GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

All You Can Eat : Homosexuelle Pornografie und künstlerischer Film

Wegenast, Ulrich

2004

https://doi.org/10.25595/1665

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wegenast, Ulrich: *All You Can Eat : Homosexuelle Pornografie und künstlerischer Film*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 15, 293-314. DOI: https://doi.org/10.25595/1665.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC 4.0 License (Attribution - NonCommercial). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Ulrich Wegenast

All You Can Eat – Homosexuelle Pornografie und künstlerischer Film

Allgemeine Überlegungen

Viele kennen den Film *Fireworks* von Kenneth Anger, und vielleicht ist es mittlerweile unoriginell, einen Beitrag zum schwulen Film bzw. zur homosexuellen Pornografie mit dieser Arbeit aus dem Jahre 1947 zu beginnen. Wenngleich es bereits vor *Fireworks* weitere künstlerisch ambitionierte Filme gab, kann dieser Film in seiner Direktheit, mit seinen ikonografischen Elementen und in seiner Wirkung als Initialzündung für eine künstlerische Auseinandersetzung mit Homosexualität und den Vorformen der heute existierenden Pornografie betrachtet werden. Anger hat mit diesem Film aber nicht nur Jean Genet und dessen Produktion von *Un chant d'amour* (1950) beeinflusst, sondern ebenfalls eine Vielzahl von Regisseuren wie David Lynch oder Rainer Werner Fassbinder. *Fireworks* und andere Filme von Anger haben die Filmkultur erheblich geprägt und den Einzug der Subkultur und des Undergrounds in das Mainstreamkino forciert. Der Film ist fester Bestandteil einer homosexuellen Ikonografie und kann durchaus als Bindeglied zwischen der damaligen Produktion von homosexueller Pornografie und dem künstlerisch ambitionierten Kino – in diesem Fall dem *New American Cinema* – bezeichnet werden, wie es von James Broughton oder Maya Deren verfochten wurde. *Fireworks* soll hier als Referenz und Ausgangspunkt für eine Untersuchung künstlerischer Positionen im Umgang mit homosexueller Pornografie dienen.

Dieser Aufsatz ist keine Studie zur homosexuellen Pornografie im Allgemeinen, sondern der Versuch, die Wechselbeziehungen zwischen Homosexualität, schwuler Pornografie und dem künstlerischen Film herauszuarbeiten. Im Bereich des homosexuellen Films gibt es einige kleinere Studien wie den Aufsatz von Jack Stevenson „From the Bedroom to the Bijou“[1], aber auch wenige umfangreiche Werke wie das Buch *Hard To Imagine – gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall* von Thomas Waugh.[2] Trotz des Einzugs der Homosexualität in die Mainstreammedien und Christopher Street Day als Life Style Event führt

eine weitergehende Rezeption homosexueller Kultur ein ähnliches Außenseiterdasein wie die Filme selbst, die in diesem Kontext zu betrachten sind.[3]

Bei der Überlegung zur Relation zwischen homosexuellem künstlerischem Film und Pornografie müssen unterschiedliche Ebenen betrachtet werden. Unter kulturhistorischen Gesichtspunkten ist besonders die Verschiebung der Schamschwellen sowie der moralischen Grenzen und damit einhergehend die Veränderung der Rechtsprechung evident. Was noch in den 1960er Jahren als obszön und pornografisch bezeichnet und juristisch geahndet wurde, prägt heute die Außenwerbung im Stadtraum.

Dabei scheint es sich nicht um einen linearen Prozess in Richtung zunehmender Liberalisierung zu handeln. Mitte der 80er Jahre tobte die PorNo-Debatte in Deutschland. Die Undergroundfilme von Lydia Lunch und Richard Kern, Vertreter des sogenannten *Cinema of Trangression*, gerieten ebenso ins Kreuzfeuer der Kritik wie konventionelle Pornofilme – egal ob diese sexuellen Artikulationen von Künstlerinnen wie Lydia Lunch selbstbestimmt und selbstformuliert waren oder nicht. Hier wurde *Political Correctness* zu einer Form der ‚freiwilligen' Selbstkontrolle und ungewollt die adäquate Fortführung von Adenauers Filmbewertungsstelle.

In deutschen Städten stürmten aufgebrachte Frauenrechtlerinnen die Programmkinos, in denen die Filme von Nick Zedd, einem weiteren Vertreter des *Cinema of Transgression*, gezeigt wurden. Während in den USA die ersten Lesbenpornos entstanden und die homosexuelle Subkultur wieder aufblühte, wurden hierzulande noch oder schon wieder die politisch korrekten Gefechte ausgetragen. Zu einem differenzierteren Umgang mit Pornografie ruft die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch bereits 1981 auf:

> „Obwohl es ganz evident ist, dass pornografische Filme vorwiegend aus der Perspektive männlicher sexueller Wünsche entworfen sind, stellt sich für uns Frauen doch die Frage, auf was wir uns eigentlich beziehen wollen, wenn wir uns nicht länger mit der Trennung in männlich/sexuelle Fantasie und weiblich/erotisch-sublimierte Fantasie abspeisen lassen wollen."[4]

Entstanden die heftigen Reaktionen im Falle des *Cinema of Transgression* daraus, dass es sich um heterosexuelle Darstellung von Sexualität handelte oder um die aggressive Form der Darstellung? Eine Differenz im Umgang und in der Produktion von heterosexuellen und homosexuellen Bildwelten schien feststellbar. In der zunehmenden Auseinandersetzung mit Filmen von homosexuellen Regisseuren – seien es weibliche oder männliche Künstler – stellte sich natürlich die Frage: Gibt es eine lesbische oder schwule Ästhetik? Gibt es einen männlichen oder weiblichen Blick? Aufschlussreich war z.B. die 1995 von Michael Brynntrup im Frankfurter Museum für Moderne Kunst organisierte Reihe zu schwuler Ästhetik im Film. Aber auch Brynntrup kommt nicht umhin zu konstatieren: „Beim Blick auf die ‚Motive' der homosexuellen Sicht gerät man schnell an die gängigen Klischees: *campy* Komik und Körperkult, oder eben Tod/Vanitas und Narzissmus." Stefan Hayn versuchte sich ebenfalls an der Kategorie ‚Schwulenfilm'[5] und beschreibt sie als

„Verstrickung verschiedenster politischer Ansprüche, künstlerischer Erfindungen und wirtschaftlicher Interessen“ und bleibt damit vage. Dagegen scheint eine banale Tatsache besonders evident: Immer wenn es um gleichgeschlechtliche Aussagen im Film geht, steht in der Rezeption die Sexualität im Vordergrund. Natürlich gibt es hunderte von Filmen mit latent homosexuellen Inhalten und Strukturen, die sich nicht unmittelbar mit Fragen der Sexualität auseinandersetzen. Auch prägt das Schwulsein die unmittelbare Lebenswelt und den Lebensalltag des Homosexuellen. Dennoch wird die homosexuelle Kultur durch den Faktor ‚Sex‘ bzw. ‚Geschlecht‘ determiniert. Es klingt holzschnittartig und banal: Der Unterschied zwischen Homosexualität und Heterosexualität ist eben die Sexualität. Natürlich bleibt die entscheidende Frage, „ob sich ein homoerotischer Blick oder (...) ein homosexueller Blick auch an nicht-erotischen, nicht-sexuellen Themen festmachen ließe.“[6] Im Rahmen dieses Aufsatzes kann diese Frage jedoch nicht beantwortet werden. Vielleicht sind es nur die sogenannten *Gendernauts*, die sich momentan diesen Festschreibungen und einem sexuellen Determinismus entziehen.

Als nicht unerheblicher Bestandteil eines sexuellen Diskurses in einer massenindustriell und -medial geprägten Gesellschaft ist der Pornografie dieser Determinisierungsmechanismus immanent. Der künstlerische Film, auch der homosexuelle und damit sexualisierte, hat sich ebenfalls bewusst oder unbewusst mit dem medialen Ausdruck scheinbar fixierter sexueller Dispositionen auseinandergesetzt. In diesem Genre fanden ebenfalls eindeutige sexuelle Festschreibungen statt.

