



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Geschlechterkonstruktion im post-pornografischen
Film.

Weibliche Geschlechtsdarstellung anhand des
Beispiels *Shortbus*

Verfasserin:

Kathrin Hahn

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juni 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Doz. Dr. Clemens K. Stepina

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
Teil 2 Theorie.....	7
2. Sexualität & Gender.....	7
2.1 Sexualität.....	7
1.1 Etymologischer Ursprung und kurzer geschichtlicher Abriss.....	8
1.2 Sexualität als biologisches Modell.....	9
1.3 Geschlechterstereotype.....	10
1.3.1 Mediale Darstellung von Stereotypen.....	12
2.2 Gender.....	13
2.1 Geschlecht als soziale Konstruktion.....	13
2.2 Doing Gender.....	15
2.3 Repräsentation von Geschlecht.....	17
2.3 Feminismus und Pornografie.....	19
3.1 Anti-Porno Feminismus/radikaler Feminismus.....	20
3.1.1 Exkurs: erste Frauenbewegung und Prostitution.....	20
3.2 PorNO – USA.....	21
3.2.1 „ <i>Pornography - Men possessing Women</i> “.....	24
3.3 PorNO – Deutschland.....	26
3.4 Sex-positiver Feminismus.....	28
2.4 Pornografie.....	31
4.1 Definitionen, Positionen und Widersprüche.....	31
4.2 Erklärungsmodelle über die Wirkung von Pornografie.....	34
4.2.1 Spiegelungstheorie.....	34
4.2.2 Ventiltheorie.....	35
4.2.3 Korrelattheorie.....	36
4.2.4 Theorie der Exemplifikation.....	37
4.2.5 Soziales Lernen in der Sexualität.....	37
4.2.6 Sozialer Vergleich sexueller Verhaltensweisen.....	38
4.3 Kritische Aspekte der Mainstream-Pornografie.....	38

4.3.1 Exkurs: Mainstream-Pornografie.....	38
4.3.2 der männliche Blick.....	39
4.3.3 Verobjektivierung.....	40
4.3.4 Stereotypisierung.....	40
4.4 Post-Pornografie.....	41
Teil 3 Empirie.....	46
3.1 Methodik.....	46
3.1.1 Filmanalyse.....	46
3.2 Forschungsfragen.....	48
3.3. Auswertung der Filmanalyse.....	49
3.3.1 Inhalt.....	49
3.3.2 ist „Shortbus“ pornografisch?.....	49
3.3.3 ist „Shortbus“ post-pornografisch?.....	51
3.3.4 Repräsentationsunterschiede im Gegensatz zu Mainstream-Pornografie.....	53
3.3.4.1 Conclusio der Repräsentationsunterschiede.....	59
3.3.5 Welche Merkmale sind entscheidend, um Weiblichkeit sichtbar zu machen?.....	60
3.3.5.1 Sofia – Körperlichkeit.....	60
3.3.5.2 Severin – Körperlichkeit.....	61
3.3.5.3 Justin Bond – Körperlichkeit.....	63
3.3.5.4 Conclusio - Körperlichkeit.....	64
3.3.5.5 Sofia und Rob – Interaktion.....	65
3.3.5.6 Sofia und Severin – Interaktion.....	68
3.3.5.7 Sofia und Justin Bond – soziale Interaktion.....	69
3.3.5.8 Conclusio – Interaktion.....	71
3.3.6 visuelle Hierarchisierung.....	72
3.4 Fazit.....	74
Bibliografie.....	77

1. Einleitung

Zum meinem Forschungsinteresse habe ich die Konstruktion von Weiblichkeit in post-pornografischen Film gewählt. Wie werden Frauen in pornografischen Produkten repräsentiert? Im Verlauf dieser Arbeit musste ich feststellen, dass obwohl ein breites Spektrum an Literatur zu Pornografie vorhanden ist, es sich aufwändig gestaltete einerseits relevante und aktuelle Forschungen und andererseits gültige Definitionen zu finden. Pornografie ist ein streitbarer Begriff und wird von unterschiedlichen Seiten kontrovers diskutiert, dies belegt vor allem die feministische Diskussion. Einerseits existiert der radikale PorNo-Feminismus, der gegen jede Art von Pornografie eintritt und diese als Anleitung zu Vergewaltigung von Frauen versteht. Nach den radikalen Feministinnen werden Frauen in pornografischen Produkten zu Prostituierten degradiert. Andererseits tritt die Strömung des sex-positiven Feminismus für eine positive und selbstbestimmte weibliche Sexualität ein und die Erschaffung einer eigenen feministischen erotischen Gegenkultur.

In diesem Spannungsfeld über Pornografie bewegt sich die vorliegende Arbeit. Nachdem Post-Pornografie ein weit dehnbarer Begriff ist, und unterschiedliche Bedeutungen vorliegen, wird in dieser Arbeit Post-Pornografie als Loslösung von stereotypen Geschlechterrepräsentationen verstanden um des weiteren einen kritischen Diskurs über bestehende Geschlechterverhältnisse zu ermöglichen. Außerdem sollen erotische Gegenbilder geschaffen werden, die für eine Vielzahl von sexuellen Ausdrucksformen eintreten.

Hierbei möchte ich anhand des Filmes „*Shortbus*“ von James Cameron Mitchell untersuchen, ob das post-pornografische Konzept eine Abkehr von stereotypen weiblichen Geschlechterkonstruktionen ermöglicht und in Folge dessen wie Geschlecht konstruiert wird. In erster Linie werde ich mich dabei auf die ethnomethodologische Theorie des doing gender von Candace West und Don H. Zimmerman beziehen.

Gliederung der Arbeit

Das **zweite Kapitel** befasst sich mit Sexualität und Gender. Zuerst wird auf einen evolutions-biologischen Sexualitätsansatz eingegangen, der eng mit der Vorstellung von Zweigeschlechtlichkeit verbunden ist und immer noch tief in unserem Alltagswissen verankert ist. Weitergehend möchte ich auf die feministischen Forschungsansätze eingehen, in der auf die Konstruktion von Geschlecht aufmerksam gemacht wurde, in dem Geschlecht, in sex und gender geteilt wurde. Damit war es erstmals möglich sich von einem alleinig biologischen Ansatz abzugrenzen und Geschlecht eine sozial historisch konstruierte Dimension einzuräumen. Candace West und Don H. Zimmermann entwickelten das Konzept zu ihrem Ansatz des doing gender weiter. Neben sex und gender brachten sie noch die dritte Analyseebene der sex category hinzu. Geschlecht ist demnach etwas, das in sozialer Interaktion entsteht und nicht vermeidbar ist.

Das **dritten Kapitel** beschäftigt sich mit der feministischen Diskussion um Pornografie. Dabei sind für diese Arbeit zwei Strömungen relevant. Einerseits die PorNO-Bewegung, die sich aus dem Abolitionismus der ersten Frauenbewegung heraus entwickelte, und zuerst in den USA durch Andrea Dworkin und Catherine MacKinnon und anschließend in Deutschland durch Alice Schwarzer initiiert wurde. Als Gegenbewegung dazu werde ich darauffolgend auf die Thesen der sex-positiven Bewegung eingehen, die in Pornografie eine Möglichkeit für Frauen sehen sich sexuell zu entfalten, und Pornografie keineswegs als Produkt für Männer kategorisieren.

Das **vierte Kapitel** versucht die Vielzahl an Definitionen und Begriffsverwirrungen um Pornografie aufzuzeigen. Weiters wird auf ein Teil der Pornografieforschung erörtert; vor allem die Theorien von Werner Faulstich und Dolf Zillmann. Anschließend folgt ein Diskurs über Mainstream-Pornografie und mögliche negative Aspekte. Als letzter Punkt wird das Konzept der Post-Pornografie und die Möglichkeiten dieser diskutiert.

Im **fünften Kapitel** wird das Forschungsinteresse und explizit die Forschungsfragen vorgestellt. Anschließend werde ich auf die Methoden der Filmanalyse eingehen um im **sechsten Kapitel** die Filmanalyse von einzelnen Sequenzen des Films Shortbus darzustellen und zu interpretieren. Im **siebten Kapitel** werden zum Abschluss die Thesen der Arbeit mit der Filmanalyse in Zusammenhang gebracht.

Teil 2 Theorie

2. Sexualität & Gender

2.1 Sexualität

Für den Terminus Sexualität gibt es keine einheitliche und gängige Definition. Bis heute existiert eine Vielzahl an Theorien, die vom jeweiligen Standpunkt der Betrachtung abhängig sind (vgl. Wrede 2000, S.25). In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert bestimmte die psychoanalytische Triblehre den Sexualdiskurs. Abgelöst wurde diese von der feministischen Forschung die zwischen biologischem und sozialem Geschlecht differenzierte. Keiner der Theorien kann aber als führender Diskurs über Sexualität bezeichnet werden. Die Hauptkonfrontation in den unterschiedlichen Theorien liegt in der Frage, ob Sexualität biologisch oder kulturell zu bestimmen ist (vgl. Der Brockhaus Psychologie 2001, S.548).

Zunächst soll der etymologische und geschichtliche Ursprung von Sexualität geklärt werden. Anschließend werde ich auf den evolutionsbiologischen Sexualitätsansatz eingehen, um weiterführend die feministische Diskussion um die Konstruktion von Geschlecht aufzugreifen.

Außergewöhnlich im Diskurs um die Konstruiertheit von Geschlecht ist, dass die Kategorie Geschlecht im Sinne eines doing genders hinterfragt wird, aber ob Sexualität ebenso sozial konstruiert ist, bleibt ungeklärt (vgl. Lüdtker-Pilger 2010, S.52). Um ebenso auf die Konstruktion von Sexualität hinzuweisen, möchte ich in dieser Arbeit auf die weibliche Sexualitätsgeschichte und deren Diskontinuität eingehen.

1.1 Etymologischer Ursprung und kurzer geschichtlicher Abriss

Der etymologische Ursprung von Sexualität liegt im lateinischen Wort „*secare*“, dass sich mit schneiden, trennen oder unterscheiden übersetzen lässt (vgl. Paraschkewow 2004, S.323). Begrifflich wurde Sexualität zunächst um 1800 in die Fachliteratur der Zoologie und der Biologie eingeführt. Erstmals wurde der Terminus Sexualität von August Henschel in seinem 1820 herausgegebenen Buch „*Von der Sexualität der Pflanzen*“ erwähnt (vgl. Wrede 2000, S.21).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzten erste Entwicklungen in der Erforschung der Sexualpsychologie und der Sexualpathologie für den Menschen ein. In erster Linie wurden dabei die Fortpflanzungsfunktionen und Fortpflanzungsorgane, sowie die Trennung in zwei biologische Geschlechter untersucht. Hauptaugenmerk galt dem männlichen Sexualverhalten, die Sexualität der Frau war noch „*in grosses [sic!] Dunkel gehüllt*“ (Berna-Simons 1984, S.45).

Die Geschichte der weiblichen Sexualität ist aufgrund von Kontroversen und Brüchen bestimmt. Brigitta Wrede sieht die Erklärung in sich laufend gesellschaftlich ändernden Frauenbildern. Während im Mittelalter Frauen als sexuell aktive Wesen mit einem starken Sexualtrieb galten, änderte sich in der Neuzeit die Vorstellung von weiblicher Sexualität radikal; die Frau verfügte über kein sexuelles Verlangen und galt als sittsam und frigide (vgl. Wrede 2000, S.36- S.37). Bis zum Mitte des 19. Jahrhunderts wurde vermutet, dass Frauen einen stärkeren Geschlechtstrieb als Männer haben, aber mehr moralischen Anstand um ihn zu kontrollieren. Viele Autoren sahen außerdem einen engen Zusammenhang zwischen dem weiblichen Sexualtrieb und Mutterschaft, der mit der Geburt eines Kindes befriedigt wurde (vgl. Berna-Simons 1984, S.47).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Sexualität der Frau ihren gesellschaftliche Status im 19. Jahrhundert widerspiegelte; passiv, unterwürfig, schamhaft, schwach und abhängig (vgl. ebd. 1984, S.70 – S.71).

Aber ebenso im 20. Jahrhundert ist das Bild von weiblicher Sexualität von Diskontinuität gezeichnet. Nach den sexualfeindlichen 50er Jahre folgte die „*sexuelle Revolution*“ in den 60ern, die für freie Sexualität eintrat. Die Forderung nach einer befreiten weibliche Sexualität implizierte auch das Recht über die

Selbstbestimmung des eigenen Körpers und in Folge dessen das Recht auf Schwangerschaftsabbruch. Der Slogan „*Mein Bauch gehört mir*“ sollten die Forderungen der zweiten Frauenbewegung verdeutlichen. Weibliche Sexualität ohne Reproduktionswillen, ohne heterosexuellen Zwang und mit dem Recht auf Abort stellten nach Paula-Irene Villa in einer westlichen Gesellschaft Tabubrüche dar und tun dies trotz eingetretener Liberalisierung zum Teil immer noch (vgl. Villa 2004, S.67-S.68).

Neben dem Kampf für die Selbstbestimmung des weiblichen Körpers, wollte die zweite Frauenbewegung ebenso auf patriarchal bestimmte soziale Strukturen und deren nachteiligen Folgen für Frauen aufmerksam machen, die sie im evolutionsbiologischen Sexualitätserklärungsmodell verankert sahen.

1.2 Sexualität als biologisches Modell

Wird Sexualität über die biologische Fortpflanzungsfunktion definiert, führt dies automatisch zu der Bildung von zwei differierenden Geschlechtern; entweder weiblich oder männlich (vgl. Degele 2008, S.88-S.89). Die Annahme von Zweigeschlechtlichkeit ist fest in unserem Alltagswissen verankert, ohne weiters hinterfragt zu werden (vgl. Wetterer 2008, S.126). Die Historikerin Gerda Lerner sieht in einem evolutions-biologischen Sexualmodell und die damit verbundene Kategorisierung in zwei Geschlechter ein historisch bedingtes patriarchales Erklärungsmuster. Das bedeutet Zweigeschlechtlichkeit ist aus einer *biologisch determinierten Situation* heraus entstanden und mittlerweile in die gesellschaftliche Struktur und Allgemeinwissen übergegangen (vgl. Lerner 1991, S.65).

In einem bipolaren Sexualitätsmodell wird aufgrund der biologischen Unterschiede zwischen Mann und Frau einerseits von Heterosexualität als natürliche Norm und andererseits von einer Verknüpfung von Geschlecht und geschlechtsspezifischen Eigenschaften ausgegangen. Diese manifestieren sich in den verschiedensten Bereichen des Lebens, wie Charaktereigenschaften, soziale Interaktion oder Sexualität, in Folge dessen wird zwischen weiblichen und

männlichen Sexualverhalten differenziert. Weibliche Sexualität wird nach diesem Verständnis auf ihre *Reproduktionsfähigkeit* reduziert. Die Frau verfügt über kein eigenes Begehren, verhält sich passiv und wird zum Objekt des Begehrens (vgl. Wrede 2000, S.25f.). Männliche Sexualität steht dagegen synonym für Aktivität, Aggression und Stärke. Der Mann wird von seinem natürlichen Geschlechtstrieb geleitet, der auf Befriedigung abzielt. Trotz Liberalisierung sind stereotypisierte Vorstellungen von männlicher und weiblicher Sexualität immer noch präsent (Vgl. ebd. 2000, S.26-S.27).

1.3 Geschlechterstereotype

Etymologisch leitet sich der Begriff Stereotyp aus dem griechischen Wort *steréos*, das sich mit starr und unbeweglich übersetzen lässt und aus *typos* das Muster, oder Modell bedeutet, ab (vgl. Metzler Lexikon Gender Studies - Geschlechterforschung 2002, S.377). Als erster verwendete Walter Lippmann den Begriff Stereotyp 1922 in seinem Buch „*Public Opinion*“ „*als vorgefasste Meinung über soziale Gruppen*“ (Appel 2008, S.314).

Die Einteilung in männlich oder weiblich ist oft das auffälligste Merkmal, das Menschen benutzen, um andere Individuen in Gruppen einzuteilen, wie eine Untersuchung von Stanger/Lynch/Duan/Glass beweist. Innerhalb der Studie lagen Versuchspersonen unterschiedliche Fotos von Menschen vor, die sich neben Geschlecht aufgrund ihrer Hautfarbe unterschieden. Jede der Probanden differenzierte zuerst nach Geschlecht und anschließend nach Ethnie (vgl. Gottburgsen 2000, S.60).

Aufgrund des Geschlechtes werden einem Menschen automatisch bestimmte Merkmale beigemessen, wie charakterliche, kognitive Fähigkeiten oder physische Attribute (vgl. Stahlberg, Dickenberger, Szillis 2009, S.196). Frauen und Männer werden in der Regel gegensätzliche Eigenschaften zugewiesen, wobei die Anzahl der stereotypen Eigenschaften bei Männern höher ist (vgl. Pauli 2008, S.44 – S.45). Die ersten Untersuchungen zu weiblichen und männlichen stereotypen Verhalten stammen von Brovermann/Vogel und

Brovermann/Clarkson/Rosenkrantz, die in den späten 60er und Anfang der 70er Check-Listen erstellten um Merkmale zu filtern, die als typisch weiblich oder männlich galten (vgl. Gottsburgen 2000, S.61–S.62). Später unterschied Brovermann zwischen zwei Merkmals-Bereichen, einerseits dem „*Wärme-Expressivitäts-Cluster*“ der mehr für die stereotypen Eigenschaften von Frauen steht und dem „*Kompetenz-Instrumentalitäts-Cluster*“, der mehr mit männlichen stereotypen Eigenschaften zu verbinden ist. Typisch weiblich wäre demnach unter anderem „abhängig“, „verständnisvoll“, „emotional“, „gesprächig“ oder „anlehnungsbedürftig“, typisch männlich demnach „unabhängig“, „dominant“, „rational“, oder „willenstark“ (vgl. Gottsburgen 2000, S.61-S.62).

Die unten angeführte Tabelle gibt typische stereotype Eigenschaften nach einer Studie von Willian & Best aus dem Jahr 1982 an (Asendorpf 2007, S.396).

Stereotyp maskuline Eigenschaften	Stereotyp feminine Eigenschaften
Aktiv	Attraktiv
Abenteuerlich	Abhängig
Aggressiv	Träumerisch
Selbstherrlich	Emotional
Mutig	Furchtsam
Wagemutig	Sensibel
Dominant	Weichherzig
Unternehmungslustig	Unterwürfig
Kraftvoll	Abergläubisch
Unabhängig	Schwach
Progressiv	
Robust	
Streng	
Stark	
Unemotional	
Weise	

Eine weitere Unterscheidungsmöglichkeit ist Geschlechtsstereotype in normative und deskriptive Komponenten einzuteilen. Normativität bezieht sich auf das Wissen und Erfahrungswerten über, wie sich Geschlechter verhalten sollten. *Geschlechtsspezifische Leitbilder* legen normales und abnormales Verhalten des

jeweiligen Geschlechtes fest. In wie weit der Mensch „ideales“ geschlechtstypisches Verhalten adaptiert, ist ungeklärt. Das Individuum orientiert sich in der Regel an Leitbilder, die individuell mit möglichen Abweichungen interpretiert werden (vgl. Dietzen 1993, S.29-S.31). Deskriptivität bezieht sich auf die Wahrnehmung von der Mehrheit von Frauen oder Männer in einer Gesellschaft. Ausgegangen wird oft von der Norm, wie Frauen oder Männer sich verhalten, nach ihre Bedürfnissen, Neigungen, Fähigkeiten oder Interessen (ebd. 1993, S.319).

Jüngere Forschungen ergaben dass Geschlechtsstereotype äußerst stabil, aber zeitlich wandelbar sind. Eine Studie von Diekmann und Eagly (2000), die Probanden über weibliche und männliche stereotype Eigenschaften von 1950 bis 2050 befragte, ergab das vor allem bei dem weiblichen Stereotyp eine Zunahme maskuliner Eigenschaften ersichtlich wahr ohne dabei an Weiblichkeit zu verlieren. Beim männlichen Stereotyp waren kaum Veränderungen signifikant (vgl. Stahlberg, Dickenberger, Szillis 2009, S.199).

1.3.1. Mediale Darstellung von Stereotypen

Mediale Darstellungen repräsentieren soziale Geschlechterkonstruktionen und geben in der Norm gängige gesellschaftliche Stereotype wieder. Aktuellere Studien zeigen, dass Massenmedien, oft ein veraltetes Geschlechterbild darstellen und gesellschaftlichen Veränderungen verlangsamt aufgreifen (vgl. Klaus, Dorer 2006, S.84-S.85). Bestimmte Attribute oder Eigenschaften werden mit Personengruppen in Verbindung gesetzt und medial wiedergegeben, beispielsweise das Frauen schlechter einparken als Männer. Medien reproduzieren fortlaufend stereotype Informationen, und in Folge dessen können individuelle Anschauungen über Stereotype an mediale Darstellungen angepasst werden (vgl. Batinic, Appel 2008, S.324). Allgemein sind Frauen in den Massenmedien weniger präsent wie Männer und werden in der Regel auf äußerliche Attribute reduziert. In der Mehrheit der charakterlichen

Eigenschaften von Frauen finden sich Passivität, Freundlichkeit, und Hilfslosigkeit (vgl. Fritzsche 2007, S.167).

2.2 Gender

2.1 Geschlecht als soziale Konstruktion

In der Geschlechterforschung kam der Diskurs um die soziale Konstruktion von Geschlecht in den 60er und 70er Jahren auf und gilt als einer der zentralen Ansätze in der Frauen- und Geschlechterforschung.

Einer der ersten theoretischen Konzepte über die Konstruktion von Geschlecht lieferte die Studie „*Agnes*“ des Soziologen Harold Garfinkels, in der er den Wechsel des Geschlechts der Transsexuellen Agnes im Jahr 1967 untersuchte. Die Studie belegte erstmalig das Geschlechtszugehörigkeit in alltäglichen Interaktionen produziert werden kann und liefert den ersten Baustein für das Konzept des doing gender (vgl. Wetterer 2010, S.127).

