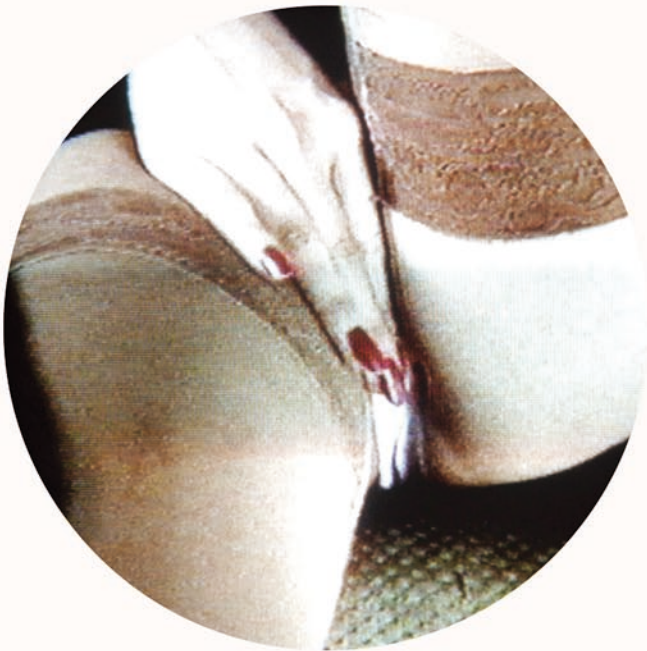


Svenja Flaßpöhler

DER WILLE ZUR LUST

Pornographie und das moderne Subjekt



campus

Der Wille zur Lust

Svenja Flaßpöhler, Dr. phil., promovierte in Philosophie an der Universität Münster. Sie lebt als freie Autorin in Berlin, unter anderem schreibt sie Features und Essays für den Deutschlandfunk.

© Campus Verlag GmbH

Svenja Flaßpöhler

Der Wille zur Lust

Pornographie und das moderne Subjekt

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Für Ulrike und Hermann,
meine Eltern

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-593-38331-6

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2007 Campus Verlag, Frankfurt/Main

Umschlaggestaltung: Miriam Gläsel

Umschlagmotiv: X movie, Fotograf: Philippe Lissac/GODONG. © picture-alliance/GODONG.

Druck und Bindung: PRISMA Verlagsdruckerei GmbH

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.

Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

© Campus Verlag GmbH

Inhalt

Dank.....	7
Einleitung.....	8
1. Zum Unterschied von Pornographie und <i>scientia sexualis</i>	24
1.1 <i>Scientia sexualis</i> : Wissen als Primärzweck	30
1.1.1 Die Wende am Beginn der Moderne.....	31
1.1.2 Die Geister wieder loswerden.....	36
1.1.3 Regulative Himmelskörper	47
1.2 Pornographie: Lust als Primärzweck	56
1.2.1 »Frevlerische Diskurse«	57
1.2.2 Erregung statt Einpflanzung	61
1.2.3 Körperutopien.....	80
2. Lustmaschinen: Vom Materialismus zur Pornographie	82
2.1 Sades »Pornosophie«	82
2.2 Immanente Triebkräfte	87
2.2.1 Tat ohne Täter.....	87
2.2.2 Die Natur ist asozial	91
2.2.3 Die Einbildungskraft als erregender Zerrspiegel.....	98
2.3 Transzendenz durch die Hintertür.....	105
2.3.1 Wollust als Pflicht.....	106
2.3.2 Die ewiggleiche Dramaturgie der Orgie.....	111
2.3.3 Die Überschreitung.....	116
2.3.4 Die Zerstörungslust macht vor sich selbst halt.....	120

2.4 Die Lustmaschine.....	125
3. Selbstvollendende Lustmaschinen	130
3.1 Hegel: Selbstvollendung durch den Anderen	132
3.1.1 Erfahrung statt Kategorienbrille	132
3.1.2 Die Begierde als Initialzündung.....	136
3.1.3 Herr und Knecht	140
3.2 Sade: Selbstvollendung durch reine Negation.....	145
3.2.1 Der Libertin kämpft nicht	145
3.2.2 Wohldosierte Stromstöße.....	146
3.3 Der Tod bei Sade und Hegel.....	158
3.3.1 Verfügung ins Allgemeine	159
3.3.2 Der »kleine Tod«	163
3.4 Asymptotische Annäherung vs. kreisförmige Wiederholung.....	167
3.4.1 Triebverdrängung bis zur Vervollkommnung	167
3.4.2 Der Libertin fängt immer wieder bei (fast) Null an.....	170
3.5 Hand an sich legen: Die Selbstvollendung der Libertins	174
3.5.1 Primärer Narzissmus	175
3.5.2 Der Masturbator.....	180
4. Selbstvollendung ohne Verlangen: Der Pornofilm.....	184
4.1 Flinker Kupferstecher: Von Sade zum Pornofilm.....	187
4.1.1 Die Schrift verliert ihre repräsentative Kraft.....	190
4.1.2 Der Geschlechtsakt im reinen Licht der Apparatur	202
4.2 Sichtbarkeit gegen die Angst.....	210
4.2.1 Negierte Komplizenschaft.....	213
4.2.2 Die Angst im Griff des Masturbators.....	222
5. Die pornographische Besessenheit	246
6. Literatur	252

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde 2006 als Dissertation an der Universität Münster angenommen. Ich danke Josef Früchtel, Quelle von Inspiration und Kritik, für die konstruktive Betreuung meiner Arbeit. Sybille Krämer und das Graduiertenkolleg *Körperinszenierungen* haben mir durch die Teilnahme an ihren Kolloquien für diese Arbeit grundlegende Diskussionen ermöglicht. Der Studienstiftung des deutschen Volkes verdanke ich materielle und ideelle Förderung sowie großartige Begegnungen und Erfahrungen auf den von ihr organisierten Doktorandenforen. Mein Dank gilt insbesondere Roland Hain sowie den Teilnehmer/innen des Forums *Utopien*.

Die Gespräche mit Andreas Finkbeiner über Philosophie und Psychoanalyse gehören zu den besten und haben so manchen Gedanken dieser Arbeit hervorgebracht. Alice Lagaay hat mir durch ihren Witz und ihre kluge Gelassenheit auf angenehmste Weise durch die Endphase geholfen.

Mein Vater, Hermann Flaßpöhler, hat die Arbeit an diesem Buch immer begeistert begleitet und mich zuverlässig unterstützt. Carsjen van Schwartzberg, mein Stiefvater, ist der geduldigste Computerfachmann und war für mich da.

Maria Elisabeth Fink hat mir gezeigt, dass die bedrohlichsten Fragen zugleich die grundsätzlichen sind und die notwendige Basis geschaffen, mich diesen Fragen zu stellen. Dafür gilt ihr mein allergrößter Dank.

Florian Werner ist der wichtigste Mensch. Ohne ihn wäre alles nichts.