Vielfach waren und sind eindeutige Abgrenzungen zum sexuell-industriellen Komplex aber gar nicht möglich – insbesondere dann, wenn dieser Massenmarkt in der Produktion und Distribution von Amateuren mitgeprägt wird. Die Dekade der 60er Jahre mit ihren fließenden Übergängen zwischen Kommerz und Underground, Professionalität und *Home Movie* stand in besonderem Maße für eine Phase der Verwischung und des Übergangs.

Es ist hier nicht der Ort eine Definition für Pornografie zu geben oder den Diskurs zum umfassenden Komplex der Pornografie fortzuführen. Autorinnen wie Linda Williams haben sich ausführlich mit dieser Thematik beschäftigt.[7]

Bei der Auswahl der hier zu diskutierenden Filme standen folgende Aspekte der Pornografie im Vordergrund:

- Der Aspekt der Sichtbarkeit
- Die Frage nach der Inszenierung
- Die massenmediale Verbreitung
- Die Virtualisierung und Artifizierung von Sexualität

Pornografie, Homosexualität und Kunst

In der bildenden Kunst sind analoge Tendenzen im Umgang mit Pornografie zum künstlerischen Film festzustellen. Spätestens seit den *Made in Heaven*-Arbeiten von Jeff Koons scheint die Auseinandersetzung zu einem Ende gekommen zu sein. Die vielen Nachahmungen von Richard Prince' Fotoarbeiten, der mit Ausschnitten von Pornobildern arbeitete, zeigt, dass das Thema ‚Pornografie' bereits überstrapaziert ist und aufgrund der Omnipräsenz des pornografisch-industriellen Komplexes fast eine ‚Pornomüdigkeit' zu konstatieren ist. Spätestens seit der Pop Art ist ‚Pornografie' bzw. die Reproduktion von sexualisierten Images ein Thema in der Kunst, z.B. in den Arbeiten von Richard Hamilton oder Eduardo Paolozzi.

Eine gewisse Sonderstellung nimmt jedoch weiterhin homosexuelle Pornografie in der bildenden Kunst und im künstlerischen Film ein.

Männliche Homosexualität scheint auch nach Wolfgang Max Fausts Autobiografie *Dies alles gibt es also*[8] – einer Art Endpunkt für eine schwule Generation – weiterhin ein äußerst ergiebiges Terrain in der bildenden Kunst zu sein. In diesem Zusammenhang können nur kursorisch einige Stationen homosexueller Bildproduktion im Zusammenhang mit Pornografie genannt werden, die als Folie für zeitgenössische Arbeiten dienen.[9]

Academic Photography

In der frühen Phase der Fotografie dienten fotografische Aktdarstellungen auch bekannten Malern wie Ingres und Courbet, später Degas und Toulouse-Lautrec. Der größte Teil der Aktfotografie wurde jedoch als Erotica für den Massenmarkt hergestellt – zunächst noch als Daguerreotypie auf Metall für einen wohlhabenden Kreis. Später wurde sie durch die Postkartenindustrie in großen Auflagen verbreitet, darunter auch die *Academic Photography*, die nicht nur künstlerischen Ansprüchen diente.

Einer der bekanntesten Fotografen der *Academic Photography* war mit seinen Nacktaufnahmen Guglielmo Marconi, der in den 1860er Jahren bekannt wurde. Eine klare erotische Intention wird hauptsächlich den Fotos nachgesagt, in denen der Fotografierte mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt. Die *Academic Photography* hat bereits früh das Repertoire angelegt, das dann mit unterschiedlichen Intentionen von der künstlerischen Fotografie, von den Freikörperfotografien und den illegalen, eigentlich pornografischen Aufnahmen fortgeführt wurde.

Baron Wilhelm von Gloeden (1856-1931) ist wohl der bedeutendste visuelle Künstler Deutschlands im homosexuellen Kontext in der Ära vor dem 1. Weltkrieg. Seine Fotos hat dann später der bildende Künstler Michael Buthe aufgegriffen und in Werken, die zwischen Homoerotik und Exotismus changieren, verarbeitet.

Der Existenzialismus homosexueller Identität

Während in den homosexuell-künstlerischen Fotografien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die pathetischen und theatralischen Gesten überwogen, entstanden nach dem Zweiten Weltkrieg – auch im Zuge des Existentialismus – eine stärker von Alltagserfahrungen geprägte homosexuelle Fotografie. Wichtiges Beispiel sind die lange Zeit in Vergessenheit geratenen Fotos von Herbert Tobias. Tobias' Fotos erzählen aber auch etwas über die Geschichte homosexueller Identität im

> „Wechsel von der Diskretion erster Annäherungsversuche in den 50ern zu mehr Offenheit in puncto Körperlichkeit ab Mitte der 70er Jahre durch die Veränderung äußerer Bedingungen".[10]

Der an AIDS verstorbene Hervé Guibert (1955-1990) dokumentierte sein Schwulsein und seine Krankheit:

> „Wie soll man von der Photografie sprechen, ohne von der Lust zu sprechen? Wenn ich meine Lust maskieren würde, wenn ich sie ihres Wesens beraubte, wenn ich mich darüber nur vage äußerte, wie andere es mehr oder minder geschickt gemacht haben, hätte ich den Eindruck, meine Erzählungen zu schwächen, sie kraftlos zu machen. (...) Ich kann es nicht einfacher sagen: das Bild ist das Wesen der Lust, und das Bild zu entsexualisieren hieße, es auf die Theorie zu reduzieren."[11]

Wie Guibert dokumentierte der ebenfalls an AIDS verstorbene Berliner Fotograf Jürgen Baldiga (1959-1993) parallel zu seinen lustvollen pornografischen und erotischen Fotoaufnahmen seinen körperlichen Verfall und gleichzeitig das Verschwinden einer ganzen Generation. In der schwulen Kunst, aber auch im künstlerischen Umgang bzw. der Aneignung von Pornografie ist das Thema AIDS bis heute latent oder ganz direkt formuliert. Entscheidend ist für Baldiga wie für viele Künstler seiner Generation, dass sie das lustvolle Inszenieren und das Dokumentieren des Alltags in eins setzen.

In der Kunst könnten noch viele weitere berühmte Namen genannt werden wie David Hockney, der in seiner Malerei aus seinen Neigungen keinen Hehl machte. Das Medium der Malerei verhinderte aber im Gegensatz zu Robert Mapplethorpe, dass er unter Pornografieverdacht gestellt wurde.

Robert Mapplethorpe

Mapplethorpe war sicherlich einer der wichtigsten Apologeten in Sachen bildende Kunst und homosexueller Pornografie. Er nutzte die Aggressivität und Direktheit pornografischer Praxis, um sie jedoch zu transformieren. Denn er fotografierte sich oder seine Modelle, wie Edward Weston Landschaften und Blumen abgelichtet hat. Auch die eigenen Stilleben Mapplethorpes verweisen auf eine Gleichbehandlung

des Gegenstandes. Mapplethorpe umschifft geschickt die Klippen von Kitsch und Pornografie, bleibt aber auf Sichtweite mit deprivierten Formen der Bildproduktion. Trotz seiner irrealen Plastizität, die seinen Modellen manchmal etwas Virtuelles verleiht, sind die Menschen, die er abbildet, als Individuen erkennbar. Jeff Koons hat dagegen mit seinen *Made in Heaven*-Bildern das pornografische Prinzip verinnerlicht und sich und Cicciolina zu unerreichbaren Kunstfiguren stilisiert. Trotz der fotografischen Perfektion behalten Mapplethorpes Darstellungen eine menschliche Dimension. Das besondere Potenzial und die Radikalität seiner Bildwelten werden besonders in der Zusammenschau seiner Bilder sichtbar, wenn Portraitaufnahmen und Blumenstilleben neben Hardcore-Fotos stehen. Einerseits wird das latent Sexuelle in der fotografischen Fassung eines ‚unverdächtigen' Objekts oder einer ‚unverfänglichen' Personenaufnahme spürbar, andererseits bekommt das explizit Sexuelle eine ‚unaufgeregte' Selbstverständlichkeit.

In diesem Punkt steht er einigen homosexuellen Filmkünstlern nahe, die sich nicht auf ein Thema beschränken möchten. Oft bricht die unkaschierte sexuelle Formulierung in einen anderen Zusammenhang oder den Lebensalltag ein. Es handelt sich hier nicht um Schnappschüsse, sondern um bis ins Detail komponierte und inszenierte Aufnahmen. Im Zusammenhang mit der Kontrolle vom Bild der Sexualität bestehen auch weitere Nähen zur Pornografie, die durchaus zu kritisieren sind. Der Hang zur körperlichen, sexuellen und fotografischen Perfektion und Präzision hat etwas Beängstigendes. Mapplethorpe löst dieses Gefühl der Bedrohung zwar durch andere Motive auf, eine latente Verunsicherung bleibt beim Betrachter.

