



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Wo geht's hier nach Pornotopia? Schauplätze und Handlungsräume
pornografischer Filme zwischen Körper und Stadt“**

Verfasserin

Rosa Danner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner M.A.

»Da die meisten sozialen Güter und alle Menschen gleichzeitig ein Element, aus dem ein Raum gebildet wird, und Raum selbst sein können, ist der *Blickwinkel des Betrachters bzw. der Betrachterin jeder Raumkonstitution immanent*.

Es bleibt die Erkenntnis, daß die eigene Perspektive immer begrenzt ist und Raum in der wissenschaftlichen Erforschung selbst konstituiert wird.«¹

¹ Martina Löw, *Raumsoziologie* (Frankfurt am Main 2001), S. 220.

Inhalt

1 Positionsbestimmungen – Einführung	7
1.1 Dem Thema auf die Spur kommen	7
1.2 Filmische Pornografie – »Volkshochschule der Sexualwissenschaft«, Schauplatz von Identitätspolitik und Produzentin körperlicher Resonanzen	10
1.3 Raum im pornografischen Film – eine »immer wiederkehrende blasse Topographie« oder eine zentrale ästhetische und gesellschaftliche Dimension?	17
1.4 Vorgehensweise – Vermessung einer filmischen Welt.....	20
2 Umrisse – allgemeine Charakteristika der untersuchten Filme	24
2.1 Viennese	25
2.2 Illegal! Scheißegal! Wir Ficken Überall! Tour 5.....	30
2.3 Moscow – The Power of Submission	33
3 Mediale Architekturen – Inszenierungen der Schauplätze	38
3.1 Gebautheit der filmischen Räumlichkeit.....	39
3.1.1 Einstellungsgrößen.....	39
3.1.2 Kameraperspektiven und -bewegungen	41
3.1.3 Atmosphäre und Rhythmus – Zwischenbilanz.....	47
3.2 Körper als Schauplatz.....	49
3.2.1 Körperinszenierungen und die »körperliche Dichte des Sehens«	49
3.2.2 Stadt und Körper.....	55
4 Real-and-imagined places – Darstellungen von Stadt	59
4.1 Produktion von Urbanität.....	60
4.1.1 Überblick und Einblick.....	61
4.1.2 Ensembles und Gebäude.....	63
4.1.3 Bewegte Stadt.....	65
4.2 Spezifika der Städte.....	70
4.2.1 Wien.....	72
4.2.2 Berlin.....	76
4.2.3 Moskau.....	79
4.3 Charakteristika der Schauplätze – Zwischenbilanz	82
5 Praktiken des Bewohnens – Inanspruchnahme der Handlungsräume	84
5.1 Inanspruchnahme der Handlungsräume abseits des Sex.....	85
5.1.1 Viennese.....	85
5.1.2 Illegal.....	86
5.1.3 Moscow.....	87

5.2 Inanspruchnahme der Handlungsräume während des Sex.....	88
5.2.1 Sexuelle Skripts	90
5.2.2 In Beziehung treten, Rollen spielen	93
5.2.3 Bezug auf außen.....	96
5.3 Inszenierung und Authentizität – Zwischenbilanz.....	98
6 Fluchtpunkte und Pornotopien – Conclusio	101
7 Bibliografie	107
Dank	117
Abstracts	118
Lebenslauf	120

1 Positionsbestimmungen – Einführung

1.1 Dem Thema auf die Spur kommen

Ursprünglich entstand die Idee, mich mit pornografischem Film und Raum im weiteren Sinn zu beschäftigen, aus dem Interesse für schwedischen Film und feministische Filmtheorien. Zwangsläufig bin ich dabei auf die populärkulturelle Rezeption der nordischen Länder als Orten der sexuellen Fülle und Freizügigkeit², als »sanctuary for sexuality and pornography«³, gestoßen und habe daraufhin begonnen, mich näher mit feministischen und wissenschaftlichen Diskursen rund um Pornografie zu beschäftigen.

Bei dieser Lektüre wurde auffällig, dass auf die eine oder andere Art von einem ›Pornotopia‹⁴ die Rede ist. Ganz selbstverständlich wird diese Metapher verwendet, um das Bild eines Schlaffenlandes der sexuellen Lüste heraufzubeschwören, in das man sich mittels Pornografie begeben kann.⁵ Andererseits wird Pornografie, insbesondere ihre audiovisuellen Ausformungen, in einem Strang der feministischen Debatten⁶ als frauen- bzw. menschenverachtende Dystopie verhandelt. In beiden Fällen wird mit einem Topos hantiert, mit einer Zeit-Räumlichkeit, die in Entfernung liegt und die entweder Glücksversprechen der sexuellen Befriedigung bzw. Befreiung einlösen soll oder aber eine Welt des Unheils und der Unterdrückung heraufbeschwört, zu der man am besten alle Zugangswege verbarrikadiert. Doch nur wenige setzen sich näher

² In Skandinavien fand früher als andernorts eine relative Liberalisierung der Zensur von audiovisueller Pornografie statt, in Dänemark 1969 und in Schweden 1971. Vorausgegangen war dem in Schweden eine langjährige Debatte rund um sexuelle Freiheit, »guten« – sprich gesunden – Sex und Sexualerziehung seit Mitte der 1950er-Jahre. Vgl. Kathrine Skretting, »Filmsex und Filmzensur: Die ›Bettkanten‹-Filme in Skandinavien 1970–1976«, *montage/av* 9/1 (2000), S. 46–62; Stephan Michael Schröder, »More Fun with Swedish Girls? Functions of a German Hetero-stereotype«, *Ethnologia Scandinavica* 27 (1997), S. 122–137; Lena Lennerhed, *Frihet att njuta: Sexualdebatten i Sverige på 1960-talet* (Stockholm 1994); Corinna Rückert, *Frauenpornographie: Pornographie von Frauen für Frauen; eine kulturwissenschaftliche Studie* (Frankfurt am Main 2000; Zugl. Diss. Univ. Lüneburg 2000), S. 13–14; Ingrid Ryberg, *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography* (Stockholm 2012; Zugl. Diss. Univ. Stockholm 2012), S. 28–29; Susanna Paasonen, *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography* (Cambridge 2011), S. 252 und S. 278.

³ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 278.

⁴ Geprägt wurde der Begriff von Steven Marcus, der Pornotopia als imaginären Nicht-Ort beschreibt an dem »der Mann stets und unbegrenzt potent, jede Frau voller Begierde [ist]. Jeder ist allzeit bereit für alles und überaus großzügig in der Verausgabung seiner Kraft.« Steven Marcus, *Umkehrung der Moral: Sexualität und Pornographie im viktorianischen England* (Frankfurt am Main 1979), S. 233–234; Linda Williams geht weiters von einem Pornotopia aus, das nach einem narrativen Problemlösungsschema funktioniert, nachdem in der Pornografie die utopische Lösung für jedes Problem (zwischen den Geschlechtern) Sex ist. Vgl. Linda Williams, *Hard Core: Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films* (Basel, Frankfurt am Main 1995), S. 203–238.

⁵ Vgl. Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 228–241.

⁶ Zu den bekanntesten Vertreter_innen der feministischen Anti-Pornografie Bewegung zählen die US-Amerikaner_innen Andrea Dworkin und Catherine MacKinnon. Alice Schwarzer hat diese Debatte in den deutschsprachigen Raum gebracht. Vgl. Andrea Dworkin, *Pornographie: Männer beherrschen Frauen* (Köln 1987); Catherine A. MacKinnon, *Nur Worte* (Frankfurt am Main 1994); Alice Schwarzer (Hg.), *PorNO: Opfer & Täter; Gegenwehr & Backlash; Verantwortung & Gesetz* (Köln 1994).

mit dem Begriff des Pornotopia auseinander⁷ oder untersuchen diese ›Örtlichkeit‹. Zum einen wird es im folgenden Forschungsprozess darum gehen, dem ominösen Pornotopia auf die Spur zu kommen und den Begriff auszudifferenzieren.

Bei näherer Beschäftigung mit Hardcore-Pornofilmen ist mir darüber hinaus aufgefallen, dass die Art, wie Bilder gerahmt und geschnitten sind, in welchen Rhythmus sie gesetzt werden, welche Bildausschnitte gezeigt werden und wie mit Sound operiert wird, sehr spezielle und spezifische filmische Räume generiert, die meiner Ansicht nach das Genre maßgeblich bestimmen. Dieser These soll in der vorliegenden Arbeit aus einer (queer)feministischen Perspektive nachgegangen werden.⁸

Mit diesen zwei Beobachtungen tauchen auch einige Fragen auf: Was genau macht Pornotopia aus, und wie wird ein Raum oder Ort pornotopisch? Wie sind Räume und Orte in pornografischen Hardcore-Filmen aufgebaut, und welche Funktion haben diese im Hinblick auf Pornotopia? Darum soll in der vorliegenden Arbeit aufgeschlüsselt werden, wie und welche Art filmischer Räume Hardcore-Pornofilme produzieren, wie sie mit *Schauplatz* (Ort/place) – speziell mit Stadt und Körper – und *Handlungsraum* (Raum/space) operieren, um mehr über deren Funktion in pornografischen Filmen herauszufinden.⁹ Um schließlich Pornotopia im Hinblick auf Raum und Ort überprüfbar und greifbar zu machen, habe ich drei Dimensionen der Raumproduktion herausgearbeitet:

- *medien- und genrespezifische Dimension der Raumproduktion*
- *symbolische und materielle Dimension der Raumproduktion*
- *soziale Dimension der Raumproduktion*

Jede dieser Dimensionen wird Kernpunkt eines Analysekapitels sein und Grundlage, um drei zeitgenössische Hardcore-Pornofilme zu untersuchen. Schlussendlich wird es darum gehen, die

⁷ Oft wird unhinterfragt Steven Marcus' Anwendung des Begriffs übernommen, oder er bleibt eine leere Floskel, in die jede_r hineinfantasieren kann, was er oder sie will. Einzig Linda Hentschel versucht sich aus einer kunsthistorischen Perspektive daran, den Begriff nicht nur auf einer narrativen Ebene zu fassen. Sie interpretiert Pornotopia als ein visuell befriedigendes Paradies: Das durch die »pornotopischen Techniken« der Zentralperspektive ermöglichte Eindringen in die Bilder, eine visuelle Raumpenetration, soll zur Befriedigung der maximalen Sichtbarkeit führen. Vgl. Linda Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne* (Marburg, 2001).

⁸ Damit folge ich einer Anregung von Peter Lehman, der meint, dass die Aufmerksamkeit der Analyse weniger auf die narrative Struktur und die Charaktere pornografischer Filme gelegt werden solle, sondern mehr auf die spezifische Art, wie Inhalte in diesem Genre präsentiert werden. Ein solcher Fokus würde den »fleeting moments of pleasure«, der Heterogenität des Genres, sowie den uneinheitlichen Konsumsituationen besser gerecht werden. Vgl. Peter Lehman, »Revelations about Pornography«, in: ders. (Hg.), *Pornography: Film and Culture* (New Brunswick 2006), S. 87–98.

⁹ Im Anschluss an Descartes und spätere Raumdiskussionen wird der Unterschied Raum und Ort wie folgt gedacht: Ort bezeichnet einen Platz, eine Stelle, etwas konkret Benennbares, er wird mit etwas Statischem und Abgegrenztem assoziiert. Raum hingegen steht für die Bewegung, die Ausdehnung, das Flexible. Raum und Ort lassen sich als zwei miteinander verschränkte Ordnungen denken. Vgl. Stephan Günzel, »Physik und Metaphysik des Raums«, in: Jörg Dünne und ders. (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft* (Frankfurt am Main 2006), S. 19–43; Laura Frahm, *Jenseits des Raums. Zur Filmischen Topologie des Urbanen* (Bielefeld 2010), S. 49–56; Löw, *Raumsoziologie*, S. 198–202. Eine Differenzierung dieser beiden Ordnungen ist jedoch wesentlich, um »um die komplexen räumlichen Überlagerungen im Film als Zusammenspiel zwischen den filmischen Orten und dem filmischen Raum zu begreifen.« Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 49.

Ergebnisse dieser Analyseebenen zusammenzuführen und den Pornotopia-Begriff unter diesen Aspekten erneut zu beleuchten.

Angelpunkte für eine Analyse von *medialen Architekturen*, der Inszenierungen von filmischem Raum und Körpern als Schauplätzen, werden Linda Hentschels Ansatz zu den »pornotopischen Techniken des Betrachtens«¹⁰ und Susanna Paasonens Konzept der »Carnal Resonance«¹¹ sein. Für die Analyse der Darstellung von Stadt als filmischem Ort wird, angelehnt an Edward Soja, der Begriff der »real-and-imagined places«¹² die Grundlage bilden. Bei der Analyse der Handlungsräume werden die »Praktiken des Bewohnens«¹³ untersucht, als zentrale theoretische Stütze dienen dabei Martina Löws Ansatz der relationalen, handlungsorientierten Raumproduktion¹⁴ und Helge Mooshammers Konzept vom *Cruising* als (queerem) Ein- und Umschreibungsprozess¹⁵.

Parallel zu diesen Analysekategorien wird der filmische Raum als Abstraktum gefasst, das nach Laura Frahm auf der Ebene der Raumkonzepte anzusiedeln ist.¹⁶ Laut Frahm zeichnet sich filmischer Raum durch drei Grundkonstanten aus: seine Medialität, seine Konstruiertheit und seine Bewegtheit.¹⁷ Bilder von Raum gehen durch das Medium hindurch und werden mit dessen spezifischen Mitteln vermittelt. Die Konstruktion ist ein Prozess, der sich in einer ständigen Umformung des Raums im Film zeigt. Gleichzeitig ist der filmische Raum einer, der so in der Realität nicht existieren oder wahrgenommen werden kann. Überdies ist der filmische Raum immer ein bewegter Raum, denn Film kann als einziges Medium Bewegung abbilden und ist selbst bewegt.¹⁸

Bevor ich in Abschnitt 1.3 dieser Einführung näher auf den Zusammenhang von Raum und pornografischem Film eingehe und in Abschnitt 1.4 meine Herangehensweise zur Analyse erläutere, folgen erst ein kurzer Abschnitt zum pornografischen Film allgemein und eine Positionierung innerhalb der Forschungslandschaft.

¹⁰ Vgl. Hentschel, *Pornotopische Techniken*.

¹¹ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*.

¹² Edward W. Soja, *Journeys to Los Angeles and other real-and imagined places* (Malden, Mass. 2005); Edward W. Soja, »USA, 1990: Die Trialektik der Räumlichkeit«, in: Robert Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen* (München 2005), S. 93–123.

¹³ Helge Mooshammer, »by car and foot by night also nearby areas, in the pinewood« – Landschaften des Begehrens«, in: Peter Mörtenböck und ders. (Hg.), *visuelle kultur: körper, räume, medien* (Wien 2003), S. 47–78, hier S. 73.

¹⁴ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*.

¹⁵ Vgl. Helge Mooshammer, *Cruising: Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures* (Wien 2005); Mooshammer, »Landschaften des Begehrens«.

¹⁶ Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 107.

¹⁷ Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 107.

¹⁸ Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 107–110.

1.2 Filmische Pornografie – »Volkshochschule der Sexualwissenschaft«¹⁹, Schauplatz von Identitätspolitik und Produzentin körperlicher Resonanzen

»Pornography is an issue of genre, industry and regulation. The category of pornography has been defined in terms of content (sexually explicit depictions of genitalia and sexual acts), the lack thereof (materials without any redeeming artistic, cultural or social value), intention (texts intended to arouse their consumers) and effect (texts arousing their consumers). Definitions of pornography are notoriously ephemeral and purposely used when marking the boundaries of high and low culture, acceptable and obscene, ›normal‹ and commercial sex.«²⁰

In gewissem Sinn ist die Definition von Pornografie also eine Glaubensfrage, weil sie in engem Zusammenhang mit widerstreitenden Moral- und Wertvorstellungen, Identitätspolitik bzw. sexualpolitischen Standpunkten und Normen des jeweiligen historischen, sozialen und kulturellen Bezugsrahmens steht.²¹ Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass Pornografie ein dynamischer Begriff ist, der selten wertfrei definiert wird, da mit Debatten um Pornografie immer auch Diskurse über sexuelle Begegnungen und deren Zulässigkeit einhergehen.²² Aus diesem Grund soll hier an erster Stelle eine Annäherung an das Kulturphänomen Pornografie stehen.

Ausgangspunkt für eine feministische filmwissenschaftliche Betrachtung bilden die Arbeiten von Linda Williams²³ und Gertrud Koch²⁴, die in den 1980er-Jahren ähnlich differenzierte Herangehensweisen zum pornografischen Film entwickelt haben und sich dabei unter anderem auf Michel Foucaults Arbeit *»Der Wille zum Wissen«*²⁵ stützen. Im Anschluss an Foucault wird Pornografie als ein Diskurs vom Wissen von der Lust verstanden. Als eine der *scientiae sexualis*, die von einem wissenschaftlichen Willen geprägt sind, Sex und Sexualität kennen, verstehen und erklären zu wollen.²⁶ Dabei ist Pornografie geprägt von einem Geständnisdrang,

¹⁹ Nach Gertrud Koch wäre Pornografie mit Foucault gelesen »die Volkshochschule der Sexualwissenschaft, wo mittels der Schaulust als Erkenntnistrieb der Diskurs der Macht begonnen hat.« Gertrud Koch, *Was ich erbeute, sind Bilder: Zum Diskurs der Geschlechter im Film* (Basel, 1989), S. 107.

²⁰ Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen und Laura Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, in: dies. (Hg.), *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture* (Oxford 2007), S. 1–20, hier S. 1.

²¹ Vgl. Bettina Bremme, *Sexualität im Zerrspiegel: Die Debatte um Pornographie*, (Münster 1990), S. 5; Gaye Suse Kromer, *Obszöne Lust oder etablierte Unterhaltung? Zur Rezeption pornografischer Filme* (Hamburg 2008), S. 8.; Georg Seeßlen, *Der pornographische Film* (Frankfurt am Main 1990), S. 13; Elisabeth Holzleithner, *Grenzziehungen: Pornographie, Recht und Moral* (Diss. Univ. Wien 2000), S. 11–16; Lothar Mikos, »Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue«, *tv diskurs* 3 (1997), S. 54–61, hier S. 55 und S. 61; Susanna Paasonen, »Epilogue: Porn Futures«, in: dies., Kaarina Nikunen und Laura Saarenmaa (Hg.), *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture* (Oxford 2007), S. 161–170, hier S. 167.

²² Vgl. Holzleithner, *Grenzziehungen*, S. 12–14; Seeßlen, *Der pornographische Film*, S. 13; Bremme, *Sexualität im Zerrspiegel*, S. 113.

²³ Williams, *Hard Core*.

²⁴ Koch, *Was ich erbeute*.

²⁵ Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1* (Frankfurt am Main, 1983).

²⁶ Vgl. Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 57–76.

der einen sichtbaren Beweis der (weiblichen) Lust erzeugen und maximale Sichtbarkeit realisieren will.²⁷

Motor dieses Lust-Wissens, das auch vom pornografischen Film hervorgebracht werden soll, ist laut Koch und Williams die Schaulust.²⁸ Eine Art von Schaulust, die nicht ursprünglich vorgängig war, sondern sich erst im Prozess einer kulturhistorischen Prägung – der zunehmenden Rationalisierung und Spezialisierung der Gesellschaft durch die Industrialisierung – herausgebildet hat. Im Zuge von gesellschaftlichen Modernisierungsschüben im späten 19. Jahrhundert kam es auch zu einer neuen Organisationsform der Sinne. Es wurden neue optische Apparate entwickelt, der Gesichtssinn passte sich diesen Strategien an, die Wahrnehmung(spraxis) und der Wahrnehmungsapparat veränderten sich.²⁹ Schließlich wurde das alte Modell des Sehens – das einen idealisierten, vom Körper der Betrachter_innen losgelösten Akt des Sehens postulierte – abgelöst bzw. erweitert durch Techniken des Betrachtens, die »auf neuartige Weise körperlich« wirken und bei denen die sinnliche Erfahrung als unmittelbarer wahrgenommen wird.³⁰ Diese Veränderung führte auf der Ebene der Trieborganisation zu einem Ausweiten der Schaulust und einer Skopisierung des Begehrens, so lässt sich auch die sprunghafte Entwicklung von visueller Pornografie im viktorianischen Zeitalter erklären.³¹ Linda Williams spricht dabei von einer »visuellen Obsession« (i. O. *frenzy of the visible*)³² und sieht diese als Resultat mannigfaltiger Diskurse »über Sexualität, die in Techniken der Sichtbarmachung zusammenfließen und sie zugleich weiter produzieren helfen«³³. Gerade bewegte Bilder sind geprägt von dieser visuellen Organisation der Lüste. Seit seinen frühen Tagen ist das Kino begleitet von dem Wunsch, »den bis dahin unsichtbaren, »wahrhaftigen« Kern der Körper und Lüste direkt und unmittelbar festzuhalten«³⁴ und wiederzugeben. Die »kinemato-graphische »Einpflanzung von Perversionen« in immer besser sichtbare Filmkörper und in die gesteigerte Sicht der« Betrachter_innen entwickeln sich im Einklang mit den sich entfaltenden Lüsten des Mediums.³⁵ Visuelle Pornografie kann als Effekt und Vehikel dieser neuen Organisationsform der Sinne gesehen werden.

²⁷ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 65–92.

²⁸ Vgl. Koch, *Was ich erbeute*, S. 104–108; Williams, *Hard Core*, S. 71.

²⁹ Vgl. Koch, *Was ich erbeute*, S. 104–106; Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden 1996); Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 76–86; Linda Williams, »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur* (Berlin 1997), S. 65–97, hier S. 69–71.

³⁰ Vgl. Williams, »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, S. 70; Crary, *Techniken des Betrachters*.

³¹ Vgl. Koch, *Was ich erbeute*, S. 106; Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 10.

³² Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 65–92.

³³ Williams, *Hard Core*, S. 68.

³⁴ Williams, *Hard Core*, S. 59.

³⁵ Williams, *Hard Core*, S. 68.

Die oben beschriebene optische Organisation der Welt und der Lüste schließt auch ihre Inbesitznahme mit ein. Gertrud Koch meint, dass mit dem ›Willen zum Wissen‹ das Auge aktiviert wird und »Schaulust als Erkenntnisinstrument, Erkenntnis als Schaulust« fungiert.³⁶ Die heutige Pornografie ist nach Koch eher »Medium der Erkenntnisvermittlung« denn eines »der ästhetischen Erfahrung«³⁷. Gleichzeitig fungiert Pornografie als osmotische »Nahtstelle im Transfer von Sexualität und Macht«³⁸. Als ein Diskurs über Sexualität wirkt Pornografie als einer der »Orte der Übertragung von Wissen, Macht und Lust«³⁹, an denen Sexualität spezifiziert und verfestigt wird. Im Doppelmechanismus dieses Prozesses wird die Macht, die sich der Sexualität annimmt, versinnlicht, dem gegenüber »strömt die aufgespürte Lust zurück zur sie umstellenden Macht«⁴⁰ und wird selbst Teil davon, es kommt zu einer »Einpflanzung von Perversionen«⁴¹.

Gerade diese komplexe Verschaltung von Wissen, Macht und Lust, die sich im pornografischen Film manifestiert, und dessen protzige Selbstdarstellung als Präsentation authentischer Lust und Sexualität verleiten dazu, dargestellte Sexualität mit gelebter Sexualität gleichzusetzen. So gehen etwa die (feministischen) Anti-Pornografie-Debatten seit den 1970er-Jahren davon aus, dass Pornofilme zur unmittelbaren Nachahmung auffordern, frauen- bzw. menschenverachtend sind und ursächlich mit Gewalt von Männern gegenüber Frauen in Verbindung stünden.⁴² Hier wird ähnlich argumentiert wie beim Kampf gegen ›Schmutz und Schund«⁴³ oder beim Diskurs über den Zusammenhang von Gewalt mit audiovisuellen Medien bzw. Computer- und Videospielen⁴⁴.

³⁶ Vgl. Gertrud Koch, »Netzhautsex: Sehen als Akt«, in: Barbara Vinken (Hg.), *Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart* (München 1997), S. 114–128, hier S. 123; Vgl. Koch, *Was ich erbeute*, S. 108.

³⁷ Koch, *Was ich erbeute*, S. 108.

³⁸ Koch, *Was ich erbeute*, S. 108.

³⁹ Williams, *Hard Core*, S. 66.

⁴⁰ Foucault, *Wille zum Wissen*, S. 49.

⁴¹ Vgl. Foucault, *Wille zum Wissen*, 41–53.

⁴² Vgl. Dworkin, *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*; MacKinnon, *Nur Worte*; Schwarzer (Hg.), *PorNO*; Für einen Überblick über die Debatten und die Problematisierung einer derart verkürzten, vereinfachenden Perspektive siehe etwa: Rückert, *Frauenpornographie*, S. 15–25; Holzleithner, *Grenzziehungen*, S. 213–249; Williams, *Hard Core*, S. 42–63; Bremme, *Sexualität im Zerrspiegel*, S. 81–231; Paasonen, Nikunen und Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, S. 16–18; Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt, »Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie«, in: Meike Penkwitt (Hg.), *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie* (Freiburg im Breisgau 2004), S. 13–45.

⁴³ Vgl. Kaspar Maase, *Die Kinder der Massenkultur: Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich* (Frankfurt am Main 2012); Edith Roswitha Blaschitz, *Populärer Film und der ›Kampf gegen Schmutz und Schund‹* (Diss. Univ. Wien 2009).

⁴⁴ Vgl. Frank Meyer, *Drei-Faktoren-Modell zur Wahrnehmung von Mediengewalt: Einfluss von Realismus, Gewaltmodell und Explizität der Darstellung* (Diss. Univ. Düsseldorf 2011); Christof Klimmt und Sabine Trepte, »Theoretisch-methodische Desiderata der medienpsychologischen Forschung über die aggressionsfördernde Wirkung gewalthaltiger Computer- und Videospiele«, *Zeitschrift für Medienpsychologie* 15 (2003), S. 114–121.

Gegen solche Verführungshypothesen, Nachahmungstheorien und eine Korrelation von Pornografie und Gewalt sprechen Ansätze, die keinen Kausalzusammenhang zwischen Pornografie und gelebter Sexualität sehen, sondern Pornografie als mediale Umsetzung sexueller Fantasien und imaginierter Skripten bewerten und als Gegenrealität betrachten.⁴⁵ Abgesehen davon werden in diesen Herangehensweisen die Medienkompetenz der Pornokonsumierenden und deren breite Streuung⁴⁶ hinsichtlich sexueller Orientierung, Gender, Alter etc. berücksichtigt. Den Pornouser_innen wird hierbei der Status von Subjekten zugebilligt, die zu Reflexion und Selbstregulierung in der Lage sind⁴⁷, und ihr Pornokonsum wird als soziale (Alltags-)Praxis analysiert⁴⁸. Das Augenmerk liegt »hier weniger darauf, was Pornografie mit den User(inne)n anstellt, als darauf, was *User(innen)* jeweils mit Pornografie tun«⁴⁹.

Die Krux dabei besteht darin, dass (Bewegt-)Bild-Pornografie, wie jedes fotografische oder filmische Zeichen, gleichzeitig Ikon und Index ist. Unter Zuhilfenahme der dokumentarischen Kräfte der Fotografie und der Kinematografie versprechen Pornofilme, indexikalische Spuren der vonstattengegangenen körperlichen Ereignisse zu übermitteln. Gleichzeitig sind Pornoszenarien geskriptet, die Akte folgen generischen Mustern, die Handlung ist inszeniert sowie zwecks maximaler Sichtbarkeit für die Kameras gut ausgeleuchtet und choreografiert. Die Darsteller_innen werden für einen optimalen visuellen Zugriff positioniert, was wiederum zu stilisierten Stellungen führt, die von einem Bild oder Video zum nächsten wiederholt werden.⁵⁰ Pornografie inszeniert also ein Paradox, »einen *rational orientierten Exzess*«⁵¹. Die Ambivalenz besteht darin, dass Erregung um ihrer selbst willen auf die »Bühne« gebracht werden soll – unkontrollierbar, unrationalisierbar, verschwenderisch, exzessiv und möglichst real. Besonders in ihren medialen Choreografien folgt die Pornografie aber einer rationalen Logik, es wird »sys-

⁴⁵ Vgl. Rückert, *Frauenpornographie*, S. 97–101; Nummerzehn, »Sexuelle Phantasien, Pornographie & Zensur«, *Arranca!* 8 (1996), S. 30–38; Roland Eckert, Waldemar Vogelsang, Thomas A. Wetzstein und Rainer Winter, »Videopornographie. Die imaginäre Rahmung der Lust«, in: dies., *Grauen und Lust. Die Inszenierung der Affekte* (Pfaffenweiler 1990) S. 93–147. Henner Ertel, *Erotika und Pornographie: repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*, (München 1990), S. 20.

⁴⁶ Vgl. Katrien Jacobs, *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics* (Lanham 2007).

⁴⁷ Feona Attwood, »Conclusion: Toward the Study of Online Porn Cultures and Practices«, in: dies. (Hg.), *Porn.com: Making Sense of Online Pornography* (New York 2010), S. 243.

⁴⁸ Vgl. Florian Voros, *How to cartography men's porn consumption from a queer perspective? Reflections from a French sociological fieldwork*. Vortrag im Rahmen der »IX MAGIS International Film Studies Spring School«, Gorizia 8.-14.2011. Zitiert nach Kristina Pia Hofer, »More than porn? Online Amateurpornografien«, in: Martina Schuegraf und Andrea Tillmann (Hg.), *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis* (Konstanz 2012), S. 199–209, hier S. 205.

⁴⁹ Hofer, »More than porn?«, S. 205.

⁵⁰ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 80.

⁵¹ Paula-Irene Villa, »Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen«, in: Martina Schuegraf und Andrea Tillmann (Hg.), *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis* (Konstanz 2012), S. 51–66, hier S. 53.

tematisch und methodisch Lust [ge]schaffen«.⁵² Wie Fiona Attwood treffend bemerkt, wurde dieses pornografisch ›Reale‹ über die Jahre immer mehr als formelhaft, vorhersehbar und ›Fake‹ wahrgenommen, und es entstanden Subgenres (wie Gonzo, Reality und Amateur Porno), die mehr Rohheit und/oder Alltäglichkeit bzw. weniger fantastisches Spektakel versprachen.⁵³ Doch auch diesen Subgenres haften die Performativität, die Zitatförmigkeit und die Wiederholung an; so braucht es ein gewisses Level an »suspension of disbelief« durch die Betrachter_innen, sie müssen mitspielen, um einen Lustgewinn zu erhalten.⁵⁴

Neben den oben geschilderten Problemstellungen liefert Pornografie zusätzlich Stoff für Kontroversen, weil sie »nah an den Körper und an sexuelles Handeln als Bestimmungsort von Geschlecht«⁵⁵ geht. Pornografie stellt eine Art Prototyp der sichtbaren Effekte einer Geschlechterkonstruktion dar⁵⁶ und sollte nach Linda Williams als ein Genre der Geschlechterfantasie in den Blick genommen werden⁵⁷. Innerhalb des Sexualitätsdispositivs »funktioniert Pornographie als eine der Schaltstellen zur Erzeugung und Verwaltung von sexuellen und geschlechtlichen Identitäten.«⁵⁸

Für Judith Butler erweist sich die Idee eines inhärent geschlechtlichen Körpers, die Vorstellung eines ›Originals‹ von Geschlecht als Fiktion.⁵⁹ Um sich als Original naturalisieren zu können, muss sich (männliche, weibliche, heterosexuelle) Geschlecht(sidentität) ständig wiederholen und ist geprägt von einem Imitationscharakter⁶⁰, auch das Verorten der Lust in Geschlechtsteilen⁶¹ trägt zu einer Naturalisierung von Männern, Frauen und Begehren bei. Pornografie funktioniert in ihrer Geschlechtlichkeit und Triebhaftigkeit einerseits und ihrer Fiktionalität und ihrem Fantasma andererseits also wie »eine Art Materialisierung der butlerschen Diskurstheorie«⁶². Folglich handelt es sich bei der Inszenierung von Geschlecht(sidentität) und Begehren

⁵² Vgl. Villa, »Pornofeminismus?«, S. 53.

⁵³ Attwood, »Conclusion«, S. 236–243.

⁵⁴ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 170.

⁵⁵ Bettina Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie«, in: Meike Penkwitt (Hg.), *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie* (Freiburg im Breisgau 2004), S. 165–179, hier S. 166.

⁵⁶ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 171.

⁵⁷ Vgl. Linda Williams, »Filmkörper: Gender, Genre und Exzess«, *montage|av* 18/2 (2009), S. 9–30, hier S. 24.

⁵⁸ Marion Herz, »Pornoperformanz? Identitätsmechanismen und Abwege ihrer Durchquerungen in der Pornographie«, in: Ulf Heidel, Stefan Micheler und Elisabeth Tuidor (Hg.), *Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualität, Identität und Körper in Perspektiven von Queer Studies* (Hamburg 2001), S. 206–222, hier S. 206.

⁵⁹ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (Frankfurt am Main 1991).

⁶⁰ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 170.

⁶¹ Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 111.

⁶² Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 170.

in der Pornografie um eine doppelte Inszenierung⁶³. Pornografie stellt unmögliche Positionen dar,

»Positionen, die nicht eingenommen werden können, kompensatorische Positionen, die immer wieder die Kluft zwischen diesen Positionen und jenen der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufbrechen lassen. So könnte man sagen, daß Pornographie der Text der Unwirklichkeit der Geschlechtsidentität ist, der unmöglichen Normen, die sie beherrschen und an denen sie permanent scheitert.«⁶⁴

Dabei realisiert Pornografie nach Judith Butler nicht unmittelbar und ungebrochen das, was sie sagt, sie bezieht ihren Reiz vielmehr »aus dem permanenten Scheitern ihrer Sprechakte«⁶⁵.

Unbestreitbar liegt der Reiz pornografischer Filme – als eines der ›Körpergenres‹ neben Horrorfilm und Melodrama – auch darin, Körper, die außer sich sind, exzessive Körper, darzustellen und die Körper der Betrachter_innen zu affizieren.⁶⁶ Für eine Auseinandersetzung mit der Rezeptionshaltung schlägt Linda Williams vor, den Blick (*gaze*), der sich von den Filmkörpern zurück auf die Betrachter_innen inkorporiert, mit Carol J. Clover (Psychoanalyse) und Vivian Sobchack (Phänomenologie) zu analysieren, da beide Theoretikerinnen eine Verschaltung von Auge und Fleisch/Leib berücksichtigen.⁶⁷ Neuere Ansätze, die die Position der Betrachter_innen berücksichtigen, brechen zusätzlich mit dem starren Konzept des *gaze*⁶⁸, dem aktiven, kontrollierenden und unterwerfenden männlichen Blick. Sie bewerten die Dynamiken des Sehens, die in eine Pornoschau involviert sind, als Oszillieren zwischen multiplen Aspekten. Dieses vielgestaltige Schauen kann etwa verführerisch flüchtige, detailliert begutachtende, aggressiv fordernde, suchende und skeptische Sehweisen beinhalten.⁶⁹ Zudem haftet dem Filmkonsum, vor allem abseits des Kinos, etwas Taktilen an. Mit Fernbedienung oder Maus steuern Betrachter_innen und User_innen die Bilder⁷⁰, greifen bestimmte heraus und lassen sich von einzelnen Bildern sozusagen am Augapfel ergreifen. Diese Vermengung von Visuellem und

⁶³ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 171.

⁶⁴ Judith Butler, *Hass Spricht: Zur Politik des Performativen* (Berlin 1997), S. 101.

⁶⁵ Marion Herz, »Pornoperformanz?«, S. 216.

⁶⁶ Vgl. Williams, »Filmkörper«; Herz, »Pornoperformanz?«, S. 207.

⁶⁷ Vgl. Linda Williams, »Epilogue«, in: dies., *Hard Core: Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*, erweiterte Auflage (Berkeley und Los Angeles, 1999), S. 280–315, hier S. 289–293; Carol J. Clover, *Men Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (Princeton 1992); Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley 2004).

⁶⁸ Erstmals aufgetaucht ist dieses Konzept bei Laura Mulvey in dem Text »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, ein zentraler Text für die psychoanalytische und feministische Filmwissenschaft, der in den 1980er- und 1990er-Jahren einen ganzen Apparat an Texten zu *gaze* und *look* nach sich zog. Vgl. Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16/3 (1975), S. 6–18.

⁶⁹ Vgl. Elizabeth Grosz, »Naked«, in: Marquard Smith und Joanne Mora (Hg.), *The Prosthetic Impulse: From Post-human Present to Biocultural Future* (Cambridge 2006), S. 187–202, hier S. 198–199; Jennifer M. Barker, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (Berkeley 2009), S. 37; Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 172–177.

⁷⁰ Vgl. Williams, »Epilogue«, S. 300–301.

Haptischem, die besonders beim Onlinekonsum von Pornografie zutage tritt und bei der die Grenze zwischen Produzent_in und User_in verschwimmt, fassen Senft und Paasonen unter dem Begriff des »grab« zusammen.⁷¹

Im Übrigen ist nach Susanna Paasonen für die Betrachter_innen weniger die Möglichkeit der Identifikation mit den Figuren ein Anreiz für den Pornokonsum, vielmehr stehen Affekte oder »leiblichen Resonanzen« (i. O. *carnal resonances*) im Zentrum. Diese Momente der Resonanz sind einerseits flüchtige Momente des Vergnügens⁷², denn »fascination and interest shifts from one shot, scene, site, video clip, performer, and act to another«⁷³. Andererseits sind diese von Pornografie hervorgebrachten affektiven Dynamiken nicht ausschließlich lustvoll-erregter Natur, sie sind immer auch mit Ekel, Erheiterung, Schrecken, Neugier, Interesse, Scham oder Langeweile verbunden. Es kann also von gemischten Gefühlen gesprochen werden, die beim Konsum von Pornografie und anderen Körpergenres im Zentrum stehen.⁷⁴ Nach Paasonen existieren diese Empfindungen nebeneinander, sie unterstützen oder bedingen einander in den meisten Fällen:

»[B]odily resonance can run alongside and together with critical considerations and resistance toward the imageries consumed. [...] I would suggest that mixed reactions, moments of creepy arousal, and surprising resonance are characteristic of encounters with pornography and other body genres as well as a range of media images.«⁷⁵

Zusammenfassend kann Pornografie allgemein als mediengeschichtliches Bezugssystem gesehen werden⁷⁶. Der pornografische Film ist ein ausdifferenziertes Genre mit bestimmten Konventionen⁷⁷, aber keine stabile Kategorie⁷⁸. Pornografien (sowie Porno-Studies) sind Teil eines Sexualitätsdispositivs, sie werden im Folgenden eher als Konzept und als Art des Wissens veranschlagt denn als etwas Wesenhaftes⁷⁹.

Allem voran werden pornografische Bewegtbild-Medien in dieser Arbeit als kulturelle Phänomene in den Blick genommen, die »fiktional, inszeniert, kulturell codiert und sozial hervorge-

⁷¹ Vgl. Theresa M. Senft, *CamGirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks* (New York 2008), S. 45–46; Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 177–182 und 258–262.

⁷² Vgl. Lehman, »Revelations about Pornography«, S. 89.

⁷³ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 187.

⁷⁴ Vgl. Angerer, Marie-Luise, *Vom Begehren nach dem Affekt*, (Zürich 2007), S. 8; Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 188–189.

⁷⁵ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 188.

⁷⁶ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 2.

⁷⁷ Vgl. Holzeithner, *Grenzziehungen*, S. 224.

⁷⁸ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 267.

⁷⁹ Vgl. Holzeithner, *Grenzziehungen*, S. 13; Koch, *Was ich erbeute*, S. 108.

bracht⁸⁰ sind und deren ephemere Inhalte dem ständigen Wandel des historischen Bezugsrahmens unterliegen⁸¹.

1.3 Raum im pornografischen Film – eine »immer wiederkehrende blasse Topographie«⁸² oder eine zentrale ästhetische und gesellschaftliche Dimension?

Einen der wenigen Versuche, den Begriff »Pornotopia« zu konkretisieren, macht Steven Marcus im finalen Kapitel seines Buches *»Umkehrung der Moral«*⁸³. Marcus stellt fest, dass Pornografie die Wortbedeutung von »Utopie«⁸⁴ ernst nimmt, weil sie an keinem genau bestimmbar Ort spiele. Er unterstellt der Pornografie eine »immer wiederkehrende blasse Topographie« und eine Gleichgültigkeit

»gegenüber Ortsbestimmungen; sie spielt auf einem Terrain grenzenloser und ungeformter Allgemeinheit. Sie hat kein konkretes Verhältnis zum Raum, zu Räumlichkeit überhaupt.«⁸⁵

Dem Schauplatz und dem Räumlichen in der (heterosexuellen) Pornografie wird hier eine rein dienende Funktion zugeschrieben. Es soll mit dem Schauplatz nur ein Anlass dafür geliefert werden, umgehend zum Wesentlichen, dem Sex, zu kommen.⁸⁶

Mehr als zwei Jahrzehnte später schlägt Jürgen Felix in dieselbe Kerbe, wenn er konstatiert, dass die Positionierung eines Pornos an einem bestimmten Ort bzw. in einer Epoche vor allem dazu dient,

»beim Betrachter ein Klischee abzurufen, das als Grundelement der Erzählung dienen kann und den Handlungsraum für die pornographische Aktion öffnet.«⁸⁷

Beide bedienen die allgemeine Annahme, Orte und Räume in der Pornografie seien grundsätzlich austauschbar, und argumentieren dabei aus einer rein narratologischen Perspektive, und wenn sie von Pornografie sprechen, meinen sie heterosexuelle Pornografie. Geht man aber wie u. a. Peter Lehmann davon aus, dass Geschichten und Charaktere im Großteil pornografischer

⁸⁰ Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 166.

⁸¹ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 336.

⁸² Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 230.

⁸³ Steven Marcus, »Zusammenfassung: Pornotopia«, in: ders., *Umkehrung der Moral: Sexualität und Pornographie im viktorianischen England* (Frankfurt am Main 1979), S. 228-241.

⁸⁴ Utopie von altgriech.: οὐ- ou- (= nicht) und τόπος τόπος (= Ort), als Bezeichnung eines Ortes, der nicht real, sondern nur in der Imagination existiert; Eine Utopie ist die Dimension des Wünschens und Wollens, ein Motiv das sich Rund um die Idee eines idealen menschlichen Zusammenlebens dreht, eine Möglichkeitsvision also, die aber (meist) nicht nach Verwirklichung strebt. Eine verwirklichte ideale Gesellschaft, ein konkreter realisierter Ort des Wohllebens hingegen wäre eine Eutopie, von griech. εὐτοπία, eutopia.

⁸⁵ Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 230.

⁸⁶ Vgl. Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 230–231.

⁸⁷ Jürgen Felix, »Die pornographische Aktion: Ansichten eines missachteten Genres«, in: Malte Hagener, Johann N. Schmidt und Michael Wedel (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne* (Berlin 2004), S. 369–383, hier S. 378.

Filme eine nebensächliche Rolle spielen⁸⁸, da sie ohnehin meist schwach entwickelt sind, muss pornografischer Film meiner Meinung nach unter anderen Gesichtspunkten als den narratologischen untersucht werden.

Folgt man darüber hinaus der Annahme von Laura Kipnis⁸⁹, dass die populärkulturelle Ausdrucksform Pornografie sozial destabilisierend wirken kann und als zentrales Moment dafür die Transgression, v. a. das Ignorieren der Trennung von Öffentlichem und Privatem, dient, dann eröffnet sich mit einem Mal eine neue Fährte zum Raum im Porno. Eine Spur, die umgekehrt auch die gesellschaftlichen bzw. kulturellen Grenzen aufzeigt, die von Pornografie gezogen werden, und die uns möglicherweise darauf bringt, auf welche Weise pornografischer Film kulturell codiert ist.

In eine ähnliche Richtung deuten die Analysen der Wirkungsforscher Ertel und Eckert et al. sowie der Medienwissenschaftler_innen Faulstich und Rückert, die darlegen, dass pornografische Medien von ihren User_innen als Gegenrealität bzw. medial inszenierte Fantasien gelesen werden.⁹⁰ Thomas Waugh betont außerdem, dass durch das Außerkraftsetzen der alltagsweltlichen Realität im All-male-Porno⁹¹ die Forderung der Gay Community nach (mehr) Raum zum Tragen kommt.⁹² Richard Cante und Angelo Restivo gehen sogar so weit, die These aufzustellen, dass von einer

»phenomenological perspective all the way to the opposite end of a particular critical spectrum, the relation to ›world‹ lies at the heart of all pornographic desires and pornographic pleasures, one way or another.«⁹³

Für Cante und Restivo sind Raum und räumliche Kartierung zudem Kernpunkte einer Unterscheidung zwischen All-male-Filmpornografie und anderen Pornofilmen, da diese in Ersterer

⁸⁸ »[M]any of erotic pleasures of hard-core lie outside narration, characterization, and thematization.« Lehman, »Revelations about Pornography«, S. 95; Vgl. auch Werner Faulstich, *Die Kultur der Pornographie: Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung* (Bardowick 1994), S. 206–207.

⁸⁹ Vgl. Laura Kipnis, »How to Look at Pornography«, in: Peter Lehman (Hg.), *Pornography: Film and Culture* (New Brunswick 2006), S. 118–129, hier S. 119–125.

⁹⁰ Vgl. Eckert, Vogelsang, Wetzstein und Winter, »Videopornographie«; Ertel, *Erotika und Pornographie*, S. 474–478; Faulstich, *Die Kultur der Pornographie*, S. 33; Rückert, *Frauenpornographie*, S. 100; Corinna Rückert, »Grundsätzliche Betrachtungen zur Debatte über ›gute‹ Frauenerotik und ›schlechte‹ Männerpornografie«, in: Meike Penkwitt (Hg.), *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie* (Freiburg im Breisgau 2004), S. 181–197, hier S. 181–183.

⁹¹ Angelehnt an Richard Cante und Angelo Restivo wird in dieser Arbeit »All-male« anstelle von »schwuler« oder »gay« Pornografie verwendet, da über Darsteller rein männlicher Pornographie (aus den USA) in journalistischen Berichten und Werbematerialien gerne kolportiert wird, dass sie bloß »gay for pay« wären. Darüber hinaus ist der Begriff »All-male« offener und neutraler als etwa die Bezeichnungen »schwul« oder »gay«, bei denen eine Menge an Identitätspolitik mittransportiert wird. Vgl. Richard Cante und Angelo Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography: On the Public Place of Moving-Image Sex in the Era of Pornographic Transnationalism«, in: Pamela Church Gibson (Hg.), *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power* (London 2004), S. 110–126, hier S. 111. Zu »gay for pay« siehe auch John Mercer, »Gay for Pay: Das Internet und die Ökonomie des homosexuellen Begehrens« *montage/av* 18/2 (2009), S. 75–97.

⁹² Vgl. Thomas Waugh, »Men's Pornography: Gay vs. Straight«, in: Corey K. Creekmur und Alexander Doty (Hg.), *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture* (Durham 1995), S. 307–327, hier S. 313–314.

⁹³ Cante und Restivo, »›World‹ of All-Male Pornography«, S. 110.

eine ungleich wichtigere Rolle einnehmen würden. Denn bei der Inszenierung einer Sexszene für die Kamera verweist der Text des bewegten Bildes stets auf sozialen Raum. Indem pornografischer Film die Handlung ›stattfinden‹ (i. O. *take place*) lässt, indiziert er folglich auch den Raum der Fantasie. Cante und Restivo meinen, wenn die Handlung Sex zwischen Männern sei, könne der Raum, in dem sie sich ereignet, niemals einen neutralen Hintergrund konstituieren. Da diese Handlungen selbst nicht[hetero]normativ seien, können sie entweder als Bruch mit normativer heterosexueller Männlichkeit gesehen werden oder als Exzess, der zum Outsider-Handeln und Sich-fremd-Fühlen dazugehört. Deshalb befänden sich visuelle Aufnahmen von sexuellen Handlungen zwischen Männern – durch Mechanismen, die sich von heterosexuellen Sexhandlungen klar unterscheiden – immer im Verhältnis zu einer Öffentlichkeit bzw. einem Publikum, auch wenn ihr Setting ein privater Raum sei, wie etwa ein Haus oder eine Wohnung. Für Cante und Restivo stellt Raum eine zentrale ästhetische Dimension in der Geschichte von All-male-Filmpornografie dar.⁹⁴

Pornografischer Film biete darüber hinaus wesentliche ideologische Schauplätze, an denen soziale Subjekte sich in Relation zur Welt befinden bzw. positioniert werden. Diese »Welt« sei immer gleichzeitig symbolisch sowie wörtlich gemeint.⁹⁵

Wird die Besessenheit des Genres, damit die Geheimnisse der Sexualität lüften zu wollen – Linda Williams nennt dies auch den Drang zur *maximalen Sichtbarkeit* –, unter die Lupe genommen, erschließt sich eine weitere Dimension von Räumlichkeit. Erzeugt wird maximale Sichtbarkeit im Hardcore-Porno nicht durch die bloße Tatsache, *dass* ›private parts‹ und sexuelle Handlungen gezeigt werden, sondern dadurch, *wie* sie gezeigt werden, etwa durch Körperhaltungen, Nahaufnahmen, Kamerawinkel, Beleuchtung, Kadrierung und Schnitt. Durch diese formalen Konventionen des Genres wird eine spezielle filmische Räumlichkeit produziert, räumliche Texturen und Rhythmen, die sich aus dem Oszillieren zwischen extremen Close-ups und klinischer Distanz entfalten⁹⁶. Den Drang zur maximalen Sichtbarkeit (im Heteroporno) beschreiben Williams und Koch auch als die Lust, die »Wunder einer nie gesehenen Welt«⁹⁷ zu entdecken. Nach Dennis Giles ist dieser unsichtbare »andere Ort« oder »Schauplatz« die weibliche Lust, das Innere der weiblichen Genitalien, das weibliche Interieur.⁹⁸ Dies tatsächlich sichtbar zu machen gelingt laut Gertrud Koch aber nicht, denn der

⁹⁴ Für den gesamten Absatz vgl. Richard Cante und Angelo Restivo, »The Cultural-Aesthetic Specificities of All-male Moving-Image Pornography«, in: Linda Williams (Hg.), *porn studies* (Durham 2004), S. 142–166, hier S. 142.