Einleitung

Die Pornographie, so scheint es, ist salonfähig geworden. Auf überlebensgroßen Plakaten klemmt Ex-Pornostar Gina Wild ein Dosengetränk »in klassischer Titfuck-Pose«¹ zwischen ihre Silikonbrüste und lächelt in die Kamera; die lolitahafte Popsängerin Britney Spears verwandelt sich in ihrem Videoclip *Toxic* (2004) in eine professionelle *tease*, die dickliche, bebrillte Männer gekonnt auf der Flugzeugtoilette verführt; die Kunstkritikerin Catherine Millet entwirft sich in ihrer Autobiographie *Das sexuelle Leben der Catherine M.* als eine durch und durch triebgesteuerte Kunstszene-Nymphomanin; die Schriftstellerin Nelly Arcan erzählt von ihrer Vergangenheit als *Hure*, und die ehemalige Pornodarstellerin Sibel Kekilli verlässt die Berlinale 2004 mit einem Goldenen Bären². Das Pornographische, schreibt Jörg Metelmann, »ist [...] vollends aus den tabuisierten Räumen des tolerierten Verwerflichen an die Oberflächen der breiten Öffentlichkeit getreten; es pornoisiert den Mainstream, die Popkultur. Pornowerbung schmückt Fassaden und Museen, Popstars wollen mit eindeutig zweideutigen Clips den Pop retten, »explicit contents« füllen die CD-Regale und Buchläden«.³

Doch derart pornographisiert wie Metelmann meint, ist die *breite* Öffentlichkeit dann in letzter Konsequenz doch nicht. Zwar gibt es auf Plakatwänden durchaus Frauen zu sehen, die verheißungsvoll lächelnd und eine Schürze mit der Aufschrift »Kleine Schweinerei gefällig?« tragend ihren Mund zu einem saftigen Fleischspieß führen.⁴ Völlig undenkbar ist es hingegen, in einer Werbung tatsächlich ein steifes Glied, geschweige denn

1 Metelmann, »Einleitung«, S. 9.

2 Sibel Kekilli ist die Hauptdarstellerin in dem Film *Gegen die Wand* (Deutschland/Türkei 2004; R: Fatih Akin) und erhielt auf der Berlinale 2004 den Deutschen Filmpreis. Kurz darauf warb die *Bild*-Zeitung mit der Schlagzeile, dass Sibel Kekilli in zahlreichen Pornofilmen mitgewirkt habe.

3 Metelmann, »Einleitung«, S. 7.

4 Vgl. ders., »Flesh for Fantasy«, S. 44.

eine Fellatio zu zeigen. Und auch im Mainstreampop gibt es nach wie vor Grenzen – Grenzen, die etwa durch den Skandal um die herausgerutschte Brust Janet Jacksons bei einem *Superbowl*-Auftritt deutlich markiert werden.⁵ Überschreitungen des guten Tons sind tatsächlich nach wie vor nur in der alternativen Musikszene zu beobachten, so etwa wenn die kanadische Elektropunkerin Peaches ihr Schamhaar wild aus den *Hot-Pants* wuchern lässt, sich während ihrer Auftritte ein Mikrophon zwischen die Beine schiebt und auf ihrer Internetseite eine *Scotch Gallery* einrichtet.⁶ Doch selbst Peaches ist immer noch weit davon entfernt, tatsächlich ihre Vulva in die Kamera zu halten: Die Genitalien bleiben in den Medien der breiten Öffentlichkeit bedeckt – und dies zunächst einmal einfach deshalb, weil eine Zurschaustellung pornographischer Materials nach §184 des Strafgesetzbuches verboten ist.⁷

Doch vielleicht lässt sich für die öffentliche Zurückhaltung noch ein weiterer Grund anführen. Denn mit Winfried Menninghaus könnte man vermuten, dass es selbst einer provokanten Elektropunkerin wie Peaches letztendlich um einen *ästhetischen* und nicht um einen *sexuellen* Genuss geht. So behauptet Menninghaus unter Rückgriff auf Sigmund Freud, dass wir Genitalien nicht schön, sondern sexuell erregend fänden und sich genau auf diese Differenz die Genese des Ästhetischen zurückführen lasse:

»Wären auch die menschlichen Genitalien selber schön, wären sexuelle und ästhetische Erregung koextensiv. Nur in dem Maß, in dem es zwischen beiden eine Diskrepanz gibt, eröffnet sich die Möglichkeit eines funktionalen Eigenwerts des Ästhetischen und einer Sublimierung durch Schönheit [...]«⁸

5 Vgl. Rapp, »Sag deine Wahrheit, Baby«, 19.08.2005, <http://www.taz.de/pt/2004/04/02/a0176.nf./text>.

6 Peaches, »The official Peaches website«, 19.08.2005, <http://www.peachesrocks.com>. An anderer Stelle habe ich mich detaillierter mit dem Phänomen auseinandergesetzt, dass sich gegenwärtig immer mehr Künstlerinnen des »Porno-Pop«-Formats bedienen (vgl. Flaßpöhler, »Shake your tits!«).

7 So heißt es in §184 Abs.1 Nr.5: »Wer pornographische Schriften öffentlich an einem Ort, der Personen unter achtzehn Jahren zugänglich ist oder von ihnen eingesehen werden kann, oder durch Verbreiten von Schriften außerhalb des Geschäftsverkehrs mit dem einschlägigen Handel anbietet, ankündigt oder anpreist, wird mit einer Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder mit Geldstrafe bestraft.«

8 Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, S. 202. Vgl. auch die entsprechende Passage bei Freud: »Die mit der Kultur fortschreitende Verhüllung des Körpers hält die sexuelle Neugierde wach, welche danach strebt, sich das Sexualobjekt durch Enthüllung der verborgenen Teile zu ergänzen, die aber ins Künstlerische abgelenkt (sublimiert) werden kann, wenn man ihr Interesse von den Genitalien weg auf die Körperbildung im ganzen

Allerdings scheint sich in der zeitgenössischen bildenden Kunst die Differenz zwischen sexueller und ästhetischer Stimulation ganz im Gegenteil sukzessive aufzulösen. Um diese Auflösung aufzuzeigen – oder vielleicht sogar zu *spüren* – genügt ein Blick in die viel diskutierte Flick-Collection.⁹ Beim Gang durch die gigantische Rauminstallation »Schöpfungsmythos« des Künstlers Jason Rhoades etwa stößt der Besucher unweigerlich auf lange, schmale Säulen, die mit unzweideutigen Szenen aus Pornoheften beklebt sind: Frauen spreizen ihre Beine und halten ihre geöffneten Schamlippen in die Kamera; steife Schwänze werden gelutscht, in After eingeführt oder zur Ejakulation gebracht; Sperma klebt auf Gesichtern, Brüsten, Hintern und Rücken oder wird von Frauenmündern genussvoll aufgeschleckt. Ein paar Meter hinter dieser Installation stehen zwei (auf menschliche Torsi gepflanzte) überdimensionale Geschlechtsteile des Künstlers Paul McCarthy. Zwar ist weder der Penis noch die Vulva in irgendeiner Weise realistisch; dennoch sind die *Apple Heads* (so der Titel des Kunstwerks) wie eine polemisch-ironische Anmerkung zur Menninghausschen These zu lesen: Die gegenwärtige Kunst lenkt das Interesse nicht mehr von den Genitalien weg, sondern macht sie in einer wesentlich direkteren und expliziteren Art und Weise als es etwa noch in der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts der Fall war, selbst zu ihrem Gegenstand.

