



# Wo geht's hier nach Pornotopia? Eine Annäherung an das Kulturphänomen der filmischen Pornografie

Rosa Danner

*Seit den 1980er Jahren hat sich viel getan im Feld der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Pornografie. Spätestens mit dem Erscheinen von Linda Williams' Buch "Hard Core" 1989 hat sich Schritt für Schritt eine differenzierte medien- und kulturwissenschaftliche Forschungslandschaft der Porno-Studies entwickelt. Rosa Danner versucht in ihrem Text einen roten Faden durch dieses Feld zu spannen und gibt einen Aufriss der zentralen Herangehensweisen. In einem zweiten Schritt fasst sie die prägnantesten Momente der genretypischen Medieninszenierung zusammen und versucht sie mit den Begriffen Pornotopia und Pornonormativität zu fassen. Ihr Hauptaugenmerk liegt dabei auf zeitgenössischen Mainstream-Hardcore-Pornofilmen.*

*A lot has been going on in the scientific examination of pornography since the 1980s. There has been a steady advancement in media- and cultural-studies towards highly differentiated research landscape of porn-studies, at the least since the release of Linda Williams' book "Hard Core" in 1989. Rosa Danner tempts to spin a common thread through this scientific field and outlines the key approaches. In a second step, she resumes the most concise aspects of medial stagings and architectures that are typical for the genre. She tries to parse this aspects with the concepts of pornotopia and pornonormativity. Her focus lies on contemporary mainstream-harcore-porn movies.*

## 1. Einleitung

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 (vgl. Williams 1995: 342–344, Williams 1999: 300–301, Holzleithner 2000: 224, Paasonen/Nikunen/Saarenmaa 2007: 14). Die deutlichsten Unterschiede innerhalb der zeitgenössischen Hardcore-Pornografie und ihren diversen Subgenres bestehen auf der narrativen Ebene, im Anspruch gegenüber Realismus bzw. Authentizität und in den Produktionsweisen (Chic, Trash, Reality, Amateur, etc.) sowie darin, welche sexuellen Praktiken gezeigt und wie diese dargestellt werden. Neben der Entwicklung des Genres hat sich in den letzten 30 Jahren auch eine breite und ausdifferenzierte wissenschaftliche Beschäftigung in Form der Porno-Studies herausgebildet.[1] Trotzdem scheint es schwierig, eine einfache Definition für Pornografie bzw. pornografische Bewegtbildmedien festzuhalten. Susanna Paasonen bringt die Schwierigkeiten einer solchen Definition sehr gut auf den Punkt:

"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." (Paasonen/Nikunen/Saarenmaa 2007: 1)

In gewissem Sinn ist die Definition von Pornografie also eine Glaubensfrage, weil sie in engem Zusammenhang mit widerstreitenden Moral- und Wertvorstellungen, Identitätspolitiken bzw. sexualpolitischen Standpunkten und Normen des jeweiligen historischen, sozialen und kulturellen Bezugsrahmens steht (vgl. Bremme 1990: 5, Kromer 2008: 8, Seeßlen 1990: 13, Holzleithner 2000: 11–16, Mikos 1997: 55 u. 61, Paasonen 2007: 167). 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 (vgl. Holzleithner 2000: 12–14, Bremme 1990: 113, Seeßlen 1990: 13). Aus diesem Grund soll hier in den Abschnitten 1–5 eine Annäherung an das Kulturphänomen Pornografie und an die medienwissenschaftliche Beschäftigung damit stehen.

