



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen

—

Belladonnas explizite Körperperformance als
transzendente Kunst

verfasst von / submitted by

Tobias Schmitt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Der explizite Performancekörper als transzendente – pornographisch-erhabene – Kunst | 1 |
| 1. Ästhetik des Erhabenen..... | 5 |
| 1.1 Magnitudo | 10 |
| 1.1.1 Physische Magnitudo | 10 |
| 1.1.2 Psychische Magnitudo..... | 11 |
| 1.1.3 Magnitudale Fassung | 12 |
| 1.1.4 Magnitudale Intensität | 13 |
| 1.2 Schönheit/Lust vs. Terror/Unlust | 16 |
| 1.2.1 Schönheit..... | 17 |
| 1.2.2 Lust | 18 |
| 1.2.3 Unlust..... | 19 |
| 1.2.4 Terror | 19 |
| 1.2.5 Symbiose aus Schönheit/Lust und Terror/Unlust | 20 |
| 1.3 Die klassische Implikation des Körperlich-Erhabenen | 23 |
| 1.3.1 Der Körper als erhabener Gegenstand der Kunst | 23 |
| 1.3.2 Körperlich-erhabene Affektivierung | 24 |
| 1.3.3 Das Erhabene als körperliches Gefühl | 26 |
| 1.4 Unendlichkeit/Unbegrenztheit/Transgressivität – Übersinnlichkeit/Transzendenz | 27 |
| 1.4.1 Unbegrenztheit | 27 |
| 1.4.2 Moralische Unbegrenztheit – Amoral..... | 28 |
| 1.4.3 Unendlichkeit | 29 |
| 1.4.4 Transgressivität | 30 |
| 1.4.5 Übersinnlichkeit/Transzendenz | 31 |
| 2. Pornographie | 33 |
| 2.1 Der diskursive Begriff der Pornographie | 34 |
| 2.2 Der körper-ästhetisch-künstlerische Begriff der Pornographie | 35 |
| 3. Belladonna | 37 |
| 3.1 <i>Gonzo Porn</i> | 38 |
| 3.2 Stil | 39 |
| 4. Der pornographisch-erhabene Körper | 41 |
| 4.1 Der Körper als souveränstilisiertes Kunstwerk | 44 |
| 4.1.1 Körperkünstlerisches Eigendesign | 44 |
| 4.1.2 Körperkünstlerischer Stil | 46 |
| 4.1.3 Körperkünstlerische Eigenwelt | 47 |
| 4.1.4 Körperkünstlerisches Erfahrungserlebnis der Stimmung und Intensität | 49 |
| 4.1.5 Körperkünstlerische Freiheit der Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit | 51 |
| 4.2 Der Körper als eigenimaginativer Stil | 53 |
| 4.2.1 Eigenwillentlich-egoistisch-narzisstisch-individueller Körper | 53 |
| 4.2.2 Überkörper | 56 |
| 4.2.3 Eigenreligiös-göttlicher – transzendenter – Körper | 58 |
| 4.3 Überkunstkörperliche Transzendenz | 60 |
| 4.3.1 Schöpfung des individuellen Kunstkörpers | 60 |
| 4.3.2 Transgressive Körperkunstekstase | 62 |
| 4.3.3 Magisch-transzendente Körperkunsterhabenheit | 64 |

| | |
|--|------|
| 5. Pornographisch-erhabene Performance | 65 |
| 5.1 Explizite Körperperformancekunst | 68 |
| 5.1.1 Der Kunstkörper als zentrales Sein | 68 |
| 5.1.2 Kunstkörpergefühl | 70 |
| 5.1.3 Kunstkörperkonfrontation | 72 |
| 5.1.4 Kunstkörperinneres – Kunstkörperäußeres | 74 |
| 5.1.5 Kunstkörperspiritualität | 76 |
| 5.2 Queerkünstlerischer Performancekörperstil | 78 |
| 5.2.1 Individualgeschlechtlicher Körperstil | 78 |
| 5.2.2 Queere Körpergeschlechtsperformancekunst | 80 |
| 5.3 Kunstkörperliche Intensität | 82 |
| 5.3.1 Hardcore-Intensität der Sex- und Gewaltextreme | 82 |
| 5.3.2 Explizite Intimität | 84 |
| 5.3.3 Intensive Sinnlichkeit | 85 |
| 5.3.4 Kunstkörpereskapadismus | 87 |
| 5.3.5 Terroristische Schönheit der Sexualitätsgewaltakte | 88 |
| 5.3.6 Intensive Kunstkörperperformancemagie | 90 |
| 5.4 Körperperformancekünstlerische Transzendenz | 92 |
| 5.4.1 Jenseitigkeit | 92 |
| 5.4.2 Liminalität | 93 |
| 5.4.3 Exzessiv-rauschhafte Ekstase | 95 |
| 5.4.4 Klimax | 98 |
| 5.4.5 Transzendenz | 99 |
| 6. Pornographisch-erhabene Körperrezeption | 101 |
| 6.1 Rhizom-Affekt-Sinn-Aura der pornographisch-erhabenen Körperrezeption | 104 |
| 6.1.1 Das pornographisch-erhabene Rhizomatische | 104 |
| 6.1.2 Pornographisch-erhabene Affekte | 106 |
| 6.1.3 Pornographisch-erhabener Sinn | 108 |
| 6.1.4 Pornographisch-erhabene Aura | 109 |
| 6.2 Transgressive Körperrezeption | 110 |
| 6.2.1 Das Körper als mediales Material | 110 |
| 6.2.2 Körperlich-pornographische Sex- und Gewalt-Phantasie | 112 |
| 6.2.3 Synästhetisch-polymorpher Gewaltsex | 113 |
| 6.3 Der Körper als immersiviert-exzessiv-ekstatischer – transzendenter – Rezipient | 115 |
| 6.3.1 Körperliche Immersion | 115 |
| 6.3.2 Exzessiv-ekstatischer Transfer | 116 |
| 6.3.3 Rezeptiv-körperliche Transzendenz | 117 |
| Die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen | 119 |
| Literaturverzeichnis | I |
| Internetverzeichnis | XI |
| Filmverzeichnis | XIII |
| Weitere Quelle | XIV |
| Abstract (deutsch) | XV |
| Abstract (english) | XVI |
| Eidesstattliche Erklärung | XVII |

Der explizite Performancekörper als transzendente – pornographisch-erhabene – Kunst

„Dieu n'est pas la limite de l'homme, mais la limite de l'homme est divine. Autrement dit, l'homme est divin dans l'expérience de ses limites“¹

„Das ästhetische Herz schlägt im vitalen Körper in der bedingungslosen Liebe zur Freiheit“²

Kunst ist das Resultat stilisierten körperlichen Seins. Einzig körperliche Entität führt zur Possibilität künstlerischer Schöpfung. Dem Körper ist ergo a priori Kunst immanent. Der Körper in der Fassung der Performance führt die Kunst in höhere Ebenen. Mittels des pornographischen Körperperformancestils werden Grenzen erreichbar und schließlich transgredierbar – die Transzendenz ist erlangt. Das Erhabene kommt zur Illumination.

Der Körper als Kunst alleine ist das Interesse der vorliegenden Analyse. Der Körper in seiner extremintensivsten – der pornographischen, explizit-performten – Fassung, an seinen eigenen Grenzen und Grenzüberschreitungen. Da die pornographische Forschung bislang die pornographische Ästhetik in ihrem Innersten – den rein explizit-performten Körper – nicht zur Genüge beleuchtete, macht es sich diese Arbeit zur Aufgabe, diese unikal körperbezogene Ästhetik zu verfolgen, und damit das Pornographische in seinem Kern zu analysieren. Mittels der ästhetischen Kategorie des Erhabenen – da fortitudo implizit auf die Körpertranszendenz ausgerichtet – wird hierbei intendiert, den pornographisch-performten Körper zu erfassen. Als optima forma der Ästhetik des Erhabenen wird die explizite Körperperformancekünstlerin Belladonna introduziert. Das Ziel ist die Etablierung des Pornographisch-Erhabenen.

In sechs Kapiteln erfolgt – mittels distinguiert-eklektischer Theorieselektion, via Belladonna dargelegt – die Analyse, Erörterung, Erläuterung, Entwicklung und schließlich Etablierung der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen. Die jeweilig einleitenden Haupt-, Teil- und Elementationskapitelabschnitte haben zur Intention, die Konzeptuierung, das Telos und das Analyseergebnis der einzelnen Kapitelunterpunkte zusammenfassend einzuführen, zu erläutern, darzulegen und zu konstatieren. Die respektiven unikal Kapitelintroduktionen fungieren daher – via finaltiv-akzentuierten und manifestiv-exponierenden Punkten und Theoremen – als interimistisch-konkludierendes, strukturell-konzeptionelles, orientierend-fazitives Résumé.

¹ Bataille: „Le coupable.“ 1973, S. 352.

² Vadim: *Das ästhetische Herz*. 2018, S. 69.

Das erste Kapitel hat die Erläuterung und Etablierung der Ästhetik des Erhabenen zum Inhalt und intendiert zugleich bereits, das körperliche und in der Folge das pornographische Erhabene in die Analyse mit einzubeziehen, um so die elementar-erhabene Basis für das Pornographisch-Erhabene zu etablieren. Theoretisch rekurriert wird im Zuge der Eruiierung des Erhabenen insbesondere auf Immanuel Kants Analytik des Erhabenen und die damit einhergehende Perspektive der Unbegrenztheit, Unendlichkeit und Transzendenz des Erhabenen sowie auf Jean-François Lyotards Transfer des Erhabenen in die Postmoderne sowie die Gegenwart und damit die Etablierung der Possibilität des Erhabenen für die Kunst und Pornographie. Weiterhin fungieren MaryAnn Sinclair als dezidiert körperbezogene Ästhetin, Edmund Burke, Friedrich Schiller und Theodor W. Adorno als erhabene Ideengeber. Das Erhabene ist – daraus resultierend – konstituiert aus vier Kernqualitäten: Die erhabene Magnitudo, das Spiel zwischen Schönheit/Lust und Terror/Unlust, das daraus hervorgehende Körperlich-Erhabene sowie die Unendlichkeit, Unbegrenztheit, Transgressivität, Übersinnlichkeit und Transzendenz als Essentialität des Erhabenen.

Der Begriff des Pornographischen ist Gegenstand des zweiten Kapitels. Hierbei wird, zum Zwecke der Lokalisation, sowohl in den diskursiven als auch in den künstlerisch-körperlich-ästhetischen Begriff der Pornographie eingeführt, wobei einzig letzterer, qua seines körperkunstbezogenen Profils, im Kontext dieser Arbeit von Relevanz ist. Pornographie ist hierbei im Kontext dieser Arbeit als Explizität zu verstehen. Denn Fassonierung in direkter Explizität – ergo maximale, unmittelbare, intensive, außersich-spektakuläre, detaillierte und sichtbare Momentanpräsenz des Performancekörpers – zeichnet den pornographischen Performanceakt aus, womit die Pornographie folglich zum expliziten Sujet wird. Die pornographische Körperperformance – der Performancekörper in expliziter Fasson also – ist es demzufolge auch, die im Zuge dessen von absoluter und zentraler Essenz ist. Die pornographische Körperperformance ist daher explizit. Den körperlich-theoretischen Rahmen liefert dabei primär Linda Williams, die der Ästhetik des Körpergenres Pornographie ein Fundament gibt. Pornographie wird hierbei als körperlich rezipierte, explizite Körperkunstperformance etabliert.

Die Introduzierung der expliziten Körperperformancekünstlerin Belladonna und ihres Werkes erfolgt im dritten Kapitel. Als Quellen hierfür dienen zuvörderst ihre filmisch-expliziten Werke, diverse Internetquellen sowie Interviews. Auf den Pornographen John Stagliano Bezug nehmend, wird theoretisch die Stilistik des *Gonzo Porn* erläutert. Belladonnas explizit-körperperformtes Werk stellt sich hierbei stilistisch geprägt dar als, mittels der pornographischen Kunstform des *Gonzo Porn*, in den Akten körperperformt –

erhabene – Transgressivität anstrebend, und kann somit als Ideal der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen klassifiziert werden.

Der pornographisch-erhabene Körper als konstituierend-essentielle Entität der expliziten Körperperformance erfährt seine theoretische Schöpfung in Kapitel vier. Künstlerisch erschaffen findet dieser Körper seine Fassung mittels dreier Hauptelementationen: Die souveränstilistische Körperkunstwerkschöpfung, die referenziell fortiori von Martin Heidegger, Susan Sontag sowie Karl Heinz Bohrer begleitet wird. Die eigenimaginative Körperstilistik, die theoretisch insbesondere mit Friedrich Wilhelm Nietzsche sowie dem Marquis de Sade erfasst wird. Die überkunstkörperliche Transzendenz, die via den Inspirationsideen von vornehmlich George Bataille und Aleister Crowley illuminiert wird. Somit ist der pornographisch-erhabene Körper insigniert als eigenimaginatives, souveränstilisiertes, überkörperliches Körperkunstwerk.

Die pornographisch-erhabene Performance tritt als immanent explizit-körperperformende Akteurin in der analytischen Präsentation des fünften Kapitels auf. Konstituiert ist sie dabei aus vier kompositorischen Zentralcharakteristika: Die explizite Körperperformancekunst als kunstkörperessentiell, konzeptionell begriffen mit vorwiegend Erika Fischer-Lichte, Antonin Artaud und Jewgeni Bagrationowitsch Wachtangow. Der queerkünstlerische Performancekörperstil, der rekurriert auf Judith Butler und – inter alia – Annamarie Jagose. Die kunstkörperperformte Intensität, die wesentlich mit Jerzy Grotowski und Karl Heinz Bohrer zur Elaboration gelangt. Die körperperformancekünstlerische Transzendenz, fortiori induziert mittels Victor Turner und Julio Evola. Resultierend aus dieser Analyse inszeniert sich die pornographisch-erhabene Performance als körperlich-essentieller, queerkünstlerischer, intensiver, transzendentaler Modalstil.

Pornographisch-erhabene, körperliche Rezeption wird, als Konsequenz der expliziten Körperperformance, in Kapitel sechs der Wahrnehmungsanalyse unterzogen. Drei Körperkognitionskonstituentien sind hierfür von Relevanz: Die Systematik der Körperbezogenheit von Rhizom-Affekt-Sinn-Aura, die auf Gilles Deleuze, Brian Massumi, Roland Barthes und Walter Benjamin basiert. Transgressive Körperrezeption, sich vor allem mit Marcus Stiglegger und Gertrud Koch ergebend. Immersivierte, exzessiv-ekstatische – transzendente – Körperrezeption, die priorisiert mit Linda Williams und Steven Shaviro erfasst wird. Pornographisch-erhabene Körperrezeption ist damit das Gefüge aus rhizomatisch-affektivem, pornographischen Sinn und der somit evozierten Aura, die transgressiv-immersiviert, im exzessiv-ekstatischen – transzendenten – Modalstil zur Illumination gelangt.

Intention und Telos dieser Arbeit ist und bleibt im innersten Kern die Analyse, Erörterung, Erläuterung, Entwicklung, Manifestierung und Etablierung der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen.

1. Ästhetik des Erhabenen

„Unbegrenztheit“³

Die Ästhetik des Erhabenen ist eine sehr spezielle und zugleich einzigartige Epiphanie. Das erhabene Gefühl ist wohl die höchste und maximalintensivste fühlbare Qualität, die das menschliche Bewusstsein, der menschliche Körper und die Welt im Allgemeinen überhaupt zu erleben und aufzunehmen fähig ist. Die Ästhetik des Erhabenen basiert dabei auf mehreren Elementen, die einerseits parallel-simultan ablaufen, andererseits kontinuierlich ineinander greifen, um es erscheinen zu lassen.

Die Autoren- und Theoretikerschaft der erhabenen Ästhetik erstreckt sich über lange Zeit und weist eine kontinuierliche Tradition auf. Anhand der wichtigsten und für das Pornographisch-Erhabene am gewinnbringendsten Theoretikern soll nachfolgend in die erhabene Ästhetik eingeführt werden, sodass diese sich, darauf basierend, entwickeln kann.

Als erster Theoretiker des Erhabenen muss nach heutigem Erkenntnisstand Pseudo-Longinos – dessen echter Name und wirkliche Identität unbekannt ist, lange Zeit seine Autorschaft allerdings für die von Longinos gehalten wurde; daher Pseudo-Longinos – angesehen werden. Er zeichnet dafür verantwortlich, ca. um das 1. Jhdt. n. Chr., die Ästhetik des Erhabenen vor allem für die Rhetorik, der Rede und dem dichterisch-lyrischen Sprachgebrauch erläutert zu haben. Ihm ist die Idee und die Einführung des Erhabenen zu verdanken, welches er vor allem als plötzlich zuschlagenden „Blitzschlag“⁴ für die Sinne beschreibt.

Edmund Burke greift die Ideen der erhabenen Ästhetik Pseudo-Longinos 1757 wieder auf und führt das Erhabene so zu seiner Wiederbelebung für das 16. Jahrhundert. Burke erkennt dabei in der Struktur des erhabenen Gefühls vor allem das simultane Wirken und Spiel mit zwei gegensätzlich erscheinenden Elementen: Dem Schönen – einem Lustgefühl – und dem Terror – einem Unlustgefühl –, was das Erhabene in seiner wohlgefällenden Schrecklichkeit emergieren lässt.⁵

Im Speziellen soll zudem auch sein Zeitgenosse Moses Mendelssohn Erwähnung finden, der als Impulsgeber des Erhabenen mittels der metaphysischen Kategorien Gott, Welt und Seele fungierte und als Vorlage zur erhabenen Analyse diente.

³ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 75.

⁴ Dionisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 4.

⁵ Vgl. Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990, S. 123.

Immanuel Kant stellt hierauf, wenngleich nicht den allerersten, so doch den wichtigsten und profundesten Theoretiker des Erhabenen dar. Kant ist es, der die Metaphysik des erhabenen Gefühls theoretisch und systemisch verfasst, sie zu einer Entität in der Ästhetik erhebt. Vor allem von der Natur ausgehend, differenziert er die ästhetisch wirksamen Ebenen und beschreibt ihre Effekte transzendentalphilosophisch für den menschlichen Verstand, dessen Einbildungsvermögen und seine Vernunft. Die Essenz von Kants Ausführungen zur erhabenen Ästhetik, wobei er hier differenziert zwischen dem Dynamisch-Erhabenen – einer Übergröße – und dem Mathematisch-Erhabenen – einer übermächtigen Gewalt – ist vornehmlich zu beschreiben mit dem Erhabenen als einem Gefühl, „das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“⁶ Support erhält Kant hiernach von mannigfaltiger Seite und einer hohen Bandbreite an darauf aufbauenden Theoretikern und Ästheten, die seine Analytik des Erhabenen als Ausgangspunkt für ihre eigenen weiteren Überlegungen heranzogen.

In Friedrich Schiller wiederum findet sich der erste Theoretiker, der das erhabene Sentiment explizit für die Kunst – in seinem Falle vor allem für die Tragödientheorie – zugänglich macht. Er baut dabei sehr stark auf der Theorie Kants auf, der allerdings eben vornehmlich nur die Natur als ihren Gegenstande sieht. Bei Schiller glänzt ebendieses Erhabene nun auch und explizit in der Kunst, denn im intensiven „Zauber des Erhabenen [...] hat die Kunst alle Vorteile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen.“⁷

Im 20. Jahrhundert erfolgt – neben einigen wieder aufgreifenden Fragmentarideen zum Erhabenen von Georg Wilhelm Friedrich Hegel – im Zuge der Postmoderne erneut eine Revitalisierung des Erhabenen, vor allem und insbesondere durch die Initiative von Jean-François Lyotard. Unmittelbar auf Kant aufbauend gestaltet Lyotard seine Ausführungen zum Erhabenen, wobei er es trotz dieser Referenz vermag, seine ureigene Theorie des Erhabenen zu entwickeln. Lyotard sieht das Erhabene dabei im Lichte der freien und offenen Kunst der Gegenwart, und identifiziert in ihm das Potential zur Gestaltung der Kunst und der Welt der Gegenwart und der Zukunft. Denn nach Lyotard wird in der erhabenen Stimmung alles möglich, eine unbegrenzte, transgressive „Idee des Übersinnlichen“⁸ ist die Konsequenz und das Potential des Erhabenen.

