung der symbolischen Ordnung erst erlaubt. Clelands pornografischer Roman stellt diese phallische Metapher, wie sie beispielsweise Lacan gebraucht, vom Kopf auf die Füße. Während Lacan sich als blind dafür erweist, dass die phallische Metapher als Metapher immer auch einen anatomischen und biologischen ‚Rest‘ transportiert, führt uns Cleland in seinen Penis-/Phallusbeschreibungen den Mechanismus der Substantialisierung und Literalisierung, der Vergötzung und Vergegenständlichung des Zentralemblems der symbolischen Ordnung, des kulturellen Repräsentationssystems präzise vor, das für den Phallizismus kennzeichnend ist.

Inszeniert wird die Erhebung des Penis zum Phallus – und so wird auch hinreichend klar, dass hinter jedem Phallus nichts als ein Penis hervorlugt. Cleland führt wieder und wieder eine Konfiguration vor, die uns versichert, dass es der „king member indeed“ ist, „das liebe Glied selbst“, auf das alles bezogen ist, das die Ökonomie jeglichen Begehrens, das alle Ordnungssysteme zentriert.

Der Liebhaber ist der Mörder ist der Liebhaber oder das Phantasma der Defloration

Die Metaphorik, mittels der auf „das liebe Glied selbst“ Bezug genommen wird, ist dem Krieg und dem Maschinenwesen geborgt. Es mag sein, dass wir es bei der Pornografie mit nackten Tatsachen zu tun haben, diese nackten Tatsachen können aber ihrer Einkleidung in Sprache – und die ist nun einmal metaphorisch und figurativ – nicht entkommen.[8] Wir haben es, wenn wir die *Memoirs* lesen, mit Kriegsgeräten und mit technischen Geräten zu tun: Der Penis ist der Speer, der in den Leib der Frau gebohrt wird und er ist „a machine“ – und zwar eine mit einer Flut von Epitheta versehene: *„wonderful machine“*, *„enourmous machine“*, *„such an oversiz'd machine“*, *„mighty machine“*, *„brute-machine“* (eine Reihe, die sich beliebig fortführen ließe). Das Maschinenzeitalter hat sich in die Metaphorik der Pornografie eingeschrieben. Die Maschine, die Clelands Roman wieder und wieder präsentiert, ist eine „zum Verderben gemachte Maschine“ (F, 119), konstruiert für die Penetration, insbesondere für die Defloration, die immer als Beinahe-Tötung geschildert wird. Clelands Text ist deflorationssüchtig: Seine Protagonisten sind von der Vorstellung besessen, der Erste zu sein, der sich dem Körper einer Frau einschreibt, sie in Besitz nimmt, sie beinahe ermordet. Nur ein Beispiel für die Engführung von Defloration und Mord ist die folgende Passage aus der Erzählung Emilys:

> „(...) ich [lag] zwischen Furcht und Begierde ganz geduldig da, bis ich einen durchbohrenden Schmerz fühlte, der mich zu einem Schrei veranlaßte; er saß zu fest in seinem Sattel, als daß ich ihn hätte herauswerfen können mit allem Sträuben, das ich anwandte, das zuweilen aber nur dazu diente, sein Vorhaben zu fördern, *bis endlich ein allmächtiger Stoß meine Jungfernschaft und beinahe mich selbst mordete* [Kursivierung von den Verfasserinnen]: jetzt lag ich da, eine blutende Zeugin von der Notwendigkeit, unter der unser Geschlecht steht, um den ersten Honig von Dornen zu sammeln“ (F, 148).

Immer mordet die Entjungferung *beinahe* die erstmals penetrierte Frau, immer fließen Ströme von jungfräulichem Blut, immer schließt die Entjungferte ihren Peiniger auf ewig liebend in ihr Herz. Die Penetrierte nimmt immer die masochistische Position der Leidenden ein, der Pein und Vergnügen eins werden; ihr Bezwinger übernimmt den sadistischen Part, fügt ihr – so habe es die Natur eingerichtet – äußersten Schmerz zu. Obwohl immerzu davon geredet wird, dass die Jungfernschaft jenes köstliche Gut sei, das nur *einmal* geraubt werden könne, funktioniert Clelands Text gewissermaßen als immer währende Defloration; Protagonistinnen erzählen von ihrer Defloration, Fanny Hill selbst wird dreimal entjungfert: das erste

Mal von Charles, den sie am Ende des Romans wiedertrifft und heiratet; die zweite Entjungferung wird wenig später von einem Liebhaber vorgenommen, dessen ‚Maschine' an Größe die von Charles noch übertrifft:

> „So blieben wir einige Augenblicke versunken, atemlos, unempfindlich gegen alles andere (...). Nachdem unsere beiderseitige Verzückung ein wenig vorüber war und der junge Bursche die köstliche Spritze zurückgezogen hatte (...), goß die erweiterte, verwundete Passage einen Strom Tropfen wie Perlen aus, die meinen Schenkel hinunterflossen, gemischt mit Strichen von Blut, den Zeichen der Niederlage, die diese Maschine im Triumph über meine zweite Jungfernschaft angerichtet hatte" (F, 115).

Die dritte Defloration ist als Schmierenkomödie angelegt; Fanny verkauft ihre nicht mehr vorhandene Jungfernschaft an einen Freier, spielt diesem das schüchterne und unberührte Mädchen vor – und auch den Beweis für die gerade verlorene Jungfernschaft kann sie erbringen:

> „In jedem der Bettpfosten am Kopf des Bettes (...) war eine kleine Schublade, die so künstlich in die übrige Masse hineingearbeitet worden war, daß sei auch der sorgfältigsten Untersuchung hätte entwischen können. Diese Schubladen konnten durch eine Springfeder leicht geöffnet und verschlossen werden und waren beide mit einer gläsernen Flasche voll flüssigen Bluts versehen, in denen ein Schwamm lag, den man nur herauszunehmen und zwischen den Beinen sanft auszudrücken brauchte, wodurch mehr Blut herausgepreßt wurde, als zur Rettung der Ehre eines Mädchens nötig war" (F, 198).

Wenn der Leser der *Memoirs* es bis dahin nicht begriffen hat – Fannys Deflorations-Lügenspiel zwingt eigentlich dazu, es wahrzunehmen: Sexualität ist eine Komödie, eine komplexe kulturelle Veranstaltung, die dazu dient, uns der vorgeblich natürlichen und fixierten Geschlechtsidentitäten zu vergewissern: Die nackten Wahrheiten sind Ergebnis performativer, theatralischer Effekte. Und die sexuellen Nummern müssen so unermüdlich repetiert werden, um der Unsicherheit keinen Raum zu geben, dass die sexuellen Mythen Natur nicht sind, sondern nur prätendieren.

„‚I's' in Drag" – Ichs in Verkleidung oder Homosozialität vs. Homophobie

In einem viel besprochenen Aufsatz, der übertitelt ist mit „‚I's' in drag: the Sex of Recollection" hat Nancy K. Miller 1981 Clelands ‚Aneignung' weiblichen Schreibens, seine Fiktion, ein Freudenmädchen gebe Rechenschaft über ihr Leben, als männliche Ausbeutung von Frauen kritisiert: „[T]he erotics erected by female impersonation is (...) a wish-fulfillment that ultimately translates into structures of masculine dominance and authority."[9] Im Anschluss an Miller hat Madeleine Kahn befunden: „Cleland doesn't explore his narrative masquerade anywhere in his novel. He makes no effort to express a woman's perspective, to appropriate

her voice, or to share vicariously in her experience",[10] der Roman sei „intended to uphold the patriarchal and bourgeois system".[11] Das ist zweifellos richtig. Richtig ist aber auch, dass Romane, die die Dispositive des gesellschaftlichen Ordnungssystem aufrufen, diese als Dispositive sichtbar machen. Sicher: Die *Memoirs of a Woman of Pleasure* feiern das Patriarchat als die beste aller Welten; sie porträtieren das patriarchalische System aber mit einer solchen Präzision, dass sie es zur Kenntlichkeit entstellen: Feministische Ressentiments à la Madeleine Kahn scheinen uns mithin der Text-Komplexität nicht gerecht zu werden.

Und natürlich ist die Technik männlicher Autoren, ‚als Frau' zu schreiben, kein nur in pornografischen Texten verwirklichter Männerwunsch. Seit jeher ist das Schreiben wie eine Frau für den Männer-Dichter der Probierstein; kann er doch so erweisen, dass er höchste Natürlichkeit produzieren kann. Das Schreiben als Frau wird zum Siegel von Autorschaft überhaupt. Schon Ovid usurpiert in seinen *Heroides*, die um 10 vor Christus entstanden, die Stimme der Frau als Ausweis seiner vollkommenen Kunstbeherrschung: Er verfasst Liebesbriefe im Namen mythischer Frauengestalten. Das Auftreten in Maskierung, mit dem Literatur *immer* operiert, das *gender-crossing*, mit dem Literatur *häufig* operiert (wir erinneren nur an Flauberts berühmten Ausspruch: „Madame Bovary, c'est moi"), das So-tun-als-ob, ist konstitutiv für Fiktion überhaupt. Und dieses So-tun-als-ob kann durchaus unterschiedlich konfiguriert sein: Es kann auf totale Mimikry setzen – oder es kann den Akt der Prosopoie, der Transposition und Usurpation sichtbar machen. Was Madeleine Kahn als Manko der *Memoirs* begreift – dass es Cleland nicht darum geht, das Seelen- und Gefühlsleben einer Frau wirklich auszuloten – lässt sich auch anders lesen: Im Text bleibt eingeschrieben, dass es nicht um Frauen und Männer, sondern um Männer und ihre Männerfantasien geht – und um Männer und Männer.

Auf die Phallusidolatrie des Textes wurde bereits hingewiesen, auf sein phantasmatisches Zentrum, das als Versammlung der homosozialen Brüderhorde um den erigierten Phallusgott beschrieben werden kann. Festzustellen bleibt, dass nicht nur Homosozialität, sondern auch Homosexualität in die *Memoirs* eingeschrieben ist. In einer der zahlreichen voyeuristischen Konstellationen, die im Roman entfaltet wird – wir wohnen im Text nicht nur ständig sexuellen Akten bei; wir, die Leser, die Leserinnen, schauen auch immer wieder dem Romanpersonal beim Zuschauen zu: es scheint so zu sein, dass die Verwandlung von Sexualität in Pornografie zentral mit dieser voyeuristischen Konstellation zu tun hat –, beobachtet Fanny Hill durch ein Loch in der Wand, wie es zwei Männer miteinander treiben. Der Text, der sonst wieder und wieder begeistert körperliche Freuden beschreibt, wird in der Schilderung dieser Szene ganz ‚moralin':

> „Denn zuerst knöpfte der Ältere die Beinkleider des Jüngeren auf, schob das Hemd weg und brachte ein weißes, mittelgroßes und kaum befiedertes Ding hervor, mit dem er spielte und tändelte, was der andere auch litt, ohne sonst etwas zu tun, als sich auf eine alberne Art zu wehren, die aber zehnmal anlockender als zurückstoßend war, bis er ihn endlich herumdrehte zu einem Stuhl, der vor ihm stand, gegen den der, wie ich glaube, sich wohl auf die Sache verstehende Ganymed seinen Kopf lehnte und das vorgebogene Hinterteil gegen seinen Gespielen kehrte, der nun auch seine Batterie eröffnete und eine

> Maschine hervorzog, die sicher zu einem besseren Gebrauch bestimmt und sehr geeignet war, mich in meinem Unglauben über solche Dinge, den ich auf das Mißverhältnis der Teile gegründet hatte, zu bestärken, aber von diesem Unglauben wurde ich bald geheilt, wie es nach meiner Meinung alle jungen Leute sollten, damit ihre Unschuld nicht aus Mangel an Kenntnis, wie weit die Gefahr geht, in solche Schlingen gezogen würde; denn das ist auf alle Fälle gewiß, daß Nichtkenntnis des Lasters keine Bewahrerin davor ist“ (F, 227).

Lasterhaft, das machen die *Memoirs* ganz klar, schändlich ist nicht Heterosexualität (die ist gesund und sauber), schändlich ist Homosexualität. Die zitierte homosexuelle Episode wurde bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts immer wieder aus den Ausgaben herausgekürzt; der Mechanismus der Zensur verweist mithin auf diese Szene als Markierung des Verbotenen und der Überschreitung schlechthin: Der homosexuelle Akt stellt das *eigentliche pornografische Zentrum* von *Fanny Hill* dar, die geheime Kehrseite der ausgestellten Homosozialität.[12]

Sexualität und Ökonomie oder Einbildung macht Liebe

Untersucht man die Metaphorik der *Memoirs*, fallen nicht nur Anleihen beim Maschinen- und Kriegswesen auf, stupend sind auch die Anleihen bei den Termini der kapitalistischen Warenwelt. Die Freier betasten ihre Ware (F, 194 u.ö.) und sind zufrieden oder unzufrieden über ihren Kauf (F, 73 u.ö.), die Frauen empfinden Wonne über den ‚Besitz‘ eines besonders gut aussehenden Männerkörpers (F, 79 u.ö.). Alle geschilderten Beziehungen werden durch die Gesetze des Kapitalmarktes organisiert: Es scheint so zu sein, dass die Prostitution der sich konstituierenden bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft im England der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Zerrspiegel vorhält. Der pornografische Roman wäre mithin der bürgerlichste aller Romane, er spräche das klar aus, was seine reputierlichen Brüder nicht in derselben Klarheit formulieren wollen oder können: Die Menschenwelt ist ein Appendix der Warenwelt, die Prostitution stellt das Modell dar, nach dem die sozialen Beziehungen des kapitalistischen Bürgertums funktionieren (das Bürgertum feiert der Text, die Aristokratie dagegen wird als überlebt resp. verlebt, als literal und figurativ impotent dargestellt). Romane wie die *Memoirs of a Woman of Pleasure* wären – in dieser Perspektive – also nicht pornografischer als die reputierlichen bürgerlichen Romane: sie wären nur ehrlicher.[13] Und die Hure wäre der Prototyp des kapitalistischen Subjekts – und eine Maske auch, das hat Kate Levin vorgeschlagen, für den kommerziellen bürgerlichen Schriftsteller, für dessen Karriere Fannys Profession eine ambivalente Metapher abgibt.[14] Man könnte nun argumentieren – und Studien zu den *Memoirs* gehen diesen Weg –, dass der kalten Welt verdinglichter Beziehungen ja ein positives Konzept entgegengestellt werde, schließlich treffe Fanny auf ihre wahre Liebe, die sie am Ende des Romans sogar heirate – so Gary Gautier:

> „The world of the marketplace, the world of capitalist reification, in which people are identified in terms of marketable attributes and in which the sexual body becomes a sexual ‚machine', is circumscribed and undermined by the (...) frame of Fanny's true love."[15]

Die Frage ist also, ob auch in den *Memoirs* die Liebe als rehumanisierendes Prinzip in Funktion tritt, das die Kälte verdinglichter Beziehungen vertreibt. Zweifellos ist richtig, dass die Ich-Erzählerin nach dem Muster ‚*amor vincit omnia*' erzählt: Sie trifft Charles, ihre große Liebe, lebt glücklich mit ihm. Charles' böser Vater trennt das Paar, das sich glücklicherweise nach Jahren wiedertrifft und die wahre Liebe in Ehe überführt. Der Text macht aber auch deutlich – liest man ihn nicht gänzlich ohne Gespür für Zwischentöne und für Inkongruenzen –, dass Fanny ihre Lebensgeschichte nicht einfach erzählt, sie erzählt sie sich zurecht – Fanny ist mithin das Musterbeispiel eines ‚unreliable narrator':[16] sie macht sich und uns etwas vor. Ihr geliebter Charles wurde wohl nicht von einem bösen Vater aus ihren Armen gerissen – er gab selbst Fersengeld, weil er ihrer müde war und den Komplikationen ihres Verhältnisses durch Fannys Schwangerschaft aus dem Weg gehen wollte; er heiratet seine ehemalige Mätresse am Schluss des Romans wohl nicht, weil die Liebe so groß, sondern weil er bankrott und Fanny durch ihre Profession zu Wohlstand gekommen ist. Fanny hat offensichtlich gelernt, wie menschliche Beziehungen funktionieren: Am Ende kauft sie sich ihren Mann – und die Geschichte ihrer großen Liebe ist (und das lässt sich als Strukturprinzip des ganzen Romans beschreiben) Ergebnis einer liebesgenerierend eingesetzten produktiven Einbildungskraft und Fantasie. Zu einem wirklich kruden Roman machen die *Memoirs* eben nicht die erzählten pornografischen Episoden, krude sind die *Memoirs of a Woman of Pleasure*, weil sie zeigen, wie Liebe und Liebesroman allein funktionieren: als schiere Fiktion.

2. Josefine Mutzenbacher – Von der Lust der Institutionen

Auch die Erinnerungen der Josefine Mutzenbacher, um 1900 in Wien entstanden, haben es bis in den Kanon der Weltliteratur geschafft. Veröffentlicht wurde der Text, ebenfalls eine ‚Hetärenbiografie', die von einem Mann geschrieben wurde, unter Pseudonym. Zunächst galt Arthur Schnitzler als Autor der Memoiren, wohl aufgrund seines skandalträchtigen Dramas *Der Reigen* und Erzählungen wie *Fräulein Else*. Mittlerweile hat sich die Forschung auf Felix Salten (eigentlich Siegmund Salzmann) geeinigt,[17] brisanterweise der Autor der berühmten Tiergeschichte *Bambi*.[18] Diese Memoiren einer Lolita der Vorstädte[19] weisen ähnliche Strukturen, Themen und sprachliche Eigenheiten auf, wie sie sich im Kontext von *Fanny Hill* abzeichneten. Weiter verfolgt wird die Allianz von Pornografie und Beichte bzw. Institutionen innerhalb der bürgerlich-patriarchalen Gesellschaft sowie die Spezifik der pornografischen Sprache.

Sprechen und Verkehr

In den Memoiren der Josefine Mutzenbacher wird, anderes als in *Fanny Hill*, mit großem Nachdruck vor Augen geführt, dass der Akt, der Koitus erst dann komplett ist, wenn er in Rede überführt ist, wenn die diffusen Ströme der Lust diskursiviert sind, oder umgekehrt: wenn die Sprache performativ hervorbringt, was die Leiber scheinbar produzieren. Es handelt sich dabei allerdings anders als bei *Fanny Hill* nicht um einen elaborierten Sprachduktus, sondern inszeniert wird, und zwar in aller Drastik, eine stotternde, restringierte Lustrede. Beliebig herausgegriffen sei folgendes Beispiel: Die Mutter der Protagonistin Peperl treibt es mit dem Bettgeher, dem Untermieter der Familie; es heißt:

> „Meine Mutter begann die Stöße Ekhardts [!] zu *erwidern*: ‚Ah', rief er, ‚du kannst es aber ... du kannst es ... ah ... so eine warme, enge Fut ... und so schöne Duterln ... ah ... und so gut zurückstoßen tust du ... ah ... da laß ich mir's gar nicht kommen ... da bleib ich immer drin ...' Die Mutter atmete immer schwerer und immer schneller, dann *brach auch sie endlich mit ihren Reden los*: ‚Maria und Josef ... du tust mir weh ... so ein Schwanz, so ein großer ... und so dick ... ah ... süß ... süß ... ah ... ah ... *das ist ganz anders als wie sonst* ... fest, nur fest ... das g'spür ich bis in die Duteln herauf ... vögel mich ... vögel mich gut ... Gleich kommt's mir'" [Kursivierung von Verfasserinnen] (M, 65).[20]

Sprache und Bewegung werden ineinandergeschaltet, die Sprache wird durch Aposiopesen und Wiederholungen rhythmisiert; „erwidert" werden nicht nur die Stöße, sondern es wird auch verbal erwidert. Die Sprache, so heißt es oben, „bricht" mit der Steigerung der Ekstase „los"; die Begriffe werden polyvalent, bezeichnen Körper- und Sprachakte.[21] Diese Sprache gibt sich mimetisch, scheint die körperlichen Aktionen lautmalerisch abzubilden. Zugleich jedoch wird auf diese Weise der Akt reguliert, indem z.B. Höhepunkte angekündigt und Differenzen beschreibbar werden. Die Sprachspiele dienen also sowohl der Potenzierung des Begehrens als auch seiner Kontrolle, indem andere frühere Erlebnisse wie Personen in das intime Verhältnis eingeschaltet werden. So ergeht wiederholt die Frage, wie es mit den anderen gewesen sei, wie es die anderen gemacht hätten – eine Form von Verhör, könnte man sagen. Die inquisitorische Beichte, und das heißt verallgemeinert das Dispositiv der Macht, ist, so lässt der Text bereits auf dieser Ebene kenntlich werden, dem sexuellen Akt strukturell eingeschrieben. Was die Memoiren der Mutzenbacher brisant werden lassen, ist die Tatsache, dass die intime Rede des Verkehrs der öffentlichen der Machtinstitutionen parallelisiert wird, dass die Praktiken der Medizin, der Religion wie der Polizei, also der regulierenden und normalisierenden Institutionen, denen der Prostitution und des Sexualverkehrs analog sind. Der Wunsch, wissen zu wollen, wie es mit anderen war, das hat der erregte Liebhaber mit dem Beichtvater und dem Arzt in Josefines Erinnerungen gemeinsam. Damit lässt der Roman kenntlich werden, was Foucault in seinen Ausführungen *Sexualität und Wahrheit* darlegt, dass nämlich nicht von einer Repressionsthese auszugehen ist, dass die Institutionen also nicht das Schweigen und die Ausgrenzung der Sexu-

alität verlangen, sondern dass sich seit dem 18. Jahrhundert polymorphe Sprechweisen über Sexualität herausbilden, d.h. ein spezifisches Wissen „in den religiösen Institutionen, in den pädagogischen Maßnahmen, in den medizinischen Praktiken, in den Familienstrukturen".[22] In *Josefine Mutzenbacher* wird genau dieser Zusammenhang in Szene gesetzt – die Machtinstitutionen produzieren die Lust, die sie kontrollieren, und zwar durch die Kontrolle selbst.

> „Lust, eine Macht auszuüben, die ausfragt, überwacht, belauert, erspäht, durchwühlt, betastet, an den Tag bringt; und auf der anderen Seite eine Lust, die sich daran entzündet, dieser Macht entrinnen zu müssen, sie zu fliehen, zu täuschen oder lächerlich zu machen. Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen lässt; und ihr gegenüber eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet."[23]

Kafka setzt im Übrigen diese Verschaltung von Recht, Institution und Pornografie in seinem Roman *Der Proceß* mit großer Konsequenz um.[24]

Die Identität von Lust und Macht, wie sie in der Äquivalenz von Verhör und Sex anschaulich wird,[25] bildet geradezu die Grundkonstante von *Josefine Mutzenbacher*. So fädelt z.B. der Bettgeher sein Verhältnis mit der Mutter dadurch ein, dass er ihr seine sexuelle Aktivität zu erkennen gibt und ihre neu-gierigen Fragen beantwortet. „Die Mutter unterbrach ihn: ‚Wie oft ham S'g'sagt?' ‚Sechsmal ...' Herr Ekhardt log und es machte mir Spaß, daß ich es wußte" (M, 62) – das merkt Josefine an, die im Nachbarraum das Gespräch belauscht. Dieses Lauschen potenziert den Eindruck, es handele sich um ein Verhör. Hergestellt wird ein Szenario der Überwachung, das nicht zufällig auf die zentralen Kategorien von Wahrheit und Lüge bezogen ist. Sorgfältig inventarisiert werden in dem pornografischen Roman die wahren und die lügenhaften Aussagen, ganz wie es einer *scientia sexualis*, einer Wissenschaft von der Sexualität entspricht. Auch wenn es die Lüge ist, die im obigen Beispiel Lust produziert – „Herr Ekhardt log und es machte mir Spaß, daß ich es wußte", heißt es –, bleibt doch der Diskurs der Wahrheit, also der zentrale Diskurs der Machtsysteme, die Bezugsgröße des Begehrensspiels.[26]

Zu diesem gemeinsamen Sprachspiel gehört darüber hinaus die Dialektik von Verschweigen, Geheimnis und Aufklärung. Die Aufforderung, über die sexuellen Eskapaden zu schweigen, sind in dem Roman der Mutzenbacher ebenso Legion wie die Verstöße dagegen. Denn erst das Geheimnis, die Verschleierung der sexuellen Akte produziert den Kitzel des Verbotenen, also das Begehren, und ermöglicht zugleich die Aufklärung und Diskursivierung im Namen der Wahrheit. „Die modernen Gesellschaften zeichnen sich nicht dadurch aus, daß sie den Sex ins Dunkel verbannen, sondern daß sie unablässig von ihm sprechen und ihn als *das* Geheimnis geltend machen."[27]

Die Beichte als Sex als Beichte

Ist dem Akt der Lust die Beichte eingeschrieben, so ist konsequent, wenn in *Josefine Mutzenbacher* die tatsächliche Beichte zum Ort der Lust wird. Nach dem Tod der Mutter beschließt Josefine ihre verwerflichen Taten einem Beichtvater zu gestehen, wobei das religiöse Fragespiel dem erotischen Diskurs *en détail* gleicht, ja mehr noch, dessen Struktur wird potenziert und mit dem biografischen Diskurs verklammert. Denn der Beichtvater erhebt Anspruch auf vollständige Erinnerung, auf ein umfassendes Wissen. Hochwürden erklärt: „‚Da muß ich alles wissen, hörst du?'" (M, 76) Peperl wird entsprechend Zeit eingeräumt, um ihre Erlebnisse zu erinnern und zu organisieren. Es heißt: „Ich schlich beklommenen Herzens nach Hause, setzte mich nieder und dachte krampfhaft nach und ließ mir alles, was ich getan hatte, wieder einfallen" (M, 76). Diese Verklammerung von pornografischem Akt und Beichte konstituiert also dasjenige Subjekt, das erotische Memoiren schreiben kann, sich erinnert. Entsprechend verweist der Ausdruck Pornografie auf die Ordnung der Schrift, auf das *graphein*; Pornografie leitet sich etymologisch von den antiken Hetärenbiografien ab.[28] Erst die Beichte als Diskursivierungsform von Sex – und damit entstellt auch der Bericht Mutzenbachers die der Autobiografie seit Rousseau inhärente Konstellation zur Kenntlichkeit – macht Porno-*grafie* als Erinnerung an sexuelle Akte sowie die Biografie möglich. Diesem Zusammenhang folgt z.B. auch de Sade, wenn er die Form des Traktats, in dem gemeinhin Anweisungen zur Seelenführung gegeben werden, zum Rahmen seiner pornografischen Fantasien macht wie in *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*. Tertium Comparationis zwischen bürgerlich-biografischem Tugendethos und Pornografie ist dabei, so führt Koschorke aus, das Muss zur Entblößung, wobei „beide Textstrategien – die erotische und das Tugenddiktat – sich in ihrem operativen Ablauf gleichen."[29] Koschorke hält fest:

> „Wenn tatsächlich die bürgerliche Sittenreform, an der die Moralschriften des 18. Jahrhunderts mitwirken, ein verändertes Verhältnis zur Sexualität hervorbringt, so steht der Körper, den sie ausgrenzen, ihnen darum doch nicht als vorgängiger und invarianter Träger von Eigenschaften gegenüber, sondern *entsteht als das operative Negativbild dieser Texte*."[30]

Die Analyse von *Fanny Hill* hat diesen gemeinsamen Ursprung von bürgerlichem (Tugend-)Roman und Pornografie ebenfalls bestätigt.

Die buchstäbliche Beichte Josefines, die, wie nicht anders zu erwarten, schon bald in den Vollzug dessen mündet, was exorziert werden sollte, in den Koitus, gibt darüber hinaus Aufschluss über eine weitere Sprachstrategie, die die Machtdiskurse mit dem Sexus verklammert – die Deixis. Die pornografische Sprache in *Josefine Mutzenbacher* zeichnet sich durch deiktische Formulierungen wie „das", „dort", „da" etc. aus, Formulierungen, die die Berührung, die Geste, den Körper in den Sprachakt einlassen. Die Rede ist in *Josefine Mutzenbacher* durchsetzt mit Leerstellen, aber auch Umschreibungen, die zur Präzisierung den Akt selbst verlangen. Der Pater schlägt vor: „‚[I]ch werde dich fragen und du wirst antworten, oder bes-

ser, wenn du nicht sprechen kannst, wirst du mir durch Gebärden zeigen, was du verbrochen hast! Ja?'" (M, 78). Er verlangt die körper-sprachliche Wiederholung der sexuellen Praktiken und stellt dazu großzügigerweise seinen geweihten Leib zur Verfügung.[31] Beichte und Akt fallen zusammen, auch weil die pornografischen Begriffe, um mit Kant zu sprechen, ohne Anschauung leer sind. Der Pater fragt:

> „‚Also, was war's, was du getan hast ...?' ‚Gevögelt habe ich, Hochwürden ...' ‚Wie gevögelt ...?' ‚Na ... gevögelt ...' wiederholte ich. ‚Damit weiß ich gar nichts', brauste er auf, ‚du mußt mir zeigen, wie du's gemacht hast ...'" (M, 80).

Die Unanschaulichkeit der pornografischen Rede verlangt die Demonstration, und diese Sprachstruktur ist es wohl, die umgekehrt zu einer Inflation der Begriffe führt, die den Koitus bezeichnen – Oswald Wiener hat sich im Zuge einer Archäologie des Dialektalen die Mühe gemacht, ein Kompendium der umgangssprachlichen Begriffe für den Sexualakt zusammenzustellen, wie sie im Wien der Zeit grassierten – dieses Lexikon wird meist als Anhang zu den Memoiren der Mutzenbacher mitgeliefert.[32] Die pornografische Sprache verfügt also über eine Fülle von Signifikanten, denen jedoch die Abwesenheit des Signifikats als Hohlform des Körpers einbeschrieben ist. Damit wird zugleich jede Form von Beichte, die sich dieses Vokabulars bedient, prekär. Der Nachvollzug der Akte, die Josefine zusammen mit dem beleibten Pater betreibt, offenbart nichts als die Logik dieser Sprache sowie die Anatomie der Macht; diese

> „setzt Nahverhältnisse voraus und vollzieht sich vermittels eingehender Prüfungen und Beobachtungen; sie verlangt einen Austausch von Diskursen durch Fragen, die Geständnisse abzwingen, und durch Bekenntnisse, die die Verhöre übersteigen. Sie impliziert eine physische Annäherung und ein Spiel intensiver Empfindungen".[33]

Macht wird durch ihre eigenen Investigations- und Inquisitionsformen versinnlicht – dazu trägt auch diese Sprachstruktur bei – und gewinnt so an Lust, die zu weiterer Kontrolle anregt.[34] Genau diesen Prozess illustriert der Roman.

Polizei und Medizin als pornografische Institutionen

Im Text *Josefine Mutzenbacher* treten weitere Institutionen in dieses Spiel ein, als die Vergehen eines lüsternen Katecheten nicht unentdeckt bleiben.[35] Es kommt zu einer polizeilichen Untersuchung. Der „Kommissär", der das Verhör leitet, fragt Josefine:

> „‚Hat dir der Katechet etwas getan ...?' ‚Nein', sagte ich, ‚getan hat er mir nichts ...' ‚Ich meine, ob er dich angerührt hat ... du weißt schon wie?' ‚Ja ...' ‚Wo hat er dich angerührt ...?' ‚Da ...' Ich zeigte schüchtern auf mein Mittelstück" (M, 95).

Auch in dem polizeilichen Verhör wird der Akt sprachlich reinszeniert und durch die Deixis an den Körper gebunden. Der Kommissar fragt weiter: „‚Und hat er das Dingsda ... hat er das vielleicht auch dorthin gegeben ...?' Er deutete auf meine Eingangsstelle" (M, 96).[36]

Unterstützt wird dieser Auftritt der Polizei von einem Arzt, der Sexualität als Naturwissenschaft betreibt. Dieser prüft den Umfang von Josefines Brüsten und wiederholt damit die Geste der gierigen Freier (M, 96); seine gynäkologische Untersuchung gleicht in der Form, wie sie Josefine beschreibt, einem Koitus.[37] Medizin und Pornografie werden analogisiert, die Differenzen zwischen den Diskursen aufgehoben, wobei diese immanent vorgeführte Allianz von Naturwissenschaft und Pornografie für den Wissenschaftsdiskurs der Zeit aufschlussreich ist. Genau um die Jahrhundertwende entstehen Psychoanalyse und Sexualwissenschaft, nach Öhlschläger/Schmidt „das Vorspiel, der Rückhalt des Pornografischen"[38] und Voraussetzung auch von Josefines Memoiren. Es ist eine wissenschaftlich codierte Sexualität, die Eingang in den pornografischen Roman findet. So spricht Mutzenbacher beispielsweise von der Promiskuität wie der bisexuellen Ausstattung von Kindern (M, 99) und formuliert damit eine Überzeugung Freuds, der im Übrigen ein Bekannter Saltens ist.[39] Psychoanalyse und Sexualwissenschaft – Albert Moll verfasst 1909 eine Untersuchung mit dem Titel *Das Sexualleben des Kindes* (1909) – sowie der pornografische Roman sprechen dieselbe Sprache. Dabei dekuvriert der Roman zugleich das Pornografische der Medizin. Erfreuen sich also im Mainstream-Porno die Arzt- und Krankenschwesterspielchen überaus großer Beliebtheit, so stellt der Porno nichts anderes als die verborgene Frivolität der Medizin aus.

Insgesamt werden in dem Roman der Mutzenbacher damit genau diejenigen kollaborierenden Institutionen benannt, die seit dem 18. Jahrhundert in der bürgerlichen Gesellschaft für die Diskursivierung von Sex, für die Vermehrung der Diskurse über Sexualität verantwortlich sind[40] – die Pädagogik, die z.B. die Onanie exorziert, die Religion, die Polizei und die Medizin.[41] Diese Systeme operieren nicht mit Zensur, mit Verbot, sondern mit Kontrolle, d.h., in den Worten Foucaults, mit einem „geregelten und polymorphen Anreiz zum Diskurs".[42] Vor diesem Hintergrund ergibt es großen Sinn, wenn sich Egon Friedell im Angesicht der erotischen Memoiren der Josefine Mutzenbacher zu dem Ausspruch veranlasst sieht, „daß Wien nur zwei populäre Texte kenne: das *Kaiserlied* und die *Mutzenbacher*".[43]

Die Prostituierte als Liebe des Mannes zum Manne

Höhepunkt dieser Desavouierung von Institutionen, wie sie in *Josefine Mutzenbacher* stattfindet, bildet der Inzest, der Koitus mit dem Vater.[44] Dieser Inzest markiert den Übergang zu Josefines Dasein als Prostituierte, ähnlich wie z.B. in *Fräulein Else* oder dem *Lulu*-Drama Wedekinds Inzest und Prostitution als extreme Formen der Überschreitung verknüpft werden.

> „Der Inzest ist ein entscheidender, wenn auch oft verborgener Bezugspunkt nicht nur der im engeren Sinne pornographischen, sondern auch anderer, zumeist nicht als obszön verdächtigter Literarisierungen von Prostitution.“[45]

Der Inzest stellt, auch vor dem Hintergrund von Lévi-Strauss' These vom Frauentausch, die ‚Idealform' der Verstöße dar.[46]

In *Mutzenbacher* wird der Inzest durch den Prozess eingeleitet, der, wie oben geschildert, der Polizei und der Medizin zu ihren Auftritten verhilft. Denn den Vater erregt die Rekapitulation des „Prozesses“, dem Josefine ausgesetzt war, aufs Höchste. Der Vater fragt – auch hier herrscht die Deixis: „‚Pepi ... da ist er auch gewesen ...?' ‚Ja, Vater ... da auch ...' (...) Ich staunte über diese Frage. Hatte der Vater alles vergessen? Oder fragte er mit Absicht?“ (M, 100). Der Vater imitiert die inquisitorische Haltung des Wissenschaftlers, des Polizisten, des Predigers: „‚Ich will's wissen'“ (M, 101), so drängt er. Damit werden das Erziehungssystem, die Familie einer radikalen Kritik unterzogen. Der geile Vater exekutiert diejenigen obszönen Gesten, vor denen er das Kind in scheinbar pädagogischer Absicht warnt.[47] Das autoritär-familiale System vollzieht diejenigen Akte, vor denen es zu schützen vorgibt. Allerdings darf die grundlegende Ambivalenz der Mutzenbacher'schen Memoiren nicht unterschlagen werden – die Lust der Institutionen wird zwar ausgestellt, doch bedient der Roman zugleich diejenigen fatalen Strategien, die die Institutionen auszeichnen.

Das perverse Erziehungsspiel des Vaters verdeutlicht darüber hinaus, dass die Frau als *copula* zwischen Männern eines Bündnisses fungiert, dass die sexuelle Praxis des anderen Mannes das eigentliche Ziel und das Movens seiner Aktivität ist. Der Vater bedarf des imaginierten Katecheten, um sich zu stimulieren; der Frauenleib stellt das bedeutungslose Terrain dar, das lediglich durch die Spuren des anderen signifikant wird. Diese Struktur wird offenkundig, wenn sich der Vater mit dem Bettgeher zusammentut und sie gemeinsam mit den jeweiligen Geliebten ein lustiges (Tausch-)Quartett abgeben. Erst die Übergabe der Frau an den anderen komplettiert das erotische Szenario. Als Peperl von dem übergriffigen Bettgeher zurückkommt, heißt es: Der Vater „warf sich ungestüm auf mich und preßte mir die Beine auseinander. Ich nahm seinen Pflock, der noch nie so hart war“ (M, 117). Es ist das Wissen um den anderen Mann, das die Lust des Vaters auf ihren Höhepunkt treibt. Sagt Josefine: „‚... und den Kerl laß ich nicht mehr drüber ...'“ so der Vater:

> „‚Halt's Maul, du Hur! (...) Du bist ja doch nur eine Hur ...' Und er trieb mir ohne Rücksicht den Schweif bis an den Magen in den Leib. ‚Jetzt hat sie der auch gevögelt ... der auch'“ (M, 117).

Die Lust, zur Prostituierten zu gehen, ist die Lust des Mannes, eine Frau mit anderen Männern zu teilen, also den intimen Kontakt mit diesen anderen Männern zu imaginieren. Damit wird die immanente Logik eines männlichen Begehrens kenntlich – dieses ergibt sich aus dem gemeinsamen Gebrauch von Frauen, aus ihrem Tausch.[48]

Fallen in den Memoiren der Mutzenbacher Inzest und Frauentausch zusammen, so liest sich das zugleich wie ein dekonstruierender Kommentar auf Lévi-Strauss'

These vom Frauentausch.[49] Die sorgsame Differenzierung von Frauenraub – die höchste Form stellt nach Lévi-Strauss der Inzest dar – und Frauentausch – nach Lévi-Strauss die Form der ordnungsstiftenden Exogamie – wird ad absurdum geführt.[50] In *Josefine Mutzenbacher* wird die Differenz zwischen kulturstiftender Kraft des bei Lévi-Strauss ehelichen Frauentausches, der dem der Prostitution jedoch auf fatale Weise ähnelt, und inzestuösem Frauenraub aufgehoben, indem der Inzest mühelos in eine Tauschstruktur überführt werden kann und diesem der Männerbund bereits eingeschrieben ist – erst das, was andere Männer machen, macht Lust, stimuliert hier das inzestuöse Begehren des Vaters. In *Josefine Mutzenbacher*, einem Roman der Jahrhundertwende, zeichnet sich also die gleiche Struktur von Homosozialität ab, deren verdrängtes und peinlich sanktioniertes Herzstück die Homosexualität ist, wie sie in *Fanny Hill* zu diagnostizieren ist.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten: Nimmt sich Fanny Hill vor, „Wahrheit, unverstellte nackte Wahrheit“ mitzuteilen, so bedient sie sich derjenigen Konfessionspoetologie und Beichtpraxis, wie sie Rousseau, Richardson und andere zur Propaganda einer rigiden bürgerlichen Tugendmoral entwickeln. Damit macht der englische Roman, und das gilt auch für die Memoiren der *Josefine Mutzenbacher*, unmissverständlich, dass Pornografie und Institutionen (Schule, Polizei, Medizin, Religion), dass Lust und Inquisition untrennbar sind, und das heißt auch, dass sich die bürgerliche Gesellschaft wesentlich über das konstituiert, was sie ausgrenzt und sanktioniert – über Pornografie, die der Ort einer (phantasmatischen) Geschlechterkonstitution ist: In der Pornografie wird das Szenario ungebrochener Phallusidolatrie und eines unersättlichen weiblichen Begehrens nach dem Phallus, mithin ein zentrales Phantasma der heterosexuellen Matrix, unermüdlich reinszeniert. Für die Frage nach einer weiblichen, anderen Pornografie hieße das, dass diese die unlösbare Allianz von Macht und Lust, gesellschaftlicher Ordnung und Begehren mitzubedenken hat, also nicht nach einer ursprünglichen, genuinen (weiblichen) Form von Sex sucht, sondern die kulturellen Topoi und Arrangements zur Kenntlichkeit entstellt, ironisiert, ihrerseits pervertiert und in diesen Umschriften vielleicht Lust an der Lust einer performativen und damit umzukehrenden Macht findet.

Anmerkungen

1 Die Angaben in Klammern, die mit einem ‚F' gekennzeichnet sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe, die der unserer Einschätzung nach besten deutschen Übersetzung von 1782 folgt: John Cleland: *Die Memoiren der Fanny Hill*, hrsg. von Werner Heilmann, 3. Aufl., München 1991 [1782].
Auch im Englischen ist von „Truth! stark, naked truth" die Rede. Englische Zitate beziehen sich auf folgende Ausgabe: John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974 [1748/49] (hier S. 39).

2 John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974, S. 41.

3 Ann Louise Kibbie: „Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *ELH* 58 (1991), S. 561-577.

4 Barbara Vinken: „Männer, Frauen, Pornographie. Publikumsbezogene Privatheit und weibliches Subjekt", in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obzönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 153f.

5 Copeland stellt fest, Cleland parodiere Pamela: „The ease with which Cleland can run Richardsonian scenes into pornography suggests that there are more basic simularities in methods and assumptions […] In a very real sense, the sex act is far more a ever-present in Clarissa than it is in the Cleland novel." Edward W. Copeland: „*Clarissa* and *Fanny Hill*. Sisters in Distress", in: *Studies in the Novel* IV (1972), S. 346, S. 350.

6 John Cleland: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, hrsg. von Peter Wagner, Middelsex 1974, S. 133.

7 Noch gigantomanischer liest sich folgende Beschreibung: „...welch eine Standarte! Sie war gewiß von einer so ungeheuren Größe, daß, vorbereitet wie wir waren, etwas Außerordentliches zu sehen, sie doch noch über die Maßen unsere Erwartung übertraf und selbst mich in Erstaunen setzte, die nie mit Kleinigkeiten umgegangen war; kurz, sie hätte verdient, zur Schau getragen zu werden. Der ungeheure Kopf schien der Größe und Farbe nach nicht unähnlich einem gewöhnlichen Schafsherzen; auch die Länge war außerordentlich; und der reiche Vorratssack unten, der verhältnismäßig groß, rund und in leeren Falten herabhing, half, das Auge zu füllen und machte den Beweis vollständig, daß er nicht ganz umsonst einfältig war, weil er offenbar und in nicht geringem Maße die Vorrechte der Majestät besaß, die diesen sonst so unglücklichen Zustand und dem gemeinen Sprichwort den Ursprung gegeben hat, daß eines Narren Spielzeug einer Dame Spielgeselle sei. Nicht ganz ohne Grund, denn, allgemein genommen ist es mit der Liebe wie mit dem Krieg; der längst Speer hat den Vorzug. Kurz, die Natur hatte in diesen Teilen so viel für ihn getan, daß sie sich vielleicht für entschuldigt hielt, daß sie nur so wenig für seinen Kopf getan hätte" (F, 233).

8 Dass es schwer sei, Pornografisches zu schreiben, Lust in Text zu überführen, das reflektiert Clelands Text immer wieder – z.B. in folgender Passage: „Die Wörter *Freuden, brennende Leidenschaft, Entzückungen, Ekstasen* und der übrige Rest der damit verwandten pathetischen Ausdrücke, die für die Handlungen des Vergnügens verwendet werden, klingen matt und verlieren von ihrem wahren Geist und von ihrer

Kraft durch den häufigen Gebrauch in einer Erzählung, wo die Ausübung des Vergnügens das Hauptthema ausmacht" (F, 137).

9 Nancy K. Miller: „'I's' in Drag: The Sex of Recollection", in: *The Eighteenth Century* 22, 1981, S. 54.

10 Madeleine Kahn: *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca 1991, S. 157.

11 Ebd., S. 158.

12 Gary Gautier merkt an: „Homosexuality, by way of exclusion in *Memoirs*, defines the limits of the bourgeois coding of the ‚clean und proper' sexual body". Gary Gautier: „Fanny Hill's Mapping of Sexuality. Female Identity, and Maternity", in: *Studies in English Literature 1500-1900* 35, 1995, S. 485.

13 So argumentiert auch Bradbury: „[A]s *Fanny Hill* is a pornography of sex, *Moll Flanders* is a pornography of money". Malcolm Bradbury: „*Fanny Hill* and the Comic Novel", in: *The Critical Quaterly* 13, 1971, S. 266.

14 Vgl. Kate Levin: „The Meanness of Writing for a Bookseller: John Cleland's *Fanny* on the Market", in: *The Journal of Narrative Technique* 28/3, 1998, S. 328-349.

15 Gary Gautier: „Fanny's Fantasies: Class, Gender and the Unreliable Narrator in Cleland's *Memoirs of a Woman of Pleasure*", in: *Style* 28, 1994, S. 135.

16 Vgl. Gary Gautier, ebd., S. 133-145.

17 Zum Autor vgl. Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 157. Der Roman erscheint 1906 im Privatdruck in einer einmaligen Auflage von tausend Exemplaren; er wird bald nach seinem Erscheinen verboten, erreicht jedoch einen immensen Bekanntheitsgrad; ebd., S. 181.

18 Diesem Nebeneinander gehen nach: Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 237-286. Sie weisen nach, wie insbesondere um die Jahrhundertwende menschliche Sexualität in den Raum der Natur und des Animalischen projiziert und dort verhandelt wird, z.B. in Bölsches Naturkompendium *Das Liebesleben in der Natur*, 1898-1903 in drei Bänden erschienen. Dabei stellt bereits die Kodierung der Topografie einen Übergang her – wird die Prostituierte gemeinhin der Stadt zugeordnet, die sich zur Wildnis gewandelt hat, so wächst Bambi in einer buchstäblichen Wildnis auf.

19 Georg Seeßlen betont die Bedeutung des sozialen Milieus: „Daß die Figuren in *Josefine Mutzenbacher* mit solcher Ausschließlichkeit ans Vögeln denken, sagt auch, daß es nichts anderes (mehr) zu denken gibt. Aber diese Sexualität ist auch eine Form des sozialen Rückschlages der Unterdrückung"; zitiert nach Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 181.

20 Die Angaben in Klammern, die mit einem ‚M' markiert sind, beziehen sich auf folgende Ausgabe: Josefine Mutzenbacher: *Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*. Im Anhang: *Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen* von Oswald Wiener, München 1969 [1906].

21 „Der Fluß der Sprache und des Spermas halten wechselweise dieses Begehren in Gang, das als permanentes den wahren

sexuellen Körper konstituiert"; Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 250.

22 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 7.

23 Ebd., S. 61.

24 Kafkas Roman verdeutlicht wie kein zweiter, dass das „Machtverhältnis (...) immer schon da [ist], wo das Begehren ist: es in einer nachträglich wirkenden Repression zu suchen ist daher ebenso illusionär wie die Suche nach einem Begehren außerhalb der Macht"; ebd., S. 101. Auch Vinken hält fest: „Die Emanzipation der Lüste verhilft also nicht einem guten Ursprung zum endlichen Durchbruch; vielmehr wird in ihr der Körper als ‚sexueller' erst konstituiert"; Barbara Vinken: „Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie", in: dieS. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22, S. 9.

25 Das Verhör zwischen Herrn Ekhardt – nomen est omen – und der Mutter regt entsprechend, wie in vielen anderen Fällen, zur Tat an. Herr Ekhardt fragt die dreizehnjährige Josefine, durch einschlägige Körperzeichen aufmerksam gemacht: „‚Also wer hat das so ausgewetzt?' fragte er, tief über mich gebeugt, heiser vor Neugierde und mit den Fingern in meiner Fut wühlend. ‚Wer? Das mußt mir jetzt sagen ...'" (M, 58). Effekt dieser Beichte ist die Erregung: „Ekhardt war ganz aufgeregt: ‚Komm', keuchte er plötzlich, ‚komm, ich werd dich noch einmal pudern'" (M, 58).

26 Der Roman lässt deutlich werden, „durch welche Kanäle und entlang welcher Diskurse die Macht es schafft, bis in die winzigsten und individuellsten Verhaltensweisen vorzudringen, welche Wege es ihr erlauben, die seltenen und unscheinbaren Formen der Lust zu erreichen und auf welche Weise sie die alltägliche Lust durchdringt und kontrolliert"; Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 21.

27 Ebd., S. 49.

28 Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna'. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*", in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 248, Anm. 22.

29 Albrecht Koschorke: „Die zwei Körper der Frau", in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 66-91, S. 71.

30 Ebd., S. 75.

31 „Er lächelte salbungsvoll: ‚Nimm nur meinen Schweif ...' sagte er, ‚an dem geweihten Priester ist alles rein ... nichts an ihm ist Sünde ... und nichts an ihm ist sündig.' (...) Er faßte mich bei der Hand und flüsterte weiter: ‚Nimm nur mein Glied und zeige mir all deine Sünden. Ich leihe dir meinen Leib, damit du vor meinem Angesicht beichtest und dich reinigst'" (M, 78).

32 Vgl. dazu M, 163.

33 Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen", Frankfurt/M. 1977, S. 59.

34 Foucault hält über diesen Prozess fest: „[D]ie Macht bezieht einen Anstoß aus ihrer eigenen Entfaltung, die überwachende Kontrolle wird von neuer Unruhe heimgesucht und vorangetrieben,

die Intensität des Geständnisses weckt frische Wißbegierde beim Befrager, die aufgespürte Lust strömt zurück zur sie umstellenden Macht“, ebd., S. 60.

35 Es besteht, historisch betrachtet, ein enger Zusammenhang zwischen Kriminalistik und Pornografie. Dietmar Schmidt hält fest: „In der Prostitution hat die Kriminalistik ein Instrument gefunden, um das sexuelle Verhalten völlig unbekannter Subjekte in erkennungsdienstlich signifikante Texte und Bilder umsetzen zu können“; Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 186.

36 Der polizeiliche Diskurs arbeitet zudem mit der Imitation. Der Polizeibeamte ist hartnäckig: „‚Sag mir, und hast du ihm keinen Anlaß gegeben ... hast du nie gesagt: ‚Ich will’s machen ... ‘ oder ihn so angeschaut ... so ...?‘ Der Kommissär machte verliebte Augen“ (M, 96).

37 „Ich wußte nicht, was geschehen solle, als der Arzt mich aufforderte, mich auf einen erhöhten Stuhl zu setzen. Er schlug mir die Röcke in die Höhe, griff mir an die Fut und spreizte sie mit den Fingern, dann spürte ich, wie er etwas Hartes hineinsteckte und es wieder herauszog“ (M, 97).

38 Claudia Öhlschläger/Dietmar Schmidt: „‚Weibsfauna‘. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 243f. Das lässt sich unter anderem an ähnlichen rhetorischen Strategien, an der Herstellung von Narrationen ablesen.

39 Zum Verhältnis von Salten und Freud vgl. Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 189f.

40 Der Roman *Josefine Mutzenbacher* verleiht zugleich denjenigen ‚Perversionen‘ Ausdruck, die die Machtdispositive seit dem 18. Jahrhundert inventarisiert haben. Denn geschildert werden kindliche, lesbische sowie inzestuöse Beziehungen jenseits einer befriedeten heterosexuellen Eheordnung, ohne dass jedoch die heterosexuelle Ordnung angetastet würde – denn all diese „Perversionen“ werden als defizitär abgetan.

41 Vgl. dazu Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen“, Frankfurt/M. 1977, S. 47.

42 Ebd., S. 48.

43 Vgl. dazu Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 181.

44 Foucault hält fest: „Die Familie ist der Kristall im Sexualitätsdispositiv; sie scheint eine Sexualität zu verbreiten, die sie in Wirklichkeit reflektiert und bricht. Mit ihrer Durchlässigkeit und ihren Verweisen nach außen ist sie für dieses Dispositiv eines der wertvollsten taktischen Elemente“; Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: „Der Wille zum Wissen“, Frankfurt/M. 1977, S. 134.

45 Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 301.

46 Ebd., S. 302.

47 „‚Weißt du ...‘ stammelte er, ‚weißt du ... wenn vielleicht der neue Katechet ... so mit dir zum Spielen anfangt...‘ er ließ ein wahres Trommeln auf meinen Kitzler los, ‚oder wenn er gar so was machen will ...‘ damit probierte er, mir den Finger hineinzustecken, ‚dann laß dir’s nicht gefallen ...‘“ (M, 102).

48 Dieser Tausch entspricht dem zwischen Salten und seinem langjährigen Freund Schnitzler – Salten übernimmt die Ge-

liebte Schnitzlers, die Schauspielerin Adele Sandrock. Vgl. dazu Liselotte Pouh: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997, S. 159.

49 Vgl. dazu u.a. Claude Lévi-Strauss: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt/M. 1981, S. 57f. Zu einer Beschreibung der Theoreme von Lévi-Strauss vgl. Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, S. 301f.

50 Raub, Tausch, Ehe und Prostitution – letztlich basieren all diese Akte, die die Männerbünde herstellen, auf der Verschiebung von Frauen, auf ihre *copula*-Funktion. Schmidt hält fest: „Mit seinem Konzept eines vermeintlich archaischen Tauschs formuliert Lévi-Strauss (...) eine Praxis, die sich in wesentlichen Aspekten mit der auf weibliche Prostitution rekurrierenden männlichen Subjektkonstitution deckt"; Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998, S. 171.

Literatur

Bradbury, Malcolm: „*Fanny Hill* and the Comic Novel“, in: *The Critical Quaterly* 13, 1971, S. 257-263.

Cleland, John: *Die Memoiren der Fanny Hill*, hrsg. von Werner Heilmann, 3. Auflage, München 1991 [1782].

Ders.: *Memoirs of a Woman of Pleasure*, ed. by Peter Wagner, Middelsex 1974 [1748/49].

Copeland, Edward W.: „*Clarissa* and *Fanny Hill*. Sisters in Distress“, in: *Studies in the Novel*, Vol. IV, 1972, S. 343-352.

Foucault, Michel: „Der Wille zum Wissen“, in: Ders.: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1977.

Gautier, Gary: „Fanny’s Fantasies: Class, Gender and the Unreliable Narrator in Cleland’s *Memoirs of a Woman of Pleasure*“, in: *Style* 28, 1994, S. 133-145.

Gautier, Gary: „Fanny Hill’s Mapping of Sexuality. Female Identity, and Maternity“, in: *Studies in English Literature 1500-1900* 35, 1995, S. 473-491.

Kahn, Madeleine: *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca 1991.

Kibbie, Ann Louise: „Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*“, in: *ELH* 58, 1991, S. 561-577.

Koschorke, Albrecht: „Die zwei Körper der Frau“, in: Barbara Vinken (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 66-91.

Kate Levin: „The Meanness of Writing for a Bookseller: John Cleland’s *Fanny* on the Market“, in: *The Journal of Narrative Technique* 28/3, 1998, S. 328-349.

Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt/M. 1981.

Miller, Nancy K.: „’I’s’ in Drag: The Sex of Recollection.“, in: *The Eighteenth Century* 22, 1981, S. 47-57.

Mutzenbacher, Josefine: *Die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt*, im Anhang: Beiträge zur Ädöologie des Wienerischen von Oswald Wiener, München 1969 [1906].

Öhlschläger, Claudia/Schmidt, Dietmar: „‚Weibsfauna‘. Zur Koinzidenz von Tiergeschichte und Pornographie am Beispiel von *Bambi* und *Josefine Mutzenbacher*“, in: *Hofmannsthal Jahrbuch* 2, 1994, S. 237-286.

Pouh, Liselotte: *Wiener Literatur und Psychoanalyse. Felix Dörmann, Jakob Julius David und Felix Salten*, Frankfurt/M. 1997.

Vinken, Barbara: „Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie“, in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 7-22.

Vinken, Barbara: „Männer, Frauen, Pornographie. Publikumsbezogene Privatheit und weibliches Subjekt“, in: Dies. (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obzönen in der Gegenwart*, München 1997, S. 149-159.

Schmidt, Dietmar: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*, Freiburg 1998.

Monika Frommel

Pornografie – das liberale Dilemma jeder Kontrollpolitik

I. Wieso ist Kontrollpolitik bisweilen für Liberale ein Dilemma?

Herstellung, Vertrieb und Konsum von Pornografie ist zweifellos Grundrechtsausübung. Einschränkungen stehen daher unter dem Zwang, sich jeweils neu zu legitimieren; denn das sexuelle Selbstbestimmungsrecht ist ein so wesentliches Element von Persönlichkeit und Menschenwürde, dass nur eine Grenze unstrittig legitim ist: das Gewaltverbot und ein Darstellungsverbot von nötigender Gewalt.

Ausgeklammert wird im Folgenden das in den letzten Jahren immer strikter formulierte und auch effektiver umgesetzte Verbot, Kinder als Sexualobjekte zu behandeln. Die gesetzlichen Regelungen werden hier im Großen und Ganzen als legitim unterstellt und nicht weiter problematisiert.[1] Sollte es so genannte Kernpädophile geben, Menschen also, die sexuelle Nähe nur bei Kindern erleben können, legt die Gesellschaft und die Rechtsordnung diesen dennoch den Zwang auf, dieses Bedürfnis auf Personen über 14 Jahre zu richten und auf stimulierende Darstellungen von Sex mit Kindern zu verzichten.[2] Die These, es gebe ein der Homosexualität vergleichbares Schicksal, pädophil zu sein, ist aber mehr als zweifelhaft. Dennoch wird diese sexualwissenschaftliche Konstruktion von pädophilen Netzwerken ausgiebig verbreitet. Unterscheidet man zwischen der positiven und negativen sexuellen Selbstbestimmung, dann haben nach unserer Rechtsordnung Pädophile kein geschütztes Recht, sich in der von ihnen gewünschten Weise zu betätigen, da das negative sexuelle Selbstbestimmungsrecht von Kindern überwiegt. Sie haben das Recht, von der Sexualität Erwachsener verschont zu werden, da die Rechtsordnung davon ausgeht, dass derartig asymmetrische Situationen für Kinder schädlich sind. Sexualwissenschaftlich ausgedrückt sind pädophile Kontakte mit dem Autonomieprinzip unvereinbar, da unvereinbare Skripte des sexuellen Erlebens von Erwachsenen manipulativ eingesetzt werden.

Maßstab zur Beurteilung der sexuellen Selbstbestimmung ist nach der liberalen Doktrin des Grundgesetzes das **Autonomieprinzip**, die wechselseitige Achtung

aller Menschen als Gleiche und Autonome, in sexuellen Angelegenheiten also die strikte Garantie der negativen und positiven sexuellen Selbstbestimmung, anders ausgedrückt, des Rechts, von fremden sexuellen Zumutungen verschont zu werden und die eigenen in Übereinstimmung mit anderen ausleben zu dürfen. Nur sie und nicht eine überkommene Sexualmoral kann Maßstab und Grenze der Pornografiekontrolle sein. Denn dem Staat ist es verboten, ästhetische Urteile und sittliche Anschauungen als solche zu zensieren oder präventiv zu regulieren.

Thema sollen im Folgenden zwei besonders umstrittene Bereiche sein:

1. das schwierige Verhältnis von Kunst und Pornografie und
2. das mit einer strikt liberalen Doktrin unlösbare und wohl immer umstrittene Terrain der jugendschützenden Kontrollpolitik. Sie gibt bisweilen Moralisierung als Jugendschutz aus und spinnt ein feinmaschiges Netz der präventiven, möglichst freiwilligen und von Gremien beschlossenen Kontrollen, die nichts anderes tun, als eine je herrschende Sozialethik zu formulieren. Beginnen wir mit der neuesten Etappe: dem Pay-TV.

Pornografische Filme im Pay-TV: absolut verboten oder unter Umständen erlaubt?

Am Beispiel des Pay-TV kann man das Dilemma jeder liberalen Kontrollpolitik und die Grenzen dessen, was legitimer Jugendschutz und was Bevormundung ist, gut illustrieren. Liest man unbefangen den insofern einschlägigen Rundfunkvertrag, dann scheint es so, als verbiete er wegen des Jugendschutzes die Ausstrahlung aller pornografischer Sendungen. Dies wäre zweifellos eine erhebliche Einschränkung, da damit die gesamte Produktion durch das Nadelöhr eines sehr weit gefassten Jugendschutzes hindurch geführt müsste.

Strafrechtlich sind nur Gewalt- und Kinderpornografien verboten. Die den Jugendschutz betreffende Regelung des § 184 Abs. 1 und Abs. 2 StGB verlangt nur Zugangskontrollen. Es kommt also nur darauf an, ob **tatsächlich ein ungehinderter öffentlichen Zugang** bzw. ein **ungehinderter Zugang in die Privatsphäre der Kinder und Jugendlichen** ermöglicht worden ist. Das Strafrecht überlässt es also weitgehend anderen – weniger repressiv agierenden – Rechtsmaterien, wie sie die Staatsaufgabe ‚Jugendschutz' umsetzen. Da diese aber auf Strafgesetze verweisen, müssen sie auch die dort getroffenen Wertungen beachten.

> Strafrechtlich verboten ist Gewalt- und Kinderpornografie – unabhängig von der Art der Verbreitung bzw. dem Zugang, wenn sie nicht künstlerisch ist.
>
> Aus Gründen des Jugendschutzes verboten sind darüber hinaus alle auch nicht gewaltförmigen pornografischen Darstellungen, wenn sie für Kinder und Jugendliche tatsächlich ungehindert zugänglich sind und/oder Erwachsene ungewollt konfrontieren.

Das mediale Darstellungsverbot von nötigender Gewalt (sexualisierte Gewalt ist geregelt in § 183 Abs. 3 StGB, ansonsten gilt das Verbot der **Gewaltverherrlichung** im 1973 eingefügten § 131 StGB) ist sehr eng gefasst. Es bezieht sich nur auf die Darstellung von sexualisierten **Gewalttätigkeiten** (also nur auf offen ausgeübte und als solche sichtbare sexualisierte Brachialgewalt, in § 131 StGB ist die Schwelle noch höher). Ausgespart bleiben somit subtile Rechtfertigungsstrategien (etwa Vergewaltigungsmythen wie: das ‚provozierende' Opfer ist selbst schuld, sie will ‚hart' angefasst werden, oder gar: sie hat es nicht besser verdient). Mediale Inszenierungen der ‚gerechten Rache', also der gesamte Bereich der lerntheoretisch eher gefährlichen Gewaltdarstellungen sind strafrechtlich nicht verboten und können allenfalls über die Instrumente des Jugendschutzes erfasst werden (sonst schwer jugendgefährdende Schriften und Darstellungen). So muss etwa ein Psychothriller über die Hörigkeit einer zunächst vergewaltigten/überrumpelten Frau von ihrem Vergewaltiger wie: „Mon bel amour" von José Pinheiro erst gar nicht über die Kunstfreiheit legitimiert werden. Immer dann, wenn minimale Regeln des Jugendschutzes (Sendezeiten, Freigabe nur über 18 Jahren) eingehalten werden, ist nämlich selten ein Straftatbestand erfüllt, obgleich das Autonomieprinzip erkennbar missachtet bzw. umgedeutet wird. Da aber solche Produkte ‚normal' sind, gehören sie sozusagen zum Kulturgut unserer zwar nicht mehr patriarchalischen Gesellschaft, aber kollektiv noch in patriarchalen Fantasien kommunizierenden Öffentlichkeit. Wird hingegen die Schwelle zu Pornografie in der herkömmlichen Definition überschritten, banal formuliert: Ist der erigierte Penis sichtbar und sind die Schamlippen der Frau nicht verdeckt, wird also keine übliche Fernsehbeischlafszene gezeigt, dann steigt die Wahrscheinlichkeit einer staatlichen Intervention.

Wen wundern also Initiativen wie die von Alice Schwarzer 1987 und die jüngst publizierte Gruppenaktivität von Christine Bergmann (SPD), Sabine Leutheusser-Schnarrenberger (FDP), Andrea Fischer (Grüne), Irmgard Karwatzki (CDU) und Ursula Männle (CSU), den Begriff der Gewaltpornografie neu zu definieren. Verboten wäre danach eine:

> „verharmlosende, verführerische oder verherrlichende, in jedem Fall aber deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Kindern und Frauen."

Die Intention ist unverkennbar: Das als zu eng empfundene Verbot der Gewaltpornografie soll erweitert werden. Aber eine Mehrheit für diese Initiative fand sich nicht, weil Begriffe wie ‚Verharmlosung' so unbestimmt sind, dass es vom Weltbild der und des jeweiligen Interpreten abhängt, ob er oder sie ein Bild ‚erniedrigend' empfindet oder nicht. Derartig weite Spielräume der vertretbaren Interpretationen lassen sich nicht mehr mit einem liberalen Konzept von vorhersehbarem Recht legitimieren, und schon gar nicht von Strafrecht als dem Instrument, das erst dann eingesetzt wird, wenn andere Kontrollen versagen. Die Initiative will zwar der Autonomie Betroffener (warum nur Frauen und Kinder?) dienen, verwirklicht also insofern **liberale Prinzipien (Autonomie)**, aber das Verhältnis zur Kunstfreiheit, zur Handlungsfreiheit der Betrachter und zur Gewerbefreiheit der Anbieter ist in

diesem Konzept noch so ungeklärt, dass seine Umsetzung seinerseits das liberale Prinzip gefährden würde.

Wenn aber eine Strafbestimmung nicht ohne Moralisierung umsetzbar ist, dann sollte man sie erst gar nicht erlassen. Daher blieb der überparteiliche Entwurf parlamentarisch erfolglos und wird allenfalls als frauenpolitisches ‚Politainement' in die Geschichte eingehen. Was aber ist seine Botschaft? Es kann nur das Missverhältnis zwischen der in den Augen der Autorinnen eher ungefährlichen Darstellungen, die als so genannte übersteigerte Sexualität kontrolliert werden, und der auffälligen Zurückhaltung bei gewaltförmigen Darstellungen sein. Angeprangert werden soll das asymmetrische Täter-Opfer-Denken und die Typisierungen durch die gängige Porno-Industrie.

Wir werden im nächsten Kapitel darauf zurückkommen, etwa bei der Frage, wie Pornografie herkömmlich definiert wird, welche Alternativen es gibt und wieso die Rechtsprechung gleichwohl dem überkommenen weiten Pornografiebegriff folgt.

Jugendschutz und Pornografie im Pay-TV

Nach dem Medienstaatsvertrag unzulässig, weil schwer jugendgefährdend, sind Angebote, die:

1. zum Hass gegen Teile der Bevölkerung oder gegen eine nationale, rassische, religiöse oder durch ihr Volkstum bestimmte Gruppe aufstacheln, zu Gewalt- oder Willkürmaßnahmen gegen sie auffordern oder die Menschenwürde anderer dadurch angreifen, dass Teile der Bevölkerung oder eine vorbezeichnete Gruppe beschimpft, böswillig verächtlich gemacht oder verleumdet werden (§ 130 StGB),
2. grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen in einer Art schildern, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt (§ 131 StGB),
3. den Krieg verherrlichen,
4. pornografisch sind (§ 184 StGB),
5. offensichtlich geeignet sind, Kinder oder Jugendliche sittlich schwer zu gefährden,
6. Menschen, die sterben oder schweren körperlichen oder seelischen Leiden ausgesetzt sind oder waren, in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellen und ein tatsächliches Geschehen wiedergeben ohne dass ein überwiegendes berechtigtes Interesse gerade an dieser Form der Berichterstattung vorliegt; eine Einwilligung ist unbeachtlich.

Was verbirgt sich hinter diesen Definitionen? Betrachten wir die **jüngste Entscheidung des Bundesverwaltungsgerichts** zu Nr. 4, zur schweren **Jugendgefährdung durch weiche (also nicht gewaltförmige) Pornografie.**

Im Januar und Februar 1997 sendete Premiere Pay-TV pornografische Filme in verschlüsselter Form wie ‚Gefährliche Gespielinnen', ‚Das Schloss der Lüste' und dergleichen. Die zuständige Landesmedienanstalt Hamburg untersagte die Ausstrahlung. Es kam zu einem Rechtsstreit mit zahlreichen Gutachten, der die gegenwärtige Debatte um eher liberale oder ordnungspolitisch rigide Formen des Jugendschutzes hell ausleuchtet.

Umstritten war im Verfahren der Pornografiebegriff (eng oder weit). Aber auf diese Frage kam es dem Gericht letztlich nicht an, sondern im Wesentlichen nur darauf, ob als pornografisch (wie auch immer definiert) eingestufte Filme einem **absoluten Sendeverbot** unterliegen, also überhaupt nicht im Privatfernsehen ausgestrahlt werden dürfen, oder ob es genügt, wenn sie so verschlüsselt werden, dass es eine effektive Kontrolle gibt gegen unbefugtes Sehen durch Kinder und Jugendliche.[3]

Beginnen wir mit dem Ergebnis. Das Bundesverwaltungsgericht hat den in den letzten Jahrzehnten von der Rechtsprechung geformten Pornografiebegriff nicht modifiziert. Wir werden die verschiedenen Lesarten noch im Einzelnen (unter III.) diskutieren. Erfasst wird danach von der Rechtsprechung nicht nur Gewaltpornografie[4] oder Kinderpornografie[5], sondern jede Darstellung, die „unter Hintansetzung sonstiger menschlicher Bezüge sexuelle Vorgänge in grob aufdringlicher, anreißerischer Weise in den Vordergrund rückt und ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung sexueller Reize abzielt."[6]

Die Gründe für diesen herkömmlichen und häufig als zu weit kritisierten Pornografiebegriff legen Instanz- und Revisionsgericht sorgfältig dar. Sexualität sei eben nicht nur ein „Transportmittel für die Vermittlung verfehlter Werthaltungen" (etwa subtile Vergewaltigungsmythen), ihre Darstellung könne vielmehr als solche eine „verfehlte Botschaft" enthalten, wenn nämlich der „organisch-physiologische Aspekt der Sexualität in grob aufdringlicher Weise in den Vordergrund" gerückt werde.[7]

Grund für die strafrechtliche Regelung ist nach dieser Rechtsprechung das negative sexuelle Selbstbestimmungsrecht, das Recht von Erwachsenen, von übersteigerter Sexualität verschont zu werden und der Pflicht des Staates, Kinder und Jugendliche ungestört von solchen Einflüssen aufwachsen zu lassen. Das Gefälle zwischen einer weiten Fassung des Pornografischen und sehr engen Lesarten des Gewaltsamen ist unvermeidlich und wird über die Generalklausel der „sonstigen schweren Jugendgefährdung" abgefangen. Gewaltdarstellungen können so unterhalb der Schwelle des § 183 Abs. 3 StGB rundfunkrechtlich untersagt und von der Bundesprüfstelle indiziert werden. Es besteht also kein Bedürfnis, den weiten

Pornografiebegriff einzuschränken im Sinne eines Verbots gewaltförmiger Darstellungen.

Gegen diese Begriffssetzung: weiter Pornografiebegriff (übersteigerte Sexualität) und weitere Kontrolle über den Begriff der schweren Jugendgefährdung bei gewaltförmigen Darstellungen, die nicht unbedingt pornografisch im Sinne einer übersteigert dargestellten Sexualität sind, wurden im Verfahren Lesarten eines **restriktiven Verständnisses von Pornografie** (als verfassungskonforme Einschränkung verstanden) vorgeschlagen, die der Sache nach nur noch Darstellungen erfassen, die das Autonomieprinzip verletzen und deshalb gegen die in der Verfassung garantierte Menschenwürde verstoßen. Unverkennbar sind aber die Lesarten einzelner Autoren von „Sexualität und Menschenwürde“ so unvereinbar, dass der Versuch, die Rechtsprechung durch bessere Argumente seitens der Wissenschaft zu korrigieren, scheitern musste.

Schumann etwa entnimmt der Verfassung eine Neutralitätspflicht auch beim Jugendschutz. Jugendliche seien nicht vor einer Übersteigerung der Sexualität zu bewahren, sondern nur vor „dem Entstehen von Einstellungen, die dem von der Menschenwürde bestimmten Menschenbild des Grundgesetzes widersprechen“.[8] Ostendorf hingegen hält Pornografie schon dann für menschenunwürdig, wenn keine „beziehungshafte Sexualität“, sondern die Reduktion des jeweils anderen auf ein austauschbares Sexualobjekt Gesamttendenz einer Aussage oder Darstellung sei.[9] Dabei unterstellt Schumann einen empirischen Kenntnisstand über Wirkungen von Pornografie, der erst bei der Darstellung von gewaltförmigen oder manipulativ vorgenommenen sexuellen Handlungen von zu vermutenden schädlichen Wirkungen ausgeht, während Ostendorf rein normativ vorgeht. Beide Gerichte halten diese Konkretisierungen für noch unbefriedigender als den herkömmlichen Pornografiebegriff und gestehen dem Gesetzgeber zu, zulässig eine generalpräventiv begründete weite Kontrolle etabliert zu haben, an der – ohnehin zweifelhafte – Wirkungsannahmen abprallen müssen.

Eine verfassungskonforme Restriktion über unbestimmte Begriffe wie Autonomieprinzip und Menschenwürde leuchteten weder dem Hamburger Verwaltungsgericht noch dem Bundesverwaltungsgericht ein. Es sei verfehlt, von vermuteten schädlichen Wirkungen auf den Inhalt eines Begriffes zu schließen. Der Gesetzgeber sei unwiderlegt von der Vermutung der abstrakten Jugendgefährdung ausgegangen für den Fall, dass es überhaupt keine Pornografiekontrolle, sondern nur eine Gewaltprävention geben würde. Eine **restriktive Auslegung**, wie sie durch verschiedene Gutachten im Einzelnen begründet worden sei, sei daher nach Ansicht beider Gerichte nicht weiterführend, **vielmehr sei der Gesetzgeber in den 1970er Jahren zulässig von der gesetzlichen Vermutung der schweren Jugendgefährdung durch jede Form der pornografischen Darstellungen ausgegangen (gesetzgeberisches Ermessen).**

Daher bleibt die Frage, ob ein weiter oder ein enger Pornografiebegriff ‚richtig' ist, für diesen Rechtsstreit praktisch folgenlos und in künftigen Fällen wird sich jedes Instanzgericht auf das Bundesverwaltungsgericht berufen.

Das Bundesverwaltungsgericht ist dennoch ersichtlich bemüht, eine sozialverträgliche Lösung zu erzielen. Die Hamburger Medienanstalt (HAM) unterliegt im Revisionsverfahren – trotz des zugrunde gelegten weiten Pornografiebegriffs – wegen ihrer schon eingangs kritisierten Ansicht, Jugendschutz bedeute ein striktes Verbot der Sendung von Pornografie im Pay-TV. Künftig müssen auch andere – etwa die Bayerische Landeszentrale für neue Medien (BLM) – der sich abzeichnenden liberaleren Praxis folgen. Das Bundesverwaltungsgericht entschied nämlich, dass es trotz des hohen Wertes, den Jugendschutz darstellt, kein absolutes Verbot geben könne, pornografische Sendungen im Pay-TV zu zeigen. Premiere darf vielmehr – so die Klärung des Revisionsgericht – im Pay-TV solche Filme zeigen, **wenn – was noch im Einzelnen geklärt werden müsse – eine effektive Verschlüsselung und Zugangskontrolle technisch realisierbar ist.**

Das Bundesverwaltungsgericht folgt also auch nicht der Ansicht, die etwa in einem Gutachten von Hans Jörg Albrecht (Max-Planck-Institut Freiburg) vertreten wird, wonach nur der **Gesetzgeber** das früher unterstellte absolute Verbot zurücknehmen könne.[10] Auch die Rechtsprechung könne dies durch entsprechend liberale Auslegungen. Aber zur Klärung der Anforderungen an die Verschlüsselung wurde die Klage des Pay-TV-Anbieters Premiere gegen die Hamburgische Medienanstalt an das Hamburger Verwaltungsgericht zurückverwiesen.

Die Hamburger Richter haben nun in einem weiteren Verfahren zu entscheiden, ob die Verschlüsselungstechniken des deutschen Pay-TV die Zugänglichkeit für Jugendliche verhindern können. Beachten müssen sie dabei, dass der pornografische Inhalt einer Sendung im Pay-TV allein für ein Verbot nicht ausreicht, da die Formulierung im Rundfunkstaatsvertrag „Sendungen sind unzulässig, wenn sie pornografisch sind (§ 184 StGB)" lediglich besage, dass das Strafgesetzbuch frei zugängliche Pornografie für Minderjährige verbiete. Pornografische Sendungen im Fernsehen seien daher nur verboten, wenn sie „von Minderjährigen wahrgenommen werden können".

Ein halber Sieg also, denn der Pay-TV-Sender Premiere darf bis zu einer Entscheidung trotz Vorsperrung keine pornografischen Filme senden und fällt damit weiter unter das Pornografieverbot. Premiere-Chef Georg Kofler ist aber – so seine Presseerklärung – zuversichtlich, dass bald eine positive Entscheidung fällt:

> „Erstmals hat ein Gericht festgestellt, dass unsere weit reichenden Möglichkeiten der Verschlüsselung für die juristische Bewertung von zentraler Bedeutung sind."

Jugendschutz der Zukunft wird also zum technischen Problem. Erwachsene profitieren davon indirekt, sofern sie nicht ungewollt konfrontiert werden wollen.

Weder die Kunst- noch die Gewerbefreiheit wird – sieht man einmal von der Trennung der Märkte für pornografische und sonstige Produkte ab – eingeschränkt.

Sie müssen aber der Logik dieser Kontrollpolitik entsprechend so produzieren und vertreiben, dass Jugendliche keinen Zugang haben können und Erwachsene, die nicht konfrontiert werden wollen, nicht erst nach Kenntnis den Fernseher ausschalten müssen (negatives Freiheitsrecht).

II. Fernsehen verblödet! Ein kurzer Blick auf das, was sich Wirkungsforschung nennt, und die Meinungen zur Wirkungsforschung

Die in Deutschland ausgeübte Kontrolle pornografischer Produkte erfolgt de facto nicht über das Strafrecht, sondern über die vielfältigen (auf die jeweiligen Strafnormen verweisenden) Jugendschutzbestimmungen. Derselbe Mechanismus prägt auch die über verbotene Gewaltverherrlichung (§ 131 StGB) und Volksverhetzung (§ 130 Abs. 2 StGB) ausgeübte Kontrollpolitik.

Kennzeichnend für diese Regelungsmaterien ist der notorische Streit, ob sie nötig sind. Viele Kritiker meinen, seit es die Vorschriften gibt, Verbote und präventive Strategien seien nur legitim, wenn sie **empirisch** gesichert seien.

Kehren wir daher zurück zur Frage, ob wohl aus heutiger Sicht die Gesetzgebung anders entscheiden würde und die Konfrontation mit übersteigerter Sexualität eher als harmlos, gewaltförmige Botschaften auf sexualisierten Wegen hingegen als gefährlich einstufen würde. Hat sich in mehr als drei Jahrzehnten etwas am Nichtwissen geändert? Würden wir auch heute die Entscheidung richtig finden, das Nichtwissen über konkrete Wirkungen drastischer Darstellungen des Sexuellen, vorsichtig zu interpretieren und es nicht zur Freigabe, sondern zur Formulierung eines abstrakten Gefährdungsdeliktes führen zu lassen, einem weit gefassten Straftatbestand, auf den Verwaltungsrecht und die Rundfunkstaatsverträge jeweils verweisen können.

Befragt man die **Wirkungsforschung**,[11] ergeben sich in hohem Maße interpretationsbedürftige Befunde. Sowohl bei der Gewalt- als auch bei der Pornografiekontrolle gilt der Grundsatz, dass nicht der Medieninhalt als solcher, sondern die Einstellungen und die Sehgewohnheiten der jeweiligen Betrachter über das, was man ‚gefährliche' Wirkung nennt, entscheiden.

Strafgefangene[12] etwa konsumieren deutlich häufiger als die übrige Bevölkerung indizierte Horrorvideos und beschlagnahmte Videos, obgleich sie sich ansonsten hinsichtlich ihrer Mediennutzung nicht von anderen derselben Altersgruppe unterscheiden. Ihre insgesamt geringere Normakzeptanz korreliert mit abgefragten gewaltfördernden Einstellungen wie etwa dem Mythos von der ‚gerechten Rache'

oder ähnlichen Neutralisierungstechniken. Lerntheoretisch verfestigen ihre Sehgewohnheiten die Täteridentifikationen. Aber dennoch kann man retrospektiv nicht sagen, was welche Wirkung auslöst: die Straffälligkeit die auffällige Sehgewohnheit oder umgekehrt die Sehgewohnheit die Straffälligkeit. Justizgutachter wie etwa Werner Glogauer[13] sind zwar ebenso wie Staatsanwälte und Strafrichter (zu 92 %) davon überzeugt, dass Gewaltvideos die Gewaltbereitschaft fördern. Aber dies hat etwas damit zu tun, dass sie vorwiegend mit diesen Risikogruppen zu tun haben. Außerdem blicken sie retrospektiv vom Schaden auf mögliche schädliche Wirkungen. Sie sehen nicht, dass nur bei ihrer Klientel beide Merkmale zusammen kommen. Die Richtung der möglichen kausalen Wirkungen bleibt aber aus der Perspektive der Wirkungsforschung bei den Problemgruppen gerade offen. Ähnliche Rezeptionen dominieren bei Psychologen und Psychiatern. Auch sie haben beruflich mit Problemgruppen zu tun und gehäuft mit empirischen Studien, die – wie Michael Kunczik meint, von der subkulturellen Selbstverständlichkeit eines kausalen Zusammenhangs ausgehen.[14]

Lerntheoretisch scheint es dennoch gesichert zu sein, dass der häufige Konsum etwa von degradierenden Gewaltpornos bei Erwachsenen den Vergewaltigungsmythos von der masochistischen Lust der Frau fördert. Immerhin werden 8 % der männlichen Betrachter von dieser Art von sexualisierter Gewalt stimuliert.[15] Damit ist die Problemgruppe groß genug (wenn man noch bedenkt, dass man mit Kindern und Jugendlichen nicht experimentell forschen konnte), um generalpräventiv tätig zu werden.

Michael Kunczik geht daher davon aus, dass die Behauptung, Pornos hätten überhaupt keine Wirkung (so eine forschungstheoretische Mode der 1970er Jahre, etwa der Pornografie-Report des amerikanischen Kongresses 1991; Ernest Bornemann 1982) ebenso widerlegt ist wie die Befürchtung, Pornografie führe zum Sittenzerfall. Wirkungen sind nicht objektiv aus dem Inhalt des Dargestellten ermittelbar, sondern nur über Problemgruppenanalysen retrospektiv feststellbar. Außerdem weiß man über Kinder und Jugendliche aus forschungsethischen Gründen nicht, wie sie auf die Überschwemmung mit derartigen Produkten reagieren würden. Daher führt allenfalls die Strategie weiter, Effekte gewandelter Konsummuster auf das **Gesamtsystem** präventiv einzudämmen durch eine liberale und flexible Kontrollpolitik.

> Letztlich wird also auch heute eine pragmatische Gesetzgebung nicht aufgrund empirischer Befunde, die Wirkungen auf Individuen empirisch belegen, sondern mit Blick auf Wirkungen auf das Gesamtsystem, d.h. generalpräventiv tätig werden. So gesehen bleibt es legitim, das Nichtwissen präventiv im Sinne einer eher weit gefassten Pornografiekontrolle umzusetzen und das negative sexuelle Selbstbestimmungsrecht, das Recht, ungewollt nicht behelligt zu werden, durch Zugangskontrollen zu sichern.

Das liberale Dilemma einer zu eng gefassten Erwartung an Wirkungsforschung bringt keiner schöner als Hans Magnus Enzensberger auf den neuralgischen Punkt:

> „Alle diese Theorien sind schwach auf der Brust. Beweise halten ihre Urheber für entbehrlich. Selbst das Minimalkriterium der Plausibilität macht ihnen kein Kopfzerbrechen. So ist es nur – um ein Beispiel zu nennen – bisher niemanden gelungen, uns außerhalb der psychiatrischen Klinik auch nur einen Fernsehteilnehmer vorzuführen, der außerstande wäre, zwischen einem Ehekrach in der laufenden Serie und an seinem Frühstückstisch zu unterscheiden (...). Der Nutzer der Medien erscheint in ihnen grundsätzlich als wehrloses Opfer, der Veranstalter dagegen als durchtriebener Täter."

Fernsehen verblödet konstatiert der Autor und fährt fort mit einer Charakterisierung der Veranstalter:

> „Ihre Überlegungen sind von asketischer Nüchternheit. Sie kreisen einerseits um Frequenzen, Kanäle, Normen, Kabel, Parabolantenne; andererseits um Investitionen, Beteiligungen, Verteilungsschlüssel, Kosten, Quoten, Werbeaufkommen. Aus dieser Perspektive erscheint als das eigentlich Neue an den Neuen Medien, dass keiner ihrer Veranstalter jemals auch nur einen Gedanken an irgendwelche Inhalte verschwendet hat."[16]

III. Gewaltbegriff und Pornografiebegriff, strafrechtliche Probleme bei der Abgrenzung von Kunst und verbotener Gewaltpornografie und dem Verbot, Sex mit Kindern darzustellen (§ 184 Abs. 3)

In Fragen des Jugendschutzes scheint es der jüngsten Rechtsprechung (bei der Frage der Zulässigkeit der Ausstrahlung im Pay-TV) nicht darauf anzukommen, wie Pornografie im Einzelnen definiert werden soll, sondern auf Fragen der (ggf. rein technischen) Zugangssperren. Diese Perspektive lässt sich aber nicht aufrechterhalten, wenn es um den Pornografie-Konsum Erwachsener geht. Daher soll die Frage nach dem verfassungskonformen Pornografiebegriff hier vertieft werden.

Nach der Reformgesetzgebung der 1970er Jahre wurde Pornografie zunächst konventionell im Sinne der eigentlich überholten Sicht der Zeit vor der Reform definiert, etwa von Tröndle im Standardkommentar Fischer/Tröndle zum StGB bis zur 49. Aufl., 1999. Seit der 51. Aufl., 2003 ändert sich dies aber. Die liberale Reform scheint sich also nur zeitverzögert durchgesetzt zu haben.

Nach Tröndle in *Fischer/Tröndle* ist Pornografie (bis zur 49. Aufl., 1999, § 184, Rn. 7)

> „eine grobe Darstellung des Sexuellen in drastischer Direktheit, die in einer den Sexualtrieb aufstachelnden oder die Geschlechtlichkeit in den Schmutz ziehenden oder lächerlich machenden Weise den Menschen zum bloßen (auswechselbaren) Objekt geschlechtlicher Begierde oder Betätigung jedweder Art degradiert".[17]

Von Bedeutung seien dabei auch die in BGHSt. 23, 40 (*Fanny Hill* – 1969) zum Begriff der ‚unzüchtigen Schriften' im Sinne des § 184 a. F. entwickelten Kriterien der

> „aufdringlich vergröbernden, anreißerischen, verzerrenden, unrealistischen Darstellung, die ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebensäußerungen bleibt oder gedankliche Inhalte zum bloßen Vorwand für provozierende Sexualität nimmt (...)"

Keines der o. g. Elemente der Definition überzeugt, schon gar nicht die Anforderung, dass der Sexualtrieb ‚aufgestachelt' werden müsse, da dies auch Sinn jeder erotischen Literatur oder bildhaften Darstellung ist. Kritiker monierten daher schon während der Gesetzgebung, dass insbesondere dann, wenn das Gegenteil geschehe, d. h. Abscheu bei dem Betrachter hervorgerufen werde, der Schutzzweck des Gesetzes ohnehin erreicht sei.[18] Wenn es vom Zufall abhänge, welcher der drei denkbaren Effekte, die Pornografie hervorrufen kann (sexuelle Erregung, Gleichgültigkeit oder Abscheu), im konkreten Fall beim Betrachter eintrete, spreche dies gegen die gesetzgeberische Logik.

Der Sache nach wurde also der neu eingefügte Begriff nicht vom zuvor benutzten der ‚Unzucht' unterschieden. Daher war es konsequent, dass Tröndle das mit der Reform in den 1970er Jahren eigentlich überholte Merkmal in § 184 StGB n. F. hinein interpretierte. Dies zeigt sich insbesondere bei der dort noch 1999 angeführten **Kasuistik** (a.a.O. Rn. 8). An sie und nicht an Definitionen halten sich potenzielle Produzenten. Liest man die Beispiele, dann soll etwa die Darstellung von Anal- und Oralverkehr i. d. R. pornografisch sein (zitiert wird als Beleg das Bayrische Oberste Landgericht 1974, 182, als ‚bedenklich' eingestuft,[19] da dieses Gericht Zweifel an der Doktrin angemeldet hatte) sowie die „Großaufnahme von Genitalien". Die Kommentierung war also lange Zeit auf die Kasuistik des alten Rechts gestützt, benutzte alte Fundstellen und schrieb sie fort. Allerdings fand sich nach 1975 keine zitierfähige Rechtsprechung mehr, die an der formalen Kasuistik der alten Unzuchtsrechtsprechung festhält. So gesehen ist es nur konsequent, dass Fischer ab der 51. Aufl. 2003 sich der neueren Debatte anschließt. Sie soll im Folgenden dargestellt werden.

Betrachten wir ein Element näher, das jenseits sich wandelnder Sehgewohnheiten kennzeichnend ist. Danach ist Pornografie zunächst einmal eine **Darstellung, die das sexuelle Geschehen aus dem sozialen Kontext löst und die Beteiligten lediglich als auswechselbare Objekte sieht**.

Bei diesem Begriffselement lässt sich der Unterschied zwischen Pornografie und pornografischer Kunst bereits auf einer formalen Ebene mit Blick auf den Kunstvorbehalt (Art. 5 III GG) ziehen. Kunst kann und darf mit dem Anspruch auf staatliche Neutralität das sexuelle Geschehen aus künstlerischen Gründen isolieren. Geschieht dies ohne künstlerische Absicht, kann dieselbe Abstraktion anders bewertet werden. Es kann dann eine Frage des Jugendschutzes sein, wann welche Zugangssperren für angemessen erachtet werden.

Offenkundig macht es keinen Sinn, außerhalb der künstlerischen Provokation Grenzen definieren zu wollen. Sie laufen letztlich immer auf Leerformeln hinaus, wie wir sie vom herkömmlichen Pornografiebegriff, aber auch den Versuchen zu Sexualität und Menschenwürde schon kennen. Je nach Regelungskontext muss neu entschieden werden, wann dekontextuierte Sexualität öffentlich dargestellt werden darf und wann nicht. Und je nach Kontext wird die Güterabwägung anders ausfallen.

Unsimulated Sex – künstlerische Pornografie – Kunst oder Pornografie

Nach der früher herrschenden Meinung waren **Kunst** und **Pornografie** – ebenso wie wissenschaftliche Darstellungen des Sexuellen und Pornografie – einander ausschließende Begriffe. Diese **Exklusivitätsthese** beruhte auf einem **materialen Kunstbegriff.**[20] Danach gehörten zum Wesen der Kunst die „Übermittlung gedanklicher Inhalte“, die „geistige Auseinandersetzung mit der Welt“, die „Durchgeistigung und Sublimierung“, während Pornografie sexuelle Vorgänge ohne geistige oder menschliche Bezüge, „ohne Sinnzusammenhang mit anderen Lebensäußerungen“[21] darstelle.[22]

Schon vor der Reform der Sexualdelikte in den 1970iger Jahren hatte der Bundesgerichtshof in BGHSt. 23, 40 („Fanny Hill“) zu erkennen gegeben, dass er eine Anwendung strafrechtlicher Vorschriften auf die Verbreitung von Kunstwerken im Hinblick auf das Grundrecht der Kunstfreiheit nicht a priori für ausgeschlossen hielt und nach der mittlerweile gefestigten **neueren Rechtsprechung** macht die These von der Kunst, die der Pornografie das Anstößige nimmt, keinen Sinn. Kunst und Pornografie können begrifflich zusammentreffen.[23]

Maßgeblich für diesen Perspektivenwechsel ist der **formalisierte (offene) Kunstbegriff** des Bundesverfassungsgerichtes in den späten 1960er Jahren,

> nach dem das Wesentliche eines Kunstwerkes darin liegt, dass bei formaler Betrachtung die Gattungsanforderungen eines bestimmten Werktyps (Gedicht, Erzählung, Roman, Gemälde, Skulptur, Collage, usw.) erfüllt sind.[24]

> Wenn es allein auf die formgebundene Äußerung und nicht auf die Übermittlung irgendwelcher gedanklicher Inhalte ankommt, dann kann zwischen Kunst und Pornografie keine begriffliche Exklusivität bestehen.[25] In BVerfGE 83, 130 (*Josefine Mutzenbacher*, 1982 indiziert) wird die Exklusivitätsthese ausdrücklich aufgegeben und zwar gerade für den Bereich der ‚harten‘ Pornografie, hier dem strikten Verbot der Kinderpornografie in § 184 Abs. 3 StGB.

Zu beachten ist aber:

Die Kunstfreiheit ist verfassungsimmanenten Schranken unterworfen.[26] Der von Art. 1 und 6 GG erfasste **Jugendschutz** ist eine solche Schranke,[27] ebenso der **Schutz Erwachsener, insbesondere vor der abstrakten Gefahr sexuell motivierter Gewalt.**[28]

Es ist daher **im Einzelfall** zwischen diesen verfassungsrechtlich geschützten Werten und der Kunstfreiheit **abzuwägen.**[29] Maßstab dieser Abwägung hat – wegen der Lehre vom Gesetzesvorbehalt – die Legislative vorzugeben. Da aber harte Pornografie (Kinder- bzw. Gewaltpornografie oder Sodomie) nicht verbreitet und Kinderpornografie nicht in Besitz genommen werden darf, hat die Gesetzgebung den praktischen Anwendungsfall von verbotener künstlerischer Pornografie in § 184 Abs. 3 StGB geregelt. Die Bedeutung der Kunstfreiheit muss bei der Anwendung der Strafnorm bedacht werden. Da Kunstfreiheit kein Höchstwert ist, hinter dem alle übrigen Verfassungsrechte zurücktreten müssen, kann bei **Abwägung der widerstreitenden Verfassungsgüter im Einzelfall künstlerische Pornografie in den Bereich des § 184 Abs. 3 fallen.**

IV. Was heißt das nun?

Beginnen wir mit den Print-Medien. Das letzte Urteil zur Abgrenzung von Kunst und Pornografie stammt vom Oberverwaltungsgericht NRW (15.02.01 – 20 A 3635/96) und betraf das 1995 indizierte (1996 wurde die Taschenbuchausgabe indiziert) Werk von Bret Easton Ellis (1991) *American Psycho.* Keine Frage, das Weltbild des nicht zur Identifikation einladenden sadistischen Lustmörders ist schockierend. Aber der Roman ist „sorgfältig durchkonstruiert“. Es gelingt ihm „in beunruhigender Weise die innere Nähe des zur Fassade erstarrten modernen Lebens zum totalen und unüberbietbaren Amoralismus aufzuzeigen“ (so das OVG, S. 20 der Urteilsbegründung). Das beginnende 21. Jahrhundert neigt nicht mehr zu moralisierenden Bücherverbrennungen.[30] Jugendliche, die lesen, hindert man auch dann nicht, wenn die Lektüre hart und der Protagonist ein zum Kannibalismus neigender Autist ist. Bei Videos und Pay-TV geht der Trend zur technischen Prävention. Und die Vorstellung, ein Film wie *Baise-moi* von Viginie Despentes/Coralie Thrinh (seit Mitte November 2000 in deutschen Kinos) könne nur für Porno-Kinos und Videotheken zugelassen werden (so ein Versuch des französischen *Conseil d'Etat* im Juli 2000[31]), ist eher abwegig. Auch bei diesem Film, der zumindest in die Nähe der Gewaltverherrlichung gerät, würde eine Güterabwägung ergeben, dass er trotz der „eruptiven Gewalt- und Sexszenen einen lyrischen Grundton“ habe, „man denkt dabei an manches, was Warhol in den 60ern produzierte: die Intimität der Factory hatte etwas Pardiesisches“.[32] Außerdem ist bereits die überzeugende Umkehrung der Opferrolle – statt der üblichen Machos morden ehemalige Opfer bzw. Prostituierte – eine gelungene Umwertung pornografischer ‚Werte‘. Der **formale Kunstbegriff** schützt jedenfalls diejenigen, die sich um Formen bemühen und

seien sie noch so provokativ. Grenzverletzungen, exzessiv gezeigte Erniedrigung, rohe und subtile Gewalt, äußerste Verdinglichung des Sexualobjektes: Sie können künstlerisch produziert und auch vertrieben werden – aber eben (noch) nicht für ein Massenpublikum.