Blickt man nun vor diesem Hintergrund auf das öffentliche Kino seit der Jahrtausendwende, dann scheint auch hier die Membran zwischen Ästhetischem und Sexuellem langsam aber sicher porös zu werden: Catherine Breillats *Romance* (Frankreich 1999) etwa erzählt die Geschichte eines Paares, das insbesondere sexuell nicht zueinander findet: Sie will, er nicht. Also begibt sich die junge Frau auf die Suche, bei der sie sich unter ande-

zu lenken vermag.« Und in der entsprechenden Fußnote heißt es: »Es scheint mir unzweifelhaft, daß der Begriff des ›Schönen‹ auf dem Boden der Sexualerregung wurzelt und ursprünglich das sexuell Reizende (die Reize) bedeutet. Es steht im Zusammenhang damit, daß wir die Genitalien selbst, deren Anblick die stärkste Erregung hervorruft, eigentlich niemals ›schön‹ finden können« (Freud, »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie«, S. 66). Eine ähnliche Stelle findet sich in Freud, »Das Unbehagen in der Kultur«, S. 214.

9 Die Eröffnung der Ausstellung im September 2004 im Museum für Gegenwart im Hamburger Bahnhof (Berlin) war höchst umstritten – denn der Reichtum des Sammlers Friedrich Christian Flick verdankt sich dem hinterlassenen Vermögen des Industriellen Friedrich Flick, der während des 3. Reiches die Wehrmacht mit Waffen belieferte und den Wahlkampf der NSDAP mit Spenden unterstützte (vgl. Ramge, »Totaler Krieg, totaler Profit«, 19.08.2005, <http://www.zeit.de.2004/34/Flick.>).

rem von einem Gigolo namens Paolo – gespielt von Porno-Star Rocco Siffredi – verführen lässt. Zu sehen ist Siffredis riesiges Glied, das zielstrebig und souverän in die zarte und zerbrechliche Caroline Trousselard eindringt. Nur ein Jahr später kommt der ebenfalls französische Film *Baise-moi* in die Kinos (Frankreich 2000; Regie: Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi) – ein Film, der vor das feministisch-gewaltverherrlichende Roadmovie *Thelma and Louise* (USA 1991; R: Ridley Scott) ein pornographisches Vorzeichen setzt: Zwei Frauen ziehen durchs Land, um sich an den Männern zu rächen – und dies, indem sie erst mit ihnen kopulieren, um sie anschließend umso genussvoller abschlagen zu können. Die Sexszenen sind explizit, der Betrachter sieht *Blow-Jobs*, gut ausgeleuchtete *a tergo*-Penetrationen sowie eine in Nahaufnahme gefilmte Vergewaltigung. Ein Jahr nach dem Erscheinen von *Baise-moi* gewinnt Patrice Chéreau's Film *Intimacy* (Frankreich 2001) die Berlinale: Ein Mann und eine Frau treffen sich jeden Mittwoch zum anonymen Sex – bis dieses Ritual von ihr unterbrochen wird. In einer der Sexszenen bekommt der Betrachter das erigierte Geschlecht von Mark Rylance zu sehen – und eine Kerry Fox, die selbiges in ihren Mund einführt. Wiederum ein Jahr später läuft in US-amerikanischen Kinos der Film *Ken Park* (USA 2002, R: Larry Clark, Edward Lachman) an, der vom grausam-frustrierenden Jugendalltag in einem kalifornischen Vorort erzählt. Shawn etwa hat eine Affäre mit der Mutter seiner Freundin, er befriedigt sie durch einen ausführlichen Cunnilingus. Tate dagegen befriedigt sich lieber selbst – nämlich vor einem im Fernsehen übertragenen Tennismatch zwischen zwei stöhnenden Frauen. Er setzt sich vor die Zimmertür und masturbiert, während er sich gleichzeitig an der Klinke stranguliert. Nicht nur das Reiben der Hand und das Steifwerden des Glieds, auch die abschließende Ejakulation ist deutlich zu sehen. Das jüngste Beispiel schließlich ist Michael Winterbottoms Film *9 Songs* (Großbritannien 2004), ein Film, der die Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau nahezu ausschließlich durch Sexszenen zu schildern versucht. Direkt zu Beginn ist Kieran O'Briens erigiertes Glied im Bild, es folgen unzählige Penetrationsszenen, ein Cunnilingus sowie eine ausführliche Fellatio.

Die sexuelle Stimulation ist also ganz offensichtlich auf dem Vormarsch – auch wenn weder die genannten Kunstwerke noch die Filme in dieser Funktion aufgehen: Allein schon die Rezeptionssituation stört die sexuelle Affektion, eine Störung, auf die es insbesondere die Kunstwerke geradezu anlegen. Sie spielen mit der Tatsache, dass der Voyeur beim Se-

hen nicht gerne gesehen wird und halten ihm auf diese Weise immer wieder seinen eigenen Blick vor Augen.¹⁰ Dies ist vor allem dann unangenehm bis schmerzhaft, wenn der Museumsbesucher an der von Menninghaus postulierten Trennung von Ästhetischem und Sexuellem festzuhalten versucht. Anders formuliert: Beim Anblick einer sogenannten *double-penetration* eine auratisch-kontemplative Haltung zu bewahren ist nicht nur ein schwieriges Unterfangen, sondern droht auch geradezu lächerlich zu wirken. Doch nicht nur die programmatische Störung des Voyeurismus, auch der zwangsläufige Überschuss an Bedeutung ist Grund für die Tatsache, dass die Kunstwerke nicht in einer schlichten sexuellen Stimulation aufgehen. Die ausgestellten Geschlechtsteile weisen sowohl durch ihre künstlerische Modifikation (McCarthy) als auch durch ihre Kontextualisierung (Jason Rhoades) immer über sich selbst hinaus. Man könnte auch sagen: Indem Rhoades und McCarthy die Geschlechtsteile gerade *nicht* verschleiern, stellen sie dem Betrachter die Bedingung des Ästhetischen *ex negativo* vor Augen. Ein solcher Überschuss an Bedeutung gilt ganz offensichtlich auch für die genannten Kinofilme, erzählt doch jeder einzelne von ihnen eine Geschichte, in welcher das Pornographische eine funktionale, das heißt dem Plot untergeordnete Position einnimmt – eine Unterordnung, die allein schon daran abzulesen ist, dass die entsprechenden Szenen meistens nur einen Bruchteil der gesamten Spielfilmlänge in Anspruch nehmen.

Gegenwärtig sind wir also immer noch weit davon entfernt, in einer tatsächlich vollständig pornographisierten Gesellschaft zu leben – und zwar insofern, als die Kunst, das Kino, ja, selbst die Werbung und der Mainstreampop mehr sagen als nur *das Eine*. Nichtsdestotrotz scheint dieses *Eine* in der westlichen Welt wichtiger zu werden – und dies zeigt sich nicht nur an den genannten Symptomen, sondern auch am Stellenwert der Pornographie im engen Sinne. So schätzt das Marktforschungsinstitut Datamonitor, dass im Jahr 2003 mehr als »70 Prozent des gesamten Online-Umsatzes in Europa und den USA [...] mit Online-Pornografie gemacht«¹¹ wurden. Umso frappierender ist es, dass die boomende Internetbranche – zumindest vorerst – nur ein kleines Licht innerhalb der weltweiten Pornoindustrie ist: Diese erzielte etwa im Jahr 2001 einen Gewinn

10 »Ein Blick überrascht ihn als Voyeur, wirft ihn aus dem Gleis, haut ihn um und läßt ihn einschrumpfen auf das besagte Schamgefühl« (Lacan, »Die Anamorphose«, S. 91).