⁹⁵ Vgl. Cante und Restivo, »World« of All-Male Pornography«, S. 110.

⁹⁶ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

⁹⁷ Vgl. Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 12; Williams, *Hard Core*, S. 94 und S. 136; Koch, *Was ich erbeute*, S. 119.

⁹⁸ Vgl. Dennis Giles, »Pornographic Space: The Other Place«, in: Ben Lawton und Janet Staiger (Hg.), *Film: Historical-Theoretical Speculations. The 1977 Film Studies Annual: Part Two* (Pleasantville 1977), S. 52–66, hier S. 58–59.

»Ausdrucksmangel des naturalistischen pornographischen Films muß mit Notwendigkeit im wahrsten Sinne ›ante portas‹, vor seinem Ziel, den geheimen Ort der Lust der Frau zu schauen, haltmachen.«⁹⁹

Öffnet man die Kategorie Raum von einer narratologischen Perspektive hin zu den unterschiedlichen Dimensionen, die Räumlichkeit und Raum im Film eröffnen, kann davon ausgegangen werden, dass der Raum im pornografischen Film mehr zu bieten hat, als reine Staffage oder Rahmung für die Darstellung sexueller Handlungen zu sein. Die oben angeführten Betrachtungsweisen legen nahe, dass der Blick auf den Raum sich anbietet, um soziale bzw. gesellschaftliche, (formal-)ästhetische, symbolische oder metaphorische Aspekte pornografischer Filme zu untersuchen.

Da Geschichten und Charaktere im pornografischen Film eine geringere Rolle spielen und meist auch nicht besonders stark entwickelt sind, kann die These aufgestellt werden, dass der Blick auf den Raum und die Zeit dort frei liegt bzw. weniger verstellt ist als in anderen Genres. Vielleicht ist dies das ideale Genre, um einen Blick auf den filmischen Raum zu werfen.¹⁰⁰

1.4 Vorgehensweise – Vermessung einer filmischen Welt

Wie eingangs erwähnt, wird im Bezug auf Raum und Pornografie gern der Begriff Pornotopia verwendet. Um diesen Topos nun aus seiner Verschwommenheit zu lösen und auszudifferenzieren, wird er im Folgenden in drei Dimensionen aufgeschlüsselt:

- *medien- und genrespezifische Dimension der Raumproduktion*
- *symbolische und materielle Dimension der Raumproduktion*
- *soziale Dimension der Raumproduktion*

Entlang dieser Auffächerung und mit Hilfe der Kategorien *Schauplatz* (Ort/place) und *Handlungsraum* (Raum/space) findet eine Annäherung an den Aufbau und die Funktion von Ort, Raum und Räumlichkeit *im* pornografischen Hardcore-Film statt. Mittels dreier Filmbeispiele, die Stadt für sich auf unterschiedliche Weise als Schauplatz bzw. Handlungsraum nutzen, wird in einer kontrastiven Analyse aufgeschlüsselt, wie Räume im Porno organisiert und gender- bzw. identitätsspezifisch strukturiert sind, zugleich aber auch, wie sie konzeptuell gefasst und imaginiert sind; um schließlich zu erörtern, welche Funktion Ort und Raum in den Filmbeispielen im Hinblick auf Pornotopia erfüllen.

⁹⁹ Koch, *Was ich erbeute*, S. 119.

¹⁰⁰ David Bordwell unterstellt der Filmkritik bzw. der Filmwissenschaft u. a. eine Blindheit gegenüber dem Raum, da Filme beständig hinsichtlich ihrer Geschichten und ihre Charaktere beschrieben und diskutiert werden, »über deren Aussehen wie über deren Gestaltung – die Art, wie sie den Raum erschließen und sich in der Zeit entfalten –« werde hingegen kaum gesprochen. Vgl. David Bordwell: »Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*. (Frankfurt am Main 1997), S. 17–42, hier S. 17.

Zur Einführung wurden in Kapitel 1.2 mein Zugang zum Feld der Pornografie und der Porno-Studies allgemein und in Kapitel 1.3 zum Raum im pornografischen Film im Speziellen dargelegt.

In Kapitel 2 wird die Filmauswahl erläutert und das Untersuchungsmaterial mit einem Aufriss von Handlung sowie ästhetischen und strukturellen Merkmalen vorgestellt. Da die gewählten Beispiele sicher den wenigsten geläufig sind, wird hier zur Heranführung an die spätere Analyse der Duktus der Filme herausgearbeitet.

Die drei Filmbeispiele stellen insofern eine Besonderheit dar, als auf die Städte, die in ihren Titeln vorkommen, auch in den Inszenierungen verstärkt eingegangen wird. Die ausgewählten Filme stehen somit auch als Antithese zu Steven Marcus' Feststellung der nicht genau bestimmbaren Orte und der »blassen Topographie«¹⁰¹ der Pornografie.

In den Kapiteln 3–5 erfolgt die konkrete Analyse der Filme anhand der von mir herausgearbeiteten drei Dimensionen der Raumproduktion. Der Auswertung des Untersuchungsmaterials wird kein separater Theorie- und Methodenteil vorangestellt, sie wird anhand einer Verschränkung von Theorie und Filmanalyse unter dem jeweiligen Aspekt der Raumproduktion vorgenommen.

Den *medialen Architekturen*, im Sinne einer Inszenierung von pornospezifischen Schauplätzen wird in Kapitel 3 auf den Grund gegangen. Allgemeine Beobachtungen zum filmischen Raum und dessen Funktion im Hardcore-Porno werden anhand der Filmbeispiele abgehandelt, und die medien- und genrespezifische Dimension der Raumproduktion wird auf zwei Ebenen in den Blick genommen.

Im ersten Schritt geht es unter 3.1 um die *Gebautheit der filmischen Räumlichkeit*: Mit welchen filmischen Mitteln wird ein pornografischer Filmraum produziert? Establishing Shot, Schnittführung, Einstellungsgrößen, Framing, Sound und Rhythmus stehen im Zentrum der Analyse. Da Körper in der Pornografie eine zentrale Rolle spielen, wird im zweiten Schritt unter 3.2 ergründet, wie diese zum pornospezifischen Schauplatz gemacht werden und welche Funktion dies hat. Drehpunkt der Analyse sind filmische Elemente, die der Verräumlichung der Körper dienen, theoretische Grundlage hierfür sind Linda Hentschels Arbeit zu den »pornotopischen Techniken des Betrachtens«¹⁰² und Susanna Paasonens Modell der »Carnal Resonance«¹⁰³.

Am Schluss dieses Kapitels und als Überleitung geht es um das Spannungsfeld zwischen Körper und Stadt in den Beispielen. Den Bogen zur Stadt und zu Kapitel 4 spannt die Frage, ob

¹⁰¹ Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 230.

¹⁰² Vgl. Hentschel, *Pornotopische Techniken*.

¹⁰³ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*.

und wie der Schauplatz Körper und der Schauplatz Stadt miteinander in Verbindung gebracht werden.

Die Darstellung von Stadt als filmischem Ort der Hardcore-Pornografie und die Funktion der topologischen Operationen sind Kern der Analyse in Kapitel 4, das sich um die materielle und symbolische Dimension der Raumproduktion dreht. Da es sich bei den zu behandelnden Schauplätzen um konkrete Orte handelt, um Räume, die zugleich materiell und symbolisch, real und konstruiert sowie in konkreten raumbezogenen Praktiken ebenso wie in Bildern repräsentiert sind, werde ich lose mit Edward Sojas transdisziplinärem Konzept von Räumlichkeit und seinem Begriff der *real-and-imagined places* arbeiten.¹⁰⁴ Außerdem wird der Analyse eine Einleitung zur wechselseitigen Einschreibung von Film und der modernen Großstadt seit dem späten 19. Jahrhundert vorangestellt.¹⁰⁵

Gegenstand des Abschnitts 4.1 ist die *allgemeine Fabrikation des Städtischen* in den drei Analysebeispielen. Es wird expliziert, mit welchen filmischen Mitteln ein Eindruck von Urbanität produziert wird und in welche urbane Topografie die (sexuellen) Handlungen eingebettet werden.

Die Spezifika der abgebildeten Städte sind Thema des Abschnitts 4.2, in dem im Detail auf die Qualitäten der konkreten Schauplätze Wien, Berlin und Moskau eingegangen wird. Hier geht es um die Frage, wie die jeweilige Stadt als spezifischer Ort dargestellt wird und welche Funktion dies jeweils erfüllt.

Im Anschluss daran soll in der Zusammenschau eine allgemeine Aussage darüber getroffen werden, welche Charakteristika der Schauplätze entwickelt werden, um deren Funktion im Prozess der Raumproduktion in den pornografischen Filmen zu diskutieren.

Nach der Aufschlüsselung der Inszenierungen und Funktionen der *medialen Architekturen* und der *real-and-imagined places* in den drei Filmbeispielen bilden in Kapitel 5 die *Praktiken des Bewohnens*¹⁰⁶, also die soziale Dimension der Raumproduktion, die Basis für den dritten Analysestrang. Zumal in diesem Kapitel eruiert wird, wie der Raum durch Handlungen in Anspruch genommen und auf welche Art er durch unterschiedliche Praktiken konnotiert bzw. konstituiert wird, dienen Martina Löws Konzept der relationalen, handlungsorientierten Raumproduktion und Helge Mooshammers Ausführungen zum queeren Cruising als theoretische Anknüpfungspunkte.¹⁰⁷ In diesem Kapitel wird bearbeitet, wie die Handlungsräume ab-

¹⁰⁴ Vgl. Soja, *Journeys* und Soja, »USA, 1990: Die Trialektik der Räumlichkeit«.

¹⁰⁵ Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 10 und 182-184; Mark Shiel, »Cinema and the City in History and Theory«, in: Tony Fitzmaurice und ders. (Hg.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford 2001), S. 1-18, hier S.1-5; Tony Fitzmaurice, »Film and Urban Societies in a Global Context«, in: ders. und Mark Shiel (Hg.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (Oxford 2001), S. 19-29, hier S. 19-20.

¹⁰⁶ Vgl. Mooshammer, »Landschaften des Begehrens«, S. 73.

¹⁰⁷ Vgl. Löw, *Rausoziologie*; Helge Mooshammer, *Cruising*; Mooshammer, »Landschaften des Begehrens«.

seits (5.1) und während (5.2) der sexuellen Handlungen in Anspruch genommen werden. Dabei werden der Umgang der Darsteller_innen miteinander und der Bezug aufeinander in den Blick genommen, etwa Hierarchien, Aktivität, Passivität, Handlungschancen, Machtmittel und der Einsatz unterschiedlicher sexueller Praktiken. Weiters wird die Bezugnahme auf das »Außen« – das Geschehen abseits der pornografischen Akteur_innen – untersucht; das betrifft die Stadt, Passant_innen, Rezipient_innen und dabei augenfällige Transgressions- und Normierungsmomente in Bezug auf die Raumproduktion.

Im abschließenden Kapitel 6 werden die analysierten Dimensionen der Raumproduktion – medien- und genrespezifische, symbolische und materielle sowie soziale – zusammengeführt, um zu überprüfen, inwieweit das Pornotopia in den analysierten Beispielen an Ort, Raum und Räumlichkeit geknüpft ist.

2 Umrisse – allgemeine Charakteristika der untersuchten Filme

Entgegen der Meinung, dass alle Pornos im Prinzip gleich sind, ist das Genre unglaublich divers geworden – »diff'rent strokes for diff'rent folks« –, für (fast) jeden Geschmack ist etwas zu finden.¹⁰⁸ Um die Palette an Werken sowie die Diskussionen und Theorien, die damit Hand in Hand gehen, etwas einzugrenzen, wurde die Auswahl auf nach dem Jahr 2000 entstandene pornografische Filme aus dem westlichen Kulturkreis beschränkt, die einem breiten Publikum zugänglich sind bzw. für ein breites Publikum produziert wurden. Das Analysematerial sollte weder eine Subkultur oder bestimmte Fetische bedienen, noch sollte ein größerer künstlerischer oder gesellschaftspolitischer Anspruch hinter den Produktionen stehen. Außerdem sollten die Filmbeispiele Schauplätze nicht nur im Titel tragen, sondern diese konkreten Orte auch selbst behandeln. Obwohl es unzählige Pornos gibt, die etwa eine Stadt im Titel haben¹⁰⁹, wird auf diese Orte in den Filmen selbst eher selten eingegangen. So entstand die folgende Filmauswahl:

VIENNESE (A 2007)

MOSCOW – THE POWER OF SUBMISSION (USA 2001)

ILLEGAL! SCHEISSEGAL! WIR FICKEN ÜBERALL! TOUR 5 (D 2007)

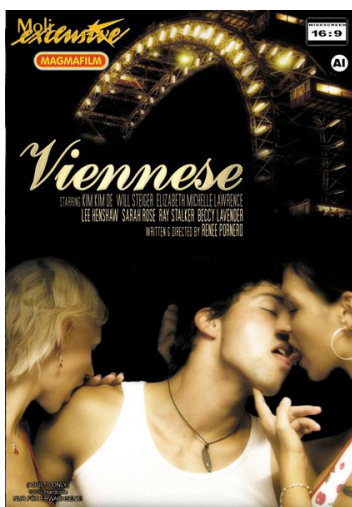


Abb. 1



Abb. 2

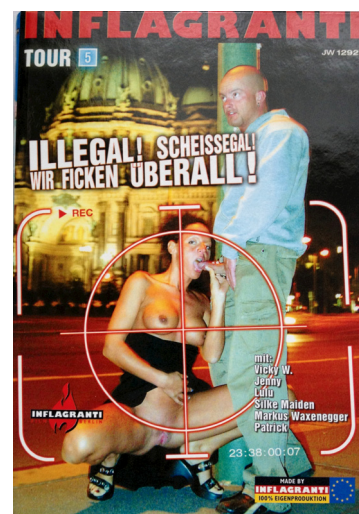


Abb. 3

¹⁰⁸ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 342–344; Williams, »Epilogue«, S. 300–301; Holzleithner, *Grenzziehungen*, S. 224; Paasonen, Nikunen und Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, S. 14.

¹⁰⁹ Bei einer Suche in der International Adult Film Database (IAFD) beinhalten 122 Titel Paris, 150 Berlin, 108 New York, 125 L.A., 62 San Francisco, 103 London, 130 Prague, 75 Budapest, 12 Moscow und 9 Vienna wobei einige dieser Titel auch auf die Herkunft der Darsteller_innen anspielen. Vgl. *Internet Adult Film Database* (IAFD) <http://www.iafd.com> (6.6. 2014).

Unter den drei Beispielen befinden sich zwei Featurepornos¹¹⁰ (VIENNESE und MOSCOW) sowie ein Gonzo¹¹¹, der über eine minimale Handlung verfügt (ILLEGAL); außerdem unterscheiden sie sich ästhetisch bzw. in der Produktionsweise (Trash vs. Porno Chic) stark voneinander. Darüber hinaus handelt es sich bei den Filmen um zwei Heteropornos und einen All-male-Porno.

2.1 Viennese

Der 2007 erschienene und etwa 90-minütige Featureporno VIENNESE ist das Regiedebüt der ehemaligen Pornodarstellerin und als ›Anal-Queen‹¹¹² berühmt gewordenen Österreicherin Renee Pornero. Diese hat sich im Laufe der Jahre mit Bedacht ein Image aufgebaut und sich eine relative Unabhängigkeit innerhalb der Erotik- und Pornografiebranche erarbeitet. Zur Marke bzw. Figur Renee Pornero gehört nicht nur die Pornodarstellerin und -realisatorin, sie fungiert auch als Pornoexpertin für österreichische Medien, ist ›Bürgermeisterin‹ der virtuellen Erotikstadt ›Miss Pornero City‹, unterhält die Produktionsfirma Six Inch Snails e. U., schreibt einen Weblog und Kolumnen, twittet fleißig und ist in einschlägigen Diskussionsforen zugegen, außerdem gewährt sie gern einen Blick hinter die Kulissen ihrer Arbeit. Ähnlich wie Kris-

¹¹⁰ Der Begriff *Feature* wird für Pornolangspielfilme von etwa 60-90 Minuten verwendet, die, versuchen einen zusammenhängenden Handlungsbogen im Film insgesamt sowie während der einzelnen ›Sex-Nummern‹, zu spannen. Erstmals tauchen solche Features in den frühen 1970ern auf. Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 110 und 139–140.

¹¹¹ *Gonzo* ist ein Filmstil innerhalb der Pornografie, der – von Amateur Pornos beeinflusst – den Eindruck vermitteln soll, mittendrin statt nur dabei zu sein. Die Kamera und die (meist männliche) Person hinter der Kamera werden als Mitwirkende inkludiert, das geht von Handlungsanweisungen bis zur Partizipation an sexuellen Handlungen. Meist wird auf die Anwesenheit der Kamera und der Person dahinter Bezug genommen, in seltenen Fällen wird die Kamera unter den Darsteller_innen herumgereicht. Die lockere und direkte Kameraarbeit beinhaltet viele Großaufnahmen bzw. ausgiebige Aufnahmen der Genitalien (Meatshots), was für den traditionellen Porno eher unüblich ist, dafür wird beim Gonzo mit Halbtotale-Einstellungen gespart. Der Gonzo tendiert dazu, noch weniger Wert auf Narration, Handlung, Plot, ausgedehnte Dialoge, Schauspielkunst, Charakterisierung von Figuren, durchdachte Kostüme, Szenenbilder oder auf kunstvolle Kameraarbeit zu legen, als es im Feature-Porno ohnehin schon zu beobachten ist. Gonzo entbehrt aber nicht jeglicher Handlung, zwar hat er eine weniger komplexe Narrationsstruktur als der Feature, er verfügt trotzdem über eine Erzählung. Bloß wird diese nicht als (fiktiver) Rahmen gesetzt, der die Sexnummern legitimiert und zusammenhält, der Plot ergibt sich stattdessen aus den sexuellen Handlungen.

Neben anderen Subgenres markiert der Gonzo eine maßgebliche Verschiebung hin zu größerem Realismus, indem er zum einen die Repräsentation von Sex näher zu einem Erlebnis gelebter sexueller Handlung und – mit den Meatshots – andererseits näher zum Körper bringt. Erleichtert wurde und wird dieser Anspruch, angefangen mit Video, durch die Technologien neuer Medien. Diese Medien und der Lo-Fi-Realismus-Anspruch haben es auch ermöglicht, die Produktions- bzw. Distributionskosten zu senken, den Einstieg für Amateur-Darsteller_innen bzw. Produzent_innen leichter zu machen und diverseren Spielarten Raum zu geben. Diese quasi Demokratisierung des Pornos durch den Gonzo soll aber nicht falsch verstanden werden, alles abseits der Heteronorm ist eine winzige Nische. Seit Mitte der 1990er steigerte sich seine Popularität konstant, mittlerweile ist der Gonzo durch sein extensives Wachstum im (Hetero-)Mainstream angekommen. Vgl. Martin Amis, »A rough trade«, in: *The Guardian* 17. März 2001; Murat Aydemir, *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning* (Minneapolis 2007) S. 145–146 und S. 308; Simon Hardy, »The Pornography of Reality«, in: *Sexualities* 11 (2008), S. 60–64; Simon Hardy, »The New Pornographies: Representation or Reality?«, in: Feona Attwood (Hg.), *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture* (London 2009), S. 3–18; P. Weasels, »The Quick and Dirty Guide to Gonzo«, http://www.gamelink.com/news.jhtml?news_id=news_nt_101_gonzo (6.7. 2014).

¹¹² Als Darstellerin ist sie vor allem durch in den USA entstandene Gonzo-Produktionen bekannt geworden, zu ihren Spezialitäten zählten Anal-, Gangbang-, und Fetisch-Szenen.

ten Bjorn¹¹³ legt sie großen Wert auf eine originäre Ästhetik und versucht eine sehr persönliche Zugangsweise zu vermitteln, zudem werden alle (Web-)Produkte von ihr selbst gestaltet und administriert.¹¹⁴

Renee Pornero meint, es gehe ihr nicht darum, möglichst viel Profit mit ihren Pornoproduktionen zu machen, sondern darum, ihre Fantasien zu verwirklichen. In ihren Filmen soll es zwar nackte Körper, erigierte Schwänze und Gerammel geben, »aber in erster Linie gibt es eine emotionale Bindung, die man zu den Protagonisten aufbaut« – diesen Zugang schätzt sie übrigens auch bei Kolleginnen. Sinnlichkeit und eine interessante Gestaltung, gewürzt mit etwas »Wiener Schmah«, sind ihr besonders wichtig.¹¹⁵

Obwohl die von ihr produzierten Filme des Öfteren in den Bereich der Frauenpornografie¹¹⁶ eingeordnet werden, distanziert sie sich vehement davon, zumindest wolle sie keine »feministischen Frauen pornos« machen.¹¹⁷

Der Film, um den es im Folgenden geht, spielt im Jahr 2006, also in der Gegenwart seiner Produktionszeit. Angeblich soll sich eine Rahmenhandlung von Liebe, Betrug, Intrige und Eifersucht durch den Film ziehen¹¹⁸, von der meiner Einschätzung nach aber – außer beim einzigen Dialog eingangs – sehr wenig zu merken ist. Inhaltliche Klammern bilden die Darsteller_innen – die alle in mehreren Episoden auftauchen – sowie die Stadt Wien mit ihren Sehenswürdigkeiten.

VIENNESE besteht aus einem zweigeteilten Intro mit Vorspann und Prolog und einem relativ langen Abspann, den Hauptteil bilden sechs Episoden, die durch kurze spielfilmhafte und/oder kunstvolle Einschübe miteinander verbunden sind. Die Episoden spielen innerhalb einer Zeitspanne von etwa 24 Stunden und folgen einem annähernd chronologischen Ablauf – der am Sonnenstand abzulesen ist. Zwischen dem Vorspann – einer nächtlichen Fahrt auf der beleuchteten Ringstraße – und einem Panorama von Wien in der Morgendämmerung spielt sich Folgendes ab:

Während eines Off-Diologs zu einem Schwarzbild gesteht die Kellnerin Anna ihrer Kollegin, dass sie ihrem Lebensgefährten David misstraut und keine Lust auf den geplanten Ausflug mit

¹¹³ Mehr zu Kristen Bjorn in Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

¹¹⁴ Vgl. <http://www.renee-pornero.com/> (11.6. 2010) und die Dokumentation PORNO UNPLUGGED (A 2008).

¹¹⁵ Vgl. Renee Pornero, »Renee Unplugged 17. Frauenporno oder: Chicks with Guts«, <http://www.zib21.com/sexklinik/renee-unplugged-17-frauenporno-oder-chicks-with-guts/> (21.7. 2013).

¹¹⁶ Korinna Rückert meint mit dem »Begriff Frauenpornographie zunächst – im Sinne einer Arbeitsdefinition – die mediale, explizit detaillierte und fiktional wirkliche Inszenierung sexueller Phantasien von Frauen für Frauen« (Rückert, *Frauenpornographie*, S. 101). Dies ist auch die gängige Verwendung des Begriffes bzw. wird er zum Teil ausgeweitet auf (Hetero-)Paare als Rezipient_innen. Oftmals wird polarisiert und *gute* Frauenpornografie der *bösen* Männerpornografie gegenübergestellt, für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Begriff, den darunter fallenden Produktionen und der Beschaffenheit des Marktes bis in die späten 1990er-Jahren siehe Rückert, *Frauenpornographie*, S. 101–108.

¹¹⁷ Vgl. Pornero, »Renee Unplugged 17«.

¹¹⁸ Vgl. »Viennese« <http://www.sixinchnails.com/index.php/home/viennese> (21.7.2013).

ihm hat; die Kollegin versucht, sie zu beschwichtigen. Es folgt eine unterkühlte Autofahrt von Anna und David zum Cobenzl. Oben angekommen, versucht David das Eis mit einem romantischen Picknick, einem (Verlobungs-)Ring und einem neuen Dildo für Anna zu brechen. Die darauf folgenden Zärtlichkeiten werden von einem Unwetter unterbrochen. Im nächsten Bild befinden wir uns schon mitten in der Sexnummer, die sich im Auto und in dessen nächster Umgebung abspielt. Anna und David befriedigen sich gegenseitig oral und manuell, Anna testet ihren neuen Dildo, und schließlich vögeln die beiden im offenen Kofferraum. In dieser Episode gibt es keinen Cumshot¹¹⁹, der Höhepunkt wird durch eine schnellere Schnittführung markiert, und anschließend schwenkt die Kamera vom Paar weg in den Himmel.

In der Einleitung zu Episode zwei flanieren die Touristinnen Theresa und Katharina auf der Hauptallee im Prater und fotografieren sich gegenseitig. Plötzlich bleibt ein Fiaker stehen, und der Kutscher Mark lädt die beiden zu einer Rundfahrt ein. Das Fotoshooting wird im Fiaker fortgesetzt und entwickelt sich zu einem lesbischen Sexspiel, das – genretypisch – nur als Vorspiel zu einem Dreier mit Mark dient. Als die Fahrt zu Ende ist, ziehen die beiden Frauen Mark nämlich in den Fiaker. Im Rotationsprinzip werden nun alle nacheinander von einer jeweils anderen Person geküsst, oral befriedigt, gewichst und gestreichelt, die zwei Frauen werden auch vaginal bzw. anal penetriert. Bevor Mark die beiden Touristinnen wieder sich selbst überlässt, wird ein Cumshot in Zeitlupe auf deren entblößte Hintern gezeigt. Den Ausklang dieser Episode bildet eine längere romantische Spielfilmsequenz in Super-8-Ästhetik, in der Mark und Theresa sich bei den Fahrgeschäften im Wurstelprater amüsieren und anschließend in einer offenen Kutsche Richtung Innere Stadt fahren.

Liz und Theresa haben sich in Episode drei beim Schloss Belvedere verabredet und schlendern eine Weile Hand in Hand durch den Schlosspark. Während der Rast bei einer Statue schweift Liz in Gedanken ab und träumt von Sex mit Theresa in den Ausstellungsräumen des Schlosses. Diese Sexnummer bleibt eine Girl-on-Girl¹²⁰-Szene, die beiden Frauen streicheln und penetrieren sich gegenseitig mit und ohne Spielzeug. Bevor es hier aber zu einer Klimax kommt, wird Liz von Theresa wachgerüttelt, und die beiden verlassen gemeinsam den Park. Die Kamera verweilt noch, um Details aus dem Schlosspark und Panoramen der Innenstadt zu zeigen.

¹¹⁹ Mit *Cumshot* – auch *Comeshot* bzw. *Moneyshot* genannt, da für diese Einstellung am meisten bezahlt wird –, ist die externe Ejakulation gemeint. Neben dem *Meatshot* wird dieser von Linda Williams als einer der wichtigsten Fetische des Genres beschrieben. Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 135–164. Zum einen dient er als Hauptreferent für die Authentizität des gezeigten Sex und der gezeigten Lust – diese genreeigene Strategie, den Sex zum Sprechen zu bringen soll ein »Messraster der sichtbaren (!) Lust« sein. Vgl. Andrea Seier und Sabine Schicke, »Pornographie: Die Fiktion des Authentischen«, in: *Nach dem Film* 02 (2001), <http://nachdemfilm.de/content/pornografie-die-fiktion-des-authentischen> (21.7.2013). Gleichzeitig ist der Cumshot ein seltsamer Ersatznachweis, um über die visuelle Undarstellbarkeit des weiblichen Orgasmus und die Grenzen des Repräsentationssystems hinwegzutäuschen – an die Stelle eines Mangels tritt das »Ideal einer Fülle an maximaler Sichtbarkeit« (Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 70–71). Es ist die »Eskalation des Prinzip der maximalen Sichtbarkeit« (Williams, *Hard Core*, S. 236). Vgl. auch Tim Stüttgen, »Disidentification in the Centre of Power: The Porn Performer and Director Belladonna as a Contrasexual Culture Producer (A Letter To Beatrice Preciado)«, *Women's Studies Quarterly*, Vol. 35, No. 1/2 (Spring – Summer 2007), S. 249–270, hier S. 254.

¹²⁰ Mit *Girl-on-Girl* ist eine lesbische Szene bzw. die Abbildung weiblicher Bisexualität innerhalb eines Hetero-pornos gemeint, eine der typischen Sex-Nummern des Genres. Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 80 und S. 121.

Schließlich bringt uns das Geräusch des Windes auf eine Dachterrasse im 1. Bezirk, auf der Roman gerade geschäftsmännisch telefoniert. Anna kommt hinzu und lenkt seine Aufmerksamkeit auf sich und ihren Körper. Es folgt eine dynamisch geschnittene Sexnummer in zwei Stellungen, während der Anna eindeutig als die treibende und fordernde Kraft beim Liebespiel inszeniert wird. Der obligatorische Cumshot wird uns auch hier nicht vorenthalten, Roman ejakuliert auf Annas Brüste. Im abschließenden Bild der vierten Episode steht Anna in die Ferne blickend am Geländer und lässt sich den Wind durchs Haar streichen.

Bevor wir in den Genuss der nächsten Sexnummer kommen, werden unzählige bunt beleuchtete Attraktionen des Wiener Praters im Abendlicht vorgeführt, und anschließend werden Katharina und Roman bei einem Stelldichein begleitet. Nachdem sie sich bei einigen Fahrgeschäften amüsiert haben, finden wir die beiden Darsteller_innen nackt in einer Riesenradgondel wieder. Im Widerspruch zum langatmigen, weichen Einstieg geht es im Folgenden recht schnell und hart zur Sache, in vier unterschiedlichen Stellungen wird der Sex durchexerziert, und wieder markiert der Cumshot Höhepunkt und Ende. Bemerkenswert an dieser fünften Episode ist, dass Zeit und Raum sich in wabernden Wellenbewegungen vor und zurück zu bewegen scheinen. In den letzten Bildern versinkt die Sonne schnell hinterm Wienerwald, und als Überleitung zur sechsten Episode setzt orientalisch anmutende Discomusik ein.

Als logische Konsequenz folgt eine letzte Episode mit zwei Sexnummern in einer Diskothek Namens ›Ginch Snails‹¹²¹. Alle Darsteller_innen der vorangegangenen Episoden sind hier offensichtlich an einem Ort versammelt worden, um das komplexe und fragile Netz an Beziehungen im Ganzen aufzuspannen, das uns der Film vorher mit Hilfe der einzelnen Sexnummern versucht hat näherzubringen. Die erste Sexnummer – ein Blowjob ohne Klimax – spielt hinter dem DJ-Pult, die zweite in einer Toilette und dem dazugehörigen Waschraum – beide werden dargeboten durch Liz und Mark. Mark ist hier nicht mehr Kutscher, sondern DJ, und Liz gibt das lüsterne Groupie. Ehe es zu den expliziten Bildern kommt, werden die im Club versammelten Darsteller_innen, die tanzende Menge¹²², die Lichtstimmung, das DJ-Equipment und nicht zuletzt Marks Posing als DJ ausführlich gezeigt. Die zwei Sexnummern sind weder in sich geschlossen, noch gehen sie nahtlos ineinander über, sondern werden mehrmals von dem Geschehen auf der Tanzfläche unterbrochen. Je weiter die letzte Nummer voranschreitet, umso härter der Sex, umso schneller die Schnitte und umso näher die Einstellungen, um schließlich mit einem Facial Cumshot zu enden. Nach einem letzten Schnitt zurück in den Club und auf die Tanzenden wird Liz auf ihrem Weg aus dem Club hinaus in die Nacht begleitet. Während eine melancholische Melodie einsetzt, wird den Zuschauer_innen ein abschließender Blick über das nächtliche Wien präsentiert.

¹²¹ Die Produktionsfirma von VIENNESE trägt denselben Namen.

¹²² Amüsantes Detail am Rande: Unter anderem hat hier Clemens Haipl einen Cameo Auftritt als tanzende Katze. Vgl. Caroline Kaltenreiner und Sandra Meier, »Ihr lest FM5 und ich bin Clemens Haipl«, <http://www.fm5.at/%22Ihr%20lest%20FM5%20und%20ich%20bin%20Clemens%20Haip1%22/> (13.7. 2013).

Die Körperbilder in VIENNESE verweisen teilweise auf den Mainstream-Porno, teilweise auf den AltPorn¹²³ – vor allem David und Anna scheinen aus der Rockabilly-Szene zu kommen und entsprechen nicht unbedingt dem Klischee von klassischen Pornodarsteller_innen. Im Vergleich zu ILLEGAL sind die Darsteller_innen etwas »eleganter« und weniger grobschlächtig, wie sich später noch zeigen wird. Ähnlich verhält es sich bei der Darstellung sexueller Handlungen: Es wird zwar durchaus harter Sex gezeigt, doch werden immer wieder zärtliche Gesten und Küsse eingearbeitet. Trotz dieser differenzierteren Art, Sex darzustellen, wird hier kein Wert darauf gelegt, Safer Sex zu zeigen.

Formal-ästhetisch ist VIENNESE geprägt durch den Einsatz starker (Farb-)Filter und Schwarz-Weiß- bzw. Sepia-Effekte, schneller Schnitte, Zeitraffer und Zeitlupe, ungewöhnlicher Perspektiven und künstlerischer Rahmungen. Es gibt kaum Überblendungen, sondern eher harte Schnitte. Außerdem werden für einen Mainstream-(Hetero-)Porno verhältnismäßig wenige Meatshots¹²⁴ gezeigt, stattdessen gibt es viele Detailaufnahmen von Gegenständen und Körperteilen abseits der Geschlechtsorgane. Über den gesamten Film hinweg ist obendrein zu beobachten, dass in einem für Pornos außergewöhnlichen Maß auf stimmige Übergänge und Zwischenspiele geachtet wurde. Auf der Soundebene äußert sich das Bemühen um einen qualitativ hochwertigen Porno im Einsatz von viel unterschiedlicher und jeweils zu den Szenen passender Musik und Geräuschen. Es sind Stücke von Mozart, von Bach und von zeitgenössischen österreichischen Elektronikbands zu hören, die auf der Soundebene Assoziationen zu Wien wecken.¹²⁵ Großteils folgen die Schnitte sogar dem Rhythmus und der Dynamik der Musik, was für einen Porno besonders ungewöhnlich – weil mit viel Aufwand verbunden – ist. Neben der Musik gibt es wenige Originalgeräusche, das Stöhnen und die Lustschreie sind in die Musik eingearbeitet, meist nachsynchronisiert und mit Effekten bearbeitet.

Viele Eigenschaften von VIENNESE weisen darauf hin, dass es hier Zeit und Geld gab, um über das übliche Maß hinaus Energie in die Pre- und Postproduktion zu stecken.

¹²³ *AltPorn* ist ein Phänomen das sich in den späten 1990er-Jahren entwickelte. Die ersten AltPorn Seiten entstanden aus Frust über die einheitliche Ästhetik des Mainstream Pornos. Leute aus unterschiedlichen Subkulturen wollten Darsteller_innen sehen, die stärker ihren eigenen sexuellen Phantasien bzw. Kodierungen von Körper und Kleidung entsprachen. So entstanden vor allem zwischen 1999 und 2002 viele kleine und unabhängige Porno- und Erotik-Webseiten, auf denen Tattoos, Piercings, schräge Frisuren und auffällige Kleidung dominieren. Vgl. Paul Watson, »Alternaporn – We Sing the Body Politic« <http://www.lazaruscorporation.co.uk/articles/alternaporn> (21.7.2013). Viele dieser Seiten stehen in Verbindung mit alternativen Musik- oder Jugendkulturen (z. B. gothicsluts.com, furrygirl.com oder eroticbpm.com). Mittlerweile wird mit dieser Ästhetik aber auch schon von großen Pornolabels Geld gemacht. Vgl. *Vivid Alt* <http://vividalt.com/> letzter (1.7.2013).

¹²⁴ Der *Meatshot* ist das »genitale Ereignis« des pornografischen Films, mit Detail- oder Großaufnahmen des Geschlechtsaktes bzw. von oral-genitalem Kontakt wird bestätigt, dass reelle sexuelle Handlungen stattfinden. Vgl. Williams, *Hard Core*, S.110–111 und S. 236; Eric Schaefer, »Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, *Cinema Journal* 41/3 (2002), S. 3–26, hier S. 18.

¹²⁵ Vgl. »Wiener Wollust« <http://www.play.fm/news/show/261> (21.7.2013).

2.2 Illegal! Scheißegal! Wir Ficken Überall! Tour 5

Dieser 90-minütige Gonzo wurde 2007 von Inflagranti Film Berlin¹²⁶ als Teil einer Serie produziert. Der Name des Pornolabels ist Programm: Es wurde Ende der 1990er-Jahre unter anderem mit der Serie SEX-PARADE¹²⁷ – Livepornodrehs inmitten der Berliner Loveparade – bekannt. Laut eigener Definition steht die »Kreuzberger Pornoschmiede« hauptsächlich für »spritzig-geile Erotikfilme mit dem Charme des Authentischen« und »ungeschminkte[n] ›Reality Sex«, ein zweites Standbein bilden »innovative Fetischproduktionen«.

Der komplette Produktionsprozess vom Drehbuch bis zur Postproduktion wird bei Inflagranti selbst abgewickelt, und das Label hat die Absicht, sich mit seinen Pornofilmen von gängigen Mustern der Studioproduktionen zu unterscheiden. Dies soll vorrangig durch das »Prinzip der Authentizität« erreicht werden, im Speziellen durch das Abbilden von »echte[r] Lust von Menschen, die das, was sie im Film zeigen, auch wirklich geil finden« (sic!). Zu diesem Zweck können sich auch »experimentierfreudige« Amateur_innen unkompliziert über die Webseite des Labels bewerben, um in den dafür vorgesehenen Formaten gemeinsam mit Stars¹²⁸ aus der Branche vor der Kamera zu stehen.¹²⁹

Ein besonderes Merkmal vieler Produktionen von Inflagranti ist die Wahl von – für Pornos – ungewöhnlichen Originalschauplätzen. Für die Reality-Sex-Schiene sind dies häufig Orte in Berlin, die ein Öffentlichsein vermitteln und den Eindruck von Realismus erzeugen bzw. verstärken sollen, sprich (bekannte) öffentliche Orte.¹³⁰ Dabei handelt es sich zum einen um Techno- oder Swingerclubs, zum anderen um Straßen, Parks, Parkplätze, Baustellen, Denkmäler und Ähnliches.

ILLEGAL verspricht seinem Publikum auf dem DVD-Cover, eine »Runde Berliner Straßenverkehr« zu zeigen, bei der Markus und Patrick – Darsteller, die schon aus anderen Inflagranti-Produktionen bekannt sind – »heiße Girls klar machen, um sie in aller Öffentlichkeit durchzuficken«. Die beiden ziehen durch die Stadt und machen sich – in zweifacher Hinsicht – mehr oder weniger bekanntes Territorium zu eigen. Mit einem amikalen Habitus machen sie die Zuschauer_innen zu Kompliz_innen ihres Tabubruchs von Sex in der Öffentlichkeit und unterstellen dem Publikum mit den auf Du und Du getrimmten Handlungen implizit das regelmäßige Verfolgen der Serie.

¹²⁶ <http://inflagranti.com/> (21.7.2013).

¹²⁷ Vgl. <http://www.lovesexparade.com/> (21.7.2013).

¹²⁸ Ein Star bei Inflagranti Produktionen war übrigens Renee Pornero »Star profile / Renee Pornero«, http://www.inflagranti.tv/tour/stars/234_renee_pornero.html (9.7. 2014).

¹²⁹ Für die gesamte Passage vgl. die Selbstbeschreibung von »Inflagranti Film Berlin« <http://inflagranti.com/about/> (21.7.2013).

¹³⁰ Neben ILLEGAL hat Inflagranti noch die Serien DIE STRASSENKÖTER, DIE STRASSENFICKER und SEX-PARADE, sowie die Filme BERLINER NACHTFICKER (2010) und SEX MOL KÖLLE ALAAF! (Inflagranti auf Betriebsausflug beim Kölner Karneval 2005) produziert, die nach einem ähnlichen Schema ablaufen.

In vier unabhängigen, lose aneinandergereihten Episoden ist abwechselnd Markus oder Patrick der Held einer Sexnummer. Es gibt keine große Erzählung im Hintergrund, die Handlung ist einzig bestimmt durch das Hier und Jetzt, und die Thematisierung dessen, wie oder was in diesem Hier und Jetzt getan wird bzw. wo es stattfindet.

So vergnügen sich Patrick und Silke tagsüber im Viktoriapark in Kreuzberg – erst an der Treppe zum ›Nationaldenkmal‹ von Friedrich Schinkel und dann im Gebüsch neben einem Spazierweg. Markus und Vicki schlendern nachts – vom Schinkelplatz ausgehend – durch Berlin-Mitte, gegenüber vom Berliner Dom findet dann ein Vorspiel statt, die Haupthandlung spielt sich schließlich bei der Aussichtsplattform der ›Palastschaustelle¹³¹ ab. In Episode drei befinden sich Patrick und Silke nachts neben der Fahrbahn einer mehrspurigen Straße in Treptow-Köpenick oder Marzahn, sie wechseln nach dem Vorspiel auf den Mittelstreifen und postieren sich dort zwischen zwei Plakatwänden. Markus und Lulu treiben es in der letzten Episode nachmittags auf einem Parkplatz und machen – nachdem sie von dort vertrieben wurden – auf der S-Bahn-Brücke Schöneweide weiter.

Diese vier Episoden werden nicht durch einen Vorspann eingeleitet, und es spielt eigentlich keine Rolle, an welcher Stelle des Filmes die Zuschauer_innen einsteigen, denn alle Episoden folgen einem ähnlichen Schema: Eine Kennmelodie leitet jede Episode ein, dazu wird in einem ersten Bild der Schauplatz etabliert, erst danach kommen die Darsteller_innen ins Bild. Nach einer kurzen Begrüßung durch die Darsteller werden die Begleiterinnen entweder namentlich vorgestellt, oder es wird gleich dazu übergegangen, deren körperliche Vorzüge zu präsentieren. Außerdem wird im einleitenden Dialog jeweils thematisiert, wo genau in Berlin sich die handelnden Personen befinden.

Bei einem Vorspiel an einem exponierten Platz werden (weibliche) Körperteile entblößt, es findet immer Fellatio statt, und auch die Darstellerinnen werden oral und/oder mit der Hand manipuliert. Ehe es dann mit genitalem bzw. analem Geschlechtsverkehr richtig zur Sache geht, sucht sich das jeweilige Paar noch ein lauschigeres Plätzchen, oder es wird ohnehin vertrieben und muss sich nach einem geschützteren Ort umsehen.

Die dargestellten sexuellen Handlungen sind auf das Wesentliche reduziert, es geht hauptsächlich um Genitalien, anale oder vaginale Penetration und Oralsex, dabei wird kein Safer Sex praktiziert. Der Sex ist eher hart und akrobatisch, außerdem findet weder ein Austausch von Zärtlichkeiten noch irgendeine Überschreitung heterosexueller Normen statt. Ganz selbstverständlich bildet die externe Ejakulation auf Brust, Bauch, Hintern oder ins Gesicht der Darstellerinnen den Abschluss jeder Sexnummer.

Am Ende jeder Episode laufen oder gehen die Darsteller_innen aus dem Bild, oft tun sie das gemeinsam und Hand in Hand. Die Kamera hingegen bleibt stehen und filmt den Schauplatz

¹³¹ Das war die Abrissbaustelle des Palastes der Republik. Vgl. »Palast-Schaustelle« Bauzaunausstellung, Aussichtsplattform, Flyer und Website« <http://www.louisback.com/palast-schaustelle-%E2%80%93-bauzaunausstellung-flyer-und-website> (9.7. 2014). Mittlerweile ist dort die Baustelle für die Wiedererrichtung des Berliner Schlosses bzw. des Humboldt-Forums. Vgl. <http://berliner-schloss.de/> (9.7. 2014) und <http://cam03.berlinerschloss-webcam.de/> (9.7. 2014)

noch ein letztes Mal ausführlich. Den Schluss jeder Episode bilden eine schwarze Abblende und die Melodie vom Anfang.

Die Ästhetik von ILLEGAL ist geprägt von einer (oft wackeligen) Handkamera sowie vielen Großaufnahmen und Details von Genitalien bzw. Körperöffnungen, die manipuliert und penetriert werden, bei den Schnitten dominieren Überblendungen. Das lässt auf kurze Dreh- und Produktionszeit sowie ein niedriges Produktionsbudget schließen, darüber hinaus wird diese schnörkellose – dem Amateurporno entlehene – Ästhetik verwendet, um zu untermauern, wie originär und spontan aus dem Leben gegriffen das Dargestellte ist.

Die Darsteller_innen kommen praktisch direkt aus dem Sonnenstudio und entbehren zudem jeglicher Intimbehaarung. Die Frauen sind durchwegs schlank, tragen langes Haar, kunstvolle Fingernägel, Stöckelschuhe und kurze Röcke – die schnell mal angehoben werden können. Ihre Partner sind gut trainiert und geben sich leger, so tragen sie z. B. genauso wie ihre Kolleginnen keine Unterwäsche. Diese Körperbilder entsprechen durchwegs Vorstellungen und Vorurteilen zu durchschnittlichen Pornodarsteller_innen, sie sind aber weniger glamourös als die klassischen Pornostars der 1980er- und der frühen 1990er-Jahre bzw. von aktuellen Features. Die Frauen verkörpern entsprechend der Genrekonvention die leicht(er) verfügbare Einzelhandelsfachfrau oder Frisöse von nebenan und die Männer den geselligen Möbelpacker; dies dient ebenfalls dazu, den Realismus des Dargestellten zu unterstreichen.

In ILLEGAL wird aber nicht nur gern Haut und Sex gezeigt, es wird auch gerne darüber geredet; so sind die Dialoge geprägt von Frivolitäten, zweideutigen Wortspielen und Dirty Talk. Auf der Soundebene sind die Dialoge eines der wichtigsten Elemente, den überwiegenden Teil der Audiospur bilden jedoch originales Stöhnen und atmosphärische Umgebungsgeräusche. Musik wird nur als Moment verwendet, der Beginn und Abschluss einer Episode bzw. einen Übergang markieren soll.

Das Spiel mit dem Entblößen und dem Sex im öffentlichen Raum, das Dabei-ertappt-und-beobachtet-Werden und die Suche nach einem geschützteren Ort sind wesentliche Elemente aller Episoden. Hierauf soll später in Kapitel 5 noch im Detail eingegangen werden.

Ein klarer stilistischer Hinweis auf den Gonzo findet sich übrigens im Agieren des Kameramanns: Dieser spricht mit den Darsteller_innen, gibt ihnen Handlungsanweisungen, zupft Kleidungsstücke zurecht und kommentiert das Geschehen. Die Darsteller_innen wiederum beziehen sich in ihren Gesprächen und teilweise auch im Handeln auf Kameramann, Publikum und Passant_innen, außerdem ist das Produktionsteam manchmal sichtbar oder wird über die »anderen« abseits der Kamera gesprochen. Auch diese Stilelemente sollen Spontanität vermitteln, dem Geschehen einen realistischeren Charakter geben und mit vielen anderen Komponenten den Beweis antreten, dass die Darstellungen von Sex und Lust »authentisch« sind und nicht gespielt.

2.3 Moscow – The Power of Submission

Dieses All-male-Feature wurde 2001 von der US-amerikanischen Sarava Productions¹³² veröffentlicht. Entstanden ist der 155-Minuten-Porno an Originalschauplätzen in Russland mit zehn »heißen russischen Modellen« unter der Regie des Amerikaners Barry Gollop, als Produzent wird Kristen Bjorn angeführt.