Der Sache nach regulieren Jugendschutz und Pornografiekontrolle nur die Märkte, für die jeweils produziert wird. Die staatliche Kontrolle greift allenfalls indirekt über antizipierte Vertriebschancen, die sich ProduzentInnen ausrechnen können, in das ein, was man ‚künstlerische Produktion' nennen kann. Aber das Kalkül, in welchem Markt man sich bewegen möchte, gehört mit zu den nun mal riskanten Freiheiten einer freiheitlichen Grundordnung. Kritische PorNO-Debatten und liberale Appelle an die Neutralität des Staates wirken zwar, aber wir können auch hier allenfalls retrospektiv sagen wie. Rückblickend haben liberale Appelle einen stabilen Schutz der Kunstfreiheit bewirkt. PorNO-Debatten werden Modelle der vernetzten Gewaltprävention nach sich ziehen. Rückblickend war das ausgehende 20. Jahrhundert entgegen aller Befürchtungen eher liberal im doppeldeutigen Sinne (also auch einer sehr restriktiven Gewaltprävention). Mag sein, dass im Namen des Jugendschutzes vieles praktiziert und von Produzenten antizipiert wurde und wird, was einer gerichtlichen Kontrolle, die das Kunstprivileg ernst nimmt, nicht Stand halten würde. Aber das zu ändern ist Sache derer, die produzieren. Wie man sieht, gibt es mittlerweile eine Fülle von künstlerischen Pornos, und alle Versuche der Zensur haben sie eher einem breiteren Publikum zugeführt.

Anmerkungen

1 Auch nicht problematisiert wird hier der mittlerweile extensive Begriff der ‚Kinderpornografie', wie sie der BGH am 27. Juni 2001 – 1StR 66/01 in Übereinstimmung mit der Konvention der Vereinten Nationen über Kinderrechte festgelegt hat. Danach können aus der Perspektive eines verständigen Betrachters auch Umgehungsversuche geahndet werden, bei denen tatsächlich 18 jährige Darsteller auf ‚Kind' gemacht werden. Unverständlich ist mir daher die Polemik von Lorenz Böllinger: „Die EU-Kommission und die Sexualmoral", *KrimJ* 2001, S. 243 ff., wonach die Erhöhung der Altersgrenze bei dargestellten Sexualobjekten auf 18 Jahre die „Sexualität Jugendlicher" einschränken soll, einmal abgesehen davon, dass der Autor die EU-Richtlinie auch noch falsch wiedergibt. Es gibt offenbar einen linksliberalen Reflex gegen jede Form der Pornografiekontrolle. Ich würde ihn pseudoliberal nennen. Aber dies soll später, bei der Kontroverse über die angeblichen Ergebnisse der Wirkungsforschung abgehandelt werden.

2 Vgl. etwa die Empörung über Rüdiger Lautmann: *Die Lust am Kinde*, Hamburg 1994, die sich etwa in folgenden Stellungnahmen äußert:
Gerhard Amendt: „Pädophilie – oder über sexualwissenschaftliche Trivialisierung inzestartiger Handlungen", *Leviathan* 2/1997, S. 159 (erneut abgedr. in: *Kriminalistik* 2000, S. 452) mit einer Erwiderung von Gertrud Nunner-Winkler: (Deutsche Forschungsgemeinschaft): „Forschung zwischen Aufklärung, Voyeurismus und Moderne" *Leviathan* 3/1997, S. 293 ff.

3 Ausgespart bleibt hier das Problem, wie intensiv Eltern ihrer Aufsichtspflicht nachkommen müssen, um die Verschlüsselung auch im Einzelnen als effektive Kontrolle umzusetzen.

4 Wobei die Anforderungen an einen weiteren Gewaltbegriff als den in Abs. 3 genannten Begriff der Gewalttätigekeit hier noch offen bleiben soll, um dies später zu diskutieren.

5 Auch der Begriff des ‚Kindes' in pornografischen Darstellungen ist umstritten. Einer europäischen Initiative nach sind ‚Kinder' in diesem Kontext alle Personen bis 18 Jahre. Das Verbot wird also sehr weit gefasst und zunehmend auch – von der Internet-Problematik abgesehen – strikt umgesetzt.

6 BVerwG Urteil vom 20.02.2002 – 6 C 13.01.

7 Hamburger Verwaltungsgericht vom 04.10.2000 – 12 VG 2246/98.

8 Heribert Schumann: „Zum strafrechtlichen und rundfunkrechtlichen Begriff der Pornografie", in: *Lenckner-Festschrift* 1998, S. 577 ff.

9 Heribert Ostendorf: „Diskussion zur Forderung nach einem neuen Pornografiebegriff oder zum verantwortlichen Umgang mit Pornografie im Fernsehen. Replik", in: *MschrKrim* 5/2001, S. 372 ff.

10 Hans Jörg: Albrecht: *Rundfunk und Pornografieverbot – Eine (auch rechtsvergleichende) Untersuchung zur Reichweite des Pornografieverbots im Rundfunk im weiteren Sinne – Rechtsgutachten erstellt im Auftrag der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien. BLM-Schriftenreihe*, Bd. 68, München 2002.

11 Grundlegend Michael Kunzcik: *Gewalt und Medien*, Böhlau 1998 (m.w.Nachw.).

12 Michael Scheungrab: *Filmkonsum und Delinquenz. Ergebnisse einer Interviewstudie mit straffälligen und nichtstraffälligen Jugendlichen und jungen Erwachsenen*, Regensburg 1993.

13 Bundesministerium des Inneren (Hrsg): *Auswirkungen von Gewalt, sexuellen Darstellungen und Pornografie in den Medien auf Kinder und Jugendliche*, Bonn 1996.

14 Michael Kunczik: *Gewalt und Medien*, 1998, S. 252.

15 Henner Ertel: *Erotika und Pornografie, Repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1990; Marcus Schreibauer: *Das Pornografieverbot*, Diss. jur., Regensburg 1999.

16 Hans Magnus Enzensberger: „Das Nullmedium“, in: *tendenz – Magazin für Funk und Fernsehen der bayerischen Landeszentrale für neue Medien* III/93, S. 89 ff.

17 So auch schon Eduard Dreher: „Die Neuregelung des Sexualstrafrechts – eine geglückte Reform?“, in: *JR* 1974, S. 56.

18 Jürgen Baumann: „Glücklichere Menschen durch Strafrecht?“, in: *JR* 1974, S. 371.

19 Zum Umfang der Revisibilität hinsichtlich der Unzüchtigkeit eines Spielfilms: OLG Frankfurt, *JZ* 1974, S. 516.

20 Kritisiert von Wolfgang Knies, „Verfassungsrechtliche Probleme des § 184 Abs.1 Nr.1 StGB“, in: *NJW* 1970, S. 16; vgl. Nachweise in BGHSt 37, S. 57.

21 BGHSt 23, S. 44.

22 BGHSt 37, S. 57 f.

23 BGHSt 37, S. 55 ff. (opus pistorum-Fall) mit im Ergebnis zustimmender Anmerkung von Maiwald, *JZ* 1990, S. 1141.

24 BVerfGE 67, S. 213, 226; 81, S. 278, 291; 81, S. 298, 305.

25 BGHSt 37, S. 58.

26 BVerfGE 30, S. 172, 193 ff; 67, S. 213, 228; 81, S. 292; 83, S. 130, 139.

27 BGHSt 37, S. 62; BVerfGE 83, S. 130, 139.

28 AG München, *NJW* 1998, S. 2840.

29 Vgl. Zum Jugendschutz: BVerfGE 83, S. 130, 140f.

30 Dian Schefold: „Jugendmedienschutz im freiheitlichen Rechtsstaat“, in: Birgit Dankert/Lothar Zechlin (Hrsg.): *Literatur vor dem Richter*, Baden-Baden 1988.

31 *FAZ* vom 20.11.2000.

32 Fritz Göttler, in: *SZ* vom 01.12.2000.

Literatur

Albrecht, Hans Jörg/Hotter, Imke: *Rundfunk und Pornografieverbot, Eine (auch rechtsvergleichende) Untersuchung zur Reichweite des Pornografieverbots im Rundfunk im weiteren Sinne. BLM-Schriftenreihe*,Bd.68, München 2002.

Amendt, Gerhard: „Pädophilie – oder über sexualwissenschaftliche Trivialisierung inzestartiger Handlungen“, in: *Leviathan Zeitschrift für Sozialwissenschaft* 2/1997, S. 159-172.

Bundesministerium des Inneren (Hrsg): *Auswirkungen von Gewalt, sexuellen Darstellungen und Pornografie in den Medien auf Kinder und Jugendliche*, Bonn 1996.

Böllinger, Lorenz: „Die EU-Kommission und die Sexmoral“, in: *KrimJ* 2001, S. 243-245.

Dreher, Eduard: „Die Neuregelung des Sexualstrafrechts – eine geglückte Reform?“, in: *JR* 1974, S. 45-57.

Enzensberger, Hans Magnus: „Das Nullmedium“, in: *tendenz – Magazin für Funk und Fernsehen der bayrischen Landeszentrale für neue Medien* III, München 1993, S. 89-98.

Ertel, Henner: *Erotika und Pornografie, Repräsentative Befragung und psychologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1990.

Fischer/Tröndle, Beck’scher Kurzkommentar zum StGB, 49. Aufl., München 1999 (bearbeitet von Tröndle) und 51. Aufl., München 2003 (bearbeitet von Fischer).

Knies, Wolfgang: „Verfassungsrechtliche Probleme des § 184 Abs.1 Nr.1 StGB“, in: *NJW* 1970, S. 15-19.

Kunzcik, Michael: *Gewalt und Medien*, Köln 1998.

Lautmann, Rüdiger: *Die Lust am Kinde*, Hamburg 1994.

Nunner-Winkler, Gertrud: „Forschung zwischen Aufklärung, Voyeurismus und Moral“, in: *Leviathan* 3/1997, S. 293-301.

Ostendorf, Heribert: „Diskussion zur Forderung nach einem neuen Pornografiebegriff oder zum verantwortlichen Umgang mit Pornografie im Fernsehen“, in: *MschKrim* 5/2001, S. 372-385.

Schefold, Dian: „Jugendmedienschutz im freiheitlichen Rechtsstaat“, in: Birgit Dankert/Lothar Zechlin (Hrsg.): *Literatur vor dem Richter*, Baden-Baden 1988, S. 98-122.

Scheungrab, Michael: *Filmkonsum und Delinquenz, Ergebnisse einer Interviewstudie mit straffälligen und nicht straffälligen Jugendlichen und jungen Erwachsenen*, Regensburg 1993.

Schreibauer Marcus: *Das Pornografieverbot*, Regensburg 1999.

Schumann, Heribert: „Zum strafrechtlichen und rundfunkrechtlichen Begriff der Pornografie“, in: *Lenckner Festschrift* 1998, S. 567-584.

Drucilla Cornell

Pornography's Temptation

The pornography debate portrays its contestants within sex and gender stereotypes, its contending figures drawn in the broad outlines of a Harlequin romance. Rapacious men with libidos of mythological proportions heartlessly brutalize innocent women as the hopeless victims of their lust, while the anti-pornography feminist poses herself as the sacrificial victim, the barrier to a tide of male sexuality that threatens violence. Bold freedom fighters ride out, drawing their lances against the oppressive feminists, the purported enemy of these brave warriors.

Meanwhile, there thrives an eight to thirteen billion dollar a year industry, churning out hundreds of low-budget videos every month.[1]

If Pornography was once a powerful political tool, produced in secret places by revolutionary groups, it is now also big business.[2]

How can a feminist approach to pornography that challenges rather than replicates gender stereotypes be developed? How can we both recognize the nitty-gritty reality of the industry and the suffering it can impose upon its workers at the same time that we affirm the need for women to freely expose their own sexuality? The first step in answering these questions is to insist on an important distinction. Feminists need to separate political action from legal action in the sphere of pornography. I advocate an alliance with two forms of representational politics currently being undertaken by women pornographers and porn workers that are challenging the terms of production in the mainstream heterosexual porn industry. Political action, not legal action, should be the main mode of intervention in the *production* of pornography. In accordance with this distinction between the political and the legal, a second distinction must be made, one which can help us clarify what kind of legal action should be taken – and at what point it should be taken – in the arena of pornography.

We need to separate legal action to be taken in the *production* of pornography from action addressed specifically to the *distribution* of pornography. I insist on these distinctions primarily to serve the feminist purpose of treating women, including porn workers, as selves individuated enough to have undertaken the project of

becoming persons. To treat women in the industry as reducible to hapless victims unworthy of solidarity refuses them that basic respect.

The alternative to such solidarity has been an attempt to correct for the abuse in the production of pornography through indirect, primarily legal means that focus on curtailing the distribution of pornography. This approach treats the women in the industry as if they were incapable of asserting their own personhood and, in this way, assumes that others need to act on their behalf. The wealthy woman as a moral rescuer has a long history in both the United States and England. The prostitute, in particular, has always been a favourite candidate for rescue. By remaining 'other', the epitome of victimization, she stands in for the degradation of all women. Her life is then reduced to that figuration of her. Now, porn workers have become the ultimate figuration of the victim who needs to be rescued. But this is certainly not how most porn workers see themselves.[3]

Indeed, women in the industry are 'acting up'.[4] Ona Zee, porn star, producer and director, fought in 1990 and 1991 to unionize the mainstream heterosexual pornography industry. Her vigilance led her to be named the 'Norma Rae' of the porn industry and, for some time, she was blackballed for her efforts. Yet, in spite of Ona Zee's difficulties in unionizing the industry, she remains convinced that unionization and self-representation must remain at the heart of the political programme to change working conditions in the production of pornography. Unionization and self-determination both represent and respect the workers's own sense of their worth as persons.

Ona Zee's efforts are also not the only form of political action that has taken place in and around the pornography industry. Two of the women initially involved in the National Organization of Women Against Violence Against Women broke away from that organization over the issue of how to grapple with the reality of the industry and still affirm the exploration of new forms of sexually explicit material.[5]

Those feminists who have primarily directed their work towards experimenting with new expressions of the feminine 'sex' are engaging in a different kind of 'representational politics' than the union efforts of Ona Zee. This is a phrase that accurately describes the effort in these materials to unleash the feminine imaginary into new representational forms that challenge the stereotypes of femininity governing the presentation of the female 'sex' in the mainstream heterosexual porn industry.

The sets used in the production of these explicitly 'femme' videos already incorporate some of the most basic demands of the movement for self-organization. Candida Royalle, for example, insists that condoms be mandatory for all sex acts performed on her sets.[6] Here we have an example of how the formation of two kinds of representational politics has had a major impact on the industry's production of pornography. If academics have difficulty defining pornography, mainstream industry producers have had no such problem. If there is a 'cumshot', then it's pornography.[7] Thus, the simple demand for a condom will be seen as a threat to free expression in the production of pornography.

My affirmation of the representational politics of 'femme' pornographers such as Candidida Royalle also expresses the emphasis in my own feminism on unleash-

ing the feminine imaginary, rather than on constraining men.[8] I place myself on the side of those feminists who have stressed the importance of expanding the horizons of feminine sexuality.[9]

The split between feminists who have insisted on sexual exploration and the redefinition of sex itself, and those feminists who have sought to protect women from the imagined brutality of male sexuality, has recurred frequently in Anglo-American history. The social movements to close brothels and shut bars[10], which stand in sharp contrast to Victoria Woodhull's zealous writings on the transformation of our heterosexual congress on behalf of a feminist revolution for women, exemplify this split.[11] Emma Goldman made it clear that she wanted no part of a revolution which foreclosed the explorations of her sexuality and forbade her 'to dance' differently.[12] Our generation, then, is certainly not unique in this split. Although the previous movements always had at their base some kind of appeal to state and organizational authority, the present situation is unusual in its explicit focus on the role of the law. Perhaps we should not be surprised that this focus occurs within my generation, because it is only within this generation that so many women have entered law schools and have graduated to become lawyers, judges, and law professors.[13] By now it should be clear that I do not believe law is our only mode of intervention into the field of significance laid out by pornography, particularly in the *production of pornography*.

My emphasis on the imaginary domain as crucial to the thriving of feminism demands a different analytical approach, not only to law, but to the problems of sexuality and representation inherent in pornography. The imaginary domain is the moral and psychic space we as sexuate beings need in order to freely play with the sexual persona through which we shape our sexual identity, whether as man or woman, straight, gay, lesbian or transgender. The call for a new feminist approach to pornography, and for an analysis of what law can and cannot achieve in its intervention into the pornographic world is inspired by the recognition of this need. Feminism must struggle to clear the space for, rather than create new barriers to, women's exploration of their sexuality. I am suspicious of overreliance on law in the regulation of pornography for two specifically feminist reasons. The first is what we must not entrench stereotypes of femininity as the basis of discrimination law. We do not, in other words, want law to endorse the culturally encoded femininity that, in the work of Catherine MacKinnon, reduces women to the 'fuckee', or the victim and demands her protection as such. Thus, I reject most aspects of MacKinnon and Andrea Dworkin's civil rights ordinance as an appropriate legal means to regulate pornography.[14]

Second, law is, at least in part, a force for accommodation to current social norms, even if it also provides us with a critical edge in its normative concepts such as equality. But feminism expresses an aspiration to struggle beyond accommodation, beyond those symbolic forms that have been deeply inscribed in and by the structures of gender. Feminism, particularly in the complex area of sexuality, demands that we live with the paradox that we are trying to break the bonds of the meanings that have made us who we are as women.

Nevertheless, there should be some legal regulation of pornography. It sentimentalizes pornography to forget that it is anywhere from an eight to thirteen billion dollar industry and that in the mainstream of heterosexual pornography some women are both used and violated for profit on a daily basis. The cynicism of a First Amendment organization sponsored and promoted by the pornography industry is only too evident. In their more honest moments, they readily admit that what is at stake for them in the pornography debate is their profitability and not the value of freedom.[15] Whatever the pornographer's intention, however, the First Amendment and the value of free expression is unavoidably implicated in the debate. The idea of the imaginary domain can help us think more fruitfully about relationship between freedom of expression, sexual freedom more generally, and equality for women.

We need to recast the debate over whether or not pornography is speech by analysing exactly what the scene is that pornography signifies. Mainstream heterosexual pornography does not communicate an idea as much as it graphically portrays an unconscious scene of rigid gender identities played out in explicit sex acts. But it is not politically or legally desirable to argue that pornography is not speech. We need to explore the temptation of pornography; exactly how and what it communicates. My disagreement with the argument that pornography has direct behavioural implications is inseparable from my overall wariness of too great a reliance on the law to intervene in this field. It also informs my analysis of why pornography is speech. I will argue against Catherine MacKinnon's notion that pornography can simply be reduced to a trigger for sexuality, understood in a mechanistic fashion. MacKinnon's hope that law can and should function as a form of reconditioning and re-education implies a kind of behaviouristic analysis of the structures of desire. If pornography is not removed from the arena of speech altogether, does that mean that it is only representation, only fantasy; that it has no 'real content?' The answer lies in viewing the real content of pornography via its power to lure us into a scene which clearly pervades some of our deepest unconscious fantasies about gender.

For MacKinnon, the reality that sex is performed in pornography leads her to the conclusion that pornography is two-dimensional sex and therefore more act than speech. It is not a representation of sex in the traditional sense that it is about sex, or that it represents an erotic scene which indicates sex. Due to the fact that sex is not simulated in a pornography scene, MacKinnon concludes that the sex portrayed there should be viewed as sex that has happened as an act on the woman's body and that the portrayal itself is also, in some way, sex itself. The temporal aspect of MacKinnon's ordinance is important for two reasons. First, that MacKinnon is not advocating prior restraint turns on the past happening of the abuse. A woman *was* raped on a porn set and therefore she *has* been harmed and has the right to seek redress for the harm that *has* happened. Second, for MacKinnon the sex itself has happened in real time. It took place on the set and occurs again and again in real time whenever the male viewer sexually responds to it. If there is violence in the sex as presented, the man continues to live out that violence in his sexual response in his own arousal at the violence. The 'past sex' becomes present sex in this spe-

cific sense. The past and present become one as the man responds, gets an erection, and then proceeds to masturbate. As MacKinnon writes:

> "What is real here is not that the materials are pictures, but that they are part of a sex act. The women are in two dimensions, but the men have sex with them in their own three-dimensional bodies, not in their minds alone. Men come doing this. This, too, is a behaviour, not a thought or an argument. It is not ideas they are ejaculating over. Try arguing with an orgasm sometime. You will find you are not match for the sexual access and power the materials provide."[16]

MacKinnon then proceeds to make an argument of 'addiction', premised on her understanding of the viewing of pornography as two-dimensional sex. The man who has two-dimensional sex will want more. He will want to enact the scene on a real woman. A fantasy object will no longer be enough for him. MacKinnon is arguing here that the presentation of the coercing in pornography and men's response to it has a direct effect on men in terms of their actions; first, as they masturbate and second, as they move to violate actual women.

Before returning to my own psychoanalytic account of why pornography tempts, and what lies at the basis of its power to tempt consumers into its scene, I want to note here that MacKinnon's view of men and masculine sexuality precisely mirrors the pornographic world which she critiques. Pornography usually involves an abstraction or a reduction of a human being into its elemental body parts. There is no self there, only the body reduced to the genitals in a pictoral language of lust. MacKinnon's argument represents an exact, if gender-inverted, reinscription of Freudian insight that anatomy is destiny.[17] A man becomes his penis. He cannot help it. The penis asserts itself against him. He is reduced to a prick.

In pornography, the prick is always presented as erect, as eternally lustful, as having the positive 'attributes' of the one who at any moment can fuck and come. But this depends on an anatomical reductionism in which a man's sexual difference has had extracted from it all evidence that he is a self, and leaves behind only a single aspect of his life – a being whose sexuality completely takes him over. This fantasy of the dick controlling the man is inseparable from the sexuality of the pornographic world. MacKinnon's own view of masculinity, which enables her to insist that pornography is in no way speech, mirrors the very pornographic world she abhors:

> "In the centuries before pornography was made into an 'idea' worthy of First Amendment protection, men assumed themselves and excused their sexual practices by observing that the penis is not an organ of thought. Aristotle said, 'it is impossible to think about anything while absorbed in the pleasures of sex.' The Yiddish equivalent translates roughly as 'a stiff prick turns the mind to shit.' The common point is that having sex is antithetical to thinking. It would not have occurred to them that having sex *is* thinking."[18]

I think that men can think and have an erection at the same time. And perhaps more importantly, that they can think themselves out of an erection. This is only the

beginning of an analysis of the ways in which the complexity of desire involves the most profound recesses of the mind: unconscious fantasies, semi-conscious constructs, longings and hopes that are inadequately described if they are not rendered as having cognitive competence.

The power of pornography to tempt its consumer is extracted through sexual arousal. In order to give an account of how it tempts the consumer, I will discuss Jacques Lacan's insight that at the very basis of Western culture lies the repressed, abjected figure of the ultimate object of desire, the phallic Mother. We need an analysis of how and why pornography has become so pervasive. MacKinnon's contribution has been to force us to confront the pervasiveness of pornography and the way in which it has become completely enmeshed in our social reality. Some of MacKinnon's critics have implicitly dismissed the extend to which pornography plays a role in our social, cultural, and emotional lives. For example, Ronald Dworkin argues that 'most men find pornography offensive'.[19] In her response to Dworkin, MacKinnon argues that he is denying the extent to which pornography pervades our lives and the extent to which there are harms to women inevitably caused by pornography. An effective answer to MacKinnon must provide us with an account why pornography is pervasive and how that pervasiveness operates. We need to have an analysis of both of these aspects of pornography if we are to adequately account for an industry in which the market base is continually expanding. Thus, I set forth a psychoanalytic account so that we can adequately come to terms with pornography as a cultural phenomenon. Let me stress again that the analysis that follows is of the portrayal of sex by the mainstream heterosexual pornography industry. It does not address the sexually explicit materials produced by those tangentially related to the industry or outside of it altogether. The psychoanalytic account not only helps us to understand the pervasiveness of pornography but serves as the basis for determining the type of display regulation measures we should take; it relies on the work of Jacques Lacan because it is he who provides us with a field of significance for gender and sexuality.

According to Lacan, the genesis of linguistic consciousness, and obviously with it what has come to be called the rational-cognitive aspect of human beings, occurs when the infant is forced to register that the mother is separate from himself.[20] She is not 'just there' as the guarantor of his identity. The registration of the mother's desire beyond the infant's needs is inseparable from the recognition of his separateness from her. And such registration is inevitable because mothers are also women. There can be no desiring mommy in the imaginary infant/mother dyad. Therefore, it is fated to be broken up by the third, the one the mother desires. But does the third necessarily have to be the father? Or, if not the actual father, whatever the father symbolizes? According to Lacan's rendering of the Freudian Oedipal complex, the answer is in the affirmative. But to understand why the third will inevitably be unconsciously identified as the imaginary father, we need to explore the effects of his primary narcissistic wound. It is this wound that can explain the tempting of the consumer/reader into the pornographic scene.

The primordial moment of separation from the mother is literally life threatening because of the absolute dependence of the infant on this Other. The terror of

the threat that the mother presents in her separateness initiates a struggle to overcome the dependence and the need the infant has for her. The move from need to demand, to 'give me', is in part infant's expression of the vulnerability of his need. The resistance is against the mother because it is her desire that is registered as robbing the infant of his security. Of course, this kind of absolute security is a fantasy. The condition of this fantasy is that the mother not 'be sexed'. Thus, the fantasy is inevitably associated with the pre-Oedipal stage, the time before the registration of the full cultural significance of sexual difference, or its imagined graphic simplicity that men have dicks and women have holes.

The fantasy of absolute security rests on the corresponding fantasy that mother is whole in herself, a being unscathed by the rending of desire. This fantasy figure on whom the infant is totally dependent in its need is the Phallic Mother. This fantasy figure is envisioned as 'having it all', thus Lacan names this figure the Phallic Mother; the one with the phallus as well as with the female genitalia. Once the fantasized mother/child dyad is shattered, the Phallic Mother remains in the imaginary as all powerful and threatening in her power to both bestow and take away live. One result of the Oedipal phase marked by the infant's awakening to the mother's desire is sheer terror of the fantasized otherness of this imaginary all-powerful mother. The terror of, and yet longing for return to, this figure accounts for the repression of this figure into the unconscious. This terror can also potentially explain the drive to enter into the symbolic realm so as to seek the fulfillment of desire that can no longer be guaranteed by the fantasy of the Phallic Mother who is only 'there for the infant'. Registered as separate from the infant, and therefore as incomplete, the mother as a woman comes to be abjected for her lack, which is inseparable in the unconscious from her failure to be the fantasy figure who can guarantee the fulfillment of the infant's desire.

This primordial moment of separation is not only experienced through sheer terror and fear of loss; it is also the gaining of an identity separate from the mother. The attempt to negotiate the ambivalence of a loss that is also the gaining of identity is demonstrated in the fort-da game of Freud's grandson, Ernst. The game enacts the fantasy that the child is separate, but nonetheless in control of the Mother/Other. But this negotiation, in turn, demands an unconscious identification with the one who is at least imagined as capable of bringing the other back, because he is the site of her desire. The narcissistically wounded infant thus turns toward the imaginary father, because the imaginary father is who mommy desires. But what is it that singles out the imaginary father? What makes him so special? What is it, in other words, that Daddy has that Mommy desires? The simple answer is the penis. For Lacan, however, it is not so simple.

It is the Name of the father and the symbolic register of his potency that is the basis of the identification with him, not the simple fact that he has a penis. The biological penis takes on the significance it does only through its identification with the Big Other that secures identity through the power to control the Mother/Other. But in pornography, it is precisely that biological penis, the simplistic conflation of the penis with the phallus, that is portrayed in the ever-erect prick that mimics 'the great fucker in the sky' who can always take the woman at any moment. The

ever-erect prick we see in pornography is the imagined prick of the father who can control the terrifying figure of the Phallic Mother.

It is this fantasy that protects the man from ever having to face the other possibility of unconscious dis-identification between the phallus and the penis. In his anxiety that he too is lack, i.e. that the penis is never the phallus and cannot be because the phallus does not exist except as fantasy, he turns to pornography that portrays and positions him as the one imagined to be the all-powerful Father, the one with the erect prick. It is this prick that keeps him safe from the Phallic Mother. It is this fantasized prick that he uses to dis-identify with her. It is this prick that he uses to ultimately control her, bring her back, and dismember her. That other body is acted out as the phantasmatic Other, the bleeding hole, the lack in having, that lurks in man's consciousness as an unconscious fear of what he truly is.

The beating and stabbings of erotic violence implemented by the prick and its other symbols, as the ultimate weapons against this terrifying Other, protect the man from being overtaken by the unconscious realization that this Other, the bleeding scar left by castration, is a projected image of what he fears he might be. In an ultimate act of dis-identification and abjection, he rips her apart. But precisely because she is a phantasmatic figure, and therefore always there in her absence, she returns to haunt him again. The pornographic scene has to be repeated because the Phallic Mother, pushed under, dismembered ripped apart, will always return to the level of the unconscious. Here we see the connection between the pornographic scene and the abjection of the Phallic Mother, and the unconscious terror that the man himself is the lack-in-having that the woman represents. The pornographic scene is driven by the death drive in the explicit Freudian sense that it is frozen into a repetitive dance of dismemberment that can never achieve its end.[21] And what is that end? That end is to have ascended once and for all into the position of the imaginary father who can absolutely control the Woman/Other. Real women are never successfully reduced in life to objects. A woman can, of course, be killed. But even in her absence, to the degree that she is identified with the Phallic Mother, she will continue to haunt the man.

In *Psycho*, Hitchcock portrayed a serial killer who endlessly had to kill the Phallic Mother. But she forever rises again in the very absence left after each killing. The wake he left behind of mutilated bodies is a terrifying testament to how dangerous and threatening is this unconscious scene.[22] For Lacan, the dismembered pieces of the body of the mother take the form of the 'object a'. We have breast men, leg men. We have women who are only their cunts. In the place of a rich and diversified account of the actual power of women as sexed beings, whose sexuality is defined and lived by them, we have a phantasmatic figure who threatens and lurks and who must be controlled. The excitement and the sexual arousal in pornography is inseparable from the fantasy of transcendence in which one has finally separated himself absolutely from that bodily Other upon which one was once utterly dependent. Marquis de Sade understood this when he insisted that killing was the ultimate act of transcendence and control.[23] Ironically, for Sade, all that one did when one 'fucked' was think oneself beyond the body. As one 'fucked', one knew oneself to be the master of the Other. As a believer in the sexual ideology that was part of the

rationalist materialism of his day, Sade's ultimate conception of self-knowledge was 'I am, because I fuck and I know that I do it to you.'[24]

But of course Sade's belief that the knowledge given to him was the knowledge that he had mastered the feared Woman is itself a fantasy, one that lies at the very basis of the pornographic scene. Without the fear, I am arguing, there wouldn't be the arousal. Unless one had the fantasy that one has controlled the desired object, and yet also, at least unconsciously, had registered the knowledge that this is impossible, one would not experience the desire for repetition and the desire to return again and again to that woman, bound and chained. The separation of the Phallic Mother from the actual mother explains her profound association with figures of the 'bad girl'. To explain: the Phallic Mother is the ultimate object of desire. She is remembered as a lost paradise. But she is also unconsciously identified as a threatening power, one who can potentially rob the man of his independence. The 'bad girl', the seductress, is the woman who tempts the man to pursue his desire only at risk to himself. The unconscious association of desirability with threatening power is what accounts for desirable women becoming identified as 'bad girls'. These 'bad girls' stand in for the Phallic Mother.

Given the way that race is played out on the level of fantasy, it is not at all surprising to find African-American women figured in pornography as these ultimate 'bad girls', and therefore as ultimately desirable. The raging African-American woman in chains represents exactly that terrifying Other who is controlled, but only barely so. The terror and the fantasy of control come together in the orgasm. Without the terror, without the unconscious fear of the woman fully remembered as herself, without the memory of the actual mother being erased into the unconscious identification with this figure, there would be no explanation of this temptation. Indeed, the whole scene of pornography as forbidden, as an entrance into another 'adult' world, mimics the male child's ascendance into the adult masculine symbolic in which he too becomes a man, proud of his prick, with its power to control women and bring the Other back.

What, then, is the bottom line of my argument? First, pornography tempts because it enacts a powerful fantasy scene. In any sophisticated account of fantasy, we have to note that fantasy never simply consists of the object of desire, but also of the setting in which the subject participates. In fantasy no subject can be assigned a fixed position. The fantasy structure of pornography allows the subject to participate in each one of the established positions. This explains why it is possible for powerful men to fantasize about taking up the position of a dominated Other, and for women to imagine themselves in the position of phallic agency, as the one who 'fucks' back. It explains the possibilities of reversal. But as I have also argued, the dominating pornographic scene is frozen. There are two positions: the prick, the imagined phallus in the position of agency and assertion; and the woman, the controlled dismembered body, reduced to the bleeding hole. The rigidity of the scene and its connection with the death drive explains why the reversal of positions cannot lead to the disruption of the setting itself, or achieve anything like a 'true' heterosexuality in which men and women could meet in a sexual encounter.[25] The result is that male role reversal or cross-identification is not adequate to shift the meaning

inherent in the presentation of the scene. For example, the figure of the woman dominatrix as the desired other of phallic agency does not in any way undermine the identification of the phallus as the figuration of sexual agency itself.

Is there a representation of the fantasy of the dominatrix that is more than an unconscious reaffirmation of the identification of the phallus with sexual agency? I believe that it can be found in the explicit presentation of the production of the fantasy of the dominatrix itself. The best example of any such presentation that I have seen is Ona Zee's *Learning the Ropes*,[26] a film which presents us with ritualized sado-masochism. In my analysis, pornographic fantasy has no straightforward connection with what would be presumed to be 'real life', even if the scene cannot be separated from profound unconscious fantasies of how sex and gender are produced. In ritualized sado-masochism, the stylized enactment is part of the performance which remains under the fantasizer's control. In MacKinnon's understanding of pornography, the pervasiveness of sado-masochism goes beyond its ritualized enactment as a specific form of sex. It becomes the truth of heterosexual sex. On the other hand, in this movie the real couple is explicitly separated from the fantasy enactment of one form of sex.

In *Learning the Ropes*, the dominatrix is not presented as 'real'. She is presented as a character who is produced in Ona Zee's performance. Thus, the fantasy of ritualized sado-masochism is separated from the 'real' Ona. In the name of education, Ona and her husband Frank both move into their roles, into sado-masochistic rituals, and out of their roles again. One finds in the film an insistent separation of the pornographic fantasy and the 'real' life of Ona and Frank. The separation of performance and real life is made in the presentation of a 'how to' sado-masochistic performance. It is not simply the reversal of Ona Zee' position of the phallic agency as the dominatrix that makes *Learning the Ropes* subversive of the realism associated with mainstream heterosexual hard-core porn. Rather, it is the presentation of the dominatrix as a performance that undermines the realism of the scene. Thus, the irony in *Learning the Ropes* is that it is in the presentation of a ritualistic sado-masochistic performance that we see what is being produced and the fantasy behind it. Paradoxically, in the presentation of the frozen scene, the scene itself becomes unfrozen as it is presented as ritual. This presentation unfreezes the scene in its encoding as reality.

Let's now turn to another example, a sexually explicit video, but not one produced in the pornography industry, Candida Royalle's *True Stories in the Life of Annie Sprinkle*.[27] In this 'porn film',[28] the Annie Sprinkle character begins to have sex with a man. A mainstream heterosexual porn movie is playing in the background during their sexual encounter. The man becomes increasingly distracted by the image of sexuality playing on the television set. He mimics the sex performed there. The mirroring of sexuality that is often performed outside the setting of pornography as the enactment of the truly masculine persona is mirrored again. Annie, in turn, grows distracted by her lover's distraction. We, the viewers, see a woman watching a man watching a porn movie. We watch as Annie becomes increasingly dissatisfied that her lover is not having sex with 'her', and she eventually opts to throw him out. Annie's ensuing monologue evokes her despair of ever finding a

'true' heterosexual encounter. The monologue is interrupted when her own fantasy object, a genie, appears. The genie is far from the usual porn character. With hair down to his shoulders and the phantasmatic costume of the genie, he mimics a kind of androgynous appearance foreign to the pornographic scene. From there the film proceeds through the imagined lover's continuing and deepening recognition of who Annie Sprinkle is.

Annie and the genie begin to have sex after a period of dramatic, emphasized eye contact. The genie describes the difference between 'looking' at someone and truly 'seeing' them. For the genie, to truly see into the soul of the Other is the ultimate erotic act. Although the film moves into graphic, explicit sex acts, does so with a cinematic blurring effect that makes it impossible to tell the difference between oral sex, kissing, and other forms of licking and touching. Finally, there is the ultimate act that purportedly marks the film as pornographic: Annie and the genie have sexual intercourse. The cinematic portrayal of their sexual encounter makes it difficult for the viewer to enter the scene as if he were present as a voyeur. In other words, the cinema appears in its own cinematic role.

Does turning pornography back into a self-conscious presentation of cinematic positioning make the presence of fantasy itself the 'truth' of sex? In this film, it does so on many levels. The first is the so-called challenge that takes place by making the cinematic presence obvious. The second is that the male lover is himself a fantasy object. The third level is the critical distance that the woman maintains from the counter-phantasmatic production of the porn movie her lover is watching. At the conclusion of the sexual act with the genie, and following the lesson of the experience that a 'true' heterosexual encounter is possible, Annie's original lover returns; this time without all the paraphernalia of a so-called hard-core pornography scene. The scene is now set in terms of Annie's fantasy.

Ona Zee and Candida Royalle are, in this way, engaging in 'representational politics'. These politics do not just challenge mainstream pornography as the one possible form of sexually explicit material. They also, as is particularly the case within Candida Royalle, provide representational forms which enrich the imaginary and symbolic resources in which women's sexuality can be expressed. It is a mistake, then, to reject out of hand the argument that 'more speech' is one feminist weapon to take up against the pornography industry. Candida Royalle's films should be understood as a form of feminist practice. Without new images and new words in which to express our sexuality, we will be unable to create a new world for women.

There is yet another reason to affirm the representational politics of women pornographers as a more potent threat to the pornography industry than, for instance, lawsuits. The psychoanalytic account of pornography argues that pornography speaks not to the penis but to the unconscious, and is an expression of the fantasy underpinnings of so-called heterosexuality. Thus, it is not easily reached by the law. Underlying the unconscious structure of pornography is the ultimate forbidden object of desire, the Phallic Mother. The lure of the forbidden object makes the temptation to pornography indissociable from its being a prohibited or shameful activity. The murkiness of the pornographic world is part of its deep attraction.

Push it underground and it becomes even more desirable. Thus, the challenge from within women pornographers may ultimately be more unsettling to the mainstream pornography industry than any outside legal challenge to it: just one more reason why we should focus pornography regulation not on constraining men and their fantasies, but on protecting the breathing of the feminine imaginary.

Because pornography appeals to powerful unconscious fantasies, it cannot simply be disregarded as speech. If we accept the behaviourist assumptions that MacKinnon makes about pornography and men's pricks, we not only would be more optimistic than I am about the success of direct legal regulation, we could also accept that pornography was a type of two-dimensional sex. On my analysis, on the other hand, pornography communicates an unconscious fantasy scene. This scene clearly speaks to us. We have to rethink, then, how the analysis of pornography can lead us to justify modes of regulation that give women breathing space and yet, at the same time, accept that it is speech.[29] Without such an analysis, we reinscribe the very kind of mind/body dualism that feminism has critiqued over the years. We need to have a much richer account of the way in which the human mind and body operate together in the complex activity we know as sex. What I have offered is an explanation of why the pornographic fantasy scene has come to be frozen through profoundly and deeply engendered structures.

I recognize the silence of those of us who have been designated as women as we struggle to find the words to say how we might 'be' differently. But the struggle is possible, the struggle is happening, the struggle has already begun as soon as any woman claims for herself the name 'feminist'. The lack of phenomenality of the female body, profoundly attested to in psychoanalytic literature, leads to the sense that the feminine has been turned over to the gaze of the other. But this is not inevitable, given that the feminine imaginary cannot be foreclosed. When Annie Sprinkle steps out on stage, takes off her blouse, puts her breasts in ink, imprints them, holds them up and says, 'these are not tits, they are other', and then creates an array of names for what that other is, she is critically engaging with the symbolic order's claim to capture her, and the possibility that her breasts are more than just 'tits'. Meaning changes in the flow of words in Annie Sprinkle's monologue, as she holds up the imprint, the seeming object. The distance between the reprint of her breasts, the representation, and correspondingly between the fantasy of them and their reality is brought home to the audience who would otherwise simply see that what is presented are 'tits'.

When Sula, in Toni Morrison's novel of the same name, evokes the time and place when there will be a 'little left for a woman with glory in her heart', she too is evoking the feminine imaginary:

> "Oh, they'll love me all right. It will take time, but they'll love me.' The sound of her voice was as soft and distant as the look in her eyes. 'After all the old women have lain with the teen-agers; when all the young girls have slept with their old drunken uncles; after all the black men fuck all the white ones; when all the white women kiss all the black men fuck all the white ones; when the guards have raped all the jailbirds and after all the whores make love to their grannies; after all the faggots get their mothers' trim; when Lindbergh sleeps

> with Bessie Smith and Norma Shearer makes it with Stepin Fetchit; after all the dogs have fucked all the cats and every weathervane on every barn flies off the roof to mount the hogs then there'll be a little love left over for me. And I know just what it will feel like."[30]

There is a space for the woman with glory in her heart as long as we insist that we are already dwelling in it. We must write that dwelling into being, as a space for us to 'be' differently, to be beyond accommodation.

Anmerkungen

1 See Nick Cohen: „Reaping Rich Rewards from the Profits of Pornography“, *The Independent*, 19 Dec. 1989.

2 One central disagreement that I have with Nadine Strossen is her failure to take into account the fact that there is a pornography industry with documented working conditions. See Nadine Strossen: *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York 1995. The vast majority of workers in the mainstream industry are paid off the books, without the secure benefits of contract employment such as health insurance, pensions, etc. Also, most workers in the industry are young and have fairly short careers. Obviously, economic protection of their futures is crucial. There are, of course, other industries in which the working career is relatively short, and, as a result, workers are aware of their need for some sort of economic protection in regard to their futures. Consider, for example, the difference between porn workers and athletes who also rely on physical characteristics associated with youth in their working life. The degree to which baseball players, for instance, take seriously their need to protect their economic future is evident in the lengthy strike that, as of March 1995, continues.

As a result of Strossen's failure to confront the reality of the industry, she ignores the porn worker's reform struggles for what they are: a challenge to the conditions of their work. She also conflates all pornography with the mainstream heterosexual industry while many pornographers, such as Candida Royalle, work either outside industry norms or peripherally to them. For example, Candida Royalle's insistence on all-condom sets already allies her with the efforts of porn workers aiming to reform working conditions. If we are to take porn workers seriously as workers, then we should also take their reform efforts seriously. There are also problems with Strossen's absolutist interpretation of the First Amendment.

But my primary disagreement with Strossen has to do with her failure to confront the actual working conditions that dominate the mainstream porn industry. As a former union organiser, the title *Defending Pornography* would be, for me, the equivalent of a demand to defend big business. I do want to stress, however, that Strossen and I share a commitment to a feminist politics that celebrates women's sexuality and demands the protection of sexually explicit materials. Indeed, I would argue that my defence of the imaginary domain is perfectly consistent with the feminist political argument – if not the legal argument – made in Strossen's book.

3 Taped interview with Ona Zee, on file with the author.

4 I borrow this phrase from the name of the gay rights, AIDS awareness group, ACT UP.

5 See Lisa Katzman: “The Women of Porn: They're not in it for the Moneyshot”, in: *The Village Voice*, 24 August 1993, p. 31 and Gary Indiana: “A Day in the Life of Hollywood's Sex Factory”, *The Village Voice*, 24 August 1993, p. 27-37.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Please see Drucilla Cornell: “Feminine Writing, Metaphor and Myth”, in: *Beyond Accommodation*, New York 1991.

9 See, for instance, Judith Butler: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits*

of 'Sex', New York 1993 and Wendy Brown: *States of Injury*: *Essays on Power and Freedom in Late Modernity*, Princeton 1995.

10 See Bonnie Bullogh: *Women and Prostitution: A Social History*, Buffalo 1987 and Jack Blocker, Jr.: *Retreat from Reform: The Prohibition Movement in the United States, 1890-1913*, Westport 1976.

11 See Marion Meade: *The Life and Times of Victoria Woodhull*, New York 1976.

12 See Emma Goldman: *Anarchism & Other Essays*, intro. by Richard Drinnon, New York 1969.

13 See Dorithy and Carl Schneider: *U.S. Women in the Workplace*, Santa Barbara 1993.

14 See Andrea Dworkin and Catherine Mac Kinnon: *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality*, Minneapolis 1988.

15 Lisa Katzman: "The Women of Porn: They're not in it for the Moneyshot", in: *The Village Voice*, 24 August 1993, p. 31.

16 Catherine MacKinnon: *Only Words*, Cambridge 1993, p. 17.

17 See the lecture on 'Femininity' in Sigmund Freud: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York 1965.

18 MacKinnon: *Only Words*, p. 17. I reject this kind of dichotomization between thought and sexuality as reinstating a divide between mind and body that I believe has been profoundly undermined in the last 50 if not 100, years of philosophical discourse. See, generally Drucilla Cornell: *Beyond Accommodation*, New York 1991.

19 See Ronald Dworkin's response to MacKinnon's reply to his review of *Only Words* in *The New York Review Books*, 3 Mar. 1994, vol. 151, no 5.

20 My use of the male pronoun here is true to Lacan's (and Freud's) narrative which is of an explicitly masculine subject.

21 See Sigmund Freud: *Beyond the Pleasure Principle*, New York 1975.

22 See Slavoj Žižek: *The Sublime Object of Ideology*, London 1989.

23 For an excellent portrayal of the graphic representation of the heterosexual relationship inevitably failing, see Marquis de Sade: *Juliette*, New York 1968.

24 For a discussion of the relationship between 18th-century materialism and pornography, see Margaret C. Jacob: "The Materialist World of Pornography", in: Lynn Hunt (ed.): *The Invention of Pornography*, New York 1993, p. 157-202.

25 Catharine MacKinnon: *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, Cambridge 1987, p. 149.

26 See *Learning the Ropes* (Ona Zee Productions, 1993).

27 See Candida Royalle's *True Stories in the Life of Annie Sprinkle* (Femme Productions, 1992).

28 I place 'porn' in quotation marks precisely because Candida Royalle's films would not be pornographic under the definition I have offered.

29 See Stanley Fish: *There is no such Thing as Free Speech and it's a Good Thing Too*, New York 1993. Ultimately I agree with Fish that First Amendment analysis does not proceed wisely by trying to establish a continuum of what forms of expression are to count as speech.

30 Toni Morrison: *Sula*, New York 1973, p. 145-6.

Literatur

Blocker, Jack Jr.: *Retreat from Reform: The Prohibition Movement in the United States, 1890-1913,* Westport 1976.

Brown, Wendy: *States of Injury*: *Essays on Power and Freedom in Late Modernity,* Princeton 1995.

Bullogh, Bonnie: *Women and Prostitution: A Social History,* Buffalo 1987.

Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex',* New York 1993.

Cohen, Nick: "Reaping Rich Rewards from the Profits of Pornography", in: *The Independent*, 19 December 1989.

Cornell, Drucilla: *Beyond Accommodation,* New York 1991.

Dworkin, Andrea/Mac Kinnon, Catherine: *Pornography and Civil Rights: A New Day for Women's Equality,* Minneapolis 1988.

Dworkin, Ronald: Response to MacKinnon's reply to his review of "Only Words", in: *The New York Review Books*, 3 Mar. 1994, vol. 151, no 5.

Fish, Stanley: *There is no such Thing as Free Speech and it's a Good Thing Too,* New York 1993.

Freud, Sigmund: *Beyond the Pleasure Principle*, New York 1975.

Freud, Sigmund: *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, New York 1965.

Goldman, Emma: *Anarchism & Other Essays*, intro. by Richard Drinnon, New York 1969.

Indiana, Gary: "A Day in the Life of Hollywood's Sex Factory", in: *The Village Voice*, 24 August 1993, p. 27-37.

Jacob, Margaret C.: "The Materialist World of Pornography", in: Lynn Hunt (ed.): *The Invention of Pornography,* New York 1993, p. 157-202.

Katzman, Lisa: "The Women of Porn: They're not in it for the Moneyshot", in: *The Village Voice*, 24 August 1993, p. 31.

MacKinnon, Catharine: *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law,* Cambridge 1987.

MacKinnon, Catharine: *Only Words*, Cambridge 1993.

Meade, Marion: *The Life and Times of Victoria Woodhull*, New York 1976.

Morrison, Toni: *Sula*, New York 1973.

Sade, Marquis de: *Juliette*, New York 1968.

Schneider, Dorithy and Carl: *U.S. Women in the Workplace,* Santa Barbara 1993.

Strossen, Nadine: *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, New York 1995.

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, London 1989.

Filme:

Learning the Ropes, Ona Zee Productions, 1993.

True Stories in the Life of Annie Sprinkle, Femme Productions, 1992.

Bettina Wilke

Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie

Pornografie und Feminismus

Während das Thema Pornografie in der Gesellschaft noch immer weitgehend tabuisiert ist, hat die Debatte um Pornografie innerhalb des Feminismus eine lange Tradition. Hier ist sie zu einem politischen und juristischen Schlachtfeld und zu einer scheinbar reinen ‚Frauenfrage' mutiert. Streitigkeiten um das Für[1] und Wider[2] die Pornografiezensur bestimmen nach wie vor die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Darstellung von sexuellen Handlungen zwischen Frauen und/oder Männern. PornografiegegnerInnen sind der Meinung, Pornografie tue, was sie sagt, und müsse deshalb von staatlicher Seite her streng kontrolliert bzw. zensiert werden. Dabei fungiert Pornografie fast ausschließlich als Abgrenzungshorizont, um Mechanismen der Diskriminierung und Ausbeutung von Frauen auf der Ebene der Sexualität an den Pranger zu stellen. Die BefürworterInnen warnen vor einer gesetzlichen Einschränkung von Pornografie, da dieser auch aufklärerisches bzw. subversives Material anheim fallen könne. Außerdem weisen sie auf einen in ihren Augen wesentlichen Unterschied zwischen sexueller Fantasie, die die Pornografie verkörpere, und realen Geschlechterbeziehungen hin.

In beiden Fällen gerät leicht aus dem Blick, als was Pornografie auch betrachtet werden kann: als bildliche Darstellung sexueller Praktiken. Genau dies meine ich, wenn ich im Folgenden von Pornografie spreche. Ich spreche von Mainstream-Pornografie, das heißt von herkömmlichen pornografischen Filmen und Bildern, die Erwachsene auf legalem Wege beziehen können. Inhaltlich bedeutet das, dass mit Pornografie die bildliche Darstellung sexueller Handlungen zwischen Erwachsenen gemeint ist.

Sexuelle Praktiken in ihrer Entstehung und Verbreitung einer feministischen Prüfung zu unterziehen, die nicht von vornherein nach Gewalt oder Unterdrückung sucht, sondern die nach den konstruktiven Beiträgen sexueller Praktiken zur Herstellung von Geschlecht fahndet, sollte eigentlich eine wichtige Aufgabe feministischer Forschung sein. Doch für Positionen des Konstruktivismus,[3] die ihr Augenmerk auf das Gemachtwerden von gesellschaftlichen Strukturen, also auch

von gesellschaftlichen Geschlechterverhältnissen, richten, spielt Pornografie überraschenderweise keine Rolle. Während konstruktivistische Sichtweisen auf die alltägliche Herstellung von Geschlecht und Geschlechterbeziehungen ganz selbstverständlich von den Sozialwissenschaften vereinnahmt werden,[4] wird der Bereich der sexuellen Praktiken, um den es bei Pornografie fast ausschließlich geht, in sauberer Arbeitsteilung den Naturwissenschaften bzw. der Sexualforschung überlassen.

Ich denke, dass es an der Zeit ist, diese Wissenschaftslücke zu füllen. Das Plädoyer, eine neue Sicht auf Pornografie zu ermöglichen, und hierbei mit der ‚Dritten im Bunde', der dekonstruktivistischen Theorie Judith Butlers[5] zu arbeiten, basiert auf zwei Überzeugungen: Zum einen können wir mit Bezug auf Butler gegen implizite Essenzialisierungen im Feminismus argumentieren. Zum anderen wird es uns möglich sein, die Mechanismen des *doing gender* auf der Ebene sexueller Praktiken im wahrsten Sinne des Wortes in den Blick zu bekommen.

Pornografie geht nah an den Körper und an sexuelles Handeln als Bestimmungsort von Geschlecht. Gleichzeitig ist Pornografie fiktional, inszeniert, kulturell codiert und sozial hervorgebracht. Doch damit nicht genug: Ich will zeigen, dass Pornografie als eine Art empirische Materialisierung der Butlerschen Diskurstheorie angesehen werden kann und Vorschläge machen, was eine solche Sichtweise für den Feminismus bedeuten kann. Außerdem erscheint es mir für eine zeitgemäße feministische Diskussion um Pornografie unabdingbar, die wichtigen Überlegungen der *Queer Theory*, deren zentrales Anliegen ja gerade die Argumentation gegen Zwangszweigeschlechtlichkeit und Zwangsheterosexualität ist, Gewinn bringend mit feministischen Ansätzen zu verbinden. Das bedeutet, dass auch die Betrachtung lesbischer und schwuler Pornografie in dieser neuen Sicht eine Rolle spielen muss.

Konstruktivismus: *doing gender – doing sex*

Aus sozialkonstruktivistischer Perspektive, die unter dem Stichwort *doing gender*[6] Prozesse der interaktiven Konstruktion der Geschlechterdifferenz unter die Lupe nimmt, ist Geschlecht keine natürliche Eigenschaft, sondern eine „Vollzugswirklichkeit",[7] in der Menschen als eines der beiden Geschlechter handeln müssen, um sich genau diesem Geschlecht als rechtmäßig zugehörig darzustellen. Anders formuliert: Es gibt zwei Geschlechter nur dann, wenn bestimmte Deutungsmuster gewährleisten, dass wir andere als einem Geschlecht zugehörig wahrnehmen, und wir uns selbst durch unser Handeln als ein Geschlecht ausweisen.

Doch wenn es um Sexualität geht, die ihre Legitimation immer wieder daraus bezieht, dass Menschen sich fortpflanzen müssen, bleibt auch in dieser Herangehensweise ein letzter Rest der ansonsten zurückgewiesenen Natürlichkeit erhalten und die Biologie wird zur Ideologie.[8] Denn mit dem immer wiederkehrenden Rückbezug auf Reproduktion und der Auffassung, dass „zu unseren Vorstellungen über den Körper eine wie auch immer geartete Verknüpfung mit Vorstellungen

über Generativität“[9] gehört, wird hier im Grunde bestätigt, dass Geschlecht doch eine Eigenschaft ist, und es wird unumwunden damit gehandelt, dass genau zwei Geschlechter existieren. Sexualität erscheint als prädestiniert für die Untermauerung der Geschlechterdifferenz, denn „wo die aktuelle Norm es verbietet, den Gleichstellungsanspruch von Frauen argumentativ infrage zu stellen, scheint deshalb das Thema ‚Sexualität‘ eins der letzten, aber gleichwohl strategisch entscheidenden Residuen zu sein, wo die Differenz unschwer naturalisiert und als solche unumwunden reproduziert werden kann“[10].

Es ist nun nicht mein Anliegen, dafür zu plädieren, dass Reproduktion nicht notwendig wäre. Angesichts der Tatsache aber, dass das Feld sexueller Betätigung zum allergrößten Teil eben nicht zur Reproduktion genutzt wird, ist es hinderlich, Fortpflanzung notwendig als ‚Ursache‘ für sexuelle Handlungen anzusehen. Das verstellt den Blick auf den äußerst konstruierten Charakter sexueller Praktiken. Denn *doing gender* ist auch *doing sex*:

> „Die Abläufe sexueller Interaktionen – das Anbahnen eines sexuellen Kontaktes, die Ausdrucksformen sexuellen Begehrens und sexueller Erregung, der ‚korrekte‘ Ablauf eines sexuellen Reaktionsprozesses, die Beendigung eines sexuellen Aktes – folgen kulturell etablierten Regeln“.[11]

Wir müssen uns darüber im Klaren sein, dass sexuelle Praktiken in hohem Maße Normierungen unterworfen und regelgeleitet organisiert sind. Die Frage ist also nicht, ob Reproduktion die Geschlechterdifferenz unabdingbar macht, vielmehr müssen wir fragen, wie kulturell produzierte sexuelle Praktiken, die sich uns als natürlich und triebhaft präsentieren, Einfluss auf die Konstituierung von Geschlechterbeziehungen nehmen.

Dekonstruktiver Feminismus

Dekonstruktivistische Theorien haben die Annahme von zwei naturhaft existierenden Geschlechtern längst überwunden und den Differenzfeminismus theoretisch überholt.[12] Auf radikalkonstruktivistischem Boden argumentieren TheoretikerInnen des dekonstruktiven Feminismus gegen Naturalisierungen ‚altfeministischer‘ Prägung und greifen zudem jene konstruktivistischen Positionen an, die zwar Selbstverständlichkeiten von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität analysieren, die jedoch auf der Ebene der Körperlichkeit (und Sexualität) plötzlich halt machen, und so deren Status als letzte Ressource für die Zuschreibung von Geschlecht bestätigen.

Die Hauptschlagadern des dekonstruktiven Feminismus haben seit Anfang der neunziger Jahre Unruhe im feministischen Lager gestiftet: Natur als Effekt, der vom herrschenden Diskurs hervorgebracht ist. Frauen und Männer als Produkte diskursiver Praktiken, gefangen und doch gleichzeitig konstituiert durch einen Diskurs, der zwanghaft auf die Reproduktion von Heterosexualität und heterosexuellen Identitäten angewiesen ist. Geschlecht als Inszenierung. Und letztlich die einzige Fluchtmöglichkeit: Subversion. So umstritten diese Thesen bis heute sind,[13] sie stel-

len derzeit die einzige Möglichkeit zur Verfügung, über Geschlecht zu sprechen, ohne Naturalisierungen zu transportieren.

Ich schlage nun vor, dass wir mithilfe dekonstruktivistischer Einsichten einen ganz neuen Blick auf Pornografie werfen und damit zugleich die Lücken des Konstruktivismus auf der Ebene der Körperlichkeit und Sexualität füllen können. Was meine Überlegungen angeht, beziehe ich mich auf die Thesen Judith Butlers über die Kategorie Geschlecht: Dass Geschlecht – und auch das so genannte biologische Geschlecht – Produkt des herrschenden Diskurses ist. Dass wir keinen außersprachlichen Zugang zum anatomischen Körper haben können, sondern dass im Gegenteil gerade unsere Vorstellung von einem natürlichen Körper vor jeder kulturellen Überformung schon ein Effekt des hegemonialen heterosexuellen Diskurses ist. Und dass die Idee eines Körpers, der an sich geschlechtlich ist, die Idee eines ‚Originals' von Geschlecht, eine Fiktion ist.[14]

Nun ist aber gerade im Bereich der materiellen Körperlichkeit und bezogen auf Sexualität, sexuelle Praktiken und sexuelle Lust Widerstand gegen Butlers Thesen schon programmiert, ist es doch eben dieser Bereich, der, da er als persönliche Empfindung wahrgenommen wird, am ehesten auch als authentisch und essenziell angenommen wird. Nicht umsonst wird diese Frage in wissenschaftlichen feministischen Auseinandersetzungen mit Judith Butler gerne ausgespart. Sexuelle Lust erscheint als das Natürlichste und Triebhafteste überhaupt, und in diesem Zusammenhang wirkt die Behauptung eines diskursiv produzierten sexuellen Verhaltens zunächst irrwitzig und unglaubwürdig. Ich werde im Folgenden im Zentrum dieser Diskrepanz zwischen Diskurs und Lust ansetzen und zeigen, wie genau sich meines Erachtens in der Mainstream-Pornografie diese beiden Positionen verbinden.

Bezeichnung und Naturalisierung. Die Neigung, sexuelle Lust mit den so genannten ‚Geschlechtsteilen' in Verbindung zu bringen, kommt nicht von ungefähr. In *Das Unbehagen der Geschlechter* argumentiert Butler:

> „(...) der Prozess, ein Mann oder eine Frau zu werden [becoming a gender], [ist] der mühsame Vorgang, ‚naturalisiert' zu werden. Dieser Prozess erfordert eine Differenzierung der Körperlüste und Körperteile auf der Grundlage der kulturell erzeugten Bedeutungen der Geschlechtsidentität".[15]

Und weiter: „Angeblich sind die Lüste im Penis, in der Vagina und in den Brüsten verortet oder gehen aus diesen Körperzonen hervor".[16] Der Ort der sexuellen Lust muss also genau der Ort sein, der morphologisch zur Differenzierung der Geschlechter herangezogen wird. Wenn die vermeintliche Kategorie ‚Sex' ihre Macht aus eben diesen Organen bezieht, müssen es auch diese Organe sein, die sexuelle Lust für sich reserviert haben. Da aber die Kategorie ‚Sex' in einem ganz grundsätzlichen Sinne nicht haltbar ist, muss auch die Verortung der sexuellen Lust in diesen ‚Geschlechtsorganen' als eher hilflose, unzureichende Zuweisung gesehen werden. So konstatiert auch Butler:

> „In bestimmtem Sinne werden die Lüste durch die melancholische Struktur der Geschlechtsidentität determiniert, die manche Organe für die Lust abtötet, andere wiederum zum Leben erweckt. Die Frage, welche Lüste leben dürfen und welche sterben müssen, steht oft im Dienste der Legitimationsverfahren der Identitätsbildung, die sich innerhalb der Matrix der Normen der Geschlechtsidentität vollzieht“.[17]

Wichtig ist hier einerseits, dass die Zuordnung von ‚Geschlechtsteil und Lust‘ und im weiter gefassten Sinne die Zuordnung von ‚Geschlechtsteil und Orgasmus‘ und ‚Penetration und Lust‘ als eine symbolische und daher arbiträre entlarvt wird. Andererseits ist gerade die Vertuschung dieser Zuschreibung von erheblicher Bedeutung: die allererst willkürliche Zuordnung, die Effekt eines hegemonialen Diskurses ist, muss quasi nachträglich zur Ursache gemacht werden. Geschlechtsidentitäten werden kulturell produziert und als ‚natürlich‘ verkauft. Männer, Frauen und Begehren werden naturalisiert.

Inszenierung, Phantasma, Fiktion. Butler zieht ihre Konsequenz aus dieser phantasmatischen Zuschreibung, indem sie Geschlechtsidentität als einen ‚Akt‘ darstellt. Da Menschen nicht aufgrund eines natürlichen Antriebes als Geschlechtsidentitäten handeln, müssen sie als SchauspielerInnen angesehen werden, die das Szenario der Geschlechterbinarität fortwährend aufführen: eine gigantische gesellschaftliche Inszenierung, die ihre ProtagonistInnen als authentische Identitäten erscheinen lässt.

> „Obgleich es die individuellen Körper sind, die diese Bezeichnungen in Szene setzen, indem sie zu kulturell erzeugten Formen der Geschlechtsidentität (...) stilisiert werden, ist diese Handlung öffentlich: Sie hat eine zeitliche und kollektive Dimension, und ihr öffentlicher Charakter ist kein Zufall. Tatsächlich wird die Performanz mit dem strategischen Ziel aufgeführt, die Geschlechtsidentität in ihrem binären Rahmen zu halten – ein Ziel, das sich keinem Subjekt zusprechen lässt, sondern eher umgekehrt das Subjekt begründet und festigt.“[18]

An dieser Stelle sollte auch deutlich werden, warum Butler behaupten kann, dass Geschlecht immer schon Kopie ist und dass es ein Original nie gegeben hat. Wenn wir Geschlecht als Inszenierung und Aufführung begreifen, zeigt das nicht nur dessen Fiktionalität auf, sondern weist auch auf die Prinzipien der Imitation hin, die sich an einer Vorstellung eines Originals orientieren.

Performativität, Wiederholung, Zitatförmigkeit. Für Butler gibt es keine Täterin hinter der Tat. Identitäten werden durch Sprache und durch hegemoniale Diskurse erst hergestellt. Die eben beschriebene Inszenierung von Geschlecht darf also nicht so gedacht werden, dass ein authentisches Subjekt in seinen Kleiderschrank greift und sich seine Geschlechtsidentität je nach Tageslaune überzieht.

> „In diesem Sinne ist Geschlechtsidentität nicht eine Performanz, die zu vollziehen sich ein vorher bestehendes Subjekt erwählt, sondern sie ist performativ in dem Sinne, dass sie das Subjekt, das sie zu verwirklichen scheint, als ihren eigenen Effekt erst konstituiert“.[19]

Mit Performativität meint Butler produktive, hervorbringende Mechanismen von Sprechakten, die allerdings nicht auf Sprache beschränkt sind:

> „Jedes Sprechen ist ein Akt, eine Praxis, und damit ist Performativität selbst als Praxis zu verstehen. Butler macht keinen Unterschied zwischen Sprache/Diskurs und Handlung/Praktik“.[20]

Zentrales Element der Performativität ist die Wiederholung. Da Geschlechtsidentität darauf angewiesen ist, sich selbst als Original zu naturalisieren, muss sie zwanghaft immer wieder sich selbst wiederholen, ihren Akt immer und immer wieder aufführen.[21] Die zitatförmig wiederholte Inszenierung ist herrschaftssichernd für den hegemonialen Diskurs und konstitutiv für Subjekt und Identität.

Heterosexuelles Begehren. Butlers hegemonialer Diskurs, die zwangsheterosexuelle Matrix, zeichnet sich durch eine Verknüpfung von Geschlecht, Macht und Begehren im Sinne einer soziosexuellen Orientierung aus. Die durch diesen Diskurs hervorgebrachten Subjekte sollen sich durch die Einheit von Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren auszeichnen. In dieser Abhandlung wurde bisher bewusst vorgeführt, wie nahezu die gesamte Rezeption der Theorie Butlers in Deutschland verlief: Die großen Streitereien unter Feministinnen verliefen an der Grenze von Geschlecht und Geschlechtsidentität, von *sex* und *gender*. Ausgeklammert und unterschlagen wurde die dritte Dimension, das Begehren, das ein sehr wesentlicher Bestandteil der Argumentation Butlers ist.[22] Heterosexualität dient als Raster der Macht, und wenn in der Diskussion um Butlers Theorie genau dieser zentrale Strang nicht berücksichtigt wird, so hat das zur Folge, dass Sexualität als gesellschaftliche Kategorie nicht in die Diskussion mit eingebracht werden kann. Gerade die Überlegungen zur Sexualität sind aber unabdingbar, wenn wir begreifen, dass nicht nur ‚Frauen‘ und ‚Männer‘ soziale Konstrukte sind, sondern dass auch die Ordnung in einem heterosexistischen Rahmen ein Kulturprodukt und daher ebenso fragwürdig ist.

Sichtbarkeit: Mainstream-Pornografie. Eine Analyse pornografischer Darstellungen muss genau im Zentrum der scheinbar unauflösbaren Diskrepanz zwischen konstruktivistischen Ansätzen der Herstellung von Geschlecht und den real empfundenen ‚sexuellen‘ Lüsten ansetzen. Als Medium bietet der Mainstream-Porno die ideale Verknüpfung der beschriebenen Positionen: Einerseits dreht sich in ihm alles um das Thema Sex, um Geschlechtsteile, um sexuelle Lust und heterosexuelle Triebhaftigkeit, andererseits ist der Porno fiktional, phantasmatisch und inszeniert. So können wir nicht nur zeigen, dass der Mainstream-Porno wie eine Art Materialisierung der Butlerschen Diskurstheorie funktioniert, sondern müssen auch

untersuchen, in welchem Verhältnis der Porno zu als real, aktuell wahrgenommenen und gelebten Geschlechterbeziehungen steht.

Die dargestellten Mechanismen und Strukturen der Geschlechterproduktion tragen ein schwerwiegendes Problem in sich: Nur die Effekte der Herstellung von Geschlecht und Heterosexualität sind sichtbar, das heißt, wir sehen nur das Ergebnis der Prozeduren und können die Mechanismen, die dahinterstecken, lediglich erahnen. Andererseits haben wir im Medium Mainstream-Porno den Prototyp des Ergebnisses gut sichtbar vor Augen. Alles, was in Butlers Theorie grundsätzlich ist, wird uns hier noch einmal vorgeführt: Zunächst die ausschließliche Konzentration auf Geschlechtsteile als jene Organe, die sexuelle Lust für sich gepachtet haben. Diese Organe erscheinen in Pornofilmen meist in Großaufnahme, Penis und Vagina sind die eigentlichen Hauptdarsteller im pornografischen Szenario, und letztlich bleibt kein Zweifel bestehen: Diese – und nur diese – Organe transportieren sexuelle Lust. Des Weiteren ist der Mainstream-Porno, obwohl er naturalisierte Geschlechtsidentitäten so triebhaft natürlich und in bestechend realistischer Pedanterie darstellt, fiktional. Die Personen, die in einem Pornofilm Sex haben, sind Schauspieler, sie setzen den Geschlechtsakt in Szene, sie führen ihn auf. Mit anderen Worten: Sie sind verdoppelte Schauspieler, sie inszenieren die Inszenierung von Geschlecht. Und es ist genau diese Verdoppelung, die eine wesentliche Rolle spielen wird, wenn wir gleich die Grundpositionen der *Queer Theory* in die Diskussion mit einbeziehen werden. Drittens können wir Performativität am Mainstream-Porno konkret zeigen: Die stete Wiederholung des Szenarios, die Aneinanderreihung von sexuellen Akten, die immer und immer wieder den gleichen Ablauf zum Thema haben, macht unbarmherzig sichtbar, was Butler mit zwanghafter und obligatorischer Zitatförmigkeit meint. Heterosexualität muss sich im Dienste des hegemonialen Diskurses immer wieder als Original darstellen, um ihrer vermeintlichen Natürlichkeit Ausdruck zu verleihen.

Das vermeintliche Original: Idealtypen. Der Mainstream-Porno kann sowohl als Abbild der Effekte und Mechanismen des heterosexistischen Diskurses wie auch als Leitbild der Vorstellung eines Originals angesehen werden. In seinem Wiederholungszwang führt er uns immer wieder die heterosexuelle Idealkonstruktion sexuellen Verhaltens vor. Er liefert dem Zuschauer eine Anleitung zum lustvollen Gebrauch der Geschlechtsorgane und ist in diesem Sinne eine bildliche Umsetzung der Vorstellung eines Originals. Zudem liefert der Mainstream-Porno auch Idealtypen der Einzelexemplare ‚Frau‘ und ‚Mann‘, beispielsweise die Stereotype des Mannes, ‚der immer kann‘ und der Frau, ‚die immer will‘. Wir müssen uns darüber im Klaren sein, dass gerade solche Beschreibungen im Mainstream-Porno nicht im eigentlichen Sinne eine dichotome Geschlechterzuweisung sind: Für die Darstellung im Porno gilt ebenso, dass die Frau ‚immer kann‘ und der Mann ‚immer will‘. Im Porno sind Können und Wollen synonym bzw. deckungsgleich. Betrachten wir Sexualität in der Gesellschaft, können wir diese Deckungsgleichheit aber wohl zurückweisen. An diesem Beispiel zeigt sich, dass der Porno ein idealisiertes Bild

von Heterosexualität ist, eine Art Orientierung, die auch normative Charakterzüge trägt.

Kein Original, zwei Kopien. Spätestens jetzt sollte deutlich geworden sein, dass wir es einerseits mit einer theoretischen Konzeption von Geschlecht – der Judith Butlers – und andererseits mit *zwei* unterschiedlichen empirischen Bereichen dieser Theorie zu tun haben: Butlers Annahme eines hegemonialen heterosexuellen Diskurses, einer heterosexuellen Macht auf der theoretischen Ebene, als *eine* der sichtbaren empirischen Umsetzungen die Pornografie, als *eine andere* das gesellschaftliche Geschlechterverhältnis, nicht nur, aber auch im Zeichen der Sexualität. Wenn wir der Tatsache Rechnung tragen, dass Sexualität als gesellschaftliche Kategorie relevant ist – und diese Aufgabe dürfen wir nicht ignorieren – dann müssen wir fragen, in welcher Beziehung Pornografie zu gesellschaftlichen Geschlechterinszenierungen steht. Da das Szenario des Mainstream-Pornos einen Idealtyp geschlechtlichen, sexuellen Verhaltens abbildet, gilt es zu analysieren, wie dieses Idealbild gesellschaftlich aufgenommen wird, ob es als Original infrage gestellt wird, oder eben nicht. Wie werden die Botschaften, die der Mainstream-Porno vermittelt, gesellschaftlich aufgenommen? Werden sie als perfekte Prototypen akzeptiert, das heißt, sind sie als Original überhaupt tauglich, oder distanzieren sich Frauen und Männer von den Darstellungsweisen des ‚optimalen' Geschlechtsaktes? Wie beurteilen Menschen generell das Verhältnis von geschlechtsspezifischen Idealtypen zu der von ihnen gelebten und empfundenen Realität?

Resignifizieren, parodieren, *queeren*

Gerade die Kritik an der Normativität sexueller Praktiken rückt die Einsichten der *Queer Theory* ins Zentrum des Interesses.[23] *Queer* bedeutet Einspruch gegen Zwangszweigeschlechtlichkeit und Zwangsheterosexualität, gegen essenzialistische Behauptungen über Geschlecht, gegen die heteronormative Grundordnung. Die Frage nach der Sexualität und ihrer Bedeutung für die gesellschaftliche Ordnung und die Kritik der heterosexuellen Normierung ist wesentlicher Bestandteil sowohl der *Queer Theory* als auch der Theorie Butlers, und eben diese Fragen und Kritiken sollen ins Zentrum der Diskussion und Analyse von Mainstream-Pornos gerückt werden, besteht doch die Radikalität des Queer-Ansatzes genau darin, das ‚Original' der Heterosexualität zu verkehren und den Effekt des Natürlichen zu zerstören.

In Butlers Worten: es geht um Resignifizierung. Der ständige Wiederholungszwang der heterosexuellen Matrix hat gewiss eine Schwachstelle: Die Wiederholungen sind nie völlig identisch, im Gegenteil, sie sind durch leichte Abweichungen und Verfehlungen gekennzeichnet. Das bedeutet, dass durch den Wiederholungszwang selbst Überschüsse entstehen, die die Möglichkeit für Umdeutungen zur Verfügung stellen. Der Diskurs muss immer wieder mit Bedeutung gefüllt werden, und genau hier kristallisiert sich die Möglichkeit zu Veränderung heraus. Begehren als Kategorie ist instabil. Butler verdeutlicht dies, indem sie das Verhältnis von

Homo- und Heterosexualität analysiert. Sie weigert sich, Homosexualität als Imitation oder Kopie einer natürlichen, originalen Heterosexualität anzusehen. Stattdessen zeigt sie, wie unmittelbar Heterosexualität von Homosexualität abhängig ist:

> „(...) wie kann etwas als Original funktionieren, wenn es keine sekundären Konsequenzen gibt, die seine Originalität rückwirkend bestätigen? Das Original braucht seine Ableitungen, um sich als Original zu bestätigen, denn Originale sind nur insoweit sinnvoll, als sie sich von dem unterscheiden, was sie als Ableitungen produzieren“.[24]

Ohne die Vorstellung der Homosexualität als eine Kopie der Heterosexualität, gäbe es auch keine Vorstellung der Heterosexualität als Original. Ausgehend von dieser Überlegung führt Butler nun das Gesamtwerk heteronormativer Ordnung ad absurdum:

> „Und wenn das Homosexuelle *als* Kopie dem Heterosexuellen als *Original vorausgeht*, dann ist es nur fair zuzugeben, dass die Kopie vor dem Original kommt und dass Homosexualität daher das Original ist und Heterosexualität die Kopie.“[25]

Selbstverständlich ist das Problem nicht ganz so einfach gelagert. Trotzdem kann Butler auf diese Weise darauf aufmerksam machen, dass das gesamte Gerüst von Kopie und Original sich als extrem instabil erweist.

Nun ist es eben diese Instabilität, die uns Raum zum *queeren* gibt. Butler nennt als ein Beispiel, die Vorstellung einer originalen Heterosexualität zu verpfuschen, die Verfahren der Geschlechterparodie. Gerade die vermeintlich imitativen Lebensweisen von Lesben und Schwulen erweisen sich bei genauer Betrachtung als eines dieser Verfahren, denn

> „der parodistische oder imitative Effekt lesbischer und schwuler Identitäten bewirkt weder die Kopie noch die Nachahmung der Heterosexualität, sondern vielmehr ihre Bloßstellung als unaufhörliche und überstürzte Imitation ihrer eigenen naturalisierten Idealisierung“.[26]

Parodistische Verfahren helfen so, das Original, das Authentische und das Reale als Effekt darzustellen:

> „Die parodistische Wiederholung und Neubezeichnung heterosexueller Konstrukte in nicht-heterosexuellen Mustern machen den äußerst konstruierten Status des so genannten Originals überdeutlich, aber sie zeigen auch, dass sich Heterosexualität nur durch einen überzeugenden Wiederholungsakt als Original konstituiert“.[27]

Queer pornography

Im Sinne der oben dargestellten Überlegungen stellt sich im Folgenden die Frage nach parodistischen Verfahren homosexueller Mainstream-Pornografie. Der Mainstream-Porno könnte durchaus genutzt werden, andere sexuelle Praktiken als die hegemonialen sichtbar zu machen, und da der Porno an sich performativen Charakter trägt, läge in ihm auch das Potenzial, durch Resignifizierung die heteronormative Ordnung zu *queeren*. Gerade die als verdoppelte Schauspieler entlarvten Darsteller des Mainstream-Pornos, die die Inszenierung der Inszenierung von Geschlecht und Sexualität betreiben, könnten durch eine Umdeutung der einen Inszenierung – der des Pornofilms – auch die andere Inszenierung – die der gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisse – sichtbar machen. Weil für Butler „Pornografie der Text der Unwirklichkeit von Geschlechtsidentität ist, der unmöglichen Normen, die sie beherrschen und an denen sie permanent scheitert“,[28] sieht sie Resignifizierung als Möglichkeit, Performativität neu zu begreifen.

Ausgehend von dieser Forderung nach Resignifizierung wäre eine genaue Analyse von Homo-Mainstream-Pornos ein durchaus vielversprechendes Unternehmen. Die Frage, ob die lesbischen und schwulen Pornofilme ihr prophezeites subversives Potenzial nutzen, und inwieweit die Darstellungen in homosexuellen Pornos ihre heterosexuellen ‚Originale‘ tatsächlich als gesellschaftliche Konstrukte entlarven, steht in enger Verbindung mit der Überlegung, ob gerade hier die Möglichkeit liegt, jene Machtverhältnisse zu verändern, in die Hetero- und Homosexualität verstrickt sind. Des Weiteren müssen wir auch hier fragen, in welches Verhältnis sich homosexuelle Pornos zu gesellschaftlichen Geschlechterbeziehungen setzen. Fungieren diese Filme ähnlich wie Hetero-Pornos als Idealtypen, bzw. werden sie als solche akzeptiert? Oder geht von Homo-Pornos gerade jener subversive Reiz als erotische Komponente aus, den Butler für bestimmte lesbische Beziehungen zu erklären versucht:

> „Auch wenn lesbische Frauen sozusagen an die heterosexuelle Szenerie erinnern, verschieben sie sie zugleich. Sowohl die Identität der *butch* wie der *femme* stellt die Vorstellung von einer ursprünglichen oder natürlichen Identität infrage, und gerade diese Infragestellung, wie sie in diesen Identitäten zum Ausdruck kommt, wird zu einer Quelle erotischer Bedeutung“.[29]

Schlussbemerkung

Es ging mir in dieser Abhandlung darum, einen Beitrag zu leisten, wie wir Pornografie neu entdecken können, und zu zeigen, dass gerade der Moment der Entselbstverständlichung von Geschlechterkategorien das Potenzial hat, vermeintlich ‚abgegraste Landschaften‘ der feministischen Diskussion erneut und kritischer zu betrachten. Die Gegenüberstellung von Mainstream-Pornografie und *Queer*-Pornografie macht indes vor allem eines deutlich: Empirisch bleibt es eine

Herausforderung zu entscheiden, mit welchen Kategorien wir forschen. Solange wir mit ‚Originalen' forschen, die gar keine sind, reproduzieren und bestätigen wir womöglich ein System, das wir ablehnen. Deshalb kommen wir nicht umhin, unsere Kategorien immer wieder infrage zu stellen und sie sich so frei wie möglich entfalten zu lassen.

Für den Feminismus bedeutet das mindestens zweierlei: Wir müssen unsere Konsequenz daraus ziehen, dass, auch wenn die theoretischen Ansätze des konstruktivistischen und des dekonstruktiven Feminismus unterschiedliche Ziele verfolgen, der Unterschied zwischen Konstruktion und Konstituierung vielleicht nicht so groß ist, und dass es sinnvoll sein kann, beide Sichtweisen auf Geschlecht vorsichtig zu verbinden. Und wir müssen uns bei der Auswahl feministischer Diskussionsthemen stärker auf jene konzentrieren, die mit einiger Leichtigkeit Essenzialisierungen transportieren, wie eben Pornografie und sexuelle Praktiken. Diese Themen nicht aufzugeben und beim Umgang mit ihnen nicht in kategoriale, vereinfachende und reproduzierende Argumentationen zu verfallen, wird eine wichtige Aufgabe feministischer Diskussion sein.

Anmerkungen

1 Vgl. Andrea Dworkin: *Pornografie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1987; Catherine MacKinnon: *Nur Worte*, Frankfurt/M. 1993.

2 Vgl. Nadine Strossen: *Zur Verteidigung der Pornografie: für die Freiheit des Wortes, Sex und die Rechte der Frauen*, Zürich 1997; Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornografie*, Berlin 1995.

3 Vgl. Paula-Irene Villa: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2000; Käthe Trettin: „Neuer Ärger mit dem Geschlecht. Kritische Bemerkungen zum Konstruktivismus und Antirealismus in der feministischen Philosophie", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 173-192; Eva Waniek: „Bedeutung in der Gender-Theorie. Ein Beitrag zur Klärung eines Grundlagenproblems", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 147-172.

4 Vgl. Stefan Hirschauer: „Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten", in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 55-67; Cornelia Behnke/Michael Meuser: *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*, Opladen 1999.

5 Vgl. vor allem Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

6 Vgl. Candace West/Ron Zimmerman: „Doing Gender", in: *Gender&Society* 1, 1987, S. 125-151.

7 Paula-Irene Villa: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2000, S. 75.

8 Diese Ansicht ist zudem fragwürdig, weil auch innerhalb der Biologie eine eindeutige, dichotome und auf Fortpflanzung angelegte Geschlechterzuweisung nicht bestätigt werden kann. Stattdessen legen BiologInnen die Vorstellung einer „Variationsreihe mit fließendem Übergang von der mehr männlichen zur mehr weiblichen Seite" (Kerrin Christiansen: „Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz", in: Ursula Pasero/Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*, Pfaffenweiler 1995, S. 15) nahe.

9 Hilge Landweer: „Kritik und Verteidigung der Kategorie Geschlecht", in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 39.

10 Karsta Frank: „Geschlecht und Heterosexualität. Die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit in Jugendmagazinen", in: Friederike Braun/Ursula Pasero (Hrsg.): *Kommunikation von Geschlecht*, Pfaffenweiler 1997, S. 55f.

11 Marlene Stein-Hilbers: *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*, Opladen 2000, S. 29.

12 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991; Regine Gildemeister/Angelika Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und die Reifizierung in der Frauenforschung", in: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hrsg.): *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254; Birgit Wartenpfuhl: „Destruktion – Konstruktion – Dekonstruktion. Perspektiven für die feministische Theorieentwicklung", in: Ute Luise Fischer (Hrsg.): *Kategorie: Geschlecht?*, Opladen 1996, S. 191-209; Gudrun-Axeli Knapp: „Dezentriert und

viel riskiert. Anmerkungen zur These vom Bedeutungsverlust der Kategorie Geschlecht“, in: Gudrun-Axeli Knapp/ Angelika Wetterer (Hrsg.): *Soziale Verortung der Geschlechter. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik*, Münster 2001, S. 15-62.

13 Vgl. Barbara Duden: „Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 24-33; Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt/ M. 1995; Hedwig Wagner: *Theoretische Verkörperungen. Judith Butlers feministische Subversion der Theorie*, Frankfurt/M. 1998.

14 Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

15 Ebd., S. 111.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 206.

19 Judith Butler: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“, in: Sabine Hark (Hrsg.): *Grenzen lesbischer Identitäten*, Berlin 1996, S. 30.

20 Isabell Lorey: „Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik“, in: Antje Hornscheidt/Gabriele Jäger (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven*, Opladen 1998, S. 103.

21 Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht*, Berlin 1997, S. 139: „ (...) möchte ich deutlich machen, dass Performativität nicht außerhalb eines Prozesses der Wiederholbarkeit verstanden werden kann, außerhalb einer geregelten und restringierten Wiederholung von Normen. (...) Diese Wiederholbarkeit impliziert, dass die ‚performative Ausführung‘ keine vereinzelte ‚Handlung‘ oder ein vereinzeltes Vorkommnis ist, sondern eine ritualisierte Produktion (...)“.

22 Ausnahmen bilden hier die Auseinandersetzungen von Seiten der *Queer Theory* her, die schon früh die wichtigen Überlegungen zur soziosexuellen Orientierung umsetzten (vgl. Sabine Hark: „Queer Interventionen“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 103-109; auch Stefanie Soine: „Queer als Herausforderung. Lesben zwischen Heterosexismuskritik und Lifestyle“, in: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 22, H 52, 1999, S. 9-26).

23 Vgl. Sabine Hark: „Queer Interventionen“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 103-109; Annamarie Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin 2001; Teresa de Lauretis: „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction“, in: *Differences* 3, 1991, S. 3-18.

24 Judith Butler: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“, in: Sabine Hark (Hrsg.): *Grenzen lesbischer Identitäten*, Berlin 1996, S. 27.

25 Ebd.

26 Ebd., S 26.

27 Ebd., S. 29.

28 Judith Butler: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998, S. 101.

29 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 183.

Literatur

Baier, Andrea: „Vom lesbischen Verhältnis zur Zweigeschlechtlichkeit“, in: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 22, Heft 52, 1999, S. 47-57.

Behnke, Cornelia/Meuser, Michael: *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*, Opladen 1999.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Butler, Judith: „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität“, in: Sabine Hark (Hrsg.): *Grenzen lesbischer Identitäten*, Berlin 1996, S. 15-37.

Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin 1998.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht*, Berlin 1995 (hier verwendete Ausgabe: Frankfurt/M. 1997).

Christiansen, Kerrin: „Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz“, in: Ursula Pasero/Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*, Pfaffenweiler 1995, S. 13-28.

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornografie*, Berlin 1995.

Duden, Barbara: „Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 24-33.

Dworkin, Andrea: *Pornografie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1987.

Frank, Karsta: „Geschlecht und Heterosexualität. Die Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit in Jugendmagazinen“, in: Friederike Braun/Ursula Pasero (Hrsg.): *Kommunikation von Geschlecht*, Pfaffenweiler 1997, S. 54-69.

Genschel, Corinna: „Fear of a queer planet: Dimensionen lesbisch-schwuler Gesellschaftskritik“, in: *Das Argument* 216, 1996, S. 525-537.

Gildemeister, Regine/Wetterer, Angelika: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und die Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hrsg.): *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254.

Hark, Sabine: „Queer Interventionen“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 103-109.

Hirschauer, Stefan: „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 18, 1989, S. 100-118.

Hirschauer, Stefan: „Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 55-67, auch in: Ursula Pasero/Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*, Pfaffenweiler 1993, S. 67-88.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin 2001.

Kessler, Suzanne/McKenna, Wendy: *Gender. An ethnomethodological approach*, New York 1978.

Knapp, Gudrun-Axeli: „Dezentriert und viel riskiert: Anmerkungen zur These vom Bedeutungsverlust der Kategorie Geschlecht“, in: Gudrun-Axeli Knapp/Angelika Wetterer (Hrsg.): *Soziale Verortung der Geschlechter. Gesellschaftstheorie und feministische Kritik*, Münster 2001, S. 15-62.

Landweer, Hilge: „Kritik und Verteidigung der Kategorie Geschlecht“, in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 34-43.

Lauretis, Teresa de: "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction", in: *Differences* 3, 1991, S. 3-18.

Lindemann, Gesa: „Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion", in: *Feministische Studien* 11, 1993, S. 44-54.

Lorey, Isabell: „Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik", in: Antje Hornscheidt/Gabriele Jäger (Hrsg.): *Kritische Differenzen – Geteilte Perspektiven*, Opladen 1998, S. 93-114.

MacKinnon, Catherine: *Nur Worte*, Frankfurt/M. 1993.

Maihofer, Andrea: *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt/M. 1995.

Müller, Cathren: „Konstruktion und Rekonstruktion – Judith Butler revisited", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 250-262.

Rödig, Andrea: „Ding an sich und Erscheinung. Einige Bemerkungen zur theoretischen Dekonstruktion von Geschlecht", in: *Feministische Studien* 12, 1994, S. 91-99.

Soine, Stefanie: „Queer als Herausforderung: Lesben zwischen Heterosexismuskritik und Lifestyle", in: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 22, Heft 52, 1999, S. 9-26.

Stein-Hilbers, Marlene: *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*, Opladen 2000.

Strossen, Nadine: *Zur Verteidigung der Pornografie: für die Freiheit des Wortes, Sex und die Rechte der Frauen*, Zürich 1997.

Trettin, Käthe: „Neuer Ärger mit dem Geschlecht. Kritische Bemerkungen zum Konstruktivismus und Antirealismus in der feministischen Philosophie", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 173-192.

Vasterling, Veronica: „Judith Butlers radikaler Konstruktivismus – Einige kritische Überlegungen", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 136-146.

Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, Opladen 2000.

Wagner, Hedwig: *Theoretische Verkörperungen. Judith Butlers feministische Subversion der Theorie*, Frankfurt/M. 1998.

Waniek, Eva: „Bedeutung in der Gender-Theorie. Ein Beitrag zur Klärung eines Grundlagenproblems", in: Eva Waniek/Silvia Stoller (Hrsg.): *Verhandlungen des Geschlechts. Zur Konstruktivismusdebatte in der Gender-Theorie*, Wien 2001, S. 147-172.

Wartenpfuhl, Birgit: „Destruktion – Konstruktion – Dekonstruktion. Perspektiven für die feministische Theorieentwicklung", in: Ute Luise Fischer (Hrsg.): *Kategorie: Geschlecht?*, Opladen 1996, S. 191-209.

West, Candace/Don Zimmerman: „Doing Gender" in: *Gender & Society* 1, 1987, S. 125-151.

Corinna Rückert

Grundsätzliche Betrachtungen zur Debatte über ‚gute' Frauenerotik und ‚schlechte' Männerpornografie

Das Thema Pornografie in den Medien ist seit etwa dreißig Jahren ein wiederkehrender Stein des Anstoßes für zahlreiche Kontroversen. Ausgelöst von öffentlichkeitswirksamen Anti-Porno-Debatten drehen sich auch die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen immer wieder um das Thema, wie Einschränkungen der Produktion und Distribution von pornografischen Produkten durchgesetzt und verteidigt werden können. Dabei sind derzeit vor allem die Kontrolle der privaten Fernsehsender und des Internet im Gespräch sowie die juristische Neuformulierung des § 184 des bundesdeutschen Strafgesetzbuches, wie zuletzt im Dezember 1998 von der damaligen SPD-Familienministerin Christine Bergmann gefordert. Grundlage dieser aktuellen Debatten ist die Annahme, dass Pornografie als rein männliches Phänomen gewaltverherrlichende Unterdrückungsmechanismen darstelle, die besonders die Würde der Frauen verletzen. Der Konsum pornografischer Materialien würde darüber hinaus die Bereitschaft zu sexueller Gewalt fördern. Insofern gilt Pornografie als die visuelle Manifestation des Täter-Opfer-Modells des Patriarchats. Dieser polemische Grundtenor ist bis heute in der Diskussion über Pornografie erhalten geblieben, obwohl es in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung eine Reihe differenzierter Arbeiten gibt, welche die klischeehaften Vorurteile gegenüber Pornografie eindeutig widerlegen.

Die gesamte Debatte ist somit von einer fast durchgängig negativen Bewertung der Thematik geprägt, die auf einer brüchigen Argumentationsgrundlage basiert. Die Ursache für diesen offensichtlichen Missstand liegt in drei grundsätzlichen Fehlern der bisherigen Auseinandersetzungen begründet:

Erstens konnte sich bis heute keine Begriffsdefinition etablieren, die die kontraproduktive Vermischung grundsätzlich verschiedener Diskurse auflöst. So werden bis heute die Ebenen Sexualität, Darstellung von Sexualität und Darstellung von sexuellen Fantasien miteinander vermischt. Die notwendige Trennung dieser Ebenen wurde in der bisherigen Debatte vor allem auch dadurch verhindert, dass Pornografie fast ausschließlich als visuelles bzw. audiovisuelles Phänomen angesehen wurde. Trotz der Marktdominanz dieser Produkte ist eine solche Begriffsreduk-

tion irreführend, weil sie das zentrale Charakteristikum von Pornografie verkennt – nämlich *allgemein* eine mediale Inszenierung zu sein.

Zweitens fehlt der überwiegenden Mehrheit der Beiträge sowohl eine detaillierte Markt- und Materialkenntnis als auch ein intersubjektiv nachvollziehbares Instrumentarium, mit dessen Hilfe sich Pornografie beschreiben lässt.

Drittens ist im Verlauf der Diskussionen die Tatsache völlig vernachlässigt worden, dass es neben der viel gescholtenen Mainstream-Pornografie auch eine spezifische Frauenpornografie gibt.

Im Folgenden soll zunächst eine begriffliche Präzisierung bisheriger Definitionsansätze vorgenommen werden, die besonders die Fiktionalität pornografischer Darstellungen hervorhebt. Dieser Ansatz beruht auf wichtigen Erkenntnissen der Wirkungsforschung, die bislang weitgehend unberücksichtigt geblieben sind.

Im Anschluss daran soll eine kurze Zusammenfassung der in meinem Buch *Frauenpornografie. Pornografie von Frauen für Frauen* ausführlich dargestellten Untersuchungen zu den Unterschieden zwischen Frauen- und Mainstream-Pornografie zeigen, wie wenig hilfreich die populäre Differenzierung zwischen guter Frauenerotik und schlechter herkömmlicher Pornografie ist.

Auf der Basis dieser Ergebnisse soll deutlich gemacht werden, inwiefern gerade heute die Entemotionalisierung der Porno-Debatte und Liberalisierung der juristischen Handhabung von Pornografie notwendig sind.

Ergebnisse der Wirkungsforschung

Die grundsätzliche Negativbewertung von Pornografie, die seit den feministischen Anti-Porno-Kampagnen der 70er und 80er die öffentliche Meinung prägt, setzte sich auch in den Begriffsdefinitionen der wissenschaftlichen Veröffentlichungen durch, die sich auf die angeblich frauenverachtenden Tendenzen der ebenso angeblich zu Gewaltinszenierungen neigenden Pornografie einigten. Auf dieser Grundlage wurde in der Wirkungsforschung besonders die Annahme eines Kausalzusammenhanges zwischen Gewaltpornografie und sexuellen Delikten diskutiert, der bis heute allerdings nicht stichhaltig belegt werden konnte.