Theodor W. Adorno knüpft hieran in gewisser Weise an, wobei bei ihm nicht explizit von einer Ästhetik des Erhabenen die Rede ist; vielmehr baut er diese implizit in seine ästhetische Theorie ein und macht sie so für die Kunst verfügbar, aus der die politische

⁶ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, A 84.

⁷ Schiller: „Über das Erhabene.“ 1962, S. 808.

⁸ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (*Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft*, §§ 23-29). 1994, S. 237.

Sphäre ausgeschlossen werden müsse, um sie wiederum für die Zukunft in intensiver Qualität „lebendig“⁹ werden zu lassen.

Karl Heinz Bohrer bringt hierauf zuletzt die Kategorie der erhabenen Ästhetik wieder auf den Plan und plädiert für das Erhabene als plötzliche, radikale Epiphanie¹⁰ und für ein Phänomen der reinen Ästhetik.

Mit MaryAnn Snyder-Körper schließlich findet sich 2007 für das Erhabene, und hier vor allem für den Körper der Kunst – insbesondere den weiblichen –, eine gegenwärtige Theoretikerin der erhabenen Ästhetik. Sie begreift das Erhabene als explizit körperkünstlerisch, interpretiert das Erhabene als körperlich gewaltige, transgressive, übersinnliche „[a]ffektive Regungen“,¹¹ und macht den Körper der Kunst dahingehend zu einer erhabenen Entität, womit sie für das körperliche Pornographisch-Erhabene eine hervorragende, hochaktuelle Ästhetin darstellt.

Aufgrund ihrer Zentralität und Bedeutung für die Herleitung des körperlich-pornographisch-erhabenen Niveaus werden die Ausführungen und Erläuterungen zum Erhabenen im Folgenden daher Kant und vor allem Lyotard in besonderer Weise berücksichtigen, da diese als essentiell für die Gesamtthematik einerseits sowie für die Vorbereitung der Hervorbringung des Pornographisch-Erhabenen andererseits angesehen werden können und müssen. Speziell Lyotard ist es zuzuschreiben, das Erhabene für die Postmoderne aktualisiert und kalibriert zu haben, sodass sich hier hervorragende Anknüpfungspunkte für die Fortführung und Weiterschreibung der erhabenen Emotion ergeben, den Weg bereitend zur Aktualisierung des Sentiments und der Entwicklung des körperbasierenden Pornographisch-Erhabenen. Die Postmoderne, und damit Lyotard, ist es auch – dank ihrer Natur und Prämisse des *Anything Goes*¹² –, die es möglich macht, das Erhabene in den mannigfaltigsten Varianten erlebbar zu machen. So kommen mit ihrem Ideengut in der filmischen Pornographie Varianten und Möglichkeiten auf, es in unmittelbarer Weise und direkt körperlich in der Kunst fühlbar werden zu lassen. So kann das Erhabene direkt induziert werden im eigentlichen Ursprungsort seines Auftretens und seiner Entstehung: dem Körper. Dieser in expliziter Pose – also dem Pornographischem – erweckt folglich sofort erhabene Gefühle in ihrer reinsten Natur. Denn das Erhabene wird primär spürbar im Körperlichen und in Folge dessen dem Pornographischen. Die Erläuterung der erhabenen Ästhetik berücksichtigt daher im Folgenden insbesondere den Bezug auf den

⁹ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 262.

¹⁰ Vgl. Bohrer: *Plötzlichkeit*. 1981.

¹¹ Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 36.

¹² Vgl. Feyerabend: *Against Method*. 1975.

Körper der Kunst, da dies im Hinblick auf das zu entwickelnde Pornographisch-Erhabene geboten ist.

Von Kant und Burke ausgehend stellt sich die Ästhetik des Erhabenen dar als Spiel des menschlichen Geistes mit dessen Wahrnehmung, welche ständigen Eindrücken und Impressionen ausgesetzt ist – die Ästhetik als solche ergo, die sinnliche Wahrnehmung in all ihren Facetten und Vorkommen als sinnliche Bewegung der Sinne. Die Vermögenselemente des Geistes – der Verstand, die Vernunft, die Einbildungskraft – changieren bei der Rezeption und Aufnahme sämtlicher sinnlicher Empfängnisse kontinuierlich bei der Bewertung der rezeptionellen Verarbeitung der konstitutionellen Gegebenheiten. Es schwingen die Wahrnehmungsparameter beständig zwischen logischem Erklärungsversuch des Geistes und völliger Überwältigung aufgrund des Übersteigens der geistigen Einordnungsfähigkeit. Demzufolge kann dem Erhabenen eine unvollkommene Vollkommenheit konstatiert werden, wie auch schon bei fortführenden Betrachtungen Mendelssohns zum Erhabenen anklingt: „ein jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach unermeßlich ist oder scheint, wird erhaben genannt.“¹³ Die metaphysischen Gegenstände der Welt und der Seele befinden sich im Erhabenen ergo, weiterführend gedacht, in vollkommener Harmonie und im Einklang mit sich selbst bei gleichzeitiger Disharmonie und Diskrepanz von Einheit und Zerrissenheit. Disharmonie und Zerrissenheit ergeben sich dabei aus der Unmöglichkeit der Einordnung der wahrgenommenen Dinge in die menschlich-geistigen Vermögen des Verstandes und der Vernunft, Harmonie und Einklang generieren sich aus der daraus resultierenden Vollkommenheit eben aufgrund der absoluten Unvollkommenheit. Die menschlich-geistigen Vermögen werden in der erhabenen Ästhetik sowohl in ihre maximalen Tiefen als auch in ihre maximale Höhen geführt, woraus sich die erhabene Wahrnehmung ergibt.

Die Entwicklung der vier Hauptelemente im Folgenden erfährt seine Ausführungen mit der Intention, eine Basis zur Entfaltung des Pornographisch-Erhabenen zu etablieren. Dieses erhabene Gefühl besteht vornehmlich aus vier ästhetisch-körperlich sich entfaltenden Hauptelementen: Zum einen tritt die erhabene Magnitudo ein, die es, aufgrund ihrer physischen, psychischen und intensiv-fassionierten Komposition, wirkmächtig und frenetisch überhöht erscheinen lassen. Hierzu gesellt sich – zweitens – das ästhetisch-körperliche Spiel mit der Schönheit – und mit dieser einhergehend die Lust – einerseits, und dem Terror – und mit diesem kommend die Unlust – andererseits, die zusammen in der Symbiose erhaben-effektiv werden. Aus diesem ästhetischen Gefüge geht – drittens – das explizit Körperlich-

¹³ Mendelssohn: „Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften.“ 1843, S. 311.

Erhabene hervor, ergo der Körper direkt und unmittelbar als ästhetische Entität der Kunst, der Affektivierung und folglich des Erhabenen als körperliches Gefühl. In der Konsequenz ist der vierte Hauptbestandteil des Erhabenen das generell und spezifisch-moralisch Unbegrenzte, das Unendliche, woraus eine Transgressivität resultiert, die in die Übersinnlichkeit und somit – erhabene – Transzendenz führt.

1.1 Magnitudo

„Erhaben nennen wir das, was schlechthin groß ist.“¹⁴

Das Erhabene ist in besonderer Weise von einer außergewöhnlich auffallenden Magnitudo gekennzeichnet. Diese spezielle Art der ästhetischen Größe versteht sich sowohl als physisches als auch als psychisches, transzendentes Konstituens. Dies ist denn auch, mit Kant, als herausragendes Merkmal der erhabenen Größe von Bedeutsamkeit: „Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“¹⁵ Diese alles überragende Magnitudo stellt ergo eine wichtige Eigenschaft des ästhetischen Phänomens des Erhabenen dar.

1.1.1 Physische Magnitudo

Die „erhabene *magnitudo*“¹⁶ impliziert zunächst eine unvorstellbar große physische Komponente, die jedes Maß etwaiger Größenimaginationen übertrifft.¹⁷ Sei es ein Gegenstand der Natur, der Kunst oder der Phantasie, die Dimension einer erhabenen Entität erweist sich in diesem Sinne schlichtweg als groß. Diese Größe basiert jedoch, trotz seiner physischen Epiphanie, nicht auf ihrer Größenerscheinung selbst – auch ein in Relation kleiner Gegenstand kann groß sein –, sondern auf der wahrgenommenen Größe, die im erhabenen Zustand stets physisch groß erstrahlt. Unabhängig von seinem rein mathematisch-naturwissenschaftlichen Maßstab stellt sich hierbei das Erleben eines Ereignisses, einer Sache oder einer Entität als überragend dar, jede Relevanz und Aufmerksamkeitslenkung wird nun auf dieses Erleben bezogen, die Wahrnehmung als anders oder etwa klein – selbst bei objektiver Kleinheit – überspielt, und dadurch das Niveau der totalen und imperativen Magnitudo implementiert. Bezogen auf den Körper der Kunst kann die in ihm evozierte erhabene Magnitudo folglich sämtliche Körperkunstformen umfassen. Jedwede körperliche Beschaffenheit, sei es groß oder klein, dünn oder dick, muskulös oder schwächlig, gleich

¹⁴ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, A 79.

¹⁵ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, A 83.

¹⁶ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23-29). 1994, S. 96.

¹⁷ Kant differenziert zwischen dem „Mathematisch-Erhabenen“ und dem „Dynamisch-Erhabenen“. Das „Pornographisch-Erhabene“ impliziert eine Melange und eigentliche Gleichsetzung der Beiden, sodass hier kein Unterschied aufgemacht wird. Lyotard selbst hinterfragt die Differenzierung und plädiert für ein Gesamt-Erhabenes.

welches Geschlecht, ist in der Lage, die erhabene Magnitudo auszulösen. Sämtliche Parameter des rationalen Denkens und der als objektiv empfundenen Darstellung der Welt werden obsolet, stattdessen placiert sich an deren Stelle die Kognition einer allumfassenden, vollständigen Größe. Die Magnitudo übernimmt alles und jeden, sie wird absolut. Auf eben dieser Ebene spielt die Erscheinung mit der Erscheinung selbst, die so mächtig und überragend sich gebiert, dass im rein physischen Sinne das Erhabene sich zeigt und dieses als groß wahrgenommen wird.

1.1.2 Psychische Magnitudo

Diese Struktur erfährt in der psychischen Magnitudo seine Konsequenz. Sie wirkt dabei als Größe unaussprechlichen Umfangs, die die geistigen Möglichkeiten der Einbildungskraft übersteigt, woraus schließlich resultiert: „Erhaben ist das, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“¹⁸ Das Vorstellungsvermögen scheint also an seine Grenze zu kommen, eine weitere Expansion unmöglich, sodass in eben diesem Augenblick die erhabene Magnitudo ihre volle Gewalt entfaltet und „das Denken mit sich selber kurz[schließt]“¹⁹. Eine Sinnesexplosion tritt also auf und lässt gleichsam das Denken sowie die Wahrnehmung kollabieren, sodass jene Parameter einen neuen Weg sich suchen und ihn in der erhabenen Magnitudo finden. Dieses Gefühl stellt sich urplötzlich und mit rasender Gewalt wie ein „Blitzschlag“²⁰ ein, der dem Fühlenden und dessen Körper damit deutlich zu erkennen gibt, die Limitation seines Einbildungsvermögens erreicht zu haben. Exakt an dieser Schwelle der Wahrnehmungsübersteigerung vollzieht sich der essentielle Prozess des Vordringens in den Bereich des Erhabenen. Durch den erzwungenen Übertritt gerät das „normale“, vernünftige Denken in solch eine Situation, dass es sich nur damit zu helfen weiß, in den Zustand der erhabenen Magnitudo einzutreten. Ein Verbleib im Standardmodus würde zu einem Modus der Totalverwirrung²¹ führen, sodass der Eintritt in das Gefühl der Magnitudo der einzige Ausweg bleibt. Die überwältigenden Emotionen der gefühlten Magnitudo übernehmen schlagartig die Führung und versetzen das Denken in einen Status des Außer-Sich-Seins, des Denkens und Fühlens außerhalb der standardgemäßen Prozesse des Empfindens. Stattdessen

¹⁸ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 85.

¹⁹ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29). 1994, S. 68.

²⁰ Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 4.

²¹ Vgl. Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29). 1994, S. 89.

präsentieren sich außerordentliche sinnliche Erfahrungen als die neuen Wahrnehmungsparameter, die dem Denken und dem Körper noch nie dagewesene Horizonte offenbaren. Die Empfindung gelangt folglich in einen Modalstil der multiplen Erfahrungseinströmungen, in deren Schiefelage respektive Neulage sie sich treiben und affizieren lassen kann: „Beim Erhabenen [...] stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift“²². Die Vernunft und das rationale Denken treffen im Einsetzen der Gefühlsmagnitudo auf die Magie der totalen und überwältigenden Gefühlsgewalt der erhabenen Magnitudo, welche zum bestimmenden Modalstil des Moments wird.

1.1.3 Magnitudale Fassung

Weiterhin kommt es unmittelbar im Prozess der erhabenen Magnitudo zu einer Fassung der „Einbildungskraft in ihrem freien Spiele“²³. Im Zuge dessen wird das wahrnehmende Denken in einen Zustand der Freiheit versetzt, in welchem Assoziationen und Gedankenspiele Raum zur Eröffnung geboten wird. Nicht mehr die Ratio und die reine Vernunft treten nun als Hauptakteure hervor, vielmehr werden diese in einem Akt der gewaltigen Übersteigerung in eine Situation der großen Gefühlsempfindungen versetzt, die sich, gemeinsam mit dem an seine Grenze gekommenen Verstand, in die Modalität der erhabenen Magnitudo verschmelzen. Formvorstellungen und habituell angelernte Beschaffenheitsbegriffe werden torpediert, in der Folge verfährt der Ablauf der Wahrnehmung dergestalt, dass das „Erhabene [...] der Einbildungskraft das Formvermögen ab[spricht]“²⁴. Formen und Fassungen, anscheinende Konventionseintitäten werden durch die schlagartige Erfahrung der erhabenen Magnitudo gesprengt und in eben dieses Gefühl transferiert. Diese Verfassung der Nicht-Korrespondenz der Vernunft mit der Wahrnehmung – mit Hegel das „Sichnichtsprechen beider“²⁵ –, also das Kommen an eine Grenze der eigenen Auffassungsfähigkeiten, kulminiert im Erleben der Erhabenheit. Durch solche Rekognitionen und Neubahnungen des denkgestalterischen Erlebniswillens, einer Art und Erfahrungsweise der „Vernunftfreiheit“²⁶, distanzieren sich die Begriffe voneinander, wilde, neue assoziative und innovative

²² Schiller: „Über das Erhabene.“ 1962, S. 798.

²³ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 94.

²⁴ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23-29). 1994, S. 67.

²⁵ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 1842, S. 473.

²⁶ Schiller: „Vom Erhabenen.“ 1962. S. 493.

Erfahrungen ereignen sich und das Denken gewinnt unmittelbar an Größe – Magnitudo. In diesem Augenblick eröffnet sich nun das volle Potential dieses Gefüges. Das Neue, Mannigfaltige, Vielfältige, Mächtige und Gewaltige gewinnt und introduziert nie zuvor dagewesene Horizonte, Gefühle und Augenblicke hohen, körperlichen und innovativen Sentiments, um sich selbst zu einem inspirierten Individuum zu machen:

„In der Konfrontation mit dem Großen und Mächtigen wird die geistige Erneuerung nicht nur gesucht; vielmehr wird dadurch eine besondere und bewußte Formung des Selbst angestrebt.“²⁷

Diese Formung des Selbst und damit einhergehend dessen Körper geschieht eben durch die Erfahrung und Konfrontation mit der erhabenen Größe, die mittels ihrer imposanten Mächtigkeit in der Lage ist, dies zu bewerkstelligen und vollziehen. Das imaginative Denken wird dadurch dazu bewegt, sich selbst neue Formen zu artifizieren, innovative Muster zu imaginieren und den bislang bekannt geglaubten Lauf der Welt in Frage zu stellen, womit ein neuer Blick und eine freie Sichtweise auf die Bedeutung der Dinge gelenkt wird, wodurch „die Idee der Freiheit“²⁸ das individuelle – erhabene – Feuer entfacht. Das Potential zu einem über-die-eigenen-sinnlichen-und-körperlichen-Grenzen-Hinausgehenden und neue-individuelle-Horizonte-Entdeckenden ist damit eröffnet, sodass das erhabene Gefühl damit den Körper und das Denken des Individuums zu neuer Fassung und Fortuna gelangen lässt.

1.1.4 Magnitudale Intensität

Als wesentliches und substanzielles Attributivum der Magnitudo fungiert zudem die ihr immanente, lebendige Intensität, die in den diversen Spielarten ihrer Präsenz in der Kunst zum Ausdruck kommt. Hierbei erfolgt ein Spiel mit „our relationship to the absolute emotions“²⁹, was ein lebendiges Emotionslevel im Wahrnehmenden evoziert, welches in seiner höchsten Intensitätsstufe auf geistiger und körperlicher Ebene kulminiert. Aufgrund dieser Maximalität des Empfindens geraten die Gefühle an die Grenzschwelle und an eben dieser in ein regelloses Chaos, was dafür verantwortlich zeichnet, diesen Pegel der Lebendigkeit sowohl psychisch als auch physisch zu erfahren. Die erlebten Emotionen springen ungezähmt durcheinander und werden somit mannigfaltigen Befindlichkeiten ausgesetzt, die, aufgrund ihrer Unzuordenbarkeit, im Erlebenden in ihrem höchstmöglichen

²⁷ Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 37.

²⁸ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 137.

²⁹ Newman: „The Sublime is Now.“ 1991, S. 581.

Ausmaß wirken und damit in mannigfaltige Gefüge sich begeben. Die Gesamtheit dieser einzelnen Wahrnehmungen wird wiederum selbst in ein Absolutes projiziert und dadurch in seiner Totalität als erhabenes Moment erfahren. Somit stellt dieses sich als das Ergebnis unzähliger und vielfältiger Erlebnisse der höchsten Intensitätsniveaus dar. Die Lebendigkeiten der facettenreichen und vielgestaltigen Emotionen gehen eine Symbiose ein und führen zu einem Emotionsensemble, welches im Modalstil der erhabenen Magnitudo ihre Rezeption erfährt. Als ursächlich für diese Konsequenz zeigt sich in diesem Kontext in erster und hauptsächlichlicher Linie die Konfrontation mit einem körperlich dargestellten Kunstwerk, wie auch Adorno anführt: „Lebendig ist ästhetische Erfahrung [...] in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden“³⁰ Das Kunstwerk in Gestalt des performten Körpers verhält sich demgemäß als sowieso schon lebendige Entität nochmals lebendiger als es die Sinne zu begreifen vermögen. Qua ästhetischer Kognition führt dies zum – von den Details hinüber ins Ganze gehenden – ästhetisch-erhaben empfundenen Kunstwerk:

„Wie Eines und Vieles in den Kunstwerken ineinander sind, läßt an der Frage nach ihrer Intensität sich fassen. Intensität ist die durch Einheit bewerkstelligte Mimesis, vom Vielen an die Totalität zediert, obwohl diese nicht derart unmittelbar gegenwärtig ist, daß sie als intensive Größe wahrgenommen werden könnte; die in ihr gestaute Kraft wird von ihr gleichsam ans Detail zurückerstattet. Daß in manchen seiner Momente das Kunstwerk sich intensiviert, schürzt, entlädt, wirkt in erheblichem Maß als sein eigener Zweck; die großen Einheiten von Komposition und Konstruktion scheinen nur um solcher Intensität willen zu existieren.“³¹

Erhabenheit ist das Resultat. Diese basiert dabei unbedingt und unweigerlich zwingend auf der Subjektivität der jeweils in sie interpretierten Emotionen. Diese Gefühle sind daher stets subjektiver Natur und wirken in jedem ästhetischen Menschen differiert und demzufolge von Kunstwerk zu Kunstwerk unterschiedlich. Das körperliche Kunstwerk jedoch ist ein verlässlicher Impulsfaktor für ein ebensolches ästhetisches Empfinden, da es die lebendige Intensität einerseits bereits in sich trägt, andererseits jeder Mensch diese ebenfalls sein Eigen nennen kann. Wenn nun ein körperliches Medium in der Manier eines Kunstwerkes inszeniert wird, so werden die lebendigen Intensitäten in ihrer Vielfalt exorbitant aktiviert und diese als absolut-erhaben ausgeschüttet. Stets kommt hier die Vergegenwärtigung dieser Intensität zum Ausdruck: „Die Kunst der ästhetischen Repräsentation [...] besteht in der Vergegenwärtigung dessen, was nicht gegenwärtig ist.“³² Gerade und insbesondere durch diese Art der künstlerisch evozierten Vergegenwärtigung wird es der Einbildungskraft vorstellbar, die zahlreichen kleinen Impulsträger zu einem Absolutimpuls der – paradoxerweise

³⁰ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 262.