11 Anonym, »Zahlen, Daten Fakten«, 19.08.2005, <http://www.fan2003.de/hintergrund/-fakten/fakten>.

von ca. 40 Milliarden Dollar, wohingegen die Internetpornographie im Jahr 2003 lediglich einen Gewinn von 3 Milliarden Dollar verzeichnen konnte.¹² Die wichtigste Einnahmequelle der Pornoindustrie scheint tatsächlich nach wie vor der pornographische *Film* zu sein: Im San Fernando Valley etwa, einer Vorortgegend von Los Angeles, die als Hollywood des Pornofilms bezeichnet werden kann, »bilden 300 bis 400 Produktionsfirmen und knapp 1500 Darsteller eine eingeschworene Gemeinschaft [...]. Zusammen drehen sie mehr als 10000 Pornofilme pro Jahr, die meisten davon so genannte Gonzofilme, Pornos, die nur noch Sexszene an Sexszene reihen und auf Handlung vollständig verzichten. Ungefähr 15000 Dollar kostet es, einen Gonzofilm herzustellen, aber die Pornoindustrie verdient jährlich rund fünf Milliarden Dollar damit, viermal so viel wie noch vor zehn Jahren.«¹³

Das Pornographische dringt also nicht nur mehr und mehr in die verschiedensten Bereiche der breiten Öffentlichkeit, sondern die Pornographie ist auch als solche überaus präsent. Genau diese – langsam aber sicher auch die sublimierten Sphären der westlichen Kultur durchdringende – Präsenz des Pornographischen hat die Entstehung und Stoßrichtung der vorliegenden Arbeit motiviert.

Das Erkenntnisinteresse

Die mich antreibende Frage ist, ob beziehungsweise inwiefern diese Präsenz mit der spezifischen Position des Subjekts im Zeitalter der Moderne zusammenhängt. Diese Frage stelle ich mir nicht vor dem Hintergrund offensichtlicher ökonomischer Gesichtspunkte, sondern ich verfolge in meiner Arbeit ein dezidiert *subjekt-* bzw. *kulturtheoretisches* Erkenntnisinteresse: Ich möchte wissen, inwiefern das Subjekt der Moderne eine zutiefst *existenzielle* (das heißt die Grundstruktur des Subjekts betreffende) Verbindung zur Pornographie unterhält.

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, dass die Pornographie zeitgleich mit dem modernen Subjekt am Ende des 18. Jahrhunderts auf den Plan getreten ist. Diese Gleichzeitigkeit möchte ich durch die folgende Begriffsklärung kurz erläutern – denn sowohl der Begriff »Moderne« als auch der Begriff »Pornographie« werden offensichtlich höchst unterschied-

12 Vgl. Söll, »Nackt im Netz«, 19.08.2005, http://www.gendernet.udk-berlin.de/download/soell_nackt.pdf.

13 Oehmke, »Die tödliche Szene«, S. 7.

lich verwendet. Wenn ich in der vorliegenden Arbeit von »Moderne« spreche, dann beziehe ich mich auf Michel Foucaults epistemologische Ausführungen in *Die Ordnung der Dinge*. Für Foucault beginnt die Moderne um 1800, denn im Anschluss an die Aufklärung »tritt der Mensch seinerseits und zum ersten Mal in das Feld des abendländischen Denkens (*savoir*) ein«¹⁴. Es handelt sich um einen (immer noch andauernden) Zeitraum, in welchem die Ordnung der Dinge nicht mehr göttlich verbürgt, sondern in ihrer Struktur rückgebunden ist an die Position des Subjekts – und genau aufgrund dieser fundamentalen Stellung rückt der Mensch zum ersten Mal selbst in den Fokus des Interesses. Immanuel Kant nahm die grundlegenden Fragen des modernen Zeitalters vorweg, wenn er fragte: »1) Was kann ich wissen? 2) Was soll ich tun? 3) Was darf ich hoffen? 4) Was ist der Mensch?«¹⁵

Mit dieser beginnenden Inblicknahme des Menschen, und damit komme ich zur Definition des zweiten zentralen Begriffs dieser Arbeit, tritt eine Pornographie auf den Plan, die zum ersten Mal offensiv und explizit die sexuelle Erregung¹⁶ in den Vordergrund stellt – nämlich die Pornographie des Marquis de Sade. So schreibt Sade zu Beginn seiner *Hundertzwanzig Tage von Sodom*. »Viele der Verirrungen, die du geschildert sehen wirst, werden dir ohne Zweifel missfallen, man weiß es, aber es werden sich auch einige finden, die dich derart entzücken werden, daß es dir den Samen kosten wird, und das ist alles, was wir wollen.«¹⁷ Indem Sade die sexuelle Stimulation des Lesers als Primärzweck setzt, begründet er genau jene Pornographie, die wir heute als spartenreichen, auf die jeweiligen Vorlieben genauestens abgestimmten Konsumartikel vorfinden.¹⁸ Denn genau dies,

14 Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 26.

15 Kant, *Logik*, S. 343. In 1.1.1 werde ich den Zusammenhang von Subjekt und Moderne genauer darlegen.

16 Wenn ich von »Erregung« spreche, dann meine ich damit nicht nur die Spannungssteigerung, sondern auch die durch den Orgasmus eingeleitete postkoitale Entspannung, weshalb man für »Erregung« auch den Terminus »Lusterzeugung« einsetzen könnte. Wie nun genau die Lust innerhalb der Pornographie in Abhängigkeit vom jeweiligen Medium erzeugt wird, ist eine der grundlegenden Fragen dieser Arbeit. Auf die Dynamik von Spannung und Entspannung gehe ich in 3.3.2 näher ein, wenn ich, im Sinne Freuds, den postorgasmischen Zustand als »kleinen Tod« interpretiere.

17 Sade, *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 80.

18 Peter Lau zitiert einen Sexshopmitarbeiter mit den Worten: »Es gibt kaum einen Wunsch, eine Sparte oder einen Fetisch, der nicht bedient wird. Man muss sich aber auskennen, manche Sachen schließen sich aus. Zum Beispiel bei Fuß-Fetischisten: Wenn einer auf Nylons steht, kann der nackte Füße nicht ausstehen, man kann also nicht bei-

dass eine mediale Darstellung nichts anderes intendiert als die sexuelle Stimulation ihrer Rezipienten, weist sie in unserem heutigen Verständnis als pornographisch aus. So schreibt etwa der Brockhaus: »Im Unterschied zu explizit sexuellen Darstellungen früherer Epochen und anderer Kulturen steht bei P[ornographie] die Intention der sexuellen Reizwirkung im Vordergrund.«¹⁹