Der Sonderstatus des homosexuellen Films?

Natürlich gibt es seit der Erfindung der Fotografie und Kinematografie pornografische Arbeiten in allen Varianten. Und auch vor den frei flottierenden Silbersalzen wurde über die unterschiedlichen Drucktechniken wie Holzschnitt oder Radierung pornografisches Material verbreitet. Lynn Hunt hat in ihrem Buch *The Invention of Pornography – Obscenity and the Origins of Modernity 1500-1800* diesen historischen Komplex abgearbeitet.[12]

Dieser Aufsatz untersucht jedoch vor allem die Zeit nach dem 2. Weltkrieg: Besonders die zunehmende Verbreitung des 16mm-Materials nach 1945 führte in den USA zu einer stärkeren Verbreitung von Filmen mit homosexuellem Inhalt, da nun die Vorführungen zunehmend im privaten Kontext stattfinden konnten. Auch die Produktionsmethoden wurden einfacher und das *Home Movie*, das als ein Teilaspekt pornografischer Produktion verstanden werden muss, war geboren. Von Filmen wie *Deutschland privat* bis zu bizarren Selbstdarstellungen von Amateuren im Privatfernsehen haben derartige *Home Movies* die deutsche Medienlandschaft durchdrungen. Im schwulen Kontext der Nachkriegszeit war es in den USA vor allem die *Athletic Models Guild* (AMG), die mit Ringerfilmen und anderen sportiven Aktivitäten homoerotische Inhalte produzierte. Schon ab 1945 begann AMG-Initiator Bob Mizer, auch bekannt als Herausgeber von Fotomagazinen, mit

der Produktion des so genannten *physique cinema*, das Ende der 50er Jahre seinen Höhepunkt erreichte. Mehr als 1500 Titel soll Mizer in einem Studio in Hollywood produziert haben. Die minimalen Handlungen, die dazu dienten möglichst viel ‚Fleisch' zu zeigen, waren meist dem Athleten-, Matrosen- oder (Bau-)Arbeitermilieu entlehnt. Ein Aspekt, der auch bei den künstlerisch ambitionierten Filmen eines Kenneth Anger zum Tragen kommt. Selbst das Gefängnismilieu, in dem auch Jean Genets *Un chant d'amour* angesiedelt ist, ist in den AMG-Filmen wiederzufinden. Meist waren die Akteure Laienschauspieler, wie man es später von Andy Warhols filmischen Konzepten kennt. Auch die von Gregory Markopoulos bekannten antikisierenden Motive finden sich im *physique cinema* in naiv-billigen Kulissen wieder, die aber immer Vorwand für direkte sexuelle Aktionen blieben. Auch hier scheint der Aspekt des Unfertigen und Künstlichen, wie er aus den B-Pictures bekannt ist, nicht nur aus ökonomischen Gründen von Bedeutung zu sein. Das *Camp Cinema* der Kuchar Brothers, die Ende der 1950er Jahre ihre ersten Filme drehten, wirkt wie eine Ironisierung und Überzeichnung dieser billigen Streifen, die auf den heimlichen Massenmarkt abzielten. Selbst sadistische Themen und körperlicher Zwang – thematisiert in Kenneth Angers Filmen wie *Fireworks* oder *Scorpio Rising* – tauchen in diesen Filmen nicht selten auf: In *The Foolish Hoods* z.B. wird ein in poetische Literatur versunkener Bücherwurm von zwei Zigarre rauchenden Daddytypen in Lederjacken misshandelt. Auch hier ist der Aspekt der Fetischisierung und die Symbolsprache der Kleiderordnung, wie sie bei Kenneth Angers *Scorpio Rising* besonders von Bedeutung ist, auf trivialer Ebene evident. Dieser Topos zieht sich bis in die heutige schwule Pornografie durch. In diesem Umfeld hat sich vergleichbar mit Andy Warhols Superstar-Konzept ein Starwesen mit Personen wie Joe Leitel herausgebildet, das sich aus den Militärakademien und Reformschulen speiste. Anfang der 1960er Jahre war es dann eine neue Firma, *Bruce of Los Angeles*, die das Metier beeinflusste. Tatsächlich waren die Übergänge zwischen Pornografie und Filmkunst zu diesem Zeitpunkt fließend. Das lag wohl zum einen daran, dass die Kommerzialisierung dieses Sektors erst einzusetzen begann, zum anderen daran, dass das Etikett *Underground* eben für besonders tabulose filmische Formen stand. Tatsächlich bezeichneten auch Regisseure wie Andy Milligan, die später eindeutig auf homosexuelle Pornografie abzielten, ihre frühen Filme wie *Vapors* als Undergroundfilme. Zu diesem Zeitpunkt war die heterosexuelle Pornografie, aber auch der heterosexuelle Undergroundfilm weitaus vulgärer und obszöner als der schwule Film.

In den frühen 70er Jahren kam es dann zu den ersten aufwändigen homosexuellen Hardcore-Produktionen, die in großem Maßstab vermarktet wurden. So produzierte 1971 Wakefield Poole mit einem Budget von 8.000 US $ den Film *Boys in the Sand* der 400.000 US $ einspielte. Sogar die bürgerliche Presse wie *The New York Times* berichtete über die Produktion, und der bereits existierende homosexuelle Pornostarkult wurde mit Darstellern wie Casey Donovan alias Cal Culver auf die Spitze getrieben. Bereits 1972 existierten in den Vereinigten Staaten ca. 50 Kinos, die ausschließlich homosexuelle Hardcore-Filme zeigten. Ab diesem Zeitpunkt hat sich die homosexuelle Pornografie, wie wir sie heute kennen, mit

ihren Themen, Verwertungsmechanismen und ästhetischen Präferenzen trotz einiger Spielarten als massenmedialer Faktor etabliert.

Zensur

Die Filme – sowohl die avantgardistisch-künstlerischen als auch die *Stag films* – fielen oft nicht nur der staatlichen Zensur zum Opfer; insbesondere die großen Filmlabors wie Kodak betrieben aktiv Zensur, indem sie ‚verdächtiges' Material konfiszierten – wie es z.B. bei einem Film von Kenneth Anger geschehen sein soll. Zwar war im Laufe der 1960er Jahre eine zunehmende Liberalisierung in Sachen Sexualität in den USA und Europa zu verzeichnen, doch existierten weiterhin die Repressionen gegenüber einer öffentlichen Artikulation von Homosexualität.[13] Und selbst im Lager der Avantgardisten wurden Filme wie Jack Smiths *Flaming Creatures* (1962) heftig attackiert und von Festivals – wie dem berühmten Experimentalfilmfestival in Knokke – verbannt.[14] Die staatliche Zensur kennzeichnet bis heute ein fehlendes Differenzierungsvermögen zwischen reiner Pornografie und Filmen mit künstlerischem Impetus. Besonders extrem war die Situation jedoch in den 60er Jahren. Heute scheint es oftmals mehr das eigene kulturelle Lager – wie bereits im Falle von Jack Smith – bzw. der kulturpolitische Einfluss zu sein, der zur Verhinderung der Produktion und Präsentation von Bildern mit explizit homoerotischen Inhalten im Kunstkontext führt. Der Fall Mapplethorpe im Zusammenhang mit dem *National Endowment of the Arts* ist nur ein prominentes Beispiel unter vielen.