Genau wie VIENNESE ist dieser Film das Regie-Erstlingswerk einer Person, die schon vorher Erfahrungen in der Porno- und Erotikbranche sammeln konnte. Barry Gollop ist seit den frühen 1990er-Jahren unter dem Namen »The Bear« für Kristen Bjorn als Still-Fotograf, Modellscout und Produktionsassistent tätig, daneben arbeitet er als Aktfotograf für homosexuelle Männermagazine¹³³. Vor dieser Zeit war Gollop Flugbegleiter und fotografierte hobbymäßig männliche Aktmodelle, bis er schließlich auf einer seiner Reisen seinen zukünftigen Mentor Kristen Bjorn kennenlernte. Die beiden verbindet eine große Reiselust, das Interesse an fremden Kulturen, die Vorliebe für Modelle aus Südamerika und Europa sowie ein fundiertes Wissen zu Kunstgeschichte und Architektur.¹³⁴

Leider gibt es zu MOSCOW – genauso wie zu VIENNESE und ILLEGAL – bisher keine wissenschaftliche Auseinandersetzung. In MOSCOW sind jedoch einige markante Überschneidungspunkte mit Bjorns pornografischen Arbeiten zu erkennen, und da Kristen Bjorn auch an der Bearbeitung des Filmmaterials beteiligt war, werde ich im Folgenden auf filmwissenschaftliche Literatur zurückgreifen, die sich auf Kristen Bjorns Produktionen bezieht.

Kristen Bjorn wird als *der* Pionier und »Autorenfilmer« der internationalen All-male-Video-pornografie gehandelt, er gilt als Wegweiser für Qualitätspornos sowie für das inter- und transnationale Subgenre¹³⁵. Die frühen Filme Bjorns arbeiten hauptsächlich mit einem Rückgriff auf spezielle Ikonografien des Nationalen – besonders von unterentwickelten oder sich gerade entwickelnden Ländern, die ehemals kolonial bzw. kommunistisch beherrscht waren –, ab Mitte der 1990er-Jahre werden diese Symboliken heterogener und transnationaler.¹³⁶

¹³² Vgl. <http://www.saravaproductions.com/web/model/sarava/home.php> (21.7.2013). Sarava Productions wurde als Sublabel von Kristen Bjorn Productions in Anerkennung und als Distinktion von Regisseuren gegründet, die neben Bjorn auch Filme für die Produktionsfirma drehen (z. B. Lukas Kazan und Barry Gollop). Vgl. <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/800225> (21.7. 2013).

¹³³ Erste Veröffentlichungen erschienen in *Torso* (Dez. 1992) und *Playguy* (Dez. 1992). Vgl. http://www.gayeroticarchives.com/01_photo/B/e/Bear_The/index.html (21.7. 2013).

¹³⁴ Vgl. Jamoo, *The Films of Kristen Bjorn* (Laguna Hills 1997).

¹³⁵ Zu Beginn der 1990er-Jahre gab es schon eine signifikante Gruppe von Reisebericht-artigen Videos aus den Tropen, Mitteleuropa, dem ehemaligen Ostblock und anderen Teilen der Welt. Meist sind die zentralen bzw. dominanten Figuren aus dem westlichen Kulturkreis und verkehren bei ihren Reisen mit (jüngeren) Einheimischen. Dieses Subgenre blühte in den 1990er-Jahren immer mehr auf und erhielt im Laufe der Zeit eine transnationale Prägung, mit der auch der paternalistische Charakter abnimmt. Dies wurde einerseits erst möglich durch territoriale und transterritoriale ökonomische bzw. institutionelle Veränderungen in der (All-male-)Pornobranche sowie in der Gesellschaft als Ganzes, andererseits spiegeln sich diese Veränderungen in den Filmen wieder. Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 110–111.

¹³⁶ Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 112–114.

Ein besonderes Merkmal der Kristen-Bjorn-Produktionen ist der vergleichsweise hohe Produktionsaufwand, dem gegenüber steht ein sehr kleines Produktionsteam. Üblicherweise geht dem Dreh eine Vorbereitungszeit¹³⁷ von mehreren Wochen voraus, dann wird in einem Team von drei Leuten gedreht, und für eine Sexszene werden vier bis fünf Drehtage¹³⁸ aufgewendet, darüber hinaus werden die Sexszenen während des Drehs auf einem Storyboard festgehalten. Daraus ergeben sich bemerkenswert komplexe Inszenierungen, und in der Postproduktion wird besonders auf eine formal akkurate Umsetzung der Gruppenszenen geachtet, da diese einen besonderen Stellenwert in Bjorns Œuvre einnehmen.¹³⁹ Auch Marketing und Distribution liegen nicht in der Hand eines großen Vertriebs, Bjorn steuert alles selbst. Er managt jede Phase der Produktion und versucht außerdem seinen Namen mit Bedacht zu vermarkten – dies vor allem durch die Assoziation mit »internationalistischer« Videopornografie.¹⁴⁰ Produktionstagebücher auf kristenbjorn.com sollen Lust auf das nächste Video machen, und ein – vorgeblich von Bjorn persönlich verfasster – Newsletter sowie die mitgelieferten Behind-the-Scenes-Fragmente¹⁴¹ vermitteln den Eindruck, mittendrin statt nur dabei zu sein. Hier wird mit dem Grenzgang zwischen »Authentischem« und Inszeniertem gespielt, denn die »Mythen« rund um die Produktion sind potenziell Teil der Rezeption der Videos.¹⁴²

Mit wenigen Ausnahmen sind die fantasmatischen Orte, um die herum Kristen Bjorns Videos gebaut sind, entweder kulturell »südländisch-lateinamerikanisch« (i. O. *latin*) oder – später – »osteuropäisch«.¹⁴³ Letzteres trifft auch, wie der Titel schon vermuten lässt, auf MOSCOW zu.

Die Rahmenhandlung spielt in der winterlich-trüben sowjetischen Hauptstadt im Jahr 1986, und es wird versucht, eine zusammenhängende Spionage¹⁴⁴ und Liebesgeschichte zu erzählen, in die vier lange und zwei kurze Sexepisoden eingebettet sind.

Zuerst werden in einem Vorspann alle Darsteller in Still-Fotos einzeln vorgestellt. Anschließend wird der Armeekorporal Slava Petrovich vom KGB entführt und anal »gefoltert«, zusätzlich werden erpresserische Nacktfotos von ihm angefertigt. Er soll für einen General Informationen über einen jungen Soldaten namens Sascha preisgeben. Als er dies verweigert, wird er von Boris und einem weiteren Handlanger nackt in eine heruntergekommene Zelle gesperrt.

¹³⁷ Darunter fallen die Auswahl der Darsteller und der Drehorte.

¹³⁸ In einer durchschnittlichen zeitgenössischen Pornoproduktion nehmen der Dreh und die Postproduktion eines gesamten Films jeweils 2–3 Tage in Anspruch.

¹³⁹ Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 115.

¹⁴⁰ Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 113.

¹⁴¹ Zu MOSCOW gibt es eine ganze DVD: BEHIND THE CURTAIN – THE MAKING OF MOSCOW (USA 2001).

¹⁴² Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 115.

¹⁴³ Vgl. Cante und Restivo, »The ›World‹ of All-Male Pornography«, S. 113.

¹⁴⁴ Sex-and-Crime war besonders in den 1980er-Jahren ein beliebtes Motiv von Pornofilmen.

Dort soll Slava warten, bis der General für ihn bereit ist. Er verfällt in einen Tagtraum und erinnert sich an einen Bespitzelungsauftrag. Bei diesem Auftrag observiert er vier junge Soldaten – darunter Sascha – beim geselligen Wodka-Trinken in einem verschneiten Park. Die vier Soldaten begeben sich bald in eine nahe gelegene Wohnung, um sich dort »aufzuwärmen«; Slava folgt ihnen und beobachtet das Geschehen in der Wohnung durch einen Türspalt. Nur mehr in lange Unterhosen gekleidet setzen sich die vier um ein Tischchen und beginnen ein Kartenspiel, die Verlierer müssen die jeweiligen Gewinner oral befriedigen. Schnell ist das Spiel vergessen, und die Rollen werden getauscht. Sichtlich vom Beobachteten angeregt berührt sich Slava vor der Tür selbst, bis er von einem Geräusch aus seinem Tagtraum gerissen wird.

Boris, der Handlanger des Generals, stattet ihm einen Besuch ab und lässt sich durch die Gitterstäbe hindurch einen blasen, anschließend legt er Slava einen Penisharnisch an und verschwindet wieder.

Als Slava wieder alleine ist, setzt er seinen Tagtraum fort, mittlerweile haben es sich die vier Männer auf einem Bärenfell vor einem offenen Feuer gemütlich gemacht. Vor dem Kamin wird in Paaren zärtlich geküsst und gefickt, abschließend konzentrieren sich in einer Gruppenszene alle auf Sascha.

Während Slava seinen Gedanken nachhängt, gibt der General den Befehl, Slava zu ihm zu bringen; er überbrückt die Wartezeit damit, zu Slavas Nacktfotos zu masturbieren. Schließlich wird Slava hereingeführt und im Büro auf einen Tisch gelegt, der General gibt Boris Anweisungen, wie er den Gefangenen zu befriedigen hat. Zunächst behält Slava noch seinen Penisharnisch an, im Laufe der Szene wird ihm dieser abgenommen, und der Sex verlagert sich vom Tisch auf ein Bärenfell vor einem offenen Kamin. Dort knien Boris und Slava auf allen Vieren und müssen dem General zu Willen sein.

Nach dieser Episode wird Slava weggebracht, er wird am Straßenrand aus dem Auto geworfen, und jemand wirft ihm einen Zettel mit Saschas Adresse hinterher. Slava stapft alleine in einen Park, und im nächsten Bild taucht ein neues Gesicht auf: der Soldat Dima Chichay. Er steht vor einer Kirche, als eine dunkle Limousine neben ihm hält. Das hintere Fenster öffnet sich, Kirill Veronkov bietet Dima Geld an, wenn er ihm mit verbundenen Augen folgt und sich mit ihm ein wenig »entspannt«. Nach einer kurzen Autofahrt wird ein zweiter Soldat, Anton Sekhin, aufgegebelt, die Tour endet schließlich bei einer Villa. Zuerst findet auf der Treppe zum ersten Stock eine Oralnummer statt, zu der der Kunde den beiden Soldaten Anweisungen gibt. Dima ist noch immer blind und bleibt dies auch bis zum letzten Drittel der Episode. Weiter geht es in einem Wohnzimmer, in dem in den unterschiedlichsten Stellungen und Zweier- bzw. Dreierkonstellationen gevögelt, geblasen und mitunter auch geküsst wird. Einen Höhepunkt der Szene markiert das Vollspritzen der Kameralinse, dies ist aber lange noch nicht das Ende. Nachdem Dima die Augenbinde abgenommen wurde, lösen sich zusehends die Hierarchien auf, und jeder darf einmal penetrieren und penetriert werden, bis die Episode schließlich in einem langen Kuss endet.

In der finalen Episode begegnen sich Slava und Sascha endlich. Slava hat Sascha vor dessen Haus abgepasst und lässt sich auf einen Wodka in die Wohnung einladen. Oben angekommen, wird der Wodka kaum angerührt, Slava beginnt gleich, Sascha zu küssen und zu streicheln, während einer langen Kusszene im Stehen befriedigen sich die beiden abwechselnd gegenseitig oral, nebenbei fallen langsam die Hüllen. Hiernach begeben sie sich ins Schlafzimmer aufs Bett, dabei entdeckt Sascha den Zettel mit seiner Adresse, der aus Slavas Mütze gefallen ist. Sascha entlarvt ihn als Spitzel, Slava gibt dies zwar zu, erklärt aber gleichzeitig, dass er keine Informationen über Sascha preisgegeben habe, weil er in ihn verliebt sei. Den Zettel mit der Adresse habe er als Erkenntlichkeit für seine körperlichen Dienste erhalten. Trotzdem glaubt Sascha ihm kein Wort, letztlich lässt er sich aber durch einen innigen Kuss von Slavas Unschuld überzeugen. Schließlich wälzen sich die beiden im Bett und beginnen sich gegenseitig einen zu blasen, es wird gefickt, gerimmt¹⁴⁵, gestreichelt und masturbiert, dabei werden mehrere Male Positionen und Stellungen gewechselt. Auch hier steht ein Kuss am Ende der Szene, von dem aus zum Abschluss auf ein Bild der Christ-Erlöser-Kathedrale übergeblendet wird.

Diese Spionage-Liebesgeschichte wird auditiv unterstützt von Melodien, die als Stimmungsmacher oder -verstärker eingesetzt werden, diese variieren von düster bis romantisch. Im Gegensatz zu VIENNESE spielen Dynamik und Rhythmus der Musik hier keine Rolle für den Schnitt. Die Musik setzt sich hauptsächlich aus Gitarre, Streichinstrumenten und Klavier zusammen und wird immer wieder von O-Ton bzw. Dialog überlagert. In MOSCOW wird viel geredet, auch während der Sexnummern, und diese Dialoge sind durchgängig Russisch, sie werden nur dann Englisch untertitelt, wenn es für die Geschichte relevant ist.

MOSCOW zeichnet sich außerdem durch überdurchschnittlich lange Episoden aus, die zwischen 25 und 45 Minuten dauern – üblicherweise ist eine Pornoepisode etwa 15 Minuten lang. So hat dieser Film auch Zeit, dass sich Dinge entwickeln können. Die häufige Verwendung von Überblendung, Zoom und Schwenk vermittelt den Eindruck eines »weichen« Schnitts. Einstellungen werden länger gehalten, es gibt zahlreiche langsame Schwenks, einzelne Szenen werden aus vielen Perspektiven und mit einer hohen Variation von Einstellungsgrößen gefilmt. Eine wichtige Komponente ist der Einsatz von Halbtotale, vor allem um das Arrangement der Körper in Gruppenszenen tableauartig darzustellen. Außerdem wird wenig mit extremen Close-ups von Genitalien gearbeitet, dafür gibt es viele Großaufnahmen von Gesichtern in Ekstase¹⁴⁶.

In Bezug auf die Darstellung von Ekstase gibt es ein, wenn nicht sogar das stilprägende Element der Filme Kristen Bjorns, das auch in MOSCOW zum Einsatz kommt: die »spontane Ejakulation«. Die Cumshots laufen hier nicht nach dem gängigen Ursache-Wirkung-Prinzip ab, sie finden oft losgelöst von direkter Berührung statt und sind meist weniger eruptiv. Zudem

¹⁴⁵ *Rimming* ist die gängige Bezeichnung für das Lecken am After.

¹⁴⁶ In Mainstream-Heteropornos ist das bei Männern eher selten der Fall.

finden die Cumshots losgelöst von ihrer signifikanten Funktion als Höhepunkt einer Sexnummer statt, anstelle dessen ist alles dauernd im Fluss.

Laut Cante und Restivo (2004a: 117) ist in Bjorns Arbeiten die gesamte »Männerwelt« offen für wechselseitige homosexuelle Erfahrungen, die Darsteller haben kein »Problem« damit, zwischen dominanten und subdominanten Positionen zu wechseln. Bei MOSCOW ist dies nur teilweise der Fall, denn neben freiwilligen, gleichberechtigten Sexspielen inszeniert dieser Porno finanziell abgegoldene sexuelle Dienstleistungen und erzwungene sexuelle Handlungen mit klar definierten Machtpositionen. Gleichzeitig gibt es aber auch in den klar hierarchisch geprägten Episoden viele zärtliche Gesten, und zumindest in der zweiten Hälfte der Episode in der Villa verschwimmen die Rollen zusehends.

Im Gegensatz zu den beiden anderen Filmbeispielen werden in MOSCOW Kondome verwendet, manchmal wird das Überstülpen oder Abstreifen der Gummis sogar explizit gezeigt und in die Sexspiele eingebaut.

Die Darsteller in MOSCOW unterscheiden sich auf den ersten Blick nicht sehr stark von denen der beiden anderen Filme, sie sind eher athletisch gebaut. Auf den zweiten Blick fällt auf, dass ihre Muskeln weniger aufgeblasen wirken und nur ein Teil der Intimbehaarung entfernt wurde – dies hebt Barry Gollop im DVD-Kommentar besonders positiv hervor. Der Stil der Kleidung ist aufgrund des Szenarios eingeschränkt auf Uniformen und dunkle Anzüge.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die deutlichsten Unterschiede der beschriebenen Filme auf der narrativen Ebene und in ihrem Anspruch gegenüber Realismus bzw. Authentizität bestehen sowie darin, welche sexuellen Praktiken gezeigt und wie diese dargestellt werden. In den folgenden Kapiteln soll nun im Detail herausgearbeitet werden, wie dies mit einer besonderen konzeptuellen Herangehensweise an Orte und Räumlichkeit genauso wie mit einem speziellen Verständnis von Schauplatz in Verbindung steht.

3 Mediale Architekturen – Inszenierungen der Schauplätze

Linda Hentschel beschreibt eine Pornotopie als einen »Ort, der dem visuellen Begehren Befriedigung verspricht«¹⁴⁷. Der pornografische Film versucht diesem Begehren mit seinen formalen Konventionen zu entsprechen und durch Körperhaltungen, Nahaufnahmen, Kamerawinkel, Beleuchtung, Kadrierung und Schnitt zu einer optimierten Sichtbarkeit zu gelangen, um den Körpern Lustgeständnisse abzurufen.

»Pornography – whether visual, textual, or audiovisual – routinely involves elaborate and detailed depictions of body parts, bodily motions, and bodily fluids. Through minute anatomical realism, it tries to mediate the sensory and to attach the viewing body to its affective loop: in porn, bodies move and move the bodies of those watching. [...] [T]his motion involves a complex nexus of flesh, generic conventions, technologies, regulatory acts, and values – factors and actors that are both material and immaterial, human and nonhuman – in and through which particular images and texts become experienced and defined as pornographic.«¹⁴⁸

Diese Gepflogenheiten des Genres führen zu einer spezifischen medialen Architektur, die sich besonders in den räumlichen Texturen der Filme und der abgebildeten Körper niederschlägt. Gleichzeitig wird eine spezifische Architektur des Zuschauens aufgebaut, indem der pornografische Film eine »körperliche Dichte des Sehens«¹⁴⁹ und »leibliche Resonanz« (i. O. *Carnal Resonance*)¹⁵⁰ bei den Betrachter_innen affiziert.

Anhand der drei Filmbeispiele werden im Folgenden einige allgemeine Beobachtungen zum pornospezifischen filmischen Raum aufgeschlüsselt, die einen medialen Schauplatz der Begehrensproduktion generieren und gleichzeitig Körper zu einem Schauplatz machen und diesen auch verräumlichen.

Die Gebautheit der filmischen Räumlichkeit wird anhand von Einstellungsgrößen sowie Kameraperspektiven und -bewegungen (Bildkomposition, Perspektiven, Rahmungen, Spiegel, Schwenk, Ran- und Wegfahrt, Zoom, Zeitraffer, Zeitlupe, Überblendung) untersucht. Entlang der Kategorien Rhythmus und Atmosphäre wird eine Zwischenbilanz zum filmischen Raum gezogen. Im zweiten Schritt wird der Körper als Schauplatz in den Blick genommen, zum einen die Körperinszenierungen und die »körperliche Dichte des Sehens«, zum anderen die Analogisierung von Körper und Stadt.

¹⁴⁷ Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 12.

¹⁴⁸ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 2–3.

¹⁴⁹ Da die »Bedeutung erotischer und pornographischer Bilder [...] gerade in ihrer Beziehung zu akuten körperlichen Empfindungen« liegt beschreibt Linda Williams die Rezeption von Pornografie mit dem von Jonathan Crary entlehnten Begriff einer »körperliche Dichte des Sehens«, in der »dezentrierte, fragmentierte Sinne, die durch Sensationen affiziert werden und direkt ins Geschehen involviert sind.«. Siehe Williams, »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, S. 91–92

¹⁵⁰ Paasonen, *Carnal Resonance*.

3.1 Gebautheit der filmischen Räumlichkeit

3.1.1 Einstellungsgrößen

Im Wesentlichen besteht die Funktion von Einstellungsgrößen darin, »verschiedene Entfernungen zwischen den Objekten, zum filmischen Raum« und den Betrachter_innen zu produzieren, sie fungieren damit vor allem als »Nähe-Distanz-Regulierung zwischen beiden«.¹⁵¹ Je näher sie sich eine Einstellung am Gefilmten befindet, desto mehr affektives Einlassen und Teilnahme am Gezeigten werden von Betrachter_innen gefordert bzw. angeregt.¹⁵² Weite Räume hingegen sollen den Betrachter_innen gemeinhin Überblick über Schauplatz und Geschehen vermitteln.¹⁵³

Je nach räumlichen Möglichkeiten am jeweiligen Schauplatz werden Halbtotale, Totale oder Supertotale als Einstellungen in allen drei Filmbeispielen verwendet, um zu Beginn oder Abschluss einer Episode Überblick über das Setting, die Umgebung und den Rahmen der sexuellen Handlungen zu gewähren. Zum Teil werden weite Einstellungen auch eingesetzt, um die dargestellten Aktionen und ihre Umgebung zwischendurch als Tableau zu präsentieren oder um Schauplatz-, Positions- bzw. Stellungswechsel deutlich zu machen. Beides dient dem Überblick und der Orientierung der Betrachter_innen im Bildraum. Solche Einstellungen aus der Distanz dienen vor allem in *ILLEGAL* dazu, das Arrangement der Körper im Mittelpunkt mit der Öffentlichkeit der Stadt als Rahmung zur Schau zu stellen. *VIENNESE* präsentiert die sexuellen Handlungen besonders häufig in Episode 4 (am Dach) und Episode 5 (im Riesenrad) zwischen Halbnähe und Totale, um die Stadt im Hintergrund permanent gegenwärtig zu halten. Dabei geht es wohl auch um die glaubhafte Inszenierung einer Halböffentlichkeit; die Stadt ist anwesend, aber immer auch auf Distanz. Eher ungewöhnlich im pornografischen Kontext erscheint die oftmalige Verwendung von Halbtotalen und Halbnähen in *MOSCOW* während der sexuellen Handlungen; sie werden hauptsächlich benützt, um die Komposition der Körper in der Gruppe zu zeigen. Da in *MOSCOW* meist mehr als zwei Personen körperlich interagieren, scheint es der Regie ein Anliegen zu sein, beständig einen Überblick zu geben, wer gerade mit wem an welcher Körperstelle, auf welche Art und in welcher Position zugange ist. Mit diesen kontinuierlich präsentierten Arrangements der Körper und ihrer Inszenierung am Schauplatz entstehen tableauhafte Gruppenbilder, und es hält Theatralität in die pornografischen Aktionen Einzug. Beides ermöglicht den Betrachter_innen, auf Distanz zum Geschehen zu gehen.

Die dominierenden Einstellungsgrößen in *VIENNESE* und *ILLEGAL*, vor allem beim Sex, bewegen sich zwischen Halbnähe und Detail, sie machen in *ILLEGAL* drei Viertel der Bildgestaltung aus.

¹⁵¹ Vgl. Rayd Khouloki, *Der Filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung* (Berlin 2007), S. 115.

¹⁵² Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 115.

¹⁵³ Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 120.

Halbnahe und Nahe ermöglichen es, die Figuren vom Gürtel aufwärts bzw. abwärts und genretypisch von der Brust bis zu den Schenkeln zu zeigen¹⁵⁴, die Körper(teile) werden als zentraler Schauplatz präsentiert.

Für Großaufnahme und Detail gilt, dass sie den Betrachter_innen oftmals eine voyeuristische Position ermöglichen und eine einseitige Grenzüberschreitung bedingen, indem die Betrachter_innen »scheinbar in die Intimsphäre der Figur(en) ein[dringen], welche die Großaufnahme zu Schau stellt«¹⁵⁵. Im pornografischen Film gilt dies vor allem für den Genitalbereich und Körperöffnungen, im Hetero-Mainstream insbesondere für die weibliche Intimzone. Für Persson hat die Großaufnahme besondere Bedeutung innerhalb der Einstellungsgrößen, da sie den Betrachter_innen »geografisch und dadurch auch emotional« am nächsten kommt¹⁵⁶ und in unserer Alltagswahrnehmung Personen und Objekte in intimer Distanz stärkere Gefühle von Stress, Unbehagen oder Lust produzieren¹⁵⁷. Daher werden diese Detailräume im Film besonders gerne eingesetzt, um Effekte von »threat, intimacy, and voyeurism« zu intensivieren¹⁵⁸.

In ILLEGAL ist es essenziell, die Genitalien in Aktion möglichst oft und gut ins Bild zu bringen, daher sind auch die Perspektiven, Einstellungsgrößen und Positionierungen der Körper auf diese maximale Sichtbarkeit ausgerichtet. Die genretypischen Meatshots, das »genitale Ereignis« in Detail und Großaufnahme¹⁵⁹, sind perfekt dafür geeignet, dies zu gewährleisten, und machen etwa die Hälfte aller Einstellungen von ILLEGAL aus, wobei davon noch einmal etwa zwei Drittel extreme Close-ups der penetrierten, penetrierenden oder anderweitig manipulierten Genitalien zeigen. Die Kamera kommt den Körpern gefährlich nahe und kriecht scheinbar in die Körperöffnungen hinein.

VIENNESE neigt im Gegensatz zu ILLEGAL dazu, beim Zeigen der genitalen Lüste Nah- und Großeinstellungen zu verwenden, extreme Close-ups sind sehr selten in diesem Filmbeispiel. Diese Bildtechnik vermittelt den Betrachter_innen zwar auch emotionale Involviertheit, doch kriecht sie nicht so sehr in die Vagina, die Kamera dringt nicht so sehr ein, penetriert wenig. Bemerkenswert ist, dass Großaufnahmen und Details häufig abseits des Genitalienzeigens Verwendung finden, um Gesichter in Ekstase, aber auch viele andere Körperteile zu zeigen.

MOSCOW arbeitet innerhalb der Sexepisoden mit einem relativ ausgewogenen Einsatz von Einstellungsgrößen zwischen Halbtotale und Großaufnahme. In MOSCOW ist ein – für den

¹⁵⁴ Siehe Julia Gerdes und Thomas Koebner, »Einstellungsgröße«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 166–170, hier S. 168: »Das Augenmerk wird von Umweltelementen nicht weiter abgelenkt, die Physiognomie, [...] alle persönlichkeitsnahen Elemente spielen jetzt eine größere Rolle«.

¹⁵⁵ Khouloki, *Der Filmische Raum*, S.116; Siehe auch Gerdes und Koebner, »Einstellungsgröße«, S. 168.

¹⁵⁶ Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 115.

¹⁵⁷ Vgl. Per Persson, *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery* (Cambridge 2003), S. 130.

¹⁵⁸ Vgl. Persson, *Understanding Cinema*, S. 141.

¹⁵⁹ Vgl. Williams, *Hard Core*, S.110–111 und S. 236.

pornografischen Film typischer – leichter Überhang der Nah- und Großaufnahmen zu bemerken, jedoch werden diese im Vergleich zu VIENNESE und besonders zu ILLEGAL weniger exzessiv eingesetzt, und extreme Close-ups und Details von Genitalien finden sich sehr selten in diesem Filmbeispiel.

3.1.2 Kameraperspektiven und -bewegungen

Bildkomposition, Perspektive, Rahmung, Spiegel

Da im pornografischen Film häufig mit figurenzentrierten Räumen und körpernahen Detailräumen¹⁶⁰ gearbeitet wird, fallen besonders drei bildkompositorische Elemente in den Analysebeispielen ins Auge: der übermäßige Einsatz von Bauch- respektive Genitalsicht sowie von Auf- und Untersicht, zudem die Rahmung von Körpern durch Körper.

Vor allem in ILLEGAL lässt sich beobachten, dass sich nahe Einstellungen mehrheitlich auf die Körpermitte und das Geschehen rund um die Genitalien konzentrieren, vielfach befinden sich daher die Gesichter – vor allem jene der Männer – außerhalb des Bildraums. In den beiden anderen Filmbeispielen kommt dies zwar auch vor, wird aber durch Gegenschnitte auf die obere Körperhälfte ausgeglichen.

Weiters kann in VIENNESE und ILLEGAL festgestellt werden, dass die Kamera neben einer Position frontal, seitlich oder hinter dem Geschehen vermehrt die Perspektive von Auf- und Untersicht einnimmt. Diese Blickrichtungen sollen nicht etwa Herrschafts- oder Demutsperspektiven vermitteln¹⁶¹, sowohl Auf- als auch Untersicht dienen hier dazu, die Sichtbarkeit zu optimieren, und werden passend zur jeweiligen Stellung der Körper verwendet. Die Untersicht kommt zum Einsatz, wenn es darum geht, einen guten Blick auf die Aktion beim Sex im Stehen, im Sitzen oder in vornübergebeugten Positionen zu erhalten. Aufsichten finden auf unterschiedliche Arten Verwendung. Beide Filme bedienen sich des Blicks von oben, um Positionen im Liegen oder Knien ins Bild zu bringen. ILLEGAL nutzt Aufsichten in Totale oder Halbtotale auch für einen Überblick über das Geschehen rund um die pornografische Aktion, etwa um den Verkehr unter der Autobahnbrücke ins Bild zu bringen und so den Aktionsradius abzustrecken. Außerdem wird die Aufsicht in Nah- oder Großaufnahme in ILLEGAL oft für die Inszenierung von Blowjobs verwendet oder wenn es darum geht, eine Penetration von hinten abzubilden. Beim Blick auf die Penetration von hinten nimmt die Kamera mehrheitlich eine schräg seitliche Position ein, manchmal begibt sie sich in die Perspektive des Darstellers mit dem Ziel, den Rezipient(_innen) den Eindruck einer aktiven Teilhabe zu vermitteln, sie in die Position

¹⁶⁰ Für die Einordnung unterschiedlicher filmischer Raumtypen siehe Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 114–124, hier besonders *figurenzentrierte Räume* S. 115, *Detailräume* S. 115 und *weite Räume* S. 120.

¹⁶¹ Vgl. Thomas Koeber, »Perspektive«, in: ders. (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 506–508, hier S. 507.

des Akteurs zu versetzen, und bedient sich damit eines typischen Stilmittels des Subgenres Gonzo¹⁶².

Neben den oben beschriebenen Elementen ist in VIENNESE bildkompositorisch eine immer wiederkehrende Neigung der Kamera auffällig. Durch diese schrägen Aufnahmewinkel zwischen 30° und 90° in nahen oder großen Einstellungen kippt das Bild, und den Betrachter_innen gehen ein klarer Standpunkt und die Orientierung im Raum verloren.¹⁶³

Im Bezug auf die Kameraperspektiven herrscht in MOSCOW im Vergleich zu den beiden anderen Filmen eine ausgewogene Mischung zwischen frontal, seitlich und von hinten, Normal-sicht, Bauchsicht, leichter Auf- und Untersicht. Starke Auf- und Untersichten sind sehr selten¹⁶⁴, die Kamera ist nie stark geneigt, so gibt es etwa keine ›verdrehten‹ Räume wie in VIENNESE, die Orientierung im Raum ist immer gut möglich. Bildkompositorisch wird ein statischer, geradliniger und ruhiger Stil etabliert, der durch vergleichsweise lang gehaltene Einstellungen untermauert wird. Zusätzlich findet sich in vielen der Bilder MOSCOWS eine starke Zentrierung durch eine Positionierung des Fluchtpunkts in der Mitte der Einstellungen; dies intensiviert den Fokus auf die im Tableau arrangierten Gruppen bzw. die jeweiligen Körperausschnitte.

Gedoppelt wird diese Zentralisierung des Blicks in MOSCOW durch die Rahmung einer Person mithilfe der Körper der anderen Darsteller oder durch Objekte. Einerseits bilden die Körper der anderen eine Klammer, indem sie links und rechts (bzw. vor und hinter) der zentralen Person positioniert sind (während der Episoden in der Villa und beim General) oder rund um diese (in der Episode mit den vier Soldaten). Andererseits ergeben sich Rahmungen auch durch gegenständliche Elemente im Bild, wie etwa Vorhänge und Pflanzen, Fenster oder Spiegel; Personen und Gruppen werden in drei Episoden (beim General, in der Villa sowie zwischen Sascha und Slava) so positioniert, dass sie innerhalb dieser Umrandung – der Rahmen im Rahmen – agieren.

Eine weitere Form der Rahmung und Fokussierung wird in MOSCOW, aber vor allem in VIENNESE verwendet: Die jeweils relevante Aktion – Fellatio, Fick, Cumshot, ekstatisches Gesicht – wird in einer Großaufnahme durch Körperteile wie Schenkel, Brust, Oberkörper oder Arme hindurch gefilmt und von ihnen eingefasst. In Episode 6 von VIENNESE, die in der Klokabine spielt, ergeben sich Rahmungen besonders häufig aufgrund akrobatischer Stellungen

¹⁶² Eine Unterart des Gonzos, den P.O.V.-Filmen (»Point of View«), erfolgt die Kameraführung fast ausschließlich aus der Perspektive eines der meist männlichen Darsteller, um dem Publikum aktive Teilhabe zu suggerieren.

¹⁶³ Vgl. Peter Ruckriegel, »Bildkomposition«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 78–80, hier S. 80.

¹⁶⁴ Richard Dyer bezeichnet die extreme Auf- und Untersicht die auch im der All-male-Porno sehr gebräuchlich ist als »plumbing shots«. Er verwendet diesen Begriff um anschaulich zu machen, dass durch den »look up the legs of one man fucking another«, durch »looking up into the dangling balls at the penis moving back and forth into the arsehole« oder durch das »hovering overhead as a man moves his mouth back and forth over another's penis« und den stetigen Wechsel zwischen diesen Perspektiven eine »spacial lability« entsteht. Siehe Richard Dyer, »Idol Thoughts: Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography«, in: Pamela Church Gibson (Hg.), *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power* (London 2004), S. 102–109, hier S. 104.

und verdrehter Körper, durch die hindurch die Kamera die genitale Schau abfilmen muss. Beide Filme setzen dieses Stilmittel bewusst ein, wohingegen in *ILLEGAL* Rahmungen sehr selten sind und auch eher zufällig entstehen.

Eine besondere Art der Räumlichkeit wird in *MOSCOW* in zwei Episoden durch den Einsatz von Spiegeln erzielt. Wie oben bereits beschrieben, dient der Spiegel als »Rahmen und begrenzt einen Teil des Raums«¹⁶⁵. Im jeweils zweiten Teil der Episoden 5 in der Villa und 6 mit Sascha und Slava bietet der Spiegel außerdem die Möglichkeit einer multiperspektivischen Ansicht, er »erweitert das Gesichtsfeld, indem er einen Raum »entdeckt«, der zugleich nah und doch vom eigenen Raum getrennt ist«¹⁶⁶. Vorder- und Rückseite, links und rechts, Gesicht und Hinterteil einer Person bzw. einer Gruppierung von Körpern können gleichzeitig abgebildet werden. Wenn *MOSCOW* schon nicht durch extreme Close-ups zur maximalen Sichtbarkeit und Preisgabe gelangt, dann gelingt es durch diese Spiegelbilder. Auch können die Darsteller über den Spiegel miteinander oder mit sich selbst in Kontakt treten. Nach Christian Metz kann der Spiegel im Film als »Variante der zweiten Leinwand« gesehen werden, die unter anderem den Blick zum Sender zurückschickt und gleichsam eine »subjektive« Einstellung der besonderen Art« ermöglicht¹⁶⁷.

Weiters hat der Spiegel auch den Effekt, die Körper zu verdoppeln. Hier fungiert er »wie eine Kamera (oder ein Projektor), da er das Bild ein zweites Mal »zurückwirft«, da er ihm einen zweiten Abzug verleiht«¹⁶⁸. Besonders in der abschließenden Episode kommt diese Vervielfältigung zum Tragen, da sie die einzige lange Episode ist, in der nur zwei Personen interagieren. Durch die Spiegelung wird aus dem Paar in manchen Bildern wieder eine Gruppe. Während *MOSCOW* allgemein eine Bildsprache entwickelt, in der sich Betrachter_innen räumlich gut orientieren können, bilden die Spiegel hier eine Ausnahme. Es ist nicht immer sofort klar, was Original und was Reflexion ist, dies erschließt sich erst durch die Auflösung in einem Zoom-out oder Schwenk.

Schwenk

Um die Körper in Aktion zu zeigen, werden in allen Episoden von *VIENNESE* mehrfach Schwenks in Großaufnahme eingesetzt. Abhängig von der Stellung der Darsteller_innen sind sie vertikal oder horizontal, und das Tempo variiert von sehr langsam bis zum mittleren Tempo, wird aber niemals schnell. Dies hat den Zweck, dem Dargestellten sehr nahe zu sein und gleichzeitig die gesamte Aktion für die Betrachter_innen fassbar zu machen. Manchmal weckt diese Bewegung auch die Assoziation zu einem zärtlichen Streicheln mit dem Blick der Kame-

¹⁶⁵ Christian Metz, »Spiegel«, in: ders., *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* (Münster 1997), S. 65–68, hier S. 68.

¹⁶⁶ Metz, »Spiegel«, S. 66.

¹⁶⁷ Vgl. Metz, »Spiegel«, S. 65.

¹⁶⁸ Metz, »Spiegel«, S. 68.

ra, manchmal wird ein Körper mit dem Schwenk voyeuristisch taxierend in Augenschein genommen. Außerdem werden Schwenks in VIENNESE dazu eingesetzt, den Blick vom Gesicht der aktiven Person (z. B. bei der Fellatio) zum erregten Gesicht der passiven Person zu bewegen oder umgekehrt. Besonders viele und besonders langsame Schwenks kommen in Episode 3 beim lesbischen Sex vor, schnellere Schwenks sind in Episode 4 am Dach zu finden.

Schwenks in MOSCOW sind immer behutsame, fast zärtliche Bewegungen, die über die Körper schweifen und korrespondieren mit dem Umgang der Darsteller miteinander. Sie führen, ähnlich wie in VIENNESE, von einem Schauplatz am Körper zum nächsten, etwa von der Penetration zum Gesicht einer Person oder von einem Paar zum nächsten. Ein besonderes Merkmal der Schwenks in diesem Film ist das Anhalten und Innehalten an mehreren Stationen: Es wird nicht nur von A nach B geschwenkt, sondern auch auf dem Weg dorthin etwas in Augenschein genommen. Manchmal folgt die Kamera auch einer Bewegung im Bild und gleitet gemeinsam mit einer Berührung über den Körper. Die Schwenks sind häufig in Nah- oder Großaufnahmen aufgenommen, und ähnlich wie die Tableaus der Gruppen dienen sie dazu, einen Überblick zu verschaffen; im Gegensatz dazu wird mit dem Schwenk aber jedes Detail abgeschritten, anstatt alles auf einmal einzufangen.¹⁶⁹

Allgemein kann bei ILLEGAL festgestellt werden, dass die Kamera immer in irgendeiner Form in Bewegung ist. Sie kommt nie zur Ruhe, bewegt sich hin, her, auf, ab, nach vor und zurück, umfährt die Darsteller_innen, schwenkt rundum und greift in die Handlung ein. Das Subgenre Gonzo, zu dem ILLEGAL gehört, ist von einem Kamerastil gekennzeichnet, der die Kamera und die Person dahinter (meist ein Mann) zu Einfluss nehmenden Akteuren und zu einem Teil der Inszenierung macht. In der reinsten Definition des Gonzo steht die Kameraarbeit für eine Repräsentation der Sinne der Kameraperson¹⁷⁰. Mit diesem Stilmittel versucht der Gonzo dem Gezeigten mehr Realitätsgehalt und Nähe zu gelebter Sexualität zu attestieren¹⁷¹.

Im Kontrast zu den beiden anderen Filmbeispielen werden Schwenks in ILLEGAL selten direkt über die Körper geführt. Sie führen in der Regel weg vom Körper in die Stadtlandschaft und vice versa, oder sie präsentieren gleich die gesamte Gegend um die sexuelle Aktion mit einem 360°-Schwenk. Diese Art von Schwenks erinnert an einen abgelenkten, abschweifenden Blick¹⁷² und bietet gleichzeitig eine Unterbrechung der fortwährenden Körperschau. Manche dieser abgelenkten Kamerablicke haben das Ziel, Passant_innen oder Fahrzeuge in der Umgebung zu erspähen, manchmal auch nur auf ein verdächtiges Geräusch hin. Solch fahrig, un-

¹⁶⁹ Siehe Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 60: »Schwenks auf einer horizontalen Achse haben meistens die Funktion, dem Zuschauer einen Überblick über den Raum zu geben oder der Bewegung eines Objekts zu folgen. Schwenkt die Kamera langsam, lässt sie gewissermaßen den Blick des Zuschauers schweifen. Die Kohärenz [Zusammenhang] des Raumes wird betont und der Zuschauer in ein Verhältnis zu ihm gesetzt, das ihn diesen visuell abtasten lässt. Der Raum ist hier Gegenstand der Darstellung.«

¹⁷⁰ Vgl. P. Weasels, »Guide to Gonzo«.

¹⁷¹ Vgl. Hardy, »The Pornography of Reality«, S. 61; Aydemir, *Images of Bliss*, S. 145; Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 73.

¹⁷² Mehr zum abschweifenden Blick der Kamera als *Praktik des Bewohnens* unter Kapitel 5.

ruhige Schwenks, oft per Handkamera aufgenommen, dienen im Allgemeinen dazu, »die Verfassung einer Figur erfahrbar zu machen«¹⁷³. Sie ähneln in dieser paranoid-verschreckten, aber ebenso neugierigen Geste Horrorfilmen, bei denen sich Aufregung und Grauen immer hinter dem nächsten Gebüsch verbergen. Hier ist es die Erregung, die durch das potenzielle Beobachtetwerden von hinter jeder Ecke lauert.

Ran- und Wegfahrt, Zoom, Zeitrafferzoom, Zeitlupe

Der Eindruck einer stetig bewegten, agilen und virilen Kamera entsteht in *ILLEGAL* vor allem durch den konstanten Einsatz von Ran- und Wegfahrten bzw. Zooms in mittlerem bis schnellem Tempo. Die Kamera wird hier gleichsam zum Akteur und vollführt mit diesen Rein-raus-Bewegungen gegenüber dem Bildraum, der Stadt und den Körpern den Akt der Penetration auf einer visuellen Ebene. Fahrt und Zoom mit der Kamera erzeugen die stärksten physiologischen Raumillusionen und suggerieren eine Eigenbewegung der Betrachter_innen.¹⁷⁴ Mit einer Bewegung in den Raum hinein erschließen sich die Betrachter_innen den Raum, und dies hat meist den »Charakter einer Entdeckung und visuellen Aneignung«¹⁷⁵. So wird in diesem Beispiel überdeutlich, wie »visuelle Apparate die Nahtstellen zwischen« Betrachter_innen-Körper »und Raumbild meist so regulieren, dass das Sehen eine Deflorationstechnik wurde und eine Sexualisierung des Raumes«¹⁷⁶ stattfindet. Linda Hentschel versteht Penetration auch als »eine Technik des Betrachtens oder des Agierens in Räumen«¹⁷⁷, diese Raumpenetration ist bei Hentschel mit der Vorstellung des Hineingehens und Im-anderen-aufgenommen-Werdens verbunden. So entsteht eine »metonymische Überlagerung von medialem Raum und weiblichem Körper«, die »Teil einer aktiven Erziehung des Sehens« im westlichen Kulturraum ist¹⁷⁸. *MOSCOW* arbeitet nicht mit Fahrten, sondern ausschließlich mit Zooms, um sich Objekten und Personen zu nähern oder auf Distanz zu gehen. Gekennzeichnet sind die vielen Zooms in *MOSCOW* – ähnlich wie die Schwenks – durch ihre behutsame und langsame Art des Sichherantastens oder -entfernens. Diese vorsichtige Bewegung vor allem in den Raum hinein bildet eine Parallele zu den gezeigten Penetrationen, bei denen zumindest das initiale Eindringen immer ein behutsames, langsames ist und nie ruckartig oder schnell vonstattengeht. Manche der Zooms werden so langsam und vorsichtig eingesetzt, dass erst nach längerer Beobachtung oder im Nachhinein klar wird, dass eine Zoombewegung stattgefunden hat.

Neben der Raumpenetration dient das Zoom-in in *ILLEGAL* und *MOSCOW* auch immer der Beweisführung über die Authentizität der gezeigten Erregungen und Lüste, ob im Gesicht der

¹⁷³ Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 60.

¹⁷⁴ Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 65.

¹⁷⁵ Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 66.

¹⁷⁶ Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 9.

¹⁷⁷ Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 9.

¹⁷⁸ Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 10.

Darsteller_innen, in den feuchten und erigierten Genitalien oder im phallischen Ejakulat – das diese Darlegung in jeder Sexnummer abschließt.

Ein besonderes Merkmal von VIENNESE ist die Kombination von Zeitraffer und Zoom, manchmal gemeinsam mit einem Schwenk. Diese Verknüpfung von Zeitraffer und Zoom fällt besonders ins Auge, wenn sie in vier der sechs Episoden akzentuierend vor dem Cumshot eingesetzt wird, der anschließend in Zeitlupe dargestellt ist. Dieses stilistische Mittel markiert den Kulminationspunkt jener Episoden, das »Geschehen wird einer besonders intensiven Betrachtung zugänglich«, es wird dem Dargestellten Pathos verliehen, und der Höhepunkt im Cumshot scheint eine eigene Zeit zu implizieren¹⁷⁹.

Überblendung und Weichzeichner

Die Überblendung ist eine weiche Art des Schnitts und sorgt »für einen bruchlosen, aber auch im Tempo moderaten Erzählfluss«¹⁸⁰.

ILLEGAL arbeitet viel mit Überblendungen, um die einzelnen Einstellungen zu verbinden, vor allem um den Übergang zwischen großen Distanzen wie Halbtotale und Detail weicher zu gestalten. Solche Überblendungen werden auch eingesetzt, um Kontinuität während eines Stellungswechsels zu gewährleisten oder um anstelle eines Zooms oder Schwenks die Matrix der Stadtlandschaft über die Ausschnitte der Körper zu legen – hier oszillieren die Überblendungen zwischen dem, was die Bilder zeigen, und schaffen »gleichzeitig einen graphischen Strom der Bilder, die trotz der Verschiedenheit bildkompositionell oft eng aneinander gebunden sind«¹⁸¹.

Überblendungen kommen in MOSCOW ausschließlich als Interpunktionen vor, sie dienen als Marker von Beginn und Abschluss für den ganzen Film und für die einzelnen Sequenzen. Zwischen den Episoden und manchmal auch für den Schauplatzwechsel innerhalb einer Episode bilden sie einen sanften Übergang. Häufig erfolgt die Überblendung zwischen einem weiten Bildausschnitt und einem Detail. Besonders viele Überblendungen finden sich rund um die Sequenzen, in denen sich Slava an die vier Soldaten erinnert; an dieser Stelle haben sie einen ähnlich verklärenden Effekt wie Überbelichtung oder Weichzeichner.

VIENNESE verwendet keine Überblendungen, jedoch kommt in der gesamten Episode 3 im Belvedere Weichzeichner zum Einsatz. Dies hebt die einzige lesbische Sexnummer deutlich von den anderen Episoden ab. Der Weichzeichner verleiht der Episode die Aura eines Traums oder eben, wie oben bei MOSCOW beschrieben, die Stimmung einer idealisierten Erinnerung.

¹⁷⁹ Vgl. Hans J. Wulff, »Zeitlupe / Zeitraffer«, in: Thomas Koebner (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 777–778.

¹⁸⁰ Thomas Koebner, »Bewegung«, in: ders. (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 69–71, hier S. 71

¹⁸¹ Hans J. Wulff, »Überblendung«, in: Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (Stuttgart 2007), S. 733–734.

3.1.3 Atmosphäre und Rhythmus – Zwischenbilanz

In den obigen Abschnitten wurden die Filmbeispiele in unterschiedliche Ebenen ihrer medialen Architektur zerlegt und analysiert. Um einen Gesamteindruck vom filmischen Raum in den behandelten Filmen zu erhalten, steht an dieser Stelle eine Zusammenschau der obigen Aspekte unter den Gesichtspunkten der Atmosphäre und des Rhythmus und erweitert um die Soundebene.

Bevor ich zu einer Zwischenbilanz komme, hier noch ein paar Worte zum Einsatz von Ton, Musik und Geräuschen als raumbildenden Elementen im Film: Innerdiegetische Tonquellen helfen dabei, Entfernungen von Objekten bzw. Personen einzuordnen und durch Variationen der Lautstärke den Eindruck von Bewegung zu vermitteln.¹⁸² Originaltöne ermöglichen es den Betrachter_innen, den Raum als einen wiedererkennbaren Ort einzuordnen, und unterstreichen den Realitätscharakter des Gesehenen.¹⁸³ Gleichzeitig können Geräusche aus dem Off einen »anderen, abwesenden, imaginär-diegetischen Raum«¹⁸⁴ produzieren. Sound kann die visuelle Raumwahrnehmung unterstreichen oder kontrapunktisch wirken, in jedem Fall aber erlangt der filmische Raum erst durch den Klang seine Tiefendimension.¹⁸⁵ Im Pornofilm bietet auch die Stimme die Möglichkeit, als Äquivalent für den visuellen Beweis, vor allem der schwer abzubildenden weiblichen Erregung zu dienen.¹⁸⁶ Musik hat einerseits die dramaturgische Funktion, die Stimmung und Gestimmtheit eines Films sowie die emotionale Befindlichkeit von Figuren auszudrücken.¹⁸⁷ Andererseits wird Musik dazu verwendet, der Bewegung im Bild und der Bilder bestimmte Dynamiken¹⁸⁸ zu verleihen, etwa um etwas zu beschleunigen und hektisch zu machen.