Tatsächlich hat die Pornographie vor Sade tendenziell andere, über die bloße Erregung hinausgehende Funktionen übernommen. So brachte bereits die Antike explizite Darstellungen hervor, und der Begriff des Pornographischen findet hier seine etymologische Wurzel (griech: *pórnē* – »Hure; *gráphein* – »schreiben; zu deutsch: über Huren schreiben) – ihre Darstellungen standen aber nie im ausschließlichen Dienst der Stimulation, sondern waren stets kultisch (etwa durch den Dionysos-Kult) überformt. Und auch die vormoderne Literatur verwendete die – im Vergleich zu Sade immer noch sehr zurückgenommene – Explizitheit der Darstellungen eher als Mittel zum Zweck denn als Zweck an sich. So schreibt Lynn Hunt:

»Wenn wir unter Pornographie die Abbildung von Geschlechtsteilen oder sexuellen Praktiken verstehen, die darauf zielen, sexuelle Stimulation zu erzeugen, dann gehörte zur Pornographie bis Mitte oder Ende des 18. Jahrhunderts fast immer etwas anderes. [Z]wischen 1500 und 1800 [...] war Pornographie meist ein Vehikel, um durch den Schock, den Sex auslöste, religiöse und politische Autoritäten zu kritisieren.«²⁰

Pietro Aretino etwa stellt seinen *Ragionamenti* (1536)²¹ voran, dass er die Amoralität der Kirche entlarven wolle und auch die berühmte *École des filles*

des in einem Film bringen. Die Leute müssen eben genau wissen, was sie tun. Wenn eine Firma auf irgendeine Richtung oder einen Fetisch aufspringt, davon aber keine Ahnung hat, wird sie auf Dauer nicht überleben« (Lau, »Nach der Revolution«, 19.08.2005, http://www.brandeins.de/home/inhalt_detail.asp?id=311&MenuID=130&MagID=10&sid=su841891172271901676). Vgl. dazu auch den folgenden Hinweis Sades an seine Leser: »Was die Mannigfaltigkeit anbelangt, sei versichert, daß sie eine reichliche ist, studiere diejenige der Passionen, die dir einer anderen ganz gleich zu sein scheint, genau, und du wirst sehen, daß doch ein Unterschied zwischen ihnen besteht und so gering diese Differenz auch sein mag, in dem gerade beruht das Raffinement, diese besondere Note gerade ist es, die die eine Art der Ausschweifung von der anscheinend gleichen andern Art unterscheidet und sie charakterisiert« (Sade, *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder die Schule der Ausschweifung*, S. 81).

19 Brockhaus Enzyklopädie, S. 367.

20 Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 7–8.

21 Das Werk gilt als »Prototyp der pornographischen Prosa des 17. Jahrhunderts« (Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 22): Aretino entwirft dort einen Dialog

(1655) sowie die *Academie des Dames* (1655)²² stehen im Dienste eines französischen Antiklerikalismus.²³ Und bezüglich des 18. Jahrhunderts konstatiert Robert Darnton:

»[I]m 18. Jahrhundert machten Bestseller wie *Thérèse Philosophe* (1748) für die Sache der Aufklärung von der Erotik Gebrauch, und am Vorabend der Revolution dienten Sexbücher wie *Correspondance d'Enlalie* (1784) vor allem als Vehikel der Sozialkritik. Nach 1789 stellt die Pornographie ein ganzes Arsenal von Waffen zur Verfügung, um Aristokraten, Klerikern und der Monarchie Prügel angedeihen zu lassen. Sehr bald aber, nachdem sie politisch geworden war [...], wurde sie auch trivial [...].«²⁴

Diese Trivialität, die sich bei Sade bereits durch die unzähligen Wiederholungen des Geschlechtsaktes, die bis dato unvergleichliche Explizitheit sowie die vollständige Austauschbarkeit der Sexualobjekte ankündigt, wird im 20. Jahrhundert durch den Pornofilm auf die Spitze getrieben. So kennzeichnen die folgenden Merkmale den gängigen heterosexuellen Mainstreamporno:

»extreme Kontextreduzierung, d.h. die Einschränkung aller Erfahrung auf sexuelle Erfahrung; hoher Explizitheitsgrad der Darstellung (im [Gegensatz] zur Indirektheitsnorm der erotisch-sexuellen Signalsprache); Instrumentalisierung der Darstellungsform als Mittel zur Intensivierung und Vervielfachung sexueller Lust; Ausrichtung der Sexualität an der Häufigkeit ihres Vollzugs; Entindividualisierung und Austauschbarkeit der beteiligten Menschen.«²⁵

zwischen einer gewitzten und sexuell erfahrenen Frau und einem unschuldigen, aber wissbegierigen Mädchen. Die Unterhaltung dreht sich um die unsittlichen Vorgänge innerhalb eines Klosters.

22 Zu beiden Werken vgl. Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 24–28.

23 Vgl. Darnton, »Sex ist gut fürs Denken!«, S. 54.

24 Ebd. S. 54.

25 Brockhaus Enzyklopädie, S. 369.

Die Ausgangshypothese

In der vorliegenden Untersuchung werde ich also die Pornographie – respektive ihre stimulierende Funktion – in ihrer Beziehung zum modernen Subjekt analysieren. Meine Ausgangshypothese ist, dass das Auftauchen der modernen Pornographie am Ende des 18. Jahrhunderts unauflöslich mit dem aufklärerischen Entzug eines göttlich verbürgten Seins zusammenhängt. Denn nicht nur die idealistische Philosophie eines Georg Wilhelm Friedrich Hegel, sondern auch die Pornographie des Marquis de Sade hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Menschen durch sich selbst zu begründen – er muss sich, so lautet die gemeinsame Forderung, *selbst vollenden*. Diese Hypothese soll im Verlaufe der Arbeit entwickelt und argumentativ abgesichert werden, bevor ich im letzten Kapitel vor dem Hintergrund einer medientheoretischen Perspektive zeige, warum und inwiefern die Sadesche Selbstvollendung durch den pornographischen Film eine gravierende Transformation erfährt.

Der Verlauf der Arbeit

Dass die Pornographie am Beginn der Moderne auf den Plan tritt, ist für Michel Foucault – und die sich an ihn anschließende Forschungsliteratur – ein deutliches Anzeichen dafür, sie unter den so genannten ›Willen zum Wissen‹ zu subsumieren. Wenn der Mensch im Anschluss an den ›Tod Gottes‹ gezwungen ist, sich selbst in den Blick zu nehmen, und die Pornographie diese Inblicknahme insofern auf die Spitze treibt, als sie den Geschlechtsakt *en détail* abbildet oder beschreibt, dann liegt es tatsächlich nahe, eine solche Einordnung vorzunehmen. Im ersten Kapitel meiner Arbeit werde ich jedoch zeigen, dass ein solcher Ansatz den entscheidenden Unterschied zwischen Wille zum Wissen und Pornographie nivelliert: nämlich die Tatsache, dass die Pornographie primär *erregen*, der Wille zum Wissen hingegen primär *wissen* will. Indem Foucault die Pornographie als *scientia sexualis* bezeichnet, unterschlägt er ihren stimulierenden Primärzweck und führt sie in das klinisch gesäuberte Laboratorium der Wissenschaften ein. Diese Einführung hat gegenstandsverfälschende Konsequenzen – denn die Körperutopien²⁶ und performativen Kräfte²⁷, so werde ich

26 Wenn ich von ›Körperutopien‹ spreche, dann meine ich Körper, die es in der Realität nicht gibt. Im Unterschied zur Fiktion, der zwar ebenfalls nichts Faktisches in der Welt entspricht, die aber dennoch wahr sein *könnte*, zeichnet sich die Utopie (von griech. *ou* =

darlegen, sind in *scientia sexualis* und Pornographie jeweils signifikant andere.