Der Fokus in den Abschnitten 6–8 wird auf die spezifische Art gelegt, *wie* Inhalte im pornografischen Hardcore-Film inszeniert und präsentiert werden. Damit folge ich u. a. einer Anregung von Peter Lehman, der meint: "[M]any of erotic pleasures of hard-core lie outside narration, characterization, and thematization." (Lehman 2006: 95, siehe auch Faulstich 1994: 206–207). Ein solcher Fokus wird den "fleeting moments of pleasure", der Heterogenität des Genres, sowie den uneinheitlichen Konsumsituationen besser gerecht (vgl. Lehman 2006: 87–98). Angelpunkte für eine Betrachtung der medialen Architekturen in filmischer Pornografie sind pornotopische Techniken – im Sinne genitaler

und visueller Fülle (vgl. Hentschel 2001, Marcus 1979) – und damit einhergehende Pornonormativitäten. Die beschriebenen Genrekonventionen beziehen sich dabei vor allem auf zeitgenössischen Mainstream-Hardcore-Porno, finden sich aber zum Teil auch in All-male-, Lesben-, Queer-, SM- und Subkultur-Pornos.

## 2. Lust-Wissen – Die optische Organisation der Lüste

Ausgangspunkt für eine feministische filmwissenschaftliche Betrachtung bilden die Arbeiten von Linda Williams (1995/i.O. 1989) und Gertrud Koch (1989), 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" (1983) 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 (vgl. Foucault 1983: 57–76). Dabei ist Pornografie geprägt von einem Geständnisdrang, der einen sichtbaren Beweis der (weiblichen) Lust erzeugen und maximale Sichtbarkeit realisieren will (vgl. Williams 1995: 65–92).

Motor dieses Lust-Wissens, das auch vom pornografischen Film hervorgebracht werden soll, ist laut Koch und Williams die Schaulust (vgl. Koch 1989: 104–108, Williams 1995: 71). 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 (vgl. Koch 1989: 104–108, Crary 1996, Williams 1997: 69–71, Hentschel 2001: 76–86). 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 unmittelbar wahrgenommen wird (vgl. Williams 1997: 70, Crary 1996). 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 (vgl. Koch 1989: 106, Hentschel 2001: 10). Linda Williams spricht dabei von einer "visuellen Obsession" (i. O. *frenzy of the visible*, vgl. Williams 1995: 65–92) und sieht diese als Resultat mannigfaltiger Diskurse "über Sexualität, die in Techniken der Sichtbarmachung zusammenfließen und sie zugleich weiter produzieren helfen" (Williams 1995: 68). 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" (Williams 1995: 59) und wiederzugeben. Die "kinematographische '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 (vgl. Williams 1995: 68). Visuelle Pornografie kann als Effekt und Vehikel dieser neuen Organisationsform der Sinne gesehen werden.

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 (vgl. Koch 1997: 123, Koch 1989: 108). Die heutige Pornografie ist nach Koch eher "Medium der Erkenntnisvermittlung" denn eines "der ästhetischen Erfahrung" (1989: 108). Gleichzeitig fungiert Pornografie als osmotische "Nahtstelle im Transfer von Sexualität und Macht" (Koch 1989: 108). Als ein Diskurs über Sexualität wirkt Pornografie als einer der "Orte der Übertragung von Wissen, Macht und Lust" (Williams 1995: 66), 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" (Foucault 1983: 49) und wird selbst Teil davon, es kommt zu einer "Einpflanzung von Perversionen" (vgl. Foucault 1983: 41–53).

### 3. Mediale Realitäten – Gelebte vs. inszenierte Sexualität

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 (vgl. Dworkin 1987, MacKinnon 1994, Schwarzer 1994).[2] Hier wird ähnlich argumentiert wie beim Kampf gegen 'Schmutz und Schund' (vgl. Maase 2012, Blaschitz 2009) oder beim Diskurs über den Zusammenhang von Gewalt mit audiovisuellen Medien bzw. Computer- und Videospiele (vgl. Meyer 2011, Klimmt/Trepte 2003).

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 imaginierten Skripten bewerten und als Gegenrealität betrachten (vgl. Rückert 2000: 97–101, Nummerzehn 1986, Eckert et al. 1990, Ertel 1990: 20).