Der Filmraum in VIENNESE ist gekennzeichnet von teils schnellen Schnitten bis hin zu Hip-Hop-Montage und Flash-Cutting¹⁸⁹, außerdem werden Zeitraffer und Zeitrafferzooms verwendet. All das generiert eine energetische Bewegtheit des Raums und ermöglicht es gleichzeitig, viel Information in verdichteter Form zu zeigen. Die Bewegtheit des Bildraums und der

¹⁸² Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 94.

¹⁸³ Vgl. Bela Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (Wien 1972), S. 190; Ken Fox, »space/place«, in: Roberta E. Pearson und Philip Simpson (Hg.), *Critical Dictionary of Film and Television Theory* (London 2001), S. 411–415, hier S. 412.

¹⁸⁴ Karl Sierek, »Filmwissenschaft«, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaften* (Frankfurt am Main 2009), S. 125–141, hier S. 127.

¹⁸⁵ Vgl. Balázs, *Der Film*, S. 190; Sierek, »Filmwissenschaft«, S. 127.

¹⁸⁶ Vgl. Eithne Johnson, »Excess and Ecstasy: Constructing Female Pleasure in Porn Movies«, in: *The Velvet Light Trap*, 32 (1993), S. 30–49, hier S. 31–33; Williams, *Hard Core*, S.166–169.

¹⁸⁷ Vgl. Khouloki, *Der Filmische Raum*, S. 95.

¹⁸⁸ Vgl. Williams, *Hard Core*, S.167.

¹⁸⁹ Siehe auch Theo Bender, »Flash-Cutting«, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=179> (11.12.2014) und Hans Jürgen Wulff, »Hip-Hop-Montage«, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4757> (11.12.2014).

interagierenden Körper wird in vielen Sexszenen von VIENNESE intensiviert und rhythmisiert durch den Einsatz von pulsierender elektronischer Musik. Einige Sequenzen – die sich durch oftmalige Perspektivwechsel, schnelle Schwenks und Zooms und vor allem durch starke Kameranähe¹⁹⁰ und extreme Untersicht auszeichnen – verlieren sich im Raum der Dynamik, und den Betrachter_innen wird buchstäblich der eindeutige Stand- bzw. Blickpunkt entzogen. Auf der anderen Seite finden sich in VIENNESE viele langsame bis moderate Schwenks und geradlinige Einstellungen in Normal- bzw. Bauchsicht, die den Körpern gemäßigt nahe kommen. Dies produziert einen beruhigten Bildraum und ermöglicht eine distanziertere Betrachter_innen-Position. Besonders in der lesbischen Episode wird mit diesen Mitteln ein in seiner Dynamik gezügelter Raum produziert, verstärkt durch Weichzeichner und melancholische klassische Musik¹⁹¹. Die Musik ist auf der Soundebene weitgehend präsenter als Stimmen, Stöhnen oder Körpergeräusche der Darsteller_innen – welche im Übrigen nachsynchronisiert wurden. Generell produziert VIENNESE einen Raum, der sich als künstlich und ausgesprochen inszeniert darstellt.

ILLEGAL steht in starkem Kontrast dazu, hier wird versucht, mit allen Mitteln Realität, Unmittelbarkeit und Authentizität zum Ausdruck zu bringen. Dies wird durch den Einsatz der Handkamera gewährleistet, die immer in Bewegung ist. Selbst Teil der Inszenierung, ist sie immer hautnah am Geschehen, so dicht, dass sie schier den Raum penetriert. Außerdem reagiert der Kameramann mit Schwenks oder Kommentaren spontan auf die Umwelt und bestätigt das Abgebildete. Neben dialogisch-zotigem Austausch über die pornografischen Aktionen wird die Soundebene in ILLEGAL dazu verwendet, durch O-Ton den Authentizitätscharakter zu unterstreichen. Anhand von Körperteilen, die aneinanderklatschen, vaginalen Furzgeräuschen beim Ficken oder Fingern, Schlabbern und Lutschen beim Oralsex und nicht zuletzt durch Stöhnen und schweres Atmen der Darsteller_innen wird ein pornospezifischer und realistischer Klangraum produziert. Umweltgeräusche wie Verkehr oder Wind und Kommentare von Passant_innen aus der Distanz unterstreichen diese Atmosphäre. Auch kleine Pannen haben Platz in diesem Script, denn sie verleihen der Unmittelbarkeit Nachdruck.

Der Bildraum in MOSCOW wirkt im Vergleich zu den anderen Filmbeispielen geradlinig und beruhigt, vor allem durch die Art der Kameraführung, die langen Einstellungen, langsame Zooms und Schwenks. Es gibt keine Wackeleien, keine heftigen Bewegungen, die Schnitte vermitteln Kontinuität. Auch die Perspektiven sind häufig »geradlinig« und direkt, selten in irgendeiner Form extrem, viele Einstellungen entsprechen mehr einem distanziert-neugierigen

¹⁹⁰ Ungewöhnliche Perspektiven machen das Abgebildete auch als inszenierte Handlung kenntlich: »But they may also draw to the process of video-making itself, so that what the viewer is most aware of is the camera-person down on the floor, the performer's climax shot from several cameras, or the editor poring over the sequence, things that may spoil or may, for some enhance the excitement of the sequence.« Dyer, »Idol Thoughts«, S. 104.

¹⁹¹ Zum Einsatz von Musik in VIENNESE siehe auch Kapitel 4.2.1.

Beobachten als einer mikroskopischen Körperschau. Die Kamera muss sich nicht verrenken oder extrem nahe rücken bzw. tut dies auch nicht, nur damit die ultimative Sichtbarkeit erreicht wird. Die ruhige Kameraarbeit und Bildgestaltung wird auch auf der Tonebene verstärkt durch ebensolche Musik – es gibt etwa keine sehr rhythmische Musik – sowie durch eher unaufgeregtes Stöhnen und Kommunizieren im Originalton. Musik und O-Töne sind gleichermaßen präsent, keines der beiden tritt je vor das andere. Miteinander begleiten und unterstreichen sie die Atmosphäre auf der Bildebene eher, als dass sie diese bestimmen würden.

Susanna Paasonen schlägt vor, Pornofilme eher unter dem Gesichtspunkt von Rhythmus und Bewegung in bestimmtem Tempo zu betrachten, als sich auf die Narration zu konzentrieren.¹⁹² Wie Paasonen in »*Carnal Resonance*« darlegt und auch zu einem Teil in der bisherigen Analyse der drei Filmbeispiele sichtbar wurde, operieren pornografische Filme im Oszillieren zwischen Stimmlagen von Übertreibung und Authentizität, Vorhersehbarkeit und instinktiver Begegnung. Sie beinhalten eine komplexe Pendelbewegung zwischen Distanz und Nähe beim Betrachten, und so bewegen sich die Arten, Pornografie zu erleben, zwischen

»different visual registers and modes of looking as attention shifts from the close-up details of bodies, rhythms, and resonances to whole-body or long shots, surprising juxtapositions, and ruptures.«¹⁹³

Dies ermöglicht bzw. produziert unterschiedlichste Haltungen und Regungen in der Rezeption wie »gut reactions, distanced observation, curious glancing, incredulous blinking, insistent grabbing, and haphazard glimpses«¹⁹⁴.

3.2 Körper als Schauplatz

3.2.1 Körperinszenierungen und die »körperliche Dichte des Sehens«¹⁹⁵

Der pornografische Film rückt den Körpern der Darsteller_innen wirklich sehr nahe, wenn Haut, Pickel und Blutergüsse mit Zooms freigelegt und mit Hilfe von Beleuchtung hervorgehoben werden¹⁹⁶. Linda Williams hat Pornografie als ein Genre kenntlich gemacht, das sich mit »visuellen Obsessionen« (i. O. *frenzy of the visible*)¹⁹⁷ beschäftigt – dem Bestreben der Sichtbarmachung, Dokumentation und Beweislegung von körperlichen Lüsten, Körperteilen und sexuellen Handlungen. Schlüsselemente solcher visueller Obsessionen sind darstelleri-

¹⁹² Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 185.

¹⁹³ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

¹⁹⁴ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 191.

¹⁹⁵ Siehe Williams, »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«; Paasonen, *Carnal Resonance*.

¹⁹⁶ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 77.

¹⁹⁷ Vgl. Williams, *Hard Core*, S. 65–92.

sche Konventionen wie Meatshots¹⁹⁸, Money-/Cumshots¹⁹⁹ und Cream Pies²⁰⁰; sie gelten als Imperative, die die sexuelle Erregung und Klimax mit visuellen Mitteln nachweisen und dokumentieren sollen²⁰¹. Close-ups bringen bestimmte Körperteile in die Nahansicht, während sie den Rest des Körpers ausblenden. Nach Jack Sargeant resultiert dies darin, dass der Körper eher nicht als ein organisches Ganzes, sondern vielmehr als eine »collection of zones and areas« gezeigt wird.²⁰² Susanna Paasonen meint, durch diese reflexive Zuwendung zum minutiösen Detail der Körper und ihrer Öffnungen entstehe im pornografischen Film eine »carnal cartography of sorts where body parts become not only visible but also somehow ›known‹«²⁰³. So bringen Genitalien und Körperöffnungen laut Patricia MacCormack etwa Gender, Ethnizität und das Innere der verbotenen Kammer des Selbst zum Ausdruck. Kein Körperteil »fails to be invested with meaning, location, function and attached social value«.²⁰⁴ Körperöffnungen wie Mund, Vagina und Anus tragen unterschiedliche Konnotationen von Reinheit; Handlungen, sie zu penetrieren, beinhalten verschiedene Vorstellungen von Extremität und Schmutz. Dennoch ergibt sich nach Paasonen das Erleben und Wahrnehmen von Pornografie nicht bloß aus der Dechiffrierung einer Reihe von signifikanten Handlungen, die im Produktionsprozess der Bilder eingeschrieben wurden, es entstehen immer Bedeutungsüberschuss und Ambiguität, die sich mit Mühe übersetzen lassen.²⁰⁵

Genretypisch werden in VIENNESE, wie oben beschrieben, Großaufnahmen und Details von Geschlechtsorganen und sekundären Geschlechtsmerkmalen gezeigt. Besonders ist allerdings, dass sehr häufig Close-ups von Gesichtern und Ausschnitte von Gesichtern in Ekstase²⁰⁶ oder auch von verzückten Gliedmaßen ins Bild gebracht werden. Dies deutet darauf hin, dass nicht nur die reine Mechanik der Penetration und haptischen oder oralen Manipulation von Genitalien zum Beweis und zur Authentifizierung der Lüste eingesetzt werden kann, sondern diese

¹⁹⁸ Eine Detail- oder Großaufnahme vom Eindringen des Penis oder von oral-genitalem Kontakt.

¹⁹⁹ Die externe phallische Ejakulation, oft auf den Körper der/des Gegenübers, vielfach der finale Höhepunkt einer Sex-Nummer.

²⁰⁰ Ähnlich dem Cumshot, die Ejakulation erfolgt aber auf die Vulva oder den Anus.

²⁰¹ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 77.

²⁰² Vgl. Jack Sargeant, »Filth and Sexual Excess: Some Brief Reactions on Popular Scatology«, *M/C Journal* 9/1 (2006) <http://www.journal.media-culture.org.au/0610/03-sargeant.php> (20.10.2014).

²⁰³ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 78.

²⁰⁴ Vgl. Patricia MacCormack, »Perversion: Transgressive Sexuality and Becoming-Monster«, *Thirdspace* 3/2 (2004), <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/viewArticle/maccormack/174> (18.11.2014).

²⁰⁵ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 270.

²⁰⁶ Schon das frühe Kino suchte die Erregung und Lustgeständnisse in den Gesichtern der Darsteller(_innen). Eines der prominentesten Beispiele ist die Inszenierung Hedy Lamarrs in EKSTASE (CZ 1933). Lamarrs Gesicht wird auf den Kopf gestellt, die Augen sind geschlossen, die Lippen leicht geöffnet, und der Kopf ist in den Nacken geworfen; eine Ikonografie, die sich sehr häufig im pornografischen Film als Konvention wiederfindet, um weibliche Lust zum Ausdruck zu bringen. In VIENNESE werden Gesichter der Männer aber gleichermaßen in Szene gesetzt. Siehe auch Eithne Johnson, »Excess and Ecstasy«, S. 31–33.

sich auch an Affekten oder der Bewegung zu diesen Lüsten an anderen Körperteilen ablesen lässt. Neben Close-ups von primären und sekundären Geschlechtsmerkmalen sowie den erregten Gesichtern werden häufig Hände, Finger, Füße, Zehen, Arme, Schenkel und auch Schuhe im Detail gezeigt. Außerdem werden die sexuellen Praktiken teils in halbnahen Einstellungen dargestellt, ohne dass dabei die Penetration ins Bild gebracht wird. Die pornografische Aktion und die genitale Schau rücken indes ins Off, und die sexuelle Bewegung und Erregung wird abseits des Eindringens, etwa an den sich bewegendem Oberkörpern, sichtbar. Dies sind Varianten, um Leerstellen und Interpretationsspielraum zu lassen, einen Möglichkeitsraum für das Begehren und die Fantasien der Betrachter_innen zu eröffnen, statt des permanenten Beweises durch Meatshots ist die Lust an anderen Stellen zu entdecken. Die Sammlung an Zonen und Gegenden²⁰⁷ der Lüste bzw. das Begehren, das in VIENNESE über die Fragmente der Körper präsentiert wird, wirkt vielschichtiger und umfassender, als dominante Vorstellungen von Pornografie vermuten ließen; schon allein dadurch, dass Körperteile von Darstellerinnen und Darstellern gleichermaßen von Gewicht zu sein scheinen – ganz im Gegensatz zu ILLEGAL. Offenbar ist es auch relevant, dass aus den vielen Puzzlestücken schließlich doch ein ganzheitliches Körperbild zusammengestellt werden kann. Jedoch unterläuft der Film diesen Darstellungsmodus, durch den die Betrachter_innen durchgängig Kartografien der Leiber anlegen könnten und jeder Körperteil eindeutig zuordenbar würde. Durch extreme Close-ups und Schwenks sowie die Kombination von beiden ist nicht immer klar, welcher Körperteil bzw. wessen Körper gerade zu sehen ist, sie verschwimmen und vermischen sich. Der Einsatz der gekippten Kamera verstärkt den Eindruck dieser Körper-Verwirrung (v. a. in Episode 2 im Fieber, in Episode 3 im Belvedere und in Episode 6 am Klo).

Obwohl sich die visuellen Obsessionen und das Streben zur optimalen Sichtbarkeit, etwa in Form vieler detaillierter Meatshots oder übertriebener akrobatischer Körperverrenkungen, in diesem Filmbeispiel in Grenzen halten, sind sie zentrale gestalterische Elemente des Films. Besonders, da den Cumshots – als finalen Höhepunkten der Episoden – mittels kunstvoller Kombination von Zeitraffer, Zoom und Zeitlupe ein spezieller Stellenwert verliehen wird.

ILLEGAL macht seinem Publikum von Anfang an nichts vor, in diesem Film geht es darum, weibliche Körper und die Orte, an denen vermeintlich ihre Lüste zu finden sind, zu begutachten und zu erforschen – »Titten«, »Fotzen«, »Ärsche«. Genitalien und Penetration sind immer in irgendeiner Form im Bild, egal in welcher Einstellung; Bewegung und Erregung der Körper(teile) abseits davon werden – im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen – nicht gezeigt. Besonders akrobatische Stellungen und weit gegrätschte Beine sind in ILLEGAL häufig zu finden, sie helfen der Kamera, in jeder Position einen uneingeschränkten Blick auf die genitale Schau zu haben, und begünstigen extreme Nähe, durch die maximale Sichtbarkeit umgesetzt werden soll. Gleichzeitig tragen diese Verrenkungen der Gliedmaßen zum Eindruck der Über-

²⁰⁷ Vgl. Jack Sargeant, »Filtch and Sexual Excess«.

treibung, der Extremität, des Exzesses bei – einem Charakteristikum zeitgenössischer Pornografie²⁰⁸ – und unterlaufen damit auch permanent den Versuch, realitätsnah und authentisch²⁰⁹ zu sein.

Zum Einstieg jeder Episode wird die Darstellerin präsentiert, und parallel dazu werden ihre Brüste herausgeholt und vorgestellt. Etwas später folgt immer eine Betrachtung ihres Hinterteils, meist in Kombination mit einem tiefen Blick in die weit aufgespreizte Vagina. Dieser Zeigegestus ist typisch für ILLEGAL, und so ist das weite Öffnen der weiblichen Genitalien und das tiefe Hinein- und wieder Herauszoomen der Kamera – das Hin und Her, welches Assoziationen mit einem Eindringen, einer Penetrationsgeste der Kamera weckt – auch häufig während der Episoden zu finden. Begleitet wird dieses Zeigen fast immer von der Einladung durch den Darsteller, zu »gucken, was wir da haben«, und den Schauplatz der weiblichen Lust visuell zu entdecken, zu begehen und gemeinsam mit der Kamera einzudringen. Abseits der primären und sekundären Geschlechtsmerkmale werden noch die (ekstatischen) Gesichter der Darstellerinnen groß ins Bild gebracht, manchmal mit einem Schwenk vom »Hauptschauplatz« der sexuellen Handlungen über ihren Körper zum »Nebenschauplatz« Gesicht, meist mithilfe einer Überblendung.

Im Gegensatz zu den Frauen, die in diesem Porno immer nackt sind und deren Körper in jeder Position gut sichtbar sind, sind die Männer zum einen die meiste Zeit über bekleidet, und zum anderen ist ihr Kopf selten im Bild. Häufig ist nur der Penis (respektive das Endprodukt: Ejakulat) zu sehen oder eben Zunge bzw. Hände, die gerade die Frau stimulieren. Sogar bei Fellatiosequenzen werden in Halbnahen die ekstatischen Gesichter der Männer ausgespart. Dies scheint mehrere Gründe zu haben. Einerseits sind das angestrebte Zielpublikum und meist auch die Produktionsperspektive heterosexuell und männlich, es reicht somit, wenn die Darsteller auf ihren Phallus und damit auf ihre Funktion als Stimulatoren und Penetratoren reduziert werden. Es bleibt dadurch eine Leerstelle, in der die Betrachter(_innen) Platz nehmen können. Andererseits scheint ein Zeigen der männlichen Lust abseits des potenten Phallus gefährlich, denn wo ein anderer Mann an der Lust des Mannes gefallen findet, kommt die heterosexuelle Matrix ins Wanken. Die ungefährliche männliche Lust lässt sich anhand eines erigierten Penis und des Beweises im Cumshots ganz einfach und gegenüber der Heteronorm harmlos darstellen.

MOSCOW versucht Lust und Erregung hauptsächlich durch Nah- und Großaufnahmen im Penis, im Ejakulat, im Analbereich und im Gesicht der Darsteller zu entdecken, extreme Close-ups der Penetration dienen selten der Beweisführung. Es gibt zwar Meatshots, die die Penetration und Manipulation nah am Körper zeigen, diese sind jedoch im Vergleich zu den beiden anderen Filmen eher moderat und in der Distanz gehalten. Nicht die intensive Schau in die

²⁰⁸ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 113 und 160–164.

²⁰⁹ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 73–80.

Körperöffnungen und die Raumpenetration durch rhythmische Schnitte und heftige Zooms dienen als Lustbeweis, sondern das scheinbar ständig im Fluss befindliche Sperma²¹⁰. Sperma ist scheinbar unerschöpflich vorhanden, es tröpfelt, rinnt und entlädt sich manchmal auch eruptiv, um schließlich mittels Zoom genauer betrachtet zu werden. Das Zeigen des männlichen Ejakulats bildet zwar immer auch den Abschluss einer Episode, ist jedoch nie ausschließlich der finale Höhepunkt wie in den anderen Beispielen, sondern einer unter vielen, weil es immer schon da war, immer wieder zwischendurch präsentiert wird. Diese Cumshots stehen dann nicht für sich, sie sind stets eingefasst von Großaufnahmen genießender oder ekstatischer Gesichter.

Maximale Sichtbarkeit soll in MOSCOW weniger durch die eindringliche und besonders nahe genitale Schau erreicht werden, sondern durch Übersicht und Fülle, die mithilfe von Tableaus, Schwenks oder Spiegelbildern hervorgebracht werden. Wirkungsvoll gruppierte Tableaus der Körper und ausführliche Schwenks über Körperarrangements sind essenziell, da meist drei bis vier Personen miteinander in intimen Kontakt treten. Ohne den vermehrten Einsatz dieser Gesamtansichten und den schweifenden Kamerablick über die Anordnungen der Körper wäre es nicht möglich, einen Überblick über das Geschehen zu bekommen. Parallel dazu entsteht ein Bild der Fülle der Bewegungen, die sich synchron ereignen, und der Leiber, die nebeneinander und miteinander agieren. Außerdem umgeht MOSCOW mit all diesen Stilmitteln eine zu starke Fragmentierung der Körper.

Konträr zu den beiden anderen Filmen versucht MOSCOW auch nicht, durch besondere Stellungen oder Kameraperspektiven zu maximaler Sichtbarkeit zu gelangen. Die Stellungen beim Sex sind weniger akrobatisch, und es ist keine Seltenheit, dass der zentrale Akt durch einen Körperteil etwas verdeckt wird. Eine leicht schräge Penetration von hinten, die der Kamera in VIENNESE und ILLEGAL besseren Blick auf das Geschehen gibt, wird in MOSCOW nur manchmal praktiziert.

Abschließend kann gesagt werden, dass Pornotopia nach der Betrachtung der Körperinszenierungen bis zu einem gewissen Grad mit Steven Marcus gelesen werden kann, der darin ein fantastisches Schlaraffenland der unbegrenzten genitalen Fülle²¹¹ sieht. Dem Fantasmatischen, das sich in Pornofilmen in der Darstellung von Begehren, Ausdauer und Erfüllung niederschlägt, stehen die Behauptung eines gewissen Realitätsgehalts und die Liebe zur detaillierten Darstel-

²¹⁰ Richard Dyer beschreibt den Topos des sichtbaren Ejakulats als zentrales Element von männlicher Pornografie – all-male und hetero: »The goal of the pornographic narrative is coming; in filmic terms, the goal is ejaculation, that is, visible coming. If the goal of the pornographic protagonist (the actor or ›character‹) is to come, the goal of the spectator is to see him come (and, more often than not, probably, to come at the same time as him). Partly this has to do with ›proof,‹ with the form's ›literalness,‹ as Beatrice Faust puts it, with the idea that if you don't really see semen, the performer could have faked it (and so you haven't had value for money). But partly too it has to do with the importance of the visual in the way male sexuality is constructed/ conceptualized.« Richard Dyer, »Gay Male Porn«, in: Jumpcut) Richard Dyer, »Male Gay Porn: Coming to Terms.«, *Jump Cut* 30 (1985), S. 27–29, <http://www.jumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/GayPornDyer.html> (8.10. 2011)

²¹¹ Vgl. Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 232–234.

lung gegenüber²¹². Marcus unterschätzt jedoch die Rolle des Sehens für die Pornografie. Gerade die beständigen Bemühungen in Pornofilmen, maximale Sichtbarkeit zu erlangen, schlagen sich auf medialer Ebene nieder. Aus dem Mangel heraus, den Ort der Lust nicht zeigen zu können und damit an die Grenzen des Repräsentationssystems zu stoßen, wird versucht, ein visuell befriedigendes Paradies zu produzieren. Der Raumsex wird wörtlich genommen: Wo Sichtbarkeit endet, kommt dank Blow-up-Technik Detailreichtum ins Bild²¹³, und die Zentralperspektive ermöglicht nach Linda Hentschel das Eindringen in die Bilder, eine visuelle Raumpenetration – wie sie ILLEGAL in Reinkultur vorführt. Hinter dem Drang zur maximalen Sichtbarkeit steckt aber auch der ›Wille zum Wissen‹ im foucaultschen Sinne, der Wunsch, etwas zu verstehen – ›to make sense of something‹, wie es im Englischen heißt. Für Vivian Sobchack²¹⁴ gehen ›sense‹ und ›making sense‹ (wahrnehmen/empfinden und etwas verstehen) gerade bei Bewegtbildmedien Hand in Hand. Linda Williams nimmt diesen Gedanken in ihrer jüngeren Beschäftigung mit pornografischen Filmen und Videos auf: Bei der Rezeption von Pornografie gehe es ja immer auch um Spüren, um körperliche Erregung, Ekstase, die im Bezug auf ein Bild hervorgerufen wird, die Interaktion des Körpers mit dem Apparat und die Stimulation des Körpers durch die Bildmaschine. Die Körperlandschaften, Zonen und Areale des Begehrens und Berührens, die in Pornos sichtbar werden, werden Williams zufolge nicht mit einem entkörperlichten Blick wahrgenommen, sondern durch einen introjektiven Blick auf die Betrachter_innen selbst zurückgeworfen.²¹⁵ In einer »körperlichen Dichte des Sehens« werden »dezentrierte, fragmentierte Sinne, die durch Sensationen affiziert werden [...] direkt ins Geschehen involviert«²¹⁶.

Bei einer optimierten Sichtbarkeit und extremen Close-ups geht es nach Susanna Paasonen sowohl um klinische Distanz und Enthüllung als auch um partikuläre ›Landschaften‹ des Fleisches, die die Betrachter_innen durch die Textur der Bilder fast berühren und fühlen können.²¹⁷ Die medialen Architekturen, die pornografischer Film produziert, generieren eine permanente Pendelbewegung zwischen Nähe und Distanz:

»Generic, theatrical, and spectacular depictions of bodily orifices, liquids, and acts in extreme close-up draw viewers closer, while repetitive, exaggerated, and distanced conventions work to push them away again. Proximity surfaces (or fails to surface) from encounters with the

²¹² Vgl. Hardy, »The New Pornographies«, Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 159.

²¹³ Vgl. Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 70–72.

²¹⁴ Vgl. Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* (Berkeley 2004); Vivian Sobchack, »What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh.«, *Senses of Cinema*, 2000, <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/fingers.html> (19.10.2010).

²¹⁵ Vgl. Williams, »Epilogue«, S. 289–293; Zum Konzept des introjektiven und reaktiven Blicks in Bodygenres siehe auch: Clover, *Men Women and Chain Saws*.

²¹⁶ Williams, »Pornographische Bilder und die ›körperliche Dichte des Sehens‹«, S. 91.

²¹⁷ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

image, its resonance, and its materiality that are always conditioned and indeed structured by media technologies, their specificities, and the practices of using them.«²¹⁸

Um solche leibliche Resonanz zu verspüren, berührt und bewegt zu werden, müssen sich die Betrachter_innen auf die Nähe der Bilder ungeschützt einlassen. Sie können sich jedoch nicht immer aussuchen, mit welchen Bildern und Videos sie resonieren, welche in ihnen nachhallen und welche Art von Resonanz erlebt wird.²¹⁹ Eine Faszination für bestimmte Bilder und sexuelle Erregung beim Betrachten dieser schließen ein gleichzeitiges empfinden von Ekel, Belustigung, Betroffenheit oder Langeweile – also von gemischten Gefühlen – nicht aus.²²⁰

3.2.2 Stadt und Körper

Städte werden seit der Antike von Philosoph_innen und Städteplaner_innen unter Zuhilfenahme von Lebewesen- und Körpermetaphern imaginiert und mit Bedeutung aufgeladen. Sie werden als funktionierender und sich entwickelnder Organismus dargestellt oder anhand topografischer Anatomien mit Körperteilen, dem Blutkreislauf, Zellen, Systemen oder Krankheiten beschrieben.²²¹ Die analysierten Filmbeispiele versuchen auf ihre ganz eigene Art, eine Analogie von Körper und Stadt herzustellen.

In VIENNESE werden Stadt und Körper auf unterschiedlichste Weise miteinander in Verbindung gebracht.

Gleich zu Beginn des Films wird mit einer Zeitrafferfahrt in den Stadtraum hinein ein Eindringen in die Stadt, eine Penetration des Stadtraums vermittelt. Damit wird an der Stadt schon einmal vorgeführt, was sich später an den Körpern abzeichnen wird.

In Episode 4 am Dach wird in Vertikalschwenks vom Stadtpanorama auf das Tableau der Körper in Totale geschwenkt oder auch von den Körpern auf die Dachlandschaft. Das Stadtpanorama, als ästhetische Landschaft inszeniert, wird mit demselben Duktus in den Blick genommen wie die anschaulich gruppierte Körperlandschaft. Die Orte der Stadt und die Zonen und Areale der Körper werden in diesen Bildern auf gleiche Weise zu einer Landschaft versammelt. Abschließend gibt es in dieser Episode einen taxierenden Schwenk in Großaufnahme über den Körper der Darstellerin, im Anschluss wird die Frau beim Hinausblicken auf die Stadt beobachtet. Zuerst wird der Ausblick auf die Frau genossen, dann genießt sie den Ausblick, ist aber gleichzeitig Teil dieses Landschaftsblicks. Dieser wechselseitige metaphorische Gebrauch von Körper und Landschaft hat eine lange Tradition im westlichen Kulturkreis. Wobei die Kulmination der Körper-als-Landschaft-Metapher sich nach Steven Marcus und

²¹⁸ Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

²¹⁹ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

²²⁰ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 188.

²²¹ Vgl. Sonja Hnlica, *Metaphern für die Stadt* (Bielefeld 2012), S. 52–95.

Douglas Porteous in der pornografischen Inszenierung des weiblichen Körpers finden lässt, beide bezeichnen dies als Pornotopia.²²²

Unter Zuhilfenahme von relationalen Montagen wird in der Belvedere-Episode zwischen den interagierenden Körpern der zwei Frauen im Schloss und den Körpern der Sphingen im Schlossgarten hin und her geschnitten. So entstehen Juxtapositionen, in denen diese Darstellungen nebeneinandergestellt und verglichen werden und unterschiedliche Assoziationen wecken. Einerseits werden die Frauenkörper damit hinausprojiziert in den öffentlichen Stadtraum und Teil dieser kunstvollen Landschaft. Andererseits wird der Blick auf die Sexszene in einen Blick auf ein barockes Kunstwerk transformiert. Drittens kann der Vergleich der Girl-on-Girl-Szene mit der Sphinx von einem bildungsbürgerlichen Publikum als Hinweis auf die »rätselhafte Frau« und auf eine konflikthafte Beziehung zwischen Mann und Frau interpretiert werden. Besonders eindrücklich werden unter Einsatz von Flash-Cutting in Episode 4 am Dach die Körper beim Sex den Panoramen und Details der Stadt gegenübergestellt, von den Einzelbildern der Körper münden die Körperaufnahmen in einen Schwenk in Großaufnahme, der immer wieder von den Eindrücken der Stadt unterbrochen wird. Varianten davon finden sich mehrmals in dieser Episode. Es wird der Eindruck von Energie impliziert, die energetische, belebte Stadt wird dem kraftvollen, schnellen Sexakt gegenübergestellt. Gleichzeitig wird die Stadt im selben Detailreichtum gezeigt und fragmentiert, in dem Pornofilme sonst nur ihre Körper zur Schau stellen. Bei der Sexepisode im Riesenrad werden nicht die Bilder, sondern die Geräusche assoziativ montiert. Während des Sex werden immer wieder Außenansichten des Riesenrads gezeigt, dazu ist das Ächzen und Quietschen des Riesenrads zu hören, das überlagert wird von den Stöhn- und Lustgeräuschen aus dem Off. Die sich immer fortstöhnend bewegende Vergnügungsmaschine wird analog gesetzt mit der stetigen lustvollen Schwerarbeit der Körper.

Der bereits im oberen Abschnitt beschriebene Zeigegestus von ILLEGAL beschränkt sich nicht auf die weiblichen Körper, er kommt auch bei der Stadt zum Ausdruck. Das führt so weit, dass der weibliche Körper und der Stadtkörper parallel geführt werden bzw. der weibliche Körper als Sinnbild für die Stadt steht und umgekehrt. Diese Gleichführung von Stadt und (weiblichem) Körper erfolgt in ILLEGAL auf mehreren Ebenen: Einmal geschieht das mithilfe von Schwenks und Überblendungen zwischen der Stadt und den Körpern beim Geschlechtsakt. Zweitens wird auf der verbalen Ebene verglichen, etwa wenn der Kameramann in Episode 4 die sexuelle Handlung zotig mit dem städtischen Verkehr gleichsetzt: »Das ist ja Verkehr wie zu Stoßzeiten!« oder »Die ganze Brücke wackelt vom Ficken ... Ist das Berufsverkehr?«. Der Verkehr dringt in die Stadt ein, wie der Penis in die Vagina eindringt. Die augenfälligsten Gleichsetzungen von weiblichem Körper und Stadt finden sich aber in der Präsentation beider

²²² Vgl. J. Douglas Porteous, »Bodyscape: The Body-Landscape Metaphor«, *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien* 30/1 (1986), S. 2–12; Markus, Umkehrung der Moral, S. 232–233. Markus meint, das »Bild von Natur in Pornotopia ist das einer riesigen, auf dem Rücken liegenden weiblichen Gestalt« das sich als Landschaft mit Hügel, Wald, Höhlen und Schluchten darstellt.

in Form ihrer »Sehenswürdigkeiten«. In Episode 2 kommt dies besonders zur Geltung. Die Darsteller_innen wandern durch das nächtliche Berlin nahe dem Dom, Vicki fordert ihren Kollegen auf: »Zeig mal, was habt ihr da Schönes!« Dieser kommentiert das mit einer weltgewandten Geste in die Stadtlandschaft auf den »berühmten Fernsehturm«. Gleichzeitig blickt Markus aber über die Schulter zu Vickis Hintern, die Kamera folgt seinem Blick mit einem Zoomschwenk. Markus spricht weiter über die Sehenswürdigkeit Fernsehturm, betrachtet und begripscht dabei jedoch den Hintern seiner Kollegin. Die Kamera schwenkt nun zu Fernsehturm und Dom, Markus fragt: »Habt ihr den Dom schon gesehen?« Dies wird mit einer Überblendung von der Domkuppel zu einer Nahaufnahme von Vickis nacktem Oberkörper und ihren Brüsten kommentiert. Ähnliches findet sich in Episode 4, die Darstellerin zeigt zum Abschied ihren nackten Hintern, es folgt ein Schwenk und Zoom auf die Skyline mit dem Fernsehturm. Auf weniger deutliche Art kommt diese Inszenierung der Darstellerinnen als Schauplatz und vor allem ihrer Körperteile als Sehenswürdigkeiten, die mit dem Schauplatz Stadt und ihren Sehenswürdigkeiten verglichen werden, immer wieder in *ILLEGAL* vor. Die Fragen nach dem »Wo sind wir?« und »Wen oder was haben wir hier?« gehen immer Hand in Hand, und so wird den ganzen Film über ein touristischer Zeigegestus entwickelt. Indem der weibliche Körper – genauso wie die Stadt – als Schauplatz inszeniert wird, an dem immer etwas los ist, es immer eine neue Sehenswürdigkeit zu entdecken gibt, wird vermittelt, die Frau und die Stadt können gleichermaßen bereist, bestaunt und bewohnt werden. Die Darsteller_innen machen sich in diesem Film auf, die Stadt mit ihren Attraktionen beim Sex zu erkunden. Die größten Sehenswürdigkeiten bleiben, wie im vorigen Abschnitt schon beschrieben, die Genitalien der Frau als Ort ihrer Lust, den es im Detail zu erforschen und zu entdecken gilt.

Die Überlagerung von Stadt und Körpern bildet den Erst- und Letzthorizont von *MOSCOW*. Im Intro schieben sich Stills der (halb)nackten Darsteller über das Bild der Christ-Erlöser-Kathedrale, eines Wahrzeichens von Moskau. Sie werden über ein Symbol der Stadt defiliert, das gleichzeitig ein religiöses Wahrzeichen ist. Auch zum Abschluss der letzten Episode gibt es eine Überblendung von den nackten Körpern am Bett zur Einstellung der Christ-Erlöser-Kathedrale aus dem Intro. Stadt und Körper überlagern sich, verschmelzen miteinander.

In Episode 5 sind die drei Männerkörper zu einem opulenten Tableau am Schreibtisch des Generals drapiert. Über dem Schreibtisch befindet sich ein rundes Fenster, durch das in vielen der Einstellungen die Stadt mit ihrer prachtvollen Dachlandschaft aus Kuppeln und Türmen zentral über den Körperlandschaften schwebt. Die Körper-als-Landschaft-Metapher lässt sich also nicht nur bei weiblichen Körperinszenierungen im pornografischen Film finden. Jedoch finden sich keine weiteren Überlagerungen oder Vergleiche von Stadt und Körper in *MOSCOW*. Möglicherweise liegt das daran, dass der städtische Raum metaphorisch als weiblich

konnotiert ist.²²³ »Städte als weiblich zu imaginieren hat eine lange Tradition.«²²⁴ So wird Moskau etwa als Mutter gesehen²²⁵, und Berlin erscheint in der Literatur des 20. Jahrhunderts in Gestalt der Dirne, Mutter, Toten, Menschenfresserin und Göttin²²⁶. Nachdem die männlichen Körper in MOSCOW durch ihre homosexuellen Praktiken ohnehin schon zum geöffneten Raum geworden sind und die »klare Trennung von Raum-haben als männlicher Position und Raum-sein als Position des Weiblichen«²²⁷ nicht mehr besteht, wäre eine zu starke Überlagerung von Stadt und Körper problematisch.²²⁸

²²³ Vgl. Sigrid Weigel, »Zur Weiblichkeit imaginärer Städte«, in: Gottard Fuchs, Bernhard Moltmann und Walter Prigge (Hg.), *Mythos Metropole* (Frankfurt am Main 1995), S. 35–45.

²²⁴ Sonja Hnlica, *Metaphern für die Stadt*, S. 95.

²²⁵ Vgl. Heiko Haumann, »Moskau ist die Mutter, Moskau ist die Heimatstadt.« Eine kurze Geschichte Moskaus als Ort der Erinnerung«, in: Monica Rütters und Carmen Scheide (Hg.), *Moskau: Menschen, Mythen, Orte* (Köln 2003), S. 12–31.

²²⁶ Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur* (Reinbek bei Hamburg 1990), S. 150–152.

²²⁷ Hentschel, *Pornotopische Techniken*, S. 35.

²²⁸ Zur Imagination des einerseits entkörpernten und gleichzeitig geschlossenen, stahlharten Körpers des weißen bürgerlichen heterosexuellen Mannes siehe auch Löw, *Raumsoziologie*, S. 115–121.

4 Real-and-imagined places – Darstellungen von Stadt

Spätestens mit der massenkulturellen Entwicklung der Ansichtskarte gibt es eine enge Verwobenheit von Bild und Vorstellung über konkrete Orte, »Räume und Orte speisen sich in hohem Maße aus medial vermittelten Visionen, Repräsentationen und Erinnerungen«²²⁹. Eine Einschreibung, die unsere Wahrnehmung von Landschaften und Städten prägt und die mit der Erfindung von Bewegtbildmedien ihren Höhepunkt erreicht. Besonders zwischen dem Film und der modernen Metropole besteht eine untrennbare und wechselseitige Einschreibung.²³⁰

Die Imago der modernen Stadt ist von Beginn an auf mehreren Ebenen mit dem Medium Film verbunden, von denen zwei für die vorliegende Arbeit herausgegriffen werden: Einerseits ist der Film thematisch von jeher fasziniert vom Gegenstand ›Stadt‹, von der Repräsentation »of the distinctive spaces, life styles, and human conditions of the city«²³¹. Die moderne Stadt ist aber nicht ein Thema neben anderen, sie ist nach Laura Frahm

»ein Objekt, das (und vor allem ein Raum, der) ohne den Film überhaupt nicht wahrnehmbar wäre. Sie ist das Produkt eines Blicks und einer Erfahrung, die immer schon vom Film herkommt.«²³²

Die Korrespondenz zwischen Metropole und Film manifestiert sich auch in der Wechselbeziehung der Bewegtheit sowie von visuellen und auralen Eindrücken beider.²³³ So steht etwa die moderne Stadt für Bewegung und Geschwindigkeit, Film drückt die »Temporalisierung« des Raums aus, die der Stadt eigen ist. Zweitens hat Film als einziges Medium formal die Möglichkeit, Bilder einer bewegten Stadt festzuhalten und zu reproduzieren bzw. überhaupt erst zu generieren. Er ist das genuine Medium, um die räumliche Komplexität, Diversität und (soziale) Dynamik von Stadt einzufangen, auszudrücken bzw. wiederzugeben und zu produzieren. Dies gelingt ihm unter anderem durch Mise en Scène, Filmen an Originalschauplätzen, Beleuchtung, Kameraführung und Schnitt.²³⁴

Wegen seines Status als besondere räumliche Form von Kultur ist Film nach Mark Shiel die ideale kulturelle Form durch die Verräumlichung genau untersucht werden kann.²³⁵ Shiel kommt zu dem Schluss, dass Film gerade durch diese genuine Räumlichkeit, die ihn von ande-

²²⁹ Annette Geiger, »Imaginäre Architekturen – Räume, Medien und Fiktionen. Zur Einführung«, in: dies., Stefanie Hennecke und Christin Kempf (Hg.), *Imaginäre Architekturen: Raum und Stadt als Vorstellung* (Berlin 2006), S. 9–25, hier S. 9.

²³⁰ Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums*, S.182–183

²³¹ Mark Shiel, »Cinema and the City«, S. 1.

²³² Frahm, *Jenseits des Raums*, S. 10.

²³³ Vgl. Shiel, »Cinema and the City«, S. 1.

²³⁴ Vgl. Shiel, »Cinema and the City«, S. 1.

²³⁵ Vgl. Shiel, »Cinema and the City«, S. 5.

ren kulturellen und medialen Formen unterscheidet, das Potenzial hat »to illuminate the lived spaces of the city and urban societies.«²³⁶

Dieses Kapitel wird sich einerseits damit befassen, mit welchen filmspezifischen Mitteln ein allgemeiner Eindruck von Urbanität fabriziert wird, andererseits soll untersucht werden, wie die drei Städte als je spezifische Orte dargestellt werden, um abschließend eine Zusammenschau über die Charakteristika der Orte und deren Funktion herauszuarbeiten. Der Fokus liegt hierbei auf der materiellen und symbolischen Dimension der filmischen Raumproduktion.

Die Bilder der Städte in meinen Analysebeispielen sind immer schon durch den Film durchgegangen. Damit meine ich, es gab schon vor diesen Aufnahmen unzählige (Film-)Bilder dieser Städte. Diese Bilder haben gleichzeitig auch die Vorstellung und die Wahrnehmung jener Städte im 20. und 21. Jahrhundert geprägt und auf die Städte selbst zurückgewirkt.²³⁷ In den Beispielen wird auch auf Images der Städte zurückgegriffen, die bereits Bekanntes ins Gedächtnis rufen. Gleichzeitig sind die filmischen Bilder nicht reine Repräsentationen von »imaginierten« Städten. Sie machen (zum Teil) real erlebbare und erfahrbare Orte einer ganz bestimmten Stadt zu Schauplätzen. Da es sich bei behandelten Schauplätzen also um konkrete Orte handelt, Räume, die zugleich materiell erfahrbar und real existent sind, als auch um mit filmischen Mitteln konstruierte, symbolisch aufgeladene Repräsentationen dieser Orte, werde ich Edward Sojas Begriff der *real-and-imagined places*²³⁸ als Arbeitsgrundlage heranziehen und der Materie entsprechend übertragen.

4.1 Produktion von Urbanität

Gemeinhin ist mit Urban das »Städtische« gemeint, und der urbane Raum wird als ein physischer Raum sowie als gesellschaftlicher Lebensraum verstanden.²³⁹

²³⁶ Shiel, »Cinema and the City«, S. 6.

²³⁷ So meint etwa Annette Geiger: »Räume und Architekturen, Plätze und Städte entstehen nicht nur aus den konkreten Baumaterialien, die man für ihre Errichtung benötigt, sie leben auch als Bilder und Zitate als, Erzählungen und Filme in den Vorstellungen der Betrachter. Diese bewussten und unbewussten Fiktionen prägen unsere Wahrnehmung so grundlegend, dass sie auch Einfluss nehmen auf das real zu Bauende.« Geiger, »Imaginäre Architekturen«, Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 9; Ken Fox hebt die Rolle der Medien »particularly film and television, in the mediation of place image. A place is often known first by its representation.« Fox, »space/palce«, S. 412. Siehe auch Lutz Musner, »Der Habitus von Wien. Stadtkultur zwischen Geschichte und Inszenierung«, in: Eugen Antalovsky (Hg.), *Stadtkultur & Urbanität* (Weitra 2007), S. 39–48.

²³⁸ Vgl. Soja, *Journeys* und Soja, »USA, 1990: Die Trialektik der Räumlichkeit«. Zur Gleichzeitigkeit von Realem und Imaginierten in Stadtbildern, Stadtrepräsentationen und auch im Erleben von Stadt siehe auch Sandor Békési, »Wien im Auftakt. Stadtansichten und urbane Räume als Opener«, in: Christian Dewald, Michael Loebeinstein und Werner Michael Schwarz (Hg.), *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren; [Wien-Museum Karlsplatz, 27. Mai – 19. September 2010]* (Wien 2010), S. 26–37, hier S. 27; Geiger, »Imaginäre Architekturen«; Rolf Lindner, »The Imaginary of the City«, in: Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr; Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaft (Hg.), *The Contemporary Study of Culture* (Wien 1999), S. 289–294, hier S. 291; Musner, »Der Habitus von Wien«, S. 42.

²³⁹ Vgl. Konstanze Noack und Heike Oeverman, »Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration«, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2010), S. 266–279, hier S. 266.

»Die Lebens- und Organisationsweise einer Gesellschaft in ihrem Alltag und ihrem repräsentativen Selbstverständnis produziert einen charakteristisch gestalteten Raum.«²⁴⁰

So ist das Bild des Urbanen historisch auch geprägt durch den »scheinbaren ›Gegenpol‹ der ›Ländlichkeit‹«²⁴¹, etwa durch stärker ausdifferenzierte Lebensweisen, eine ausgeprägtere Trennung von privaten und öffentlichen Sphären im Vergleich zum eher gemeinschaftlichen Landleben.²⁴² Im Gegensatz zum Land ermöglicht die Stadt auch eine stärkere Individualisierung und Anonymisierung und eine spezifische Form individueller Freiheit durch eine »Emanzipation aus engen sozialen Kontrollen«.²⁴³

Unsere Vorstellungen von ›der Stadt‹ gehen einher mit Bildern einer Landschaft aus dichten Ansammlungen von Menschen, Gebäuden, Straßen und Verkehr sowie mit einem dynamischen, sich ständig in Bewegung befindlichen Raum.

Im folgenden Abschnitt wird herausgearbeitet, wie in den Analysebeispielen anhand von Überblick und Einblick einerseits und der bewegten Stadt andererseits ein allgemeiner Eindruck von Urbanität fabriziert wird.

4.1.1 Überblick und Einblick

Stadt als Erst- und Letztthorizont

Panoramen der Stadt sind in allen drei Filmbeispielen Erst- und Letztthorizont des Films und meist auch von einzelnen Episoden; besonders auf VIENNESE und ILLEGAL trifft das zu, auf MOSCOW nur teilweise. Alle Analysebeispiele folgen damit einer klassischen Montageregeln, indem ein neuer Schauplatz durch ein Panorama der Stadtlandschaft bzw. einen »städträumlichen Ausschnitt«²⁴⁴ in Supertotale oder Totale eingeleitet wird. »Topographie leitet häufig die Dramaturgie eines Films ein«²⁴⁵, diese Establishing-Shots dienen einerseits der räumlichen und zeitlichen Verortung für die Zuschauer_innen und andererseits der symbolischen Zuschreibung für den Handlungsraum.²⁴⁶

MOSCOW verwendet zum Einstieg in den Film im Vorspann ein Still der Christ-Erlöser-Kathedrale, über den Titel und Bilder der (halb)nackten Darsteller eingeblendet werden. Mit einem langsamen Panoramaschwenk über den Kreml, die davor liegende Straße voller Verkehr, den Fluss und die Brücke bis hin zur Kathedrale findet in der ersten Szene das Etablieren des

²⁴⁰ Noack und Oeverman, »Urbaner Raum«, S. 266.