³¹ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 279.

³² Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 36.

vergegenwärtigten und nicht-vergegenwärtigten – Gefühlsebene der erhabenen Intensitätslebendigkeit zu machen. Die Kunst des Körpers vermittelt dort spürbare Anwesenheit bei gleichzeitiger Abwesenheit, ergo die dergestalt erlebte ästhetische Wahrnehmung wird – vom künstlerisch dargestellten Körper ausgehend – im Denken übersetzt in eine erhaben-intensiv-lebendige Sprache. Mittels dieser wird Lebendigkeit im Geiste und im Körper erst ästhetisch erfahrbar und in ihrer gesamten psychischen sowie physischen Intensität erkenntlich. Es entsteht die erhabene Magnitudo in ihrem vollständig lebendigen Intensitätsniveau.

1.2 Schönheit/Lust vs. Terror/Unlust

„Schmerz und Wohlgefallen“³³

Ein essentielles Charakteristikum des Erhabenen stellt sein Wesen als gemischt-paradoxes „Gefühl der Lust und Unlust“³⁴ respektive der Schönheit einerseits bei gleichzeitigem Terror andererseits dar. Durch eben genau beide Faktoren – nicht etwa durch einen einzelnen Umstand – kommt erst die erhabene Ästhetik zu ihrem Effekt. Terror – und damit einhergehend die Unlust – sowie Schönheit – und mit dieser verbunden die Lust – sind die beiden Zustände, welche, jeweils zunächst in ihrer Eigenqualität wirkend, sich zu einem Gesamtgefüge vereinen, in diesem sich zu einer Wirkmacht fusionieren, und damit die Aktivierung der Geistes- und Körpervermögen induzieren, die für das ästhetische Wahrnehmen des erhabenen Sentiments zuständig und verantwortlich sind. Gemäß Burke zeichnen hierfür psychophysische Mechanismen verantwortlich, also das reziproke Zusammenwirken von Körper und Geist, Physis und Mentalität. Denn „minds and bodies are so closely and intimately connected“³⁵, dass die wechselseitige Befruchtung und Wirkung des einen ohne das andere undenkbar ist. Beim Erhabenen befindet sich der Wahrnehmende in Sicherheit, während des Erlebens dieses Gefühls. Dies hat zur Folge, dass die nahe Schönheit respektive Lust im Zusammenspiel mit dem fernen Terror respektive Unlust der Wahrnehmung Vergnügen zu bereiten im Stande ist. Körper und Geist wirken in solcher Fassung, dass in deren ästhetischem Prozess so das Erhabene in melangierender Symbiose der rezipierten Gegebenheiten und Erlebnisse sich einstellt, und im ästhetischen Vermögen das paradox erscheinende Vergnügen erscheint. Dieses „Mixtum aus Furcht und Begeisterung, aus dem das erhabene Gefühl besteht“³⁶, mag auf den ersten Blick miteinander unvereinbar erscheinen, jedoch sind es eben genau diese Kontradiktionen, die einander anziehen und schließlich eine symbiotische Beziehung gemeinsam eingehen, um just im Moment der Vereinigung in voller Vehemenz zum Vorschein zu kommen und dadurch in der Folge das Erhabene aufleuchten zu lassen.

³³ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 201.

³⁴ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 244.

³⁵ Burke: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990, S. 121.

³⁶ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 145.

1.2.1 Schönheit

Die Schönheit, respektive die mit ihr Hand in Hand gehende Lust, bildet die eine Teilkomponente auf dem Weg hin zum Erhabenen. Als schön ist dabei ein solcher Körper anzusehen, der „ohne alles Interesse“³⁷ „für sich selbst“³⁸ gefällt. Schönheit ist ergo ein absolut und unbedingt subjektives Gefühl, welches der Betrachter für sich selbst, ohne jeglichen Sinngehalt oder anderweitigem Nutzen für etwaige Zweckhaftigkeiten, als schön empfindet: „Schön ist, was ohne Begriff als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens erkannt wird.“³⁹ Das Schöne ist daher ein Gefühl ohne Zweck und doch mit Erforderlichkeit zu eben seinem Empfinden. Es bedarf dabei keinerlei Ursache oder anderem Sinn, was eine solche Gefühlsebene hervorrufen könnte, im Gegenteil präsentiert sich das Schöne justament als Schönheit um der Schönheit willen. Der Anblick und Umgang mit einem Körper der Kunst gelangt daher deshalb auf sein Schönheitsniveau, weil er nachgerade als schöner Körper wahrgenommen wird. Die vollständige Abwesenheit eines Zwecks oder eines Grundes zum schönen Empfinden ist von zentraler Bedeutung, denn der Körper gefällt schlicht und ergreifend einfach, weil er gefällt. Was als schön empfunden wird, wird einzig vom Wahrnehmenden selbst unbewusst entschieden. Dessen Denken denkt im Augenblick der Schönheitswahrnehmung an nichts weiter, als an die Schönheit selbst. Das Schöne geschieht, passiert und bereitet dem Realisierenden gefällige und erbauliche körperliche und geistige Qualitäten, ohne dass das Denken oder der Körper darin einen tiefen Sinn vermuten würde. Das Schöne demonstriert mithin die Schönheit des Körpers der Kunst sowie der Welt an sich selbst, der ein solches Empfinden offenbar immanent ist.

De facto befindet sich der Begriff und die Vorstellung von Schönheit in kontinuierlichem Wandel, abhängig von den Umständen und Gegebenheiten der jeweiligen Zeitepoche und den damit einhergehenden sozialen, gesellschaftlichen und normativen Kontextualisierungen. Jedoch muss der absolute Gesamtbegriff der Schönheit, eben aufgrund der Tatsache der ständigen Wandlung und Entwicklung, weiter, absoluter und totalumfassender – abstrakter – angelegt werden, um auch in vorliegendem Kontext keine Wertung vorzunehmen und die Ästhetik und das Erhabene nicht präskriptiv zu okkupieren und tangieren. Somit muss Schönheit unabhängig und frei, gemäß Kant, betrachtet werden als alleinig und ausschließlich gefallend für sich selbst. Die individuelle Subjektivität ist unikaler

³⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, A 17.

³⁸ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 23-29). 1994, S. 70.

³⁹ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 68.

Maßstab und alleinige Regel, die somit immanent volatil und offen sich zeigt. Weder aus vergangener, noch aus gegenwärtiger oder zukünftiger Perspektive bedarf es daher aus dieser Perspektive eines Telos. Die Schönheit ist somit in diesem Kontext ahistorisch, „beauty is beauty“⁴⁰. In der Kunst tritt dieser Aspekt der Schönheit oftmals häufig hervor, wenn ein Kunstwerk einfach für sich selbst gefällt. Diesbezüglich zeigt sich das Schöne als aufmerksamkeitsziehende Determinante, der der Betrachter sich ausliefert, ja der er ausgeliefert ist, ohne sich dafür willentlich entscheiden zu können. Insofern stimmt das ästhetische Gefühl des Schönen auch mit dem Erhabenen überein, denn beide gefallen nur und ausschließlich für sich selbst.

1.2.2 Lust

Die Ästhetik des Schönen bewirkt in seiner Konsequenz die Erfahrung eines Lustgefühls. Lust versteht sich hierbei zum einen als lebendige Lust des Denkens der Emotionsgedanken. Zum anderen kommt eine direkte körperliche Lust zum Tragen, die in ihrer Maximaldimension das sexuelle Lustempfinden in seinem Anfangsstadium noch berührt, nicht allerdings schon dessen Höhepunkt, der erst im Erhabenen sich offenbart. Die Qualität dieses Lustgefühls erreicht dennoch schon sexuelles Niveau, die ästhetisch-körperliche Erregung erwächst hieraus. Diese Lust tangiert dementsprechend sämtliche Glieder und Zellen des Körpers, die rationale Kognition des Gehirns ebenso wie den gesamten Körper mit all dessen Nervenbahnen und Sinnesrezeptoren. Der Körper wird durch die schöne Wahrnehmung des künstlerischen Körpers demnach in den Zustand lustvoller Empfindungen versetzt. Diese Lust versteht sich dabei von angenehmer Qualität, die, durch ihr Wirken auf den Körper, in diesem „Entzückung“⁴¹ erregt. Hiermit wird Wohlgefallen und eine erquickliche, charmant-kommode ästhetische Stimmung innerviert, die Wahrnehmung und der Körper richten sich in dieser Ambiance hocheifrig ein, und verspüren die Lust und das Schöne am Schönen in entzückter Fassung.

⁴⁰ Bianca Jagger. In: o.A.: „Flashback: YVES SAINT LAURENT by Bianca Jagger.“ 2018.

⁴¹ Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 4.

1.2.3 Unlust

Zur Erlangung des Erhabenen allerdings gesellt sich ein weiteres Element zum Schönen hinzu: Terror, und im Zuge dessen Unlust. Alleine die Schönheit und Lust bereiten nämlich noch nicht das Erhabene, hierzu bedarf es zuzüglich des Terrors und der Unlust, wie schon Burke feststellt: „Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime.“⁴² Terror ist es, der sich Bahn bricht, und Furcht, Schmerz und Leid mit sich bringt. Diesem Terror ist die Potenz einer mächtigen Gewalt inhärent, die „alles mit Gewalt, Schnelligkeit, Kraft und Furchtbarkeit zugleich gleichsam in Flammen setzt und zerschmettert, [mit] einem Blitz oder Donner verglichen werden“⁴³ kann. Ein höchstes Maß an Stärke demonstriert sich hierdurch und reißt, ohne Rücksicht auf die Lust, alles und jeden mit sich. Mit voller Kraft schlägt er zu und kreierte damit eine Atmosphäre intensiver Terrorleidenschaft. Via dieser ist es dem Terror möglich, seinen totalen Schmerz und Schrecken zu propagieren, tief in das Bewusstsein des Geistes sowie des Körpers einzudringen und dort seine nachhaltig erschütternde Impression zu implementieren. Der Terror kommt dabei unvermittelt, mit Schnelligkeit und Punktgenauigkeit schlägt er zu, im Sinne habend, Furcht zu verbreiten. Die ästhetische Kognition reagiert hierauf sofort und ordnet dem Terror einen hohen Stellenwert in ihr ein, denn es gelingt jenem, schrecklichen und profunden Eindruck zu machen. Im Zuge dessen stellt sich die Unlust ein, da die Vernunft natürlich den Akt der Terrorisierung nicht über sich ergehen lassen möchte. Die Unlustgefühle übermannen jenen folglich und geben dem Verstand zu erkennen, dass die Rezeptionswilligkeit an ihr Limit gekommen ist.

1.2.4 Terror

Die geistige und körperliche Einbildungskraft ist es hierbei, die die „Gewaltsamkeit“⁴⁴ des Terrors erfährt. Die terroristische Unlust infiltriert dabei sämtliche Empfindsamskeitsparameter und propagiert darin den ihr inhärenten Schmerz, der schließlich alle Zellen erfasst. Lyotard zieht hier den Vergleich zu einer gewaltsamen Vergewaltigung, womit vor allem die körperliche Ebene dieses Zustands seine Betonung und Relevanz erfährt,

⁴² Burke: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990, S. 54.

⁴³ Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 16.

⁴⁴ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29). 1994, S. 255.

denn das Gefühl des Terrors respektive der Unlust „verlangt gebieterisch nach einer vergewaltigten, überwältigten, erschöpften Einbildungskraft.“⁴⁵ Hiermit wird denn auch die sexuell-körperliche Qualität des erhabenen Sentiments deutlich, welches die Ebenen Sex und Gewalt in sich birgt. Eben diese sexuelle Gewalt ist es letztlich auch in der Tat, die das Erhabene in seinem körperlichen Sinne auszeichnet. Alle Ebenen des ästhetischen Empfindens werden damit affiziert, sie penetriert sämtliche Sinne und Nervenbahnen. Es handelt sich dabei um einen alles durchdringenden Akt, der sowohl die gesamte sentimentale Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt, als auch ebendiese insofern für sich nutzt, als dass er den Verstand, die Vernunft und den Körper in Überwältigung und Erschöpfung zurücklässt. Durch diese lustvolle Vergewaltigung werden gleichsam alle Gefühlsregungen auf ebendiesen Vorgang projiziert, durch den der Terror und die Unlust zu gravierender Macht und Stärke gelangen.

1.2.5 Symbiose aus Schönheit/Lust und Terror/Unlust

Dennoch gelingt es dem Terror, Leidenschaften zu erzeugen, die sich in der ästhetischen Wahrnehmung vollziehen, denn in Kombination mit dem Schönen und der Lust wird es möglich, dass „pain and terror [...] are capable of producing delight“⁴⁶. Mit äußerster Stärke emergiert diese leidenschaftliche Emotion als „astonishment“⁴⁷, die sich in eben noch diesem Moment als das Erhabene dekuviert. Die Wahrnehmung zeigt sich in solchem Schock und Unglauben über das Auftreten beider extremer Emotionen gleichzeitig, dass es diesen Umstand mit Erstaunen und Nichtwissen einer angemessenen Reaktion zur Kenntnis nimmt. Als Folge tritt die erstaunende Regung ein. Noch im selben Augenblick jedoch dekuviert sich dieser Zustand als das Erhabene, welches nun in vollem Umfang erlebt wird, sodass aus den Gefühlen der schönen Lust einerseits, simultan mit den Wirkungen der terroristischen Unlust andererseits, erhebende Sentimente entstehen. Die Emergenz des Erhabenen ist von diesem Moment an die bestimmende und dominierende Macht im ästhetischen Empfinden, die sowohl das Transzendente als auch das Körperliche als Terror/Unlust und als Schönes/Lust erfasst, und diesem dadurch die erhabenen Gefühle vermittelt.

⁴⁵ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 201.

⁴⁶ Burke: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 1990, S. 123.

⁴⁷ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 53.

Das Erhabene besteht nun aus dem Changierspiel mit dem Gefühl des Schönen – der Lust – und dem Terror – der Unlust. Hierzu zählt sowohl die geistig-sentimentale als auch die körperlich-sexuelle Stimulation, die mittels der zwei Ebenen entfacht wird. Zuzüglich zur entzückend-wohlgefällenden, schönen Lust tritt eine tiefdringende, terroristisch-erschreckende Unlust, die in den Körper wie in den Geist eindringen und sich gleichsam erotisch wie auch dominant dieser Rezeptoren bemächtigen, und sie in einem Akt der Verführung mit allen Reizen für sich gewinnen, sodass das Erhabene als gewalttätig-verführerischer Charmeur daherkommt. Die Penetration des Schönen mit dem Terror zeichnet hierfür verantwortlich, das „Furchtbare blickt aus [der] Schönheit selbst“⁴⁸. Essentiell ist hierbei der Auftritt beider Gefühlsebenen sowohl gleichzeitig als auch in ihrer jeweiligen höchsten Intensität. Alle zwei unternehmen den Versuch, sich des ästhetischen Empfindens zu bemächtigen und dort zu voller Entfaltung zu gelangen. Da nun jedoch Lust und Unlust, Schönheit und Terror in gleicher Weise intensiv wirken, ergibt sich eine Konstellation sowohl der Lust als auch, in gleichem Ausmaß, der Unlust. Beide Elemente kommen in ihrer höchsten Entfaltungsstufe zum Erscheinen, und versuchen wechselseitig einander zu übertrumpfen, ineinander einzudringen, die Annexion der jeweils anderen, oppositiven Emotion. Ein Kampf um die Deutungshoheit im ästhetischen Empfinden findet statt, den weder das eine noch das andere Element gewinnen kann. Vielmehr obsiegen beide, was folglich das Erhabene evoziert. Ein unentwegtes Pendeln zwischen diesen beiden Emotionen ist kennzeichnend hierfür – ein perpetuierliches Schwingen zwischen ihnen:

„Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann“⁴⁹.

Durch diese Oszillation gerät die ästhetische Wahrnehmung – und mit dieser der Körper ebenfalls – auf eine solche Qualitätsstufe, sodass als Folge der augenblicklichen, kurzzeitigen, hohen und nur unbewusst wahrnehmbaren Frequenz Schwankungen zwischen den beiden Polen entstehen, die konsequentlich in das Gefühl des Erhabenen führen. Das Eindringen des Terrors und der Unlust erfährt seine Konterkarierung durch das Schöne und die Lust; weder das eine noch das andere Gefühl gewinnt an Oberhand. Stattdessen vollzieht sich ihre Fusion, womit das Erhabene verursacht wird. Die körperliche sowie die geistige Rezeption wird, daraus resultierend, in dieses oszillierende Niveau versetzt, welches sich in einer Spirale aus Lust und Unlust wiederfindet und damit in die maximale Eskalationsstufe führt: das

⁴⁸ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 84.

⁴⁹ Schiller: „Über das Erhabene.“ 1962, S. 796.

Erhabene. In weiterer Konsequenz kann ergo ein Streben gen Leben *und* Tod zugleich konstatiert werden. Hier ist denn auch schon die Nähe und Analogie zu körperlich-sexuellen Praktiken wie vor allem den vielfältigen BDSM⁵⁰-Spielarten offensichtlich. In deren Variationen stehen ebenfalls sowohl einerseits das Schöne in Form (sexueller) Lust als auch andererseits der Terror in Gestalt der schmerzvollen Unlust im Mittelpunkt. Wie im weiteren Verlauf einsichtlich wird, erstreckt sich das Erhabene allerdings keineswegs ausschließlich auf die Varianten des BDSM-Spielfelds, sondern kann in sämtlichen Körperkunstwerken zum Vorschein kommen. In jedem Fall wirkt das Erhabene auch in diesen Fällen als Spiel mit der Lust und der Unlust, dem Schönen und dem Terror.

⁵⁰ BDSM: Akronym für: „Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism“.

1.3 Die klassische Implikation des Körperlich-Erhabenen

„[I]n der hüllenlosen Nacktheit ist das wesentlich Schöne gewichen und im nackten Körper des Menschen ist ein Sein über alle Schönheit erreicht – das Erhabene“⁵¹

Das Erhabene, und insbesondere das hier im Entstehen begriffene Pornographisch-Erhabene, ist ein unmittelbar körperlich-ästhetisches Gefühl. Diese Implikation, die im weiteren Verlauf dieser Arbeit von essentieller Relevanz sich erweisen wird, zieht sich durch die gesamte Bandbreite der hier zitierten und einbezogenen klassischen Literatur zur Ästhetik des Erhabenen, obgleich nie, respektive sehr selten, dezidiert zur analytisch-direkten Artikulation gelangend, da in den historischen Schriften die zentrale Fokussierung zumeist auf das Geistige, Imaginative, Metaphysische und Abstrakt-Sphärische sich befindet. Es handelt sich beim Erhabenen allerdings in der Tat immer schon implizit um eine zunächst ätherische Befindlichkeit, die ihre Manifestation jedoch daraufhin unverzüglich im Körper implementiert. Dies ist auch unmöglich separierbar voneinander, denn Körper und Geist, wolle man denn von der Existenz beider Entitäten ausgehen, sind in der erhabenen ästhetischen Wahrnehmung ein und dasselbe, und agieren als Einheit identisch miteinander. Das Sentiment des Sublimen führt sich in die Zellen von Körper und Verstand ein, es ergreift hier Besitz von ihnen im Geleit zur Ekstase.

1.3.1 Der Körper als erhabener Gegenstand der Kunst

Der Körper als solcher ist und wird zum erhabenen Kunstwerk. Wie mit Benjamin eingangs identifizierbar wird, gebiert sich also der Körper von seiner Verhüllung, in der seine Schönheit sichtbar ist, hin zur Unverhüllung – der Nacktheit –, in der seine Erhabenheit sich offenbart. Alleine der Körper und dessen Darbietungen selbst sind im Stande, als Werke der Kunst das ihnen inhärente Erhabene zum Vorschein zu bringen. Im Augenblick der kunsthandwerklichen Explizität wird der Körper erhaben. Hierbei zeigt der Kunstkörper auf, was im „Zustand des Alltäglich-Normalen“ nicht sichtbar, aber dennoch als unerfülltes Potential immer vorhanden ist, denn „Kunstwerke veranstalten das Unveranstaltete. Sie sprechen für es und tun ihm Gewalt an“⁵². Das Unveranstaltete kommt, resultierend daraus, in

⁵¹ Benjamin: „Goethes Wahlverwandtschaften.“ 1991, S. 196.