Abgesehen davon werden in diesen Herangehensweisen die Medienkompetenz der Pornokonsumierenden und deren breite Streuung hinsichtlich sexueller Orientierung, Gender, Alter etc. berücksichtigt (vgl. Jacobs 2007). Den Pornouser\_innen wird hierbei der Status von Subjekten zugebilligt, die zu Reflexion und Selbstregulierung in der Lage sind (vgl. Attwood 2010: 243), und ihr Pornokonsum wird als soziale (Alltags-)Praxis analysiert (vgl. Voros nach Hofer 2012: 205). Das Augenmerk liegt "hier

weniger darauf, was Pornographie mit den User(inne)n anstellt, als darauf, was *User(innen)* jeweils mit Pornographie tun" (Hofer 2012: 205).

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 (vgl. Paasonen 2011: 80). Pornografie inszeniert also ein Paradox, "einen *rational orientierten Exzess*" (Villa 2012: 53). 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 Pornographie aber einer rationalen Logik, es wird "systematisch und methodisch Lust [ge]schaffen" (Villa 2012: 53). 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 (vgl. Attwood 2010: 236–243). 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 (vgl. Paasonen 2011: 170).

## 4 Doing Gender – Pornografie als Bestimmungsort von Geschlecht

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" (Wilke 2004: 166) geht. Pornografie stellt eine Art Prototyp der sichtbaren Effekte einer Geschlechterkonstruktion dar (vgl. Wilke 2004: 171) und sollte nach Linda Williams als ein Genre der Geschlechterfantasie in den Blick genommen werden (Williams 2009: 24). Innerhalb des Sexualitätsdispositivs "funktioniert Pornographie als eine der Schaltstellen zur Erzeugung und Verwaltung von sexuellen und geschlechtlichen Identitäten" (Herz 2001: 206).

Für Judith Butler erweist sich die Idee eines inhärent geschlechtlichen Körpers, die Vorstellung eines 'Originals' von Geschlecht als Fiktion (vgl. Butler 1991). Um sich als Original naturalisieren zu können, muss sich (männliche, weibliche, heterosexuelle) Geschlecht(sidentität) ständig wiederholen und ist geprägt von einem Imitationscharakter (vgl. Wilke 2004: 170), auch das Verorten der Lust in Geschlechtsteilen (vgl. Butler 1991: 111) 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" (Wilke 2004: 170). Folglich handelt es sich bei der Inszenierung von Geschlecht(sidentität) und Begehren in der Pornografie um eine doppelte Inszenierung (Wilke 2004: 171). 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." (Butler 1997: 101)

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" (Herz 2001: 216).

## 5. Rezeptionshaltung – Gemischte Gefühle und leibliche Resonanzen

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 (vgl. Williams 2009, Herz 2001: 207). 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 (vgl. Williams 1999: 289–293, Clover 1992, Sobchack 2004). Neuere Ansätze, die die Position der Betrachter\_innen berücksichtigen, brechen zusätzlich mit dem starren Konzept des aktiven, kontrollierenden und unterwerfenden männlichen Blicks[3]. 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 (vgl. Grosz 2006: 198–199, Barker 2009: 37, Paasonen 2011: 172–177). Zudem haftet dem Filmkonsum, vor allem abseits des Kinos, etwas Taktiles an. Mit Fernbedienung oder Maus steuern Betrachter\_innen und User\_innen die Bilder (vgl. Williams 1999: 300–301), greifen bestimmte heraus und lassen sich von einzelnen Bildern sozusagen am Augapfel ergreifen. Diese Vermengung von Visuellem und 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 (vgl. Senft 2008: 45–46, Paasonen 2011: 177–182 und 258–262).