²⁴¹ Monika Sommer, »Imaging Vienna – Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung«, in: dies., Marcus Gräser und Ursula Prutsch (Hg.), *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen* (Wien 2006), S. 9–19, hier S. 11.

²⁴² Vgl. Noack und Oeverman, »Urbaner Raum«, S. 266.

²⁴³ Noack und Oeverman, »Urbaner Raum«, S. 267.

²⁴⁴ Vgl. Békési, »Wien im Auftakt«, S. 27–38.

²⁴⁵ Békési, »Wien im Auftakt«, S. 27.

²⁴⁶ Vgl. Gerdes und Koebner, »Einstellungsgröße«, S. 166–167.

Schauplatzes in einer geschichtsträchtigen Großstadt mit Hilfe von »überhöht dargestellten signifikanten Bauten als optische[n] Kürzel[n]«²⁴⁷ statt, und der Verkehr ist ein Synonym für die belebte, bewohnte Großstadt.

ILLEGAL beginnt die erste Episode mit einem Zoomschwenk von einem Hubschrauber am Himmel zu einem Panoramablick auf die Stadt in der Distanz, zwischen den Bäumen sind in der Ferne Häuserblöcke und einzelne Hochhäuser auszumachen.

In VIENNESE wird der Schauplatz anfangs mit einer Fahrt durchquert. An repräsentativen erleuchteten Innenstadtbauten, Statuen und Wahrzeichen vorbei, durch enge Gassen und über breite Straßenzüge bzw. Brücken und schließlich an einem Hochhaus vorbei führt der Weg vom Zentrum in die Peripherie, eine Mischung aus differenter und indifferenter Stadt. In zweiter Instanz gibt es ein Intro, das die Perspektive auf die erleuchtete Stadt von oben eröffnet, einen Blick auf ein Autobahnkreuz mit Brücke über den Fluss und ein Hochhaus als signifikanten Marker, das aus dem endlosen Häuser- und Lichtermeer hervorragt. Diese Bewegung durch die Stadt geschieht in einer Mischung aus Zeitraffer und Zeitlupe. In einem dritten Schritt wird eine weitläufige Aussicht bei Tag präsentiert, die Stadt eröffnet sich in einem Panorama in Supertotale, bei dem auch die Ränder und Grenzen in den Blick geraten. Im großen Panorama sind Zentrum samt Altstadt, viele Wohnblöcke, teilweise Industriegebäude, ein großer Fluss und eingrenzende Hügelketten zu sehen. Dieser Film wandert vom Zentrum in die Peripherie und zeigt uns die Stadt von oben und unten, vom Mikro- bis zum Makrokosmos, und macht mit diesen ersten Bewegungen die Zuschauer_innen zu Voyageur_innen²⁴⁸. Mit diesen Bildern wird auch noch ein weiterer Produktionsmechanismus für den urbanen Raum angewandt, die Dichotomie von Zentrum und Peripherie, die jeder Großstadt innewohnt.

MOSCOW und VIENNESE schließen auch mit dem Bild, das sie eingangs verwenden. ILLEGAL hingegen beginnt und schließt jede Episode mit einem Zoom-out von der Stadt oder einem Zoom in die Stadt hinein.

Veduten und Ansichten

Eine besondere Form des Einblicks in die Stadt finden wir in allen Beispielen in Form von Veduten. Das Medium Film führt mit der Verwendung derart gestalteter Motive eine Tradition des »topographischen Aussichtsmalens« fort²⁴⁹. Erweitert um den Aspekt der Bewegung werden »zu Wahrzeichen geronnene Bauten und Ensembles«²⁵⁰ sowie Dachlandschaften dazu eingesetzt, das kollektive Bildgedächtnis zu Stadt allgemein und auch zu einer bestimmten Stadt zu aktivieren. Alle drei Filme arbeiten mit dem Einsatz solcher Veduten, häufig dienen diese

²⁴⁷ Békési, »Wien im Auftakt«, S. 28.

²⁴⁸ Vgl. Giuliana Bruno, »Bewegung und Emotion: Reisen in Kunst, Architektur und Film«, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume* (Berlin 2005), S. 118–135, hier S. 113.

²⁴⁹ Vgl. Bruno »Bewegung und Emotion«, S. 121; Békési, »Wien im Auftakt«, S. 28–30.

²⁵⁰ Békési, »Wien im Auftakt«, S. 30.

Blicke auf die Stadt als Ein- oder Ausstieg für eine Szene oder als Überleitung zwischen den Sexnummern. Besonders wichtig sind Aussichten für VIENNESE, vier von sechs Episoden werden mit einer »schönen Aussicht«, die entweder das historische Zentrum oder die Weite der Stadt und deren vielfältige Landschaft zeigt, eingeleitet bzw. beendet. In ILLEGAL kommen Aussichten auf die Stadt in drei von vier Episoden zum Einsatz, diese Blicke geben jedoch immer nur einen Teil der Stadt frei, einen Ausschnitt der Umgebung, über den mittels Schwenk der Blick schweifen kann. Eine besondere Form des Ausblicks ist der durch einen Rahmen, durch ein Fenster. Diesen Blick durch das Fenster, der die öffentliche Stadt in den privaten bzw. intimen Raum des Zimmers und der sexuellen Handlung hereinholt, finden wir nur in MOSCOW. Manchmal wird die Stadt durch einen Zoom hinaus in den Mittelpunkt gerückt, meist ist der Fensterblick jedoch stetiger Hintergrund. Die Stadtansicht als Hintergrund findet sich auch in den beiden anderen Beispielen wieder. In ILLEGAL ist sie immer präsent, als Geräuschkulisse oder als Verkehr bzw. als Menschen, die am Geschehen vorbeiziehen; man befindet sich draußen in der Öffentlichkeit, seltener bilden Straßen oder Gebäudeensembles den Hintergrund. Mittels Schwenk und Zoom auf diese Stadtensembles wird zusätzliche Nähe zum öffentlichen Raum produziert. VIENNESE versucht durch häufigen Einsatz von Stadt im Hintergrund der Sexszenen, Öffentlichkeit zu generieren, indem die Stadt sich aber auf Distanz befindet, entsteht nur der Eindruck von halböffentlichem Raum. Der Blick der Kamera dringt zwar bis zum Stadtraum vor, die Stadt jedoch bleibt während des Sex immer in Entfernung.

Sichtbar wird an diesen Über- und Einblicken auch, dass Bilder von Urbanität auch im Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz produziert werden, zwischen Stadt als Ort, der emotionale Bindung ermöglicht, und Stadtlandschaft als Raum, der eine dissoziative Funktion hat.²⁵¹ Wobei die Ferne eher die Möglichkeit für einen Imaginationsraum eröffnet, eine Leerstelle, die mit Assoziationen und Klischees gefüllt werden kann; die Nähe dient eher als Handlungs- und Erzählraum.²⁵²

4.1.2 Ensembles und Gebäude

Ein wesentliches Produktionsmittel für Urbanität ist natürlich die städtische Architektur, die sich grundsätzlich durch enge Bebauung und eine dichte Ansammlung von Verkehrswegen kennzeichnen lässt. Wobei diese städtische Architektur differente und indifferente Urbanität produziert. Es gibt zum einen Bauten und Ensembles – wie etwa den Eiffelturm – die eine Stadt von anderen unterscheiden, zum anderen gibt es indifferente architektonische Anordnungen – Häuserblöcke, belebte Kreuzungen oder Parks – die in vielen Städten auf ähnliche Art zu finden sind.

²⁵¹ Vgl. Békesi, »Wien im Auftakt«, S. 27.

²⁵² Vgl. Békesi, »Wien im Auftakt«, S. 28.

Differente Architektur

Auf der Makroebene lassen sich die Stadtlandschaften der drei Filme rasch als europäische Städte einordnen wegen der historischen Gebäude und der wenigen Hochhäuser, die gezeigt werden. Ein Charakteristikum europäischer Städte im Vergleich zu US-amerikanischen etwa ist auch eine niedrigere und blockartige Struktur der Häuserzeilen in der Innenstadt gegenüber hohen Türmen und Skylines.²⁵³

Differente Architektur einer Stadt zeichnet sich dadurch aus, dass »signifikante Bauten als optische Kürzel«²⁵⁴ für die gesamte Stadt stehen. Einzelbauwerke oder Ensembles von Bauten stehen als Teil für das Ganze und sind zu Wahrzeichen für einen Ort geworden, zu Icons, an denen eine Stadt wiedererkannt werden kann. Das sind Orte und Bauwerke, in die sich Geschichte eingeschrieben hat oder eingeschrieben wurde und die im Bildarsenal des kollektiven Gedächtnisses gelandet sind. Die analysierten Filmbeispiele wählen als Schauplatz alle einen wiedererkennbaren Ort und verwenden also Bilder von Bauten und Stadtansichten, die dies ermöglichen. In MOSCOW sind diese wiedererkennbaren architektonischen Zeichen sehr eng gefasst. Der Kreml und dessen Umgebung sind wohl das stärkste, wichtigste Icon, das hier eingesetzt wird. Daneben finden sich noch die Christ-Erlöser-Kathedrale und andere orthodoxe Sakralbauten sowie eine der Sieben Schwestern, ein Stalin-Hochhaus im Zuckerbäckerstil – allesamt Gebäude mit kultureller oder machterfüllter Funktion. Auch das Berlin in ILLEGAL lässt sich an wenigen Landmarks erkennen. Der Fernsehturm am Alexanderplatz überragt das Stadtbild und wird in mehreren Episoden als Orientierungspunkt und Wahrzeichen verwendet. MOSCOW und ILLEGAL zeigen jeweils nur kleine Ausschnitte aus der Stadtlandschaft, VIENNESE hingegen arbeitet zusätzlich mit weitläufigen Panoramen und Fahrten durch die Stadt, durch die ein ganzes Arsenal an ikonografischen Bauten und Stadtlandschaften ins Bild gebracht wird. Der Film zeigt die Ringstraße mit etlichen historischen Gebäuden, die Innere Stadt mit Stephansdom und Peterskirche, das Riesenrad im Prater, das Schloss Belvedere, den Donauturm, die UNO-City und auch die Weinberge am Stadtrand. Besonders in diesem Film, aber teilweise auch in den beiden anderen Beispielen orientiert sich die Motivwelt der Stadt an touristischen Blicken²⁵⁵. In VIENNESE wird mit der schier endlosen, stereotypen Aneinanderreihung dieser Bilder gleichsam eine Sightseeingtour inszeniert.

Indifferente Architektur, indifferente Stadt

Der Eindruck von Urbanität wird aber nicht nur mit ikonografischen Bauten fabriziert. Das Bild einer Großstadt entsteht auch durch die Ansammlung von Bildern indifferenter Architekturen und Zeichen, die synonym für die Idee von Stadt stehen. So bezeichnen auch die An-

²⁵³ Vgl. Frank Roost, »Die Stadt als Imitat ihres eigenen Mythos? Privatisierung und Inszenierung des öffentlichen Raumes«, in: Angela Lammer (Hg), *Topos Raum: Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart; [17.–20. November 2004 Akademie der Künste, Berlin]* (Nürnberg 2005), S. 110–123, hier S. 121.

²⁵⁴ Békesi, »Wien im Auftakt«, S. 29.

²⁵⁵ Vgl. Békesi, »Wien im Auftakt«, S. 30.

sammlung von Wohnblöcken, Mietkasernen und Geschäften auf engem Raum oder eine hohe Dichte an kulturellen Bauten wie Theatern, Museen, Kirchen und Verwaltungsgebäuden sowie Parks ›das Städtische‹. Diese Gebäude und Ensembles sind auf die eine oder andere Art in den Filmbeispielen zu finden. Eine besondere Form dieser indifferenten Architektur sind transitorische Räume. In Architektur und Städtebau werden damit Räume und Orte bezeichnet, die dem Übergang oder Durchgang dienen, von A nach B oder von innen nach außen: Eingangsbereiche, Hinterhöfe, Treppenhäuser, Wege aller Art vom Gehsteig bis zur Schnellstraße sowie auch Schiffs- und Zugverbindungen; dementsprechend sind auch Flughäfen, Bahnhöfe und Haltestellen als transitorisch zu sehen. In einem breiteren Verständnis sind mit transitorischen Räumen auch jene gemeint, die vom Durchgang oder Durchschreiten geprägt sind und die nicht für einen langfristigen Aufenthalt gedacht sind, etwa Bars, Geschäfte, Passagen und Freizeiteinrichtungen wie Vergnügungsparks, Kinos, Grünanlagen und Schwimmbäder. Ebenso können Räume und Orte, die sich selbst im Übergang befinden, als transitorisch verstanden werden, Baustellen zum Beispiel. Eng mit den transitorischen Räumen verknüpft sind Verkehr und Verkehrsmittel.²⁵⁶

Vor allem in *ILLEGAL* sind solche transitorischen Räume ein grundlegendes Konstruktionselement für die Stadt Berlin²⁵⁷ und die zentralen Schauplätze der pornografischen Aktionen: Der Sex spielt sich im öffentlichen Dazwischen und im Übergang ab. In *MOSCOW* erfüllen Straßen, Verkehrsmittel, Gehsteige und Parks ausschließlich den gedachten Zweck, sie dienen der Durchquerung der Stadt und sind Orte der Begegnung. *VIENNESE* wiederum macht jene transitorischen Räume, die einen rekreativen und halböffentlichen Charakter haben – wie den Fiaker, den Vergnügungspark und die Diskothek –, auch zu Schauplätzen für sexuelle Handlungen.

Schließlich ist noch zu bemerken, dass gerade nächtliche Filmszenen ein indifferentes Bild von Stadt zeichnen.²⁵⁸ In der illuminierten Stadt, vor allem in *VIENNESE*, setzt sich die Stadt aus ununterscheidbaren Massen an Lichtpunkten zusammen. Die Fahrt durch diese verstärkt den Eindruck und produziert umso mehr ›flüchtige Orte‹.

4.1.3 Bewegte Stadt

Wie eingangs erwähnt sind Bewegung und Bewegtheit zentrale Schnittmengen des Mediums Film und der Vorstellung der modernen Großstadt. Also werden auch im Film Bewegung und Bewegtheit als Mittel eingesetzt, um Urbanität zu erzeugen. Diese bewegte Stadt wird im Film auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck gebracht: erstens mit der Bewegung durch die Stadt in Form von Fahrten, Läufen und Spaziergängen, und zweitens, indem die Stadt selbst in Be-

²⁵⁶ Für den gesamten Absatz vgl. Bettina Reinisch, »Transitorische Räume«, http://www.filmraum.uni-jena.de/index.php/Transitorische_R%C3%A4ume (10.10.2014)

²⁵⁷ Mehr dazu unter Kapitel 4.2.2.

²⁵⁸ Vgl. Békesi, »Wien im Auftakt«, S. 36.

wegung gezeigt wird; dann dienen etwa der Verkehr oder die Menschen als Zeichen für die Kinetik des Urbanen, aber auch das Nachtleben als Synonym dafür, dass in der Großstadt niemals Ruhe einkehrt, dass sie immer pulsiert. Drittens werden der Stadt mit filmischen Mitteln wie Schnitt oder Sound Rhythmus und Dynamik verliehen.

Bewegung durch die Stadt

Die Bewegung durch die Stadt findet in meinen Analysebeispielen mit unterschiedlichen Fortbewegungsmitteln statt. Mit dem Auto werden Wien und Moskau mehrmals durchquert. In VIENNESE erfüllen die Autofahrten vor allem den Zweck, die Stadt selbst zu zeigen. Die Kamera transportiert die Betrachter_innen durch den Raum²⁵⁹, vom historischen Zentrum bis hinaus an die Peripherie wird Wien durchmessen, vorbei an repräsentativen Prunkbauten, durch enge Gassen bis hin zu breiten und gut ausgeleuchteten Tangenten führen diese Ausflüge. Die Fahrten in MOSCOW dienen eher dazu, Personen von A nach B zu bringen, von einem Schauplatz zum nächsten. Dennoch wird auch hier vermittelt, dass man sich in einer Großstadt befindet, der Blick durch die Frontscheibe öffnet sich auf sehr weitläufige Straßenzüge, endlose Häuserfronten, vereinzelte Repräsentativbauten und auf die anderen Fortbewegungsmittel. Eine gemächlichere Art, die Bewegung durch die Stadt anzugehen, ist die Fahrt mit dem Fiaker durch Wien. Der Charakter eines Ausflugs, des Bestaunens der Sehenswürdigkeiten, das Sightseeing in beschaulichen Gässchen und an herzeigbaren Orten kennzeichnen diese Fahrt und setzen somit auch ein gemütlicheres Tempo für die Stadt. Durch Berlin bewegt man sich in ILLEGAL ausschließlich zu Fuß, dieses Gehen ist in der Form eine suchende Art der Fortbewegung; eine Möglichkeit, die Stadt nach besonderen Schauplätzen abzugrasen, immer drauf und dran, das noch aufregendere Plätzchen zu finden oder spontan zu sein und unwegiges Gelände aufzusuchen. Aber das Gehen ermöglicht es auch, zu verweilen und etwas im Detail zu zeigen. Gleichzeitig definiert sich durch das Gehen auch eine bestimmte Art des Öffentlichseins: Ich bin permanent den Blicken der anderen ausgesetzt und kann diese im selben Maße beobachten. In MOSCOW wird das Gehen vor allem zum unbemerkten Verfolgen eingesetzt. Das ermöglicht es, die Fassaden und Ensembles von Gebäuden im Hintergrund intensiver wahrzunehmen.

Bewegung der Stadt

Aber es wird sich nicht nur durch die Stadt bewegt, auch die Bewegung der Stadt selbst trägt in einem hohen Maße dazu bei, einen Eindruck von Urbanität zu produzieren. Sichtbar gemacht wird diese Bewegung der Stadt in den Beispielen vor allem durch Verkehr. In VIENNESE ist das meist der Verkehr aus der Distanz, von oben wird auf die nächtliche Stadt geblickt, und

²⁵⁹ Vgl. Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 115.

die Lichter der Fahrzeuge bewegen sich im Zeitraffer²⁶⁰ zwischen den Spuren aus Licht auf Straßen und Brücken. In MOSCOW befindet man sich häufig selbst im Verkehr, auf der Straße oder am Gehsteig, und die Massen an Autos und Lkws tuckern vorbei. In ILLEGAL ist man immer neben dem Verkehr, Autos, Busse, Fahrräder ziehen an der Handlung vorbei und werden öfters mittels Schwenk und Zoom verfolgt. Dieses vermeintlich beiläufig erfahrene Nebenher steht aber in einem starken Naheverhältnis zum Geschehen und weckt die Assoziation des ›Mittendrinseins‹.

Ab und an taucht in jedem der Beispiele ein öffentliches Verkehrsmittel auf als Zeichen des Transports für die Masse in der Großstadt. Allerdings bleibt es bei Bussen und Straßenbahnen. Zwar sind das alles städtisch assoziierte Transportmittel, aber das ultimative Symbol für den Massentransport in der Großstadt wäre die U-Bahn.

Die Stadt bewegt sich und ist lebendig, auch durch die Menschen, die sie bewohnen, bereisen und durchqueren. Eine Sinnbild für die Metropole wäre auch die Ansammlung von Menschenmassen. Eine solche Ansammlung bekommt in den drei Filmstädten keinen Platz. In MOSCOW tauchen nur für Sekunden Einzelpersonen im Hintergrund auf, alle anderen Menschen müssen wir im Off, in ihren Autos und in den Häusern vermuten. VIENNESE versucht, eine belebte Stadt zu zeichnen, im Prater bei der Rekreation, und auch im Belvedere wird durch den Park geschlendert. Bei der Spazierfahrt mit einem Fiaker in der Innenstadt tauchen immer wieder Gruppen von Tourist_innen im Hintergrund auf, und auch der vergnügliche Ort des Praters lässt hie und da Passant_innen vorbeihuschen. Die größte Ansammlung von Menschen in VIENNESE wird in und vor einer Diskothek gezeigt. ILLEGAL geht etwas anders mit den Menschen in der Stadt um, und auf bestimmte Art sind die Passant_innen, die immer wieder vorbeikommen und potenziell immer und überall in der Stadt präsent sind, besonders wichtig für diesen Film, um einen authentischen öffentlichen Ort zu generieren. Ein besonderes Zeichen für die Kinetik der Stadt ist der Vergnügungspark: Hier ist viel los, auf, ab, hin, her, im Kreis, auf dem Kopf, rundherum dreht und bewegt sich alles, es blinkt und tönt. Der Eindruck intensiver Bewegung wird verstärkt von schnellen Schnitten und passender Musik. Der Vergnügungspark kommt zweimal vor in VIENNESE, am Tag und in der Nacht. Tagsüber dominieren die Menschen in Bewegung, nachts sind es die Lichter. Das Bild der bewegten Großstadt in unserer Vorstellung und auch in diesen Filmbeispielen wird deutlich an der Idee von Großstadt als einem Ort, der niemals zur Ruhe kommt, an dem immer etwas los ist. Besonders sichtbar wird diese Bewegtheit und Ruhelosigkeit am Bild der elektrifizierten nächtlichen Stadt: Die ›Bright Lights‹ der Stadt vermitteln das Bild der modernen Großstadt, die

²⁶⁰ In manchen Filmen »dient der Zeitraffer dazu, sehr langsame Prozesse [...] zu kondensieren und in einer synthetischen Bewegung sichtbar zu machen. In *Koyaanisqatsi* (1983, R: Godfrey Reggio) z. B. dienen lange Zeitrafferaufnahmen des Verkehrs in den Straßen dazu, das schnelle, rhythmische Pulsieren des Zivilisationslebens und die Spannung, die aus dem beständigen Wechsel von Bewegung und Stillstand entsteht, zu repräsentieren.«, Wulff, »Zeitlupe/Zeitraffer«, S. 777.

niemals schläft. Stadt hat »Licht als kulturelles Mittel für sich entdeckt und es [zum] Teil ihrer symbolischen Ordnung«²⁶¹ gemacht.

Die Lichter der Stadt finden sich in vielen Beispielen: Die erleuchtete Stadt in *ILLEGAL* wird mit zwei Komponenten eingefangen, einerseits durch die Lichter des nächtlichen Verkehrs und die beleuchteten Straßenzüge, andererseits durch die strahlend in Szene gesetzten Repräsentationsbauten und Orte des Konsums (Schloss, Dom, Fernsehturm, Tankstelle, Werbetafeln). Durch die Betrachtung der nächtlichen Stadt von oben mit dem Blick auf ein großes Autobahnkreuz, den Fluss und Häuserpanoramen in *VIENNESE* wird aus der Distanz auch die Bewegung in einer größeren Dimension sichtbar. Nicht mehr das individuelle Gebäude oder Verkehrsmittel ist hier bewegt und/oder belebt, die ganze Stadt gerät hier in Fluss. Intensiviert wird dieser Eindruck durch den Einsatz von Zeitraffer, der die städtische Bewegung einer ganzen Nacht auf sieben Sekunden komprimiert. Besonders stechen in *VIENNESE* die Kombination von nächtlichen Lichtern und der Einsatz von Zeitraffer- und Zeitlupensequenzen im Vergnügungspark ins Auge. Denn hier verdoppelt sich die Entgrenzung und Auflösung der Dichotomie Tag/Geschäftigkeit versus Nacht/Ruhe, indem die Zeit hin und her schwappt zwischen Tag und Nacht.

Unsere Idee der nächtlichen Stadt reflektiert die Idee vom städtischen Leben allgemein²⁶². Durch die beleuchtete Stadt ergeben sich Möglichkeiten alternativer Lebensrhythmen, gleichzeitig wird die nächtliche Stadt wahrgenommen als Ort, an dem das Leben in einer intensivierten Version des täglichen Lebens möglich ist²⁶³, und sie öffnet einen Raum von Grenzenlosigkeit, sozialen Träumen und kulturellen Imaginationen²⁶⁴. Das Nachtleben in der Stadt wird imaginiert und assoziiert mit Gefahr und Freiheit, mit Vergnügen und unendlichen Möglichkeiten, mit Transgression, Ausschweifungen, Lust und der Angst vor den Schatten und lasterhaften Verlockungen²⁶⁵. So ist es nicht verwunderlich, dass das Motiv der rastlosen nächtlichen Stadt auch in einigen der besprochenen pornografischen Filme Einzug hält. In *MOSCOW* bleibt die nächtliche Stadt immer vor dem Fenster, ausgesperrt. In *ILLEGAL* hingegen ist das Nachtleben in der Stadt ein zentrales Motiv, zwei von vier Episoden spielen in der Nacht im öffentlichen Raum. Was nicht verwunderlich ist, denn Hauptthema dieses Pornos ist gerade die Transgression jenes öffentlichen Raums, und nichts eignet sich besser für diese Ausschweifungen und die Produktion von Begehren als die nächtliche Stadt. Die Darsteller_innen befinden sich in der Öffentlichkeit – auf einem beleuchteten Platz vor einem historischen Gebäude

²⁶¹ Tímea Kovács, »Verbringen sie die Nacht nicht schlafend!« Urbane Räume und ihre Licht-Bilder im 20. Jahrhundert«, in: Arnold Bartzky, Marina Dimitreva und Alfrun Kliems (Hg.), *Imaginationen des Urbanen: Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa* (Berlin 2009), S. 222–245, hier S. 222.

²⁶² Vgl. James Kneale, »Nightlife«, in: Ray Hutchinson (Hg.), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1.* (Los Angeles 2010), S. 562–566, hier S. 565.

²⁶³ Vgl. Kneale, »Nightlife«, S. 564.

²⁶⁴ Vgl. Kovács, »Verbringen sie die Nacht nicht schlafend!«, S. 223.

²⁶⁵ Vgl. Kneale, »Nightlife«, S. 562–564.

und auf einer Verkehrsinsel –, aber zugleich im Schutz der Nacht, in der diese Transgression oder Normenüberschreitung des Sex in der Öffentlichkeit eine stärkere soziale Akzeptanz erfährt²⁶⁶. Man könnte hier von einem »riskless risk« sprechen, denn es handelt sich bei diesen Praktiken, die ja in Serie produziert werden, um standardisierte und normierte Grenzüberschreitungen²⁶⁷. Eine noch stärkere Kanalisierung von Ausschweifungen an einen sozial akzeptierten Ort findet sich in VIENNESE in Form einer Diskothek als Schauplatz. Die Disco als sozialer Raum ermöglicht einen »excess of sociability« (Tanzen, Berühren etc.) und erlaubt ihren Besucher_innen, sich eine temporäre Alternatividentität zuzulegen, die Grenzüberschreitungen und Tabubrüche erlaubt, die mit ihrer Tagesidentität nicht möglich wären.²⁶⁸

Filmische Bewegung

Die dritte Form der bewegten Stadt ist jene, in der die Stadt durch das Medium Film in Bewegung gebracht wird und die der Stadt einen gewissen Rhythmus und eine bestimmte Dynamik verleiht. Giuliana Bruno beschreibt das als

»[f]ragmentarisierende, in verschiedenen Räumen gewonnene Perspektiven und Montage von Kamerafahrten mit verschiedenen Standpunkten und Rhythmen [die] den Film und seinen nomadenhaften Weg des site-seeing [bestimmen].«²⁶⁹

Besonders VIENNESE arbeitet zur Produktion von Urbanität mit vielen filmischen Mitteln, mit Kombinationen aus Zeitraffer und Zeitlupe wird die Stadt zu einem artifiziellen bewegten Raum, durch den man sich in »Lichtgeschwindigkeit« bewegt, wodurch die gesamte nächtlich beleuchtete Umgebung in einem verschwommenen Lichtermeer erscheint bzw. erstrahlt und zu einem indifferenten städtischen Raum wird. Kontrastiert wird diese Zeitrafferfahrt durch Zeitlupen oder Unterbrechungen in normaler Geschwindigkeit. Eingesetzt wird diese Verlangsamung bei Landmarks, um den Wahrzeichen und besonderen Bauwerke eine erhöhte Aufmerksamkeit und Bedeutung zukommen zu lassen. Auch bei der Bewegung im Vergnügungspark wird diese Technik der wechselnden Abfolge von Zeitraffer und Zeitlupe verwendet. VIENNESE verwendet auch stakkatohafte Flash-Cuts, um die Schnelllebigkeit dieses Ortes darzustellen und um deutlich zu machen, wie viele unterschiedliche Eindrücke binnen kürzester Zeit in der Stadt auf eine_n einprasseln. Unterstrichen wird der schnelle Schnitt von rhythmischer elektronischer Musik, die zusätzlich Dynamik generiert. Damit soll das Pulsieren der städtischen Lebenswelt zum Ausdruck gebracht werden. Musik bringt die Stadt auch auf einer anderen Ebene in zwei Filmbeispielen in Bewegung. In VIENNESE und MOSCOW wird Musik

²⁶⁶ Vgl. Robert W. Williams, »Night Spaces«, in: Ray Hutchinson (Hg), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1.* (Los Angeles 2010), S. 566–568, hier S. 567.

²⁶⁷ Vgl. Kneale, »Nightlife«, S. 565.

²⁶⁸ Vgl. Giacomo Bottà, »Discotheque«, in: Ray Hutchinson (Hg), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1.* (Los Angeles 2010), S. 221–223, hier S. 221.

²⁶⁹ Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 121.

dazu eingesetzt, dem Schauplatz eine speziellen Stimmung zu verleihen und damit den Zuschauer_innen »E-Motionen« zu vermitteln und sie affektiv zu bewegen.²⁷⁰

Giuliana Bruno sieht in der filmischen Bewegung auch Aspekte des Reisens und des Tourismus vertreten²⁷¹, einer »imaginäre[n] Form des Flanierens«²⁷² gleich werden die Betrachter_innen zu »site-seeing« eingeladen und werden zu Voyageur_innen des Mediums²⁷³. Diese Aspekte sind wohl in den drei Analysebeispiele auf vielfältige Art vertreten. VIENNESE und ILLEGAL entwickeln im Zeigen ihrer »Sehenswürdigkeiten« (wie u. a. in Abschnitt 3.2.2 schon herausgearbeitet wurde und sich in unter 4.2.2 noch zeigen wird) einen besonders touristischen Gestus. Außerdem möchte der pornografische Film mit allen Mitteln Bewegung und Resonanz bei den Rezipient_innen hervorrufen (siehe Abschnitt 3.2.1). So findet sich in den analysierten Filmen eine gedoppelte Form des »site-seeing«.

4.2 Spezifika der Städte

Jede urbane Landschaft wird immer auch innerhalb spezifischer ökonomischer und sozialer Kontexte geschaffen, die ihr Form und Bedeutung geben. So werden die urbanen Landschaften zu sichtbaren Repräsentationen von gemeinsamen Überzeugungen, Werten, Spannungen und Ängsten²⁷⁴, die sich auch in den Vorstellungsbildern zu einer Stadt, also in ihrem Image niederschlagen. Diese Vorstellungsbilder wurden und werden produziert, verbreitet und imprägniert durch vielfältige mediale Techniken – von Text über Fotografie und Film bis zum Internet.²⁷⁵ Die dabei produzierten Stadtrepräsentationen haben sich tief in die Topografie bestimmter Städte eingeschrieben und wirken in sie hinein, diese Städte sind immer zugleich real und imaginiert, »Zeichen und Bezeichnetes konvergieren«²⁷⁶. Das Image einer Stadt und die dazugehörigen Stadtimaginationen sind unter anderem geprägt durch eine Ikonisierung in Form von formativen Stadterzählungen. Nach Monika Sommer stehen formative Stadterzählungen »stets für eine identitätspolitische Aufladung der Stadt, stiften Sinn, haben ›offiziellen‹ Charakter, stellen eine Mimesis und eine Verdichtung der Zeichenwelt dar und brauchen ›Propagandisten‹«²⁷⁷.

²⁷⁰ Zu Film als Medium des inneren und äußeren Bewegtseins, des Bewegtwerdens und des haptisch-affektiven Transfers in Form von »E-Motion« siehe Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 112–127, hier S. 126.

²⁷¹ Vgl. Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 121.

²⁷² Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 113.

²⁷³ Giuliana Bruno hebt mit der Verwendung des Begriffes »site-seeing« die Bedeutungsverschiebung vom visuellen zum haptisch-emotionalen Aspekt des »in-den-Raum-Sehens« hervor. Dieses Haptische beschreibt sie als »weibliche Strategie der Raumerfahrung« und untermauert dies mit dem Begriff »Voyageur«, den sie anstatt »Voyeur« für die Rezipient_innen vorschlägt. Vgl. Bruno, »Bewegung und Emotion«, S. 113.

²⁷⁴ Vgl. Mona Domosh, *Invented Cities: The Creation of Landscape in Nineteenth-Century New York & Boston* (New Haven 1996), S. 2.

²⁷⁵ Vgl. Musner, »Der Habitus von Wien«, S. 42.

²⁷⁶ Musner, »Der Habitus von Wien«, S. 42.

²⁷⁷ Sommer, »Imaging Vienna«, S. 13.

Der Umgang mit Stadtimaginationen, den wir heute unter anderem im touristischen und politischen City-Branding beobachten können, hat durch die einsetzende Städtekonzurrenz im 19. Jahrhundert einen Entwicklungsschub bekommen. Diese Städtekonzurrenz erlebte ihre erste Blütezeit als Folge von wirtschaftlichem, kulturellem, touristischem und industriellem Wettbewerb mit der ersten Globalisierungswelle am Beginn des 20. Jahrhunderts, der Sattelzeit der Stadtimaginationen zwischen konkurrierenden Städten. In diesem Prozess ging es auch um das »symbolic management«²⁷⁸, die Vorherrschaft über die Zeichen innerhalb einer Stadt.

Heutzutage dienen die Symbole von Städten, ihre Wahrzeichen, Orientierungspunkte und Embleme – wie die Skyline von New York und der Eiffelturm von Paris – mehr denn je dazu, die Essenz des urbanen Erlebnisses auszudrücken, und können als Teil für das Ganze stehen. »Zeichenhaftigkeit und Symbolik sind Bauwerken also stets eigen, sie können sprichwörtlich zu ›Erzählungen‹ werden oder lassen sich als geschichtsträchtige ›lieux de mémoire‹ aufladen.«²⁷⁹ Aber auch das ›Vokabular‹ einer Stadt – von der Allegorie zur Analogie, von der urbanen Legende zum Gedicht, von der Anekdote zum Volkslied – ermöglicht es den Bewohner_innen und Besucher_innen, die Einzigartigkeit einer Stadt im Vergleich und im Kontrast zu anderen Städten auszuformulieren und fassbar zu machen. Diese Texte formen eine Textur, in die die Stadt wahrhaft verstrickt ist.²⁸⁰

Die kumulative Textur²⁸¹ der lokalen Kultur wird in Bildern, Versinnbildlichungen und kollektiven Repräsentationen ausgedrückt²⁸², diese gilt es in den folgenden Kapiteln zu analysieren. Gerald Suttles beschreibt drei zusammenhängende Serien der kollektiven Repräsentationen: 1) die Entdecker und Gründer einer Stadt; 2) die ökonomischen und politischen Eliten einer Stadt; und 3) die materiellen (z. B. Monumente) und immateriellen (z. B. Sprichwörter, Lieder und Geschichten) Artefakte einer Stadt, die den ›Charakter‹ eines Ortes ausdrücken.²⁸³ Für den folgenden Abschnitt möchte ich mich auf die Analyse des dritten Aspekts, die materiellen und immateriellen Artefakte der drei Stadtschauplätze und ihre mediale Umsetzung, konzentrieren, um herauszuarbeiten, wie damit ein jeweils spezifischer Ort produziert wird.

²⁷⁸ Vgl. Marcus Gräser, »Kleines Resümee: Wien Erzählungen im internationalen Kontext.«, in: Monika Sommer, ders. und Ursula Prutsch (Hg.), *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen* (Wien 2006), S. 189–201, hier S.190–192.

²⁷⁹ Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 10. Annette Geiger verweist mit den »lieux des mémoire« auf einen von Pierre Nora geprägten Begriff, siehe Pierre Nora (Hg.), *Les lieux des mémoire*. 3 Bände. (Paris 1985-1992).

²⁸⁰ Vgl. Lindner, »The Imaginary of the City«, S. 290.

²⁸¹ Vgl. Gerald D. Suttles, »The Cumulative Texture of Local Urban Culture«, in: *American Journal of Sociology* 90 (1984), S.283–304.

²⁸² Vgl. Lindner, »The Imaginary of the City«, S. 291.

²⁸³ Vgl. Suttles, »The Cumulative Texture«, S. 288.

4.2.1 Wien

Wien als eine Stadt mit zwei Gesichtern wird in VIENNESE präsentiert: eine Stadt, die voll ist von historischem, kulturellem Erbe, der es aber gleichzeitig nicht an als jung und urban codierten Zeichen fehlt, eine Stadt, die zwischen gemütlichem 3/4-Takt des Walzers und 160 bpm von Drum and Bass pulsiert. Diese beiden Gesichter Wiens werden vor allem mithilfe folgender Mittel produziert: mit Ansichten markanter Bauten und Stadtlandschaften einerseits, mit dem Einsatz bestimmter Musik andererseits und drittens durch die Verwendung von Zeitlupen, Zeitraffer und unterschiedlich rhythmisierten Schnitten.

Schon in der Eingangssequenz werden diese Bilder, zwischen denen die Stadt oszilliert, zum Einsatz gebracht. Mit der ersten Fahrt entlang der Gründerzeitbauten der Ringstraße und durch die nächtliche Innenstadt bewegt man sich im Alt-Wien. Parlament, Stephansdom, Staatsoper und Urania wecken Assoziationen zur prunkvollen einstigen k. u. k. Metropole. Die Fahrt selbst erfolgt rasant in Zeitraffer, Straßenbeleuchtungen, Ampeln, Autos, Straßenbahnen und Häuserkomplexe verschwimmen. Dazwischen verlangsamt sich die Fahrt jeweils bei markanten symbolträchtigen Bauten bis zur Zeitlupe, und die Gebäude leuchten aus sich heraus, sie erstrahlen als Zeichen einer glanzvollen Epoche. Von der Innenstadt und vom Alt-Wien geht es hinaus in die Peripherie, die Straßen werden breiter, die Architektur moderner, und die markanten, wiedererkennbaren Bauten beschränken sich auf ein Hochhaus, den Millennium Tower. Begleitet ist die gesamte Sequenz von langsamen ›Vienna Downbeat‹-Grooves.

Monika Sommer unterscheidet für Wien im 20. und 21. Jahrhundert zumindest drei große Stadterzählungen: Wien als Musikhauptstadt, das Rote Wien und Wien um 1900.²⁸⁴ Gleich zwei dieser Erzählungen finden sich in der Eingangssequenz von VIENNESE wieder und ziehen sich durch den ganzen Film: die des imperialen, charmanten und auch gemütlichen Alt-Wien sowie die von Wien als musikkulturellem Zentrum. Im Folgenden werden die zentralen Motive und Konstruktionselemente dieser Erzählungen aufgeschlüsselt.

Alt-Wien

Belvedere, Mozart, Verdi, Bach: Besonders eine Episode in VIENNESE fällt auf, wenn es um die Produktion von Wien als Stadt mit reichhaltigem und erhabenem Kulturerbe aus ihrer Zeit als imperialer Metropole geht, jene, die »im« und rund um das Schloss Belvedere spielt. W. A. Mozarts »Türkischer Marsch«, das Rondo aus der Klaviersonate Nr. 11, begleitet die beiden Darstellerinnen bei einem romantischen Spaziergang durch den barocken Schlossgarten. Den Zuschauer_innen werden Gesamtansichten des Oberen Belvedere sowie Details der vielen prunkvollen, in weißem Marmor gehaltenen Sphingen und Figuren aus dem griechischen Olymp gezeigt. Die darauf folgende lesbische Sexszene findet im Inneren statt. In einem der Galerie Belvedere nachempfundenen Raum räkeln und befriedigen sich die beiden Darstellerinnen auf einer Bank, begleitet werden sie dabei von Giuseppe Verdis Ouvertüre zu »La Travi-

²⁸⁴ Vgl. Sommer, »Imaging Vienna«, S. 14–15.

ata«. Je nach Kameraperspektive und Einstellungsgröße sind neben, zwischen oder über den Körperteilen oder als Hintergrund des Tableaus goldgerahmte Biedermeier-Gemälde zu sehen. Zwischenschnitte nach draußen in den Garten und zu den Statuen sollen uns der Inszenierung »im Inneren« des Belvedere versichern. Den Ausklang und gleichzeitig die inhaltliche Klammer dieser von Kunst und Kultur gerahmten, weichgezeichneten lesbischen Traumsequenz bilden weitere Detailaufnahmen von Statuen aus dem Schlossgarten zu J. S. Bachs »Andante« aus dem »Brandenburgischen Konzert Nr. 2«. Der Blick vom Belvedere Richtung Innere Stadt²⁸⁵ leitet zur nächsten Episode und zum nächsten Thema über: Von einer der Sphingen wird der Blick mit einem Zoom zu den im Hintergrund befindlichen Dachlandschaften, mit dem Stephansdom im Zentrum, gelenkt. Schließlich wird zu einem Ausschnitt der markanten Zickzackmuster auf dem Dach des Stephansdoms überblendet.

Dachlandschaften im Zentrum der Stadt: Mit mehreren Ausschnitten von und Schwenks über Dachlandschaften des Stadtzentrums, die neben Stephansdom und Peterskirche auch Votivkirche, Augustinerkirche, Kunsthistorisches Museum und den Flakturm im Estherhazypark zeigen, wird diese Sexepisode über den Dächern eingeführt. Türme und Kuppeln dieser historischen Gebäude und die dicht gedrängten Giebel von Altstadthäusern sowie einzelner zeitgenössischer Bauten – wie etwa des AKH – bilden in der ersten Hälfte dieser Sequenz den permanenten Hintergrund für das lustvolle Treiben auf der Dachterrasse. Kommen die Dachlandschaften durch die Perspektive der Kamera nicht genügend zur Geltung, werden parallel zum rhythmischen Geschlechtsverkehr und zu elektronischen Beats Stakkato-Zwischenschnitte eingebaut, die Panoramen, aber auch Details wie Fenster, Baukräne und Turmspitzen zeigen. Die letzte Einstellung dieser Szene zeigt die Darstellerin beim kontemplativen Blick in die Ferne über den Stephansdom hinaus und weist die Richtung zur Donauplatte und zum Prater, Schauplatz der folgenden Episode.

Riesenrad und Prater: Erbaut 1897 für das 50. Thronjubiläum von Kaiser Franz Joseph I., ist das Wiener Riesenrad im Prater eines der markantesten Wahrzeichen der Stadt, das durch Filme wie DER DRITTE MANN (GB 1949), JAMES BOND 007 – DER HAUCH DES TODES (GB 1987) und BEFORE SUNRISE (USA/A/CH 1995) auch zu internationaler Bekanntheit gelangte. Eine Tourismussseite meint, die Fahrt mit dem Riesenrad gehöre »zum fixen Wienprogramm wie ein Besuch in Schönbrunn, des Stephansdoms und der Lipizzaner«²⁸⁶, und so ist es nicht verwunderlich, dass VIENNESE diese Sehenswürdigkeit als Schauplatz für die fünfte Episode wählt. Nach einem rasant geschnittenen Ausflug durch den Prater mit seinen vielen Fahrgeschäften, untermalt von der schwungvollen »Overture (Prelude)« aus Bizets Oper »Carmen«, wird es romantischer. Zu einem bedeutungsschwangeren Popsong bricht die Nacht herein, schließlich stehen Mond und Sterne am Himmel, und alle Attraktionen des Praters sind

²⁸⁵ Übrigens eine der Veduten die sich ins Bildreservoir von Wien eingeschrieben haben: Bernardo Belottos *Wien vom Belvedere aus gesehen*, 1759/60.

²⁸⁶ Vgl. »Das Wiener Riesenrad. Tradition die bewegt«, <http://www.wienerriesenrad.com/de> (5.1.2015).

hell erleuchtet. Die Darsteller_innen treffen wir nach diesem Intro nackt schmusend vor dem Ausblick auf die nächtliche Stadt an, sie befinden sich an einem Set, das das Innere einer Riesenradkabine darstellen soll. Die pornografischen Aktionen werden immer vor dem Ausblick auf die Stadt durchgespielt, und so ist diese in dem halböffentlichen Raum dauernd präsent; interessanterweise ist die Blickrichtung aus dem Fenster immer dieselbe, doch die gezeigten Perspektiven ändern sich in ihrer Himmelsrichtung und auch in der Nähe/Distanz der Objekte. Es scheint, als ob sich nicht nur das Riesenrad vertikal im Kreis dreht, sondern dass sich auch die Stadt horizontal um das Riesenrad dreht. Verstärkt wird diese Entrückung der Episode aus der alltäglichen Wahrnehmung, indem sich die Zeit außerhalb des Intimbereichs der Darsteller_innen vor und zurück bewegt, sie schwankt innerhalb von 13 Minuten mehrmals zwischen Nacht, Dämmerung und Tag hin und her. Eröffnet die jeweilige Einstellung während des Sex im Hintergrund nicht genügend Blicke auf die Stadt, werden Stadtpanoramen und Details auf das Riesenrad von außen dazwischengeschnitten. Hier kommen auch modernere Gebäude ins Bild, wie etwa die Uno City, der Donauturm und die Hochhäuser der Donauplatte, und in der Distanz ist das Rote Wien mit seinen Gemeindebauten auszumachen. *Fiaker, Weinberge, Kaffeehaus*: Neben den oben beschriebenen Markern, die in VIENNESE dazu beitragen, das Image einer Stadt mit viel Kultur und Geschichte zu produzieren, finden sich noch unzählige weitere Zeichen, die dabei helfen, ein gemütliches, charmantes und auch bonvivanthaftes Alt-Wien zu imaginieren. Dabei wird kein Klischee ausgelassen. Der Fiaker etwa kommt gleich zweimal vor, einmal mit geschlossenem Verdeck als Schauplatz für den Sex im Prater in Episode 2, etwas später wird in einem offenen Fiaker eine Sightseeing-Tour durch das touristische Zentrum rund um den Stephansdom gedreht. Das Kaffeehaus, in dem sich die Kellnerinnen am Anfang des Films – typisch raunzend – über ihr Beziehungsleben unterhalten, wird nur akustisch durch Kaffeemaschinengetöse und Geschirrklopfen inszeniert. Die Weinberge, Schauplatz des Vorspiels der ersten Episode, wecken Assoziationen zu Heurigen-gemütlichkeit.

Musikstadt Wien

Die zweite große Stadterzählung, die VIENNESE für seine Stadtimagination heranzieht, ist die der Musikstadt. Der Topos ›Wien als Musikstadt‹ oder ›Welthauptstadt der Musik‹ formiert und verfestigt sich etwa von 1860 bis 1914 und löst Paris in dieser Wahrnehmung ab.²⁸⁷ Es gab auch Versuche, »über die ›Musikstadt Wien‹-Erzählung klare nationale Hegemonieverhältnisse zu befestigen« und den kulturellen Führungsanspruch im deutschsprachigen Raum zu erheben.²⁸⁸ Die ›Musikstadt‹-Erzählung schuf im frühen 20. Jahrhundert für Wien und seine Bewohner_innen einerseits

²⁸⁷ Vgl. Martina Nussbaumer, »Integration des Partikularen. Vielfachcodierbarkeit als Erfolgsgrundlage der ›Musikstadt-Wien‹ Erzählung.«, in: Monika Sommer, Marcus Gräser und Ursula Prutsch (Hg.), *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen* (Wien 2006), S. 71–86, hier S. 72–73.

²⁸⁸ Vgl. Nussbaumer, »Integration des Partikularen«, S. 77.

»Identifikationsangebote im Hinblick auf eine gemeinsame, kulturell definierte lokale Identität [...], die auf den ersten Blick frei von Konfliktpotenzial war. Das Bild der ›Musikstadt‹ ermöglichte einen schichten- und parteienübergreifenden Konsens über das Image der Stadt, ließ sich jedoch zugleich partikulare Codierungsmöglichkeiten offen und nebeneinander bestehen.«²⁸⁹

Andererseits wurden das Kulturerbe und das ›Musikstadt Wien‹-Image nach 1945 dazu verwendet, Österreich als ein ›gutes Land‹ zu verkaufen, als heiter, gemütlich und harmlos – etwa in I. APRIL 2000 (A 1952). Dieses Bild wurde jedoch im Laufe des 20. Jahrhunderts mit gezielter Massenvermarktung immer stärker entideologisiert, und der kommerzielle Mehrwert der ›Musikstadt Wien‹-Erzählung trat in den Vordergrund.²⁹⁰ Das Potenzial zur Integration der Erzählung zeigt sich darin, welche Bandbreite an Musikszenen auf diese zurückgreifen, etwa auch die Elektroniker_innen. Wenn es »um die Frage geht, was denn den spezifischen ›Electronic Sound of Vienna‹ ausmache, greifen auch DJs aus dieser Szene mit Beschreibungen wie ›Wiener Gemütlichkeit‹, ›slow-motion‹ und ›downtempo grooves‹ auf bewährte Erzählmuster zurück.«²⁹¹

Der augenfällige Einsatz von Musik in VIENNESE lässt darauf schließen, dass dieser Film an die ›Musikstadt Wien‹-Erzählung anknüpft, um ein bestimmtes Bild von Wien zu imaginieren. Einerseits werden alte Meister wie Mozart, Beethoven, Bach, Verdi, Johann Strauß I. und Chopin vor allem in Einschüben und Überleitungen zwischen den Sexepisoden herangezogen, um die Stadtansichten mit Hochkultur zu codieren, das kulturelle Erbe Wiens heraufzubeschwören und die Stadt als ›Wertezentrum‹²⁹² darzustellen. Auf der anderen Seite wird elektronische Musik zwischen Viennese Downbeat Grooves, Electropop und Drum and Bass – vor allem während der Sexnummern – verwendet, um das Bild einer modernen, jugendlichen und pulsierenden Metropole zu zeichnen. Das Bild der urbanen, hippen Stadt kulminiert in der abschließenden Episode in der Diskothek, in der alle noch einmal ihre Freizügigkeit und Frivolität zur Schau stellen können. Nicht zuletzt aber wird Musik dazu benutzt, die Bilder der Stadt und die Bilder der Körper in Schwingung zu versetzen, ihnen einen bestimmten Rhythmus zu geben, und der variiert eben zwischen gemütlich und dynamisch.