⁵² Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 274.

Gestalt des sich inszenierenden Körpers zum Ausdruck. Was zuvor in der Unsichtbarkeit blieb, kommt nun im präsentierten Kunstkörper zur Realisierung, es erfolgt seine Darstellung im Glanz des Unaussprechlichen. Dieses vollzieht sich in seiner Explizität geradewegs eindringlich in mächtiger Manier, sodass das Neue und Nichtdagewesene, aber dennoch immer im Bereich des Möglichen lebende – von dieser Potentialität hin zum Ausdruck gebracht – nun zur Entfaltung gelangt im Stile des Körperlich-Erhabenen. Wiederum durch die Verwendung der Lust und Unlustkomponente, dem Für-Es-Sprechen sowie der gewaltsamen Präsentation, erreicht das Körperliche die Schwelle zum Veranstateten, die Okkupation der Aufmerksamkeit via und mit dem Körper der künstlerischen Repräsentation. Die Bedingung dafür bildet zum einen der Einsatz des Körpers selbst als Mittel und Mittler, zum anderen seine vehement-anmutige In-Szene-Setzung. Mit Eleganz und Gewalt vollbringt es dannzumal der Körper – „sublimiert vom Sexus“⁵³ –, einer der erhabenen Kunst zu werden. Der Körper offeriert sich in der gewaltsamen Inszenierung und zugleich in der Euphorie sexueller Manier, was ihn zum Medium des einst Nichtgezeigten macht, und damit dieses zur Geltung und Artikulation bringt. Einmal mehr sind es die essentiellen Elemente Sex und Gewalt, die die Erhabenheit des künstlerischen Körpers synthetisieren. Mittels der Inszenierung in einem Akt der eleganten Gewalt gelangt der Körper nunmehr zu seiner erhabenen Kunst. Die körperlich-künstlerische Epiphanie vollzieht sich: der erhabene Körper erstrahlt.

1.3.2 Körperlich-erhabene Affektivierung

Das Gefühl des Erhabenen projiziert sich hierauf ebenso auf den Körper des ästhetisch Wahrnehmenden. Extreme körperliche Affekte vollziehen sich in diesem, wenn „in heftigen Leidenschaften [...] stilistische Kunst und Prunk am Platz ist“⁵⁴. Die Darstellung des Körpers muss ergo dergestalt ausfallen, dass sie von glühender Passion und zugleich von künstlerischer Grandezza sich darbietet. Dann ist es ihr ein Leichtes, die sublimen Gefühle hervorzurufen und sie im Körper des Empfindenen einzuführen. Es sind dabei genau diese leidenschaftlichen Emotionen, die der Körper empfangen will, um sich durch die Körperkunst selbst zu spüren. Dann entfällt auch die Relevanz dessen, was letztlich inhaltlich präsentiert wird. Es geht darum, die diffusen körperlichen Ekstasen und Verzückungen in mannigfaltiger

⁵³ Adorno: *Ästhetische Theorie*. 1973, S. 84.

⁵⁴ Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 16.

Art und Weise einzufangen, und sie im Körper auf den Körper sowohl der Kunst als auch der Realität zu projizieren. Der explizite Körper ermöglicht diese sinnbezogenen Affekte:

„Die erhabene Darstellung eines Körpers bemüht sich vielmehr um die Evozierung dessen, was jenseits der sichtbaren Hautlinie und der visuellen Erschließung liegt: Affektive Regungen, die weder zu vollständig begrifflichen, noch zur darstellerischen Klarheit gebracht werden können.“⁵⁵

Es handelt sich also ausschließlich um Gefühle, die die erhaben-körperliche Regung umfassen und einbeziehen. Im Besonderen solche, denen es nicht möglich ist, sich in anderer Weise zu artikulieren, die unaussprechlich trotz ihrer körperlichen Ausgesprochenheit sind. Einzig mittels des Körpers gelingt deren Mediation, die der Fühlende ebenfalls körperlich auffasst, und sie wortwörtlich unter und auf seine Haut ästhetisch einfängt und fühlt. Insofern waltet die erhabene Erregung mit transzendentaler Kraft, die ihre Konzentration auf die Dominanz des Körpers mittels Berührung bei gleichzeitiger Nicht-Berührung der beiden Körper der Kunst sowie der Wirklichkeit richtet. Affizierung des Körpers ist ihr von absoluter Priorität. Dahingehend „befruchtet“⁵⁶ der Affekt den Körper, wie es im Sinne der sexuell vollzogenen Empfängnis auch der Fall ist. Analog wird dem Gefühl durch den Körper die Fertilisation des Körpers vermittelt. Die Empfängnis vollzieht sich „zügellos“⁵⁷ und ausschweifend in ihrem Gebaren, unaufhaltsam erregt und affiziert der Körper den Körper, und damit quasi sich selbst. Es handelt sich um eine Selbstbefruchtung, die dennoch die Befruchtung durch einen anderen Körper bleibt, jedoch nicht buchstäblich von Körper zu Körper, sondern von Kunstkörper zu echtem Körper. Gleich einem Orgasmus fühlt sich der Zustand dieser Konzeption denn auch an: „Das Spiel der Affekte schüttelt einen zwar energisch. Danach erlebt man den Genuß einer ‚angenehmen Mattigkeit‘, die die Lebenskräfte wiederherstellt“⁵⁸. Die Ekstase, die sich ereignet, erregt den Empfindenen mit höchster körperlicher Intensität, überschüttet ihn förmlich mit euphorischen Wallungen, die ihn die gesamte Energie des Gefühls verspüren lassen, um ihn hernach in ein entspannendes, angenehmes Niveau des Fühlens zu versetzen. Das Körperlich-Erhabene ist folglich ein orgiastisch-überschwängliches Gefühl.

⁵⁵ Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 36.

⁵⁶ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 201.

⁵⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 126.

⁵⁸ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 176.

1.3.3 Das Erhabene als körperliches Gefühl

Das Körperlich-Erhabene stellt somit in der Folge die Wahrnehmung des Denkvermögens sowie des Körpers auf neue, überwältigende Impulse in der Manier einer graziös-„gewaltsamen und ambivalenten Rührung“⁵⁹ ein, die darüber hinaus die bisherige „Erfahrung übersteigt“⁶⁰. Dieser Emotionszustand basiert dementsprechend einerseits auf neugewonnenen Erfahrungen, andererseits auf deren Präsentation im alles überstrahlenden Gewand. So generieren sich, von der Kunst des Körpers ausgehend, zum einen in diesem selbst, hierauf im Körper des Wahrnehmenden, Gefühle verführerischer Natur. Das Erleben dieser Körpergefüge, die aus dem Transfer von Körper zu Körper resultieren, ist es, was dieses Sentiment zu seiner spezifischen Konstitution gelangen lässt. Denn das Körperlich-Erhabene ist in erster Linie ein Körpergefühl um des Körpergefühls willen. Ursache und Wirkung haben denselben Ursprung: den Körper. Der Körper – der Kunst wie der Realität – steht im Zentrum dieses Affekts, er verursacht und evoziert gleichermaßen seine eigene Wahrnehmung, seinen eigenen Gefühlszustand.

⁵⁹ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 114.

⁶⁰ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 79.

1.4 Unendlichkeit/Unbegrenztheit/Transgressivität – Übersinnlichkeit/Transzendenz

„Im Erhabenen handelt es sich um ein Phänomen an der Grenze unseres Auffassungsvermögens: Das Göttliche, Übersinnliche.“⁶¹

Das Erhabene, insbesondere seine körperlich-pornographische Variante, ist in hohem Maße gekennzeichnet von einer Unendlichkeit und Unbegrenztheit, die konsequentlich in eine Transgressivität, hin zu vollumfänglich transzendentaler und körperlicher Freiheit führt. Der Körper und das Denkvermögen gelangen in einen Zustand der Transzendenz, in dem alles möglich erscheint, der das Individuum spüren lässt, nahe einer übersinnlichen Macht zu sein, die es letztlich selbst darstellt. Alleine das Streben nach der Erlangung des transzendenten Erhabenen konstituiert dieses in der Akterfüllung im Individualkörper. Das Erhabene verleiht ihm in diesem Sinne selbst den Status des göttlichen Gestus, der ästhetisch Fühlende erreicht durch die Struktur der grenzenlosen Atmosphäre selbst den göttlichen Modus.

1.4.1 Unbegrenztheit

Allem Erhabenen und allen erhabenen Körpern ist „Unbegrenztheit“⁶² immanent. Dies wird zunächst vor allem an den Darstellungen und Inszenierungsweisen der Körper der Kunst deutlich. Das Potential ist de facto vorhanden, den Körper an seine Grenzen gelangen zu lassen und schließlich diese auch zu durchbrechen. In der Kunst existieren für den Körper keine Grenzen, er fühlt sich völlig frei, kann in die mannigfaltigsten Positionen gebracht werden, die wiederum unendliche Interpretationsmöglichkeiten zulassen. Die Körperkunst ist in der Tat frei von Grenzen jeder Art, sie ist losgelöst von gesellschaftlichen, moralischen, strukturellen oder anderweitigen Grenzumhegungen. Sämtliche Limitationen werden also obsolet, der Körper kann in unvorstellbar vielen, unendlichen Akten präsentiert werden, sowohl der Künstler selbst als auch der Inszenator, ebenso der Rezipient ist im Augenblick der Darbietung von Beschränkungen jeglicher Art befreit. Einzig und allein der Körper und dessen Performance sind es, die in diesem Moment im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, dies alleine ist für die evozierende erhabene „Grenzenlosigkeit“⁶³ verantwortlich. Als inszenatorische Stilmittel kommen zur Intention des Erreichens der grenzenlos erhabenen

⁶¹ Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 15.

⁶² Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 75.

⁶³ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 131.

Körperinszenierung vor allem zwei Methoden in Betracht: „eine Ästhetik des ‚Vielzuviel‘“⁶⁴ sowie „eine abstrakte oder minimale Ästhetik des ‚Beinahe-Nichts‘“⁶⁵. Diese Konzepte beschreiben nur näherungsweise die Vorgehensweise mit dem Körper, können sowohl einzeln als auch kombiniert miteinander auftreten, in abgeschwächter oder verstärkter Weise, oder gänzlich differierend, jedoch ist die Idee und die Tendenz zu Extremen sichtbar. Das Pornographisch-Körperlich-Erhabene inkludiert meist beide Extreme, sie kommen parallel und gleichzeitig zur Lebendigkeit. Das Beinahe-Nichts ergibt sich etwa schon aus der Präsentation des Körpers als zumeist unverhüllt nackt und als nur er selbst – der Körper als Körper ist seine eigene Darbietung. Eine weitere Reduktion des Körpers ist hierbei nicht möglich, einzig in der Subtraktion von Körperteilen oder anderen Applikationen des Körpers wäre ein Noch-Mehr-Beinahe-Nichts denkbar. Der Körper als Beinahe-Nichts ist er selbst. Ein simultanes Vielzuviel tritt in den unterschiedlichsten, grenzenlosen Repräsentationen hervor. So stellt exemplarisch die phallische, fistale oder cunnilinguale Penetration des Körpers von mehreren anderen Körpern ein Vielzuviel dar, sodass Grenzgebiete in ihren Linien aufgehoben werden. Auch überschwängliche körperliche Reaktionen, wie etwa dessen Erzittern oder orgiastische Eruptionen, durchstoßen die Grenzen hin zu einem Vielzuviel. In Kombination mit dem Beinahe-Nichts-Modus ergibt sich nun ein Vielzuviel-Beinahe-Nichts, eine Grenzdurchstoßung in beide Richtungen – da frei von Limitationen wird der Körper transzendent, erhaben. Zentral für extreme Körperdarstellungen ist in jedem Falle die Darbietung im Modalstil der Grenzenlosigkeit – ein Körper, der die „Freiheit von Schranken fühlt“⁶⁶.

1.4.2 Moralische Unbegrenztheit – Amoral

Von Essentialität stellt sich dabei außerdem der Fakt dar, dass das Erhabene ein explizit unmoralisches Gefühl ist und ebenso etwaige moralische Grenzen sprengt und damit obsolet werden lässt:

„Weder moralische Allgemeinheit noch ästhetische Universalisierung, vielmehr eher die Zerstörung der einen durch die andere in der Gewaltbarkeit ihres Widerstreits, den das erhabene Gefühl bildet.“⁶⁷

⁶⁴ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 90.

⁶⁵ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 90.

⁶⁶ Schiller: „Vom Erhabenen.“ 1962, S. 489.

⁶⁷ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 263.

Die erhabene Emotion stellt sich ergo als eine dar, die auf keinerlei sittlichen, ethischen, sozialen oder anderweitig moralischen Werten basiert. Somit ist in ihr wahrhaftig alles möglich und legitim, sämtliche körperliche Kunstwerke der Phantasie und deren Körperaffizierung sind grenzenlos viabel.

1.4.3 Unendlichkeit

Dem körpergeistlichen Vermögen des erhabenen Gefühls liegt – als Folge seiner unbegrenzten Natur – „die Idee des Unendlichen“⁶⁸ zugrunde. Es impliziert das Potential zum Erleben unendlicher Gefühle sowie Darstellungen unendlichen Stils. Die Unendlichkeit umfasst somit sämtliche Parameter körperlich-inszenatorischen – erhabenen – Sentiments. Es lässt also unendlich werden, was zunächst endlich erscheint. Der Körper erreicht Unendlichkeit in der Endlichkeit. Das Endliche verliert in diesem Modus an Relevanz, von Belang erstrahlt nurmehr die unendliche Maxime. Angesprochen wird dabei, mittels des Kunstkörpers, der Körper, und in diesem das „Unendliche der Sinnenwelt“⁶⁹ – Einbildungsvermögen exorbitanter Verfassungen. Es werden pluralistische Kompetenzen im Denken aktiviert, dessen Größe erlangt durch die Arbeit am Vermögen an Mächtigkeit und Potenz. Die Kunst stimuliert es weiter und weiter, die vollständige Einbeziehung und Involvierung in ihren Kosmos vollzieht sich, immer weitere seiner Ebenen offenbaren sich, potenzieren sich und multiplizieren sich in solchem Ausmaß, dass aus dem einst endlich erscheinend daliegenden, körperlich-geistigen Vermögen ein unendliches wird: „Die unendliche Maximierung führt die Idee einer unendlichen Größe bei sich, die immer *schon* größer ist als jede meßbare Größe“⁷⁰. Da es sich bei eben der Maximierung also um eine ohnehin vorgelagerte Idee des unendlichen Gestus handelt, wird die Unendlichkeit folglich auch trotz ihrer real erscheinenden Endlichkeit erreicht. Die Welt ist nicht so, wie sie zu sein scheint. Die Entfaltung des eigentlich Endlichen hin zum Unendlichen ereignet sich.

In der Konsequenz durchbricht das erhabene Sentiment jegliche Grenzen, macht sich frei von sämtlichen Normierungen, und lässt Libertas verspüren. Es stellt sich hier auf den ersten Blick ein Paradox dar, das auf den zweiten als logische Schlussfolgerung erscheint, denn es handelt sich zunächst um Regungen der weltlichen und körperlichen Realitas, die den

⁶⁸ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 110.

⁶⁹ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 132.

⁷⁰ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. 1994, S. 130.

Körper mit dem Körper affizieren und ihn demnach in der begrenzten Realität verhaftet erscheinen lassen. Diese Illusion jedoch löst sich auf, wenn man das Gefüge des erhabenen Sentiments zugrunde legt, das eben genau im Transzendentalfeld dieser Von-Körper-Zu-Körper-Affizierung erscheint, sodass der künstlerische und der weltliche Körper in diese Ambiance körperlich-sphärischer Materialität hineingezogen werden, hierin beide miteinander konfrontiert werden, und daraufhin verschmelzen, um dadurch das Irdisch-Verhaftete dem Transzendental-Schwebenden zuzuführen, und damit grenzenlose Unabhängigkeit evozieren. So „handelt das Erhabene [...] vor allem von Grenzüberschreitung.“⁷¹

1.4.4 Transgressivität

Die Erweiterung der gedanklichen und körperlichen Horizonte wird durch das gesamte Gefüge veranstaltet, Tradierungen normal-gewöhnlicher Qualität sowie bisher überzeugend sich glaubend Präsentierendes werden einer Transgression zugeführt. Dieses transgressive Element meint, die Sphären zu erweitern, die durch die Unbegrenztheit und die damit einhergehende Unendlichkeit geschaffen wurden,

„denn die Einbildungskraft, ob sie zwar über das Sinnliche hinaus nichts findet, woran sie sich halten kann, fühlt sich doch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken derselben unbegrenzt: und jene Absonderung ist also eine Darstellung des Unendlichen, welche [...] die Seele erweitert.“⁷²

Dieser transgressive Stil findet sich dabei stets in beiden Körpern: dem der Kunst sowie dem der Realitas. Körpergeist und seine Regungen erfahren den Einfluss der Wegsprengung, der finalmente unendlich wahrgewordenen Freiheit, die damit einhergeht. Grenzen jeder Art und Beschaffenheit, die vorher im Körperdenkempfinden existent waren, werden durch die erhabene Manier durchdrungen, zerreißen mit Gewalt alle Schranken und Barrieren, die vorher implementiert und zementiert erschienen, und legen eine Sphäre der Freiheit und unendlichen Möglichkeiten frei. Hierin offenbart sich nun die Possibilität, in wirklicher Freiheit zu fühlen und agieren. Der Körper wird durch das Zerreißen und Zersprengen der Sperren wirklich befreit, ebenso das Denken. Beide befanden sich zuvor in einer scheinbar endlichen, finalen Lage, die irreversibel und ausweglos erschien. Mit dem Eintreten der plötzlichen Zerfetzung dieser Fesseln jedoch steht der Weg zu neuen und lebendigen,

⁷¹ Snyder-Körper: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. 2007, S. 25.

⁷² Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 124.

unendlichen Körperdenkerfahrungen offen, es werden unbegrenzte, endlose Universen neu zugänglich. Der „Sensualismus des Erhabenen als das ‚Plötzliche‘“⁷³, mit dem es zuschlägt, ist hier von entscheidender Bedeutung. Plötzlich schlägt das Erhabene zu, mit all seiner Lust und Unlust, mit all seiner Schönheit und all seinem Terror, mit all seiner unendlichen, unbegrenzten Größe, und dies in einem so kurzen, blitzschnellen Moment, dass das Denken diese plötzliche Einstellung kaum wahrnimmt respektive diese so schnell und atemberaubend sich introduziert, dass es in phantastischer Überwältigung sich wiederfindet. Alles findet seinen Ablauf simultan, findet synchron und doch miteinander statt, die Eskalation der Empfindungen begibt sich. Das Körperdenkempfindungsvermögen kann quasi gar nicht anders, als mit der erhabenen Fassung zu reagieren, seine eigenen Grenzen zu überwinden, und sich damit auf in die Unendlichkeit, Übersinnlichkeit zu machen. Die Transgressivität des Erhabenen meint folglich ein „Hinausseyen und Hinausgehen“⁷⁴ des Körpers und Denkens über sich selbst, sich selbst und seine Grenzen einerseits hinter sich lassend, andererseits das Potential der Unbegrenztheit mitnehmend – hin zu den Universen und Erfahrungen der Übersinnlichkeit und Unendlichkeit.