Mit der ersten umfassenden Arbeit, die von Henner Ertel und seinem Team 1990 zum Thema Konsum und Wirkung veröffentlicht wurde, konnten ebenfalls „keine Hinweise für die Stichhaltigkeit der wichtigsten Argumente gegen die Pornografie“[1] gefunden werden. Ertel bestätigte nicht nur diejenigen vorangegangenen Untersuchungen, die keinen Kausalitätsnachweis für die Verbindung von Pornografie und sexueller Gewalt finden konnten, sondern kritisierte vor allem die überwiegende Mehrzahl der anderen Arbeiten für ihre „merkwürdige Verengung der Perspektive“, indem sie Pornografie eine „hochgradige Aggressivierung“ nachsagen würden, ohne dafür verlässliche Beweise zu haben.[2]

Trotz fehlender Stichhaltigkeit und mangelnder Beweise etablierte sich in der Debatte über Pornografie die These, dass Pornografie Sexualität abbilde und deshalb über die Rezeption wieder auf das sexuelle Verhalten der Konsumenten

einwirken könne. Als Henner Ertel nun in seiner Studie den subjektiv empfundenen Realitätsgehalt von Pornografie zum ersten Mal als Variable in die Befragung mit einbezog, stellte er überrascht fest, dass für einen großen Teil der KonsumentInnen „unmissverständlich klar" war, „daß die pornografischen Szenarios für sie nicht nur eine Scheinwelt darstellten, sondern eine Gegenrealität"; die „Anziehungskraft von Pornografie [bestand] gerade darin, dass sie Dinge vorführte, die sie in der sexuellen Wirklichkeit nicht tun konnten oder wollten".[3] In der folgenden Befragung über die sexuellen Fantasien der Probanden erhielt Ertel ein weiteres überraschendes Ergebnis: „Die Angaben über die Funktion sexueller Fantasien ließen eine frappierende Übereinstimmung mit den Aussagen über die Funktion von Pornografie erkennen."[4]

Die fantasierte Inszenierung sexueller Handlungen stellte ebenfalls eine Gegenrealität dar, die keinesfalls in reale Handlungen umgesetzt werden sollte. Dies gelte insbesondere auch für sexuelle Gewaltfantasien.

Demnach korrespondiert Pornografie nicht mit der Sexualität ihrer KonsumentInnen, sondern mit ihren sexuellen Fantasien, die wiederum die Funktion einer Gegenrealität übernehmen.

Der Begriff der Pornografie

Die ganze Tragweite dieser Bilanzen scheint von der Wissenschaft bisher nicht hinreichend erkannt worden zu sein, obwohl Donald L. Mosher bereits 1988 aus psychologischer Sicht darauf hingewiesen hatte, dass Pornografie „die sexuellen Fantasien eines intendierten Publikums"[5] verkörpere.

Die bisherigen öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussionen über Pornografie haben vor allem die Konsensunfähigkeit der Beteiligten über alle wesentlichen Aspekte des Themas verdeutlicht. Sowohl Ursprung, Bedeutung, Funktion, Inhalt als auch die grundsätzliche Bewertung von Pornografie konnten bisher weder eindeutig noch einhellig bestimmt werden. Aufgrund der sich abzeichnenden fortwährenden Wiederholung bereits formulierter Positionen und der immer noch bestehenden Brisanz des Themas, stellt sich die Frage nach der Ursache für die Stagnation sowohl der öffentlichen als auch der wissenschaftlichen Diskussion umso dringlicher. Ein wichtiger Ansatz enthält die 1997 formulierte Feststellung Werner Faulstichs:

> „Aus kulturwissenschaftlicher Sicht jedenfalls könnte die Pornografie-Debatte durchaus vorangetrieben werden – es sei denn, Ängste und Zensur würden das auch weiterhin blockieren. Ich jedenfalls plädiere 1. für eine neue, eine wissenschaftliche Definition, 2. eine neue, eine realitätsangemessene Bewertung und 3. eine neue medienethische Regelung beim Zugang."[6]

Faulstich selbst hatte bereits 1994 eine neue und wissenschaftliche Definition des Begriffs Pornografie vorgelegt, die sich von allen anderen funktionalisierten und normativen Begriffsbestimmungen unterschied. Seine Untersuchung der bis

dahin formulierten Definitionen hatte ergeben, dass diese besonders durch zwei Aspekte gekennzeichnet wären:

> „erstens die (ästhetische, moralische etc.) Bewertung und zweitens die Annahme einer Wirkung und Funktion.“[7]

Neben diesen Ansätzen, die Pornografie lediglich in Bezug auf die subjektive Wahrnehmung einer Wirkung und ihrer ebenso subjektiven moralischen Bewertung definierten, gab es andere Vorschläge, die einzelne pornografische Darstellungen als Subgenre anderer medialer Gattungsformen verstanden. So kam der Literaturwissenschaftler Manfred Jurgensen in Anlehnung an Susan Sontag zu „der Überzeugung, dass die dichterische Pornografie wie Science fiction ein problematisches Genre der Literatur ist.“[8] Häufiger wurde Pornografie jedoch als spezielles Genre der audiovisuellen Medien bezeichnet. Siegfried Kaltenecker vertrat die Ansicht, der Mainstream-Porno folge „einer ganz spezifischen ästhetischen Ordnung“, nämlich „der pornografischen Ästhetik des Seriellen“, die es rechtfertige, „von einem pornografischen Genre auszugehen.“[9] Lothar Mikos bezeichnete dieses Genre als vergleichbar mit den „Gag-Komödien“, da es sich im Sinne „einer Nummernrevue“ der gleichen Aufführungspraxis bediene wie das Varieté.[10] Faulstich formulierte dagegen erstmals eine Definition, die Pornografie als medienübergreifendes Genre mit klar feststellbaren ästhetischen Merkmalen kennzeichnete.

> „Pornografie ist die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien ‚explizit detailliert‘, ‚fiktional wirklich‘ und ‚szenisch narrativ‘.“[11]

In dem bewussten Verzicht auf die Ausrichtung der Definition auf einen bestimmten positionsabhängigen Funktionsbezug – etwa die Annahme, alles, was erregt oder alles, was Frauen verachtende Darstellungen enthält, sei Pornografie – ermöglichte Faulstich erstmals einen weitgehend neutralen Blick auf den Untersuchungsgegenstand. Dennoch blieb auch dieser Definitionsansatz in einem grundsätzlichen Aspekt ungenau, der sich als Fehlinterpretation durch die gesamte Pornografie-Debatte zog.

Die ausschließliche Korrelation von Pornografie und Sexualität verhinderte die Erkenntnis über das eigentliche Wesen der Pornografie. Wie unterschiedlich der Zusammenhang von Sexualität und Pornografie in allen zitierten Arbeiten auch interpretiert wurde, das Verständnis von Pornografie stand immer in Verbindung mit der Bewertung und der Bedeutungszuweisung des gesellschaftlichen Diskurses über Sexualität, die sich wiederum in der Bewertung von Pornografie spiegelten. So stellte Lothar Mikos 1997 fest: „Es geht bei der Definition von Pornografie immer um die Vorstellungen von Sexualität, die in einer Gesellschaft vorhanden sind.“[12]

Obwohl Faulstich ausdrücklich auf die Fiktionalität der Darstellungen durch das Kriterium ‚szenisch narrativ‘ hinwies, wurde auch in seinem Definitionsvorschlag, der Pornografie als mediale Abbildung *sexueller Handlungen* bezeichnet, ein Zusammenhang mit real erlebter Sexualität impliziert. Damit ist auch dieser Ansatz, der erstmals die Genreelemente von Pornografie differenziert kennzeich-

net, nicht pointiert genug, um eine qualitative Neubewertung innerhalb der Diskussion zu erreichen.

Die vorliegende Arbeit stellt dementsprechend die These auf, dass sich das Bewusstsein über die Fiktionalität der pornografischen Darstellungen bis heute noch nicht wirklich durchgesetzt hat. Besonders die offensichtliche Unterstellung, dass der Begriff Pornografie hauptsächlich die visuellen Produkte bezeichne, lässt die notwendigen Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit in der Diskussion immer wieder verschwimmen.

Trotz seiner Ungenauigkeit liefert Faulstichs Ansatz aber auch eine Erklärung für das penetrante Festhalten nahezu aller AutorInnen an der These, Pornografie würde alltägliche sexuelle Wirklichkeit abbilden. Seine Analysen hatten ergeben, dass ein genrespezifisches Merkmal von Pornografie die Inszenierung einer fiktionalen *Wirklichkeit* der abgebildeten Handlungen ist. Pornografie wirkt also, weil sie die utopische Welt der ewigen Wollust in einer scheinbaren Alltagsrealität ansiedelt. Und genau darin liegt der Reiz für die Rezipienten, die dies längst als notwendiges Kriterium der Pornografie erkannt haben.

Konsumenten und Konsumentinnen verstehen Pornografie als Utopie – wie von Ertel nachgewiesen – und können sie gerade deshalb nutzen und genießen, weil sie die gleiche Funktion erfüllt wie die Gegenrealitäten der sexuellen Fantasien. Dies gelte insbesondere auch für sexuelle Gewaltfantasien.

> „In Fantasien und Träumen werden sexuelle Aggressionen (...) auf der Ebene des Symbolischen inszeniert. Diese Ebene sollte nicht mit der Wirklichkeit, mit realen Handlungen verwechselt werden."[13]

In ihrer „Studie zum abweichenden Videokonsum" bestätigten die Soziologen und Pädagogen Eckert, Vogelgesang, Wetzstein und Winter die Ergebnisse von Henner Ertel. Auch sie hatten in ihrer Analyse des Rezeptionsverhaltens von Pornografie-KonsumentInnen festgestellt, „daß die Sexualisierung des Alltags im Film (...) nicht zur Sexualisierung des Alltags der Nutzer" führen würde, da diese klar „zwischen filmischer Fiktionalität und Alltag unterscheiden" könnten.[14] Ertel hatte in seiner Studie das Sexualverhalten von Porno-KonsumentInnen auf veränderte Handlungsrollen untersucht. Als gravierende Änderung konnten er und sein Team feststellen, dass die Probanden durch die Nutzung von Pornografie häufiger Sex hatten und diesen als befriedigender bewerteten als die Vergleichspersonen ohne Porno-Konsum. Es konnte dagegen keine Veränderung der bisherigen Handlungsrollen festgestellt werden. Die Probanden genossen die vielfältigen sexuellen Möglichkeiten im Porno und hatten danach den gleichen Sex wie vorher.

Die eindeutig in ihrer Fiktionalität wahrgenommene und als ‚Gegenrealität' funktionalisierte Pornografie korreliert also nicht mit der *Sexualität* der Konsumenten, sondern mit ihren *sexuellen Fantasien*, die der real gelebten Sexualität größtenteils diametral gegenüberstehen. Zwar haben außer Mosher auch andere Autoren auf den Aspekt der Fantasie hingewiesen – angefangen bei Susan Sontag, die pornografische Romane „mit einer anderen Gattung von Büchern, einer anderen Art von ‚Fantasie'"[15], nämlich den Science fiction-Romanen verglich, über Linda Williams, die in Anlehnung an Beverly Brown feststellte, dass Pornografie

„a coincidence of sexual phantasy, genre and culture in an erotic organization of visibility“[16] sei, bis hin zu Faulstich, der „alle Skripte im Kopf, alle sexuellen Fantasien“[17] in der Pornografie bedient sah. Dennoch gibt es bisher keine umfassende Begriffsdefinition, die diesen Aspekt hinreichend berücksichtigt. Lediglich für den Bereich der seit de Sade umstrittenen sadomasochistischen Inszenierungen weiblicher Autoren hat die Autorin Christine Déja einen ersten Ansatz für eine differenziertere Begriffsgrundlage formuliert:

> „Um sadomasochistische Phänomene zu verstehen, ist es jedoch notwendig, die Romane erst einmal als das zu nehmen, was sie sind: literarisch gestaltete Fantasien von Frauen.“[18]

In der bisher dargestellten Diskussion blieb

> „Pornografie (...) vom jeweiligen Diskurs über legitime und illegitime sexuelle Praktiken in einer Gesellschaft abhängig, der sich im Rahmen eines allgemeinen moralischen Konsenses bewegt.“[19]

Doch genau dieser subjektive Rückbezug auf die jeweiligen moralischen Wertvorstellungen über die verschiedenen Aspekte der Sexualität hat den irrationalen und polemischen Verlauf der Porno-Debatte in der Öffentlichkeit und besonders auch in der Wissenschaft bewirkt.

> „Wer sich mit Pornografie beschäftigt, begibt sich noch immer aufs gesellschaftliche Glatteis. So etwas ‚gehört‘ sich nicht, so etwas ‚tut‘ man nicht, auch nicht unter dem Vorwand einer wissenschaftlichen Untersuchung.“[20]

Daraus, dass Pornografie bislang fast ausschließlich durch ihr Verhältnis zu den Moral- und Sexualvorstellungen der wertenden Rezipienten definiert wurde, lässt sich der emotionalisierte Umgang mit Pornografie erklären. Die jeweiligen Reaktionen spiegeln das eigene Verhältnis zur Sexualität wider, die Angst vor der gesellschaftlichen Ächtung für die intensive Auseinandersetzung mit den als obszön diskreditierten Materialien und die schamvolle Begegnung mit „uneingestandenen Wünschen“ und „eigenen geheimen Fantasien“, die überspielt werden

> „mit rationalen oder rationalisierenden Vorbehalten, die dann die Diskussion schnell auf ein sicheres Gleis schieben: ein gesellschaftskritisches, kulturpessimistisches, feministisches.“[21]

Erst die Loslösung von dem realen sexuellen Erleben ermöglicht einen unverstellten Blick auf das Wesen der Pornografie, die eben nicht sexuelle Handlungen darstellt, sondern sexuelle Fantasien medial inszeniert. Mit der definitorischen Integration des Fantasiebegriffs kann Pornografie erstmals abgelöst von der Assoziation einer sexuellen Wirklichkeit legitimiert als medienübergreifendes Genre behandelt werden, dessen Gattungsmerkmale und spezifische Ästhetik ebenso Untersuchungsgegenstand sein können wie zum Beispiel das von Susan Sontag als Vergleich genannte Science fiction-Genre.

Deshalb soll in diesem Beitrag Werner Faulstichs Definitionsansatz weitergeführt und damit präzisiert werden. Pornografie erfüllt in der Erschaffung einer Gegenrealität eine ähnliche Funktion wie die als imaginierte Skripte in den Köpfen existierenden sexuellen Fantasien. Und sie unterscheidet sich von diesen Fantasien durch die mediale Umsetzung und der damit verbundenen medienspezifischen Beglaubigung des Realitätsbezuges.

Mit Hilfe der Integration des Fantasiebegriffs zur Definition von Pornografie kann eine eindeutige Trennung von Dargestelltem und real gelebter Sexualität erreicht werden.

In diesem Sinne wird Pornografie wie folgt definiert:

> *Pornografie bezeichnet diejenigen medialen Inszenierungen sexueller Fantasien in Wort, Bild oder Ton, die 1. explizit detailliert sind, 2. in einen szenisch narrativen Rahmen eingebunden sind und 3. einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug herstellen.*

Mit den Bezeichnungen Inszenierung und Fantasie verweist diese Definition sowohl auf die Anteile der ProduzentInnen als auch auf die der RezipientInnen, denn Pornografie kann über die sexuellen Fantasien beider Seiten Aufschluss geben. Für die in dieser Arbeit vorgenommene Abgrenzung von Frauenpornografie gegenüber Mainstream-Pornografie ist dies von besonderer Bedeutung wie in dem folgenden Absatz zu zeigen sein wird. Da sich die bisherige Diskussion ausschließlich auf die vorherrschende Mainstream-Pornografie bezog, die zum größten Teil von Männern produziert und nachgefragt wird und damit eher die mediale Umsetzung von Männerfantasien darstellt, soll *der Begriff Frauenpornografie die mediale, explizit detaillierte und fiktional wirkliche Inszenierung sexueller Fantasien von Frauen für Frauen* bezeichnen.

Frauenpornografie versus Mainstream-Pornografie

Wenn man sich die ständigen Wiederholungen stereotyper Vorurteile in der Pornografie-Debatte in Erinnerung ruft, wird deutlich, wie wichtig eine intersubjektiv nachvollziehbare Analysemethode ist, die es ermöglicht, pornografische Materialien frei von persönlichen Moralvorstellungen und Werturteilen zu beschreiben.

Auf der Basis der empirischen Kenntnisnahme von Frauen- und Mainstream-Pornografie habe ich im Rahmen meiner Dissertation *Frauenpornografie* eine statistische Methode entwickelt, mit deren Hilfe sich sowohl verlässliche Aussagen über die verschiedenen medialen Darstellungsweisen von Pornografie als auch über die möglichen Unterscheidungskriterien zwischen Pornografie von Frauen und von Männern machen lassen.

Als Grundlage dieser Analyse diente die Auszählung der Gesamtheit als gleichartig betrachteter Einzelelemente der pornografischen Werke nach festgelegten Merkmalen, um so den Umfang und die Struktur des Genres Pornografie erfassen

zu können und den Ist-Zustand der aktuellen Erscheinungsformen der Subgenres Mainstream- und Frauenpornografie quantitativ beschreiben zu können.

So konnten die besonderen Merkmale pornografischer Produkte durch die statistische Erfassung der 3 Ebenen: sexuelle Aussagen, verwendete Sprachcodes und sexuelle Kontexte erfaßt und beschrieben werden.

Eine detaillierte Beschreibung und exemplarische Anwendung dieses Instrumentariums wäre an dieser Stelle zu umfangreich. Deshalb sollen hier nur kurz die einzelnen Untersuchungsebenen vorgestellt werden.

I. Die Aussage-Ebene

Die empirische Untersuchung der Materialien ergab, dass jedes Produkt aus einer begrenzten Anzahl unterschiedlicher inhaltlicher, sprachlicher und/oder visueller Aussageelemente zusammengesetzt ist, die sich wiederum in Kategorien einordnen lassen.

Die Zusammenfassung der festgestellten Strukturen führte so zu einer Skala von sieben Kategorien, die hierarchisch einem Spannungsaufbau entspricht. Auf der ersten Ebene enthalten die Kategorien 1 und 2 sämtliche Darstellungen, die in keinem Zusammenhang mit den sexuellen Akten stehen, also die allgemeine Handlung beschreiben oder Reflexionen, innere Monologe, visualisierte Gedanken, Fragen und Lebensweisheiten, die als retardierende Momente in den Handlungsverlauf oder die Darstellung des sexuellen Aktes eingeflochten sind. Die zweite Ebene umfaßt mit den Kategorien 3 (Assoziationen) und 4 (sexuelle Anspielungen) diejenigen Darstellungen, die einen indirekten sexuellen Bezug herstellen.

Die Kategorien 5 (sprachlich und visuell distanzierte Darstellungen des sexuellen Aktes), 6 (Imperative Handlungsanweisungen und Interjektionen mit sexuellem Bezug) und 7 (eindeutige Darstellung des sexuellen Aktes in fach-, umgangs-, vulgärsprachlichen Ausdrücken oder in Nah-, Groß- und Detailaufnahmen) auf der dritten Ebene bilden erst die eigentlichen pornografischen Anteile der Produkte.

Zum besseren Verständnis und zur Nachvollziehbarkeit der Methode soll dieser Aufbau an einem Textbeispiel dargestellt werden, das sich aus Zitaten verschiedener Romane zusammensetzt:

1 Ich hatte eine CD von den Cowboy Junkies aufgelegt.[22]
„Durch die verschlossene Tür können wir uns weiter unterhalten.“[23]

2 Würde sie ihn anfassen? Konnte sie sich dazu durchringen, es zu tun?[24]
Keine – auch Frau Gott nicht – sollte sie zimperlich nennen.[25]

3 Ich sah mit einem überschäumenden Gefühl der Zärtlichkeit auf sie hinab.[26]
„Aber ja!“ flüstert Françoise mit brüchiger Stimme.[27]

4 Marlenes Brüste schaukelten über ihr. (...) Dann glitt sie mit ihrem Mund weiter nach unten.[28]
Armands suchende Hand fand warme seidenweiche Haut.[29]

5 Seine Fingerspitze glitt leicht über ihre geheime Knospe.[30]
Seine Zungenspitze glitt in mich, stieß und liebkoste mich, mein Fleisch schwoll an, schwoll unanständig an und zuckte.[31]

6 „Ja, ja, ja, verdammt, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, (...)."[32]
„Mach dich weit!" wiederholte Frau Elstermeier. „Ja. Ja. So ist es gut."[33]

7 Sie bot mir nicht nur ihre Tittenknöpfchen, sondern versuchte, mir auch ihre offene feuchte Musch hinzuhalten.[34]
Ohne Vorwarnung rammte er seinen Phallus in Amatistas Arsch.[35]

II. Die Sprachcodes

Bislang wurden die in der Pornografie verwendeten Sprachcodes nach umgangs-, fach- und vulgärsprachlichen Ausdrücken für männliche und weibliche Genitalien und die sexuellen Aktivitäten unterschieden. Die Durchsicht der frauenpornografischen Literatur ergab darüber hinaus zwei weitere Kategorien, die für die Beschreibung und Benennung von Geschlechtsmerkmalen und sexuellen Handlungen verwendet wurden: Adjektive und Metaphern. Die bildlichen Vergleiche, die von den Autorinnen gewählt wurden, zeigten eine überraschende Vielfalt zum Teil floraler und frukturaler Bezeichnungen, die meist erst durch die Hinzufügung eines Adjektives eine sexuelle Konnotation erhielten. Aus diesem Grund wurde die Analyse sprachlicher Elemente um die beiden Kriterien ‚Adjektive' und ‚metaphorische Bezeichnungen' erweitert und hierarchisch nach ihrer Explizitheit wie folgt geordnet: Adjektive, Metaphern, Fachsprache, Umgangssprache, Vulgärsprache.

III. Die Ebene der sexuellen Kontexte

Als letzter Analysepunkt wurde untersucht, ob es inhaltliche Gemeinsamkeiten und wiederkehrende übergeordnete Aspekte gibt, die einen kontextuellen Bezug der sexuellen Praktiken herstellen. Um diese Ebene eingehender untersuchen zu können, wurden folgende vier Kategorien unterschieden: die zentrale Thematik der Geschichten, die beschriebenen sexuellen Praktiken und Gefühle, explizite Auseinandersetzungen mit den Themen Pornografie und sexuelle Fantasien und die Thematisierung negativer Empfindungen im Zusammenhang mit sexuellen Handlungen.

Bilanz: Frauenpornografie versus Mainstream-Pornografie

Im Zuge der Anti-Porno-Debatte Ende der neunziger Jahre wurde immer wieder die Frage diskutiert, „ob Frauen nicht ihre eigene Pornografie kreieren und Gegenentwürfe zu herrschenden pornografischen Inszenierungen anfertigen sollten“.[36] Gefordert wurde vor allem die Ausklammerung einer phallozentristischen Sichtweise:

> „ (...) in dieser Pornografie darf der männlich voyeuristische Blick keinen Platz haben. Phallussymboliken und Relikte patriarchaler Lebenszusammenhänge müßten verbannt werden.“[37]

„Die Debatte um eine ‚erotische Gegenkultur‘ weist daher in die richtige Richtung“[38], konstatierte Bettina Bremme zum Abschluss ihrer Analyse der Pornografie-Debatte. Bei diesen Forderungen ging es allerdings immer darum – gemäß den anti-pornografischen Kampagnen – die Polarisierung zwischen guter Frauenerotik und schlechter Männerpornografie zu manifestieren.

Die detaillierte Auseinandersetzung mit dem derzeitigen Stand der Forschung und die mit Hilfe der oben kurz vorgestellten Analysemethoden durchgeführten Untersuchungen bringen dieses etablierte Bewertungskonzept von Pornografie erheblich ins Wanken. Denn die geschlechtsspezifische Unterscheidung in gute und schlechte Pornografie kann argumentativ nicht aufrecht erhalten werden.

- Pornografie bildet keine alltagsweltliche Sexualität ab, sondern setzt die sexuellen Fantasien von ProduzentInnen und KonsumentInnen medial um.
- Es gibt keine wissenschaftlich haltbaren Nachweise für den angeblichen Kausalitätszusammenhang zwischen sexueller Gewalt und Pornografie-Konsum.
- Die Ergebnisse der inhaltlichen und ästhetischen Analyse pornografischer Werke widersprechen dem gängigen Argument von der angeblichen bildlichen Zerstückelung des weiblichen Körpers und seiner Reduktion auf die Geschlechtsmerkmale. Vielmehr das Gegenteil ist der Fall: In der herkömmlichen Pornografie wird der männliche Körper häufig auf den Penis reduziert.
- Pornografische Werke von Frauen und von Männern unterscheiden sich nicht durch die Inhalte der in ihnen dargestellten sexuellen Fantasien, sondern durch ihre ästhetische Umsetzung.

Die detaillierte Untersuchung pornografischer Materialien hat darüber hinaus einen Aspekt offen gelegt, der in der bisherigen Diskussion schlicht verschwiegen wurde. Besonders in den pornografischen Werken von Frauen werden immer wieder Gewaltaspekte in die Darstellungen der sexuellen Handlungen integriert, und zwar besonders häufig in der lesbischen Frauenpornografie, wofür in der herkömmlichen Mainstream-Pornografie keine Entsprechung gefunden werden konnte. Die

in der Porno-Debatte häufig thematisierte Gegenüberstellung von ‚gewaltverherrlichender, frauenverachtender Männerpornografie' und ‚guter Frauenerotik' ist somit schlicht falsch. Vielmehr können die medialen Darstellungen weiblicher und männlicher Fantasien allgemein unter dem Oberbegriff ‚Pornografie' zusammengefaßt werden. Frauen- und Mainstream-Pornografie sind somit zwei unterschiedliche Subgenres, die sich aufgrund ihrer spezifischen ästhetischen Darstellungsweisen voneinander abgrenzen lassen.

Auf dieser Ebene gibt es allerdings tatsächlich Unterschiede in der medialen Umsetzung der sexuellen Fantasien von Frauen und Männern.

Die Autorinnen frauenpornografischer Produkte verzichten durchgängig auf eine explizite RezipientInnensteuerung und arbeiten statt dessen mit assoziativen Elementen, die die Integration eigener Fantasien ermöglichen soll. Diese Darstellungsform wird deshalb häufig als ‚erotisch' bewertet und damit fälschlicherweise mit ‚Erotik' gleichgesetzt, die im Gegensatz zu den detaillierten, expliziten sexuellen Darstellungen der Pornografie nur Andeutungen enthält. Darüber hinaus etabliert Frauenpornografie eigene Authentizitätsnachweise bis hin zu quasi-dokumentarischen Abbildungen, die offenbar ein Gegenkonzept zur herkömmlichen pornografischen Utopie darstellen sollen. Der Unterschied liegt darin, dass die Mainstream-Produkte mit dem offensichtlichen Widerspruch zwischen pornografischer Utopie und alltäglicher Sexualität spielen. In den frauenpornografischen Werken soll dieser Antagonismus ganz bewusst aufgehoben und durch eine scheinbar dokumentarische Authentizität ersetzt werden. Da aber die Wirkung des Genres Pornografie gerade auf dem Gegensatz zwischen Realität und ‚Pornotopia' beruht, verlieren eben die Werke ihren stimulierenden Reiz, die die genreimmanenten Regeln außer Kraft zu setzen versuchen.

Mit diesen spezifischen Darstellungsweisen kann Frauenpornografie also auf der ästhetischen Ebene eindeutig von der krassen, unverhohlenen Mainstream-Pornografie abgegrenzt werden, ohne dass sich daraus aber eine qualitative Polarisierung ableiten ließe.

Unter Berücksichtigung der gegenwärtigen besonderen Merkmale der beiden Subgenres kann Faulstichs Definitionsansatz in diesem Sinne weiter präzisiert werden:

> *Frauenpornografie bezeichnet die von Frauen medial inszenierten sexuellen Fantasien, die 1. in indirekter assoziativer Darstellungsweise explizit detailliert sind, 2. in einen szenisch narrativen Rahmen, der die sexuellen Kontexte betont, eingebunden sind, die 3. einen quasi-dokumentarischen Wirklichkeitsbezug herstellen und 4. hauptsächlich an ein weibliches Publikum gerichtet sind.*

> *Mainstream-Pornografie bezeichnet die von Männern medial inszenierten sexuellen Fantasien, die 1. in überwiegend direkter Darstellungsweise explizit detailliert sind, 2. in einen szenisch narrativen Rahmen, der die sexuellen Inhalte betont, eingebunden sind, die 3. einen pseudo-authentischen Wirklichkeitsbezug herstellen und 4. hauptsächlich an ein männliches Publikum gerichtet sind.*

Ausblick: Deutschland und die Folgen der Anti-Porno-Kampagnen

Die Neubewertung pornografischer Materialien allgemein als mediale Umsetzungen, die *sowohl männliche als auch weibliche* sexuelle Fantasien abbilden, kann schließlich eine Neutralisierung und damit Entemotionalisierung der gesamten Debatte bewirken. Angebliche Gewaltverherrlichung und Frauenverachtung können nicht mehr einer ebenso angeblichen weiblichen Erotik gegenübergestellt werden. Der bisherigen Polarisierung fehlt damit jede Argumentationsbasis – übrigens auch entsprechend den Ergebnissen der Wirkungsforschung, die einen weitgehenden Konsens zwischen den subjektiv bevorzugten Handlungsrollen von Frauen und Männern nachgewiesen hat. So gibt es in den jeweiligen Fantasien und deren pornografischen Umsetzungen das ganze Spektrum zwischen dominanten Frauen und devoten Männern und umgekehrt. In Verbindung mit diesem Konsens sind die steigende Akzeptanz gegenüber Pornografie bei Frauen und die absehbare Ausweitung des frauenpornografischen Marktes deutliche Hinweise auf eine Annäherung zwischen den weiblichen und männlichen Interessen in diesem Bereich.

Die Ablösung der Debatte über Pornografie von den Debatten anderer wichtiger gesellschaftlicher Themen – zum Beispiel der juristischen Auseinandersetzung mit Gewaltverbrechen wie Kindesmissbrauch und sexueller Nötigung von Frauen – und die Einbeziehung von vorliegenden differenzierten Arbeiten zum Thema Pornografie sind die vorrangigen Forderungen für den weiteren Verlauf der Porno-Debatte.

Darüber hinaus gibt es aber noch einen anderen Aspekt, der bis heute aus der öffentlichen Diskussion ausgeklammert wurde: das Versandhandelsverbot für Pornografie.

Mit der Novellierung des Pornografie-Paragrafen (§ 184 StGB) im Jahr 1975 sollte in der Bundesrepublik der freie Zugang zu pornografischen Materialien für Erwachsene gewährleistet werden. Gleichzeitig wurden jedoch gesetzliche Rahmenbedingungen geschaffen, die den Konsum im Sinne des Jugendschutzes regeln und einschränken sollten. In der Folge haben sich Handelszonen für pornografische Materialien etabliert, die diese auf für Jugendliche unzugängliche Bereiche wie Porno-Shops und -Videotheken konzentrieren.

Das gesetzliche Spannungsfeld zwischen Pornografie-Freigabe und Jugendschutz hat dabei einige Kuriositäten und Anachronismen hervorgebracht, die zu diskutieren sich lohnt.

Tatsächlich steht Deutschland mit seiner restriktiven Handhabung des Themas mittlerweile isoliert im liberalen europäischen Umfeld. Länder wie Frankreich, Italien, Holland oder Dänemark haben keine Bedenken gegen die Freigabe von Pay-TV-Kanälen für Hard-Core oder den Vesandhandel mit pornografischen Materialien, was übrigens auch auf viele Bundesländer der puritanischen USA zutrifft. In dem als liberaler Vorreiter bekannten Dänemark wurde sogar die Altersfreigabe für den Konsum von Pornografie entsprechend den allgemeinen gesellschaftlichen

Entwicklungen der letzten dreißig Jahre auf sechzehn herabgesetzt. Diese Entscheidung sollte der Tatsache Rechnung tragen, dass Jugendliche ihre sexuelle Reife mit etwa sechzehn Jahren errreicht haben.

Wie unentschlossen dagegen die deutsche Gesetzgebung im Umgang mit Pornografie ist, zeigt sich besonders im Verbot des Vesandhandels mit diesen Materialien. Mit der Argumentation, dass die Post die ausschließliche Aushändigung von Paketen an den Empfänger nicht gewährleisten könne, so dass auch Kinder und Jugendliche versehentlich in den Besitz der für sie verbotenen Materialien gelangen könnten, wird die Versandmöglichkeit von Pornografie ausgeschlossen. Dieser Handhabung haben sich ausnahmslos auch die anderen Versandanbieter und Kurierdienste wie UPS oder German Parcel angeschlossen. Unberücksichtigt bleibt dabei die Tatsache, dass sowohl Einschreiben mit der Post als auch gesondert gekennzeichnete Versandstücke mit den Kurierdiensten ausschließlich für den Empfänger bestimmt werden können. Von dieser argumentativen Unstimmigkeit einmal abgesehen, bleibt es von der Gesetzgebung ungeklärt, warum im Falle des häuslichen Konsums von ausgeliehenen Pornovideos oder sonstigen in Shops erstandenen Materialien der Jugendschutz als gewährleistet gilt. In diesem Zusammenhang wird die Aufsichtspflicht der Erwachsenen als ausreichend erachtet, während sie bei der Handhabung der durch Versandhandel in den häuslichen Bereich gelangten Materialien angezweifelt wird.

Viel gravierender als die anachronistische Bewertung von Jugendschutzkriterien ist dagegen die damit einhergehende Beschränkung der Konsummöglichkeiten auf den männlichen Teil der Bevölkerung.

Ähnlich wie bei der Prostitution gibt es Schutzzonen, in denen Pornografie konsumiert oder erstanden werden kann: eine gesellschaftliche Handhabung, mit der Männer seit Jahrhunderten vertraut sind. Doch obwohl heute (fast) alle kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche für Frauen zugänglich sind, zeigt sich gerade im Umgang mit der Pornografie wie unterschiedlich das Konsum- und Rezeptionsverhalten von Frauen und Männern ist. Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich hier um sozialisierte Geschlechterrollenzuweisungen oder um biologische Geschlechtsunterschiede handelt. Tatsache ist, dass Frauen eine dezentere, verblümtere Form von Pornografie bevorzugen, die sie gern konsumieren würden, wenn es sie erstens gäbe und sie zweitens auf konsumentinnenfreundliche Weise zugänglich wäre.

Denn abgesehen davon, dass die meisten Frauen weder geübt noch gewillt sind, in Bahnhofs-Shops oder Porno-Videotheken nach den wenigen Materialien zu suchen, die ihnen gefallen würden, sind sie dort außerdem noch unerwünscht, weil Männer traditionell lieber unter sich bleiben, als ihre geheimen Wünsche und Gelüste vor neugierigen Frauenblicken zu offenbaren.

Somit befinden wir uns in Deutschland in einem Dilemma, welches mit Hilfe der Freigabe des Versandhandels für Pornografie aufgelöst werden könnte. Wie das funktionieren kann, zeigen die Beispiele großer Versandhäuser wie „Male and Female" in Holland oder „Good Vibrations" und „The Sexual Library" in den USA, die mit einer überwiegend weiblichen Klientel nicht nur gewinnbringend arbeiten, sondern auch solchen Produktionsfirmen einen Absatzmarkt garantieren, die sich auf den weiblichen Geschmack spezialisiert haben.

Dass dies auch in Deutschland funktionieren kann, beweist das Versandgeschäft der Beate Uhse AG. Obwohl diese lediglich Materialien mit einer Altersfreigabe ab sechzehn Jahren anbieten und versenden darf, floriert das Versandhaus und zwar ebenfalls mit einer mehrheitlich weiblichen Klientel. Bei den im Katalog angebotenen Filmen, Heften und Büchern handelt es sich allerdings um zensierte Hard-Core-Versionen, aus denen lediglich die expliziten Stellen herausgeschnitten werden, was nicht gerade zu einer qualitativen Verbesserung der Produkte führt.

Es ist also kein Wunder, dass sich in Deutschland bislang keine auf den Frauengeschmack spezialisierten Produktionsfirmen etablieren konnten, denn es fehlt an einem kundinnenorientierten Vertriebssystem, mit dessen Hilfe ein neuer Absatzmarkt aufgebaut werden könnte.

Ironischerweise haben die engagierten Anti-Porno-Kampagnen der 80er Jahre weder die Konsummöglichkeiten der männlichen Klientel, noch das Umsatzvolumen des Pornografie-Marktes einschränken können. Was sie statt dessen erreicht haben, ist eine Ausgrenzung der Konsumentinnen, die eine Straftat nach deutschem Recht begehen, wenn sie versuchen, pornografische Materialien aus Holland oder den USA zu bestellen.

Die Feststellung, dass Pornografie ein kulturelles Phänomen ist, welches sowohl die männlichen als auch die weiblichen Fantasien beinhaltet, darf also nicht allein Anlass zu einer Neubewertung der Porno-Debatte sein. Dieses Ergebnis umfangreicher Forschungen muss vielmehr zu der Forderung nach einer weiteren Liberalisierung des Umgangs mit Pornografie führen.

Erst wenn sich neben den herkömmlichen Vertriebsstrukturen durch die Freigabe des Versandhandels in der Bundesrepublik auch die Interessen der *Konsumentinnen* durchsetzen können, wird es die Möglichkeit geben, die pornografische Produktpalette um vielfältige Angebote für einen differenzierten Geschmack sowohl von Frauen als auch von Männern zu erweitern.

Die Folge könnte eine Qualitätssteigerung sein, die nicht nur den Konsumentinnen und Konsumenten zugute käme, sondern die auch die Produktions- und Arbeitsbedingungen der Branche verbessern könnte. Das zumindest behaupten die Darstellerinnen und Darsteller der wenigen bisher in Deutschland produzierten Frauen-Pornos, die nämlich die Arbeitsweise von Produzentinnen und Regisseurinnen durchweg als angenehm und stressfrei beurteilen.

Anmerkungen

1 Henner Ertel unter Mitarbeit von Rainer Hage: *Erotika und Pornografie: repräsentative Befragung und psychphysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1990, S. 475.
2 Ebd., S. 20.
3 Ebd., S. 478.
4 Ebd., S. 483.
5 Donald L. Mosher: „Pornography defined: Sexual involvement theory, narrative context, and goodness-of-fit", in: *Journal of Psychology & Human Sexuality* 1/1988, S. 68.
6 Werner Faulstich: „Kuriose Bevormundung. Der Zuschauer soll Pornografie finden dürfen", in: *epd medien*, Frankfurt/M. 1997, S. 12.
7 Werner Faulstich: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994, S. 11.
8 Manfred Jurgensen: *Beschwörung und Erlösung. Zur literarischen Pornografie*, Bern 1985, S. 459.
9 Siegfried Kaltenecker: „Endlos-Epos der Zerstörung – über die Ästhetik des Seriellen im pornografischen Film", in: *Wespennest* 88, 1992, S. 55 f.
10 Lothar Mikos: „Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue. Anmerkungen zur Pornografie-Diskussion aus film- und kulturwissenschaftlicher Sicht", in: *tv diskurs* 3, Berlin 1997, S. 57.
11 Werner Faulstich: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994, S. 33.
12 Lothar Mikos: „Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue. Anmerkungen zur Pornografie-Diskussion aus film- und kulturwissenschaftlicher Sicht", in: *tv diskurs* 3, Berlin 1997, S. 61.
13 Lothar Mikos: „Sexuelle Fantasien, Pornografie und Zensur", in: *Arranca!*, Nr. 8, Februar 1996, S. 31.
14 Roland Eckert/Waldemar Vogelgesang/Tomas A. Wetzstein/Rainer Winter: *Grauen und Lust – Die Inszenierung der Affekte*, Pfaffenweiler 1991, S. 147.
15 Susan Sontag: „Die pornografische Fantasie", in: Dies.: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt/M. 1982, S. 59.
16 Linda Williams: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films*, Frankfurt/M. 1989, S. 269.
17 Werner Faulstich: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994, S. 123.
18 Christine Déja: *FrauenLust und Unterwerfung. Geschichte der O und Neun Wochen und drei Tage*, Freiburg 1991, S. 33.
19 Lothar Mikos: „Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue. Anmerkungen zur Pornografie-Diskussion aus film- und kulturwissenschaftlicher Sicht", in: *tv diskurs* 3, Berlin 1997, S. 61.
20 Manfred Jurgensen: *Beschwörung und Erlösung. Zur literarischen Pornografie*, Bern 1985, S. 11.
21 Gunter Schmidt: *Das große Der Die Das. Über das Sexuelle*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 143.
22 Linda Jaivin: *Haut und Haar*, Hamburg 1997, S. 193.
23 Alicia Steimberg: *Amatista*, München 1993, S. 58.
24 Anne-Marie Villefranche: *Die Venusblüte. Schamlos schöne Erotik*, München 1993, S. 247.

25 Regina Nössler: *Strafe muss sein,* Tübingen 1994, S. 123.
26 Ruth Gogoll: *Taxi nach Paris,* Tübingen 1997, S. 115.
27 Estelle Onard: *Die Reise nach Mandalaire,* München 1992, S. 107.
28 Regina Nössler: *Strafe muss sein.* Tübingen 1994, S. 123.
29 Anne-Marie Villefranche: *Die Venusblüte. Schamlos schöne Erotik,* München 1993, S. 247.
30 Ebd., S. 247.
31 Almudena Grandes: *Lulú. Die Geschichte einer Frau,* München 1990, S. 163.
32 Diana Raznovich: *Der Freund meines Sohnes,* München 1992, S. 16.
33 Regina Nössler: *Wie Elvira ihre Sexkrise verlor. Erzählungen,* Tübingen 1996, S. 78.
34 Diana Raznovich: *Der Freund meines Sohnes,* München 1992, S. 17.
35 Alicia Steimberg: *Amatista,* München 1993, S. 77.
36 Beate Hofstadler/Ulrike Körbitz: *Stielaugen oder scheue Blicke: psychoanalytische Erhebungen zum Verhältnis von Frauen zu Pornografie,* Frankfurt/M. 1996, S. 135.
37 Ulrike Zimmermann: „Ein Beitrag zur Entmystifizierung der Pornografie“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen und Pornografie,* Tübingen 1988, S. 130.
38 Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel: Die Debatte um Pornografie,* Münster/New York 1990, S. 231.

Literatur

Auswahlbibliografie:

Deja, Christine: *FrauenLust und Unterwerfung. Geschichte der O und Neun Wochen und drei Tage*, Freiburg (Breisgau) 1991.

Eckert, Roland/Vogelgesang, Waldemar /Wetzstein, Thomas A. /Winter, Rainer: *Grauen und Lust – Die Inszenierung der Affekte*, Pfaffenweiler 1991.

Ertel, Henner unter Mitarbeit von Rainer Hage: *Erotika und Pornografie: repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, München 1990.

Faulstich, Werner: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*, Bardowick 1994.

Faulstich, Werner: „Kuriose Bevormundung. Der Zuschauer soll Pornografie finden dürfen", in: *epd medien* 88, Frankfurt/M. 1997, S. 8-12.

Jurgensen, Manfred: *Beschwörung und Erlösung. Zur literarischen Pornografie*, Bern 1985.

Kaltenecker, Siegfried: „Endlos-Epos der Zerstörung – Über die Ästhetik des Seriellen im pornografischen Film", in: *Wespennest* 88, 1992, S. 55-65.

Mikos, Lothar: „Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue. Anmerkungen zur Pornografie-Diskussion aus film- und kulturwissenschaftlicher Sicht", in: *tv diskurs* 3, Berlin 1997, S. 54-61.

Mosher, Donald L.: „Pornography defined: Sexual involvement theory, narrative context, and goodness-of-fit", in: *Journal of Psychology & Human Sexuality* 1, 1988, S. 67-85.

Rückert, Corinna: *Frauenpornografie. Pornografie von Frauen für Frauen*, Frankfurt/M. 2000.

Schmidt, Gunter: *Das große Der Die Das. Über das Sexuelle*, Reinbek bei Hamburg 1988.

Sontag, Susan: „Die pornografische Fantasie", in: Dies.: *Kunst und Antikunst*, Frankfurt/M. 1982, S. 48-87 (Originalausgabe: „The Pornografic Imagination", in: Dies.: *Styles of Radical Will*, New York 1969).

Williams, Linda: *Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornografischen Films*, Frankfurt/M. 1995. (Originalausgabe: *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Los Angeles 1989).

Frauenpornografische Literatur:

Gogoll, Ruth: *Taxi nach Paris*, Tübingen 1997.

Grandes, Almudena: *Lulú. Die Geschichte einer Frau*, München 1990.

Jaivin, Linda: *Haut und Haar*, Hamburg 1997.

Nössler, Regina: *Strafe muss sein*, Tübingen 1994.

Nössler, Regina: *Wie Elvira ihre Sexkrise verlor. Erzählungen*, Tübingen 1996.

Onard, Estelle: *Die Reise nach Mandalaire*, München 1992.

Raznovich, Diana: *Der Freund meines Sohnes*, München 1992.

Steimberg, Alicia: *Amatista*, München 1993.

Villefranche, Anne-Marie: *Die Venusblüte. Schamlos schöne Erotik*, München 1993.

Antonia Ingelfinger

„Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“[1] Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges*

1. Einleitung

Jelinek hat zu Beginn ihrer Arbeit an *Lust* während der deutschen Pornografiedebatte in den 80er Jahren betont, sie wolle einen „weiblichen Porno“ schreiben, einen Gegenentwurf zu George Batailles *Geschichte des Auges*.[2] Die *Geschichte des Auges* erschien 1928 unter dem Pseudonym Lord Auch und gehört neben Sades *Justine* und Pauline Réages *Die Geschichte der O* zum Kanon der gehobenen pornografischen Literatur. Susan Sontag hat Batailles *Geschichte des Auges* einmal als den „künstlerisch vollkommenste[n] aller pornographischen Romane“[3] bezeichnet, so dass es nicht verwundert, dass sich Jelinek gerade diesen Text zur Auseinandersetzung vornahm. Später hat Jelinek zugegeben, dass der Versuch, einen weiblichen Porno zu schreiben, gescheitert sei,[4] da es keine Sprache zur Darstellung weiblicher Sexualität gebe.[5]

Im Verlauf dieses Textes möchte ich zeigen, was Elfriede Jelinek statt eines Pendants zur *Geschichte des Auges* geschaffen hat und in welcher Weise sie sich mit ihrem ‚Vorbild‘ auseinandersetzt.

2. Die Geschichte des Auges[6]

2.1. Inhaltsübersicht

Der Ich-Erzähler der *Geschichte des Auges* beschreibt erotische Begebenheiten, die er mit der gleichaltrigen Simone über eine längere Zeit hinweg erlebt. Am Anfang sind die beiden um die sechzehn Jahre alt und sexuell noch unerfahren, aber sie treiben sich im Laufe der Geschichte in immer exzessivere sexuelle Handlungen hinein, die zur Luststeigerung auch vor Mord nicht zurückschrecken.

Zunächst erregt die fromme, schamvolle Marcelle ihre Sinne und Fantasien. Zur Teilnahme an einer Orgie überredet, verliert sie den Verstand, weil sexuelle Handlungen religiös motivierte Ängste in ihr auslösen und ihr Orgasmus eine

gewaltige Grenzüberschreitung darstellt. Fortan brauchen die ProtagonistInnen Marcelles Wahnsinn, um ihre Lust zu steigern und zu vollenden. Sie befreien sie aus dem Irrenhaus und sind verantwortlich für ihren Selbstmord. Neben der Leiche schlafen die beiden zum ersten Mal miteinander. Nach diesem Schock des Todes und der damit verbundenen sexuellen Ausschweifung fliehen der Erzähler und Simone mit dem reichen Engländer Sir Edmond nach Spanien. Er ermöglicht ihnen immer weitere Exzesse, um sich dabei selbst zu befriedigen.

Ein Stierkampf ist Schauplatz eines gewaltigen Orgasmus von Simone, die sich rohe Stierhoden oral und vaginal einverleibt, während der Startorero von Stierhörnern durchbohrt wird und stirbt. Dabei wird ihm ein Auge ausgestochen. Schließlich überwältigen die drei einen jungen, schönen Priester, zwingen ihn, in den heiligen Kelch zu urinieren, ihn auszutrinken und über Hostien zu ejakulieren. Dann würgt und vergewaltigt ihn Simone bis er im Moment seines Todes zum Orgasmus kommt. Sir Edmond schneidet ein Auge des Priesters heraus und Simone lässt es über ihren Körper gleiten, bis es, an das Auge Marcelles erinnernd, aus ihrer Vulva auf den Erzähler blickt und von Urintränen umflossen wird.

Im Kapitel Reminiszenzen verbindet der Erzähler die Geschichte mit eigenen Erinnerungen. Die furchtbaren Erfahrungen seiner Kindheit mit dem wahnsinnigen, blinden Vater wendet er in der *Geschichte des Auges*, nach eigenem Bekunden, ins Obszöne, um sie zu verarbeiten.

In einem letzten Abschnitt entwirft er eine Fortsetzung der Geschichte des Auges, wo Simone nach schweren Ausschweifungen etliche Jahre später in einem Folterlager endet. Dort erlebt sie das größte Transgressionsgefühl, während sie totgeschlagen wird.

Die lockere Abfolge sexueller Ausschweifungen verknüpft und strukturiert Bataille durch die obsessive Verfolgung der Metapher des Auges und seiner Entsprechungen, wodurch er Sinnstiftung suggeriert. Auge, Ei und Stierhoden werden zu austauschbaren Begriffen, Flüssigkeiten wie Urin, Milch, Sperma, Blut, Tränen hängen eng damit zusammen. Es sind Flüssigkeiten, die die Grenzen des Körpers überschreiten und die Augenmetapher begleiten und ergänzen.

> „Und als ich sie fragte, woran sie beim Wort urinieren denken müsse, antwortete sie: Strahl, stechen, die Augen, mit einem Rasiermesser, an irgend etwas Rotes, die Sonne. Und bei Ei? An ein Kalbsauge, wegen der Farbe, und im übrigen sei das Eiweiß das Weiße des Auges, und der Dotter die Pupille. Die Form des Auges, fand sie, gleiche der des Eies. (...) Vergnügt spielte sie mit den Worten, sagte bald: *ein Auge zerbrechen*, bald: *ein Ei ausstechen* (...).“ (A 26)

Roland Barthes sieht in der Bedeutungsübertragung und -verschiebung von einer Metapher auf die andere, eine Transgressionsleistung innerhalb der Sprache, die den inhaltlichen Grenzüberschreitungen der *Geschichte des Auges* entspreche.[7]

Mit den Metaphern führt Bataille den Blick über die sexuellen Handlungen hinaus, lenkt schon beinahe von dem kruden, grausamen Geschehen ab. Sein Erotismus umfasst den gesamten Kosmos, Natur und Erotik wirken zusammen, die

Umwelt, bis hin zu den Sternen und der Milchstraße sind Bühne und Spiegel des grenzenüberschreitenden Geschehens.

> „Der Wind hatte ein wenig nachgelassen, ein Teil des Himmels bedeckte sich mit Sternen; mir kam die Idee, dass der Tod der einzige Ausweg sei aus meiner Erektion, und wenn Simone und ich erst getötet wären, würden an die Stelle des Universums unserer Vision die klaren, reinen Sterne treten und in kaltem Zustand verwirklichen, was mir das Ziel meiner Ausschweifungen schien, eine geometrische Weißglut (unter anderem die Koinzidenz von Leben und Tod, von Sein und Nichtsein), makellos funkelnd.“ (A 23)

Ekstaseauslöser in der Geschichte sind grenzüberschreitende Handlungen wie Schamverletzung, Wahnsinn, Tod oder das Auftauchen einer Metapher aus dem Bereich des Auges oder der Flüssigkeiten. Der Erzähler weist in den Reminiszenzen auf die Herkunft der Metaphern hin – in der Regel sind es Erfahrungen aus seiner Biografie, die mit diesen Gegenständen zusammenhängen. Nur so lässt sich die mit ihnen verbundene Ekstase der ProtagonistInnen erklären, denn innerhalb des Textes wirken sie eher wie Fremdkörper. Die Gewaltsamkeiten, die mit den Metaphern szenisch verbunden sind, steigern sich im Laufe der Geschichte. Besteht die erste Überschreitung noch aus dem Eintauchen ihres Geschlechts in einen Teller Milch, so uriniert Simone später zunächst über Eier, dann über die Augen der toten Marcelle, was diese gleichsam mit Tränen füllt. Der nächste Schritt ist die Koinzidenz vom Tod des Toreros, bei dem ihm der Stier ein Auge aussticht, und dem Orgasmus Simones bei der Einverleibung roher Stierhoden, die in ihrer Farbigkeit dem rotgeäderten Augapfel gleichen. Den abschließenden Höhepunkt der Geschichte bildet der Lustmord an einem Priester, dessen herausgeschältes Auge Simone in ihren Körper gleiten lässt, wie sie es vorher mit Eiern und Hoden gemacht hatte. Das urinumflossene Auge in der Vulva Simones nimmt die Urintränen in Marcelles toten Augen wieder auf und schafft so eine Verknüpfung und Steigerung der Szenen durch eine Vereinigung von Auge, Geschlecht, Sperma, Urin und Tod. Die Motive verbinden sich hier zu einem Bild für die transgressive sexuelle Ekstase, die letztlich im Bereich des Unsagbaren verharrt. Die Metaphern animieren die ProtagonistInnen zu obszönen Gedanken und Taten. Sie sind Chiffren für die Überschreitung, ihre Wiederholung und Steigerung.

2.2. Batailles Erotiktheorie[8]

Die beiden wesentlichen Aspekte in der Erotiktheorie Batailles sind der Tod und die Überschreitung von Grenzen. Ohne den Tod als Endpunkt des individuellen menschlichen Lebens wäre, laut Bataille, die erotische Transzendenzerfahrung nicht möglich. In der Erotik versuche der Mensch seine Vereinzelung aufzuheben, wobei die Faszination des Todes die treibende Kraft sei.

Nach Bataille bilden die Menschen diskontinuierliche Einheiten, die durch den Tod aufgelöst und Teil der Kontinuität des Seins werden. Das Sein gehe über den einzelnen Menschen hinaus und sei allgemeines Lebensprinzip, das durch den Tod

vervollständigt werde. Die Suche des Menschen nach Kontinuität könne daher letztlich nur im Tod befriedigt werden. Das Hinübergleiten von der Diskontinuität in die Kontinuität habe die Erotik mit dem Tod gemeinsam. Nicht zuletzt aus diesem Grund werde der sexuelle Höhepunkt als ‚kleiner Tod' bezeichnet.

In Tod und Sexualität verschwende sich der Mensch. Sie seien Exzesse, die der Mensch von jeher durch Verbote in Schranken zu halten versuche, um ein produktives Arbeitsleben zu ermöglichen. Die Vernunft stelle Verbote auf, deren Überschreitung diese jedoch nicht negierten, sondern vervollständigten. Die Überschreitung dieser Verbote wiederum verschaffe Lust. Intensive Lust und Angst seien daher eng miteinander verbunden. Das Gefühl der gefahrvollen Überschreitung sei für den sexuellen Genuss sogar notwendig, ja, das Vorhandensein und die Überschreitung eines Verbots sei grundlegende Voraussetzung für den Genuss.

Batailles Erotik ist eine extreme Erfahrung, die das Gefühl überschäumenden Lebens im riskierten Tod ermöglicht. Wegen der Intensität der Erfahrung sei die Erotik mit der Mystik vergleichbar. Bei beiden handle es sich um Überschreitungserfahrungen, die den Menschen über sich selbst hinaus führten.

In der Überschreitung verlasse der Mensch die profane Welt und gehe in die Welt des Heiligen über, ein Vorgang, der von Angst und Schrecken begleitet werde. Bataille sieht Parallelen zwischen der ‚heiligen' Überschreitung des Tötungsgebots in einer rituellen Opferung und der entfesselten Erotik:

> „Der Liebende löst die geliebte Frau nicht weniger auf, als der blutige Opferer den Menschen oder das Tier, das er schlachtet. Die Frau ist in den Händen dessen, der sie überfällt, ihres Wesens beraubt. Mit dem Schamgefühl verliert sie jene sichere Schranke, die sie von den anderen trennte, die sie undurchdringlich machte: plötzlich öffnet sie sich der Gewaltsamkeit des sexuellen Spiels, das in den Fortpflanzungsorganen entfesselt wird, öffnet sie sich der unpersönlichen Gewaltsamkeit, die sie von außen überströmt." (E 114)

Die Erotik führt über das Objekt des Verlangens, das nach Bataille meist weiblich ist, da sich die Frau passiv dem aggressiven Begehren des Mannes darbiete.[9] Zu dieser Einschätzung kommt er durch Beobachtung des Tierreiches und der gesellschaftlichen Zustände seiner eigenen Zeit, die er unreflektiert als ‚natürlich' gegeben hinnimmt.

Weibliche Schönheit mache darüber hinaus den tierischen Sexualakt noch anstößiger und daher genussvoller. Zur Steigerung des Genusses beschreite die Erotik immer neue Wege und suche die Überschreitung im Schmutzigen, im Abgründigen, ja, im Verbrechen. Beschmutzung ist für Bataille geradezu das Wesen der Erotik.[10]

In Batailles *Geschichte des Auges* kommen mehrere Aspekte seiner Erotiktheorie zum Ausdruck. Dass das Gefühl der Grenzüberschreitung darin eine herausragende Rolle spielt, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er sexuelle Handlungen grundsätzlich mit beschmutzenden, blasphemischen und verbrecherischen Motiven anreichert, die den sexuellen Genuss überhaupt erst ermöglichen.

Einmal stellen Angst und Scham Grenzen dar, die überwunden werden, ein anderes Mal handelt es sich um die blasphemische Verletzung religiöser Gefühle.

Schließlich bildet ein Körper, in den eingedrungen, der getötet wird, die überschrittene Grenze. Die Verschwendung als Prinzip der Erotik kommt in den üppig fließenden Körpersäften und der sexuellen sowie verbrecherischen Energie der ProtagonistInnen zum Ausdruck. Der Tod als Endpunkt der sexuellen Ekstase scheint nicht nur innerhalb der Szenen erotischen Genusses und der darauf folgenden Leere auf, sondern der tatsächlich eingetretene Tod beteiligter Personen verursacht bei den ProtagonistInnen eine weitere Steigerung ihres Außer-sich-Seins. Simones Leben findet so konsequenterweise im Tod zu seiner höchsten Erfüllung.

3. Lust[11]

3.1. Inhaltsübersicht

Hermann ist Direktor einer Papierfabrik, dem wichtigsten Arbeitgeber der Gegend. Er wohnt mit seiner Frau Gerti und seinem Sohn in einem österreichischen Wintersportort in der Steiermark. Im Betrieb gebietet er über seine Arbeiter, deren Wohl und Wehe von ihm abhängen, in seiner Freizeit ist er fast Ausschließlich damit beschäftigt, seine Gattin zu verschiedenen Formen des Geschlechtsverkehrs zu zwingen, weil er aus Angst vor AIDS kein Bordell mehr aufsuchen möchte und Gruppensexparties den Rücken gekehrt hat. Gerti ist Alkoholikerin und von ihrem Mann unbefriedigt. Ihr gemeinsamer Sohn interessiert sich nur für Sport und Konsumartikel und ist bereits ein kleiner Tyrann.

Während sich die Einwohner der Kleinstadt mit ihrer Arbeit in der Papierfabrik und ihren Geldsorgen herumschlagen, geht es der Direktorenfamilie finanziell blendend. Hermann verfügt sexuell vollständig und gnadenlos über seine Frau, beschenkt sie dafür aber großzügig mit Geld und Gütern. Er ist musikalisch interessiert, zwingt seinen Sohn zum Geigenunterricht und die Arbeiter in seinem Betrieb zu musikalischem Engagement im Werkschor. Wer im Werkschor mitsingt, bleibt von der stets drohenden Kündigungswelle verschont. Selbst die Kinder der Arbeiter werden musikalisch in einer Früherziehungsgruppe der Frau Direktorin geschult, was der Direktor zeitweilig ausnutzt, um die Kleinkinder sexuell zu missbrauchen.

Der Direktor hat unumschränkte Macht über die Kleinstadtbevölkerung, seine Frau und sein Kind und ist daher eine Art Gott, dem sich alle unterwerfen und huldigen.

Bei einem unbeholfenen Ausbruchsversuch aus ihrer häuslichen Knechtschaft trifft Gerti leicht bekleidet und betrunken den Jurastudenten Michael, der sie ebenfalls zu seiner sexuellen Lustbefriedigung benutzt und schließlich zu Hause wieder abgibt. Süchtig nach Liebe, wie sie in Trivialromanen gepredigt wird, und von Michael zum ersten Mal in ihrem Leben sexuell befriedigt, versucht Gerti, eine Beziehung mit dem Studenten zu beginnen. Der ist allerdings an der alternden Frau nicht interessiert, sondern erniedrigt und vergewaltigt sie zusammen mit seinen Freunden und Freundinnen auf der Skipiste. Unbelehrt von der brutalen Zurückweisung Michaels flieht Gerti erneut aus den Klauen ihres Mannes zum Appartement

des ‚Geliebten'. Der aber wird, statt ihr zu öffnen, Zeuge einer demonstrativen Vergewaltigung Gertis durch Hermann. Der Direktor wahrt damit seinen Besitzstand und bleibt Herr der Lage, wobei ihm Michael durch die Preisgabe Gertis zuarbeitet.

Zutiefst gedemütigt und aller Träume beraubt, erstickt Gerti ihren vom Vater mit einem Schlafmittel ruhiggestellten Sohn, das Ebenbild ihres Mannes, mit einer Plastiktüte und wirft ihn in den Bach.

Die Handlung von *Lust* wird zwar nahezu chronologisch erzählt, ist aber wegen des Einschubs von großen reflexiven Passagen des „autonomen Erzählmediums"[12] zerstückelt und muss mühsam rekonstruiert werden. Den größten Raum nimmt gerade der reflexive Erzählvorgang ein, der sich mit Kommentaren, Pseudo-Identifikation mit den Figuren, direkter LeserInnenansprache und Assoziationen zwischen die Handlungsfragmente schiebt und so eine Polyperspektive schafft, die das Erzählte von verschiedenen Seiten her beleuchtet.

Eine gezielte Deautomatisation[13] der Sprache, die auf unterschiedlichen Ebenen stattfindet, verweigert identifikatorisches Lesen und den Konsum des Buches. Denn die LeserIn ist zum einen gefordert, an der Entschlüsselung des Textes mitzuarbeiten und wird darüber hinaus vom Text dazu veranlasst, die eigene Position zu reflektieren.

Jelinek inszeniert in *Lust* ein Vexierspiel mit der Erwartungshaltung der LeserIn, die mit ‚Sex' geködert wird, sich dann aber vor der Aufgabe sieht, aktiv lesen und sich selbst einbringen zu müssen.

3.2. Exemplarische Textanalyse im Hinblick auf Vorlagen und Intertextualität

Ein wesentliches Merkmal von Jelineks sprachlicher Verfahrensweise ist die Verwendung vorgefundenen Sprachmaterials, das sie in Form von so belassenen oder veränderten Zitaten[14], Textarten oder -bruchstücken in ihre Texte integriert. Jelinek äußert sich über ihre Textpraxis in einem Interview folgendermaßen:

> „Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontieren, aber auch durch Veränderungen von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt."[15]

Annette Doll[16] und Margarete Sander[17] haben den Begriff Montage und seine historischen Veränderungen untersucht und sind zu dem Schluss gekommen, dass sich für Jelineks literarische Verfahrensweise der Intertextualitätsbegriff besser eignet.[18] Das intertextuelle Verfahren bezieht sich auf die bedeutungstragende Verwendung anderer Texte, denen die LeserIn auf die Spur kommen soll, um das Sinnpotenzial des neuen literarischen Produktes ausschöpfen zu können.[19] Bei der Konfrontation von Text und Prätext entsteht eine semantische und ästhetische

Spannung, eine Dialogizität der Texte untereinander, die bedeutungserweiternd wirkt und zu einer Sinnkomplexion führt.[20]

Da Jelinek die intertextuelle Schreibpraxis, wie sie selbst betont, zur Sprachkritik verwendet, ist vor allem die Art und Weise interessant, wie sie Prätexte abwandelt und miteinander konfrontiert, um die „Sprache zum Sprechen zu bringen." Anhand einer exemplarischen Textanalyse möchte ich daher zeigen, wie Jelinek Textvorlagen und sprachliches Ausgangsmaterial zu einem neuen Sinn verarbeitet.

> „Viel zu früh tritt das Glied aus seinem Fach ans Licht hinaus. Die Frau, der ihr Arsch, diese schattige Straße, aufs äußerste aufgespreizt worden ist, muss hinter dem Mann zurückstehen bleiben. Er reißt ihr Steuer herum und zwingt sie, ihn anzuschauen. Er kehrt sich wütend ihre Vorderfront zu, zwingt sie, seinen verhallenden Pimmel anzufassen, der schon wieder zu zucken beginnt, will er doch wohnen in dir, du liebe Zeit, und in Ihnen, Sie liebende Nacht! Er drückt der Frau das Haar in seinen Erguß, in den Rest davon, den ihre einfältigen Augen erblicken sollen." (L 39)

Hermann vergreift sich wieder einmal an seiner Frau Gerti. Sein Penis macht sich selbständig, tritt personifiziert aus dem After seiner Frau, „seinem Fach", ins Freie, ans Licht. Mit „seinem Fach" wird suggeriert, dass der Penis dort hingehört, dass der After der Frau sein eigentlicher Aufenthaltsort ist. Während das Glied des Mannes selbstbestimmt agiert, ist die Frau ein passives Objekt, was sich sprachlich an der Passiv-Konstruktion „der ihr Arsch aufs äußerste aufgespreizt worden ist" ablesen läßt. Die durch die Apposition „diese schattige Straße" unterbrochene Alliteration „a a ä a" übersetzt die schmerzlich gespannte Haltung der Frau auf die lautliche Ebene. Die poetische Alliteration „schattige Straße" steht in scharfem Kontrast zu dem vulgären Ausdruck „Arsch" und wirkt daher lächerlich.

Die Frau kommt zu kurz, sie wird, im Gegensatz zu ihrem Mann, nicht befriedigt, was durch die Konstruktion „zurückstehen bleiben" noch unterstrichen wird. Das „bleiben" bezieht sich wörtlich auf „stehen", die Frau muss stehen bleiben, wogegen das „Zurückstehen" eine übertragene Bedeutung hat. Der Mann prescht mit seiner Lust voraus, er verlässt die „schattige Straße" der Frau „viel zu früh" und lässt die Frau unbefriedigt zurück, wo sie auch bleibt. Der Gegensatz zwischen „Licht" und „schattiger Straße" verdeutlicht die Positionen von Mann und Frau auch noch auf der bildlichen Ebene. Gleichzeitig weist das „stehen bleiben" auf ein Bremsen hin. Der „Wagen" der Frau wird angehalten und im nächsten Moment sein „Steuer" herumgerissen. Wurde ihr Gesäß anfangs als Straße bezeichnet, wird nun die Frau sprachlich durch ein Auto ersetzt, dessen Steuer sich in der Gewalt des Mannes befindet. Der Mann verfügt also total über die Frau, sie wird zu einem mechanischen Gebrauchsgegenstand, dessen er sich bedient. Das „Herumreißen" deutet den plötzlichen Kurswechsel an und die Gewaltsamkeit, mit der er durchgeführt wird. Dieses Umdrehen der Frau und der Zwang, der auf sie ausgeübt wird, wird noch einmal in variierter Form wiederholt, ein Mittel, das Geschehen besonders eindrücklich zu beschreiben. Die beiden Sätze sind formal und inhaltlich

parallel aufgebaut, die Frau muss „anschauen“ und „anfassen“. Jetzt wird sie aktiv, allerdings unter Zwang.

Interessant ist hier die Synästhesie, die Verbindung von Akustischem mit Visuellem in „seinem verhallenden Pimmel“ für „sein schrumpfender Penis“. Das Wort „Pimmel“ überrascht, da es ein umgangssprachlicher Kinderausdruck für Penis ist und neben dem ‚hochsprachlichen‘ Wort „verhallend“ unangemessen und komisch wirkt, zum Lachen reizt. Durch diese Wortkombination wird das Geschlechtsorgan des Mannes lächerlich gemacht, wobei Anspruch und Realität auseinander zu klaffen scheinen. Der Mann und sein Penis sind immer aktiv und begehren, der Penis beginnt, kaum „verhallt“, „schon wieder zu zucken“.

Im folgenden Nebensatz fällt die Inversion der Wortstellung auf, die dem Satz eine lyrische Qualität verleiht und einen auffälligen Gegensatz zu der vorangegangenen mechanistischen Ausdrucksweise darstellt. Vergleicht man eine kurze Passage aus Hölderlins vaterländischem Gesang *Patmos*, so findet man dort das Vorbild und den poetischen Wortvorrat für Jelineks invertierte Textpassage.

> „Nicht wär es gut / Gewesen, später, und schroffabbrechend, untreu, / Der Menschen Werk, und Freude war es / Von nun an, / Zu wohnen in liebender Nacht, und bewahren / In einfältigen Augen, unverwandt / Abgründe der Weisheit.“[21]

Von Jelinek übernommen wurde nur die Satzstellung und wenige Wortverbindungen, wobei der Kontext eine vollkommen andere Bedeutung als bei Hölderlin provoziert. Bei Hölderlin wird die mystische Verbindung von Gott und den Menschen beschworen, wobei mit Gott das Licht, mit den Menschen aber die Nacht verbunden ist, in die sie sich, ihn schauend, versenken.

Jelinek ordnet das Licht[22] dem menschlichen ‚Gott‘ Hermann[23] zu, die Nacht Gertis Körperöffnungen, in denen der Penis des ‚Gottes‘ wohnen will. Damit wird Hölderlins tiefe seelische Verbindung ins konkret Materielle des Geschlechtsverkehrs übertragen, was jeglichem Transzendenzgedanken Hohn spricht.

Zusätzlich zur lyrischen Inversion gestaltet Jelinek den Textabschnitt „will er doch wohnen in dir, du liebe Zeit, und in Ihnen, Sie liebende Nacht!“ als Anrede an Zeit und Nacht, extra gekennzeichnet durch ein Ausrufezeichen. Das verfremdete Hölderlinzitat ist also aus dem übrigen Text grafisch und stilistisch hervorgehoben. Der Parallelismus wird durch die verschiedenen Anredeformen „du“ und „Sie“ und die Variation „liebe“ und „liebende“ aufgelockert. „Du liebe Zeit“ wird in der Satzkonstruktion doppelt verwendet, nämlich in seiner wörtlichen Bedeutung, als Sehnsucht nach Ewigkeit, und in seiner figurativen Bedeutung, als überraschter Ausruf in der Art von „Ja so was!“ oder „Ach herjeh!“, die diesen Ewigkeitsanspruch ironisiert. Im Gegensatz zur Zeit wird die Nacht gesiezt, was den Lesefluss unterbricht und stutzen lässt. Die Anrede scheint direkt auf die LeserIn und ihre Körperöffnungen gemünzt zu sein, wodurch die fiktive Textwelt durchbrochen

und die Problematik zwischen Frau und Mann auf die Wirklichkeit der LeserIn übertragen wird.

Im folgenden Satz wird nochmals ein Wortzitat abgewandelt. Die „einfältigen Augen“, die bei Hölderlin „die Abgründe der Weisheit bewahren“, bekommen bei Jelinek nur das Weiße zu sehen, den verbliebenen Samenerguss des Mannes. Während „einfältig“ bei Hölderlin die Begrenztheit des Menschen gegenüber Gott andeutet, spricht es bei Jelinek die geringe Meinung des Mannes von der Frau aus.

In der verfremdeten Hölderlin-Passage wird der Anspruch des Mannes auf einen Platz in der Ewigkeit, dem durch die hohe Kunst bleibenden Ausdruck verliehen wird, kontrastiert durch die Erniedrigung und sexuelle Unterdrückung der Frau.

3.3. Jelineks Auseinandersetzung mit Georges Bataille und der Pornografie

In ihrem Essay *Der Sinn des Obszönen*[24] äußert sich Jelinek über Pornografie und ihren eigenen Umgang mit Sexualität und dem Obszönen[25] in ihren Werken.

> „Eine pornographische Darstellung ist immer eine geschichtslose Darstellung. Deshalb versuche ich zum Beispiel die Geschichte der Herabwürdigung der Frauen wieder zu schreiben. Meine Arbeit nenne ich anti-pornographisch, weil ich einen Bewußtmachungsprozeß erzielen und nicht nur einfach aufgeilen möchte, obwohl mir das auch schon vorgeworfen worden ist. Es geht darum, Sexualität als etwas Politisches und nicht als etwas Unschuldiges zu begreifen, das einfach da ist. In dem, was ich schreibe, gibt es immer wieder drastische Stellen, aber die sind politisch. (...) Im Patriarchat ist es auch heute noch so, dass nicht Männer und Frauen gleichermaßen genießen, wie sie genießen wollen. Ich will dieses Machtverhältnis aufdecken.“[26]

Jelineks Umgang mit Pornografie unterscheidet sich also, nach ihren eigenen Aussagen, grundsätzlich von dem Batailles. Während es Bataille um eine allgemeinmenschliche Grenzerfahrung und um Erregung geht, wobei er von gesellschaftlichen Gegebenheiten weitgehend absieht, hat Jelinek ein gesellschaftspolitisches Anliegen. So erlebt der Ich-Erzähler in Batailles *Geschichte des Auges* alles selbst am eigenen Körper, genießt und ist emotional involviert. Die Erzählerin bei Jelinek dagegen bleibt außen vor und schafft Distanz zum Erzählten. Aufgrund ihrer konträren Grundeinstellungen ist es daher nicht verwunderlich, dass sich das Unterfangen, Batailles *Geschichte des Auges* mit *Lust* zu vergleichen, als problematisch erwiesen hat. Allyson Fiddler meint zu Recht, es gebe kaum greifbare Zeichen von Ähnlichkeit in Form eines parallelen Plots oder ‚geborgter‘ Zitate aus der *Geschichte des Auges* in Jelineks Text. Dafür parodiere Jelinek den philosofischen Anspruch ‚gehobener‘ pornografischer Literatur.[27]

Die Grenzüberschreitung als Prinzip des Bataillschen Eros wird in seinem Text nur einmal explizit angesprochen, steckt aber, wie wir gesehen haben, hinter allen Handlungen.

> „Ich sog an Simones Brust, während wir auf die weich gekochten Eier warteten. Sie streichelte meinen Kopf. Ihre Mutter brachte uns die Eier. Ich drehte mich nicht um. Ich sog weiter, da ich sie für das Dienstmädchen hielt. Als ich sie dann an ihrer Stimme erkannte, rührte ich mich immer noch nicht, da ich nicht einen Moment auf die Brust verzichten konnte; so als wollte ich meine Notdurft verrichten, streifte ich meine Hose herunter, nicht ostentativ, sondern in dem Verlangen, dass sie ging, und ebenso aus Freude daran, die Grenzen zu überschreiten.“ (A 27)

Jelinek parodiert diesen männlichen Transzendenzgedanken durchgehend in *Lust*, an einer Stelle aber sogar wortwörtlich:

> „Der Mann fragt mit seinen stummen Blicken die Frau, ob jetzt noch Zeit wäre, sie grenzenlos aus ihren Angeln zu fegen. Aber das Kind, es könnte deutlich hörbar werden, wenn der Vater jetzt in die gähnende Leere seiner Frau griffe, sie gibt ihm das zu bedächtigen und hofft damit zu entkommen. Doch schon wird sie, dem Spielbetrieb des Mannes gehorchend, fortgeführt. Sie klammert sich an der Schlafzimmertür fest, doch die Grenzen sind im Bad, eine Tür weiter, und heute schon einmal überschritten worden.“ (L 29)

Schon mit dem Ansinnen, die Frau „grenzenlos aus ihren Angeln zu fegen“, wird Bataillesche Transzendenz in das Reich physikalischer Gegebenheiten transferiert. Die Frau wird „fortgeführt“, allerdings von der Entfernung her nur eine begrenzte Strecke, nämlich „eine Tür weiter“, ins Bad. Jelinek wählt somit denselben Ort der Handlung wie Bataille[28] und betont, dass der Übertritt in beschränkter Häuslichkeit stattfindet. Während Batailles Protagonist die von der Gesellschaft gesteckten Schamgrenzen überschreitet, reißt Hermann die ihm vom Widerwillen seiner Frau gesetzten Schranken nieder und vergewaltigt sie. Auch in der *Geschichte des Auges* fordert die Grenzüberschreitung des Ich-Erzählers ein Opfer, nämlich die Mutter, deren Schamgefühl und Autorität durch die Entblößung verletzt werden. Diese Schädigung wird jedoch zugunsten der Lust an der Überschreitung von Bataille ausgeklammert, während Jelinek gerade darauf aufmerksam macht, dass es bei jeder Überschreitung Opfer gibt und Wunden entstehen.

Die Überschreitung der Grenzen beschränkt sich bei Bataille bekanntlich nicht nur auf die Missachtung von Anstandsregeln. Gewalt und Tod sind nach seinem Verständnis eng mit sexueller Ekstase verknüpft, und Mord ist die höchste Form erotischer Verletzung.[29] Das folgende Zitat aus der *Geschichte des Auges* entstammt der Lustmord-Szene an einem spanischen Priester. Sir Edmond gibt Simone vorab Anweisungen, wie sie verfahren soll, und sie führt die Tat entsprechend aus.

> „Simone würgte ihn; ein Beben durchzuckte den unbeweglich gemachten Körper, und die Rute richtete sich auf. Ich nahm sie in meine Hände und führte sie in das Fleisch von Simone ein. Sie würgte ihm weiter die Kehle. Ungestüm, trunken bis zum Blut, ließ das Mädchen den steifen Schwanz in ihrer Vulva auf und ab gehen. Die Muskeln des Priesters spannten sich. Schließlich würgte sie so entschlossen, dass ein noch heftigerer Schauer den Sterbenden erbeben ließ: sie spürte, wie der Samen ihren Arsch überschwemmte. Darauf ließ sie

> ihn los, entkräftet, zurückgesunken in einem Sturm der Lust. Simone blieb auf den Fliesen liegen, den Leib nach oben gekehrt, die Schenkel tropfend vom Sperma des Toten. Ich legte mich über sie, um meinerseits meinen Samen in sie zu ergießen. Ich war wie gelähmt. Ein Übermaß an Liebe und der Tod des Elenden hatten mich erschöpft. Ich war noch nie so zufrieden gewesen.“ (A 46)

Jelinek teilt diese Faszination an der Verbindung von Sexualität, Gewalt und Tod nicht, sie nimmt im Gegenteil ironisch Stellung dazu. „Mit dem Tod befreunden die Herren sich gern, aber der Betrieb soll weitergehen.“ (L 20) In *Lust* ist die Gewalt zwischen Mann und Frau alltäglich, hat nichts mit Entgrenzung zu tun und verhilft höchstens dem Mann zum Orgasmus.

Bis zum Tod der Frau steigert sich diese Gewalt freilich nicht: „Die Frau stirbt nicht, sie entsteht ja gerade erst aus dem Geschlecht des Mannes, der ihren Unterleib im Labor bereits vollständig nachgebaut hat.“ (L 30)

Der Satz birgt eine Pseudologik, über die man beim Lesen stolpert. Auf den ersten Blick scheint er logisch zu sein, wird doch zu einer Aussage eine Begründung geliefert. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass hier eine weitere Behauptung als Begründung angeführt wird. Somit klärt sich nichts, sondern die Zusammenhänge erscheinen im Gegenteil noch unklarer. Das fordert Denkarbeit von der LeserIn und animiert sie dazu, das Gesagte zu hinterfragen.

Die Tatsache, dass die Frau beim Geschlechtsakt nicht stirbt, wird der Schöpfungskraft des Mannes zugeschrieben.[30] Die Frau ist außerhalb ihrer sexuellen Verbindung mit dem Mann demzufolge überhaupt nicht existent und darüber hinaus ohnehin überflüssig, da ihre Gebärfunktion bereits von Maschinen übernommen werden kann. Hier übersteigert Jelinek die Lehre Aristoteles’, dass die Frau nur passives Gefäß für den Samen des Mannes sei, aus dem das neue Leben entstehe. Sie aktualisiert diese Vorstellung mit dem Hinweis auf den wissenschaftlichen Fortschritt, der die Frau als ‚Nährboden‘ obsolet werden lässt.[31]

Die Beschwichtigung der LeserIn, die Frau sterbe nicht durch den Mann, erweist sich dadurch als fadenscheinig, dass das gesamte patriarchale System die Frau nicht als eigenständigen Menschen ansieht, dass eine Existenz der Frau außerhalb ihrer Funktion als Sexualobjekt gar nicht gegeben ist. Auf dieser Grundlage wird die Unmöglichkeit ihres Todes beim Geschlechtsverkehr wieder logisch; gleichzeitig werden damit aber auch die herrschende Frauenfeindlichkeit und die geistige und soziale Abwertung der Frau offensichtlich. Anstatt also wie Bataille bei Verletzung und Tod eines Menschen sexuelle Erregung darzustellen, zeigt Jelinek sexuelle Gewalt und Erniedrigung als die Mittel, die der Mann einsetzt, um die Frau gefügig zu machen und sie zu beherrschen.

In *Lust* ist Gewalt ein wesentlicher Faktor sowohl der Beschreibung der Körper wie ihrer Handhabung, wobei die Szenen oft comicartig und grotesk überzogen sind. Anstatt einer saftig-derben pornografischen Sprache, die die einfache Mechanik des Geschlechtsverkehrs obszön verdeutlicht, verfremdet Jelinek den Akt mit ihrer überzogenen Wortwahl und zieht ihn ins Lächerliche. Außerdem verweigert sie ihren Figuren Lust und Ekstase. Sie werden von ihren Genitalien gesteuert, die ein Eigenleben führen, und finden keine Erlösung: „Und das heilige Direktorenpaar

strebt wieder, in ewiger Wiederholung, der Strafanstalt seines Geschlechts zu, wo es nach Erlösung jammern kann, soviel es will.“ (L 78) Im Gegensatz zur *Geschichte des Auges* fehlt in *Lust* der Aspekt der Befriedigung durch sexuelle Höhepunkte fast vollständig. Sexualität wird mit dem Verrichten der Notdurft gleichgesetzt und ist entlastende Entleerung, bzw. ein Abfüllungsvorgang: „Noch ehe der Minutenzeiger des Glücks die beiden streichelt, ist bereits eine Flüssigkeit aus Michael ausgetreten, die liebe Güte seines Hauses. Nichts weiter.“ (L 114) Gertis Orgasmus durch Michael bildet dabei eine Ausnahme. Allerdings wird er nicht als befreiend geschildert, sondern lächerlich gemacht:

> „Langsam beruhigt sich das Zucken der Frau, das der Mann in dieser Form bezweckt hat. Sie hat ihre Portion erhalten und bekommt vielleicht noch eine. Ruhig! Jetzt sprechen allein die Sinne, doch wir verstehen sie nicht, denn sie haben sich unter unsrer Sitzfläche in etwas Unbegreifliches verwandelt.“ (L 114)

Die Frau funktioniert nach Plan. Selbst der Orgasmus ist nur eine fachgerechte Handhabung. Dass sich die Sinne von den Menschen abgelöst haben und ihnen unverständlich geworden sind, persifliert noch einmal Batailles Transzendenzgedanken und mit ihm den Topos des Unsagbaren.

Ob und inwieweit Jelinek Batailles zentrale Metapher des Auges in *Lust* verarbeitet, ist ein weiterer interessanter Untersuchungsapekt. Klaudia Heidemann-Nebelin spricht von einer Travestie des Bataillesschen Augenmotivs und seiner Funktion bei Jelinek,[32] wogegen Allyson Fiddler meint, das zentrale Augenmotiv fehle bei Jelinek vollkommen.[33]

Abgesehen von wenigen Stellen, in denen Jelinek das Motiv des Auges in Verbindung mit sexueller Ekstase travestiert,[34] spielen weniger die Augen als vielmehr der Blick eine zentrale Rolle in *Lust*. Die Macht des Mannes zeigt sich unter anderem in seinem Blick, der alles kontrolliert und bestimmt, was wie gesehen werden muss. Hermann führt seine Frau „am Zaum und unterwirft sie seiner Sehhilfe unter den Augenbrauen. Er sieht alles und hat ein Recht auf Einblick“. (L 55) Mit ihm nimmt er herrisch von der Welt Besitz und strukturiert sie. Die Frau ist dagegen blicklos, ‚kurzsichtig‘, hilflos. Dieses Motiv des Sehens, verbunden mit der Stärke des Mannes, der selbstbewusst schaut und zeigt, bzw. des Nicht-Sehens, dem Ausdruck von Ohnmacht und fehlendem Einblick, korrespondiert mit der Hell-Dunkel-Metaphorik.[35] Die Zuordnung des Mannes und seines Penis zum Licht und die der Frau und ihrer Körperöffnungen zum Dunkel und zur Nacht zieht sich durch den gesamten Text. Die Handlungen des Mannes finden grundsätzlich bei Licht und in aller Öffentlichkeit statt, wobei er auch beim Sex die Frau sowohl mit seinem prüfenden Blick als auch mit seinem Penis ‚durchleuchtet‘, wogegen die Frau lieber im Dunkeln und heimlich agiert und sich beim Geschlechtsakt in ihr Inneres und ihre diffusen Gefühlsregionen verzieht.

Auch auf der Ebene zwischen Werk und Publikum hat der Blick in pornografischen Darstellungen eine wichtige Funktion, denn das Geschehen ist grundsätzlich auf den voyeuristischen Ein-Blick ausgerichtet, um die Leser- oder BetrachterIn

sexuell zu erregen. Jelinek verweigert diese Aussicht schon durch ihre Schreibweise. Sie fordert zwar auch einen scharfen Blick und ein genaues Hinsehen heraus, richtet diese aber auf die Sprache und nicht auf ein vor dem passiven Auge sich abspielendes Szenarium. Die LeserIn von *Lust* braucht ihre Beobachtungsgabe, um den Text überhaupt verstehen zu können, und befindet sich so von vorneherein in reflexiver Distanz zu der Handlung, anstatt in passiver Konsumhaltung wie bei herkömmlicher Pornografie. Darüber hinaus sind bei Jelinek die obszönen Passagen von Kommentaren und thematischen Abschweifungen des Erzählmediums unterbrochen, so dass sexuelle Szenen immer in ein soziales und politisches Umfeld integriert sind und nie für sich allein stehen.[36]

Batailles verklärte Beschwörung der ‚Urkraft' Erotik findet scheinbar in einer Atmosphäre völliger Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau statt, in der beide ihre ‚natürlichen' Triebe frei ausleben können und in einem ekstatischen, animalischen Rausch das Diesseits verlassen. Diese Sicht verschleiert die realen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und suggeriert eine selbstbestimmte weibliche Sexualität, wo schlichtweg männliche Projektionen vorliegen. In seiner Erotiktheorie stellt Bataille klar, wie die Rollen zwischen Mann und Frau in der Realität verteilt sind. Die passive Frau bietet sich als Objekt des Verlangens dem aggressiven Begehren des Mannes dar, der sie auf dem Altar der Erotik opfert.

In der *Geschichte des Auges* ist die aktiv begehrende Simone der Motor der Ausschweifungen, und ihre Tabubrüche erregen und faszinieren den Ich-Erzähler. Sie steht damit in starkem Kontrast zu Batailles Frauenbild. Allerdings entspringt Simone auch dem Reich der sexuellen Fantasie, wo bekanntlich oft Szenerien entworfen werden, die in der Realität nicht erwünscht wären (z.B. Vergewaltigungsfantasien). Da Simone über die obsessiven Metaphern so eng mit dem Erzähler verknüpft ist, stellt sich hier eher die Frage, ob sie nicht als sein Alter Ego zu verstehen ist. Ihre gleichzeitigen Orgasmen angesichts obszöner Situationen wirken beinahe wie die Verdoppelung einer mentalen Selbstbefriedigung.

Jelineks *Lust* funktioniert nach dem „Umkehrprinzip: Entgrenzung versus Begrenzung."[37] Mit dem Blick auf das Opfer der sexuellen Gewalt und der kalten, mechanistischen, jeglichen mystischen Zaubers entledigten Beschreibung des Geschlechtsverkehrs kommt hinter dem männlichen Eros-Mythos ein reines Machtverhältnis zum Vorschein. In dem Moment, in dem Jelineks Protagonistin Gerti von ihrem Begehren zu Michael getrieben wird, bleibt dieser ohne Erektion. Das weibliche Begehren löscht bei Jelinek das männliche aus, anstatt es wie bei Bataille zu entfachen. Anstatt die Sexualität auf eine geistige, philosofische Ebene zu heben, in der erotische Ekstase dem Mann ein Über-sich-Hinauswachsen ermöglicht, siedelt Jelinek sie auf der Ebene reiner Materialität und alltäglicher Banalität an.

4. *Conclusio*

In *Lust* beschreibt Jelinek den Körper nicht, sondern sie schreibt über ihn. Sie stellt die Sprache selbst zur Schau und führt vor, wie diese über Körper und Sexualität spricht. Durch die spielerische Konfrontation verschiedener geschlechtlicher Zuschreibungen und Rollenklischees hinterfragt Jelinek deren Brauchbarkeit, legt Widersprüche offen und zeigt die enge Verbindung zwischen Geschlecht und Macht bzw. Ohnmacht. Durch ihre Inszenierung von Sprache entlarvt sie den verborgenen Beitrag von Diskursen und Redensarten zum Status quo. Die Körper sind nur Schauplatz und Schnittpunkt der herrschenden Verhältnisse. Jelineks Darstellung hinterfragt die ‚Natürlichkeit' der Körperbilder. Sie befördert deren Gemachtsein wieder ans Tageslicht und zerstört die ‚Unschuld' von Körperlichkeit und Sex à la Bataille.

Mit ihren determinierten Figuren ohne eigenes Bewusstsein, die angefüllt sind mit Meinungen, Klischees und Vorurteilen, gelingt Jelinek eine verzerrte Darstellung der Wirklichkeit, die sie den LeserInnen mittels funktionalisierter Komik zum Verlachen preisgibt.[38] *Lust* ist damit eine Satire über die patriarchale Gesellschaft mit ihren festgefahrenen Frauen- und Männerbildern. Durch die satirische Konfrontation verschiedener, sich teilweise widersprechender Mythen und Zuschreibungen entmythifiziert Jelinek diese und deckt die Gewalt und die Machtmechanismen auf, die hinter ihnen stecken.

Die Analyse von *Lust* im Hinblick auf die Gattung pornografischer Literatur hat gezeigt, dass sich Jelinek mit diesem Text auf einer völlig anderen Reflektionsebene als Bataille befindet. Während sich Bataille in seinen theoretischen Schriften mit der Erotik als allgemeinmenschlichem Phänomen beschäftigt, entwirft er mit seiner erotischen *Geschichte des Auges* einen Text, der mit sexuellen Ausschweifungen und mentalen Grenzübertritten die Sinne der LeserIn erregen will. Bataille schreibt also im klassischen Sinne Pornografie, er beschreibt sexualisierte Körper und Handlungen und versucht die Erregung seines Ich-Erzählers auf die LeserIn zu übertragen. Sein obsessiver Metapherneinsatz ist dabei ein Strukturelement und ein gezielter Kunstgriff, um die handlungsinternen Grenzüberschreitungen auch auf der Ebene der Sprache zu transzendieren.

Jelinek dagegen schreibt mit *Lust* keine Pornografie, sondern eine Art Meta-Pornografie, die wegen ihrer aggressiven Destruktivität als satirische Anti-Pornografie bezeichnet werden muss.[39] Aus der Distanz beobachtet sie mit kaltem Blick kulturelle Kodierungen, reinszeniert sie leidenschaftslos, bar aller sentimentalen Verbrämungen, zerschlägt so die männliche Optik und verweigert den Transzendenzanspruch der gehobenen Pornografie. Jelinek geht dabei so weit, die Machtmechanismen, die den Mythen von Liebe und Sexualität zugrunde liegen, aufzudecken und die Profiteure dieser gesellschaftlichen Konstellation zu benennen. Sie zeigt in *Lust*, dass die verschiedenen Diskurse rund um Körper, Sexualität und Geschlecht die gesellschaftlichen Zusammenhänge legitimieren und stützen.

Daher könnte nichts mein Plädoyer für die satirische Kraft Jelinekscher Prosa besser abschließen als ihre selbstreflexive, ironische Zwischenfrage an die LeserIn:

„Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also.“ (L 170)

Anmerkungen

1 Diese provokante Aussage hat Jelinek im Gespräch mit Sigrid Löffler gemacht. Das Interview trägt denselben Titel (Vgl. Anmerkung 2).

2 Vgl. Sigrid Löffler: „‚Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.' Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern", in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83.

3 Susan Sontag: „Die pornographische Fantasie", in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, 1968, S. 65.

4 An Jelineks Aussage, sie sei beim Versuch, einen weiblichen Porno zu schreiben, ‚gescheitert' haben sich einige RezensentInnen von *Lust* in ihrer Einschätzung des Textes orientiert und waren daher vom Ergebnis enttäuscht. Dass die pompöse Ankündigung ihres Vorhabens und ihr späteres Eingeständnis ihres Scheiterns nicht zuletzt geschickte Inszenierung und ein Spiel mit dem Publikum gewesen sein könnten, haben nicht alle KritikerInnen Jelineks erkannt. (Vgl. z.B. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 228-230).

5 Vgl. Sigrid Löffler: „‚Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.' Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern", in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83.

6 Georges Bataille: *Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges, Madame Edwarda* ..., Reinbek 1995. Im Folgenden zitiert als (A Seite).

7 Vgl. Roland Barthes: „Die Augenmetapher", in: Helga Gallas (Hrsg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972, S. 33.

8 Dargestellt in: Georges Bataille: *Der heilige Eros*, Neuwied 1963. Im Folgenden zitiert als (E Seite).

9 Batailles Ausführungen lassen vermuten, dass Frau und Mann jeweils andere Transzendenzerfahrungen machen. Während der Mann der aktiv Überschreitende ist, wird die Überschreitung am Körper der Frau exerziert.

10 Vgl. Georges Bataille: *Der heilige Eros*, Neuwied 1963, S. 187.

11 Elfriede Jelinek: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989. Im Folgenden zitiert als (L Seite).

12 Vgl. Jutta Schlich: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust" (1989)*, Tübingen 1994, S. 66.

13 Ebd., S. 295-361.

14 Der Begriff ‚Zitat' wird hier in einer erweiterten Bedeutung aufgefasst. Es muss nicht offen ausgewiesen sein und auch nicht wörtlich wiedergegeben werden – die literarische Anspielung, die Allusion, zählt dazu. (Vgl. Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 13-15). Das Zitat macht sich im Text durch die „Spannung zwischen Assimilation und Dissimilation", durch die Verbindung mit und die Abstoßung von der neuen Sprachumgebung bemerkbar. (Vgl. ebenda, S. 12).

15 Elfriede Jelinek: „‚Ich schlage sozusagen mit der Axt drein'", in: *Theater-Zeit-Schrift*, 7/1984, S. 15.

16 Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994.

17 Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*, Würzburg 1996.

18 Vgl. Doll, S. 24 und Sander, S. 83.

19 Vgl. Doll, S. 27 und Sander, S. 83.

20 Vgl. Doll, S. 28-29 und Sander, S. 84-85.

21 Friedrich Hölderlin: „Patmos“, Zeile 113-119, in: Ders: *Sämtliche Werke*, Bd. 2.1, 1951, S. 168.

22 Das Licht taucht immer wieder in ironischer Verbindung mit dem Mann und besonders mit seinem Glied auf. „Es werden Kontaktanzeigen gelesen, und jeder freut sich an seinem eigenen kleinen Licht, das er in die Dunkelheit eines fremden Leibes wirft.“ (L 13)

23 Den gesamten Text hindurch wird Hermann als Gott der Arbeiter und Herr seiner Frau bezeichnet, als Allmächtiger und Schöpfergott.

24 Elfriede Jelinek: „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 101-103.

25 Das Obszöne ist nicht zu verwechseln mit der Pornografie. Es zielt auf die Verletzlichkeit des Schamgefühls, während Pornografie auf die Stimulierung der menschlichen Sexualität ausgerichtet ist. Das Obszöne kann pornografisch sein, muss aber nicht, ebenso wie das Pornografische nicht zwangsläufig obszön sein muss. (Vgl. Peter Gorsen: *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornografie*, Reinbek 1972, S. 33-36).

26 Elfriede Jelinek: „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 102.

27 Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek‘s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 407.

28 Dass sich Batailles Szene auch im Bad abspielt, ergibt sich aus dem nicht zitierten Kontext.

29 Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek‘s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 408.

30 Das Motiv des Entstehens der Frau aus dem Geschlecht des Mannes wird auch an anderen Stellen variiert: „Die Frau ist dem Nichts entwendet worden und wird mit dem Stempel des Mannes jeden Tag aufs neue entwertet.“ (L 19) Sie wird also erst durch ihre Entwertung gültig.