²⁸⁹ Nussbaumer, »Integration des Partikularen«, S. 81.

²⁹⁰ Vgl. Nussbaumer, »Integration des Partikularen«, S. 82.

²⁹¹ Thomas Huttner, Barbara Wimmer, »Electronic Sound of Vienna«, <http://www.univie.ac.at/Very-Vienna/magazin/artikel/25/25.html> (17.1.2005), Zitiert nach Nussbaumer, »Integration des Partikularen«, S. 82–83.

²⁹² Siehe Gräser, »Kleines Resümee«, S. 192.

4.2.2 Berlin

Berlin, eine Stadt, die in den letzten 150 Jahren Residenz- und Hauptstadt unter sechs politischen Systemen war und ist, gilt als »capital of memory«²⁹³. Im Gegensatz zu Rom, Paris oder Wien verkörpert Berlin aber nicht eine spezifische Periode der europäischen Geschichte, denn »die historische Hauptstadtfunktion Berlins« bietet kein günstiges Image an²⁹⁴. Mit diesem Gedanken wären zwei autokratische Regime verknüpft, Geschichte spielt im Imagebuilding Berlins daher eine untergeordnete Rolle, »Gegenwart und Zukunft« stehen im Zentrum des Stadtmarketings.²⁹⁵ Eine Kampagne der Stadt aus dem Jahr 1996 affizierte die Parole »Berlin wird«.²⁹⁶ Hier manifestiert sich, dass Berlin weniger als eine historische Stadt wahrgenommen werden soll, sondern vielmehr als eine, »die Geschichte schreibt – als eine Stadt in geschichtlicher Bewegung.«²⁹⁷

Geprägt ist Berlin durch eine Geschichte der Brüche, und die letzte großen Veränderung, die deutsch-deutsche Wiedervereinigung, hat einen weitreichenden ökonomischen, sozialen und räumlichen Transformationsprozess angestoßen, der bis heute auf die gesamte Stadt einwirkt.²⁹⁸ So ist eine der zeitgenössischen Vorstellungen Berlins die einer Stadt im Umbruch, und das »Bröckelnde ist [...] das grosse Versprechen dieser seltsam unfertigen Stadt: billige Wohnungen, billige Ateliers und Freiheit«²⁹⁹. Vakante Räume wurden und werden nach der Wende von Studierenden und Kreativen erobert, den Pionier_innen einer Gentrifizierung von Mitte, Prenzlauer Berg, Friedrichshain, Kreuzberg und Neukölln. Das wiederum führte zu einer raschen Etablierung von Berlin als kultureller Metropole und zu einer Wahrnehmung als offener, vitaler und innovativer Ort.³⁰⁰ Alles ist machbar in dieser liberalen Stadt voller Versprechen und Möglichkeitsraum, mit viel Entrepreneurship und ihren Technoclubs wird Berlin heute als die »europäische Hauptstadt der Coolness« gehandelt. Der ehemalige Bürgermeister Klaus Wowereit hat dies mit dem Schlagwort »Arm, aber sexy« auf den Punkt gebracht.

²⁹³ Alessandro Busà beschreibt den Umgang mit Geschichte und Vergangenheit folgendermaßen: »In Berlin the reinvention of a manipulated, purified past goes alongside the idealization of a wishful future. And the way Berlin has negotiated its haunted past and its painful memories is through a double strategy of removal and reinvention of memory.« Alessandro Busà, »City of Memory«, in: Ray Hutchinson (Hg.), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1* (Los Angeles 2010), S. 159–160, hier S. 159; Vgl. auch Hartmut Häußermann, »Berlin, Germany«, in: Ray Hutchinson (Hg.), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1* (Los Angeles 2010), S. 70–73, hier S. 70.

²⁹⁴ Vgl. Ignacio Favius Hurtado, »Zukunft zum greifen nah. Bedingungen, Semantik und Verortungen des Berliner Stadtmarketings«, in: Alexa Färber (Hg.), *Hotel Berlin. Formen urbaner Mobilität und Verortung* (Münster 2005), S. 22–31, hier S. 28.

²⁹⁵ Vgl. Hurtado, »Zukunft zum greifen nah«, S. 28.

²⁹⁶ Vgl. Katrina Stark, »Baustelle Berlin, Post Re-Unification Voids«, in: Susan Ingram (Hg.), *World Film Locations: Berlin* (Bristol 2012), S. 88–89, hier S. 88.

²⁹⁷ Vgl. Hurtado, »Zukunft zum greifen nah«, S. 28; Stark, »Baustelle Berlin«, S. 89.

²⁹⁸ Vgl. Häußermann, »Berlin«, S. 70.

²⁹⁹ Vgl. Katrin Kruse, »Zwischen den Klischees liegt Berlin«, *Neue Züricher Zeitung* (2. März 2008), http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/zwischen_den_klischees_liegt_berlin_1.681441.html (24.11.2014).

³⁰⁰ Vgl. Häußermann, »Berlin«, S. 72–73.

Die Erzählung von Berlin als einer liberalen Stadt und »Entwicklungszentrum«³⁰¹ ist keine neue, schon im späten 19. Jahrhundert beschreiben Besucher_innen eine von Laissez-faire, Liberalismus und chaotischer freier Marktwirtschaft geprägte Metropole³⁰². In der Blüte der Städtekonkurrenz des frühen 20. Jahrhunderts verfestigt sich die Erzählung von Berlin als »prospektivem« Zentrum³⁰³, begleitet vom Mythos der kulturellen Errungenschaften und gesellschaftlichen Freiheiten der »Goldenen Zwanziger«.

ILLEGAL knüpft in seiner Stadtinszenierung Berlins an viele der oben beschriebenen Erzählungen an, die Stadt im Übergang und die Übergangsräume der Stadt mit den sich dadurch eröffnenden Möglichkeiten stehen im Zentrum. Daneben spielt das Benennen und Verorten des Schauplatzes sowie der Öffentlichkeit eine wichtige Rolle. Rund um diese Charakteristika sollen im Folgenden die wichtigsten Motive und Konstruktionselemente des Schauplatzes Berlin in ILLEGAL herausgearbeitet werden.

Stadt im Übergang

Ganz im Gegensatz zu VIENNESE kommt die Stadterzählung von ILLEGAL mit wenigen Referenzen zu Wahrzeichen aus. Der erste Zeigegestus gilt zwar immer den repräsentativen, symbolträchtigen Bauten³⁰⁴ und schönen Aussichten – der Schlossbrücke, dem Schinkeldenkmal, dem ehemaligen Palast der Republik, dem Dom und vor allem dem Fernsehturm –, doch verlieren diese schnell an Relevanz. Dies mag einerseits produktionstechnische Gründe haben, denn an weniger frequentierten öffentlichen Orten läuft man weniger Gefahr, mit dem Gesetz in Konflikt zu kommen. Andererseits sind diese Wahrzeichen auch Erinnerungsorte, die eine Historizität in sich tragen, welche so gar nicht zum Selbstbild Berlins passt. Die einzige Konstante Berlins scheint ein stetiger Wandel³⁰⁵ und der Fokus auf Gegenwart und Zukunft, auf die Entwicklung der Stadt. So ist es nicht überraschend, dass ILLEGAL als zentrale Schauplätze transitorische Räume und Übergangsorte wählt. Die pornografische Aktion findet auf Parkplätzen, Gehsteigen, Brücken und Verkehrsinseln, in Parks und Treppenhäusern, neben Straßen, Autobahnen und Tankstellen sowie auf Baustellen statt. Diese Schauplätze bergen durch

³⁰¹ Vgl. Gräser, »Kleines Resümee«, S. 192.

³⁰² Michael Wagenaar beschreibt die Eindrücke damaliger Besucher_innen: »What further added to Berlins unimpressiv image was dominant laissez-fair rule. Political liberalism emphasized a thin state [...]. Foreigners visiting the capital of the world's wealthiest and most powerfull nation were perplexed by the chaotic free market town-scape of its central areas, with its cacophony of styles, each building trying to shout down its neighbour. Commerce, not state, ruled supreme in the city.« Michael Wagenaar, »Capital City«, in: Ray Hutchinson (Hg.), *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1* (Los Angeles 2010), S. 104–109, hier S.107.

³⁰³ Vgl. Gräser, »Kleines Resümee«, S. 192.

³⁰⁴ Dass ILLEGAL mit wenigen und teilweise auch mit weniger symbolträchtigen Wahrzeichen operiert, mag auch dem Prinzip der Serie geschuldet sein. Brandenburgertor, Siegessäule, Potsdamerplatz, Alexanderplatz, Kurfürstendamm, Olympiastadium oder Reichstag sind die Attraktionen anderer Teile der Reihe ILLEGAL! SCHEISSEGAL! WIR FICKEN ÜBERALL! (D 2006–2009) oder anderer Filme und Serien von Inflagranti, wie DIE STRASSENFICKER (D 2005–2006), BERLINER NACHTFICKER (D 2010).

³⁰⁵ Vgl. Susan Ingram und Katrina Stark, »Berlin, City of Imagination«, in: dies. (Hg.), *World Film Locations: Berlin* (Bristol 2012), S. 6–7, hier S. 6.

ihre Funktion als Durchgangsort immer das Potenzial einer Begegnung mit anderen, den Thrill des Ertapptwerdens. Mit diesem Dazwischensein und dem flüchtigen Gebrauch der Orte eröffnet sich auch ein Raum der Möglichkeiten, der mit den sexuellen Handlungen besetzt werden kann. Der Hauptattraktion Körper wird nicht durch andere Sehenswürdigkeiten der Rang abgelaufen. Zusätzlich stehen transitorische Räume auch für Alltäglichkeit, eine Inszenierung des Sex in möglichst gewöhnlichem Umfeld wird in Gonzos gerne herangezogen, um die Inszeniertheit herunterzuspielen bzw. das Authentische und Reale zu unterstreichen.³⁰⁶

Der Inbegriff der sich im Umbruch und in Veränderung befindlichen Stadt, vor allem für Berlin, ist die Baustelle. Dieser Berlin-Erzählung wird mit der »Palast-Schaustelle« als Spielwiese für den Sex Rechnung getragen. Die Abrissbaustelle des Palasts der Republik steht hier prototypisch für eine Stadt, die im ständigen Umbau begriffen scheint.³⁰⁷

Im Gegensatz zu MOSCOW und VIENNESE, die eine Stadt mit klarem Zentrum präsentieren, wird Berlin hier außerdem als eine fragmentierte Stadt dargestellt.³⁰⁸

Benennen, Öffentlichmachen, Freizügigsein

Als beredtestem der drei Filme ist in ILLEGAL das Benennen des Schauplatzes ein wichtiges Thema. In jeder der vier Episoden wird gleich zu Beginn betont, dass man sich mitten in Berlin befindet, und die nähere Umgebung mit ihren Sehenswürdigkeiten wird vorgestellt. Dabei geht es erstens darum, sich geografisch innerhalb Berlins zu verorten, etwa in Kreuzberg oder Köpenick. Zweitens ist es wichtig, auf die Nähe von signifikanten Bauwerken zu verweisen wie das Schinkeldenkmal, den Dom, die Schlossbrücke, den Fernsehturm und den Palast der Republik mit seiner Palast-Schaustelle. Drittens soll die Umgebung als dezidiert öffentlicher Ort benannt werden, der Park mit Passant_innen, die Autobahnbrücke und der Schwerverkehr, die stark befahrene Straße mit der Tankstelle. Hand in Hand mit der ersten Etablierung der Umgebung und den dortigen Attraktionen gehen immer ein Vorstellen und eine Besichtigung des weiblichen Körpers und dessen Sehenswürdigkeiten als zukünftiger Schauplätze – wie in Kapitel 3.2 bereits ausgeführt.

Auf die wenigen Landmarks wird zwischendurch verbal oder mit abschweifendem Schwenk verwiesen, originale Umgebungsgeräusche sollen der öffentlichen Handlung Authentizität verleihen. Es ist in ILLEGAL zentral, ständig zu betonen, wo man sich gerade befindet, dass dies ja mitten in Berlin sei und authentischer öffentlicher Raum, mit Hinweisen auf Verkehr, Wetter, Passant_innen. Und dass das, was man gerade macht, ja »nur in Berlin« möglich sei. In der Akzentuierung dessen, dass es immer etwas zu sehen bzw. zu erleben gebe in Berlin – Sehens-

³⁰⁶ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S.171–172.

³⁰⁷ Vgl. »Palast-Schaustelle« Bauzaunausstellung, Aussichtsplattform, Flyer und Website« <http://www.louisback.com/palast-schaustelle-%E2%80%93-bauzaunausstellung-flyer-und-website> (9.7. 2014). Mittlerweile ist dort die Baustelle für die Wiedererrichtung des Berliner Schlosses bzw. des Humboldt-Forums. Vgl. <http://berliner-schloss.de/> (9.7. 2014) und <http://cam03.berlinerschloss-webcam.de/> (9.7. 2014).

³⁰⁸ Vgl. Häußermann, »Berlin«, S. 73.

würdigkeiten wie den Fernsehturm, das abwechslungsreiche Abendprogramm, den Berufs- bzw. Schwerverkehr –, ist immer eine Doppeldeutigkeit enthalten. Im frechen Ton der ›Berliner Schnauze‹ wird darauf angespielt, dass die Sehenswürdigkeit, das Abendprogramm oder der Schwerverkehr gleichgesetzt werden kann mit dem (weiblichen) Körper und den sexuellen Handlungen. Denn die größte touristische Attraktion ist in diesem Ausflug durch Berlin die pornografische Aktion der Darsteller_innen und der weibliche Körper.

Auch das ständige Verbalisieren der Transgression, des unglaublichen Tabubruchs, des Illegalen ist essenziell: Wir haben Sex in der Stadt und im öffentlichen Raum eines solch urbanen Umfelds.³⁰⁹ Wobei dieser Teaser eben nur ein Teaser bleibt, ein ständiges Versprechen, das nur halb eingelöst wird. Denn an den ›richtig‹ öffentlichen Orten wird ›nur‹ das Vorspiel umgesetzt, die tatsächlichen Hardcore-Handlungen finden an einem ruhigeren, semiöffentlichen Ort statt. Das Motto von ILLEGAL ist: Anything goes in der Großstadt, im liberalen Berlin. Hier ist man anonym, und es traut sich auch nicht gleich jemand einzuschreiten, man kann ja auch ignoriert werden. Man ist anonym, aber auch ständig unter Beobachtung und am Beobachten.

4.2.3 Moskau

Es gibt einen Mythos von Moskau als enigmatischer, rätselhafter, dunkler, mysteriöser und gefährlicher Stadt, nicht zuletzt durch die lange Zeit des Kalten Kriegs sowie durch Spionage- und Agentenfilme, die diese Vorstellung popularisierten. Gleichzeitig wurde und wird Moskau als ›Mutter‹ Russlands imaginiert. In zaristischen Zeiten galt es neben St. Petersburg als kaufmännisches und kulturelles Zentrum und als die Stadt der »goldenen Kuppeln« und der armeligen Hinterhöfe.³¹⁰ Bis ins späte 19. Jahrhundert prägten vor allem die Kuppeln und Türme der Kirchen die Silhouette der Stadt, besonders ragten dabei der Glockenturm ›Iwan der Große‹ und die Christ-Erlöser-Kathedrale heraus.³¹¹ Aber in der Zeit der Sowjetunion sollte aus dem »großen Dorf« und der von zaristischen und religiösen Gebäuden geprägten Stadt die »Hauptstadt des Kommunismus als Metapher und Symbol mit repräsentativem Charakter werden.«³¹² ›Bigger is better‹ war lange Zeit Programm, was die Städtebaupolitik von Moskau angeht, durch die Innenstadt wurden sehr weite mehrspurige Straßen³¹³ gebaut. Stalin favorisierte neoklassische Repräsentationsbauten im griechischen Stil, und lange Zeit waren die Sie-

³⁰⁹ Auch dies eine typische Geste des Gonzo und Reality Pornos. Siehe Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 171–172.

³¹⁰ Vgl. Haumann, »Moskau ist die Mutter, Moskau ist die Heimatstadt.«, S. 12–31; Monica Rüthers, *Moskau bauen von Lenin bis Chruschtschow: öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag* (Wien 2007), S. 18.

³¹¹ Vgl. Werner Huber, *Moskau – Metropole im Wandel: ein architektonischer Stadtführer* (Wien 2007), S. 9.

³¹² Rüthers, *Moskau bauen*, S. 18.

³¹³ »Wie in Paris wurden auch in Moskau neue Magistrale durch die Stadtstruktur geschlagen, und hier wie da war der Verkehr nur einer der Gründe für die neuen Schneisen. Erleichterten sie in Paris den Einsatz der Artillerie gegen Aufständische, so öffneten in Moskau die Achsen den Zugang für schwere Fahrzeuge und Panzer in der Innenstadt.« Huber, *Moskau – Metropole im Wandel*, S. 10.

ben Schwestern aus den 1960ern die einzigen Hochhäuser im Zentrum.³¹⁴ Bauten in Moskau verlaufen, ähnlich wie in Wien, in konzentrischen Ringen, je zentraler, desto älter sind die Viertel, je jünger, desto mehr befinden sie sich in der Peripherie.³¹⁵

Bereits während Moskau noch Hauptstadt der Sowjetunion war – die Zeit, in der MOSCOW angesiedelt ist –, galt die Stadt als ein Ort der Kontraste zwischen farbenfrohem Machtprunk wie dem Kreml und grauer sozialistischer Einheitsarchitektur. Noch heute prägt der Eindruck von Gegensätzlichkeit die Stadterzählung: »Moscow is both. It's glittering, it's gray. It's friendly, it's surly. It's beautiful, it's bleak. It's hedonistic, it's religious.«³¹⁶ Dieses Bild der Kontraste ist eines, das in MOSCOW verwendet wird, um diese Stadt im Jahr 1986 zu imaginieren. Daneben kommen noch Klischees, Einzelsymbole und Atmosphären zum Einsatz, um die Stadt als ebenjene spezifische zu konnotieren. Welche Motive dies im Detail sind, soll im Folgenden behandelt werden.

Stadt der Gegensätze

Wie bereits in Kapitel 4.1.1 ausgeführt wird die Stadt Moskau in diesem Filmbeispiel mit wenigen, aber dafür sehr machtbesetzten Landmarks definiert, dem Kreml, der Christ-Erlöser-Kathedrale³¹⁷ und dem »KGB-Headquarter« im Zentrum der Stadt. Die Beschreibung Eva Binders zu einem anderen Moskau-Film bringt die Art der Stadtdarstellung, wie sie auch in MOSCOW zu finden ist, sehr schön auf den Punkt:

»Der durch Kamerablicke aus fahrenden Autos oder Wohnungsfenstern aufgespannte Moskauer Stadtraum bleibt im Wesentlichen auf das historische Zentrum beschränkt. Damit werden beispielsweise die Plattenbauten der Peripherie bewusst ausgeblendet. [...] Des Weiteren wechseln Blicke in heruntergekommene Hinterhöfe, auf frisch renovierte vorrevolutionäre pastellfarbene Fassaden mit denen auf die Moskva von der Uferstraße aus. Die mit der Kamera festgehaltene Stadtlandschaft drängt sich nie in den Vordergrund, und es gibt praktisch keine Panorama-Einstellungen von der Stadt. Dennoch ist die flüchtig eingefangene Hauptstadt Moskau ständig präsent und konnotiert Macht, Größe und Geschichte im Sinne eines historisch gewachsenen Raums.«³¹⁸

Hier klingt bereits an, dass Moskau als eine Stadt der Kontraste abgebildet wird. Obwohl die Plattenbauten ausgeblendet werden, stehen Prunk und Protz den bröckelnden Fassaden und

³¹⁴ Jörg Stadelbauer, »Moscow. Capital of a Decimated World Power«, in: Rita Schneider-Silwa (Hg.), *Cities in Transition: Globalisation, Political Change and Urban Development* (Amsterdam 2005), S. 125–146, hier S. 141.

³¹⁵ Vgl. Stadelbauer, »Moscow« S. 141.

³¹⁶ Ryan Ver Berkmoes, »Introduction«, in: ders., *Lonely Planet: Moscow* (Hawthorn 2000), S. 9.

³¹⁷ Ein spannendes Detail am Rande: Die Christ-Erlöser-Kathedrale existierte 1986 nicht, sie wurde unter Stalin 1931 gesprengt, an ihrer Stelle sollte der »Palast der Sowjets« stehen. Dieser wurde aber aufgrund des 2. Weltkriegs nie fertiggestellt. In den 1990er-Jahren erfolgte der Wiederaufbau und 2000 wurde die Kathedrale eröffnet. Sie ist das Symbol für die Renaissance des orthodoxen Glaubens.

³¹⁸ Eva Binder, »Drehort Moskau. Die filmische Stadt nach dem Ende der Utopie«, in: Arnold Bartetzky, Marina Dimitrieva und Alfrun Kliems (Hg.): *Imagination des Urbanen. Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa* (Berlin 2009), S. 181–204, hier S. 190.

der Ostblock-Tristesse gegenüber. Dieses Bild der Gegensätze wird sowohl über die Stadtaufnahmen als auch über das Interieur der Häuser und Wohnungen gezeichnet.

In Außenansichten werden einerseits die bereits erwähnten repräsentativen Bauten gezeigt sowie mehrere farbenprächtig ornamentierte orthodoxe Kirchen, einige von hohen Mauern und Gärten gesäumte Villen, renovierte Altbauten und Verwaltungs- und Kulturbauten mit Emporen und Säulen wie auch beeindruckend weite Straßenzeilen. Dem gegenüber stehen abgewrackte Altbauten, bei denen Mauern und der Putz bröckeln oder Türen und Tore aus den Angeln gehoben sind. Kabel und kaputte Leitungen hängen herum, verbeulte Mistkübel stehen schief, und die Hinterhöfe sind verkommen. Auf den Straßen sind viele ältere Autos und Lkws, vor allem Modelle aus dem ehemaligen Ostblock, unterwegs. Auch Straßenbahnen und Oberleitungsbusse haben schon seit 30 Jahren ihre beste Zeit hinter sich. Diese tristen Eindrücke werden verstärkt durch das Grau in Grau des omnipräsenten Schneematschs.

Im privaten bzw. intimen Bereich, im Interieur der Häuser und Wohnungen – die ja die ausschließlichen Schauplätze des Sex sind – setzt sich dieses Moskau-Bild der Kontraste fort. Einerseits gibt es die gediegenen und mit schweren, dunklen, verschnörkelten Möbeln gutbürgerlich eingerichteten Räume beim General, in der Villa und bei den vier Soldaten. Diese Räume sind ausgestattet mit offenen Kaminen, prachtvollen Samowaren, silbernen Kerzenständern, Standuhren, Marmortischchen, teuren Ledercouchen, Gemälden mit Goldrahmen, Perserteppichen, Bärenfellen und sogar mit einem Flügel. Das Kontrastprogramm dazu sind das Verhörzimmer, das eigentlich kaum Einrichtung hat außer dem Stuhl, dem Tisch mit den Werkzeugen und vor allem einer Sowjetfahne. Die heruntergekommene Gefängniszelle, deren einziges Mobiliar, eine Matratze, eher einem Strohsack mit Lumpen darauf gleicht. Die Wohnung des Soldaten Sascha ist ebenfalls sehr einfach gehalten, ein Tischchen, ein verspiegelter Schrank, ein Bett und das Nachtkästchen mit Marienwinkel sind die einzige Einrichtung.

Klischees, Symbole, Atmosphäre

Neben den oben beschriebenen Kontrastbildern gibt es noch Details, die, wenn sie auch nicht alle direkt Moskau zuzuordnen sind, doch Assoziationen mit der Sowjetunion bzw. Russland heraufbeschwören. Die eindeutigsten davon sind das Benennen des ersten Schauplatzes als »KGB-Headquarter« und die prominent platzierte Sowjetfahne im Verhörraum. Eine zweite Attribuierung findet über die Sprache statt, alle Darsteller sprechen fließend Russisch. Drittens wird der Schauplatz durch Kleidung in der Sowjetunion und im Militär- bzw. Geheimdienstumfeld verortet. Die meisten Darsteller tragen originale Uniformen mit schweren Mänteln und Stiefeln sowie mit der typischen *Schapka Uschanka*, einer Fellmütze mit Flügelohren und Hammer-und-Sichel-Emblem. Die Konnotation über Kleidung lokalisiert den Schauplatz unter anderem im Kalten Krieg in einem Land, das in unserer Vorstellung auch von strengen Hierarchien und Spionage bzw. Bespitzelung bestimmt war. Ein weiteres populäres Klischee findet sich im Wodka, in fast jeder Szene abseits der sexuellen Handlungen trinken die Darsteller Wodka, was der Vorstellung von Russen als besonders trinkfest entspricht.

Neben diesen Einzelsymbolen gibt es noch zwei Elemente, die den Film atmosphärisch in eine bestimmte Richtung konnotieren, die Musik und das Wetter. Die Musik, die in MOSCOW stetig präsent ist, ist weniger rhythmisch geprägt als in VIENNESE. Sie setzt sich aus teils düsteren bzw. dramatischen, teils aus romantisch-melancholischen Melodien zusammen. Einerseits unterstreicht sie die bedrohliche Stimmung des ›Agententhiller-Pornos‹. Andererseits werden damit Schwermut und Melancholie vermittelt, Eigenschaften, die der russischen ›Mentalität‹ zugeschrieben werden. Außerdem weckt der permanente Einsatz von Musik auch Assoziationen zum großen kulturellen Erbe Russlands, einem Land von Musiker_innen und Literat_innen, und zu Moskau als deren ›Mutter‹. Die Düsterteit der Stadt, die sich durch die Musik in MOSCOW verstärkt, findet sich auch im Motiv von Schnee und Matsch, im ständig trüben Wetter wieder. Im Klischeebild von Moskau ist es immer Winter.

4.3 Charakteristika der Schauplätze – Zwischenbilanz

Wie sich in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt hat, konstruieren die drei Filmbeispiele ihre Schauplätze durch eine Mischung aus real vorgefundenen Gegebenheiten, lang tradierten Stadtimaginationen und filmisch fabrizierter Urbanität. Sie setzen ihre sexuellen Skripts und Handlungen in einen Rahmen von *real-and-imagined places* und reproduzieren mit ihren Inszenierungen wiedererkennbare und bereits mit Bedeutung aufgeladene Vorstellungsbilder. Dies überrascht nicht besonders, denn die Zeichensysteme von Urbanität allgemein bzw. einer konkreten Stadt im Besonderen haben sich über Jahrzehnte hinweg eingeschrieben und verfestigt. Diese Stadtimaginationen bergen zwar das Potenzial der Verflüssigung und Veränderung in sich, doch immer nur in einem gewissen Rahmen. Denn wie Rolf Lindner treffend feststellt, hat jede Stadt

»einen Möglichkeitshorizont, der sich historisch herausgebildet hat, und dieser Möglichkeitshorizont gibt, ähnlich wie der Habitus mit seinen Dispositionen, das Spektrum des Denkbaren und des Undenkbaren vor.«³¹⁹

Wien wird codiert als charmante, gemütliche Großstadt mit reichlich kulturellem Erbe und unzähligen geschichtsträchtigen Wahrzeichen. Parallel dazu wird Wien als Stadt gefasst, die auch für junge, moderne und dynamische Bewohner_innen etwas zu bieten hat. Dies schlägt sich sowohl in den Bildern als auch in der Musik und im Rhythmus des Films nieder. Vergleichbar mit Städtetourist_innen bewegen sich Kamera und Darsteller_innen durch eine kommerziell-kulinarische Öffentlichkeit³²⁰, den vorgefundenen Raum touristischer Begehrlichkeiten. Der öffentliche Raum im klassischen Sinne ist jedoch nur Schauplatz für auflo-

³¹⁹ Rolf Lindner, »Die kumulative Textur urbaner Repräsentationen«, in: Monika Sommer und Heidemarie Uhl (Hg.), *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder Urbaner Identität* (Innsbruck u.a. 2009), S. 39–44, hier S. 40.

³²⁰ Vgl. Hartmut Häußermann, »Topografien in der Macht: der öffentliche Raum im Wandel der Gesellschaftssysteme im Zentrum Berlins.«, in: Andreas R. Hofmann und Anna Veronika Wendland (Hg.), *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900–1939. Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallin und Triest* (Stuttgart 2002), S. 81–96, hier S. 82–83. Häußermann unterscheidet repräsentative, zivilgesellschaftliche und kommerzielle-kulinarische öffentliche Räume.

ckernde Zwischenspiele abseits des Sex. Die Sexepisoden spielen sich immer in einem halböffentlichen oder einem vermeintlich öffentlichen Raum ab. Dabei handelt es sich einerseits um inszenierte semiöffentliche Räume, für die ein Studioset aufgebaut wurde, und andererseits um vorgefundene pseudoöffentliche Räume, die klar abgegrenzt oder abgelegen sind.

Berlin wird dargestellt als Stadt im Übergang und als eine dynamische Metropole mit vielen Möglichkeitsräumen. Es werden zwar sehr wohl ikonografische Bauten und Wahrzeichen eingesetzt, um auf Berlin zu verweisen, doch sind die zentralen Konstruktionselemente für diese Stadtimagination transitorische Räume. Dies sind öffentliche Orte des Übergangs, »Zwischenräume, Eckpunkte und Brachen gemeinschaftlich genutzter Zonen«³²¹, die erstens für eine Stadt im Umbruch stehen, zweitens das Potenzial von Freizügigkeit und Grenzüberschreitung in sich bergen und drittens das Dargestellte als real identifizieren sollen. Darüber hinaus müssen die Schauplätze immer die Option auf akrobatische Sexpraktiken bieten, Gegenstände, an denen man sich anlehnen oder festhalten kann, wie Bäume, Mauern, Gerüste, Litfaßsäulen oder Autos.

Moskau wird charakterisiert als Stadt der Gegensätze, symbolisiert durch wenige machtbesetzte (kommunistische) Wahrzeichen, großbürgerlichen Prunk und das Grau in Grau des ehemaligen Ostblocks. Dies zeigt sich sowohl in Außen- als auch in Innenräumen. Der öffentliche Raum ist Treffpunkt, Wartezone, Beobachtungsraum und Durchzugsort, aufgeladen mit teils düsteren Angst-, Lust- und Machtinszenierungen. Dies produziert Begehrlichkeiten, die während der Sexepisoden in Innenräumen mit geschlossenem und privatem Charakter ausagiert werden. Ein bemerkenswertes Detail in *MOSCOW* ist, dass dieser Film als einziger der drei Beispiele ein Bett bzw. ein Schlafzimmer als Schauplatz nützt, und zwar in der abschließenden, romantisch angelegten Episode.

³²¹ Rütters, *Moskau bauen*, S. 23.

5 Praktiken des Bewohnens – Inanspruchnahme der Handlungsräume

Wie im Laufe dieser Arbeit schon auf unterschiedlichen Ebenen ausgeführt wurde, wird Raum (auch innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften) in den letzten Jahrzehnten nicht mehr als ein a priori Gegebenes angesehen, auch kann er nicht ausschließlich als aus solider Materie und Repräsentationen zusammengesetzter und erfassbarer Ort verstanden werden.³²² Vielmehr wird die Konstitution von Raum in einer prozessualen und relationalen Raumvorstellung als sozialer Prozess gefasst, das Handeln selbst wird als raumbildend verstanden. Martina Löw geht von der relativistischen Annahme aus,

»daß Räume sich aus Anordnungen der ›Körper‹ ergeben. Da die ›Körper‹ bewegt sind, rückt das Raumwerden ebenso in den Vordergrund der Betrachtung wie das Anordnen als Handlungsvollzug. Dieser Prozeß wiederum kann in Bezug gesetzt werden zu den Konstruktionen der Wahrnehmungen der ›Betrachter‹.«³²³.

Ein relativistisches Raumverständnis ist jedoch nur Ausgangspunkt, und Löw integriert auch »zentrale Aspekte der absolutistischen Raumbegriffe (die Konstitution von Orten und Territorien, die Konstruktionsleistung)«³²⁴ in diesen prozessualen Raumbegriff, um zu einem relationalen, handlungstheoretisch orientierten Raumbegriff zu gelangen. Für Löw ist es essenziell, das Soziale nicht einem Raum als »(An)Ordnung von Dingen« gegenüberzustellen, sondern die Menschen in diese (An-)Ordnung zu inkludieren, da Räume »unter der Einbeziehung der anwesenden Menschen konstituiert werden.«³²⁵ Somit kann Raum, wie Helge Mooshammer erörtert, »als ein Produkt von fortlaufenden, aber diskontinuierlichen Einschreibungsprozessen und sozialer Praxis«³²⁶ sowie als eine sich »ständig erneuernde Möglichkeit von Praktiken unterschiedlichen Bewohnens«³²⁷ in den Blick genommen werden.

Menschen sind eine besondere Komponente von Raumkonstruktion, da »sie sich selbst platzieren und Plazierungen verlassen« und »mit Mimik, Gestik, Sprache etc.« auf die Raumkonstruktion einwirken.³²⁸ Menschen schaffen aber nicht nur Räume, sie sind gleichzeitig Elemente räumlicher (An-)Ordnungen und können in ihrer Körperlichkeit selbst als Raum erfasst werden³²⁹. Wie in Kapitel 3 ausgeführt wurde, ergeben sich besonders durch die mediale Gebautheit pornografischer Filme relationale (An-)Ordnungen von Körpern, Körperteilen und

³²² Vgl. Mooshammer, *Cruising*, S. 91–92.

³²³ Löw, *Raumsoziologie*, S. 67.

³²⁴ Löw, *Raumsoziologie*, S. 67.

³²⁵ Löw, *Raumsoziologie*, S. 154.

³²⁶ Mooshammer, *Cruising*, S. 18.

³²⁷ Mooshammer, *Cruising*, S. 118.

³²⁸ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 155.

³²⁹ Vgl. Löw, *Raumsoziologie*, S. 155; Elizabeth Grosz, »Bodies-Cities«, in: Beatriz Colomina und Jennifer Bloomer (Hg.), *Sexuality & Space* (Princeton 1993), S. 241–254.

Körperöffnungen, die eine verstärkt räumliche Wahrnehmung der agierenden Personen nach sich ziehen. In Kapitel 4 wurde die symbolische und materielle Dimension der Raumproduktion anhand der Inszenierung der Schauplätze behandelt.

Anhand der sozialen Dimension von Raumproduktion soll in diesem letzten Analysekapitel herausgearbeitet werden, wie die Handlungsräume in den drei Filmbeispielen aufgespannt und in Anspruch genommen werden. Als Erstes werden die Praktiken des Bewohnens abseits des Sex in den Blick genommen. Im zweiten Schritt erfolgt eine Untersuchung der Praktiken des Bewohnens während des Sex. Diese wird in drei Ebenen aufgefächert: erstens die Analyse der dominanten sexuellen Skripts; zweitens die Betrachtung der Beziehungskonstellationen und Rollen; drittens die Bezugnahme auf außen. Abschließend wird in einer Zwischenbilanz darauf eingegangen, auf welche Art die jeweiligen Räume durch unterschiedliche Praktiken konnotiert bzw. konstituiert werden.

5.1 Inanspruchnahme der Handlungsräume abseits des Sex

5.1.1 Viennese

Die Inanspruchnahme der Handlungsräume abseits des Sex in VIENNESE spielt sich hauptsächlich in den Zwischensequenzen ab und ist durch zwei Hauptmotive gekennzeichnet: durch das Sightseeing bzw. den Ausflug – im klassischen touristischen und rektionistischen Sinn – und durch die Inszenierung von romantischer, vergnügter, teils zärtlicher und vor allem unkomplizierter Zweisamkeit.

Das Sightseeing bzw. die Ausflüge finden auch an tatsächlichen touristischen Hotspots Wiens statt – wie schon in Kapitel 2 und 4 beschrieben. Dies sind die Sequenzen des Films, in denen der vorgefundene öffentliche Raum zum Handlungsraum wird. Jedoch ist diese Öffentlichkeit mehr durch den ›offenen‹ Ort/Raum gekennzeichnet und weniger durch das ›public‹-Sein im Sinne eines sich unter (vielen unbekannten) Menschen Befindens. Zwar kommen Menschenansammlungen oder Einzelpersonen vor, die sich auch an diesen Ausflugsorten und Sehenswürdigkeiten befinden, doch sind diese immer auf Distanz. Äußerst selten nehmen die Darsteller_innen oder die Kamera direkten Kontakt zu ihnen auf. Diese ›anderen‹ sind ebenfalls dort, nicht mehr und nicht weniger, sie kennzeichnen – neben anderen (An-)Ordnungen – mit ihrer Anwesenheit die Öffentlichkeit des Handlungsraums.

Das Motiv der Zweisamkeit geht von leicht kumpelhafter und lockerer Zweierbeziehung mit wechselnden Partner_innen bis hin zu einer starken Verpflichtung zueinander, die mit dem Verlobungsring zum Ausdruck gebracht wird. Dies wird inszeniert mit zärtlichen Gesten, Küssen, einem Spazieren Arm in Arm oder Hand in Hand, einem vergnügten Umgang miteinander, schmeichelnden Blicken und kleinen Späßen. Diese romantische, teils verbindliche Zweisamkeit wird allerdings durch die völlig unromantischen Sexszenen gebrochen, in denen die Personen stark auf sich selbst bezogen sind und manchmal abseits des genitalen Verkehrs kaum zueinander in Beziehung treten. Mehr dazu später.

Eine Ausnahme sowohl hinsichtlich des Motivs der Zweisamkeit als auch hinsichtlich der Bezugnahme auf Personen außerhalb der Pornocast bildet die Inszenierung in der Diskothek. Die tanzende Menge ist hier ein wichtiger Teil der Authentifizierung von Öffentlichkeit und des Aufspannens eines komplexen Beziehungsgeflechts. Das tanzende und sich vergnügende Disco-Publikum und der zweite DJ werden mit den Pornodarsteller_innen sowie den Handlungen und Beziehungen, die sich zwischen ihnen abspielen, in Beziehung gesetzt. Die Disco steht selbst als Ort für (risikofreie und normierte) Ausschweifungen, die Masse frönt zügellosen und transgressiven Vergnügungen, dies lässt sich hervorragend in das Pornogefüge einbauen. Zudem lässt sich diese Anordnung aus produktionstechnischer Sicht erklären: Die Disco ist ein geschlossener Raum, an dem sich nur die Cast befindet, die tanzende, feiernde Menge besteht aus Statist_innen, mit denen abgeklärt wurde, dass sie in einem (Porno-)Film vorkommen. Würden wildfremde Passant_innen auf der Straße aus der Nähe gefilmt, müssten diese um Erlaubnis gebeten oder verpixelt werden – wie in ILLEGAL.

5.1.2 Illegal

Die Übergänge zwischen sexuellen Handlungen und Handlungen abseits davon sind in ILLEGAL fließend, denn eigentlich wird fast von Beginn an jede Handlung sexualisiert bzw. pornografisiert. Es gibt jedoch einige Praktiken des Bewohnens, die klar als Einleitung bzw. Vorspiel zur ultimativen Hardcore-Aktion fungieren.

Die ersten Gesten sind jene des Vorstellens, Verortens und Zeigens, die Kamera etabliert den Schauplatz mit Detail und Schwenk, der Darsteller begrüßt das Publikum, lokalisiert den Schauplatz, stellt die Darstellerin vor und zeigt die Sehenswürdigkeiten am Schauplatz und an der Kollegin. Die Darstellerin fungiert hier als Attraktion, als Person, an der es etwas zu zeigen gilt und an der sich später noch viel mehr zeigen wird. Der Darsteller nimmt die Rolle des Guides ein, als in mehrfacher Hinsicht Ortskundiger weist er uns ein, zeigt uns die ersten Höhepunkte auf der Entdeckungstour durch die Stadt, den Körper und die Lüste.

Parallel dazu beginnen die ersten Transgressionen: das Entblößen von Körperteilen in der Öffentlichkeit, der erste tiefe Blick in die Körperöffnung der Frau und das Vorspiel in Form von oraler und haptischer Manipulation der Genitalien, eventuell schon mit einer kurzen Penetration. Dieses Vorspiel ist begleitet von suchenden, abschweifenden, teils paranoiden Blicken der Kamera sowie der Darsteller_innen in die Gegend, in den öffentlichen Raum der Stadt und hin zu mutmaßlichen Störungen bzw. möglichen Beobachter_innen. Dadurch ist das Vorspiel gekennzeichnet durch Unterbrechungen und Störungen, die einerseits ungelegen kommen, da man sich ja nach einem »sichereren« Ort umschauchen muss. Andererseits ist die Unterbrechung willkommen, sie hebt den Transgressionscharakter und den Realitätsgehalt des Dargestellten hervor bzw. erzeugt diesen erst. Irgendwann reicht es entweder dem Kameramann oder den Darsteller_innen, es kommt der Vorschlag, sich nach einem besseren, »ruhigeren« Ort umzusehen, die Suche wird kurz visuell thematisiert, dann gibt es einen Sprung in der Zeit hin zum

Finden und Einnehmen des neuen Handlungsraums. Entweder sind die Darsteller_innen schon vor Ort und mitten im Tun, das von der Kamera entdeckt wird, oder die Kamera begleitet die Darsteller_innen, und es wird gemeinsam der neue Ort gefunden und eingenommen.

5.1.3 Moscow

Die Praktiken des Bewohnens abseits des Sex sind in diesem Film die einzigen Sequenzen, die im öffentlichen Raum spielen. Sie lassen sich in drei zentralen Punkten fassen: anonymes Beobachten bzw. Verfolgen, Durchqueren der Stadt und Begegnen im öffentlichen Raum.

Das Beobachten und Verfolgen dient dazu, die Stimmung eines Agententhillers zu generieren, ein hierarchisches Machtgefüge aufzuspannen und auch spätere voyeuristische Positionen während der Sexepisoden zu legitimieren. Einmal werden vier Soldaten zum Sammeln und Weitergeben von Informationen vom unsichtbaren Slava ausspioniert. Zum anderen wird Slava selbst beobachtet und verfolgt, um im Anschluss festgenommen, eingesperrt, gefoltert und fotografiert zu werden, damit er schließlich seine gesammelten Informationen weitergibt bzw. als Beobachtungs- und Lustobjekt fungieren kann.

Der Durchgang durch die Stadt erfolgt auf verschiedene Arten und mit unterschiedlichen Motiven. Die Stadt wird durchfahren und durchschritten, um jemanden von einem Ort zum anderen zu befördern oder selbst von A nach B zu gelangen, um jemanden zu suchen oder einfach nur, um gemütlich zu flanieren.

Für die oben angeführten Praktiken ist es wichtig, dass der öffentliche Raum einen Treffpunkt darstellt. Eine Möglichkeit für Begegnungen, um Unbekannte unbemerkt zu beobachten oder auch um mit ihnen in Kontakt zu treten. Vereinfacht wird die Kontaktaufnahme zwischen Fremden durch die Militäruzugehörigkeit fast aller dargestellten Personen, symbolisiert durch Ausweise, Uniformen und militärische Grüße, die alle auch für Hierarchien und Machtausübung stehen. In der Episode, in der eine Zivilperson mit Soldaten in Kontakt tritt, wird das vorläufige Machtgefüge symbolisiert durch das Anbieten von Geld. Der öffentliche Raum ist aber auch ein Treffpunkt für Kumpels, Gleichgesinnte, die gemeinsam durch die Stadt flanieren und sich wodka trinkend und rauchend die Zeit vertreiben.

All die oben beschriebenen Praktiken des Bewohnens beinhalten auch einen Moment des Wartens, entweder auf die ›Zielperson‹ oder auf den noch unklaren Zeitvertreib. Neben alldem spielt das Aussprechen und Ausführen von Befehlen noch eine wichtige Rolle, dies aber nicht nur abseits des Sex.

Eine Bezugnahme auf oder eine Kontaktaufnahme mit außen findet abseits des Sex und auch währenddessen vonseiten der Darsteller nicht statt. Es werden auch von der Kamera keine Personen außerhalb der Cast ins Bild gebracht, kein Mensch bewegt sich zu Fuß durch die Stadt, die Öffentlichkeit besteht aus unsichtbaren Verkehrsteilnehmer_innen in ihren Fahrzeugen und den vermeintlichen Bewohner_innen der unzähligen Gebäude.

5.2 Inanspruchnahme der Handlungsräume während des Sex

Es ist kein überraschendes Faktum, dass pornografischer Film, vor allem die kommerzialisierte und standardisierte Mainstream-Variante, als hochgradig geskriptet, ritualistisch und formelhaft angesehen wird.³³⁰ Elizabeth Grosz meint, dass Pornografie nur als solche funktioniert: »[...] in so far as it is ritualized, fundamentally repetitive, a series of infinite variations of a very small number of themes.«³³¹ Das Genre greift auf ein Reservoir von Gesten, Phrasen, Bewegungen, Szenarien und Handlungen zurück, um »desire effects through a more or less guaranteed pathway«³³² hervorzubringen. Diese meist vorhersehbaren Choreografien und Repräsentationskonventionen (wie etwa Meatshots und Cumshots) lassen die Rezipient_innen das Gesehene sofort identifizieren.³³³ Um ein »Produkt als pornografisch erkennbar zu machen und so an Erfahrungen von anderen [...] anknüpfen zu können«³³⁴, braucht es das Element der Wiederholung; diese erleichtert die Zugänglichkeit zu den Darstellungen und stellt sie in einen Zusammenhang. Zugleich bedingt diese unmittelbare Erkennbarkeit eine gewisse Überzeichnung, eine »Pornonormativität«, die wenig Interpretationsspielraum und Ambivalenz (z. B. in Bezug auf Gender) zulässt.³³⁵ Don Slater führt als Aspekte dieser »Pornonormativität« des Mainstream-Pornos unter anderem das ständige Recycling bestimmter Sexpraktiken, Körpertypen, Stellungen, Fetische sowie zutiefst vergeschlechtlichte Selbstrepräsentationen an sowie Heteronormativität (in Form einer Abwesenheit von männlicher Homosexualität), die Abbildung weiblicher Bisexualität und das Ausgrenzen von illegalen oder zu devianten Praktiken.³³⁶ Außerdem enthebt »die Lust als Imperativ des Pornografischen« die Figuren ihrer »sozialen Bindungen und damit einhergehenden Normen, Traditionen, Zwänge«, sie agieren in einer Utopie »jenseits von Klasse und Stand«, gerade wenn diese sozialen Unterschiede Thema der Inszenierung sind.³³⁷ In Abwesenheit von Beziehungszwängen, Verbindlichkeiten und Verantwortungen sind die Darsteller_innen immer bereit und willig zum Sex, es gibt keine materiel-

³³⁰ Vgl. Lehman, »Revelations about Pornography«, S. 96; Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 159; Paasonen, Nikunen und Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, S. 13; Richard B. Miller, »Violent Pornography: Mimetic Nihilism and the Eclipse of Differences.«, in: Susan Gubar und Joan Hoff (Hg.), *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography* (Bloomington 1989), S. 147–161, hier S. 150; Annette Kuhn, *The Power of the Image: Essays on Representations and Sexuality* (London 1994), S. 38.

³³¹ Grosz, »Naked«, S. 197.

³³² Grosz, »Naked«, S. 197.

³³³ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 160.

³³⁴ Hofer, »More than porn?«, S. 204.

³³⁵ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 121 und S. 160.

³³⁶ Vgl. Don Slater, »Trading Sexpics on IRC: Embodiement and Authenticity on the Internet«, in: *Body and Society* 4/4 (1998), S. 91–117, hier 99–103.