1.4.5 Übersinnlichkeit/Transzendenz

Das „Übersinnliche“⁷⁵ – die Transzendenz – denn nichts anderes stellt das erhabene Phänomen letztlich dar, erhält Einzug in das Denken von Physis und Psyche des künstlerischen sowie des realen Körpers. Dieses Gefühl und die „Idee der [körperlich-] transzendentalen Freiheit“⁷⁶ ist es letztlich auch, was die Emotion auszeichnet. Durch dieses „über alle Grenze der *Sinnlichkeit* hinaus etwas sehen“⁷⁷ und die damit einhergehende *Libertas* überwindet es sämtliche Beschränkungen und Mauern, die Atmosphäre für den Stil des Erhabenen als übersinnliche Epiphanie legt sich frei. Das Sinnlich-Körperliche bewegt sich damit in Richtungen und in Sphären, die es im Normalzustand nicht erfahrbar machen kann. Dadurch trägt sich die Begebenheit zu, dass die Wahrnehmung des Denkens und des Körpers quasi in den Äther der erhabenen Transzendenz eintreten. In diesem macht es die Erfahrung des Zustands und des Empfindens eines Hohegefühls, eines des „schwärmerischen

⁷³ Bohrer: *Plötzlichkeit*. 1981, S. 127.

⁷⁴ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 1842, S. 466.

⁷⁵ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, B 123.

⁷⁶ Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen*. (*Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft*, §§ 23-29). 1994, S. 235 f.

⁷⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft*. 1790, A 124.

Taumels“⁷⁸, das die potentielle Realisierung der phantastischsten Maximierung in Aussicht stellt: das Göttliche. Insofern begibt sich die ästhetische „Körperseele“ – die Implikation der metaphorisch, dennoch realen Existenz einer solchen erfolgt in diesem Kontext aufgrund der Beschaffenheit des erhabenen Zustands als „körperlich und geistig schwebend“; das Körperliche in Verbindung mit dem Seelisch-Geistigen ist essentiell, sodass nicht etwa von einer Seele im klassischen Sinne gesprochen werden kann, sondern sich die Realisierung einer Seele ergibt, die unmittelbar mit dem Körper verknüpft ist, ja Körper und Seele ein und dasselbe sind – in ihren transzendenten Modus: das „Sinnlich-Unendliche“⁷⁹, was die erhabene Qualität zu einer der göttlichen Wahrnehmung werden lässt. Aufgrund der plötzlichen Abwesenheit jeglicher Grenzen durch die Kunst kalibriert die „Körperseele“ ihre Variablen neu und stellt sie auf das Absolute, Totale, Allumfassende ein: das Universalgöttliche. Das Göttliche in diesem Sinne rekurriert dabei trotz seiner unendlichen, übersinnlichen Präsenz auf den Körper der Kunst und des Realen – des Individuums. Dieses nämlich ist es, welches konsequentlich zur göttlichen Entität wird, da die Erfahrungen und Wahrnehmungen in eben ihm stattfinden. Das ästhetische Individuum – ergo sein Körper und Denkvermögen – transgredieren also in das Übersinnlich-Unendlich-Göttliche – Transzendente – und stellen es zugleich selbst dar. Somit wird möglich, was unmöglich, wird erfahrbar, was unerfahrbar, wird fühlbar, was unfühlbar erschien: *Anything Goes* im Modalstil des Erhabenen.

⁷⁸ Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. 1895, S. 39.

⁷⁹ Schiller: „Über das Erhabene.“ 1962, S. 801.

2. Pornographie

„Hard Core Utopien“⁸⁰

Pornographie ist explizite Körperkunstperformance. Diese künstlerisch-ästhetische – körperbezogene – Definition von Pornographie liegt dieser Arbeit zugrunde. Diese Definition ergibt sich aus der Symbiose von Körper und Performance, die, bei entsprechend körperlich expliziter Inszenierungsmelange, Pornographie hervorbringt. Zur Pornographie bedarf es demnach zwei Faktoren: 1. Dem expliziten Körper, 2. der expliziten Performance. Als dritter – weiterführender – Faktor kommt die körperliche Rezeption ins Spiel. Diese stellt sich allerdings als optional heraus, sodass hierbei kein zwingend notwendiges Element vorliegt. Dennoch soll sie hier Beachtung finden, denn ohne Rezeption ist die Ästhetik nichts. Pornographie ist daher – im erweiterten Verständnis – körperlich rezipierte, explizite Körperkunstperformance.

Aufgrund dieser Perspektive findet an dieser Stelle auch bewusst keine weiterführende Definition oder Erläuterung zur Pornographie als darüber hinausgehender Begriff statt. Ferner stellen die Geschichte und mannigfaltigen Darstellungs- und Inszenierungsweisen der Pornographie ein überwältigend großes Themengebiet dar, das völlig neue Forschungs- und Themenfelder eröffnen würde. Alleine der Körper in Verbindung mit Performance im expliziten Stil führt zur Pornographie, die so in diesem Kontext von Interesse ist. Dieses Interesse betrifft die körperlich-performte Ästhetik der Pornographie. Daher werden im weiteren Verlauf auch die beiden ästhetischen Elemente – Körper und Performance; als Konsequenz daraus schließlich auch deren körperliche Rezeption – spezifisch der Analyse unterzogen, um die Erhabenheit in der Pornographie via deren Bestandteile zur Anschauung zu bringen. Den Analyseelementen, und damit den gesamten Ausführungen als solche, ist folglich das Pornographische immer schon inhärent. Den Kern dieser Arbeit bildet die körperliche Ästhetik der Pornographie. Diese ist hierbei in ihrer erhabenen Ästhetik zu erfassen.

⁸⁰ Williams: *Hard Core*. 1995, S. 203.

2.1 Der diskursive Begriff der Pornographie

Der Begriff der Pornographie – wortwörtlich „von Huren schreibend“ (πόρνη [„pórñē“] = „Hure“, γράφειν [„gráphein“] = „schreiben“)⁸¹ – stellt sich dar als im Wandel der Zeit kontinuierlich differierend, sodass sich im historischen Verlauf die Pornographie variabel- und variantenreich konnotiert zeigt. Geschichtlich somit „gehörte zur Pornographie [...] fast immer etwas anderes.“⁸² Pornographie ist daher so alt wie das Universum und das Leben selbst: „Zur Geschichte der Pornographie gehört, dass sie keine Geschichte hat“⁸³ respektive vielfältig-unendliche geschichtliche Narrative aufweist. Das Hauptelement, welches sich durch die gesamte jüngere Pornographiehistorie zieht, ist – wie Michel Foucault argumentiert – das der Macht, und damit einhergehend der „Zensur.“⁸⁴ Aus dieser Perspektive ist die Pornographie unmittelbarer Ursprung von biologisch-körperlichen Machtdiskursen und politischen und sozialen Kontrollsystemen, die die Freiheit der Meinungsäußerung sowie der Kunst zum Zielgegenstand hat. In der Konsequenz dient die Pornographie in dieser Hinsicht als „meistens ein Vehikel, um durch Schock, den Sex auslöste, religiöse und politische Autoritäten zu kritisieren.“⁸⁵ In diesem Kontext ist sie stets gekennzeichnet von – meist sexueller, jedoch auch anderweitiger – „Obszönität“⁸⁶ und ergibt sich „einzig und allein durch ein Spiel von Verboten, die alle aufeinander verweisen“⁸⁷. Weiterhin entstanden in diesem Kontext in zeitgeschichtlicher Hinsicht Debatten und Diskurse um den rechtlichen, sozialen und ethisch-moralischen Umgang mit der pornographischen Thematik, wobei sich auf Seiten der Gegner insbesondere diverse PorNO-Kampagnen bildeten – Pornographie zumeist mit dem Argument des vor allem geschlechtlich-differenten Machtmissbrauchs ablehnend gegenüberstehend –, die etwa – international – von Andrea Dworkin⁸⁸, Luce Irigaray⁸⁹, Catherine MacKinnon⁹⁰, oder – im deutschsprachigen Raum – von Alice Schwarzer⁹¹ vorangetrieben wurden. Auf der anderen Seite entstanden im Gegenzug Befürworter, die mit PorYes-Aktivitäten für die Liberalisierung der Pornographie und die körperliche

⁸¹ Vgl. Kluge/Seebold: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 2001, S. 713.

⁸² Hunt: „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800).“ 1994, S. 7 f.

⁸³ Herz: *PornoGRAPHIE. Eine Geschichte*. 2005. S. 6.

⁸⁴ Foucault: „Der Wille zum Wissen.“ 1977, S. 27.

⁸⁵ Hunt: „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800).“ 1994, S. 8.

⁸⁶ Hunt: „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800).“ 1994, S. 11.

⁸⁷ Foucault: „Der Wille zum Wissen.“ 1977, S. 27.

⁸⁸ Vgl. Dworkin: *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*. 1987.

⁸⁹ Vgl. Irigaray: *Ethik der sexuellen Differenz*. 1991.

⁹⁰ Vgl. MacKinnon: „Only Words.“ 2000.

⁹¹ Vgl. Schwarzer: *PorNo. Opfer & Täter, Gegenwehr & Backlash, Verantwortung & Gesetz*. 1994.

Selbstbestimmung darin eintraten, wobei sich Theoretiker wie Drucilla Cornell⁹², Laura Méritt⁹³ oder – im queeren Bereich – Paul B. Preciado⁹⁴ und Tim Stüttgen⁹⁵ hervortaten. Die Rechtsprechung zur Pornographie zeigt sich mittlerweile, zumindest in den sogenannten „westlichen Ländern“, weitestgehend liberalisiert und spricht der Pornographie zudem den Status der Kunstfähigkeit zu.⁹⁶ Dennoch ist sie weiterhin – weltweit, aber auch „westlich“ gesehen – noch nicht vollumfänglich akzeptiert und juristifiziert, vereinzelt erscheinen etwa wieder Tendenzen zur Rekonvaleszenz, sodass es sich bei ihr um ein kontinuierlich umkämpftes Sujet handelt. Pornographie bleibt in diesem Kontext Expression für die Freiheit in jeder Hinsicht und erweist sich für die Freiheit der Meinung, der Politik, der Kunst und der körperlich-souveränen Selbstbestimmung als essentiell. Es kann somit fortführend ein Kampf zwischen der „*Scientia sexualis* gegen *ars erotica*“⁹⁷ konstatiert werden, wobei im Kontext dieser Arbeit die *ars erotica* und damit die Kunst als Kunst an der Pornographie der einzig legitime und essentielle Kernaspekt bleibt.

2.2 Der körper-ästhetisch-künstlerische Begriff der Pornographie

Da der diskursive Begriff der pornographisch-künstlerischen Ästhetik in ihrem innersten Kern nicht gerecht wird, wird Pornographie in diesem weiteren Verlauf ergo ausschließlich aus kunstästhetischer – körperlicher – Perspektive betrachtet. Diese Ästhetik stellt den Performancekörper in den Mittelpunkt, denn Pornographie ist – Linda Williams folgend – körperliche Performance in Explizität vollführt, und damit den „body genres“⁹⁸ zuzurechnen. Der Körper alleine ist ästhetisch essentielles, alleiniges und zentrales Performanceelement. Der diskursive Machtbegriff der Pornographie ist hier nicht Bestandteil der Wahrnehmung, es sei denn der Machtdiskurs trägt sich körperperformt innerhalb einer pornographischen Inszenierung – ergo als ästhetisches Element der Körperperformance im pornographischen Moment innerhalb des Körperaktes –, frei von sozialen, moralischen oder anderweitigen Diskursen zu, sodass Macht in einem solchen Falle als rein körperästhetisches Stilmittel zu

⁹² Vgl. Cornell: *Die Versuchung der Pornografie*. 2000.

⁹³ Vgl. Méritt: „PorYES! Feministische Pornos und die sex-positive Bewegung.“ 2012.

⁹⁴ Vgl. Preciado: *Kontrasexuelles Manifest*. 2003.

⁹⁵ Vgl. Stüttgen: *Post Porn Politics. Queer Feminist Perspectives on the Politics of Porn Performance and Sex Work as Culture Production*. 2009.

⁹⁶ Vgl. Urteil des deutschen Bundesverfassungsgerichts: BVerfGE 83, 130 – „Josefine Mutzenbacher“.

⁹⁷ Foucault: „Der Wille zum Wissen.“ 1977, S. 90.

⁹⁸ Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ 1991, S. 3.

verstehen ist. Vielmehr ist es hier die explizit-künstlerische Inszenierung des Körpers, die die Ästhetik der Pornographie auszeichnet. „Pornographie“ wird daher im weiteren Verlauf kontinuierlich mit „Explizität“ gleichgesetzt, sodass „explizit“ und „pornographisch“ als Synonyme der analogen Sinnhaftigkeit betrachtet werden. Explizität impliziert dabei das „Prinzip der maximalen Sichtbarkeit“⁹⁹, die Performance des Körpers in unmittelbarer, künstlerischer Körperlichkeit des performance-momentanen Körpers. Einzig und alleine der Körper ist essentielles und zentrales künstlerisches Stilmittel der Pornographie und damit direkt-explizit das essentielle Element des pornographischen Geschehens. Der Körper ist somit im pornographischen Akt „explizit detailliert“¹⁰⁰ in Szene gesetzt, in der Performancepräsentation agieren „Körper, die auf eine spektakuläre Art und Weise ‚außer sich‘ sind“¹⁰¹. Dies kann in pluraler Fassung zur Expression gelangen, wobei dies die explizite, körperperformte Sexualität ebenso inkludiert wie weitere unmittelbar-direkte Performances und Inszenierungen des Körpers in explizit-extremer Manier. Von Relevanz stellt sich hier die Intensität der präsentierten und inszenierten Körperperformances dar, wobei die Aufweisung einer körperlich-unmittelbaren, momentanen Direktheit extremer Explizität – das Pornographische – entscheidend ist. All dies vollzieht sich „fiktional wirklich“ und „szenisch narrativ“¹⁰² performt im Modalstil eines „spectacle of a body caught in the grip of intense sensation or emotion.“¹⁰³ Die künstlerische Explizität extrakorporaler, intensiv-extremer Körperperformance ist es also, die die Pornographie signiert. Die Fassung der Pornographie ist somit „now!“¹⁰⁴ – das performt-unmittelbare Jetzt im Moment des intensiv-extensiven Körpers ist die Essentialität des pornographischen Gestus. Ebenso verhält es sich im Zuge dessen mit der körperlichen Rezeption der Pornographie, die die körperlich-intensive Direktheit der explizit-künstlerischen Körperperformance auf den Rezipientenkörper transferiert, und diesen damit in der Verbundenheit und Immersion zu einem Element der pornographischen Ästhetik werden lässt. Diese Ästhetik der expliziten Körperperformance körperlicher Rezeption gilt es ergo zu verfolgen, analysieren und manifestieren, vor Augen hier stets die Ästhetik der Pornographie in ihrem erhabenen Stil.

⁹⁹ Williams: *Hard Core*. 1995, S. 88.

¹⁰⁰ Faulstich: *Die Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. 1994, S. 33.

¹⁰¹ Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. 2008, S. 228.

¹⁰² Faulstich: *Die Kultur der Pornographie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. 1994, S. 33.

¹⁰³ Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ 1991, S. 4.

¹⁰⁴ Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ 1991, S. 11.

3. Belladonna

„What I’ve realized over the years is, when I am on camera and I am gonna have sex then all these judgements or these ideas of what’s right and wrong in society or during sex, they go away for that moment. [...] I am really expressing myself in a sexual way.“¹⁰⁵

Belladonna¹⁰⁶ ist eine Körperperformancekünstlerin, -regisseurin und -produzentin. In ihren über 363 filmischen Werken¹⁰⁷ etablierte sie ihre individuelle, pornographische Körperperformancekunst¹⁰⁸. Sie gewann dabei im Laufe ihrer Karriere mehrere AVN-Awards¹⁰⁹ und wurde ebenfalls in die AVN Hall of Fame aufgenommen¹¹⁰. Belladonna veröffentlichte die meisten ihrer Werke, neben zahlreichen anderen Labels, vor allem auf John Staglianos Label *Evil Angel* – auf ebendiese Werke wird auch im Folgenden aufgrund von Belladonnas Verbundenheit mit speziell diesem Label im Besonderen Bezug genommen – auf dem auch die Veröffentlichungen ihrer eigenen Produktionsfirma *Belladonna Entertainment* zu finden sind. Mittlerweile betätigt sich Belladonna, nachdem sie 2013 ihre Präsenz in der Explizität des Rein-Pornographischen beendete¹¹¹, weiterhin als Körperkünstlerin mit dem Fokus auf der Repräsentation und Inszenierung ihres Körpers in diversen anderen Körperkunstfeldern, wie zum Beispiel als Aerial-Artistin¹¹² und Filmschauspielerin¹¹³, wo sie zuletzt im ebenfalls am Pornographisch-Körperlichen Anleihen nehmenden Film *Inherent Vice*¹¹⁴ zu sehen war.

Belladonnas Körper ist, wie auch im weiteren Verlauf deutlich erkennbar sein wird, gekennzeichnet von einer kontinuierlichen Veränderung mit dessen künstlerischem Erscheinungsbild. Als einzig näherungsweise konstante Merkmale können ihre Körpergröße von 1.63 Metern, sowie Tattoos über ihrer linken Brust, auf ihrem unteren Rücken, ihrem linken Unterarm sowie ihren linken Fingerknöcheln ausgemacht werden.¹¹⁵ Außerdem approximativ kennzeichnend für ihre Körpererscheinung ist „the distinctive gap in her front

¹⁰⁵ Belladonna. In: „Alexis Wanneroy“: „Belladonna: Innocent, in a way.“ 2012, Min. 00:02:42.

¹⁰⁶ Künstlername; geboren als Michelle Ann Sinclair 1981 in Biloxi, Mississippi, USA.

¹⁰⁷ Vgl. „Iafd“: „Belladonna.“ 2018.

¹⁰⁸ Das Ideal des Pornographisch-Erhabenen.

¹⁰⁹ Vergleichbar mit den Academy Awards (Oscars) im Filmbusiness.

¹¹⁰ Vgl. „AVN“: „Belladonna.“ 2018.

¹¹¹ Warren: „Belladonna: No More Sex on Camera.“ 2013.

¹¹² Vgl. Nierkato: „Catching Up with the Actress Formerly Known as Belladonna.“ 2015.

¹¹³ Vgl. „IMDb“: „Belladonna.“ 2018.

¹¹⁴ Anderson [Reg.]: *Inherent Vice*. 2014.

¹¹⁵ Vgl. „IMDb“: „Belladonna.“ 2018.

teeth“¹¹⁶. Belladonnas Körper befindet sich darüber hinaus im steten Spiel inszenatorischer Modifikation im körperlich-erhabenen Sinne.

Der Künstlername Belladonna impliziert darüber hinaus bereits die Stoßrichtung ihrer stilistischen Impulse. So wird das Nachtschattengewächs Belladonna – die Tollkirsche – auch als „Hexenpflanze“¹¹⁷ bezeichnet und fungiert, ethnobotanisch gesehen, als effektives Halluzinogen, welches „Erregungszustände, Atembeschleunigung, Mundtrockenheit, Pupillenerweiterung, Herzklopfen, evtl. Tod“¹¹⁸ hervorruft. In diesem extremen fassionalen Wirkmetier finden sich auch die pornographischen Performances der Künstlerin Belladonna wieder, wie sich zeigen wird.

3.1 *Gonzo Porn*

„Gonzo is an art form“¹¹⁹

Sowohl Belladonnas Werke als Performerin als auch die als Regisseurin und Produzentin – wobei sich diese Rollen respektive Funktionen in ihren Werken meistens überschneiden – sind geprägt von einem spezifischen filmerischen Stil – dem *Gonzo Porn*. Diese Bezeichnung stammt von „Hunter S Thompson's self-described style of subject journalism referring to the style in which porno's are made“¹²⁰, und ist demzufolge charakterisiert von einer extrem subjektiven Herangehensweise, die sich durch sehr exzentrische-eigenwillige, filmerische Verfahrensweisen in der gefilmten Inszenierung bemerkbar macht. Für die Etablierung dieses pornographischen Stils zeichnet vor allem der Pornograph John Stagliano verantwortlich, der diese Methode in die pornographische Kunst introduzierte.¹²¹ Die Natur und das Wesen zeichnet insbesondere die „Spontaneität, die rohe Chemie und das organische Gefühl von Gonzo“¹²² aus. Es ist ebendiese essentielle „Roughness“, die dem Stil des *Gonzo Porn* immanent ist. So wird in dieser Manier die gesamte Bandbreite an sexueller und gewaltiger körperlicher Varianten unmittelbar und explizit deutlich, kommt direkt zum Ausdruck und vermittelt sich durch die Nähe und Intensität des pornographischen Bildes im Gestus der

¹¹⁶ Dark: „Sex Machine.“ 2007.

¹¹⁷ Alberts / Mullen: *Psychoaktive Pflanzen, Pilze und Tiere: Bestimmung. Wirkung. Verwendung.* 2011, S. 46.