31 Vgl. Klaudia Heidemann-Nebelin: *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994, S. 241-243.

32 Sie führt vier Bereiche an, in denen das Augenmotiv travestiert wird, wobei Jelinek Begrenzung statt Entgrenzung inszeniere (ebd., S. 275). An konkreten Textstellen ist der Bezug zu Batailles Augenmotiv bei Jelinek aber nur selten feststellbar, da sie, anstatt Augen und an Augen erinnernde Gegenstände zu fetischisieren, sie in verschiedenen Kontexten einsetzt, die keinerlei Verbindung zu Bataille mehr aufweisen.

33 Vgl. Fiddler, Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek‘s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 410.

34 Beim Liebesspiel mit Michael wird von Gerti Folgendes berichtet: „Sie hat die Augen nach oben verdreht. Doch dort ist keine Glühbirne, dort ist’s finster, das Innere ihres grinsenden Schädels.“ (L 121) Während bei Bataille das Verdrehen der Augen Ausdruck höchster Verzückung und der Übergang in eine andere Welt bedeuten, zeigt Jelinek nur Begrenzung und Leere.

35 Die von intellektueller Pornografie benutzten „high-class symbols“ Licht und Dunkelheit werden bei Bataille benutzt, um eine erotische Atmosphäre zu schaffen, die metaphorisch, suggestiv und fast romantisch zu nennen ist. Bei Jelinek findet dagegen meist eine metonymische Ersetzung „Licht“ für „Penis“ statt, die die Stimmung ins Konkret-Materielle überführt. (Vgl. Allyson Fiddler: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek‘s Lust“, in: *German life and letters*, Oct., 44,5/1991, S. 410).

36 Matthias Luserke schätzt, dass sich höchstens ein Viertel des Textes direkt auf Sex bezieht, und schließt daraus, dass der Diskurs über Sex nicht von anderen patriarchalischen Diskursen losgelöst werden darf, die alle im Hinblick auf ein Herrschaftsverhältnis hin funktionalisiert sind. (Vgl. Matthias Luserke: „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats“, in: *Text + Kritik*, Januar 117/1993, S. 61). Nina Hartwig widerspricht dem und behauptet, die pornografische Umgebung ziehe alle sonstigen Themen in ihren Bann und entwerte sie so. (Vgl. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 259-261) Tatsächlich aber gelingt es Jelinek mit dieser Verzahnung, die alle gesellschaftlichen Bereiche und Diskurse durchdringende Bedeutung von Geschlecht vorzuführen.

37 Klaudia Heidemann-Nebelin: *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994, S. 276.

38 Hartwig liest *Lust* nicht als Satire, weil es sich bei dem von Jelinek Attackierten nicht um die Realität, sondern um Diskurse handle. Obwohl sie die mit Aggression und Übertreibung gepaarte Komik der Jelinekschen Sprachkritik erkannt hat und teilweise auch eingehend analysiert, liest sie *Lust* einerseits wörtlich als misogyne Invektive gegen jede Form von Sexualität und andererseits als leeres, nihilistisches Spiel mit realitätsfernen Diskursen. Dass eine entlarvende Verfremdung und das Lächerlich-Machen von Redensarten und Diskursversatzstücken sehr wohl einen Angriff auf die als unzulänglich erfahrene zeitgenössische Wirklichkeit darstellt und nicht von ihr losgelöst werden kann, übersieht Hartwig. Weil sie ihre eigene (postfeministisch-naive?) Einschätzung der Wirklichkeit absolut setzt, spricht sie *Lust* jegliches gesellschaftskritische Potenzial ab und attestiert sinnlosen Vernichtungswillen. (Vgl. Ina Hartwig: *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*, Frankfurt/M. 1998, S. 249, 259, 265).

39 Silvia Henke wirft Jelinek vor, in *Lust* zu tief in pornografisches Textmaterial eingestiegen zu sein und es lediglich reproduziert zu haben. Mit der Parodie des Materials gehe sie nicht über dieses hinaus, liefere also keine Antipornografie, sondern verwische die beiden Bereiche. Ihre feministischen und politischen Anliegen wirkten angesichts der gar nicht unternommenen Suche nach der Lust der Frau falsch oder naiv. Jelinek zeigt aber gerade eine Frau auf der Suche nach ihrer Lust, die allerdings unter den gegebenen patriarchalen Umständen scheitern muss. Sie kommentiert mit *Lust* die geschlechtliche Verfassung der Gesellschaft, den Stellenwert der Sexualität und der Pornografie bei der Herstellung von Geschlecht und den damit verbundenen Machtpositionen innerhalb der Gesellschaft. Ihre Figuren sind dabei determiniert, Spielbälle

des Erzählmediums und zu sezierendes Material. Jelinek betreibt eine Art sadistische Sprachzertrümmerung, aber diese ist kein Selbstzweck, sondern es handelt sich bei *Lust* um eine Satire auf die Bedeutung des Geschlechts in unserer westlichen Gesellschaft. Henkes Essay ist unter dem Eindruck der Enttäuschung entstanden, dass Jelinek keine weibliche Pornografie geschrieben hat, obwohl sie es vorher angekündigt hatte. Sie interpretiert den Text nicht als Satire, sondern als misogyne Paraphrase pornografischer Texte, aufgeladen mit feministischen Ideologemen. Mit dieser Analyse wird sie dem komplexen Jelinekschen Text nicht gerecht. Ihre Einstellung ist ihrer Erwartungshaltung geschuldet, sie fragt quasi nach dem Positiven der Geschichte. Das Positive scheint aber in einer Satire erst hinter dem zertrümmerten Tableau der Gegenwart auf – die LeserIn muss es sich selbst erarbeiten. Jelinek findet zwar keine positive Sprache der weiblichen Lust – die es nach ihrer Auffassung gegenwärtig nicht geben kann – negiert dafür aber männlich geprägte Ausdrucksweisen. Das Positive ist der Text selbst und seine sadistische Lust an der Sprachzertrümmerung. Henke entgeht, dass Jelineks Text ein Meta-Text über Pornografie ist, nicht selbst ein pornografisches Ziel hat. Das nimmt sie ihm wiederum übel. (Vgl. Silvia Henke: „Pornografie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich“, in: *Colloquium Helveticum* 31/2000, 2001, S. 239-263).

Literatur

Barthes, Roland: „Die Augenmetapher“, in: Helga Gallas (Hrsg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt 1972, S. 25-34.

Bataille, Georges: *Der heilige Eros*, Neuwied 1963 (Originalausgabe: *L’érotisme*, Paris 1957).

– *Das obszöne Werk. Die Geschichte des Auges, Madame Edwarda ...*, Reinbek bei Hamburg 1995.

Doll, Annette: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994.

Fiddler, Allyson: „Problems with porn. Situating Elfriede Jelinek‘s Lust“, in: *German life and letters*, Oct. 44,5/ 1991, S. 404-415.

Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornografie*, Reinbek bei Hamburg 1972.

Hartwig, Ina: *Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek*, Frankfurt/M. 1998.

Heidemann-Nebelin, Klaudia: *Rotkäppchen erlegt den Wolf. Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen*, Bonn 1994.

Henke, Silvia: „Pornografie als Gefängnis. Elfriede Jelineks *Lust* im Vergleich“, in: *Colloquium Helveticum* 31/2000, *Eros und Literatur*, Freiburg (CH) 2001, S. 239-263.

Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. 2.1, Stuttgart 1951.

Jelinek, Elfriede: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989.

– „‚Ich schlage sozusagen mit der Axt drein‘“, in: *Theater-Zeit-Schrift* 7/1984, S. 14-16.

– „Der Sinn des Obszönen“, in: Claudia Gehrke (Hrsg.): *Frauen & Pornografie*, Tübingen 1988, S. 101-103.

Löffler, Sigrid: „‚Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen‘. Elfriede Jelinek sprach mit Sigrid Löffler über Pornografie und Antipornografie, die Sprache des Obszönen, den Haß und das Altern“, in: *profil*, Nr. 13, 28.3.1989, S. 83-85.

Luserke, Matthias: „Ästhetik des Obszönen. Elfriede Jelineks ‚Lust‘ als Protokoll einer Mikroskopie des Patriarchats“, in: *Text + Kritik*, Januar 117/1993, S. 60-67.

Meyer, Hermann: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961.

Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*, Würzburg 1996.

Schlich, Jutta: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘ (1989)*, Tübingen 1994.

Sontag, Susan: „Die pornographische Fantasie“, in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 39-71.

Silvia Henke

Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie: z.B. Cathérine Breillat, Virginie Despentes und Almunda Grandes

1. Was suchst du?

Ich möchte diesem Beitrag die Beschreibung zweier Kinoerfahrungen voranstellen. Im Sommer 2000 wurde Cathérine Breillats erster Film *Une vraie jeune fille*, eine Adaption ihres Romans *Le soupirail*, der 1975 aufgrund der Klassifikation als Pornofilm nie in die offiziellen Distributionskanäle kam, erstmals nach 25 Jahren im Kino in Frankreich gezeigt.[1] Nicht im Pornokino allerdings, sondern in einem normalen Kino an den Champs–Elysées, mit der Einschränkung: Zutrittsberechtigung ab 16 Jahren. Dennoch begann die Irritation schon beim Gang ins Kino. Am Eingang schlich eine fast ausschließlich männliche Klientel herum, Männer, die man sonst eher in die regulären Pornokinos verschwinden sieht, und die gekommen sind, weil sie das Label des einst als pornografisch Zensurierten anzog. Die Blicke, die sie auf die wenigen Frauen im Kinopublikum warfen, waren ebenso unsicher wie unangenehm. Denn unverhohlen schwang in diesen Blicken die Frage: Warum seht *ihr* euch diesen Film an? Wir, wir sind die Voyeure und Pornokonsumenten, aber ihr? Es scheint mir nicht zufällig, dass sich die Frage nach dem weiblichen Voyeurismus respektive Exhibitionismus, den der frühe Film von Cathérine Breillat aufwirft, schon vor Beginn des Films stellte. Nach dem Film, beim Ausgang, wussten die wenigen Frauen genau wohin schauen – sie suchten nämlich die Blicke der andern Frauen, während die Männer unsicher davonschlichen. Offensichtlich wurde hier eine bestehende Ordnung zwischen den Geschlechtern irritiert. Auf den Film werde ich zurückkommen. Was ich mit dieser Kinoerfahrung exponieren möchte, ist die Frage, wem die Blicke gehören, wem die voyeuristische Position im Kino, zwischen den Geschlechtern, im Feld des Pornografischen gehört.

Die zweite Kinoerfahrung bezüglich der Ordnung der Geschlechter im Feld des Pornografischen machte ich kurz darauf im Film *Baise-moi* von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi, jenem Film, der am 1. Juli 2000 vom Conseil d'Etat in Frankreich als pornografisch zensuriert und abgesetzt wurde und der kurz darauf in der Schweiz, ebenfalls in einem normalen Kino – wenn auch nur sehr kurz – gezeigt wurde. Beim Gang ins Kino fielen mir selbstbewusste junge Paare

auf, die sich laut unterhielten und viele einzelne Männer, die herausfordernd und überlegen ins Publikum blickten. Ihre Blicke besagten: Ich weiß ja, auf was ich mich einlasse, hier geht es um Sex und Gewalt, aber ihr? Nach dem Film, der einen Exzess an weiblicher Aggressivität im Sexuellen veranstaltet, waren die jungen Männer ruhig, ihre Begleiterinnen schlichen schuldbewusst an ihrer Seite und die Pornografie gewohnten einzelnen Männer wussten wieder nicht wohin blicken. Denn: Es gab auch hier und da selbstbewusste Blicke von Kinozuschauerinnen, die mit einem Anflug von Triumph die Gesichter der Pornografie gewohnten Zuschauer musterten. Diesem Anflug von Triumph möchte ich nachgehen, denn er führt zur Frage, die mich im Folgenden interessiert, nämlich: Wem gehört die Aggression im Kino, im Feld der Pornografie, zwischen den Geschlechtern? Oder, noch einfacher: Was sucht eine Frau im Pornokino? Und bei wem stiftet sie mit ihren pornografischen Interessen mehr Verwirrung – bei den Männern, bei andern Frauen, bei sich selber?

Es geht mir im Folgenden um die Infragestellung einer bestimmten Ordnung der Geschlechter, die Pornografie vornimmt, wenn sie eine weibliche Position ins Zentrum rückt. Dass es schwierig ist, in der Pornografie die weibliche Position mit Gewinn ins Zentrum zu rücken, hat nicht wenig zu tun mit einer bestimmten feministischen Position, die die Unsicherheit gegenüber der Pornografie dahingehend gelöst hat, dass sie sie rundweg ablehnte und in den 80er Jahren die Anti-Porno-Kampagne ins Leben rief. Es scheint mir unvermeidlich, den Weg zu meinem Thema über das Hindernis zu nehmen, das durch diese feministische Negation von Pornografie als Position installiert wurde.

2. Erregungen oder der feministische Sadomasochismus von PorNO

„Pornografie propagiert Frauenhass“ schreibt 1987 Alice Schwarzer kurz und bündig in ihrem Vorwort zu Dworkins Buch *Pornografie – Männer beherrschen Frauen*,[2] einer polemischen Untersuchung, die pornografisches Material analysiert, um zu zeigen, dass es sich dabei um ein rassistisches männliches Foltersystem handelt, das das „Innerste der Frau“, ihre Fantasie besetzt und zersetzt. Es liegt auf der Hand, dass Dworkins Buch, das nicht nur die Pornografie, sondern die gesamte männliche Sexualität als Gewaltsystem enttarnen will, diese auch empfindlich verkürzt hat: „Alle sexuelle Macht geht vom Penis aus“, schreibt sie, „Terror strahlt aus vom Mann, Terror erleuchtet sein Wesen, Terror ist sein Lebenszweck.“[3]

Durch ihre alleinige Insistenz auf dem Aspekt männlicher Aggression in der Pornografie hat Dworkin nicht nur die männliche Sexualität verkürzt, sondern auch die weibliche. Die Frau als Subjekt der Lust ging in dieser Debatte – einmal mehr – unter, bestätigt wurde – auch einmal mehr – der reine Opferstatus der Frau als in jedem Fall degradiertem Lustobjekt. Was nun aber irritierend ist an dieser Verkürzung bei Dworkin – ich spreche von ihrem Text – ist die Erregung, die er in seiner panischen Abwehrhaltung mitführt. Dworkin kommt in ihren Analysen nicht umhin, das Material darzulegen, unzählige Geschlechtsakte, Obszönitäten und Kör-

perhaltungen sowohl von Männern wie von Frauen in allen Details zu beschreiben, es sind oft seitenlange Beschreibungen, in welchen sich die Aufregung der Schreibenden mit der Erregung der Beschriebenen bis zur Ununterscheidbarkeit mischt und dadurch einen seltsamen Sadomasochismus transportiert. Dieser Sadomasochismus allerdings lässt sich nicht einfach auf die psychische Struktur der Autorin projizieren: Er ist ein Effekt des Antipornografischen, mit dem die Feministin sich zwingt, jede sexuelle Handlung als erniedrigend zu empfinden, um sie umso aggressiver beschreiben zu können. Man kann der Autorin hier folgen, wenn sie in ihrem Vorwort beschreibt, wie sehr sie unter ihrem Gegenstand gelitten hat, wie sie gekämpft hat mit ihm, bis zur Erschöpfung, wie sie, ‚infiziert' von ihrem Gegenstand, zusehen musste, wie aus ihren einmal unschuldigen Träumen Pornografie wurde.[4] Der Wunsch, sich Pornografie einzuverleiben und gleichzeitig zu vernichten ist das, was Dworkins Position mit Elfriede Jelineks Antipornografieprojekt, dem Roman *Lust*, teilt, ein Buch, das ungefähr zur gleichen Zeit erschienen ist wie Dworkins Anti-Pornografiebuch. In der schrillen Überzeichnung des von seinem Phallus getriebenen Mannes, dem Penetration und Vergewaltigung synonym sind, errichtet Jelinek wie Dworkin ein Bild der Geschlechter, das eben letztlich nicht politisch, sondern biologistisch, oder zumindest atavistisch ist: Männer, das Übel der Welt, eine Welt, die dem totalen Pornografieverdacht ausgesetzt ist und in der die Frauen als wehrlose Opfer von der guten Sexualität nur ohne den Mann träumen können. Die Ordnung der Geschlechter, die bei beiden im Hintergrund steht, lautet: Die Aggressivität, der lüstern-voyeuristische Blick gehört den Männern, die Unschuld, die Lust hinter geschlossenen Augen gehört den Frauen. Und wenn sie hinsehen, dann nur, um dagegen zu sein.

Während Dworkin sich ihren hässlichen Gegenstand in einem richterlichen Machtdiskurs einverleibt und dabei einiges an Erregung freisetzt, ist es bei Jelinek die sadomasochistische Arbeit am Sprachkörper, in der die Sprache zu einem Fetisch wird, ausgestellt ist, Wortmaske sich über Wortmaske stülpt. Dahinter aber befindet sich im hermeneutischen Sinn nichts mehr. Der Sex bleibt eine Leerstelle oder: ein blinder Fleck. Ganz nach der Logik der Vorhänge, die im ersten Satz des Buchs gespannt werden, wird aber durch das raffinierte sprachliche Verhüllen der Leere ständig Sinn als Geheimnis erzeugt.[5] Ein Geheimnis nach dem die Leserin in Jelineks Roman wie in Dworkins Kampfschrift vergeblich sucht, ist die Frage der weiblichen Lust, die in beiden Büchern nur in Form dieses zerquälten Sadismus gegenüber allem Sexuellen oder als Negation auftaucht. Dabei stellt sich aber bei Dworkin wie bei Jelinek über die Negation etwas Unlokalisierbares ein, da die Verneinung, wie das bei Freud sehr plastisch geschildert wird, das, was sie verneint – nämlich die Lust – zugleich artikuliert und durchstreicht.[6] Sie ist da, aber wir wissen nicht wie und nicht wo. Zu diesem blinden Fleck des Unlokalisierbaren aber verhalten sich die politischen Äußerungen der Autorin in ihrer feministischen Absicht naiv oder schlicht falsch. Denn natürlich weiß jede Leserin und auch mancher Leser, dass es die Lust der Frau auch anders gibt und auch, dass zwischen feministischen Absichtserklärungen und literarischen Fantasien Welten liegen können. Nur hat Jelinek dieses Einverständnis nicht gesucht, sie hat das Ultimative, Letztmögliche behauptet und damit das Terrain von Pornografie in

einem feministischen Sinn nur aufgerissen, um es für immer zuzuschütten. Literarisch ist das möglich, vielleicht sogar gelungen. Damit aber auf ein feministisches Einverständnis zu zählen und im Namen der Frauen zu sprechen, wie sie es in unzähligen Statements getan hat, ist nicht möglich. Denn die Negation der Lust in *Lust* ist nur unter Umständen teilbar; sie zu genießen oder zu akzeptieren, setzt einiges an masochistischer Unterwerfungslust voraus. Wobei die Unterwerfung nicht diejenige unter den männlichen Sadismus wäre, sondern unter den feministischen Sadismus des Antipornografie-Diskurses.

3. Irrtümer, Irritationen

Den Irrtum, dem sowohl Jelinek wie Dworkin unterliegen, möchte ich so zusammenfassen: Sie analysieren Pornografie unter der Annahme, dass sexuelle Stellungen direkt übersetzbar sind in soziale, sie negieren den Hiatus, den es zwischen sexuellen Fantasien und sozialen Verhältnissen gibt, ich möchte einmal behaupten, geben muss.

Damit bleibt bei ihnen die Ordnung der Geschlechter, was sie immer war: Die Aggression und die Aktivität gehört den Männern, wenn Frauen aktiv oder aggressiv werden tun sie es nur aus Notwehr. Das gehört zum Fundament, auf dem sich sowohl die Ordnung der Geschlechter wie auch das feministische Selbstverständnis errichtet hat.

Ich möchte nun im Folgenden anhand dreier Filme bzw. Filmausschnitte von Cathérine Breillat und dem Film *Baise-moi* von Virginie Despentes, sowie in einem literarischen Text von Almudena Grandes nach einer Möglichkeit Ausschau halten, diese Ordnung und das ihr zugrunde liegende feministische Selbstverständnis aufzustören.

Baise-moi

Die Ausgangslage von Virginie Despentes' Film *Baise-moi* bestätigt zunächst die alte Ordnung ‚männlicher Täter – weibliches Opfer' überaus krass. Am Anfang des Films steht die brutale Vergewaltigung einer jungen Frau durch eine Gruppe von Männern. Diese Vergewaltigung wirkt als Initialzündung zu einer endlosen Serie von Racheakten, zu welcher das weibliche Opfer gemeinsam mit einer Freundin mit anarchischem Furor und unter Verzicht auf weitere psychologische Motivierung aufbricht. Für die Autorinnen ist dieser blutige Streifzug feministisch legitimiert: „Wir zeigen Frauen, die Lust empfinden, die nicht einfach das Objekt für (männliche) Lust sind. Das ist eine feministische Position", wiederholte Virginie Despentes immer wieder in Interviews.[7] Somit hat sich auch in der Debatte um diesen Film die Erklärung der weiblichen Aggression mit der feministischen Deklaration, antipornografisch vorzugehen, tendenziell vermischt. Die Frage, die sich stellte, stellen musste, lautet: Was ist mit der Umkehrung gewonnen? Wenn Frauen sich bewaffnen und Männer eiskalt abknallen, Männer, die sie vorher verführen, abschleppen

und sexuell benutzen, sind dann nicht einfach nur die Positionen vertauscht, in dem Sinne, dass Frauen in diesem Film einfach *wie* Männer agieren? Bedeutet die Rückeroberung der weiblichen Lust und die Eroberung der Pornografie wirklich, dass das Spiel ‚Schwanz in den Mund und Kugel in den Kopf' jetzt in umgekehrter Rollenbesetzung gespielt werden muss? Diese Fragen sind legitim, der Film zwingt sie einem in vielen Szenen auch auf, insbesondere im finalen Showdown, in dem die beiden Protagonistinnen in einem Swingerclub ein Blutbad anrichten, bei dem auch die Bildersprache des Films – genüssliche Zeitlupen, endlose Wiederholung, üppige Blutfontänen, visuell irrealisierte Täterinnen – sich in nichts mehr von einem beliebigen billigen Splatter– oder Horrorfilm unterscheiden.

Trotzdem: Der Film gibt auch etwas anderes zu sehen, etwas, das nicht aufgeht in der einfachen Umkehrlogik. Die Verbindung von sexuellen Interessen und Rachegelüsten am männlichen Geschlecht hat so wenig Vorbilder – auch filmgeschichtlich – dass einzelne Filmsequenzen wirklich neues Terrain betreten, in dem bekannte Szenarien durchquert und nicht einfach umgekehrt, sondern mehrfach verdreht werden. Zum Beispiel in den Szenen, in welchen die beiden Frauen ihre männlichen Opfer aufreißen, wobei hierzu die Dramaturgie zunächst noch bekannt ist: Wenn eine Frau in eindeutiger Aufmachung sich an einen Mann heranschleicht, um ihn aufs Zimmer abzuschleppen, erinnert sie uns zunächst ja einfach an eine Nutte. Das sind wir gewohnt. Wenn wir aber wissen, sie tut es nicht für Geld, dann wissen wir schon weniger Bescheid. Und wenn wir dann sehen, dass sie es tut, um durchaus lustvoll mit ihm zu ficken – man könnte auch sagen ihn zu vergewaltigen – und ihn danach abzuknallen, dann ist dies unerträglich, und zwar nicht nur wegen der fehlenden narrativen Logik und der mangelhaften psychischen Motivierung, die dem Film angelastet wurde, sondern zunächst auf der Ebene der Bilder. Es ist, als ob in dieser Umkehrung der Ordnung zwischen den Geschlechtern das sexuell Verleugnete oder Tabuisierte beider Geschlechter – nämlich die Unterwerfungssucht des Mannes, der Aggressionstrieb der Frau – sich wie ein schlecht sitzendes Kostüm über die Szene legt und überall daran erinnert, dass Rollentausch nie Identitätswechsel bedeutet. Wenn zwei Frauen einen Mann vergewaltigen, werden sie damit nicht zum Mann, sie sehen nicht aus wie ein Mann, sie tun es nicht wie ein Mann. Die Pistole ersetzt vielleicht den Phallus, aber sie kann nicht zum Phallus werden. Wenn ein Mann vergewaltigt wird, wird er – insofern er nicht penetriert wird – nie dieselbe Wehrlosigkeit haben wie eine Frau. Zumindest auf der Ebene der Bilder nicht. Das ist meines Erachtens etwas, was der Film zu denken aufgibt und was weit interessanter ist als die voreilige Behauptung der Regisseurinnen, dass die Frauen ihres Filmes selbstbestimmt und feministisch im Dienste ihrer eigenen Lust agieren. Ehrlicher wäre es zu sehen, dass das Motiv der beiden Heldinnen offener Geschlechterhass ist und dass dies im Rahmen eines Films durchaus genießbar ist. Und interessanter ist es zu sehen, dass sich auf der Folie der Umkehrung, in den einzelnen Bildern des Films eine Unordnung zwischen den Geschlechtern abzeichnet, die mehr mit Ratlosigkeit als mit Selbstbestimmung zu tun hat. Und zwar bezieht sich diese Ratlosigkeit nicht so sehr auf unser filmästhetisches Empfinden, wie es die fast durchwegs männliche Filmkritik glauben machen wollte – der Film wurde in der Filmkritik fast ausschließlich aufgrund formaler, filmästhetischer

Kriterien abgelehnt – sondern auf die sozialen Rollen, denen wir folgen, wenn wir uns mit sexuellen Rollen identifizieren. Und diese sind in *Baise-moi* für Männer vielleicht schlicht unerträglich – übrigens auch für Frauen, insofern sie sich mit der männlichen Opferposition identifizieren, was nahe liegend ist, da Frauen die Identifikation mit der Opferposition leichter fällt oder einfach vertrauter ist. Angesichts dieser Unerträglichkeit endet der Film auch gerecht: Die sexuelle Plünderhaltung und Dominanz wird wie die soziale Position der beiden Frauen so unmöglich, dass sie ausgelöscht werden muss; die männliche Hilflosigkeit wird so unerträglich, dass sie heftig kompensiert werden muss. So endet der Film mit dem gewaltsamen Tod und Freitod der beiden Sex-and-Crime-Amazonen, was unter anderem auch heißt, dass die aggressive sexuelle Position für Frauen nicht zu haben ist, und wenn, dann nur um den Preis des Lebens.

Romance, A ma soeur

Damit komme ich zum nächsten Film, zu *Romance* von Cathérine Breillat, wobei meine Frage weiterhin lautet, ob und wie die Identifikation von sexuellen Rollen mit sozialen Rollen im Setting dieses Films vorgenommen oder unterlaufen wird. Die Heldin des Films, Marie, lebt an der Seite eines schlappen jungen Mannes, der auch in seiner schlappen Männlichkeit gezeigt wird und der – eingeschlossen in seine narzisstische Beziehungsunfähigkeit – keine Lust mehr hat, mit ihr zu schlafen. Diese narzisstische Frigidität wird im Film unter anderem damit begründet, dass er als Model arbeitet und damit eigentlich in eine weibliche Position gerückt ist.

Maries Weg ist entsprechend ein Stück weit männlich. Sie macht sich auf zu sexuellen Erkundungen und erobert ‚richtige', d.h. phallische Männer, bei welchen sie ihre Fantasien von Obszönität und Unterwerfung ausprobieren kann. Da ist zuerst Pablo, ein richtiger Mann ohne Erektionsprobleme – bezeichnenderweise hat Breillat ja die Rolle mit dem Pornostar Rocco Saffredi besetzt. Danach kommt Robert, ein älterer Arbeitskollege, der Marie in die Geheimnisse des Sadomasochismus einführt. Und dann trifft sie noch nebenbei nachts den ganz harten Mann, der sie in einer fünfminütigen anonymen Begegnung im Treppenhaus vergewaltigt. Es ist klar, dass alle drei Typen – der heiße Verführer, der rituelle Sadist, der kalte Vergewaltiger – nicht taugen für eine ‚Romanze' oder für eine Liebesbeziehung, aber: Marie findet durch sie – so die These des Films – ihre sexuelle Identität als Frau.[8] Sie hat ihre Erfahrungen gemacht, um die Männer, die zum Zusammenleben nicht taugen, wieder zu vergessen. Und mehr noch: Am Ende des Films ist sie geläutert von den eigenen Fantasien Mutter geworden und hat – ganz im Zeichen ihres Namens – wie durch ein Wunder einen Sohn geboren, dessen Vater, das männliche Model, mit der Wohnung in die Luft fliegt, während sie das Kind gebiert. Ihre sexuelle Identität als schamlose Hure und Masochistin wurde also direkt in die soziale Position der allein erziehenden Mutter transponiert – so die bittere Ironie des Films, von der ich nicht weiß, ob sie Cathérine Breillat so gewollt hat. Zwar zeigt der Film ganz deutlich den Hiatus zwischen sexuellen Interessen und sozialen Rollen, doch

fällt er damit in ein bekanntes Schema zurück, nämlich in die alte Dichotomie von Mutter und Hure, deren psychologischer Kern die heilige Mutter-Sohn-Dyade ist, eine Folie mithin, auf der sich die alte Ordnung der Geschlechter weiter perpetuieren kann. Die Männer aber, und das ist nicht ganz unwichtig, sind dabei *quantité négligeable* geworden, sie sind wirklich nicht interessant und – außer für einen kurzen Austausch von sexuellen Interessen – verzichtbar. Das ist nicht Geschlechterhass wie in *Baise-moi*, sondern Pessimismus mit starken feministischen Wurzeln. Auch der letzte Film von Breillat *A ma soeur* weist keinen Weg in eine offenere Zukunft für die Geschlechter. Auch in ihm geht es um die Frage, wie zwei Frauen, in diesem Fall zwei sehr junge, ungleiche Schwestern, zu ihrer sexuellen Identität kommen. Und wiederum sind die Männer, die ihnen dazu verhelfen, zwei Karikaturen des starken Geschlechts. Der eine, ein italienisches Mamasöhnchen und Softmacho, entjungfert in unendlicher Zerdehnung und Mühseligkeit im Ferienchalet eine der Schwestern vor den Augen der wie gelähmt zusehenden dicken Schwester. Die Defloration erfolgt ‚*à ma soeur*', für meine Schwester, für jene also, die keine Ferienromanze haben wird. Doch diese erwartet etwas anderes. Auf der Heimreise mit Mutter und Schwester fallen die drei Frauen nämlich einem Mörder und Vergewaltiger in die Arme, der das dicke Mädchen von Mutter und Schwester ‚befreit' und ihr dafür eine sexuelle Identität verschafft, indem er sie neben den Leichen der niedergemetzelten Familie vergewaltigt. Dabei sieht das Mädchen in der Schlußsequenz nach ihrer Entjungferung tatsächlich wie erweckt aus. Ihre Erweckung erfolgt allerdings um den Preis, traumatisiert zu werden und allein zu bleiben. Weil Breillat auch dieses gewaltsame Showdown nicht als Fantasie zeigt, was durchaus plausibel gewesen wäre und mehr Ambivalenzen in der Rezeption zugelassen hätte, bleibt es dabei, dass der Aggressor in Gestalt eines realen Mannes von außen kommt. In beiden Filmen Breillats gehört mithin die Aggressivität den Männern, die Frauen, die sich ihr freiwillig oder unfreiwillig ausliefern, kommen dabei zu einer sexuellen Identität, mit der sich dann nicht leben lässt. So gesehen sind Breillats Filme schrecklich trostlos, auch weil sie das alte feministische Paradigma der weiblichen Opferrolle nicht wirklich verlassen wollen.

Nun gilt es aber auch hier zweierlei zu fragen. Erstens: Inwiefern ist es legitim, in diesen Filmen aus sexuellen Erfahrungen direkt auf soziale Rollen zu rekurrieren und zweitens, ob nicht auch hier die einzelnen Filmbilder das narrative Schema des Films unterlaufen und eine eigene Geschichte erzählen?

Zur ersten Frage: Es gehört zum Diskurs von Cathérine Breillat, sexuelle Erfahrungen von Frauen mit sozialen Rollen zu verknüpfen und damit auf eine ‚sexuelle Identität' von Frauen zu schließen. Dass diese direkt in Unterwerfung, Unglück und Alleinsein führt, bestätigt den Status quo, dass Frauen eben keine andere Sexualität haben können als jene, die ihnen Männer verpassen. Das ist realistisch, dass ist pessimistisch und traurig. Es ist als Aussage eines Films möglich, wenn dabei nicht unterschlagen würde, dass sich im Verlauf der Suche von Breillats Protagonistinnen durchaus Momente einstellen, die eine ganz andere Geschichte der weiblichen Sexualität erzählen – aber, auf der Ebene der Bilder, und zwar der pornografischen Bilder, und nicht der Geschichte. Ich möchte dazu aus *Romance* nur ein Filmbild herausnehmen. In der Unterwerfungsszene mit Robert, wo Marie gefesselt und

geknebelt wird, fährt die Kamera am Schluß nah an ihr Geschlecht und zeigt, wie Robert einen Tropfen Flüssigkeit aus ihren dunklen Schamhaaren löst – um es ihr und uns zu sehen zu geben. Der sichtbare Beweis weiblicher Lust, ein kleiner Tropfen in Detailaufnahme, prägt sich ein. Zunächst den Zuschauenden – sind wir es doch gewohnt, dass die weibliche Lust sich in pornografischen Filmen vor allem akkustisch oder in ekstatisch verzerrten Gesichtern beweist. Er prägt sich aber auch Marie ein, als eine überraschende Begegnung mit sich selbst, die ihrem Gesicht einen Ausdruck von Freiheit und Selbstbehauptung gibt, den ihr der Film im ganzen nicht zugesteht. Dabei erfüllt dieser Tropfen im Schamhaar als große Detailaufnahme zunächst nur den Realitätsanspruch, der von den Bildern der Pornografie, das heißt von der Bilderzeugung selber ausgeht. Pornografie folgt ja meistens einem dokumentarischen Anspruch und erzeugt jenen ‚*effet de réel*', den nur theoretisch Versierte als Effekt und eben nicht als Realität erkennen. Mit Barbara Vinken gesprochen: Die Fiktion der Pornografie besteht immer darin, das Geschlechtliche als wahr und wirklich darzustellen.[9] Tatsächlich geht es um einen Realitätseffekt, der vom nackten Körper ausgeht und der dort, wo die Geschlechtsteile groß ausgeleuchtet werden, auch zu einem Effekt des Hyperrealen führt – um einen Begriff von Baudrillard zu zitieren: Die Strategien der Verführung, die auf Unsichtbarem beruhen, sind im Hyperrealen aufgezehrt durch eine Vision, die totale Sichtbarkeit verheißt.[10] Diesem ‚*effet de réel*' oder ‚*hyperréel*' folgen auch Filme wie *Baise-Moi* oder auch Patrice Chéreaus *Intimacy*, beides Filme, die zwar weitgehend auf die stereotypen hyperrealen Bilder des Mainstream–Pornos verzichten, in welchen die Regie aber einiges unternimmt, um in der Darstellung der Sexualität Echtheit zu suggerieren: sei es durch den Einsatz ‚echter' Pornodarsteller, sei es durch die Echtzeit der Bilder und vor allem durch die Verwendung der Handkamera bei der Aufzeichnung des Geschlechtsakts.[11] Auch dieser Tropfen im Schamhaar in Breillats Film erfüllt das Gesetz der Echtheit im Sichtbaren, aber er leistet gleichzeitig eine Symbolisierung, die sich eben nicht im Sichtbaren erschöpft. Er symbolisiert die Lust der Masochistin Marie, er führt sie ihr vor Augen – und verweist gleichzeitig durch ihren Blick auf ein Begehren, das auch in dieser Szene keine Erfüllung gefunden hat. Er leistet mithin auch etwas, was Drucilla Cornell mit Hinweis auf Luce Irigaray als Möglichkeit weiblicher Pornografie aufwirft, nämlich eine Resymbolisierung und Reimagination des weiblichen Geschlechts, das nicht in die Ökonomie des männlichen Begehrens eingeschlossen ist. Bei Luce Irigaray ist es das Bild der Schamlippen, die als Metapher für eine Bedeutungsökonomie des Nicht–Einen, des Nicht–Repräsentierbaren fungieren und die damit bei Cornell wie bei Irigaray zur Figur der Metonymie führen: „Die Evokation der ‚Realität' dieser weiblichen Genitalien ist eine metonymische Beziehung."[12] Der Tropfen im Schamhaar ist ebenfalls eine solche Metonymie. Wie sehr diese Figur – als Figur der Verrückung und Verschiebung – prädestiniert ist, die instabile Beziehung zwischen Ich und möglichem weiblichem Geschlecht, mithin die Instabilität einer ‚sexuellen Identität' überhaupt auszudrücken, möchte ich an einem weiteren pornografischen Filmbild erläutern. Es stammt aus Breillats erstem Film *Une vraie jeune fille* von 1975, der mit folgendem Szenario beginnt: Alice Bonnard, die 16-jährige Protagonistin, ist in den großen Sommerferien aus dem Institut zu ihren

Eltern auf den bäuerlichen Betrieb in der Landes zurückgekehrt. Ein Schulmädchen mit gestärktem Rock, weißen Socken und einem unerklärlich lasziven und beständig abweichenden Blick. Sie sitzt nun in der elterlichen Stube und frühstückt zwischen einem vulgären Vater und einer hysterischen Mutter, über dem Tisch baumelt eine klebrige Endlosschleife gegen die Fliegen, Alice rührt ihren Tee und quittiert die nörgelnden Bemerkungen und Fragen der Mutter mit einem ungerührten Schweigen. In dieser erstickenden Atmosphäre, die nur durch das monotone Gebrumm der Fliegen und die Kaugeräusche orchestriert wird, bleibt die Kamera solange auf dem Gesicht des Mädchens, bis man selber auf Erlösung hofft und sich fragt: Worauf sinnt sie? Die Antwort wird unerwartet unter dem Tisch gegeben, wohin die Kamera schwenkt, um von Nahem zu zeigen, wie Alice den Teelöffel in ihre Unterhose und dann in ihr Geschlecht gleiten lässt. Die Spannung auf ihrem Gesicht löst sich. Mit einer für die Eltern unerklärlichen Geste aus Triumph und Herablassung lässt sie den Löffel auf den Tisch fallen und verlässt die Stube. Die Irritation dieser pornografischen Handlung ist zumindest doppelt. Sie rührt einmal aus der Blickregie, die die Szene so organisiert, dass Kamera und Kinopublikum die einzigen Blickzeugen einer Handlung sind, die strikt autoerotisch ist. Unweigerlich ist man als Zuschauer oder Zuschauerin in eine exklusive voyeuristische Position versetzt, der skopische Trieb ist hellwach – wie vielleicht immer, wenn man sich als Zuschauende nicht mit der Figur auf der Leinwand, sondern mit der Kamera identifiziert.[13] In dieser exklusiv voyeuristischen Position muss man nun mit den widerstreitenden Gefühlen fertig werden, die der Übergang vom Oralen zum Genitalen in der überraschenden Berührung von kühlem Metall und warmer Intimität auslöst. Gleichzeitig wird der Sehtrieb enttäuscht: Der Blick, der so gezielt von der Kamera unter den Tisch geführt wird, mit dem Versprechen dort zu sehen, was niemand sieht – auch nicht die Figur selber – bekommt das Geschlecht nicht zu sehen. Es bleibt, nach der Logik der Metonymie, verschoben. Der Film Breillats entfaltet konsequent diese Verschiebung in der Suche nach dem ‚eigenen' Geschlecht, und er verweigert in einem subtilen metonymischen Verfahren jede stabile Symbolisierung desselben. In ihrer zögerlichen Lüsternheit sucht die junge Alice die Sexualität zunächst für sich allein und eröffnet somit einen Identifikationsrahmen, den man weiblich nennen kann, weil er zunächst strikt autoerotisch ist. Ein Löffel markiert in diesem Rahmen nicht einfach einen entwendeten Phallus, sondern eine metonymische Verschiebung von den einen Lippen zu den andern oder eine verschlagene Selbstbespiegelung. Die Protagonistin Breillats ist auf der schwierigen Suche nach der weiblichen Lust, schwierig auch insofern, als es dabei nicht um die Einlösung eines hedonistischen Versprechens geht, wonach es Lust einfach so gäbe, sondern um etwas Quälendes, Obsessives, Obskures. Die Arten, in welchen Alice versucht, sich Lust zu verschaffen, sind entsprechend überraschend. Wenn sie allein, mit heruntergelassenen Unterhosen auf dem Feld kriecht, sich von ihrem Hund lecken lässt, sich vor dem Spiegel die Brüste mit Marmelade bestreicht, mit entblößtem Geschlecht auf verlassenen Eisenbahnschienen sitzt oder wenn sie, mit hochgeschlagenem Rock, auf ihrem Velosattel durch den Wald schaukelt, dann ist das immer genauso lüstern wie zerquält. Neben das ziellos Polymorph–Perverse dieser erwachenden Sexualität tritt aber auch das Inzestuöse.

Wenn Alice von ihren Streifzügen ins Elternhaus zurückkommt, dann setzt sie sich dem Vater auf den Schoß, während er sie zweideutig anfasst. Oder sie zerrt mit ihrer Mutter den toten Hühnern die Eingeweide aus dem blutigen Leib. So ist Alices Sexualität immer gleichzeitig eine Kraft und eine Gegenkraft des Familiären. Sie wird in einen familiären Rahmen gesetzt, den sie gleichzeitig sprengt. Ob sie ein Ei zerquetscht oder sich an einem Baumstamm reibt, ob sie nachts stundenlang auf dem Klo sitzt, um zu urinieren oder ob sie sich in den verlassenen Dünen vor den Überresten toter Hunde auszieht: Alles ist sexuell konnotiert durch diese ziellose und deshalb überhitzte Lust, die sich an jedem Ding entzündet. Nur – und hier wäre zum Beispiel Drucilla Cornells emphatisches Eintreten für die Entfesselung des weiblichen Imaginären zu korrigieren – diese Lust ist eben nicht hedonistisch, und wenn man von Entfesselung spricht, lässt sich gerade mit Breillat sagen, dass das weibliche Imaginäre, wo es sich als Suche nach sexueller Identität artikuliert, immer schon eingeschlossen ist in einen symbolischen Zusammenhang von Scham, Tabu und Obszönität, von aktiv und passiv, von weiblich und männlich, Vater und Mutter, von Mangel und Erfüllung. Vielleicht ist es deshalb schlichtweg falsch, von sexueller Identität zu sprechen, denn wer sexuelle Interessen hat, ist nicht vollständig, er sucht und braucht das Andere und das nicht immer nur in einem guten, sondern auch in einem aggressiven Sinn. Und eben diese Suche kann ein isoliertes pornografisches Szenario besser verdeutlichen als eine Geschichte, die im Kino doch immer zur sozialen Ordnung der Geschlechter zurückführen muss. Der psychoanalytische Blick von Jessica Benjamin fällt genau auf diesen Austauschprozess und auf die komplizierten Objekt-Subjektbeziehungen im pornografischen Szenario. Mit ihrer Theorie der Intersubjektivität postuliert sie eine sexuelle Beziehung, in der der Andere nicht vollständig dem Objekt der Fantasie assimiliert wird und die somit zu einem Zusammentreffen zweier Subjekte wird, das Allmachtfantasien überwindet und erst damit Spannung herstellt. In dieser Spannung als einer gegenseitigen wird die Ordnung der Geschlechter in Unordnung versetzt, die Aggressivität ist keine Naturgewalt mehr, die vom Mann ausgeht. Das zu zeigen, kann eine Möglichkeit des Kinos sein, wenn man dem Kino zugesteht, dass es das Tabuisierte und vielleicht sehr Unrealistische der Phantasmen, die aus sexuellen Interessen entstehen, punktuell realisieren kann. Insofern ermöglichen sadomasochistische Szenarien in der Pornografie, so Benjamin, eine nach innen gewendete aggressive Sexualität, die sowohl Männer wie Frauen potenziell haben, nach außen zu bringen, zu einem Zuschauer.[14] Es geht deshalb nicht darum, die Zuschauer und Zuschauerinnen vor gewalttätigen sexuellen Darstellungen zu schützen, denn Aggression gehört wesentlich zur Entstehung sexueller Lust. Das Problem sind nicht die sadomasochistischen Inhalte von Pornografie, sondern die symbolische Gleichsetzung von Fantasie und Realität, die sowohl in die Darstellung wie in die Rezeption von Pornografie eingegangen ist. Demnach kann die Konsumation von Pornografie nur dort lustvoll sein, wo es möglich wird, die gezeigten Handlungen als zur eigenen Fantasie zugehörig zu erkennen und sie zugleich symbolisch zu verstehen. Dann nämlich können sie in einer Differenzierung zwischen Selbst und Anderem zu einer gemeinsamen Realität modifiziert werden. Nur vollständige Symbolisierungen pornografischer Inhalte fördern eine Bewegung nach außen, das heißt zu einer In-

teraktion mit einem anderen Subjekt. Dabei werden den eigenen Allmachtfantasien – sowohl den weiblichen wie den männlichen – Grenzen gesetzt, die neue Spannung ermöglichen.[15] Es gibt im Film *Une vraie jeune fille* eine Sequenz, die eine solche Symbolisierung anstrebt. Auf den Umwegen der jungen Alice zu Jim, dem Mann, der ihre Fantasien zu besetzen beginnt, realisiert der Film in einer Szene eine sadomasochistische Fantasie von Alice. Sie liegt dabei nackt auf dem Feld und blinzelt in die grelle Mittagssonne, Fliegen sitzen auf ihrem Gesicht, sie ist mit einem Viehdraht gefesselt, während Jim ihr einen Regenwurm ins Geschlecht schiebt. Dann zieht er den Wurm heraus und zerteilt ihn: die Teile kringeln sich wie kümmerliche Phalli in Alices Schamhaar, worauf Jim in ein seltsam triumphales Gelächter verfällt. Diese Sequenz bricht sowohl mit den Gewohnheiten der Pornografiekonsumenten, die sich am Maßstab von Erektion und Ejakulation orientieren, wie sie auch mit den Kriterien der feministischen Pornokritik bricht, die dazu neigt, die weiblichen Sexualfantasien als natürlich und aggressionsfrei zu reklamieren oder eben, wie Cornell, von einem entfesselten weiblichen Imaginären zu sprechen. Es ist für diese Szene wichtig, dass es sich um eine Fantasie handelt, auch wenn die Bilder dies nicht verraten: Sie sind weder schwarz-weiß noch verschleiert. Breillat hat hier auf die beiden üblichen Bildtechniken zur Darstellung von Fantasie- oder Traumbildern verzichtet. Aber aus der Logik der Geschichte heraus kann man die Bilder nur der Fantasie von Alice zuschlagen, und das ist deshalb wichtig, weil damit der Sadismus, der von Jim ausgeht, nicht als ein von außen kommender gekennzeichnet wird, sondern als Triebregung von Alice, eben als Fantasie, in der ein Phantasma einen Weg zur Symbolisierung findet und dabei nicht auf Ablehnung stößt. Wenn man die psychoanalytische Erkenntnis akzeptiert, wonach die sexuelle Differenz aufgrund der ihr innewohnenden Wucht das Subjekt sowohl vom andern Geschlecht wie von sich selber abspaltet[16], dann können Gewaltfantasien nicht als Unfall oder äußere – männliche – Nötigung interpretiert werden. Es ist hierbei auch gar nicht mehr so relevant, Fantasie gegen Realität in einem dualistischen Sinn gegeneinander auszuspielen: Sie gehören im Gegenteil sehr eng zusammen – so eng, dass sich auch nicht mehr sagen lässt, wem die Aggression, wem die Blicke gehören. Wenn in dieser Szene auch ein Machtverhältnis inszeniert wird, so ist es in der Unterwerfungsfantasie von Alice dennoch nicht klar, wer wen dominiert, ob nicht Alices Lust stärker ist als Jims Triumph, ob der Wurm als kümmerliches Symbol für das männliche Geschlecht den Peiniger nicht mehr verhöhnt als die Gepeinigte, ob er mehr in den Bereich des Weiblichen oder in den des Männlichen gehört. Das ist die Ambivalenz, die ein pornografisches Bild haben kann, weil es mehr als jede erzählte Geschichte die Unordnung der Geschlechter als Imago oder Fantasie zulässt. Insofern wäre es besser gewesen, Breillat hätte den jeweiligen Schluß ihrer Filme als Wunsch, als Fantasie ihrer Protagonistinnen gezeigt und nicht als von Männern gestiftete Ordnung. Diese wird auch am Schluß in *Une vraie jeune fille* etabliert, als Jim, der endlich das Versprechen von Alice, mit ihm zu schlafen, einlösen will, nachts, als er sich dem Haus nähert, auf eine Schussanlage gegen wildernde Tiere tritt, die der Vater von Alice im Maisfeld installiert hat. Er tappt also in die väterliche Falle, prallt, symbolisch gesprochen, gegen den ödipal–

patriarchalen Schutzwall und wird dabei tödlich verletzt. Alice bleibt allein mit ihrem Begehren, die familiäre Ordnung ist stabilsiert.

Man kann durchaus sagen, dass Breillats Filme Frauenfilme sind, und zwar in dem Sinn, als sie von einer weiblichen Position ausgehen und dabei auch eine weibliche sexuelle Identität postulieren. Diese ist weder unschuldig noch einfach zu befreien, sie steht in einer vielfältigen Verstrickung, die familiär und sozial determiniert ist, einen Ausweg weisen nur einzelne Bilder, einen Ausweg ins Fantastische, das vielleicht so etwas verspricht wie Befreiung von einer sexuellen Identität und Unordnung zwischen den Geschlechtern. Ansonsten, auf der Ebene der Geschichten, bleibt Breillat einer älteren feministischen Position verpflichtet, wonach Frauen sich über die Entdeckung ihrer Sexualität und das Ausleben ihrer Phantasmen punktuell befreien können – von den Männern. Wie weibliche Sexualität in einer Beziehung oder mit einem Mann zu einer Kraft werden könnte, die für beide ein Versprechen beinhaltet, bleibt bei Breillat ausgespart. Insofern ist ihr Kino, ganz entgegen den Äußerungen der Regisseurin, eben kein Kino zum Träumen, kein Kino der Fantasie, sondern ein Kino der Realität.[17]

4. Almudena Grandes: Die Utopie der pornografischen Fantasie oder: Wer ist ‚sie'?:

Wie andere oder wirklich pornografische Filme aussehen könnten, die genau diese Realität der Geschlechtszugehörigkeit unterlaufen, erörtert die Filmtheoretikerin Linda Williams, die in ihrer breiten Untersuchung von pornografischem Filmmaterial sowohl neue Darstellungs- wie neue Rezeptionsweisen für Pornofilme vorstellt. Dabei ginge es zunächst um eine Unterbrechung der Sucht nach Realität und Identifikation, indem eine Inszenierung als Inszenierung gezeigt und auch verstanden wird. Geschieht dies – und hier kann Williams auf eine breite Palette von Filmen verweisen – dann werden Rollenspiele mit wechselnden Machtpolen ausgetragen, die den Zuschauenden vielfältige Identifikationsangebote machen.[18] Wie dies aussehen könnte, scheint mir nirgendwo so minutiös und in allen Ambivalenzen beschrieben wie am Anfang von Almudena Grandes Roman *Lulu*, der genau mit dieser oszillierenden Identifikation beim Betrachten eines pornografischen Szenarios beginnt. Ich möchte dazu die Stelle in ihrer vollen Länge zitieren.

> „Ich nehme an, es kann befremdlich wirken. Aber dieser Anblick, dieses unschuldige Bild, hatte eine gewaltige Wirkung, übte eine überaus magische Anziehung aus.
>
> Ihre schönen Gesichter rahmten rechts und links den Hauptakteur ein. Ihn selbst konnte ich nicht erkennen, denn diese schillernde Verschmelzung der Körper hatte mich vorerst ziemlich verwirrt. Vollkommenes, glänzendes Fleisch schien sich ohne jegliches Tabu selbst zu genügen, Subjekt und Objekt einer totalen Lust, rund, in sich ruhend, so anders als all diese kümmerlichen, runzligen After, die ständig zu einer schmerzhaften und verkrampften Grimasse zusammengekniffen sind.

Und traurig aussehen, dachte ich.

Sie sahen sich lächelnd an und betrachteten das offene Loch, das sich ihnen darbot. Die rosige Haut darum war straff gespannt und schimmerte zart und sauber. Jemand hatte zuvor sorgfältig alle Haare abrasiert.

Es war das erstemal in meinem Leben, dass ich einem solchen Schauspiel zusah. Ein Mann, ein großer und muskulöser, ein schöner Mann, kniete auf allen vieren auf einem Tisch, den Arsch hochgereckt, die Beine weit gespreizt, und wartete. Schutzlos, verängstigt, wie ein verlassener Hund, ein flehendes, zitterndes Tierchen, entschlossen um jeden Preis zu gefallen. Ein gedemütigter Hund, der sein Gesicht verbarg – nicht eine Frau.

Dutzende von Frauen hatte ich in dieser Stellung gesehen.

Auch mich selbst.

Und in diesem Moment wünschte ich mir zum ersten Mal, dort zu sein, auf der andern Seite des Bildschirms, wünschte ihn zu berühren, ihn zu erforschen, ihn zu zwingen, das Gesicht zu heben, wünschte ihm in die Augen zu sehen, ihm das Kinn abzuwischen und ihn mit seinem eigenen Säber einzuschmieren. Ich wünschte mir, wenigstens jetzt einmal ein Paar dieser scheußlichen hochhackigen Lackschuhe zu besitzen, die die billigen Nutten tragen, solche schauderhaften Stelzen, auf denen man nicht laufen kann, nur um auf den spitzen Absätzen, diesen vulgären Waffen, zu staksen, langsam auf ihn zu zu schwanken, mit einem von ihnen in ihn einzudringen, ihm weh zu tun, ihn zum Schreien zu bringen und mir damit Lust zu verschaffen, ihn vom Tisch zu stoßen und tiefer in ihn zu rammen, ihn zu verletzen, einzudringen in dieses unbefleckte Fleisch, das so erregend und neu für mich war.

Aber sie kam mir zuvor. Sie öffnete ihren Mund und streckte die Zunge heraus. Mit geschlossenen Augen fing sie an zu arbeiten. Wie eine ägyptische Jungfrau blieb sie hartnäckig im Profil. Hingebungsvoll ließ sie ihre Zungenspitze um den winzigen rosigen Rand kreisen, der das begehrte Loch umschloß, leckte die Umrisse, glitt mit der Zunge ein Stück hinein und drang schließlich ganz in das Loch ein. Ihr Gefährte sah ihr zu und lächelte.

Plötzlich aber machte er es ihr nach. (...)

Ab und an trafen sich ihre Zungen. Dann hielten sie einen Moment inne, verwickelten sich ineinander und leckten sich gegenseitig, nur um gleich wieder voneinander abzulassen und sich einzeln ihrer eigentlichen Aufgabe zu widmen. (...)

Auf einmal ein Schnitt. Ich war meinem Schicksal überlassen.

Nach der ersten Erschütterung, dem Befremden und Entzücken erlebte ich das unbeschreibliche Gefühl einer Häutung. Ich war sehr erregt, erfaßte aber die Veränderung, die in mir vorging. Er reizte mich unendlich, so wie er sich mir darbot, erbärmlich, zusammengekauert, das Gesicht verborgen. Ich begehrte ihn. Ich wollte ihn besitzen. Das war ein vollkommen neues, unglaubliches Gefühl. Ich bin kein Mann, und ich kann kein Mann sein. Meine Gedanken waren wirr, durcheinander, aber trotzdem verstand ich alles, konnte alles nachvollziehen.“[19]

Da diese Szene am Beginn des Romans steht, wird die Frage, mit wem sich das zuschauende Erzählsubjekt identifiziert zugleich zur Frage: Wer ist sie? Und die Frage ‚was sucht sie‘ ist im Zustand der Anziehung, in dem sie sich befindet, verschoben zu einem komplizierten Prozess von Transformationen, in dem die Objektwahl bisexuell verläuft: Identifiziert sich Lulu mit dem knienden Mann, der

gezüchtigt wird, kommt sie auf den Vergleich mit sich als Frau. Identifiziert sie sich mit der Frau im Setting, wird sie zu einer anderen, einer billigen Nutte, deren scheußliche hochhackige Lackschuhe als Zeichen der Distanz oder mehr noch, als Zeichen der Abspaltung und Verwerfung ins Bild hinein fantasiert werden. Identifiziert sie sich mit dem mächtigen männlichen Part, wird sie männlich und in ihrer Objektwahl homosexuell. Indem sie als Betrachterin zwischen dem männlichen und dem weiblichen Part oszilliert, verläuft auch die Identifikation ‚auf der anderen Seite des Bildschirms' bisexuell und hängt nicht mehr von festgelegten geschlechtlichen Identitäten ab. Als Zuschauerin macht die Icherzählerin mithin deutlich, dass im Bereich der sexuellen Fantasien das männliche und das weibliche Imaginäre längst in einem komplizierten Austauschprozess unauflösbar verwoben sind.

Auch Linda Williams These, dass sich besonders im sadomasochistischen Set eine Tendenz zur Auflösung heterosexueller Identität und phallischer Kontrolle feststellen lässt[20], kann in dieser doppelten Zuschauersituation des Romananfangs bei Grandes noch weiter ausgeführt werden. Der Transformationsprozess, den das weibliche Erzählsubjekt schildert, ist dann nicht in erster Linie das Wechseln zwischen männlichen und weiblichen Positionen, sondern zwischen den Polen aktiv und passiv, erleiden und leiden machen. Interessant und wichtig für diesen Prozess ist auch, was sich bei Grandes' Protagonistin ereignet beim Bildschnitt: das Imago, das im Betrachten zu einer Bemächtigung der Zuschauerin führt, bricht zusammen im Moment, wo das mächtige voyeuristische Subjekt vom begehrten Objekt auf dem Bildschirm getrennt ist. Die sadistische Position ließ sich eben nur als Imago errichten, danach steigt Lulu hilflos aus der Badewanne und erlebt eine kindliche Regression: „Ich möchte in den mütterlichen Uterus zurück, in diese heimelige Flüssigkeit eintauchen, mich klein machen und schlafen, jahrelang schlafen."[21]

Die Unterbrechung – der Filmschnitt – verdeutlicht mithin, dass der/die Zuschauende in seiner/ihrer vermeintlich allsehenden Macht ständig bedroht ist in seiner/ihrer Identifikation mit dem begehrten Objekt durch den Eingriff von außen: Durch konkurrierende Figuren im filmischen Set, durch die Kamera, durch die Technik, durch den Alltag. Die Aggressivität kann einem nicht gehören, auch nicht das Recht des Blicks. So ist genau die lust- und machtvolle Position, die Lulu als Zuschauerin einnimmt, nur zu haben durch das, was sie gefährdet. Der Roman von Grandes als Geschichte einer Frau folgt genau dieser Dynamik von absoluten sexuellen Interessen, die immer wieder zusammenbrechen müssen, gefährdet sind durch ein Außen oder schlicht durch den Andern, in diesem Roman Lulus durch den Geliebten Pablo, ihren lebenslänglicher Partner. Es ist die Geschichte einer Frau *mit* einem Mann, und es geht wesentlich darum, innerhalb der Beziehung die sexuellen Wünsche zu vervielfältigen und damit die Pole der Geschlechtsidentität oszillieren zu lassen. Zum Rollentausch führt dies nicht: Lulu wird immer, noch als erwachsene Frau das kleine Mädchen ihres Pablo sein, das ist das sexuelle Phantasma der beiden. Doch das ist nicht ihre sexuelle Identität als Frau, sondern ein offenes Begehren, das soziale Rollen berührt und wieder verlässt, eine Unordnung, die sich *zwischen* die Geschlechter schiebt und die Geschlechtsidentität infrage stellt. Es ist ein Phantasma, das die sozialen Verhältnisse gefährdet, aber – und das halte ich für entscheidend – das es letztlich den beiden Liebenden – und es sind Liebende

in diesem Buch – ermöglicht, aufgrund ihrer Fantasien und vielfältigen Begierden zusammenzubleiben. Das ist, verglichen mit dem Pessimismus der Breillatschen Romanzen, nichts weniger als eine große Utopie. Und diese Utopie wird bei Grandes nicht geboren durch neue soziale Verhältnisse, sondern aus den sexuellen Interessen heraus, die das Paar auseinander- und zueinander treibt. Es ist eine Utopie, die aus der pornografischen Fantasie kommt und die Raum schafft für die Komplexität von Liebesbeziehungen und Geschlechterrollen. Weil die Ambivalenz der körperlichen Gefühle und die Instabilität der Geschlechtsidentität vielleicht nirgendwo größer ist als im Niemandsland der sexuellen Anziehung, kann Pornografie gerade in ihrer bisexuellen und polymorph–perversen Ausrichtung die Erfahrung verdeutlichen, dass weder Männlichkeit noch Weiblichkeit einfach gegeben ist, nicht einfach erreicht werden kann und auch niemals vollständig ist. Diese Erfahrung lässt dem Unbewussten und der Fantasie Spielräume, in denen, jenseits von Verdinglichung und politischer Idealisierung des Imaginären, auch soziale Rollen neu gemischt werden können. Das Ergebnis dabei kann nicht die sexuelle Befreiung und auch nicht die Einheitlichkeit von Fantasie und Realität sein, sondern die Anerkennung der Unvollständigkeit und Konfliktualität des Subjekts, das mit seinen sexuellen Interessen lebt. Und insofern diese Anerkennung auch durch Frauen geschieht, könnte eine solche Unordnung der Geschlechter durchaus feministisch sein, wenn auch in einem ‚befremdlichen‘ oder unordentlichen Sinn.

Anmerkungen

1 Cathérine Breillat: *Une vraie jeune fille*, Denoël 2000 (Wiederaufl. von *Le soupirail*, Ed. Guy Authier 1974).

2 Alice Schwarzer: Vorwort zu Andrea Dworkin: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1990, S. 10.

3 Andrea Dworkin: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, S. 24 und S. 34.

4 Ebd., S. 18.

5 „Vorhängeschleier spannen sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen." Jelinek: *Lust*, Reinbek b. Hamburg 1989, S. 7. Zum sadomasochistischen Textverfahren in Jelineks Roman vgl. auch meinen Aufsatz „Pornographie als Gefängnis", in: Roger Müller Farguell (Hrsg.): *Colloquium Helveticum* 31, *Eros & Literatur*, Freiburg/Schweiz 2001, S. 239–263.

6 „Die Verneinung ist eine Art, das Verdrängte zur Kenntnis zu nehmen, eigentlich schon eine Aufhebung der Verdrängung, aber freilich keine Annahme des Verdrängten." Sigmund Freud:„Die Verneinung", in: Ders: *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt/M. 1975, S. 373.

7 Vgl. dazu auch meinen Essay „Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie", in: *Frankfurter Rundschau* 161, 14.7.2000 (auch: http://www.francemail-forum.de/cul019.htm#henke), sowie „Pornographie oder die Lust, die aus dem Schmerz kommt", Andreas Klaeui im Gespräch mit Vriginie Despentes und Coralie Trinh Thi, in: *Basler Zeitung* 12. 10.2000.

8 Breillat: „Romance ist überhaupt kein hedonistischer Film, sondern die Suche einer Frau nach ihrer Identität, und das heißt: nach ihrer sexuellen Identität", in: *Süddeutsche Zeitung* vom 29.4.2000

9 Barbara Vinken: „Das Gesetz des Begehrens", in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1990, S. 13.

10 Jean Baudrillard: *De la séduction*, Paris 1979, S. 44–54.

11 Es sind auch genau diese Mittel, die Chéreaus Film besonders in den USA den Vorwurf des Pornografischen eingetragen haben.

12 Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, Frankfurt/M. 1990, S. 132.

13 Nach der Filmtheorie von Christian Metz ist dies beim Betrachten von Kinobildern immer der Fall – im Unterschied zum primären Prozess des Spiegelstadiums, wo das Subjekt sich mit dem eigenen Bild im Spiegel zu identifizieren versucht. Ich stimme aber Jacqueline Roses Kritik an Metz zu, dass das Subjekt weder auf der Leinwand noch im Spiegel seinen Körper als solchen bespiegelt, und dass daher die spekuläre Identifikation nicht davon abhängt, ob wir selber oder jemand anderer im Bild erscheint. Vgl. Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, S. 199.

14 Jessica Benjamin: „Sympathy for the devil", in: Dies.: *Phantasie und Geschlecht, Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, Frankfurt/M. 1996, S. 159–160.

15 Ebd., S. 162f.

16 Vgl. hierzu nochmals Jacqueline Rose: *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, S. 23.

17 Vgl.Cathérine Breillat im Interview mit der *Süddeutschen Zeitung*, 29.4.2000.

18 Linda Williams: *Hard Core, Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt/M., 1995, insb. Kap. 7.

19 Almudena Grandes: *Lulù Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990, S. 7–9.

20 Linda Williams: *Hard Core, Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, Basel/Frankfurt/M., 1995, S. 280.

21 Almudena Grandes: *Lulù. Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990, S. 9.

Literatur

Baudrillard, Jean: *De la séduction*, Paris 1979.

Benjamin, Jessica: „Sympathy for the devil“, in: Dies.*: Phantasie und Geschlecht, Psychoanalytische Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz*, Frankfurt/M. 1996.

Breillat, Cathérine: *Une vraie jeune fille*, Paris 2000 (Wiederaufl. von *Le soupirail* 1974).

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornographie*, Berlin 1995.

Dworkin, Andrea: *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, Frankfurt/M. 1990.

Freud, Sigmund: „Die Verneinung“, in: Ders.: *Studienausgabe Bd. III*, Frankfurt/M. 1975.

Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Zur bürgerlichen Rezeption von Obszönität und Pornographie*, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1974.

Grandes, Almudena: *Lulú. Die Geschichte einer Frau*, Hamburg 1990.

Henke, Silvia: „Die Faszination des weiblichen Blicks in der Pornographie. Zur Debatte um Virginie Despentes Baise-moi und Cathérine Breillats frühem Film *Une vraie jeune fille*“, in: *Frankfurter Rundschau* 161, 14. Juli 2000 (auch: http://www.france-mail-forum.de/cul019.htm#henke).

Henke, Silvia: „Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelinkes *Lust* im Vergleich“, in: Roger Müller Farguell (Hrsg): *Colloquium Helveticum* 31, *Eros & Literatur*, Freiburg/Schweiz 2001, S. 239–263.

Jelinek, Elfriede: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1992.

Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen“, in: *Frauen und Pornographie, konkursbuch extra*, S.102–103.

Rose, Jacqueline: *Sexualität im Feld der Anschauung*,Wien 1996.

Schwarzer, Alice (Hrsg.): *PorNO: Opfer und Täter. Gegenwehr und Backlash. Verantwortung und Gesetz*, Köln 1994.

Schwarzer, Alice: Vorwort zu Andrea Dworkin, *Pornographie – Männer beherrschen Frauen*, S. 9–12.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*, Frankfurt/M. u. Berlin 1993.

Vinken, Barbara (Hrsg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. Frankfurt/M. 1997.

Vinken, Barbara: „Das Gesetz des Begehrens – Männer, Frauen, Pornographie“, in: Drucilla Cornell: *Die Versuchung der Pornographie*, S. 9–23.

Williams, Linda: *Hard Core: Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*, aus dem amerikanischen Englisch von Beate Thüll, Basel 1995 (Originalausgabe 1989).

Claudia Gehrke

Anmerkungen zur Sexualität und Pornografie

Sexualität ist ein Potential von Glück. Es kann unglaubliche Momente der Innigkeit beim Sex geben, ob sich die PartnerInnen lange kennen oder nur wenige Tage. Wir verzaubern die Zeit, sagen sich Geliebte. Ein Heraustreten aus der Realität, ein Sprung des Bewusstseins. Erregung. Doch oft gibt es kleine Katastrophen, komische Situationen beim Sex. Technische Pannen. Eine schöne Nacht, aber ein Alltagsstreit danach. Peinliche Situationen beim ersten Rendezvous. Störungen gehören dazu. Und: Lust an der Lust, darüber zu sprechen, nachzudenken, zu schreiben. Sexualität und die sie begleitenden Abenteuer waren und sind ein wichtiges Thema in Literatur und Kunst – angefangen damit, ob überhaupt und wie man die ersten Schritte auf einen neuen Partner/Partnerin zu macht, ob sie zusammenkommen, Missverständnisse, überraschende erotische Glückserlebnisse, Liebe, Eifersucht, Erregung und vieles mehr.

Was ist Pornografie? Für manche die Sichtbarkeit ‚primärer Geschlechtsmerkmale“, vor allem in Aktion, für andere bereits Nacktheit, für andere Darstellung von Gewalt und Erniedrigung. Juristisch gibt es ‚harte‘ Pornografie, also solche die ganz verboten ist (Darstellung von Sex mit Tieren oder mit Kindern, oder von Sex in Verbindung mit Gewalt – wobei SM meist als Inszenierung gewertet wird und nicht als Gewalt), und ‚weiche‘ Pornografie, also solche, die als jugendgefährdend eingestuft und indiziert wird, das bedeutet: Sie darf nicht mehr beworben und nicht mehr per Post verschickt werden, damit keine unter 18-jährige sie sich besorgen können – und so wird noch immer versucht, Bücher zu indizieren, als würden im Zeitalter des Internet ‚unter 18-jährige‘ Buchkataloge wälzen... Allerdings hat sich die Gewichtung der Jugendschützer inzwischen verändert, und es wird eher versucht, Gewaltdarstellungen zu indizieren.

Als jugendgefährdend gilt, wenn Bücher oder Magazine oder Filme ausschließlich auf sexuelle Erregung ausgerichtet sind. Und somit ‚sozial desorientieren‘. In allen Fällen gibt es bezogen auf die Definition eine Auseinandersetzung um die Grenze von Pornografie und Kunst. Es kann also pornografische Kunst geben, die

nicht als Pornografie bewertet wird... Die Definition von Pornografie ist also nicht eindeutig.

Für mich liegt Pornografisches nicht im Geschlecht, auch nicht in der Möglichkeit der Erregung, sondern z.B. in der prinzipiellen Verfügbarkeit, die aus den mit aufgeworfenen Lippen von unten nach oben blickenden Gesichtern spricht: he, du da draußen, jeder kann mich haben. Nicht in der Nacktheit, sondern darin, dass die (halb-)nackt dargestellten Werbefrauen oft wie ‚Doofchen' wirken. Und in den überall präsenten sexy Einheitskörpern. So werden Brust-OPs schon in TV-Shows propagiert. Als gäbe es nur eine Normbrust...

Die Frage nach der Pornografie wurde in letzter Zeit häufig auch im Zusammenhang mit Literatur gestellt. Kalt und vom aufgelisteten sexuellen Geschehen scheinbar nicht berührt, so klingen nach Meinung einiger Rezensenten die neuen Texte von Frauen über Sexualität – so kalt, dass in einem *FAZ*-Essay[1] darauf geschlossen wurde, dass mit diesen Texten (von Catherine Millet oder Christine Angot) das Ende der erregenden, der erotischen Literatur eingeläutet würde. Schon in Dagmar Fedderkes erotischem Klassiker der 1990er Jahre *Die Geschichte mit A.*[2] fehlten angeblich die Gefühle, so klagten damals einige – vor allem männliche – Rezensenten, weil eine Frau minutiös schilderte, wie sie sich von ihrem Pariser Geliebten zu allem erotisch Denkbaren verführen ließ, aus dem Grund, dass sie nicht wusste, was gut für sie sei...

> „Das Schwebende ihrer (Fedderkes) Sprache hat mich immer wieder an die Architektur der Halles, der Bahnhöfe, des Montparnasse, der Passagen, des Centre Pompidou erinnert. All diese Bauwerke, in denen es kein klares Innen und Außen gibt, in denen die Tauben zwischen den Kaffeetischen und Lampen herumkurven. Metall, Milchglas, halb opak, halb transparent, wie der Umschlag des Buches. ‚Je ne sais pas', Orte, die weder öffentlich noch privat sind, Orte des Verkehrs und Verkaufs, Orte in denen das Fremde nah und das Nahe fremd wird... Die Intensität dieses Buches beruht gerade auf dem Wissen, daß nicht mehr aus jeder Geschichte eine Liebesgeschichte werden muß, und daß die Intensität einen Begriff von Liebe verlassen hat, der langsam Geschichte wird..."[3]

In der noch immer gelesenen und inzwischen in der 8. Auflage erschienenen *Geschichte mit A.* ging es auch um Empfindungen und um Gefühle, um die Besonderheit erotischer Intensität in einer Zeit, die sich vom romantischen Liebesideal als dem einzig möglichen verabschiedet hat.

Vielleicht hat in manchen der angeblich autobiografischen Romanen von Frauen die Empfindung wirklich abgedankt, vielleicht aber handelt es sich bei dieser Behauptung um alte Ängste männlicher Rezensenten davor, dass Frauen über Sex schreiben, ohne romantisch zu verklären.

Reden über Sex

Auf jeden Fall gibt es gegenwärtig ein unendliches Reden über Sex, vor allem in den Medien, weniger wohl im alltäglichen Leben und andererseits die Klage, dass genau dieses Reden und das angebliche Fehlen von Tabus (ohne Verbote, ohne Tabus keine Erregung, heißt es) und vor allem die vielen Bilder das Schöne am Sex zerstöre. In der alltäglichen Realität jedoch wird natürlich keineswegs das Ende der Erregung eingeläutet, Sexualität, Sich-Verlieben, Liebesdramen sind nie aus der Mode... Und geredet, in unterschiedlicher der jeweiligen Zeit entsprungener ‚Deutlichkeit' wurde schon immer: im Frauen-Klatsch, im Männer-Gerede untereinander.

Die Schelte der Bilder und die Vorstellung vom Sex als Geheimnis hat Geschichte. Schon die Protestanten warfen den Katholiken Bildervergötterung vor, das sei sündhaft, sei Verführung. Und außerdem hatten die Katholiken die Möglichkeit, sich durch Beichte von der Sünde zu reinigen – das ist der protestantischen Kritik fast eine Aufforderung zur Sünde.

Streifzug durch die Geschichte

Wenn man ‚Pornografie' als Darstellung von Sexualität definiert, dann hat es schon in frühen Kulturen Pornografie gegeben. Sexuelle Bilder existierten an öffentlichen Orten, an indischen Tempeln, auf griechischen Vasen, auf japanischen Zeichnungen und persischen Miniaturen.

Es gibt sexuelle Schöpfungsgeschichten: die Götter der japanischen Mythologie zeugten sich und andere durch Sex. Das Zeigen der mächtigen Vulva brachte sie zum Lachen und bewirkte Wunder – etwa, dass die Welt wieder hell wurde. Im Japanischen lässt sich erkennen, ob ein Text von Frauen oder von Männern verfasst wurde. Viele dieser Mythen sind in ‚Frauensprache' verfasst. Ob diese mündlichen Überlieferungen wirklich von Frauen festgehalten wurden, lässt sich zwar kaum mehr sicher feststellen, aber die japanischen Göttinnen hatten in den Geschichten erstaunlich viel Macht.

Später gab es die berühmten japanischen Kopfkissenbücher. Sie waren deutliche Aufklärung. ‚Pornografische' Zeichnungen mit doppeldeutigen sprachspielerischen Texten erklärten alle erdenklichen sexuellen Möglichkeiten, es gab sie für Männer und für Frauen. Es existierte lange Zeit eine vielschichtige Frauensprache für Sexuelles. So gaben die Frauen ihren Geschlechtern Namen – je nachdem wie sie sich anfühlten, wie sie aussahen, hießen sie „Erbsenblüte", „Schwanenfeder", „Bauch der Wildgans" und so weiter. Es gab eine Individualität von Geschlechtsteilen, die so unterschiedlich sind wie Gesichter.

Auch die Götter und Göttinnen in der griechischen Mythologie hatten die kompliziertesten sexuellen Verhältnisse, verstrickten sich in erotische Abenteuergeschichten mit Geschlechtertausch, Verwandlungen zum Tier, Betrug, Eifersucht und Rache. Alles kommt vor, was wir aus den ‚irdischen' erotischen Erzählungen

oder aus der Pornografie kennen. Sexualität diente in diesen Kulturen nicht nur der Schöpfung anderer Lebewesen, der Fortpflanzung, sondern genauso der Selbstzeugung, der Erschaffung eigener Energien.

Sexualität war in vielen älteren Kulturen eingebettet in ein Korsett aus Ritualen, sie wurde in meist gleichgeschlechtlich orientierten ‚Schulen' und Zeremonien gelernt und ausgeübt. Bekannt sind ‚Initiationsriten' vor allem unter Männern, aber es gab sie genauso unter Frauen. Es gab Feste zur Feier der Fruchtbarkeit. Der Fruchtbarkeit sexueller Energien als solcher, die symbolisch auch dazu dienten, dass z.B. das Korn reifen sollte. So feierten zu Ehren des berühmten Frauenpaares Demeter und Kore, der Korngöttinnen, Frauen unter sich, mit gebackenen Geschlechtsteilen und „unaussprechlichen Praktiken" – so die schamrote Formulierung lateinischer Beschreibungen.

Die ersten griechischen Texte über Erotik wurden von bekannten Hetären verfasst, Liebeskünstlerinnen, die ihr Wissen weitergaben – beispielsweise in Stellungskatalogen. Sexualität als Technik wurde nicht zum Geheimnis verklärt und mit einem Abbildungsverbot belegt. Viele dieser Hetären waren hoch angesehene Frauen, und von nicht wenigen sind Liebes-Verhältnisse mit anderen Frauen überliefert. Natürlich gab es unterschiedliche soziale Schichten und natürlich gab es auch Unterdrückung von Frauen. Doch das alles differenziert auszuführen, würde hier zu weit führen.

‚Hochkultur' und ‚Subkultur' in Europa

In der christlichen Kultur wurde Sexualität zum privaten Geheimnis, das allein den Liebenden vorbehalten ist und vor allem der Zeugung von Kindern dient. Deutlich abgebildete Sexualität gibt es nicht mehr in der kulturell akzeptierten Bilderwelt. Die in der Romantik zum Höhepunkt gekommene Annahme, Sex funktioniere automatisch, sobald man liebt, gilt eigentlich noch immer. Ohne großes Wissen über Sex gingen unsere Großmütter bzw. Mütter in die Ehe – und manche hatten lange Zeit keinen Spaß dabei. „Ich hab mich hinterher immer gewaschen" ist ein typischer Kommentar einer Anfang des 20. Jahrhunderts geborenen Frau zum Thema. ‚Es' musste nun mal sein... Jahre entgangener Lust – denn man(n) glaubte im 19., Anfang des 20. Jahrhunderts nicht mehr wie zu früheren Zeiten noch, dass der Orgasmus der Frau notwendig sei, um Kinder zu zeugen ... Den Jungs wurde ‚Es' immer irgendwie beigebracht, „geh doch mal mit in ein ‚Freudenhaus', schau dir doch mal diese Zeichnungen an!", eine doppelmoralische Subkultur für Männer existierte jederzeit – und für Frauen? Nicht der Sex ist das Geheimnis, das, was man körperlich dabei tut, sondern vor allem die Empfindungen: Warum z.B. verliebe ich mich in diese und nicht in jene Person. Liebe war in unserer Kultur oft Thema der ‚hohen' Kunst, ob Literatur ob Film, ob Bild, Sex hingegen bis vor einigen Jahrzehnten kaum. Noch bis in die 1970er Jahre fand man keine Bilder sexueller Handlungen, ja nicht mal realistische Bilder oder Schilderungen weiblicher oder männlicher Geschlechtsorgane in kulturell akzeptierten Texten oder Bildern.

Abgebildeter oder allzu deutlich erzählter Sex galt als ‚Pornografie', und diese war verpönt und verboten.

Die Ausklammerung des Sex aus der Kultur hat ihn einerseits überbewertet: Sex ist so schön, so geheim, eine so wunderbare Sache zwischen Zweien, über die man nicht spricht. Die Enttäuschung ging immer damit einher: Sex hielt niemals, was dieses große Versprechen suggerierte. Unter den dazugehörigen kleinen Katastrophen wurde überdimensional gelitten. Heute weiß man aus den Medien angeblich zuviel und leidet an derselben Enttäuschung.

Andererseits wurde Sex in unserer sexbilderlosen Kultur unterbewertet, als ‚schmutzig' angesehen, als Gefährdung der Moral. Selbstverständlich gab es auch in der moralisch akzeptierten christlich-katholischen Kunst Erotik. Eine Erotik der Brüste. Und Schmerzlust. Sebastian mit verzücktem Ausdruck und Pfeilen im Körper. Der ekstatische Ausdruck heiliger Märtyrer – so stellen wir uns männliche Gesichter in Hingabe vor. Höchste Ekstase durch Schmerz. Auch die oft sehr erotischen Texte der Mystikerinnen schildern göttliche Ekstasen. Sie ließen sich ‚Disziplinen' geben (was Schläge bedeutet), damit sich der Körper erhitzt und die Haut durchlässig wird für die Begegnung mit Gott.

Natürlich haben Bilder eine Wirkung auf die Phantasie, auf die Wünsche und Träume. Haben wir als Kinder viele dieser Bilder in den Kirchen gesehen, ist vielleicht irgendetwas davon hängen geblieben. KünstlerInnen mit katholischer Kindheit experimentieren noch heute in ihren Werken mit Schmerz, oder versuchen den Gesichtern ihrer ProtagonistInnen in Bildern – welchen Themas auch immer – etwas von diesem Blick in die unbestimmte Ferne himmlischer Ekstasen zu geben, auch wenn es sich dabei durchaus um irdische Ekstasen handelt, also beispielsweise um Sex.

Natürlich entwickelte sich neben der Hochkultur immer eine Subkultur. Die Anfänge der ‚Pornografie' – also von sehr deutlichen Beschreibungen ‚sexueller Handlungen' – in unserer Kultur waren eine Gesellschaftskritik, Kritik an der Doppelmoral der Kirche wie in den obszönen Erzählungen Margaretes von Navarra im 16. Jahrhundert. Und Autorinnen des 17. Jahrhunderts beschrieben in endlos dicken Romanen hunderte von Möglichkeiten, seine Liebschaften zu organisieren – mit Verkleidungsspielen, Geschlechtertausch, Tricks, Lügen und Intrigen (all das lässt sich heute in der virtuellen Welt wiederfinden: Frauen als Männer und Männer als Frauen, endlose Liebes-Email-Wechsel): „Was ihr wollt." Eine dieser Autorin ist Madame de Scudéry, die einen Salon leitete und lebenslang unverheiratet blieb. Der sich zaghaft entwickelnden Idee der ‚Ehe aus Liebe' folgten die ‚preziösen' Frauen, zu denen sich auch Madame de Scudéry zählte, nicht, aber sie kämpften für die gleichberechtigte Freundschaft zwischen den Geschlechtern, sie waren Rebellinnen gegen jede Form männlicher Tyrannei. Ehe war Zweckgemeinschaft, im Adel zur Vermehrung von Land und Geld, sonst von Arbeitskräften. Selbstverständlich waren Spaßgalane für die Damen und Mätressen für die Herren. So erschien 1653 ein Buch mit dem Titel „Die geteilte Liebe", worin bewiesen wird, dass man zur gleichen Zeit und mit derselben Vollständigkeit mehrere Personen lieben kann.

Alle bekannten Maler malten auf Auftrag auch Sexuelles für wohlhabende Auftraggeber, oder illustrierten deftig und deutlich ‚galante Romane'. Übrigens gab es sehr viele Illustratorinnen, die sich mit deutlichen Sex-Zeichnungen Geld verdienten. Andere Frauen schrieben – und betonten in den Vorworten zu ihren Büchern mit erotischen Versen ironisch, dass sie bei häuslicher Arbeit entstanden seien – denn zunehmend wurden die Frauen aus dem öffentlichen Leben und der Arbeitswelt verbannt zu häuslichen Tätigkeiten inklusive Sticken und Gestalten – dazu gehörten auch Verse. Männliche Kritiker empörten sich nun, dass diese schreibenden Damen doch nicht die „Poesie zur Magd der Wollust" machen sollten – aber schon im frühen 18. Jahrhundert schrieben sie erotische Poesie in Massen. Ein Lexikon mit dem Titel *Teutschlands galante Poetinnen* aus dem Jahr 1715 zeugt davon.[4]

Im 19. Jahrhundert erst ist die Trennung weiblicher und männlicher Lebenswelt auf ihrem Höhepunkt. Die Ehe war nun romantischer Hort für Liebe und Gefühl geworden. Und die Frau: eingesperrt ins traute bürgerliche Heim, zuständig für Gefühle und dafür, sich um den heimischen Frieden zu kümmern, hübsch und asexuell. Dagegen der Mann, der in die feindliche Welt hinaus muss, in die Industrie. Und der manchmal dort draußen in der bösen Welt auch etwas braucht zur Triebabfuhr: die Frau als Hure. Die Doppelmoral auf einem ihrer Höhepunkte. Im 19. Jahrhundert wird die ‚erotische' Literatur zur romantischen Liebesgeschichte ohne Sexualität – zur ‚Pornografie' für Frauen. Und die ‚sexuelle Pornografie' entwickelt sich erst jetzt zur Männerdomäne.

Doch schon um die Jahrhundertwende, spätestens in den 1920er Jahren, änderte sich alles wieder. Mit dem Medium Fotografie tauchte die Waschküchenpornografie auf – jene Bildchen, die im 10er-Pack verkauft und in Waschküchen entwickelt wurden – gemacht von Frauen und Männern. Man sieht in den Gesichtern der Frauen und Männer fast immer eine doppelte Lust: die Lust, das Vergnügen an dem, was sie da taten, am Sex in allen Varianten, und zugleich am neuen Medium, daran, dass es sofort auf Papier gebannt sein würde. Ich vermute, dass es mit Beginn des neuen Mediums Internet ähnlich war: Es gab z.B. per Fotoserie oder Webcam Einblicke in das Wohnzimmer von Frauen, die Gäste empfangen, essen, Fernsehen gucken, schlafen, Sex machen. Der Spaß dabei ist wieder die Lust an einem neuen Medium, das aufregende Gefühl, dass man mit diesem Medium sofort überall in der Welt ist, Antworten bekommt – kommuniziert über die Grenzen von Zeit und Ort hinweg, anonyme intime Einblicke bekommt oder zulässt. Die Medien sind immer wieder neu, von der Zeichnung zum Foto über TV bis Internet – massenhaft erotische Bilder wurden jedoch bereits mit Entstehung der Fotografie produziert, und zuvor schon in gedruckten Illustrationen: Wie viele hunderte, tausende verschiedene illustrierte erotische Bücher gab es allein im 18. Jahrhundert... Die Verbreitungsgeschwindigkeit hat sich heute potenziert. Und die lokale Begrenzung früherer Zeiten hat sich aufgelöst. Das vor allem ist es, was zu neuen Problemen führt, die Medienpräsenz mit ihren Einheitsbildern in unterschiedlichen Kulturen. Aber dass es ‚massenhaft' erotische Bilder gibt, ist nicht neu.

In den 1920er Jahren befreiten sich die Frauen aus ihrer Rolle als ‚Nur-Ehefrau'. Erotische Literatur – nicht mehr allein im Sinne der Romantik, sondern mit

deutlich erzählten sexuellen Handlungen – also ‚Pornografie' – wurde wieder von Frauen geschrieben und in riesigen Auflagen verkauft, wie etwa die *Korsettgeschichten* von Dolorosa, Verse von Marie Madeleine. Bücher, über die männliche Rezensenten empört bemerkten:

> „schamlose Lyrik perverser Verse… geile wüste überhitzte Pubertätserotik von erträumten oder erlebten sadistischen oder masochistischen Gelüsten und Genüssen..."

Gleichzeitig Freuds Veröffentlichungen über den „*dark continent*" Weib. Anstatt dem Mann weiterhin als Ausgleich für seine harte Arbeit ein warmes kuscheliges Heim und weiches durch Mieder geformtes weibliches Fleisch und Gefühle zu bieten, ging sie selber aus (in Großstädten, vor allem Berlin, entstanden viele Frauenclubs), sie trieb Sport, fuhr Fahrrad und zeigte Lust in Text und Bild. Es gab nicht nur ‚pornografische' Waschküchenfotos, sondern auch viel ‚pornografische' Kunst zu dieser Zeit: Deutlich erotische Malerei von Charlotte Behrendt-Corinth oder Gerda Wegener – und Angstlustzeichnungen männlicher Künstler: Weibliche Schenkel wie Messer, mit Dolchen bewehrte Brüste, fordernde Augen wie Waffen. Weibliche Lust statt Gefühl erzeugt männliche Angstlustphantasien in Bild und Text.

In den 1950er Jahren kehrte die Frau nach dem Wiederaufbau zurück an Herd und Heim… und die Doppelmoral erlebte neue Blüten.

Die Fotografie hat sich entwickelt von den zauberhaft unscharfen Fotos der 1920er Jahre hin zur Hochglanzheftchenkultur. Verboten und massenweise aus Skandinavien nach Deutschland geschmuggelt bis zu den 1970er Jahren, anschließend in Pornoshops ab 18 erlaubt. Eine Subkultur für Männer, die in den späten 1980ern durch die EMMA-PorNO-Kampagne ans Tageslicht der öffentlichen Diskussion gezogen wurde.

Pornografie, Kunst und die Gewaltdebatten in Deutschland

Auf diesen Bildern geht es meist nicht mehr um die Lust der Beteiligten miteinander, sondern um die Aufforderung: Du da draußen, Du, der männliche Betrachter, könntest mich auch noch haben. Selbst wenn in jeder Öffnung etwas steckt, blickt die Frau noch auffordernd nach draußen, unbeteiligt an der stattfindenden Aktion. Ihr Blick sagt nur eins: Nimm mich. Die Öffnung der Pornoschubladen hat erstmalig eine bilderkritische Diskussion ermöglicht, denn die Pornobilderwelt existierte jenseits jeder kritischen Diskussion. Im Vergleich wird sichtbar, wie Facetten von Lust in Bild und Text unterschiedlich entwickelt werden können. Der Zweck der Pornos: (männliche) Erregung bis zum Orgasmus. Doch was dargestellt wird, ist aller sexuellen Deutlichkeit zum Widerspruch nicht die Sexualität oder Lust der am Bild Beteiligten, sondern Sex allein für den außenstehenden männlichen Blick. Er ist derjenige, der mit diesen vielen Papierfrauen vögelt. Die Gesichter auf den ‚Porno'-Bildern kommunizieren nicht, nicht mit der Aktion, die stattfindet, nicht mit dem Fotografen, nicht mit den Betrachtern. Sie wirken losgelöst vom Rest.

Sie schauen nach außen, um die Funktion dieser Bilder zu verdeutlichen, um etwa zu sagen: „Du, Du da draußen, komm her, nimm mich (oder das dahinterstehende Auto, Parfum, etc.)“.

Natürlich gibt es auch andere sexuell deutliche Bilder, auf denen abgebildete Menschen nach außen blicken, in eine Kamera: Doch dort liegt im Blick eine Affinität zum Fotografen, zur Fotografin. Es wird Kommunikation sichtbar, zwischen FotografIn und Modell und zwischen den Menschen auf dem Bild.

Man könnte sich jetzt im Bezeichnungswirrwarr verzetteln – also ‚Pornografie‘ sind die schlechten, die bösen, die Frauen erniedrigenden Bilder von Sexualität und ‚erotische Kunst‘ die ‚guten‘, die wirklich Sex zwischen den Beteiligten zeigen, oder erotische Ausstrahlung. Diese schlichte Zweiteilung stimmt so einfach natürlich nicht, man kann differenzieren. Es gibt viele sexuell deutliche Bilder, die etwas von der Lust der Beteiligten miteinander zeigen, Zärtlichkeit und auch Härte, aber immer: Berührung, Lust aneinander, am Geschehen, am Spiel zwischen FotografIn und ‚Modell‘. Hier gibt es natürlich individuelle Grenzen. Was den einen Lust macht, erscheint den anderen als Gewalt. Die Schmerzlust zum Beispiel ist immer Thema solcher Debatten: darf Frau oder Mann das abbilden? Um Differenzen zwischen Gewalt und sexuellem Spiel sichtbar zu machen, sollte frau oder man darüber schreiben, reflektieren, Bilder machen können. Schon die aufgezwungenen Küsse ungeliebter Tanten der Kindheit sind etwas wie Übergriff, Zärtlichkeit ist dagegen lebensnotwendig. So ist die Entlarvung sexueller Gewalt gegen Menschen absolut sinnvoll, diese Gewalt muss mit allen Mitteln bekämpft werden. Doch im Rahmen dieser Entlarvungs-Debatten wird die Frage, wie die selbstverständlich von erwachsener Sexualität völlig zu unterscheidende kindliche Sexualität sich entwickeln kann, wie Jugendliche Sexualität lernen, kaum mehr gestellt. Positive Seiten von Lust verschwinden hinter der Beschwörung von Gefahren und Gewalt. Welches Mädchen, welcher Junge schwärmt nicht irgendwann einmal für irgendwen – durchaus mit körperlichen Empfindungen. Kindheitserinnerungen sind wichtig auch für die erwachsene Lust. Sie begleiten sie. In jeder neuen Liebe wird das Gefühl der ersten Verliebtheiten hochgekitzelt. Sexuelles ist vor allem aus der Erinnerung erzählbar. Auch die Erinnerung an sich selbst als Kind gehört zu diesem Stoff. Und das ist etwas grundsätzlich anderes als die begehrliche und abzulehnende Annäherung an ein wirkliches Kind. Lernen ist vielleicht am schönsten durch Selbstentdeckung. Vielleicht auch, indem in Kunst und Literatur ein selbstverständliches Klima für Sexuelles geschaffen wird. Das meint nicht, dass Bilder und Bücher zum Thema Sex Jugendlichen aufgedrängt werden, aber dass sie selbstverständlich in einer Kultur für Erwachsene vorhanden sind – wie alle anderen Themen, die auch eher Erwachsene betreffen und dennoch nicht in Pornoshops verbannt werden, vom Krimi zur täglichen Katastrophenberichterstattung. Und selbst wenn Jugendliche per Zufall über Bücher wie *Mein heimliches Auge. Das Jahrbuch der Erotik* stolpern sollten, stolpern sie hier über Differenzierungen und Vielfalt und gleichwertige Formen der Sexualität, über lesbische, heterosexuelle, schwule Erotik von zart bis hart, vom Alltagssex bis zur inszenierten Kunst. Über eine manchmal auch erschreckende, aber auf jeden Fall immer vieldimensionale Welt und nicht über die Eindimensionalität der Pornohefte und –videos. Und die

könnten sie sich (mit Hilfe von älteren Freunden) aus dem Videoshop oder den elterlichen Regalen oder am schnellsten aus dem Internet holen. Mit Sicherheit also sehen Jugendliche dieserart Pornos viel häufiger als erotische Bücher aus dem Buchhandel.

Viele Debatten zur Sexualität haben ihre Schattenseiten. So wichtig und lebensnotwendig all diese Aufdeckungskampagnen sind, so schrecklich die Gewalttaten, so sehr gibt es einen Umkehrpunkt, an dem solche Debatten dazu beitragen, letztlich jede Berührung zwischen den Menschen unmöglich zu machen. Ein ubiquitärer Verdacht breitet sich aus, jede/r ist potentieller Täter und potentielles Opfer. Die wirklichen Täter, die man juristisch mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln bekämpfen sollte, werden dadurch verharmlost. Kinder und Erwachsene werden inquisitorisch beobachtet auf mögliche Anzeichen hin. Jede spontane nur zärtliche Berührung erstirbt an dieser Infragestellung, der beste Schutz: Berührungsverbot.

Dasselbe gilt durchaus auch für die Annäherung unter Erwachsenen. Wie geht es los mit dem Sex? So wichtig es für Frauen ist, sich gegen Belästigung und Anmache zur Wehr zu setzen, so sehr kann auch diese Debatte umkippen in jenen ubiquitären Verdacht und erotische Annäherung unmöglich machen. Vereinzelung. Sex gibt es vor allem noch als Kleidermode oder in Musikvideos, Körper sind cool verpackt und unberührbar, es gibt Telefonsex, Sex beim Chatten und in E-mail-Kontakten, Pornografie, Berührung durch körperlose Medien, die Paare liegen miteinander im Bett und statt der Zuwendung zueinander erfolgt die Wendung nach vorne, berührt wird vor allem die Fernbedienung. Doch die Verteufelung moderner Medien sieht nur eine Seite. Auch durch E-mail-Kontakte und Chatrooms entstehen Paare. Es bleibt nicht alles einsam am Computer. Einsamkeit gibt es überall, auch in der geborgensten Paarsituation, auch in intimen Sekunden beim Sex: Plötzlich ist man so allein. Es gehört dazu. Ein melancholisches Gefühl nach schönem Sex.