In der Kulturanthropologie wurde der Ansatz verfolgt, dass nicht in allen Kulturen ein zweigeschlechtliches System herrscht, nachdem in manchen Kulturen mehrere Geschlechter möglich sind. Maragaret Mead wies in den 50ern darauf hin, das es in den frühen Kulturen Initiationsriten gab, in denen der Aufstieg von Kind in einen Erwachsenen, entweder in einen Mann, oder in eine Frau oder in ein drittes Geschlecht vollzogen wurde. In der wegweisenden Studie „*Gender: An Ethnomethodological Approach*“ von Suzanne Kessler und Wendy McKenna aus dem Jahr 1978 wird erstmals explizit der Begriff der sozialen Konstruktion von Geschlecht verwendet (vgl. ebd. 2010, S.127-S.128).

Wie bereits im Punkt 1.2 beschrieben, besteht nach dem traditionellen bipolaren Geschlechter-Modell kein Unterschied zwischen dem biologischen Geschlecht, sex und dem soziales Geschlecht, gender. Das bedeutet jeder Mensch ist entweder weiblich oder männlich und dementsprechend ist soziales Verhalten geschlechtsspezifisch determiniert (vgl. Leitner 2005, S.2).

Die Kritik, dass Geschlecht sich nicht alleine biologisch erklären lässt, geht auf Simone de Beauvoirs viel zitierte Aussage: „*Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest.*“ zurück, die impliziert dass Geschlecht sozial hergestellt wird. (vgl. Degele 2008, S.66). In den 70ern verstärkte sich die sex-gender Debatte innerhalb der feministischen Wissenschaft. Die Frauenforschung wollte die Marginalisierung von Frauen im patriarchalen System sichtbar machen, biologische Erklärungsmuster entkräften und ihre diskriminierenden und abwertenden Folgen für Frauen ändern (vgl. Mehlmann 2005, S.31). 1972 unterschieden die SexualwissenschaftlerInnen John Money und Anke Erhardt erstmals zwischen biologischen und soziokulturell geprägten Geschlecht (vgl. Griesebner 2003, S.43).

Sex (...) „refers to physical attributes and is anatomically and physiologically determined“ und Gender (...)„a psychological transformation of the self - the internal conviction that on eis either male or female (gender identity) and the behavioral expression of that conviction. (Money, Ehrhardt zit. nach Griesebner 2003, S.43)

Das biologische Geschlecht bezieht sich im engeren Sinne auf das biologische Grundmaterial („*biological raw material*“), wie die „*Anatomie, Physiologie, Morphologie und Hormone*“ und gender, das kulturell-sozial geprägte Geschlecht bezieht sich dagegen auf *kulturelle Wertungen, Deutungen, Verwendungen usw.*, die die *(Über)formung des sex meinen* (Villa 2006, S.69). Mit der Trennung nach biologischen und sozialen Aspekten war es erstmals möglich die Konstruiertheit von Geschlecht zu hinterfragen. Nicht allein anatomische Gegebenheiten sind entscheidend wie Geschlecht hergestellt wird, sondern ebenso historischer Kontext, Soziologie, Ökonomie, oder Politik.

Obwohl die Konstruiertheit von Geschlecht eine gängige Theorie innerhalb des Feminismus geworden ist, stößt die Trennung auch auf Kritik. Mit der Trennung von sex und gender sollte auf festgefahrene Denkmuster und die damit verbundenen nachteiligen Folgen für Frauen aufmerksam gemacht werden.

Obwohl versucht wird das sex/gender Modell anti-biologisch aufzufassen, ist ein *verlagerter Biologismus* eingetreten (vgl. ebd. 2006, S.56). Es bleibt ungeklärt wo biologisches Geschlecht anfängt und kulturelle Sozialisation aufhört. Unangefochten bleibt, dass es zwei zu differenzierende Geschlechter gibt, die sich in ihren biologischen Merkmalen unterscheiden (vgl. Gildmeister, Wetterer 1992, S.206). Judith Butler kritisiert am sex/gender Entwurf, dass die Trennung in ein biologisches und ein kulturelles Geschlecht grundsätzlich die Möglichkeit von mehreren Zusammensetzungen von sex und gender zulässt, aber der Zusammenhang zwischen biologischen Geschlecht und Geschlechtsidentität nicht aufgehoben wird, und das wiederum lässt nur zwei Geschlechter zu. (vgl. Mehlmann 2005, S.43). Nach Hagemann-White müsste man von einer *Null-Hypothese* ausgehen, das bedeutet die Trennung in zwei Geschlechtern anhand biologischer Merkmale existiert nicht. Geschlecht wird alleine mittels kultureller Prozesse konstruiert. Candace West und Don H. Zimmermann haben die ethnomethodologischen Ansätze der sex/gender Trennung zu ihrem Konzept des *doing gender* weiterentwickelt, das ich im nächsten Kapitel näher vorstellen möchte (vgl. Gildmeister, Wetterer 1992, S.211 – S.212).

2.2 Doing Gender

Die konstruktivistische Geschlechterforschung versucht Geschlecht nicht über Zweigeschlechtlichkeit und biologischen Annahmen zu definieren, sondern stellt sich unter anderem die Fragen: „*Wie vollzieht sich eine Wahrnehmung, die unentwegt beschäftigt ist Menschen in Männer und Frauen zu sortieren?*“ Wie wird Geschlecht mittels sozialer Interaktion hergestellt? Welche gesellschaftlichen Strukturen fördern zweigeschlechtliches Verhalten? (vgl. Lindemann 2007, S.74).

Harold Garfinkel „*Agnes-Studie*“ und die Arbeiten von Erving Goffmann legten den Grundstein für das sozial-konstruktivistischen ethnomethodologische Konzept des *doing gender* und setzten sich als erstes mit den oben genannten konstruktivistischen Fragestellungen auseinander. Garfinkel beschreibt den Lernprozess der Transsexuellen Agnes, die weiblichen Inszenierungs-codes zu

erlernen und als Frau wahrgenommen zu werden. Dabei untersuchte er als erstes Geschlecht abseits biologischer Elemente und konzentrierte sich auf die sozial interaktive Herstellung von Geschlecht (vgl. Villa 2006, S.85-S.87). Im „*Arrangement der Geschlechter*“ (1977) beschreibt Goffman die unterschiedliche *Inszenierung von Weiblichkeit und Männlichkeit [...] von der Selbstpräsentation des Körpers [...] bis zu parallelen Anordnungen*. Damit wird eine gesellschaftliche Unterscheidung der Geschlechter möglich, die als natürlich aufgefasst wird und nicht hinterfragt wird (vgl. Kotthoff 2002, S.3).

Im Konzept des doing gender „*ist Geschlecht somit nicht etwas was wir haben oder sind, sondern etwas, was wir tun*“ (vgl. Hagemann-White zit. nach Pauli 2008, S.30). Das heißt Geschlecht muss sozial interaktiv in einem wechselseitigen Prozess immerfort nach geschlechtsspezifischer Norm reproduziert werden (vgl. Gottburgsen, 2000, S.31). West und Zimmerman haben die konstruktivistischen Fragestellungen hinsichtlich der Konstruktion von Geschlecht aufgegriffen und in Anlehnung an Garfinkel und Goffmans Forschungen 1987 ihren doing gender Ansatz entwickelt. In ihrem Konzept des doing gender existiert keine Trennung in sex und gender, sondern es kommt eine dritte Kategorie, die sex category hinzu, um die Konstruktion von Geschlecht zu erklären (vgl. ebd. 2000, S.31-S.32).

Bei West und Zimmerman ist sex („*Geburtsklassifikation*“) nach *sozial vereinbarter biologischer Kriterien* das biologische Geschlecht, das die Grundlage für die sex category („*soziale Zuordnung*“), der *sozialen Zuordnung* eines Geschlechts bildet. Im Alltag muss die sex category immer wieder reproduziert werden, muss aber nicht mit der *Geburtsklassifikation* ident sein und kann diese ebenso ersetzen. Das dritte Merkmal gender („*intersubjektive Validierung*“) beschreibt situationsangepasstes Handeln das sich aus einer Geschlechtszugehörigkeit ergibt und der Norm entspricht (vgl. Gildemeister 2010, S.138). Sex, sex category und gender bilden eigenständige Analysekategorien, Gildemeister und Wetterer weisen darauf hin, dass es aufgrund der drei Kategorien möglich ist Geschlecht von biologischen Gegebenheit abzugrenzen. Zweigeschlechtlichkeit wird nicht mehr über

biologische Grundlagen definiert, sondern Geschlechtsidentität ist ein laufender Prozess, der über soziale Interaktion mit Beteiligung aller Interaktionspartner immer wieder hergestellt werden muss. Dabei heben sie die drei Aspekte: (1) „die analytische Unabhängigkeit, (2) die reflexive Beziehung und (3) die interaktive und situationsspezifische Verortung hervor“ (Gildemeister, Wetterer 1992, S.213). Die *analytische Unabhängigkeit* bezieht sich auf die drei voneinander unabhängigen Analysekatoren, sex, sex category und gender, die mit sich bringen, dass Zweigeschlechtlichkeit nicht nur biologisch definierbar ist. Die *reflexive Beziehung* zwischen sex und sex category zeigt die Möglichkeit des Einwirken von Kultur auf das körperliche Geschlecht. Interaktives und situationsspezifische Verortung macht deutlich das Geschlecht als Prozess zu sehen ist, das immer wieder während des alltäglichen Handelns hergestellt werden muss und nicht biologisch verankert ist (vgl. ebd. 1992, S.213). Nachdem doing gender in jedem alltäglichen Handeln Geschlechtsdifferenz sichtbar macht, fragen sich West und Zimmerman „Can we ever avoid doing gender?“ Der sozialkonstruktivistische Ansatz würde dies verneinen, existiert doch eine breite Palette an Möglichkeiten um Geschlecht eindeutig nach gesellschaftlichen fixen Codes darzustellen (vgl. Leitner 2005, S.3-S.4).

2.3 Repräsentation von Geschlecht

Die sozial-konstruktivistische These geht davon aus, dass Zweigeschlechtlichkeit nicht zwingend Norm sein muss und Geschlecht sich aufgrund verschiedener sozialer Prozesse verändern lässt. Das bedeutet, dass Geschlecht immer wieder nach entsprechenden Codes um hergestellt werden muss, wobei keine bewusste Entscheidung der Person Voraussetzung ist. Sondern Geschlecht wird in einem sozialen Prozess interaktiv hervorgebracht. Die Geschlechtsdarstellung muss glaubwürdig mit Hilfe von Kleidung, Mimik, Gestik, Sprache, Tätigkeiten usw. seinem Geschlecht passend nach gültiger sozialer Norm praktiziert werden. Der Aspekt der Vergeschlechtlichung von Gegenständen, Kleidungsstücken, Gesichtsausdruck usw. nennt Stefan Hirschauer *Sexierung*. Villa sieht in diesen *Sexierungsprozessen* das entscheidende Element zu der Produktion von Geschlechterdifferenz (vgl. Villa 2006, S.89- S.91).

Die Möglichkeiten der unterschiedlichen Darstellungsformen unterliegen einem historischen Wandel, das typisch weiblich oder männlich ist. Hirschauer weist darauf hin, dass im Alltag Geschlechtszugehörigkeit nicht als Darstellung sondern als natürlich aufgefasst wird (vgl. Hirschauer 1989, S.104 –S.105).

Geschlechtszugehörigkeit sollen daher als ihre Konstruktivität verbergenden Prozesse aufgefaßt [sic!] werden, deren reflexive Stilisierung Teilnehmer als Darstellung und deren Mißlingen [sic!] sie als Geschmacklosigkeit oder als Täuschung wahrnehmen (ebd. 1989, S.105).

Geschlechtsdarstellungen können auch an Räume gebunden sein. Villa gibt hier als Beispiel Toiletten oder Umkleieräume an, in denen fast ausschließlich entweder Frauen oder Männer anzutreffen sind. In Räumen wird Geschlechtsdifferenz manifestiert und inszeniert. Geschlecht entsteht aufgrund der Verknüpfung unterschiedlicher Elemente wie der Darstellung oder Attribute, die in sozialer Interaktion angewandt werden. Geschlechtsidentität wird permanent hergestellt und aufgrund von Interaktion wird sie anerkannt und bestätigt (vgl. Wrede 2000, S.13).

2. 3 Feminismus und Pornographie

Mitte der 70iger setzte der Diskurs um Pornografie innerhalb des Feminismus ein und spaltete die Feministinnen wie kein anderer. In ihrem Artikel „*A Feminist Overview of Pornography - Ending in a Defense Thereof*“ arbeitete Wendy McElroy die drei feministischen Positionen, (1) der radikale Feminismus, (2) der liberale Feminismus und (3) der sex-positive Feminismus, zu Pornografie heraus (vgl. McElroy o.J., o.S.).

(1) Die radikalen Feministinnen sehen in Pornografie ein patriarchales Machtwerkzeug, um die männliche Herrschaft für die Frauen zu festigen und treten für eine Zensur von Pornografie ein.

(2) Die liberalen Feministinnen stimmen mit den radikalen Feminismus überein, dass Pornografie erniedrigend gegenüber Frauen ist, aber sehen in einer Zensur von Pornografie die Beschneidung der freien Meinung.

(3) Die Pro-Sexfeministinnen sehen in Pornografie als Möglichkeit für eine selbstbestimmte weibliche Sexualität. Ein Verbot dagegen würde für die sex-positiven Feministinnen eine Manifestation der Opferrolle der Frau bedeuteten (vgl. Wilke 2004, S.268).

Einigkeit herrscht in allen drei Positionen gegenüber sexualfeindlichen aggressiven Darstellungen gegenüber Frauen und Kritik an gängigen patriarchalen gesellschaftlichen Verhältnissen. In diesem Kapitel werde ich vor allem auf dem Kampf der radikalen Feministinnen gegen Pornografie eingehen und auf die Gegenstrategien des sex-positiven Feminismus, nachdem diese beiden Positionen für die die vorliegende Arbeit am meisten relevant sind.

3.1 Anti-Porno Feminismus/radikaler Feminismus

3.1.1 Exkurs: Erste Frauen Bewegung und Prostitution

Für Marion Herz besteht ein enger Zusammenhang zwischen dem Kampf gegen Prostitution der ersten Frauenbewegung und dem Kampf gegen Pornografie des radikalen Feminismus.

Um gegen die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten, wie Syphilis oder Tripper vorzugehen wurden 1864 und 1867 *Contagious Diseases Acts* erlassen, die zuerst in den Hafenstädten in Kraft traten, aber zunehmend im ganzen Land angewandt wurden. Die *Gesetze über ansteckende Krankheiten* beinhalteten für Prostituierte entwürdigende polizeiliche und medizinische regelmäßige Kontrollen (vgl. Ringdal 2006, S.304). Aus der Kritik gegen die Reglementierung von Prostitution und der Forderung nach der Abschaffung dieser entwickelte sich eine abolitionistische Gruppierung um Josephine Butler (vgl. Herz, 2005 S.150). Josephine Butler kämpfte nicht nur für die Abschaffung von Prostitution, die für sie mit der Versklavung von Frauen gleichzusetzen war, sondern mit einem Sieg sollte die Befreiung der Frau erreicht werden (vgl. Schmackpfeffer 1998, S.28). In Folge dessen ist die initiierte abolitionistische Bewegung als eines der Gründungselemente des Feminismus zu verstehen (vgl. Herz 2005, S.150).

In den *abolitionistischen Schriften* die als Mittel gegen Pornografie dienen sollten, waren Ende des 19. Jahrhunderts selbst immer mehr pornografische Inhalte zu finden. Aus dem Schreiben über Prostitution entwickelte sich nicht nur das *Subgenre der Prostitutionspornografie* sondern auch die feministische PorNo-Bewegung (vgl. ebd. 2005, S.150). Für Herz ist im *20. Jahrhundert aus dem Kampf gegen die Prostitution, der Kampf gegen Pornografie geworden und aus der abolitionistischen Prostitutionspornographie die PorNOgraphie* (vgl. Herz 2005, S.150).

3.2 PorNo – USA

1975 wurde die Fraktion „*Woman against Violence in Pornography an Media*“ in Kalifornien als Protest gegen Pornographie und gegen die Gewaltverherrlichung in Medien gegründet. Vier Jahre später ging in New York um die Soziologin Andrea Dworkin und der Juristin Catherine A. MacKinnon eine ähnliche Gruppe hervor, die den ursprünglichen Namen und das Themengebiet in „*Women against Pornography*“ (WAP) verkürzte und eingrenzte (vgl. Rückert 2000, S.15). MacKinnon schilderte den Gründungsmoment folgendermaßen: „*auf Pornographie zu stoßen war, als ob wir einen geheimen Code gefunden hätten, der unser Leben gleichzeitig unsichtbar gemacht und bestimmt hat*“ (MacKinnon 1987, S.81 zit. nach Herz 2005, S.163).



Abb.1 (vgl. Scottish Socialist Youth 2011, o.S.)

Im radikalen Feminismus steht die Unterdrückung der Frau eng im Zusammenhang mit einem evolutions-biologischen Sexualitätsansatz und dementsprechend mit Geschlechterdifferenz. Geschlechtliche Unterschiede werden für die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau durch das Patriarchat verantwortlich gemacht, nachdem dieses sozial und historisch verankert ist (vgl. Hofmann 1999, S.94). Ellen Willis erklärt dazu:

Radikale Feministinnen entwickelten [...] schon sehr früh die These, dass [sic!] die Unterdrückung der Frau nicht nur die älteste, sondern

*auch die ursprünglichste Form der Herrschaft war. (Willis 1984, S.96
zit. nach Biehl 1991, S.15)*

Nach Kate Millet wird das Patriarchat aufgrund der Sozialisierung als gängiges System nicht mehr hinterfragt, deshalb entsteht keine Verbindung zwischen Gewalt und Patriarchat. Gewaltvolle Handlungen gegen Frauen liegen vor allem traditionellen Geschlechterrollen zugrunde. Männer sind demnach dominant und aktiv und Frauen passiv und dem Mann untergeordnet. Die heterosexuelle Penetration wird als direkter Gewaltakt gegen Frauen verstanden. Kritisiert werden gesellschaftlich verwurzelte *sexuelle Skripte*, wie die Eroberung der Frau durch den Mann, die zuerst Widerstand leisten muss. Dieses Szenario beinhaltet ebenso den Mythos der Vergewaltigung, der besagt dass Frauen den Wunsch inne haben, dass ihnen Gewalt angetan wird (vgl. Berger, Searles, Cottle, 1991 S.35-S.36). Susan Brownmiller schreibt dazu in ihrem Werk *„Gegen unseren Willen“*: *„Alle Männer sind aufgrund ihres Penis potentielle Vergewaltiger und alle Frauen seien biologisch gesehen potentielle Opfer“* (zit. nach Schwenken, 1999, S.158). Die nach den radikalen Feministinnen Misogynie im Patriarchat gipfelt in der Pornografie, die mit Zwangsprostitution gleichzusetzen ist.

Pornografie sei ein Mittel des Mannes, um vormals sexfreie Frauen als Huren darzustellen, sie dadurch seinem Sex zu unterwerfen und somit zu Huren machen (Herz 2005, S.164).

Der Slogan von Robin Morgan: *„Pornographie ist die Theorie, Vergewaltigung die Praxis“* gilt als Leitparole im Kampf gegen Pornografie. Andrea Dworkins Werk *„Pornography Men - possessing Women“*, gilt als eines der grundlegenden Werke im radikalen Feminismus des radialen Feminismus und ist die erste feministische Analyse, die Pornografie als patriarchales Instrument zur Aufrechterhaltung der männlichen Macht und Dominanz und die Unterdrückung der Frauen darstellt (vgl. Reinstädler 1996, S.24).

Mitte 1980 arbeiteten Dworkin und MacKinnon an einem Entwurf eines Pornographie-Gesetzes, indem verankert werden sollte dass Frauen, Männer und Transsexuelle im Falle sexueller Erniedrigung und Ausbeutung auf Schadenersatz klagen konnten (vgl. Rückert 2000, S.17). Der Gesetzentwurf wurde mit Hilfe eines Vetos des Bürgermeisters von Minneapolis als verfassungswidrig erklärt (vgl. Holzleitner 2000, S.188).

1984 beauftragte Ronald Reagan den Generalbundesanwalt Edward Meese mit dem Meese Report (*Attorney General's Commission on Pornography*), der 1986 in endgültiger Fassung erschien und 1600 Seiten umfasste. Der Meese Report sollte „das Wesen und Ausmaß der Pornographie in den USA sowie deren Einfluss auf die Gesellschaft zu erfassen“ (vgl. Lenz 2009, S.813). Die Kommission, die unter anderem aus einem franziskanischen Geistlichen, dem Gründer der Institution Focus on the Family und dem Vorstand des California Consortium of Child Abuse Council bestand trat gegen die Verbreitung von pornografischen Bildern und vor allem gegen die Verbreitung von sadistischen und geschlechtlichen Darstellungen mit Kindern ein (vgl. Künnemann 2008, S.25). Insgesamt umfasst der Meesereport 92 Vorschläge um Pornografie rechtlich zu reglementieren (vgl. Kaiser 1996, S.757). Gegenstimmen wie Edward de Grazia bemängelten dass:

über 300 Seiten des 1.976 Seiten umfassenden Berichts – ganze 15 Prozent – detaillierte Beschreibungen von Plots, Bildern und Ideen enthalten, die aus 725 Büchern, 2.325 Zeitschriften und 2.370 Hardcore-Pornofilmen zitiert wurden (zit. nach Strossen 1995, S.185).

Walter Kendrick beschrieb in seiner Untersuchung über Pornografie: „*The Secret Museum: Pornography in a Modern Culture*“, den Bericht als *himmelschreiend pornografisch*, und die Newsweek bezeichnete ihn als *Schmuddelbuch des Justizministerium* (vgl. Strossen 1995, S.185).