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 'leibliche Resonanzen' (i. O. *carnal resonances*) im Zentrum. Diese Momente der Resonanz sind einerseits flüchtige Momente des Vergnügens (vgl. Lehman 2006: 89), denn "fascination and interest shifts from one shot, scene, site, video clip, performer, and act to another" (Paasonen 2011: 187). 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 (vgl. Angerer 2007: 8, Paasonen 2011: 188–189). 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." (Paasonen 2011: 188)

## 6. Mediale Architekturen – Pornotopia 1

Die Besessenheit des Genres, die Geheimnisse der Sexualität und der Lüste lüften zu wollen, nennt Linda Williams auch den Drang zur maximalen Sichtbarkeit. Diesen Drang zur maximalen Sichtbarkeit (im Heteroporno) beschreiben Williams und Koch auch als die Lust, die "Wunder einer nie gesehenen Welt" (Vgl. Hentschel 2001: 12, Williams 1995: 94 u. 136, Koch 1989: 119) zu entdecken. Nach Dennis Giles ist dieser unsichtbare "andere Ort" oder "Schauplatz" die weibliche Lust, das

Innere der weiblichen Genitalien, das weibliche Interieur (vgl. Giles 1977: 58–59). Dies tatsächlich sichtbar zu machen ist laut Gertrud Koch aber mit stetem Scheitern verbunden, denn der

"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." (Koch 1989: 119)

Erzeugt wird diese 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 entfalten (vgl. Paasonen 2011: 192).

Um diese Inszenierungen des medialen Raums und der Körper besser fassen zu können, möchte ich im Folgenden den Begriff der Pornotopie bzw. des Pornotopia[4] einführen, im Sinne eines Ortes, der sowohl ein genitales Schlaraffenland (Marcus 1979) als auch Befriedigung eines visuellen Begehrens (Hentschel 2001) verspricht. Auf einige dieser pornotopischen Techniken zur Schaffung von optimaler Sichtbarkeit und Fülle, sowie eines Affizierens der Betrachter\_innen möchte ich hier eingehen:

Zum einen werden mit bestimmten Einstellungsgrößen vor allem figurenzentrierte Räume und körpernahe Detailräume gebaut. Je näher sie sich eine Einstellung am Gefilmten befindet, desto mehr affektives Einlassen und Teilnahme am Gezeigten werden von Betrachter\_innen gefordert bzw. angeregt (vgl. Khouloki 2007: 115). Weite Räume hingegen sollen den Betrachter\_innen gemeinhin Überblick über Schauplatz und Geschehen vermitteln (vgl. Khouloki 2007: 120).

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" (Khouloki 2007: 116, vgl. auch Gerdes/Koebner 2007: 168). Im pornografischen Film gilt dies vor allem für den Genitalbereich und Körperöffnungen, im Hetero-Mainstream insbesondere für die weibliche Intimzone. Für Per Persson hat die Großaufnahme besondere Bedeutung innerhalb der Einstellungsgrößen, da sie den Betrachter\_innen "geografisch und dadurch auch emotional" am nächsten kommt (vgl. Khouloki 2007: 115) und in unserer Alltagswahrnehmung Personen und Objekte in intimer Distanz stärkere Gefühle von Stress, Unbehagen oder Lust produzieren (vgl. Persson 2003: 130). Daher werden diese Detailräume im Film besonders gerne eingesetzt, um Effekte von "threat, intimacy, and voyeurism" zu intensivieren (vgl. Persson 2003: 141).

In vielen Pornos – besonders im Subgenre Gonzo – drückt sich das in einem Überhang genitaler Meatshots[5] aus, bei denen die Kamera außerdem synchron zur pornografischen Aktion den filmischen Raum und den Körper mittels Zoom oder Kamerafahrt visuell penetriert. 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" (Khouloki 2007: 66). 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" (Hentschel 2001: 9) stattfindet. Linda Hentschel versteht Penetration auch als "eine Technik des Betrachtens oder des Agierens in Räumen" (2001:9). 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 ist (Hentschel 2001: 10).

Deutlich weniger Hardcore-Filme gehen nicht so extrem nahe an die Körper und suchen die Lüste nicht nur in der genitalen Schau, sondern auch in anderen Körperteilen, wie etwa den Gesichtern abzubilden. Diese

Filme versuchen Fülle stärker über Gruppentableaus, Körperarrangements und Spiegelbilder aus der Distanz darzustellen. Sie arbeiten mehr im Überblicksraum als im Intimraum der Körper, damit hält auch Distanz und Theatralität in die pornografischen Aktionen Einzug.