Das Verschwinden des weiblichen Geschlechts

In unserer ‚hochkulturellen' Bilderwelt verschwand vor allem die Lust der Frau. An der Stelle der Geschlechter ist in der gesamten Kunst nichts, nicht einmal ein Schlitz.

Noch heute wird zwischen den Beinen der Bilder in Magazinen wie Playboy retuschiert (damit sie nicht indiziert werden). Denn Jugend darf nichts sehen, was „ausschließlich dazu dient, sexuelle Erregung zu erzeugen", also vorsichtshalber gar keine sexuelle Erregung. Da man(n) beim weiblichen Geschlecht nicht unterscheiden konnte, wann es sexuell erregt ist und wann nicht, wurde bis vor sehr kurzer Zeit sicherheitshalber immer retuschiert und es gibt diesen verwaschenen Fleck auf den Frauenfotos: die Gesichter dazu mit jenem von unten nach oben gerichteten ‚geilen' Blick und den immer gleichen aufgeworfenen Lippen. Das eigentlich ‚Pornografische' dieser Bilder sind die Gesichter und nicht die Geschlechter. Erst in jüngster Zeit hat sich die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften – u.a. anhand der langjährigen ausführlichen Auseinandersetzung mit *Mein heimliches Auge* – davon verabschiedet, Jugendgefährdung allein an erkennbaren Mösen

oder über einen bestimmten Winkel aufgerichteten Schwänzen festzumachen. Bei Beschlagnahmungsaktionen wurden beim heimlichen oder lesbischen Auge immer wieder die 20 scharfen Schamlippen (inmitten von 200 anderen Bildern) als Pornografiebeweis aufgelistet. Dass diese Bilder noch immer aus den anderen Bildern – den zarten, satirischen, abstrakten, surrealen, ganz abgesehen von den Texten – zuerst herausspringen, spricht eigentlich dagegen, dass alles ‚Pornografische' heutzutage so selbstverständlich geworden sein soll...

Wo nichts zu sehen ist, ist auch NICHTS. Es kam und kommt noch immer zu einer Unfähigkeit, das eigene weibliche Geschlecht mit positiven Bildern zu besetzen. (Immerhin erlaubt die aktuelle Mode der Rasur einen Blick auf das eigene Geschlecht). Sogar in den Kinderaufklärungsbüchern wurde bis vor nicht allzu langer Zeit sexuelle Erregung fast ausschließlich am Mann erklärt: Wenn Mami und Papi alleine sind und sich gut fühlen, dann wird der Penis von Papi groß und dringt in Mami ein. Ich brauche hier nicht weiter auszuführen, dass zur sexuellen Erregung von Mami analog zum ‚Großwerden' gehörte: Die Vagina von Mami wird feucht, die Mösenlippen (‚Scham'-Lippen) werden größer, der Kitzler richtet sich auf...

> „Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel. Du kannst deinen Hut aufbehalten, ich weiß daß du ein Loch zuviel hast. Ich wollte meine Mutter hätte eins zuwenig gehabt, als du im Fleisch warst. Ich wäre mir erspart geblieben. Man sollte die Weiber zunähen. eine Welt ohne Mütter. Wir könnten einander in Ruhe abschlachten...",[5]

schrieb Heiner Müller in der Hamletmaschine.

Die Frau in unserer Kultur hat nicht etwas zu wenig, sondern etwas zu viel. Das Loch, als Verbindung zu einer anderen Welt, der Welt vor dem Leben. Dieses diffuse, keine klaren Grenzen aufweisende, seltsame Geschlecht. Das Unheimliche war weiblich, aufsaugend, verschlingend, versteinernd.

„Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich ersticke die Welt zwischen meinen Schenkeln..." droht das Weibliche, wieder in der Hamletmaschine. Das Ordentliche ist männlich, saubere Trennungen, auch in der Pornografie: alles in Spezialschubladen sortiert – und der ordentliche Beweis am Schluss, der weiße Samen. Die Form des weiblichen Lochs wirkte, so Luce Irigaray[6], in unserer Kultur so erschreckend, dass es in der Kunst in „ihrer Spalte eingenäht werden muß". Die Frauen in der Kunst waren also kastriert, ohne Schlitz. Die weibliche Schönheit ist die Schönheit einer Leiche, mit verschlossenen Öffnungen, die Brüste perfekt operiert oder retuschiert, keine Flüssigkeiten, nichts was Zeichen von Lebendigkeit oder gar von weiblicher Lust ist. Schönheit als Abwehr des Schreckens.

Die ‚neue Lust der Frau'

Aus der Studentenbewegung mit ihren Sprüchen à la „Wer zweimal mit derselben pennt, gehört bereits zum Establishment..." entstand die „Neue Frauenbewegung", die sich gegen die Männerherrschaft auch in der linken Bewegung etablierte: „Befreit die sozialistischen Eminenzen von ihren bürgerlichen Schwänzen!" In ihren Anfängen hatte die neue Frauenbewegung etwas rauschhaft Befreiendes. „Feminismus ist die Theorie, Lesbischsein die Praxis."

In den 1970er Jahren entwickelte sich die feministische Annahme, Frauen seien „infiziert" von männlichen Bildern[7], von denen sie sich erst zu reinigen hätten, bevor eigene überhaupt möglich wären. Am Schluss dieser „Häutungen" fand sich die befreite Frau. Wie können Frauen über Erotik schreiben? Diese Frage von Verena Stefan in *Häutungen*[8] war wichtig und beschäftigte bis heute viele Frauen. Die Autorin gab keine Antwort. Doch viele feministisch-erotische Literatur der Zeit wurde zur Coming-out-Geschichte mit zarten Szenen der Selbstentdeckung, mit „Schnupperausflügen zur Möse". Alles Weiblich-Erotische wurde weich, sanft und kuschelig. Doch nicht nur in der Literatur, auch im Alltag gab es die ‚Selbstentdeckung' des Geschlechts: Frauenselbsterfahrungskreise mit Speculum... Aus dieser Zeit stammt auch ein erster von Frauen gemachter feministischer Mösenfilm (Anna Severson, *Near the Big Chakra*, 1971), eine Aneinanderreihung der unterschiedlichsten Mösen. Sie lernten ihre Vagina kennen, worüber heute gerne gelacht wird – doch ist's erstaunlich, wie viel anatomische Unkenntnis trotz all dem angeblich viel zu offenen und zu häufigen Reden bei jungen Frauen herrscht. Sie sind ‚cool' und wissen alles bis zum Abwinken, aber wenn es dann konkret wird, wissen sie recht wenig darüber, wie ihre Möse sexuell funktioniert.

Andere Texte der 1970er begnügten sich mit der Demontage der Bilder – ohne den Gestus der Reinigung, ohne ‚authentisch Weibliches' konstruieren zu wollen. Zynisch und provokant ließ Elfriede Jelinek ihre weiblichen Hauptfiguren agieren wie die Fliegen im Spinnennetz. Den Strukturen des kapitalistisch-patriarchalisch determinierten Lebens entkommt man nicht, war (und ist) ihre pessimistische Botschaft, gerade nicht in der Sexualität, auch nicht in scheinbaren Oasen. Eine Annahme der 1970er und 1980er Jahre wurde infolgedessen, dass Frauen keine ‚Lust' haben können, da es keine weibliche Lust geben kann, so lange es männliche Gewalt gegen Frauen und Mädchen gibt. Weiblichkeit und Verweigerung wurden verklammert. Die rauschhafte befreiende Energie der Anfangsphase wurde zu Kontrolle und Abgrenzung: gegen Heterofrauen, gegen Kollaborateurinnen mit dem männlichen Feind etc. Die Polemik gegen die Lust der Männer am Objekt Frau wird unversehens zum Verwerfen jeglicher Lust der Frauen. Viele Schriftstellerinnen und Künstlerinnen verweigerten sich der Darstellung der Lust, erzählten ausschließlich von Beschädigungen.

In einer zweiten Linie der Literatur von Frauen wurde dagegen das Thema der Selbstentdeckung an seine Grenzen getrieben. Provozierende, brutale, sexuelle Körperpoesien entstanden, wie z.B. Monique Wittigs *Aus deinen 10000 Augen, Sappho*.[9] Ein Körper mit Ausstülpungen, Ausdünstungen, Innenfleisch, Blut,

Gedärmen. Keine männlich-glatte leichenhafte Oberfläche mehr, das Gegenteil. Wie in einer blutigen Initiation eignen sich die Frauen in Kunst und Literatur ihren Körper und ihr Geschlecht wieder an. Das berühmte Bild von Valie Export mit der aufgeschnittenen Hose und dem Maschinengewehr: Unsere Vulven sind mächtig! Mit Blut gemalte Bilder. Die ‚neuen Vulven' sind nicht Objekt für den Mann, sondern kraftvolles Subjekt. Auch harte sexuelle – ‚pornografische' – Texte von Frauen entstanden in den 1980ern. Doch dann begann die Debatte um ‚richtige' weibliche Sexualität. Aus politischer Angst, dass Frauen den Männern mit erotischen Texten nur ein Aha-Erlebnis liefern – sie sind also doch so wie männliche Pornoschubladen suggerieren – wurde ein seltsames Bild ‚richtiger' weiblicher Lust entworfen. Als kenne sie keine lustvolle Auflösung der Grenzen zwischen Eroberung und Erobertwerden, sondern nur den allbekannten Kuschelsex. Und die soziale Formel: Du tust mir gut, ich tu dir gut. Natürlich stimmt diese Formel, aber: Lässt es sich überhaupt genießen, wenn ich gleichzeitig denke, wie kann ich das der/dem anderen gleich wieder zurückgeben? In den 1990er Jahren wurde in Frauenbuchläden diskutiert, ein Buch wie den ‚pornografischen' Roman *Strafe muss sein* von Regina Nössler[10] zu boykottieren. Über Sex zu schreiben war zwar vor 10 Jahren schon hoffähig, weniger aber über Macht und Machtkämpfe in lesbischen Liebesbeziehungen, schon gar nicht, wenn diese sexuell ausgetragen werden. Lesbische Beziehungen hatten grundsätzlich ‚besser' zu sein als heterosexuelle Beziehungen. In *Strafe muss sein* geht es um ein Frauenpaar, das seit 12 Jahren zusammen ist. Nach so langer Zeit ist alles nicht mehr so einfach. Die Vertrautheit geht ins Grenzenlose und beim Sex kann dann zugleich Lust und Unlust stattfinden, und die sich ans Allzuvertrautsein andockenden Hass-mich-lieb-mich-Spielchen. Regina Nössler hat Sex sehr deutlich beschrieben, eingebettet in diese Fallen und Verstrickungen von Lust und Gefühl, von (mütterlicher) Kontrolle und Macht. Mal tat Henriette es mit einer anderen im Dinosauriermuseum, und aus Rache läßt sich Hildegard dann mit einer Frau namens Marlene Gott und einer Marienstatue ein. Oder, weit schlimmer: Es passiert, dass weibliche, lesbische Sexualität aus einem Streit und dazu anfangs gegen den Willen einer der beiden Frauen entsteht. Hildegard will gehen, nachdem sie und Henriette sich mit Alltagskrieg genervt haben. „Du hörst mir nicht zu, weißt du überhaupt was Liebe ist?" Henriette hindert sie mit körperlicher Gewalt am Gehen. Und bringt sie dazu, Sex zu machen – zunächst gegen ihren Willen. Später verwandelt sich der Widerstand in Lust. Zum Schluss sitzen sie über den Bratkartoffeln. „Ich würde keinen Ketchup dazu essen..." sagt die eine zur anderen. Sexualität und Gewalt, der empfindlichste Punkt der Debatte über Lust. Welches Geflecht aus Ablehnung, Anziehung, Kontrolle, Nähe in einer lesbischen Beziehung entsteht – und dass auch so mancheine Kränkung aus der Mutter-Tochter-Beziehung bekämpft wird – darüber wissen Psychoexpertinnen viel zu sagen. Ich finde es zwar vereinfacht und zu naiv, immer mit der Frühkindheit anzukommen, aber ein kleiner Kern davon ist sicher wahr. Mütterlichkeit als die in unserer Gesellschaft noch immer akzeptierteste Form der Liebe. Das mütterliche „Ich weiß was gut für dich ist" war dann auch der passende Titel des erwähnten Kapitels aus *Strafe muß sein*. Es geht um Kontrolle, um das Wechselspiel von Gemeinheiten und Lust, das in jeder engen Beziehung stecken und das gerade auch

im Sex vorkommen kann. Es geht auch um das Schwanken dazwischen, etwas zu wollen und etwas nicht zu wollen, um eine grundsätzliche Ambivalenz. Es ging in diesem Buch nicht um SM. Aber es wurde mit diesem Argument bekämpft: Das darf nicht sein in weiblicher Sexualität, und wenn es denn passiert, darf es nicht erzählt werden.

Doch diese Frauen-Debatten über Sexualität, gerade auch die PorNOdebatte, ermunterten immer mehr Frauen, ihre Lust im Text zu erfinden, auch spielerisch, auch experimentell, ohne den Anspruch, große Kunst zu sein. So hat sich in den 1990er Jahren eine Erotikliteratur entwickelt, die trotz und aufgrund all der angestrengten Versuche, die ‚richtige', ‚andere' weibliche Sexualität zu finden, im Sinne einer befreienden Gegenbewegung weg von der Suche nach dem ‚wahren Weiblichen' hin zu einer Leichtigkeit gefunden hat – mit einem genauen Blick auf die kleinen und widersprüchlichen Details der Lust. Der Zauber der romantischen Gefühle und sexuellen Realitäten lässt sich selten durch bemühte Worte wiedergeben. Frauen benennen Details des sexuellen Spiels. Unverkrampft und mit Witz erzählen sie von den Paradoxien zwischen Realität und Sehnsucht, von der Komik, Tragik und Banalität von Alltagssexualität und von ‚großen Gefühlen', und von den Problemen mit der Sprache. „Es gab ein gravierendes sprachliches Problem zwischen ihnen. Silke nämlich war eine Verfechterin der harten Tour, was sich in *Ich mach dich völlig fertig du kleine geile Sau* und ähnlichen Anfeuerungen äußerte, die Elvira eher nicht zu schweißtreibenden Höchstleistungen anspornten, und was war schon dagegen ein dahingehauchtes *Schön* oder ein schwer und tief geseufztes *Ja*, oder die gefühlvolle Kombination aus beidem, *Jaa, schön*, wie sollte das vor einer *kleinen geilen Sau* bestehen können?".[11] Sex ist nicht mehr das große überstrapazierte Glücksversprechen, aber auch nicht mehr allein Hort männlicher Gewalt.

Inzwischen gibt es in nahezu jedem Verlag Anthologien mit erotischer Frauenliteratur incl. deutlicher Sexszenen, es gibt Lesben-Sex-Literatur, romantische Liebesromane mit vielen Sexszenen genauso wie Lesben-SM-Texte, es gibt *gendercrossing*-Sextexte, z.B. in den aus dem Amerikanischen übersetzten und mit Texten deutschsprachiger Autorinnen erweiterten „Sexperimenten":[12] Hier schreiben lesbische Autorinnen schwule Sexphantasien und schwule Autoren lesbische. Viele lesbische Phantasien über Schwule sind sehr harte SM-Geschichten ... *Queer*-Phantasien, die ein Teil der Szene das eigene Geschlecht betreffend bis vor nicht allzu langer Zeit als inkorrekt, „heterosexistisch und unterdrückerisch" definiert hat...

Medienwirksame neue-alte Fragen tauchen auf: „Darf frau heute noch verklemmt sein" „Darf Frau keine Lust auf Sex haben", „Was heißt eigentlich ‚gut im Bett?'". Und obwohl sich das ‚wahre Weibliche' in der neuen pornografisch-erotischen Literatur von Frauen nicht hat finden lassen, zeigen sich Differenzen – im Detail.

Da schreibt ein männlicher Autor in einem ‚pornografischen' Text vom „Körperchen", das sich enthüllt, und „Näschen" und „Gesichtchen" und der „schmalen Möse" und vom „Fötzchen", währenddessen sein „Schwanz" – nicht etwa sein Schwänzchen – anschwillt. Würde eine Frau jemals so schreiben? Ist das nun „männliche, heterosexistische" Gewalt, die alles Weibliche zum Kindlichen macht,

um selber mächtig zu sein? Oder verniedlichen wir alle in der Lust – mit den beliebten Anreden „Süßer“, „Süße“, „Baby“ usf. Verniedlichen vielleicht deshalb, weil die begehrten Wesen zu ‚hilflosen‘ Objekten werden. Das meint jetzt keine Gewaltsituation, sondern schlicht die Gefühle, sich in jemanden zu verlieben. Wenn wir uns zu jemandem hingezogen fühlen, leiden wir vielleicht, wenn es zu keinen oder zu unglücklichen Begegnungen kommt, aber abstellen lässt sich unsere Lust nicht. Da kann der/die andere aktiv nichts dagegen unternehmen. Er bleibt ‚Objekt‘, Sehnsuchtsobjekt, und wir, die Begehrenden, sind unverbesserlich ausgeliefert an unsere Lust. Und in der Situation des Sex selbst: Wir wünschen uns, den/die andere in unsere Händen vergehen zu sehen vor Lust – und das beinhaltet ein Moment des Ausgeliefertsein, der Hilflosigkeit. Dennoch scheint es mir, dass in jener Beschreibung des Mannes mehr steckt als nur diese der Lust immanente ‚Verniedlichung‘. Es steckt ein Funken Gewalt dem Weiblichen gegenüber darin. Diese Funken zu erkennen bleibt sinnvoll: Frauen in einem solchen Text sind niedlich, harmlos, süße Objekte. Auch um solche Differenzen zu erkennen, muss es möglich sein, Sexualität in den verschiedensten Textsorten und Bildsorten deutlich darstellen und wahrnehmen zu können, differenzieren zu lernen und sich ein Urteil zu bilden.

Lust ist intelligent. Wenn wir uns verlieben: die Tricks, die wir ersinnen, die begehrte Person auch unter unmöglichen Bedingungen zu treffen. Mehr noch, wenn man sich verliebt, erwachen alle Sinne. Man erkennt sehr schnell sehr viel vom anderen. „Liebe macht blind“ heißt es auf der anderen Seite. Die Phantasie der Verliebtheit formt sich den anderen, entwickelt künstlerische Qualitäten.

> „Im Café erkannte ich ihn erst nicht wieder. Meine Phantasie hatte an seiner Erscheinungsform zu viel herumgemodelt. Der Maler in mir hatte seine blonden Haare etwas dunkler getuscht, sein frischgestärktes rosa Hemd mit technisch einwandfreiem Faltenwurf in Stofflichkeit verwandelt. Meine Bildhauerhände hatten die Nase etwas in die Länge gezogen und dem breiten Kopf links und rechts einen kleinen Schlag versetzt, um ihn zu strecken und mit einem mutigen Griff in die Halswirbel die störrische Sturheit der Kopfhaltung zur Neigung gebracht... Da saß er aber völlig unberührt von meiner kosmetischen Phantasie. Und der erkannte mich sofort... Ich jedenfalls freute mich, dass er so unverändert da saß. Das macht die Realität aus und machte sie so verlässlich...“[13]

Und in dieser Realität schaffen wir uns Alltagsrituale, Regeln und Tabus, Unsicherheiten und Überschreitungen. Es gibt nicht mehr unbedingt ein allgemeingültiges Netzwerk aus Verboten und Tabus – auch wenn so manch einer das laut tönend als „Ende der Lust“ bedauert. Aber in jeder Beziehung schaffen wir uns unser ‚kleines‘ Regelwerk, Verbotsschranken, die manches Mal wieder eingerissen und verwandelt werden können – vielleicht mithilfe der Diskussion über deutliche Bilder und Texte. Zu diesen ‚Grenzen‘ gehört zum Beispiel, dass sich in einer Beziehung in der gelebten Sexualität oft ein Bewegungsablauf festschreibt, der sich dann wieder und wieder wiederholt – und es schon ein unausgesprochenes kleines Tabu samt Überschreitungsgefühl sein kann, daran etwas ändern zu wollen. Zur Lust gehört immer die zweite Welt, ein Horizont aus Erinnerungen und Träumen, aus Phantasie und Bildern. Die Illusion. Man kann nicht mit einer oder einem schlafen, ohne dass

alles andere mitschwingt: ein unendlicher Horizont bereits erlebter Lust. Und ein Horizont an Bildern und Texten. In surrealen Träumen nach gutem Sex tauchen sie auf. Eine Bereicherung. Guter Sex kann Paare für kurze Zeit oder auf Dauer wirklich miteinander verbinden. Der angeregte Körper produziert Bilder. Weil ihr imaginärer Horizont groß ist, kann die ‚reife' Lust schön sein. Lust ist nicht, wie durch den Mythos vom ‚Geheimnis' suggeriert, einfach, unschuldig und unberührt von Bildern, explosionsartig plötzlich da und ganz ‚von selbst' schön. Technische Erfahrung, geübte Finger und ein imaginärer Horizont gehören dazu.

Und darum werden erotische, erregende Literatur und sinnliche Bilder wie schon zu allen Zeiten weiterhin existieren.

Anmerkungen

1 In der *FAZ* vom 21.01.2003.
2 Dagmar Fedderke: *Die Geschichte mit A.*, Tübingen 1993.
3 Silvia Henke „Die Geschichte mit A.“, in: *Manuskripte*, Graz 1993.
4 Georg Christian Lehms: *Teutschlands galante Poetinnen*, Darmstadt 1966 (unveränd. Nachdr. d. Aufl. Frankfurt/M. 1715).
5 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*, Köln 1978.
6 Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.
7 Ursula Krechel: *Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Bericht aus der Neuen Frauenbewegung*. Essay, Darmstadt/Neuwied 1975 (3., um ein Nachwort erweitere Neuauflage 1978; erweiterte Neuausgabe 1982).
8 Verena Stefan: *Häutungen*, München 1975.
9 Monique Wittig: *Aus deinen zehntausend Augen, Sappho*, München 1977.
10 Regina Nössler: *Strafe muss sein*, Tübingen 1994, 5. Auflage 2004.
11 Regina Nössler, in der Erzählung „Wie Elvira ihre Sexkrise verlor“, in dem gleichnamigen Band mit Erzählungen, Tübingen 1996, 4. Auflage 2003.
12 Rainer Falk (Hrsg.): *SEXperimente*, Berlin 1999.
13 Dagmar Fedderke, in *Notre Dame von hinten*, Tübingen 1995, 6. Auflage 2003.

Literatur

Falk, Rainer (Hrsg.): *SEXperimente*, Berlin 1999.

Fedderke Dagmar: *Die Geschichte mit A.*, Tübingen 1993, 8.Auflage 2003

Fedderke, Dagmar: *Notre Dame von hinten*, Tübingen 1995, 6. Auflage 2003.

Frauen und Pornografie, Tübingen 1988.

Gehrke, Claudia: *Purpurmund und Honiglippen. Erotische Texte von Frauen vom Mittelalter an*, Frankfurt/M./ Berlin 1991.

Henke, Silvia: „Die Geschichte mit A.“, in: *Manuskripte*, Graz 1993.

Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.

Krechel, Ursula: *Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Bericht aus der Neuen Frauenbewegung*. Essay, Darmstadt/ Neuwied 1975 (3., um ein Nachwort erweitere Neuauflage 1978; erweiterte Neuausgabe 1982).

Lehms, Georg Christian: *Teutschlands galante Poetinnen*, Darmstadt 1966 (unveränd. Nachdr. d. Aufl., Frankfurt/M 1715).

Mein heimliches Auge XIX: Tübingen 2004.

Mein Lesbisches Auge 1-4: Tübingen 1998, 2000, 2002, 2004.

Müller, Heiner: *Die Hamletmaschine*, Köln 1978.

Nössler, Regina: *Strafe muss sein*, Tübingen 1994, 5. Auflage 2004

Nössler, Regina: *Wie Elvira ihre Sexkrise verlor*, Tübingen 1996, 3. Auflage 2001.

Specht, Edith: *Schön zu sein um gut zu sein. Mädchenbildung und Frauensozialisation im antiken Griechenland*, Wien 1989.

Stefan, Verena: *Häutungen*, München 1975.

Wittig, Monique: *Aus deinen zehntausend Augen, Sappho*, München 1977.

Iris Konopik/Else Laudan

Von dem Hunger, den Lesbenkrimis stillen, oder: Die Geschichte des Sex in der Bewegung

„Wir vergessen manchmal die Macht von Sex, oder wir vermeiden es vielmehr, sie anzuerkennen. Auf der grundlegendsten aller Ebenen: die Macht, Freude zu bereiten, berauschendes, sinnliches Entzücken."

Micky Knight in *Mississippi* von J.M. Redmann

Seit Ende der 1980er hat das Genre „Lesbenkrimi" eine stolze Sammlung lesbischer Sexszenen präsentiert. Die Krimis geizen nicht mit Erotik, sondern schwelgen förmlich darin – zeigen wilden Sex, romantischen Sex, unmoralischen Sex, zärtlichen Sex, heißen Sex, unsicheren Sex, hemmungslosen Sex, total idealisierten Sex und höchst realistischen Sex.

Ich musste einen Ausweg finden. Womit ließ sich schnell eine Menge Geld verdienen? Drogen kamen nicht in Frage, all der Ärger mit der Polizei, und außerdem war das ein Feld mit viel Konkurrenz. Und dann kam mir ganz sanft die Erleuchtung, wie ein Sonnenstrahl. Pornografie. Ich könnte Pornografie schreiben. Das war gar nicht so schlimm. Es würde nicht allzu schwer sein. Ich hatte den Kopf voller Pornografie, das behauptete jedenfalls meine Mutter. Ich könnte Pornografie für Lesben schreiben. Einen ganzen neuen Markt erschließen. Das konnte der Beginn einer richtig großen Sache werden. Ich würde berühmt werden und mit einer Skimaske über dem Gesicht in der David-Susskind-Show auftreten. Die Pornografie-Lesbe. Ich hatte das Gefühl, dass es möglich war.

Ich ging zu meiner Schreibmaschine und wurde nervös. Normalerweise fange ich schon an, in die Tasten zu dreschen, bevor ich mich richtig hingesetzt habe, und tippe rasend schnell wie Little Richard am Klavier. Es würde schwieriger werden, als ich gedacht hatte; es gab so viele Komplikationen. Erstens konnte es ja nicht wie normale schmutzige, schmierige Pornografie klingen. „Er stieß seinen pochenden Luststab in ihre saftige Fotze." Das ging einfach nicht. Die meisten Substantive, Verben und Adjektive waren nicht verwendbar. Ich konnte mich nicht überwinden, Wörter wie ‚kneten', ‚feucht' oder ‚hungrig' zu benutzen. Sie sind bedeutungslos.

Außerdem wollte ich auf keinen Fall einen unnötigen Beitrag zu den unendlich vielen Dingen leisten, mit deren Hilfe sich Männer einen runterholen. Ich wollte, dass es für Männer bedeutungslos und für Frauen wunderschön war. Das konnte doch nicht so schwer sein, Frauen können ja sogar mit Hilfe der Bibel zum Höhepunkt kommen. Ich zum Beispiel masturbiere, wenn ich die New York Times lese. Der wichtigste Punkt war, dass ich es wirklichkeitsnah hinkriegen wollte. Ich wollte, dass Sex so beschrieben wurde, wie ihn Frauen wirklich erleben. Die Realität ist meistens eine Mischung aus Kitzel und Frustration, Trost und Konflikt. Sex ist zunächst einmal etwas sehr Leckeres, aber in jedem Fall komplizierter als das, was die Kitschromane oder Taschenbücher dir einreden wollen.

Ich lehnte mich zurück, die Füße auf den Schreibtisch gelegt, und nahm einen Zug von einer Zigarette. Wie war Sex mit Lillian oder irgendeiner anderen Frau? Wo fängt es an und wo hört es auf? Manchmal fängt es beim Abendessen an oder davor, wenn du die Zutaten klein schneidest und riechst und anbrätst. Es ist komisch mit Frauen, die Illusionen und Phantasien stammen nicht so sehr aus dem Fernsehen oder von der Mami oder aus dem Englischunterricht in der achten Klasse. Es ist eine spezielle Kombination dessen, was jede Frau mit ins Bett bringt, ihr eigener Mut oder ihre Angst, ihre eigenen intimen Leidenschaften. Ich mag die intensive Körperlichkeit, berühren und auf die gleiche Weise berührt werden, die Winkel und Falten ihrer Vulva erspüren und spüren, dass sie genauso viel Spaß an meiner eigenen hat. Eine Frau hat es mal „Graffiti an die Wände der Vagina schreiben“ genannt. Das ist eine tolle Großstadt-Metapher. Und dann ist da zusätzlich jedes Mal der Kitzel, dass die ganze Welt versucht hat, die Frau neben dir im Bett daran zu hindern, hier zu sein, aber sie ist trotzdem gekommen, und das nur, weil sie es wollte und es beschlossen hat. All diese Gefühle wollte ich in meine Pornografie einfließen lassen. Ich brachte es auf den Punkt, in einer einzigen Szene, einer Verführung, einem Augenblick mit Brüsten, die sich aufrichten und gerötet sind, einer Minute mit einer Zunge an meiner Möse, einer Minute, in der wir kommen und uns auf den Mund küssen, so dass beide von Zunge zu Zunge kommen. Keines der Wörter war richtig.

(Sarah Schulman: *Die Sophie Horowitz Story*. Ariadne Krimi 1077)

Sarah Schulman gehörte zu den ersten Autorinnen, die dezidiert lesbische Krimis verfassten – mit Szenen, die sexy sein wollten und auch so ankamen. Eine wachsende Zahl von Leserinnen ergötzte sich an den Säfteszenen‘ lesbischer Krimis, ihr Unterhaltungswert steht bis heute außer Frage. Wie steht es aber mit ihrem Aufklärungspotential? Wie frei von Stereotypen kommen diese Szenen daher?

Die Lesbenkrimi-Heldin ist furchtlos, butch und die geborene Verführerin. Oder? Nein, sie ist einsam, butch und sehnt sich nach ehrlichem Sex, um alles zu vergessen. Oder – nein, sie ist ein Workaholic, aber darunter schlummert ein Vulkan, der den Reizen einer Verdächtigen erliegt. Ach, egal – Hauptsache, sie tun ES.

ES, das ist der Moment, wo Frau mit ihrem Krimi am liebsten allein ist. ES ist das Spiel mit dem Feuer, die Lust, der SEX.

Der Lesbenkrimi-Sex ist hemmungslos, heiß, immer gut und einfach herzschlagbeschleunigend geil. Oder? Nein, er ist einfühlsam, würdigend, respektvoll und

feiert mit jeder Silbe die Existenz lesbischer Liebe. Oder – nein, er ist realistisch, gewürzt mit Ängsten und Tabus, mit Situationskomik oder wirklichkeitsnahen Hindernissen.

Quatsch.

All das ist natürlich wahr, und zugleich ist es kompletter Blödsinn. Denn jeder Lesbenkrimi ist ein eigener literarischer Kosmos. Jede Autorin geht ihre eigenen Wege, um Erotik darzustellen; sie alle schreiben aus unterschiedlichen Gründen mit unterschiedlichen Absichten auf unterschiedliche Weise über Sex.

Also gibt es nicht EINE Antwort auf die Frage, wie der lesbische Krimisex wirklich ist. Er ist mal zuckersüß, mal rosig, mal unschuldig, mal bitter, mal säftetriefend, mal subversiv, mal derb und mal realistisch.

„Wenn ich ehrlich bin, würde mir die Wahl zwischen einem guten Austerndressing und Sex ziemlich schwer fallen. Schon gut, dass ich mich nicht für eins entscheiden muss."

(Rachel in *Stirb, Jokaste!* von J.M. Redmann)

Es hat jedoch etwas Festliches, all diese Szenen Revue passieren zu lassen: ein solcher Reichtum an erotischer Energie, an utopischer und wirklichkeitsnaher Vielfalt mit allen Höhenflügen und Abgründen, eine solche Fülle an lesbischer sexueller Identität.

„Wir kennen das große Geheimnis, richtig? Lesben müssen sich outen, müssen blenden, alle anderen eifersüchtig machen!"

(Willa aus *Im roten Bereich* von ReBecca Béguin)

Und blicken wir nicht mit Stolz auf die phönixgleiche Entwicklung der letzten paar Dekaden? Besitzerisch, ein bisschen nostalgisch, vielleicht eine Spur amüsiert lesen wir heute über die wilden Zeiten der Bewegung, über die so typisch amerikanischen Frauenmusikfestivals mit kitschigen Lagerfeuergitarristinnen und peripheren kleinen Hennenkämpfen zwischen den Fraktionen: ultrasofte Blümchenlesben mit wallenden indischen Gewändern und esoterischen Parolen auf den Lippen, kurzhaarige lesbische Feministinnen in lila Latzhosen (oder zumindest Flannellhemden) mit Gesinnungs-Stickern und notorischer Debattierlust und natürlich die faszinierenden Borderlinerinnen der Bewegung: heiße Punkerinnen mit nackten Brüsten unter der Nietenweste, zugeknöpfte KVs in allen Schattierungen vom Nadelstreifenanzug bis zur Zimmermannskluft, und adrette Designerlesben im femininen Powerdress.

Klischees? Gewiss, aber immerhin unsere. Relikte aus einer Zeit, in der die Bewegung stark und der gemeinsame Gegner leicht zu definieren war: das Patriarchat. Einer Zeit, in der es fast jeder stolzen Frau etwas bedeutete, nicht männerbezogen, sondern frauenbezogen zu denken, zu leben und zu lieben. Einer Zeit, in der Sex zwischen Frauen gleichbedeutend war mit weiblicher Selbstbefreiung. „Das Persönliche ist politisch!", lautete der Schlachtruf.

„Was ist mit uns geschehen, Rose? Früher war lesbischer Sex ein revolutionärer Akt.“

(Emma Victor)

Heute ist von lesbischer Sexualität oft die Rede als „Geschmackssache“, „jede nach ihrer Fasson“, als „Lebensstil“. Nicht selten die Haltung: Mit wem ich schlafe und was ich esse, ist meine Sache. Als Frau mit einer Frau zu vögeln ist nicht wie eine große Verschmelzung zwischen weiblicher Eruption, befreitem Ich und antipatriarchaler Revolte. Aber das war es mal, nicht?

Ist Sex zwischen Frauen selbstverständlich geworden?

Ist er Privatsache geworden?

Und wie wäre das zu bewerten? Warum sollte das Persönliche politisch sein?

Werfen wir einen Blick in die Vergangenheit. Springen wir direkt in die Achtziger, wo Sex und Moral als Politikum diskutiert wurden, in Debatten voller Militanz und Dogmen und Tabus.

„Ich verstehe das nicht: Warum ist die feministische Bewegung eigentlich so besessen von Pornografie?“, sagte Allen gerade. „In der Schwulenbewegung gibt es seit Jahren Pornografie und es hat uns nicht geschadet. Die meisten von uns sind damit aufgewachsen, es war die einzige Art, wie wir eine positive Haltung zu unserer Sexualität entwickeln konnten.“

„Wenn es lesbische Pornografie gegeben hätte – von Lesben für Lesben –, als wir aufgewachsen sind, hätten wir vielleicht auch eine andere Einstellung zur Pornografie“, sagte Hadley leicht säuerlich.

„Woher habt ihr eure Informationen über Sex denn bezogen, als ihr jung wart?“, fragte Moe neugierig.

„Meine Informationen stammten alle von meiner Schwester und anderen Mädchen in unserer Straße“, sagte ich. „Aber von lesbischem Sex konnte dabei keine Rede sein! Es ging immer um Mädchen-und-Jungs-Kisten. Ich glaube, ich bin durch Bücher draufgekommen, durch Colette, de Beauvoir und so, dass es überhaupt Lesben gab. Eine Weile gab es jedenfalls für mich einen eindeutigen Zusammenhang zwischen Lesbischsein und Frankreich.“

„Ich habe meine Informationen auch aus Büchern bezogen“, sagte Hadley. „Aber meine waren ein wenig handfester. Sarah Aldridge. Ann Bannon. Isabel Miller. Eine Frau in meiner Schule hatte mich darauf gebracht. Und im College lasen wir alle *Quell der Einsamkeit* und *Die Gruppe*. Ein paar Frauen lasen auch Djuna Barnes und Gertrude Stein, aber es war schwer, da etwas speziell Anturnendes zu finden.“

Allen wollte es genau wissen: „Und ihr habt nie über den Bildern nackter Frauen masturbiert?“

„Nie“, sagte ich.

„Na ja“, meinte Hadley, „manchmal schon. Manchmal klappte es, sich einen *Playboy* zu besorgen und ihn dann gut zu verstecken.“

Moe nickte. „Viel von dem schwulen Sex in den siebziger Jahren, als ich mein Coming-out hatte, war für uns damals wie die direkte Antwort auf all die Unterdrü-

ckung, die wir als Jungen erlebt hatten. Tausende von schwulen Männern strebten nach San Francisco, bereit, all das auszuleben, wovon wir nur heimlich geträumt hatten. Pornografie war ein Teil davon, aber mir kam es immer so vor, als sei Pornografie etwas, was man nahm, wenn man keinen Sex kriegen konnte. Als ich noch zur Schule ging, habe ich die Samstagabende, wenn meine Eltern ausgegangen waren, mit Stapeln von Männerpornos verbracht. Ich habe mich so geschämt dafür, selbst am Sabbat habe ich es getan. Aber als ich nach San Francisco kam, war die Scham vorbei. Da herrschte dieses unglaubliche Glücksgefühl, ein sexuelles Glücksgefühl …“

„Das ist nun alles vorbei“, sagte Allen. „Ich glaube, die Pornografie ist in diesem Ausmaß wieder aufgelebt, um einen Ausgleich dafür zu schaffen.“

„In der lesbisch-feministischen Szene hat es so ein immenses sexuelles Glücksgefühl nie gegeben“, sagte Hadley ein bisschen neidisch. „Beiläufiger Sex war sowieso immer unakzeptabel, Flirten und Fremdgehen galt als moralisch abscheulich. Monogamie war angesagt, notfalls Monogamie mit einer Frau nach der anderen: Da ging es lang.“

„Aber ihr seid doch jetzt acht Jahre oder noch länger zusammen“, sagte ich zu Allen und Moe. „Also seid ihr ein gutes Beispiel für eine schwule Beziehung, in der sich zwei Menschen aneinander gebunden und einander verpflichtet fühlen.“

„Sicher“, meinte Moe. „Aber wir haben nie darauf bestanden, uns sexuell treu zu sein. Wir haben wahrscheinlich beide mit Dutzenden anderer Männer gevögelt, aber das hat unsere Beziehung nicht berührt.“

Ich versuchte mir vorzustellen, wie ich mich fühlen würde, wenn Hadley jede Nacht bei einer anderen Frau verbrachte – ich konnte mir einfach nicht vorstellen, dass das gutgehen könnte. Lag das nun an mir allein oder daran, dass wir es nie ausprobiert hatten, oder daran, dass Frauen nun mal eine andere Geschichte und andere Erwartungen hatten?

„Für Lesben hängt Sex immer und total mit Beziehung zusammen“, sagte Hadley. „Wir haben keine Mittel und Wege, unsere erotischen Bedürfnisse außerhalb von Beziehungen auszuleben – außer, wir haben eine Affäre, und das ist dann wieder eine Beziehung.“

Wollte sie damit sagen, dass sie erotische Bedürfnisse hatte, die ich nicht befriedigte? Wollte sie damit sagen, dass sie ein Verhältnis hatte? Plötzlich war sie unendlich begehrenswert, wie sie mir am Tisch gegenübersaß, in ihrem roten Pullover, mit ihren großen runden Ohrringen, ihr silbernes Haar hinter die Ohren zurückgestrichen.

„Viele Lesben“, meinte Allen ein wenig düster, „waren nicht bereit, schwule Männer in der Aids-Krise zu unterstützen, weil sie irgendwie das Gefühl hatten, die Männer würden endlich dafür bestraft, dass sie so viel in der Gegend herumgevögelt hatten.“

„Ich erinnere mich, wie es war, als die Aids-Epidemie anfing“, sagte Hadley. „Viele Lesben verhielten sich ziemlich selbstgefällig. Als würden sich all die monogamen Jahre nun endlich auszahlen. Nun wurden sie belohnt und blieben gesund.“

„Nun lasst uns nicht ungerecht werden“, sagte Moe. „Wenn nur Lesben krank geworden wären, wäre der Aufschrei noch leiser ausgefallen und es wäre lange nicht

so viel Geld zusammengekommen, und sei es auch nur, weil Frauen nun mal nicht so viel Geld haben."

Ich rief mir die Zeit ins Gedächtnis, als ich zum ersten Mal von Aids gehört hatte. Ich war damals noch keine Lesbe gewesen und hatte die Nachricht eher unbeeindruckt zur Kenntnis genommen. Es schien sich um einen etwas eigentümlichen Virus zu handeln, den homosexuelle Männer bekamen, wenn sie in San Francisco in die Sauna gingen, so etwas wie die Legionärskrankheit.

„Ich glaube, dass die meisten Lesben ihre Haltung inzwischen geändert haben", sagte Hadley. „Die Verluste sind zu groß, niemand kann sie mehr ignorieren."

Wir alle saßen schweigend da.

„Du lieber Himmel", meinte Allen mit erzwungener Fröhlichkeit. „Wie sich dies hässliche Thema doch immer wieder einschleicht."

„Es ist die zentrale Frage unseres Jahrhunderts", sagte Moe. „Nun, wo wir wissen, dass es Sex ohne Fortpflanzung gibt, können wir glauben, dass es Sex ohne schlimme Folgen gibt?"

„Oder Sex ohne Unterdrückung?", fügte ich hinzu.

„Oder Sex ohne Schokolade?", fragte Hadley und holte ihre Überraschung hervor, eine halbe Schokoladentorte Marke Schoko-Dekadenz aus der sagenhaften Konditorei des *Dilettanten-Cafés*.

(Barbara Wilson: *Der Porno-Kongress*. Ariadne Krimi 1019)

Ah, die prüde feministische Moral der frühen Achtziger! „Für Lesben hängt Sex immer und total mit Beziehung zusammen." – Querbeetvögeln galt als typisch männliche Attitüde, Frauen wollten zeigen, dass Respekt stärker ist als Triebe und dass zur Lust Liebe gehört. Frauenbeziehungen sollten das Gegenteil der patriarchalen Ehehölle sein: das lesbische Paradies, ein ethisches Miteinander ohne Missbrauch und Verletzung.

In der folgenden Szene umschreibt die heterosexuelle Aktivistin Vivian die Wirkung dieser Etikette:

„Du kannst denken, was du willst, Sophie, dass ich Dinge verdränge oder eine ewige Schranklesbe bin. Ich glaube, du empfindest eine dünne, aber solide Schicht von Verachtung für mich. Die Heterosexualität hat für mich keine ihrer Verheißungen erfüllt, aber ich bin die ganze Zeit Hetera gewesen, und das muss einen Grund haben. Entweder verdränge ich etwas ganz jämmerlich, oder ich bin wirklich Hetera. Weißt du, Sophie, ich hab noch nie eine Frau auch nur geküsst. Kannst du dir das vorstellen? Oh, ich war im Lauf der Jahre oft dicht, ganz dicht davor, aber im letzten Moment konnte ich es einfach nie durchziehen. Ich glaube, ich wusste, dass ich für diesen ersten Schritt all meinen Mut zusammennehmen müsste und dass es nur ein erster Schritt sein würde. Ich hab mal versucht, eine Liste aufzustellen, wie viele Stufen du durchlaufen musst, bis du wirklich die Geliebte einer Frau bist, und ich hab erkannt, dass ich nicht genug Ausdauer hab, um sie alle hinter mich zu bringen."

Die Zigaretten waren aufgeraucht, aber ich brauchte unbedingt eine. Ich holte Blättchen zum Drehen raus und fing an die Kippen aufzudröseln. „Nun, was spricht denn deiner Meinung nach dafür und was dagegen?“

„Na ja, dafür spricht, dass ich gern eine Beziehung mit einer Person hätte, die nett zu mir ist. Die Phantasie ist bezeichnend, nicht wahr? Ich hab wohl immer noch eine märchenhafte Vorstellung davon, wie Frauen miteinander umgehen. Es ist so komisch, weißt du, Anfang der Siebziger hatte eines Tages die halbe Frauenbewegung ihr Coming-out als Lesben. Es war so, als hätten wir alle herumgesessen, und dann kam der Eiswagen, und als ich mich plötzlich umsah, waren alle rausgerannt, um sich ein Eis zu holen.“

„Alle außer dir.“

„Ich wusste nicht, wo sie alle hingelaufen waren. Oh, viele dieser Frauen sind wieder hetera, aber ihre Sexualität gibt ihnen zumindest das Gefühl, irgendwie in Bewegung zu sein …“

„Und was spricht dagegen?“

„Ich meine, es ist doch peinlich, Sophie. Ich habe Angst davor, dass ich nicht weiß, wie ich eine Frau lieben soll. Ich würde nicht wissen, wann ich wie viele Finger benutzen soll oder in welchem Rhythmus, oder woran ich merke, ob es ihr wirklich gefallen hat. Das ist mir peinlich. Ich bin es gewohnt, kompetent zu sein. Ich meine, ich hab eine Dissertation geschrieben, oder nicht?“

Ich rauchte meine kostbare Zigarette. „Nun, es gibt Wege, etwas mit einer Frau anzufangen, Vivian, bei denen all diese Ängste berücksichtigt werden. Ich meine, du könntest es schrittweise angehen. Du weißt schon, euch für euer Zusammensein ein Zeitlimit setzen, damit du genau weißt, was du zu erwarten hast, und dann würde die Entscheidung bei dir liegen, wann du einen Schritt weitergehen willst. Du könntest also die Brüste einer Frau wirklich genießen, ohne dir Sorgen darüber zu machen, dass du zu tief reingerätst, dass es dir sozusagen über den Kopf wächst.“ Wir wurden beide rot. „So würdest du die Kontrolle und Verantwortung behalten und nichts tun, was du nicht willst.“

Ich konnte sehen, dass sie darüber nachdachte. Es war sehr einleuchtend. Insgeheim klopfte ich mir auf die Schulter. Wir schwiegen. Für einen Moment schauten wir uns voll in die Augen. Ich sah sie, wie sie wirklich war. Irgendwie schön und hässlich und verletzbar, die Narben ihrer Teenager-Akne schimmerten durch. Ich war froh, dass sie keinen Lippenstift trug.

„Nun, Sophie, was wäre der erste Schritt?“

Mein Augenblick war gekommen. Ich musste meine Karten ausspielen.

„Na ja, wir könnten uns miteinander hinlegen und dicht beisammen sein.“

„Das klingt nicht so gut. Ich glaube, ich könnte dann anfangen zu kichern.“ Sie feilschte.

„Na, dann könnten wir uns einfach nur küssen, und das wäre echt schön, ich würde dich nämlich wirklich gerne küssen.“

„Jaaah, ich würde dich auch gern küssen.“

Ich dachte, ich würde sterben. Es war so intensiv. Wir saßen einen Moment da. Sie wandte den Kopf zu mir um und wich dann zurück.

„Vivian, würdest du mich gern küssen?“

„Dräng mich nicht, okay?“ Sie war angespannt. „Lass mich einfach ein bisschen in Ruhe. Lass mich die Aggressive sein, das wäre mir lieber. Lass mich einfach machen.“

Ich wartete und wartete. Scheiße, dachte ich. Ich hab’s total verbockt. Jetzt musste ich aus dem Haus gehen und dabei aufpassen, dass meine Integrität unverletzt blieb.

Da lehnte sie sich zu mir herüber und wir küssten uns einfach wie zwei Frauen, Wange an Wange, Bisse und Lecken, Lippen, die miteinander verschmelzen. Es war wunderbar.

„Es ist wunderbar“, sagte sie.

Als ihre Arme um meinen Hals lagen und ihr Körper eng an meinen gepresst war, griff ich in meine Tasche. Mit einer Hand an ihrer Taille sagte ich: „Vivian, ist das deiner?“, und hielt den silbernen Koks-Löffel hoch.

(Sarah Schulman: *Die Sophie Horowitz Story*. Ariadne Krimi 1077)

Und – Schluss mit der Romantik! Was Vivian sich wünscht, ist ein Freibrief – mit einer Frau kannst du nichts falsch machen –, doch weder Experimentierlust noch ein gewisser Hauch von Missionskitzel werden Sophie dazu bringen, sich ernstlich mit einer Frau ohne jede Moral einzulassen. Denn ohne deswegen strikt monogam sein zu müssen, weiß Sophie Horowitz genau, wie wichtig Vertrauen und Verlässlichkeit sowie ehrlicher Respekt vor dem Willen anderer für sie persönlich und für das Politische sind.

In dem Gefühl, dass ich ein bisschen schwesterliche Zuwendung brauchte, ging ich rüber in die Büroräume der *Feminist News.* Diese Frauen waren immer für mich da gewesen, waren mit mir durch dick und dünn gegangen, und ich war für sie da gewesen. Drei Jahre ist es nun her, dass wir in Chris’ Wohnzimmer die Zeitung ins Leben gerufen haben. Inzwischen haben wir eine Auflage von siebentausend Exemplaren und verteilen weitere tausend kostenlos an Frauen im Gefängnis. Meine Kolumne hieß *Rechts und links,* was bedeutete, dass die Leute eine Menge Kritik auf mich niederprasseln ließen, aber meine Schwestern verteidigten mich immer. Ich weiß noch, wie ich einmal lesbische Nonnen interviewt hatte und mit der Post blutige Tampons geschickt bekam. Ein anderes Mal kritisierte ich einen prominenten Linken, weil er seine Studentinnen sexuell belästigt hatte, und viele seiner Freunde redeten ein Jahr lang nicht mit mir. Im letzten Frühling war es am schlimmsten – der Frühling der Sado-Maso-Kontroverse. Ich berichtete über eine Konferenz über lesbischen Sado-Masochismus, die von einer Gruppe namens „Die sexuell Geächteten“ organisiert war. Sie wurde um Mitternacht in einem großen Kellerraum abgehalten, der voll gestopft war mit Frauen in nietenbeschlagenen Halsbändern und Ledershirts, manche mit Bürstenhaarschnitt, und alle sahen wie Desperados aus.

„Wie viele Frauen hier praktizieren Sado-Maso?“, fragte die Diskussionsleiterin.

Etwa die Hälfte hob die Hand.

„Das hier ist eine Versammlung zur Unterstützung von Sadomasochistinnen. Keine darf etwas Negatives über Sado-Maso sagen. Keine, die kein Sado-Maso praktiziert, darf überhaupt etwas sagen."

Sie reichten die Mikrofone hin und her, während Frauen ihre Geschichte erzählten.

Eine ältere Frau, zurückhaltend in Jogginghose und Trainingsjacke, ergriff das Wort. „Ich heiße Tina", krächzte sie. „Mir geht einer ab, wenn ich eine Szene auslebe. Wisst ihr, wie das geht?"

Nein, Tina, sag's uns.

„Ich lebe eine Phantasie aus, in der ihr mitspielt. Ihr wisst vielleicht nicht mal, dass ihr darin vorkommt, und wenn es erst mal angefangen hat, habt ihr keine Kontrolle mehr darüber."

Während sie die Geschichte erzählte, fing sie ganz langsam an, den Reißverschluss ihrer Trainingsjacke aufzuziehen und die Kordel ihrer Jogginghose aufzuknoten, bis beides zu Boden fiel und Leder und Ketten enthüllte, die über ihren Oberkörper drapiert waren; ein silberner Dolch glänzte zwischen ihren Brüsten. Die Geächteten riefen ooh und aah. Ich fühlte mich irgendwie nervös. Dann traf mich sozusagen blitzartig die Erkenntnis, dass sie gerade eine exhibitionistische Phantasie auslebte und dass wir unwissentlich und in meinem Fall unfreiwillig ihre Partnerinnen waren. Die Frauen fanden es toll. Sie jubelten ihr zu und applaudierten, bis ihre Fröhlichkeit von einer Stimme hinten im Raum gebrochen wurde.

„Als du in Northampton mit Charisse geschlafen hast, hast du sie fast umgebracht."

Schockiertes Gemurmel ging durch die Masse.

Tina stand stolz und erhobenen Hauptes da, ihre eisen- und lederbewehrten Brüste nach vorn gereckt. „Charisse hat nie stopp gesagt."

Ich nannte meine Reportage „Eine sexuell Geächtete ist nicht unbedingt eine Revolutionärin". Sie war lang, aber die Aussage war klar, auch für Frauen, die nicht über den ersten Absatz hinauskommen würden. Ich bekam monatelang hasserfüllte Briefe und einen anonymen Topf Vaseline, aber meine Schwestern standen mir zur Seite. Obwohl sie nicht mit mir einer Meinung waren, waren sie da, verlässlich und stützend.

(Sarah Schulman: *Die Sophie Horowitz Story*. Ariadne Krimi 1077)

Schulman, wie immer ihrer Zeit voraus, spielt das Bestreben, emanzipatorisch an Tabus zu sägen, gegen die Ethik verallgemeinerbarer Politik aus: Hier geht es weder darum, SM-Sex als ekelhaft zu brandmarken, noch darum, die Bewegung als homogene Einheit dazustellen. Es geht darum, dass aktivistische Egomanie nicht *politisch ist (egal wie sie daherkommt), und zugleich darum, dass ein politischer Kontext unbedingt Achtung vor dem Andersdenken und Anderswollen benötigt, um stark zu sein.*

Nach und nach finden wir diese nicht leicht umzusetzenden, weil Widersprüche enthaltenden Forderungen immer stärker auch in der Bewegung gespiegelt – und natürlich parallel in den Krimis. Tabuthemen wurden angegangen, Standpunkte nicht mehr als einhellig vorausgesetzt, die Vielfalt der Bedürfnisse als Teil des

emanzipatorischen und selbstbefreienden Auftrags akzeptiert. Auf die Öffnung der Pornodebatte folgte das Aufweichen der Dogmen um Rollenmuster, Feminität, Attitüde.

Ganz deutlich sehen wir die Entwicklung am sich wandelnden Bild der Kultheldin im Lesbenkrimi:

Die ultimative Identifikationsfigur war zunächst wie bei Marion Foster (schön und geschmackvoll, stark, klug, ethisch, furchtlos) eine lesbische Superheldin, die signalisierte: Wir sind nicht krank und pervers, sondern wunderbar.

Dann folgte der Siegeszug der schüchtern-romantischen Antiheldin – Stoner McTavish, die Lesbe ohne Gesicht, aber mit Herz, die sich vor ihren Eltern mehr fürchtet als vor einem Mörder, deren Liebe galaktisch groß und deren Gewissen stärker als ihr Verstand ist. Die Botschaft: Jede von uns, dick, dünn, unauffällig, albern, schüchtern, ängstlich, psychisch verkorkst und eher un-amazonenhaft, ist liebenswert und verdient Glück.

Mit wachsendem Stolz und wachsendem Selbstbewusstsein wurde es leichter, Schattenseiten und Abgründe als existierende Probleme offen zu verhandeln. Es folgte ein neuer Typ der Kultheldin und heiß geliebten Identifikationsfigur: Eine knallharte, versoffene sexbesessene Schlampe mit Gerechtigkeitsfimmel, dreckiger Phantasie und schlimmer Kindheit, zynisch, bissig, gefährlich, hinreißend frech, eine politisch unkorrekte, aber unkorrumpierbare neue lesbische Superheldin – Micky Knight, die sexy Straßenkatze, die immer auf die Füße fällt und deren Endrunden im Kampf gegen die bösen Jungs James Bond wie einen blassen Anfänger aussehen lassen.

Parallel dazu reifte das Selbstbewusstsein in der Diskussion der politischen Frauen/Lesben-Kultur so weit heran, dass die Erotik die Grenzen der Linientreue Schritt für Schritt überschreiten konnte. Der Sex wurde vielfältiger, unterschiedlicher, seine Darstellung verlor den Rosarotschimmer, und plötzlich durfte sogar SM sexy sein.

Diane hievte eine Aktentasche auf den Tisch. Sie ignorierte Liz' entrüstetes Quietschen mit vollem Mund und schaffte sich Platz für ein übergroßes Blatt Papier, indem sie Teller und Bestecke zur Seite schob.

„Zuerst wollte ich eine Glockenkurve zeichnen", erklärte Diane, „weil ich immer zu dem Schluss komme, wie gut wir in eine Glockenkurve passen. Wisst ihr? Hier wollte ich Frauen, die auf richtig harte, fast lebensgefährliche SM-Inszenierungen stehen," sie zeigte auf die rechte Seite des Blatts, „und hier Frauen mit ganz sachten Phantasien. Aber dann entschied ich mich dagegen, weil mir die Zahlen und Statistiken für eine präzise Darstellung fehlen. Und als Witz – selbst wenn ich allen ausdrücklich *sage*, dass es ein Witz sein soll, wird irgendjemand ausflippen und es in einem Artikel verwenden, und also …", sie atmete tief ein, „… wird es nur eine Aufzählung."

Alison, die mit einer Mischung aus Entsetzen und Ehrfurcht Dianes Fingernägel angestarrt hatte, reagierte auf Stacys Ellbogen in ihrer Seite und schaute auf das Blatt.

„SM-Lesben“ stand dort als Überschrift. Es folgte eine Aufzählung mit rotem Textmarker:

Lesben, deren einzige Perversion Lederfetischismus ist
Lesben, die maskulin wirken
Lesben, die gepierct sind
Lesben, die Machtphantasien haben
Lesben, die sich gern versohlen lassen
Lesben, die häufig Sexspielzeug benutzen und ihre sexuellen Aktivitäten als SM bezeichnen, obwohl kein Schmerz im Spiel ist
Lesben, die Sklavinnen haben
Lesben, die Sklavinnen sind
Lesben, die Kontakt zur Lederszene haben und nur ein- oder zweimal pro Jahr spielen
Lesben, deren einziges Hobby SM ist
Lesben, die nur mit einer einzigen Partnerin spielen
Lesben, die auf Messerspiele stehen
Lesben, die nur als Top agieren
Lesben, die nur als Bottom agieren
Lesben, die beides machen
Lesben, die beides machen, es aber nicht zugeben
Lesben, die harten Sex mögen
Lesben, die beim Spielen keinen Sex haben
Lesben, die mit Männern spielen, aber nur mit Frauen Sex haben
Lesben, die nur auf Bondage stehen
Lesben, die harte Prügel-Inszenierungen mögen
Lesben, die SM praktizieren, es aber nicht SM nennen

„Na ja, ein guter Anfang“, kommentierte Ruth. Von den Fingernägeln abgelenkt, versuchte Alison nun die Sticker auf Ruths Lederweste zu lesen, ohne sie allzu offensichtlich anzustarren. Außer der Jacke trug sie eine an beiden Beinseiten von oben bis unten kunstvoll geschnürte Lederhose.

„Schreib auch Fußballerinnen auf, die Lesben-Fußball spielen“, schlug Liz vor, „denn niemand steckt so viel ein wie Stacy und ich von dieser verdammten Trudy. Das Ganze ist eine Demütigungs-Inszenierung, die sich seit einem Jahr hinzieht.“

„Nichts da, nur einvernehmliche Praktiken“, sagte Diane. „Diese Fußballscheiße ist übelste Misshandlung. Wenn ich auch seelische Misshandlung dazuzähle, müsste ich die Hälfte der Blümchenlesben-Beziehungen in der Stadt auflisten. Das erklärt allerdings, warum du in letzter Zeit so dominant drauf bist. Verlang bloß nicht, dass ich ein Fußballtrikot anziehe, okay?“

„Du stehst also doch auf SM?“

Alison, die sich Diane in Stacys lila-schwarzem Trikot vorstellte, merkte nicht gleich, dass Liz’ vergnügte Frage an sie gerichtet war. Ein weiterer Knuff von Stacy war nötig, damit sie schaltete.„Nein! Ich meine, schon, ich meine …“ Sie sah Stacy hilfesuchend an.

„Sie ist bloß neugierig. Ihr dient alle als Anschauungsmaterial. Also versucht bitte, ein gutes Vorbild zu liefern.“ Stacy winkte der Kellnerin.

Liz rieb sich genüsslich die Hände. „Noch ein unschuldiges Opfer für die Göttin der Perversion. Noch eine Blümchenlesbe, die auf den dornig-süßen Rosenpfad geführt werden muss. Noch eine –“

„Ach, hör doch auf“, sagte Diane und schlug Liz über den Tisch hinweg auf die Fingerknöchel. „Du jagst ihr Angst ein. Du kannst so ekelhaft sein – wenn du nichts isst, rastest du aus, weil dein Kreislauf schlappmacht, und wenn du was isst, bist du überdreht.“ Sie zog ihren Textmarker und schrieb hin: *Lesben, die SM-Phantasien haben, aber nie ausleben.*

„Für Liz ist die Szene genau wie Fußball“, erklärte Stacy. „Jede ist eine potenzielle Spielerin.“

„Außer, dass die Lederspiele wahrscheinlich weit weniger weh tun“, warf Ruth ein. Sie schüttelte sich übertrieben. „Ich weiß nicht, wie ihr Mädels das aushaltet. Ich kann nicht mal mehr zuschauen, seit Stacy den letzten Kopftritt abgekriegt hat.“

Liz, die sich die Knöchel hielt, starrte Diane an und sagte: „Phantasien zählen nicht. Sich SM-Lesbe nennen, weil man Phantasien hat, die man nie auslebt, ist genauso, als würdest du eine Lesbe als bi bezeichnen, weil sie Männer-Phantasien hat, die sie nie auslebt.“

„Hmm.“ Diane strich die anstößige Zeile aus und schrieb stattdessen: *Frauen, die sich wegen ihrer Phantasien und Gefühle SM-Lesben nennen, auch wenn sie das vielleicht sexuell nie in die Praxis umsetzen.*

„Und, machst du Uniform-Inszenierungen?“, fragte Liz Alison vergnügt und achtete darauf, dass ihre Hände außerhalb von Dianes Reichweite waren.

„Liz! Sie ist *bloß neugierig!* Du bist ein Arschloch! Das ist, wie wenn jemand dich fragt, ob du Gerichts-Inszenierungen machst!“

„Ja, aber ich *mache* doch Gerichts-Inszenierungen!“

„Und jede weiß es, weil du nie die Klappe halten kannst. Aber das heißt nicht, dass jede, die dich fünf Minuten kennt, mit dir übers Arschficken reden möchte.“

„Sieh da!“, sagte Stacy zu Alison, „ein paar waschechte Vertreterinnen der SM-Szene. Schau sie dir genau an, bevor du dich dazu entschließt, mit ihnen in einen Topf geworfen zu werden.“

„Stellt mir ein paar Fragen“, sagte Diane, noch immer mit ihrem Textmarker beschäftigt. „Ich habe schon lange nicht mehr vor einer Gruppe gestanden und könnte ein bisschen Übung gebrauchen. Ihr seid meine Diskussionsrunde“, wies sie die drei anderen Frauen an.

„Warum um alles in der Welt trägst du freiwillig hochhackige Schuhe?“, entfuhr es Alison. Liz brüllte vor Lachen. Alison wurde dunkelrot. Super, Alison. Stacy würde sie fortan liebend gern überall hin mitnehmen.

„Weil“, sagte Diane, „es Frauen gibt, die das total geil finden.“

„Ich zum Beispiel“, sagte Ruth.

„Und ich mag diese Art Frauen. Und, um all deine unbeantworteten Fragen zu beantworten, nein, es bedeutet nicht, dass ich blöd bin, nein, es bedeutet nicht, dass ich nicht selbst auf mich aufpassen kann, und nein, es bedeutet nicht, dass ich Angst habe, mir die Hände schmutzig zu machen, oder ausraste, wenn ich eine Maus sehe, obwohl ich mir das natürlich vorbehalte, oder dass ich deshalb alle anderen Vor-

urteile bestätige, die du sicherlich hast, so wie ich sie auch einmal hatte. Ich habe meinen Preis als starke Lesbe gezahlt, und jetzt bin ich der Auffassung, dass ich ein Recht darauf habe, mein eigenes sexuelles Image aufzubauen, ohne mich an irgendwelche Lesbenregeln halten zu müssen."

„Scheint fast", sagte Stacy aus dem Mundwinkel, „als hätte sie diese Frage schon mal gehört."

„Frag was über Techniken", schlug Ruth vor.

„Bestell den Nachtisch", sagte Stacy, der es schließlich gelungen war, die Bedienung festzuhalten.

„Käsekuchen", sagte Alison, die die Spezialitäten des Cafés kannte, ohne aufzublicken. Zu Diane sagte sie: „Praktizierst du SM für Geld?"

„Nein!", trällerte Diane und spreizte sich wie eine besonders dämliche Barbie-Puppe. „Aber ich hab eine Freundin, die das macht!"

„Wie rechtfertigt sie, dass sie sich prostituiert?", fragte Alison. Sie fühlte Stacys finsteren Blick, aber sie hatte sich vorgewagt und konnte nicht mehr zurück. „Wie hält sie ihre Arbeit und ihre Partnerinnen auseinander?"

„Glücklicherweise ist die Dame heute Abend persönlich anwesend." Diane ließ das Barbie-Gehabe fallen. „Los, Stacy."

Stacy war sichtlich entschlossen, die Situation würdevoll zu meistern. Sie stand halb auf und machte einen Knicks. „Hallo", sagte sie, „mein Name ist Stacy, ich bin professionelle Domina, ich arbeite ungefähr zwanzig Stunden pro Woche, ich verlange einen Haufen Geld, ich habe mein eigenes Studio und mein eigenes Equipment, die meisten meiner Kundinnen stehen auf harte Prügelszenen, privat mache ich beides und lebe viel harmlosere Phantasien aus, ich habe keinen Genitalkontakt mit meinen Kundinnen, also ist es auch nicht illegal, ich bediene nur Frauen, privat tendiere ich eher zur Monogamie." Sie war außer Atem und setzte sich wieder hin.

„Vor wem sprichst du diesmal?", fragte Liz Diane. „Vor den alten, rassistischen Herren des Kiwana-Clubs?"

„Frauengruppe im Gay and Lesbian Community Center."

„Ah ja. Wie wär's dann hiermit: Wie rechtfertigst du es, dass du an Gewalt gegen Frauen beteiligt bist?", sagte Liz.

„Das ist eine schwierige Frage", sagte Diane und warf ihr einen nachdenklichen Blick zu. „Und einer der Gründe, warum es so schwierig ist, sie zu beantworten, ist die große Kluft innerhalb der Lesbenszene zum Thema SM. Weil die einen so extrem dafür und die anderen extrem dagegen sind, die einen es richtig und die anderen falsch finden, sagt die eine Seite: Diese Frauen sind doch nur kranke Neo-Nazissen, die sich gar nicht Lesben nennen dürften und die dringend gestoppt werden müssten, und die anderen sagen: Leckt uns am Arsch, ihr hört doch sowieso nicht zu. Es ist wichtig, sich das folgende bewusst zu machen: Wenn man von der Erfahrung als Lesbe spricht, redet man über Millionen von Frauen, jede mit einer eigenen Geschichte, und genauso haben SM-Lesben, wie ihr hier auf der Liste sehen könnt, höchst unterschiedliche Gefühle und Erfahrungen. Ich kann euch von *meinen* Erfahrungen erzählen, und vielleicht tun meine Freundinnen das Gleiche."

Sie lächelte Liz gewinnend an, die sich auf ihrem Sitz lümmelte und murmelte: „Ich mache keine Novizinnen-Inszenierung."

Diane hob die Arme. „Meine Erfahrungen mit der lesbischen SM-Szene sind recht gute. Erst lange nach meinem Coming-out kam mir der Gedanke, dass ich mich dafür interessieren könnte. Ich war schon ewig in der Lesbenszene, hatte aber immer das Gefühl, nicht ganz hineinzupassen. Ich wurde oft für zu sexy und zu feminin befunden. Als ich schließlich ein paar Lederlesben kennen lernte, war mein erster Eindruck, dass sie genau das scharf fanden und zu schätzen wussten. Von der Szene hatte ich eher das Signal bekommen: ›Na ja, wir mögen dich *trotzdem*, das ist aber unser Großmut.‹ Ich genoss es, gewürdigt statt bloß toleriert zu werden. In der Lederszene gibt es viel mehr Spielraum und Anerkennung für Butch- und Femme-Identitäten.“ Sie war fertig und sah Liz an.

Nach kurzem Schweigen setzte sich Liz aufrecht und berichtete widerwillig: „Ich bin in der Szene, weil ich auf Schmerz stehe. Ich hasse es, mich hier so zur Schau zu stellen, ich weiß, dass mich die meisten von euch deshalb für krank oder schlecht halten, und es ist ziemlich schwierig, sich gut zu fühlen, wenn man immer nur negative Resonanz bekommt. Das ist ein Grund dafür, warum SM-Frauen häufig unter sich bleiben, auch wenn sie sonst nicht viel gemeinsam haben. Wie auch immer, der richtige Schmerz beim Sex törnt mich extrem an. Wenn ihr Schwierigkeiten habt, das nachzuvollziehen, denkt mal an eine Achterbahnfahrt oder einen Marathonlauf oder Schwimmen in Eiswasser. So was gibt manchen Leuten dieselbe Art Kick wie mir Schläge. Der Gedanke, auch nur eines von diesen drei Dingen tun zu müssen, erfüllt mich mit Entsetzen, aber ich hab akzeptieren gelernt, dass Menschen sich auf unterschiedliche Weise antörnen.“ Sie lümmelte sich wieder hin und machte ein finsteres Gesicht.

(Kate Allen: *Wie es dir gefällt*. Ariadne Krimi 1081)

Der Abschied von der politisch korrekten Verpflichtung zum Vanillesex einerseits und andererseits die Möglichkeit, auch über miesen, missbräuchlichen, gewalttätigen Sex zwischen (keineswegs sadomaso-orientierten) Lesben zu schreiben, markiert deutlich ein souveräneres Selbstverständnis. Die Devise „Wir sind gut, liebenswert, anständig“ als dominantes lesbisches Label nach innen und außen hat ausgedient. Lesbische Identität erringt zum Ende des 20. Jahrhunderts ein neues Aushängeschild: „Wir sind viele, und wir sind nicht alle gleich.“

Die lesbische Kultur ist also reicher geworden, der Sex offener, die erotische Vielfalt größer. Aber ist Erotik nun politisch?

Eine von Ida Murets heftigsten Erinnerungen an ihre Zeit in der Landlesbenkommune ist ein Gespräch mit der sprühenden, charismatischen Willa, in dem Ida ihre eigene Schüchternheit erklärt, woraufhin Willa ein flammendes Plädoyer für Lesbenstolz hält.

„Aber ich will, dass *alle* drauflos feuern. Ich erinnere mich, wie ich zum ersten Mal zu *Cauldron Books* ging – ich war so aufgeregt, in diesen großen neuen Frauenbuchladen zu kommen. Und gerade als ich eintreten wollte, kamen diese beiden käsegesichtigen, pummeligen, traurigen Lesben raus, richtig hässlich angezogen, weißt du? Und das hat mich so deprimiert, dass ich nicht reingehen konnte. Es hat Wochen gedauert, ehe ich mich dazu durchrang, noch einmal hinzugehen. Hey,

warum konnte ich nicht zwei herrlichen Amazonen begegnen? Zum Glück waren sie da, als ich das nächste Mal hinkam. Aber das ist der Schlüssel, verstehst du? Wir kennen das große Geheimnis, richtig? Lesben müssen sich outen, müssen blenden, alle anderen eifersüchtig machen! Ich meine, ich sehe es bei den Festivals – die Frauen werfen ihre Schutzschicht ab, sie erwachen zum Leben. Das ist so toll, wenn man das sieht – wie sie auf Entdeckungsreise gehen, bis an die Grenzen gehen, weil sie den Raum dazu haben. Das soll nicht heißen, dass sie sich nicht auch gegenseitig fertig machen können, ohne mit der Wimper zu zucken. Du darfst dich allerdings auch nicht zu sehr schützen. Du musst rausgehen, verletzt werden, auch selber austeilen. Wüte, spucke, lass deinen Zorn raus! Was auch immer. Ich will, dass wir drauflos feuern, Brust raus, muskulöse Schultern gerade, einsatzbereit. Und witzig! Ich will, dass wir alle witzig und scharfsinnig sind. Stolz! Mit leuchtenden Gesichtern. Und das immer und überall, nicht nur bei Musikfestivals, sondern draußen auf den Straßen, wo die Menschen dich sehen. Das ist Aktivismus. Was soll das Ganze sonst? Sonst kannst du genauso gut eine unterdrückte Ehefrau in einer kleinen Vorstadt sein, die vor dem Fernseher sitzt und bügelt, ja? Du sagst, deine Reaktionen kommen zeitversetzt, tja, dann sei doch die starke Schweigerin! Mach es mit deinen *Augen* – wirf wissende Blicke um dich. Wie wäre es mit einem frechen Funkeln? Na komm, die Augen dafür hast du, Süße!“

Das war Willa. Ich wollte so sein wie sie. Glauben Sie nicht, ich hätte nach diesen Worten nicht daran gearbeitet, stolz herumzulaufen! Das war das, was sie von mir wollte, was sie von jeder wollte. Willa – sie muss sehr glücklich sein mit den Neunzigern. Viele glückliche Lesben im Land – Gay Pride Demos, Gay Games und all das. Ich meine, was war das wichtigste Buch, das wir in den frühen *Blue-Corn*-Tagen hatten: unsere kleine Sprach- und Bilderbibel – Monique Wittig – all dieser unverfälschte Amazonenzorn. Schauen Sie, was wir jetzt haben – die lesbische Büchersammlung wächst und wächst. Ich kann nicht glauben, wie vielfältig und breit gefächert sie ist – ein Füllhorn an Bildern, an Möglichkeiten, eine eigene Denkweise zu finden, eine eigene Sprache. Hochglanzmagazine, die uns in Technicolor porträtieren. Wir haben sogar unsere eigenen Komödiantinnen, Herrgottnochmal.

(ReBecca Béguin: *Im roten Bereich*, Ariadne Krimi 1117)

Stimmt. Das alles stimmt. Sind wir also genau da, wo wir immer hinwollten?

„Hast du die Fernsehsendung gesehen, in der Audra Léon geoutet wurde, Emma? Das war ein historisches Ereignis.“

„Ich gewöhn mir das Lesen wieder an“, murrte ich, um Rose an die Vergangenheit zu erinnern. „Vor zwanzig Jahren kamen die Frauen in Scharen in die Frauenbuchläden, um das letzte Manifest zu diskutieren. Erinnerst du dich an ›Der Mythos vom vaginalen Orgasmus‹?“

„Ja, und ich erinnere mich an vaginale Orgasmen.“

„Ach, was ist mit uns geschehen, Rose? Früher war lesbischer Sex ein revolutionärer Akt. Jetzt kommt die Schwesternschaft zusammen um fernzusehen: Berühmte Leute haben ihr Coming-out im *Fernsehen*. Und danach gehen wir zu Safeway und

holen uns den *Enquirer* mit einem Leitartikel über Martina und Rita. Dann kommen wir zurück in unsere Häuser mit hohen Hypotheken und suchen unseren G-Punkt."

„Was ist daran falsch?"

Anscheinend fanden alle in meinem Freundeskreis das Outen einer berühmten Komikerin, einer berühmten Schauspielerin, einer berühmten Popsängerin, einer berühmten irgendwas, weltbewegend – alle, außer mir. Was bedeutete Ruhm den Vorkämpferinnen gegen das Patriarchat?

„Unsere Freundinnen haben also aufgehört zu lesen und Manifeste zu schreiben. Jetzt kommen sie von der Arbeit nach Hause und greifen nach der Fernbedienung. Was ist daran falsch?", wiederholte sie.

(Mary Wings: *Sie kam als Mann*, Ariadne Krimi 1129)

Ladies, das ist eine gute Frage. Was ist daran falsch? Hier sind zwei mögliche Antworten.

1. *Nichts ist daran falsch. Es zeigt einfach, dass die Zeiten besser geworden sind, wir müssen nicht mehr gegen so immense Repressalien kämpfen wie vor zwanzig Jahren, haben es nicht mehr nötig, können endlich in Ruhe unser Leben leben wie andere Leute auch, statt Manifeste zu schreiben und für Frauenliebe zu werben. Die Bewegung war dogmatisch. Dogmatismus ist überholt, von gestern. Die Bewegung ist versickert, weil sie nicht mehr gebraucht wird. Und solange Fernsehstars und Prominente offen lesbisch sein können … Klar gibt es noch Bigotterie, Vorurteile, all das, aber die Privatsphäre ist privat, und wenn wir unter uns sind, sind wir ganz wir selbst. Was geht uns das Bewusstsein der Spießer an?*
2. *Falsch daran ist, dass wir an Boden verlieren. Nichts gegen den Queer-Kontext! Wir brauchen unbedingt schwullesbische Zentren, Kneipen, Buchläden, Clubs, Festivals und ein Mal pro Jahr den CSD. (Ob wir die Homo-Ehe brauchen, soll hier nicht erörtert werden.) Aber falsch daran ist, dass es zum Beispiel bald keinen Frauenbuchladen mehr gibt. Manchmal gibt's dafür Ecken in bürgerlichen Buchläden, oder wir finden die Lesbentitel einfach eingereiht – nun ja, also nicht gerade dieses Buch hier. Und auch nicht Sarah Schulman, aber vielleicht Rita Mae Brown. – Reicht das? Und wie lange? Wie lange hat so genannte Nischenliteratur Platz im Regal, wo sich immer mehr hochgeputschte Bestseller drängen? Macht nichts, es gibt ja das Internet. Daheim am PC bestellen wir uns, was wir wirklich lesen wollen. Kommt direkt ins Haus. Diskret verpackt, anonyme Büchersendung. Tja, und da haben wir den Salat: Wir werden wieder unsichtbar. Quatsch? Reine Panikmache? Aber sicher. All die Mädels, die in den nächsten Jahren in ihre Pubertät schlingern um festzustellen, dass sie auf Jungs einfach nicht scharf sind, werden schon clever genug sein, auf die richtigen Internet-Seiten zu surfen. Und da kriegen sie ja genug Unterstützung. Oder? Und was die lesbischen Stars angeht – was meint ihr, wie viele von denen sind sichtbar?*

Ladies, es gibt durchaus Grund, sich Sorgen zu machen.

Aber es gibt keinen *Grund, auf guten Sex zu verzichten!*

Also gebt euch guten Sex und denkt über die Zukunft nach und wie wir darin sichtbar sein können.

In diesem Sinn haben wir zum Abschluss noch eine kleine, feine Szene aus New York für euch.

„Ich komm einfach nicht mehr mit“, sagte Sam, als Molly sie in ihr Zimmer zurückbrachte. „Es gibt nichts, was mich am modernen Leben fesselt.“

Sie waren beide an diesem Abend ertrunken, und es war in aller Stille geschehen.

Es gibt Hilfe, erkannte Molly, als sie den verschwitzten, fruchtigen Geruch an Sams Halsansatz roch. *Gott sei Dank.*

Als Sam sie leckte, erforschte sie alle ihre Konturen. Sie bewegte nicht bloß ihre Zunge auf und ab. Je erregter Molly wurde und je mehr ihre Klitoris anschwoll, um so flinker war Sams Zunge. Sie zog sich immer wieder an die Oberfläche zurück, und so konnte Molly wirklich etwas empfinden, nicht nur Druck und schnelle Bewegung. Die Mösen von Frauen unterscheiden sich so stark voneinander. Molly wusste, dass jede von ihnen sorgfältig erspürt werden musste, um etwas über die Frau zu erfahren, die sie umgab. Sam kannte sich mit den Details aus, zum Beispiel zog sie Mollys Bauch ab und zu hoch, damit sich ihre Klit flach ausstreckte, und ließ ihn dann wieder zurückgleiten. Sam wusste, wie sie eine Frau lieben musste, damit es hinterher wunde Mösen und Arschlöcher und Brustwarzen und tropfnasse Lippen gab. Da war kein tiefes Bedürfnis mehr, nur Zärtlichkeit und dann eine verrückte Entspanntheit.

„Hab mit Daisy über deine Freundin geredet“, sagte Sam und sah in diesem Augenblick wie eine wunderschöne stille Frau mit weichen Brüsten aus. „Sie sagte, du hättest unter der Sache gelitten.“

„Ich hab im Moment keine große Lust, darüber zu reden“, sagte Molly. „Denn ich bin glücklich, bei dir zu sein. Du gibst mir so ein gutes Gefühl.“

Sam redete nicht viel. Das war nicht ihre Art. Manchmal wurden die Gefühle auch ohne viele Worte deutlich, und oft blieben sie verborgen.

„Es macht nichts, wenn du wütend bist“, sagte Sam.

„Ich bin wütend.“ Molly fing an zu zittern. Sie fühlte sich so geborgen. „Ich bin sehr wütend.“ Sie zitterte und fror. Ihre Muskeln zuckten. Sie wusste nicht, was sie tun sollte, damit das Zucken aufhörte, bis Sam ihren Körper öffnete.

„Nimm meine Wärme“, sagte sie.

Ihre Stimme gab Molly die Erlaubnis, sich in ihr zu entspannen und sich tief von Sams Wärme durchdringen zu lassen.

Es ist ein gutes Gefühl, in Sicherheit zu sein, dachte sie. *Ich bin so glücklich, dass ich in Sicherheit bin. Wenn ich mit einer anderen Frau intim zusammen bin, lerne ich immer etwas. Wenn es eine ist, die ich liebgewinnen kann, dann sind die Dinge, die ich lerne, so schön, dass sie mich aufrichten. Einander nahe zu sein riecht kühl und süß. Es ist ein tolles Gefühl, so ein Gefühl von Wärme.*

Molly packte Sam beim Genick.

Das hier ist genau, was ich brauche, dachte sie. Und dann sprach sie es aus. (Sarah Schulman: *Leben am Rand*, Roman Ariadne)

Literatur

Allen, Kate: *Wie es dir gefällt*, Hamburg 1996.

Beguin, ReBecca: *Im roten Bereich*, Hamburg 1999.

Redmann, J.M.: *Mississippi*, übers.: Monika Brinkmann, Hamburg 1994.

Redmann, J.M.: *Stirb, Jokaste*, Hamburg 1997.

Schulman, Sarah: *Die Sophie Horowitz Story*, Hamburg 1996.

Schulman, Sarah: *Leben am Rand*, Hamburg 1992.

Wilson, Barbara: *Der Porno-Kongreß*, Hamburg 2001.

Wings, Mary: *Sie kam als Mann*, Hamburg 2001.

Marion Herz

Die Aporien des Lesbenpornos oder: Was ist lesbische Sexualität?

„Lesbians (...) sleep with men", ist einer der zentralen Sätze, die im lesbischen *Safer-Sex*-Video *Safe is Desire* der lesbischen Pornofirma *Fatale Videos*[1] geäußert wird. Die lesbischen Protagonistinnen Allie und Dione streiten über lesbische Ansteckungsrisiken mit AIDS und anderen übertragbaren Geschlechtskrankheiten. Lesben schlafen nicht mit Männern, sagt Dione, und deswegen habe sie auch kein AIDS. Lesben schlafen mit Männern, entgegnet Allie, und deswegen haben auch sie AIDS. So uneinig sie sich über den Term ‚Lesbe' sind, so einig sind sie doch darüber, dass AIDS vom Manne herkommt.

„Lesbians sleep with men" könnte auch über all jenen Artikeln stehen, die ihre Unzufriedenheit mit der Repräsentation von lesbischem Sex in überwiegend heterosexuellen Pornos ausdrücken. Bei *Suburban Dykes*[2], dem *Fatale Video* vor *Safe is Desire* sticht Karin Jurschick als erstes eine Differenz zur herkömmlichen Pornografie ins Auge:

> „Kein Mann. Die Negation vorweg scheint banal, ist aber – im genreimmanenten Vergleich – zentral. Kein Mann, der hereinkommt und zu Ende führt, was meist nur als Vorspiel zum richtigen, zum einzig befriedigenden, zum heterosexuellen Akt zu dienen hat: die *Sexualität zwischen Frauen* als eine Variante im Genrerepertoire [Hervorhebung von mir]."[3]

Kein Mann. Die Negation vorweg scheint *nicht* banal, sondern wesentliches Kriterium für den lesbisch produzierten, den echten Lesbenporno zu sein, und wird doch zumindest im Dialog von *Safe is Desire* wieder zurückgenommen. „Lesbians sleep with men" verweist auf die unheimliche Heimsuchung lesbischer sexueller Identität durch das, was ausgeschlossen wird, um sie zu konstituieren. „These women were dykes because they fucked women", schreiben die Produzentinnen von *Fatale Video* über ihre erste Kundschaft. Lesben sind Frauen, die mit Frauen schlafen. Tatsächlich?

Was ist ein echter Lesbenporno? Worin unterscheidet er sich von anderen Pornografien? Ich werde jetzt zunächst die Geschichte lesbischer Szenen und Videos innerhalb der Pornoindustrie skizzieren und dabei anhand von *Fatale Videos* schil-

dern, wie Pornos von und für Lesben an diese Geschichte anknüpfen und zugleich bemüht sind, sich von dieser zu unterscheiden. Danach beschäftige ich mich mit den durch das explizite Zeigen von *Safer-Sex*-Prakiken herbeigeführten Innovationen pornografischer Konventionen. Abschließend verknüpfe ich bezüglich *Safe is Desire* Pornoästhetik, AIDS-Epidemiologie und lesbische *Safer-Sex*-Geschlechter.

Lesbische Szenen: *All-Girl-Action* und Pornos von Lesben für Lesben

Die lesbische Sex-Szene gehört zum Standardrepertoire heterosexueller Pornografie, da diese unter anderem aus nur mit Frauen besetzten Filmen hervorgegangen ist. Der Grad der Erektion des Penis ist ganz literal der Maßstab, mit dem der sexuell-explizite Gehalt von Darstellungen auch heute noch gemessen wird. Bis in die späten 1960er Jahre waren in der US-amerikanischen Pornografie erigierte Penisse nur in der Illegalität zu sehen. Obwohl die lesbischen *Beaver Loops*[4] in den USA der 1960er Jahre nur Frauen zeigen, sprechen sie vor allem von dem, was im Pornokino noch nicht zeigbar ist, dem Penis. Über die nicht als sexuell geltenden lesbischen Aktionen vollzieht sich Anfang der 1970er Jahre die Freigabe der Hard-Core-Pornografie. In der erst durch Hinzutreten eines Mannes sexualisierten lesbischen Szene blickt die Hard-Core-Pornografie auf ihre US-amerikanische Entstehungsgeschichte zurück und verweigert der lesbischen Sexszene eine eigene sexuelle Geschichtlichkeit innerhalb der Konstitution sexueller Identitäten durch eine juristisch-pornografische Appellation.

Doch handelt es sich beim heterosexuellen Porno tatsächlich um Heterosexualität? Ist nicht vielmehr die im Standardrepertoire des Heteropornos niemals direkt vorkommende männliche Homosexualität auf den Verkehr verschoben, den Männer über den Austausch der weiblichen Körper miteinander pflegen. „Allseits herrschend, aber in ihrer Praxis verboten“, schreibt Luce Irigaray,

> „spielt sich die Hom(m)osexualität über die Körper der Frauen, als Materie oder Zeichen, ab. Und bisher ist die Heterosexualität nichts anderes als ein Alibi für die reibungslosen Beziehungen des Mannes zu sich selbst, für die Beziehung unter Männern.“[5]

Um was für Geschlechter handelt es sich also, wenn der hom(m)osexuelle Heteroporno „Sexualität zwischen Frauen“ zeigt? Innerhalb der zweigeschlechtlichen Matrix und der ihr zugrunde liegenden *phallozentrischen Logik der Selben* entworfen, verweisen die weiblichen Körper auf nichts anders als ihren Mangel an männlichem Geschlecht. Sie sind die Negativ-Variante des *Einen*, des männlichen Geschlechts, und ermöglichen so das Begehrensspiel zwischen den Positionen des „Phallus-Habens“ und des „Phallus-Seins“. Im heterosexuellen Porno, der nach der durchaus nicht immer eingehaltenen Regel verfährt, dass ausschließlich penislose Körper von penishaften penetriert werden, sind Frauen das kastrierte Spiegelbild des Mannes. Die weibliche Homosexualität findet zwischen Frauen statt, die in Bezug auf das eine männliche Geschlecht vom gleichen, nämlich kastriert-männli-

chen Geschlecht sind. „Lesbians sleep with men“, weil sie *norm*alerweise in heterosexuellen Pornos nichts anderes als kastrierte Männer sind. Doch nicht mit den lesbischen Szenen im Heteroporno und seinen Männern wird sich die Pornografie von und für Lesben messen müssen, sondern mit den ausschließlich mit Frauen besetzten Videos der Amateurpornografie.

In den 80er Jahren wechselt die Industrie Medium und Genre. Die Veruneinheitlichung des Marktes durch unterschiedliche bundesstaatliche Obszönitätsgesetze führt zu unaufwendig produzierten Amateurvideos, welche die Pornospielfilme ablösen. Zunächst noch eine kleine Bewegung von Leuten, die untereinander ihre Heimvideos tauschen, wird aus der Amateurpornografie schnell auch eine professionell antiprofessionelle Darstellungsform, die ganz auf die Herstellung von Authentizität abzielt.

Gegenläufig zur Politisierung der Pornografie durch Feministinnen dringt der Amateurporno auch in den hausfraulichen Bereich vor. Es entsteht eine Vielzahl von ‚All-Girl-Action‘ oder ‚Lesben‘ gelabelten Videos, die Frauen unter sich, Frauen allein zu Haus zeigen. Auf diese ihm eigentümliche Weise entgegnet der Amateurporno dem antipornografischen Feminismus, der nicht nur die Unterdrückung, sondern auch den Verlust weiblicher Sexualität in einer männlich dominierten Pornografie feststellt. Obwohl kein Mann die lesbischen Sexparties stört, adressieren sich diese Videos an ein männliches Publikum, das hofft, endlich über die geheimsten weiblichen Wünsche aufgeklärt zu werden. Die para- und intratextuellen Behauptungen, dass die dargestellten Frauen sich selbst filmten, sollen den Eindruck von authentischer weiblicher Sexualität unterstützen. Der Amateurporno bemüht sich darüber hinaus, den Eindruck eines heimlich oder ohne direktes menschliches Zutun entstandenen Videos zu erwecken. Er orientiert sich an der Videoüberwachungstechnologie und verstößt professionell antiprofessionell gegen filmsprachliche Konventionen. Das Material soll um so authentischer wirken, je weniger bearbeitet, je mehr ‚Fehler‘ und um so ‚schlechtere‘ Bild- und Tonqualität es aufweist.

Mit der Produktion dieser Videos befriedigt die Industrie die Lust ihrer Kunden auf immer mehr Wissen über weibliche Sexualität, als deren Reinform sie den Lesbianismus entwirft; eine Reinform, die in den Augen der Antipornografinnen alles andere als rein, nämlich schlicht männlich-bestimmt ist, und die interessanterweise im Verweis auf einen Ort dieser antipornografischen Kritik auch von der feministisch-lesbischen Sexindustrie ihren Kundinnen nicht vorbehaltlos empfohlen wird:

> „While these videos aren’t produced by women and certainly wouldn’t rate any Lesbian Seal of Approval at the Michigan Womyn’s Music Festival, they are often redeemed by the actresses’ sincerely enthusiastic performances and knowledgabel use of a wide array of sex toys,“

heißt es im *Good Vibrations Guide*.[6] Den von Männern produzierten lesbischen Videos haftet trotz der professionell betriebenen Antiprofessionalität und der fachfrauischen Verwendung von *Sex-Toys* ein Mangel an weiblicher Authentizität an, der von Pornos von und für Lesben wettgemacht werden soll. Das aus lesbischer Sicht nie gehaltene Versprechen der Pornografie, echte Lesben zu liefern, soll nun

die Pornografie von und für Lesben endlich einlösen. Die meisten ab Mitte der 80er Jahre produzierten Lesbenpornos reihen sich jedoch hinsichtlich der Verschmelzung von Produktions- und Darstellungsebene nahtlos in die Amateurpornografie ein.

Zwischen 1985 und 1993 produzieren Debi Sundahl und Nan Kinney meist unter dem Label *Fatale Video* elf Pornos von und für Lesben. Debi Sundahl und Nan Kinney sind auch die Gründerinnen und Herausgeberinnen des lesbischen Sexmagazins *On Our Backs*, dessen Erscheinen Mitte der 1990er Jahre eingestellt wurde. Wie keine anderen Unternehmen verkörperten *On Our Backs* und *Fatale Videos* die Position der lesbischen Sexuellen Revolution in den feministischen *Sex-Wars* der 80er und frühen 90er Jahre. Die sich idealerweise selbst produzierenden und vermarktenden Waren, die Lesben in den Pornos von und für Lesben, bemühen sich, einen lesbischen Markt zu erschließen. Rückblickend auf 1984, das Gründungsjahr von *On Our Backs*, und ihrer Erschließung eines lesbischen Marktsegments in der Sexindustrie schreiben Kinney und Sundahl fünf Jahre später:

> „Here was the key to a large, untapped lesbian market (...). These women were dykes because they fucked women, not because they were card-carrying members of a political movement. Sex was their reason for being a lesbian and they made no bones about it.“[7]

On Our Backs unterscheidet also zwischen Polit- und Sex-Lesben, die Dykes sind „because they fuck[ed] women“, wobei sich die Zeitschrift an letztere adressiert. Die Aussage „Lesbians sleep with men“ steht also in eklatantem Widerspruch nicht nur zum Profil der Firma, sondern auch zu der von ihr betriebenen Identitätspolitik. In Gegnerschaft zur feministischen Antipornografiebewegung heißt es beispielsweise in einem *On Our Backs* Artikel von 1993:

> „What the sex police [die Pornogegnerinnen] don’t understand is that you look at lesbian porn because it validates your sexual identity. Judging from experience, as well as from the letters we get at *On Our Backs*, pornography has been a major part of many lesbians’ coming out process. […] if a women gets a hard on [sic!] by reading a story about two dykes makin’ it, well, let’s just say that tells us something about her sexuality. The Advocate or Deneuve may affirm our lifestyles, but dyke porn affirms – and acts as a catalyst for – our desires.“[8]

Für *On Our Backs* funktioniert lesbische Pornografie als Test und als Bestärkung lesbischer sexueller Identität, wobei sich die lesbischen *sex-radicals* nun endlich durch das verbietende Tabu einer Müttergeneration aus feministischen Pornogegnerinnen die Anerkennung ihres Sexes, welche die juristische Regulierung der Pornografie dem Lesbianismus bislang verweigerte. Pornografie von und für Lesben dient dem Entwurf einer lesbischen sexuellen Identität, die sich in sexuellen Reaktionen bei denjenigen manifestiert, deren Sexualität dem Rezipierten entspricht. Wie man an den mitunter besserwisserischen oder angespannten Reaktionen bei Kinoaufführungen lesbischer Pornos immer wieder beobachten kann, ist dieses starke identifikatorische Bedürfnis einem lustvollen Genießen jedoch eher

hinderlich. Auf den wenigen bislang produzierten Lesbenpornos lastet der Publikumswunsch nach Repräsentation der jeweils eigenen lesbischen Sexualität, einer „Sexualität zwischen Frauen".[9]

Der lesbisch produzierte Lesbenporno muss sich signifikant von den anderen Waren unterscheiden und dies ist ihm auf der Ebene der blanken Sexualität und der nackten Wahrheit der Körper, wie sie bisher von den herkömmlichen pornografischen Konventionen hergestellt wurde, nicht möglich. Auch ist die Akrobatik körperlicher Leistungen zwischen Frauen mit und ohne *Sex-Toys* von der Industrie bereits voll ausgeschöpft.

Die Situierung des Geschehens innerhalb eines lesbischen Lebenszusammenhangs vermag zwar ein lesbisches Setting zu schaffen, trägt aber *lesbian lifestyle*, sowie die politischen und kultur-feministischen Identitätsdefinitionen, von denen sich die Sex-Lesbe doch eigentlich abheben sollte, wieder in sie ein. Die größeren Produktionen aus dem Umfeld von *On Our Backs*, nämlich *Suburban Dykes*, *Safe is Desire* und teilweise auch *Bathroom Sluts*[10] situieren ihre narrativen Konflikte mitten in den *Sex-Wars* und verhelfen somit dem politisch-kulturellen Lesbianismus, der doch keine Rolle mehr spielen sollte, zu zentralen Auftritten.