Homosexuelle Positionen im künstlerischen Film

Wie bereits erwähnt, gab es schon früh eine Subgeschichte des künstlerischen homosexuellen Films. *The Fall of the House of Usher* (1928) und *Lot of Sodom* von 1933/34 sind Beispiele, wie homosexuelle Motivik latent die Filmproduktion prägte. In den 40er und 50er Jahren kam es zu einer deutlichen Zunahme von künstlerischen Produktionen mit homosexueller Intention. Auch Willard Maas mit seinen Close Ups in *Geography of the Body* (1943) kann dieser Subgeschichte zugeordnet werden. Die 60er Jahre waren dann das Jahrzehnt, in dem nicht nur das *Gay Cinema*, sondern generell Sexualität im künstlerischen Film zu explodieren schien. Die Foren des Diskurses wurden allerdings, beispielsweise durch Jonas Mekas' Zeitschrift *Film Culture*, schon Ende der 50er Jahre, geschaffen. Mekas selbst schienen aber die Zusammenhänge zwischen Pornografie, Experimentalfilm und Sexualität nur wenig zu interessieren:

> „But what's the use of talking about sex. Because there really are no movies about sex. At least I haven't seen any, and I see many. All the sex, porno, exploitation, beaver movies, and now, sex newspapers, are really children's dirty movies and papers: they aren't real."[15]

In diesem Abschnitt sollen einige Autoren und kulturhistorische Positionen im Zusammenhang mit schwuler Pornografie und künstlerischem Film vorgestellt werden. Vollständigkeit kann natürlich nicht erreicht werden und selbst wichtige Vertreter des künstlerischen Films mit homosexueller Konnotation wie Jean Cocteau oder die wichtigen Arbeiten von Andy Warhol, der mit *My Hustler* 1966 seinen filmischen Durchbruch mit dieser *Gay Comedy* feierte, werden ausgespart bzw. nur gestreift. Im Zuge der Fortführung der *Camp*-Ideen der 60er Jahre muss auch John Waters und vor allem sein Film *Pink Flamingos* aus dem Jahre 1972 genannt werden – ein künstlerischer Film, der in einem Pornokino seine Premiere hatte, mit Divine einer *Drag Queen* zu großer Popularität verhalf und den man heute vielleicht mit dem Stichwort ‚Trash' etikettieren würde!

Bevor einzelne Künstler vorgestellt werden, sollte aber auch darauf hingewiesen werden, dass es im Zusammenhang mit homosexueller Pornografie im künstlerischen Film immer wieder Versuche gab, die Grenzen zwischen Homo- und Heterosexualität zu verwischen: Curt McDowell, der von George Kuchar beeinflusst wurde, war hauptsächlich in den 70er Jahren aktiv und zeichnete sich dadurch aus, dass er homosexuelle Inhalte mit heterosexuellen vermischte. Wenngleich selbst schwul, wollte McDowell sich nicht auf eine sexuelle Ausdrucksform beschränken. McDowell produzierte 1975 das Hardcore-Melodrama *Thundercrack!*.

Kenneth Anger

Neben der heimlichen, aber massenmedialen Produktion von homosexueller Pornografie entwickelte sich in den USA Mitte der 1940er Jahre eine neue Zugangsform zu homosexuellen Themen. Hier verbanden sich künstlerische Intentionen mit einer neuen Definition sexueller Artikulation. Neben Curtis Harrington, der 1946 *Fragments of Seeking* drehte, war es vor allem der damals 17-jährige Kenneth Anger (Kenneth Anglemyer), der die *American Gay Underground/Avantgarde* Bewegung initiierte und prägte. Hier fand die Verschmelzung von psychosexuellen Erkundungen mit der Feier einer oft aggressiven Körperlichkeit statt. Mit *Fireworks* schuf Anger einen wegweisenden Film – sowohl was die homosexuelle Ästhetik als auch den avantgardistischen Ansatz anbelangte. Die Symbolsprache, zum Beispiel der brennende Weihnachtsbaum, waren deutlich der Psychoanalyse entlehnt. In der Radikalität betrat *Fireworks* jedoch neues Territorium: In einer Szene wird ein Jüngling von Matrosen vergewaltigt, wobei keine eindeutigen Akte zu sehen sind. Trotzdem wird schon in diesem frühen Werk die Frage nach Aggression und Gewalt in Werken mit pornografischem Gehalt aufgeworfen. Diese Repräsentation von Gewalt, die insbesondere bei der heterosexuellen Pornografie ein Kern der Antipornodebatte ist, findet sich ebenfalls direkt in der schwul-lesbischen Pornografie, aber auch im schwul-lesbischen künstlerischen Film wieder, zum Beispiel bei den Filmen von Cleo Uebelmann. Aufgrund der Gleichgeschlechtlichkeit scheinen Fragen der Aggression in der Diskussion jedoch weniger problematisiert zu werden. Meiner Meinung nach gilt aber auch in diesem Kontext, was Linda

Williams im Zusammenhang mit der politisch-moralischen Auseinandersetzung um Gewalt, Vergewaltigung und Pornografie schreibt:

> „As a result, the political value of denouncing rape in real life leads to a blanket condemnation of the representation of rape in sexual fantasy – a condemnation that begins to seem a little like dictating the proper content of dreams.“[16]

1962 drehte Anger seinen Film *Scorpio Rising*, der schließlich 1963 herausgebracht wurde. *Scorpio Rising* bezieht sich auf die zunehmende Popularisierung der ‚*Biker Culture*‘, in deren Zusammenhang Filme wie *The Wild One* (1954) entstanden. *Scorpio Rising*, der die Fetischisierung der Subkulturen in der ganzen Dimension sichtbar machte, wurde schnell zu einem Erfolg und auch verstärkt vom kommerziellen Sexploitationmarkt gebucht. Zu diesem Zeitpunkt versuchten Kinobesitzer häufig, künstlerische Filme mit erotischen Inhalten als Pornografie zu verkaufen. Von dieser Klischeevorstellung von an Pornografie angelehnter sexueller Freizügigkeit profitierten später insbesondere Andy Warhols Filme wie *Chelsea Girl* (1966). Bis heute wird die Dimension des Avantgardefilms und des Undergroundkinos auf die sexuelle Freizügigkeit reduziert. De facto lief nun Angers Film *Scorpio Rising* zusammen mit europäischen Homosex-Softcore-Importen in unterschiedlichen amerikanischen Kinos. Im März 1964 wurde dann jedoch ein Filmtheatermanager in Los Angeles verhaftet und die Filmkopie von *Scorpio Rising* beschlagnahmt. Der Film wurde vor Gericht wegen seiner direkten Darstellung von männlicher Nacktheit als obszön eingestuft.

Obwohl der Film im Kunstfilmkontext zu sehen war, z.B. in Amos Vogels New Yorker Kino *cinema 16*, wurde *Scorpio Rising* weiterhin von der Zensur verfolgt.

Jack Smith

Ein Sonderfall des homosexuell-künstlerischen Aktivismus ist Jack Smith. Sein kultivierter Außenseiterstatus und seine extremen Eigenheiten, die paranoide Züge trugen, machen es bis heute schwierig, die wenigen Fragmente seiner Arbeit sinnvoll einzuordnen. Bereits 1964 würdigte Susan Sontag in ihrem Aufsatz „Anmerkungen zu ‚Camp‘“[17] die Arbeit von Jack Smith. Andy Warhol bezeichnet Smith als seinen bedeutendsten künstlerischen Einfluss, und trotzdem ist er sowohl in der Kunst- als auch in der Filmwelt gänzlich unbekannt. Erst in den letzten Jahren und *post mortem* – insbesondere nach einer großen Ausstellung im *P.S. 1* in New York[18] findet eine stärkere Jack Smith-Rezeption statt. Der größte Teil seiner Arbeiten sind Fragmente, die zwischen Filmkunst und Performance changieren. Ein Teil dieser filmischen Fragmente wurde erst in den letzten Jahren durch Terry Tartaglia zugänglich gemacht. Außer den vielen Gerüchten, die sich um Jack Smith ranken, war es aber vor allem sein Film *Flaming Creatures*, der für Aufmerksamkeit sorgte. *Flaming Creatures* wurde 1962 – im gleichen Jahr, in dem Anger *Scorpio Rising* drehte – auf dem Dach eines alten Kinos in Manhattan gedreht. Die Experten streiten sich nach wie vor, ob der Film deswegen als so provozierend empfunden wurde, weil er sexuell explizite Bilder zeigte oder weil er Sexualität im Allgemeinen nicht

allzu ernst nahm. Jedenfalls wurde der Film nach einigen Undergroundscreenings von der Polizei konfisziert und ist erst seit den 1980er Jahren wieder zugänglich. Susan Sontag bezeichnet den Film als nicht pornografisch, da er Nacktheit und die verschiedenen sexuellen Aktivitäten „voll Pathos und zu unbefangen" zeigt, als dass sie sexuell stimulierend wirkten.[19] Jedenfalls handelt es sich um einen exzessiven Reigen von sexuellen Aktivitäten, die größtenteils von Transvestiten in billigen Frauenkleidern praktiziert werden. Vergewaltigungsszenen gehen dabei in Orgien über und werden von lateinamerikanischen Rhythmen, Rock'n'Roll, kratzendem Violinspiel, einem chinesischen Lied und Text einer Anzeige für eine neue Sorte eines herzförmigen Lippenstifts begleitet. Was Scheugl/Schmidt in ihrer Subgeschichte über die Filme der Wiener Aktionisten, insbesondere Otto Muehl, schrieben, gilt meiner Meinung nach noch viel mehr für die Filme bzw. Filmfragmente von Jack Smith, aber auch der Kuchar Brothers und deren Nachfolger John Waters: Die Filme sind eher eine Travestie auf Pornografie als Pornografie.[20] Dennoch kann man bis heute keine Videocassette von *Flaming Creatures* in Europa beziehen. Auch gibt es keine Filmkopie bei einem deutschen Verleiher.