¹¹⁸ Alberts / Mullen: *Psychoaktive Pflanzen, Pilze und Tiere: Bestimmung. Wirkung. Verwendung.* 2011, S. 46.

¹¹⁹ John Stagliano. In: Pipe: „John Stagliano Interview.“ 2002.

¹²⁰ Coleman: „A Day With Belladonna (Part 1).“ 2007.

¹²¹ Vgl. Pipe: „John Stagliano Interview.“ 2002.

¹²² Taormino: „Den Kurs bestimmen: Feministischer Porno in Theorie und Praxis.“ 2014, S. 128.

Immersion auf den Rezipienten. Dadurch, dass die Kamera in integrierter Weise am körperlichen Geschehen teilnimmt, wird sie selbst zum Akteur, ihr Blick transferiert sich auf den Rezipienten, der damit ebenfalls Partizipant der pornographischen Variationen wird. Hierdurch ergeben sich extreme Perspektiven, die Körper der Performer werden zu explorierenden Kunstwerken, die der Rezipient bewundern kann. Dies wiederum überträgt sich auf die Körperkünstler selbst, die in diesem Gefüge ihrerseits via Performances nach Extremen und dem Sprengen von darstellerischen und körperlichen Grenzen suchen. Hieraus entfaltet sich die Fassung als zu einem „trip [...] to stronger and stronger levels of sex“¹²³, bis sie zu dem Moment und Punkt gelangt, an dem eben durch die Auslotung der Extreme, ästhetisch sämtliche Grenzen durchstoßen werden, sodass in transgressiver Manier, körperlich für die Künstlerkörper sowie für den Rezipientenkörper das Überwältigende, Übersinnliche sich realisiert. Das Resultat ist ein extrem-lustvoll-transgressiver – erhabener – Stil, der im *Gonzo Porn* seine Evozierung und Expression erfährt.

3.2 Stil

„[P]orn as an art form“¹²⁴

Belladonnas künstlerisches Werk basiert substantziell auf der Inszenierung des Stils des Erhabenen. Dies inkludiert absolut-extreme, grenzsuchende und in das Übersinnlich-Transzendente strebende Performances im Modus des *Gonzo Porn*. So zeichnet sich ihr Stil denn auch vornehmlich durch körperintensive – realisiert sowohl mit Gewalt als auch mit Sinnlichkeit – Inszenierungen aus. Belladonna kann hierbei gesehen werden als „Vorreitern einer neuen Art des Pornos—aggressiv, extrem und hochgradig sexualisiert, ja fast schon kannibalisch“¹²⁵. Das ästhetische Handwerksmittel des *Gonzo Porn* stellt sich ihr hierbei ergo als hervorragend geeignetes Stilelement dar, um diese Art von Pornographie zur Realisierung zu bringen. Hierin findet sich denn auch das ästhetische Feld zur Variation ihrer körperlichen Darbietungen, die – aufgrund ihrer Qualität, „quite intense and a bit ‚taboo‘“¹²⁶ zu sein – in diesem Modus zur vollen grenzenlosen Entfaltung gelangen können, frei von etwaigen gesellschaftlichen, sozialen oder moralischen Grenzen. Belladonna selbst beschreibt ihre

¹²³ John Stagliano. In: Pipe: „John Stagliano Interview.“ 2002.

¹²⁴ John Stagliano. In: Pipe: „John Stagliano Interview.“ 2002.

¹²⁵ Nierkato: „Belladonna.“ 2014.

¹²⁶ Belladonna. In: Robinson: „Porn's dirtiest girl cleans up.“ 2008.

künstlerische Vorgehensweise als „a challenge for myself to see what I can do and what limit I can take it to next.“¹²⁷ Das Limit ist es, körperlich-individuell sowie künstlerisch-pornographisch, welches die Fassung ihrer Kunst auszeichnet. In Belladonnas Präsenzsphäre werden dabei die Körper quasi voneinander verschlungen, um sich daraufhin miteinander, in singulärer oder pluraler Manier, zu einer Gesamtvariante ihres distinktiven Stils zu vereinen. Diverse härtere, aggressive, sexuelle Spielarten in facettenreicher, vielfältiger Art sind dabei die konkreten Inszenierungskomponenten Belladonnas. Es zeigen sich in ihrem Werk unzählige Varianten davon, wobei einige härtere, von ihr ausgehend, ihre Durchsetzung, Prägung und Etablierung in den Spielarten der Pornographie vornahmen. So finden sich in diesem Repertoire etwa künstlerische Stilmittel wie „throat fucking, hard anal, gaping anal“¹²⁸, oder auch Fisting, Rimming, Bukkake, Triple Penetration, Gang Bang. Belladonna selbst sieht in den pluralistischen körperlichen und gewalt-sexuellen Spielarten keine Grenzen, und bietet ihnen Raum zur Offenheit expandierender Extreme: „I like lots of penetration. I like baseball bats and bowling pins and fists.“¹²⁹ Aufgrund dieser „variety“¹³⁰ an performten Präsentationen erfährt die Kunstform Belladonnas seine Unendlichkeit im Begriffe des erhabenen Modalstils. In Verbindung mit einer sensitiven, einfühlsamen Ader, die die körperlichen Extreme zunächst konterkariert, dann supportiert, erfährt Belladonnas individueller Stil seine Implementierung. Diese Art der extremen körperlich-pornographischen Inszenierung rekurriert exakt auf sämtliche Elemente des erhabenen Gefühls, das, wie sich zeigen wird, Belladonnas Stil in seinem Innersten darstellt.

Belladonnas Stil ist als Idealbild und Inbegriff des Pornographisch-Erhabenen zu sehen, was im weiteren Verlauf, exemplarisch an vielfältigen und mannigfaltigen ihrer pornographischen Filme aufgezeigt, erkenntlich sein wird, hier jedoch schon deutlich aufscheint. Ihrem Modalstil ist dabei die gesamte Bandbreite der Elemente der Ästhetik des Erhabenen immanent. Eine extreme körperlich-erhabene Magnitudo paart sich mit einer extremen lustvoll-unlustvollen Performancedarbietung, die durch den pornographischen Stil des *Gonzo* ins Übersinnlich-Transzendente – Erhabene – strebt.

¹²⁷ Belladonna. In: „STEVEC“: „In Deep With Bella Donna.“ 2003.

¹²⁸ John Stagliano. In: Pipe: „John Stagliano Interview.“ 2002.

¹²⁹ Belladonna. In: „sandro sandri“: „Michelle Anne Sinclair art name: Belladonna.“ 2016, Min. 00:07:35.

¹³⁰ Belladonna. In: Nierkato: „Catching Up with the Actress Formerly Known as Belladonna.“ 2015.

4. Der pornographisch-erhabene Körper

„The artist is the creator of beautiful things.“¹³¹

Der pornographische Körper wird via dem Körperkünstler zur Kunst stilisiert. Kunst, die, in diesem Kontext, einem individuellen, autodynamischen Willen zum stilistischen Ausdruck entspringt. Der Körper der expliziten künstlerischen Inszenierung wird dabei vom Körperkünstler selbst seiner stilistischen Gestaltung zugeführt, sodass er als Körper des eigenimaginativen Stils beschrieben werden kann, und damit zu einem Körper des Erhabenen wird – dem pornographisch-erhabenen Körper, wie dieses Kapitel analysieren und etablieren wird.

Der Körper ist in der pornographischen Kunst alles. Das Ich und der Künstler stellen die Kunst an sich dar, sodass einzig der Körper im Mittelpunkt der Kunst auch als künstlerisches Stilmittel zur Verfügung steht. Diesem Kunstwerk gilt es, der Schöpfung und der Gestaltung zukommen zu lassen. Künstler und Kunstwerk sind demnach ein und dasselbe. Der pornographische Künstler gestaltet dabei in expliziter, eigenimaginativer Manier sein Kunstwerk, welches ihm höchstselbst als stilistische Gestaltungsentität zur Verfügung steht. Der pornographische Körper der stilistischen Selbstschöpfung stellt sich als Gestaltungsraum des künstlerischen Designs dar, der pornographische Körper als „offener Raum“¹³² wird der Gestaltungsgebung des Körperkünstlers vollständig zugänglich. Hierin wird nun die Stilgebung und die Phantasie des Künstlers zur Realisierung gebracht, sodass in diesem ästhetischen Körper der pornographischen Explizität das Erhabene zur Erscheinung kommt. Dieser pornographisch-erhabene Körper erstrahlt nun einerseits in expliziter Präsenz seines pornographischen Daseins, andererseits wird er durch die künstlerische Gestaltung zu einem der unendlichen Kunstschöpfungen, der, ob seiner erhabenen Präsentation, alles und nichts ist im transgressiven Moment seiner erhabenen Apparenz: „The sublime body [...] situates itself at the juncture between presence and unrecognisability.“¹³³ Der pornographisch-erhabene Körper ist folglich einer der expliziten, eigenstilistischen, künstlerischen Manier.

Belladonna als Körperkünstlerin des pornographischen Stils gestaltet ihren Körper gemäß ihrer expliziten, schöpfenden Eigenimagination. Sie variiert dabei ihre Körperschöpfungen stets von der Inszenierung ihrer Kunst abhängig, im vielfältigen, freien

¹³¹ Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. 2010, S. 1.

¹³² Nancy: *Corpus*. 2003, S. 18.

¹³³ van den Dries: „The Sublime Body.“ 2002, S. 91.

Spiele ihrer Phantasie in ästhetischer Freiheit des eigentwillentlichen Geschmacks, womit ihr Körper zu einem pornographisch-erhabenen wird.

Theoretische Referenzen zur Analyse des ästhetisch-künstlerischen, pornographisch-erhabenen Körpers finden sich bei den unterschiedlichsten Autoren pluraler Qualität und halten in diesem Kapitel Einzug. Den pornographisch-erhabenen Körper als stilisiertes Kunstwerk erfasst insbesondere Friedrich Schiller mit seiner Idee der ästhetischen Erziehung des Menschen, die die Kunst in den Vordergrund des Lebens rückt und in der ästhetischen Ausgestaltung des Lebens, und somit fortführend des Körpers, die Welt begreift. Martin Heidegger fungiert als Blickgeber auf das Kunstwerk, das sich an und in der Welt, mit all ihren Gegebenheiten und Potentialen, erstellt und folglich auch den Körper als Kunstwerk in der Welt sich etablieren lassen kann. Susan Sontag beschreibt den Stil als offen und plural-frei, womit die Stilistik des Körpers eine ebensolche Dimensio annimmt und stilistisch mannigfaltig und vielfältig sich schaffen kann. George Steiner offenbart die unendlichen Potentiale des Schöpfens und der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, und macht damit das Körperkunstwerk als solches zu einem des entschiedenen Schöpfungswillen. Karl Heinz Bohrer impliziert hierauf die Plötzlichkeit und gibt damit den Blick frei auf die Gestaltung des Körpers mittels des instiktiven, impulsiven, ästhetischen Intensivimpulses.

In erhöhter Aufmerksamkeit des Interesses am Körper als egoistischem Stil stehen Wilhelm Friedrich Nietzsche, der hier mit seiner Idee des Willen zum Übermenschlichen zur Erschaffung des Körpers der Kunst beiträgt. Der Marquis de Sade beeinflusst den theoretischen Rahmen mit seinem kompromisslos-individuellen und anarchisch-freiem Zugang zur Welt und somit auch zur Kreation des Körpers. Max Stirner vervollständigt die Perspektive auf den Körper als eigenschaffenes Werk mit seinem Begriff des Lebens, seiner Selbst und damit des Körpers als das Radikal-Eigene, über das egoistisch verfügt werden kann.

In der Transzendenz des pornographisch-erhabenen Körpers kommt die Theorie von André Breton zum Tragen, der surrealistisch das Frei-Schwebende betont, den Verbund von Phantasie und Weltlichem stets im Blick, was sich auf den Körper transferieren lässt. Luk van den Dries beschreibt den erhabenen Körper als einfach-da, seiner selbst genügend und explizit unaufgeladen mit Signaturen, Zeichen oder etwaigen anderen Bedeutungsebenen, womit sich der Körper selbst als Kunst präsentiert. Francis Bacon lässt sich selbst, und damit transferierend den Körper, von der Stimmung und der Stimmung und der Intensität leiten.

Zur Erfassung des pornographisch-erhabenen Körpers der Kunst ist es geboten, dessen Evozierung, Konstitution und grundsätzliche Beschaffenheit zu analysieren. Diese stellt sich

dar als von drei spezifischen Hauptcharakteristika geprägt zu sein: 1. Der Körper als eigenstilisiertes Kunstwerk. Im Zuge des formgebenden Designs und der Stilisierung des Körpers wird mittels des Kunstkörpers eine Welt mit eigenen Werkbedeutungsebenen ins Leben gerufen. Durch dieses, mittels – erfahrungserlebnerischer – eigener Stimmung und Intensität hervorgebrachte Werk, wird Freiheit und grenzenlose Unendlichkeit in der eigenen Körperkuntschöpfung viabel. 2. Der Körper als eigenimaginativer Stil. In der Manier des Egoismus, den eigenen Willen als Triebkraft involvierend, entfaltet sich hier der Schöpfungswille, der zur künstlerischen Gestaltung des Körpers wesentlich ist. In der Folge evoziert der egoistische Körperkuntswille den Überkörper und implementiert den Körperkünstler selbst transzendental als Schöpfungs-Gott des eigenen Körpers. 3. Der Körper als Körper der überkörperlichen Transzendenz. Durch die ästhetische Freiheit vollzieht sich, mittels der künstlerischen Tätigkeit am eigenen Körper, die Erschaffung eines neuen, individuellen Körpers respektive Überkörpers. Dieser strebt nach physiognomischen Grenzerfahrungen und der Ekstase. Als Resultat erfolgt die Aktivierung der Körpermagie, in der sich körperliche – erhabene – Transzendenz manifestiert.

4.1 Der Körper als souveränstilisiertes Kunstwerk

„Die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“¹³⁴

Die Gestaltung des Körpers als explizites Kunstwerk ist, intentional oder unbewusst, immer Ausdruck stilistischen Gestaltungswillens und damit ein ästhetisch frei gestaltbares und modellierbares Element. Es ist demzufolge angezeigt, den Körper als Kunstwerk zu begreifen und zu fassen. Der egoistische Künstler des eigenen Körpers steht dabei im Zentrum dieser Schöpfung, denn er ist selbst der Gestalter sowie gleichzeitig das zu gestaltende Werk. Aufgrund dieser Dualität ist dem körperlichen Eigenkünstler die ästhetische Ausschmückung seines Kunstwerkes selbst überlassen. Das Kunstwerk weist stilistisch alle Freiheiten auf, die das Individuum auf dessen Realisation projiziert. Dies impliziert zugleich, durch den eigenen Körper das Leben selbst als Kunst zu begreifen. Das Leben wird durch und mittels des eigenen Körpers zur Kunst. Somit wird alles zur Kunst: Das Leben, der Körper, der Körperkünstler – der Mensch: „Der Ursprung des Kunstwerkes und des Künstlers ist die Kunst“¹³⁵, wie es Heidegger formuliert. Die Kunst ist es, die das Potential zu dieser Erfüllung bietet. Von höchster und einziger Essentialität erweist sich dabei die künstlerisch-methodische Kondition als Prämisse individuell-eigenstilistischer – erhabener – Ästhetik des lebendig-körperlichen Gestaltungswillens des Körpers als Kunst.

4.1.1 Körperkünstlerisches Eigendesign

Die ästhetisch-künstlerische Arbeit am eigenen Körper des expliziten Designs basiert in seiner Essenz auf der Ausgestaltung des Körpers – dem Designen, dem Formen. Körperliche Ästhetik ist, gemäß Schiller, im individuellen Leben eines jeden körperkünstlerisch tätigen Menschen, durch dessen „*sinnliche*“¹³⁶ Kraft und seinen „*Formtrieb*“¹³⁷ dazu geeignet und adäquat, sein „Innere[s] [zu] veräußern und alles Äußere [zu] formen“¹³⁸, ergo aus dem Leben und dem Körper des schlichten Daseins eines der ästhetisch-künstlerischen Existenz zu formen. Die Phantasie des Einbildungsvermögens evoziert die künstlerische Gestaltung, die

¹³⁴ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ 1981, S. 12.

¹³⁵ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1960, S. 63.

¹³⁶ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ 1981, S. 44.

¹³⁷ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ 1981, S. 45.

¹³⁸ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ 1981, S. 43.

durch die Formung der äußeren Oberfläche des Körpers seine Expression erfährt. Diese Modellierung erfolgt dabei nach dem Prinzip des stilistischen Eigengeschmacks, das Vorstellungsvermögen des inneren Körpers projiziert dessen Phantasie auf den äußeren, der in der Folge als dessen selbstgewolltes Ergebnis zur Erscheinung kommt. Als essentiell erweist sich hierbei in der Verwirklichung des eigenkünstlerischen Körpers das Formen des Körpers durch den Geist mittels des künstlerischen Körperhandwerks, denn das „Werkschaffen verlangt aus sich das handwerkliche Tun.“¹³⁹ Mittels des Handwerkszeugs, also alle ihm äußerlich zur Verfügung stehenden possible Elemente sowie sämtliche weiteren Dinge und Entitäten, vollzieht der Künstler die Gestaltungsarbeit an seinem eigenen Körper. Je virtuoser er dabei vorgeht, desto deutlicher und präziser kommt sein Werk letztlich zur Erscheinung. Die Korrespondenz des Metiers der handwerklichen Fähigkeiten mit dem Künstler als arbeitender Gestalter ist folglich von Bedeutung. Der Stilisierungswille kommt durch die handwerkliche Gestaltungskreativarbeit zur Expression seiner Kraft. Handwerk und Wille gehen somit Hand in Hand bei der Realisation der Körperkunst. Mit Virtuosität vollenden beide die autonomimaginierte Schöpfung des künstlerisch-handwerklichen Willens. Die körperliche, designende Formung erfährt ihre schließlich handwerkliche, souveränstilisierte Gestaltung ergo durch die Kraft des eigenimaginativen Stilisierungswillens.

Exemplarisch für das Formen als gestaltende Designarbeit am pornographisch-erhabenen Körper zeigt sich Belladonnas Körpergestaltung in Abbildung 1.¹⁴¹ In künstlerischer Tätigkeit der Körperphantasierealisierung kreiert Belladonna ihren eigenen Körper als bunten Schmuck für die Sinne.



Abbildung 1¹⁴⁰

Violette Haare in Kombination mit Sternen und buntem BH vollziehen die Arbeit am Körper im Modus der inneren Form- und Gestaltgebung auf das Äußere übertragen. Buntexplizite Imaginierungen des geschmacklichen Vorstellungsvermögens kommen hier mittels handwerklicher Maskenarbeit an die Oberfläche, die Virtuosität findet Ausdruck in Gestalt des erscheinenden, pornographisch-erhabenen Körpers Belladonnas. Diese Formung weist den Gehalt erhabenen Lustspiels mit dem Schönen der Farben und – sanft impliziert – mit dem Terror des überbunten Vielzuviels auf, der sich in der Kreation ihres lust-unlust-erhabenen Körpers manifestiert.

¹³⁹ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1960, S. 64.

¹⁴⁰ Belladonna [Reg.]: *Hells Belles*. 2012, Min. 01:42:37.

¹⁴¹ Vgl. Abb. 1.