Im zweiten Kapitel werde ich dann – ohne dabei die durchaus wichtigen und richtigen Verbindungspunkte zwischen Wille zum Wissen und Pornographie meinerseits zu unterschlagen – das Werk Sades als effektivere und adäquatere Analysefolie einführen. Denn für Sade ist es nicht nur zentral, dem Leser ›Samen‹ zu entlocken, sondern die sexuelle Erregung bildet gleichzeitig den Mittelpunkt seiner radikalmaterialistischen Subjektphilosophie: Wenn die Metaphysik als unhinterfragter Existenzgrund ein für allemal ausgedient hat, so lautet Sades These, dann kann der Mensch sich nur durch seinen Körper – und das heißt: durch die sexuelle Erregung – in der Welt halten. Warum nun aber dieser vermeintlich natürliche Triebkörper zwangsläufig in eine göttliche Lustmaschine umschlagen muss, soll im Verlaufe dieses zweiten Kapitels anhand des Sade-Romans *Justine und Juliette*²⁸ eingehend analysiert werden.

Im dritten Kapitel werde ich die spezifische Dynamik dieser göttlichen Lustmaschine nachzeichnen. Um dies zu leisten, setze ich die Bewegungsstruktur des Sadeschen Triebsubjekts in Beziehung zu jener des Hegelschen Transzendentalsubjekts – denn sowohl Sade als auch Hegel haben es sich zur Aufgabe gemacht, das Subjekt ohne göttliche Hilfe in Gang zu halten. Ich werde also die Lustdynamik des Sadeschen Libertins vor der Folie des Herr-Knecht-Kapitels in Hegels *Phänomenologie des Geistes* in den Blick nehmen, um auf diese Weise die Parallelen und Unterschiede zu konturieren. Es wird sich zeigen, dass in beiden Subjektmodellen der Tod beziehungsweise die Todesangst eine zentrale Funktion übernimmt – allerdings in einem signifikant unterschiedlichen Sinne: Während sich das Transzendentalsubjekt durch diese Angst auf die Bahn der Entwicklung katapultieren lässt und sich als anerkennender/anerkannter Staatsbürger

›nicht‹ und *topos* = ›Ort‹ gerade dadurch aus, dass sie der Realität als unerreichbares Ideal vorausliegt (vgl. dazu auch den Sammelband Hasselmann, *Utopische Körper*).

27 Wenn ich von ›Performativität‹ spreche, dann beziehe ich mich auf die von John L. Austin ins Spiel gebrachte und u.a. von Judith Butler aufgenommene und weiterentwickelte These, dass (sprachliche) Äußerungen nicht einfach nur benennen, sondern eine Handlung vollziehen – d.h. eine performative Kraft haben. In den Abschnitten 1.1.2 und 1.2.2 werde ich diesen Zusammenhang erläutern und im Hinblick auf den Pornofilm diskutieren. Im vierten Kapitel wird der Unterschied zwischen schriftlicher und filmischer Performativität in den Fokus rücken.

28 Sade, *Justine und Juliette*. Zitate aus diesem Werk werden im Folgenden mit der Sigle *Ju* bezeichnet und stehen in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

zum Weltgeist aufschwingt, besorgt es sich der Libertin selber: Er ist ein Autoerotiker, der sich gerade durch die Negation des Anderen zum Höhepunkt bringt.

Im vierten Kapitel schlage ich einen großen Bogen von Sade zum Pornofilm, indem ich zeige, inwiefern bereits bei Sade eine Sehnsucht nach bewegten Bildern zu spüren ist: Denn die repräsentative (das heißt sich selbst als Medium negierende) Kraft der Schrift geht am Ende des 18. Jahrhunderts verloren – ein Verlust, der hundert Jahre nach Sade durch den pornographischen Film grandios kompensiert wird. Die Konsequenzen dieser Kompensation jedoch sind gravierend – überführen sie doch das von Sade auf den Plan gerufene ›*Verlangen*‹²⁹ zurück in eine klassisch-repräsentative Transparenz. Genauer: Während der Sadesche Sprachkörper nach allen Seiten hin offen ist und auf diese Weise beim Leser erregende Angst-Lust generiert, repräsentiert der pornographische Film schlichtweg *das Eine*. Inwiefern nun dieses Eine dafür sorgt, dass der Pornofilm die sexuelle Erregung *an die Stelle der Angst* setzt, soll im vierten Kapitel ergründet werden, um die fundamentale These dieses letzten Arbeitsschrittes herzuleiten: Weil der Pornofilm mittels der Apparatur die Angst in Erregung transformiert, scheint er den Riss, der den Menschen seit Beginn der Moderne durchzieht, zu kitten. Auf diese Weise lässt das filmische »Pornotopia«³⁰ die große Erfindung unseres Zeitalters verschwinden – nämlich den Menschen.

29 Michel Foucault verwendet den Begriff des ›*Verlangens*‹ (franz. *désir*) in *Die Ordnung der Dinge*, um die triebhaft-drängende Dynamik innerhalb des Sadeschen Werks zu beschreiben. Foucault selbst definiert den Begriff nicht; es liegt jedoch sehr nahe, dass er mit ›*Verlangen*‹ eben jene Bewegung meint, die Jacques Lacan als ›*Begehren*‹ bezeichnet (vgl. Schaub, »Lust vs. Begehren«, S. 81 ff.). Das Begehren entsteht Lacan zufolge – und hier schließt er entscheidend an die Subjekttheorie Hegels bzw. an deren Interpretation durch Alexandre Kojève an – durch die grundsätzliche Nicht-Identität des Ichs mit sich selbst. Genau auf diesen Mangel richtet sich das Begehren, ohne ihn jedoch jemals tatsächlich beheben zu können. Deshalb ist das Begehren unstillbar – eine Unstillbarkeit, die sich im Sadeschen Werk *par excellence* verkörpert findet (vgl. Kapitel 3 und 4).

30 Vgl. Hentschel, *Pornotopische Techniken des Betrachtens*, S. 72.

Forschungsstand

(1) In den 1970er und 1980er Jahren ist die Pornographie vornehmlich vor dem Hintergrund eines dezidiert *feministischen* Erkenntnisinteresses in den Blick genommen worden. In diesen Arbeiten wird analysiert, welche Frauen- und Männerbilder die pornographische Darstellung transportiert und inwiefern sich diese Bilder in die soziale Realität übertragen.³¹ Im Zentrum steht derzeit die Auseinandersetzung zwischen Catharine MacKinnon³² und Judith Butler³³: Während erstere behauptet, dass die Pornographie die soziale Wirklichkeit der Frau konstruiere, weist Butler diese These mit dem Argument zurück, dass die Pornographie lediglich Phantasmen ins Bild setze. Im ersten Kapitel meiner Arbeit werde ich mich mit diesen Positionen auseinandersetzen um zu zeigen, dass die Pornographie gerade deshalb erregt, weil sie das utopische Andere der Wirklichkeit ist.