³³⁷ Villa, »Pornofeminismus?«, S. 55.

len Sorgen, keine Krankheiten, kein Versagen der Körper, Begehren und Begehrtheit sind unerschöpflich, mit einem Wort: pornotopisch.³³⁸

Bis zu einem gewissen Grad arbeitet auch die kommerzielle All-male-Pornografie mit ähnlichen Konventionen und Normen, es gibt ein Repertoire an gängigen Nummern und dominanten Körperästhetiken, auf die zurückgegriffen wird. Obwohl sich im All-male-Porno vieles um die Erotik des Anus dreht, ist nach Richard Dyer die zentrale Lust die sichtbare Ejakulation im Cumshot – wie im Heteroporno auch.³³⁹ Ebenso gibt es eine Steigerung der dargestellten sexuellen Praktiken, etwa »fucking after sucking« oder die gestaffelte Ejakulation der Darsteller als hinausgezögerten Höhepunkt.³⁴⁰ Bestimmte Darstellungen sind tabu oder werden nur in darauf ausgerichteten Subgenres gezeigt, zum Beispiel »male-female sex, effeminacy, age, obesity, and drag«³⁴¹. Zu präferenzierten Körpertypen gehören Darsteller,

»who are conventionally attractive and masculine, rather than androgynous or gender-ambiguous in appearance. Sites tend to be overwhelmingly white, and when men of color are featured, they are often fetishized, exoticized, or defined primarily by their race or ethnicity.«³⁴²

Im Gegensatz zum Heteroporno sind jedoch Sex-Education und Gesundheit bzw. Prävention seit Aids sehr präsent im All-male-Genre, und es herrscht eine vergleichsweise größere Fluidität der Rollen.³⁴³ Im All-male-Porno ist nicht immer gleich ersichtlich, was passiert: »[W]hen there are two bodies with two penises. Who will, and/or who won't, get penetrated?«³⁴⁴. All-male-Pornografie steht nicht außerhalb einer männlich und weiß determinierten patriarchalen Gesellschaftsordnung, und die eigene privilegierte Position wird wenig hinterfragt.³⁴⁵ Jedoch muss die Sichtbarmachung und Repräsentation männlicher Homosexualität gleichzeitig als deviant und »the pleasures of being fucked and the eroticism of the anus«³⁴⁶ als Störung maskuliner Normen bzw. einer heterosexuellen Matrix gelesen werden. Zudem steht All-male-Por-

³³⁸ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 155; Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 233–234; Brian McNair, *Striptease Culture: Sex, Media and Democratization of Desire* (New York 2002), S. 40; Laura Rival, Don Slater und Daniel Miller, »Sex and Sociability: Comparative Ethnographies of Sexual Objectification«, in: Mike Featherstone (Hg.), *Love and Eroticism* (London 1999), S. 295–322, hier S. 301.

³³⁹ Dyer, »Male Gay Porn«.

³⁴⁰ Vgl. Waugh, »Men's Pornography«, S. 319.

³⁴¹ Waugh, »Men's Pornography«, S. 320.

³⁴² Jennifer Moorman, »Gay for Pay, Gay For(e)play: The Politics of Taxonomy and Authenticity in LGBTQ Online Porn«, in: Feona Attwood (Hg.), *Porn.com: Making Sense of Online Pornography* (New York 2010), S. 155–167, hier S. 162.

³⁴³ Vgl. Waugh, »Men's Pornography«, S. 319.

³⁴⁴ Cante und Restivo, »The Cultural-Aesthetic Specificities«, S. 162; Wobei u. a. Thomas Waugh darauf hinweist, dass aufgrund von Körpertypen, Klasse, Alter oder Ethnie bereits bestimmte Rollen determiniert werden. Vgl. Waugh, »Men's Pornography«, S. 319.

³⁴⁵ Daniel Bernardi findet dafür klare Worte: »To be gay is to be white. To be a gay person of color is to be a source of white male desire and pleasure.« Daniel Bernardi, »Interracial Joysticks: Pornography's Web of Racist Attractions«, in: Peter Lehman (Hg.), *Pornography: Film and Culture* (New Brunswick 2006), S. 220–243, hier S. 234.

³⁴⁶ Dyer, »Male Gay Porn«.

nografie immer im Kontext sozialer und kultureller Praktiken von Gay-Communities.³⁴⁷ Dabei geht es unter anderem um Sichtbarkeit und Repräsentation von homosexuellen Männern, um ein In-der-»Welt«-Sein; das Öffentlichsein (auch wenn es nur eine mediale Öffentlichkeit ist) und die Forderung nach mehr Raum sind zentrale Elemente von All-male-Pornografie.³⁴⁸ Auch die in dieser Arbeit behandelten Filmbeispiele bedienen sich der oben beschriebenen Konventionen, allerdings ist ihr Umgang mit diesen bzw. deren Ausprägung sehr unterschiedlich. Die drei Filme versuchen auf verschiedene Weise, Intensität, Nähe, Natürlichkeit, Fülle, Exzess und auch Spektakel zu produzieren. Sie gehen mit der Inszenierung/Inszeniertheit, die dadurch entsteht, divergent um, versuchen sie mehr oder weniger zu verschleiern. Die Charakteristika der Schauplätze, die für die sexuellen Handlungen in den drei Filmbeispielen in Anspruch genommen werden, sind, wie in Kapitel 4 ausgearbeitet wurde, sehr heterogen. Der Sex in VIENNESE spielt sich innerhalb von inszenierter Halböffentlichkeit ab, die touristisch geprägt ist, in ILLEGAL werden ausschließlich öffentliche Räume mit meist transitorischem Charakter bewohnt, in MOSCOW findet der Sex in Innenräumen mit geschlossenem bzw. privatem Charakter statt, die teilweise mit der Institution Militär in Verbindung stehen. Wie sich das in den Praktiken des Bewohnens ausdrückt, soll an dieser Stelle herausgearbeitet werden.

5.2.1 Sexuelle Skripts

Zwei Motive, die sich durch alle drei Filmbeispiele ziehen, sind die Abwesenheit von Unterwäsche und die ungebrochene, überbordende Potenz. Die Darsteller_innen sind allzeit bereit, es könnte immer und überall zum Sex kommen. Oder, mit Steven Marcus' Worten: »Auf die Frage ›Wie viel Uhr ist es in Pornotopia?‹ ist man versucht zu antworten: ›Es ist Zeit, miteinander ins Bett zu gehen.«³⁴⁹ Einzig VIENNESE bricht manchmal aus diesen Mustern aus. Zum einen tragen die Darsteller_innen in der Girl-on-Girl-Episode Unterwäsche, die Mieder, Straps Gürtel und Strümpfe erfüllen hier aber einen Zweck, sie sind Fetischobjekte. Andererseits ist die Standfestigkeit der Darsteller nicht ungebrochen, dies zeigt sich besonders in der ersten Episode. Die Erektion des Darstellers erschlafft, trotz mehrfacher Versuche und der Mithilfe seiner Partnerin gelingt es nicht, den Penis wieder aufzurichten. Dieses ›Missgeschick‹ wird kurzerhand in die Inszenierung eingebaut, die Darstellerin emanzipiert sich quasi und befriedigt sich selbst mit einem Dildo, bis ihr Gegenüber wieder bereit ist. Außerdem wird diese Episode nicht mit einem Cumshot abgeschlossen, der finale Beweis für die Potenz bleibt aus. In der Girl-on-Girl-Episode wird zwar der Phallus in Form eines Dildos eingeführt, und es

³⁴⁷ Vgl. Moorman, »Gay for Pay, Gay For(e)play«, S. 161; Dyer, sowie Cante und Restivo beschreiben einen engen Zusammenhang mit (Orten des) Pornokonsum und öffentlichem Sex, sowie die Darstellung utopischer homosexueller Lebenswelten aus einer Mischung von Romantik und Promiskuität die in die Alltagspraxen von Gay-Communities zurück wirken. Vgl. Dyer, »Male Gay Porn«; Cante und Restivo, »»World« of All-Male Pornography«.

³⁴⁸ Vgl. Cante und Restivo, »»World« of All-Male Pornography«, S. 110; dies., »The Cultural-Aesthetic Specificities«, S. 162; Waugh, »Men's Pornography«, S. 313–314.

³⁴⁹ Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 231.

wird versucht, durch intensiveres Stöhnen einen Höhepunkt zu markieren. Doch die Sequenz endet eher abrupt, ohne visuellen Beleg für die Klimax, entsprechend unbefriedigt und unbefriedigend. Ansonsten wird der Nachweis der männlichen Lust – in Form der externen Ejakulation auf Hintern, Brust, Bauch oder ins Gesicht der Partner_innen – permanent erbracht. Interessanterweise müssen die Darsteller in den Heteropornos vor dem Cumshot immer noch masturbieren, in MOSCOW ist das nicht der Fall. Ein spezielles Merkmal der Kristen-Bjorn-Produktionen ist das Sperma, das immer fließt, auch in diesem Film. Höhepunkte, durch Cumshots dargestellt, bilden nicht die finale Klimax der jeweiligen Sexepisode wie in den beiden anderen Analysefilmen. Es gibt mehrere Cumshots pro Episode und oft auch pro Darsteller, die kontinuierlich während jeder Episode vorkommen. So ist das Sperma fast durchgängig präsent, und das nicht nur in Form von eruptiven Entladungen, oft rinnt oder tropft es, häufig tritt es auch ohne direkte Manipulation des Penis aus. Schließlich ist noch bemerkenswert, dass die Erektionen fast nie nach erbrachter Ejakulation erschlaffen, wie zu erwarten wäre. Trieb, Begehren und Begehrtheit sind unendlich, die Körper versagen (fast) nie. Es wird eine Ökonomie der Lust entwickelt, »in which not only is there always enough, there's even more than you could possibly want.«³⁵⁰

Was die Sexnummern und Stellungen angeht, gibt es zwischen den beiden Heteropornos viele Parallelen, aber auch einige prägnante Unterschiede. In beiden Filmbeispielen sind Oralsex sowie das Massieren von Penis und Klitoris Vor- und Zwischenspiel fast aller Episoden. Die folgenden Stellungen werden in VIENNESE wie auch in ILLEGAL praktiziert: Oralsex und Massieren der Genitalien in Position 69; Fick am Boden/auf einer Bank o. Ä., der Mann liegt/sitzt, die Frau ist oben, sie reitet auf ihm, entweder mit zugewandtem Blick oder rittlings; Fick von hinten, der Mann steht, die Frau ist vorgebeugt und hat stellenweise ein Bein angehoben; Fick in »doggystyle«, die Frau auf allen vieren, der Mann kniet oder grätscht hinter ihr; Fick im Stehen, zueinander gewandt oder hintereinander, teils hat die Frau ein Bein gehoben oder die Beine um den Mann geschlungen, beide halten sich wo fest oder lehnen sich an, der Mann stützt die Frau, damit sie im Gleichgewicht bleibt; Fick hintereinanderliegend; Analpenetration der Frau, entweder indem sie auf dem Mann reitet oder »doggystyle«. Allerdings werden in ILLEGAL alle diese Nummern in jeder Episode durchexerziert, in VIENNESE kommen sie entweder nur einmal oder in maximal drei von sechs Episoden vor. Dafür gibt es in VIENNESE noch zusätzliche Spielarten, etwa den Fick in Missionarsstellung und den Fick vaginal gegenüberstehend. Außerdem ist hier Selbstbefriedigung ein Thema, die sowohl von Männern als auch von Frauen per Hand praktiziert wird sowie mit einem Dildo. Im Übrigen gibt es noch die Girl-on-Girl-Sequenzen in VIENNESE, einmal als Vorspiel, einmal als eigene Episode, die eine Varianz zu ILLEGAL darstellen. Eine Eigenart von ILLEGAL ist das schon mehrfach erwähnte exzessive Zeigen der Brüste, des Hinterns und vor allem der Körperöffnungen der Darstellerinnen, das auch zwischen den einzelnen Sexnummern beständig stattfindet.

³⁵⁰ Laura Kipnis, *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America* (New York 1996), S. 202.

In MOSCOW finden sich ein paar Überschneidungen zu den anderen Filmbeispielen, etwa im Oralsex, in der Masturbation und in den Cumshots. Erwartungsgemäß sind die Divergenzen aber größer, schon allein durch die Abwesenheit von Frau respektive Vagina und den Fokus auf anale Penetration. Ein wesentlicher Unterschied ist zum Beispiel, dass es nicht in jeder Episode zu einer Penetration kommt. Manche Episoden bestehen nur aus einer Nummer, etwa Selbstbefriedigung, Blowjob oder Rimming/Massage des Afters. Darüber hinaus differieren Praktiken, die auch in den Heteropornos vorkommen, in ihrer Ausformung und Vielschichtigkeit. Oralsex wird sowohl genital als auch anal praktiziert: Lutschen, Lecken und Küssen des Penis, der Eichel und der Hoden, Masturbation mit den Lippen; Lecken am After und leicht penetrierende Stöße mit der Zunge. Manuelle (Selbst-)Befriedigung geht von sanftem Streicheln über wilde und schnelle Massagen mit der ganzen Hand, mit zwei Fingern oder mit dem Fuß bis hin zum ›Melken‹ des Penis. Der After wird meist nur sanft massiert oder vorsichtig mit einem Finger penetriert. Weiters wird der Penis am Körper einer anderen Person gerieben, an Schenkeln, Waden, Arschbacken und Gesicht. Mit den Pimmeln wird nicht nur penetriert, sie werden auch gewedelt und gewackelt und auf Gesicht oder After geschlagen – gern auch freihändig. Der anale Verkehr erfolgt geschützt durch Kondom und beginnt immer mit langsamem Einführen. Tempo, Tiefe und Gangart des Geschlechtsverkehrs variieren von langsam bis schnell, von mittel bis tief, von sanft bis hart, wobei vieles sich auf einer moderaten Ebene abspielt. VIENNESE ähnelt MOSCOW in der Variation von Rhythmus und Intensität der genitalen Ereignisse, wobei bisweilen durch dynamische, schnelle Schnitte und akrobatische Stellungen ein Mehr an Verve generiert wird. ILLEGAL allerdings ist immer auf der harten, schnellen, sportlichen Seite unterwegs, ›bigger, better, faster, more‹ scheint die Parole bei den Sexnummern. Was ILLEGAL nicht durch Varianz der Praktiken liefern kann, versucht der Film über schnelle Abfolgen der Sexnummern, überbordende Akrobatik und exzessives Stöhnen wettzumachen. Die Stellungen und Praktiken wechseln im Minutentakt, manchmal sogar öfter, in möglichst kurzer Zeit soll möglichst viel gezeigt werden. Dies soll über die eingeschränkte Auswahl an Nummern hinwegtäuschen, es suggerieren Masse, Abwechslung und teilweise Steigerung. Konträr dazu wird den einzelnen sexuellen Handlungen in MOSCOW jeweils sehr viel Zeit gegeben. Stellungen, Praktiken, Rollen oder Partner werden hier nur alle drei bis zehn Minuten (sic!) verändert bzw. getauscht. Bei MOSCOW wird Fülle mit der Menge an agierenden Personen produziert und mithilfe der Gleichzeitigkeit der sexuellen Handlungen, die sich an einem Schauplatz respektive an einer Person abspielen. Selten haben die Darsteller in MOSCOW nur zu zweit eine sexuelle Liaison, häufig gibt es ein Gruppentableau mit drei bis vier Personen, seltener auch eine Doppelung durch das Spiegelbild. VIENNESE liegt in der Vielfalt und im Wechsel der Praktiken zwischen den beiden anderen Filmen, eine Pose/Nummer dauert hier eine bis drei Minuten. Vielschichtigkeit wird über den Schnittrhythmus, die weibliche Bisexualität, die Einmaligkeit bestimmter Handlungen und auch über die originären Schauplätze vermittelt.

Abschließend möchte ich an dieser Stelle noch ein besonderes Stilelement von *ILLEGAL* anführen, den Einsatz von vulgärem Humor. Die Crew ist sehr gut gelaunt in diesem Film und kommentiert die Handlungen oder das Geschehen in der Umgebung ständig mit anzüglichen Schenkelklopfen und derben Witzchen. Der Kameramann tut dies, während die Darsteller_innen gerade beim Sex sind, und die Darsteller_innen scherzen vor, zwischen und nach dem Sex. Humor hat eine lange Tradition in der Pornografie³⁵¹, und es bieten sich hier mehrere Lesarten an. Einerseits stört der Humor die Ernsthaftigkeit des Dargestellten, er ermöglicht eine Distanz, ein Zurücktreten und hat eine befreiende Funktion für die Betrachter_innen.³⁵² Andererseits bedingen solch schmutzige Witze Schamlosigkeit und unterstreichen den Eindruck von Trash- und Low Culture. Laura Kipnis und Constance Penely identifizieren darin (und in anderen Elementen von Porno) eine karnevaleske Transgression, eine Infragestellung (klein-)bürgerlicher Vorstellungen von Geschmack, Moral und Klassenhierarchien.³⁵³ Gleichzeitig kann in diesen vulgären, witzigen Einwüfen eine eigene Nummer gesehen werden, die das Gesehene verifiziert, mehr vom selben auf einer anderen Ebene preisgibt und die Omnipräsenz des Sex untermauert.³⁵⁴

5.2.2 In Beziehung treten, Rollen spielen

Pornografie inszeniert ihre Darsteller_innen mehr als überzeichnete Typen denn als tiefgründig entwickelte Charaktere, soziale Verbindlichkeiten und Konventionen sind aufgehoben, und soziale Kategorien bzw. Differenzen werden vor allem in den und durch die Körper der Darsteller_innen zum Ausdruck gebracht.³⁵⁵ Wie diese Typen/Figuren nun sozial miteinander in Beziehung treten, was an Umgang miteinander neben den Sexnummern als Surplus übrig bleibt, wird im Folgenden dargelegt.

Besonders interessant scheinen hier zunächst die Blickkonstellationen der Darsteller_innen untereinander und der nach innen gerichtete Blick (auf nach außen gerichtete Blicke wird im nächsten Abschnitt Bezug genommen). In *VIENNESE* lassen sich drei Tendenzen herauslesen. Erstens gibt es zwei Episoden, in denen die Darsteller_innen viel Blickkontakt herstellen und

³⁵¹ Bekannte Beispiele sind etwa die deutschen Sexkomödien und die schwedischen Bettkantenfilme der 1970er-Jahre oder die Umdeutung bekannter Filme und Serien zu Porno-Parodien und die Verballhornung ihrer Titel durch witzige, anzügliche Wortspiele: *EDWARD PENISHANDS*, *WHORE OF THE RINGS*, *THE WITCHES OF BREASTWICK*, *SPERMBUSTERS*, *BUFFY THE VAMPIRE LAYER*, *BACKSIDE TO THE FUTURE*, *A CLOCKWORK ORGY*, *SEX TREK: THE NEXT PENETRATION*.

³⁵² Vgl. Jacobs, *Netporn*, S. 73; Emily Shelton, »A Star Is Porn: Corpulence, Comedy, and the Homosocial Cult of Adult Film Star Ron Jeremy«, in: *Camera Obscura* 51, 17/3 (2000), S. 115–147, hier S. 121.

³⁵³ Vgl. Kipnis, *Bound and Gagged*, S. 130–132; Constance Penely, »Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn«, in: Linda Williams (Hg.), *porn studies* (Durham 2004), S. 308–331, hier S. 310. Diese Lesart mag wohl mit der politischen Konnotation von Pornografie im Frankreich des 18. Jahrhunderts zusammenhängen, in der Pornografie auch für Häresie und den Angriff politischer Autoritäten stand.

³⁵⁴ Vgl. Nina K. Martin, »Never Laugh at a Man with His Pants Down: The Affective Dynamics of Comedy and Porn«, in: Peter Lehman (Hg.), *Pornography: Film and Culture* (New Brunswick 2006), S. 189–205, hier S. 196–199.

³⁵⁵ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 157–160.

sich über lange Strecken – soweit es die Stellung erlaubt – tief in die Augen blicken und anlächeln. Beide Episoden sind auf unterschiedliche Art romantischer bzw. zärtlicher inszeniert als die restlichen Episoden. Dies ist einmal die erste Episode mit dem Paar, das sich gerade verlobt hat, und dann noch die dritte Episode mit den zwei Frauen. Zweitens finden sich in der Episode im Fiaker, in die drei Personen involviert sind, einige wenige Blicke zueinander, ansonsten wird vorrangig die genitale Aktion (der jeweils anderen) beobachtet, oder die Augen sind geschlossen, der Blick ist nach innen auf den eigenen Genuss gerichtet. Drittens gibt es in den restlichen Episoden viele Versuche der Männer, Blickkontakt mit ihren Partnerinnen aufzunehmen, diese haben jedoch meist die Augen geschlossen, manchmal den Kopf abgewendet, oder sie betrachten die pornografische Aktion. Dies steht konträr zu den romantisch und innig inszenierten Zweierbeziehungen in den Überleitungssequenzen abseits der Sexnummern.

Die Blicke der Darsteller_innen in ILLEGAL hingegen nehmen kaum Kontakt mit ihrem Gegenüber auf. Sie sind entweder – durch geschlossene Augen – auf sich selbst bezogen, wenden sich abwesend auf die Gegend oder konzentrieren sich auf die Genitalien. Manchmal gibt es ein flüchtiges gegenseitiges Anblicken beim Sex, am ehesten findet das beim Blowjob statt.

Demgegenüber spielen Blicke und Blickkonstellationen in MOSCOW eine viel wichtigere Rolle. Einerseits ist das unbemerkte Beobachten durch das Spionagethema ein zentrales Motiv, das dann in drei Episoden sexualisiert und als Voyeurismus umgedeutet wird. Auch während des Sex spielt das Beobachten dessen, was man gerade macht, aber vor allem dessen, was die anderen gerade machen, eine große Rolle. Wenn die Darsteller nicht gerade sehr mit sich selbst und ihrem Gegenüber beschäftigt sind, bei dem sie z. B. die Reaktion auf eine sexuelle Handlung beobachten, wenden sie oft den Blick zum anderen Paar oder dem anderen aktiv Agierenden, um an dem dortigen Geschehen ihre Schaulust zu befriedigen. Beobachten kann aber auch in Form einer machtausübenden Person geschehen, die »kontrolliert«, ob ihre Handlungsanweisungen passend umgesetzt werden. Neben Schaulust und Kontrolle spielt auch das nonverbale In-Beziehung-Treten durch innige, zärtliche, wohlwollende oder lüsterne Blicke eine wesentliche Rolle, entweder direkt oder über den Umweg des Spiegels. Besonders in der letzten Episode werden über lange Blickkontakte Intimität und eine romantische Zweierbeziehung generiert.

Der Bezug aufeinander ist in MOSCOW generell von Bedeutung, da meist mehr als zwei Personen interagieren. Wenn die Gruppe aus zwei Paaren besteht, nehmen diese jeweils auch auf das andere Paar Bezug durch Berührungen oder im Gespräch. Bei drei Personen konzentrieren sich die beiden Aktiven nicht nur auf die passive Person, sondern treten auch miteinander in Kontakt. Die Partner, Parts und Positionen werden oft getauscht, auch wenn es vorerst klare Hierarchien gibt. Der Umgang miteinander changiert dabei zwischen zwei Polen: Auf der einen Seite kommen zum Beispiel durch gegenseitiges Streicheln, häufiges Anlächeln und langes Küssen viel Zärtlichkeit, Vorsicht, Respekt und teils auch Romantik zum Ausdruck. All diese zärtlichen Gesten sind meiner Einschätzung nach doch überraschend dominant für einen Por-

no, vor allem die Küsse sind ungewöhnlich. Auf der anderen Seite gibt es starke Hierarchien dort, wo Handlungen auf Befehl oder Zwang hin ausgeführt werden. Doch sind die Hierarchien und Machtdemonstration eindeutig als Inszenierung zu erkennen, und sie lösen sich im Lauf der jeweiligen Episoden immer stärker auf. Der General verliert sich in seinen eigenen Lüsten, er schafft es zwar noch teilweise, Befehle zu geben, aber diese klingen am Ende eher hohl. Boris und Slava führen ihre Küsse nicht nur von Befehls wegen durch. In der Villa-Episode ist das noch viel stärker der Fall, der zahlende Zivillist gibt zwar vorerst den Ton an, begibt sich jedoch auch in die passive Rolle, bzw. wird ihm das Heft aus der Hand genommen. Ein Element, das die Verwässerung, mithin auch die Auflösung der anfangs sehr präsenten Hierarchien verstärkt bedingt, ist der ständige Rollen- und Partnerwechsel.

ILLEGAL ist das Kontrastprogramm dazu. Geküsst werden ausnahmslos die Brüste, und das nur als Vorspiel. Die Gesten im Umgang miteinander sind nicht zärtlich, sondern lüstern, derb, teils grob und zweckgewidmet. Sie beschränken sich auf das, was an Körperkontakt nötig ist, damit es richtig zur Sache gehen kann: einander festhalten, stabilisieren, die Richtung vorgeben. Die Darsteller grapschen, quetschen oder massieren Arschbacken und Brüste ihrer Partnerinnen während des Ficks. Bei Blowjobs halten sie ihre Kolleginnen am Hinterkopf, an den Haaren oder an der Schulter und geben den Rhythmus der Bewegungen vor. Auch wenn die Frau vermeintlich obenauf ist und am Mann reitet, wird manchmal nachgeholfen, Geschwindigkeit und Tiefgang werden vom Darsteller bestimmt. Die Berührungen der Darstellerinnen sind oft auf sich selbst bezogen, so massieren sich die meisten während des Blowjobs die Brüste oder während des Ficks die Klitoris. Manch eine zieht die eigene Arschbacke zur Seite, um der Kamera eine bessere Sicht zu gewähren.

Wie die Gesten schon andeuten, kommt die Initiative, wohin man geht oder welche Position als nächste eingenommen wird, vorrangig von den Männern, auch der Kameramann mischt sich bisweilen ein. Sie geben den Ton an und die Richtung vor. Besonders Markus ist sehr bestimmend, und viele seiner Anweisungen werden im Imperativ formuliert. Die Darstellerinnen finden immer alles »Geill!«, was sie gerade tun oder mit ihnen getan wird, sie feuern teilweise ihr Gegenüber an, manchmal kommentieren sie die Handlungen frech, ganz selten ergreifen sie die Initiative. Einem eher derben und grobschlächtigen Umgangston steht eine lockere und ausgelassene Stimmung gegenüber, es wird viel gelacht.

Spannend ist, dass die Darsteller neben der Rolle des Guides, der die Richtung weist und die Attraktionen vorführt, auch die Funktion einer Leerstelle und eines Platzhalters für das männliche Publikum innehaben. Einer Hypervisibilität der Potenz und des Phallus steht in ILLEGAL die Unsichtbarkeit des restlichen Männerkörpers gegenüber.

In VIENNESE sind die Tonangebenden und jene, die die Initiative ergreifen, meist die Frauen. Wie schon oben beschrieben, hilft sich die Darstellerin in Episode 1 kurzerhand selbst, als ihr Partner keine Erektion hat, und befriedigt sich mit einem Dildo. Die beiden Frauen in Episode 2 ziehen den Kutscher, der gerade den Ausflug beenden will, hinein in den Fiaker. In

Episode 4 beendet die Darstellerin das Telefonat ihres Partners, indem sie ihm das Handy wegnimmt und ihn an der Krawatte mit sich zieht, auch sonst ist sie dominant. Auch in der Disco ergreift die Frau die Initiative, sie nimmt Blickkontakt auf, geht hoch zur DJ-Kanzel und beginnt mit dem Blowjob, beim Ortswechsel gibt sie die Richtung vor und meint schließlich: »Let's get your dick out, baby!«

Ähnlich wie bei den Blickkonstellationen lassen sich auch bei Gesten und Berührungen drei Linien herauslesen, die kongruent zu den Konnotationen der Blicke entwickelt sind. In den Episoden 1 und 3, die einmal eine romantische Heterobeziehung und einmal den Sex zwischen zwei Frauen inszenieren, sind Küsse und zärtliche Berührungen durchgängig präsent. Überhaupt dominieren in der Girl-on-Girl-Sequenz langsame Bewegungen, die behutsam und mit Bedacht ausgeführt werden, so wird etwa anfangs lange mit einer rosa Feder gespielt. In der Fiaker-Episode finden sich Küsse und zärtliche Gesten vor allem im Girl-on-Girl-Vorspiel, dazwischen nur manchmal, wenn eine Person im Dreiergespann gerade unterbeschäftigt ist. In den letzten drei Episoden wird nur jeweils am Beginn, also zur Begrüßung, geschmust, und als Abschluss gibt es immer einen lasziven Zungenkuss nach dem Cumshot, Zärtlichkeiten spielen hier eher keine Rolle. Bemerkenswert ist die Darstellerin in Episode 5, sie streichelt sich dauernd selbst über den Oberkörper und verstärkt damit den Eindruck von Selbstbezug, der schon durch die geschlossenen Augen hervorgerufen wird. Ansonsten finden sich in VIENNESE noch manchmal – ähnlich wie in ILLEGAL – lüsterne Gesten wie das Begrapschen und Massieren der Brüste durch die Männer. Außerdem wird Lust durch verzückte Gliedmaßen inszeniert und durch die ekstatische Geste der Darstellerinnen, den Kopf bei geschlossenen Augen und offenem Mund in den Nacken zu werfen.

Spannend ist, dass in diesem Filmbeispiel soziale Bindungen und Verpflichtungen in Szene gesetzt werden. Diese Bindungen werden einerseits gebrochen durch den Sex mit wechselnden Partner_innen, andererseits ist das verlobte Paar am Ende wieder gemeinsam unterwegs. Im Gegensatz zu ILLEGAL entscheiden hier eher die Frauen, was und wie sie es wollen. Das, worum es in dem Porno gehen soll – alle treiben es mit allen –, wird hier auf eine eher chice, ästhetisierte Art inszeniert.

5.2.3 Bezug auf außen

Eine Bezugnahme auf das, was sich außerhalb der pornografischen Aktion abspielt, findet in VIENNESE ausschließlich durch Stadtansichten und Geräusche statt. Die Stadtbilder sind entweder im Hintergrund stetig präsent – wie auf der Dachterrasse oder im Riesenrad. Oder sie werden in unterschiedlicher Dichte zwischen die Sequenzen der Sexepisoden geschnitten – im Fiaker, im Belvedere, am Dach, im Riesenrad –, besonders gerne bei Positionswechseln. In der Disco-Episode steht die tanzende Menge für die Öffentlichkeit und wird anstelle der Stadtansichten als Bruch, Übergang und Außensicht eingefügt. In zwei Episoden bricht durch Gerä-

sche – den Sound des quietschenden Riesenrades oder das Wiehern der Pferde – die Außenwelt in die Intimität der Szenen ein und produziert mehr Öffentlichkeit.

Auch in MOSCOW wird der Bezug zum Außen – ähnlich wie in VIENNESE – lediglich über die visuelle Ebene hergestellt. Einerseits markiert die Stadt hier den Übergang von einer Sexepisode zur nächsten, andererseits wird sie durch mehrere Sexszenen, die prominent vor Fensterblicken inszeniert sind – und dabei auch durch Zooms aus den Fenstern hinaus –, ins Private hereingeholt. Die Fenster ermöglichen zudem den Blick herein, das Öffentlichmachen des Intimen und Privaten. Sie sind durchlässige Schwellen, sind die Verbindung zwischen den inneren Räumen eines Hauses und der Welt da draußen. Sie stellen die Öffnung dar zwischen der heteronormativen Welt im Außen und der homosozialen bzw. homosexuellen Welt im Inneren, »in the closet«. Aber durch das Fenster bleibt diese Welt innen eben nicht mehr ganz verschlossen, heimelig/heimlich und verborgen, Innen und Außen beginnen sich zu durchdringen.

Im Gegensatz dazu ist in ILLEGAL die Bezugnahmen auf das Außen ein essenzielles Gestaltungsmerkmal und neben dem Sex eine der wichtigsten Praktiken des Bewohnens. Dies geschieht sowohl auf der visuellen und verbalen als auch auf der Handlungsebene.

Auf der Bildebene schwenkt die Kamera während der sexuellen Handlungen häufig ab in die Stadtlandschaft und situiert das Geschehen, wie in Kapitel 3 und 4 geschildert, im öffentlichen Raum. Dabei wird aber auch gezielt Augenmerk auf Passant_innen gelegt (oder Teile der Filmcrew, die sich als solche ausgeben). Es werden etwa scheinbar ahnungslose Menschen, die, unbehelligt von dem Tabubruch nebenan, gerade picknicken oder spazieren gehen, die Stadt also »regelkonform« bewohnen, herangezogen. Autos, Radfahrende oder Fußgänger_innen, die sich an der mehr oder weniger intensiven körperlichen Interaktion der Darsteller_innen vorbeibewegen, werden mittels Schwenks verfolgt. Analog dazu wird vom Kameramann und den Darsteller_innen verbal auf die Stadt und ihre Bewohner_innen verwiesen: »Schaut mal, wer da alles ist. Die gucken alle so.« Es wird sich über die lästigen anderen, die stören oder eine_n verjagt haben, beschwert: »Nicht mal in Ruhe ficken kann man hier. [...] Und da unten kommen auch schon die Bullen.« Und es gibt auch Versuche der Kontaktaufnahme: »Winken wir mal, huhu!« (Frau winkt mit dem Penis einem Auto nach). Außerdem blicken sich Darsteller_innen und Kamera oft suchend, teils auch paranoid um, immer auf der Hut vor potenziellen Beobachter_innen, aber gleichzeitig bemüht, diese aufzustöbern. All diese Gesten versuchen die Alltäglichkeit der Umgebung herauszustreichen, somit den Realitätsgehalt und auch das Momentum der Transgression zu untermauern, zugleich soll die Inszeniertheit so in Abrede gestellt werden. Um den Grenzgang des Sex im öffentlichen Raum wird eine besondere Spannung aufgebaut. Das Bewohnen der Stadt nach ganz eigenen Regeln ist auch ein Versuch, sich mittels Sex in die Stadt einzuschreiben, Spuren zu hinterlassen, obwohl das dargestellte Vergnügen immer auch flüchtig und auf der Flucht ist.

Zudem sind die Darsteller_innen in ILLEGAL unentwegt bemüht, die Betrachter_innen ins Geschehen einzubeziehen. Dies passiert einerseits über eine direkte Ansprache, einen einseiti-

gen Dialog auf Du und Du. Andererseits werden Betrachter_innen über lange direkte Kamerablicke der Darstellerinnen – etwa während eines Blowjobs o. Ä. – herangeholt. Diese direkten Blicke sollen affizieren und Nähe generieren. Dialog und Blick machen die Betrachter_innen zu Kompliz_innen, stellen aber gleichzeitig deren Handeln, deren Schauen aus und produzieren so wiederum Distanz.

Laura Kipnis weist darauf hin, dass Transgression ein bedeutsames Moment im Pornografischen darstellt. Eine Form der Grenzüberschreitung findet sich im Impuls »toward exposure, toward making the private public and the hidden explicit«³⁵⁶, es geht darum, sich an die kulturellen Ränder zu bewegen, die bedrohliche Orte darstellen, und diese Schwellen zu überdehnen bzw. zu überschreiten. Damit wird auch die Trennung zwischen Öffentlichem und Privatem ignoriert.³⁵⁷ In ILLEGAL findet diese Grenzverschiebung in einem doppelten Sinne statt, durch die mediale Publikmachung der »private parts« und durch das Ausführen höchst intimer und privater Praktiken des Bewohnens im öffentlichen Stadtraum.

5.3 Inszenierung und Authentizität – Zwischenbilanz

Wie sich in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt hat, geht es im pornografischen Mainstream-Film um eine Illusion des »Realen« oder, wie Schicke und Seier es ausdrücken, um die »Fiktion des Authentischen«³⁵⁸. Kulturell hervorgebrachte sexuelle Praktiken werden als natürlich und triebhaft präsentiert³⁵⁹, sind dabei aber hochgradig normiert und inszeniert. Die Naturalisierung von Männern, Frauen und Begehren funktioniert über die vorrangige Konstitution von (Geschlechts-)Identität durch Geschlechtsteile und das In-Verbindung-Bringen dieser mit Lust bzw. Orgasmus³⁶⁰, durch »die spektakuläre Inszenierung von weiblichen Körpern und weiblicher Lust, die Hypervisibilisierung des männlichen Orgasmus [...] sowie das Zitieren stereotyper Szenarien von Dominanz und Kontrolle und von übertriebener Geschlechterdifferenz«³⁶¹. Weibliche Bisexualität ist zwar ein wichtiges Element des Heteropornos, wird aber als impotent inszeniert, um die heterosexuelle Matrix nicht zu gefährden. Trotz des Versuchs, die Darstellung von Geschlechtsidentität möglichst triebhaft-natürlich und pedantisch-realistisch zu geben, beinhaltet das Dargestellte durch die Zuspitzung, Übertreibung und Wiederholung immer Fiktionalität. Denn die Performer_innen führen den Geschlechtsakt auf und doppeln in diesem Akt den Aufführungscharakter von Geschlecht.³⁶² Dadurch, dass diese Genrekonventionen schon seit Jahrzehnten im Umlauf sind, werden sie von den Rezipient_in-

³⁵⁶ Kipnis, »How to Look at Pornography«, S. 124.

³⁵⁷ Vgl. Kipnis, »How to Look at Pornography«, S. 121–122.

³⁵⁸ Seier und Schicke, »Pornographie: Die Fiktion des Authentischen«.

³⁵⁹ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 167.

³⁶⁰ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 169.

³⁶¹ Hofer, »More than porn?«, S. 203.

³⁶² Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 171.

nen teils als zu vorhersehbar, formelhaft oder artifiziell abgetan, und das wiederum bietet Anlass, um neue Formen der Beglaubigung zu entwickeln oder aber auch die stereotypen Rollen und Konventionen neu auszuverhandeln und zu subvertieren.³⁶³

ILLEGAL ist unter den drei analysierten Filmen jenes Beispiel, das am strengsten an der Pornonormativität und den Konventionen des Genres festhält. Die sexuellen Handlungen werden durch ihr Recycling in jeder Episode schnell als geskriptet und inszeniert erkannt. Um nun das Dargestellte als real zu authentifizieren, wird der öffentliche Raum als Schauplatz herangezogen. Es wird eine Hyperrealität inszeniert, ein sehr alltäglicher öffentlicher Raum, auf den die Darsteller_innen und die Bilder permanent verweisen. Die Inszeniertheit soll so verschleiert werden. Berlin, das als Stadt im steten Umbruch mit viel Möglichkeitsraum und Freigeist imaginiert wird, bietet die perfekte Bühne dafür. Außerdem schreibt man sich mit dem Sex in die Stadt ein und hinterlässt flüchtige Spuren. Gleichzeitig entspricht die Transgression des Sex im öffentlichen Raum der Tendenz des Genres, immer mehr zeigen zu wollen, immer exzessiver und spektakulärer zu sein. Die Möglichkeit des Beobachtet- und Ertapptwerdens spielt eine zentrale Rolle in der Dramaturgie der Grenzüberschreitung. Darüber hinaus werden die Betrachter_innen durch direkte Ansprache und Blickkontakt näher herangeholt, sie werden zu Kompliz_innen des Tabubruchs. Der Versuch, sie möglichst nahe am Bild zu halten, ist auch ein Versuch, Unmittelbarkeit, Direktheit und Spontanität zu produzieren und somit den Realitätsgehalt zu untermauern.

In VIENNESE wird der Raum anders bewohnt. Zwar versucht der Film über die Stadtbilder ein real erfahrbares Wien zu imaginieren, doch sind diese Stadt und die Handlungen in ihr hochgradig touristisch geprägt. Alle Schauplätze sind mit Sehenswürdigkeiten assoziiert, und die Darsteller_innen befinden sich auf einem sexuellen Ausflug, auf einem Städteurlaub. Die Inszenierung muss hier nicht versteckt werden, denn dieser Film trägt ein Momentum in sich, das einen eskapistischen Handlungsraum aufspannt, der in manchen Sequenzen ins Wunschtraumhafte abgeleitet. Es werden zwar auch viele Genrekonventionen bedient, gleichzeitig wird hier ein Handlungsraum aufgemacht, innerhalb dessen Geschlechterzuschreibungen, Machtressourcen und Rollen neu ausverhandelt werden können.

In MOSCOW wird die Stadt als düster und machtdurchdrungen imaginiert, das Setting im Militärmilieu etabliert vorerst einen streng hierarchischen Handlungsraum. Doch diese Hierarchien verschwimmen zunehmend, die Rollen und Parts sind fluid. Durch die Gruppenarrangements und Tableau-Inszenierungen wird ein utopischer Raum produziert, in dem immer alles in Bewegung ist und das Sperma ständig im Fluss. Durch die komplexere Handlung und die Vielfalt der Gesten haben Romantik und Promiskuität, »making love *and* having sex«³⁶⁴ gleichermaßen Platz. Für Richard Dyer stellt das eine utopische Aussöhnung scheinbar unver-

³⁶³ Vgl. Paasonen, Nikunen und Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, S. 13.

³⁶⁴ Dyer, »Gay Male Porn«.

einbarer Begehren dar.³⁶⁵ Durch den Bruch mit normativer heterosexueller Männlichkeit befinden sich homosexueller Geschlechtsverkehr und dessen Rezeption immer in einem anderen Verhältnis zu Öffentlichkeit als heterosexuelle Praktiken. Obwohl sich viele der pornografischen Handlungen in MOSCOW wenig auf ein Außen und die Öffentlichkeit der Stadt beziehen, sind diese doch stärker in Relation zu Öffentlichkeit zu lesen als die beiden anderen Filmbeispiele. Linda Williams stellt fest, dass das angespanntere Verhältnis von »male-male sex to a public means that this sex is more intensely utopian.«³⁶⁶

Meiner Meinung nach konstituieren die drei Filmbeispiele den Raum durch die sexuellen Handlungen als unterschiedlich ausgeformte Heterotopien³⁶⁷. Die Bedeutung der Orte wird durch die sexuellen Praktiken aufgeweicht, unterbrochen, neutralisiert, mitunter auch umgekehrt.³⁶⁸ Die Praktiken des Bewohnens, die an durchaus alltagsweltlichen Orten/Räumen stattfinden, stellen eine »Abweichung, Aussetzung und Besonderheit in der gelebten Routine«³⁶⁹ dar.

³⁶⁵ Vgl. Dyer, »Gay Male Porn«.

³⁶⁶ Linda Williams, *Screening Sex* (Durham 2008), S. 150.

³⁶⁷ Michel Foucault entwickelte den Begriff als Gegenentwurf zu *Utopien* (Orte die ohne realen Ort auskommen), und bezeichnet *Heterotopien* als: »[W]irkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können [...].« Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais* (Leipzig 1993), S. 34–46, hier S. 39.

³⁶⁸ Vgl. Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 13.

³⁶⁹ Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 13.

6 Fluchtpunkte und Pornotopien – Conclusio

Ausgangspunkt für diese Arbeit war das Interesse, einen unbefriedigenden, weil sehr vage gefassten und von Steven Marcus vor allem narratologisch determinierten Pornotopia-Begriff genauer zu untersuchen und auszudifferenzieren. Da pornografische Filme weniger von besonders ausgefeilten Erzählungen und mehr von einer spezifischen Filmräumlichkeit bestimmt sind, die mitunter zu einer Verräumlichung von Körpern führt, wurde Pornotopia wörtlich genommen, und exemplarische Filme sollten in Bezug auf Raum und Ort untersucht werden. Die für die Analyse ausgewählten Filme inszenieren ihre pornografischen Aktionen in konkreten Städten, die Schauplätze sind stark von den Charakteristiken und Imaginationen der jeweiligen Stadt geprägt. Somit stellen die drei Analysebeispiele auch eine Antithese zu Marcus' Feststellung der nicht genau bestimmbar Orte und der »blassen Topographie«³⁷⁰ der Pornografie dar. Die Filmbeispiele sind alle zeitgenössische Hardcore-Pornos und für ein breiteres Publikum ausgelegt, wobei sie sich in ihrer Ästhetik (Chic vs. Trash), in der Narration (Feature vs. Gonzo) und in den sexuellen Praktiken (heterosexuell mit Elementen weiblicher Bisexualität vs. All-male) stark voneinander unterscheiden.

Für die Untersuchung eines räumlich gefassten Pornotopia wurden drei Ebenen der Raumproduktion unterschieden: erstens die medien- und genrespezifische, zweitens die symbolische und materielle sowie drittens die soziale Dimension der Raumproduktion. Entlang dieser Aufgliederung und mithilfe der Kategorien *Schauplatz* (Ort/place) und *Handlungsraum* (Raum/space) fand eine Annäherung an den Aufbau und die Funktion von Ort, Raum und Räumlichkeit *im* pornografischen Hardcore-Film statt.

In der Analyse der medialen Architekturen (Kapitel 3), spricht der medien- und genrespezifischen Raumdimension, zeigte sich, dass die pornografischen Filme mit unterschiedlichen Mitteln nach Fülle und maximaler Sichtbarkeit streben, um den Körpern Lustgeständnisse zu entlocken. Zum einen wird dies durch extreme Close-ups versucht zu erreichen. Im Fall von *ILLEGAL* drückt sich das in einem Überhang genitaler Meatshots aus, bei denen die Kamera synchron zur pornografischen Aktion den Raum visuell penetriert. *VIENNESE* und *MOSCOW* gehen nicht so extrem nahe an die Körper und suchen die Luste auch in anderen Körperteilen wie etwa den Gesichtern abzubilden. Vor allem *MOSCOW* versucht Fülle stärker über Gruppentableaus und Körperarrangements aus der Distanz darzustellen, dieser Film arbeitet mehr im Überblicksraum als im Intimraum der Körper. Bei einer optimierten Sichtbarkeit und extremen Close-ups geht es nach Susanna Paasonen sowohl um klinische Distanz und Enthüllung als auch um partikuläre ›Landschaften‹ des Fleisches, die die Betrachter_innen durch die Textur der Bilder fast berühren und fühlen können.³⁷¹ Die medialen Architekturen, die pornogra-

³⁷⁰ Marcus, *Umkehrung der Moral*, S. 230.

³⁷¹ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

fischer Film produziert, generieren eine permanente Pendelbewegung zwischen Nähe und Distanz. Spektakuläre Detailabbildungen von Körperöffnungen und Akten holen die Betrachter_innen heran, während Wiederholung und Übersteigerung Abstand produzieren.³⁷² So ergeben sich verschiedenartig oszillierende Rhythmen und spezifische Raumatmosphären, die noch verstärkt werden durch unterschiedliche Schnittdynamiken, Körpergeräusche und Musik. Die Areale des Begehrens und Berührens, die in Pornos sichtbar werden, werden nicht mit einem entkörperlichten Blick wahrgenommen. Bei den Betrachter_innen stellt sich eine »körperliche Dichte des Sehens« ein, ihre Sinne werden »durch Sensationen affiziert [und] direkt ins Geschehen involviert«³⁷³. Susanna Paasonen beschreibt diesen Rezeptionsprozess als »leibliche Resonanz« (i. O. *Carnal Resonance*), in dem die Betrachter_innen berührt und bewegt werden sowie mit den und durch die Bilder mitschwingen.³⁷⁴

Das Bestreben des Genres zur Sichtbarmachung, Dokumentation und Beweislegung von körperlichen Lüsten, Körperteilen und sexuellen Handlungen resultiert meist darin, dass der Körper als eine »collection of zones and areas«³⁷⁵ gezeigt wird. Der Körper wird zum Schauplatz gemacht, und es entstehen »Landschaften« des Fleisches, eine »carnal cartography of sorts«³⁷⁶, in denen sich die Lüste manifestieren sollen. Die Kulmination der Körper-als-Landschaft-Metapher findet sich nach Marcus und Porteous in der pornografischen Inszenierung des weiblichen Körpers, beide bezeichnen dies als Pornotopia.³⁷⁷ Diese Körperlandschaften, die Zonen und Areale des Begehrens und Berührens, sind in den drei Filmen unterschiedlich ausgeprägt: als einförmige Landschaft, in die eingedrungen wird (ILLEGAL); als Überblickslandschaft, die behutsam berührt wird (MOSCOW); oder als vielschichtige Ansammlung von Details (VIENNESE). Darüber hinaus findet sich in allen Filmen eine Parallelführung von Körper und Stadt, beides Landschaften des Begehrens, die auf unterschiedliche Art bewohnt und bereist werden. In MOSCOW findet eine Überblendung bzw. Überlagerung von Stadt und Körper statt. Weibliche Körper und Stadt werden in ILLEGAL gleichermaßen als Attraktion inszeniert, gegenübergestellt und bewohnt. VIENNESE vergleicht Stadt und Körper entweder assoziativ, oder es wird versucht, dieselbe Dynamik in der Bewegung der Stadt und der Bewegung der Körper zu generieren und Analogien herzustellen.

Ziel von Kapitel 4 war es, symbolische und materielle Dimensionen der Raumproduktion innerhalb der Darstellung von Stadt als filmischem Ort herauszuarbeiten. Als Arbeitsgrundlage

³⁷² Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

³⁷³ Williams, »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, S. 91.