In Andrea Dworkins Buch „*Pornography - Men possessing Women*“ existiert ein ähnliches Verhältnis wie im Meese-Report. Dworkin beschreibt ausführlich

pornografische Szenen, wie eine ausführliche Filmbeschreibung von „Whip Chic“, die über vier Seiten einnimmt.

... In Whip Chic bumst Scott Healy, der einen großen Schwanz hat und ein Meisterficker ist Mrs. Alice Waverly in einem Motel [...] Sie zwingt den Penner, ihren Arsch zu lecken, dann ihre Möse, während Pete sie in den Arsch fickt... (Dworkin 1987 S.41–S.43).

Carol Vance bemerkt dazu:

Ironischerweise konnte in einer Kultur, wo es für Feministinnen zunehmend schwieriger wurde, erotisches Material zu präsentieren oder sich einer erotischen Sprache zu bedienen, es sich nur die Anti-Pornografie-Bewegung leisten, öffentlich in den drastischen sexuellen Bildern und der schmutzigsten sexuellen Sprache zu schwelgen, alles im erlaubten Rahmen, weil ihr Ziel ja die Verdammung war (zit. nach Strossen 1995, S.186).

Nachfolgend möchte ich wie bereits erwähnt eines der wichtigsten Werke im Kampf gegen Pornografie eingehen; Dworkins „*Pornography - Men possessing Women*“, um die wichtigsten Punkte im radikalen Feminismus gegen Pornografie zu skizzieren.

3.2.1 „Pornography - Men possessing Women“

Wir wissen alle, daß [sic!] wir frei sein werden, wenn es keine Pornographie mehr gibt. Solange sie aber existiert, müssen wir begreifen, daß [sic!] wir selbst die darin dargestellten Frauen sind: von derselben Macht benützt, derselben Beurteilung ausgeliefert, wertlose Huren, die um mehr winseln (Dworkin 1987, S.268).

Dworkin möchte in ihrem Werk Pornografie analysieren und diese als Instrument der männlichen Sexual- und Machtherrschaft herausarbeiten. Ich möchte auf das erste Kapitel eingehen in dem sie sieben Grundsätze der männlichen

Sexualherrschaft näher definiert, die nach ihr in der Pornografie ihren Ausdruck finden um Macht zu konstruieren.

1. Männer besitzen ein metaphysisches *Ich bin*. Dworkin kennzeichnet im ersten Grundsatz Männlichkeit mittels Nehmen: „*Ich will und ich habe das Recht zu besitzen, darum bin ich*“ (vgl. Dworkin 1987, S.21 – S.22 und ebd. 1987, S.22).
2. Der zweite Grundsatz bezieht sich auf die körperliche Überlegenheit des Mannes, dass dieser als Machtinstrument benutzt, um Frauen zu beherrschen. Körperliche Stärke von Frauen dagegen wird im patriarchalen System unterdrückt, mit dem Ziel Frauen *arbeitsunfähig zu halten*. Dies manifestiert sich in weiblicher Schönheit (vgl. ebd. 1987, S.23 – S.24).
3. Männer sind von Natur aus aggressiv, kriegerisch und grausam. Die Herrschaft des Mannes über die Frau basiert auf Terror, mit Hilfe von grausamen Aktionen gegenüber Frauen, die sozial verankert sind und gesellschaftlich nicht als grausam verstanden werden (vgl. ebd. 1987, S.24 – S.25).
4. Männer *benennen* Strukturen, Erfahrungen oder Werte. Die Macht des Mannes wird in der Sprache sichtbar, wie dass Aussagen von Frauen nach männlichen Wünschen abwandelt werden: „*Sie sagt Nein und er behauptet, das heiÙe Ja*“ (vgl. ebd. 1987, S.26 – S.27 und ebd. 1987, S.27).
5. Männer besitzen Frauen und Kinder aufgrund historischer Fakten. Nach Dworkins Ansicht entwickelte sich die Ehe aus dem Akt der Vergewaltigung heraus (vgl. ebd. 1987, S.29).
6. Geld ist ein weiteres Machtmittel des Mannes. Mit Geld kauft er Frauen, Sex, Status usw. Frauen, die mehr Geld verdienen als Männer werden gesellschaftlich abgewertet, und trotz Reichtum stehen sie unter dem Machtverhältnis des Mannes. Sie geben Geld für ihren Körper aus, um attraktiver für den Mann zu erscheinen (vgl. ebd. 1987, S.30 – S.32).
7. Sexualität ist eine Machtdemonstration des Mannes, obwohl der Mann der Frau die Macht über Sexualität zuspricht. Der Mann ist wehrlos aufgrund sexueller natürlicher Triebe. „*Er zwingt sie, das Ding zu werden, dass*

Erektionen hervorruft und bezeichnet sich dann als wehr- und machtlos, wenn er durch sie erregt wird“ (ebd. 1987, S.32). Der Penis ist das Machtinstrument des Mannes. Geschlechtsverkehr wird an der Frau durchgeführt und ist eine Präsentation der männlichen Macht (vgl. ebd. 2987, S.32 – S.34).

Dworkin sieht in Pornografie eine Abbildung von gesellschaftlichen realen Verhältnissen, nachdem für sie die Darstellungen von Frauen dem männlichen Verständnis von Sexualität und Hierarchie entsprechen. In pornografischen Produktionen wird die Frau oft als Prostituierte dargestellt, für Dworkin entspricht das realen Verhältnissen, sie unterscheidet nicht zwischen Fiktion und Realität. Die oben beschriebenen Grundsätze sind für Dworkin, die Hauptthematik in pornografischen Produkten. Die allgemeine Unterdrückung der Frau und ihre Befreiung kann nach ihr erst durch die Abschaffung des Patriarchates erzielt werden (vgl. Reinstädler 1996, S.25).

3.3 PorNo - Deutschland

In Deutschland startete die Zeitschrift Emma unter der Führung von Alice Schwarzer nach amerikanischem Vorbild eine eigene PorNo - Kampagne, deren Auftakt die Sternklage im Jahr 1979 war. *„Der Stern stelle auf seinen Titelbildern Frauen als bloßes Sexualobjekt dar, so als könne der Mann über die Frau beliebig verfügen und sie beherrschen“* (Emma 1978 zit. nach Lenz 2008, S.303). Alice Schwarzer motivierte die EMMA LeserInnen eine Sammelklage einzureichen, aber trotz bekannter und einflussreicher MitklägerInnen, wie Inge Meysel, Erika Pluhar, Luise Rinser, Margarete Mitscherlich und dem deutschen Frauenrat scheiterte die Klage (vgl. ebd. 2008, S.303). Obwohl die Klage von Emma keine Veränderung erzielte und abgelehnt wurde, wertete Alice Schwarzer die Initiative von EMMA als Teilerfolg und initiierte 1987 die PorNO - Kampagne nach amerikanischem Vorbild (vgl. Rückert 2000, S.17).

Dworkins Werk *„Pornography“*, das Schwarzer erstmalig in die deutsche Sprache übersetzte bildete die ideologische Basis der deutschen Kampagne. Schwarzer arbeitet ebenso einen Gesetzesentwurf für ein Verbot von Pornografie aus. Ihr Vorschlag orientierte sich stark an dem amerikanischen, ausgenommen das in

der deutschen Version nur Frauen das Recht auf Klage hatten (vgl. Lenz 2008, S.210). Die Kernpunkte des Gesetzesentwurfes sind, dass Pornografie frauenverachtend und gewaltverherrlichend und sexistisch gegenüber Frauen ist. Frauen werden in pornografischen Produkten als Sexualobjekte degradiert. Deshalb ist jeder der Frauen deren auf körperlicher oder geistiger Ebene durch Pornografie Schaden zugefügt hat, zur Unterlassung verantwortlich. Frauen die als Darstellerinnen tätig waren oder mit pornografischen Abbildungen konfrontiert worden sind, sind berechtigt Schadenersatz und Unterlass zu klagen. Personen, die die Frauen zu pornografischen Darstellungen zwingen oder nachträglich Darstellungen in einen pornografischen Kontext bringen sind müssen ebenso Schadenersatz und Unterlassung leisten. Jeder der Frauen wissentlich Pornografie aussetzt ist Schadenersatz pflichtig. Jede Person, die Pornografie konsumiert und *„Frauen in ihrem Recht auf Würde, Leben, körperlicher Unversehrtheit oder Freiheit verletzt, ist den direkt betroffenen zu Schadenersatz verpflichtet“* (vgl. Emma 1987, o.S.).

Kritisiert wurde am Emma-Gesetzesentwurf, dass nur Frauen gegen Pornografie klagen konnten und somit ein Opfer-Täter-Schema aufrecht erhalten bleibt. Alice Schwarzer erklärte, dass Frauen als potentielle Opfer, mit dem Gesetz die Möglichkeit zur Wehr hätten, und Männer als potentielle Täter, nicht klagen müssen (vgl. Lenz 2008, S.775–S.776). Wieder wird der Differenzansatz sichtbar, der im radikalen Feminismus vorherrschend ist. Männer sind pervers, unterdrückerisch, aggressiv und mordlüstern, Frauen dagegen sind asexuell oder führen eine liebevolle Sexualität und sind frei von Dominanz und Machtlust (vgl. Williams 1995, S.47).

Obwohl Schwarzer den Vorwurf einer Biologisierung der Geschlechter und die damit verbundene Manifestation von Geschlechtsstereotype zurückweist, existiert trotzdem keine Loslösung des Opfer – Frau und Täter – Mann Mechanismus. *„Pornografie ist Produkt männlicher Macht und weiblicher Ohnmacht und (re-)produziert beides zugleich“* (Schubarth 2010, o.S.) Frauen, die für Pornografie eintreten, sind für Schwarzer ebenso Opfer, ob sie wollen oder nicht (vgl. Schubarth 2010, o.S.).

Nach Alice Schwarzers Definition ist anzunehmen, dass es jede Art von Pornografie diskriminierend, gewalttätig, und sexistisch gegenüber Frauen agiert. Ihre Definition von Pornografie weist starke Ähnlichkeiten mit der ohnehin verbotenen Gewaltpornografie auf (vgl. Ingelfinger, Penkwitt 2004, S.23). Gehrke kritisiert am Emma-Gesetzesentwurf das weibliche sexuelle Gegenentwürfe erst möglich sind, nachdem keine männliche Pornografie mehr existiert. Die Möglichkeit für Frauen eine eigene erotische Kultur zu schaffen, bleibt somit verwehrt (vgl. Gehrke 1990, S.247).

3.4 Sex-positiver Feminismus

It's the cultural philosophy that understands sexuality as a *potentially* positive force in one's life, and it can, of course, be contrasted with sex-negativity, which sees sex as problematic, disruptive, dangerous. Sex-positivity allows for and in fact celebrates sexual diversity, differing desires and relationships structures, and individual choices based on consent. (Queen 2008, o.S.)

Nach den radikalen Feministinnen MacKinnon, Dworkin oder Schwarzer ist weibliche Lust in pornografischen Produkten ein fehlgeleitetes Missverständnis (vgl. Cornell 1997, S.19). MacKinnon schreibt dazu: *„Wenn Pornographie Teil Ihrer Sexualität ist, dann haben Sie kein Recht auf Ihre Sexualität“* (zit. nach Strossen, 1995, S. 191). Als Reaktion auf den konservativen Feminismus und dem Eintreten für Zensur von Pornografie entwickelte sich in den 80iger Jahren in den USA die Strömung des sex-positiven Feminismus (vgl. Bosse 2007, S.228).

In der Zensurierung von Pornografie sehen die VertreterInnen des sex-positive Feminismus eine Beschneidung der Rechte von Frauen. Die Anwältin Kathleen Peratis trifft es auf den Punkt: *„Wen Sie die Freiheit lieben und Sex mögen, dann klingt Zensur nicht gerade toll“* (vgl. Strossen 1997, S.34). Mit einem Pornografieverbot, würden keine pornografischen Bilder mehr existieren, die gegen hegemoniale Sexualität eintreten und eine „andere“ Sexualität sichtbar

machen. Ein gesetzliches Verbot würde zu einer Verlagerung der Pornografie in den illegalen Bereich führen und sich vollkommen der rechtlichen Regelung entziehen (vgl. Degele 2008, S.211–S.212). Die rechtliche Lage in der gewalttätige frauenfeindliche pornografische Bilder verboten sind, ist aus einer sex-positiven feministischen Sichtweise hinreichend (vgl. Reinstädler 1996, S.30). Die Pro-Porno Feministinnen plädieren deshalb für eine Produktion von positiven sexuellen Darstellungen und der Erschaffung einer neuen erotischen Kultur. Beide Geschlechter sollen die Möglichkeit haben ohne auf rassistische, sexistische oder gewalttätige Darstellungen zurückzugreifen ihren erotischen Fantasien Ausdruck zu verleihen (Bosse 2007, S.228).

Ein weiterer gegensätzlicher Punkt zu den konservativen Feministinnen ist Sexarbeit. Pornodarstellerinnen oder Prostituierte sollen die Möglichkeit haben, insofern, sie den Beruf freiwillig gewählt haben, ihrer Arbeit ohne Scham nachzugehen (vgl. Degele 2008, S. 1997). Aus dem Slogan: „*Der Körper einer Frau, das Recht einer Frau*“ schließen sie, dass es das Recht einer Frau ist, wenn es aus freien Willen geschieht als Sexarbeiterin ihr Geld zu verdienen, ohne dabei von anderen Frauen verachtet zu werden (vgl. McElroy o.J., o.S.)

Um noch einmal auf die wichtigsten Aspekte eines PorYes - Feminismus einzugehen, möchte ich auf den Artikel *Pornografie aus einer feministischen Sicht* von Wendy McElroy eingehen, in der sie die positiven Aspekte an Pornografie für Frauen hervorhebt. Nach McElroy kann Pornografie im privaten aber auch politischen Bereich positive Effekte erreichen.

Auf privater Ebene:

1. Pornografie ermöglicht eine Erweiterung des sexuellen Erfahrungsspektrums in geschützter privater Atmosphäre. Frauen erfahren neue sexuelle Entwicklungsmöglichkeiten oder sexuelle Alternativen und gelangen zu neuen Erfahrungswerten.
2. Mit Pornografie können Frauen ihre sexuelle Fantasien ausleben und genießen, die in der Realität nicht möglich wären.
3. Frauen können Sexualität frei und selbst interpretieren und lernen ihre Neigungen zu akzeptieren.

4. Pornografie wird ebenfalls in der Paartherapie verwendet, um einen Dialog über Sexualität zu starten oder neue sexuelle Perspektiven zu entdecken. (vgl. McElroy, o.J, o.S)

Auf politischer Ebene

1. Pornografie und Feminismus sind ähnlich historisch verwurzelt, beide sind in *der selben Periode sexueller Freiheit aufgekommen* und mussten gegen gängige moralische, konservative, gesellschaftliche oder politische Normen ankämpfen. Gesetze, wie das *Constock Law* die gegen Pornografie vorgehen sollten, wurden auch zu einer Beschneidung der Rechte von Frauen, wie die Geburtenregelung.
2. Pornografie ist für McElroy die freie Rede im Bereich der Sexualität.
3. Sexarbeiterinnen würden aufgrund einer rechtlichen Regelung von Pornografie Vorteile erhalten und nicht mehr gesellschaftlich marginalisiert werden. (vgl. MacElroy o.J., o.S.)

2.4 Pornografie

4.1 Definitionen, Positionen und Widersprüche

Die Definitionsversuche um Pornographie unterliegen kulturellen, sozialen, oder politischen Normen einer Gesellschaft, sowie den unterschiedlichen Interesse an dem Gegenstand (vgl. Bremme 1990, S.5).

Ob es sich bei einem Werk um Kunst oder Pornografie handelt, ist immer von den moralischen Vorstellungen einer Gesellschaft abhängig. James Joyce „Ulysses“, Richard Strauss „Salome“ sowie Madonnas Musikvideo „Justify my Love“ wurden zu ihrer Zeit als pornografisch eingeschätzt. Ebenso wird in liberalen Staaten ein Werk weniger schnell als pornografisch bewertet, als in *politisch totalitären oder fundamentalistischen* Ländern (vgl. Batinic 2008, S.167).

Etymologisch lässt sich Pornographie nicht eindeutig bestimmen, aber der Wortursprung liegt im Griechischen. (*porne* = Dirne, Hure oder *pórnos*= Hurer) und (*graphein* = schreiben, zeichnen). Zusammengefasst ist Pornografie die Beschreibung von Prostituierten; ihren Tätigkeiten, ihren Sitten und ihre Kunden (vgl. Brockhaus Band 21 2006, S.757). In Griechenland unterschied man zwei Klassen von Prostituierten, einerseits die hochgeachteten *Hetären*, die meist über eine hohe musische und philosophische Bildung verfügten und andererseits die niedrige stehende *Porneia*. Festzuhalten ist, dass die Trennung in *Hetäre* und *Porneia* nicht einfach zu vollziehen ist, nachdem die Hetären nicht nur hoch gebildete schöne Frauen waren, sondern der Begriff auch allgemein für Prostitution angewandt wurde (vgl. Dierichs 2008, S.59). Ob die Bezeichnung in seiner Entstehungszeit negativ konnotiert war, darüber gehen die wissenschaftlichen Meinungen auseinander. Den unklaren Wortursprung nehmen einige Autoren und Autorinnen zum Anlass für eine Wertung (vgl. Heinzus 1995, S.168). Für die Feministin Andrea Dworkin sind nicht die gesellschaftlich geachteten Hetären gemeint, sondern die *porneia*, die unterste Schicht der Prostituierten (vgl. Dworkin 1990 S.243).

... die Hure ist porne, die niedrigste Hure, die Hure die allen männlichen Bürgern gehört [...] Ihr beim Sex zuzusehen bedeutet der Hure beim Sex zuzusehen. [...] (Dworkin 1990, S.243).

Für Claudia Gehrke ist *Porne* die Göttin der Liebesdienerinnen und stellt somit „die Gesamtheit der Liebesdienerinnen und Liebesdiener“ (vgl. Gehrke, o.J., S.7) dar. Gehrke räumt ein dass es auch Klassenunterschiede innerhalb der Liebesdienerinnen gab, trotzdem geht nicht eindeutig hervor, ob *Porne* negativ zu deuten sei (vgl. Gehrke o.J., S.7).

Der Pornografiediskurs ist gekennzeichnet durch unterschiedliche Definitionen, Wertungen oder Positionen. Nach Bremme „erschwert diese Begriffsverwirrung die konstruktive Auseinandersetzung“ mit dem Gegenstand (vgl. Bremme 1990, S.5). Eine Möglichkeit Pornografie zu definieren ist sich auf die rechtliche Regelung des Terminus zu beziehen. Das österreichische Pornographie-Gesetz trat am 31. März 1950 in Kraft und lautet „§ 207a Bundesgesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung“ (vgl. Cizek 2001, S.14). Juristisch definiert wird Pornografie im Allgemeinen:

Als „Darstellungen, die 1. zum Ausdruck bringen, dass sie ausschließlich oder überwiegend auf die Erregung eines sexuellen Reizes bei dem Betrachter abzielen und dabei 2. die im Einklang mit allgemeinem oder gesellschaftlichen Wertvorstellungen gezogenen Grenzen des sexuellen Anstandes eindeutig überschreiten (Schröder zit. nach Krainer 2007, S.6 -S.7).

Nach österreichischer und deutscher Rechtslage wird zwischen relativer und harter Pornografie unterschieden, wobei letztere gesetzlich verboten ist (vgl. Krainer 2007, S.6 - S.7). Zu harter Pornografie zählen gewalttätigen Handlungen, Sodomie oder *sexuellen Missbrauch von Kindern oder Jugendlichen* (vgl. Kaiser 1996, S.791).

Eine weitere juristische Position findet sich im radikalen Feminismus, nach diesem ist die gesetzliche Verbot von harter Pornografie nicht ausreichend. Deshalb wird eine gesetzliche Regelung gefordert, die pornografische Inhalte und Darstellungen gänzlich eindämmt. Im Emma-Gesetzesentwurf wird Pornografie folgendermaßen definiert:

„Pornografie ist die verharmlosende oder verherrlichende, deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Frauen oder Mädchen in Bildern und/oder Worten, die eines oder mehrere der folgenden Elemente enthält:

- 1. die als Sexualobjekt dargestellten Frauen/Mädchen genießen Erniedrigung, Verletzung oder Schmerz;*
- 2. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden vergewaltigt – vaginal, anal oder oral;*
- 3. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden von Tieren oder Gegenständen penetriert in Vagina oder After;*
- 4. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen sind gefesselt, geschlagen. Verletzt, mißhandelt, [sic!] verstümmelt, zerstückelt oder auf andere Weise Opfer von Zwang und Gewalt“ (vgl. Emma 1987, o.S).*

Von einem juristischen Standpunkt ist die Frage, ob es sich bei einem Produkt um Kunst oder Pornografie handelt ebenfalls entscheidend. In den 60ern starteten eine Vielzahl an Diskussionen, ob ein Werk pornografisch oder erotisch mit künstlerischen Wert einschätzen ist (vgl. Reinstädler 1996, S.18). Peter Gorsen stellt dabei fest, dass die Definition von Pornografie und Erotik an den jeweiligen Zeitgeist einer Gesellschaft angepasst sind. Susan Sontag schlägt in ihrem Essay *„Die pornographische Phantasie“* vor die drei Hauptdiskurse um Pornografie: Ästhetik, Subjektivität und Macht getrennt voneinander zu betrachten (Metelmann 2005, S.53). Nach Corinna Rückert gelang es Faulstich erstmals Pornografie an Hand von ästhetischen Merkmalen, medienübergreifend und positionsunabhängig zu definieren. Nach Faulstich ist:

Pornografie die Darstellung sexueller Handlungen in Wort, Bild oder Ton in allen Medien gemäß den drei Kategorien „explizit detailliert“, „fiktional wirklich“ und „szenisch narrativ“ (Faulstich 1994, S.33).