Das Ende dieser explizit homosexuellen Positionen im künstlerischen Film resultierte aber auch – und hier lassen sich wieder die Bezüge zur Pornografie herstellen – aus der explosionsartigen Entwicklung der kommerziellen homosexuellen Pornografie. Das Skandalöse und Verruchte von Filmen wie *Fireworks*, *Flaming Creatures* oder *My Hustler* (1965) war nun auf einen Massenmarkt transferiert. Tatsächlich war trotz Filmen wie *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) von Rosa von Praunheim oder der Filme von Rainer Werner Fassbinder oder Werner Schröter ein explizit homosexuelles künstlerisches Kino nur in geringem Maße präsent. Erst in den 80er Jahren wurden die homosexuellen Positionen des Undergrounds der 60er Jahre wieder entdeckt und fortgeführt.

Zeitgenössische Positionen

Heute hat sich in vielerlei Hinsicht die Rezeption der Homosexualität und ihrer kulturellen Ausdrucksformen gewandelt und geöffnet. Die Gefechte, die noch in den 1970er und -80er Jahren – auch im Zusammenhang mit AIDS – geführt wurden, scheinen ausgetragen, wenngleich man an der Debatte zur Homoehe erkennen kann, dass immer noch die selben Argumente gegen eine selbstbestimmte Sexualität hervorgebracht werden. Ein schwuler Bürgermeister regiert Berlin, und es scheint mitunter chic zu sein, sich im homosexuellen Kontext zu bewegen. Aber auch neue, alte Formen der Homophobie stehen neben einer Ausweitung und Sichtbarmachung schwul-lesbischer Identität. Das Interesse an schwul-lesbischer Filmkultur ist enorm groß, was die Vielzahl der Festivals belegt, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Mittlerweile hat sich sogar eine Art von Pre-Stonewall-Nostalgia entwickelt, die die vergangenen Zeiten verbotener, homosexueller Lebensformen

beschwört – was vielleicht als romantischer Kick allzu routinierter homosexueller Lebensumstände zu bewerten ist.

Die Bandbreite filmkünstlerischer Ausdrucksformen im Kontext homosexueller Identität hat sich in den letzten zwanzig Jahren deutlich erweitert. Bereits in den frühen 1980er Jahren machte Derek Jarman mit seinen Filmen und Musikvideos auf sich aufmerksam, der sich sowohl an klassische Stoffe wie *The Tempest* von William Shakespeare heranwagte als auch im Punkumfeld agierte. Auch der selten erwähnte John Mayburry – Mitstreiter von Jarman – sollte in diesem Zusammenhang unbedingt genannt werden.

Es ist auffällig, dass noch heute im Bereich des Experimentalfilms und künstlerischen Films besonders häufig schwule oder lesbische Positionen formuliert werden. In den letzten Jahren haben aber auch im Bereich des kommerziellen Spielfilms homosexuelle Themen einen Siegeszug angetreten: Jack Stevenson frotzelt sogar, dass manch heterosexueller Filmemacher aufgrund der höheren Erfolgschancen auf homosexuelle Inhalte umgesattelt hätte. Außerdem gibt es das Phänomen, dass sich insbesondere das schwul-lesbische Publikum ‚normale' Filme wünscht, ‚normale' Liebesgeschichten zwischen Mann und Mann bzw. Frau und Frau. Eine Adaption des bürgerlichen Lebens wie sie schon Rosa von Praunheim in seinem Film *Nicht der Schwule ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* vor mehr als 30 Jahren thematisiert und kritisiert hatte.

Michael Brynntrup

Seit den frühen 80er Jahren arbeitet der in Berlin lebende Künstler Michael Brynntrup im Bereich des experimentellen Films. Angefangen hat er wie viele andere, zum Beispiel Derek Jarman oder Bruce LaBruce, mit Super 8-Filmen. Heute arbeitet Brynntrup in unterschiedlichen Medien wie CD-ROM, Internet sowie Film und Video. Schon in den frühen Arbeiten sind die homoerotischen Konnotationen spürbar. Seit Ende der 80er Jahre widmet er sich ganz direkt homosexuellen Themen. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit homosexueller Pornografie und die Bedeutung der Skopophilie eine besondere Rolle. Teilweise beiläufig flechtet Brynntrup Hardcore-Pornografie in seine mitunter *campy* Kurzfilme ein. In *Liebe, Eifersucht und Rache* (1991) wird lediglich im Abspann ‚handfeste' Pornografie gezeigt. In der Kontrastierung zur *queeren* Parodie ist das Eindringen des expliziten sexuellen Aktes eines ‚Blow Jobs' umso prägnanter. Sein Film *Liebe, Eifersucht und Rache* zeigt ganz beiläufig zwei schwule Ikonen der Berliner Szene, Jürgen Baldiga und Bev Stroganow, beim Akt. Gleichzeitig markiert der Abspann auch den Übergang von einer ‚tuntigen' Parodie hin zu einer sado-masochistischen Lederszene.

Wie schon bei Jack Smith und John Waters hat Sexualität immer auch etwas Lächerliches und Burleskes und ist meilenweit von der Ernsthaftigkeit heterosexueller Pornografie entfernt.[21] Brynntrups Filme sind aber auch immer Reflexionen

und Ironisierungen auf schwule Pornografie. Er destilliert die Eindimensionalität schwuler Pornografie heraus, indem er sich auf einzelne Parameter bzw. Bildausschnitte konzentriert. In *All You Can Eat* (1993) zeigt er lediglich die verzückte Physiognomie von Lustknaben beim Liebesakt. Durch die Ausblendung des eigentlich Pornografischen (Genitalien, *Cum Shot* etc.), öffnet er aber keinen Imaginationsraum, da der pornografische Anteil automatisch mitimaginiert wird. Trotzdem erreicht er die paradoxale Situation, dass das Pornografische erst im Kopf entsteht. Pornografie wird zu etwas, was sie sonst niemals ist, ein ‚Film im Kopf'.

In *All You Can Eat* thematisiert Brynntrup auch die Stereotypen und das Konzept von Schönheit in homosexueller Pornografie, das nach Wiederholung des Immergleichen verlangt. Unterlegt mit dem repetitiven Rhythmus einer Übungsschallplatte für Drummer bekommen die von Super 8 auf 35 mm aufgeblasenen Filmbilder etwas eigenartig Fragmentarisch-Monumentales. Das *Blow Up* des Super 8-Formats weist in seiner Porösität auf den Produktionskontext des gefundenen Filmmaterials im Bereich des *Home Movies* hin.

Die Rückkehr des ‚Subjekts' in den 80er Jahren hat eine Fülle sehr persönlicher Filme zum Thema Sexualität hervorgebracht. Meist als *Diaryfilms*, also tagebuchartige Filme, zerfließen hier Imagination und Faktizität. Michael Brynntrups *Loverfilm* aus dem Jahre 1996 hat dieses Genre auf die Spitze getrieben, indem er das Individuelle von Tagebucheintragungen und persönlichen Schnappschüssen mit dem anonymen pornografischen Bild kombiniert. Pervertiert ist auch die Bedeutung eines Tagebucheintrags, den Brynntrup über eine Datenbank erledigt. *Loverfilm* ist die Datenbank seiner fiktiven und tatsächlichen Liebhaber. Da Brynntrup im Film behauptet, er habe die gefilmten Personen nicht um Erlaubnis für die Verwendung ihres Bildes in *Loverfilm* gefragt, stellt er die fundamentale Frage nach dem Recht am eigenen Bild, aber auch nach der Verantwortung des Zuschauers an der Produktion von Bildern.