(2) Seit den 90er Jahren wird die Pornographie – aufgrund des wachsenden Einflusses sozialkonstruktivistischer Ansätze – vornehmlich nicht mehr als patriarchales Unterdrückungsinstrumentarium, sondern als ein Phänomen des Foucaultschen *Willens zum Wissen* betrachtet. Zu nennen ist hier insbesondere die Monographie *Hard Core* von Linda Williams, ein Buch, das die Machttheorie Foucaults überaus sinnvoll ergänzt, indem es sie von den rein sprachlichen Diskursen auf die Bildmedien überträgt. Nichtsdestotrotz übersieht Williams (wie Foucault selbst), dass sich die Pornographie in ihrem (o.g.) Primärzweck vom Willen zum Wissen unterscheidet. Diese Problematik diskutiere ich sowohl im ersten als auch im vierten Kapitel.

(3) Ebenfalls sich auf Foucault – bzw. genauer: den frühen Foucault³⁴ – berufend, legen Lynn Hunt³⁵ und Walter Kendrick³⁶ die *Genrekonstitution von Pornographie* am Beginn der Moderne dar.³⁷ Sie zeigen, dass die Genrebildung der Effekt eines Ausschlusses ist, der sich im Verlaufe des 18. Jahrhunderts vollzieht: Je stärker der öffentliche Zugang zur Alphabetisierung

31 Vgl. etwa Dworkin, *Pornographie: Männer beherrschen Frauen*, oder Rick (Hrsg.), *Frauen – Gewalt – Pornographie*.

32 MacKinnon, *Nur Worte*.

33 Butler, »Schmährede«.

34 Vgl. Abschnitt 1.1.

35 Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«.

36 Kendrick, *The Secret Museum*.

37 In diesen Zusammenhang ist auch zu stellen, dass die Genrebezeichnung »Pornographie« sich erst im 19. Jahrhundert etablierte (vgl. Hunt, »Obszönität und die Ursprünge der Moderne«, S. 11).

im Zuge der Aufklärung ermöglicht wird, desto größer wird das Bedürfnis, anstößiges Material vor der breiten Öffentlichkeit fernzuhalten – und aus diesem Fundus verbotener Schriften bildete sich genau das, was man eigentlich zu unterdrücken versuchte: die Pornographie. Doch nicht nur der Ausschluss selbst, sondern auch der damit einhergehende Reiz des Verbotenen lässt die Nachfrage – und mithin auch Produktion von pornographischem Material – enorm ansteigen. Gerade die Zensur ist es also, behaupten Kendrick und Hunt, die das Genre Pornographie am Beginn der Moderne ins Leben ruft. Diese Kategorie der Forschungsliteratur verfolgt auf einen ersten Blick ein ähnliches Erkenntnisinteresse wie die vorliegende Arbeit – versucht sie doch, die Entstehung der Pornographie am Beginn der Moderne zu erklären. Trotz dieser ähnlichen Zielsetzung unterscheiden sich die beiden Ansätze jedoch signifikant voneinander: Während Hunt und Kendrick das Interesse verfolgen, den Ursprung der Pornographie durch spezifische Regulierungsmechanismen zu erklären, betrachte ich diesen Ursprung im Zusammenhang mit dem zur selben Zeit auf der Bildfläche erscheinenden modernen Subjekt.

(4) Eine vierte Kategorie bilden all jene Forschungsansätze, die sich aus einer *soziologisch-empirischen Perspektive* mit Pornographie beschäftigen.³⁸ Mithilfe repräsentativer Befragungen untersuchen sie, ob etwa Pornographie zur Gewalt verleitet bzw. das Sexualleben verändert oder inwiefern sich die Erregbarkeit durch pornographische Bilder geschlechterspezifisch unterscheidet. Das letztere Erkenntnisinteresse verfolgt Corinna Rückert in ihrem Buch *Frauenpornographie*, das darüber hinaus einen hilfreichen Überblick über die gesamte soziologisch-empirische Forschung vermittelt.

(5) Darüber hinaus sind jene Arbeiten zu nennen, die sich dem Phänomen Pornographie *kultur- und medientheoretisch* nähern. Für meinen eigenen Ansatz überaus fruchtbar sind die psychoanalytisch motivierten Interpretationsansätze Slavoj Žižeks, die in seinen Arbeiten allerdings eher beiläufig und cursorisch Erwähnung finden.³⁹ Das wohl umfassendste Werk zum pornographischen Film stammt von Georg Seeßlen, der unzählige Pornofilme genauestens beschreibt und (wenn auch nur vage) kultur- und medientheoretisch interpretiert.⁴⁰

38 Vgl. etwa Ertel, *Erotica und Pornographie*.

39 Vgl. etwa Žižek, *Die gnadenlose Liebe*, sowie Žižek: »Der Hitchcocksche Schnitt: Pornographie, Nostalgie, Montage«.

40 Seeßlen, *Der pornographische Film*.

(6) Die letzte und größte Kategorie der Forschungsliteratur bilden all jene Arbeiten, die sich mit der *pornographischen Literatur zur Zeit der Aufklärung* auseinandersetzen⁴¹ – wobei das Hauptaugenmerk ganz offensichtlich dem Werk des Marquis de Sade gilt.⁴² Die für mich fundamentalsten Ausführungen zu Sade befinden sich in Foucaults *Die Ordnung der Dinge*, darüber hinaus bediene ich mich insbesondere der Sade-Interpretationen von Georges Bataille⁴³, Roland Barthes⁴⁴ sowie der *Justine und Juliette*-Herausgeber Michael Pfister und Stefan Zweifel⁴⁵.

Methode

Dreh- und Angelpunkt dieser Arbeit ist das Werk des Marquis de Sade, *wie es vor dem Hintergrund der Foucaultschen Epistemologie erscheint* – nämlich ein Werk, das die Moderne insofern begründet, als es die bis dato gültige Repräsentation durch die Einführung des Verlangens obsolet werden lässt. Dieses Verlangen reißt den Menschen aus seiner noch für das Zeitalter der Klassik typischen Unsichtbarkeit heraus und stellt ihn ins Zentrum der vielfältigsten Diskurse. Denn wenn der Mensch sich nicht mehr der göttlich verbürgten Ordnung der Dinge, sondern seinem eigenen Verlangen unterwirft, dann rückt unweigerlich dieses Verlangen selbst in den Fokus des Interesses. Aus der Perspektive des Epistemologen Foucault sind also all jene Theorien für die Moderne repräsentativ, die diese Inblicknahme des Verlangens programmatisch verfolgen – nämlich die Subjekttheorien Friedrich Nietzsches, Georges Batailles, Sigmund Freuds und Jacques Lacans. Wenn ich also die Epistemologie Foucaults als axiomatischen Ausgangspunkt meiner Überlegungen heranziehe, dann ist es nur folgerichtig, dass die genannten modernen Theoretiker den interpretatorischen roten Faden für meine Analyse bilden. In diesen Zusammenhang ist auch einzuordnen, dass ich mich im dritten Kapitel zentral auf die Hegel-Interpretation des psychoanalytisch geschulten Alexandre Kojève stütze.⁴⁶

41 Vgl. z.B. Dubost, *Eros und Vernunft – Literatur und Libertinage*, Hunt (Hrsg.), *Die Erfindung der Pornographie*; Jauch, *Damenmoral und Männermoral*.