Obwohl Faulstichs Definition erstmals einen neutralen Blick auf die Pornografieuntersuchung zulässt, kritisiert Corinna Rückert dass Faulstich „*Pornografie als mediale Abbildung sexueller Handlungen bezeichnet*“, nachdem so ein Zusammenhang zwischen *real erlebter Sexualität* und Pornografie hergestellt wird (vgl. Rückert 2000, S.97). Rückert bezieht sich auf Ertel, der in seiner Studie „*Erotika und Pornographie: Repräsentative Befragung und psychophysiologische Langzeitstudie zu Konsum und Wirkung*“, nachwies dass Pornographie sich kaum auf real sexuelle Erlebnisse bezieht, sondern eine *Gegenrealität* erschafft und einen ähnlichen Stellenwert wie sexuelle Fantasien einnimmt (vgl. ebd. 2000, S.100). Folglich schlägt Rückert eine leicht abgewandelte Pornodefinition vor, die für diese Arbeit als Pornografiedefinition übernommen wird vor:

Pornografie bezeichnet diejenigen medialen Inszenierungen sexueller Phantasien in Wort, Bild oder Ton, die 1. explizit detailliert sind, 2. in einer szenisch narrativen Rahmen eingebunden sind und 3. einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug herstellen (Rückert 2000, S.100).

4.2 Erklärungsmodelle über die Wirkung von Pornografie

Zur Erklärung über die Wirkung von Pornografie gibt es eine Vielzahl an Modellen und Theorien, wobei in dieser Arbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Ich möchte zuerst auf die drei Theorien; die Spiegelungstheorie, (2) die Ventiltheorie und (3) die Korrelattheorie nach Faulstich eingehen, und anschließend auf drei medien-psychologische Ansätze; (1) Die Theorie der Exemplifikation, (2) die Theorie des sozialen Lernens und (3) der soziale Vergleich von Sexualität, die an Zillmann orientiert sind.

4.2.1 Spiegelungstheorie

Die Spiegelungstheorie stammt aus dem radikalen Feminismus und besagt, dass reale Geschlechterverhältnisse in pornografischen Produktionen widergespiegelt

werden. Faulstich bezieht sich auf Dworkins Werk „*Pornography*“, in dem sie darauf hinweist, dass reale Geschlechterverhältnisse und die Diskriminierung von Frauen in Pornografie dargestellt werden. Faulstich kritisiert den Gewaltbegriff nach Dworkin; nachdem eine Studie des Soziologen Rüdiger Lautmann erkenntlich macht, dass direkte Gewaltakte genreunüblich sind und in nicht pornografischen Produktionen mehr gewaltvolle Darstellungen präsent sind (vgl. Faulstich 1994, S.246–S.259). Dworkins Vorwurf das Pornografie Misogynie erzeugt, weist Faulstich zurück, nachdem nach ihm Frauenabwertende Darstellungen sich nicht allein auf Pornografie beschränken, und „*nicht sexistischer ist als alle anderen kulturellen Produkte*“ (ebd. 1994, S.259).

4.2.2 Ventiltheorie

Die Ventiltheorie weist zwei Argumentationsstränge auf, einerseits (1) die naturbedingte Triebbefriedigung, die zwischen Mann und Frau unterschiedlich stark ausgeprägt ist und andererseits (2) real unerfüllte sexuelle Wünsche, Neigungen oder Fantasien, die mit Hilfe von pornografischen Produkten ausgelebt werden können (vgl. Pusnik 2003, S.45).

1. Bei der naturbedingten Triebbefriedigung liegt ein biologisches sexuelles Erklärungsmuster vor. Demnach verfügen Männer und Frauen über einen unterschiedlichen starken Geschlechtstrieb; in der Norm unterliegt dem Mann der stärkere Sexualtrieb. Nachdem der diesem nicht immer nachgehen kann, werden pornografische Produkte als Ventil benutzt, um den Sexualtrieb zu kontrollieren. Von einem soziologischen Standpunkt unterdrücken Frauen dagegen sexuelle Wünsche und müssen ihre Triebfähigkeit erst langsam wieder erlernen (vgl. Faulstich 1994, S.259-S.260).

2. Die zweite Argumentationslinie erklärt Pornografie als Ersatz für sexuelle Fantasien oder Neigungen, die nicht verwirklicht werden können. Mit Hilfe von Pornografie können außergewöhnliche Erfahrungen, die real nicht möglich wären, erlebt werden. Dies bezieht sich nicht nur auf Sexualpraktiken sondern auch auf Sexmythen, wie *Instant-Verführungsfiktionen* oder sexuelle *Veni-Vidi-*

Vici-Mythen, die sich in über 90% aller pornografischen Produkte wiederfinden. Beide Mythen besagen, dass der Protagonist zu jeder Zeit die gewünschten sexuellen Handlungen vollziehen darf (vgl. ebd. 1994, S.260 - S.261).

Faulstich kritisiert, an der Ventiltheorie, dass sie nur teilweise Anwendung findet. Pornografie verwendet mehr den Verführungsmechanismus; das heißt, dass diese mehr auf Stimulanz als auf Befriedigung des Konsumenten abzielt (vgl. ebd. 1994, S.263).

4.2.3 Korrelattheorie

Für Faulstich sind weder die Spiegelungstheorie noch die Ventiltheorie ausreichende Erklärungsmodelle. Er schlägt deshalb ein drittes vor; die Korrelattheorie, die *eine Verbindung zwischen subjektiver Bedürftigkeit und objektivem Bedarf zeigt* (Faulstich 1994, S.264.) In der Korrelattheorie bezieht sich Faulstich auf einen kulturgeschichtlichen Hintergrund. Je mehr Pornografie im gesellschaftlichen Rahmen tabuisiert wird, desto mehr steigt die Attraktivität von pornografischen Produkten. Würde man nach Faulstich Pornografie gesellschaftlich integrieren und nicht ausgrenzen, würde diese ihren Reiz verlieren und Pornografie wäre ein *Randphänomen ohne erwähnenswerte Bedeutung* (vgl. ebd. 1994, S.266). Nach Faulstich könnten sexuelle Szenen, die in Mainstream-Produktionen in der Mehrheit ausgeblendet oder angedeutet werden, ebenso wie gefährliche Szenen Action-Filmen gedoubelt werden, so würden pornografische Produktionen weniger Aufmerksamkeit erlangen (vgl. ebd. 1994, S. 266).

In der Medienpsychologie funktioniert Pornografie nach Dolf Zillmann auf drei Ebenen: (1) die Wahrnehmung von Sexualität, (2) die Anregung zu der Imitation von sexuellen Vorgängen und Praktiken und (3) *bestimmte selbstbezogene Einstellungen über sexuelle Verhaltensweisen werden unterstützt*. Diese drei Kategorisierungen möchte ich nun darauffolgend näher erläutern (vgl. Faust, o.J., S.11).

4.2.4 Theorie der Exemplifikation

Die Theorie der Exemplifikation erklärt, wie pornografische Produkte die Wahrnehmung von Sexualität beeinflussen können. Mit Hilfe der *quantifizierenden Heuristik* werden einzelne pornografische Darstellungen als Beispiel aufgefasst. Wobei die Häufigkeit der gezeigten Darstellung Aufschluss über Normalität oder Abnormalität gibt, anschließend werden Ergebnisse von dem Einzelnen auf die Gesamtpopulation übertragen (vgl. Zillmann 2004, S.573). Als Beispiel gibt Zillmann Frauen an, „*die während analer Penetration ekstatisch aufschreien*“, der Zuschauende könnte daraus schließen, dass jede Frau nach diesem Beispiel ebenso in der realen Welt agiert (vgl. ebd. 2004, S.573). Zillmann gibt zu bedenken, dass bei einer Änderung der Wahrnehmung, sich auch oft die Einstellung zum Subjekt wandelt (vgl. ebd. S.574).

4.2.5 Soziales Lernen in der Sexualität

Die *soziale Lerntheorie* nach Albert Bandura beschäftigt sich nicht nur mit der Wahrnehmung von Sexualität, sondern weiterführend ebenso mit der Imitation von sexuellen Verhalten. Dabei sind zwei Punkte hervorzuheben:

1. „*Die kognitive, informative Funktion sozialen Lernens zeigt auf, dass die Beobachtung von Verhalten, entweder zur Belohnung oder zur Bestrafung führt*“ (Faust o.J., S.12). Daraus lässt sich schließen, dass belohnendes Verhalten zu Nachahmung führt und bestrafendes Verhalten in der Regel nicht imitiert wird. Im pornografischen Bereich zeigt sich Belohnung in Form von *euphorischen Erlebnissen*, während negative Erfahrungen dagegen in der Norm nicht gezeigt werden. Folglich lässt sich annehmen, dass sexuelle Handlungen Euphorie hervorrufen, deshalb Nachahmung sinnvoll ist, wobei gewaltvolle oder gefährliche Aktionen nicht ausgeschlossen sind.
2. Der zweite Aspekt ist die *stellvertretende Konditionierung*. Das heißt sexuelle Darstellungen, die wiederholt gesehen werden, werden mit dem

Erleben von starkem Genuss assoziiert, das in Folge dessen die Imitation von Verhalten begünstigt (vgl. Zillmann 2004, S.574 – S.575).

4.2.6 Sozialer Vergleich sexueller Verhaltensweisen

Vergleicht man die zum Teil utopischen Erfahrungen des sexuellen Lustgewinn in pornografischen Produkten mit einem selbst, kann dies zu sexueller Unzufriedenheit führen. Als Konsequenz sieht Zillmann verschiedene Auswirkungen, wie Resignation, Ausblendung eigener sexueller Wünsche oder übertriebene Kompensation (vgl. Zillmann 2004, S.575).

4.3 Kritische Aspekte von Mainstream-Pornografie

4.3.1 Exkurs Mainstream-Pornografie

Der Mainstream-pornografische Film orientiert sich in seinen Inhalten an der breiten Masse; männlich heterosexuell. Die sexuellen Handlungen finden in der Norm zwischen Frauen und Männer statt und gleichgeschlechtliche Szenen finden explizit zwischen Frauen statt und dienen meist als Einleitung für den heterosexuellen Akt (vgl. Lüdtk-Pilger 2010, S.30). Nach Faulstich funktioniert Mainstream-Pornografie nach einer *Ästhetik des Hässlichen*, die er vor allem auf die Form der Darstellung bezieht. Die Protagonisten werden auf den geschlechtlichen Akt reduziert und verfügen über kaum charakteristische Merkmale, das heißt sie bleiben anonym und austauschbar (vgl. Faulstich 1994, S.206). Nach Rückert werden die Figuren an wiederkehrenden Mythen orientiert. Wiederkehrende Stereotype sind unter anderem, *die unersättliche Frau* oder *die willige Frau*.

...die unersättliche Frau , die sich als Hure anbietet, die nimmermüde männliche Potenz, die willige Frau, die genommen werden will, der einzigartige Phallus, der allein die Unersättlichkeit der Frau befriedigen kann, das Sperma als Zeichen männlicher Dominanz, das als letzter Akt der Unterwerfung geschluckt wird und schließlich der gemeinsame Orgasmus... (Rückert zit. nach Lüdtk-Pilger 2010, S.57).

Die Dialoge verlaufen klischeehaft und dienen der Einleitung der sexuellen Handlung. Ebenso Setting, Kamera oder Beleuchtung sind alleine auf den sexuellen Akt ausgerichtet und übernehmen keine ästhetischen Funktionen. Die flache Story dient maximal zu einer Verknüpfung von Sex-Stellungen (vgl. Faulstich S.206 – S.208).

4.3.2 Der männliche Blick

In der feministischen Filmtheorie zählt Laura Mulvey's Artikel „*Visuelle Lust und Narratives Kino*“ aus dem Jahr 1975, zu den bedeutendsten Abhandlungen. Mulvey untersucht anhand psychoanalytischer Elemente geschlechtliche Stereotypisierungen in den Hollywoodfilmen der 30-50er Jahre und wie weit sich die Filme an patriarchalen Verhältnissen orientieren. Mulvey kommt dabei zum Schluss, dass Filme vorwiegend für ein männliches Publikum und deren Bedürfnisse produziert werden und deshalb die männliche Schaulust im Zentrum steht. Die Kamera steht synonym für die männliche Schaulust, sie lenkt seinen Blick auf ausgewählte Dinge. Der Mann wird zum *Träger des Blicks* und die Frau wird angesehen (vgl. Hipfl 2002, S.196). Sie unterscheidet geschlechtsspezifisch zwischen dem aktiven kontrollierenden Blick, der für den Mann steht und dem weiblichen passiven Blick. „*Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantaseie (sic!) auf die weibliche Gestalt, (...) sie werden gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt*“ (Mulvey 1975, S.397).

Der männliche Zuschauer identifiziert sich aufgrund des Blickes mit dem Hauptdarsteller, der wiederum die weibliche Protagonistin mit seinem Blick kontrolliert (vgl. ebd. 1975, S. 398 – S.399). Der Hauptdarsteller blickt auf die weibliche Protagonistin, die zum Objekt degradiert wird (vgl. Maier 2007, S.40). Die Abbildung der Frau fördert einerseits Lust beim Mann und andererseits aufgrund des fehlenden Penis, Kastrationsangst. In der Psychoanalyse gibt es zwei Möglichkeiten gegen die *Kastrationsbedrohung* vorzugehen. Entweder mit Hilfe eines „*sadistischen Voyeurismus*“, bei der der Mann das Abbild der Frau fortlaufend auf den fehlenden Penis untersucht und währenddessen den weiblichen Körper vollkommen fetischisiert und eine übertriebene Verehrung eintritt (vgl. Hipfl 2002, S.196 – S.197). Die einzige Möglichkeit nach Mulvey, die

Frau vom Objektstatus zu lösen und dem männlichen Blick zu entgehen, sind feministische Gegenentwürfe.

4.3.3 Verobjektivierung

Ein oft feministisch geprägter Vorwurf ist die Objektivierung von Personen in pornografischen Produkten. Frauen werden demnach zu Sexualobjekten degradiert. In der Mainstream-Pornografie liegt der Schwerpunkt in der Abbildung von Personen und nicht auf dem Prozess der Kommunikation, das wiederum Distanz zwischen den Akteuren erzeugt und zu Verobjektivierung der Figuren führt. Für Susanne Kappeler liegt die Darstellung von Frauen bestimmten gesellschaftlichen und kulturellen Funktionen zugrunde. Der Mann der den Subjektstatus einnimmt, übernimmt die Rolle des Autors, kreiert die Bilder und beeinflusst mit seiner Sicht, den Objektstatus der Frau. Deshalb können laut Kappeler pornografische Produktionen nicht als Fiktion aufgefasst werden, nachdem immer ein Bezug zu realen gesellschaftlichen Verhältnissen vorhanden ist (vgl. Kappeler 1986, S. 57-S.58).

Für Lorber tritt auch eine Verobjektivierung des Mannes ein. Männer werden *„nur noch definiert durch ihren übergroßen, sexuell allzeit bereiten und stets zu Höchstleistungen aufgelegten Penis“* (Lorber 1999, S.162).

4.3.4 Stereotypisierung

In dem größten Teil der Mainstream-pornografischen Produktionen werden Frauen an stereotypen Geschlechterdarstellungen orientiert. Die Handlung zielt nicht auf Kommunikation ab, sondern auf sexuelle Interaktion. Frauen und Männer werden auf ihre Körperlichkeit reduziert (vgl. Bremme 1990, S.8-S.9). Wie bereits erwähnt, verfügen die Protagonisten kaum über charakterliche Merkmale oder personifizierende Eigenschaften, sie bleiben anonym und austauschbar. Die Persönlichkeitszuschreibungen verlaufen nach stereotypen Mustern und sind stets auf sexuelle Interaktion ausgerichtet. Koch beschreibt die

Stereotypisierung der Figuren als die „Umwandlung von Personen in Schemen, die sich nach einem vorgegebenen Muster bewegen“(Koch 1989, S.116).

Vor allem die Rolle der Frau wird nach klischeehaften patriarchalen Sex-Mythen angepasst. Wiederkehrende pornografische Rollentypen sind beispielsweise, die Hure, die Jungfrau, die Mutter oder die Nymphomanin (vgl. Bremme 1990, S.14). Eine der meist vertretenen Sex-Mythen, ist die weibliche Nymphomanie. Frauen werden mit einem übersteigerten sexuellen promiskuitiven Verlangen dargestellt, die Geschlechtsverkehr auch wenn er sadistisch ist genießen. Im Nymphomanie-Mythos wird die Frau rein auf ihre Sexualität reduziert und lässt sich auf verschiedene pornografische Stereotype anwenden (vgl. Faust o.J., S.9).

Der männliche pornografische Prototyp ist der Jäger und Eroberer. Er verfügt über einen aggressiven, omnipotenten Sexualtrieb, der sich anhand eines stets erregten Gliedes zeigt. Obwohl auch er von seinem Sexualtrieb gesteuert ist, behält er in der pornografischen Handlung die Kontrolle und steuert das Geschehen. Oft wird der Stereotyp des männlichen Eroberers mit dem des Vergewaltiger zusammen angewandt, der dann als Jäger auftritt (vgl. Bremme 1990, S.23-S.24).

4.4 Post-Pornografie

Die Performancekünstlerin Annie Sprinkle prägte den Begriff *Post Porn*. Sie entlehnte ihn von dem niederländischen Fotografen Wink van Kempelen, der 1986 eine seiner Ausstellungen *Porn Modernism* nannte (vgl. Sprinkle o.J., o.S).

Ende der 80er Jahre verfassten Candida Royalle, Veronica Vera, und Annie Sprinkle und weitere KünstlerInnen das *Post Porn Modernist Manifesto*, in dem Sex als eine positive heilende Energie verstanden wird, die Geschlecht, Herz, Verstand und Geist vereint. (vgl. ebd. o.J., o.S.)

Post Porn Modernists celebrate sex as the nourishing life-giving force. We embrace our genitals as part, not separate, from our spirits. We utilize sexually explicit words, pictures and performances to communicate our ideas and emotion. We denounce sexual

censorship as anti-art and inhuman. We empower ourselves by this attitude of sex-positivism. And with this love of our sexual selves, we have fun, heal the world and endure. (Sayer Wilson 2009, S.132)

Sprinkle entwickelte das Konzept der Post Pornografie hinsichtlich ihrer Show „*Post Porn Modernist*“, die sie von 1989 – 1996 aufführte, weiter. Anja Zimmermann schreibt dazu: „*In ihren Performances (...) lotet sie die Grenzlinien zwischen Kunst und Pornografie aus...*“ (Zimmermann zit. nach Reiß 2007, S.381). Zu Beginn ihrer Show legte Sprinkle den Focus auf die *Entmystifizierung der Weiblichkeit*. Die Zuschauer konnten mit Hilfe eines Spekulum ihren Gebärmutterhals betrachten, oder sie inszenierte ein „*Busen-Ballett*“. In späteren Aufführungen fokussierte sie politische und spirituelle Kontexte um Sexualität (vgl. Vogel 2005, S.176).



Abb.2 (vgl. Cramer 2006, o.S.)

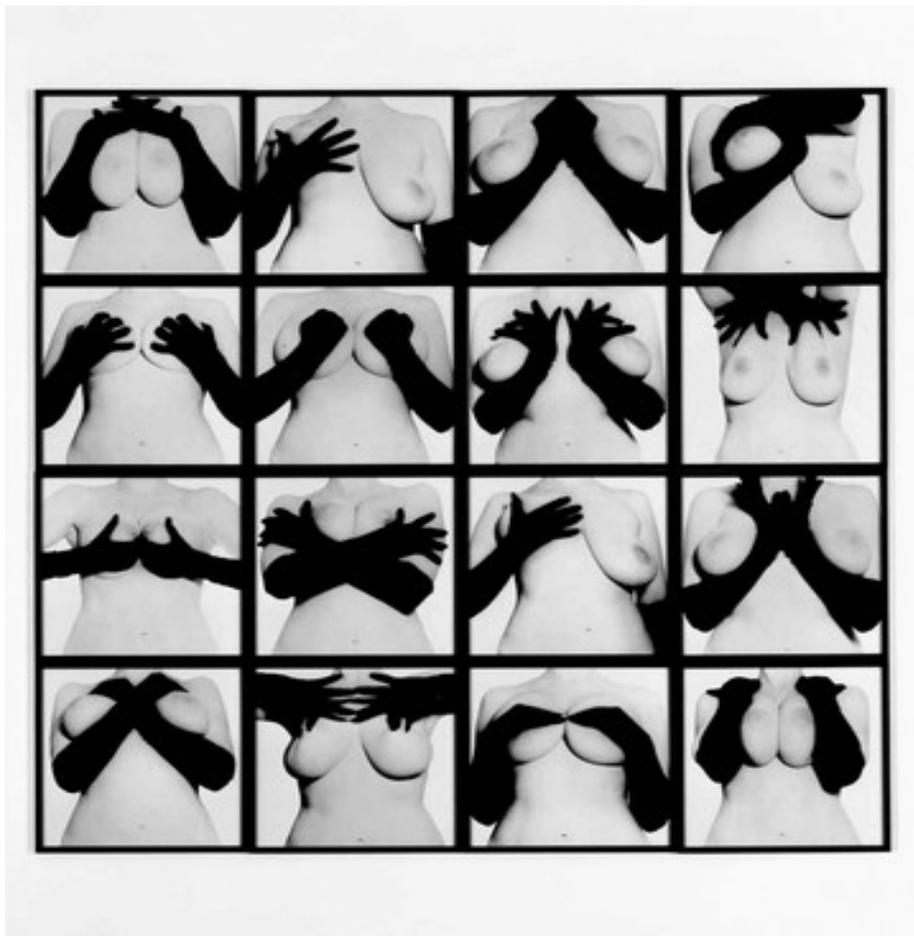


Abb.3 (vgl. Migrosmuseum 2002 – 2006, o.S.)