Brynntrups *Loverfilm* befindet sich an der Schnittstelle zweier Haupttendenzen des Experimentalfilms der 1980er und -90er Jahre: Einerseits findet in *Loverfilm* eine radikale, selbstreflexive Personalisierung von Sexualität statt, andererseits betreibt der Film eine Dekonstruktion massenmedialer Bildwelten. Letztendlich wird hier wieder die alte Debatte zwischen nützlichen und nutzlosen Bildern, zwischen dem Gebrauchswert von audiovisuellen Medien und ihrem selbstreferenziellem, autonomem Status geführt.

Exkurs: Ist der Pornofilm authentisch?

Es lohnt sich, in einem kleinen Exkurs den Aspekt der Personalisierung und Subjektivierung etwas zu vertiefen: Gerade im Kontext der *Diaryfilme* ist der Anspruch auf Authentizität stark ausgeprägt. Mit diesem Impetus und den einhergehenden Authentisierungsstrategien und -konventionen steht der *Diaryfilm* und das *Personal Cinema* des Experimentalfilms dem objektivitätslüsternen Dokumentarfilm nahe!

Der Unterschied – um eine Polarisierung dieser Genres zu pointieren – besteht darin:

Beim Experimentalfilm erscheint die Person des Autors im filmischen Kontext oft als zentraler Bestandteil. Der Dokumentarfilm versuchte lange Zeit, sich entweder ganz von der Autorenschaft zu distanzieren oder entwickelte Mechanismen der Selbstverleugnung.

Dieser Antagonismus scheint nicht ganz aus der Luft gegriffen und lässt sich daran ablesen, dass dem Experimentalfilm sowie der Videokunst häufig vorgeworfen wurde, narzisstisch oder exhibitionistisch zu sein.[22] Dem Dokumentarfilm wird dagegen ein latenter Voyeurismus untergeschoben.

Nun hat sich der Filmtheoretiker Kraft Wetzel auf die These festgelegt, der Pornofilm sei der Authentischste aller Dokumentarfilme, da ja der tatsächliche sexuelle Akt gezeigt werde:[23] Der *Cum Shot* als Beweis der Authentizität. Damit ist Wetzel auf die Illusionsmechanismen der Pornografie hereingefallen bzw. hat sich mit der Lust an der Täuschung auf das Authentizitätsversprechen der Pornografie eingelassen.

Letztendlich geht es um das Versprechen der Lusterfüllung und um die Umwandlung von sexuellen Andeutungen, wie sie im Musikvideo, in der Werbung aber auch in vielen Hollywoodspielfilmen omnipräsent sind. Die Unterscheidung, dass die *Andeutung* Erotik darstellen soll, das *Zeigen* Pornografie sein soll, findet Linda Williams fragwürdig:

> „My exclusive focus on hard-core, as opposed to soft-core or ‚erotic', pornography is an attempt to address the genre's only apparent obviousness. (...) The bracketing of hard-core only ends up setting the seemingly authentic, acceptable (erotic or soft-core) sex of the self against the inauthentic and unacceptable (pornografic, violent, or obscene) sex of the ‚other'. Most recently, anti-pornography feminists have used this hard/soft distinction to label men's sexuality as pornografic and women's as erotic."[24]

Ob Erotik oder Pornografie – die Frage bleibt, inwiefern die Erfüllung eines Begehrens über Reproduktionen bzw. in der heutigen Zeit zunehmend Simulationen von Körperlichkeit und Sexualität erreichbar sein kann. Die medienbasierte Sexualisierung der Gesellschaft schafft eine Omnipräsenz sexueller Images. Führen diese zur Steigerung des Begehrens? Verlagern sie letztendlich das Begehren in eine entkörperlichte und keimfreie Sphäre? Ob nun die Repräsentation von Sexualität in der Pornografie einen dokumentarischen Kern besitzt, sei dahingestellt – eine

neue Qualität in der Auseinandersetzung mit Pornografie scheint auf alle Fälle in der Simulation von Sexualität im virtuellen Raum zu entstehen.

Bruce LaBruce

Bruce LaBruces Filme zählen wohl zu den Filmen, bei denen die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie gänzlich verfließen. Filme wie *Hustler White* (1996) haben zu extremen Reaktionen geführt. So heißt es in der Boulevardzeitung *The London Daily Mail*:

> „I've seen over 3000 movies, but never anything like this. Hustler White, now being shown in London by our very own, state-subsidized Institute of Contemporary Arts, is the most disgusting motion picture I have ever seen. The practices within this film go far beyond the limits of decency or civilized behaviour. They include explicit scenes of sado-masochistic violence, burning and bloodshed just for pleasure. Hustler White is not even well-made pornography. It is atrociously written, incompetently acted, and abysmally produced. (...) It also calls into question our cultural commissar's notion of ‚contemporary arts'. Those who make such films need psychiatric help, not approval from the censor and financial and moral support from the taxpayer."[25]

Natürlich kokettiert der in Toronto lebende Filmemacher Bruce LaBruce mit einer derartig vernichtenden Kritik, wenn er diese auf seiner Website publiziert. Derartige Reaktionen zeigen aber jedoch, dass die gleichen Konfliktmuster bestehen wie vor 20 bis 30 Jahren, und sie sind mit den Attacken vergleichbar, die bis heute den Arbeiten von Mapplethorpe widerfahren, sobald sie den liberalen Schonraum der Kunst verlassen. In *Hustler White* spielt neben Supermodel Tony Ward LaBruce selbst die Rolle des Jürgen Anger, einem jungen, ausländischen „faggot", der Los Angeles besucht, um die berüchtigte *Santa Monica Boulevard Hustler*-Szene kennenzulernen. Es entwickelte sich eine Liebesgeschichte zwischen ihm und Montgomery Ward, die ergänzt wird von Auftritten von *Drag Queens* wie Vaginal Davis. Auch hier scheint wie bereits bei Jack Smith das Sexuelle gebrochen und mitunter ins Burleske gezogen. Dennoch sieht sich LaBruce als ambitionierter Pornoregisseur, der 1999 mit der Berliner Produktionsfirma *Cazzo Films* den Film *Skin Flick* produzierte, der in einer Softcore- und Hardcore-Version herausgebracht wurde. LaBruce entstammt dem Punkumfeld der frühen 80er, als er mit G.B. Jones Homo Punk Fanzines herausbrachte. In den 80er Jahren drehte er einige Super 8-Kurzfilme wie *Boy/Girl*, *I Know What It's Like To Be Dead* oder *Slam!*. 1991 entstand dann sein erster Featurefilm *No Skin Off My Ass*, der schnell Kultcharakter erlangte. Seine Filme, z.B. *Super 8 1/2*, wurden auf zahlreichen namhaften Festivals wie Berlin, Cannes oder Sundance gezeigt. Auf Bruce LaBruce' Filme, aber auch auf die Filme von Brynntrup scheint jene Gegenüberstellung zuzutreffen, die Thomas Waugh als „The raw versus the refined" beschrieben hat.[26] Die Ambivalenz von direkter, ‚dreckiger' Sexualität – „the dark temple of the asshole" – und dem

Verfeinerten und Manierierten scheint dem künstlerischen Umgang mit Homosexualität immanent.

Jürgen Brüning

Jürgen Brüning, u.a. Produzent von Bruce LaBruce und Inhaber der Produktionsfirma *Cazzo Films*, hat sich auf schwule Pornografie konzentriert. Ohne Übertreibung kann Brüning als graue Eminenz der Schwulenpornografie bezeichnet werden. Durch seine langjährige Mitarbeit im Berliner Kino *Arsenal* und seine Beratertätigkeit bei der Berlinale oder dem Leipziger Dokumentarfilmfestival ist Brüning wohl die Schnittstelle zwischen schwuler Pornografie und Filmkultur in Deutschland. In Brünings *Er hat `ne Glatze und ist Rassist, er ist schwul und ein Faschist* (1994) kommen wieder die Gewaltrituale zum Tragen wie wir sie aus Jean Genets *Un chant d'amour* und *Fireworks* von Kenneth Anger kennen. Auch Bruce LaBruce und andere Regisseure bewegen sich zunehmend im Skinhead-Milieu, das sich nun als besonderer Tabubereich zum Matrosen-, Biker-, Soldaten- und Bauarbeitermilieu hinzugesellt.