42 Vgl. Airaksinen, *The philosophy of the Marquis de Sade*, Jallon, *D.A.F. Marquis de Sade*; Jean, *Un portrait de Sade*.

43 Vgl. Bataille, *Der heilige Eros*.

44 Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*.

45 Pfister/Zweifel: *Pornosophie und Imagination*.

46 Kojève, *Hegel*.

Diese interpretatorischen Bezugspunkte geben mir keine »methodisch gesicherte Anleitung«⁴⁷ an die Hand. Ich praktiziere vielmehr ein »*materiales Philosophieren*«⁴⁸, um meine oben genannte Hypothese tragfähig zu machen. Ein solches materiales Philosophieren, schreibt Josef Früchtl, verläuft »sinnvollerweise nicht logisch-deduktiv, [...] sondern dicht webend nach dem Bild des Seils, der ineinandergedrehten Fasern [...]. Dieses Übergreifen der Fasern, der Argumente gilt es zu gestalten.«⁴⁹ Eine solche Gestaltung kann und soll mich aber nicht zu einer wie auch immer gearteten »Wahrheit« führen, sondern zu einer plausiblen Argumentation vor dem Hintergrund des genannten Axioms bzw. meiner interpretatorischen Bezugspunkte. Diese Einschränkung erklärt sich wiederum durch das Axiom selbst: Denn eine Epistemologie, wie Foucault sie an die Hand gibt, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie die Relativität allen Wissens und aller Wahrheit in den Mittelpunkt stellt und insofern die Plausibilität einer sich auf bestimmte Prämissen gründenden These zum Höchsten der Gefühle erklärt.

47 Früchtl, *Das unverschämte Ich*, S. 24.

48 Ebd., S. 23.

49 Ebd., S. 23.

1. Zum Unterschied von Pornographie und *scientia sexualis*

»Es geht bei Pornographie nicht um Lust. Es geht um Macht. Dass Männer nur zu gern Lust mit Macht verwechseln ist bekannt. Die herrschende Sexualität hat der Lust weitgehend den Garaus gemacht. Eros liegt plattgewalzt unter den Rädern der Sexmaschine.«¹ Diese Sätze stammen nicht von Michel Foucault, um den es ja eigentlich in diesem Kapitel gehen soll. Tatsächlich würde Foucault den Eros wohl eher als ein Rad im Getriebe begreifen – denn die Lust ist für ihn nicht das Unterdrückte, sondern der *Motor* der Macht.

Für Alice Schwarzer, die Urheberin jener Sätze, stehen Macht und Lust hingegen in einem eindeutig antagonistischen Verhältnis: Die Sexmaschine, das ist das in der Pornographie verkörperte Patriarchat, und Eros, das ist eine Lust, die auch Frauen gefallen könnte – würde sie nicht vom Patriarchat plattgewalzt, also im wahrsten Sinne des Wortes: *unterdrückt*. Weil demnach die Pornographie zu den zentralen Unterdrückungsinstrumentarien dieses Patriarchats gehöre, sei ihre 1975 erfolgte Legalisierung ganz und gar keine Befreiung, sondern »Kriegspropaganda gegen Frauen«². Rückendeckung bekommt Schwarzer dabei aus den USA, aus einem Land also, das neben Deutschland, Dänemark, Schweden und den Niederlanden ebenfalls juristisch-liberalisierend Hand an die Pornographie gelegt hat. In Reaktion auf diese Legalisierungswelle veröffentlichte die Soziologin Andrea Dworkin Anfang der 1980er Jahre ihr Buch *Pornography. Men possessing women* und avancierte binnen kürzester Zeit zur US-amerikanischen Wortführerin im Kampf gegen Pornographie. In dieser Rolle setzte sie sich 1983 vehement für die Durchsetzung eines Anti-Porno-Gesetzes ein, das sie gemeinsam mit der Juristin Catharine MacKinnon erarbeitet hatte – jedoch ohne Erfolg: Der *Supreme Court* erklärte ihr Bestreben, betroffenen Frauen, Männern und Transsexuellen die Möglichkeit einer zivilrechtlichen Klage

1 Schwarzer, »Die Würde der Frau ist antastbar«, S. 19.

2 Ebd., S. 19.

gegen beleidigende pornographische Darstellungen zu geben, in letzter Instanz für verfassungswidrig.³ Dennoch inspirierte der Versuch Alice Schwarzer zu einem ähnlichen Entwurf, den sie 1987 in der von ihr herausgegebenen Zeitschrift *Emma* präsentierte. Doch auch dieser Entwurf wurde abgeschmettert, die SPD-Bundestagsabgeordnete Renate Schmidt hielt fest, dass das Problem weniger in der Pornographie als in der ihr zugrunde liegenden Misogynie liege – in einer Feindseligkeit gegen Frauen also, die ohne Pornographie gleichermaßen vorhanden sei.⁴

Doch die sogenannte »PorNo-Kampagne« stieß nicht nur auf parlamentarische Widerstände – auch unter den Feministinnen selbst meldeten sich vermehrt kritische Stimmen zu Wort. Ihr Protest richtete sich insbesondere auf die Tatsache, dass die PorNo-Feministinnen ausgerechnet den von konservativer Seite ins Leben gerufenen *Meese-Report* zur Grundlage ihrer Argumentation erklärten. Dieser Bericht kam auf Drängen des republikanischen US-Präsidenten Ronald Reagan zustande, der seinen Justizminister Meese anhielt, durch eine eigens dafür eingesetzte Kommission die gesellschaftlichen Auswirkungen von Pornographie zu untersuchen:

»1985 wurde der Abschlußbericht veröffentlicht, der Pornographie als eindeutig gesellschaftsschädigend wertete. Obwohl die Besetzung des Gremiums ebenso wie die verwendeten Methoden der Beweisaufnahme äußerst umstritten waren, berief sich die *Emma*-Kampagne auf die angeblich alarmierenden Ergebnisse des Berichts, ohne allerdings die politische Zielsetzung der Kommission und die Tatsache, daß sich zwei Mitglieder des Ausschusses ausdrücklich von dem Abschlußbericht distanzieren, zu erwähnen.«⁵

Neben dem Meese-Report war auch die Polemik Andrea Dworkins vielen Feministinnen nicht geheuer. Ihr Buch sei polarisierend, simpel, parolenhaft und bediene sich »aus der Trickkiste eines biologisch getönten Anthropologismus der Geschlechter, der nur auf der allervordergründigsten Ebene radikal feministisch zu nennen ist«⁶, wie Gertrud Koch anmerkt. Und Silvia Bovenschen schreibt: »Wenn nach der Lektüre dieses Buches eine Konsequenz auf der Hand liegt, dann nicht so sehr die des Verbots von Pornographie, sondern die des Verbots von Männern.«⁷

3 Vgl. Rückert, *Frauenpornographie*, S. 17.

4 Ebd., S. 21.

5 Ebd., S. 18–19.

6 Koch, »Die neue Sittlichkeit«, S. 68.

7 Bovenschen, »Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten. Anmerkungen zur Pornographie-Kampagne«, S. 56.