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 (vgl. Paasonen 2011: 192). Die medialen Architekturen, die pornografischer 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 (vgl. Paasonen 2011: 192). So ergeben sich verschiedenartig oszillierende Rhythmen und spezifische Raumatmosphären, die noch verstärkt werden durch unterschiedliche Schnittdynamiken, Körpergeräusche und Musik.

Wenn Steven Marcus sein Pornotopia bloß als genitales Schlaraffenland fasst (vgl. Marcus: 1979), unterschätzt er 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 Bild (Hentschel 2001: 70–72), und die Zentralperspektive ermöglicht nach Linda Hentschel das Eindringen in die Bilder, eine visuelle Raumpenetration. Hinter dem Drang zur maximalen Sichtbarkeit steckt aber auch der 'Wille zum Wissen' im Sinne Foucaults, der Wunsch, etwas zu verstehen – 'to make sense of something', wie es im Englischen heißt. Für Vivian Sobchack (2004 und 2000) 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 (Vgl. Williams 1999: 289–293)[6]. In einer "körperlichen Dichte des Sehens" werden "dezentrierte, fragmentierte Sinne, die durch Sensationen affiziert werden [...] direkt ins Geschehen involviert" (Williams 1997: 91).

Areale des Begehrens und Berührens, die in Pornos sichtbar werden, werden nicht mit einem entkörperlichten Blick wahrgenommen. Dies führt 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"[7] und "leibliche Resonanz" (Paasonen 2011) bei den Betrachter\_innen affiziert.

## 7. Körper als Schauplatz – Pornotopia 2

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 werden (vgl. Paasonen 2011: 77). Schlüsselemente solcher visueller Obsessionen sind darstellerische Konventionen wie Meatshots, Money-/Cumshots[8] und Cream Pies[9]; sie gelten als Imperative, die die sexuelle Erregung und Klimax mit visuellen Mitteln nachweisen und dokumentieren sollen (vgl. Paasonen 2011: 77). 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 (vgl.

Sargeant 2006). Dies hat meist zur Folge, dass der Körper selbst zum Schauplatz gemacht wird. Es entstehen 'Landschaften' des Fleisches (vgl. Paasonen 2011: 78), 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 (vgl. Porteous 1986; Marcus 1979: 232–233). Diese Körperlandschaften, die Zonen und Areale des Begehrens und Berührens, sind in verschiedenen Pornos jeweils unterschiedlich ausgeprägt: als einförmige Landschaft, in die eingedrungen wird; als Überblickslandschaft, die behutsam berührt wird; oder als vielschichtige Ansammlung von Details, in denen die Betrachter\_innen mitunter die Orientierung verlieren.

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'" (Paasonen 2011: 78). 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" (vgl. MacCormack 2004). 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 (vgl. Paasonen 2011: 270).

## 8. Pornonormativität

Generell sind 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, sucking before fucking, Nummernrevue, akrobatische Stellungen); 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 Geschlechtssteile und Fetischisierung dieser; Steigerung des Exzesses; Wiederholung und Übersteigerung. Viele dieser Konventionen zielen darauf ab, dass die Filme sofort als pornografisch erkannt werden können.