Die reine Sex-Lesbe erweist sich als ein unerfüllbarer Wunsch. Auf der angestrebten Ebene blanker „Sexualität zwischen Frauen" ist eine Differenz, die Pornos von und für Lesben als genuin lesbisch markieren könnte, nicht herstellbar. Und man beginnt zu verstehen, warum die überwiegende Mehrheit nicht nur der *Fatale*-Pornos, sondern der lesbischen Pornografie überhaupt, all ihre Sex-Szenen mit Frischhaltefolie, Kondomen, Dental Dams, Fingerlingen und Latexhandschuhen einkleiden. Abgesehen von den Projekten der New Yorker Organisation *Gay Mens Health Crisis* sowie des Berliner Filmemacher Wieland Speck, Schwulen auf pornografische Weise, *Safer-Sex* ans Herz zu legen, sind die explizit safen Pornos von und für Lesben tatsächlich einzigartige Produkte auf dem Pornomarkt.

Safer-Sex: Die sichere Verunsicherung

Das Fehlen von *Safe-Sex*-Utensilien in heterosexuellen Pornos und die seit Ende der 80er Jahre standardmäßig als Paratext abgegebene Versicherung in schwulen Pornos, dass man zwar während der Dreharbeiten *Safer-Sex* betrieben, dies aber aus produktionsästhetischen Gründen im Endprodukt unkenntlich gemacht habe, weist auf Schwierigkeiten bei der Darstellung von *Safer-Sex*-Techniken innerhalb der pornografischen Konventionen und ihren Geschlechtskonstruktionen hin.

Schwule Pornografen begründen das Schneiden von Szenen, in denen sich Protagonisten ein Kondom über- oder abziehen, meist lediglich damit, dass dies einfach nicht ‚geil' aussehe. Sicherlich, wenn Kondome im Porno sichtbar werden, so gemahnt dies an eine tödliche Gefahr und wer will daran schon ausgerechnet beim Pornogucken erinnert werden. Doch es gibt für die das Kondom ausschneidende Schere noch tiefer gehende Gründe. Auch in schwulen Pornos finden Ejakulationen zumeist außerhalb der soeben noch penetrierten Körperöffnungen statt. Die Gefahr, den passiven Partner zu infizieren, ist also auch ohne dass Kondome verwendet

würden, relativ gering. Folgen doch Pornos mit dem für sie typischen *Come-Shot* schon lang vor jeder Reaktion auf AIDS der *Safer-Sex*-Maxime: „auf mir, aber nicht in mir!“ Das Kondom gemahnt folglich eher an die Notwendigkeit eines Schutzes des Aktiven vor dem Passiven. Die Möglichkeit einer viralen Penetration des Penetrationsinstruments jedoch ließe die gerade im Zuge der AIDS-Krise von Schwulen angestrebte muskelgestählte, phallische, undurchdringbare Männlichkeit, aus der jede Erinnerung an Verweiblichung, Dekadenz und Tod getilgt wird, höchst brüchig erscheinen.

Selbigen Verdachts einer korrumpierten Männlichkeit würden sich auch Kondom tragende Männer in Heteropornos aussetzen. Ihre Partnerinnen jedoch erschienen plötzlich nicht mehr nur als deren *kastriertes* Spiegelbild, sondern verfügten plötzlich über eine virale Potenz und Zeugungsfähigkeit. Aus der latenten Hom(m)osexualität würde eine manifeste. In die pornografische Geschlechterordnung, nach der penislose Körper von penishaften penetriert werden, käme ein beunruhigender Zug. Risikogruppenschachteldenken bewahrt jedoch bislang zumindest heterosexuelle Pornografie davor, mit dem Eingeständnis, dass Kondom-Szenen einer internen Zensur zum Opfer fielen, mit dem pornografischen Echtheitsgebot zu brechen, das vorgibt die Ereignisse einfach so wie sie sind mit der Kamera einzufangen.

In psychoanalytischen Betrachtungen des *Come-Shots* steht dieser seit jeher ganz unter dem Zeichen der Sicherheit. Das externe Abspritzen versinnbildliche die unbeschadete Wiederkehr aus der potentiell kastrierenden Vagina und versehe den soeben penetrierten Körper mit dem sichtbaren Territorialmarker des Ejakulats. Nicht auszudenken, wenn dies in ein Kondom ginge! Dies hätte auch Folgen für die Offenbarungsshow, welche die pornografischen Darstellungsmechanismen motiviert. Der *Come-Shot* macht ja schließlich innerhalb einer phallogozentrischen Darstellungs- und Geschlechtsökonomie das sichtbar, was im Innern des Körpers verborgen vor sich geht. Kondome, Dental Dams und Frischhaltefolie hingegen lassen die Pornografie an ihrer selbstgestellten Aufgabe scheitern, alle Barrieren – moralische, gesetzliche und eben auch körperliche – niederzureißen, um die Wahrheit des Sex zu enthüllen. Der Sinn und Zweck von *Safer-Sex*-Latexbarrieren ist ihre zuverlässige Undurchlässigkeit, die aber auch dem alles ins Licht des Wissens zerrenden pornografischen Blick einen Riegel vorschieben.

Das explizite Vorführen von *Safer-Sex*-Utensilien bietet Pornos von und für Lesben also Gelegenheit, mit den herkömmlichen pornografischen Codes und Erzählweisen zu brechen und dennoch einen Porno, oder genauer einen *Safer-Sex*-Porno, zu produzieren.

Safe is Narration und der lesbische Phallus

Safe is Desire erzählt die Geschichte von Dione, die auszieht, Allie zu erobern. Wie im Märchen jedoch stößt sie auf ein Hindernis: Allie praktiziert ausschließlich *Safer-Sex*, wozu Dione nicht bereit ist. Dione wird nun ausgesandt, Prüfungen zu bestehen, aus denen sie geläutert hervorgeht. Wie ein typischer Porno jedoch besetzt *Safe is Desire* alle Positionen einschließlich der Zaubermittel mit demselben Faktor: *Safer-Sex*. Pornotypisch führt das Scheitern an *Safer-Sex* zum Anschauen einer *Safer-Sex*-Show, was zum Praktizieren von *Safer-Sex* führt. Geradezu unfreiwillig wird Dione, während sie einer *Safer-Sex*-Vorführung beiwohnt, transformiert und anschließend klappt es auch *safer* mit Allie. Das Video behauptet damit eine ebenso durchschlagende wie unwillkürliche Veränderung der extradiegetischen Zuschauerin.

A Latex Glove

Nicht von ungefähr setzen die Worte „look what I have found – a latex glove!“[11] das sexuelle Ringelreihen in *Safe is Desire* in Gang. Der Latexhandschuh taucht in *Safe is Desire* just an jenem narrativen Moment auf, in dem herkömmliche Amateurpornos ihre Lesben – übrigens unter ähnlichen Ausrufen des Entzückens – ein Sexspielzeug unter dem Sofakissen und damit endlich einen Grund für den Übergang zum ‚richtigen‘ Sex finden lassen. Beides, der aufgefundene Handschuh und der aufgefundene Dildo, initiieren ein sexuelles Geschehen, in dessen Verlauf der geschlechtliche Körper resignifiziert wird.

Die Funktionalisierung von *Safer-Sex* für die Vermittlung einer neuen politischen Agenda und lesbischen Körperlichkeit ist sicherlich auch wegen der durch die *Safer-Sex*-Utensilien ausgelösten Erinnerung an Erkrankung erfolgreich. In *Zur Einführung des Narzißmus* knüpft Sigmund Freud[12] das Entstehen von erogenen Zonen an die durch Schmerz gewonnene Kenntnis von Körperteilen, wobei grundsätzlich kein Unterschied zwischen hypochondrischer und „materielle[r] Erkrankung“[13] bestehe. Freuds Text setzt jedoch, wie Judith Butler in „Der lesbische Phallus und das morphologisch Imaginäre“[14] ausführt, zunächst das männliche Genital als Vorbild für das „schmerzhaft empfindliche[n], irgendwie veränderte[n] und doch nicht in gewöhnlichem Sinne kranke[n] Organ[s]“,[15] ein, das durch die erogenen Zonen lediglich vertreten wird. In einem zweiten Schritt jedoch ist bei

Freud die „Tätigkeit einer Körperstelle, sexuell erregende Reize ins Seelenleben zu schicken“ eine „allgemeine Eigenschaft aller Organe“.[16] Butler liest Freuds Setzung des männlichen Genitals als Vorbild für die Entstehung von erogenen Organen analog zu Lacans Ausführung in „Die Bedeutung des Phallus“, dass der Phallus im Penis symbolisiert werde. Der Einsatz des Phallus als privilegierter Signifikant ermöglicht nach Butler nicht nur diese Setzung, sondern auch eine Begrenzung des Wucherns von Erogenität an anderen Stellen als den männlichen Genitalien.

Butler entnimmt den rhetorischen Prozessen in Freuds und Lacans Texten, dass der Phallus nicht Ausgangspunkt einer signifizierenden Kette, wie es Lacan mittels des Setzung des Phallus als privilegierter Signifikant postuliert, sondern deren Endpunkt ist. Wenn der Phallus jedoch der Endpunkt einer signifizierenden Kette ist – folgert Butler weiter –, könne die Position des ‚Phallus-Habens‘ auch „durch einen Arm, eine Zunge, eine Hand (oder zwei), ein Knie, einen Oberschenkel, einen Beckenknochen, eine ganze Reihe absichtsvoll instrumentalisierter körperähnlicher Dinge symbolisiert werden“.[17] Das ‚Haben‘ des so ermöglichten lesbischen Phallus existiere in Bezug auf ein ‚Phallus-Sein‘ in Form der begehrten Frau. ‚Haben‘ und ‚Sein‘ könnten in diesem Szenario jedoch verwechselt werden, was die Logik des ausgeschlossen Widerspruchs durcheinander bringe, die dem Entweder-Oder des normativen heterosexuellen Austauschs diene, soweit Judith Butler und soweit der lesbische Phallus.

Der Dildo funktioniert im herkömmlichen Amateurporno wohl tatsächlich wie Butlers lesbischer Phallus. Er operiert am herkömmlichen genitalen Ort und in einer herkömmlichen phallischen Bedeutungsökonomie, die er unter Umständen zwar durchaus von – meinetwegen Mann und Frau zu *butch* und *femme* – aber nicht über den strukturellen zweiendigen Rahmen hinaus verschieben kann. Die fachfrauisch *Sex-Toys* verwendenden Lesben im safer-sexlosen Amateurporno sind zumindest zeitweise nicht vom gleichen Geschlecht. Dies ist wohl auch der Grund, warum lesbische Pornografinnen, lesbische Pornogegnerinnen und lesbische Pornoguckerinnen, die Lesbianismus als „Sexualität zwischen Frauen“ definieren, bei diesen Szenen das Gefühl überkommt, irgendetwas könne hier nicht ganz richtig sein. Was die eine ‚hat‘, ‚ist‘ die andere, und diese Positionen können zwar anders als in der heterosexuellen Pornografie, die genauso wie Lacan den Phallus an den Penis bindet, durchaus vertauscht oder sogar auch mal verwechselt werden. Die Zirkulation des lesbischen Phallus zwischen Lesben schreibt eine lesbische Form von Zweigeschlechtlichkeit in die heterosexuelle Matrix ein. Wie die Heterosexualität, so basiert jedoch auch die lesbische Zweigeschlechtlichkeit auf einer *Logik des Selben*, die das ‚Haben‘ der einen im ‚Sein‘ der anderen spiegelt. Indem der lesbische Phallus zwar an der Zweigeschlechtlichkeit festhält, ihre jeweiligen geschlechtlichen Positionierungen aber als austauschbar ausweist, gelingt es ihm, den biologistisch naturalisierten Geschlechtsunterschied zwischen Mann und Frau zu dekonstruieren. Um so bedauerlicher ist es, dass Antipornografinnen, aber oftmals auch zunächst aufgeschlossene Pornoguckerinnen, diese lesbischen Dildo-Szenen für eine genaue Replik heterosexuellen Verkehrs halten.

Grundsätzlich ist es also möglich, den Phallus vom Penis zu lösen und die Position des ‚Phallus-Habens‘ durch andere dem Körper ähnliche Dinge und

Körperteile zu symbolisieren. Abgesehen von der Denaturalisierung der binären Geschlechterdifferenz bleibt aber Butlers Schema die Antwort schuldig, warum dieses ‚Haben' weiterhin in Bezug auf ein ‚Sein' auftreten sollte, wenn doch diese Symbolisierungen nicht mehr auf das männliche Genital angewiesen sind.

Folie

Kondom

Daumen

Was geschieht, wenn der Phallus weder durch Körperteile noch durch körperähnliche Dinge, sondern durch Frischhaltefolie, Dental Dams, Kondome und Latexhandschuhe symbolisiert wird? Was, wenn die phallische Qualität nicht nur auf ein entscheidendes sexuelles Organ beschränkt bleibt, sondern an mit Kondomen überzogenen Dildos, dem gesamten mit Frischhaltefolie bedeckten Unterleib und eben auch so unerwarteten Stellen wie der Hand, den Händen, den Fingern Sexualorgane zum Wuchern bringt? Sind die Genitalien solcher exzessiv mit Latexorganen bestückter Körper überhaupt noch in der Lage eine Spiegelungsgarantie abzugeben und Geschlecht in eine Zweigeschlechtlichkeit aufzuspalten? Ist die Symbolisierung des Phallus in den Latexexzessen *Safer-Sex*-Pornografien dazu angetan die „Logik des ausgeschlossenen Wiederspruchs"[18] nicht nur durcheinander zu bringen, sondern aufzuheben? Eröffnet die Symbolisierung des Phallus in *Safer-Sex*-Utensilien ein anderes Paradigma als das der Kastration und seiner Geschlechterpolarität? Was für Effekte hat dies auf den geschlechtlichen Körper?

Queer Paradigm und das konstitutive Aussen

> „Bei einer Podiumsdiskussion zum Thema Safe Sex, an der ich teilnahm, hatte ich den Eindruck, es ginge nicht um Safe Sex, sondern darum, Lesben in einer neuen Sexualität zu unterweisen.“[19]

Mit diesen Worten nimmt die lesbische Separatistin Sheila Jeffreys den Fehdehandschuh der Konstruktion von Lesben mittels *Safer-Sex* auf, denn diese neue Sexualität sei eine unlesbische. In einer kulturfeministischen und lesbisch-separatistischen Haltung, die in etwa der von Dione vor ihrer Läuterung in *Safe is Desire* entspricht, argumentiert Jeffreys, Lesben seien von AIDS nicht betroffen und *Safer-Sex* pervertiere die rein weiblich-lesbische Sexualität ins Männlich-Homosexuelle. Zwar agieren die zahlreichen pornografischen *Safer-Sex*-Produktionen von und für Lesben nicht von einem Außerhalb des (männlichen) Diskurses (und auch nicht außerhalb dessen Theorierahmens), wie Jeffreys das gern hätte. Sie agieren aber auch nicht von einer Position des Innens und erst recht nicht von einer das Weibliche mit dem Männlichen vermischenden des Dazwischens, sondern von einer Position aus, die darin zwar vorhanden ist, aber dennoch nicht darin vorkommt.

Die Position der Lesbe ist dasjenige, was in der biomedizinischen Verwaltung von AIDS ausgeschlossen werden muss, um eine durchgängige und phallisch zentrierte Infektionskette zu errichten. Die Einteilung der Bevölkerung in Risikogruppen und deren Anordnung in einer Infektionskette sieht als letztes und schützenswertestes Glied den weißen heterosexuellen Mann vor. Ausgehend von afrikanischen Migranten bahnt sich das Virus im Inland in einem „queer paradigm“, wie Cindy Patton es ausdrückt,[20] vom schwulen über den bisexuellen Mann und die liederliche Frau seinen Weg in die Wohnenklaven der weißen Mittelschicht ohne je über eine Lesbe stolpern zu müssen. Während der Schwule der AIDS-Medizin eines seiner Episteme abgibt und zu einer naturwissenschaftlich auffindbaren Spezies wird kommt die Lesbe schlichtweg nicht vor. Sie stellt an keiner Stelle eine Gefährdung für den weißen Mann dar.[21] Warum also und wenn, in was für einer Form sollte sie in der Infektionskette auftauchen? Eine Frage, die sich auch die meisten narrativen *Safer-Sex*-Videos wie eben z. B. *Safe is Desire* stellen.

Immune

Allie: „Come on Dione, lesbians aren't immune to HIV. You could have slept with someone, who has been exposed, someone, who worked in a lab or got a blood transfusion. I mean lesbians use needles, they use sperm banks, they sleep with men, they get raped. You don't practise safe sex, do you? (...) Dam it Dione, what's with you! You walk around the woods protecting the environment and you will not take care of yourself! This is the nineties! Safe sex is one of the big issues of our time! Keep with it! (...) I promised myself, I practise safe sex and I'll stick with it."[22]

Der Versuch, sich gegen den so offenkundigen Ausschluss von Lesben aus der AIDS-Epidemiologie zu wehren, Lesben über ihr Risiko aufzuklären und letztendlich Lesbe als etwas zu entwerfen, das sein Stück vom Kuchen bei den durch AIDS zu verteilenden Identitäten erhält, verläuft sich im Supplement. Lesbe besetzt alle und kein einziges Glied in der Infektionskette.

Anders als der Schwule ist sie nicht einfach infiziert oder sogar identisch mit dem Virus, sondern muss es sich irgendwo geholt haben. Mit dem Verweis auf Geschlechtsakte mit Männern schreibt *Safe is Desire* lesbische Sexualität in die biomedizinische AIDS-Erzählung ein, die wiederum nur unter Ausschluss einer lesbischen Position ihre Infektionsketten entwerfen kann. Das Video wiederholt das Phantasma der AIDS-Epidemiologie, deren Risikogruppen und Infektionsketten am Ende auf die drohende Infektion des weißen, heterosexuellen Mannes und seiner Familie mit all demjenigen hinauslaufen, das ausgeschlossen werden muss, um seine Identität zu erhalten. Auch *Safe is Desire* entwirft die Heimsuchung lesbischer Identität durch ihren konstitutiven Ausschluss als eine zu vermeidende Szene der Infektion mit AIDS und begreift damit die mit Männern schlafenden Lesben nicht nur als geschlechtskrank sondern auch als krankes Geschlecht.

Die als geschlechtskrank verdächtige Dione ist womöglich mit etwas infiziert, das in letzter Konsequenz gewaltsam-männlich von Außen in das große lesbische Bett eingedrungen ist und das ihr anders als das bakterielle Treponema pallidum der Syphilis nicht äußerlich bleiben, sondern viral ihre eigenen Körperzellen in einer reversen Transkription gegen den Evolutionssinn umschreiben wird. „Lesbians sleep with men", da es Lesben in der AIDS-Krise droht, die ‚Sexualität zwischen Frauen' einzubüßen. Diones Weigerung, *Safer-Sex* zu praktizieren, ist auch eine Weigerung, die neue lesbische Körperlichkeit anzuerkennen. Über Diones Naturverbundenheit schließt *Safe is Desire* Diones Ablehnung von *Safer-Sex* mit der Verfechtung eines Lesbianismus zusammen, der auf einen naturgegebenen weiblichen Körper und eine daraus abgeleitete natürliche lesbische Sexualität, eine ‚Sexualität zwischen Frauen' referiert.

Indem aber das Video die San Francisco durchstreifende Dione auf der Ebene der Découpage beständig gegen die Regeln der *Institutional Mode of Representation* verstoßen lässt, weist es Dione den tödlich-semantisierten Raum außerhalb der Kadrierung und zwischen den Frames zu. Wie die kunstvolle Inszenierung ihrer Reflektion und ihres Schattens, der als tödlich-infektiöse Bedrohung auf die weißen BesucherInnen eines Cafes fällt, nahelegt, ist die sich kulturfeministisch immun gegen männlich-homosexuelle Viren glaubende, aber nicht zufällig schwarze Dione tatsächlich deren Trägerin. Nachdem Dione ihre Aufgabe, ‚lerne *Safer-Sex*!' erfolg-

reich bewältigt hat, ist auch die Stadt vor ihr wieder sicher. Nach Diones Läuterung wird ein in einer blonden Frau allegorisiertes San Francisco, sicher hinter einer Folie verwahrt. In Überblendungen wie auf übereinander gelegten Dental Dams gleitet die Kamera über die in nächtlicher Reklame für das sexuell-lesbische San Francisco erstrahlende Castro Street. Indem Dione nach dem ihr von einem Schwulen gereichten Kondom greift, nimmt sie das an, was sie bislang aus ihrer Identität ausschloss. In der Ethik von *Safer-Sex*, so zu handeln als ob alle infiziert seien, verändert sich nicht nur ihre Einstellung, sondern auch ihr geschlechtlicher Körper, der nun in überblendeten *Safer-Sex* eintritt.

Twin Peaks

Zaubermittel

Handschuh

Latexgeschlechter

Genauso unmöglich jedoch wie die Erstellung *der* Lesbe im AIDS-Diskurs ist die Vergabe *eines* Zaubermittels zur Beschwörung der Gefahr. Während die phallische Zentrierung im Kondom alle anderen denkbaren sexuellen Infektionsmöglichkeiten löscht, kann auch das Dione überreichte Kondom im lesbischen Kontext nur ein Mittel unter vielen anderen sein. Kein *einziges* jedoch der vielgestaltigen und womöglich ausschließlich von Lesben benutzten *Safer-Sex*-Utensilien wäre geeignet die Vielfalt der lesbischen Sexualorgane zu symbolisieren.[23] Von einer nicht bestimmbaren, unfixierten und nicht identitären Position aus schreibt lesbischer

Safer-Sex Lesben in den AIDS-Diskurs und in die Infektionskette ein. Dies impliziert jedoch eine Modifikation der phallogozentrischen Regeln, nach denen die Infektionskette gebildet ist.

Schere

If you don't have one of those [dental dams] you can use one of these. All you have to do is snip the top snip the sides and unroll it. much thinner than a dental dam so you can feel the body heat and of course much easier to find.[24]

Die in *Safe is Desire* wie auch in anderen lesbischen *Safer-Sex*-Pornos gerne gezeigte Umwandlung eines Kondoms in ein Dental Dam versinnbildlicht diesen Prozess der Veränderung von Signifikation.

Der privilegierte nach phallischen Regeln erstellte Signifikant von Sex wird so nicht etwa kastriert, sondern ausgebreitet oder, um in der Diktion des Videos zu bleiben ausgerollt. Er kann nun seine signifizierende Potenz in andere Zeichen verstreuen und damit Körper abseits der Geschlechterpolarität und damit auch Körper abseits der Konzeption von Lesbianismus als einer „Sexualität zwischen Frauen" generieren. Aber auch eine Aufspaltung lesbischer Geschlechter in die Positionen des ‚Phallus-Habens' und des ‚Phallus-Seins' ist mit dem dezentrierten, dem ausgerollten Kondom nicht mehr möglich. Im Diffundieren des phallozentrischen Siginifikationsprozesses wuchern aus dem freiwerdenden Potential Genitalien an unerwarteten anatomischen Plätzen.

Mit der didaktischen Präsentation von *Safer-Sex*-Praktiken soll nicht nur Dione und mit ihr das Publikum, sondern auch die lesbische Pornografie lernen, sich vor Infektionen durch den gemäß des biomedizinischen AIDS-Diskurses als männlich-homosexuell konzipierten Erreger zu schützen. Das in der feministischen Antipornografie-Kampagne kontagiöse Potential der Pornografie – Pornografie mache Frauen zu denjenigen wertlosen Huren als welche sie die Pornografie darstelle und Männer zu Vergewaltigern – verwandelt die *Safer-Sex*-Pornografie zu einer gesunden, sexualhygienischen Wirkung auf den Körper. Die in *Safe is Desire* exzessiv verwendeten Latexbarrieren sollen außerdem die lesbische Sexualität gegen äußerliche Eindringlinge, gegen eine männlich bestimmte Pornografie, absichern und eine authentisch-reine lesbische sexuelle Identität markieren. Sexualität und Pornografie, von den antipornografischen Feministinnen und auch von Allie mit

dem Hinweis auf Vergewaltigung als gefährlich entworfen, wird in einen sicheren Rahmen eingepasst. Das scheint zumindest beabsichtigt.

Dennoch, Allie möchte und wird mit Dione schlafen, die sich nach ihrem Lehrausflug in den lesbischen Club Safe Sex einen Latexhandschuh überzieht. „Lesbians sleep“, wenn auch nicht mit Männern oder Frauen, so doch mit Lesben, denen die Reinheit des Geschlechts und die Zweigeschlechtlichkeit in fünf latexbehandschuhten Fingern abhanden gekommen ist. *Safe is Desire* löst die lesbische Pornografie von ihrer Referenz auf einen im zweigeschlechtlichen Paradigma entworfenen weiblichen Körper und lässt die Binarismen des lesbischen Phallus in wild wuchernde Genitalien diffundieren. In den latexbeschichteten Körpern des *Safer-Sex*-Pornos kristallisiert sich auf vermutlich unfreiwillige aber ganz sicher unessenzialistische Weise die von lesbischen Pornoproduzentinnen lang gesuchte Differenz zu den lesbischen Szenen der Mainstream-Pornografie sowie zu einem Phallogozentrismus und zu einem Lesbianismus, die anders als *Safe is Desire* an allen zehn Fingern noch nicht einmal bis zwei zählen können. Leider jedoch erweist sich *Safe is Desire* als nicht immun gegen biomedizinische Rassismen. Die Vielfalt der lesbischen Geschlechter ist auch ein Tribalismus, der von einem universellen Gesetz, das die Gleichheit des Menschen in seiner psychischen wie physischen Grundstruktur garantiert, absieht.

Finger

Peitsche

Lipstick

Anmerkungen

1 *Safe is Desire*, USA 1993, 60 Minuten.
2 *Suburban Dykes*, USA 1990, 30 Minuten.
3 Karin Jurschick: „Die Sexlösung. Lust und Schrecken der lesbischen Pornographie“, in: Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hrsg.): *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg 1994, S. 162.
4 Zum *Beaver Loop* siehe Georg Seeßlen: *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1994.
5 Luce Irigaray: „Frauenmarkt“, in: Dies.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1977, S. 177-198.
6 Cathy Winks: *The Good Vibrations Guide. Adult Videos*, San Francisco 1998.
7 Debi Sundahl/Nan Kinney: “From the Desk of the Publishers”, in: *On Our Backs*, Sept/Okt 1989, S. 41.
8 Heather Findlay: “Dyke Porn 101. How to Enjoy [and Defend] Your Porn”, in: *On Our Backs*, November/Dezember 1993, S. 42.
9 Vgl.: Karin Jurschick: „Die Sexlösung. Lust und Schrecken der lesbischen Pornographie“, in: Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hrsg.): *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg 1994, S. 158.: „Ohne für jede einzelne sprechen zu können, lässt sich der Kern der Enttäuschung doch so zusammenfassen: Die meisten Zuschauerinnen fühlten sich von dem Dargestellten nicht repräsentiert, das Besondere der eigenen, lesbischen Sexualität war nicht sichtbar geworden – und das, obwohl gerade der Porno mit seinen scheinbar direkten Bildern das Versprechen enthält, die ungeschminkte Wahrheit zu zeigen.“
10 *Bathroom Sluts*, USA 1991, 45 Minuten.
11 *Safe is Desire*, 1993, 60 Minuten.
12 Sigmund Freud: „Zur Einführung des Narzißmus“, in: Ders.: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/M. 1994, S. 37-68.
13 Ebd., S. 51.
14 Judith Butler: „Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre“, in: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 85-127.
15 Sigmund Freud: „Zur Einführung des Narzißmus“, in: Ders.: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/M. 1994, S. 50.
16 Ebd., S. 50-51.
17 Judith Butler: „Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre“, in: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 123.
18 Ebd., S. 123.
19 Sheila Jeffreys: *Ketzerinnen*, München 1994, S. 171.
20 Cindy Patton: *Inventing AIDS*, New York 1990.
21 Catherine Waldby: *Aids and the Body Politic. Biomedicine and Sexual Difference*, New York 1996.
22 *Safe is Desire*, USA 1993, 60 Minuten.
23 Vgl. Risa Denenberg: “A Decade of Denial, Lesbians and HIV”, in: *On Our Backs*, Juli/August 1991, S. 22: „Yet the promotion of the dental dam as a safer sex tool for lesbians was based on the gay men’s condom crusade. (...) But overall, our response has been a failure. The focus of the lesbian safer sex campaign is a 6 X 6 inch square of latex most women can’t even obtain, designed to be used in a dental office. The dental dam

as a symbol of safer sex between women has failed to incorporate even a basic understanding of lesbian sexuality. This focus on the dental dam assumes that oral sex is the definitive characteristic of lesbian sex. Well, lesbian sex is much more than eating pussy. Lesbians use dildos, have anal sex, practice rimming, fisting, sucking, and biting. Lesbians sleep with men. Lesbians sell sex. Until we can frankly discuss how we *really* have sex, the dental dam will continue to be an ineffectual symbol."

24 *Safe is Desire*, USA 1993, 60 Minuten.

Literatur

Butler, Judith: „Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre“, in: Dies.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 85-127.

Findlay, Heather: „Dyke Porn 101. How to Enjoy [and Defend] Your Porn“, in: *On Our Backs*, Nov/Dez 1993, S. 42.

Freud, Sigmund: „Zur Einführung des Narzißmus“, in: Ders.: *Psychologie des Unbewußten*, Frankfurt/M. 1994, S. 37- 68.

Herz, Marion: „Fingern im Geschlecht. Eine Geschlechtsbehandlung“, in: Ulrike Bergermann/Andrea Sick/Andrea Klier (Hrsg.): *Hand. Medium¬Körper ¬Technik*, Bremen 2001.

Dies: „Pornoperformanz? Identitätsmechanismen und die Abwege ihrer Durch*queer*ungen in der Pornographie“, in: *Jenseits der Geschlechterdifferenz*, MännerschwarmScript 2001.

Irigaray, Luce: „Frauenmarkt“, in: Dies.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1977, S. 177-198.

Jeffreys, Sheila: *Ketzerinnen*, München 1994, S. 171.

Jurschick, Karin: „Die Sexlösung. Lust und Schrecken der lesbischen Pornographie“, in: Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hrsg.): *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Hamburg 1994, S. 162.

Patton, Cindy: *Inventing AIDS*, New York 1990.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1994.

Waldby, Catherine: *Aids and the Body Politic. Biomedicine and Sexual Difference*, New York 1996.

Winks, Cathy: *The Good Vibrations Guide. Adult Videos*, San Francisco 1998.

Sundahl, Debi/Kinney, Nan: „From the Desk of the Publishers“, in: *On Our Backs*, Sept/Okt 1989, S. 41.

Filme:

Bathroom Sluts, USA 1991, 45 Minuten.

Safe is Desire, USA 1993, 60 Minuten.

Suburban Dykes, USA 1990, 30 Minuten.

Ulrich Wegenast

All You Can Eat – Homosexuelle Pornografie und künstlerischer Film

Allgemeine Überlegungen

Viele kennen den Film *Fireworks* von Kenneth Anger, und vielleicht ist es mittlerweile unoriginell, einen Beitrag zum schwulen Film bzw. zur homosexuellen Pornografie mit dieser Arbeit aus dem Jahre 1947 zu beginnen. Wenngleich es bereits vor *Fireworks* weitere künstlerisch ambitionierte Filme gab, kann dieser Film in seiner Direktheit, mit seinen ikonografischen Elementen und in seiner Wirkung als Initialzündung für eine künstlerische Auseinandersetzung mit Homosexualität und den Vorformen der heute existierenden Pornografie betrachtet werden. Anger hat mit diesem Film aber nicht nur Jean Genet und dessen Produktion von *Un chant d'amour* (1950) beeinflusst, sondern ebenfalls eine Vielzahl von Regisseuren wie David Lynch oder Rainer Werner Fassbinder. *Fireworks* und andere Filme von Anger haben die Filmkultur erheblich geprägt und den Einzug der Subkultur und des Undergrounds in das Mainstreamkino forciert. Der Film ist fester Bestandteil einer homosexuellen Ikonografie und kann durchaus als Bindeglied zwischen der damaligen Produktion von homosexueller Pornografie und dem künstlerisch ambitionierten Kino – in diesem Fall dem *New American Cinema* – bezeichnet werden, wie es von James Broughton oder Maya Deren verfochten wurde. *Fireworks* soll hier als Referenz und Ausgangspunkt für eine Untersuchung künstlerischer Positionen im Umgang mit homosexueller Pornografie dienen.

Dieser Aufsatz ist keine Studie zur homosexuellen Pornografie im Allgemeinen, sondern der Versuch, die Wechselbeziehungen zwischen Homosexualität, schwuler Pornografie und dem künstlerischen Film herauszuarbeiten. Im Bereich des homosexuellen Films gibt es einige kleinere Studien wie den Aufsatz von Jack Stevenson „From the Bedroom to the Bijou"[1], aber auch wenige umfangreiche Werke wie das Buch *Hard To Imagine – gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall* von Thomas Waugh.[2] Trotz des Einzugs der Homosexualität in die Mainstreammedien und Christopher Street Day als Life Style Event führt

eine weitergehende Rezeption homosexueller Kultur ein ähnliches Außenseiterdasein wie die Filme selbst, die in diesem Kontext zu betrachten sind.[3]

Bei der Überlegung zur Relation zwischen homosexuellem künstlerischem Film und Pornografie müssen unterschiedliche Ebenen betrachtet werden. Unter kulturhistorischen Gesichtspunkten ist besonders die Verschiebung der Schamschwellen sowie der moralischen Grenzen und damit einhergehend die Veränderung der Rechtsprechung evident. Was noch in den 1960er Jahren als obszön und pornografisch bezeichnet und juristisch geahndet wurde, prägt heute die Außenwerbung im Stadtraum.

Dabei scheint es sich nicht um einen linearen Prozess in Richtung zunehmender Liberalisierung zu handeln. Mitte der 80er Jahre tobte die PorNo-Debatte in Deutschland. Die Undergroundfilme von Lydia Lunch und Richard Kern, Vertreter des sogenannten *Cinema of Trangression*, gerieten ebenso ins Kreuzfeuer der Kritik wie konventionelle Pornofilme – egal ob diese sexuellen Artikulationen von Künstlerinnen wie Lydia Lunch selbstbestimmt und selbstformuliert waren oder nicht. Hier wurde *Political Correctness* zu einer Form der ‚freiwilligen' Selbstkontrolle und ungewollt die adäquate Fortführung von Adenauers Filmbewertungsstelle.

In deutschen Städten stürmten aufgebrachte Frauenrechtlerinnen die Programmkinos, in denen die Filme von Nick Zedd, einem weiteren Vertreter des *Cinema of Transgression*, gezeigt wurden. Während in den USA die ersten Lesbenpornos entstanden und die homosexuelle Subkultur wieder aufblühte, wurden hierzulande noch oder schon wieder die politisch korrekten Gefechte ausgetragen. Zu einem differenzierteren Umgang mit Pornografie ruft die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch bereits 1981 auf:

> „Obwohl es ganz evident ist, dass pornografische Filme vorwiegend aus der Perspektive männlicher sexueller Wünsche entworfen sind, stellt sich für uns Frauen doch die Frage, auf was wir uns eigentlich beziehen wollen, wenn wir uns nicht länger mit der Trennung in männlich/sexuelle Fantasie und weiblich/erotisch-sublimierte Fantasie abspeisen lassen wollen."[4]

Entstanden die heftigen Reaktionen im Falle des *Cinema of Transgression* daraus, dass es sich um heterosexuelle Darstellung von Sexualität handelte oder um die aggressive Form der Darstellung? Eine Differenz im Umgang und in der Produktion von heterosexuellen und homosexuellen Bildwelten schien feststellbar. In der zunehmenden Auseinandersetzung mit Filmen von homosexuellen Regisseuren – seien es weibliche oder männliche Künstler – stellte sich natürlich die Frage: Gibt es eine lesbische oder schwule Ästhetik? Gibt es einen männlichen oder weiblichen Blick? Aufschlussreich war z.B. die 1995 von Michael Brynntrup im Frankfurter Museum für Moderne Kunst organisierte Reihe zu schwuler Ästhetik im Film. Aber auch Brynntrup kommt nicht umhin zu konstatieren: „Beim Blick auf die ‚Motive' der homosexuellen Sicht gerät man schnell an die gängigen Klischees: *campy* Komik und Körperkult, oder eben Tod/Vanitas und Narzissmus." Stefan Hayn versuchte sich ebenfalls an der Kategorie ‚Schwulenfilm'[5] und beschreibt sie als

„Verstrickung verschiedenster politischer Ansprüche, künstlerischer Erfindungen und wirtschaftlicher Interessen“ und bleibt damit vage. Dagegen scheint eine banale Tatsache besonders evident: Immer wenn es um gleichgeschlechtliche Aussagen im Film geht, steht in der Rezeption die Sexualität im Vordergrund. Natürlich gibt es hunderte von Filmen mit latent homosexuellen Inhalten und Strukturen, die sich nicht unmittelbar mit Fragen der Sexualität auseinandersetzen. Auch prägt das Schwulsein die unmittelbare Lebenswelt und den Lebensalltag des Homosexuellen. Dennoch wird die homosexuelle Kultur durch den Faktor ‚Sex‘ bzw. ‚Geschlecht‘ determiniert. Es klingt holzschnittartig und banal: Der Unterschied zwischen Homosexualität und Heterosexualität ist eben die Sexualität. Natürlich bleibt die entscheidende Frage, „ob sich ein homoerotischer Blick oder (...) ein homosexueller Blick auch an nicht-erotischen, nicht-sexuellen Themen festmachen ließe.“[6] Im Rahmen dieses Aufsatzes kann diese Frage jedoch nicht beantwortet werden. Vielleicht sind es nur die sogenannten *Gendernauts*, die sich momentan diesen Festschreibungen und einem sexuellen Determinismus entziehen.

Als nicht unerheblicher Bestandteil eines sexuellen Diskurses in einer massenindustriell und -medial geprägten Gesellschaft ist der Pornografie dieser Determinisierungsmechanismus immanent. Der künstlerische Film, auch der homosexuelle und damit sexualisierte, hat sich ebenfalls bewusst oder unbewusst mit dem medialen Ausdruck scheinbar fixierter sexueller Dispositionen auseinandergesetzt. In diesem Genre fanden ebenfalls eindeutige sexuelle Festschreibungen statt.

Vielfach waren und sind eindeutige Abgrenzungen zum sexuell-industriellen Komplex aber gar nicht möglich – insbesondere dann, wenn dieser Massenmarkt in der Produktion und Distribution von Amateuren mitgeprägt wird. Die Dekade der 60er Jahre mit ihren fließenden Übergängen zwischen Kommerz und Underground, Professionalität und *Home Movie* stand in besonderem Maße für eine Phase der Verwischung und des Übergangs.

Es ist hier nicht der Ort eine Definition für Pornografie zu geben oder den Diskurs zum umfassenden Komplex der Pornografie fortzuführen. Autorinnen wie Linda Williams haben sich ausführlich mit dieser Thematik beschäftigt.[7]

Bei der Auswahl der hier zu diskutierenden Filme standen folgende Aspekte der Pornografie im Vordergrund:

- Der Aspekt der Sichtbarkeit
- Die Frage nach der Inszenierung
- Die massenmediale Verbreitung
- Die Virtualisierung und Artifizierung von Sexualität

Pornografie, Homosexualität und Kunst

In der bildenden Kunst sind analoge Tendenzen im Umgang mit Pornografie zum künstlerischen Film festzustellen. Spätestens seit den *Made in Heaven*-Arbeiten von Jeff Koons scheint die Auseinandersetzung zu einem Ende gekommen zu sein. Die vielen Nachahmungen von Richard Prince' Fotoarbeiten, der mit Ausschnitten von Pornobildern arbeitete, zeigt, dass das Thema ‚Pornografie' bereits überstrapaziert ist und aufgrund der Omnipräsenz des pornografisch-industriellen Komplexes fast eine ‚Pornomüdigkeit' zu konstatieren ist. Spätestens seit der Pop Art ist ‚Pornografie' bzw. die Reproduktion von sexualisierten Images ein Thema in der Kunst, z.B. in den Arbeiten von Richard Hamilton oder Eduardo Paolozzi.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt jedoch weiterhin homosexuelle Pornografie in der bildenden Kunst und im künstlerischen Film ein.

Männliche Homosexualität scheint auch nach Wolfgang Max Fausts Autobiografie *Dies alles gibt es also*[8] – einer Art Endpunkt für eine schwule Generation – weiterhin ein äußerst ergiebiges Terrain in der bildenden Kunst zu sein. In diesem Zusammenhang können nur kursorisch einige Stationen homosexueller Bildproduktion im Zusammenhang mit Pornografie genannt werden, die als Folie für zeitgenössische Arbeiten dienen.[9]

Academic Photography

In der frühen Phase der Fotografie dienten fotografische Aktdarstellungen auch bekannten Malern wie Ingres und Courbet, später Degas und Toulouse-Lautrec. Der größte Teil der Aktfotografie wurde jedoch als Erotica für den Massenmarkt hergestellt – zunächst noch als Daguerreotypie auf Metall für einen wohlhabenden Kreis. Später wurde sie durch die Postkartenindustrie in großen Auflagen verbreitet, darunter auch die *Academic Photography*, die nicht nur künstlerischen Ansprüchen diente.

Einer der bekanntesten Fotografen der *Academic Photography* war mit seinen Nacktaufnahmen Guglielmo Marconi, der in den 1860er Jahren bekannt wurde. Eine klare erotische Intention wird hauptsächlich den Fotos nachgesagt, in denen der Fotografierte mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt. Die *Academic Photography* hat bereits früh das Repertoire angelegt, das dann mit unterschiedlichen Intentionen von der künstlerischen Fotografie, von den Freikörperfotografien und den illegalen, eigentlich pornografischen Aufnahmen fortgeführt wurde.

Baron Wilhelm von Gloeden (1856-1931) ist wohl der bedeutendste visuelle Künstler Deutschlands im homosexuellen Kontext in der Ära vor dem 1. Weltkrieg. Seine Fotos hat dann später der bildende Künstler Michael Buthe aufgegriffen und in Werken, die zwischen Homoerotik und Exotismus changieren, verarbeitet.

Der Existenzialismus homosexueller Identität

Während in den homosexuell-künstlerischen Fotografien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die pathetischen und theatralischen Gesten überwogen, entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg – auch im Zuge des Existentialismus – eine stärker von Alltagserfahrungen geprägte homosexuelle Fotografie. Wichtiges Beispiel sind die lange Zeit in Vergessenheit geratenen Fotos von Herbert Tobias. Tobias' Fotos erzählen aber auch etwas über die Geschichte homosexueller Identität im

> „Wechsel von der Diskretion erster Annäherungsversuche in den 50ern zu mehr Offenheit in puncto Körperlichkeit ab Mitte der 70er Jahre durch die Veränderung äußerer Bedingungen".[10]

Der an AIDS verstorbene Hervé Guibert (1955-1990) dokumentierte sein Schwulsein und seine Krankheit:

> „Wie soll man von der Photografie sprechen, ohne von der Lust zu sprechen? Wenn ich meine Lust maskieren würde, wenn ich sie ihres Wesens beraubte, wenn ich mich darüber nur vage äußerte, wie andere es mehr oder minder geschickt gemacht haben, hätte ich den Eindruck, meine Erzählungen zu schwächen, sie kraftlos zu machen. (...) Ich kann es nicht einfacher sagen: das Bild ist das Wesen der Lust, und das Bild zu entsexualisieren hieße, es auf die Theorie zu reduzieren."[11]

Wie Guibert dokumentierte der ebenfalls an AIDS verstorbene Berliner Fotograf Jürgen Baldiga (1959-1993) parallel zu seinen lustvollen pornografischen und erotischen Fotoaufnahmen seinen körperlichen Verfall und gleichzeitig das Verschwinden einer ganzen Generation. In der schwulen Kunst, aber auch im künstlerischen Umgang bzw. der Aneignung von Pornografie ist das Thema AIDS bis heute latent oder ganz direkt formuliert. Entscheidend ist für Baldiga wie für viele Künstler seiner Generation, dass sie das lustvolle Inszenieren und das Dokumentieren des Alltags in eins setzen.

In der Kunst könnten noch viele weitere berühmte Namen genannt werden wie David Hockney, der in seiner Malerei aus seinen Neigungen keinen Hehl machte. Das Medium der Malerei verhinderte aber im Gegensatz zu Robert Mapplethorpe, dass er unter Pornografieverdacht gestellt wurde.

Robert Mapplethorpe

Mapplethorpe war sicherlich einer der wichtigsten Apologeten in Sachen bildende Kunst und homosexueller Pornografie. Er nutzte die Aggressivität und Direktheit pornografischer Praxis, um sie jedoch zu transformieren. Denn er fotografierte sich oder seine Modelle, wie Edward Weston Landschaften und Blumen abgelichtet hat. Auch die eigenen Stilleben Mapplethorpes verweisen auf eine Gleichbehandlung

des Gegenstandes. Mapplethorpe umschifft geschickt die Klippen von Kitsch und Pornografie, bleibt aber auf Sichtweite mit deprivierten Formen der Bildproduktion. Trotz seiner irrealen Plastizität, die seinen Modellen manchmal etwas Virtuelles verleiht, sind die Menschen, die er abbildet, als Individuen erkennbar. Jeff Koons hat dagegen mit seinen *Made in Heaven*-Bildern das pornografische Prinzip verinnerlicht und sich und Cicciolina zu unerreichbaren Kunstfiguren stilisiert. Trotz der fotografischen Perfektion behalten Mapplethorpes Darstellungen eine menschliche Dimension. Das besondere Potenzial und die Radikalität seiner Bildwelten werden besonders in der Zusammenschau seiner Bilder sichtbar, wenn Portraitaufnahmen und Blumenstilleben neben Hardcore-Fotos stehen. Einerseits wird das latent Sexuelle in der fotografischen Fassung eines ‚unverdächtigen' Objekts oder einer ‚unverfänglichen' Personenaufnahme spürbar, andererseits bekommt das explizit Sexuelle eine ‚unaufgeregte' Selbstverständlichkeit.

In diesem Punkt steht er einigen homosexuellen Filmkünstlern nahe, die sich nicht auf ein Thema beschränken möchten. Oft bricht die unkaschierte sexuelle Formulierung in einen anderen Zusammenhang oder den Lebensalltag ein. Es handelt sich hier nicht um Schnappschüsse, sondern um bis ins Detail komponierte und inszenierte Aufnahmen. Im Zusammenhang mit der Kontrolle vom Bild der Sexualität bestehen auch weitere Nähen zur Pornografie, die durchaus zu kritisieren sind. Der Hang zur körperlichen, sexuellen und fotografischen Perfektion und Präzision hat etwas Beängstigendes. Mapplethorpe löst dieses Gefühl der Bedrohung zwar durch andere Motive auf, eine latente Verunsicherung bleibt beim Betrachter.

Der Sonderstatus des homosexuellen Films?

Natürlich gibt es seit der Erfindung der Fotografie und Kinematografie pornografische Arbeiten in allen Varianten. Und auch vor den frei flottierenden Silbersalzen wurde über die unterschiedlichen Drucktechniken wie Holzschnitt oder Radierung pornografisches Material verbreitet. Lynn Hunt hat in ihrem Buch *The Invention of Pornography – Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800* diesen historischen Komplex abgearbeitet.[12]

Dieser Aufsatz untersucht jedoch vor allem die Zeit nach dem 2. Weltkrieg: Besonders die zunehmende Verbreitung des 16mm-Materials nach 1945 führte in den USA zu einer stärkeren Verbreitung von Filmen mit homosexuellem Inhalt, da nun die Vorführungen zunehmend im privaten Kontext stattfinden konnten. Auch die Produktionsmethoden wurden einfacher und das *Home Movie*, das als ein Teilaspekt pornografischer Produktion verstanden werden muss, war geboren. Von Filmen wie *Deutschland privat* bis zu bizarren Selbstdarstellungen von Amateuren im Privatfernsehen haben derartige *Home Movies* die deutsche Medienlandschaft durchdrungen. Im schwulen Kontext der Nachkriegszeit war es in den USA vor allem die *Athletic Models Guild* (AMG), die mit Ringerfilmen und anderen sportiven Aktivitäten homoerotische Inhalte produzierte. Schon ab 1945 begann AMG-Initiator Bob Mizer, auch bekannt als Herausgeber von Fotomagazinen, mit

der Produktion des so genannten *physique cinema*, das Ende der 50er Jahre seinen Höhepunkt erreichte. Mehr als 1500 Titel soll Mizer in einem Studio in Hollywood produziert haben. Die minimalen Handlungen, die dazu dienten möglichst viel ‚Fleisch' zu zeigen, waren meist dem Athleten-, Matrosen- oder (Bau-)Arbeitermilieu entlehnt. Ein Aspekt, der auch bei den künstlerisch ambitionierten Filmen eines Kenneth Anger zum Tragen kommt. Selbst das Gefängnismilieu, in dem auch Jean Genets *Un chant d'amour* angesiedelt ist, ist in den AMG-Filmen wiederzufinden. Meist waren die Akteure Laienschauspieler, wie man es später von Andy Warhols filmischen Konzepten kennt. Auch die von Gregory Markopoulos bekannten antikisierenden Motive finden sich im *physique cinema* in naiv-billigen Kulissen wieder, die aber immer Vorwand für direkte sexuelle Aktionen blieben. Auch hier scheint der Aspekt des Unfertigen und Künstlichen, wie er aus den B-Pictures bekannt ist, nicht nur aus ökonomischen Gründen von Bedeutung zu sein. Das *Camp Cinema* der Kuchar Brothers, die Ende der 1950er Jahre ihre ersten Filme drehten, wirkt wie eine Ironisierung und Überzeichnung dieser billigen Streifen, die auf den heimlichen Massenmarkt abzielten. Selbst sadistische Themen und körperlicher Zwang – thematisiert in Kenneth Angers Filmen wie *Fireworks* oder *Scorpio Rising* – tauchen in diesen Filmen nicht selten auf: In *The Foolish Hoods* z.B. wird ein in poetische Literatur versunkener Bücherwurm von zwei Zigarre rauchenden Daddytypen in Lederjacken misshandelt. Auch hier ist der Aspekt der Fetischisierung und die Symbolsprache der Kleiderordnung, wie sie bei Kenneth Angers *Scorpio Rising* besonders von Bedeutung ist, auf trivialer Ebene evident. Dieser Topos zieht sich bis in die heutige schwule Pornografie durch. In diesem Umfeld hat sich vergleichbar mit Andy Warhols Superstar-Konzept ein Starwesen mit Personen wie Joe Leitel herausgebildet, das sich aus den Militärakademien und Reformschulen speiste. Anfang der 1960er Jahre war es dann eine neue Firma, *Bruce of Los Angeles*, die das Metier beeinflusste. Tatsächlich waren die Übergänge zwischen Pornografie und Filmkunst zu diesem Zeitpunkt fließend. Das lag wohl zum einen daran, dass die Kommerzialisierung dieses Sektors erst einzusetzen begann, zum anderen daran, dass das Etikett *Underground* eben für besonders tabulose filmische Formen stand. Tatsächlich bezeichneten auch Regisseure wie Andy Milligan, die später eindeutig auf homosexuelle Pornografie abzielten, ihre frühen Filme wie *Vapors* als Undergroundfilme. Zu diesem Zeitpunkt war die heterosexuelle Pornografie, aber auch der heterosexuelle Undergroundfilm weitaus vulgärer und obszöner als der schwule Film.

In den frühen 70er Jahren kam es dann zu den ersten aufwändigen homosexuellen Hardcore-Produktionen, die in großem Maßstab vermarktet wurden. So produzierte 1971 Wakefield Poole mit einem Budget von 8.000 US $ den Film *Boys in the Sand* der 400.000 US $ einspielte. Sogar die bürgerliche Presse wie *The New York Times* berichtete über die Produktion, und der bereits existierende homosexuelle Pornostarkult wurde mit Darstellern wie Casey Donovan alias Cal Culver auf die Spitze getrieben. Bereits 1972 existierten in den Vereinigten Staaten ca. 50 Kinos, die ausschließlich homosexuelle Hardcore-Filme zeigten. Ab diesem Zeitpunkt hat sich die homosexuelle Pornografie, wie wir sie heute kennen, mit

ihren Themen, Verwertungsmechanismen und ästhetischen Präferenzen trotz einiger Spielarten als massenmedialer Faktor etabliert.

Zensur

Die Filme – sowohl die avantgardistisch-künstlerischen als auch die *Stag films* – fielen oft nicht nur der staatlichen Zensur zum Opfer; insbesondere die großen Filmlabors wie Kodak betrieben aktiv Zensur, indem sie ‚verdächtiges' Material konfiszierten – wie es z.B. bei einem Film von Kenneth Anger geschehen sein soll. Zwar war im Laufe der 1960er Jahre eine zunehmende Liberalisierung in Sachen Sexualität in den USA und Europa zu verzeichnen, doch existierten weiterhin die Repressionen gegenüber einer öffentlichen Artikulation von Homosexualität.[13] Und selbst im Lager der Avantgardisten wurden Filme wie Jack Smiths *Flaming Creatures* (1962) heftig attackiert und von Festivals – wie dem berühmten Experimentalfilmfestival in Knokke – verbannt.[14] Die staatliche Zensur kennzeichnet bis heute ein fehlendes Differenzierungsvermögen zwischen reiner Pornografie und Filmen mit künstlerischem Impetus. Besonders extrem war die Situation jedoch in den 60er Jahren. Heute scheint es oftmals mehr das eigene kulturelle Lager – wie bereits im Falle von Jack Smith – bzw. der kulturpolitische Einfluss zu sein, der zur Verhinderung der Produktion und Präsentation von Bildern mit explizit homoerotischen Inhalten im Kunstkontext führt. Der Fall Mapplethorpe im Zusammenhang mit dem *National Endowment of the Arts* ist nur ein prominentes Beispiel unter vielen.

Homosexuelle Positionen im künstlerischen Film

Wie bereits erwähnt, gab es schon früh eine Subgeschichte des künstlerischen homosexuellen Films. *The Fall of the House of Usher* (1928) und *Lot of Sodom* von 1933/34 sind Beispiele, wie homosexuelle Motivik latent die Filmproduktion prägte. In den 40er und 50er Jahren kam es zu einer deutlichen Zunahme von künstlerischen Produktionen mit homosexueller Intention. Auch Willard Maas mit seinen Close Ups in *Geography of the Body* (1943) kann dieser Subgeschichte zugeordnet werden. Die 60er Jahre waren dann das Jahrzehnt, in dem nicht nur das *Gay Cinema*, sondern generell Sexualität im künstlerischen Film zu explodieren schien. Die Foren des Diskurses wurden allerdings, beispielsweise durch Jonas Mekas' Zeitschrift *Film Culture*, schon Ende der 50er Jahre, geschaffen. Mekas selbst schienen aber die Zusammenhänge zwischen Pornografie, Experimentalfilm und Sexualität nur wenig zu interessieren:

> „But what's the use of talking about sex. Because there really are no movies about sex. At least I haven't seen any, and I see many. All the sex, porno, exploitation, beaver movies, and now, sex newspapers, are really children's dirty movies and papers: they aren't real."[15]

In diesem Abschnitt sollen einige Autoren und kulturhistorische Positionen im Zusammenhang mit schwuler Pornografie und künstlerischem Film vorgestellt werden. Vollständigkeit kann natürlich nicht erreicht werden und selbst wichtige Vertreter des künstlerischen Films mit homosexueller Konnotation wie Jean Cocteau oder die wichtigen Arbeiten von Andy Warhol, der mit *My Hustler* 1966 seinen filmischen Durchbruch mit dieser *Gay Comedy* feierte, werden ausgespart bzw. nur gestreift. Im Zuge der Fortführung der *Camp*-Ideen der 60er Jahre muss auch John Waters und vor allem sein Film *Pink Flamingos* aus dem Jahre 1972 genannt werden – ein künstlerischer Film, der in einem Pornokino seine Premiere hatte, mit Divine einer *Drag Queen* zu großer Popularität verhalf und den man heute vielleicht mit dem Stichwort ‚Trash' etikettieren würde!

Bevor einzelne Künstler vorgestellt werden, sollte aber auch darauf hingewiesen werden, dass es im Zusammenhang mit homosexueller Pornografie im künstlerischen Film immer wieder Versuche gab, die Grenzen zwischen Homo- und Heterosexualität zu verwischen: Curt McDowell, der von George Kuchar beeinflusst wurde, war hauptsächlich in den 70er Jahren aktiv und zeichnete sich dadurch aus, dass er homosexuelle Inhalte mit heterosexuellen vermischte. Wenngleich selbst schwul, wollte McDowell sich nicht auf eine sexuelle Ausdrucksform beschränken. McDowell produzierte 1975 das Hardcore-Melodrama *Thundercrack!*.

Kenneth Anger

Neben der heimlichen, aber massenmedialen Produktion von homosexueller Pornografie entwickelte sich in den USA Mitte der 1940er Jahre eine neue Zugangsform zu homosexuellen Themen. Hier verbanden sich künstlerische Intentionen mit einer neuen Definition sexueller Artikulation. Neben Curtis Harrington, der 1946 *Fragments of Seeking* drehte, war es vor allem der damals 17-jährige Kenneth Anger (Kenneth Anglemyer), der die *American Gay Underground/Avantgarde* Bewegung initiierte und prägte. Hier fand die Verschmelzung von psychosexuellen Erkundungen mit der Feier einer oft aggressiven Körperlichkeit statt. Mit *Fireworks* schuf Anger einen wegweisenden Film – sowohl was die homosexuelle Ästhetik als auch den avantgardistischen Ansatz anbelangte. Die Symbolsprache, zum Beispiel der brennende Weihnachtsbaum, waren deutlich der Psychoanalyse entlehnt. In der Radikalität betrat *Fireworks* jedoch neues Territorium: In einer Szene wird ein Jüngling von Matrosen vergewaltigt, wobei keine eindeutigen Akte zu sehen sind. Trotzdem wird schon in diesem frühen Werk die Frage nach Aggression und Gewalt in Werken mit pornografischem Gehalt aufgeworfen. Diese Repräsentation von Gewalt, die insbesondere bei der heterosexuellen Pornografie ein Kern der Antipornodebatte ist, findet sich ebenfalls direkt in der schwul-lesbischen Pornografie, aber auch im schwul-lesbischen künstlerischen Film wieder, zum Beispiel bei den Filmen von Cleo Uebelmann. Aufgrund der Gleichgeschlechtlichkeit scheinen Fragen der Aggression in der Diskussion jedoch weniger problematisiert zu werden. Meiner Meinung nach gilt aber auch in diesem Kontext, was Linda

Williams im Zusammenhang mit der politisch-moralischen Auseinandersetzung um Gewalt, Vergewaltigung und Pornografie schreibt:

> „As a result, the political value of denouncing rape in real life leads to a blanket condemnation of the representation of rape in sexual fantasy – a condemnation that begins to seem a little like dictating the proper content of dreams.“[16]

1962 drehte Anger seinen Film *Scorpio Rising*, der schließlich 1963 herausgebracht wurde. *Scorpio Rising* bezieht sich auf die zunehmende Popularisierung der ‚*Biker Culture*‘, in deren Zusammenhang Filme wie *The Wild One* (1954) entstanden. *Scorpio Rising*, der die Fetischisierung der Subkulturen in der ganzen Dimension sichtbar machte, wurde schnell zu einem Erfolg und auch verstärkt vom kommerziellen Sexploitationmarkt gebucht. Zu diesem Zeitpunkt versuchten Kinobesitzer häufig, künstlerische Filme mit erotischen Inhalten als Pornografie zu verkaufen. Von dieser Klischeevorstellung von an Pornografie angelehnter sexueller Freizügigkeit profitierten später insbesondere Andy Warhols Filme wie *Chelsea Girl* (1966). Bis heute wird die Dimension des Avantgardefilms und des Undergroundkinos auf die sexuelle Freizügigkeit reduziert. De facto lief nun Angers Film *Scorpio Rising* zusammen mit europäischen Homosex-Softcore-Importen in unterschiedlichen amerikanischen Kinos. Im März 1964 wurde dann jedoch ein Filmtheatermanager in Los Angeles verhaftet und die Filmkopie von *Scorpio Rising* beschlagnahmt. Der Film wurde vor Gericht wegen seiner direkten Darstellung von männlicher Nacktheit als obszön eingestuft.

Obwohl der Film im Kunstfilmkontext zu sehen war, z.B. in Amos Vogels New Yorker Kino *cinema 16*, wurde *Scorpio Rising* weiterhin von der Zensur verfolgt.

Jack Smith

Ein Sonderfall des homosexuell-künstlerischen Aktivismus ist Jack Smith. Sein kultivierter Außenseiterstatus und seine extremen Eigenheiten, die paranoide Züge trugen, machen es bis heute schwierig, die wenigen Fragmente seiner Arbeit sinnvoll einzuordnen. Bereits 1964 würdigte Susan Sontag in ihrem Aufsatz „Anmerkungen zu ‚Camp‘“[17] die Arbeit von Jack Smith. Andy Warhol bezeichnet Smith als seinen bedeutendsten künstlerischen Einfluss, und trotzdem ist er sowohl in der Kunst- als auch in der Filmwelt gänzlich unbekannt. Erst in den letzten Jahren und *post mortem* – insbesondere nach einer großen Ausstellung im *P.S. 1* in New York[18] findet eine stärkere Jack Smith-Rezeption statt. Der größte Teil seiner Arbeiten sind Fragmente, die zwischen Filmkunst und Performance changieren. Ein Teil dieser filmischen Fragmente wurde erst in den letzten Jahren durch Terry Tartaglia zugänglich gemacht. Außer den vielen Gerüchten, die sich um Jack Smith ranken, war es aber vor allem sein Film *Flaming Creatures*, der für Aufmerksamkeit sorgte. *Flaming Creatures* wurde 1962 – im gleichen Jahr, in dem Anger *Scorpio Rising* drehte – auf dem Dach eines alten Kinos in Manhattan gedreht. Die Experten streiten sich nach wie vor, ob der Film deswegen als so provozierend empfunden wurde, weil er sexuell explizite Bilder zeigte oder weil er Sexualität im Allgemeinen nicht

allzu ernst nahm. Jedenfalls wurde der Film nach einigen Undergroundscreenings von der Polizei konfisziert und ist erst seit den 1980er Jahren wieder zugänglich. Susan Sontag bezeichnet den Film als nicht pornografisch, da er Nacktheit und die verschiedenen sexuellen Aktivitäten „voll Pathos und zu unbefangen" zeigt, als dass sie sexuell stimulierend wirkten.[19] Jedenfalls handelt es sich um einen exzessiven Reigen von sexuellen Aktivitäten, die größtenteils von Transvestiten in billigen Frauenkleidern praktiziert werden. Vergewaltigungsszenen gehen dabei in Orgien über und werden von lateinamerikanischen Rhythmen, Rock'n'Roll, kratzendem Violinspiel, einem chinesischen Lied und Text einer Anzeige für eine neue Sorte eines herzförmigen Lippenstifts begleitet. Was Scheugl/Schmidt in ihrer Subgeschichte über die Filme der Wiener Aktionisten, insbesondere Otto Muehl, schrieben, gilt meiner Meinung nach noch viel mehr für die Filme bzw. Filmfragmente von Jack Smith, aber auch der Kuchar Brothers und deren Nachfolger John Waters: Die Filme sind eher eine Travestie auf Pornografie als Pornografie.[20] Dennoch kann man bis heute keine Videocassette von *Flaming Creatures* in Europa beziehen. Auch gibt es keine Filmkopie bei einem deutschen Verleiher.

Das Ende dieser explizit homosexuellen Positionen im künstlerischen Film resultierte aber auch – und hier lassen sich wieder die Bezüge zur Pornografie herstellen – aus der explosionsartigen Entwicklung der kommerziellen homosexuellen Pornografie. Das Skandalöse und Verruchte von Filmen wie *Fireworks*, *Flaming Creatures* oder *My Hustler* (1965) war nun auf einen Massenmarkt transferiert. Tatsächlich war trotz Filmen wie *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) von Rosa von Praunheim oder der Filme von Rainer Werner Fassbinder oder Werner Schröter ein explizit homosexuelles künstlerisches Kino nur in geringem Maße präsent. Erst in den 80er Jahren wurden die homosexuellen Positionen des Undergrounds der 60er Jahre wieder entdeckt und fortgeführt.

Zeitgenössische Positionen

Heute hat sich in vielerlei Hinsicht die Rezeption der Homosexualität und ihrer kulturellen Ausdrucksformen gewandelt und geöffnet. Die Gefechte, die noch in den 1970er und -80er Jahren – auch im Zusammenhang mit AIDS – geführt wurden, scheinen ausgetragen, wenngleich man an der Debatte zur Homoehe erkennen kann, dass immer noch die selben Argumente gegen eine selbstbestimmte Sexualität hervorgebracht werden. Ein schwuler Bürgermeister regiert Berlin, und es scheint mitunter chic zu sein, sich im homosexuellen Kontext zu bewegen. Aber auch neue, alte Formen der Homophobie stehen neben einer Ausweitung und Sichtbarmachung schwul-lesbischer Identität. Das Interesse an schwul-lesbischer Filmkultur ist enorm groß, was die Vielzahl der Festivals belegt, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Mittlerweile hat sich sogar eine Art von Pre-Stonewall-Nostalgia entwickelt, die die vergangenen Zeiten verbotener, homosexueller Lebensformen

beschwört – was vielleicht als romantischer Kick allzu routinierter homosexueller Lebensumstände zu bewerten ist.

Die Bandbreite filmkünstlerischer Ausdrucksformen im Kontext homosexueller Identität hat sich in den letzten zwanzig Jahren deutlich erweitert. Bereits in den frühen 1980er Jahren machte Derek Jarman mit seinen Filmen und Musikvideos auf sich aufmerksam, der sich sowohl an klassische Stoffe wie *The Tempest* von William Shakespeare heranwagte als auch im Punkumfeld agierte. Auch der selten erwähnte John Mayburry – Mitstreiter von Jarman – sollte in diesem Zusammenhang unbedingt genannt werden.

Es ist auffällig, dass noch heute im Bereich des Experimentalfilms und künstlerischen Films besonders häufig schwule oder lesbische Positionen formuliert werden. In den letzten Jahren haben aber auch im Bereich des kommerziellen Spielfilms homosexuelle Themen einen Siegeszug angetreten: Jack Stevenson frotzelt sogar, dass manch heterosexueller Filmemacher aufgrund der höheren Erfolgschancen auf homosexuelle Inhalte umgesattelt hätte. Außerdem gibt es das Phänomen, dass sich insbesondere das schwul-lesbische Publikum ‚normale' Filme wünscht, ‚normale' Liebesgeschichten zwischen Mann und Mann bzw. Frau und Frau. Eine Adaption des bürgerlichen Lebens wie sie schon Rosa von Praunheim in seinem Film *Nicht der Schwule ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* vor mehr als 30 Jahren thematisiert und kritisiert hatte.

Michael Brynntrup

Seit den frühen 80er Jahren arbeitet der in Berlin lebende Künstler Michael Brynntrup im Bereich des experimentellen Films. Angefangen hat er wie viele andere, zum Beispiel Derek Jarman oder Bruce LaBruce, mit Super 8-Filmen. Heute arbeitet Brynntrup in unterschiedlichen Medien wie CD-ROM, Internet sowie Film und Video. Schon in den frühen Arbeiten sind die homoerotischen Konnotationen spürbar. Seit Ende der 80er Jahre widmet er sich ganz direkt homosexuellen Themen. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit homosexueller Pornografie und die Bedeutung der Skopophilie eine besondere Rolle. Teilweise beiläufig flechtet Brynntrup Hardcore-Pornografie in seine mitunter *campy* Kurzfilme ein. In *Liebe, Eifersucht und Rache* (1991) wird lediglich im Abspann ‚handfeste' Pornografie gezeigt. In der Kontrastierung zur *queeren* Parodie ist das Eindringen des expliziten sexuellen Aktes eines ‚Blow Jobs' umso prägnanter. Sein Film *Liebe, Eifersucht und Rache* zeigt ganz beiläufig zwei schwule Ikonen der Berliner Szene, Jürgen Baldiga und Bev Stroganow, beim Akt. Gleichzeitig markiert der Abspann auch den Übergang von einer ‚tuntigen' Parodie hin zu einer sado-masochistischen Lederszene.

Wie schon bei Jack Smith und John Waters hat Sexualität immer auch etwas Lächerliches und Burleskes und ist meilenweit von der Ernsthaftigkeit heterosexueller Pornografie entfernt.[21] Brynntrups Filme sind aber auch immer Reflexionen

und Ironisierungen auf schwule Pornografie. Er destilliert die Eindimensionalität schwuler Pornografie heraus, indem er sich auf einzelne Parameter bzw. Bildausschnitte konzentriert. In *All You Can Eat* (1993) zeigt er lediglich die verzückte Physiognomie von Lustknaben beim Liebesakt. Durch die Ausblendung des eigentlich Pornografischen (Genitalien, *Cum Shot* etc.), öffnet er aber keinen Imaginationsraum, da der pornografische Anteil automatisch mitimaginiert wird. Trotzdem erreicht er die paradoxale Situation, dass das Pornografische erst im Kopf entsteht. Pornografie wird zu etwas, was sie sonst niemals ist, ein ‚Film im Kopf'.

In *All You Can Eat* thematisiert Brynntrup auch die Stereotypen und das Konzept von Schönheit in homosexueller Pornografie, das nach Wiederholung des Immergleichen verlangt. Unterlegt mit dem repetitiven Rhythmus einer Übungsschallplatte für Drummer bekommen die von Super 8 auf 35 mm aufgeblasenen Filmbilder etwas eigenartig Fragmentarisch-Monumentales. Das *Blow Up* des Super 8-Formats weist in seiner Porösität auf den Produktionskontext des gefundenen Filmmaterials im Bereich des *Home Movies* hin.

Die Rückkehr des ‚Subjekts' in den 80er Jahren hat eine Fülle sehr persönlicher Filme zum Thema Sexualität hervorgebracht. Meist als *Diaryfilms*, also tagebuchartige Filme, zerfließen hier Imagination und Faktizität. Michael Brynntrups *Loverfilm* aus dem Jahre 1996 hat dieses Genre auf die Spitze getrieben, indem er das Individuelle von Tagebucheintragungen und persönlichen Schnappschüssen mit dem anonymen pornografischen Bild kombiniert. Pervertiert ist auch die Bedeutung eines Tagebucheintrags, den Brynntrup über eine Datenbank erledigt. *Loverfilm* ist die Datenbank seiner fiktiven und tatsächlichen Liebhaber. Da Brynntrup im Film behauptet, er habe die gefilmten Personen nicht um Erlaubnis für die Verwendung ihres Bildes in *Loverfilm* gefragt, stellt er die fundamentale Frage nach dem Recht am eigenen Bild, aber auch nach der Verantwortung des Zuschauers an der Produktion von Bildern.

Brynntrups *Loverfilm* befindet sich an der Schnittstelle zweier Haupttendenzen des Experimentalfilms der 1980er und -90er Jahre: Einerseits findet in *Loverfilm* eine radikale, selbstreflexive Personalisierung von Sexualität statt, andererseits betreibt der Film eine Dekonstruktion massenmedialer Bildwelten. Letztendlich wird hier wieder die alte Debatte zwischen nützlichen und nutzlosen Bildern, zwischen dem Gebrauchswert von audiovisuellen Medien und ihrem selbstreferenziellem, autonomem Status geführt.

Exkurs: Ist der Pornofilm authentisch?

Es lohnt sich, in einem kleinen Exkurs den Aspekt der Personalisierung und Subjektivierung etwas zu vertiefen: Gerade im Kontext der *Diaryfilme* ist der Anspruch auf Authentizität stark ausgeprägt. Mit diesem Impetus und den einhergehenden Authentisierungsstrategien und -konventionen steht der *Diaryfilm* und das *Personal Cinema* des Experimentalfilms dem objektivitätslüsternen Dokumentarfilm nahe!

Der Unterschied – um eine Polarisierung dieser Genres zu pointieren – besteht darin:

Beim Experimentalfilm erscheint die Person des Autors im filmischen Kontext oft als zentraler Bestandteil. Der Dokumentarfilm versuchte lange Zeit, sich entweder ganz von der Autorenschaft zu distanzieren oder entwickelte Mechanismen der Selbstverleugnung.

Dieser Antagonismus scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen und lässt sich daran ablesen, dass dem Experimentalfilm sowie der Videokunst häufig vorgeworfen wurde, narzisstisch oder exhibitionistisch zu sein.[22] Dem Dokumentarfilm wird dagegen ein latenter Voyeurismus untergeschoben.

Nun hat sich der Filmtheoretiker Kraft Wetzel auf die These festgelegt, der Pornofilm sei der Authentischste aller Dokumentarfilme, da ja der tatsächliche sexuelle Akt gezeigt werde:[23] Der *Cum Shot* als Beweis der Authentizität. Damit ist Wetzel auf die Illusionsmechanismen der Pornografie hereingefallen bzw. hat sich mit der Lust an der Täuschung auf das Authentizitätsversprechen der Pornografie eingelassen.

Letztendlich geht es um das Versprechen der Lusterfüllung und um die Umwandlung von sexuellen Andeutungen, wie sie im Musikvideo, in der Werbung aber auch in vielen Hollywoodspielfilmen omnipräsent sind. Die Unterscheidung, dass die *Andeutung* Erotik darstellen soll, das *Zeigen* Pornografie sein soll, findet Linda Williams fragwürdig:

> „My exclusive focus on hard-core, as opposed to soft-core or ‚erotic‘, pornography is an attempt to address the genre's only apparent obviousness. (...) The bracketing of hard-core only ends up setting the seemingly authentic, acceptable (erotic or soft-core) sex of the self against the inauthentic and unacceptable (pornografic, violent, or obscene) sex of the ‚other‘. Most recently, anti-pornography feminists have used this hard/soft distinction to label men's sexuality as pornografic and women's as erotic.“[24]

Ob Erotik oder Pornografie – die Frage bleibt, inwiefern die Erfüllung eines Begehrens über Reproduktionen bzw. in der heutigen Zeit zunehmend Simulationen von Körperlichkeit und Sexualität erreichbar sein kann. Die medienbasierte Sexualisierung der Gesellschaft schafft eine Omnipräsenz sexueller Images. Führen diese zur Steigerung des Begehrens? Verlagern sie letztendlich das Begehren in eine entkörperlichte und keimfreie Sphäre? Ob nun die Repräsentation von Sexualität in der Pornografie einen dokumentarischen Kern besitzt, sei dahingestellt – eine

neue Qualität in der Auseinandersetzung mit Pornografie scheint auf alle Fälle in der Simulation von Sexualität im virtuellen Raum zu entstehen.

Bruce LaBruce

Bruce LaBruces Filme zählen wohl zu den Filmen, bei denen die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie gänzlich verfließen. Filme wie *Hustler White* (1996) haben zu extremen Reaktionen geführt. So heißt es in der Boulevardzeitung *The London Daily Mail*:

> „I've seen over 3000 movies, but never anything like this. Hustler White, now being shown in London by our very own, state-subsidized Institute of Contemporary Arts, is the most disgusting motion picture I have ever seen. The practices within this film go far beyond the limits of decency or civilized behaviour. They include explicit scenes of sado-masochistic violence, burning and bloodshed just for pleasure. Hustler White is not even well-made pornography. It is atrociously written, incompetently acted, and abysmally produced. (...) It also calls into question our cultural commissar's notion of ‚contemporary arts'. Those who make such films need psychiatric help, not approval from the censor and financial and moral support from the taxpayer."[25]

Natürlich kokettiert der in Toronto lebende Filmemacher Bruce LaBruce mit einer derartig vernichtenden Kritik, wenn er diese auf seiner Website publiziert. Derartige Reaktionen zeigen aber jedoch, dass die gleichen Konfliktmuster bestehen wie vor 20 bis 30 Jahren, und sie sind mit den Attacken vergleichbar, die bis heute den Arbeiten von Mapplethorpe widerfahren, sobald sie den liberalen Schonraum der Kunst verlassen. In *Hustler White* spielt neben Supermodel Tony Ward LaBruce selbst die Rolle des Jürgen Anger, einem jungen, ausländischen „faggot", der Los Angeles besucht, um die berüchtigte *Santa Monica Boulevard Hustler*-Szene kennenzulernen. Es entwickelte sich eine Liebesgeschichte zwischen ihm und Montgomery Ward, die ergänzt wird von Auftritten von *Drag Queens* wie Vaginal Davis. Auch hier scheint wie bereits bei Jack Smith das Sexuelle gebrochen und mitunter ins Burleske gezogen. Dennoch sieht sich LaBruce als ambitionierter Pornoregisseur, der 1999 mit der Berliner Produktionsfirma *Cazzo Films* den Film *Skin Flick* produzierte, der in einer Softcore- und Hardcore-Version herausgebracht wurde. LaBruce entstammt dem Punkumfeld der frühen 80er, als er mit G.B. Jones Homo Punk Fanzines herausbrachte. In den 80er Jahren drehte er einige Super 8-Kurzfilme wie *Boy/Girl*, *I Know What It's Like To Be Dead* oder *Slam!*. 1991 entstand dann sein erster Featurefilm *No Skin Off My Ass*, der schnell Kultcharakter erlangte. Seine Filme, z.B. *Super 8 1/2*, wurden auf zahlreichen namhaften Festivals wie Berlin, Cannes oder Sundance gezeigt. Auf Bruce LaBruce' Filme, aber auch auf die Filme von Brynntrup scheint jene Gegenüberstellung zuzutreffen, die Thomas Waugh als „The raw versus the refined" beschrieben hat.[26] Die Ambivalenz von direkter, ‚dreckiger' Sexualität – „the dark temple of the asshole" – und dem

Verfeinerten und Manierierten scheint dem künstlerischen Umgang mit Homosexualität immanent.

Jürgen Brüning

Jürgen Brüning, u.a. Produzent von Bruce LaBruce und Inhaber der Produktionsfirma *Cazzo Films*, hat sich auf schwule Pornografie konzentriert. Ohne Übertreibung kann Brüning als graue Eminenz der Schwulenpornografie bezeichnet werden. Durch seine langjährige Mitarbeit im Berliner Kino *Arsenal* und seine Beratertätigkeit bei der Berlinale oder dem Leipziger Dokumentarfilmfestival ist Brüning wohl die Schnittstelle zwischen schwuler Pornografie und Filmkultur in Deutschland. In Brünings *Er hat `ne Glatze und ist Rassist, er ist schwul und ein Faschist* (1994) kommen wieder die Gewaltrituale zum Tragen wie wir sie aus Jean Genets *Un chant d'amour* und *Fireworks* von Kenneth Anger kennen. Auch Bruce LaBruce und andere Regisseure bewegen sich zunehmend im Skinhead-Milieu, das sich nun als besonderer Tabubereich zum Matrosen-, Biker-, Soldaten- und Bauarbeitermilieu hinzugesellt.

Hier wird Pornografie in einer weiteren Dimension sichtbar – nämlich in der Dimension von Machtkonstellationen, in der Dimension eines scheinbar binären Prinzips von Dominanz und Submission. Diese latenten oder wie hier virulenten Machtstrukturen verbinden schwule Pornografie mit der schwulen Ikonografie, die in der Kunstgeschichte spätestens seit der Renaissance präsent ist – z.B. in der Form des Heiligen Sebastians oder des Prometheus, des Übergangs bzw. der Rückbindung des christlichen Schmerzensmanns an die säkularisierte, mythologische Verkörperung des Leidens bzw. des Pathos. Diese Allegorie taucht nicht nur in zahlreichen Filmen auf, z.B. bei Derek Jarman, sondern ist bereits in der Fotografie eines F. Holland Day ein gängiger Topos, z.B. bei seinem Foto *St. Sebastian* (ca. 1906). Dazu Andreas Wilink:

> „Aber die sadistische Lust, das ‚Andere' zu eliminieren, birgt ein weiteres, dialektisch zu betrachtendes Motiv: das einer der homosexuellen Subkultur selbst inne wohnenden Faszination durch Gewalt, Macht, Stärke, Überlegenheit. In Masken und Verkleidungen durch Uniformen, Lederzeug, Fetische und ‚fesselndes' erotisches Spielzeug stilisiert und imitiert man eine sado-masochistische Erotik."[27]

Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, die Beziehung zwischen christlicher Leidensfähigkeit, z.B. in den Selbstgeißelungen der Mönche oder die Darstellung Jesu am Kreuz, mit den masochistischen homoerotischen Posen zu untersuchen, die Bezüge zu spielerischen, sado-masochistischen Praktiken in vielen Filmen und Fotografien sind allerdings offensichtlich. Brüning hat die Rolle des Machtvollen und Aggressiven der Rolle des domestizierten, bügelnden Mannes gegenübergestellt. Auch Brynntrup arbeitet in *Liebe, Eifersucht und Rache* mit der Dichotomie tuntiger Transvestit und Lederkerl.

Pierre Yves Clouin

In der Zwischenzeit gibt es viele bildende Künstler, die ihre eigene Homosexualität offensiv thematisieren. Der Einfluss der eigenen Sexualität auf die künstlerische Arbeit ist zu einem festen Topos geworden. Ein Beispiel dafür, wie heute selbstverständlich mit der Homosexualität in der Kunst – hier Videokunst – umgegangen wird, sind die Arbeiten des französischen Künstlers Pierre Yves Clouin. Auch hier spielt die Inszenierung vor der Kamera und der Aspekt des Zeigens eine große Rolle: Exhibitionismus und Voyeurismus kommen in Videos wie *Cul en l'air* (1997) voll zum Tragen.

Seine minimalistischen Videos sind Performances, die filmisch verdichtet sind. Einerseits stehen sie in der Tradition der Body Art der 1960er und -70er Jahre – z.B. die Arbeiten von Carolee Schneemann und Valie Export –, andererseits erhalten die Videos durch ihre Direktheit und Perspektive eine pornografische Dimension. Insbesondere in der Performancekunst gab es immer wieder Aktionen, die als pornografisch bezeichnet wurden: Bekanntestes Beispiel sind sicherlich die Happenings der Wiener Aktionisten um Otto Mühl, Günter Brus und Herrmann Nitsch, die aber immer aufgrund ihrer Intention und ihrer Artikulationsweise den eng gesetzten Rahmen der Pornografie durchbrachen. Oftmals besaßen diese Aktionen und Performances einen politisch-utopischen Kern und waren Rituale wider das Domestizierte.

Von dieser utopischen Sprengkraft ist in den Videos von Pierre Yves Clouin nichts zu spüren. Bei Clouin handelt es sich um Körpererkundungen, die mitunter narzisstisch anmuten. An dieser Stelle kann durchaus gefragt werden, inwiefern der Impetus eines Videokünstlers und eines Pornodarstellers identisch ist, den eigenen Körper offensiv zur Schau zu stellen. Beim Künstler geht es im Unterschied zum Pornodarsteller oftmals um die Zurschaustellung des Unperfekten, um die Reflexion von Körperpolitiken im Zusammenhang mit Massenmedien und um die Transformation des Körpers zu einem Instrument bzw. künstlerischem Material. Ein unaufgelöster Rest bleibt jedoch im Vergleich von künstlerischem und pornografischem Film – z.B. der Wunsch nach direkter Ansprache eines anonymen Publikums. Und so heißt es in einer Kritik zu *Cul en l'air*:

> „My levitating butt is a bit of a prick. This conceptual videotape transforms a man's buttock into the head of a giant penis. Luckily, it doesn't blow its load."

Schlußbemerkung

Front Room (1996) – ebenfalls von Clouin – markiert aber auch den Unterschied zwischen eindimensionaler Pornografie und der künstlerischen Dimension eines Films, der immer auch einen Raum für Imagination und Assoziation öffnet. Das, was der Zuschauer bzw. die Zuschauerin in *Front Room* zunächst zu sehen glaubt, wird letztendlich enttäuscht.

Im Gegensatz zur Ästhetik der Eindeutigkeit und dem Konzept der Inkorporierung des Betrachters oder der Betrachterin im pornografischen Film besitzt jeder künstlerische Film etwas Uneindeutiges oder löst Eindeutigkeiten auf. Irritation und Distanzierung sind Aspekte, die dem pornografischem Prinzip fremd sind. Es stellt sich die Frage, ob der künstlerische Film überhaupt pornografisch sein kann. Vielleicht wäre es besser, wie Peter Gorsen von einer „uneigentlichen Obszönität in der Kunst“ spricht, von einer „uneigentlichen Pornografie im künstlerischen Film“ zu sprechen, weil die Filme trotz unverblümter Darstellungen immer ein Mehr an Wahrnehmung bieten. Pornografie will – auch wenn die Unterscheidung zwischen Kunst und Pornografie oft wie ein verklemmtes Feigenblättchen zu wirken scheint – im Gegensatz zu einer künstlerischen Intention im Umgang mit Darstellung von Sexualität „durch nichts Krummes in ihrem Ziel, Lust zu wecken (...) gestört werden.“[28]

Der kommerzielle Pornofilm besitzt nichts Authentisches, wie Kraft Wetzel in seiner Dokumentarfilmdebatte zu hoffen wagt. Pornofilm ist *Fake* per se und befriedigt den Wunsch nach Täuschung. Und mit der Einführung von *Viagra* fällt auch die letzte Domäne phallischer Pseudo-Authentizität. Vielleicht ist die zunehmende Präsenz von Biotechnologien, Virtual Reality und Körperkult ein Beweis, dass ein von Leni Riefenstahl entlehntes faschistoid-pornografisches Prinzip obsiegt hat; denn Pornografie war auch immer ein Versprechen von Perfektion. Sicherlich wäre es lohnenswert, die Zusammenhänge zwischen Pornografie und Anorexie herauszuarbeiten – beide Phänomene sagen viel über unser Verhältnis zum Körper und zur Sexualität aus. Die meisten der vorgestellten künstlerischen Filme unterlaufen größtenteils dieses massenmedial propagierte, pornografische Prinzip von Perfektion, Funktion und Schönheit. Sie wirken damit fast altertümlich traditionell. Interessant ist, dass ausgerechnet die Künstler, die auf eine Subversion und Hinterfragung derartig klassizistischer Schönheitsideale verzichten, im Kontext der bildenden Kunst noch am stärksten rezipiert werden. Die oftmals beschworene *Ästhetik der Hässlichkeit* scheint auch bei Ausstellungskuratoren nur wenig Chancen zu haben. An diesem Punkt, um mit dieser Polemik zu schließen, scheint der Kunstbetrieb dem *Concept of Beauty* Hollywoods, der die naturalistische und klassizistische Ästhetik der Vormoderne fortführt, näher zu stehen als dem künstlerisch-experimentellen Film.

Anmerkungen

1 Jack Stevenson: „From The Bedroom To The Bijou. A Secret History Of American Gay Sex Cinema“, in: Ders. (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 101-117.

2 Thomas Waugh: *Hard To Imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*, New York/Chichester 1996.

3 Einen umfassenden Einblick in Aspekte homosexueller Identität bietet: Andreas Sternweiler (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste, 17. Mai bis 17. August 1997*, Berlin 1997.

4 Gertrud Koch: „Dieses obskure Objekt voyeuristischer Begierde: das pornografische Kino“, in: *Frauen und Film: Der pornografische Blick*, Heft-Nr. 30, 1981, S. 4.

5 Stefan Hayn: „Anmerkungen zur Kategorie ‚Schwulenfilm‘“ (Abdruck des Vortrags, den Stefan Hayn am 24. April 1995 im Kino *Arsenal* unter dem Titel hielt: „What to put on top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?“), in: *Rundbrief Film. Filme in lesbisch-schwulem Kontext*, August/September 1995, S. 65-75.

6 Peter Weiermair: „Das quere Bild vom männlichen Körper. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks“, in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 106.

7 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989.

8 Wolfgang Max Faust: *Dies alles gibt es also. Alltag Kunst Aids. Ein autobiografischer Bericht*, Stuttgart 1993.

9 Einen kurzen und bündigen Aufsatz zu Homosexualität in der bildenden Kunst hat Wolfgang Theis geschrieben: Wolfgang Theis: „Homosexualität und Kunst“, in: Andreas Sternweiler (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, 17. Mai bis 17. August 1997, Berlin 1997. S. 309–321.

10 Heinz-Norbert Jocks: „Que(e)rsehen! Eine Essaybrücke zum anderen Ufer“, in: Ders. (Hrsg.): „Der Homoerotische Blick“, in: *Kunstforum*, Bd. 154, April – Mai 2001, S. 56.

11 Hervé Guibert: *Phantom-Bild*, Leipzig 1993, S. 87.

12 Lynn Hunt (Hrsg.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, 1500–1800, New York 1996.

13 Zur Frage der Repression im Umgang mit sexuellen Praktiken weiterhin lohnenswert: Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M. 1983.

14 Birgit Hein: *Film im Underground*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1971, S. 84.

15 Jonas Mekas: *Village Voice*, 14. August 1969.

16 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 18.

17 Susan Sontag: „Anmerkungen zu Camp“ (1964), in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/M., S. 322-341.

18 Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hrsg.): *Jack Smith.*

Flaming Creature. His Amazing Life and Times, London, New York 1997.

19 Susan Sontag: „Jack Smith's ‚Flaming Creatures'", in: Gregory Battcock (Hrsg.): *The New American Cinema*, New York 1967.

20 Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2. Bd. Frankfurt/M. 1974, S. 841.

21 Andreas Wilink sieht aber gerade nicht in Humor, (Selbst-)Ironie und komödiantischer Umkleidung Wesensmerkmale homosexueller filmischer Reflexion, sondern vielmehr im Drama bzw. im Melodrama. Andreas Wilink: „Es ist eine schlechte Zeit für Gefühle", in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 184.)

22 Rosalind Krauss: „Video: The Aesthetics of Narcism", in: John G. Hanhardt (Hrsg.): *Video Culture*, New York 1986, S. 179-191.

23 Diese These formulierte Kraft Wetzel in seinem Vortrag „Der geile Blick. Versuch über Sex und Porno im Kino" bei dem Kongress *tabu – Erotischer Blick und dokumentarischer Film* des Hauses des Dokumentarfilms (Treffpunkt Rotebühlplatz Stuttgart, 12. April 1999).

24 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 6.

25 http://www.brucelabruce.com/movies/index.html

26 Thomas Waugh: *Hard To Imagine. Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York 1996, S. 55.

27 Andreas Wilink: „Es ist eine schlechte Zeit für Gefühle", in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 190.

28 Edgar Mertner, Herbert Mainusch: *Porntopia. Das Obszöne und die Pornografie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt/M./Bonn 1970, S. 88.

Literatur

Brynntrup, Michael: *Lebende Bilder – still lives*, Berlin 1992.

Dwoskin, Peter: *Film is.... The International Free Cinema*, London 1975.

Faust, Wolfgang Max: *Dies alles gibt es also. Alltag Kunst Aids. Ein autobiografischer Bericht*, Stuttgart 1993.

Giles, Jane: *The Cinema of Jean Genet: Un Chant d'amour*, London 1991.

Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987.

Hayn, Stefan: „Anmerkungen zur Kategorie ‚Schwulenfilm'", in: *Rundbrief Film. Filme in lesbisch-schwulem Kontext*, August/September 1995, S. 65-75.

Hein, Birgit: *Film im Underground*, Frankfurt/M./Berlin, Wien 1971.

Hunt, Lynn (Hrsg.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York 1996.

Jocks, Heinz-Norbert: "Que(e)rsehen! – Eine Essaybrücke zum anderen Ufer", in: *Kunstforum International*, Bd. 154 (April-Mai 2001). S. 46-78.

Käslin, Beat: *Grundzüge einer Ästhetik des schwulen Experimentalfilms. Die Ausdrucksformen einer schwulen Motivik und Ästhetik (Gay Sensibility) im schwulen Experimentalfilm 1930-1990*, (unveröffentl. Magisterarbeit), Zürich 1993.

Koch, Gertrud (Hrsg.): „Dieses obskure Objekt voyeuristischer Begierde: das pornografische Kino", in: *Frauen und Film*, Heft 30, Dezember 1981, S. 2-5.

Leffingwell, Edward (Hrsg.): *Flaming Creature*: *The Art and Times of Jack Smith*, (Ausst.-Kat. d. ICA u. P.S. 1 Museum), London/New York 1997.

Noel, Caroll: "Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in Anger's Inauguration of the Pleasure Dome", in: Caroll Noell (Hrsg.): *Interpreting the Moving Image (Cambridge Studies in Film)*, Cambridge 1998. S. 214-224.

Noguez, Dominique: *Éloge du Cinéma Expérimental. Definitions, jalons, perspectives*, Paris 1979.

O'Pray, Michael (Hrsg.): *Andy Warhol – Film Factory*, London 1989.

Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde, Frankfurt/M. 1974.

Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford/New York/Toronto/Melbourne 1979.

Smith, Jack: "The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez" (1962/63), in: Jim Hoberman/Edward Leffingwell (Hrsg): *Wait For Me at the Bottom of the Pool – The Writings of Jack Smith*, New York/London 1997, S. 25-39.

Sontag, Susan: „Anmerkungen zu Camp" (1964), in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/M. S. 322-341.

Sternweiler, Andreas (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, 17. Mai bis 17. August 1997, Berlin 1997.

Stevenson, Jack: „From The Bedroom To The Bijou. A Secret History Of American Gay Sex Cinema", in: Jack Stevenson (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 101-117.

Suárez, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1996.

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst* (1974), St. Andrä-Wördern 1997.

Waugh, Thomas: *Hard To Imagine. Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York 1996.

Wegenast, Ulrich: "Love Stinks. Erotic Imagery in German/Austrian Experimental Cinema", in: Jack Stevenson (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 63-76.

Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989.

Williams, Linda: "Corporealized Observers: Visual Pornografies and the 'Carnal Density of Vision'", in: Patrice Petro (Hrsg.): *Fugitive Images. From Photography to Video. Theories of Contemporary Culture*, Vol. 16, Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3-41.

Veronika Rall

Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino

Zwei Menschen, zwei Körper. Nicht schnell genug können sie sich ausziehen. Rock runter, Hose runter, Schwanz ausgepackt, Beine auseinander gerissen. Wie Verhungernde fallen sie übereinander her. Nur dass ein Kondom aufgerissen und übergestreift wird, erinnert vage an das Reflexionspotenzial in den Köpfen. So fängt Patrice Chéreaus *Intimacy* (2001) an. In *Idioten* (1998) des dänischen Regisseurs Lars von Trier hingegen dauert es eine Weile, bis nackte Körper über den Boden rollen, die Wartezeit honoriert der Film mit einem Gruppenfick. Arme, Beine, Bäuche, Rücken, Pos, kaum ein Körperteil ist einer Person zuzuordnen, und auch Schwänze, Mösen, Münder gibt es in jeder Anordnung. In *L'humanité* (1999) von Bruno Dumont hingegen geht es gesitteter zu: Wenn gevögelt wird, dann ist das Paar zu sehen. Gleichwohl trifft uns die Aufnahme ohne lustvolles Vorspiel. Ein Mann geht in eine Wohnung, öffnet die Tür, hinter ihr kommen Mann und Frau zur Sache. Der Kamerablick allerdings ist kaum neugierig, er gibt sich so unspektakulär, als säßen sie schlicht beim Abendbrot. Und auch der Voyeur im Film scheint von ihrem Anblick seltsam unerregt.

Erregt hat sich allerdings das Publikum, nicht erotisch freilich, sondern ästhetisch-moralisch. Hatte das immer schon etwas freizügigere Autorenkino umstandslos die Grenzen zur Pornografie aufgehoben? Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass diese Diskussion so alt ist wie das Kino selbst. Samt seinem Publikum sah es sich schon immer dem Pornografie-Vorwurf ausgesetzt, und tatsächlich stand es seit seinen Anfängen auf der Seite der verbotenen Lüste. Das mag nicht nur an den Bildern sondern auch an dem ‚schwülen', dunklen Raum liegen, den das Kino bot: Hier verkehrten Mann und Frau schon immer etwas legerer, etwas freizügiger als in anderen öffentlichen Orten, die eher der Repräsentation des Publikums denn der Lust des Einzelnen zuarbeiteten. Diesen *parti pris* kann man in so frühen Schriften wie Emilie Altenlohs *Zur Soziologie des Kino* von 1914 nachlesen:

> „Wird die Frage nach dem zunehmenden Kinobesuch aufgeworfen, so lautet die Antwort meist, das Eintrittsgeld ist niedrig, man kann jederzeit ohne Vorbereitung hingehen. Auch wird die stark sinnliche Tendenz der meisten Stücke, die durch die begleitende Musik noch verstärkt wird, sowie die im Kino herrschende Dunkelheit hervorgehoben.“[1]

Vor diesem Hintergrund ist die Empörung gegenüber den sexuell expliziten Darstellungen in den neueren AutorInnenfilmen zunächst einmal nicht zu verstehen. Noch weniger lässt sie sich durch einen Rekurs auf das Kino der 1980er Jahre begreifen: Im Kino (wie auch und insbesondere im Fernsehen) hatte man sich schon damals Jahren an nackte Körper gewöhnt, auch rollten sie keineswegs mehr brav zwischen Federn und Matratzen, sondern turnten wahre Kamasutras auf Büromöbeln, zwischen Kücheninventar oder in der freien Natur. Adrian Lynes *9 1/2 Wochen* (1985) konnte als der Versuch gelten, den Höhepunkt auf knapp zwei Stunden zu dehnen, – dieser anderen Rezeption von Maurice Ravels *Bolero* in deutschen Wohnzimmern assoziierte das Fernsehen den Strip von Nachbar und Nachbarin als freizügigen Obstkonsum. *Tutti Frutti* hieß der Schlachtruf der medialen Postmoderne, das *anything goes* der Kunst übersetzte sich in die Identität von Öffentlichem und Privatem.