Die im zweiten Kapitel beschriebene Definitionsleere für Pornografie trifft ebenso für Post Pornografie zu. Trotzdem lässt sich festhalten, dass das Potential von post-pornografischen Produktionen in der Loslösung von festgefahrenen Geschlechterstereotypen und deren Dekonstruktion ist. Für die Darstellung der Frau bedeutet dies, die Befreiung des Objektstatus bzw. die Loslösung eines männlichen Blickes. Post Porn wird in der Regel als Kritik der oft sexistischen und heteronormativen Mainstream-Pornografie verstanden (vgl. Stütgen 2010, o.S.).

Neben feministischen Ansätzen finden sich vor allem im queer- und transgender Bereich Filme, die den reaktionären post-pornografischen Ansatz nutzen um andere sexuelle Identitäten abseits Stereotypen und Heteronormativität zu darstellen (ebd. 2010, o.S.). Für den feministischen, queeren und transgender Bereich sollen post-pornografische Produktionen die Möglichkeit bieten die Kategorie Gender variabel und austauschbar zu machen. Naturalismus und

stereotype Geschlechterzuweisungen sollen zurückgewiesen und im besten Fall aufgelöst werden. Der Filmwissenschaftler und Performancekünstler Tim Stüttgen sieht das Reaktionäre in Post-pornografie in der Reflexion und Transformation. Nach dem Queer-Theoretiker Lee Edelman soll Post Porn im idealen Fall *sexuell identäre Existenzen riskieren und non-utopische alternative Ökonomien zwischen Körpern und Lüsten jenseits von normativen Identitätszuschreibungen* möglich machen. (vgl. Sonnenschein 2007, o.S.)

Beatriz Preciado und Helene Bourchie griffen die performativen und gesellschaftskritischen Aspekte des Konzept Post-Pornografie auf und entwickelten es mit ihrem *kontrasexuellen Manifest* in eine politische Richtung weiter. Preciado bezieht sich auf Foucault, nach dem der effizienteste Widerstand gegen ein Verbot der Sexualität nicht im Kampf liegt, sondern in der *Kontra-Produktivität*. Das heißt das Manifest soll als Strategie des Widerstands verstanden werden, um alltägliche Vorstellungen von Geschlecht zu dekonstruieren (vgl. Schäfer - Bösert 2006, S.63).

Neben den feministischen, queer und transgender Entwürfen von Post-Pornografie, hat der Filmtheoretiker Georg Seeßlen die These aufgeworfen, dass der pornografische Film sich selbst zu dekonstruieren beginnt. Filme wie „*Baise-moi*“ oder „*Irreversible*“ zeigen Sexualität nüchtern, kalt und befremdlich. Mit dem nach Seeßlen bezeichneten post-pornografischen Blick wird nicht auf die Erregung des Rezipienten abgezielt, sondern soziale Hintergründe in der Sexualität stattfinden sollen dargestellt werden. Sexualität ist im rape-revenge Film nicht an Begehren gebunden, sondern ist wie in „*Baise-moi*“ die letzte Möglichkeit der DarstellerInnen (vgl. Eder o.J., o.S.).

Für mich liegen die Möglichkeiten von Post-Pornografischen Filme in (1) alternativen Genderrepräsentationen, (2) den Verzicht auf visuelle Hierarchie, (3) Vielfalt von sexuellen Darstellungen (4) einer positiven alternativen Sexualästhetik und (5) kritisch reflexive Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Geschlecht. In Folge dessen ist der Post-Porno für mich eine kritische Reflexion von Geschlechterverhältnissen, um erotische Gegenbilder zu

schaffen, die für eine Vielzahl an sexuellen Darstellungsmöglichkeiten eintreten, ohne dabei auf ein diskriminierendes Repertoire zurückgreifen zu müssen.

Teil 3 Empirie

3.1 Methodik

3.1.1 Filmanalyse

Nach Knut Hickethier ist die Filmanalyse eine *konkrete Untersuchung der Strukturen eines einzelnen Produkts*, um *charakteristische Merkmale* herauszufiltern, die auf einen Erkenntnisgewinn abzielen (vgl. Hickethier 2001, S.26). Lothar Mikos definiert die Funktion von Filmanalyse ähnlich, fügt aber den Aspekt des Kontextes hinzu. Nach ihm geht es bei der Filmanalyse um

die Komponenten eines Films (..) systematisch herauszuarbeiten und diese in einem zweiten Arbeitsschritt in Beziehung zum gesamten Text, also dem Film (...) sowie zu den Kontexten zu stellen (Mikos, 2003, S.70).

Generell wird in der Filmanalyse zwischen der (1) *empirisch – sozialwissenschaftlichen* Methode und dem (2) *hermeneutische Interpretationsverfahren* unterschieden.

1. In der empirischen sozialwissenschaftlichen Methode wird mittels der Inhaltsanalyse versucht Strukturen im Film zahlenmäßig zu ermitteln, wie die Ansammlung von Merkmalen, wiederkehrenden Motiven oder Muster. Die Fragestellung vollzieht sich in aufgestellten Hypothesen, die entweder nach abgeschlossenen Verfahren verifiziert oder falsifiziert werden. (vgl. Hickethier 2001 S. 31).
2. Die hermeneutische Herangehensweise verläuft nach einem *zirkulären* Muster, das bedeutet ein Text wird auf seine Mehrdeutigkeit und Interpretation untersucht. Wobei immer wieder Ergebnisse von Interpretationen oder neue Erkenntnisse in den Vorgang einfließen. Der hermeneutische Vorgang ist immer an die subjektive Sicht des

Analysierenden gebunden. Hickethier spricht hier von *Historizität der Analyse*, diese in den Analyseprozess miteingebunden werden muss, aber auch kritisch hinterfragt werden muss (vgl. ebd. 2001, S.32 f.).

Welche Analysemethode gewählt wird, ist meist stark mit dem Erkenntnisinteresse verknüpft. Nach Mikos lässt sich das Erkenntnisinteresse nach fünf Punkten analysieren, wobei sich die Untersuchung auch explizit auf eine Ebene richten kann. (1) Inhalt und Repräsentation, (2) Narration und Dramaturgie, (3) Figuren und Akteure, (4) Ästhetik und Gestaltung und (5) Kontexte.

1. Inhalt und Repräsentation bezieht sich auf die Repräsentation der *sozialen Welt* im Film. Zu analysieren gilt wie Inhalte dargestellt werden und in Folge dessen ihre Auswirkung auf soziale konstruierte reale gesellschaftliche Verhältnisse. Die Untersuchung muss einerseits die bildliche Ebene aber auf die sprachliche Ebene mit einbeziehen. (Vgl. Mikos 2003, S. 40 – 41)
2. Die Analyse der Narration und Dramaturgie bezieht sich auf den formalen Aufbau einer Geschichte und beide „*bilden die Grundlage für die Geschichten in den Köpfen der Zuschauer und regelt deren kognitives und emotionales Verhältnis zur Leinwand oder dem Bildschirm.*“ (vgl. ebd. 2003, S.45 und ebd. 2003, S. 46)
3. Figuren und Akteure sind einerseits Identifikationsträger und andererseits vermitteln sie Rollenzuschreibungen und sind bedeutsam für die narrativen und dramaturgischen Elemente in einem Film, nachdem sie handlungstragend sind. (vgl. ebd. 2003, S. 47).
4. Bei der Ebene der Ästhetik und Gestaltung ist es wichtig die einzelnen filmischen Mittel (Kamera, Ton, Licht, Musik, Spezialeffekte,...) zu analysieren, die den Zuschauer emotional an den Film binden, wie den Zuschauer (un)bewusst in verschiedene Stimmungen zu versetzen.
5. Die Bedeutung eines Films entsteht erst in der Interaktion mit dem Rezipienten, dabei sind vier Kontexte zentral; (1) *Gattungen und Genres*, (1) *Intertextualität*, (3) *Diskurs* und (4) *Lebenswelten*. (Vgl. Mikos, 2003, S.53)

3.2 Forschungsfragen

Im Mainstream-Pornografischen Film ist die Weiblichkeitsrepräsentation aufgrund von Klischees, Stereotype und dem männlichen Blick im Form von Kameraeinstellung oder Blickhierarchien gekennzeichnet. Post-Pornografische Filmen stellen eine Kritik an gängigen stereotypen Repräsentationsmustern dar, die in Frage gestellt werden sollen. Geschlechterhierarchien und Klischees sollen überwunden werden.

Ziel der der Untersuchung ist es die Konstruktion von Weiblichkeit anhand des filmischen Beispiels „Shortbus“ mit der Einbeziehung des Konzepts des doing gender zu untersuchen. Um die Konstruktion von Geschlecht analysieren zu können, werde ich vorwiegend auf die *Ebene des Inhaltes und der Repräsentation und auf die Figuren und Akteure eingehen*.

Für eine Analyse des doing gender ist es wichtig, die Geschlechtsdarstellung, die soziale Interaktion der Figuren zu untersuchen und Kontexte herauszufiltern. Bei der Darstellung muss darauf geachtet werden, wie Frauen sich repräsentieren, aufgrund von welchen Merkmalen sie als Frau von ihrer Umwelt wahrgenommen werden und ob bei ihren Darstellungsformen auf stereotype Informationen zurückgegriffen werden musste. Als abschließende Fragestellung möchte ich noch auf die Blickverhältnisse im Film eingehen. Wer bestimmt den Blick in der filmischen Welt? Wird eine visuelle Hierarchisierung zwischen den Geschlechter sichtbar und wie sind die Machtverhältnisse zwischen Männer und Frauen im Film aufgeteilt.

3.3 Auswertung der Filmanalyse

3.3.1 Inhalt

„*Shortbus*“, spielt in New York und erzählt Geschichten von Menschen, die sich in emotionalen oder sexuellen komplizierten Situationen befinden. Vor allem drei Geschichten prägen die Haupthandlung: (1) Sofia, ist eine Paar/Sextherapeutin ohne Orgasmus, die im Verlauf der Geschichte, versucht für sich selbst den weiblichen Orgasmus zu entmystifizieren. (2) Das homosexuelle Paar Jamie und James, die ihre Beziehung sexuell offener gestalten möchten, um sie neu zu beleben. Hintergrund dieser Story ist, dass James plant Suizid zu begehen und deshalb einen neuen Partner für Jamie sucht. (3) Die dritte Geschichte erzählt von Severin, einer Domina, die auf der Suche nach Liebe ist, aber Angst vor Bindung hat. Hauptdrehpunkt, in der die Handlungen immer wieder aufeinander treffen ist der Club Shortbus, der eine Kombination aus Bar, Swingerclub, Varietee und künstlerischer Diskussionsraum ist, in dem freie Sexualität zelebriert wird.

3.3.2 Ist „*Shortbus*“ pornografisch?

Die Frage ob „*Shortbus*“ in das Genre der Pornografie einzuordnen ist, oder nicht, wurde medial kontrovers diskutiert. Wieder ist feststellbar, dass Pornografie ein streitbarer und weit dehnbarer Begriff ist, der von subjektiver Wahrnehmung und Verständnis geprägt ist. James Cameron Mitchell bezeichnet Shortbus selbst als „*Hardcore Film mit weichen Herzen*“ (vgl. Mitchell, zit. nach cinema.de o.V. o.J, o.S.). Diedrich Diedrichson beschreibt Shortbus als „*Pornofilm für das Arthouse-Milieu, ein expliziter Sexstreifen für das Programm kino*“ (Diedrichson 2006, o.S.). Susan Vahabzadeh meint in der Süddeutschen Zeitung wiederum: „*Dies ist kein Porno (...) Shortbus „ist ein durch und durch freizügiger Film...*“ (Vahabzadeh 2006, o.S.).

Lukas Hunziker stellt sich die Frage ob „*Shortbus*“ pornografisch ist, oder Kunst, oder weder das eine noch das andere und kommt zu dem Schluss, dass

Shortbus nicht in das Genre der Pornografie einzuordnen ist (vgl. Hunziker 2007, o.S.). Markus Wessel schreibt in seiner Kritik:

Explizit, ohne pornographisch zu sein, stellt "Shortbus" die unterschiedlichsten sexuellen Spielarten dar. Masturbation, orale Selbstbefriedigung (!), Gruppensex, Kama Sutra, ob gleichgeschlechtlich oder hetero, alles ist möglich (Markus Wessel o.J, o.S.).

Die oben angeführten Rezensionen haben gemeinsam, dass sie versuchen „Shortbus“ entweder als pornografischen Film oder als Film mit künstlerischem Wert zu definieren. Ich möchte anschließend „Shortbus“ nach den Kriterien der Pornografie-Definition von Corinna Rückert analysieren, ob es sich bei „Shortbus“ um ein pornografisches Produkt handelt:

Pornografie bezeichnet diejenigen medialen Inszenierungen sexueller Phantasien in Wort, Bild oder Ton, die 1. explizit detailliert sind, 2. in einer szenisch narrativen Rahmen eingebunden sind und 3. einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug herstellen (Rückert 2000, S.100).

„Shortbus“ zeigt explizite, detailliert Darstellungen von sexuellen Akten in Naheinstellungen ohne Geschlechtsorgane weich zu zeichnen. Des Weiteren finden sich eine breite Palette von sexuellen Szenen, die von hetero- über homo- bis zu bisexuellen Sex reichen, aber auch Masturbation, Gruppensex oder Oralverkehr wird dargestellt.

Die sexuellen Handlungen werden durch die Geschichten um die Protagonisten miteinander verknüpft. Aufgrund des hohen Anteils der erzählenden Elemente, die einen größeren Anteil einnehmen, als die sexuellen Szenen, wird die Funktion des *szenisch narrativen Rahmens* ebenfalls erfüllt. Die dritte Ebene stellt den Anspruch an *einen fiktionalen Wirklichkeitsbezug*. Das Script basiert auf Gruppenimprovisationen, die gemeinsam von Mitchell und seinem Ensemble entwickelt wurden (vgl. Johnson 2006, o.S.). Die Darstellenden

konnten hierbei Ideen, persönliches und individuelle Erfahrungen in die Sex-Szenen einbringen. Mitchell wollte mit „*Shortbus*“ einen Gegenentwurf zu der für ihn immer größer werdenden amerikanischen Prüderie und Sexpanik in den amerikanischen Filmproduktionen schaffen. Die sexuellen Aktionen finden nicht außerhalb des Bildes, sondern real und visuell deutlich sichtbar im Bild statt. Somit wird narrative Fiktion mit real dargestellten Hard-Core Sexszenen kombiniert und der Anspruch an einen *fiktionalen Wirklichkeitsbezug* ebenso erfüllt.

Nach der Definition von Rückert, die an Faulstich angelehnt ist, erfüllt James Cameron Mitchells Film eindeutig die Kriterien und ist für diese Arbeit als pornografischer Film zu betrachten. Der nächste Analyseschritt ist die Fragestellung, ob „*Shortbus*“ als Post-Pornografie zu bewerten ist.

3.3.3 Ist „*Shortbus*“ post-pornografisch?

Nach meiner im Kapitel 2.4 vorgestellten Definition von Post-Pornografie, handelt es sich hierbei um pornografische Filme, die anstelle von stereotypen Geschlechtsdarstellungen auf alternative Gender-Repräsentationen zurückgreifen, auf visuelle patriarchale Blick-Machtkonzepte verzichten und ein positives Sexualbild vermitteln. Heterosexualität ist nicht zwingend Norm; stattdessen bietet das post-pornografische Konzept Raum für eine Vielzahl an unterschiedlichen sexuellen Ausdrucksformen, und lässt eine kritische Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Geschlecht zu.

„*Shortbus*“ wurde mittels eines alternativen Produktionsprozesses realisiert. Wie bereits erwähnt verzichtete Mitchell auf ein striktes Drehbuch und ließ die Künstler ihre persönlichen Erfahrungen, Perspektiven und Gedanken in ihre Rollen einfließen. Die Story wird von mehreren Individuen erzählt, deshalb ist die Story nicht an eine Erzählperspektive gebunden und lässt männlich dominierte Blick-Macht-Szenarios außen vor. Frauen oder Männer werden aufgrund des dargestellten Sexes nicht zu Objekten degradiert, viel eher ist der gezeigte Sex Bestandteil des menschlichen Lebens. Mitchell sieht selbst Sexualität als *Pinselfrich*, als Teil im Leben seiner Protagonisten:

... So that by the end sex would've become an interwoven theme as it should be. It's like the S&M sex scene when the sperm hit the painting. It became a part of the picture. That's how I wanted to present sex. It's a little scary but it's just one brush stroke (Mitchell zit. nach Sheldon 2006, o.S.).

Mitchell versucht Sexualität zu entmystifizieren und von Sexualität und von der Mainstream-pornografischen Wollustmaschinerie zu lösen. Vielmehr werden in „*Shortbus*“ emotionale Probleme, die in menschlichen Beziehungen rund um Sexualität entstehen können, sichtbar gemacht und problematisiert. Obwohl die Figurenbeschreibungen an stereotypen Mainstream-Pornografischen Mythen angelehnt sind, besitzen sie charakterliche Tiefe. Sofia, die den Mythos der unersättlichen Frau mimit, aber gleichzeitig *präorgasmisch* ist, wäre in einer Mainstream-Pornoproduktion nicht möglich. Ebenso die Domina Severin, die das Klischee der *grausamen Frau* suggeriert, aber nach emotional tiefer gehenden Beziehungen und sucht.

Die sexuellen Szenen sind nicht konstruiert, um Erregung auszulösen. In der Norm werden pornografische Elemente in „*Shortbus*“ dekonstruiert. Wie in der Sequenz, in der Jamie und James sich in einer Menage à trois mit Ceth wiederfinden und Jamie Ceth die amerikanische Nationalhymne anal intoniert und Ceth James erregierten Penis als Mikrofon benutzt. Mitchell bricht mit dieser Szene mehrfache Tabus, die in konventionellen Filmproduktionen nicht möglich wären. Er löst die anfänglichen Hard-Core pornografischen Elemente auf humorvolle und provokante Weise auf. Die sexuellen Handlungen sind in die narrativen Elemente der Geschichte eingebettet. Mit dem Wissen über die Protagonisten verhalten sich die sexuellen Darstellungen reflexiv, wie James, der plant Suizid zu begehen, oder Sofia, die zwanghaft versucht einen Orgasmus zu bekommen, aber Probleme hat die Kontrolle zu verlieren. Geschlecht wird in „*Shortbus*“ auf differenzierte Weise repräsentiert, ohne auf eine zwei-geschlechtliche Matrix fixiert zu sein. Heterosexuelle und Homosexuelle Darstellungen sind im gleichen Maße verteilt. Sofia hat während

des Films vielfältige sexuelle Begegnungen. Zu Beginn heterosexuellen Geschlechtsverkehr mit ihrem Ehemann Rob, eine Kusszene mit der Domina Severin, sie masturbiert, küsst den Transvestiten Justin Bond und findet ihren Orgasmus schlussendlich in einer Menage à trois.

Zusammenfassend würde ich „*Shortbus*“ als post-pornografischen Film bezeichnen, nachdem er alternativ produziert worden ist, pornografische Szenen dekonstruiert und eine Reflexion über Sexualität und Geschlecht zulässt. Die Protagonisten werden überwiegend nicht über stereotype Geschlechterrollen definiert. Heterosexualität bildet nicht die Norm, sondern ist eine sexuelle Spielart unter vielen.

Im folgenden Abschnitt möchte ich auf die Repräsentation von Weiblichkeit eingehen. Welche Unterschiede in der Darstellung von Frauen in „*Shortbus*“ im Gegensatz zu Mainstream-Pornografie signifikant sind.

3.3.4 Repräsentationsunterschiede im Gegensatz zu Mainstream-Pornografie

Die Einführung von Sofia in die Geschichte erfolgt über eine Sexszene zwischen ihr und ihrem Mann Rob. Die Kamera schwenkt über ein unbenütztes Doppelbett, auf dem akribische Ordnung herrscht. Das Schlafzimmer ist in hellen pastellfarbenen Tönen gehalten, Zartrosa ist die dominierende Farbe im Raum. Ohne dass die Akteure in die Story eingeführt worden sind, ist auf der semiotisch-geschlechtsbezogenen Ebene offensichtlich, dass es sich um das Schlafzimmer eines Ehepaars handelt. Die Kamera schwenkt in das Nebenzimmer auf die schwarzen Socken von Sofias ansonsten entkleideten Ehemann Rob. Dass Rob, die Socken während des sexuellen Aktes anbehält und Sofias Ehering, der in der nächsten Einstellung deutlich sichtbar ist, sind die nächsten Indizien, dass es sich um ein Ehepaar handeln muss. Obwohl Sofia und Rob verbal nicht kommuniziert haben, vermittelt der Blick der Kamera ein stereotypes Rollenklischee. Einerseits aufgrund der ersten Einstellung des perfekt gemachten Ehebettes, das häusliche

Idylle widerspiegelt, die in der Norm mit Weiblichkeit verbunden wird und andererseits die zweite Einstellung in der die schwarzen Socken von Rob als erstes sichtbar werden, in der semiotisch hervorgeht, dass für beide Protagonisten die sexuellen Handlungen miteinander Routine sind.