Es ist kein überraschendes Faktum, dass pornografischer Film, vor allem die kommerzialisierte und standardisierte Mainstream-Variante, als hochgradig geskriptet, ritualistisch und formelhaft angesehen wird (vgl. Lehman 2006: 96; Paasonen 2011: 159; Paasonen/Nikunen/Saarenmaa 2007: 13; Miller 1989: 150; Kuhn 1994: 38). 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" (2006: 197). Das Genre greift auf ein Reservoir von Gesten, Phrasen, Bewegungen, Szenarien und Handlungen zurück, um "desire effects through a more or less guaranteed pathway" (Grosz 2006: 197) hervorzubringen. Diese – meist vorhersehbaren – Konventionen lassen die Rezipient\_innen das Gesehene sofort identifizieren (vgl. Paasonen 2011: 160). Um ein "Produkt als *pornografisch erkennbar* zu machen und so an Erfahrungen von anderen [...] anknüpfen zu können" (Hofer 2012: 204), braucht es das Element der Wiederholung; diese erleichtert den Zugang zu den Darstellungen und stellt sie in einen Zusammenhang. Zugleich bedingt diese unmittelbare Erkennbarkeit eine gewisse Überzeichnung und Zuspitzung, eine Pornonormativität eben, die wenig Interpretationsspielraum und Ambivalenz (z. B. in Bezug auf Gender) zulässt (vgl. Paasonen 2011: 121 u. 160). 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 (Villa 2012: 55). In Abwesenheit von Beziehungszwängen, Verbindlichkeiten und Verantwortungen sind die Darsteller\_innen immer bereit und willig zum Sex, es gibt keine materiellen Sorgen, keine Krankheiten, kein Versagen der Körper, Begehren und Begehrtheit sind unerschöpflich, mit einem Wort: pornotopisch (vgl. Paasonen 2011: 155, Marcus 1979: 233–234, McNair 2002: 40, Rival/Slater/Miller 1999: 301).

## 9. Fluchtpunkte

Zusammenfassend kann Pornografie allgemein als mediengeschichtliches Bezugssystem gesehen werden (vgl. Paasonen 2011: 2). Der pornografische Film ist ein ausdifferenziertes Genre mit bestimmten Konventionen (vgl. Holzleithner 2000: 224), aber keine stabile Kategorie (vgl. Paasonen 2011: 267). Pornografien (sowie Porno-Studies) sind Teil eines Sexualitätsdispositivs, sie werden eher als Konzept und als Art des Wissens veranschlagt denn als etwas Wesenhaftes (vgl. Holzleithner 2000: 13, Koch 1989: 108).

Allem voran können pornografische Bewegtbild-Medien als kulturelle Phänomene in den Blick genommen werden, die "fiktional, inszeniert, kulturell codiert und sozial hervorgebracht" (Wilke 2004: 166) sind und deren ephemere Inhalte dem ständigen Wandel des historischen Bezugsrahmens unterliegen (vgl. Williams 1995: 336).

---

### Anmerkungen

[1] Spätestens seit 2000 blühen die Porno-Studies auch in Europa auf, zahlreiche Konferenzen, Lehrveranstaltungen und Publikationen deuten darauf hin. Nicht zuletzt sei hier die Vierteljahrszeitschrift "Porno-Studies" erwähnt, die u. a. von Feona Attwod herausgegeben wird, online unter: <http://www.tandfonline.com/loi/rprn20#.V2HJVo79JMh> (letzter Zugriff: 15.05.2016).

[2] Für einen Überblick über die Debatten und die Problematisierung einer derart verkürzten, vereinfachenden Perspektive siehe etwa: Rückert 2000: 15–25, Holzleithner 2000: 213–249, Williams 1995: 42–63, Bremme 1990: 81–231, Paasonen/Nikunen/Saarenmaa 2007: 16–18, Ingelfinger/Penk Witt 2004: 13–45.

[3] 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 1975: 6–18).

[4] Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Begriff *Pornotopia* sowie mit der Funktion von Raum und Räumlichkeit im pornografischen Film siehe Danner: 2015.

[5] Eine Detail- oder Großaufnahme vom Eindringen des Penis oder von oral-genitalem Kontakt.

[6] Zum Konzept des introjektiven und reaktiven Blicks in Bodygenres siehe auch Clover 1992.

[7] 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 1997: 91–92.

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

[9] Ähnlich dem Cumshot, die Ejakulation erfolgt aber auf die Vulva oder den Anus.

---

## Literatur

Angerer, Marie-Luise (2007): Vom Begehren nach dem Affekt, Zürich: diaphanes.

Attwood, Feona (2010): Conclusion: Toward the Study of Online Porn Cultures and Practices, in: dies. (Hg.): Porn.com: Making Sense of Online Pornography, New York: Peter Lang, 236–243.