Hier wird Pornografie in einer weiteren Dimension sichtbar – nämlich in der Dimension von Machtkonstellationen, in der Dimension eines scheinbar binären Prinzips von Dominanz und Submission. Diese latenten oder wie hier virulenten Machtstrukturen verbinden schwule Pornografie mit der schwulen Ikonografie, die in der Kunstgeschichte spätestens seit der Renaissance präsent ist – z.B. in der Form des Heiligen Sebastians oder des Prometheus, des Übergangs bzw. der Rückbindung des christlichen Schmerzensmanns an die säkularisierte, mythologische Verkörperung des Leidens bzw. des Pathos. Diese Allegorie taucht nicht nur in zahlreichen Filmen auf, z.B. bei Derek Jarman, sondern ist bereits in der Fotografie eines F. Holland Day ein gängiger Topos, z.B. bei seinem Foto *St. Sebastian* (ca. 1906). Dazu Andreas Wilink:

> „Aber die sadistische Lust, das ‚Andere' zu eliminieren, birgt ein weiteres, dialektisch zu betrachtendes Motiv: das einer der homosexuellen Subkultur selbst inne wohnenden Faszination durch Gewalt, Macht, Stärke, Überlegenheit. In Masken und Verkleidungen durch Uniformen, Lederzeug, Fetische und ‚fesselndes' erotisches Spielzeug stilisiert und imitiert man eine sado-masochistische Erotik."[27]

Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, die Beziehung zwischen christlicher Leidensfähigkeit, z.B. in den Selbstgeißelungen der Mönche oder die Darstellung Jesu am Kreuz, mit den masochistischen homoerotischen Posen zu untersuchen, die Bezüge zu spielerischen, sado-masochistischen Praktiken in vielen Filmen und Fotografien sind allerdings offensichtlich. Brüning hat die Rolle des Machtvollen und Aggressiven der Rolle des domestizierten, bügelnden Mannes gegenübergestellt. Auch Brynntrup arbeitet in *Liebe, Eifersucht und Rache* mit der Dichotomie tuntiger Transvestit und Lederkerl.

Pierre Yves Clouin

In der Zwischenzeit gibt es viele bildende Künstler, die ihre eigene Homosexualität offensiv thematisieren. Der Einfluss der eigenen Sexualität auf die künstlerische Arbeit ist zu einem festen Topos geworden. Ein Beispiel dafür, wie heute selbstverständlich mit der Homosexualität in der Kunst – hier Videokunst – umgegangen wird, sind die Arbeiten des französischen Künstlers Pierre Yves Clouin. Auch hier spielt die Inszenierung vor der Kamera und der Aspekt des Zeigens eine große Rolle: Exhibitionismus und Voyeurismus kommen in Videos wie *Cul en l'air* (1997) voll zum Tragen.

Seine minimalistischen Videos sind Performances, die filmisch verdichtet sind. Einerseits stehen sie in der Tradition der Body Art der 1960er und -70er Jahre – z.B. die Arbeiten von Carolee Schneemann und Valie Export –, andererseits erhalten die Videos durch ihre Direktheit und Perspektive eine pornografische Dimension. Insbesondere in der Performancekunst gab es immer wieder Aktionen, die als pornografisch bezeichnet wurden: Bekanntestes Beispiel sind sicherlich die Happenings der Wiener Aktionisten um Otto Mühl, Günter Brus und Herrmann Nitsch, die aber immer aufgrund ihrer Intention und ihrer Artikulationsweise den eng gesetzten Rahmen der Pornografie durchbrachen. Oftmals besaßen diese Aktionen und Performances einen politisch-utopischen Kern und waren Rituale wider das Domestizierte.

Von dieser utopischen Sprengkraft ist in den Videos von Pierre Yves Clouin nichts zu spüren. Bei Clouin handelt es sich um Körpererkundungen, die mitunter narzisstisch anmuten. An dieser Stelle kann durchaus gefragt werden, inwiefern der Impetus eines Videokünstlers und eines Pornodarstellers identisch ist, den eigenen Körper offensiv zur Schau zu stellen. Beim Künstler geht es im Unterschied zum Pornodarsteller oftmals um die Zurschaustellung des Unperfekten, um die Reflexion von Körperpolitiken im Zusammenhang mit Massenmedien und um die Transformation des Körpers zu einem Instrument bzw. künstlerischem Material. Ein unaufgelöster Rest bleibt jedoch im Vergleich von künstlerischem und pornografischem Film – z.B. der Wunsch nach direkter Ansprache eines anonymen Publikums. Und so heißt es in einer Kritik zu *Cul en l'air*:

> „My levitating butt is a bit of a prick. This conceptual videotape transforms a man's buttock into the head of a giant penis. Luckily, it doesn't blow its load."

Schlußbemerkung

Front Room (1996) – ebenfalls von Clouin – markiert aber auch den Unterschied zwischen eindimensionaler Pornografie und der künstlerischen Dimension eines Films, der immer auch einen Raum für Imagination und Assoziation öffnet. Das, was der Zuschauer bzw. die Zuschauerin in *Front Room* zunächst zu sehen glaubt, wird letztendlich enttäuscht.

Im Gegensatz zur Ästhetik der Eindeutigkeit und dem Konzept der Inkorporierung des Betrachters oder der Betrachterin im pornografischen Film besitzt jeder künstlerische Film etwas Uneindeutiges oder löst Eindeutigkeiten auf. Irritation und Distanzierung sind Aspekte, die dem pornografischem Prinzip fremd sind. Es stellt sich die Frage, ob der künstlerische Film überhaupt pornografisch sein kann. Vielleicht wäre es besser, wie Peter Gorsen von einer „uneigentlichen Obszönität in der Kunst“ spricht, von einer „uneigentlichen Pornografie im künstlerischen Film“ zu sprechen, weil die Filme trotz unverblümter Darstellungen immer ein Mehr an Wahrnehmung bieten. Pornografie will – auch wenn die Unterscheidung zwischen Kunst und Pornografie oft wie ein verklemmtes Feigenblättchen zu wirken scheint – im Gegensatz zu einer künstlerischen Intention im Umgang mit Darstellung von Sexualität „durch nichts Krummes in ihrem Ziel, Lust zu wecken (...) gestört werden.“[28]

Der kommerzielle Pornofilm besitzt nichts Authentisches, wie Kraft Wetzel in seiner Dokumentarfilmdebatte zu hoffen wagt. Pornofilm ist *Fake* per se und befriedigt den Wunsch nach Täuschung. Und mit der Einführung von *Viagra* fällt auch die letzte Domäne phallischer Pseudo-Authentizität. Vielleicht ist die zunehmende Präsenz von Biotechnologien, Virtual Reality und Körperkult ein Beweis, dass ein von Leni Riefenstahl entlehntes faschistoid-pornografisches Prinzip obsiegt hat; denn Pornografie war auch immer ein Versprechen von Perfektion. Sicherlich wäre es lohnenswert, die Zusammenhänge zwischen Pornografie und Anorexie herauszuarbeiten – beide Phänomene sagen viel über unser Verhältnis zum Körper und zur Sexualität aus. Die meisten der vorgestellten künstlerischen Filme unterlaufen größtenteils dieses massenmedial propagierte, pornografische Prinzip von Perfektion, Funktion und Schönheit. Sie wirken damit fast altertümlich traditionell. Interessant ist, dass ausgerechnet die Künstler, die auf eine Subversion und Hinterfragung derartig klassizistischer Schönheitsideale verzichten, im Kontext der bildenden Kunst noch am stärksten rezipiert werden. Die oftmals beschworene *Ästhetik der Hässlichkeit* scheint auch bei Ausstellungskuratoren nur wenig Chancen zu haben. An diesem Punkt, um mit dieser Polemik zu schließen, scheint der Kunstbetrieb dem *Concept of Beauty* Hollywoods, der die naturalistische und klassizistische Ästhetik der Vormoderne fortführt, näher zu stehen als dem künstlerisch-experimentellen Film.