Abb.4, 03:27

In den ersten Sequenzen ist alleinig der sexuelle Akt der beiden vordergründig, über das Innenleben der beiden Charaktere erfährt man zunächst nichts. Oberflächlich betrachtet werden in der Sexszene zwischen Sofia und Rob patriarchale Machtparadigmen wiedergegeben, die in Mainstream-pornografischen Produktionen reproduziert werden. Nach radikal feministischer These ist sexuelles Begehren ein typisches männliches Verhalten. Sofia und ihre Mann führen acht Stellungen aus und bei keiner einzigen ist Sofia der aktive Part. Sofia und Rob kopulieren in akrobatischen Kamasutra-Stellungen und werden dabei auf ihre reine Körperlichkeit reduziert. Aufgrund der nonverbalen Einführung, existiert keine Nähe zwischen ihnen, die Kamera beschränkt sich darauf, den bloßen Akt zu zeigen. Die Einführung des Ehepaars verläuft nach klassischen dramaturgischen Konzepten eines Mainstream-Pornos. Sofia und Rob sind optisch durchschnittlich attraktiv, gut proportioniert und scheinen Mitte 30 zu sein. Aufgrund ihrer nonverbalen Einführung werden charakterliche Merkmale und individuelle Aspekte außen vor gelassen, dies hat zur Folge dass Sofia und Rob für den Rezipienten austauschbar sind. Faulstich sieht im pornografischen Film eine *Ästhetik der Hässlichkeit*, die er nicht nur auf die Hässlichkeit der Akteure bezieht, sondern ebenso auf eine einseitige Kameraführung, Klischee beladene Dialoge, oder

billige Settings (vgl. Faulstich 1994, S.208 – S.209). In „*Shortbus*“ greift die *Ästhetik des Hässlichen* nicht, Sofia und Rob sind durchschnittlich attraktiv und Sofia verkörpert keine überbetonte performierte Repräsentation von Weiblichkeit, die an eine groteske Hässlichkeit grenzt. Gegen Ende der Sequenz markiert Sofia mit lautem Stöhnen ihre Lust und Erregung. Nach Faulstich herrscht im Mainstream-Porno der *Diskurs der Wollust* vor. Sofia bestätigt die Männlichkeit von Rob, dass er in der Lage ist ihr einen Orgasmus zu verschaffen, mit übertriebenem Stöhnen. Faulstich sieht in diesen Moment die *Überlegenheitsfantasie des Mannes* bestätigt (vgl. Faulstich 1994, S.209).



Abb.5, 03:34



Abb.6, 03:52



Abb.7, 03:57



Abb.8, 05:14

Eine weitere Parallele zu Mainstream-pornografischen Produktionen ist die übertriebene *maschinenhafte Kopulation*. Rob ist überwiegend der aktive Part und Sofia verhält sich mehrheitlich passiv beim Geschlechtsverkehr.

Die überwiegend klassische stereotype Repräsentation von Weiblichkeit wird in Form eines Close-Up's von Sofias Gesicht, während Rob an ihr Cunnilingus praktiziert, gebrochen. „*Shortbus*“ dekonstruiert in dieser Sequenz den

pornografischen Mythos der unersättlichen und leicht erregbaren Frau, die alleine durch den Mann zum Orgasmus kommen kann. Sofias Mimik zeigt keinerlei Erregung, sondern ihr Gesichtsausdruck ist skeptisch, sie verdreht ihre Augen und lässt erahnen, dass sie die Erregung vortäuscht. In diesem kurzen Moment löst sich Sofia von der klassischen Gender-Repräsentation im pornografischen Film und bringt die Erotik der Szene endgültig zum kippen. Die darauffolgende groteske Sexnummernshow, die Sofia und Rob zur Schau stellen, um ihre Potenz und ihre Orgasmusfähigkeit zu beweisen, bestätigt die Annahme des vorgetäuschten erotischen Verlangens von Sofia. Um das Gegenteil zu beweisen, reagiert Sofia wie aus Mainstream-pornografischen Szenarios gelernt mit übertriebenem Stöhnen um ihre Lust für Rob hörbar zu machen.

In einer späteren Sequenz spricht Sofia mit anderen Frauen über ihre Einstellung zu Sex und ihrem Orgasmus-Problem.

Wir alle wissen, dass sich Sex wirklich toll anfühlt [...] Ich liebe ihn, ich liebe ihn total. Es ist ein großartiger Sport. Er fühlt sich gut an und ich liebe auch meinen Mann. Es ist nur manchmal so, das irgendwann ein Punkt kommt, an dem sich ganz viel Druck aufbaut und dann Ahh es fühlt sich wie Ahh an und es ist dann so als wolle mich jemand umbringen und ich muss dann lächeln und so tun als würde es mir gefallen. Wisst ihr auf diese Weise kann ich überleben (Sofia, 27.15 – 27.42).

Sofia macht für den Rezipienten ihr emotionales Innenleben transparent und reflektiert über ihr Orgasmusproblem. In einem klassischen pornografischen Film wäre dieser Monolog irreführend, nachdem dieser zu keiner sexuellen Aktion führt und alleinig Sofias Charakter Tiefe und Emotionalität verleiht. Die Sex-Sequenz zwischen Sofia und Rob endet nicht mit einem Cum-Shot, der im Mainstream-Porno als Beweis für Authentizität dienen soll. Sofia spielt ihren Orgasmus für Rob vor und der Cum-Shot findet in zwei anderen Sex-Szenen die synchron laufen statt. Anschließend liegen Rob und Sofia im ehelichen Bett und reflektieren ihr Sexleben. Sofia versucht ihr Problem über ihren ausbleibenden

Orgasmus anzusprechen und erzählt über eine Patientin, die keinen Orgasmus bekommen kann.

Sofia: Mir tun die Leute leid, die nicht das erleben können was wir erleben, wie Brad und Cheryl.

Rob: Brad und Cheryl?

Sofia: Ja, das Paar mit dem ich arbeite.

(...)

Sofia: Gestern hat Cheryl mir gesagt, dass sie ihre Orgasmen nur vortäuscht.

Rob: Oh

Sofia: Sie sagt Brad nichts, weil er sich dann trennt, und ich habe ihr gesagt was sie tun sollte.

Rob: Und was sollte sie tun?

Sofia: Sie sollte weiter so tun. Das ist eine völlig legitime Strategie um Zeit zu gewinnen.

Rob: Ach wirklich?

Sofia: Denn Tatsache ist, doch wenn sie es Brad sagt, wird er denken, dass es seine Schuld ist. Verstehst du?

Rob: Meinst du?

Sofia: Und Tatsache ist auch, dass Ihr Brad keinen Orgasmus machen kann. Es muss irgendwie aus ihr selbst kommen. Was denkst du?

Rob: Warum fragst du was ich denke? (Sofia, Rob, 08:01 – 09:02)

Aus dem Gespräch zwischen den beiden geht hervor, dass Rob Sofia keinen Orgasmus verschaffen kann. In einem Mainstream-pornografischen Szenario, wird die Frau zum erotischen Objekt des Mannes degradiert und der omnipotente Mann ist in der Lage der willigen und lustbetonten Frau immer einen sexuellen Höhepunkt zu verschaffen. Der Dialog hinterfragt die gegebenen schemenhaften pornografischen Stereotype und lässt eine Reflexion über sexuelle Probleme und über reale Geschlechterverhältnisse zu. Die Frage nach dem weiblichen Orgasmus und weibliches Sexualempfinden, zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte. Vor allem im feministischen Bereich steht der weibliche Orgasmus eng im Zusammenhang mit der Befreiung der weiblichen Sexualität und der Loslösung von patriarchalen Machtverhältnissen. Im Feminismus wurde die Freudsche

Theorie vom vaginalen Orgasmus als einzig richtigen Orgasmus der Frau stark kritisiert. Nach Anne Koedt halten Männer den Mythos des vaginalen Orgasmus aus zwei Gründen aufrecht, (1) aufgrund der größten Stimulierung und (2) um die bestehenden Machtverhältnisse zwischen Männer und Frauen aufrecht zu erhalten. Koedt sieht in „*der Anerkennung der Klitoris als wichtigstes sexuelles Organ, die Bedrohung der heterosexuellen Institution*“ (zit. nach Schwenken 1990, S.156).

Die im Feminismus vorgeworfene Missachtung der Klitoris von Männern wird in der Sequenz in der Sofia auf die Frauengruppe im Shortbus trifft thematisiert. Nachdem Sofia ihr Problem des ausbleibenden Orgasmus geschildert hat, wird sie gefragt, ob sie auch homosexuellen Sex versucht hätte. Sofia verneint, die Frage, worauf eine der Frauen erwidert: „*Deine Klitoris muss ja schon völlig vertrocknet sein*“ (Frau ohne Namen, 25.52 – 22.54). Die Aussage der *vertrockneten Klitoris* widerspiegelt die feministische Kritik von Koedt. Sofia selbst, vertritt zu Beginn die Theorie, dass der weibliche Orgasmus nicht nötig sei:

Ich frag mich schon ob er überhaupt natürlich ist, er ist nicht nötig für die Fortpflanzung, nicht wahr? [...] Ich habe das Gefühl wir werden von Bildern mit superschönen Luxusweibchen in den Wehen des ultimativen Orgasmus überschwemmt. Ich halte das für einen Mythos um mehr Magazine zu verkaufen (Sofia, 22.13 – 22.50).

Sofia liefert den direkten Vergleich zu pornografischen Frauendarstellungen und bestätigt Theorie des sozialen Vergleichs sexueller Verhaltensweisen, in denen die direkte Gegenüberstellung zu pornografischen Produkten, zu sexuellen Leistungsdruck und Unzufriedenheit führen kann. Sofia fühlt eine Konkurrenz zu den medialen Darstellungen von *superschönen Luxusweibchen*, die jederzeit den *ultimativen Orgasmus* erleben und bezieht sich auf einen evolutions-biologische Wissensbestand, in der weibliche Orgasmus zur Fortpflanzung keine Notwendigkeit spielt.

3.3.4.1 Conclusio der Repräsentationsunterschiede

„*Shortbus*“ beginnt in seiner Geschlechterdarstellung nach den Regeln eines Mainstream-pornografischen Films. Die einführende heterosexuelle Sexszene zwischen Rob und Sofia verläuft nach klassischen pornografischen Paradigmen. Der männliche Part wird mit Dominanz verbunden und Sofia übernimmt die passiven Rolle ein. Die gezeigten sexuellen Handlungen verlaufen ohne Charakterisierung der Hauptpersonen, die ebenso gut austauschbar sein könnten. Der weibliche Körper wird mehr in Szene gesetzt als der männliche Körper. Nachdem die weibliche Erregung an einem unsichtbaren Ort stattfindet, mimt Sofia verbal ihre Erregung mit lautem Stöhnen. Bezüglich der Repräsentation von Weiblichkeit greift Faulstichs *Ästhetik des Hässlichen* nicht. Sofia inszeniert Weiblichkeit nicht mit überzeichneten Merkmalen, wie übergroße Brüste oder lange rote Fingernägel. Aufgrund der narrativen Elemente in der Geschichte erhält Sofia Charakter und ist somit nicht austauschbar. Die Figur von Sofia wird in Kontext mit der feministischen Frage nach dem weiblichen Orgasmus gesetzt. „*Shortbus*“ thematisiert in wie weit Orgasmusfähigkeit mit Weiblichkeit zusammenhängt. Obwohl Sofia zu Beginn die Realität des weiblichen Orgasmus hinterfragt, beantwortet sie die Frage für sich selbst, dass sie schon nicht bei den Pfadfindern war, aber in diesem Geheimbund dabei sein möchte. Der weibliche Orgasmus wird mit der Figur von Sofia Schritt für Schritt entmystifiziert.

3.3.5 Welche Merkmale sind entscheidend, um Weiblichkeit sichtbar zu machen?

Mit meiner zweiten Fragestellung möchte ich analysieren, wie es Protagonisten gelingt als Frauen wahrgenommen zu werden. Um die Konstruktion von Weiblichkeit zu untersuchen, möchte ich zwei Aspekte näher analysieren, einerseits die Konstruktion von Geschlecht aufgrund körperlicher Attribute und andererseits die Konstruktion von Geschlecht aufgrund von sozialen Umfeld und interaktiven Prozessen zwischen den Figuren. Dabei möchte ich auf die für mich wesentlichen Frauendarstellungen in „*Shortbus*“ eingehen: (1) Sofia, (2) Severin und (3) Justin Bond.

Nach Mikos bietet die *„Analyse von handelnden Figuren (...) Auskunft über gesellschaftliche Befindlichkeiten*, nachdem ihre *Inszenierung* an gesellschaftliche Normen gebunden ist (Mikos 2003, S.155 f.). Wie in Kapitel 1.3.1 näher beschrieben vermitteln Massenmedien überwiegend ein stereotypes Bild von Frauen. In Bezug darauf soll untersucht werden, ob in „*Shortbus*“ starre klischeehafte Gender-Repräsentationen wiedergegeben werden, oder neue Geschlechter-Konstellationen ermöglicht und Geschlecht reflexiv auffasst.

3.3.5.1 Sofia – Körperlichkeit

Sofia stammt aus einer chinesisch-kanadischen Familie und ist schätzungsweise Mitte dreißig. Ihr Körperbau ist schlank und wohlproportioniert. Sofia hat langes dunkles Haar, das sie die meiste Zeit zusammengebunden trägt.

Wie bereits in vorangehenden Forschungsfrage skizziert, wird Sofia nonverbal und nackt beim sexuellen Akt mit ihrem Ehemann eingeführt. Das bedeutet Sofias biologische Merkmale, ihre primären Geschlechtsorgane sind für den Rezipienten gut sichtbar. Nach der ersten Analyseebene des doing gender, dem biologischen Geschlecht sex, ist Sofia eindeutig dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen. Das Kriterium der sex-category erfüllt Sofia aufgrund ihres durchgehend weiblichen Kleidungsstils. Sie trägt überwiegend helle Farben, hauptsächlich rosa, gefolgt von weiß und beige. Außer in der Sequenz, in der sie

versucht zu masturbieren, trägt Sofia rote Reizwäsche, die weibliche Erotik signalisieren soll. Sofia benutzt kaum sichtbares Make-up, ausgenommen in der Schlussequenz, in der sie sich besonders weiblich im verruchten Ambiente des Shortbus inszenieren möchte. Sie trägt stärkeres Make-up, ein dekolletiertes körperbetontes altrosafarbenes Top und einen dazu passenden Rock. Alle von Sofia verkörperlichten Merkmale, mit Ausnahme ihrer tiefen Stimme unterliegen klassischen weiblichen Repräsentationscodes. Die folgenden Abbildungen sollen Sofias optische Weiblichkeitsinszenierung untermauern.



Abb.9, 08:05



Abb.10, 09:26



Abb.11, 39:48



Abb.12, 57.07

3.3.5.2 Severin – Körperlichkeit

Die Kategorisierung über ihr biologisches Geschlecht ist aufgrund der fehlenden Entkleidung von Severin nicht möglich. Die Frage ob und wie Severin Weiblichkeit verkörpert lässt sich nur mit der Analyse der sex category beantworten. Severin ist schätzungsweise Mitte bis Ende zwanzig und hat einen schlanken Körperbau. Ihr Haar ist blond und schulterlang, ein Teil davon

ist zu einem Irokesen aufgestellt. Severins Kleidungsstil dekonstruiert Geschlechtlichkeit. Sie mixt typisch weibliche konnotierte Kleidungsstücke, wie ein Lackkorsett, oder hochhackigen Lackstiefeln mit männlich betonten Kleidungsstücken, wie einen abgetragenen weiten Militärmantel. Severins Make-up ist immer gut sichtbar, und sie überschreitet die Grenze zum Performativen. Beispielsweise ist der untere Wimpernkranz übermäßig stark betont. Obwohl Severin ebenso männliche Inszenierungsmerkmale verwendet, überwiegen weibliche Repräsentationscodes und es geht klar ersichtlich hervor, dass Severin dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen ist. In der Einführung von Severin wird dies noch einmal deutlich. Severin trägt ein enganliegendes körperbetontes Lackkorsett mit Spitzeneinsatz um Brustteil, außerdem trägt sie Strapse, pink-schwarz gestreifte Strümpfe und hohe spitze Lackstiefel. In der ersten Sequenz sterilisiert sie einen roten übergroßen Dildo. Die Latexkorsage, der Dildo und die Peitsche weisen darauf hin, dass Severin eine Domina ist. Optisch wird die Weiblichkeitsrepräsentation aufgrund des phallisch aufgestellten Irokesenhaarschnitt gestört, der auf charakterliche Brüche hinweist. In einer späteren Sequenz überdeckt Severin ihr erotisiertes Outfit mit einem männlich konnotierten Militärmantel.

Severin wohnt in einem gemieteten Aufbewahrungsraum für Möbel, das auf einen niedrigen sozialen Status schließen lässt. In ihrer körperlichen Inszenierung greift Severin hauptsächlich auf weiblich konnotierte Codes zurück, bricht diese aber mit vereinzelt vermännlichenden dekonstruktiven Elementen. In ihrer Wohnung zeichnet sich ein ähnliches Bild ab. Severin kleidet sich überwiegend in dunklen Farben und vereinzelt trägt sich auch rosa. Von außen wirkt ihre Wohnung kühl und steril, die nach einer stereotypen Auffassung Männlichkeit symbolisiert. Im Wohnbereich dagegen herrscht buntes Chaos vor, Blümchentapeten und Polaroids zieren die Wände. Zuhause tauscht Severin ihr sexuell konnotiertes Outfit gegen einen abgetragenen alten Bademantel.

Der Name Severin lässt auf einen männlichen Namen schließen, der störend zu ihrem weiblichen Auftreten wirkt. Übersetzt bedeutet er der Strenge, der

Ernste. Im späteren Verlauf der Geschichte stellt sich heraus, dass ihr richtiger Name Jennifer Aniston ist, sie diesen aber gegen den Künstlernamen Severin getauscht hat und es ihr schwer fällt mit ihrem richtigen Namen angesprochen zu werden.



Abb.13, 02:24



Abb.14, 15:33



Abb.15, 16:09



Abb.16, 57:38

3.3.5.3 Justin Bond – Körperlichkeit

Justin Bond stellt sich vor mit: „*Ich bin Justin Bond, ich bin die Herrin dieses Shortbus*“ (Justin, 17:35 – 17:37). Die Gesamterscheinung von Justin ist von der Gender-Perspektive verwirrend. Er trägt sozial weiblich konnotierte Kleidung, wie ein rosa farbigen Anzug mit passendem Hut und dazu ein funkelndes Collier, oder ein schwarzes Pailletten besetztes Kleid und High-Heels. Seine weibliche Performance wird mit stark aufgetragenem Make-up unterstrichen. Justins optische Repräsentierungscodes sind eindeutig feminin. Dekonstruierend wirken die biologisch männlichen Indizien, wie seine maskuline Stimme, sein Adamsapfel, kurz geschnittenes Haar oder seine breiten Schultern.

Mit der übertriebenen Inszenierung von weiblichen Attributen bietet Justin Bond eine Parodie auf stereotype Geschlechterinszenierung und rebelliert mit Entnaturalisierung gegen medial wiedergegebene Stereotype und weist auf die Konstruiertheit von Geschlecht am deutlichsten von den drei Frauendarstellungen hin. Aufgrund des Aufdeckens von kulturellen Konstruktionsprozessen, stellt er gängige Geschlechterverhältnisse ironisch zur Schau.



Abb.17, 17:35



Abb.18, 53:20

3.3.5.4 Conclusio - Körperlichkeit

Sofia repräsentiert am Deutlichsten von den drei Frauendarstellungen gängige stereotype Vorstellungen von Weiblichkeit und Schönheit. Bei ihr stimmt die Kategorie sex, ihr biologisches Geschlecht und die der sex category, die Darstellung von Weiblichkeitscodes ohne größere Brüche überein.

In der optischen Inszenierung von Weiblichkeit sind bei Severin einige Kontroversen sichtbar. Sie bricht gesellschaftlich stereotype Vorstellungen über die Darstellungsform einer Domina. Deutlich sexuell konnotierte Kleidungsstücke, wie ein hautenges dekolletiertes Lackkorsett werden mit nicht schemenhaften gesellschaftlich unangepassten Repräsentationscodes, wie in Form eines Irokesenhaarschnitts oder eines Militärmantels gebrochen. Bei Justin Bond wird die Inszenierung von Geschlecht am deutlichsten sichtbar. Er benutzt weibliche klischeebehaftete Repräsentationscodes, bricht diese mit biologisch männlichen Faktoren, wie eine tiefe Stimme, oder breiten Körperbau und weist direkt auf die Instabilität von Zweigeschlechtlichkeit hin und lässt einen reflexiven Diskurs um Geschlecht zu.

Anschließend möchte ich auf die sozialen Interaktionen und sozialem Verhalten der Protagonisten eingehen, um hervorzuheben, wie Geschlecht durch Sozialität aufgrund festgelegten gesellschaftlichen Codes konstruiert werden kann und aufgrund welchen Mitteln die Akteure eines Geschlechts zugehörig erkannt werden. Im Zentrum der Analyse stehen dabei die sozialen Beziehungen der Figuren, deshalb möchte ich das Verhältnis von Sofia zu Rob, Sofia und Severin und Sofia und Justin näher betrachten.

3.3.5.5 Sofia und Rob – Interaktion



Abb.19, 08:06

1. Sequenz – Das Gespräch danach

Als erste Analysesequenz möchte ich die Szene nach der non-verbalen Einführung von Rob und Sofia näher beleuchten, in dem zwischen den beiden ein Gespräch nach dem sexuellen Akt statt findet. Sofia blickt zweifelnd zu dem scheinbar schlafenden Rob und bedankt sich. Rob streichelt ihr über den Hals kennzeichnet zum erste Mal verbal ihr Geschlecht, in dem er sie *Süße* nennt und bedankt sich ebenfalls. Sofia legt sich zu Rob, nimmt eine Haltung eines zusammengekauerten Embryos ein, wobei Sofia einen schwachen und hilflosen und Rob einen starken, beschützen Eindruck erweckt. Sofia versucht mit Rob über ihr Problem, den ausbleibenden Orgasmus zu sprechen, vermeidet aber den direkten Weg und flüchtet sich in die dritte Person. Sie erzählt von einer

Patientin, die keinen Orgasmus bekommen kann und fragt Rob, ob dies der richtige Ansatz für das Paar sei, dass die Patientin den Orgasmus vortäuscht.

Sofia: Denn Tatsache ist, doch wenn sie es Brad sagt, wird er denken, dass es seine Schuld ist. Verstehst du?

Rob: Meinst du?

Sofia: Und Tatsache ist auch, dass Ihr Brad keinen Orgasmus machen kann. Es muss irgendwie aus ihr selbst kommen. Was denkst du?