Doch die Zeit der bunten, bonbonfarbigen Heimeligkeit, der pseudo-kessen Rüschen und Strapse, der knackig-strammen Lederhosen und der athletisch-trainierten, sonnenverbrannten Körper ist vorbei – das europäische Kino hat auf den anhaltenden Erotismus reagiert. Ende der 90er Jahre dominiert auf der Leinwand nicht die Hitze, man spürt im Saal keine Erregung. Angesichts des jüngsten erotischen Autorenfilms – Michael Hanekes gleichnamiger Verfilmung von Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin* (2001) – konstatiert Thomas Assheuer in der *ZEIT* ein „Zentrum der Kälte“, die nur ein Entweder-Oder zulässt:

> „Entweder die reine Unmittelbarkeit der Musik oder die rohe Unmittelbarkeit der Körper, die sich zur Strecke bringen und blutig schlagen. Doch die Schamlosigkeit, mit der Haneke den Zuschauer quält, liegt nicht darin, dass der Film das verschwiegene Begehren ins Sichtbare zerrt. Die Schamlosigkeit besteht in der zeichenhaften Gewalt einer Sexualität, deren Natur nichts anderes ist als Bemächtigung und Vergeltung.“[2]

So klassisch der Film konstruiert ist – im Übrigen zeigt er auch keine spektakuläre Nahaufnahme des männlichen oder weiblichen Geschlechts –, so klassisch fällt zu Recht auch seine Interpretation aus. Der Schock, den Assheuer angesichts der Filmbilder und ihrer Erzählung empfindet, ist einer über die Einsicht in die Naturbeherrschung am Menschen. Ganz im Sinne der *Dialektik der Aufklärung* entdeckt Assheuer in der *Klavierspielerin* einen Zwang zur Grausamkeit und Destruktion, der wie Horkheimer/Adorno schrieben, „aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper entspringt“[3]. Ihr entspricht umgekehrt die Ausstellung der reinen Kulturleistung, der von jeder Zweideutigkeit befreiten Sublimation: Hier sadistischer Sex, dort sauberes Klavierspiel, zwei Seiten einer Medaille. Der Kälte zum Trotz entbehrt die Darstellung der Gewalt bei Haneke allerdings nicht der Lust. Wenn

sich Erika Kohut mit der Rasierklinge ihres Vaters selbst das Geschlecht zerschneidet, dann tangiert das nicht unseren Blick, die Klinge berührt unser Auge nicht, sie zerschneidet kein unsichtbares Band, das uns an die Leinwand fesselt, ganz im Gegenteil. Wenn Blut den Badewannenrand hinunter fließt, eine Spirale um den Abfluß zieht (das ist das, was wir sehen), umgekehrt die Mutter das schmerzliche Stöhnen der Tochter mit ihrem Rufen vor der Badezimmertüre übertönt (das ist das, was wir hören), dann sind wir beim Zitat eines Voyeurismus angekommen, der sich nicht zuletzt zynisch über die filmische *Suspense* à la Hitchcock amüsiert.

Der Post-Pornografische Film

Hanekes Verfahren ist im besten Sinne postmodern, er serviert kalt, was einmal heiß gekocht wurde. Doch was sich heute im Kino abspielt, das hat Georg Seeßlen in einem Essay zu den „Neuen Paradigmen der Pornografie“ in der *TAZ* zu Recht als post-pornografisch bezeichnet.[4] Gemeinsam mit der französisch-belgischen *Nouvelle-Nouvelle Vague* haben dänische Dogma-Filmer die fast letzten Tabus gesprengt: Nicht nur sind nackte Männer und Frauen eine Selbstverständlichkeit auf der Leinwand, heute sehen wir erigierte Penisse und offene Schamlippen in Großaufnahme, selbst den Moment der Penetration spart die Kamera nicht länger aus. Und hier fallen nicht schlicht die Grenzen zwischen Hardcore-Pornografie und dem salonfähigen, schon immer etwas freizügigen Autorenkino. Denn Filme wie *La vie de Jésus* (1997) bzw. *L'humanité* von Bruno Dumont, in *Romance* (1999) oder *A ma soeur* (2001) von Cathérine Breillat, in *Baise-Moi* (2000) von Virginie Despentes und Coralie Trinh-Thi, in Patrice Chéreaus *Intimacy* oder Lars von Triers *Idioten* fehlt das Telos des Pornografischen schlechthin: die ZuschauerInnen durch bewegte Bilder, O-Töne und einen einschmeichelnden Soundtrack sexuell zu erregen. Der Erwartungshaltung des Publikums zum Trotz sind das keine Filme, die eine bürgerliche Öffentlichkeit insgeheim mit ein wenig Frivolität genießt und offiziell mit einem moralischen *degoût* abtun kann. Sexualität, schreibt Seeßlen, wird in diesen Filmen nicht mehr dargestellt, weil sie der erotische Fixpunkt des Begehrens in den Bildern ist, das große Versprechen, das sich nie vollständig erfüllen darf, oder weil man mehr oder weniger kunstreich um das Verbotene kämpft – der Körper und seine Sexualität werden in diesen Filmen dargestellt, weil es sie gibt.[5]

Mitte der neunziger Jahre traten insbesondere die dänischen Dogma-Filmer mit der Ambition an, das Leben genau so zu filmen, wie es ihnen vor die Linse geriet, das Kino selbst sollte seiner Verfasstheit entkleidet und auf die blanke Physis reduziert werden. Auf den Filmfestspielen in Cannes präsentierten sie ein „Keuschheitsgelübde“, das sich gegen ein illusionäres Kino wendete. Hier einige Zitate aus dem Manifest: „Der Ton darf niemals unabhängig vom Bild aufgenommen werden“. – „Es darf nur mit Handkamera gedreht werden.“ – „Künstliches Licht wird nicht akzeptiert.“ – „Der Regisseur darf nicht genannt werden, er hört auf, ein Künstler zu sein.“[6] Obwohl diese Gebote sich lesen wie Gelübde einer neuen Sekte, zielen sie im Kern nicht auf ein Heilsversprechen im Jenseits, sondern gerade auf die

Illusionslosigkeit im Diesseits, auf die Nacktheit des Realen, auf die Brutalität der Authentizität. Deutlicher wird dieser Anspruch in Bruno Dumonts erstem Spielfilm *La vie de Jésus*. Seinen Titel entnimmt er Ernest Renans kulturwissenschaftlicher Studie, sie erzählt das Leben Jesu jenseits der Metaphysik, jenseits der Legendenbildung des Neuen Testaments, als das eines einfachen Mannes, der vielleicht etwas weiser war als der Rest der Welt. Dumont zeigt ohne moralischen Zeigefinger und oberlehrerhafte Besserwisserei umgekehrt die banale Existenz eines mörderischen, rassistischen Jugendlichen in einem französischen Provinzkaff. Der (vielleicht) etwas dümmer ist; der (auf jeden Fall) weniger Chancen hat, der arbeitslos ist und es bleiben wird; dessen einzige Epiphanien die direkten körperlichen Begegnungen mit seiner Freundin sind. Hier haben wir zum ersten Mal in einem Autorenfilm einen drastischen Fick in Nahaufnahme gesehen: Rock hoch, Reißverschluß auf, Schwanz rein, ein paar Stöße, fertig. „Das letzte Mal hast du mir weg getan", sagt das Mädchen später zu ihrem Freund.

So überraschend diese Szenen sind, gänzlich unvorbereitet treffen sie unser Auge nicht. Schon vor jeder Geschlechtlichkeit haben diese Filme im *fit-for-fun* gestylten, erotisch aufgemotzten Körper des Kinos der 1980er und 1990er Jahre den Leib entdeckt. Ungeschminkt müssen die Darsteller der Dogma-Filme vor die Kamera treten, das verleiht ihnen keine Menschlichkeit, aber eine Leibhaftigkeit. Wir sehen Körper, die ausscheiden, die schwitzen, die urinieren, die bluten. Vergewaltigte, alte, blasse, kranke Körper. Haut. Poren. Falten. Für *La vie de Jésus* hat sich Dumont seine Darsteller über die Arbeitslosenlisten im Rathaus von Baillieul zusammengesucht, die Jungs und Mädchen spielen sich selbst, mit knappen Gesten. In *L'humanité* hingegen schnüffelt der Kommissar auch gerne an den Delinquenten, die ihm für wenige Augenblicke allein auf dem Polizeirevier überlassen werden. Später geht er und schaut seiner Nachbarin und ihrem Freund beim Sex zu, als wären sie kopulierende Hunde auf einer Wiese. Und selbst wenn Lars von Trier für seine *gang-bang*-Szene in *Idioten* professionelle Pornodarsteller anheuert, tut dieses Kalkül dem, was sich zwischen den Protagonisten, aber insbesondere dem, was sich zwischen Leinwand und Publikum geschieht, keinen Abbruch. „Es ist eine ungeschützte Beziehung zwischen Blick und Bild, die da abläuft", urteilt Seeßlen und präzisiert:

> „Im post-pornografischen Blick ist die Sexualität zerfallen. Die Naheinstellung fetischisiert nicht mehr, sondern dokumentiert die Fremdheit. Der post-pornografische Blick ist vor allem ein gespaltener, einer, der sich vor lauter Verzweiflung darüber, dass sich das Objekt der Begierde umsomehr entzieht, je genauer man es ansieht, in seine analytische Strafe verkehrt. Der Blick wird zum Zwang. Ist es also das, was ihr sehen wollt? Dann seht nur noch genauer hin! Und erkennt euch selbst."[7]

Antihumanismus und Aufklärung

Selbsterkenntnis war *das* Projekt der Aufklärung, auch dem Kino blieb es nicht äußerlich. Der Wille zur Selbsterkenntnis, der Wille zum Wissen ist ihm optisch insbesondere über die Apparatur eingeschrieben, jeder subjektive Schuss mit der Kamera zielt auf ein Objekt des Blickes, die Organisation des Sichtbaren meint seine Inbesitznahme. Dass diese Beziehung auch mit dem Geschlechterverhältnis zu tun hat, entdeckte die feministische Filmtheorie mit und im Anschluss an Laura Mulvey.[8] Ihre Einsicht in die filmischen Blickstrukturen hat die Analyse jedoch auch in eine Aporie geführt: Sie verstand nicht nur den Mann auf der Leinwand sondern auch den im Kino als alleinigen Träger des Blicks, die Frau hingegen als sein Objekt. Fraglich, ja unmöglich, blieb insbesondere in dieser psychoanalytisch orientierten Theoriebildung die Konzeption der Zuschauerin: Ihr fiel die Rolle zu, sich mit dem passiven Objekt der Schau- und Wissenslust zu identifizieren. Doch auch dort, wo sich die neuere feministische Filmtheorie jenseits der Psychoanalyse aus dieser Aporie zu befreien suchte, steht die Selbsterkenntnis des Subjekts im Vordergrund – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen. In der Massenkultur des Kinos, so schreibt Heide Schlüpmann in *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos* lasse sich nicht nur die Herrschaft des (männlichen) Blicks über den (weiblichen) Körper entdecken. Noch weniger bedeute sie den Untergang der Aufklärung. Das Kino sei vielmehr vernünftige Auflehnung mit ihr und gegen sie:

> „Aber die Lebewesen haben diesen (technischen) Apparat genommen, ihn auf die Welt, in der sie leben, gewendet, haben ihn damit zu ihrem Aufklärungsinstrument gemacht. Aber vor allem haben sie ihn genommen, um sich darzustellen.“[9]

Das jüngste Erscheinen der Physis auf der Leinwand entspricht allerdings einer Arbeit mit dem Apparat, die weder etwas mit einem herrschaftlichen Blick auf ein Objekt, noch mit der Emanzipation des Dargestellten, mit einem empathischen, wahrnehmenden Blick auf seine Erscheinung, auf ein bewusstes Spiel vor und für eine Kamera zu tun hat. Wir sehen, aber es gelingt uns nicht, wahrzunehmen. Wir wissen nicht, was wir sehen. Das post-pornografische Kino reduziert beides, unseren Blick und das Bild gleichzeitig, auf etwas, das nicht länger bedeutet, sondern nur noch geschieht. Nicht länger arbeitet eine Narration oder eine Dramaturgie dem enthüllenden Bild zu, es fällt in unseren Blick wie ein *objet trouvé*. Es ist ein Bild ohne Autor, ohne Autorin, es evoziert einen „ultrafilmischen Blick“, wie ihn Karsten Witte einmal angesichts der Autoverfilmung eines Todes, Hervé Guiberts *La pudeur et l’impudeur* (1985) genannt hat.[10] In diesem Blick wird der klassische Fiktionsvertrag aufgehoben, der dem Publikum im Prozess des Schauens einen quasi ‚sicheren‘ Ort außerhalb der Leinwand zuweist – wir bleiben diesen Bildern entweder unendlich fern oder kommen ihnen unheimlich nah. Im Fall des post-pornografischen Kinos hat das weniger mit der Affinität der Bilder zum Tod zu tun, als mit einem radikalen Antihumanismus, der sich die Versöhnung von Subjekt und

Objekt, des Selben und des Anderen anhand einer Metaphysik versagt. Weder ist der Blick vom Körper abzulösen, noch konstituiert sich hier ein Subjekt als Subjekt, ist ein Objekt auf ein Objekt reduzierbar.

Der Leib, den dieses Kino zeigt und vorführt, bleibt ein am Leben leidender, ein im Tode geschundener und vergewaltigter. Doch anders als die Exkurse zur *Naturbeherrschung am Menschen* sieht das post-pornografische Kino im Leib nicht länger den belebten, erlebten, lebendigen Körper von einst. In Anlehnung an Horkheimer/Adornos Thesen zur *Dialektik der Aufklärung* unterstreichen sie vielmehr, dass der Körper nicht in den Leib zurückzuverwandeln ist. Es ist kein Zufall, dass im Zentrum des ersten Dogma-Films, Thomas Vinterbergs *Das Fest* (1997) wie auch Dumonts *L'humanité* Kindesvergewaltigungen liegen. In *Idioten* hingegen markiert das wortlose Leiden einer Mutter, die ihr Kind verloren hat, den radikalen Gegensatz zum Kasperletheater der übrigen Protagonisten. Der Tod, Übergriffe auf kindliche Körper erteilen einer versöhnenden Wahrnehmung, einem erotischen Bild und der Romantik einer sexuellen Vereinigung die denkbar konsequenteste Abfuhr: Das Bild selbst, jede Kameraaufnahme, jeder Blick eines Publikums scheint obszön. Zurück bleiben undarstellbare Traumata, schwarze Löcher in unseren Köpfen.

Wirkliche Wirklichkeiten

Der Vorwurf der Obszönität wurde in den neuen Medientheorien insbesondere an die extrem voyeuristischen *Real-Life-Soaps* wie *Big Brother* und ihre zahlreichen Folgeveranstaltungen gerichtet. Mittlerweile bezeichnen wir sehr hilflos mit einem Datum, wofür die Worte fehlen. Am 11. September 2001 ist nicht einfach etwas geschehen, was man sich als Bild anschauen würde. Nein, genau wie die Menschen in New York waren wir live dabei, als Flugzeuge in die Türme des World Trade Centers einschlugen und tausende von Menschen starben, wir haben in den folgenden Tagen zusätzlich den *directors cut* in unzähligen Amateuraufnahmen, in unzähligen Rohschnitten gesehen. Diese authentische Wiederholung – an sich ist das eine *contradictio in re* – macht das Entsetzen aus, das wir am Bildschirm empfanden. Worauf wir bei *Big Brother* (vergebens) gelauert haben – dass endlich etwas wirklich passiert – wurde uns hier frei Haus, überraschend, aber zur *Prime Time* und in visueller Perfektion geliefert. Und wenn wir ehrlich sind, haben wir seither an den Fernsehbildschirmen geklebt und auf das *Sequel* gewartet, doch selbst der US-amerikanische Gegenschlag, der zunächst unter dem Namen *Infinite Justice* auftrat, hat uns keineswegs Bilder mit dem Titel *September 11: The Empire strikes back* geliefert. Sondern nicht mehr und nicht weniger als eine diffuse grünliche Wolke: In diesen Bildern von Projektilen im Zielanflug waren Bombe und Berichterstatter identisch, die Augen und die Linsen der BeobachterInnen waren obsolet geworden.

Viel ist im Zusammenhang mit dem 11. September über eine ‚neue', eine ‚veränderte' Wirklichkeit, den Einfluss der ‚wirklichen' Wirklichkeit auf die ‚mediale'

und umgekehrt spekuliert worden.[11] Weiter reicht das Denken dort, wo man den Einfluss des Kinos auf die Wirklichkeit denkt, wie etwa Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* von 1960:

> „Naturkatastrophen, die Greuel des Krieges, Gewalttaten und Terrorakte, hemmungsloses erotisches Triebleben und der Tod sind Ereignisse, die das menschliche Bewußtsein zu überwältigen drohen. (...) Da aber diese Manifestationen roher – menschlicher oder außermenschlicher – Natur in den Bereich der physischen Wirklichkeit fallen, gehören sie um so mehr zu den spezifisch filmischen Gegenständen. Tatsächlich hat das Medium stets eine Vorliebe für Ereignisse dieser Art bekundet. Dem Film aber ist dabei um die Sichtbarmachung dessen zu tun, was sonst in innerer Erregung untergehen würde. Das Kino zielt darauf ab, den innerlich aufgewühlten Zeugen in einen bewußten Beobachter umzuwandeln. So bewahrt es uns davor, unsere Augen vor dem blinden Treiben der Dinge zu schließen.“[12]

Kracauer konnte nicht ahnen, dass das Fernsehen in Kürze dem Kino hinsichtlich einer Affinität zur Katastrophe den Rang streitig machen sollte. Gleichwohl hat er in der Einschätzung der Aufgabe des Kinos Recht behalten: Während uns das Fernsehen allen *Brennpunkten* und *Spezials* zum Trotz nur als „aufgewühlte Zeugen“ entlässt, verwandelt uns insbesondere das post-pornografische Kino auch immer in ein empfindliches Subjekt und einen objektiven Beobachter unserer selbst. Auf die Erregung des Kinos der 1990er Jahre, den anhaltenden Bilderterrorismus und die Obszönität des Fernsehens reagiert es mit einer Ausstellung der Kälte, der verfehlten Erregung, ja, es verzeichnet sogar ihren Verlust. Wo das „blinde Treiben der Dinge“ selbst zum Bild wird, da gibt es nichts mehr auszustellen als die Blindheit, die Fremdheit, die Differenz.

Männliche und weibliche Revisionen

Es ist dieses Insistieren auf einer unhintergehbaren Differenz, diese antihumanistische Absage an eine Befriedigung des schauenden Subjekts, diese Verweigerung einer Metaphysik, die allseitig Empörung ausgelöst, die den Vorwurf der Obszönität evoziert hat. In der *FAZ* warf Andreas Kilb dem Dogma-Projekt eine freiwillige Knechtschaft, eine reine Selbstreferenzialität, ja sogar Masturbation vor:

> „In großen Filmen gibt es immer wieder Bilder, die ein Fenster auf die Wirklichkeit eröffnen, ganz gleich, ob sie im Studio oder im Freien, mit Hand- oder Standkamera gedreht sind. In den Dogma-Filmen verrührt dagegen die penetrante Handkamera alle Geschichten zu demselben bilderlosen Bilderbrei. Selbst aus Vinterbergs *Fest*, dem Meisterwerk der Bewegung, bleibt dem Betrachter keine einzige Einstellung in Erinnerung. Die Unform, die nicht Form werden will, löscht sich zuletzt selber aus.“[13]

Interessanterweise entzündet sich die Ablehnung des Kritikers einerseits am Dogma-Manifest andererseits jedoch gerade an den Sex-Sequenzen. Dass etwa Lars von Trier für die *Gang-Bang*-Sequenz professionelle Pornodarsteller anheu-

erte, gilt ihm als „der eiskalt berechnete Provokationseffekt eines Pseudo-Kinos, das mit dem inwendigen Illusionscharakter jedes Kinobildes seine öden Scherze treibt.“ Jean-Marc Barrs *Too much flesh* (2000) schließlich evoziert seinen heftigsten Einspruch: Hier, so schreibt Kilb,

> „kommt die onanistische Grundtendenz des Dogma-Projekts an ihren End- und Höhepunkt. Der Regisseur, der sein eigener Hauptdarsteller ist, tritt auf als Priapos mit erigierter Handkamera. Der böse Schluß, bei dem er von der Meute der Dorfbewohner zu Tode gehetzt wird, ist auch eine Warnung an die Zuschauer: Wehe, wenn ihr nicht genießt!“[14]

So sensibel wie hellsichtig konstatiert Kilb den Verlust der Lust, ja, er verzeichnet sogar die Aufforderung des Films zur Schaulust als eine Drohung. Doch in seinem Rundumschlag gerät ihm aus dem Blick, dass es sich bei *Too much flesh* im Gegensatz zu den übrigen Dogma-Filmen um einen außerordentlich konservativen Film handelt. Alles dreht sich – wie schon der Titel andeutet – um die Stigmatisierung und Fetischisierung des männlichen Geschlechtsteils. Tief im prüdesten Mittelwesten muss sich ein Farmer im Maisfeld permanent einen runterholen, weil er angeblich unten herum zu groß ist, seine Frau bleibt in Angst vor dem Vollzug des ehelichen Aktes lieber abstinent. Erst eine Französin entdeckt ihm und uns, dass da unten schon alles in Ordnung ist. Die außereheliche Beziehung wiederum zieht den Hass der zu kurz Gekommenen auf sich – der Mann wird zu Tode gehetzt. Anstelle der propagierten Libertinage sticht jedoch ins Auge, wie restaurativ und prüde der Film ist. Der Hauptdarsteller und Regisseur des Films, Jean-Marc Barr, weiß wohl, warum er den schönen Körper der Elodie Bouchez unzählige Male und im Detail abfährt, gleichzeitig das reale Zentrum seiner Bilder (seinen Schwanz) aus der Cadrage hält: Würden wir das gute Stück zu Gesicht bekommen, wäre der Zauber schlicht dahin. Anstatt präzise den Illusionscharakter der Bilder zu entlarven, versucht sich *Too much flesh* an der Restauration der Lust und arbeitet ihr konsequent zu: Denn allein als unsichtbarer zieht der Penis die Blicke auf sich, nur als verborgener kann er sich zum symbolischen Phallus – oder wie Seeßlen präzise formuliert – „zum Schreibgerät des pornografischen Textes“ aufschwingen.[15] Doch hier hat sich Jean-Marc Barr schlicht an dem Gewicht des Fleisches überhoben: Weder reizt der Film unsere Lust, noch analysiert er ihr Verschwinden. Er schiebt die Schuld an der filmischen und narrativen Unlust recht bequem und sehr schlicht den ‚Verklemmten‘ zu.

Ähnlich konservativ funktioniert Patrice Chéreaus *Intimacy*, der rein formal als maskulines Melodram aufgebaut ist. Da verlässt ein Mann in der Midlife-Crisis Frau, Kind und Job, um in einem verlotterten Apartment zu wohnen, als Barkeeper zu arbeiten und sich Mittwoch nachmittags mit einer Frau zu heftigen, direkten sexuellen Begegnungen zu treffen. Doch weder der Mann noch der Film ertragen die Geschichtslosigkeit dieser Freiheit, sie übersetzen sie in eine Story von der Suche nach der Liebe. Und nun schämt sich Chéreau nicht, seinen Protagonisten auf die Spur der Frau zu schicken, Begegnungen mit ihrer Familie, männliche Verbrüderungsszenen über Billardtische hinweg zu inszenieren – frei nach dem Motto, wo der Schwanz nicht steht, da muss der Queue herhalten. Gleichwohl fällt die

Vehemenz auf, mit der jener ins Bild gerückt wird. Schaut her, scheint er zu sagen, ich bin doch wer! Nein, sagt die Begehrte, eine verheiratete Frau und Mutter übrigens, und die Zuschauerin kann ihr nur zustimmen: Mitleid taugt schlechterdings nicht zum Aphrodisiakum. Während die Story den Mann demontiert, haben ihn die Filmbilder ohnehin schon zum Kind degradiert. Allein die Eröffnungssequenz, die jedes Körperhaar einzeln zu streicheln scheint, während sie es abfährt, zeigt ihn in fötaler Stellung, Arme und Beine angewinkelt, das Rückgrat gekrümmt.

Das Bild, das in *Intimacy* den Rekurs auf eine andere erotische Beziehung zur Frau anstrengt – die frühkindliche Intimität zwischen Sohn und Mutter nämlich – bezeichnet in einem anderen französischen Film dieses Jahres einen weiblichen Racheakt: In *Die purpurnen Flüsse* (2001) hat Mathieu Kassovitz eine identische Eröffnungssequenz gewählt, ein Mann in fötaler Stellung wird vom Kameraauge abgefahren. Allein in diesem Fall handelt es sich nicht um das Vorspiel zu einem sexuellen Akt sondern um das Zeichen eines brutalen Todes: eine madenzerfressene Leiche. Der Mann wurde bei Bewusstsein gefoltert, gequält, ermordet und schließlich verschnürt wie ein Paket an einer Felswand aufgehängt. Die filmische Lösung führt einen männlichen Kommissar zu einem mörderischen, weiblichen Zwillingspaar, das sich mit diesen Zeichen an der menschenverachtenden eugenischen Forschung, an einer faschistischen, universitären Zuchtanstalt und seinen Protagonisten rächt.

Ähnliche Rachemotive offeriert *Baise-Moi* von Coralie Thrinh-Thi und Virginie Despentes. Auch hier betritt die Nemesis in Form zweier junger, von Männern misshandelter Frauen das Parkett. Sie ficken, saufen und morden – ohne dass sich der Film allerdings als Thriller ausweisen würde. Hier gibt es nichts zu entdecken, dafür umso mehr zu sehen. Ausgehend von der These, dass Sexualität nichts als Machtausübung, als Herrschaft von Männern über Frauen sei, kehrt der Film – wie schon der Imperativ des Titels deutlich macht – die Vorzeichen schlicht um: Zuerst zeigt er den männlichen Übergriff auf den weiblichen Körper (eine Gruppenvergewaltigung), dann führt er den Befehl der Frau an den Mann vor; allerdings ohne zu reflektieren, dass die Frau hier einer grammatikalischen Position und einer Sprache bedarf. Wo nicht gehorcht wird, schießt frau, egal ob das Gegenüber ein Mann oder eine Frau ist, ja, die lustvollste Inszenierung eines Tötungsakts gilt einer Frau. In einer zentralen Szene betreten die Frauen einen Ort, der eher frei von geschlechtsspezifischer Machtausübung ist, einen Ort, an dem Sexualität frei getauscht wird: Einen Swingerclub. Wenn das Pärchen hier wahllos alle abknallt, obendrein einen Mann mit einem Schuss in den Anus richtet, scheint es, als richte sich ihre Aggression präzise gegen die Freiheit dieses Tauschgeschäftes.

Das kann einerseits als dysfunktionale Umkehrung der Vorzeichen verstanden werden, wie sie Gertrud Koch ausführt:

> „Eine Retourkutsche kann niemals die Flucht ermöglichen, ihr Weg endet da, wo er begann: Hier also bei der Exaltation sadistischer Lust im Anblick passiven Fleisches, dem der letzte eigene Wille zerschlagen wird. (...) *Baise-Moi*

> ist also kein pornografischer Film, der die Lust aus der Ungleichheit gewinnt, sondern ein sexualpolitischer, der sich in den Glanz der Macht, gegen die er rebelliert, verliebt hat."[16]

Andererseits markiert der Film das Negativ der romantizistischen männlichen Revisionen, wie sie Chéreau und Barr anstrengen, sein Reflexionsniveau reicht deshalb auch nicht über sie hinaus: Er zeigt uns bis ins letzte Detail die nackte Wahrheit des klassischen Tauschgeschäftes, bezeichnet umgekehrt aber Schuldige und RichterInnen, Subjekte der Geschichte und ihre Objekte, er kennt die AutorInnen und ihren Text, den er als Blut- und Spermienspur quer durch Frankreich legt.

Weibliche Perspektiven

Einen wesentlich spannenderen Weg außerhalb der tradierten Muster geht Cathérine Breillat. In ihrem letzten Film, *A ma soeur*, schiebt sie in Absage an jeden Voyeurismus ein dickes Mädchen zwischen eine Defloration und unseren Blick. Die Kamera nimmt mit einer außerordentlichen Tiefenschärfe das Gesicht und den Körper des Mädchens ins Bild, das – wenn überhaupt, denn sie weint – nur mit dem Ohr verfolgen kann, was wir im Hintergrund und in schnellen Zwischenschnitten in Nahaufnahme sehen: Wie ein Charmeur ihre Schwester zum Beischlaf überredet, in sie eindringt. Hier bricht Breillat nicht nur à la Jean-Luc Godard Bild und Ton, Vordergrund und Hintergrund auseinander, sie entlässt uns obendrein in ein außerordentlich unbefriedigendes Happy Ending: Nach einer grandios inszenierten Autobahnfahrt erscheint ein Mörder und Vergewaltiger wie ein *deus ex machina*: Er befreit das dicke Mädchen nicht nur von den sexuell Erfolgreichen (Mutter und Schwester), sondern obendrein auch noch vom Stigma der Jungfräulichkeit.

Was hier geschieht ist weniger im Kontext (pornografischer) filmischer Konventionen zu begreifen denn im Rückblick auf die übrigen post-pornografischen Filme. Ähnlich wie Dumont oder von Trier erteilt Breillat dem Versöhnlichen der Sexualitat, der Geborgenheit des Zuschauersubjekts im attraktiven Filmbild eine radikale Absage. Indem sie Sexualität in ihren Filmen diskursiviert und zur Debatte stellt, konstatiert sie zusätzlich ihren Zerfall in ideelle Romantik hier und reale Körperlichkeit dort – ihre Geschichten und Filmbilder klaffen förmlich auseinander: In Vordergrund und Hintergrund, in Bild und Ton, in Geschichte und Geschichten. Ihre Filme aber sind Kino, das diesen Riss auf die Leinwand bannt, anstatt ihn lediglich zwischen Publikum und Film spürbar werden zu lassen. Entspricht in *L'humanité* oder in *Idioten* der Verlust des Geschlechts als Lustorgan dem des Auges als Quelle der Schaulust, so beharrt Breillat auf der Lust und auf dem Blick. Anstatt hektisch mit einer Handkamera zu schwenken, bis die Bilder in einer Unkenntlichkeit verschwinden, votiert sie insbesondere in *A ma soeur* für die (insbesondere vom sozialdramatischen, frühen Kino praktizierte und propagierte) Blickautonomie, die eine Tiefenschärfe dem Publikum gewährt: Wir sind vor die Wahl gestellt, müssen uns aussuchen, wohin wir schauen, mit wem und mit was wir uns identifizieren. Wir bleiben den Bildern nicht fremd, doch wir sind mit uns selbst uneins, gefangen

zwischen unserem Begehren und unserer Abwehr, zwischen unserem Bedarf und unserem Ekel an den Bildern, zwischen unserer Sucht zu schauen, zu sehen, zu erkennen, und unserem Wissen, dass wir angeschaut, gesehen und erkannt werden. Diese Ambivalenz bedeutet auch eine Aufklärung darüber, dass sowohl die Perspektive als auch die Blickrichtung immer eine andere sein könnte. Und dass die Wahrheit möglicherweise genau in dieser Wechselwirkung der Bilder liegt.

Bei der post-pornografischen Absage an das Lustmoment im Kino scheint es sich zunächst um ein kulturpessimistisches Projekt zu handeln, das den Tod des Kinos antizipiert. Das Gegenteil ist der Fall. In einer Umwertung aller Werte schlägt es sich offensiv noch einmal auf die Seite des Unterdrückten, präziser formuliert: Es beschreibt den Ort, an dem (ganz im Sinne Nietzsches) das Subjekt vom Objekt der Unterdrückung nicht mehr zu unterscheiden ist. Im und für das Kino heißt das, dass Blick und Bild in eines fallen. „Das Individuum als Subjekt ist das Unterworfene, der Untertan“, schreibt Schlüpmann in der *Abendröthe*,

> „es wird unbezeichenbar. Subjekt und Objekt verschwimmen ineinander, und darin entzieht die Macht sich der Sprache als einem Zeichenzusammenhang. Was bleibt, ist Sprache als Ausdruck.“[17]

Sprache als Ausdruck aber verweist im Kontext Nietzsches auf ihren Naturzusammenhang, und zwar nicht im Sinne einer Rückbezüglichkeit auf die organische Welt der Dinge, sondern auf den schöpferischen Ausdruck, die produktive und reproduktive Leistung des Menschen. Insofern beschreibt das post-pornografische Kino eben nicht – wie Andreas Kilb schrieb – eine „Unform, die nicht Form werden will“, es löscht sich auch keineswegs selbst aus. Es definiert sich selbst neu, es bestreitet die gängige lustvolle Beziehung von Blick und Bild, von Subjekt und Objekt, von Individuum und Welt, die sich über Macht und Herrschaft definierte. Es widersetzt sich damit auch der Nekrophilie, die nicht nur die so grausamen wie voyeuristischen Bilder der Katastrophe unweigerlich in sich tragen, sondern auch jene, die noch immer mit metaphysischen Intaktheits- und Heilsversprechen von herrschenden Subjekten für herrschende Subjekte operieren. Diese Oposition lässt es für das unterdrückte Leben selbst votieren, und noch einmal findet das Kino utopische Bilder.

Kinematografische Utopien

Schon in *L’humanité* von Bruno Dumont fällt auf, dass er seine weiblichen Akte (und zwar sowohl den des vergewaltigten, toten Mädchens als auch den der reifen Frau während des Sexualakts) in Anlehnung an Gustave Courbets Skandal-Gemälde *Der Ursprung der Welt* arrangiert. Noch deutlicher wird Cathérine Breillat in *Romance*. Nicht nur schickt sie uns gegen Ende des Films in den Kreißsaal, die einzige Innenansicht des weiblichen Geschlechts zeigt dieses als Gebärendes. Es ist ein Bild von außerordentlicher Schönheit: Haare umringen das Geschlecht, das durchblutete rote Fleisch der äußeren Schamlippen weicht dem Oval des fast wei-

ßen Damms, der von den sorgenden Händen der Hebamme gedehnt wird, dahinter sichtbar das Köpfchen des Kindes. Das ist kein *money-shot* der anderen Art, ebenso falsch wäre es, anzunehmen, es ginge Breillat essenzialistisch um die Verherrlichung des weiblichen Körpers als dunkler Nährmutter. Ganz im Gegenteil. Im Gespräch mit der Filmkritikerin Katja Nicodemus führt sie aus:

> „Ich gebe zu, dass ich da in meinem Film ziemlich dick auftrage: Die Geburt als größter Liebesakt der Welt, als philosophischer Inzest, als alchimistisches Ereignis, als Geburt der Welt, so wie ja auch Courbet den Ursprung der Welt zwischen den Beinen der Frau sieht: das schwarze Loch des Universums, aus dem wir kommen und in das wir gehen.“[18]

Dass sich sowohl Dumont als auch Breillat auf Courbet beziehen, kann kein Zufall sein. Und beide bezeichnen mit diesem Rekurs auf ein Gemälde eine neue Blickorganisation im Kino, die sich von der dominanten Blickhierarchie (Sehen = Macht, Gesehen werden = Ohnmacht) grundlegend unterscheidet. Nicht nur verzichten sie auf eine Dominanz, sondern auch auf eine zweite Vertikale, die sich vom Tod auf die Metaphysik richtet – anstatt sich einen (toten) Fötus anzuschauen, richten sie ihr Kameraauge auf den Ursprung des Menschen, den Ort seiner Geburt. Sie wenden sich ab von der patriarchalen Ordnung, die dem Tod Emphase verleiht und konsequent die Metaphysik von der Physis, das Denken vom Körper, die Erscheinung vom Sein, das Jenseits von der Erde trennt, und richten ihn auf die Gebürtlichkeit des Menschen, auf den Ort des Anfangs eines Lebens. Den Wert dieser Drehung der optischen Achsen um 90 Grad hat zuvor schon Adriana Cavarero für die Philosophie entdeckt, in *Platon zum Trotz* schreibt sie:

> „Wir haben hier also eine weibliche Herkunft jenes Begriffs *theorein* vor uns, jenes Schauens, das der Philosoph auf das Ewige richtet. Doch der weibliche Blick zwischen Mutter und Tochter konstituiert eben kein durch Loslösung von dieser Erde vertikal nach oben gerichtetes *theorein*, sondern eines, das sich horizontal in aufeinander antwortenden Beziehungen, in nataler Blickrichtung auf den Ursprung des menschlichen Erscheinens entfaltet – *phyein* bedeutet entstehen, hervorbringen, sich zeigen, wachsen, hervorbringen. Diesem Blick und in diesem Blick erscheint nämlich eine durch den Unterschied der Geschlechter geprägte Welt, und sie manifestiert sich dem weiblichen Auge in der Reziprozität und im Wiedererkennen jenes der beiden Geschlechter, dem die *physis* die Geburt anvertraut hat – in der unleugbar weiblichen Matrix des menschlichen In-Erscheinung-Tretens im Augenblick der Geburt.“[19]

In diesem Zusammenhang gewinnt Seeßlens Rede von der „Verkehrung des Blicks in seine analytische Strafe“ eine radikale, neue Bedeutung. „Ist es das, was ihr sehen wollt? Dann seht nur genauer hin! Und erkennt euch selbst!“[20] Cavarero macht deutlich, dass die Verlegung der Blickachsen von der Vertikalen in die Horizontale, die auch das neue post-humanistische Kino betreibt, für Männer und Frauen von unterschiedlicher Bedeutung ist: Der Anblick der Medusa – wie anders sollten wir den Blick auf das weibliche, gebärende Geschlecht bezeichnen? – arbeitet nicht länger lust- und machtgeil den Funktionen des männlichen Geschlechts zu („die Versteifung versichert ihn seiner selbst“, schrieb Hélène Cixous[21]), sondern

der Befreiung des weiblichen. In so zeitgemäßen wie unzeitgemäßen Betrachtungen macht das Kino darauf aufmerksam, dass es in Zukunft nicht mehr um die Möglichkeiten und die Unmöglichkeiten, die Freiheiten und Unfreiheiten der Sexualität, um die Macht der Penetration gehen wird. Sondern möglicherweise um die Dominanz des weiblichen Geschlechts, damit um die Reproduktion des Menschen und seines bzw. ihres Körpers, um seine bzw. ihre Existenz schlechthin.

Fremde auf dem eigenen Planeten

Wenn wir keine Angst mehr haben, können wir genauso gut hinschauen. Wovor fürchten wir uns also? Welche Bedrohung spricht das post-pornografische Kino jenseits des Verlustes der männlichen Selbstbestätigung und der traditionellen Lust aus? Seeßlens „analytische Strafe“ ist zunächst eine vom Mann für den Mann. Doch Cavarero lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass die Verschiebung des Blickwinkels um 90 Grad das weibliche Geschlecht nicht nur befreit, sondern gleichzeitig mit einer Macht ausstattet, die für beide Geschlechter von existenzieller Bedeutung ist. Darin hat selbst die Ironie (wie sie Helene Cixous formulierte) keinen Ort: „Du musst Medusa nur direkt anschauen,“ schrieb sie, „um sie zu sehen. Sie ist nicht tödlich. Sie ist schön und sie lacht.“[22] Nein, Medusa lacht nicht. Und möglicherweise ist sie nicht einmal schön. Anders als die vertikale Herrschafts-Perspektive auf den weiblichen Körper, die in der Frau entweder das Lustobjekt oder für die Reproduktion notwendigen Wirtskörper sieht, betont die Horizontale nicht nur die klassische Macht der Frau zu erzeugen, sondern auch die furchterregende Macht des weiblichen Geschlechts, nicht zu erzeugen, nicht zu gebären. „Dies ist jedoch kein Nichts jenseits der Welt (d.h. jenes Nichts der Philosophen, das mit dem Tod identifiziert wird, Medusas Versteinerung),“ schreibt Cavarero, „sondern das Nichts des (nicht-mehr) Entstehens, die stumme Versteinerung des *phyein*: Am Ende bleibt die verlassene Erde, wo auch der Tod an unbeweinter Bewegungslosigkeit stirbt.“[23]

Wir brauchen die Lust nicht mehr, wir wissen nichts mehr mit ihr anzufangen. Davon weiß nicht nur der europäische AutorInnenfilm zu berichten, sondern auch der amerikanische Mainstream: „Who do I have to fuck to get out of here?“ fragte in Jean-Pierre Jeunets *Alien Ressurrection* (1997) die Heldin, Lt. Ellen Ripley, angesichts der Katastrophe recht ironisch das ‚Team‘, auf das sie nach ihrem Ausbruch aus ihrem Gefängnis stößt. Niemand – so lautet im Anklang an klassische literarische Texte wie die *Odyssee* und an die poetische Gerechtigkeit der Kinderspiele („Wer hat Angst vor dem bösen Mann?“ – „Niemand“ – „Und wenn er kommt?“ – „Dann laufen wir!“) die kinematografische Antwort. Und nicht zufällig: Schließlich ging die aus einer Genmanipulation entstandene Frau bereits mit einer ‚Alien-Queen‘ schwanger, das heißt, die Frau trug die Potenz zur Reproduktion des Fremden, der Differenz schlechthin schon in ihrem Leib. „Who are you?“ fragt das Team auf der ‚Nostromo‘, das seinen alle körperlichen Funktionen regelnden

Computer vertraulich als ‚Mother' anspricht, die fremde, wiedergeborene Frau. „I am the monster's mother", sagt sie.

Die Bedeutung der Bilder hat sich verändert. Die Figur des Odysseus ist so zukunftsträchtig wie die des einäugigen Zyklopen und aller anderen Voyeure. Der Begriff der Reproduktion zielt heute nicht mehr auf die transzendentale Wahrnehmung der Welt, sondern sehr politisch und pragmatisch auf die der Existenz des Menschen und seiner Welt schlechthin. Das ist nicht mehr zu ertragen. Weder von Männern, noch von Frauen. „What's going to happen now?" fragt ein weiblicher Cyborg am Ende von *Alien Ressurrection* im Anflug auf Mutter Erde die Heldin Ripley. Die Antwort ist ein Paradox. „I don't know, I'm a stranger here myself."

Anmerkungen

1 Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914, S. 55.
2 Thomas Assheuer: „Komm, bleib mir fern. Das Leben als Misshandlung: Michael Haneke verfilmt Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin'", in *Die Zeit*, Nr. 43 vom 11.10.2001, S. 49.
3 Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: „Interesse am Körper", in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1981, S. 266. Ich bitte zu beachten: Der Aufsatz „Interesse am Körper" ist nicht Teil der *Dialektik der Aufklärung*, er ist nur als Anhang „Aufzeichnungen und Entwürfe" in den hier zitierten *Gesammelten Schriften* Adornos enthalten.
4 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
5 Ebd.
6 Ausführliche Informationen über die Dogma-Bewegung und das Dogma-Manifest sind im Netz veröffentlicht: http://www.dogme95.dk.
7 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
8 Gemeint ist Laura Mulveys für die feministische Filmtheorie bahnbrechender Text:. „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen*, 1975. In deutscher Übersetzung erschienen in: Gislind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt/M., S. 30-46.
9 Heide Schlüpmann: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998, S. 179.
10 Karsten Witte: „Kino und Tod", Vortrag auf den Arnoldshainer Filmgesprächen 1986, meine persönlichen Aufzeichnungen.
11 Als unvollständiges Kompendium und ungenügender Kommentar zu den Artikeln um die Wirklichkeitswahrnehmung nach dem 11.9.01 darf Klaus Theweleit: *Der knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/M. 2002, gelten.
12 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985, S. 91.
13 Andreas Kilb: „Die Augenbeichte", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton vom 4.10.01.
14 Ebd.
15 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
16 Gertrud Koch: „Verfehlte Erregung", in: *die tageszeitung*, Nr. 6298 vom 16.11.2000, S. 13.
17 Heide Schlüpmann: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998, S. 104.
18 Cathérine Breillat im Gespräch mit Katja Nicodemus: „Der Schwanz ist so, wie er ist", in: *die tageszeitung*, Nr. 6166 vom 14.6. 2000, Seite 13/14.
19 Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992, S. 99.
20 Georg Seeßlen: „Neue Paradigmen der Pornografie", in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.
21 Hélène Cixous: „Le rire de la Meduse", in: *L'Arc*, 1975. Hier zitiert nach der Übersetzung in das Englische „The Laugh of the Medusa", in: Elaine Marks /Isabelle de Courtivon: *New French Feminism*, Amherst 1980, S. 255 (meine Übersetzung).
22 Ebd., S. 263.
23 Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992, S. 98.

Literatur

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: „Interesse am Körper“, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1981, S. 265-71.

Altenloh, Emilie: *Zur Soziologie des Kino*, Jena 1914.

Assheuer, Thomas: „Komm, bleib mir fern. Das Leben als Misshandlung: Michael Haneke verfilmt Elfriede Jelineks ‚Die Klavierspielerin‘“, in: *Die Zeit* Nr. 43 vom 11.10.2001, S. 49.

Cathérine Breillat im Gespräch mit Katja Nicodemus: „Der Schwanz ist so, wie er ist“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6166 vom 14.6. 2000, Seite 13/14.

Cavarero, Adriana: *Platon zum Trotz*, Berlin 1992.

Cixous, Hélène: „Le rire de la Meduse“ in: *L'Arc*, 1975. Hier zitiert nach der Übersetzung in das Englische: „The Laugh of the Medusa“, in: Elaine Marks/Isabelle de Courtivon (Hrsg.): *New French Feminism*, Amherst 1980, S. 245-264.

Kilb, Andreas: „Die Augenbeichte“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton vom 4.10.01.

Koch, Gertrud: „Verfehlte Erregung“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6298 vom 16.11.2000, S. 13.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985.

Schlüpmann, Heide: *Die Abendröthe der Subjektphilosophie: Eine Ästhetik des Kinos*, Frankfurt/M. 1998.

Seeßlen, Georg: „Neue Paradigmen der Pornografie“, in: *die tageszeitung*, Nr. 6203 vom 27.7.2000, S. 13.

Theweleit, Klaus: *Der knall: 11. September, das Verschwinden der Realität und ein Kriegsmodell*, Frankfurt/M. 2002.

Witte, Karsten: Vortrag auf den Arnoldshainer Filmgesprächen 1986, „Kino und Tod“, meine persönlichen Aufzeichnungen.

Rezensionen

Ruth Brand

Im Schraubstock der exaltierten Körperkultur: Der weite Spagat vom Magergirlie zur Powerfrau

Nicole M. Wilk: Körpercodes – Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung, Frankfurt/M. 2002 (Campus Verlag, 324 S., 29,90 €).

„Frauen sind die eigentlichen Gewinner der Modernisierung“, so die Berliner Publizistin Katharina Rutschky. In deutschen Klassenzimmern haben die Mädchen die Jungs abgehängt. Je anspruchsvoller der Schultyp, desto mehr Schülerinnen. Die Nöte der Jungen setzen sich jenseits des Klassenzimmers fort: Sie leiden häufiger unter Sprach-, Lese- und Schreibstörungen, stottern viermal so oft und zeigen öfter Verhaltensauffälligkeiten. Noch immer werden junge Männer zu harten Kerlen erzogen. Ihre Sozialisation ist durch Einschränkung der emotionalen Expressivität, Härte gegen sich selbst und Missachtung der eigenen Gefühle geprägt. Auch auf dem Arbeitsmarkt holen Frauen auf, auch wenn sie gegenwärtig noch deutlich schlechter dran sind. Eine OECD-Studie prognostiziert, dass in 15 Jahren genauso viele Frauen wie Männer im Beruf stehen werden.

Quer zu diesen optimistisch stimmenden Verlaufskurven liegen die weiblichen Protagonisten auf der normativen Bühne der Geschlechter, denn denen bekommt die Emanzipation gar nicht so gut. Hat doch knapp jedes fünfte Mädchen zwischen elf und fünfzehn Jahren sich bereits einmal oder häufiger den Finger in den Hals gesteckt. Wenn Frauen in ehemals verschlossene gesellschaftliche Sektoren gelangen und sich gegenüber der männlichen Konkurrenz behaupten, so wäre doch zu erwarten, dass sie auch im öffentlichen Diskurs eher an ihren geistigen Potenzialen und ihren Taten gemessen werden. Stattdessen verhilft die zunehmende gesellschaftliche Partizipation Frauen offenbar nicht zu einem entspannteren Umgang mit ihrem Körper. Die Fesseln der Körpercodes wirken trotz der neuen Möglichkeiten, Anerkennung zu erlangen. Beim Körpergewicht der Models, die notorisch auf „gar nichts verzichten müssen“ und ‚Kalorienbomben‘ zu ihren Lieblingsspeisen erklären, sprechen die Zahlen für sich: 1965 wog ein US-amerikanisches Model 8% weniger als die durchschnittliche US-Amerikanerin, heute liegt das Gewicht 23% darunter. Modelling ist überhaupt einer von zwei Berufen, in denen Frauen durchgängig mehr verdienen als Männer, der andere ist die Prostitution. In beiden verkaufen sie ihren Körper. Die Frauen nehmen sich, so scheint es, ihren Anteil am zu verteilenden Kuchen nicht.

Dem Paradox zwischen materiellem Zugewinn und symbolischem Zwangskorsett, das seine Macht über Körpereinschreibungen und Prägung von Leibgefühlen verankert, will Nicole Wilk in ihrer Arbeit auf die Spur kommen:

Jahrzehntelang wurde Werbung als Bühne vorgestellt, auf der Frauen mit Waren kombiniert werden, damit ihr Sexappeal in die Bedeutung des Produkts mit eingeht. Doch wer heute einen Blick in Hochglanzmagazine riskiert, trifft kaum noch die alten Geschlechterklischees an: Wilk sucht in ihrer Untersuchung neuer Weiblich-

keitsbilder in der Werbung nach Wegen, um den ‚Neuen Frauen' in der Werbung auf die Spur zu kommen. Dazu versucht sie in ihrer Studie, den Symptomcharakter des Frauenbildes in der Werbung zu beschreiben. Werbung betrachtet sie als Kristallisationspunkt einer symbolischen Ordnung, in dem sich die Paradoxien der Lebensbedingungen von Frauen niederschlagen.

> „Die feministische Kritik an sexistischen Darstellungen, sexueller Ausbeutung, entmündigenden juristischen, politischen und sonst wie öffentlichen Bestimmungen über den weiblichen Körper (z.B. die Debatte um den § 218) hat einen wichtigen Bereich der Prägung von Körperbildern und der Durchformung des Leibempfindens in den Schatten gestellt: Die Körpercodes des Schönheitsmythos. Ihre Auswüchse sind in einem physiometaphorischen Sinn einschneidend, weil sie als machtvermittelnde Körperpraktiken in das leibliche Spüren eindringen. Das geschieht durch Bodystyling, Extremsport, Diätieren und alle Praktiken, die das wahnhafte Leibspüren hervorgebracht hat." (S. 25)

Konsum wird identifiziert als Medium, durch das die Konsumentin seelische Spannungen nach außen trägt, um sie im Inneren unschädlich zu machen: Der Konsum folge der Grammatik des schlechten Gewissens, die Frauen beherrsche, um ihre Scham dafür zu mildern, dass sie die Karrierewege der Männer kreuzen, ja durchkreuzen. So würden geißelnde Schönheitspraktiken, die symbolisch das soziale Gewicht erfolgsorientierter Frauen bis auf ein ‚unbedrohliches' Maß verringern, ein angemessenes Opfer für das Eindringen der Frauen in Politik, Wirtschaft und Erwerbssphäre. Hegemonialen Interessen komme der psychologische Effekt der schönheitsmythischen Anerkennungsregel sehr gelegen: Frauen, die sich schuldig fühlten, die sich schämten und an sich zweifelten, schwiegen.

So erstaunt es Nicole Wilk nicht, dass in Werbeanzeigen zwar Frauen Karriere machen, Managerinnen und Entscheidungsträgerinnen und Allround-Talente sind und durch und durch entschlossen und aktiv. Doch ihr Körper ist nicht robust und gut genug ernährt, um aktiv zu sein: Stattdessen ist die Frau mit Handy leicht untergewichtig und hat eine knabenhafte Figur.

Die Forscherin hat 120 Werbebilder ausgewertet und auf der Basis der Semiotik analysiert. Dabei verzichtet sie auf Anzeigen, in denen der Frauenkörper ganz einem stereotypen Geschlechterhabitus verhaftet bleibt, z.B. wenn lange Frauenbeine ein Produkt erotisieren. Zunächst entwickelt sie eine ‚Semiotik der Werbung', die Elemente semiotischer, psychoanalytischer und sozialpsychologischer Ansätze zusammenträgt und auf Anzeigenwerbung bezieht. Sie analysiert, inwieweit Werbung in der Reflexion von Vorstellungswelten auf soziale Verhältnisse verweist, was ihre Inhalte über das Frauenbild in der Gesellschaft aussagen, wie sie das tun und welche Rolle ausgeblendete Themen spielen.

Dieses Kapitel ist als einziges an ein wissenschaftliches Fachpublikum gerichtet, während die weiteren Kapitel auch ohne Fachwissen verständlich sind – wenn sich auch dem „interessierten Laien", dem die Autorin im Vorwort ein „Überfliegen" des ersten Kapitels zugesteht, die Quintessenz der Ausführungen nicht immer ohne Schwierigkeiten erschließen dürfte.

Der semiotischen Theoriebildung voraus geht eine Reise durch die Geschichte weiblicher Werbeideale: Die 1950er Jahre waren geprägt durch Beleibtheit als Symbol des Wirtschaftswunders, so dass Frauen, die als verführerisch galten, Kleidergröße 40/42 statt wie heute knapp 36 hatten. Ab Ende der 50er Jahre kamen erste Kalorientabellen auf den Markt. In den 60er Jahren setzte auch die Reflexion über die Unterdrückung qua Geschlecht ein und die Anti-Baby-Pille nahm Einfluss auf die Sexualität. Interessanterweise schwebte genau in dieser Zeit, 1964, das erste Hungermodel Twiggy als Kindfrau über den Laufsteg, so dass hier das erste Zusammentreffen von Emanzipation und Hungermodel festzustellen ist. Allmählich schwappte der in den USA seit Ende der 60er Jahre von Frauen- und Modezeitschriften etablierte ‚Nackt-Look' nach Europa, mit der sich der Körper als Zeicheninsel der Schönheit etablierte. Die 90er Jahre waren geprägt durch die Entthronung der Mode. Stattdessen ‚machten Körper Leute' und der Mode wurde der Code geraubt, mit dem sie einst Geschlechtsattribute zugewiesen hatte. Seit Mitte der 90er Jahre wurde die dominante Amazone vom Magergirlie abgelöst, das nicht mehr mit dem Mann konkurriert, weil es für Berufserfahrung viel zu jung ist, von Karriere ganz zu schweigen.

Parallel dazu fühlen sich die Frauen immer unwohler in ihrer Haut: Eine Analyse von 222 Einzelfallstudien kam zu dem Ergebnis, dass das Körperbild von Frauen seit Kriegsende immer schlechter wurde, und die Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper Mitte der 90er Jahre einen vorläufigen Höhepunkt erreichte. Eine vergleichbare Erosion des Körperbildes konnte für Männer nicht festgestellt werden.

Den Kapiteln 1 bis 6 des zweiten Teils liegen Anzeigen-Dossiers zugrunde, die nach verschiedenen Körperaspekten geordnet sind.

Im 1. Kapitel, das den Titel „Auf den Leib geschrieben: Verkörperte und einverleibte Buchstaben" trägt, versammeln sich Anzeigen, die sprachlich und bildlich auf Leibmetaphorik fußen. Kapitel 2 widmet sich den „Sozialen Konstruktionen der Weiblichkeit im Rahmen des Anerkennungsdiskurses" sowie dem „fremden Blick", dem Spiegelbild auf Körperformen, der Selbstwahrnehmung und Selbstwertgefühl strukturiert. Nach Wilks Auffassung werden Frauen im Gegensatz zu Männern mehrfach vergesellschaftet: Ihre Rolle richtet sich an Karriere- und Familienplanung sowie an ihren „Schönheitserfolgen" aus. „Doppelte Vergesellschaftung" ist ein von Regina Becker-Schmidt in die feministische und gender-theoretische Diskussion eingeführter Begriff.[1]

Wilk erweitert die von Becker-Schmidt konstatierte doppelte Vergesellschaftung der Frau um eine dritte Dimension: nämlich die des Zwangs zur Schönheit um gesellschaftliche Anerkennung zu finden. Kapitel 3 mit dem Titel „Der bewegte Leib: Zum Verhältnis von Arbeit, Sport und Körperkult" analysiert Frauendarstellungen bei der Arbeit, beim Sport und in der Freizeit. Diese identifiziert Wilk als Hinweis auf den Spagat zwischen Arbeit und Schönheitskult, Kompetenz und Erotik, Fürsorge und Ehrgeiz. Körper am Rande der Morbidität stehen in Kapitel 4 „Die Inszenierung der Hinfälligkeit" im Mittelpunkt. Die ausgewählten Werbefotos zeigen abgemagerte und kränkelnde Models. Dies interpretiert die Autorin als den auf die Spitze getriebenen Kampf um die gesellschaftliche Macht. Welche

Fantasien, den weiblichen, aber auch den männlichen Körper zu überwinden, Werbemacher beflügeln, zeigt die Anzeigenauswahl über „Technomorphe Körper und anthropomorphe Objekte“ in Kapitel 5. Gefragt wird, ob es für den von Schönheitsideal und Zweckrationalität geschundenen Leib noch Oasen gibt. Der Frage, wie Werbung mit „Widerspenstigen Körpern“ verfährt, geht schließlich das letzte Kapitel nach. Unter welchen Bedingungen werden dem Leib Bedürfnisse, Ausflüsse und Fehlfunktionen zugestanden?

Erschwert wird das Verständnis dieses in weiten Teilen einprägsam geschriebenen zweiten Teils leider durch die nur sehr wenigen Abbildungen, so dass die LeserIn gezwungen ist, sich die Werbeanzeigen, deren Interpretation alleiniger Gegenstand des gesamten Buchteils ist, anhand der Beschreibung vorzustellen.

Am Ende der Studie steht die Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse, der offenen Fragen und Rätsel sowie Spekulationen darüber, welche Wege im Umgang mit Frauenbildern in der Werbung und mit von Widersprüchen durchsetzten Geschlechterrollen eingeschlagen werden können:

> „Karriere- und Magerfrau – diese beiden Frauenbilder dominieren den Werbediskurs auf soziokultureller und leiblicher Ebene und widersprechen sich dort zugleich; sie attackieren unter dem Diktat mythischer Magerkeit die traditionellen Signifikanten der Weiblichkeit, verbinden sich aber nicht zu einem ‚Frausein mit Alternativen‘. Werbung und das, was sich an redaktionellen Teilen verschieden stark an ihr orientiert, tauschen nur zum Schein konservative Rollenbilder gegen eine ‚neue Weiblichkeit‘ ein. Dies ist jedoch keine, die der Eigenmächtigkeit emanzipierter Frauen Rechnung trägt. Frauen geraten in ein Widerspruchsdilemma, das ihre Weiblichkeit (über den Mythos Anerkennung/Ästimität) gegen ihre Autonomie ausspielt.“ (S. 300)

Erst das Bewusstsein über die Verflechtung von Konzepten zu Körper, Geschlecht und Gesellschaft ermögliche, das Schlankheits- und Schönheitsfieber als politisches zu entlarven, von dem Machthaber in Politik und Wirtschaft profitierten.

Die Weiblichkeitsparadoxien in der Werbung führten jedoch nicht zu einer Aufweichung oder Destruktion der historisch konstruierten Geschlechterdifferenz. Zu stark rekurrierten Werber auf traditionelle *Gender*- und Körpercodes, die Frauen indirekt auf Unterwürfigkeit einschwören, so dass die Abwertung ‚weiblicher‘ Tätigkeiten sowie Körper- und Naturkonzepte auf dem gleichen Niveau verharrten wie zu Zeiten der starr patriarchalen Geschlechterordnung. Durch die immer kleineren Idealmaße für Frauen werde ihre weibliche Reife ab der Pubertät gekappt und stagniere auf dem Niveau naiver, unselbständiger Mädchen. Es gebe heute in der Werbung kein Nebeneinander verschiedener Geschlechterperformanzen: Lesbische Frauen seien in der Werbung weiterhin tabu.

Kritisch verweist die Autorin auch auf die Kaschierung der Geschlechterdifferenz, indem Frauen in der Werbung ein mit maskulinen Stereotypen durchsetztes Rollenverhalten an den Tag legen, so dass die Anzeige klassische Rollenmuster fortschreibt, da die Frau ihr Emanzipationsschauspiel weiterhin an der sicheren

Leine patriarchaler Hegemonien vollführt. Würden Frauen jedoch den Männern gleichgemacht, gerieten ‚weibliche Räume' in den Sog der Tabuisierung. Statt Differenzen zu kaschieren, sei jedoch geboten, das Verschiedene unterschiedlich, aber gleichwertig zu behandeln.

Im Ausblick unterbreitet die Autorin Vorschläge für ein Gegensteuern auf der sprachlich-symbolischen wie auch gesellschaftlichen Ebene:

> „In einer frischen Metaphernsprache entgingen sie [die Frauen, R.B.] der Falle, sich und ihre Weiblichkeit immer nur in Abgrenzung, in Einklang oder in der wie auch immer gearteten Orientierung am Mann und seinen Normen zu konstituieren. Genau das sichert der Gender-Ordnung ihre Herrschaft. Konkret würden Frauen dann untereinander ihre Beziehungen und Freundschaften nicht mehr über ein sozial codiertes Komplimente-Potpourri führen, sondern vielleicht in einer Sprache der „Schwächen und Wunden". Das wäre eine Chance, die Speerspitze von sich weg ins Leere zu richten. Frauen nehmen die ihnen zugewiesenen Stereotype der Emotionalität, Feinfühligkeit, Schwachheit etc. an und werten sie so um, dass sie sich über die neu gefeilten Konzepte ihrer sozialen Integrität versichern. Das Lob für Sensibilität und Spürsinn formt sich zu rationalen Argumenten: Wer etwas emotional an sich herankommen lässt, kann davon profitieren, indem er sich mit seinem Gefühl auseinandersetzt. Das sichert ihm Autonomie. Diese Rekombination aus „maskuliner Logik" und „femininer Ahnung" in der Art von Gender-Mixed-Pickels könnte eine Zurückdrängung der Emotionalität aus der öffentlichen Sphäre verhindern." (S. 316/317)

Ob mit diesen Mitteln den Magergirlies der Garaus gemacht werden kann, wird zu beweisen sein!

Anmerkungen

1 Regina Becker-Schmidt, „Die doppelte Vergesellschaftung – die doppelte Unterdrückung: Besonderheiten der Frauenforschung in den Sozialwissenschaften", in: Lilo Unterkirchner/Ina Wagner (Hrsg.): *Die andere Hälfte der Gesellschaft*, Wien 1987, S. 11-25.

Birte Giesler

Subjekt und Geschlecht: Identitäts- und Subjektkonzepte diesseits und jenseits der Differenz

Marit Rullmann/Werner Schlegel: Frauen denken anders. Philo-Sophias 1×1, Frankfurt/M. 2000 (Suhrkamp, 410 S., 9,50 €).

Peter V. Zima: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen/Basel 2000 (Francke, 454 S., 19,90 €).

Frauen denken anders – der Titel des philosophischen Wörterbuchs von Marit Rullmann und Werner Schlegel stellt eine mutige Behauptung dar, die vor dem Hintergrund der hitzigen *Gender*-Debatte der vergangenen Jahre gleichermaßen überrascht und neugierig macht. Ohne diese Debatte und diesen Kontext jedoch zu thematisieren, wollen Rullmann und Schlegel anhand von Begriffen wie „Mensch", „Subjekt", „Freiheit", „Gerechtigkeit" und „Arbeit" Unterschiede zwischen dem Denken von Philosophinnen und Philosophen darlegen. Im Kapitel „*Mensch* – männliche Schöpfungskrone oder weibliches Mängelwesen" referieren Rullmann und Schlegel zunächst die Ergebnisse der Anthropologie des 20. Jahrhunderts und verweisen dann darauf, dass in der Philosophiegeschichte „die simple und allen bekannte Tatsache, daß zwei Geschlechter existieren" (S. 61) nicht nur nicht theoretisch erötert worden, sondern ‚Mensch' einfach einseitig mit ‚Mann', die Frau dafür mit ‚bloßer Natur' gleichgesetzt worden sei. Da die Frage nach dem, was der Mensch sei, „von der klassischen Anthropologie bisher nicht ausreichend beantwortet wurde" (S. 72), schlagen Rullman und Schlegel die von der Philosophin Annegret Stopczyk eingeführte Kategorie ‚von Frauen geboren' (S. 71) als Neudefinition des Menschen vor. Im Kapitel „*Leib* – asketische Last oder genußvolle Lust" zeichnen Rullmann und Schlegel die Körperfeindlichkeit der abendländischen Philosophie nach. Während mit Friedrich Nietzsche und der Phänomenologie hauptsächlich männliche Denker zitiert werden, die die Bedeutung der körperlichen und eigenleiblichen Erfahrung einklagten und als Kritiker der Körperfeindlichkeit auftraten, steht am Ende des Abschnitts mit Annegret Stopczyk eine Frau als ‚Beleg' für die weibliche Ablehnung des Seele-Leib-Dualismus (S. 102). Der Abschnitt „*Sprache* – maskuline Ordnung oder feminine Subversion" referiert zunächst kursorisch die Geschichte der Sprachphilosophie. Die Sprachtheorie sei, so Rullmann und Schlegel, – bis zur Sprachkritik der Denkerinnen der ‚écriture feminine' (S. 116-122) – ohne gesellschaftlichen Bezug gewesen, so dass unberücksichtigt geblieben sei, inwiefern die Sprache ein männlich dominiertes System darstellt. Das Kapitel „*Vernunft* – herrschaftliche Ratio oder anderes Denken" zeichnet zum einen nach, dass die abendländische Philosophie eine Philosophie der Vernunft und Rationalität ist und liefert zum anderen gleichzeitig ein Referat der vernunftkritischen philosophischen Einwände. „Die Kritik an der Vernunft, diesem ‚Organ ewiger Ideen' (Platon), ist fast so alt wie der Begriff selbst." (S. 125) Deutlich wird, dass die vernunftkritische Philosophie keineswegs nur die

Sache von Denkerinnen war und ist. Das Kapitel „*Differenz* – rationale Gleichheit oder emotionale Vielfalt“ liefert nach dem Verweis auf Martin Heidegger, durch den „der Begriff der Differenz überhaupt in die philosophische Diskussion gelangt“ sei (S. 137) im Wesentlichen ein fragmentarisches Referat der unterschiedlichen Positionen der feministischen Theoriebildung im ‚Streit um Differenz‘, ohne jedoch Ausmaß und Wirkmächtigkeit der Auseinandersetzung deutlich zu machen. Unter dem Titel „*Freiheit* – egoistischer Alptraum oder soziales Paradies“ wecken Rullmann und Schlegel zunächst Sensibilität für die komplexe Frage, was Freiheit sei und referieren in diesem Zusammenhang die philosophische Diskussion, ob der Mensch ‚frei‘ oder determiniert sei. Aspekte, bei denen die Frage nach Freiheit und Unfreiheit geschlechtsspezifische Bedeutung habe, seien das Eherecht und die sich auf die Pressefreiheit berufende Pornografiewirtschaft. In dem Abschnitt „*Liebe* – himmlischer Monolog oder irdischer Wechselgesang“ verweisen Rullmann und Schlegel zunächst darauf, dass das Thema Liebe und die Geschlechterfrage zentrale Stoffe der Weltliteratur und der Filmgeschichte darstellen. Das Wort Liebe habe in der Philosophie- und Religionsgeschichte durchaus mehrere Bedeutungen erhalten, wobei im Christentum, vor allem im Mittelalter, die Sexualität und die Liebe zur Frau abgewertet worden seien (S. 240f). Im Kapitel „*Arbeit* – einziger Lebenszweck oder notwendiges Übel“ beziehen Rullmann und Schlegel aus einer patriarchatskritischen Perspektive Stellung gegen das kapitalistische Wirtschaftssystem, in dem die Löhne zwischen Männern und Frauen ungleich verteilt seien und vor allem Frauen „unbezahlte Arbeit für die Gesellschaft (...), sogenannte ‚ehrenamtliche‘ Tätigkeiten“ leisteten: „Ohnehin zeigt sich beim Thema Arbeit die Ungleichbehandlung der Geschlechter besonders deutlich.“ (S. 273) Das Kapitel „*Kunst* – herrliche Schönheit oder androgyne Ästhetik“ geht von der deutlichen Unterrepräsentation der Frauen in der Kunst- und Kulturgeschichte aus und wirft die alten Fragen der Frauenforschung wieder auf: „Wer bestimmt eigentlich die Maßstäbe für das, was als ‚Kunstwerk‘ gilt? Unterscheidet sich etwa die Kunst von Frauen von der ihrer männlichen Kollegen? (...) Gibt es eine weibliche Ästhetik?“ (S. 285). Dabei scheinen Rullmann und Schlegel für eine „explizit feministische philosophische Ästhetik“ (ebd.) zu plädieren und nahe zu legen, dass eine politische Auffassung von Kunst zwischen Kunst von Frauen und Kunst von Männern unterscheiden müsse:

> „Auch viele Künstlerinnen wehren sich energisch gegen den Stempel ‚Frauenkunst‘. Dahinter steht häufig das universalistische Verständnis, in der Kunst gäbe es nur eine unteilbare Wahrheit. Ein historischer, kultureller oder ideologischer Einfluß auf Kunstwerke wird damit geleugnet.“ (S. 301)

An Textstellen wie dieser drängt sich die Vermutung, dass Rullmann und Schlegel die theoretische Diversifikation in der ‚*Gender*-Debatte‘ nicht verfolgt haben, besonders auf. Die identitätskritische Hinterfragung eines geschlechtlichen Gattungswesens und die Kritik an der Vorstellung von einer ‚Frauenkunst‘ (freilich hat von einer entsprechenden ‚Männerkunst‘ ohnehin nie jemand gesprochen) leugnet ja keineswegs, dass Kunst und Kultur historisch sind! Unter der Überschrift „*Zeit* – ewiger Zyklus oder rasender Stillstand“ geben Rullmann und Schlegel einen Über-

blick über verschiedene naturwissenschaftliche und philosophische Auffassungen von Zeit. Hier wird die Echtzeit-Wiedergabe von High-Tech-Kriegen im Fernsehen als Beispiel für eine patriarchale lineare Zeitauffassung bemüht. Ihr gegenüber stünde – so Rullmann und Schlegel – das Konzept „einer zyklischen ‚weiblichen' Zeitdimension", die sich durch „einen natürlichen Umgang mit Zeitabläufen" auszeichne und „dem natürlichen Werden und Vergehen" mehr Raum gebe (S. 317). Das Kapitel „*Subjekt* – dualistische Egozentrik oder ganzheitliches Sein" beginnt mit dem Hinweis darauf, dass das ‚Ich' oder ‚Selbst' seit Descartes im Zentrum des Philosophierens stehe: „Im modernen Sprachgebrauch bedeutet Subjekt ('subjectum' = das ‚Zugrundeliegende') die Einheit des Bewußtseins – Gefühl und Wahrnehmung, Vernunft und Willen." (S. 74) Phänomenologinnen wie Edith Stein oder Hedwig Conrad-Martius dagegen hätten kritisiert, dass die neuzeitliche Philosophie das Subjekt zum absoluten Zentrum erhebt und gefordert,

> „daß das Subjekt nicht unabhängig von seinem lebensweltlichen Kontext betrachtet werden konnte. (...) In dieser Erweiterung des Horizonts kann man die Eigenart der weiblichen Empfindsamkeit erspüren, die nicht alles auf sich zurückführt, sondern eher bestrebt ist, sich dem anderen als solchem zu öffnen." (S. 76)

Allerdings räumen Rullmann/Schlegel mit Hinweisen auf Adorno, Horkheimer und Foucault ein, „daß die grundsätzliche Fragwürdigkeit des Konstrukts vom mit sich selbst identischen (männlichen) Subjekt (oder Selbst) auch Männern aufzufallen vermag" (S. 81). Anstatt aber genau das zu thematisieren und zu fragen, wie das Subjekt und das Ich (als männliches ebenso wie als weibliches) durch die Kultur bestimmt sind, sehen Rullmann und Schlegel in den Einwänden Steins und Conrad-Martius' einen Beleg für die genuin weibliche Denk- und Wahrnehmungsweise. Ziel muss sein – so muten die Ausführungen von Rullmann und Schlegel an – dass „die Frau zum autonomen Subjekt" wird (S. 75).

Bereits die Kapitelüberschriften, die sämtlich Entweder-Oder-Konstruktionen bilden, signalisieren eine oppositäre Differenz der Geschlechter. Die im Titel und im Vorwort angekündigte zentrale These des Buches, nach der Frauen anders denken würden (S. 8), wird durch die Ausführungen der einzelnen Kapitel jedoch keineswegs überzeugend belegt. Vielmehr werden die Differenz vorausgesetzt und zahlreiche Geschlechterklischees bedient. Besonders die von Rullmann und Schlegel zwischen den Zeilen durchgängig transportierte These vom Opferstatus der besseren, friedfertigeren weiblichen Hälfte der Menschheit lässt sich vor dem Hintergrund der Ergebnisse der Frauengeschichtsforschung ernsthaft nicht mehr vertreten. Ist der Differenzfeminismus auch nach wie vor ein legitimer Standpunkt, wäre es doch wünschenswert gewesen, Rullmann und Schlegel hätten ihre differenzfeministische Argumentation als solche thematisiert und in den Kontext abweichender identitätskritischer und dekonstruktiver Konzepte gestellt. So weckt der Band den Eindruck, als sei er fernab von den vehement geführten Geschlechterdebatten und unbehelligt von der Entwicklung der vielfältigen Frauen- und Geschlechterforschung verfasst worden. Positiv hervorzuheben ist die sehr umfangreiche und

informative Bibliografie, die mit ihren zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen zum Weiterlesen anregt.

***

Während Rullmann und Schlegel die nach wie vor offene Frage, ob ein vorsprachliches (geschlechtliches) Subjekt existiere, nicht thematisieren und die Gegebenheit von (geschlechtsspezifischer) Subjektivität voraussetzen, sind die Entstehungsmöglichkeiten von Subjektivität und deren Fragilität die zentralen Themen von Peter V. Zimas ebenso umfang- wie kenntnisreicher *Theorie des Subjekts*. Geschickt führt der Autor sein Publikum – mit beständigem Bezug auf die Literaturgeschichte – durch die verschiedenen Subjekt- und Identitätskonzepte der Philosophie- und Soziologiegeschichte, bleibt aber nicht bei einem geistesgeschichtlichen Abriss stehen. Er macht vielmehr die politische und gesellschaftlich-praktische Bedeutung des Themas deutlich, indem er die Frage nach (post-)moderner Identität in den Kontext des neuen, eine diverse Vielfalt kultureller Identitäten vereinenden Europas stellt. Dabei räumt seine Theorie den „feministische[n] Subjektentwürfe[n] zwischen Moderne und Postmoderne“ eine besondere Bedeutung ein (VI, S. 276-293).

Der Band geht mit dem 1. Kapitel von einer Begriffsgeschichte und -theorie zur prinzipiellen Ambivalenz des Begriffes ‚Subjekt‘ aus: Sowohl im griechischen *hypokeímenon* als auch im lateinischen *subiectum* komme zum Ausdruck, dass das Subjekt ebenso als das „Zugrundeliegende“ wie auch als das „Unterworfene“ erscheine (S. 1-90). Es folgen zwei weitere Großkapitel, die die Pendelbewegungen der Subjektivität zwischen diesen beiden Extremen nachzeichnen. Dabei wird das „Subjekt als Zugrundeliegendes“ als der Kerngedanke des modernen Idealismus von Descartes bis Sartre vorgeführt (V, S 91-191), wohingegen die so genannte Postmoderne das Einzelsubjekt vor allem als das Unterworfene und als eine zerfallene Instanz auffasse (S. 193-293). Beim 4. Großkapitel handelt es sich um ein soziologisches. Es sucht nach Erklärungen für den Übergang von der modernen Apotheose des Subjekts zu dessen postmoderner Dekonstruktion und meint diese in der „modernistische[n] Selbstkritik der Moderne“ durch die Begründer der Soziologie (Dürkheim, Weber, Simmel) zu finden (XI, S. 295-363). Im 5. Großkapitel entwirft der Autor aus seiner konsequent ambivalenten Auffassung des Subjekts als gleichermaßen zugrunde liegende wie unterworfen zerfallende Instanz eine eigene, neue, *dialogische* Subjektkonzeption (S. 365-430), bei der er auf die theoretischen Entwürfe der Frauen- und Geschlechterforschung ein besonderes Augenmerk richtet. In die Praxis umgesetzt, sieht er in seinem theoretischen Entwurf einer *dialogischen Subjektivität*, auf kollektiver wie individueller Ebene, die Chance auf ein friedliches und geeintes Europa. Sieht Zima das aufklärerische ‚Projekt Moderne‘ auch in ernster Gefahr, so gibt er sich doch offen als dessen Anhänger, der am Glauben an das kritik- und handlungsfähige Individuum festhält, zu erkennen:

> „Denn ein Plädoyer für Subjektivität, wie es diesem Buch zugrunde liegt, setzt eine sorgfältige Auseinandersetzung mit den Faktoren und Mechanismen voraus, die Subjektivität in nachmoderner Zeit verhindern.“ (S. 238)

So sind Zimas Ausführungen von der Prämisse getragen, dass das einzelne Individuum die Möglichkeit habe, die Vorteile der Informationsgesellschaft dahingehend zu nutzen, konkurrierende Inhalte und Ideologien gegeneinander auszuspielen, sich am fremden Wort zu orientieren, ohne dass das „zu Relativismus und Orientierungslosigkeit führen“ (XII) müsse. Im Gegenteil könnten die Bedingungen der offenen Informationsgesellschaft das Einzelsubjekt sogar stärken, sei „dialogische Subjektivität zumindest fallweise flexibler und widerstandsfähiger als die idealistischen und monologischen Konstruktionen“ (XIII). Da der Prozess der Identitätssuche grundsätzlich dialogisch ist, sei – so Zimas These – „dialogische Subjektivität auf Alterität ausgerichtet: Sie lebt trotz aller Verwerfungen, die der Dialog mit sich bringt, von ihrem Anderen, auch von ihrem Gegenteil.“ (S. 369) Die postmoderne Problematik sieht Zima zwischen den beiden Extremen der „subjektlosen Indifferenz“ (durch die Aufgabe jeglichen utopischen Entwurfs jenseits des Bestehenden) einerseits und der „ideologischen Unterwerfung“ (unter eine bestimmte Ideologie) andererseits. Die für die Zukunft der Menschheit nicht unerhebliche Frage nach den Spielräumen des postmodernen Subjekts sieht er – und das macht seine Theorie für den hier vorliegenden Kontext besonders interessant – zumindest zum Teil beantwortet von den

> „Subjekttheorien des zeitgenössischen Feminismus ..., der keineswegs pauschal als ‚postmodern‘ bezeichnet werden kann, der aber im Rahmen einer Postmoderne agiert, in der sich die Grenzen einer männlich dominierten Wachstumsgesellschaft immer klarer abzeichnen.“ (S. 196)

Dabei stellt sich für Zima auch die Frage, „wie eine Subjektivität aussieht, die nicht von Männern konzipiert wurde“ (ebd.). Unter der Überschrift „Feministische Subjektentwürfe zwischen Moderne und Postmoderne: Von Virginia Woolf zur dialogischen Subjektivität“ (S. 276) zeichnet er verschiedene Entwicklungen feministischer Theoriebildung durch das 20. Jahrhundert hindurch nach und sieht in den „ambivalente[n] Positionen im Sinne des Modernismus“ (unter denen er so unterschiedliche Autorinnen wie Simone de Beauvoir, Julia Kristeva und Judith Butler fasst) so etwas wie Vor- und Paralleldenkerinnen zu seiner Theorie der ‚dialogischen Subjektivität‘ (S. 276). Ohne die mitunter erbitterten Auseinandersetzungen in der *Gender*-Debatte als solche zu thematisieren, entwirft Zima das Bild von zwei konzeptionellen Lagern: der „moderne“ Teil der feministischen Bewegung, der am ‚unvollendeten Projekt Moderne‘ im Sinne von Habermas arbeitet und nach der Stärkung weiblicher Subjektivität strebt einerseits, und jene „postmodernen“ Konzepte, die die Differenz der Geschlechter dekonstruieren, andererseits. Mit dem Verweis auf eine Gemeinsamkeit aller Strömungen feministischer Theoriebildung – dass sie nämlich allesamt die historisch-gesellschaftliche Entstehung und Entwicklung von Subjektivitäten wie des Subjektbegriffs selbst untersuchten – vermag Zima, beide geschlechtertheoretischen Großströmungen nebeneinander stehen zu lassen und – ohne sie synthetisch zusammenzuführen – sie in ihrem jeweils eigenen Erkenntnisinteresse zu würdigen: „Das Problem besteht darin, daß Dualismen (...) handlungsfähig machen, während die Dekonstruktion dieser Dualismen die Erkenntnis fördert.“ (S. 284) Stellt die Geschlechterdifferenz einen

grundlegenden kulturellen Dualismus dar, sieht der Autor in der „Androgynie als ambivalente Figur des Modernismus“ eine Alternative zur „Ideologisierung des Subjekts und zur dekonstruktivistischen Unentscheidbarkeit“ (S. 292). Dabei beruft sich Zima explizit auf das spezifische Androgynitätskonzept von Virginia Woolfs Orlandofigur. Dieses nehme seinen Entwurf „spätmorderner Subjektivität“ modellhaft vorweg, weil Orlando in der Alterität lebe: „Es geht darum, sich dem Anderen zu öffnen, um anders zu werden; nicht darum, das Andere zu werden oder es zu vereinnahmen“, darum dass „sich androgyne Dialogizität in Polyphonie verwandelt“ (S. 290f), denn: „Nur wo die Stimme des anderen noch gehört wird, besteht Hoffnung auf Selbstentfaltung“ (S. 416). Auf die aktuellen Rahmenbedingungen subjektiven (Er-)Lebens und Handelns bezogen bedeutet dies die Maxime der Achtung vor dem Anderen wie der Neugier auf die anderen. Aus Zimas Perspektive erscheint deshalb auch „das europäische Projekt als Ergänzung zu den einzelnen nationalen Vorhaben, nicht als deren Negation“ (S. 428), verbinden viele Völker mit der europäischen Einigung doch die Hoffnung, nach jahrzehntelanger Unterjochung gerade „in der Union ihre kulturelle und politische Identität leben zu können“ (S. 429).

Im Kontext seiner durchaus Mut zur Utopie zeigenden Ausführungen ist weniger plausibel, dass Zima – der ausdrücklich fordert, dass „sich androgyne Dialogizität in Polyphonie verwandelt“ (S. 291) – an der Vorstellung einer biologisch vorgegebenen Geschlechterbinarität festhält (S. 280). Eine Forderung der einschlägigen Forschungen ist ja gerade die nach der Achtung vor den anderen, die sich nicht in diese Matrix fügen. Nichtsdestotrotz gibt der Autor einen hervorragenden Überblick über die abendländische Subjekt- und Identitätsphilosophie seit Descartes, der für *gender*-kritische subjekt- und identitätstheoretische Überlegungen überaus hilfreiche Grundlagen liefert. Lesen sich seine Ausführungen über weite Strecken als eine Geschichte der Xenophobie, weisen sie anhand des umfassenden theoretischen Materials die Richtung, Zimas Subjektkonzept ernst zu nehmen und *gender*-theoretisch und -politisch konsequent weiter zu denken. ‚Polyphone Subjektivität‘ könnte das Ideal – so mein Vorschlag – lauten: Subjektive Identität als eine Art Kristallisationspunkt zwischen zahllosen Alteritäten, wo der Geschlechtlichkeit des Menschen Rechnung getragen wird – jenseits zwangsheterosexueller Vorgaben und somit ohne sich in den Aporien dualistischen Denkens zu verstricken.

Mona Hanafi El Siofi

Alleinlebende Frauen als Avantgarde

Ulrike Schlicht: Selbsterweiterungsprozesse alleinlebender Frauen, Münster 2003 (Waxmann, 273 S., 29,90 €).

Alleinlebende Frauen mittleren Alters sind bei weitem kein neues Phänomen. Gegenwärtig werden sie größtenteils mit einer allgemein fortschreitenden Individualisierung und Emanzipation in Verbindung gebracht. Nach milieutheoretischen Ansätzen, die eine Universalität des Individualisierungsprozesses bestreiten, wären alleinlebende Frauen mittleren Alters vor allem in der urban-akademischen Sphäre zu finden. Ob nun so oder so, diese Frauen werden meist als karrierebewusste, bindungsunfähige und somit unter zermürbender Einsamkeit leidende Opfer der Individualisierungstendenzen bedauert. Man betrachtet sie, in Worten des Soziologen Jean-Claude Kaufmann[1], als „unfreiwillige Avantgarde“, als unkonventionelle Anomalien in unserer paarorientierten Gesellschaft. Allenfalls gesteht man Frauen in den Dreißigern ein frustriertes Zerrissensein zu: zwischen der nur scheinbar verlockenden emanzipatorisch-beruflichen Autonomie und dem gesellschaftlichen Ideal der heimeligen, heterosexuellen Paarbeziehung mit obligatorischem Kinderwunsch. Diesen Komplex verarbeitete die Journalistin Katja Kullmann in ihrem Verkaufsschlager *Generation Ally*.[2] Das Glück von Frauen wird also häufig allein am Vorhandensein eines männlichen Gefährten gemessen. In einem selbstbestimmten, wirtschaftlich unabhängigen Leben – einer bislang positiv konnotierten Domäne der Männer – könnten sie als Single unmöglich ausreichende Erfüllung finden, so die Unterstellung.

Ulrike Schlicht, selbst Alleinlebende mittleren Alters, entwickelte das Thema ihrer Dissertation aus dem „Ärger über das alltagsweltliche Bild der alleinlebenden Frau“ (Buchumschlag). Auch sie bewertet in ihrer Publikation alleinlebende Frauen der Gegenwart letztlich als Avantgarde – allerdings unter einem anderen Vorzeichen: Zum einen geht sie davon aus, dass Frauen sich freiwillig und ganz bewusst für ein Alleinleben auf Dauer entscheiden, ohne dass sie dabei als frustrierte Opfer von Karrierebestrebungen zu bemitleiden seien; zum anderen proklamiert sie, dass Frauen nachfolgender Generationen von deren Strategien für ein befriedigendes Alleinleben lernen können, also z.B. eine erfolgreiche Abgrenzung von herkömmlichen Weiblichkeitsidealen zu vollziehen. So sieht sie das Alleinleben von Frauen als *eine* Lebensform neben anderen an und nicht als Defizit oder begrenzte Übergangsphase.

Für ihre qualitative Studie interviewte Ulrike Schlicht Akademikerinnen zwischen 35 und 45 Jahren. Akademikerinnen bevorzugte sie deshalb, weil Karrierechancen die Entscheidung zum Alleinleben begünstigen; vor allem aber, weil sie ihnen, aufgrund ihrer intellektuellen Orientierung, „ein gewisses Reflexionsniveau in Bezug auf die Lebensform unterstellt“ (S. 60) – wobei dieser Zusammenhang

zumindest anzweifelbar ist: Wieviele AkademikerInnen leben in streng heteronormativen Lebenszusammenhängen, *ohne* dies je zu hinterfragen?

Wichtig war der Autorin möglichst alle Lebensbereiche dieser alleinlebenden Frauen einzubeziehen, wobei die „Innenwelt“ im Mittelpunkt stand. Hier zeigte sich z.B., dass nahezu jede der Befragten das Alleinleben einer unbefriedigenden Partnerschaft vorzog und ihrer Berufstätigkeit einen sehr hohen Stellenwert beimaß. Letzteres orientierte sich hauptsächlich an der eigenen Zufriedenheit und weniger an Karriere oder Statuserwerb. Zudem verfügten alle Frauen über ein mittelgroßes soziales Netzwerk, dem die meisten gleich viel oder noch mehr Bedeutung als ihrem Beruf beimaßen. Fehlende partnerschaftliche Sexualität wurde vom größten Teil der Frauen als negativer Aspekt des Alleinlebens benannt. Die Tatsache, dass einige Frauen homoerotische Erfahrungen bzw. sogar feste Beziehungen mit Frauen hatten, wird leider nirgends konkret thematisiert. Möglicherweise hätte dies interessante Aufschlüsse geben können über den Umgang mit tradierten Weiblichkeitsidealen oder der „richtigen“ Sexualität, die, wie die Autorin selbst konstatiert, gemeinhin am „penetrierenden Phallus orientiert ist“ (S. 197).

Um nun das Gelingen eines befriedigenden Alleinlebens zu untersuchen, dem erklärten Forschungsziel, formulierte Ulrike Schlicht eine eigene Hypothese: die *Selbsterweiterung*. Sie ist „definiert als die Herausbildung aller Eigenschaften, Kompetenzen und Handlungsdispositionen, die das Alleinleben im Sinne einer Omnipotenz des Möglichen positiv beeinflussen“ (S. 47). Impliziert wird hier ein *konstruktiver Umgang mit den unterschiedlichen Dimensionen des Selbst*, als einer entscheidenden Voraussetzung, das Alleinleben zu akzeptieren und sich darin „wohlzufühlen“ (vgl. S. 44). Dabei bleibt offen, warum eine so definierte Selbsterweiterung nicht generell auch für das Leben in einer befriedigenden Paarbeziehung gelten sollte.

Das vorgenannte mehrdimensionale Selbst(bild), über das jedes Individuum, bewusst oder unbewusst, verfügt, bildet für die Autorin die theoretische Grundlage der Selbsterweiterungshypothese. Jedoch finden sich in diesem Ansatzpunkt einige Unstimmigkeiten. Z.B. müsse sich das mehrdimensionale Selbst von anderen Menschen abgrenzen können, um sich als *emotional unabhängig* zu erleben. Sonst sei, auch in einem Leben als Paar, keine Eigenständigkeit möglich (vgl. S. 44). Eine solche Behauptung aber lässt sich nicht vereinen mit der gleichzeitig betonten Notwendigkeit ausreichender sozialer Ressourcen, denen gegenüber man „sich schwach und abhängig“ (S. 119) zeigen kann; denn, so Ulrike Schlicht, durch emotional tiefe Beziehungen wird eine zuverlässige Unterstützungsquelle (vgl. S. 119f) geboten, deren Sicherheit ebenfalls eine „unabdingbare Voraussetzung für den Prozess der Selbsterweiterung“ (S. 115) sei. Dieser Widerspruch wird nicht aufgelöst.

Selbsterweiterung soll für Alleinlebende zur Bewusstwerdung und wirksamen Erschließung des mehrdimensionalen Selbst führen. Und eben das stellt die Autorin bei den meisten der Frauen fest. Sie befragt sie sogar direkt daraufhin: „Nehmen Sie verschiedene Selbste wahr?“ (S. 240). Könnte dies als unzulässig suggestiv

bewertet werden, ist dagegen ernsthaft unprofessionell, dass Ulrike Schlicht bei den Frauen das *theoretische* Wissen über ein mehrdimensionales Selbst vermisst. Weil die Befragten hierfür andere oder indirekte Bezeichnungen verwenden, vermutet sie, dass ihre Interpretation hinsichtlich eines eindeutigen Belegs ihrer theoretischen Annahmen als „gewagt" erscheinen könnte (vgl. S. 157f). Sollten Kenntnisse theoretischer Ansätze bei Befragten, und seien es auch Akademikerinnen, tatsächlich Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit von Forschungsergebnissen sein? Es sei denn, dieses Wissen selbst wäre Gegenstand der Forschung? Oder ist es nicht vielmehr die überzeugende Abstrahierung der gleichwie formulierten Daten?

Festzuhalten bleibt, Ulrike Schlicht findet in der untersuchten Gruppe alleinlebender Frauen „ein deutlich sichtbares Potential für gelingende Selbsterweiterungsprozesse" (S. 231). Strategien für ein befriedigendes Alleinleben sind demzufolge anhaltende Selbstreflexion, sowie das Aushaltenkönnen von und der Umgang mit Widersprüchlichkeiten. Und das nicht nur innerhalb divergierender Selbstbilder, sondern ebenso im persönlichen Verhältnis zu den engen Vorgaben gesellschaftlicher Normen. Maßgeblich dabei ist der Anstieg des Selbstwertgefühls.

Soll dieser positive Forschungsansatz Vorurteile gegenüber alleinlebenden Frauen mittleren Alters ausräumen helfen, will jedoch das Endergebnis nicht recht überraschen. In den zitierten Interviewausschnitten wird offenbar, dass den Befragten Antworten oft gleich mitserviert bzw. regelrecht in den Mund gelegt werden. Ulrike Schlicht, dem politischen Anspruch der 70er Jahre-Frauenforschung „mit Präferenz für Anteilnahme" (S. 53f) verschrieben, hat allzu deutlich darauf hingearbeitet, ihre Selbsterweiterungshypothese bestätigt zu finden.

Anmerkungen

1 Jean-Claude Kaufmann: *Singlefrau und Märchenprinz. Über die Einsamkeit moderner Frauen*, Konstanz 2002.
2 Katja Kullmann: *Generation Ally. Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein*, Frankfurt/M. 2002.

Marianne Vogel

Feministische Literatur in den Niederlanden

Ute Langner: Zwischen Politik und Kunst. Feministische Literatur in den Niederlanden – die siebziger Jahre, Münster u.a. 2002 (Waxmann, Reihe Niederlande-Studien, Bd. 30, hrsg. v. Armand Berteloot, Loek Geeraerdts, Lut Missinne und Friso Wielenga, 281 S., 34,80 €).

Die niederländische Zweite Frauenbewegung ist in Deutschland als Schlagwort relativ bekannt; teils war sie auch ein Vorbild für die deutsche. Viele werden sich in diesem Zusammenhang an den Namen Anja Meulenbelts erinnern. Doch werden meistens detailliertere Kenntnisse fehlen, so dass Ute Langners Studie eine wichtige Lücke schließt – zum Teil jedenfalls, wie sich zeigen wird. Die Autorin untersucht, wie sie in der Einführung schreibt, den politischen Diskurs der niederländischen Zweiten Frauenbewegung – den sie als „Interdiskurs", als Kopplung mehrerer Diskurse (Jürgen Link), bezeichnet – sowie die literarische Verarbeitung dieses Interdiskurses von niederländischen Frauen (S. 15-19). Dabei will sie gerade nicht eine Person wie Anja Meulenbelt als einzigartiges Ereignis hervorheben, sondern diese als Teil eines größeren Diskurses behandeln. Für diesen Ansatz verweist sie u.a. auf Sigrid Weigels *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*.[1] Langners erste Frage ist, wie die Schriftstellerinnen in ihrer Literatur mit den wichtigsten Programmpunkten des feministischen Interdiskurses – Subjektwerdung, Erfahrung und Individualität, Identifikation und Geschichtserinnern, weibliche Gegenkultur, Antihierarchismus und Fragmentarismus – umgehen (S. 19, 86-87). Ihre zweite Frage lautet, ob in ihrer Literatur „eine ‚Verschiebung' bereits institutionalisierter Narrationsschemata des ‚allgemeinen' (nicht-feministischen) literarischen Diskurses stattfindet" (S. 19), d.h. inwiefern sich besondere Merkmale finden lassen.