Anmerkungen

1 Jack Stevenson: „From The Bedroom To The Bijou. A Secret History Of American Gay Sex Cinema“, in: Ders. (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 101-117.

2 Thomas Waugh: *Hard To Imagine: gay male eroticism in photography and film from their beginnings to Stonewall*, New York/Chichester 1996.

3 Einen umfassenden Einblick in Aspekte homosexueller Identität bietet: Andreas Sternweiler (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste, 17. Mai bis 17. August 1997*, Berlin 1997.

4 Gertrud Koch: „Dieses obskure Objekt voyeuristischer Begierde: das pornografische Kino“, in: *Frauen und Film: Der pornografische Blick*, Heft-Nr. 30, 1981, S. 4.

5 Stefan Hayn: „Anmerkungen zur Kategorie ‚Schwulenfilm'“ (Abdruck des Vortrags, den Stefan Hayn am 24. April 1995 im Kino *Arsenal* unter dem Titel hielt: „What to put on top of Jack Smith's Memorial Christmas Tree?“), in: *Rundbrief Film. Filme in lesbisch-schwulem Kontext*, August/September 1995, S. 65-75.

6 Peter Weiermair: „Das quere Bild vom männlichen Körper. Ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks“, in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 106.

7 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989.

8 Wolfgang Max Faust: *Dies alles gibt es also. Alltag Kunst Aids. Ein autobiografischer Bericht*, Stuttgart 1993.

9 Einen kurzen und bündigen Aufsatz zu Homosexualität in der bildenden Kunst hat Wolfgang Theis geschrieben: Wolfgang Theis: „Homosexualität und Kunst“, in: Andreas Sternweiler (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, 17. Mai bis 17. August 1997, Berlin 1997. S. 309–321.

10 Heinz-Norbert Jocks: „Que(e)rsehen! Eine Essaybrücke zum anderen Ufer“, in: Ders. (Hrsg.): „Der Homoerotische Blick“, in: *Kunstforum*, Bd. 154, April – Mai 2001, S. 56.

11 Hervé Guibert: *Phantom-Bild*, Leipzig 1993, S. 87.

12 Lynn Hunt (Hrsg.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity*, 1500–1800, New York 1996.

13 Zur Frage der Repression im Umgang mit sexuellen Praktiken weiterhin lohnenswert: Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt/M. 1983.

14 Birgit Hein: *Film im Underground*, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1971, S. 84.

15 Jonas Mekas: *Village Voice*, 14. August 1969.

16 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 18.

17 Susan Sontag: „Anmerkungen zu Camp“ (1964), in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/M., S. 322-341.

18 Edward Leffingwell/Carole Kismaric/Marvin Heiferman (Hrsg.): *Jack Smith.*

Flaming Creature. His Amazing Life and Times, London, New York 1997.

19 Susan Sontag: „Jack Smith's ‚Flaming Creatures'", in: Gregory Battcock (Hrsg.): *The New American Cinema*, New York 1967.

20 Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr.: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2. Bd. Frankfurt/M. 1974, S. 841.

21 Andreas Wilink sieht aber gerade nicht in Humor, (Selbst-)Ironie und komödiantischer Umkleidung Wesensmerkmale homosexueller filmischer Reflexion, sondern vielmehr im Drama bzw. im Melodrama. Andreas Wilink: „Es ist eine schlechte Zeit für Gefühle", in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 184.)

22 Rosalind Krauss: „Video: The Aesthetics of Narcism", in: John G. Hanhardt (Hrsg.): *Video Culture*, New York 1986, S. 179-191.

23 Diese These formulierte Kraft Wetzel in seinem Vortrag „Der geile Blick. Versuch über Sex und Porno im Kino" bei dem Kongress *tabu – Erotischer Blick und dokumentarischer Film* des Hauses des Dokumentarfilms (Treffpunkt Rotebühlplatz Stuttgart, 12. April 1999).

24 Linda Williams: *Hard Core. Power, Pleasure, and the „Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 6.

25 http://www.brucelabruce.com/movies/index.html

26 Thomas Waugh: *Hard To Imagine. Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York 1996, S. 55.

27 Andreas Wilink: „Es ist eine schlechte Zeit für Gefühle", in: Heinz-Norbert Jocks (Hrsg.): *Der homoerotische Blick. Kunstforum International*, Bd. 154, 2001, S. 190.

28 Edgar Mertner, Herbert Mainusch: *Porntopia. Das Obszöne und die Pornografie in der literarischen Landschaft*, Frankfurt/M./Bonn 1970, S. 88.

Literatur

Brynntrup, Michael: *Lebende Bilder – still lives*, Berlin 1992.

Dwoskin, Peter: *Film is.... The International Free Cinema*, London 1975.

Faust, Wolfgang Max: *Dies alles gibt es also. Alltag Kunst Aids. Ein autobiografischer Bericht*, Stuttgart 1993.

Giles, Jane: *The Cinema of Jean Genet: Un Chant d'amour*, London 1991.

Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg 1987.

Hayn, Stefan: „Anmerkungen zur Kategorie ‚Schwulenfilm'", in: *Rundbrief Film. Filme in lesbisch-schwulem Kontext*, August/September 1995, S. 65-75.

Hein, Birgit: *Film im Underground*, Frankfurt/M./Berlin, Wien 1971.

Hunt, Lynn (Hrsg.): *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York 1996.

Jocks, Heinz-Norbert: "Que(e)rsehen! – Eine Essaybrücke zum anderen Ufer", in: *Kunstforum International*, Bd. 154 (April-Mai 2001). S. 46-78.

Käslin, Beat: *Grundzüge einer Ästhetik des schwulen Experimentalfilms. Die Ausdrucksformen einer schwulen Motivik und Ästhetik (Gay Sensibility) im schwulen Experimentalfilm 1930-1990*, (unveröffentl. Magisterarbeit), Zürich 1993.

Koch, Gertrud (Hrsg.): „Dieses obskure Objekt voyeuristischer Begierde: das pornografische Kino", in: *Frauen und Film*, Heft 30, Dezember 1981, S. 2-5.

Leffingwell, Edward (Hrsg.): *Flaming Creature*: *The Art and Times of Jack Smith*, (Ausst.-Kat. d. ICA u. P.S. 1 Museum), London/New York 1997.

Noel, Caroll: "Identity and Difference: From Ritual Symbolism to Condensation in Anger's Inauguration of the Pleasure Dome", in: Caroll Noell (Hrsg.): *Interpreting the Moving Image (Cambridge Studies in Film)*, Cambridge 1998. S. 214-224.

Noguez, Dominique: *Éloge du Cinéma Expérimental. Definitions, jalons, perspectives*, Paris 1979.

O'Pray, Michael (Hrsg.): *Andy Warhol – Film Factory*, London 1989.

Scheugl, Hans/Schmidt jr., Ernst: *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, 2 Bde, Frankfurt/M. 1974.

Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford/New York/Toronto/Melbourne 1979.

Smith, Jack: "The Perfect Filmic Appositeness of Maria Montez" (1962/63), in: Jim Hoberman/Edward Leffingwell (Hrsg): *Wait For Me at the Bottom of the Pool – The Writings of Jack Smith*, New York/London 1997, S. 25-39.

Sontag, Susan: „Anmerkungen zu Camp" (1964), in: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/M. S. 322-341.

Sternweiler, Andreas (Hrsg.): *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*, 17. Mai bis 17. August 1997, Berlin 1997.

Stevenson, Jack: „From The Bedroom To The Bijou. A Secret History Of American Gay Sex Cinema", in: Jack Stevenson (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 101-117.

Suárez, Juan A.: *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1996.

Vogel, Amos: *Film als subversive Kunst* (1974), St. Andrä-Wördern 1997.

Waugh, Thomas: *Hard To Imagine. Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, New York 1996.

Wegenast, Ulrich: "Love Stinks. Erotic Imagery in German/Austrian Experimental Cinema", in: Jack Stevenson (Hrsg.): *Fleshpot. Cinema's Sexual Myth Makers & Taboo Breakers*, Manchester 2000, S. 63-76.

Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles/London 1989.

Williams, Linda: "Corporealized Observers: Visual Pornografies and the 'Carnal Density of Vision'", in: Patrice Petro (Hrsg.): *Fugitive Images. From Photography to Video. Theories of Contemporary Culture*, Vol. 16, Bloomington/Indianapolis 1995, S. 3-41.