Rob: Warum fragst du was ich denke? (Sofia, Rob, 08:41 – 09:02)

Der Dialog deutet an, dass gesellschaftlich der Orgasmus des Mannes selbstverständlich ist, aber der weibliche Orgasmus nicht zwingend notwendig ist, aber im Zusammenhang mit dem Kompetenzen des Mannes als Liebhaber steht. Sofia möchte Robs Ego nicht verletzen und lässt ihn im Glauben, dass ihre sexuelle Welt im Gleichgewicht sei. Die Schuld liegt nach Sofia Auffassung bei ihr, dass sie keinen Orgasmus bekommen kann. Deutlich geht dabei hervor, dass weibliche Sexualität zum Teil immer noch über männliche Sexualität definiert wird. In der Zeitschrift Psychologie Heute aus dem Jahr 1996, wird der weibliche Orgasmus beschrieben:

Ihr Orgasmus zeigt ihm, daß [sic!] er die Macht besitzt ihr Lust zu bereiten. Wenn Sie kommt stärkt das sein Ego. Der Mann hat eine narzisstische Angst davor, als unmännlich zu gelten, wenn seine Partnerin keinen Orgasmus erlebt (Kenning 2004, S.78 - S.79).

In „Shortbus“ verhält es sich ähnlich, Sofia möchte nicht Robs männliches Ego verletzen und schweigt über ihre Wünsche. Das impliziert, dass Männlichkeit aufgrund sexueller Potenz, Triebhaftigkeit und nach pornografischen Schema, *die Macht ihr Lust zu bereiten* definiert wird. Weiblichkeit wird in Folge dessen in den anfänglichen Szenen als Stärkung des männlichen Selbstbewusstseins konstruiert, folglich wird dem weiblichen Orgasmus wird eine untergeordnete Rolle zugeteilt.

2. Sequenz - der Streit

Sofia trägt erotische rote transparente Reizunterwäsche und versucht im Badezimmer zu masturbieren, wird aber von Rob gestört, der sich im Wohnzimmer lautstark im Internet Pornos ansieht und ebenfalls masturbiert. Sofia stürmt in das Wohnzimmer und es kommt zu einem Streitgespräch zwischen dem Ehepaar, in dem sich herausstellt dass Sofia mehr als Rob verdient und mit ihrem Gehalt die Hauptverdienerin ist und Rob folglich von ihr finanziell abhängig. Die sozialen traditionellen Rollen, in der der Mann der Ernährer der Familie ist und die Frau sich um das Haus und die Kinder kümmert, wird hier zum Teil umgekehrt. Sofia ist einerseits für das Einkommen der Familie zuständig, und andererseits indirekt ebenso für den Haushalt, indem sie Reinigungskräfte engagiert, die diesen erledigen. Rob arbeitet ehrenamtlich für Essen auf Räder, ist aber auf der Suche nach einem Job. Im Verlauf des Gespräches stellt sich heraus, dass Rob die Tatsache, dass er weniger verdient als Sofia missfällt:

Rob: *„Ich bringe kein Geld nachhause, ich leiste gar nichts für uns“* (Rob, 42:43-24.46). Sofia versucht Rob`s Männlichkeit zu stärken und erklärt ihm wie toll sie es findet, dass er sich ehrenamtlich engagiert. Rob entgegnet darauf:

„Blödsinn ich kann dir doch nicht mal einen Orgasmus verschaffen“ (Rob, 42.52 – 42.55). Sofia versucht weiterhin die Lüge um ihren Orgasmus aufrecht zu erhalten und Robs Männlichkeit wieder herzustellen und bestätigt ihm, dass er ihr schon unzählige Male einen Orgasmus verschafft habe. Rob reagiert mit einem entnervten *„Blödsinn“* (Rob, 42.58 – 42-59).

Aus den gemeinsamen Szenen von Sofia und Rob geht hervor, dass Weiblichkeit in Bezug auf Sofia über die gesellschaftliche Konstruktion von Männlichkeit produziert wird. Sofia versucht zwanghaft Rob das Gefühl zu geben *ein echter Mann zu sein*. Das bedeutet, Rob fühlt sich in seiner Männlichkeit bedroht, nachdem Sofia mehr Geld verdient als er. Sofia ist der Ansicht, dass sie es Rob verdankt, als Paartherapeutin zu arbeiten. Um zu

kompensieren dass sie mehr verdient als ihr Mann und ihn in seiner Männlichkeit zu bestärken, spielt Sofia Rob ihren Orgasmus vor.

3.3.5.6 Sofia und Severin – Interaktion



Abb.20, 56:57



Abb.21, 57:18



Abb.22, 58:43



Abb.23, 59:48

Sofia und Severin treffen im Shortbus, in einem kleinen Separee aufeinander, nachdem Severin auf der Flucht vor ihrem Freier Jessie ist. Sofia erzählt ihr, von ihrem Kuss mit Justin Bond. Was bei Severin offensichtliche Verwirrung auslöst, denn nach gesellschaftlichen Gender-Codes im Sinne der weiblichen Inszenierung seines Auftretens, hätte sie angenommen das Justin homosexuell ist. Severin gibt vor Rob bei analen Verkehr beobachtet zu haben. Sofia reagiert geschockt, nachdem die Zweigeschlechtlichkeit innerhalb ihrer Ehe bedroht wird und ist erleichtert, als Severin den Schwindel aufklärt. Darauffolgend erzählt Severin von ihrem Freier, den sie als längste Beziehung betrachtet, die sie je hatte. Sofia versucht Severin zu trösten und spricht sie mit dem Namen Jennifer an, den Severin dankend ablehnt, nachdem sie ihn noch nicht als ihren Namen akzeptieren kann. Das Gespräch zwischen beiden wird im einem Schuss-Gegen-Schussverfahren dargestellt, das eine gleichberechtigte Ebene

zwischen den beiden Frauen herstellt. Severin löst sich von dem *Bild der grausamen Frau*, der Domina und beginnt zu weinen. Sie möchte nicht länger in der Sexindustrie tätig sein, sondern lieber als Künstlerin arbeiten, ein Haus und eine Katze haben. Severin wechselt von der starken unabhängigen männlich codierten Inszenierung in eine weibliche traditionelle Rollenzuschreibung. Sie wünscht sich eine Beziehung, Emotionalität und Häuslichkeit. Sie beginnt stärker zu weinen und fällt Sofia um den Hals und sucht Trost. Der emotional schwache Moment von Severin kippt und sie wird wieder zum aktiven dominanten Part und beginnt Sofia zu küssen. Sofia trägt ein vibrierendes Ei unter ihrem Rock, dass von Rob per Fernbedienung gesteuert wird. Severin benutzt Sofia um mit Hilfe des Vibrators der von Rob unbeabsichtigt gesteuert wird zum Orgasmus zu gelangen. Obwohl es eine gleichgeschlechtliche Sexszene zwischen den beiden ist, herrschen heterosexuelle Machtparadigmen, die im radikalen Feminismus stark kritisiert wurden vor. Severin übernimmt die Rolle des Mannes, der Sofia zum Lustobjekt degradiert. Sofia wird auf ihren Körper und vor allem auf die elektronisch gesteuerten Vibrationen reduziert und wird von Severin für ihren Orgasmus benutzt. Severin wird ihr Verhalten bewusst und entschuldigt sich bei einer sichtlich verstörten Sofia.

3.3.5.7 Sofia und Justin Bond – Interaktion



Abb.24, 53:38



Abb.25, 53:15



Abb.26, 53:02



Abb.27, 53:36

Justin trifft auf Sofia; während sie voyeuristisch andere Paare beim Sex beobachtet und fragt ob sie Fortschritte hinsichtlich ihres Orgasmus gemacht hat. Justin: *„Alle sprechen darüber, das ist die Frau, die keinen Orgasmus kriegen kann“* (Justin, 51:42 – 51:43). ... *„Schätzchen du solltest wirklich etwas lockerer werden. Ich finde du hast sehr hübsche Titten“*(Justin, 51:51- 51:54). Justin charakterisiert in den ersten Minuten Sofia zweimal als Frau, einmal in dem er sie direkt als Frau bezeichnet, und indem er ihr ein Kompliment über ihre *Titten* macht. Justin signalisiert Sofia Begehren und legt ihr eine Hand auf den Oberschenkel. Erst dann wagt sich Sofia zu fragen, ob sie ihn küssen darf. In der Szene verhalten sich beide nach gesellschaftlichen weiblichen Verhaltenscodes, Sofia ist passiv und erst aufgrund der Bestätigung von Justin wagt sie sich ihm zu nähern. Justin ziert sich und meint anschließend, dass sie ihn sanft küssen dürfe. Die Kamera zeigt ein Close-Up von ihren beiden Köpfen, die sich langsam einander annähern, bis sie sich beide gleichzeitig küssen. Die Kusszene lässt die Regeln von Geschlechterinszenierung verwischen. Sofia, die optisch und auch in gesellschaftlichen Interaktionen alle weibliche Geschlechtercodes strikt befolgt und eindeutig als Frau identifizierbar ist küsst Justin Bond. Bei Justin verschwimmen die Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Einerseits überwiegen seine biologischen, männlichen Merkmale, wie Adamsapfel, Stimme... aber aufgrund seines Cross-Dressing und weiblicher Inszenierung in sozialer Interaktion werden die Geschlechtergrenzen aufgebrochen. Gesellschaftlichen Klischees lassen darauf schließen, dass er aufgrund seines weiblichen Auftretens homosexuell ist, folglich reagiert Sofia sichtlich verwirrt als Justin sich ihr sexuell nähert. Justin verhält sich nicht seinem männlichen Geschlecht entsprechend, sondern vermischt die drei

Ebenen des doing gender. Stellt sich die Frage, ob Justin Bund in Anlehnung an Judith Butlers geforderte Vielzahl als Geschlechtsinterpretationen, dies möglich macht. Er inszeniert Geschlecht, bemüht sich aber nicht komplett seine männlichen Merkmale zu überdecken. Das biologische Geschlecht bleibt immer sichtbar, er verdeutlicht, dass sein biologisch männlicher Körper auf weibliche Weise inszeniert wird. Weiters stellt sich Butler die Frage, ob Travestie-Darstellungen ausreichend sind, um Zweigeschlechtlichkeit und Heteronormativität zu hinterfragen, oder ob es eine Stärkung von bestehenden Systemen ist. Die Medienwissenschaftlicher Johanna Dorer sieht dies ähnlich, das die alleinige Darstellung von Cross-Gender nicht ausreichend ist (vgl. Maier 2007, S.161-S.162).

3.3.5.8 Conclusio – Interaktion

Das Verhältnis der sozialen Interaktion, ist ähnlich dem Aspekt der Körperlichkeit, hinsichtlich der Konstruktion von Geschlecht. Bei Sofia wird der Prozess der Konstruktion von Weiblichkeit am Deutlichsten über ihre Interaktionspartner sichtbar. Beispielsweise verfügt Sofia über mehr Einkommen als ihr Ehemann Rob, deshalb möchte sie ihm das Gefühl von Männlichkeit vermitteln und greift dabei auf klischeehaft tradierte Männlichkeitsmythen, wie dem omnipotenten Mann, der jederzeit in der Lage ist der Frau einen Orgasmus zu verschaffen, zurück. Weiblichkeit wird in der Interaktion mit Rob aufgrund von passiven Verhalten dargestellt. Sofia steckt ihre Wünsche zurück, um Rob`s Männlichkeit zu stärken.

In der Gesprächs- und Erotikszenen zwischen Severin und Sofia wird Weiblichkeit auf vielfältige Weise inszeniert. Zu Beginn des Gespräches der beiden Frauen, zeigt Severin ihre verletzte Seite, spricht über ihre Sehnsüchte und Wünsche und sucht Schutz bei Sofia. Das Verhalten beider entspricht traditionellen weiblichen Darstellungsformen. Die weinende Severin wird von Sofia getröstet. Das stereotyp gezeichnete Bild wendet sich von weiblichen Inszenierungsstrategien ab, indem Severin Sofia küsst. Severin kehrt ihre schwache „weibliche“ Seite nach innen und übernimmt den aktiven,

dominanten Part. Nach klassischen Mainstream-pornografischen Regeln übernimmt sie die klischeehaft männliche Rolle. Sie benutzt Sofia, um ohne Rücksicht auf ihre Wünsche zu einem Orgasmus zu gelangen, Sofia erwidert einzig einen verstörten Gesichtsausdruck.

Im Fall von Sofia und Justin Bond, wird Geschlechtlichkeit am Deutlichsten dekonstruiert. Justin Bond Inszenierungsstrategien sind trotz männlich biologischen, Geschlechtes überwiegend feminin angelegt. Vor allem die Kusszene zwischen Sofia und Justin untermauert dies. Sofia fragt Justin, ob sie ihn küssen dürfe, obwohl er sich als erstes an Sofia annäherte, ziert er sich ein wenig, um sich anschließend „sanft“ von ihr küssen zu lassen.

Abschließend möchte ich „*Shortbus*“ hinsichtlich einer *visuellen Hierarchisierung* betrachten, wie die Machtverhältnisse zwischen den weiblichen und männlichen Protagonisten aufgeteilt sind.

3.3.6 „visuelle Hierarchisierung“

Nachdem „*Shortbus*“ die Geschichten von mehreren Personen erzählt, existiert kein einheitlicher Blick, der sich auf einen Charakter bezieht und somit wird auf ein einseitiges Blickverhältnis verzichtet. Das heißt aufgrund der wechselnden Hauptdarsteller, entsteht kein eindeutig weiblicher oder männlicher Blick.

Obwohl in den Randfiguren durchaus weniger gesellschaftlich akzeptierte Körperlichkeiten, wie Fettleibigkeit präsentieren, sind die Hauptdarsteller in der Norm schlank, und ästhetisch. Die Frauen sind meist in enganliegender erotischer Kleidung zu sehen, aber ebenso die männlichen Darsteller, die in der Norm über athletische Körper verfügen und in körperbetonter Kleidung präsentiert werden. Festzuhalten ist, dass beide Körper in Szene gesetzt werden und zum Teil bewusst oder unbewusst zu Sexualobjekten degradiert werden. Aus diesem Grund, auch wenn die visuell sexuelle Objektivierung aufgrund der narrativen Ebene überwiegend gestört oder dekonstruiert wird,

lässt sich die Schaulust nach Mulvey trotzdem kaum überwinden. Sofia und Severin werden optisch auf ihre Körperlichkeit reduziert, wie beispielsweise Sofia in roter Reizwäsche, während sie versucht zu onanieren. In dieser Szene wird die Körperfetischisierung auf ästhetischer Ebene aufgehoben und die Skopophilie auf narrativer Ebene gestört. Sofia wird erotisch in Reizwäsche dargestellt, aber in dem sie versucht krampfhaft zu onanieren und zwanghaft zu einem Orgasmus zu gelangen, bringt dies die Erotik der Szene zum kippen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass „*Shortbus*“ nicht auf visuelle Hierarchierungsmittel zurückgreift, nachdem die Hauptdarsteller wechseln und somit die Sicht auf die Geschichten unterschiedlich weiblich oder männlich inszeniert werden. Obwohl die Schaulust in vielen Fällen auf der narrativen Ebene aufgelöst wird, lässt sich Mulveys „*male gaze*“ nicht komplett zurückweisen, nachdem die weiblichen Darstellerinnen überwiegend jung und attraktiv sind und ihre schlanken Körper in erotischer konnotierter Kleidung repräsentieren.

3.4 Fazit

Als Hauptziel der Untersuchung sollte die Konstruktion von Weiblichkeit im post-Pornografischen Film anhand des Fallbeispiels „*Shortbus*“ untersucht werden. Ausgehend von dem Konzept des doing genders wurden die drei wesentlichen Frauendarstellungen des Films; Sofia, Severin und Justin Bond hinsichtlich ihrer Körperlichkeit und ihren sozialen Interaktionen näher analysiert.

In „*Shortbus*“ werden pornografische *Hard-Core* Szenen unzensuriert dargestellt, aber die narrativen Elemente der Geschichte sind überwiegend. Die Rezensionen des Films und in Folge dessen der Diskurs ob „*Shortbus*“ zu Kunst oder Pornografie zählen ist, verifizieren, wie im theoretischen Teil erörtert, dass der Begriff der Pornografie ein streitbarer ist.

Ich habe mich für den Film von James Cameron Mitchell aus zwei Gründen entschieden, einerseits war er einem breiten Publikum zugänglich und andererseits, wird „*Shortbus*“ vielfach mit Pornografie für Frauen assoziiert. Aus diesem Kontext heraus, war es besonders interessant die Konstruktion von Weiblichkeit herauszuarbeiten.

Hinsichtlich der Darstellung von weiblichem Geschlecht konnte festgestellt werden, dass unterschiedliche Inszenierungsstrategien angewandt werden. Die Figur der Sofia wird trotz einiger Brüche überwiegend über konventionelle Weiblichkeitskonzepte dargestellt, trotzdem wird bei ihr auf die zeitliche und gesellschaftliche Wandelbarkeit von Geschlecht hingewiesen. Mit der Darstellung von Severin geht „*Shortbus*“ einen Schritt weiter. Frausein wird über alternative Inszenierungscodes konstruiert. Klassisch erotisch konnotierte Kleidung wie Lackkorsett, werden gegen punkige, gesellschaftskritische Repräsentationsmittel wie Irokesen Haarschnitt getauscht. Konträr zu Severins selbstbestimmter antiautoritärer körperlicher Darstellung, die eine optische Abkehr von traditionellen Weiblichkeitsrepräsentationen bietet, wirken ihre

charakterlichen Merkmale, die kaum einen Widerspruch zu gängigen stereotypen weiblichen Verhalten sind.

Vor allem mit der Figur Justin Bond wird die Konstruiertheit von Geschlecht verdeutlicht. Justin, der vom biologischen Geschlecht männlich ist, inszeniert sich im Sinne eines *doing genders* mit übertriebenen femininen Darstellungscodes. Mit Justins Weiblichkeitsrepräsentation wird die konventionelle Vorstellung von einer evolutionsbiologisch begründeten Sexualität hinterfragt und im Sinne des feministischen Diskurs um die Konstruktion von Geschlecht neu interpretiert. Butler stellt sich die Frage ob filmische Travestie-Darstellungen Geschlecht entnaturalisieren, oder ob es ein weiterer Mechanismus ist Heteronormativität zu festigen. Nachdem „*Shortbus*“ für vielfältige Ausdrucksweise von Sexualität eintritt und queere und heterosexuelle Sexualitätsdarstellungen ungefähr gleich hohen Anteil haben, lässt sich dieser Punkt von Butler zurückweisen. Heterosexualität wird nicht als zwingende Norm verstanden, sondern ist nur eine sexuelle Spielart unter vielen.

„*Shortbus*“ versucht *gender* als antipatriarchal aufzufassen und geschlechtliche Gegenentwürfe zu präsentieren. Die Figur des Justin Bond löst sich von stereotypen Repräsentationen und thematisiert eine Abkehr von traditionellen Rollenmuster. Überwiegend wird trotz einiger anderer Ansätze, auf der körperlichen Ebene auf klassische gesellschaftliche Idealbilder zurückgegriffen; das heißt in der Norm sind die DarstellerInnen jung, schlank und athletisch. Hinsichtlich weiblicher Sexualität und der Repräsentation von Frauen, abseits stereotypen Klischees bietet „*Shortbus*“ interessante Ansätze, schafft es aber nicht vollkommen gängige Stereotype, Normen aufzubrechen, immer wieder wird auf weibliche Klischees in der Inszenierung zurückgegriffen. Trotzdem wird Weiblichkeit in Form von Justin Bond, oder der Domina Severin auf vielfältige Weise produziert.

Die Pro-Sexfeministinnen plädieren für pornografische Gegenentwürfe, die für eine selbstbestimmte weibliche Sexualität eintreten. Bei „*Shortbus*“ wird

Sexualität nicht aus dem Leben ausgeklammert, und bietet aus diesem Grund zum Teil eine Abkehr von Mainstream-Pornografischen klischeehaften Gender-Darstellungen und einen weiteren Schritt in Richtung erotische Gegenkultur. „Shortbus“ zeigt Sexualität auf differenzierte Weise, Szenen werden humorvoll, tragisch, lustvoll aufgelöst. James Cameron Mitchells Film regt ebenso Diskurse an, um Geschlechterverhältnisse auf neue Weise zu interpretieren und ist ein Beweis, dass Kunst und Pornografie, oder Pornografie und Mainstream-Produktionen sich nicht ausschließen müssen.