Analysiert werden Werke einer kleinen, aber gut gewählten Gruppe von Autorinnen. Bedingungen für die Aufnahme ins Korpus waren, dass die betreffende Autorin in der Frauenbewegung aktiv war, in feministischen Zeitschriften publizierte und/oder im Kontext der Frauenbewegung rezipiert wurde. Dies führte zur Auswahl von Anja Meulenbelts *De schaamte voorbij* (1976, dt. Üb. *Die Scham ist vorbei*); Hannes Meinkemas *En dan is er koffie* (1976, auf Dt. „Und dann gibt's Kaffee"); Hella Haasses *Een gevaarlijke verhouding* (1976, auf Dt. „Eine gefährliche Beziehung") und *Mevrouw Bentinck* (1978, auf Dt. „Frau Bentinck"); Andreas Burniers *De huilend libertijn* (1970, auf Dt. „Die weinende Libertinin") sowie Monika van Paemels *De confrontatie* (1974, auf Dt. „Die Konfrontation").[2]

Nach der Einführung stellt Langner im ersten Kapitel die Entwicklung der Zweiten Frauenbewegung in den Niederlanden dar. Dann werden die wichtigsten niederländischen feministischen Literaturauffassungen erläutert (Kap. 2), wonach die Analysen der sechs Romane folgen (Kap. 3-7). Dabei steht jede der fünf AutorInnen exemplarisch für einen der fünf oben genannten Programmpunkte und damit für eine spezifische „Textserie" innerhalb des Interdiskurses. Es gelingt Langner

gut, die Komplexität des politischen und vor allem des literarischen Feminismusdiskurses darzustellen. Dies resultiert in aufschlussreichen literarischen Interpretationen, die umso wichtiger sind, als die sechs Romane trotz ihrer Bedeutung für die niederländische Nachkriegsliteratur wenig und nur selten seriös untersucht worden sind. Die Begründung dafür war oft, dass die feministische Literatur eben eine Nicht-Literatur sei, sie habe engagierte und politische Ziele, die einen ästhetischen Wert verhindern würden.

Langner beweist in ihrer Studie jedoch, dass die von ihr behandelten Bücher mühelos ‚ästhetisch' gelesen werden können, d.h. sie enthalten viele mehrdeutige, widersprüchliche, faszinierende Elemente. Zudem wird deutlich, dass die AutorInnen ihrer Literaturauffassung und ihrer literarischen Praxis zufolge nicht dichotomisch als entweder (sozialistisch-)feministisch oder nicht-(sozialistisch-)feministisch und als entweder engagiert oder aber ästhetisch kategorisierbar sind. Vielmehr waren ihre Positionen äußerst differenziert. Insgesamt wird die Diskussion ‚Politik oder Kunst' damit als Scheinproblem entlarvt. Langners Schlussfolgerung lautet denn auch:

> „Die Affinität zu diesen Konzepten [d.h. zu den fünf Programmpunkten, s. oben, MV] – nennen wir es Engagement – hat sich dabei keineswegs als Widerspruch zu individueller literarischer Praxis erwiesen, sondern als konstitutiv für die jeweiligen Erzählmuster" (S. 260).

Bei allen AutorInnen ist somit sowohl Engagement als auch eine spezifische, ästhetische Verarbeitung dieses Engagements zu finden. Dies schlägt sich auch mehrmals in einer Verschiebung ‚männlicher' Narrationsschemata nieder – z.B. des autobiographischen Bildungsgenres bei Anja Meulenbelt und der Sprache der karnevalesken Umkehrung bei Andreas Burnier –, obwohl diese anfangs gestellte Frage nicht sehr systematisch ausgearbeitet wird.

Kaum eine Studie ist perfekt, und auch diese hat einige Schwachpunkte. Ein Nachteil von Langners literarischem Schwerpunkt (Kap. 3-7) ist, dass die Verbindung zwischen der Literatur und dem Diskurs der niederländischen Frauenbewegung einigermaßen auf der Strecke bleibt. Dies wird noch dadurch verstärkt, dass keine Synthese stattfindet, weil ein Schlusskapitel fehlt. Es folgt lediglich ein Resümee (S. 255-261), das mit einer knappen Schlussfolgerung von einer Seite endet. Ferner bleibt die Studie, was die angesprochene Zielgruppe anbetrifft, zwischen zwei Leserschaften hängen, weil sie zwar auf Deutsch verfasst worden ist, die zahllosen niederländischen Zitate jedoch unübersetzt bleiben. Dies scheint mir eine verpasste Chance zu sein. Die niederländische Literatur ist mittlerweile so präsent im deutschen Sprachraum, dass man es sowohl der hiesigen Literaturwissenschaft als auch weiteren interessierten LeserInnen gewünscht hätte, mühelos mehr über die niederländische feministische Literatur erfahren zu können. Es ist zu hoffen, daß Langners Studie trotzdem auf Resonanz stößt, denn die Lektüre lohnt sich voll und ganz.

Anmerkungen

1 Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Reinbek bei Hamburg 1989.
2 Anja Meulenbelt: *Die Scham ist vorbei. Eine persönliche Erzählung*, München 1980; Hannes Meinkemas: *En dan is er koffie*, Amsterdam 1976; Hella Haasses: *Een gevaarlijke verhouding*, Amsterdam 1972; dies: *Mevrouw Bentinck*, Amsterdam 1999; Andreas Burnier: *De huilend libertijn*, Amsterdam 1970; Monika van Paemels: *De confrontatie*, Ohs Erfdeel 1974.

Mona Hanafi El Siofi

„Same, but different"

Judith Schlehe (Hrsg.): Interkulturelle Geschlechterforschung. Identitäten – Imaginationen – Repräsentationen, Frankfurt/M. 2001 (Campus Verlag, 280 S., 39,90 €).

„Und wer bist du?" wurde vor kurzem eine meiner Freundinnen gefragt. Anstatt schlicht ihren Namen zu nennen, gab sie vor, nicht zu wissen, wo sie mit ihrer Antwort beginnen solle. Sie implizierte damit: meine Identität hat eine Geschichte und die ist zweifellos sehr komplex!

„Identitäten haben eine Geschichte", – so schreibt auch Helma Lutz in ihrem Beitrag der hier besprochenen Aufsatzsammlung, „und die Mobilisierung sowie die Repräsentation dieser Identitäten verbindet sich mit Herrschaftsinteressen, ebenso wie mit sozialen Interessen unterschiedlicher subordinierter Gruppen" (S. 253). Sie bezieht sich dabei auf Stuart Hall, der Identität in der Spätmoderne nicht als eine fixe Entität, sondern als sich durchaus widersprechende, dezentrierte Fragmentierung versteht.

Halls postmoderne Konzeption des Subjekts spricht des Weiteren von Identität als einem Prozess, bei dem das Subjekt sich mit Hilfe von Fantasien über sich selbst zusammenzuhalten und zu vereinheitlichen sucht, und das im Fluss unterschiedlicher Kontexte in einer zunehmend globalisierten Welt. Aus dieser Perspektive lässt sich auch Kultur nicht mehr als eine homogene, in sich konsistente Gesamtheit begreifen, sondern als ein offenes, im Inneren heterogenes System von Selbst- und Fremddeutungen, das Beständigkeit vor allem in seiner andauernden Austauschbewegung hat. Eine dergestalt wahrgenommene Dynamik erlaubt Schlagwörter wie Transnationalismus, Translokalität, Inter- und Transkulturalität, Hybridisierung, multiple Verortung, Kreolisierung und Entterritorialisierung. Solche theoretischen Konzepte schaffen meist eine eher euphorische Sicht auf neue Formen von Zugehörigkeit und mobilen Lebensweisen.

Globalisierung bewirkt aber nicht nur Pluralisierung, Flexibilisierung und Öffnung, sondern kristallisiert sich auch in Brüchen, Abgrenzungen und Polarisierungen. Dies drückt sich aus in sozialen, ökonomischen und politischen Ungleichheiten, religiöser Orthodoxie, kulturellem Traditionalismus, politischem Separatismus und Extremismus, neuen Nationalismen.

Arbeiten zu Globalisierungsprozessen erfassen im Rahmen der sich verändernden (trans)nationalen Kontexte also längst nicht mehr nur politische oder wirtschaftliche Aspekte, sondern auch soziale Transformationen und kulturelle Identitätsbildung. Obwohl in diesen Zusammenhängen ebenfalls die soziale Konstruktion von Geschlecht und das Geschlechterverhältnis als konstitutiv zu betrachten sind, werden sie jedoch nur selten thematisiert. Selbst in der Interkulturalitäts- und Migrationsforschung findet dies kaum Eingang. Demgegenüber schreiben anwendungsorientierte Business- oder Reisehandbücher die *Gender*-Dimensionen in knappen Artikeln über „Die Stellung der Frau“ in unzulänglicher Weise fest. Hier wird ignoriert, dass bereits die Vorstellungen über Geschlechterrollen jegliche interkulturelle Begegnung oder Beziehung mitbestimmen und diese zugleich (re)produzieren.

Der Band „*Interkulturelle Geschlechterforschung. Identitäten – Imaginationen – Repräsentationen.*“ integriert nun gezielt die *Gender*-Dimension, in wissenschaftlichen Aufsätzen über Globalisierungsprozesse, Migrationserfahrungen und Inter- bzw. Transkulturalität. Auch wenn dabei der Blick von Frauen auf Frauen deutlich dominiert, bleibt das männliche Selbstverständnis neben Überlegungen zu *Gender*-Varianzen in diesem Gefüge nicht unberücksichtigt. Hierfür konnte die Herausgeberin Judith Schlehe erfreulicherweise überwiegend Autorinnen und Autoren gewinnen, die in ihren Beiträgen theoretische Konzepte mit anschaulichen Beispielen aus ihrer eigenen Forschungspraxis verdeutlicht haben. Diese kommen vornehmlich aus der Ethnologie, aber auch aus anderen Fachbereichen wie der Literaturwissenschaft. Dabei ist die länderübergreifende Interdisziplinarität der Zusammenstellung programmatisch zu verstehen und soll, ganz im Sinne ihrer Inhalte, „für die Vielfalt und das Zusammenspiel der Perspektiven plädieren“ (S. 16).

Die dreizehn Aufsätze des Bandes wurden in vier Teilbereiche untergliedert. Zur Einführung diskutieren in Teil 1, „Genderkonstruktionen in globaler Bewegung“, Sabine Strasser und Elka Tschernokoshewa neuere Ansätze aus der feministischen Sozial- und Kulturanthropologie vor dem Hintergrund gegenwärtiger Migrations- und Identitätstheorie. Desgleichen findet sich hier Werner Krauß‘ Auseinandersetzung mit den „masculinity studies“ vor allem in ihrer Beziehung zur feministischen Ethnologie. Dieter Haller geht es um die Dekonstruktion der (hetero)normativen binären Geschlechterkategorien die „zugegebenermaßen“, so Schlehe (S. 18), auch in diesem Band erhalten bleiben und um deren Chancen und Konsequenzen für die ethnologische Geschlechterforschung.

Im 2. Teil, „Genderdimensionen in transkulturellen Paarbeziehungen“, analysiert Jutta Lauth Bacas die transkulturelle Dynamik binationaler Partnerschaften und illustriert dabei vor allem die Kulturalisierung von Beziehungskonflikten. Barbara Waldis schreibt über geschlechtstypische Strategien von Heiratsmigration. Sie kommt dabei zu dem interessanten Schluss, dass „die zumindest implizite Kritik der Geschlechterkultur im Herkunftsland (...) ein wichtiges Migrationsmotiv“ (S. 144) ist. Mirjana Morokvasic-Müller betrachtet die Realitäten interethnischer Paare vor dem politischen Hintergrund des ehemaligen Jugoslawien. Diese sollten später zu den ersten Opfern des Konflikts gehören.

Teil 3, „Genderrepräsentationen in literarischen und Bildungstexten“, enthält die Arbeiten von Gabriele Rippl und Sigrid G. Köhler zu sehr unterschiedlichen Werken dreier Schriftstellerinnen. Sie entstammen dem spannungsreichen Kontext chinesisch-amerikanischer Migration, der postkolonialen Situation einer karibischen Insel und des afrikanischen Feminismus. Rita Schäfer stellt die *gender*-orientierte, interdisziplinäre und multikulturelle Zusammenarbeit von Wissenschaftlerinnen des südlichen Afrika vor. Diese haben, anhand partizipativ durchgeführter Vorstudien, Bildungs- und Rechtskonzepte entwickelt, die Handlungsspielräume südafrikanischer Frauen wirksam erweitern helfen.

Der 4. Teil, „Genderkonstruktionen in Diaspora-Situationen“, beleuchtet mit Maria-Barbara Watson-Franke die Lage matrilinearer Mütter in den patriarchal organisierten Metropolen, in die sie vormals mit ihren Familien abgewandert sind. Diese Frauen, die in ihrer Herkunftskultur strukturell stark positioniert sind, ökonomisch und als zentrale Persönlichkeit, sehen sich einem Wertesystem gegenüber, das „sowohl ihnen selbst als auch *ihren Familien* fremd ist“ (S. 230, Hervorhebung im Original). Hier ist spannend zu lesen, ob und wie ihre Matrilinearität überlebt. Elfriede Hermann schildert über welche Differenzierungsdiskurse sich eine umgesiedelte, ebenfalls matrilineare Ethnie gegenüber der Mehrheitskultur ihre Rechte und politischen Interessen sichert. Die Selbstdifferenzierung der vorgestellten Ethnie isoliert sich hier jedoch nicht als Gegenpol zu der Gleichheit mit anderen. Auf Gleichheit wird in der Regel geradezu verwiesen, wird sie korreliert mit Differenz im Sinne von „same, but different“ (S. 244) und das ebenfalls zum Erhalt des besonderen Status der Ethnie! Helma Lutz beschließt den Band mit einer Untersuchung surinamischer Niederländerinnen und deren Töchtern. Sie zeigt, wie die Mütter transnationale Beziehungen aufrechterhalten, sich in transnationalen Räumen verorten. Die Töchter indes nehmen zu derartigen Verknüpfungen eine eher ambivalente Haltung ein, da sie im Heimatland ihrer Eltern habituell nicht verankert sind. Daher lässt sich auch das so verführerisch anmutende Konzept der Hybridität nicht ohne Weiteres auf die Ergebnisse dieser Forschung anwenden.

In Anbetracht des Spektrums und der Qualität der Beiträge lässt sich der vorliegende Sammelband als eine sehr gelungene Zusammenstellung loben.

Claudia Münzing

Queer denken

Andreas Kraß (Hrsg.): Queer denken, Frankfurt/M. 2003 (Suhrkamp, 357 S., 14 €).

Queer zu sein, das ist nicht schwer, *queer* zu denken aber sehr. Das muss jedoch nicht immer so sein. Glücklicherweise gibt es mittlerweile die Aufsatzsammlung *Queer denken*, die sich queerer Wissenschaft aus unterschiedlichen Richtungen annähert und eine gute Auswahl an Beiträgen queerer WissenschaftlerInnen vor allem aus den USA bereithält. Mit Ausnahme von Judith Butlers Aufsatz „Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität", der schon vor Erscheinen von *Queer denken* ins Deutsche übersetzt war, sind alle Beiträge englischsprachiger AutorInnen erstmals auf Deutsch abgedruckt, darunter für *Queer Studies* wichtige Texte wie Eve Sedgwicks „Epistemologie des Verstecks" oder David Halperins „Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität".

Die Einleitung des Buches von Andreas Kraß ist eine lesenswerte Einführung in *Queer Studies* und verschafft NeueinsteigerInnen einen guten Überblick über die oftmals sperrige und schwer greifbare queere Forschung. Der Hauptteil des Buches ist unterteilt in drei Bereiche, die sich mit „Queer Theory: Sexualität und Politik", mit „Queer History: Von Sodom bis Stonewall" und mit „Queer Reading: Das Begehren des Textes" befassen. Da die Beiträge aus unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen kommen und somit auch ‚*queer*' jeweils unterschiedlichen Bedeutungsgehalt hat, ist diese Dreiteilung nicht nur sinnvoll, sondern nötig. Sie ermöglicht den LeserInnen eine je nach Interessenlage gezielte Textauswahl, dient gleichzeitig aber auch als Leitfaden für diejenigen, die sich noch nicht ausführlicher mit ‚*queer*' beschäftigt haben.

Während der erste Teil „Queer Theory" theoretische Basistexte umfasst, die Grundzüge heteronormativer Regimes aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten und damit das nötige Vokabular zur Entlarvung zwangszweigeschlechtlicher und zwangsheterosexueller Ideologien liefern, eignet sich der zweite Teil „Queer History" besonders gut, um eine Idee von queerer Diskursanalyse zu bekommen. Hier wird der Fokus auf historische Phänomene und deren Auswirkungen auf den heutigen Diskurs gelegt, wobei gerade beim Thema Homosexualität auf die Kontextgebundenheit und auf die historische Bedingtheit der jeweiligen gesellschaftlichen Bewertungen verwiesen wird. Im dritten Teil „Queer reading" begeben sich die AutorInnen auf die Suche nach queerem Begehren in literarischen Texten und machen dabei interessante Entdeckungen. Texte von der Antike bis in die Neuzeit lassen den Schluss zu, dass homosexuelles Begehren oftmals verschlüsselt und als heterosexuelles oder aber nicht-sexuelles Begehren getarnt thematisiert wurde.

Wie in den beiden anderen Teilen lässt sich auch hier aufzeigen, wie heteronormative Interpretationen von Begehren dazu geführt haben und immer noch dazu führen, gleichgeschlechtliches Begehren ins Versteck der Nichtsagbarkeit zu verdrängen und zum ewig Anderen zu machen. Zusätzlich wird Andreas Kraß'

anfängliche Feststellung, dass das Leben für queere Menschen in einer heteronormativen Welt oftmals dem des Lebens auf einem anderen Stern gleicht und „die Lage so wenig feierlich ist wie die Weihnachtsgeschichte, die bekanntlich nicht nur von familienfreundlichen Hirten, Engeln und Schafen, sondern auch von Staatskontrolle, Ausstoßung, Verfolgung und Exil handelt“[1] wissenschaftlich untermauert und analysiert.

Queer denken soll den LeserInnen einen Überblick über signifikante Züge queerer Wissenschaft aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Bereichen geben[2], was aufgrund der Textauswahl über weite Strecken vorbildlich gelingt. Vor allem die Einleitung ebnet den Weg, die nachfolgenden Beiträge verstehen und einordnen zu können. Sie eignet sich zum einen als Einstiegstext für fachfremde LeserInnen und zum anderen als gute Zusammenfassung für all diejenigen, die sich schon mit queerem Denken und queerer Geschichte auseinandergesetzt haben. Bei den Beiträgen des Hauptteils ist dies nicht anders. Wer in queerem Denken bewandert ist, wird zwar nichts wirklich neues entdecken, da die meisten Aufsätze aus den 1990er-Jahren stammen und als englische Versionen zum queeren Standardrepertoire gehören, kommt aber dennoch in den Genuss guter deutscher Übersetzungen. NeueinsteigerInnen können aus den Übersetzungen den Nutzen ziehen, sich der komplexen Thematik nicht auf englisch nähern zu müssen, ein Vorteil, der gerade bei etwas unverständlicheren Texten (Teresa de Lauretis lässt grüßen) nicht zu unterschätzen sein dürfte. Der letzte Teil des Buches, „Queer reading“, ist insbesondere für LiteraturwissenschaftlerInnen interessant, könnte sich für alle anderen jedoch etwas mühsam gestalten. Hier wäre es wünschenswert gewesen, sich die ein oder andere Textexegese zu sparen und Platz zu machen für queere Themen wie Transidente oder Transgender, von der auch in queeren Kreisen durchaus heiß diskutierten SM-Thematik ganz zu schweigen.

Alles in allem gesehen ist *Queer denken* jedoch ein Buch, das sich im Bücherregal einer/s jeden an *queer* Interessierten wiederfinden sollte, sei es als Nachschlage- oder als Einstiegswerk. Prädikat: kaufens-und lesenswert!

Anmerkungen

1 Andreas Kraß: „Queer Studies – eine Einführung“, in: *Queer denken*, Frankfurt/M. 2003, S. 8.
2 Vgl. ebd., S. 20.

Rückblick/Vorschau

Freiburger Frauenforschung

„Arbeit und Geschlecht“

Gemeinsame Veranstaltungsreihe des Zentrums für Anthropologie und Gender Studies (zag) der Universität Freiburg, des DAI/Carl-Schurz-Haus, der Frauenbeauftragten der Philosophischen Fakultät III, des Büros der Frauenbeauftragten der Universität, des Frauenreferats des AStA, der Frauenbeauftragten der Pädagogischen Hochschule, der Landeszentrale für politische Bildung, der Buchhandlung jos fritz, der Buchhandlung Schwarz, des aka-Filmclubs, des Museums für Neue Kunst, der Katholischen Akademie und des Studium Generale.

Ausgangspunkt für die Veranstaltungsreihe „Arbeit und Geschlecht“ sind aktuelle Veränderungen der Arbeitswelt und Konsequenzen, Risiken und Chancen, die diese Veränderungen für das Geschlechterverhältnis haben oder auch: bieten. Grundlegend ist dabei eine Reflektion des traditionellen Arbeitbegriffes. „Mutti spült, Papa arbeitet“ - diese Formulierung führt deutlich vor Augen, dass der Arbeitsbegriff noch immer eng mit der patriarchalen Geschlechterordnung verknüpft, und insbesondere durch traditionelle Vorstellungen von ‚Männlichkeit‘ geprägt ist. Mit dieser Überlagerung einher geht die dichotomische Gegenüberstellung von Privatem und Öffentlichem, oder auch Privatem und Politischem. Aufschlussreich in diesem Sinne ist etwa auch die Bezeichnung ‚Erziehungsurlaub‘, die noch bis vor Kurzem offizielle Formulierung. Vor einem solchen Hintergrund erscheint es schon beinahe als erfreulich, wenn von einer geschlechtsspezifischen *Arbeits*teilung gesprochen wird.

Bezüglich dieses Konnexes zwischen dem traditionellen Arbeitsbegriff und den patriarchalen Geschlechterkonstruktionen besteht mittlerweile weitgehend ein Konsens innerhalb der feministischen und gender-theoretischen Diskussion. Wir werden diesen Konnex im Wintersemester 2002/2003 anhand unterschiedlicher Themen diskutieren, dabei nach Gestaltungsfreiräumen suchen und möglicherweise sogar eigene Visionen entwickeln. Einzelne Fragen, um die es in der Veranstaltungsreihe gehen wird, sind u.a.: die vieldiskutierte und weiter zunehmende Telearbeit, der feministische ‚Dauerbrenner‘ Hausarbeit, das sich als emanzipativ verstehende Konzept der Sex-Worker, die geschlechtstypische Segregation neuer Arbeitsmärkte und die Anforderungen im Hinblick auf immer mehr Flexibilität.

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2002/2003

Prof. Dr. Nina Degele, Freiburg
Arbeit und Geschlecht. Reflexionen zu einem Thema

Dr. Andrea-S. Végh, Lörrach
Zwischen Leinwand und Stolperstein. Werk und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen von der Renaissance bis heute

Stefanie Duttweiler, M.A., Freiburg/Basel
‚Genießen Sie Ihre Arbeit!' – Vom Glück der Arbeit und der Arbeit des Glücks

Prof. Dr. Gabriele Winker, Freiburg; Furtwangen
Flexible Arbeit – bewegliche Geschlechterarrangements?

Sabine Neumann, Berlin, liest aus ihrer Erzählung
„Streit"

Stephanie Klee, Berlin
Sexualität als Arbeit – Zur Legalisierung von Prostitution durch das neue Prostitutionsgesetz"

Prof. Dr. Angelika Krebs, Basel
Kann denn Liebe Arbeit sein? Ein philosophisches Plädoyer für die Aufwertung der Familienarbeit

Dr. Astrid M. Fellner, Wien
Haus, Haushalt, Häuslichkeit: Eine kulturhistorische Analyse der Rolle der Frau in den USA

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg
Julia Roberts –Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm *Erin Brockovich*

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg
Julia Roberts – Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm *Pretty Women*

Prof. Dr. Birgit Geissler, Bielefeld
Flexibilität in Arbeit und Alltag: Frauenarbeit in der Dienstleistungsgesellschaft

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg
Julia Roberts –Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm
Seite an Seite

PD Dr. Angelika Wetterer, Dortmund
Rhetorische Modernisierung: Zum Zusammenhang von Arbeitsteilung, Alltagswissen und Geschlechterkonstruktion heute.

Erica Pedretti, La Neuveville, liest aus Ihrem Roman
Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt noch sagen wollte

Freiburger Frauenforschung

„Queering Gender – Queering Society“

Gemeinsame Veranstaltungsreihe von Zentrum für Anthropologie und Gender Studies der Universität Freiburg und Zentrum Gender Studies der Universität Basel, Carl-Schurz-Haus Freiburg, Pädagogischen Hochschule Freiburg, Fachschaft Soziologie, AIDS-Hilfe-Freiburg e.V., AAK im E-Werk, Landeszentrale für politische Bildung, Gender-Center Freiburg e.V., Jos Fritz Buchhandlung, Buchhandlung Schwarz, Buchhandlung Schwanhäuser, Theater Freiburg, Ballett Pretty Ugly Freiburg, tools & toys, Rosa-Hilfe-Freiburg, aka-Filmclub und Kommunales Kino. Dekanat der philosophischen Fakultät, Studium Generale, Büro der Frauenbeauftragten, FrankreichZentrum, Frauenreferat und schwulesbisches Referat des AStA, Fachschaft Gender (alle von der Universität Freiburg), HABS (homosexuelle Arbeitsgruppen Basel) und Verein „unverschämt unterwegs“, Basel.

Veranstaltet und organisiert von Nina Wehner und Meike Penkwitt (Freiburger Frauenforschung und Zentrum für Anthropologie und Gender Studies, Uni Freiburg) & Maja Ruef (Zentrum Gender Studies, Uni Basel).

Anregungen wurden dem Hauptseminar “Queer Studies“ im Wintersemester 2002/03 unter Leitung von Prof. Dr. Nina Degele entnommen.

Weitere Informationen und Aktualisierungen können der Homepage www.zag.uni-freiburg.de entnommen werden. Dort befindet sich auch ein Internetforum zum Thema.

Frauen drängen zum Kampf an die militärische Front und in den Boxring und rüsten sich für die nächste Kanzler(Innen)wahl. Bürgermeister sind nicht nur schwul (wie in Berlin oder Paris), sondern auch transsexuell (wie es in Quellendorf/ Sachsen-Anhalt für kurze Zeit der Fall war), Lesben und Schwule erheben nicht nur Anspruch auf den ehelichen Segen des Staates und/oder der Kirche, sondern auch auf das gemeinsame Sorgerecht für Kinder. Nicht genug, dass sich in öffentlichen Einrichtungen Referate für Frauen oder für Gleichstellungsfragen etabliert haben, inzwischen gibt es auch – zum Unwillen zahlreicher PolitikerInnen und BürgerInnen – Referate „für gleichgeschlechtliche Lebensweisen“. Und Intersexuelle drängen mit ihrer Forderung nach der rechtlichen Berücksichtigung ihres Geschlechtsstatus’ jenseits von „männlich“ und „weiblich“ auf eine gänzliche Aufhebung der Zweigeschlechtlichkeit.

Queere Verhältnisse? *Queer* bedeutet vielerlei: als Adjektiv „seltsam, komisch, fragwürdig“, als Verb „jemanden irreführen, etwas verderben oder verpfuschen“, und als Substantiv ist *queer* ein Sammelbegriff für GLBT (Gay-Lesbian-Bi-Trans-

sexuals). Gegenstand der in den neunziger Jahren entstandenen ‚*Queer Theory*' ist die Analyse und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit. Sie untersucht, wie Sexualität reguliert wird und wie Sexualität andere gesellschaftliche Bereiche – etwa staatliche Politik und kulturelle Formen – beeinflusst und strukturiert.

‚*Queering*' als dazu passende Methode will (Geschlecht und Sexualität) entnaturalisieren, (zweigeschlechtliche Denkkategorien) verunsichern und (vermeintlich Selbstverständliches) entselbstverständlichen. Entsprechend geht es in dieser Veranstaltungsreihe darum, queeres Denken als Projekt der Verunsicherung vorzustellen und für die Analyse gesellschaftlicher Wandlungsprozesse nutzbar zu machen. (Prof. Dr. Nina Degele, Allgemeine Soziologie und *Gender Studies*/Institut für Soziologie Uni Freiburg).

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2003/2004

Prof. Dr. Nina Degele, Freiburg
Heteronormativität entselbstverständlichen: Zum kritischen Potenzial von *Queer Studies*

Traude Bührmann, Schriftstellerin, Berlin
In Memoriam Monique Wittig – Weil Lesben keine Frauen sind ...

Johanna Küster, Dipl. Psy., München
Macht im Spiel?! Lesben und S/M

Christina Schenk, Dipl. Phys./Ex-MdB, Berlin
***queering legislation* – Notwendigkeit und Chancen für einen Paradigmenwechsel**

Prof. Dr. Sylvia Buchen, PH Freiburg
Neue Geschlechterkonstruktionen und (*queere*) subkulturelle Strömungen in der Weimarer Republik

Prof. Dr. Gunter Schmidt, Hamburg
Ist das Alltägliche *queer*? Über Veränderungen in der heterosexuellen Welt

Dr. Sandra Hestermann, Freiburg
***Queer*ness is beautiful – Suniti Namjoshis feministische Fabelwelt**

HD Dr. Franziska Schößler, Bielefeld
Zur Anatomie der bürgerlichen Geschlechterordnung: Homo- und Heterosexualität bei Thomas Jonigk

Prof. Dr. Udo Rauchfleisch, Basel
Transsexualität und aktuelle Geschlechtertheorie (Arbeitstitel)

Dominique Schirmer, M.A.
Familie Feuerstein privat – Die Sache mit den Trieben oder warum konsumieren vor allem Männer Pornos?

Prof. Dr. Andrea Büchler, lic. iur. Michelle Cottier M.A., Zürich; Basel
***Transgender*-Identität und das Recht**

Corinna Genschel, Dipl. Pol., Potsdam
Gerechtigkeit, Politik und Sexualität: Herausforderungen an *Queer Theorie* und Politik in Zeiten neoliberalen Wandels politischer und sozialer Räume

Maja S. Maier, M.A., PH Freiburg
***Queere* Paarbeziehungen? – Homosexuelle Paare als Untersuchungsgegenstand**

Prof. Dr. Susanne Schröter, Frankfurt am Main
Mehrgeschlechtlichkeit im Kulturvergleich? (Arbeitstitel)

Prof. Dr. Joachim Pfeiffer, PH Freiburg
Zu *Penthesilea*, Titel wird noch bekannt gegeben

Stephan Meyer, M.A., Basel
De- and Postcolonising *Queer*ness: eine afrikanische Perspektive

Judith Halberstam, Associate Professor UC San Diego, USA
Titel wird noch bekannt gegeben

Lesungen

Sebastian Reiß (Buchhandlung Schwanhäuser) liest vor
2. Schwule Büchernacht in der Buchhandlung Schwanhäuser

Jan Stressenreuter (Köln) liest aus seinem Roman (Querverlag)
„Love to Love You, Baby“

Sabine Neumann (Berlin) liest aus ihrem Roman (Suhrkamp)
„Das Mädchen Franz“

Sebastian Reiß (Buchhandlung Schwanhäuser) liest vor
3. Schwule Büchernacht in der Buchhandlung Schwanhäuser

Theater

Ballett „f.A.M.“
mit Amanda Miller (Ballett Pretty Ugly Freiburg)

„Jupiter“: Vorstellung und im Anschluss Podiumsdiskussion
mit Thomas Jonigk (Autor), Oliver Held (Dramaturg), Miguel Abrantes Ostrowski (Schauspieler) und HD Dr. Franziska Schößler (Literaturwissenschaftlerin)

„Mann oder Frau? Maskeraden des Geschlechts in Shakespeares „Wie es euch gefällt“ – Podiumsdiskussion
mit Amélie Niermeyer (Regisseurin und Intendantin), Oliver Held (Dramaturg), Juliane Köhler (Schauspielerin), Urs Peter Halter (Schauspieler) und Manuela Rossini (Literaturwissenschaftlerin, Basel)

***Penthesilea* von Heinrich von Kleist**
Podiumsdiskussion im Anschluß an eine Vorstellung

Workshops

Workshop des *Gender-Center* zu ‚*Gendermainstreaming*‘
Leitung: Ralf Bengert/Anna Smutek-Hildebrandt

Blockseminar
mit Judith Halberstam, Associate Professor UC San Diego, USA, Zentrum Gender Studies, Universität Basel

Zur Vorbereitung: Einführungsseminar zu „*Queer Theory*“
von Dr. des. Ulle Jäger

Filme

Filmreihe im aka-Filmclub

„Stonewall“
Film über zwei afrodeutsche Lesben

„get up & be vocal“
Doku über die queercore-AktivistInnen in San Francisco, Fachschaft Gender der Uni Freiburg

8. Ball Ver*Queer*

Eine Benefizveranstaltung der AIDS-Hilfe Freiburg e.V. in Kooperation mit dem AAK im E-Werk sowie der Freiburger Frauenforschung, dem Gender-Center Freiburg e.V., der Fachschaft Gender der Uni Freiburg, dem Schwulesbi-Referat des u-asta und tools & toys

Ausstellung

„unverschämt – Lesben und Schwule gestern und heute“
Mit kulturellem Rahmenprogramm (Organisation: Verein “unverschämt unterwegs“, zusammen mit HABS Basel und zahlreichen weiteren Gruppierungen und Vereinen)

Stadtführung

Klappe auf: ein lesbischwuler Stadtrundgang quer durch die Geschichte Freiburgs
Stadtführung mit Birgit Heidtke und Kai Woodfin

Freiburger FrauenForschung

„Elternschaft“

Kinder zu haben ist nicht mehr selbstverständlich. Diese Entwicklung, die Bestandteil der so genannten gesellschaftlichen Individualisierung ist und durch die moderne Geburtenkontrolle ermöglicht wurde, trägt der feministischen Forderung Rechnung, dass ‚Frau‘ zu sein nicht mehr unbedingt bedeuten muss, ‚Mutter‘ zu werden.

Ein anderes Anliegen der Frauenbewegung wurde dagegen nicht erfüllt: So gilt die ‚Reproduktion‘ weiterhin als Privatangelegenheit und die mit ihr einhergehenden Schwierigkeiten als jeweils individuell zu lösendes Problem. Die sicherlich nicht immer nur freiwillige Entscheidung vieler Akademikerinnen und Frauen in Führungspositionen gegen eigene Kinder (während ihre männlichen Kollegen durchaus Kinder haben) verdeutlicht, dass Elternschaft aus *Gender*-Perspektive betrachtet und kritisiert werden muss. Überdies macht die ökonomisch häufig prekäre Situation vieler Familien und ganz besonders von allein erziehenden Müttern sowie die oft beschriebene ‚Retraditionalisierung‘, die in heterosexuellen Paaren häufig schon bald nach der Geburt des ersten Kindes auftritt Elternschaft zu einem brisanten Thema.

Die für den Reproduktionsbereich zentralen Fürsorge- und Pflegetätigkeiten, die in der feministischen Debatte häufig mit dem englischen Begriff ‚*Care*‘ bezeichnet werden, stellen zudem nicht nur im Rahmen des Geschlechterverhältnisses einen neuralgischen Punkt dar. Dass sie bisher einer männerorientierten Abwertung unterliegen, zeigt z.B. auch die immer noch wenig modifizierte Organisation des Rentensystems: Nur der traditionell ‚männliche‘, mit der Erwerbsarbeit gekoppelte Anteil (die einkommensabhängige Einzahlung in das Rentensystem) wird berücksichtigt, nicht aber der eher ‚weibliche‘ Anteil, die Betreuung und Erziehung der zukünftigen Renteneinzahler.

Die gerade in diesem Zusammenhang oft betonte Freiheit, sich für oder auch gegen die ‚unauflösbarste aller Bindungen‘, die es bedeutet Kinder zu haben, entscheiden zu können, lädt die Entscheidung für Kinder mit einer erhöhten Verantwortung auf, die sich z.B. auch in der mittlerweile enormen Flut von Ratgeberliteratur ausdrückt: Eltern wollen ‚gute Eltern‘ sein, insbesondere die Mutter eine ‚gute Mutter‘. Das Kind soll möglichst bestmöglich gefördert werden, ein Trend, der die Anforderungen an die Eltern immer weiter steigen lässt. Und bereits vor der Geburt werden die zukünftigen Eltern durch die pränatale Diagnostik mit der Option konfrontiert, das ersehnte Wunschkind zum perfekten Baby zu optimieren.

Trotz dieser Bemühungen zieht sich das Thema ‚Hölle bürgerliche Kleinfamilie' beinahe wie ein Topos durch die Literaturgeschichte. Schilderungen dieser Art beschränken sich leider nicht nur auf den Bereich der Fiktion. ‚Familie' ist nicht immer ein Ort des Friedens und der Harmonie. In Frage gestellt werden die an der biologischen Verwandtschaft orientierten Normalitätsvorstellung von ‚Elternschaft' außerdem seit jeher durch Adoptivfamilien, zunehmend durch sogenannten ‚Patchworkfamilien' sowie neuerdings im Rahmen der Debatte eines Adoptionsrechtes für gleichgeschlechtliche Paare.

Elternschaft ist nichts Selbstverständliches – und damit wird sie zum Thema.

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2004/2005

Mittwoch, 20. Oktober 2004, 20h c.t., Hörsaal 3042
Dr. Herrad Schenk (Pfaffenweiler)
Eltern im 21. Jahrhundert – Rollenflexibilität als Notwendigkeit

Montag, 8. November 2004, 20 h c.t., Hörsaal 3044
Timothy Simms M.A. (Universität Freiburg)
Embryo des Bösen, Schwangerschaft im Horrorfilm

Mittwoch, 17. November 2004, 19.30h, HS 2006
Filmvorführung, Einführung Antonia Ingelfinger M.A. (Universität Freiburg)
Alien – Die Wiedergeburt/Alien: Ressurrection

ACHTUNG TERMINÄNDERUNG:
Donnerstag, 18. November, 20 h s.t. am Theater Freiburg
Vorführung/Podiumsdiskussion, mit SchauspielerInnen des Theaters Freiburg, Marion Mangelsdorf (ZAG, Universität Freiburg), Joachim Pfeiffer (PH Freiburg) u.a.
Ödipus/Antigone

Mittwoch, 24. November 2004, 19.00 h, HS 2006
Filmvorführung, Einführung Stefanie Duttweiler M.A.(Universität Basel)
Rosemaries Baby/Rosemary's Baby

Mittwoch, 1. Dezember 2004, 19.45 h, HS 2006
Filmvorführung, Einführung Timothy Simms (Universität Freiburg)
Des Teufels Saat/Demon Seed

Donnerstag, 2. Dezember 2004, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Dr. Regula Giuliani (Universität Freiburg)
Adoptivelternschaft

Donnerstag, 9. Dezember 2004, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Gerhard Tschöpe (Pro Familia Freiburg)
Mama geht zum Job; Papa kocht das Essen?

Freitag, 10. Dezember 2004, 15.00-20.00 h , Konferenzraum der Universitätsbibliothek
Workshop, mit Timothy Simms, Antonia Ingelfinger, Stefanie Duttweiler und Heike Polleit
Embryo des Bösen. Schwangerschaft im Horrorfilm

Mittwoch, 15. Dezember 2004, 19.30 h, HS 2006
Filmvorführung, Einführung Heike Polleit (Elternschule der Frauen-Universitätsklinik Freiburg)
Die Frau des Astronauten/The Astronaut's Wife

ACHTUNG TERMINÄNDERUNG:
Donnerstag, 16. Dezember 2004, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Prof. Dr. Uta Meier (Universität Gießen)
Sich über Arbeit neu vertragen – über die Notwendigkeit eines geschlechtersensiblen Generationenvertrages

Donnerstag, 20. Januar 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
PD Dr. Astrid Lange-Kirchheim (Universität Freiburg)
„Ein Kind und Arbeit!" – Mutterschaftsentwürfe in Texten von deutschen Autorinnen um 1900

Donnerstag, 27. Januar 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Prof. Dr. Elisabeth Cheauré (Universität Freiburg)
Mütterchen Russland und russische Mütter – Zu Repräsentationen von Mütterlichkeit und Mutterschaft in der russischen Kultur

Im Januar – Der genaue Termin wird noch bekannt gegeben.
Vorführung/Podiumsdiskussion, mit SchauspielerInnen des Theaters Freiburg, Prof. Dr. Joachim Pfeiffer (PH Freiburg) u.a.
Die Marquise von O

Donnerstag, 3. Februar 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Dr. Wiebke Kolbe (Universität Gießen)
Neue Väter – oder was? Vaterschaft und Vaterschaftspolitik in Schweden und der Bundesrepublik seit den sechziger Jahren

ACHTUNG TERMINÄNDERUNG:
Donnerstag, 10. Februar 2004, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Chris Schenk, Dipl. phys. (Berlin)
***queer families* – gegenwärtige Situation und Perspektiven**

Mittwoch, 16. Februar 2005, 20 h, Elisabeth-Schneider-Stiftung, (Wilhelmstr. 17 A), Historischer Gewölbekeller
Viola Roggenkamp liest aus ihrem Roman
Familienleben

Donnerstag, 21. April 2005, 20 h c.t.,Hörsaal 3042
Leone Wolfrum M.A. (Universität Freiburg)
„Wo kommt der Embryo denn her...?“ – Herkunft und Elternschaft in Zeiten der Reprogenetik, eine qualitative Studie

Donnerstag, 12. Mai 2005, 20 h c.t.,Hörsaal 3042
Prof. Dr. Franziska Schössler (Universität Trier)
Die ganz normale Hölle der bürgerlichen Kleinfamilie

Freitag, 12. Mai 2005, am Theater Freiburg
Lesung, mit SchauspielerInnen des Theaters Freiburg
„Die Hölle ‚bürgerliche Kleinfamilie‘“

Donnerstag, 2. Juni 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Prof. Dr. Cormelia Hellfferich, Anneliese Hendel-Kramer M.A. und Nina Wehner M.A. (Evangelische Fachhochschule Freiburg)
Familiengründung im Studium – Rahmenbedingungen für eine Vereinbarkeit von Ausbildung und Familie. Eine Panelstudie in Baden-Württemberg

Mittwoch, 15. Juni 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Prof. Emerita Dr. Maria-Barbara Watson-Franke (Diego State University)
Mütter als Machtträger. Matrilineare Überlegungen zur Elternschaft

Freitag, 17. Juni 2005, 17 h s.t., Konferenzräume des Neurozentrums der Universitätsklinik
Podiumsdiskussion zum Thema Pränatale Diagnostik, mit Dr. med. Gudrun Hopfengärtner (Ärztin, Paar- und Sexualtherapeutin, Pro familia Freiburg), Prof. Dr. Thomas Klie (Jurist und Gerontologe, Evangelische Fachhochschule Freiburg – angefragt), Mathias Nägele (Vater eines Kindes mit Glasknochenkrankheit, Freiburg), Dr. med. Regina Rasenack (Gynäkologin und Pränataldiagnostin, Universitäts-Frauenklinik) und Prof. Dr. Albrecht E. Sippel (Genetiker, Universität Freiburg). Leitung: Dr. Beate Rosenzweig (Politikwissenschaftlerin, Universität Freiburg – angefragt)
Guter Hoffnung oder schlechter Erwartung?

Mittwoch, 22. Juni 2005, 20 h c.t., Hörsaal 3042
Prof. Dr. Conelia Helfferich (Evangelische Fachhochschule Freiburg), Dr. Jan Kruse (Universität Freiburg):
Familieplanung von Männern – eine Frauensache? Die subjektive Wahrnehmung der ‚Planbarkeit‘ von Familie

Weitere Termine im Sommersemester:

- *Evtl. Elisabeth Badinter (angefragt)*
- *Evtl. Prof. Dr. Arlie Russel Hochschild*
  Keine Zeit. Wenn die Arbeit zum Zuhause wird und zuhause nur noch Arbeit wartet. Oder: Die globalisierte Dienstmädchenfrage (Arbeitstitel – angefragt)
- *Evtl. Vorführung/Podiumsdiskussion*
  Kabale und Liebe

Stand: 03.11.04

Call for Papers zur Jahrestagung des Arbeitskreises Politik und Geschlecht in der dvpw 17.-19. Juni 2005 in Freiburg

„Soziale Gerechtigkeit im Zeichen gesellschaftlichen und politischen Strukturwandels – feministische Perspektiven“

Spätestens seit den massiven BürgerInnenprotesten gegen die Reformpolitik der rotgrünen Bundesregierung, insbesondere gegen die Hartz IV-Gesetze ist das Thema soziale Gerechtigkeit in der öffentlichen politischen Diskussion präsent. Die Frage, wie soziale Gerechtigkeit in Zukunft – angesichts massiver ökonomischer und gesellschaftspolitischer Veränderungen – zu definieren und zu gestalten ist, löst tiefgreifende Kontroversen aus. Sie lässt sich wohl kaum auf ein Vermittlungsproblem reduzieren, wie viele KommentatorInnen und auch politische RepräsentantInnen immer wieder nahe legen. Die Konturen des Begriffs der sozialen Gerechtigkeit sind unscharf, sie oszillieren zwischen Chancen-, Beteiligungs-, Leistungsgerechtigkeit und, immer seltener, auch egalitären Gerechtigkeitsvorstellungen. Seit Anfang der neunziger Jahre erlebte der Begriff eine Renaissance, nicht nur als wahlentscheidendes Motto der Sozialdemokraten, sondern auch in der deutschsprachigen politischen Philosophie, mit viel diskutierten Veröffentlichungen von Wolfgang Kersting, Herlinde Pauer-Studer, Angelika Krebs, Peter Koller und vielen anderen.

An diese parallelen, aber kaum gemeinsam geführten Diskussionen in Theorie und Öffentlichkeit möchten wir mit unserer Tagung anknüpfen, um Zusammenhänge aufzuzeigen zwischen politischer Praxis und politikwissenschaftlichem Diskurs. Diskussionen um Gerechtigkeit scheinen sich von der klassischen Diskussion um Gerechtigkeit in der (Sozial-)Politik zu entfernen – diskutiert wird zuweilen mehr über formallogische Probleme existierender Theorien als über ihre gesellschaftspolitische Relevanz (Shklar). Mit der Kritik am Formalismus der Rawls’schen prozeduralen Gerechtigkeitstheorie entstanden jedoch auch kontextualistische Konzepte von Gerechtigkeit, die Universalisierungen angesichts zu großer Komplexität der sozialen Wirklichkeit zu meiden suchen (Walzer). Auf der anderen Seite streben neo-aristotelische Konzepte bewusst nach einer essentialistischen Begründung von Gerechtigkeit (Sen, Nussbaum, Margalit). Andere Positionen kritisieren Gerechtigkeit als normativ unbegründbar, ihre Gleichheitskritik mit dem höheren Wert der Freiheit begründend (Kersting).

Diese moralphilosophische und politiktheoretische Diskussion findet unter deutlich sichtbarer Beteiligung feministischer Theoretikerinnen statt, die immer wieder auf die strukturellen Beziehungen und die anhaltende Dichotomisierung zwischen Familie und Gesellschaft, kontextueller Care-Ethik und formaler Gerechtigkeitsethik hinweisen (Gilligan, Flanagan/Jackson, Sevenhuijsen). Auch die feministische Debatte verläuft kontrovers. In Auseinandersetzung mit postmodernen fe-

ministischen Theorien hat Nancy Fraser kritisiert, dass Gerechtigkeitsforderungen vermehrt auf die gerechte Verteilung der Anerkennung von Differenzen gegründet und dabei die materiellen Dimensionen von Armut und Reichtum gegenüber kultureller Anerkennung vernachlässigt werden. Eine Politik der Umverteilung müsse die Identitätspolitik der Anerkennungsforderungen unbedingt ergänzen. Martha Nussbaum und Iris Marion Young haben aus unterschiedlichen Perspektiven argumentiert, dass antiessentialistische Positionen im Effekt Sexismus und Unterdrückung freies Spiel geben würden.

Unsere Tagung will diese schlaglichtartig angedeuteten Entwicklungen der Diskussion nicht nur in der Theorie kritisch überprüfen, sondern sie auch an der praktisch-politischen und sozialen Realität insbesondere der Geschlechterverhältnisse messen. In einem ersten Themenblock sollen die philosophischen Positionen zusammengetragen werden, die die aktuelle theoretische Diskussion bestimmen. Im zweiten Teil werden diese Positionen auf der Ebene von Globalisierung und sozioökonomischer und politischer Transformation diskutiert, und im dritten Teil wird die aktuelle politische Reformdiskussion in der Bundesrepublik Deutschland unter Geschlechterperspektiven beleuchtet und an die theoretische Diskussion zurückgebunden.

1. Soziale Gerechtigkeit – aktuelle theoretische Diskurse in der Auseinandersetzung um Universalismus, Egalitarismus und Anerkennung

   a. Wie plausibel erscheinen universalistische Begründungen von sozialer Gerechtigkeit? Wo liegen ihre Grenzen?
   b. Wie lassen sich Differenzen (Geschlecht, Ethnie, Behinderung etc.) in Gerechtigkeitstheorien fassen?
   c. In welchem Verhältnis sollten Umverteilung und Anerkennung von Differenzen stehen?
   d. Welche Kontroversen gibt es innerhalb der feministischen Theorie um das Verhältnis von Freiheit und Gleichheit?

2. Soziale Gerechtigkeit im Zeichen von Globalisierung und europäischer Integration

   a. Arm ist gleich arm ist gleich arm? Zur Vergleichbarkeit von Armut und sozialer Ausgrenzung auf globaler und europäischer Ebene
   b. Welche Chancen gibt es für eine geschlechtergerechte europäische Sozial- und Gleichstellungspolitik angesichts europäischer Harmonisierungs- und internationaler politischer Lernprozessen?
   c. Wie steht es um Gerechtigkeit im Zuge gesamteuropäischer Transformation? Wer gewinnt, wer verliert bei der Neugestaltung Europas? Welchen Anpassungszwängen begegnen die osteuropäischen Neumitgliedstaaten und Beitrittskandidaten, und welche Auswirkungen haben diese neuen Transformationen auf die Geschlechterverhältnisse?

d. Welche neuen geschlechtsspezifischen Ungleichheiten entstehen (z.B. working poor und Migration, Feminisierung von Armut, neue Dienstbotinnenfrage)?
e. Welche Differenzen werden im globalen Prozess der Umverteilung anerkannt, welche nicht? Wie ist das Verhältnis zwischen sozialer Umverteilung und kultureller Anerkennung im europäischen/globalen politischen Diskurs um Geschlechterverhältnisse? Wer entscheidet über beide Fragen, und wer trägt die Konsequenzen?

3. Abschied von sozialer Gerechtigkeit? Die aktuelle Reformdebatte um die Agenda 2010 unter Geschlechterperspektiven

a. Wie sieht die Zukunft der sozialen Gerechtigkeit vor dem Hintergrund der Reformen in Arbeitsmarkt-, Sozial- und Familienpolitik aus? Welche Funktionen und Handlungsspielräume haben Staat und Institutionen angesichts Globalisierung und europäischer Harmonisierung?
b. Geht die aktuelle Reformpolitik zu Lasten der Gleichstellungspolitik? Gibt es eine Tendenz zu einer rhetorischen Politik der kulturellen Anerkennung, die materielle Ungerechtigkeiten ausblendet?
c. Welche Auswirkungen hat die Arbeitsmarktreform auf unterschiedliche benachteiligte und betroffene Gruppen (Alter, Geschlecht, Familienstand, Berufserfahrung)? Wie viel Flexibilität kann von Menschen verlangt werden?
d. Welche Bedeutung hat welche Form von Arbeit, welche soll und kann sie noch haben angesichts der Entwicklungen auf dem Arbeitsmarkt? Lässt sie sich gerecht verteilen? Taugt sie als Maßstab für die gerechte Verteilung von Wohlstand und sozialer Sicherheit?
e. Sind geschlechtergerechte Visionen von sozialer Gerechtigkeit angesichts des gesellschaftspolitischen Strukturwandels überhaupt denkbar?
f. Wie viel Freiheit, wie viel Gleichheit braucht sozialer Friede?

Die Tagung wird vom 17.-19. Juni 2005 in Freiburg stattfinden. Die Beiträge sollen in einem Sammelband veröffentlicht werden.

Wir bitten um die Einsendung eines Exposés von max. 2 Seiten bis zum 15. Dezember 2004 an:

Ursula Degener und Beate Rosenzweig
Seminar für Wissenschaftliche Politik

Universität Freiburg
Rempartstraße 15
79085 Freiburg

ursula.degener@politik.uni-freiburg.de
beate.rosenzweig@politik.uni-freiburg.de

3. Marburger Arbeitsgespräche

„In Arbeit: Zukunft. Die Zukunft der Arbeit und der Arbeitsforschung liegt in ihrem Wandel“

23.-25. Februar 2005, Technologie und Tagungszentrum TTZ, Softwarecenter 3, Marburg

Die ebenso vielfältigen wie grundlegenden Transformationen der Arbeit stellen die Arbeitsforschung vor große Herausforderungen: Es gilt grundlegend über den Gegenstand der Forschung zu reflektieren, Forschungsansätze und Paradigmen zu überdenken und neu auszurichten. Eine solche Revision und Reflexion ist notwendig, da im Zuge des Wandels der Arbeit auch bisherige Unzulänglichkeiten und verengte Perspektiven der Arbeitsforschung in verstärktem Maße deutlich werden. Unter dem Titel „In Arbeit: Zukunft“ soll auf den 3. Marburger Arbeitsgesprächen nach Überlegungen und Konzepten für die Zukunft der Arbeit sowie nach Kritik-, Politik- und Reformperspektiven im aktuellen Wandel der Arbeit gefragt werden, die sich aus einer systematischen Integration der Geschlechterperspektive in den Horizont von Arbeitsforschung, Arbeitsgestaltung und Arbeitspolitik ergeben. Dabei geht es gerade auch darum, fragmentierte Perspektiven auf den Wandel von Arbeit zu überwinden und Fragestellungen miteinander in Verbindung zu bringen, die zumeist nur gesondert voneinander betrachtet werden, um so das Feld in seinem aktuellen Wandel in einer genderkompetenten und zukunftsorientierten Weise auch neu vermessen zu können: Z.B. Arbeit und Leben oder Arbeit und Politik. Es referieren und diskutieren u.a. Gerhard Bosch, Heidi Gottfried, Cornelia Klinger, Ingrid Kurz-Scherf, Ursula Müller, Hildegard Maria Nickel, Eva Senghaas-Knobloch, und G. Günter Voß.

Information und Anmeldung:

GendA – Netzwerk feministische Arbeitsforschung
Philipps Universität Marburg
Lena Correll, Stefanie Janczyk
genda@staff.uni-marburg.de
Tel: 06421-2828989
Fax: 06421-2828995

www.gendanetz.de

Anmeldeschluss: 21. Januar 2005

Das Projekt ist Teil des vom BMBF geförderten Forschungsverbundes „Zukunftsfähige Arbeitsforschung“.

AutorInnen

AutorInnen

Ruth Brand, M.A., geb. 1973, Studium der Politikwissenschaft und Romanistik in Freiburg. Von 2001 bis 2002 Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Deutschen Bundestag. Promoviert derzeit über deutsche und französische Klima- und Energiepolitik an der FU Berlin. Redakteurin der *Freiburger FrauenStudien*.

Drucilla Cornell is a professor of law, women‘s studies and political science at Rutgers University. Prior to beginning her academic life, she was a union organizer for a number of years, working for the *U.A.W.*, the *U.E.*, and the *I.U.E.* in California, New Jersey, and New York. Cornell played a key role in organizing the conferences on *Deconstruction and Justice* with Jacques Derrida, held at Cardozo Law School in 1989, 1990 and 1993. In addition, she has worked to coordinate the *Law and Humanism Speakers Series* with the *Jacob Burns Institute for Advanced Legal Studies* and the *Committee on Liberal Studies* at the New School for Social Research. Cornell was porfessor at the Benjamin N. Cardozo School of Law from 1989-1994 and spend the 1991-1992 academic year at the *Institute for Advanced Study* at Princeton. She has authored several books and numerous articles on critical theory, feminism and postmodern theories of ethics. She is also a produced playwright – productions of her plays The *Dream Cure* and *Background Interference* have been performed in New York and Los Angeles.

Monika Frommel, geb. 1946 in Karlsruhe, studierte Rechtswissenschaft in Tübingen und München, promovierte 1979 und habilitierte sich 1986 in München (Venia für Strafrecht, Rechtsphilosophie, neuere Rechtsgeschichte und Kriminologie). 1988-1992 Professorin für Rechtsphilosophie und Strafrecht in Frankfurt, seit 1992 Direktorin des Kriminologischen Instituts der CAU zu Kiel. Seit 1986 zahlreiche Publikationen zu Fragen der Kriminalpolitik, etwa der Reform des Sexualstrafrechts, der Verbesserung des Opferschutzes in Strafverfahren. Stellungnahmen im Rahmen der 1995 abgeschlossenen Reform des § 218 STGB und zum Embryonenschutzgesetz.

Claudia Gehrke, geb. 1953 in Berlin, aufgewachsen in Frankfurt/M., Studium der Germanistik, Philosophie, Mathematik, 1. u. 2.Staatsexamen, 1978 Gründung des Verlages (mit *konkursbuch. Zeitschrift für Vernunftkritik*, deren 38. Nummer gerade erschienen ist). Anfangs Verlag zusammen mit Peter Pörtner, der 1979 nach Japan ging und jetzt Leiter des *Japan-Zentrums* in München ist und im Verlag von Claudia Gehrke die Japan-Reihe betreut. Bis 1982 neben dem Verlag stundenweise Arbeit in Krankenhäusern als Lehrerin für schwerkranke Jugendliche, seither Verlegerin und Publizistin. Eigene Publikationen in Anthologien, Kunstkatalogen, Zeitschriften in den Bereichen Kunst, Frauen, Erotik. Herausgabe diverser Anthologien.

Birte Giesler, geb. 1968, Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie und Soziologie in Karlsruhe und Freiburg i. Br. 2001 Promotion in Literaturwissenschaft. Veröffentlichungen u.a. zu Paul Böckmann, Hedwig Dohm und Friederike Helene Unger. Von 1997–2001 Betreuerin des *Scheffel-Archivs Karlsruhe*. Mitarbeit an verschiedenen DFG-Projekten. Zurzeit Arbeit an einem Postdoc-Forschungsprojekt zu Körperdiskursen im Drama der Gegenwart sowie Tätigkeit als Lehrbeauftragte am *Institut für Literaturwissenschaft und Linguistik* der Technischen Universität Darmstadt und am *Zentrum für Angewandte Kulturwissenschaft* der Universität Karlsruhe (TH).

Mona Hanafi El Siofi, geb. 1968, studierte 1990-94 Islamwissenschaften, Soziologie, Germanistik und Philosophie in Freiburg. 1994-98 Goldschmiedeausbildung in Müllheim/Baden. Seit 2000 Studium der Ethnologie, Psychologie und *Gender Studies* in Freiburg. Daneben 2002-03 praktisches Jahr im Adelhausermuseum, Abt. Völkerkunde, und derzeit hilfswissenschaftliche Mitarbeiterin im Verbundprojekt „Der Status des extrakorporalen Embryos“. Redakteurin der *Freiburger FrauenStudien*.

Silvia Henke, Dr. phil., 1962, Studium der Deutschen und Französischen Philologie an der Universität Basel. Dozentin der Kulturtheorie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern. Diverse Übersetzungs- und publizistische Tätigkeiten. Gegenwärtiger Forschungsschwerpunkt: Brief und Werk, Biographik und Existenz. Publikationen: *Wie es ihr gefällt – Wissenschaft, Künste und alles andere*, hrsg. gemeinsam mit Sabina Mohler, Freiburg i.Br. 1991; *Fehl am Platz. Studien zu einem kleinen Drama im Werk von Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleisser und Djuna Barnes*, Würzburg 1997. Div. Aufsätze zu Friederike Mayröcker, Marguerite Duras, Djuna Barnes, Alfred Jarry, Else Lasker-Schüler, Elfriede Jelinek, Marieluise Fleisser und Rainer M. Rilke.

Marion Herz, geb. 1970, studierte Komparatistik in München, Barcelona und Berkeley. Sie war Mitglied des Münchner Graduiertenkollegs „Geschlechterdifferenz und Literatur“. Ihre Disseration *PornoGRAPHIE. Onszenische Darstellung des Obszenischen* erscheint 2005. Zur Thematik Pornografie, HIV/AIDS und Virologie liegen folgende Artikel vor: „Fingern im Geschlecht. Eine Geschlechtsbehandlung“, in: Ulrike Bergermann/Andrea Sick/Andrea Klier (Hrsg.): *Hand. Medium ¬Körper ¬Technik*, Bremen 2001, „Pornoperformanz? Identitätsmechanismen und die Abwege ihrer Durch*queer*ungen in der Pornographie“, in: Ulf Heidel/Stefan Micheler/Elisabeth Tuider (Hrsg.): *Jenseits der Geschlechterdifferenz. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perpektiven von Queer Studies*, Hamburg 2001; „Die wunderbare Zwischenwelt des Virus’“, in: Tanja Nusser/Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Krankheit und Geschlecht. Diskursive Affären zwischen Literatur und Medizin*, Würzburg 2002; „Ground Zero oder am Anfang war der Affenmensch. Urzene, Inzest und Biomacht in *La Jetée* und *Twelve Monkeys*“, in: Ulrike Bergmann/Claudia Reiche/Andrea Sick/Jutta Weber (Hrsg.): *Eingreifen, Viren, Modelle, Tricks*, Bremen 2003; „*Science fiction, double feature*. HIV in Epi-

demiologie, Immunologie und *Philadelphia*“, in: Tanja Nusser/Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Rasterfahndungen. Darstellungstechniken, Normalisierungsverfahren, Wahrnehmungskonstitution*, Bielefeld 2003.

Iris Konopik, Dr., geboren 1966 in Wuppertal, studierte Angewandte Sprachwissenschaften in Germersheim, promovierte in Romanistik, Slawistik und Allgemeiner Sprachwissenschaft. Seit 1994 Lektorin im Hamburger Argument Verlag, wo sie inzwischen als Redakteurin, Herstellerin und Cheflektorin die gesamte Produktion betreut.

Else Laudan, geboren 1963 in Berlin, studierte Soziologie und Sozialökonomie in Hamburg, begann 1987 als Lektorin und Übersetzerin zu arbeiten. Seit 1989 ist sie als Lektorin und Redakteurin zuständig für das Ariadne-Krimiprogramm im Hamburger Argument Verlag und hat seitdem fast zweitausend Krimis gelesen. Im Sommer 1997 wurde sie Co-Geschäftsführerin und Programmchefin des Argument Verlags.

Antonia Ingelfinger, M.A., Fachhochschulausbildung zur Diplombibliothekarin in Konstanz und Stuttgart, Studium der Kunstgeschichte und der Neueren Deutschen Literatur in Tübingen und Freiburg, 1997 Magisterabschluss mit einer interdisziplinären Arbeit über Cindy Shermans *Sex Pictures* und Elfriede Jelineks *Lust*. Lehraufträge für den Studiengang *Gender Studies* an der Universität Freiburg zusammen mit Franziska Haller (Film- und Fernsehwissenschaften) und Meike Penkwitt (Literaturwissenschaft) zu den Themen „‚Pornografie‘ in Literatur, Film und Kunst“ und „Ekel und Trauma im Film unter Genderaspekten“. Derzeit Promotion bei Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet über die Funktion des Ekels in Cindy Shermans *Disgust Pictures*. Redakteurin der *Freiburger FrauenStudien*.

Claudia Liebrand, Professorin für Allgemeine Literaturwissenschaft/Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur der Universität zu Köln. Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln. Gastprofessuren, -dozenturen und Fellowships an der Washington University in St. Louis, in Petersburg, in Seoul, an der Universität von Pavia. Unter anderem Publikationen zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts, zur Geschlechterdifferenz, zur Psychoanalyse; Filmlektüren. Rezente Veröffentlichungen: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende* (2003); *Textverkehr. Kafka und die Tradition* (2004 – herausgegeben mit Franziska Schößler); *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film* (2004 – herausgegeben mit Ines Steiner).

Claudia Münzing, geb.1980, studiert in Freiburg seit 8 Semestern Politikwissenschaft, Neuere deutsche Literaturgeschichte und *Gender Studies* und ist derzeit wissenschaftliche Hilfskraft und Tutorin am *Zentrum für Anthropologie und Gender Studies*. Ihre Interessenschwerpunkte sind feministische Theorien und *Queer The-*

ory, wobei das Hauptaugenmerk auf der Erforschung queerer Lebenswelten und deren Einbettung in heteronormative Regimes liegt.

Veronika Rall, geb. 1962, studierte Philosophie, Film- und Literaturwissenschaft in Frankfurt am Main und Santa Cruz, CA, USA. 1990 - 1995 unterrichtete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der J.W. Goethe Universität Frankfurt Film und Literatur. Nach einem Aufenthalt als freie Autorin und Lehrbeauftragte am Institut für Filmwissenschaft der FU in Berlin ist sie heute Redakteurin im Kulturteil der *Wochenzeitung*, Zürich. Lebt in Zürich. Veröffentlichungen in: *Frauen und Film, Ästhetik und Kommunikation, epd film, Frankfurter Rundschau, taz, Freitag, Die Wochenzeitung*. Sowie diverse Buchbeiträge, zuletzt in *Göttliche Kerle: Männer ‹ Sex ‹ Kino*, hrsg. von Sabine Horst und Constanze Kleis, Berlin 2002.

Dr. Corinna Rückert, Jahrgang 1965, studierte Angewandte Kulturwissenschaften und promovierte mit dem Thema „Frauenpornographie“ zur Dr. phil. Seither ist sie viel gefragte Diskussionspartnerin zu allen Fragen rund um dieses Thema. Sie lebt mit Sohn, Mann und Mops in Berlin und in der Lüneburger Heide und arbeitet als freie Autorin.

Franziska Schößler, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier. Studium der Literaturwissenschaft, Philosophie, Linguistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Bonn und Freiburg. Studienaufenthalte in Paris, London und Brisbane. 1994 Promotion über Adalbert Stifter, 2001 Habilitation über Goethe an der Universität Freiburg (Die „Lehr“- und „Wanderjahre“. Eine Kulturgeschichte der Moderne) Schwerpunkte: Drama und Theater (insbesondere der Gegenwart), kulturwissenschaftliche Theoriebildung und Lektüren, *Gender Studies*. Neueste Publikationen: *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama* (Darmstadt 2003); in Vorbereitung: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit, Geschichte(n) in Dramen der 1990er Jahre* (Tübingen 2004).

Marianne Vogel, Dr. Dr., geb. 1958 in Rotterdam, Germanistikstudium und Promotion an der Universität Leiden, zweite Promotion in den Kulturwissenschaften an der Universität Maastricht 2001, Lektorin für niederländische Literatur, Kultur und Sprache an der Universität Freiburg (1994-2001), seitdem Koordinatorin für Deutschlandstudien an der Universität Groningen. Viele Veröffentlichungen zur deutschen und niederländischen Literatur und Kultur, u.a. „Trivialität in der deutschen und niederländischen Zwischenkriegsliteratur oder Wie brauchbar sind traditionelle Wertungskategorien der Literaturgeschichtsschreibung?“, in: Christiane Caemmerer u.a. (Hrsg.): *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation*, Osnabrück 1999, S. 117-131; *„Baard boven baard“. Over het Nederlandse literaire en maatschappelijke leven 1945-1960*, Amsterdam 2001; „Ein Unbehagen an der Kultur. Zur Kriminalliteratur deutschsprachiger Schriftstellerinnen in den 90er Jahren“, in: Ilse Nagelschmidt u.a. (Hrsg.): *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, Frankfurt/M. u.a. 2002, S. 49-67.

Andreas Weber, geb. 1964; 1993 Magister Soziologie/Geschichte; 1998 Promotion Soziologie/Philosophie/Geschichte zum Thema „Das Subjekt als Problem soziologischer Theoriebildung, Marburg 2000“; „Gesellschaft im Umbruch und die Erkenntnisbarrieren der kulturellen Experten“, in: A. Bär/R. John: *Die Akademie ist keine Akademie, Stuttgart/München* 1999; „Die Eliminierung der Subjekte in der Luhmannschen Systemtheorie“, in: L. Ibarra (Hrsg.): *Moderne Subjekte*, Mexiko (i.Ersch). Aktuelle Arbeitsgebiete: Subjekttheorie, insbesondere moderner Subjekte; Erkenntnistheorie und Probleme soziologischer Theoriebildung; Soziologie der Arbeit; Geschlechtersoziologie. Aktuelle Projekte: Ambivalenzen künstlerischer Karrieren (zusammen mit K. Wörwag); Forschungsantrag zum Wandel der ökonomischen Theorie, insbesondere der Managementtheorien. Journalistische Tätigkeit; langjähriger Mitarbeiter in der Kulturredaktion bei RDL-Freiburg; Lehrveranstaltungen und Projekte im künstlerischen Kontext;

Ulrich Wegenast, geb. 1966 in Stuttgart, Studium der Geschichte und Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart, Aufbaustudium Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin. 1987 Gründungsmitglied des Vereins *Wand5*, der alljährlich den *Stuttgarter Filmwinter – Festival for Expanded* – ausrichtet. Seit 1993 hauptverantwortlicher Programmkurator für das *Internationale Trickfilm-Festival Stuttgart*. 2002 baute er die Experimentalfilm- und Videokunst-Sektion des Filmfests München mit auf. Er ist Berater für unterschiedliche Museen und Institutionen wie die *Schirn Kunsthalle* in Frankfurt oder das *Goethe Institut*. Wegenast war Mitglied in zahlreichen internationalen Jurygremien und Kommissionen und veröffentlichte Aufsätze zu den Themen Videokunst, Experimental- und Animationsfilm, Performance und Neue Medien. Seit 2003 ist er Dozent für Festivalmanagement an der Filmakademie Baden-Württemberg. Neben seiner kuratorischen und beratenden Arbeit schreibt Wegenast zurzeit an seiner Doktorarbeit über künstlerischen Film an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.

Bettina Wilke, M.A., geb. 1976, Studium der Soziologie und Sprachwissenschaft, zur Zeit Promotion zum Thema „Popularisierung und Rezeption von Wissen und Wissenschaft am Beispiel des Bestsellers *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken*“; feministischer Lehrauftrag der Uni Freiburg, Seminar: „Theorien der *Gender Studies*“. Schwerpunkte: *Gender Studies*, *Queer Theory*, qualitative Sozialforschung.

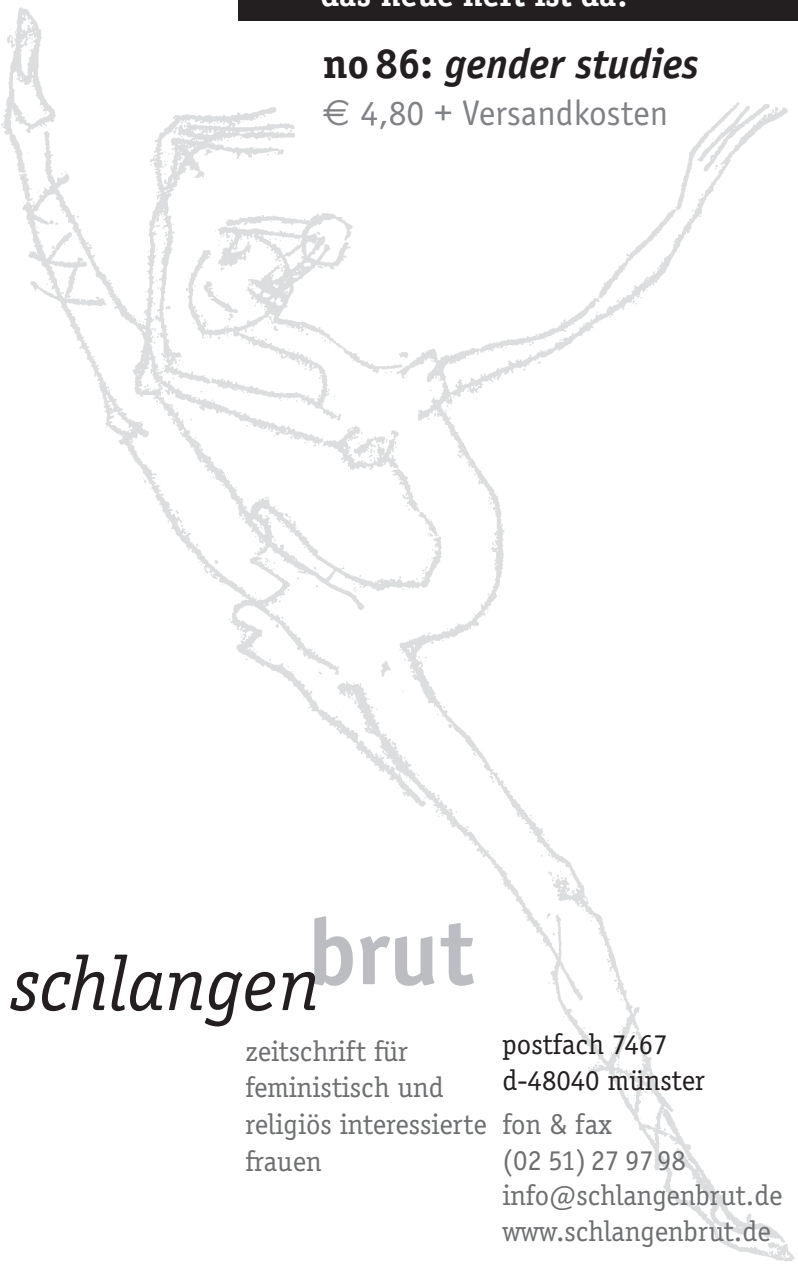
Linda Williams is director of the *Film Studies Program* at U.C. Berkeley. She teaches courses on popular moving-image genres and modes and on media embodiment. Her co-edited books include a volume of feminist film criticism (*Re-vision*, 1984), an edited volume on film spectatorship, *Viewing Positions* (Rutgers U.P., 1993) *Reinventing Film Studies* (with Christine Gledhill, Arnold, 2000) and *Porn Studies*, (Duke U.P., 2004). In 1989 she published a controversial study of pornographic film entitled *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible* (sec-

ond edition 1999). Williams's latest book is *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White, from Uncle Tom to O.J. Simpson* (2001, Princeton).

das neue heft ist da!

no 86: *gender studies*

€ 4,80 + Versandkosten



*schlangen*brut

zeitschrift für feministisch und religiös interessierte frauen

postfach 7467
d-48040 münster

fon & fax
(02 51) 27 97 98
info@schlangenbrut.de
www.schlangenbrut.de

Das Argument

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

252 Amerika denken

P. Bové: Amerika verstehen oder Die amerikanische Ausnahme

H.J. Spillers: Die Zerstörung der amerikanischen Zivilgesellschaft

L. Hack: Die Inszenierung des Empire als neue Weltordnung

T. Reitz: Friedhof der Kuscheltiere. Zur Neutralisierung Adornos

F. Haug: »Schaffen wir einen neuen Menschentyp«. Von Henry Ford zu Peter Hartz

F. Dirkopf: Fühlen Lernen. Anordnung der Affektevaluation: »Deutschland sucht den Superstar«

A. McRobbie: Wozu Mütter und Väter? Judith Butler's *Antigones Verlangen* ... und andere

253 20/10 Jahre Aufstand der Zapatisten

A.E. Ceceña: Das zapatistische Subversive

A.A. Boron: Der Urwald und die Polis. Fragen an den Zapatismus

J. Holloway: Zapatismus als Anti-Politik

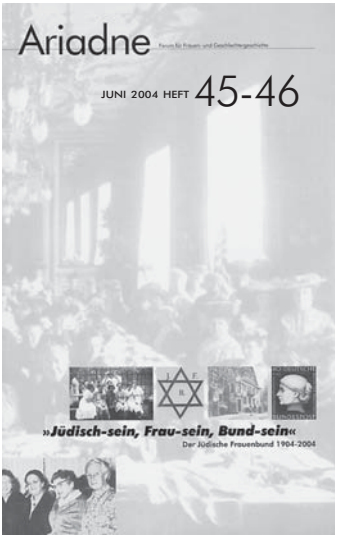
A. Ocaña: Die Rebellion der Unrentablen

U. Brand/ J. Hirsch: Resonanzen des Zapatismus in Westeuropa

W.F. Haug: Zur Kontorverse über neozapatistische Politik

C.-S. Mahnkopf: Politik und neue Musik ... und andere

Argument Versand, Reichenbergerstr. 150, 10999 Berlin
T: 030 611 3983, F: 030 611 4270, versand@argument.de
Ermäßigung für Studierende im Abo und Schnupperangebote!
www.argument.de



»Jüdisch-sein, Frau-sein, Bund-sein«
Der Jüdische Frauenbund 1904-2004

LEONIE WAGNER: »Eine gewisse Verstimmung unter den Frauenrechtlerinnen«. Reaktionen des Bundes Deutscher Frauenvereine auf die Gründung des Jüdischen Frauenbundes

MARTINA STEER: Der Jüdische Frauenbund im Ersten Weltkrieges

BRITTA KONZ: Generationenkonflikte im Jüdischen Frauenbund

ANNETTE VOWINCKEL / IREN BOROWICZ: Nächstes Jahr in Jerusalem? Deutsch-jüdische Frauen und der Zionismus 1904-1938

CLAUDIA THOBEN: »... in schöner Harmonie und mit zäher Beharrlichkeit«. Die interkonfessionelle weibliche Bahnhofsmission in Nürnberg 1910-1933

GUDRUN MAIERHOF: »Es bleibt uns Frauen nur übrig, unsere Pflicht zu tun!« Weibliche Selbsthilfe im Jüdischen Frauenbund in Nazideutschland

GUDRUN MAIERHOF: Das Jüdische Seminar für Kindergärtnerinnen und Hortnerinnen 1934-1942

SYLVIA ROGGE-GAU: »...Auch auf geistigem Gebiet nicht ›Objekt des Geschehens‹ zu sein«. Die Bildungsarbeit des Jüdischen Frauenbundes 1933-1938

JOHANNA HOPFENGÄRTNER: Krise als Chance? Soziale Arbeit und Selbstverständnis jüdischer Frauen im Jüdischen Frauenbund und im Hilfsverein deutschsprechender Juden in Argentinien

RENATE PFROMM: Autobiografische Notizen zur Emigration in Argentinien

CHRISTINA THESING: Religiöse Gleichstellung und der Jüdische Frauenbund

LEONORE MAIER: »Und ich liebe Lehnitz immer...«. Frida Glücksmann und das Heim des Jüdischen Frauenbundes in Lehnitz

INGE LAMMEL: Das jüdische Erhohlungsheim in Lehnitz – Erinnerungen

GUDRUN MAIERHOF / CORNELIA WENZEL: Protagonistinnen des ›alten‹ Jüdischen Frauenbundes. Eine Auswahl

MARIANNE BRENTZEL: »Drum wühl' ich mich in Arbeit und leb' mich wund an Pflicht«. Das Leben der Bertha Pappenheim 1859-1936

PETRA LINZBACH: »Erfüllt von reiner Nächstenliebe«: Sidonie Werner 1860-1932

GUDRUN MAIERHOF: »Die Seele des Frauenbundes«: Hannah Karminski 1897-1942; »Ein männlicher Geist mit einem weiblichen Herzen«: Cora Berliner 1890-1942

GISELA NOTZ: »Mit Bibel und Bebel, für Judentum und Sozialismus«. Jeanette Wolff 1888-1976

Interview mit MARION KAPLAN, New York

Das Heft enthält darüber hinaus einige, zum Teil bisher unveröffentlichte Nachdrucke zeitgenössischer Dokumente.

Die Doppelnummer der Ariadne kostet 19,00 Euro + Porto; ein Abonnement, zwei Hefte jährlich, 15,- Euro + Porto; zu beziehen über den Buchhandel oder direkt bei:

Archiv der deutschen Frauenbewegung / Gottschlakstr. 57 / D - 34127 Kassel
Tel.: 0049-(0)561-9893670 / Fax: 0049-(0)561-9893672
Mail: info@addf-kassel.de / Weitere Informationen: http://www.addf-kassel.de

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

Deutschlands
größte und älteste theoretisch-feministische Zeitschrift

Neuerscheinungen

Heft 66 Erinnerungen an die Neue Frauenbewegung.
Gegen die Zerstörung unserer Geschichte
(Arbeitstitel, erscheint Dezember 2004)

Heft 65 Nie wieder, aber immer wieder: Krieg
(Sommer 2004)

Aktuelle Titel

Heft 63/64 Wenn Heimat global wird
(2003)

Heft 62 Vom Leben und Lieben
(2003)

Einzelhefte, je ca. 156 Seiten, 15,- € **Doppelheft, 21,- €**
Bezug: über Buchhandel sowie Abo- und Einzelbestellungen direkt beim Verlag

Preissenkung

Wichtige feministische Grundlagentexte und Diskussionen der 80er und 90er Jahre für nur 3,- bis 7,70 €!

Redaktion und Verlag

Niederichstr. 6 50668 Köln **www.beitraege-redaktion.de**
Tel. ++49+221-138490 E-Mail: beitraege-redaktion@t-online.de
Fax +221+139014

femina politica

Zeitschrift für feministische Politik-Wissenschaft

Heft 1/2004

Verfassungspolitik – verfasste Politik

Heft 2/2004

Entwicklungspolitik

Bereits erschienene Hefte

2/03	Parteilichkeit? Distanzierung? Instrumentalisierung?
1/03	Familienpolitik = Frauenpolitik?
2/02	Geschlechterdemokratie – ein neues feministisches Leitbild?
1/02	Engendering der Makroökonomie
2/01	Feministische Perspektiven in der Politikwissenschaft
1/01	Politische Partizipation im Wandel
2/00	Beschäftigungserfolge und Geschlechtergleichheit – internationale Erfahrungen
1/00	Feministische Ansätze in den Internationalen Beziehungen
2/99	Die Politisierung des Körpers
1/99	50 Jahre Bundesrepublik Deutschland
2/98	Europäische Integration aus feministischer Perspektive
1/98	Staats- und Demokratietheorien
2/97	Feministische Politikberatung?!
1/97	Erfahrung(en) mit Methode(n)

Informationen und Bestellungen
Redaktion *femina politica*
c/o Freie Universität Berlin
FB Politik- und Sozialwissenschaften
Ihnestr. 21, D-14195 Berlin
Email: fempol@gmx.de
www.femina-politica.de

Preise
Einzelheft: 15,- € zzgl. Versandkosten
Abonnement: 31,- bzw. 21,- € ermäßigt
Förderabonnement: 39,- €

Das deutschsprachige Medium für feministische Naturwissenschaft und Technik aus Wien

Kory*phäe*

29/2001:
Wissen_schaf(f)t Widerstand

30/2001:
Sicherheit und Risiko

31/2002:
Wem gehört das Wissen?

32/2002:
Alpiner Alltag. Frauen und die Berge

33/2003:
Mädchenjahre

34/2003:
Menschen machen

35/2004:
Stille Wasser? Weite See...

NEU im November 2004:
Heute hier, morgen da.
Mobilität von Wissenschafterinnen und Ingenieurinnen

Die **Kory***phäe* ist das deutschsprachige Medium für feministische Naturwissenschaft und Technik und erscheint zweimal jährlich.
Es gibt in jeder Ausgabe ein Schwerpunktthema, das jeweils aus unterschiedlichen Disziplinen beleuchtet wird. Dazu bietet die **Kory***phäe* Biographien historischer Frauen und persönliche Schilderungen von Berufswegen und Berufssituationen, die ebenfalls in Bezug zum Schwerpunkt stehen. Ergänzt wird dieser inhaltliche Teil durch Buchrezensionen, einen Serviceteil und kleine Meldungen.
Mit dieser Mischung bietet die **Kory***phäe* sowohl Raum für feministische Theoriebildung in den Technik- und Naturwissenschaften an, ist aber auch ein Austauschmedium für alle in diesem Bereich tätigen Frauen. Der Anspruch ist es dabei, wissenschaftliche Themen auch für fachfremde Frauen ansprechend und verständlich zu präsentieren, disziplinübergreifende Ansätze zu pflegen und zwischen natur- und geistes-/sozialwissenschaftlichen Ansätzen zu vermitteln.
Im Serviceteil der **Kory***phäe* werden praktische Berufsinformationen, Freizeittipps sowie Literatur- und Linklisten angeboten. Nicht zuletzt sorgen die Cartoons von Ulrike Rostek für eine lustvolle Lektüre.

Abonnieren Sie die Kory*phäe***!**
Jahresabo: EUR 13,- (Zwei Ausg. inkl. Versand)
Förderinnenabo: EUR 22,- (Zwei Ausg. inkl. Versand)
(Neue Förderinnen bekommen die **Kory***phäe*-Tasche als Dankeschön!)

Kontakt:
koryphaee@fluminut.at
http://flumninut.at/kory

Verein FLuMiNuT
(Frauen, Lesben und Mädchen in Naturwissenschaft und Technik)
c/o E031 (Institut für Technik und Gesellschaft)
Technische Universität
Karlsplatz 13
A - 1040 Wien

Turmhut-Verlag

Mellrichstadt

Geschäftsführer
Michael Graf
Bergstr. 42
97638 Mellrichstadt
Tel. 09776/7250; Fax: 09776/6935
www.turmhut-verlag.de
turmhut@t-online.de

Turmhut

edition GENDER

Historische Literatur
von Frauen

Herausgegeben von
Henriette Herwig und
Jürgen Herwig

Band 1: Helene Böhlau *Halbtier!*, Roman 1899
Band 2. Elsa Asenijeff *Ist das die Liebe?/ Unschuld*, Erz. 1897/1901
Band 3: Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof*, Roman 1896

Menschenrechte für die Frau
Die Zeitschrift von TERRE DES FEMMES

○ **Ich abonniere die Zeitschrift!**
Für 15,40 € (18,- € im Ausland)
erhalte ich 4 Ausgaben im Jahr.

○ **Bitte schicken Sie mir die aktuelle Ausgabe** für 3,40 € zuzügl. Versandkosten (gegen Rechnung).

TERRE DES FEMMES

TERRE DES FEMMES e.V.
PF 2565, D-72015 Tübingen
Tel.: 07071/79 73-0
Fax: 07071/79 73-22
e-mail: tdf@frauenrechte.de
www.frauenrechte.de

IHRSINN

eine radikalfeministische Lesbenzeitschrift **28/03**

Abonnement:
Bei Vorauszahlung von 16,– €
auf das Konto Nr. 41 308 792
Sparkasse Bochum, BLZ 430 500 01
(Vollständige Absenderin nicht vergessen!)

IHRSINN e.V.
Schmidtstr. 12 · 44793 Bochum
e-mail: ihrsinn@w4w.net
www.ihrsinn.net

Blinde Lesben können IHRSINN
als Tonkassette bestellen.
(0234) 68 31 94
Bitte weitersagen.

aus dem Inhalt:

Ulla Penselin
Essen an einem feindlichen Ort

Andrea Blome
«Es geht um die Frage: Was sind Grundbedürfnisse?»

Nicole Hertel
Salzteigfrauen

Beate Wittig
Die Cooperativa Giardineria Fondovilla

Ulrike Janz
Lesben, Honig und andere Genüsse

Susan Strega
Eine indisch-kanadische Köstlichkeit

Claudia Koppert
Feministischer Eiertanz

Helga Pankratz
Aus unserem lesbischen Haushalt

Gitta Büchner
Mutterkuchen

Elke Heinicke
Kochen im Wald

Wiebke Johannsen
Tomate

Vera Schellenberg/Michaela Jakob
Ruhig, ruhig, Circe, alles wird gut!

Ann Marie Krewer
24 ½ Jahre Kochen im Frauenbildungshaus Zülpich

Heide Stoll
Sich gut nähren heißt JA zum Leben sagen

Lena Vandrey
Portrait der Nahrung über einige Meisterschaften

SOFIE SAARLÄNDISCHE SCHRIFTENREIHE ZUR FRAUENFORSCHUNG

Herausgegeben von einem interdisziplinären Herausgeberinnengremium an der Universität des Saarlandes

ZULETZT ERSCHIENEN

Band 7
Annette Mohr
Madame d'Epinays Konzeption der Mädchenerziehung
im Umfeld von frauenspezifischen Erziehungstraktaten des 18. Jahrhunderts in Frankreich
221 S., Br., ISBN 3-86110-144-0 21,- EUR

Band 8
Dorothée Jungblut
Gaia am Spülstein
Weiblichkeitstheorien als Voraussetzung feministischer Theologie
327 S., Br., ISBN 3-86110-161-0 26,- EUR

Band 9
Eva D. Becker, Sigrid Großmann, Renate Jacobi, Barbara Sandig, Gerlinda Smaus, Ilse Spangenberg, Margret Wintermantel
Sofies Fächer
Wissenschaftlerinnen zu Frauenthemen
184 S., Br., ISBN 3-86110-171-8 19,- EUR

Band 10
Brigitte Schnock
Die Gewalt der Verachtung
Sexuelle Belästigung von Frauen am Arbeitsplatz
201 S., Br., ISBN 3-86110-186-6 21,- EUR

Band 11
Sabine Grittner
"Aber wo Göttliches wohnt - die Farbe 'Nichts' "
Mystik-Rezeption und mystisches Erleben im Werk der Nelly Sachs
321 S., Br., ISBN 3-86110-210-2 26,- EUR

Band 12
Susanne Nimmesgern
„Vater Staat" und „Mutter Fürsorge"
Weibliche Angestellte im kommunalen Verwaltungsdienst am Beispiel der Stadt Saarbrücken, 1910-1950: Arbeitsplätze, Berufsfelder, Biographien
549 S., Br., ISBN 3-86110-224-2 38,- EUR

Band 13
Sabina Becker (Hrsg.)
Rahel Levin Varnhagen
Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext
285 S., Br., ISBN 3-86110-284-6 24,- EUR

Band 14
Angelika Scholbeck
Das Karriereverhalten von Frauen und Männern in unterschiedlichen Berufsdomänen
Eine empirische Studie über die berufliche Situation im Ingenieurwesen, Pflege- und Ärztebereich
209 S., Br., ISBN 3-86110-309-5 22,- EUR

RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG GMBH
POSTFACH 1806 D-66368 ST. INGBERT
Internet: www.roehrig-verlag.de E-Mail: info@roehrig-verlag.de

Böhlau

Köln Weimar

(Literatur – Kultur – Geschlecht.
Kleine Reihe, Band 17)
2002. 357 Seiten.
24 s/w-Abbildungen. Broschur.
€ 20,50/sFr 37,–
ISBN 3-412-17401-7

Kerstin Gernig (Hg.)
Nacktheit
Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich

Der Umgang mit dem unverhüllten menschlichen Körper wird in verschiedenen Kulturen und historischen Kontexten sehr unterschiedlich gesehen. Tabuisierung und Tabubruch, Diskretion und Schaulust verbinden sich mit dem Thema ebenso wie bestimmte Moralvorstellungen und amoralische Inszenierungen – je nachdem ob Nacktheit mit natürlicher Unschuld oder mit dem christlichen Sündenfall in Verbindung gebracht wird.
Dieses Buch, das historische, ethnologische, soziologische und kulturwissenschaftliche Ansätze miteinander verbindet, zeigt, welche kulturell unterschiedlichen Bedeutungen sich mit Entblößung verbinden. So wird es möglich, aktuelle Tendenzen, die sich mit Stichworten wie Love-Parade, Christopher Street Day oder Big Brother umschreiben lassen, historisch bis zu den Anfängen des Naturismus und der Freiköperkultur-Bewegung zurückzuverfolgen. Spannend ist der Blick auf ein Phänomen, das zwar natürlich und alltäglich zu sein scheint, das aber zugleich auch immer mit Zensur und Skandalen assoziiert wird und sich an der Grenze von Erotik, Pornographie, Voyeurismus und Exhibitionismus bewegt.

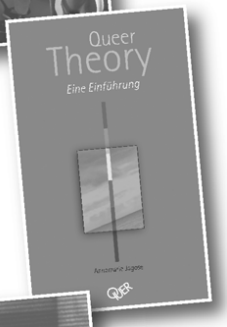
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, Telefon (0221) 91 39 00, Fax 91 39 011

Bücher für QuerdenkerInnen

polymorph (Hrsg.)
(K)ein Geschlecht oder viele?
Transgender in politischer Perspektive

ISBN 3-89656-084-0 · € 15,50; sFr 27,70

„Vom historischen Abriss über Gespräche, Erfahrungsberichte bis hin zu Fotografien und Comics ist hier alles zu finden, was ‚Transgender' greifbar machen kann."
Zeitschrift für Sexualforschung



Annamarie Jagose
Queer Theory
Eine Einführung

ISBN 3-89656-062-X · € 15,50; sFr 27,70

„Jagose und ihren ÜbersetzerInnen gelingt es, den LeserInnen die Verabschiedung traditionsreicher Geschlechter- und Identitätskonventionen nahe zu bringen."
Berliner Zeitung

quaestio (Hrsg.)
Queering Demokratie
Sexuelle Politiken

ISBN 3-89656-057-3 · € 15,50; sFr 27,70

Sexualität und Geschlecht als Schauplatz der Politik - ein leidenschaftliches Plädoyer gegen die Anpassung. Das Buch ist das Ergebnis eines Kongresses in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Böll-Stiftung.

Sabine Hark (Hrsg.)
Grenzen lesbischer Identitäten
Aufsätze

ISBN 3-89656-012-3 · € 15,50; sFr 27,70

Das Denken in den Kategorien „lesbisch - nicht lesbisch" taugt nicht mehr. Die Frage ist nicht, ob wir für oder gegen Identitäten sind, sondern wie wir mit Identitäten umgehen. Mit Beiträgen von Judith Butler u.a.

W W W . Q U E R V E R L A G . D E

3 x Sex
mit Biss!

1

Sophie Hack & Stephanie Kuhnen (Hg.)
Bisse und Küsse
Sexgeschichten
3-89656-056-5
15,50 € / 27,70 sFr

„Bisse und Küsse ist wirklich vor-lesenswert, denn manchmal ist doch eine Gute-Nacht-Geschichte erst der Anfang einer guten Nacht."
sergej

2

Anna Maria Heller & Regina Nössler (Hg.)
Bisse und Küsse 2
Sexgeschichten
3-89656-083-2
15,50 € / 27,70 sFr

„Sex! Sex! Sex! Das ist das Thema. Es macht Spaß, Bisse und Küsse 2 immer mal wieder zur Hand zu nehmen ... Ein bisschen Inspiration kann schließlich nie schaden."
lespress

3

Lisa Kuppler (Hg.)
Bisse und Küsse 3
Sexgeschichten
3-89656-110-3
14,90 € / 26,80 sFr

Die neuesten und besten lesbischen Sexgeschichten aus dem deutschsprachigen Raum!

Erscheinungsdatum: September 2004

W W W . Q U E R V E R L A G . D E

Übersicht über die bisher erschienenen Titel:

1/95 **Frauen und Wahnsinn (vergriffen)**

2/95 **Frauenräume (168 Seiten), 7,50 €**

1/96 **Frauenalter – Lebensphasen (140 Seiten), 7,50 €**

2/96 **Frauen – Bildung – Wissenschaft (136 Seiten), 7,50 €**

1/97 **Frauen und Körper (130 Seiten), 7,50 €**

1/98 **Frauen und Mythos (302 Seiten), 10,– €**

2/98 **Utopie und Gegenwart (237 Seiten), 10,– €**

1/99 ***Cross-dressing* und Maskerade (vergriffen)**

2/99 **Feminismen – Bewegungen und Theoriebildungen weltweit (304 Seiten), 10,– €**

1/00 **Beziehungen (310 Seiten), 10,– €**

11 **Perspektiven feministischer Naturwissenschaftskritik (312 Seiten), 10,– €**

12 **Dimensionen von *Gender Studies*, Band I (322 Seiten), 10,– €**

13 **Dimensionen von *Gender Studies,* Band II (391 Seiten), 10,– €**

14 ***Screening Gender* – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm (347 Seiten), 12,50 €**

15 **Entfesselung des Imaginären? – Zur neuen Debatte um Pornografie (397 Seiten), 12,50 €**

Jeweils zzgl. Versandkosten (bei einem Bande 1,50 €, ab zwei Bänden 3,– €).

Die Ausgaben 2/95, 1/96, 2/96 und 1/97 kosten bei Erwerb von zwei und mehr Bänden jeweils nur 5,– €.

Der Bezugspreis pro Band beträgt im Abonnement 11,– € zzgl. Versandkosten.

Bei einem neuen Abo gibt es als Begrüßungsgeschenk einen der älteren Bände umsonst mit dazu.

Manuskripte:

Rich Text Format, als Attachment oder Diskette & zweifacher Ausdruck, Aufsätze inklusive Literaturliste maximal 50 000 Zeichen, Rezensionen maximal 7 000, besser 5 000 Zeichen. Bitte Stylesheet mit verbindlichen Vorgaben anfordern.