4.1.2 Körperkünstlerischer Stil

Der Stil als „spezifisch motiviertes Ausdrucksmittel, als Modus und Gehalt künstlerischer Phantasie“¹⁴² dient dem körperlichen Kunstwerk dabei als Expression und Formulierung seiner jeweilig autarkerwählten Gestaltungskraft. Der Stil des Designs körperlichen Ausdruckvermögens kann demgemäß alles sein und beinhalten, mit Susan Sontag:

„Stil ist das Prinzip der Entscheidung im Kunstwerk, die Signatur des künstlerischen Willens. Und da der menschliche Wille zu einer unendlichen Zahl von Haltungen fähig ist, gibt es für das Kunstwerk eine unendlich große Zahl möglicher Stile.“¹⁴³

Es existieren schlussfolglichs exakt so viele autonome Körperstilistiken, wie es Stilwillen im Körper-Ich gibt, das Potential zu unendlich vielen weiteren Arten und Formen. Der Körperkünstler ist sich selbst Künstler des eigenen Körperstils. Die Hervorbringung und Schöpfung aus diesen fluiden Parametern bleiben dabei ihm höchstselbst überlassen, sodass die erschaffenen Individualstile jeweils als souveräne „Schaffung eines imaginären Dekors für den Willen“¹⁴⁴ begriffen werden müssen. Imaginationen des egoistischen Ausdruckswillens zur Ausschmückung des eigenen Körpers sind demnach die Stilgeber und Designer des zu gestaltenden Körpers. Der Körper ist als Willensornament zu begreifen, die handwerkliche Umsetzung des Stilentscheids resultiert aus dem egoistischen Stildesideratum. Die Erschaffung des eigenen Körperkunstwerks ist demzufolge schlicht und ergreifend „its realization“¹⁴⁵ in stilistisch-willentlicher Manier. Demgemäß verhält sich die Natur des somit erarbeiteten Werks als Stilisierung der realen Gegebenheiten, „die Welt des Kunstwerks ist stilisierte Realität.“¹⁴⁶ Der Stil gelangt vom Inneren auf das Äußere – die Oberfläche –, und damit in die „reale“ Welt respektive in und auf den „realen“ Körper, welcher souverängestalterisch dem spezifischen Stil zugeführt wird, und damit wiederum Stilgeber für andere Körper stilisierungswilligen Geschmacks wird. Dieses Gefüge erweist sich als einerseits egoistisch-innerlich, andererseits als affizierend mittels der Stilisierung des Körpers in der oberflächlichen Welt. Der stilisierte Körper stilisiert die Welt. Letztlich bleibt der Stil jedoch ein immanent egoistisch-eigenkreativer Gestaltungswille der Selbstimagination, die sich in der Welt jedoch Anregungsimpulse zur Selbstphantasie einholen kann. Das Kunstwerk körperlicher Manier erreicht damit den Status des überweltlichen, in sich selbst entworfenen Werks. So wird das autonomstilisierte, körperkünstlerische Kunstwerk zu einer Schöpfung

¹⁴² Bohrer: „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?.“ 2013, S. 21.

¹⁴³ Sontag: „Über den Stil.“ 1982, S. 42.

¹⁴⁴ Sontag: „Über den Stil.“ 1982, S. 41.

¹⁴⁵ Santayana: *The Sense of Beauty*. 1896, § 67.

¹⁴⁶ Marcuse: „Kunst und Befreiung.“ 2000, S. 139.

„lebendige[r] Bewußtseinsform, als Überwindung oder Ergänzung der Realität und als Vergegenwärtigung von Formen der Begegnung mit der Realität.“¹⁴⁷ Die Realität wird im erhabenen Modus überstilisiert, der Stil als Stil des Körpers ist das einzige, was zählt. Der körperliche Stil erfährt Anregungen, die im Ego zu einem selbstentworfenen Werk der Bildung beauftragt werden. Körperkünstlerischer Stil ist kunsthandwerkliche Phantasiegestaltung souveränschöpferischen Geistes. Es bleibt daher „dem Künstler ein privilegiertes Mittel seines formalästhetischen und imaginativen Ausdruckswillens“¹⁴⁸, den Körper gemäß seines Eigenstils zur Gestaltung zu bringen.

Der Stil Belladonnas Körperkunst ist vielfältig, plural, und changiert im steten Wechsel kontinuierlicher Willensschöpfungen. Belladonna vollzieht den Entwurf ihres eigenen Körpers als Realisierung stets neuer, innovativer Stilstiken, wie in den Abbildungen 1-8 deutlich wird.¹⁴⁹ Belladonna inszeniert ihren Körper nach willentlichem Geschmack, einmal mit wenig schmückendem Ornament, ein andermal mit überschwänglicher Designdekoration, bis hin zur Unerkennlichkeit des Ausgangskörpers. Der Körper ist ihr dabei immer der Mittelpunkt und das Zentrum der künstlerischen Realisierung. Vermittelt dieser Körpervielfaltsschöpfungsstilstiken gelingt ihr es, unendliche Stile in einem Körper zu vereinen. Diese Unendlichkeit involviert durch seine unendliche Anzahl an Stilen und Gestaltungsgebungen die Erhabenheit in ihrem stilistischen Kern, und lässt Belladonnas Körper zu einem erhabenen der Pornographie werden.

4.1.3 Körperkünstlerische Eigenwelt

Der künstlerisch explizit-stilisierte Körper wird durch das Künstler-Ich im Gesamtgefüge dergestalt zur Realisierung gebracht, dass das Selbst zum Kunstwerk wird, welches seine eigene Welt mit eigenen Gesetzmäßigkeiten und Bedeutungen ohne den Hintergrund vorbelastender Semiotiken oder Konnotationen aufstellt, was kontextuell auch von eminenter Relevanz ist, denn das künstlerische Willens-Ich befiehlt dem Körperrealisierungs-Ich, wie schon Foucault vorschlägt: „Wir müssen uns selbst als ein Kunstwerk schaffen.“¹⁵⁰ Dieses Kunstwerk des Selbsts und des Selbstkörpers existiert nur um seiner selbst willen. Kein anderer Grund, keine andere Semantik ist in diesem körperlichen Kunstwerk inkludiert, es

¹⁴⁷ Sontag: „Über den Stil.“ 1982, S. 41.

¹⁴⁸ Bohrer: „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?.“ 2013, S. 21.

¹⁴⁹ Vgl. Abb. 1-8.

¹⁵⁰ Foucault: „Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über laufende Arbeiten.“ 1987, S. 274.

steht nur für sich selbst. Eben dies ist es auch, was das Werk in seinem Kern ausmacht, denn ein souveränstilistisches – ergo egoistisch-eigenes – Opus zu modellieren, impliziert zugleich auch, eine komplett neue Welt zu erschaffen, die ausschließlich ihren ureigenen Zeichen und Bedeutungscharakteristiken folgt, denn: „Werksein heißt: eine Welt aufstellen.“¹⁵¹ Das ästhetisch tätige Ego kreierte also durch und mit der Körperschöpfung sein individuelles, eigenes Körperreich, seine der Selbstphantasie entsprungene Körperwelt, deren Schöpfer sowohl als auch deren Herrscher er ist. Dies legitimiert und befähigt diesen, seine eigenen, künstlerisch-egoistischen Gesetze in diesem Imperium zur Umsetzung und Implementierung in ästhetischer Art und Weise zu bringen. Dementsprechend wird der Imperiumskörper zu einem über sämtliche Dinge erhabenen – der erhabene Körper regiert. Dabei trägt sich die Begebenheit zu, dass in diesem Reich der Körper aller Ideologie und Vorabinterpretation beraubt wird; er kommt nurmehr als er selbst alleine zur Erscheinung: „The sublime body leaves behind the field of representation.“¹⁵² Die Folge ist somit die Evozierung seiner eigenen, autonomkünstlerischen „Ideologie“ im egoistischen Verständnis; das Körper-Ich ist der Imperator und Diktator, der Körper sein Reich. Hierin gelten folglich dessen Bestimmungen und Befehle, der Körper wird modifiziert nach seinem Gusto. Konsequentially tritt der Körper in der Außenerscheinung nun als Körper des reinen Körpers auf. Ein Körper, der ausschließlich durch sein – egogestaltetes – Körpersein zur Präsentation gelangt. Dieser „body-as-presence“¹⁵³ zeigt sich als eben dies: ein Körper in der gegenwärtigen Präsenz, unabhängig von den Welten anderer Körper, ausschließlich gebunden an die Regeln seiner eigenen künstlerischen Schöpfungsexistenz. Dies vollzieht sich – da der Körper alleine als Körper sich präsentiert – als unendliche, von allen Fesseln anderer Welten sich befreiende Epiphanie. Der Körper gleitet ins Übersinnliche, in die Unendlichkeit seines Daseins – die körperlich-erhabene Wirkmacht entfaltet sich. Aufgrund der damit einhergehend erhabenen Apparenz, versteht sich die Präsenz des künstlerisch-stilisierten Körpers als das Körperlich-„Ästhetische als Phänomen[,] [...] als ein über die Abbildung der Wirklichkeit Hinausgehendes.“¹⁵⁴ Statt der Realität findet der Entwurf seiner Eigenrealität statt, nach deren imperialistischen, übersinnlich-erhabenen Gesetzgebungen er fungiert.

¹⁵¹ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1960, S. 44.

¹⁵² van den Dries: „The Sublime Body.“ 2002, S. 88.

¹⁵³ van den Dries: „The Sublime Body.“ 2002, S. 74.

¹⁵⁴ Bohrer: *Ist Kunst Illusion?*. 2015, S. 13.

Der Körperentwurf Belladonnas in Abbildung 2 implementiert eine eigene Welt der Realität als Bedeutung.¹⁵⁶ Durch die hautenge, pinke Unterwäsche in Verbindung mit dem halb das Gesicht bedeckenden, modischen Accessoire und dem langen, schwarzen Haar wird Belladonnas Körper einer der Eigenrealität. Die



Abbildung 2¹⁵⁵

Frage nach dem Zweck und der Intention eines solchen Kleidungsschemas wird vollkommen obsolet und hinfällig. Stattdessen stellt die Körperimaginierung eine neue Welt in der Realität auf, unabhängig von Semiotiken und Zeichenkonnotationen. Belladonnas Körper ist ihr Körper einzig, um eben dieser Körper sein zu können. Hier manifestiert sich die übersinnliche Erhabenheit, die Fragen nach einem Warum oder einem Zweck haben keinerlei Bedeutung mehr. Vielmehr stellt Belladonna mit ihrem Körperwerk eine neue Bedeutungswelt auf, ihr Körper der erhabenen Pornographie wird zur Welt der eigene Regeln aufstellenden Präsenz des Moments.

4.1.4 Körperkünstlerisches Erfahrungserlebnis der Stimmung und Intensität

Der eigenstilistisch-explicite Körper lebt von der Erfahrung, vom Erlebnis seiner Gestaltung und Präsenz selbst: „Alles ist Erlebnis.“¹⁵⁷ Durch die aktive Modifikation und das Design des Ego-Körper wird dessen Schöpfung und dessen schließliche Inszenierung wortwörtlich am eigenen Körper erfahren. Das Erleben dieses Prozesses und Vorgangs inkludiert zum einen schon die Prämisse des Körpers als Gestaltungselement selbst als Erlebnisfaktor, zum anderen dessen entstehendes Design als künstlerischer Akt. Der aktive Körperdesigner nimmt den Körper der eigenkünstlerischen Gestaltung sowohl als das, was er ist, als auch als das, was er nicht ist, wahr. Damit artikuliert sich die wollende Stilistik selbst, respektive eben nicht. Die Erfahrung – mit und qua – der Eigenstilisierung ist ergo der Ästhetik der körperkünstlerischen Schöpfung immanent: „Es geht um die Vision, die Erfahrung“¹⁵⁸ Die Vision, die durch den stilistischen Willen hervorgebracht wird, lebt somit ebenso von der Erfahrung visionärer, stilbildender Schöpfungskraft. Essentiell sind hierbei, Francis Bacon frei folgend, zwei Erfahrungswerte, die dem schöpferischen Akt sein formvollendetes Design zukommen lassen:

¹⁵⁵ Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Min. 01:43:33.

¹⁵⁶ Vgl. Abb. 2.

¹⁵⁷ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1960, S. 91.

¹⁵⁸ Marcuse: „Kunst als Form der Wirklichkeit.“ 2000, S. 97.

„Stimmung“¹⁵⁹ und „Intensität“¹⁶⁰. Hierbei wird, von der Stimmung ausgehend, zur Intensität gelangt. Zunächst befindet sich der Künstler in einem, wie auch immer gelagerten, ästhetischen Gefühlszustand des stilistischen Willens, den er gedenkt umzusetzen. Von ausschließlicher Bedeutung dabei ist der Gefühlszustand und das Selbsterleben des Künstlers. Von diesem Modus aus entwickelt sich eine freie Ideenphantasie egokünstlerischen Geschmacks, die sich letztlich im Körperdesign niederschlägt. Dies kann als „Einfach-So“, instinktives Körpererleben, interpretiert werden. Die Stimmung ist es, die der Künstler nimmt und in körperliche Gestaltungsparameter übersetzt. Hieraus folgt die Evozierung der Intensität, mit der dieser Akt betrieben wird. Eine quasi stimmungsvolle, stimmungsgewaltige, stimmungsabhängige Intensität diktiert und vervollständigt das Werk des Körperkünstlers. Getrieben durch Stimmung, Gefühl und Eingabe des frei-stilistischen Sentiments gelangt der Körper somit zu seiner künstlerischen Gestaltung. Als Basis dafür fungiert daher „Intuition“. Diese Intuition dient als Triebfeder und inspirierender, kreativer Quell des stilistischen Gestaltungswillens. Das Resultat ist Körperkunst, deren „Wurzel des Ästhetischen in der Erfahrung“¹⁶¹ liegt. Die Ästhetik des souveränstilisierten, expliziten Körpers resultiert aus der erlebenden, stimmungsgetriebenen, intensivgeleiteten Gestaltung seiner selbst.

Belladonna entwirft in Abbildung 3 einen stimmungsgeleiteten Körper der intensiverlebten Erfahrung expliziter Manier.¹⁶³ Mit dem pink-roten Körperschmuck und dem übersteigerten Schminken ihres Gesichts sowie der expliziten Präsentation ihrer Vagina entfaltet sich das Sentiment stimmungsgetriebener Körperpräsentierung. Insbesondere die Explizitheit des offensiven Präsentierens ihrer Genitalien impliziert die krassintensive Manier dieser Körperimagination. Ein starkes Vielzuviel des erhabenen Gefühls lässt die Intensität fühlbar werden, die den Gesamtkörperentwurf



Abbildung 3¹⁶²

Belladonnas dominiert. Belladonnas Körperinszenierung zeigt sich hier als instinktives, stimmungsintensives Werk, welches intuitivoffensiv zur Präsenz des erhaben-pornographischen Körpers wird.

¹⁵⁹ Francis Bacon. In: Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*. 1986, S. 27.

¹⁶⁰ Francis Bacon. In: Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*. 1986, S. 92.

¹⁶¹ Dewey: *Kunst als Erfahrung*. 1980, S. 22.

¹⁶² Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Bild 7.

¹⁶³ Vgl. Abb. 3.

4.1.5 Körperkünstlerische Freiheit der Grenzenlosigkeit und Unendlichkeit

Der Stilisierung des Körpers mittels eigenwillentlich-expliziten Geschmacks ist, durch eben das Element der kreativ-stilistischen Eigenschöpfung, der „Zustand ästhetischer Freiheit“¹⁶⁴ immanent. Das Individuum trägt die imaginative Entscheidungsgewalt vollumfänglich in sich selbst und hält demzufolge die Verantwortung über die Gestaltung in eigener Hand. Die Determination über die mittels handwerklicher Virtuosität entstehende körperliche Oberflächenarbeit obliegt dem schöpferischen Ego alleine. Freiheit in jeder Hinsicht inkludiert ergo diese Konstitution, was auch George Steiner zufolge die freie Schöpfung auszeichnet:

„Als Definition für [eigenstilisierte] ‚Schöpfung‘ bietet sich daher an: ‚das, was verwirklichte Freiheit ist und was in seiner Verkörperung die Gegenwart dessen einschließt und zum Ausdruck bringt, was in ihr abwesend ist oder was radikal anders sein könnte.‘“¹⁶⁵

Realisierung der Freiheit in der Manier frei-phantastischer Impulsimagination, die dennoch aus dem Inneren des gestalterischen Individuums kommt, ist die Schöpfung des eigenen Körperstils. Damit vollzieht sich die Geburt des Körperkunstwerks in der Welt. Es kommt zum Sein in seiner ureigenen und selbstbestimmten Stilbildung: „Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden.“¹⁶⁶ Übergöttliche Erschaffungskraft individualisiert das Kunstwerk in seinem seienden Stil.

Die Körpergestaltungen Belladonnas in den Abbildungen 1-8 illustrieren die Freiheit und Grenzenlosigkeit der Schöpfung ihrer Körperimaginationen.¹⁶⁷ In allen Körperkunstwerken ihres Eigengeschmacks kommt ihr Zustand ästhetischer Freiheit zum Ausdruck, ihre pluralen Schöpfungen der erweiterten Realität tragen die Insignien der zum Sein gewordenen Individualwerke in und auf sich. Die Schöpfungen der pornographisch-erhabenen Körperkunstwerke stilisieren sich als freie, offene und eigenimaginative Realisationen Belladonnas mittels ihres sich in umfassender Freiheit des ästhetischen Gestaltungswillens befindlichen Körpers. In Folge dieser unendlichen Freiheit künstlerischer Werksverfügung offenbaren sich die Eigenschaften des Unendlich-Erhabenen in den pornographischen Körpergestaltungen Belladonnas.

Der Körper ist nunmehr ein Körper der freien Stilisierungsschöpfung. Es ist einzig und alleine der Körperkünstler, der dieses Kunstwerk als eigenstilistischen „Favorit des

¹⁶⁴ Schiller: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ 1981, S. 81.

¹⁶⁵ Steiner: *Grammatik der Schöpfung*. 2001, S. 135.

¹⁶⁶ Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*. 1960, S. 37.

¹⁶⁷ Vgl. Abb. 1-8.

imaginativen Stils“¹⁶⁸ zur Erschaffung bringt. Der explizite, pornographisch-erhabene Körper ist ein eigenschöpferisches, eigenstilisiertes Kunstwerk.

¹⁶⁸ Bohrer: „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?“. 2013, S. 21.

4.2 Der Körper als eigenimaginativer Stil

„[A]lle Menschen sind frei geboren“¹⁶⁹

Der pornographisch-erhabene Körper basiert in unmittelbarer Weise auf der eigenen, selbststilisierten, expliziten Gestaltungsimagination des Individuums. Dieser Körper individueller Fassung appelliert nicht nur an die Kunst als höhere Universalität, sie inkludiert in diesem Nexus auch die Kunst, an und mit der selbstbezogenen – ebenfalls künstlerisch-stilisierten – egoistisch-freien Entität. Jeder Akt und sämtliches Handeln rekurriert auf das Selbst als künstlerisch-allmächtige, erste und letzte, holistische Instanz. Sämtliches körperliches Tun und Handeln, alles Ausschmückende und Modifizierende gestaltet sich als vollumfängliche freie Entscheidung des Selbst. Das Ich als einziger Urteilsentscheider befindet darüber, ob sein Körper etwaiger Gestaltung zugänglich wird, und wie diese Formgebungen schließlich zur Realisation gelangen. Das Ich und damit also auch der ichanhängige Körper selbst schöpft folglich sich selbst, und kreiert nach ureigenem Belieben und egoistischen Maßgaben einen individuellen Ich-Körper. Das körperästhetisierende Ich ist in diesem Sinne alles.

4.2.1 Eigenwillentlich-egoistisch-narzisstisch-individueller Körper

Durch die nietzscheanische „Freiheit des Willens“¹⁷⁰ jedes Körperindividuums ist es dem körperlichen Kunstwillen durchführbar, die Umsetzung des eigenen, souveränen Körperdesideratums in der Wirklichkeit zu vollziehen, die – im Sinne de Sades – „Freiheit des Individuums“¹⁷¹ und dessen Körper zur Realisierung zu bringen. Dies impliziert eine absolute, individuelle Körperverfügbarkeit durch totalen Egoismus. Dieser Egoismus versteht sich im positiven, aktiven Sinne der souverängestalterischen, „unerschöpfliche[n] Phantasie“¹⁷², die aus dem Ich heraus den Körper zu einer autonomgeschöpften Entität werden lässt: Absolute Körperindividualität durch Egoismus. Die Legitimation einer solch eigenbezogenen, im positiven Sinne egoistischen Erfindung des eigenen Körpers liegt in der Freiheit zur ästhetischen Selbstverwirklichung. Körperkunst ist alles. Gemäß Stirner lässt sich

¹⁶⁹ de Sade: *Die Philosophie im Boudoir*. 2013, S. 237.

¹⁷⁰ Nietzsche: „Menschliches, Allzumenschliches II.“ 1980, S. 546.

¹⁷¹ de Sade: *Die Philosophie im Boudoir*. 2013, S. 63.