Barker, Jennifer M. (2009): The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience, Berkeley: University of California Press.

Blaschitz, Edith Roswitha (2009): Populärer Film und der "Kampf gegen Schmutz und Schund", Dissertation Universität Wien.

Bremme, Bettina (1990): Sexualität im Zerrspiegel: Die Debatte um Pornographie, Münster: Waxmann.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M.: Suhrkamp

Butler, Judith (1997): Hass Spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin: Suhrkamp.

Clover, Carol J. (1992): Men Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film, Princeton: Princeton University Press.

Crary, Jonathan (1996): Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden: Verlag der Kunst.

Danner, Rosa (2015): Wo geht's hier nach Pornotopia? Schauplätze und Handlungsräume pornografischer Filme zwischen Körper und Stadt, Diplomarbeit Universität Wien.

Dworkin, Andrea (1987): Pornographie: Männer beherrschen Frauen, Köln: Emma Frauenverlag.

Eckert, Roland/Vogelsang, Waldemar/Wetzstein, Thomas A./Winter, Rainer (1990): VideoPornographie. Die imaginäre Rahmung der Lust, in: dies.: Grauen und Lust. Die Inszenierung der Affekte, Pfaffenweiler: Centaurus, 93–147.

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

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

Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Gedes, Julia/Koebner, Thomas (2007): *Einstellungsgröße*, in: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, 166–170.

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

Grosz, Elizabeth (2006): *Naked*, in: Smith, Marquard/Mora, Joanne (Hg.): *The Prosthetic Impulse: From Posthuman Present to Biocultural Future*, Cambridge: MIT Press, 187–202.

Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas.

Herz, Marion (2001): *Pornoperformanz? Identitätsmechanismen und Abwege ihrer Durchquerungen in der Pornographie*, in: Heidel, Ulf/Micheler, Stefan/Tuider, Elisabeth (Hg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen: Sexualität, Identität und Körper in Perspektiven von Queer Studies*, Hamburg: MännerschwarmSkript Verlag, 206–222.

Hofer, Kristina Pia (2012): *'More than porn'? Online Amateurpornographien*, in: Schuegraf, Martina/Tillmann, Andrea (Hg.): *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 199–209.

Holzeithner, Elisabeth (2000): *Grenzziehungen: Pornographie, Recht und Moral*, Dissertation Universität Wien.

Ingelfinger, Antonia/Penk Witt, Meike (2004): Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie, in: Penk Witt, Meike (Hg.): Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie, Freiburg im Breisgau: Jos Fritz, 13–45.

Jacobs, Katrien (2007): Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Khouloki, Rayd. (2007): Der Filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung, Berlin: Bertz und Fischer.

Klimmt, Christof/Trepte, Sabine (2003): Theoretisch-methodische Desiderata der medienpsychologischen Forschung über die aggressionsfördernde Wirkung gewalthaltiger Computer- und Videospiele, Zeitschrift für Medienpsychologie, 2003, 15, 114–121.

Koch, Gertrud (1989): Was ich erbeute, sind Bilder: Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel: Stroemfeld (Zugleich Dissertation Universität Frankfurt am Main 1988).

Koch, Gertrud (1997): Netzhautsex: Sehen als Akt, in: Vinken, Barbara (Hg.): Die nackte Wahrheit: Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart, München: Dtv, 114–128.

Koebner, Thomas (Hg.) (2007): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam.

Kromer, Gaye Suse (2008): Obszöne Lust oder etablierte Unterhaltung? Zur Rezeption pornografischer Filme, Hamburg: Diplomica Verlag GmbH (Zugleich Diplomarbeit Universität Bochum, 2007).

Kuhn, Annette (1994): The Power of the Image: Essays on Representations and Sexuality, London: Routledge.

Lehman, Peter (2006): Revelations about Pornography, in: ders. (2006) (Hg.): Pornography: Film and Culture, New Brunswick: Rutgers University Press, 87–98.