³⁷⁴ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 192.

³⁷⁵ Vgl. Jack Sargeant, »Filth and Sexual Excess: Some Brief Reactions on Popular Scatology«, *M/C Journal* 9/1 (2006) <http://www.journal.media-culture.org.au/0610/03-sargeant.php> (20.10.2014).

³⁷⁶ Vgl. Paasonen, *Carnal Resonance*, S. 78.

³⁷⁷ Vgl. Porteous, »Bodyscape«; Markus, *Umkehrung der Moral*, S. 232–233.

wurde der von Edward Soja geprägte Begriff der *real-and-imagined places* herangezogen. Im ersten Schritt ging es darum, die Produktion eines allgemeinen Eindrucks von Urbanität zu untersuchen. Im zweiten Schritt waren die Spezifika und Qualitäten der konkreten Schauplätze Wien, Berlin und Moskau Thema der Analyse. Die drei Filmbeispiele konstruieren ihre Schauplätze aus einer Mischung an real vorgefundenen Gegebenheiten, lange tradierten Stadt-imaginationen und filmisch fabrizierter Urbanität. Sie setzen ihre sexuellen Skripts und Handlungen in einen Rahmen von *real-and-imagined places* und reproduzieren mit ihren Inszenierungen wiedererkennbare und bereits mit Bedeutung aufgeladene Vorstellungsbilder.

Auf einer allgemeinen Ebene wurde das Städtische mit mehreren Mitteln produziert. Erstens geschah das mithilfe von Überblicken und Einblicken. Diese sind in jedem der Filmbeispiele Erst- und Letzthorizont, eine spezielle Ausformung davon sind die Veduten. Zweitens dienen Darstellungen von Ensembles und Gebäuden dazu, das kollektive Bildgedächtnis zu Stadt allgemein (indifferente Architektur wie Häuserblöcke oder große Kreuzungen) und auch zu einer bestimmten Stadt (differente Architektur wie das Riesenrad oder der Kreml) zu aktivieren. Drittens erfolgt das durch unterschiedliche Repräsentationen einer genuin bewegten Stadt wie der Bewegung durch die Stadt, der Bewegung der Stadt und der filmischen Bewegung.

Um die Spezifika der Städte herauszuarbeiten, wurde in den Filmen an tradierte Stadtimaginationen angeknüpft, die sich innerhalb des Möglichkeitshorizonts der jeweiligen Stadt bewegen. Wien wird mithilfe der Erzählungen von Alt-Wien und der Musikstadt Wien als eine Stadt mit zwei Gesichtern präsentiert. Einerseits wird Wien als Wertezentrum codiert, als gemütliche Großstadt mit kulturellem Erbe und vielen geschichtsträchtigen Wahrzeichen. Andererseits wird Wien als Stadt imaginiert, die modern und dynamisch ist und auch Angebote für ein junges, urbanes Publikum hat. Dies schlägt sich sowohl in den Bildern als auch in der Musik und im Rhythmus des Films VIENNESE nieder, die Stadt pulsiert zwischen gemütlichem 3/4-Takt des Walzers und hektischen 160 bpm von Drum and Bass. Der vorgefundenen Raum touristischer Begehrlichkeiten und kommerziell-kulinarischer Öffentlichkeit³⁷⁸ ist Schauplatz für auflockernde Zwischenspiele abseits des Sex. In VIENNESE spielt sich der Sex innerhalb von inszenierter Halböffentlichkeit ab, die den eskapistischen Charakter des Ausflugs oder des Sightseings hat. Alle Schauplätze sind mit Sehenswürdigkeiten assoziiert, etwa das Riesenrad und das Schloss Belvedere.

Berlin wird dargestellt als Stadt im Übergang und als eine dynamische Metropole, als liberales Entwicklungszentrum mit vielen Möglichkeitsräumen. Es wird zwar auf Wahrzeichen verwiesen, um sich zu verorten, zentrale Konstruktionselemente für diese Stadtimagination sind aber transitorische Räume, öffentliche Räume bzw. Orte des Übergangs. Mithilfe eines sehr alltäglichen öffentlichen Raums wird eine Hyperrealität inszeniert, die zentraler Teil der Dramaturgie einer Grenzüberschreitung ist. Die freizügigen pornografischen Aktionen und der Tabubruch

³⁷⁸ Vgl. Häußermann, »Topografien in der Mach« S. 82–83.

des öffentlichen Sex in ILLEGAL müssen durch den permanenten Verweis auf den Schauplatz beglaubigt und authentifiziert werden.

Moskau wird als dunkel, mysteriös und gefährlich inszeniert, als düster und machtdurchdrungen, als Schauplatz für einen Porno-Thriller im hierarchischen Militärmilieu. Es wird eine Stadt der Kontraste gezeichnet, in der Prunk und Protz von Repräsentativbauten den bröckelnden Fassaden und der Ostblock-Tristesse gegenüberstehen. Diese gegensätzliche Darstellung findet sich in den Stadtaufnahmen als auch im Interieur der Häuser und Wohnungen. Verstärkt wird diese Stadtimagination mit klischeehaften Symbolen (Wodka, Schnee etc.) und melancholischer Musik, die zur düsteren Atmosphäre beitragen. Der öffentliche Raum ist ausschließlich Treffpunkt, Wartezone, Beobachtungsraum und Durchzugsort, der Sex findet in MOSCOW in geschlossenen bzw. privaten Innenräumen mit teilweise militärischem Charakter statt. Der Schauplatz wird hier aufgeladen für Angst-, Lust- und Machtinszenierungen.

Die soziale Dimension der Raumproduktion bildete die Basis für den dritten Analysestrang in Kapitel 5. Theoretische Anknüpfungspunkte für eine Untersuchung der *Praktiken des Bewohnens* waren Martina Löws und Helge Mooshammers Ausführungen zu einer relationalen, handlungsorientierten Raumproduktion.³⁷⁹ In diesem Kapitel sollte herausgearbeitet werden, wie die Handlungsräume in den drei Filmbeispielen aufgespannt und in Anspruch genommen werden. Dabei wurden zuerst die Praktiken des Bewohnens abseits des Sex untersucht. Als Zweites wurden die Praktiken des Bewohnens während des Sex in den Blick genommen, dies geschah in drei Schritten: Analyse der zentralen sexuellen Skripts; Betrachtung der Beziehungskonstellationen und Rollen; Untersuchung der Bezugnahme auf außen (Umwelt und Betrachter_innen). In einer Zwischenbilanz wurde abschließend darauf eingegangen, auf welche Art die jeweiligen Räume durch unterschiedliche Praktiken konnotiert bzw. konstituiert werden.

Generell ist der Handlungsraum des Mainstream-Hardcore-Pornos geprägt von Genrekonventionen, die auch als Pornonormativität gefasst werden. Dazu gehören: ungebrochen überbordende Potenz sowie unendliches Begehren; naturalisierte Geschlechtlichkeit; typenhafte Figuren und stereotype Rollen; normierte Körpertypen; Heteronormativität (in Form einer Abwesenheit von männlicher Homosexualität) und Abbildung weiblicher Bisexualität; vorhersehbaren Choreografien und Repräsentationskonventionen (Meatshot, Cumshot etc.); detailreiche und indexikalische Beweisführung von Lüsten; Ausgrenzung illegaler bzw. zu devianter Praktiken; soziale Interaktion ohne Verbindlichkeiten und Lust als Imperativ jedes Handelns; Markierung von Unterschieden (Klasse, Geschlecht, Ethnie, Alter etc.) vor allem anhand der Geschlechtsteile und Fetischisierung dieser; Steigerung des Exzesses; Wiederholung und Übersteigerung. Viele dieser Konventionen zielen darauf ab, dass die Filme sofort als pornografisch erkannt werden können. Im kommerziellen All-male-Porno gibt es einige Überschneidungen

³⁷⁹ Vgl. Löw, *Raussoziologie*; Mooshammer, *Cruising*; Mooshammer, »Landschaften des Begehrens«.

mit diesen Konventionen, es gibt ein Repertoire an gängigen Nummern und dominanten Körperästhetiken, der visuelle Lustbeweis im Cumshot ist zentral. Allerdings ist im All-male-Genre Safer Sex präsent, die Rollen sind vergleichsweise flüider (auch ist nicht sofort ersichtlich, wer Insertie/Insertor ist). Außerdem dreht sich hier vieles um die Erotik des Anus, dies kann als Störung maskuliner Normen bzw. einer heterosexuellen Matrix gelesen werden. In diesem Sinne steht All-male-Pornografie durch die Repräsentation homosexueller Männer in einer anderen Beziehung zur »Welt«, es geht um Öffentlichsein (auch wenn es nur eine mediale Öffentlichkeit ist). Pornografische Filme bewegen sich in ihrer Inszenierung von Sexualität immer zwischen den Polen von Fantasmatischem und Realem, von Dokumentation und Fiktionalität. Kulturell hervorgebrachte sexuelle Praktiken werden als natürlich und triebhaft präsentiert³⁸⁰, sind dabei jedoch hochgradig normiert und inszeniert, der Porno strebt aber nach einer Illusion des »Realen«, nach Authentifizierung. Daher werden ständig neue Formen der Beglaubigung entwickelt, gleichzeitig wird teilweise versucht, die stereotypen Rollen und Konventionen neu auszuverhandeln und zu subvertieren.³⁸¹

ILLEGAL bewegt sich in den dargestellten Handlungen am stärksten innerhalb der Pornonormativität, die Inszenierung ist schnell durchschaut. Darum bemüht sich der Film, das Gezeigte durch andere Mittel als real zu beglaubigen, die Inszeniertheit zu verschleiern. Der Schauplatz – in Form von transitorischen, alltäglichen, öffentlichen Orten Berlins – ist zentrales Element einer Dramaturgie des Realen und der Grenzüberschreitung. Darsteller_innen und Bilder verweisen permanent auf den öffentlichen Raum, auf eine Stadt, die als freigeistiger Möglichkeitsraum imaginiert wurde und in die man sich einschreibt. Wobei die Männer immer Guides durch diesen und Platzhalter in diesem Raum sind. Außerdem steht die Möglichkeit des Beobachtet- und Ertapptwerdens immer im Raum. Zudem wird durch direkte Ansprache und Blickkontakt versucht, die Betrachter_innen zu Kompliz_innen zu machen sowie Unmittelbarkeit, Direktheit und Spontanität zu generieren.

VIENNESE versucht über die Stadtbilder ein real erfahrbares Wien zu imaginieren, doch sind Schauplatz und Handlungen auffällig touristisch geprägt. Die Darsteller_innen befinden sich auf einem sexuellen Ausflug, auf einem Städteurlaub innerhalb von Schauplätzen, die alle mit Sehenswürdigkeiten assoziiert sind. Im Gegensatz zu ILLEGAL muss die Inszenierung hier nicht verschleiert werden, denn die Dramaturgie entspinnt sich innerhalb eines eskapistischen Handlungsraums. VIENNESE bedient viele Pornonormen, zugleich wird in diesem Film ein Handlungsraum eröffnet, innerhalb dessen Machtressourcen, Rollen und Geschlechterzuschreibungen neu verhandelt werden können.

Das Setting für einen vorerst streng hierarchischen Handlungsraum in MOSCOW sind eine als düster und machtdurchdrungen imaginierte Stadt und das Militärmilieu. Doch sind die Rollen und Parts fluid, und so verschwimmen die Hierarchien im Lauf des Films. Durch die

³⁸⁰ Vgl. Wilke, »Die Inszenierung der Inszenierung«, S. 167.

³⁸¹ Vgl. Paasonen, Nikunen und Saarenmaa, »Pornification and Education of Desire«, S. 13.

komplexere Handlung und die Vielfalt der Gesten haben Romantik und Promiskuität gleichermaßen Platz. Die Gruppenarrangements und Tableau-Inszenierungen produzieren einen utopischen Lustraum, in dem immer alles in Bewegung und das Sperma ständig im Fluss ist. Obwohl sich viele der pornografischen Handlungen in MOSCOW kaum auf ein Außen und die Öffentlichkeit der Stadt beziehen, sind sie wegen ihres Bruchs mit normativer heterosexueller Männlichkeit doch stärker in Relation zu (medialer) Öffentlichkeit zu lesen als die beiden anderen Filmbeispiele.

Schließlich konstituieren die drei Filmbeispiele ihren Raum mit den sexuellen Praktiken des Bewohnens als verschieden ausgeprägte Heterotopien. Mit den pornografischen Aktionen, die an durchaus an alltagsweltlichen Orten/Räumen stattfinden, manifestiert sich eine »Abweichung, Aussetzung und Besonderheit in der gelebten Routine«³⁸². Es wird versucht, die Alltagsweltlichkeit der Orte zu durchdringen und ihre Bedeutungen durch die sexuellen Praktiken aufzuweichen, zu unterbrechen, zu neutralisieren oder sie mitunter auch umzukehren.³⁸³

Es hat sich gezeigt, dass Pornotopia in den analysierten Filmen eher über Raum und Räumlichkeit zu determinieren ist denn als utopische Narration, zudem die Fülle, das Opulente mehr eine fantasmatische Normierung darstellt. Zudem sind die Schauplätze keine farblosen, austauschbaren Topografien, sie sind integraler Bestandteil der sehr unterschiedlich ausgeprägten Inszenierungen. Selbstverständlich sind das nur exemplarische Beispiele, und sicherlich gibt es unzählige Pornofilme, die an generischen Schauplätzen spielen wie Hotelzimmern oder dem Pool. Demgegenüber gibt es aber auch viele Pornos bzw. Pornogenres, bei denen der Schauplatz Teil einer bestimmten Begehrensproduktion ist. Um ein paar Beispiele aufzuzählen: Reality und Amateur-Porno arbeiten mit Alltäglichkeit, mit einem Bezug auf Lebensrealitäten des Publikums; im Reality Porn ist das Element der Öffentlichkeit wichtig; mondäne, chice Filme arbeiten mit eskapistischen Motiven (Luxusvillen, Inselparadiese, Ferienresorts); es gibt Pornos abseits des Sadomasochistischen, die dystopische Schauplätze inszenieren (Gefängnis, Klinik etc.) und in denen Sex die Lösung der Dystopie ist. Es wäre mit Sicherheit lohnenswert, diese Filme noch genauer auf die Funktion ihrer Schauplätze hin zu untersuchen.

³⁸² Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 13.

³⁸³ Vgl. Geiger, »Imaginäre Architekturen«, S. 13.

1992.

Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden 1996.

Domosh, Mona. *Invented Cities: The Creation of Landscape in Nineteenth-Century New York & Boston*. New Haven 1996.

Dworkin, Andrea. *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*. Köln 1987.

Dyer, Richard. »Male Gay Porn: Coming to Terms«, *Jump Cut* 30, 1985, S. 27–29, <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC30folder/GayPornDyer.html> (8.10. 2011).

Dyer, Richard. »Idol Thoughts: Orgasm and Self-Reflexivity in Gay Pornography«, in: Church Gibson, Pamela (Hg.). *More Dirty Looks: Gender, Pornography and Power*. London 2004, S. 102–109.

Eckert, Roland, Waldemar Vogelsang, Thomas A. Wetzstein und Rainer Winter. »Videopornographie. Die imaginäre Rahmung der Lust«, in: dies. *Grauen und Lust. Die Inszenierung der Affekte*. Pfaffenweiler 1990, S. 93–147.

Ertel, Henner. *Erotika und Pornographie: repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*. München 1990.

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

Felix, Jürgen. »Die pornographische Aktion: Ansichten eines missachteten Genres«, in: Hagen, Malte, Johann N. Schmidt und Michael Wedel (Hg.). *Die Spur durch den Spiegel: Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin 2004, S. 369–383.

Fitzmaurice, Tony. »Film and Urban Societies in a Global Context«, in: ders. und Mark Shiel (Hg.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford 2001, S. 19–29.

Foucault, Michel. »Andere Räume«, in: Barck, Karlheinz, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hg.). *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik; Essais*. Leipzig 1993, S. 34–46.

Foucault, Michel. *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt am Main 1983.

Frahm, Laura. *Jenseits des Raums. Zur Filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010.

Fox, Ken. »space/place«, in: Roberta E. Pearson und Philip Simpson (Hg.). *Critical Dictionary of Film and Television Theory*. London 2001, S. 411–415.

Geiger, Annette. »Imaginäre Architekturen – Räume, Medien und Fiktionen. Zur Einführung«, in: dies., Stefanie Hennecke und Christin Kempf (Hg.). *Imaginäre Architekturen: Raum und Stadt als Vorstellung*. Berlin 2006, S. 9–25.

Gerdes, Julia und Koebner, Thomas. »Einstellungsgröße«, in: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 166–170.

Giles, Dennis. »Pornographic Space: The Other Place«, in: Lawton, Ben und Janet Staiger (Hg.). *Film: Historical-Theoretical Speculations. The 1977 Film Studies Annual: Part Two*. Pleasantville 1977, S. 52–66.

Gräser, Marcus. »Kleines Resümee: Wien Erzählungen im internationalen Kontext.«, in:

- Sommer, Monika, ders. und Ursula Prutsch (Hg.), *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Wien 2006, S. 189–201.
- Grosz, Elizabeth. »Bodies-Cities«, in: Colomina, Beatriz und Jennifer Bloomer (Hg.). *Sexuality & Space*. Princeton 1993, S. 241–254.
- Grosz, Elizabeth. »Naked«, in: Smith, Marquard und Joanne Mora (Hg.). *The Prosthetic Impulse: From Posthuman Present to Biocultural Future*. Cambridge 2006, S. 187–202.
- Günzel, Stephan. »Physik und Methaphysik des Raums«, in: Dünne, Jörg und ders. (Hg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt am Main 2006, S. 19–43.
- Häußermann, Hartmut. »Topografien in der Macht: der öffentliche Raum im Wandel der Gesellschaftssysteme im Zentrum Berlins.«, in: Hofmann, Andreas R. und Anna Veronika Wendland (Hg.). *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900-1939. Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallin und Triest*. Stuttgart 2002, S. 81–96.
- Häußermann, Hartmut. »Berlin, Germany«, in: Hutchinson, Ray (Hg.). *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1*. Los Angeles 2010, S. 70–73.
- Hardy, Simon. »The Pornography of Reality«, in: *Sexualities* 11, 2008, S. 60–64.
- Hardy, Simon. »The New Pornographies: Representation or Reality?«, in: Attwood, Feona (Hg.). *Mainstreaming Sex. The Sexualization of Western Culture*. London 2009, S. 3–18.
- Hentschel, Linda. *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg 2001.
- Herz, Marion. »Pornoperformanz? Identitätsmechanismen und Abwege ihrer Durchquerungen in der Pornographie«, in: Heidel, Ulf, Stefan Micheler und Elisabeth Tuidier (Hg.). *Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualität, Identität und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. Hamburg 2001, S. 206–222.
- Hofer, Kristina Pia. »»More than porn?« Online Amateurpornografien«, in: Schuegraf, Martina und Andrea Tillmann (Hg.). *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis*. Konstanz 2012, S. 199–209.
- Holzleithner, Elisabeth. *Grenzziehungen: Pornographie, Recht und Moral*. Diss. Univ. Wien 2000.
- Hnlica, Sonja. *Metaphern für die Stadt*. Bielefeld 2012.
- Huber, Werner. *Moskau – Metropole im Wandel: ein architektonischer Stadtführer*. Wien u.a 2007.
- Hurtado, Ignacio Faviar. »Zukunft zum greifen nah. Bedingungen, Semantik und Verortungen des Berliner Stadtmarketings«, in: Färber, Alexa (Hg.). *Hotel Berlin. Formen urbaner Mobilität und Verortung*, Münster 2005, S. 22–31.
- Ingelfinger, Antonia und Meike Penkwitt. »Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie«, in: Penkwitt, Meike (Hg.). *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*. Freiburg im Breisgau 2004, S. 13–45.
- Ingram, Susan und Katrina Stark. »Berlin, City of Imagination«, in: dies. (Hg.). *World Film Locations: Berlin*. Bristol 2012, S. 6–7.

- Jacobs, Katrien. *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics*. Lanham 2007.
- Jamoo, *The Films of Kristen Bjorn*. Laguna Hills 1997.
- Johnson, Eithne. »Excess and Ecstasy: Constructing Female Pleasure in Porn Movies«, in: *The Velvet Light Trap* 32, 1993, S. 30–49.
- Kaltenreiner, Caroline und Sandra Meier. »Ihr lest FM5 und ich bin Clemens Haip!«. <http://www.fm5.at/%22Ihr%20lest%20FM5%20und%20ich%20bin%20Clemens%20Haip!%22/> (13.7. 2013).
- Khouloki, Rayd. *Der Filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin 2007.
- Kipnis, Laura. *Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*. New York 1996.
- Kipnis, Laura. »How to Look at Pornography«, in: Lehman, Peter (Hg.). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick 2006, S. 118–129.
- Klimmt, Christof und Sabine Trepte. »Theoretisch-methodische Desiderata der medienpsychologischen Forschung über die aggressionsfördernde Wirkung gewalthaltiger Computer- und Videospiele«, *Zeitschrift für Medienpsychologie* 15, 2003, S. 114–121.
- Kneale, James. »Nightlife«, in: Hutchinson, Ray (Hg.). *Encyclopedia of Urban Studies. Vol.1*. Los Angeles 2010, S.562–566.
- Koch, Gertrud. *Was ich erbeute, sind Bilder: Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Basel 1989;(Zugl. Diss. Univ. Frankfurt am Main 1988).
- Koch, Gertrud. »Netzhautsex: Sehen als Akt«, in: Vinken, Barbara (Hg.). *Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München 1997, S.114–128.
- Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007.
- Koebner, Thomas. »Bewegung«, in: ders. (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 69–71.
- Koebner, Thomas. »Perspektive«, in: ders. (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 506–508.
- Kovács, Tímea. »»Verbringen sie die Nacht nicht schlafend!« Urbane Räume und ihre Licht-Bilder im 20.Jahrhundert«, in: Bartzky, Arnold, Marina Dimitreva und Alfrun Kliems (Hg.). *Imaginationen des Urbanen: Konzeption, Reflexion und Fiktion von Stadt in Mittel- und Osteuropa*. Berlin 2009, S. 222–245.
- Kromer, Gaye Suse. *Obszöne Lust oder etablierte Unterhaltung? Zur Rezeption pornografischer Filme*. Hamburg 2008; (Zugl. Bochum, Univ., Dipl., 2007).
- Kruse, Katrin. »Zwischen den Klischees liegt Berlin«, *Neue Züricher Zeitung*, 2. März 2008, http://www.nzz.ch/nachrichten/startseite/zwischen_den_klischees_liegt_berlin_1.681441.html (24.11.2014).
- Kuhn, Annette. *The Power of the Image: Essays on Representations and Sexuality*. London 1994.
- Martin, Nina K.. »Never Laugh at a Man with His Pants Down: The Affective Dynamics of Comedy and Porn«, in: Lehman, Peter (Hg.). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick

2006, S. 189–205.

Lehman, Peter. »Revelations about Pornography«, in: ders. (Hg.). *Pornography: Film and Culture*. New Brunswick 2006, S. 87–98.

Lennerhed, Lena. *Frihet att njuta: Sexualdebatten in Sverige på 1960-talet*. Stockholm 1994.

Lindner, Rolf. »Die kumulative Textur urbaner Repräsentationen«, in: Sommer, Monika und Heidmarie Uhl (Hg.). *Mythos Alt-Wien. Spannungsfelder Urbaner Identität*. Innsbruck 2009, S. 39–44.

Löw, Martina, *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main 2001.

Maase, Kaspar. *Die Kinder der Massenkultur: Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*. Frankfurt am Main 2012.

MacCormack, Patricia. »Perversion: Transgressive Sexuality and Becoming-Monster«, *Thirdspace* 3/2, 2004, <http://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/viewArticle/maccormack/174> (18.11.2014).

MacKinnon, Catherine A.. *Nur Worte*. Frankfurt am Main 1994.

Marcus, Steven. *Umkehrung der Moral: Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*. Frankfurt am Main 1979.

McNair, Brian. *Striptease Culture: Sex, Media and Democratization of Desire*, New York 2002.

Miller, Richard B.. »Violent Pornography: Mimetic Nihilism and the Eclipse of Differences«, in: Gubar, Susan und Joan Hoff (Hg.). *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*. Bloomington 1989, S. 147–161.

Mercer, John. »Gay for Pay: Das Internet und die Ökonomie des homosexuellen Begehrens«, *montage/av* 18/2, 2009, S. 75–97.

Metz, Christian. »Spiegel«, in: ders.. *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster 1997, S. 65–68.

Meyer, Frank. *Drei-Faktoren-Modell zur Wahrnehmung von Mediengewalt: Einfluss von Realismus, Gewaltmodell und Explizität der Darstellung*. Diss. Univ. Düsseldorf 2011.

Mikos, Lothar. »Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue«, *tv diskurs* 3, 1997, S. 54–61.

Mooshammer, Helge. »by car and foot by night also nearby areas, in the pinewood« – Landschaften des Begehrens«, in: Peter Mörtenböck und Helge Mooshammer (Hg.). *visuelle kultur: körper, räume, medien*. Wien 2003, S. 47–78.

Mooshammer, Helge. *Cruising: Architektur, Psychoanalyse und Queer Cultures*. Wien 2005.

Moorman, Jennifer. »Gay for Pay, Gay For(e)play: The Politics of Taxonomy and Authenticity in LGBTQ Online Porn«, in: Attwood, Feona (Hg.). *Porn.com: Making Sense of Online Pornography*. New York 2010, S. 155–167.

Mulvey, Laura. »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16/3, 1975, S. 6–18.

Musner, Lutz. »Der Habitus von Wien. Stadtkultur zwischen Geschichte und Inszenierung«, in: Antalovsky, Eugen (Hg.). *Stadtkultur & Urbanität*. Weitra 2007, S. 39–48.

Noack, Konstanze und Heike Oeverman. »Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration«, in:

- Günzel, Stephan (Hg.). *Raum: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 266–279.
- Nora, Pierre (Hg.). *Les lieux des mémoire*. 3 Bände. (Paris 1985–1992).
- Nummerzehn. »Sexuelle Phantasien, Pornographie & Zensur«, *Arranca!* 8, 1996, S. 30–38.
- Nussbaumer, Martina. »Integration des Partikularen. Vielfachcodierbarkeit als Erfolgsgrundlage der ›Musikstadt-Wien‹ Erzählung.«, in: Sommer, Monika, Marcus Gräser und Ursula Prutsch (Hg.). *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Wien 2006, S. 71–86.
- Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen und Laura Saarenmaa. »Pornification and Education of Desire«, in: dies. (Hg.). *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford 2007, S. 1–20.
- Paasonen, Susanna. »Epilogue: Porn Futures«, in: Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen und Laura Saarenmaa (Hg.). *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford 2007, S. 161–170.
- Paasonen, Susanna. *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge 2011.
- Penely, Constance. »Crackers and Whackers: The White Trashing of Porn«, in: Williams, Linda (Hg.). *porn studies*. (Durham 2004), S. 308–331.
- Persson, Per. *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*. Cambridge 2003.
- Pornero, Renee. »Renee Unplugged 17. Frauenporno oder: Chicks with Guts«, <http://www.zib21.com/sexklinik/renee-unplugged-17-frauenporno-oder-chicks-with-guts/> (21.7. 2013)
- Porteous, J. Douglas. »Bodyscape: The Body-Landscape Metaphor«, *The Canadian Geographer / Le Géographe canadien*, 30/1, 1986, S. 2–12.
- Reinisch, Bettina. »Transitorische Räume«, http://www.filmraum.uni-jena.de/index.php/Transitorische_R%C3%A4ume (10.10.2014).
- Rival, Laura, Don Slater und Daniel Miller. »Sex and Sociability: Comparative Ethnographies of Sexual Objectification«, in: Featherstone, Mike (Hg.). *Love and Eroticism*. London 1999, S. 295–322.
- Roost, Frank. »Die Stadt als Imitat ihres eigenen Mythos? Privatisierung und Inszenierung des öffentlichen Raumes«, in: Lammer, Angela (Hg.). *Topos Raum: Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart; [17.–20. November 2004 Akademie der Künste, Berlin]*, Nürnberg 2005, S. 110–123.
- Ruckriegel, Peter. »Bildkomposition«, in: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 78–80.
- Rückert, Corinna. *Frauenpornographie: Pornographie von Frauen für Frauen; eine kulturwissenschaftliche Studie*. Frankfurt am Main 2000; (Zugl. Diss. Univ. Lüneburg 2000).
- Rückert, Corinna. »Grundsätzliche Betrachtungen zur Debatte über ›gute‹ Frauenerotik und ›schlechte‹ Männerpornografie«, in: Penkwitt, Meike (Hg.), *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*. Freiburg im Breisgau 2004, S. 181–197.
- Rüthers, Monica. *Moskau bauen von Lenin bis Chrusčev: öffentliche Räume zwischen Utopie, Terror und Alltag*. Wien 2007.
- Ryberg, Ingrid. *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*.

- Stockholm 2012; (Zugl. Diss. Univ. Stockholm 2012).
- Sargeant, Jack. »Filtch and Sexual Excess: Some Brief Reactions on Popular Scatology«, *M/C Journal* 9/1, 2006, <http://www.journal.media-culture.org.au/0610/03-sargeant.php> (20.10.2014).
- Schaefer, Eric. »Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature«, *Cinema Journal* 41/3, 2002, S. 3–26.
- Schröder, Stephan Michael. »More Fun with Swedih Girls? Functions of a German Heterostereotype«, *Ethnologia Scandinavica* 27, 1997, S. 122–137.
- Schwarzer, Alice (Hg.). *PorNO: Opfer & Täter; Gegenwehr & Backlash; Verantwortung & Gesetz*. Köln 1994.
- Seeßlen, Georg. *Der pornographische Film*. Frankfurt am Main 1990.
- Seier, Andrea und Sabine Schicke. »Pornographie: Die Fiktion des Authentischen«, *Nach dem Film* 02, 2001. <http://nachdemfilm.de/content/pornografie-die-fiktion-des-authentischen> (21.7.2013).
- Senft, Theresa M. *CamGirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*. New York 2008.
- Shelton, Emily. »A Star Is Porn: Corpulence, Comedy, and the Homosocial Cult of Adult Film Star Ron Jeremy«, in: *Camera Obscura* 51, 17/3, 2000, S. 115–147.
- Shiel, Mark. »Cinema and the City in History and Theory«, in: Fitzmaurice, Tony und ders. (Hg.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford 2001, S. 1–18.
- Sierek, Karl. »Filmwissenschaft«, in: Günzel, Stephan (Hg.). *Raumwissenschaften*. Frankfurt am Main 2009, S. 125–141.
- Skretting, Kathrine. »Filmsex und Filmzensur. Die »Bettkanten«-Filme in Skandinavien 1970–1976«, *montage/lav* 9/1, 2000, S. 46–62.
- Slater, Don. »Trading Sexpics on IRC: Embodiement and Authenticity on the Internet«, in: *Body and Society* 4/4, 1998, S. 91–117.
- Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley 2004.
- Soja, Edward W.. *Journeys to Los Angeles and other real-and imagined places*. Malden, Mass. 2005.
- Soja, Edward W.. »USA, 1990: Die Trialektik der Räumlichkeit«, in: Stockhammer, Robert (Hg.). *TopoGraphien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*. München 2005, S. 93–123.
- Sommer, Monika. »Imaging Vienna – Das Surplus von Wien. Stadterzählungen zwischen Ikonisierung und Pluralisierung«, in: dies., Marcus Gräser und Ursula Prutsch (Hg.). *Imaging Vienna: Innensichten, Außensichten, Stadterzählungen*. Wien 2006, S. 9–19.
- Stadelbauer, Jörg. »Moscow. Capital of a Decimated World Power«, in: Schneider-Silwa, Rita (Hg.). *Cities in Transition: Globalisation, Political Change and Urban Development* (Amsterdam 2005), S. 125–146.
- Stark Katrina. »Baustelle Berlin, Post Re-Unification Voids«, in: Ingram, Susan (Hg.). *World Film Locations: Berlin*. Bristol 2012, S. 88–89.
- Stüttgen, Tim. »Disidentification in the Centre of Power: The Porn Performer and Director

- Belladonna as a Contrasexual Culture Producer (A Letter To Beatrice Preciado)«, in: *Women's Studies Quarterly*, Vol. 35, No. 1/2, Spring – Summer 2007, S. 249–270.
- Suttles, Gerald D.. »The Cumulative Texture of Local Urban Culture«, in: *American Journal of Sociology* 90, 1984. S. 283–304.
- Ver Berkmoes, Ryan. »Introduction«, in: ders.. *Lonely Planet: Moscow*. Hawthorn 2000, S. 9.
- Wagenaar, Michael. »Capital City«, in: Hutchinson, Ray (Hg). *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1*. Los Angeles 2010, S. 104–109.
- Villa, Paula-Irene. »Porno-feminismus? Soziologische Überlegungen«, in: Schuegraf, Martina und Andrea Tillmann (Hg.). *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis*. Konstanz 2012, S. 51–66.
- Watson, Paul. »Alternaporn – We Sing the Body Politic«. <http://www.lazaruscorporation.co.uk/articles/alternaporn> (21.7.2013).
- Waugh, Thomas. »Men's Pornography: Gay vs. Straight«, in: Creekmur, Corey K. und Alexander Doty (Hg.). *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, Durham 1995, S. 307–327.
- Weasels, P.. »The Quick and Dirty Guide to Gonzo«. http://www.gamalink.com/news.jhtml?news_id=news_nt_101_gonzo (6.7. 2014).
- Weigel, Sigrid. *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990.
- Wilke, Bettina. »Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie«, in: Penkwitt, Meike (Hg.). *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornografie*. Freiburg im Breisgau 2004, S. 165–179.
- Williams, Linda. *Hard Core: Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*. Basel 1995; (Orig. Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*. Berkeley 1989).
- Williams, Linda. »Pornographische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Kravagna, Christian (Hg.). *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997, S. 65–97.
- Williams, Linda »Epilogue«, in: dies. *Hard Core: Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«*. erweiterte Auflage, Berkeley 1999, S. 280–315.
- Williams, Linda. *Screening Sex*. Durham 2008.
- Williams, Linda. »Filmkörper: Gender, Genre und Exzess«, *montage/av* 18/2, 2009, S. 9–30.
- Williams, Robert W.. »Night Spaces«, in: Hutchinson, Ray (Hg). *Encyclopedia of Urban Studies. Vol. 1*. Los Angeles 2010, S. 566–568.
- Wulff, Hans J.. »Überblendung«, in: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 733–734.
- Wulff, Hans J.. »Zeitlupe / Zeitraffa«, in: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 777–778.
- Wulff, Hans Jürgen. »Hip-Hop-Montage«, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4757> (11.12.2014).

Internet

- »About«. Inflagranti. <http://inflagranti.com/about/> (21.7.2013)
- »Aktuelle Webcam«. Förderverein Berliner Schloss e.V. <http://cam03.berlinerschloss-webcam.de/> (9.7. 2014).
- »Das Wiener Riesenrad. Tradition die bewegt«. Wienerriesenrad. <http://www.wienerriesenrad.com/de> (5.1.2015).
- Erotic BPM. eroticbpm.com (13.7. 2013).
- Förderverein Berliner Schloss e.V.. <http://berliner-schloss.de> (9.7. 2014).
- Furry Girl furrygirl.com (13.7. 2013).
- Gothic Sluts. gothicsluts.com (13.7. 2013).
- Inflagranti. <http://inflagranti.com/> (21.7.2013).
- Internet Adult Film Database (IAFD). <http://www.iafd.com> (6.6. 2014).
- »Kristen Bjorn«. Academic. <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/800225> (21.7.2013).
- Love Sex Parade. <http://www.lovesexparade.com/> (21.7.2013).
- »Palast-Schaustelle« Bauzaunausstellung, Aussichtsplattform, Flyer und Website«. Louis Back. <http://www.louisback.com/palast-schaustelle-%E2%80%93-bauzaunausstellung-flyer-und-website> (9.7. 2014).
- Renee Pornero. <http://www.renee-pornero.com/> (11.6. 2010).
- Sarava Productions. <http://www.saravaproductions.com/web/model/sarava/home.php> (9.7.2014).
- »Star profile / Renee Pornero«. Inflagranti. http://www.inflagranti.tv/tour/stars/234_renee_pornero.html (9.7.2014).
- »The Bear. Berry Gollop«. Gay Erotic Archives. http://www.gayeroticarchives.com/01_photo/B/e/Bear_The/index.html (9.7. 2014).
- »Viennese«. Six Inch Snails. <http://www.sixinchsnails.com/index.php/home/viennese> (21.7.2013).
- Vivid Alt. <http://vividalt.com/> (13.7. 2013).
- »Wiener Wollust«. PlayFM. <http://www.play.fm/news/show/261> (21.7.2013).

Filme

Analysierte Filme

- ILLEGAL! SCHEISSEGAL! WIR FICKEN ÜBERALL! TOUR 5. Inflagranti Film Berlin. Deutschland 2007. Fassung: DVD. 90'.
- MOSCOW – THE POWER OF SUBMISSION. Regie: The Bear. Sarava Production. USA 2001. Fassung: DVD. 160'.
- VIENNESE. Regie: Renee Pornero. Magmafilm. Österreich 2007. Fassung: DVD, 90'.

Weitere Filme

- BERLINER NACHTFICKER. Inflagranti Film Berlin. Deutschland 2010.

BEHIND THE CURTAIN – THE MAKING OF MOSCOW. Regie: Kristen Bjorn und The Bear. Sarava Production. USA 2001.

DIE STRASSENFICKER. Eine Serie von Inflagranti Film Berlin mit mind. 5 Teilen. Deutschland 2005–2006. Siehe <http://www.iafd.com/results.asp?searchtype=title&searchstring=stra%DFenficker> und <http://www.imdb.com/company/co0193923/>

DIE STRASSENKÖTER. Eine Serie von Inflagranti Film Berlin mit mind. 8 Teilen, Deutschland 2004–2005. Siehe <http://www.iafd.com/results.asp?searchtype=title&searchstring=stra%DFenk%F6ter> und <http://www.imdb.com/company/co0193923/>

ILLEGAL! SCHEISSEGAL! WIR FICKEN ÜBERALL! Eine Serie von Inflagranti Film Berlin mit mind. 14 Teilen. Deutschland 2006–2009.

PORNO UNPLUGGED. Regie: Fabian Burstein. Illuminati Film. Österreich 2008.

SEX MOL KÖLLE ALAAF! Inflagranti Film Berlin. Deutschland 2005.

SEX-PARADE. Eine Serie von Inflagranti Film Berlin. Deutschland 1999–2008.

Abbildungen

Abbildung 1: DVD-Cover VIENNESE. Magmafilm. Österreich 2007.

Abbildung 2: DVD-Cover MOSCOW – THE POWER OF SUBMISSION. Sarava Production. USA 2001.

Abbildung 3: DVD-Cover ILLEGAL! SCHEISSEGAL! WIR FICKEN ÜBERALL! TOUR 5. Inflagranti Film Berlin. Deutschland 2007.

Dank

Die vorliegende Arbeit zu verfassen war ein interessanter und spannender, mitunter aber auch ein sehr herausfordernder und aufreibender Prozess, den viele Menschen auf unterschiedliche Weise begleitet haben.

Mein Dank gilt meinen Eltern, die meinen Bildungsweg gefördert und mich während des Studiums immer unterstützt haben, obwohl der Lebensraum Universität sehr weit weg von ihrem Alltag ist. Und meinem Bruder, der für mich da ist, wenn es darauf ankommt.

Für die fachliche Betreuung, viel Geduld und die Motivation, über einen langen Zeitraum dranzubleiben und auch abzuschließen, möchte ich Elisabeth Büttner danken, ebenso Vrääh Öhner für die kompetente Betreuung auf den letzten Metern. Den Kolleg_innen aus dem Diplomand_innen-Seminar danke ich für spannende und konstruktive Diskussionen.

Für das gegenseitige Unterstützen – vor allem in schwierigen Schreibphasen – und die gemeinsamen Bibliotheksbesuche danke ich meinen Schreibgruppen, besonders David Baumgartner, Philine Kowalski, Katharina Krcal, Petra Pint, Katharina Proche, Verena Rechberger, Susanne Skale und Teresa Weinschenk.

Doris Arzmann, Isabella Bauer, Klaus Illmayer, Martin Petrak und Anna Steiden danke ich für stetes Anspornen, Zuhören, Coachen und Mutmachen sowie für die hilfreichen Rückmeldungen zu Teilen der Arbeit.

Kristina Pia Hofer möchte ich für den fachlichen Austausch und ihre wertvollen Porno-Studies-Literaturhinweise danken.

Für viele spannende Diskussionen, die mein Herangehen an Probleme und mein Nachdenken über Sachverhalte geprägt haben, danke ich Menschen, die mit mir gemeinsam auf der Gewi, bei der bagru thewi, beim Ladyfest und bei der Malmoe waren bzw. sind.

Den Lektor_innen meines Vertrauens, Brita Pohl und Thomas Unger, danke ich fürs versierte Korrekturlesen.

Und nicht zuletzt möchte ich Christian König danken, der mich mit viel Liebe, Aufmerksamkeit, Ausdauer und spannendem Feedback begleitet hat.

Abstracts

Deutschsprachiges Abstract

Ausgangspunkt für diese Arbeit war mein Interesse, einen unbefriedigenden, weil sehr vage gefassten und von Steven Marcus vor allem narratologisch bestimmten Pornotopia-Begriff genauer zu untersuchen und auszudifferenzieren. Zumal pornografische Filme weniger von besonders ausgefeilten Erzählungen, sondern mehr durch eine spezifische Filmräumlichkeit bestimmt sind (die mitunter zu einer Verräumlichung von Körpern führt), wurde Pornotopia wörtlich genommen, und exemplarische Filme werden in Bezug auf Raum und Ort hin untersucht. Die für die Analyse ausgewählten Filme inszenieren ihre pornografischen Aktionen in konkreten Städten, und die Schauplätze sind stark von den Charakteristiken der jeweiligen Stadt und den Imaginationen über sie geprägt. Somit stellen die drei Analysebeispiele auch eine Antithese zu Steven Marcus' Feststellung von den nicht genau bestimmbar Orten und der ›blassen Topographie‹ von Pornografie dar. Die Filmbeispiele sind alle zeitgenössische Hardcore-Pornos und für ein breiteres Publikum ausgelegt. In ihrer Ästhetik (Chic vs. Trash), in der Narration (Feature vs. Gonzo) und in den sexuellen Praktiken (heterosexuell mit Elementen weiblicher Bisexualität vs. All-male) unterscheiden sie sich allerdings stark voneinander.

Für die Untersuchung eines räumlich gefassten Pornotopia werden drei Ebenen der Raumproduktion unterschieden: (1) die medien- und genrespezifische; (2) die symbolische und materielle; (3) die soziale Dimension der Raumproduktion. Entlang dieser Auffächerung und mit Hilfe der Kategorien *Schauplatz* (Ort/place) und *Handlungsraum* (Raum/space) findet eine Annäherung an den Aufbau und die Funktion von Ort, Raum und Räumlichkeit *im* pornografischen Hardcore-Film statt.

Kapitel 1 versucht eine Positionsbestimmung innerhalb des Feldes der Porn Studies, außerdem werden Forschungsfragen sowie theoretische Anknüpfungspunkte herausgearbeitet. Kapitel 2 beschreibt Duktus und Plot der Filmbeispiele. Die Analyse *medialer Architekturen* in Form der filmischen Räumlichkeit und der Inszenierung von Körper als Schauplatz sind Thema von Kapitel 3. Mit den Darstellungen von Stadt, den »*real-and-imagined places*« der Filme beschäftigt sich Kapitel 4, die allgemeine Produktion von Urbanität einerseits und die Inszenierung der konkreten Städte Wien, Berlin und Moskau andererseits werden untersucht. Kapitel 5 beschäftigt sich mit dem Handlungsraum und den *Praktiken des Bewohnens* während und abseits des Sex. Abschließend werden die Ergebnisse zusammengeführt und es wird herausgearbeitet, inwieweit das Pornotopia in den analysierten Beispielen an Ort, Raum und Räumlichkeit geknüpft ist.

Abstract in English

The title of my diploma thesis roughly translates as: »Which Way to Pornotopia? Places and Spaces in Pornographic Films Amongst Body and City«.

The starting point of this thesis was my interest in a closer examination and differentiation of Steven Marcus' concept of pornotopia, which is somewhat unsatisfactory as it is vague and only narratologically determined. Since pornographic films are less shaped by particularly sophisticated stories but rather by a specific spatiality (which may lead to a spatialization of bodies), the term pornotopia was taken literally. For three exemplary porn films, their relation to space and place was examined. The selected films stage their pornographic activities in specific cities and their locations are strongly shaped by the characteristics and imaginings of those cities. Hence these films also present an antithesis to Steven Marcus' statement about porn taking place in undetermined places and within rather colorless topographies. All three analyzed films were produced for a wide audience. However, they show marked differences in their aesthetics (chic vs. trash), in the narration (feature vs. gonzo), and in the sexual practices (heterosexual with elements of female bisexuality vs. all-male).

In order to investigate the spatial constitution of pornotopia, three levels of the production of space are distinguished: (1) the media and genre-specific dimension; (2) the symbolic and material dimension; (3) the social dimension. This outline instructs an attempt at grasping the structure and function of place, space and spatiality within hardcore porn.

Chapter 1 attempts a positioning within the field of Porn Studies, while also framing the research questions as well as links to other theoretical fields. The styles and plots of the film examples are outlined in Chapter 2. The analysis of medial architectures in terms of cinematic space and the staging of bodies as locations are at issue in Chapter 3. Chapter 4 is devoted to the representations of the cities, the real-and-imagined-places of the films. These are examined, on the one hand, in terms of a general production of urbanity, and, on the other hand, in terms of the staging of specific cities (Vienna, Berlin and Moscow). Spaces of action and *practices of habitation* (during and apart of sex) are the subject of Chapter 5. In conclusion, the results are merged and the extent to which pornotopia is linked to place, space and spatiality within the analyzed examples is reexamined.

Lebenslauf

Rosa Danner

geboren am 3. Februar 1979 in Oberndorf bei Salzburg

aufgewachsen in Eggelsberg (Oberösterreich)

lebt und arbeitet seit 2000 in Wien

Bildungshintergrund

September 1993 – Juni 1998 BHS-Ausbildung zur Kindergartenpädagogin an der BAKIP Salzburg

August 1999 – Juli 2000 Aufenthalt in Stockholm (Schweden) als Au-pair, erster Kontakt mit genderpolitischen und feministischen Themen

Oktober 2000 – Oktober 2005 Studium der Skandinavistik und Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Jänner – Mai 2005 Erasmus-Aufenthalt mit den Schwerpunkten »Feministische Filmwissenschaft« und »Heim, Familie, Konsum« an der Universität Stockholm (Schweden), erste Auseinandersetzung mit pornografischem Film

seit Oktober 2005 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit den Wahlfach-Schwerpunkten Kulturwissenschaft und Gender Studies

Oktober 2007 – Oktober 2008 Ausbildung zur Trainerin für Gruppen- und Kommunikationsprozesse

Praktische Erfahrungen (Auswahl)

März 2001 – Juni 2006 Österreichische HochschülerInnenschaft – allgemeine Beratungstätigkeit, studentische Interessenvertretung, Organisation von Projekten, Herausgabe von Zeitschriften und Broschüren, Durchführung von Seminaren und Tutorien. Unter anderem tätig als StRV Skandinavistik (2001–2003), Vorsitzteam Fakultätsvertretung Gewi (2001–2003), StRV und Bagru Theater-, Film- und Medienwissenschaft (2002–2006)

seit 2005 journalistische Tätigkeiten (u. a. für Skug, Unique, Malmoe)

seit 2006 Organisation und Netzwerkarbeit in queer-feministischen und musikalischen Kontexten (Ladyfest, temp~festival, female:pressure, Girls Rock Camp etc.)

September 2006 – November 2012 Mitarbeit im selbstorganisierten Antiquariat Bücherbörse im NIG

seit November 2008 freiberuflich tätig als Trainerin für Gruppen- und Kommunikationsprozesse

seit Jänner 2008 Sendungsverantwortliche für female:pressure radio auf Orange 94.0

März 2008 Seminar zum Thema »Pornographie & Feminismus« für die Sozialistische Jugend

seit März 2010 freiberuflich tätig als Medienpädagogin mit Kindern und Jugendlichen

November 2011 Lecture-Performance »Die Wissenschaftler_in und ihr Double – Ein Fremd- und Selbstversuch« gemeinsam mit Esther Hutfless im Rahmen von »Philosophy on Stage #3«

November 2012 DiskutantIn im »Club 2« zum Thema »Außen Porno, innen prude – Wie verklemmt ist unsere Gesellschaft ?« gemeinsam mit Roger Willemsen, Emmy Werner, Johannes Wahala, Margarethe Tiesel und Franz X. Eder, Leitung: Eva Rossmann