Bibliografie

Quellenverzeichnis

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 4. Auflage. Stuttgart, Reclam, 2001

Appel, Markus: *Medienvermittelte Stereotype und Vorurteile*, in:
Batinic, Berndad (Hrsg.) / Appel, Markus (Hrsg.): Medienpsychologie.
Heidelberg, Springer- Mediz. Verlag, 2008, S.314 – 333

Asendorpf, Jens B. (Hrsg.): Psychologie der Persönlichkeit, 4. Aufl. Berlin, Springer, 2007

Batinic, Berndad (Hrsg.) / Appel, Markus (Hrsg.): Medienpsychologie.
Heidelberg, Springer- Mediz. Verlag, 2008

Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und
Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erw. und durchges. Aufl.
Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010

Beelmann, Andreas (Hrsg.): Diskriminierung und Toleranz. Psychologische
Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Wiesbaden, VS Verlag für
Sozialwissenschaften, 2009

Berger, Peter L. / Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der
Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, 21. Aufl. Frankfurt a.M.,
Fischer, 2007

Berger, Ronald J., Searles, Patricia, Cattel, Charles, E.: Feminism and
pornography. Westport, (u.a.), Praeger, 1991

Berner-Simons, Lilian: Weibliche Sexualität und Identität. Das Bild der Weiblichkeit im 19. Jahrhundert und in Sigmund Freud. Frankfurt, Materialis Verlag, 2002, Dissertation, Universität Hannover

Biehl, Janett: Der soziale Ökofeminismus und andere Aufsätze. Erste Auflage. Graffenau-Döffingen, Trotzdem-Verlag, 1991

Bosse, Candice L. (Hrg.): Becoming and Consumption. The contemporary spanish novel. Plymouth, Lexington Book, 2007

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

Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden: Bd. 21, 21. Aufl. Mannheim/Leipzig, Brockhaus Verlag, 2006

Cornell, Drucilla: Die Versuchung der Pornographie. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997

Degele, Nina : Gender /Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn,Fink, 2008

Dierichs, Angelika: Erotik in der Kunst Griechenlands. Überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Mainz am Rhein, von Zabern, 2008

Dietzen, Agnes: Soziales Geschlecht. Soziale, kulturelle und symbolische Dimensionen des Gender-Konzepts. Opladen, Westdt. Verlag, 1993

Dorer, Johanna (Hrsg.), Geiger, Brigitte (Hgg.) : Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdt. Verlag, 2002

Dworkin, Andrea: Pornographie. Männer beherrschen Frauen. Frankfurt am Main, Emma FrauenverlagsGmbH, 1987

Faulstich, Werner: Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung. Bardwick, Wissenschaftler-Verlag, 1994

Frietzsche, Bettina: *Sozialisation und Geschlecht in der Medienkultur, in:*
Hoffmann, Dagmar (Hrsg.), Mikos, Lothar: Mediensozialisationstheorien. Neue Modelle und Ansätze in der Diskussion. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007, S.167-185

Gehrke, Claudia (Hrsg.): Frauen & Pornographie. Über Schaulust, Gewalt, über die Psychoanalyse sexueller Phantasie, über erotische Film-, Buch-, Kunstproduktionen von Frauen. Mit einem Daumenkino von Doris Lerche und Abbildungen. Tübingen, Konkurs-Buch Verlag, 1988

Gildemeister, Regina, Wetterer, Angelika: *Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zwei-Geschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung.* In:
Knapp, Gudrun-Axeli (Hrsg.): Traditionen Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Forum Frauenforschung. Freiburg/Breisgau: Kore Verlag, 1992, S. 201-254

Gottburgsen, Anja: Stereotype Muster des sprachlichen Doing gender. Eine empirische Untersuchung. Wiesbaden, Westdt. Verlag, 2000

Griesebner, Andrea: *Geschlecht als soziale und als analytische Kategorie. Debatten der letzten drei Jahrzehnte, in:*
Gehmacher, Johanna, Maria Messner (Hrsg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte. Positionen/Perspektiven. Innsbruck/Wien/München/Bozen, Studien-Verlag, 2003, S.37- 53

Guha, Anton-Andreas: Die ungeliebte Lust. Streitschrift für eine Kultur der Sexualität. Frankfurt (u.a.), Campus Verlag, 1990

Hark, Sabine (Hrsg.): Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie, 2. akt. Und erweiterte Auflage. Wiesbaden, VS Verl. Für Sozialwissenschaften, 2007

Heinzius, Barbara: Feminismus oder Pornographie? Zur Darstellung von Erotik und Sexualität im Werk Dacia Marainis. St. Ingbert, Röhrig, 1995, Dissertation, Universität Saarbrücken

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3., überarb. Aufl. Stuttgart, (u.a.), Metzler, 2001

Hipfl, Birgit: *Cultural Studies und feministische Wissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung*, in:

Dorer, Johanna (Hrsg.), Geiger, Brigitte (Hgg.) : Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden, Westdt. Verlag, 2002. S.192 – 216

Hofmann, Heidi: Die feministischen Diskurse für Reproduktionstechnologien. Positionen und Kontroversen in der BRD und in den USA. Frankfurt, Main, (u.a.), Campus-Verlag, 1999

Holzleithner, Elisabeth: Grenzziehungen. Pornographie, Recht und Moral. Dissertation, Universität Wien, 2000

Ingelfinger, Antonia, Penkwitt Meike: *Entfesselung des Imaginären. Zur neuen Debatte um Pornografie*, in:

Penkwitt, Meike (Hrsg.), Brand, Ruth: Entfesselung des Imaginären. Zur neuen Debatte um Pornografie. Freiburg, Fritz, 2004, S. 13 – 45

Kaiser, Günter: Kriminologie. eine Einführung in die Grundlagen. Heidelberg, Müller Jur.Verlag, 1996

Kroll, Renate (Hrsg.): Metzler Lexikon Gender Studies. Geschlechterforschung . Ansätze - Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Metzler, 2002

Lindemann, Gesa: *Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leid*, in:

Hark, Sabine (Hrsg.): *Dis/Kontinuitäten. Feministische Theorie*, 2. akt. Und erweiterte Auflage. Wiesbaden, VS Verl. Für Sozialwissenschaften, 2007, S.73-93

Kappeler, Susanne: *Pornographie. Die Macht der Darstellung*. München, Verl. Frauenoffensive, 1988

Kenning, Christine: *Kontingente Höhepunkte: Geschlechterdisziplinierung und Oragsmus*, in: Lens, Ilse (Hrsg.): *Reflexive Körper? Zur Modernisierung von Sexualität und Reproduktion*. Opladen, Leske & Budrich, 2004, S.51-85

Klaus, Elisabeth / Dorer, Johanna: *Geschlechterstereotyp*, in:

Bentele, Günter/Brosius, Hans-Bernd/Jarren, Ottfried (Hrsg.): *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden, Vs Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S.84 – S.85

Koch, Gertrud: *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film* Basel. (Basel (u.a.), Stroemfeld/Roter Stern, 1989

Krainer, Simone: *Was darf Kunst dürfen? Über die (feministische) Rezeption pornographischer (speziell sadomasochistischer) Inhalte in der Literatur am Beispiel der „Geschichte der O.“* Diplomarbeit, Universität Klagenfurt, 2007

Kuhlmann, Helga, Schäffer Bossert, Stefanie (Hrsg.): *Hat das Böse ein Geschlecht? Theologische und religionswissenschaftliche Verhältnisbestimmungen*. Stuttgart, Kohlhammer, 2006

Künnemann, Vanessa: *Sex and the City zwischen puritanischen Erbe und Provokation: Eine amerikanische Serie im Spannungsfeld von Pornografie, sexuellen Diskurs, Zensur und Prüderie*, in:

Paul, Heike (Hrsg.), Ganser, Alexandra (Hgg.): Screening Gender. Geschlechterszenarien in der gegenwärtigen US-amerikanischen Populärkultur. Münster, LIT, 2008

Lautmann Rüdiger: Soziologie der Sexualität. Erotische Körper, intimes Handeln und Sexualkultur. Weinheim, Juventa, 2002

Lenz, Ilse (Hrsg.): Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Wiesbaden, VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2009

Lerner, Gerda (Hrsg.): Die Entstehung des Patriarchats. (Frankfurt, (u.a.): Campus Verlag, 1991)

Lohschelder, Silke: AnarchaFeminismus. Auf den Spuren einer Utopie. Münster, Unrast, 2000

Lüdtke-Pilger, Sabine: Porno statt PorNO! Die Neuen Pornografinnen kommen. Marburg, Schüren Verlag, 2010

Lorber, Judith: Gender-Paradoxien. Opladen Leske + Budrich, 1999

Maier, Tanja: Gender und Fernsehen. Perspektiven einer kritischen Medienwissenschaft. Bielefeld, Transcript, 2007

Mehlmann, Sabine: Unzuverlässige Körper. Zur Diskursgeschichte des Konzepts Geschlechtlicher Identität. Königstein im Taunus, Helmer, 2006

Metelmann, Jörg (Hrsg.): Porno-Pop. Sex in der Oberflächenwelt. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, UVK-Verl.Ges., 2003

Mulvey, Laura: Visuelle *Lust und narratives Kino*, in:

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. 4. Auflage. Stuttgart, Reclam, 2001. S. 389–408

Paraškevov, Boris D.: Wörter und Namen gleicher Herkunft und Struktur. Lexikon etymologischer Dubletten im Deutschen. Berlin, (u.a.), de Gruyter, 2004

Pauli, Claudia: Die Selbstdarstellung von Spitzensportlerinnen und –sportlern auf persönlichen Homepages im Internet. Eine Analyse der sozialen Konstruktion von Geschlechterverhältnissen. Dissertation, Universität Köln, 2008

Penkwitt, Meike (Hrsg.), Brand, Ruth: Entfesselung des Imaginären. Zur neuen Debatte um Pornografie. Freiburg, Fritz, 2004

Pusnik, Gerhard: Pornografie und Subjektivität. Pornographie, Sexualität und Medien aus subjektwissenschaftlicher Sicht. Dissertation:, Universität Wien, 2003

Reiß, Claudia: Ekel. Ikonographie des Ausgeschlossenen. Dissertation, Universität Essen, 2007

Reinstädler, Janett: Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen erotischen Prosa Spaniens (1978 - 1995). Berlin, Schmidt, 1996. Dissertation, Universität Göttingen, 1995

Ringdal, Nils Johann, Sonnenberg, Ulrich (Übers.): Die neue Weltgeschichte der Prostitution. München, (u.a.), Piper, 2006

Rückert, Corinna: Frauenpornografie. Pornographie von Frauen für Frauen ; eine kulturwissenschaftliche Studie. Frankfurt am Main, Wien, (u.a.), Lang, 2000. Dissertation, Universität Lüneburg, 2000

Sayer Wilson, Charles: Sex and the devil`s wager. The Armageddon Sex Revolution. Central Milton Keynes, Author House, 2009

Schmerl, Christiane (Hrsg.): Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen, Leske + Budrich, 2000

Stahlberg, Dagmar / Dickenberger / Dorothee / Szillis Ursula: *Geschlechterdiskriminierung*, in:

Beelmann, Andreas (Hrsg.): Diskriminierung und Toleranz. Psychologische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S.195-198

Starke-Perschke, Susanne [Red.] Bliesener, Thomas : Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten stehen. Mannheim, (u.a.), Brockhaus, 2001

Stein-Hilbers, Marlene, Wrede Brigitta (Hrsg.): Sexuell Werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse. Opladen, Leske + Budrich, 2000

Strossen, Nadine : Zur Verteidigung der Pornografie. Für die Freiheit des Wortes, Sex und die Rechte der Frauen. Zürich, Haffmans, 1997

Villa, Paula Irene: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden, VS Verl. für Sozialwissenschaften, 2006

Vogel, Franz Fritz : The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten. Fotogeschichten von 1840 – 2005. Bildband. Dissertation, Universität Zürich, 2005

Wetterer, Angelika: *Konstruktion von Geschlecht. Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit* in:

Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. 3., erw. und durchges. Aufl. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, S. 126 -137

Wilke, Bettina: „*Im Endeffekt ist es ein Trieb – es kommt nix anderes bei raus.*“ *Geschlechterkonstruktion im Spiegel der Pornografie*, in:

Buchen, Sylvia (Hrsg.): Helfferich, Cornelia, Maier, Maja S. Gender methodologisch. Empirische Forschung in der Informationsgesellschaft vor neuen Herausforderungen. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004, S.267-283

Williams, Linda: Hard Core Macht. Lust und die Traditionen des pornographischen Films. Basel, (u.a.), Stroemfeld, 1995

Wrede, Brigitte: *Was ist Sexualität? Sexualität als Natur, als Kultur und als Diskursprodukt*, in:

Schmerl, Christiane (Hrsg.): Sexuelle Szenen. Inszenierungen von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften. Opladen, Leske + Budrich, 2000, S.25 –44

Zillmann, Dolf: *Pornographie*, in:

Mangold, Roland / Vorderer, Peter / Bente, Gary (Hrsg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen, Hogrefe, 2004, S.565- 585

Internetquellen

Cizek, Brigitte: in: Prostitution und Pornografie. 2.sexualpädagogische und -beraterische Fachfortbildung. 10. und 11. Oktober 2001, Wien. Online unter URL: http://www.univie.ac.at/oif/typo3/fileadmin/OEIF/Materialien/mat_15_prostitution.pdf 11.01.2011

Diedrichson, Diedrich: in: Verzagter Skandal. Shortbus will ein Pornofilm sein – und Kunst noch obendrein. Zeit online. Online unter der URL: <http://www.zeit.de/2006/43/Short-Bus>, 12.04.11

Eder, Barbara: in: From Hard-Core to Post-Porn. Sex, Gender und der kalte Blick aufs Fleisch. Grundrisse. Zeitschrift für linke Theorie & Debatte. Online unter der URL: <http://www.grundrisse.net/grundrisse24/FromHard-CoreToPost-Porn.htm> 24.04.11

Emma 1987, in: Pornografie das Gesetz. Online unter der URL: <http://www.emma.de/hefte/ausgaben-1987/dezember-1987/das-gesetz-12-1987/>, 23.03.11

Faust, Volker: in: Pornografie in den Medien. Psychiatrie Heute. Seelische Störungen erkennen, verstehen, verhindern behandeln. Online unter der URL: http://www.psychosozialegesundheit.net/pdf/faust1_medien_pornographie.pdf 11.02.11

Hunziker, Lukas: in: Shortbus von John Cameron Mitchell. Online unter der URL: <http://www.nahaufnahmen.ch/index.php?s=shortbus>, 16.04.11

Herz, Marion: in: PornoGRAPHIE. Eine Geschichte. Dissertation, Universität München 2005. Online unter der URL: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/8740/1/Herz_Marion.pdf, 10.01.2011

Hirschauer, Stefan: in: Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. Zeitschrift für Soziologie, Jg. 18, Heft 2, April 1989. Online unter der URL: <http://www.zfs-online.org/index.php/zfs/article/viewFile/2685/2222>, 30.02.11

Johnson, Brian D.: in : Sook-Yin Lee shocker in Cannes. Online unter der URL: http://www.macleans.ca/culture/lifestyle/article.jsp?content=20060605_128191_1_128191, 16.04.11

Kotthoff, Helga: in: *Was heißt eigentlich doing gender. Zu Interaktion und Geschlecht. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 55.* Online unter der URL: <http://www.projektwerkstatt.de/gender/download/Doinggenger2002.pdf> 02.03.11

Leitner, Andrea: in: Gender als Mainstream. Doing Gender in Theorie und politischer Praxis. Reihe Soziologie 70. Online unter der URL: <http://www.ihs.ac.at/publications/soc/rs70.pdf>, 02.03.11

McElroy, Wendy: in: Pornographie – aus feministischer Sicht. Online unter der URL: http://www.wendymcelroy.com/articles/14-fem_sicht.html, 15.01.2011

Mitchell, James Cameron: in Shortbus. Hard-Core Film mit weichen Herzen. Online unter der URL: <http://www.cinema.de/kino/news-und-specials/e/erotik/filme/hardcoresexshortbus,3193698,ApplicationArticle.html?page=2>, 12.04.11

Sheldon, Donnie: in: Shortbus reintroduces sexualtit. Famed director John Cameron Mitchell attacks irrational fear of sex. Online unter der URL: <http://www.theeagleonline.com/scene/story/shortbus-reintroduces-sexuality/>, 17.04.11

Schmackpfeffer, Petra: in: Frauenbewegung und Prostitution. Über das Verhältnis der alten und neuen deutschen Bewegung zur Prostitution. Online unter der URL: <http://docserver.bis.unioldenburg.de/publikationen/bisverlag/schfra89/kap2.pdf>, 01.02.11

Schwenken, Helen: in: Die feministische Sexualitätsdebatte. Online unter der URL: http://www.ruhrunibochum.de/fwu/texte/2001_schwenken_sexualitaet.pdf, 10.01.11

Schubarth, Caroline: in: Pornografie als Metapher. Querrelles.net. Rezensionsszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung. Online unter der URL: <http://www.querelles-net.de/index.php/gn/article/viewArticle/826/828>, 23.03.11

Sonnenschein, Sabine: in: Post Porn Politics. Online unter der URL:
<http://www.malmoe.org/artikel/alltag/1389>, 23.04.11

Sprinkle, Annie: in: Post Porn. Online unter der URL:
<http://www.richardsonmag.com/post/128001/post-porn>, 23.04.11

Stütgen, Tim: in: P wie Politics. Online unter der URL:
<http://www.malmoe.org/artikel/tanzen/2001>, 23.04.11

Vahabzadeh, Susan: in: Dies ist kein Porno. Süddeutsche.de. Online unter der URL:
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/im-kino-shortbus-dies-ist-kein-porno-1.797691>, 16.04.11

Wessel, Marcus: in: Shortbus. Online unter der URL:
<http://www.programmkino.de/cms/links.php?id=301>, 16.04.11

Queen, Carol: in: Sex and the Queer body. Online unter URL:
<http://tmitaboutgender.tumblr.com/post/571034621/sex-and-the-queer-body>,
01.05.11

Film/ Analysematerial:

Shortbus

(USA 2006); DVD 2006, Senator Film Verleih, im Vertrieb der Universum Film

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Scottish Socialist Youth 2011, o.S. Online unter der URL:

<http://ssy.org.uk/wp-content/uploads/2011/04/antiporn.jpg>

Abb.2: Cramer, Florian: in: Texte zur Kunst. Porno. Heft 64. Berlin, Texte zur Kunst Verlag GMBH & CO. KG, 2006. Online unter der URL: http://backissues.textezurkunst.de/NR64/SODOM-BLOGGING-d_2.html

Abb.3: Migrosmuseum 2006, o.S. online unter der URL: [http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibitiondetails/?tx_museumplu s\[exhib\]=249](http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibitiondetails/?tx_museumplu s[exhib]=249)

Abb.4: Shortbus, (USA,2006):	03:27
Abb.5: Shortbus, (USA,2006):	03:34
Abb.6: Shortbus, (USA,2006):	03:52
Abb.7: Shortbus, (USA,2006):	03:57
Abb.8: Shortbus, (USA,2006):	05:17
Abb.9: Shortbus, (USA,2006):	08:05
Abb.10: Shortbus, (USA,2006):	09:26
Abb.11: Shortbus, (USA,2006):	39:48
Abb.12: Shortbus, (USA,2006):	57:07
Abb.13: Shortbus, (USA,2006):	02:24
Abb.14: Shortbus, (USA,2006):	15:33
Abb.15: Shortbus, (USA,2006):	16:09
Abb.16: Shortbus, (USA,2006):	57:38
Abb.17: Shortbus, (USA,2006):	17:35
Abb.18: Shortbus, (USA,2006):	53:20
Abb.19: Shortbus, (USA,2006):	08:06
Abb.20: Shortbus, (USA,2006):	56:57
Abb.21: Shortbus, (USA,2006):	57:18
Abb.22: Shortbus, (USA,2006):	58:43
Abb.23: Shortbus, (USA,2006):	59:48
Abb.24: Shortbus, (USA,2006):	53:38
Abb.25: Shortbus, (USA,2006):	53:15
Abb.26: Shortbus, (USA,2006):	53:02
Abb. 27: Shortbus, (USA,2006):	53:36

ABSTRACT

Pornografie ist ein streitbarer viel diskutierter Begriff. Je nach unterschiedlichem Interesse wird Pornografie positiv und negativ bewertet. Vor allem im Feminismus führte der Diskurs über Pornografie zu Kontroversen und spaltete die Feministinnen wie kein zweiter. Die PorNO-Bewegung, die in Pornografie patriarchal herrschende Machtverhältnisse und in Folge dessen sexistische und abwertende Folgen gegenüber Frauen verankert sahen, setzten sich für ein gesetzliches Verbot dieser ein. Im sex-positiven Feminismus dagegen wird Pornografie als sexuelle Ausdrucksmöglichkeit für Frauen verstanden, um sexuelle Wünsche zu entdecken oder zu realisieren, deshalb fordern sie Frauen auf eine eigene erotische Gegenkultur zu schaffen. Einigkeit in beiden Strömungen herrscht im Eintreten gegen patriarchal herrschende Verhältnisse, gewalttätigen, sexistischen und abwertenden Bildern gegenüber Frauen. Annie Sprinkle, eine der bekanntesten Vertreterinnen des Sex-Positivismus, gilt als die Gründerin von Post-Pornografie. Zu Beginn sollte Post-Pornografie ein Gegenkonzept zu sexistischen Mainstream-pornografischen Bildern sein und ein positives Sexualverständnis fördern. Sprinkle entwickelte ihren Entwurf in eine dekonstruktive performative Richtung weiter, mit unter anderem dem Ziel Weiblichkeit zu entmystifizieren.

Post-Pornografie lässt sich nicht einheitlich definieren, ebenso finden sich viele Entwürfe im queeren und transgender Bereich. Allgemein lässt sich feststellen, dass Post-Pornografie eine kritische und reflexive Auseinandersetzung mit festgefahrenen Geschlechterverhältnissen ermöglichen soll, gegen eine Fixierung auf Heteronormativität eintritt und im Gegenzug ein weites Spektrum an sexuellen Darstellungsformen ermöglicht und nicht auf sexuelle Diskriminierung zurückgreift.

Zentral in dieser Arbeit ist die Frage nach der Konstruktion des weiblichen Geschlechtes im post-pornografischen Film. Anhand der Analyse des Films

„*Shortbus*“ von James Cameron Mitchell soll untersucht werden, ob das Konzept des post-pornografischen Films eine Möglichkeit darstellt, weibliches Geschlecht abseits klischeehafter und stereotyper Darstellungen zu zeigen. Vorwiegend wird in der filmischen Analyse und Interpretation auf das ethnomethodologische Konzept des doing genders eingegangen, um den Konstruktionsprozess von Geschlecht näher zu betrachten.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Kathrin Hahn
Geburtsdatum: 06.08.1983
Geburtsort: Hollabrunn
Nationalität: Österreich

Ausbildung

2005 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
1998-2003 HBLA: Wiedner Gürtel
1993-1998 Realgymnasium Pichelmayergasse

Berufserfahrung

2010 Telekom Austria - Sachbearbeitung
2009-2010 rote Bar im Volkstheater – Köchin
2008 Parama - Köchin
2007 - 2008 Salon 5 - Praktikum in der Öffentlichkeitsarbeit
2007 Theater der Jugend - Sommeraushilfe im Abobüro
2006-2007 Theater Transit – Front Office