Maase, Kaspar (2012): Die Kinder der Massenkultur: Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich, Frankfurt/M.: Campus.

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

MacKinnon, Catherine A. (1994): *Nur Worte*, Frankfurt/M.: Fischer.

Marcus, Steven (1979): *Umkehrung der Moral: Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

McNair, Brian (2002): *Striptease Culture: Sex, Media and Democratization of Desire*, London/New York: Routledge.

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

Meyer, Frank (2011): *Drei-Faktoren-Modell zur Wahrnehmung von Mediengewalt: Einfluss von Realismus, Gewaltmodell und Explizität der Darstellung*, Dissertation Universität Düsseldorf.

Mikos, Lothar (1997): "Von der Zurschaustellung des Körpers zur Nummernrevue", in: *tv diskurs*, 1997, 3, 54–61.

Mulvey, Laura (1975): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in: *Screen*, 1975, 16/3, 6–18.

Nummerzehn (1996): *Sexuelle Phantasien, Pornographie & Zensur*, in: *Arranca!* 1996, 8, 30–38.

Paasonen, Susanna/Nikunen, Kaarina/Saarenmaa, Laura (2007): *Pornification and Education of Desire*, in: dies. (Hg.): *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*, Oxford: Berg Publishers, 1–20.

Paasonen, Susanna (2007): *Epilogue: Porn Futures*, in: dies./Nikunen, Kaarina/Saarenmaa, Laura (Hg.): *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*, Oxford: Berg Publishers, 161–170.

Paasonen, Susanna (2011): *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*, Cambridge: MIT Press.

Persson, Per (2003): *Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery*, Cambridge: Cambridge University Press.

Porteous, J. Douglas (1986): *Bodyscape: The Body-Landscape Metaphor*, in: *The Canadian Geographer/Le Géographe canadien*, 1986, 30/1, 2–12.

Rival, Laura/Slater, Don/Miller, Daniel (1999): *Sex and Sociability: Comparative Ethnographies of Sexual Objectification*, in: *Theory, Culture and Society*, 15 (3-4), 295–321.

Rückert, Corinna. (2000): *FrauenPornographie: Pornographie von Frauen für Frauen; eine kulturwissenschaftliche Studie*, Frankfurt/M.: Peter Lang (Zugleich Dissertation Universität Lüneburg 2000).

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

Schwarzer, Alice (1994) (Hg.): *PorNO: Opfer & Täter; Gegenwehr & Backlash; Verantwortung & Gesetz*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Seeßlen, Georg (1990): *Der pornographische Film*, Frankfurt/M: Ullstein.

Senft, Theresa M. (2008): *CamGirls: Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, New York: Peter Lang.

Sobchack, Vivian (2000): *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh*, in: *Senses of Cinema*, 2000, 5, online unter: <http://sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (letzter Zugriff 19.10.2010)

Sobchack, Vivian (2004): *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Villa, Paula-Irene (2012): *Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen*, in: Schuegraf, Martina/Tillmann, Andrea (Hg.): *Pornografisierung von*

Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 51–66.

Voros, Florian (2011): 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 2011. Zitiert nach Kristina Pia Hofer (2012), "'More than porn'? Online Amateuren", in: Martina Schuegraf und Andrea Tillmann (Hg.): Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 205.

Wilke, Bettina (2004): Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornographie, in: Penkwitt, Meike (Hg.): Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie, Freiburg im Breisgau: Jos Fritz, 165–179.

Williams, Linda (1995): Hard Core: Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films, Basel: Stroemfeld (Orig.: Williams, Linda [1989]: Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible", Berkeley: University of California Press).

Williams, Linda (1997): Pornographische Bilder und die 'körperliche Dichte des Sehens', in: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur, Berlin: Edition ID-Archiv, 65–97.

Williams, Linda (1999): Epilogue, in: dies. Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible", erweiterte Auflage, Berkeley: University of California Press, 280–315.

Williams, Linda (2009): Filmkörper: Gender, Genre und Exzess, in: montage/av 2009, 18/2, 9–30.