¹⁷² de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 66.

konstatieren: Die Kunst, und damit der „Mensch ist frei, wenn ,der Mensch dem Menschen das höchste Wesen ist“¹⁷³. Diese narzisstische Eigenempfindung transferiert sich auf den Körper des zugehörigen Wesens, der ihm ebenfalls das höchste Gut und der höchste Wert künstlerischen Gestaltungswillens ist. Der Körper und die Kunst dessen freier Ausgestaltung befindet sich im Eigentum des Individuums, welchem die volle Verfügungs- und Verwirklichungsgewalt darüber inhärent ist. Freiheit kommt damit einzig in der Tatsache zum Ausdruck, Souveränität über sich und seinen Körper zu besitzen: „Der Eigne ist der geborene Freie“¹⁷⁴, der, sich selbst als narzisstischer Eigentümer des Ichs begreifend, sich selbst und seinen Körper formen und realisieren kann, wie es ihm beliebt. Durch den Individualegoismus manifestiert sich „die Kraft, Formen zu verändern“¹⁷⁵, die dazu genutzt werden kann, den Körper als autonomes Kunstwerk auszuformen, die kreative Phantasie im Modus unbegrenzter körperlicher, narzisstischer „Eigenliebe“¹⁷⁶ zu pluralistischen Selbstfashionierungen vielfältiger Schöpfungsspiele zu geleiten. Das narzisstische Ich bedarf dabei des Willens zur vollen Verfügbarkeit über sich selbst in der Manier einer Egointensität, und „muss wohl auch rücksichtslos und herrisch sein, wenn es zur Gestalt finden will. Der Wille zur gestaltenden Form ist der künstlerische Wille zur Macht.“¹⁷⁷ Der egoistische Wille souveränstilistischer Gestaltungskraft ist demnach zur Erschaffung des ästhetisch explizit-kreierten Körpers erforderlich. Durch diese egoistisch-schöpferische Kraft gestaltet sich der Körper quasi vom Inneren des Empfindungsvermögen-Ichs ausgehend hin zum Äußeren, was auf der Oberfläche des künstlerisch designten Körpers seinen Ausdruck findet. Der Wille zum körperlichen Kunstwerk stellt die Triebfeder zum letztlich eigenimaginativ geschaffenen Körper dar. Es kann die Modifikation des Körpers in vollkommener Freiheit im Geiste sowie im Körper-Ich stattfinden, „keine Fesseln, keine Ketten“¹⁷⁸ binden es an Vorgaben, das Imaginationsvermögen des körperschöpfenden Ichs ist alleiniger Determinator über den zu modellierenden Körper. So spricht dieses stilisierende, narzisstische, körpereigene Ich: „Mir geht nichts über mich“¹⁷⁹. Die erste und letzte – einzige – Instanz der gestalterischen Formungskraft ist ergo das narzisstische Ego selbst, alleine das Selbst verantwortet die Kreierung des eigenen künstlerisch geformten Körpers. In der Folge ist es dem ästhetisch-narzisstisch-egoistischen Körperbewusstsein möglich, die Körpergestaltungsphantasiekraft

¹⁷³ Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. 1924, S. 140.

¹⁷⁴ Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. 1924, S. 157.

¹⁷⁵ de Sade: *Justine oder vom Missgeschick der Tugend*. 2009, S. 56.

¹⁷⁶ de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 23.

¹⁷⁷ Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. 1997, S. 266.

¹⁷⁸ de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 10.

¹⁷⁹ Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. 1924, S. 16.

zur Realisation zu bringen mit der Intention und dem Willen: „Ich werde den Körper besitzen, den ich begehre“¹⁸⁰. Dem Naturell der Kunst und dem eigenen Ich körperkünstlerischer Fassung ist daher die Freiheit des narzisstischen Willens zur egoistischen Selbstgestaltung inhärent, und in umfänglicher Weise dem Selbst und der Welt verfügbar. Jede einzelne Körperselbststilisierung souveränen, einzigartigen und individualisierten Charakters hat folglich Anspruch auf die künstlerische Existenz seiner realisierten, autonomdesignten Schöpfungsart. Sämtliche Körperschöpfungen sind demnach qua ihres stilistischen Daseins legitime Kunst des präferierten Geschmacks und als solche artistische Elemente und Bestandteile der ebenfalls aus der Kunst resultierenden Welt.

Absoluten narzisstischen Egoismus in der ästhetischen Gestaltung weist damit auch der pornographisch-erhabene Körper auf. In Abbildung 4 lässt sich der egoistische Stil Belladonnas erkennen.¹⁸² Alleine schon die Pose ihrer Inszenierungsdarbietung offenbart den egoistischen Bezug zu ihrer eigenen Körpergestaltung. Ihr gesamter Körper steht selbstbewusst und willentlich klar im Raum, die Posierung erfolgt gemäß ihrer selbstentworfenen Vorstellungen. Belladonnas präferierter Geschmack eigener Phantasie findet seinen Ausdruck in der Gestaltung ihres Körpers. Ihr Gesicht



Abbildung 4¹⁸¹

erfährt durch das ihr eigene Schminken seine Selbstbetonung in der markanten Weise des Hervorhebens der Augen in schwarz und pink. Ebenso die Haare, die sie hier in schwarz nach hinten gekämmt trägt. Neben ihrem Tattoo über ihrer linken Brust spielt sie hervorstechend mit der Farbe Pink, die ihre Handschuhe, ihre Unterwäsche und die Sterne auf ihren Brustwarzen auszeichnet. Bewusst vollführt sich zudem das Spiel mit der Explizität, da der Körper hier nur in halb entkleideter Darstellung zu sehen ist. All diese Elemente tragen dazu bei, dass sich der Gestus einer selbstentworfenen, halbexpliziten Erscheinung manifestiert, wodurch sich der Stil der Selbstbezogenheit erhebt. Die Präsentation erfolgt in freier Entscheidung ihrer narzisstischen Egogestaltung, nichts geht ihr im Moment dieser Darbietung über sich selbst, sie ist sich selbst ein und alles – das einzige – in ihrer Körperschöpfung. Hierdurch wird die erhabene Magnitudo auf den Plan gerufen, die sich mit den anderen Elementen der Präsentation verbindet. Die erhabene Magnitudo kommt im Ausdruck der Egoistik und des willentlich selbstbewussten Stils zum Tragen und hebt die

¹⁸⁰ de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 154.

¹⁸¹ Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Bild 19.

¹⁸² Vgl. Abb. 4.

Gesamtinszenierung des Körpers mit diesem spezifisch-egoistischen Stil hervor. Belladonnas erhabener Körper zeigt sich somit in Hervorbringung ihrer egostilistischen Imagination. Der pornographisch-erhabene Körper Belladonnas stellt sich als Körper der Egoimagination dar.

Es liegt einzig und alleine in der Freiheit des Individuums, seinen Körper so zu gestalten, auszustatten und erschaffen, wie es dem Ausdruck seines Herzens und Willens entspricht und Genüge tut. Damit ist der künstlerisch-erhabene Körper eine egoistisch-narzisstisch-freie Gestaltungsmodifikation der Absolutheit des Kunstanspruchs. Körpergestaltung souveränkünstlerischer Expression ist demzufolge stets ein Stil der absoluten Vollkommenheit. Aus Perspektive der Ästhetik ist absoluter narzisstischer Egoismus die Essenz der Schöpfung des souveränstilisierten, individuellen Körpers.

4.2.2 Überkörper

Mit Friedrich Wilhelm Nietzsche offenbart sich dieser selbstkünstlerisch-explicit gestaltete Körper durch die individuelle Eigenschaffung und Kreierung „[n]eue[r] Werthe“¹⁸³, sodass hierin der Modalstil des Übermenschlichen eröffnet wird, der dem eigenentworfenen Körper immanent ist. Da das körperliche Ich sich selbst Gestalter, Formgeber und Schöpfer ist, gelangt es von selbst in den Modus des übermenschlichen Stils, es wird demnach von der ursprünglich wirkenden Naturgestaltung des Menschlichen in eine darüber hinaus strebende Sphäre gehoben: das Übermenschliche – der Überkörper. In diesem Typus wirkt nun nicht mehr der menschliche, sich verselbstständigende, automatische, „normale“ Gestaltungsrahmen, vielmehr nimmt die Initiative dieser Gestaltung nun das körperliche Individuum selbst in die Hand, vollführt es nach seinem Gusto und eröffnet damit die Inszenierungsebene des übermenschlichen Sentiments. Diese Eigenschaffung und Realisation des Egokörpers geschieht nach ureigenem Gestaltungswillen und in ästhetischer Freiheit, sodass in diesem Modalstil des Übermenschlichen eine vollumfängliche, einzigartige, singuläre Körper selbstidentität realisiert werden kann, was auch im Einklang mit der Kunst des Gesamtweltgefüges steht, denn: „Der Übermensch ist der Sinn der Erde“¹⁸⁴. Übermenschliches Agieren und Kreieren bedeutet in diesem Kontext, sämtlichen Norm- oder Regelvorstellungen körperlicher Konstruktionen aller Art, Körpereinteilungen, systematischen, politischen, sozialen oder im Zweifel auch rechtlichen Einordnungen und

¹⁸³ Nietzsche: „Also sprach Zarathustra I.“ 1980, S. 30.

¹⁸⁴ Nietzsche: „Also sprach Zarathustra I.“ 1980, S. 14.

Regeln körperlichen Richtlinienlebens keine Beachtung zu schenken, und stattdessen die Kreation und Schöpfung eigener körperlich-künstlerischer Werte und Stile vorzunehmen, sodass eine individuell einmalige, übermenschliche Körperstilistik ins Leben gerufen werden kann. Einzig und alleine das Individuum, respektive dessen Körper selbst, stellt hierbei die alleinige Instanz dar, der es obliegt und die in der Lage ist, diese Transformation vom menschlichen Körper zu einem übermenschlichen zu vollziehen. Hierbei liegt die volle Potenz im Willen des körperstilisierenden, diesem hohen Zwecke sich verschreibenden Selbst, welches die Insignien in und auf sich trägt: „[W]olle ein Selbst, so wirst du ein Selbst“¹⁸⁵. Dies offenbart sich als erreichbarer und übermenschlich erwünschter Effekt im Streben nach mehr als dem Ur-Ich gegebenen – das Darüber-Hinaus-Gehende. Somit ist eine Selbstverwirklichung des Körpers viabel, seine ursprünglichen Formen und Vorgaben werden vom über-sich-strebenden Selbst gesprengt und in egokünstlerischen Ausgestaltungsformen neuen Prägungen zugeführt. Die Entstehung eines expliziten Überkörpers trägt sich zu. Für diese neue Selbstgestaltung ist das erhabene Element des Transgressiven verantwortlich. Die eigenen Grenzen des Körpers werden überschritten, nach unbegrenzt möglichen Vorstellungsvermögen kann der zu gestaltende Körper modelliert werden, er offeriert sich als Schöpfungskörper des Unendlichen. Es ergibt sich ein Hinausgehen über die eigenen Körpergrenzen, was zur Erschaffung des Überkörpers auch erforderlich ist, denn sämtliche „Dinge sind nur die Gränzen des Menschen“¹⁸⁶, woraus resultiert, dass die Möglichkeit zur Sprengung dieser Dinge besteht im Sich-Darüber-Hinwegsetzen. Wenn nun also die Dinge, sprich Normen, Vorgaben, totalitäre Körpersysteme, übergangen werden, so begibt sich der Körper in die übersinnliche Grenzüberschreitung. Der Übermensch in Gestalt des eigenstilistischen, selbstentworfenen Körpers ist geboren. Hierzu transferiert der Künstler des eigenen Körpers die eigene heilige Kunstphilosophie auf den Körper:

„Es ist der Grundgedanke der Kultur, insofern diese jedem Einzelnen von uns nur eine Aufgabe zu stellen weiss: die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und des Heiligen in uns und ausser uns zu fördern und dadurch an einer Vollendung der Natur zu arbeiten“¹⁸⁷

Die Vollendung der eigenen Existenz im Modalstil des Überkörpers kommt daraus hervor.

Die Darstellung des eigenkreierten, übermenschlichen Körpers ist auch dem pornographisch-erhabenen Körper Belladonnas immanent. Abbildung 5 verifiziert Belladonnas übermenschliche Körperimagination.¹⁸⁸ Hier zeigen sich die Erschaffungen

¹⁸⁵ Nietzsche: „Menschliches, Allzumenschliches II.“ 1980, S. 524.

¹⁸⁶ Nietzsche: „Morgenröthe.“ 1980, S. 53.

¹⁸⁷ Nietzsche: „Unzeitgemäße Betrachtungen III.“ 1980, S. 382.

¹⁸⁸ Vgl. Abb. 5.

neuer Körperwerte, individueller Körperphantasien, übersteigernder Körperausmodellierungen. In schwarzer, eng anliegender Kleidung mit ebenso schwarzer Maske, welche nur die Augen preisgibt, gelangt Belladonna zu einer neuen Schöpfung ihres eigenen Körpers, der sich von seinem natürlichen



Abbildung 5¹⁸⁹

Zustand des Daseins abhebt, sich nicht wiedererkennen lässt. Die Modifikation mit zudem einer silbernen Kette realisiert gänzlich neue Körperinsignien eigengestalterischer Phantasie. Ein neu geschaffener, unkenntlicher und dadurch egoeigener Körper ist das Resultat dieser Stilstik. Das Überkörperliche findet seine Expression in der transgressiv-erhabenen Gesamtpräsentation, die Belladonnas Körper als innovativ neuartigen, über den eigentlichen Körper hinausgehenden erscheinen lässt. Nichtwiedererkennung ist hier das Resultat ihrer Modifikation. Grenzen des Naturkörpers werden obsolet und bilden damit die transgressive Erhabenheit mittels des künstlerisch stilisierten Körpers Belladonnas. Die Grenzen des Körpers werden erweitert, durchstoßen, und damit in die Sphäre des innovativneuen Überkörpers transferiert. Die gesamte Körpergestaltung strebt über den eigenen Körper hinaus, lässt diesen hinter sich und tritt stattdessen in den Modus des Überkörpers ein. Dieser Überkörper ist durch die egostilisierte Ganzkörperphantasieschöpfung seitens Belladonnas der Realisierung zugekommen.

Der pornographisch-erhabene Körper ist immer auch ein Körper des übermenschlichen Stils. Die Erschaffung des Überkörpers obliegt jedem künstlerisch tätigem Individuum selbst, in holistisch-souveräner Manier gelangt der Körper in die Sphäre dieser Fasson, die als Konsequenz die körperlich-erhabene Epiphanie generiert.

4.2.3 Eigenreligiös-göttlicher – transzendenter – Körper

Der Körper ist in der Konsequenz nicht nur eine übermenschliche, sondern auch eine übergöttliche Entität, ein dem Ich vollständig unter das eigene Ich subsumiertes Ich: „Dir kommt mehr als das Göttliche, das Menschliche usw.; dir kommt das Deinige zu“¹⁹⁰. Ein übergöttlicher, absoluter, über alles erhabener Körper ist das Resultat. Die Übersinnlichkeit hinweg über alle Instanzen vervollständigt diesen Körper als einen der Eigenreligion. Der

¹⁸⁹ Belladonna [Reg.]: *Cock Happy #04*. 2012, Min. 01:41:24.

¹⁹⁰ Stirner: *Der Einzige und sein Eigentum*. 1924, S. 344.

ästhetisch gestaltete Körper wird damit zu einem Eigenheiligum, das Ich zu dessen Übergott. Über das Realkörper-Ich hinausgehend begibt sich also das Ich mit der autonomwillentlichen Gestaltungskraft in den Modus erhebender, absolutindividueller Wirkmacht. Hierbei steht dem göttlichen Schöpfer – dem Egoisten – die Welt seines gesamten Phantasievermögens offen, welche zum Design des Körpers verfügbar ist und womit der Körper allmächtiger Schöpfungskraft durch das Selbst unterzogen wird – das Übergöttliche im übersinnlichen Sinne durch das egoistisch-stilisierende Ego kommt zur Erscheinung. Diese Fassung ist von elysischer Macht und Stärke, sodass der Körper über sich selbst hinaus strebt, durch die gestalterische Hand des zum Schöpfungswillen entschlossenen Körper-Ichs: „Die ganze Welt gehört uns [– dem Körper-Ich –] und dient der Ausgeburt unserer Phantasie.“¹⁹¹ Wie Universen liegt die Vielfalt der egoistisch-übergöttlichen Gestaltungsmöglichkeiten vor dem körperkünstlerischen Individuum, derer er sich bedienen kann. Alle Kreativwelten dieses Universums sind nun das Eigentum des Körperkünstlers, das Körper-Ich wird zur stilistisch-absoluten Entität. Der Egokünstler wird zum Herrscher, Gebieter und Gott über seinen eigenen Körper. Damit beginnt die Kreation und Schaffung des stilisierten Körpers als erhaben über die Natur und jede andere Instanz, eintretend im Zeichen der allmächtigen Kunst. Die Kunst ist Gott. Der egoistisch-gestalterische Schöpfer ist der künstlerische Übergott des Körpers. Der erhabene Körper souveränstilistischer Fassung wird zur Eigenreligion.

Belladonna demonstriert in ihren sämtlichen Körperschöpfungen in vielfältiger Art und Weise die holistische, übergöttliche Manier der egokörperlichen Gestaltung, was sich in den Abbildungen 1-8 als pornographisch-erhabener Körpergestus offenbart.¹⁹² In all diesen Inszenierungen Belladonnas ist ihr absoluter Wille zur Eigenschöpfung des künstlerischen Körpers ersichtlich. In vielfältiger Art und Weise gestaltet sie sich selbst und ihren Egokörper immer wieder neu als Einheit körperlicher Willensimagination. Sie wird selbst zum Gott ihres Körpers, den sie immer wieder neu schafft, kreierte und beherrscht. Ihr gehört dieser Körper, den sie mittels der Kunst stilisiert und ihn dadurch, in ihrer ureigenen Egowelt künstlerischer Freiheit, in die erhabene Fassung führt. Belladonna und ihr Körper-Ich sind es, die, vermitteltst souverängöttlichen Stils, die Schöpfung des Körpers als Kunst individuell und innovativ-göttlich vorantreiben. Somit vollzieht Belladonna die Schöpfung des pornographisch-erhabenen Körpers.

¹⁹¹ de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 164.

¹⁹² Vgl. Abb. 1-8.

4.3 Überkünstlerkörperliche Transzendenz

„Der Schöpfungsakt [...] ist eine Verwirklichung von Freiheit. Er ist vollständig ungebunden. Seine Existenz schließt implizit und explizit die Alternative der Nichtexistenz ein. Er hätte auch nicht sein können.“¹⁹³

Die eigenstilistisch-explizite Körperschöpfung evoziert transzendente Erhabenheit. Der erhabene Körper wird mittels der autonomgestalteten Körperimagination zur Realisierung gebracht. Die überkörperliche – erhabene – Körpermagie durch die Kunst kommt im Körper-Ich durch die souveränstilistische Eigenschöpfung zur Entfaltung. Deren Evozierung bewirkt die erhabenen Gefühle, die sich aufgrund der Körpergestaltung einstellen. Den Zustand dieses transgressiven Überkörperlichen erlangt das Körper-Ich durch die Phantasie und die Freiheit des künstlerisch eigenstilisierten Körpers.

4.3.1 Schöpfung des individuellen Kunstkörpers

Die Erschaffung eines neuen, individuellen Körpers evoziert das Sein und Handeln des überkörperlichen Körperlichen in übersinnlicher, quasi magischer – erhabener – Qualität: „So ist am höchsten Punkt, in gewissem Sinne jenseits der Metapher, der Künstler in der Tat für sich selbst und für sein Publikum gottähnlich. Er erschafft.“¹⁹⁴ Dieses erschaffende Körperliche impliziert die Schaffung einer neuen Welt, ein Sein des Körpers der eigenimaginativen Welt. Mit Entschiedenheit und Entschlossenheit gelangt hierbei das körperlünstlerische Dasein zu seiner Existenz, denn das „*Dasein ist seine Entschlossenheit*.“¹⁹⁵ Das Sein als solches wird zum Expressionismus des künstlerischen Körpers, der sehr bewusst und dennoch instinktiv zu seiner spezifischen künstlerischen Gestaltung kommt, und daher in seinem Wollen entschlossenes Gestaltungshandeln offenbart. Das Tun im Zustande des körperlichen Daseins verfügt über das Potential der Freiheit in der Welt des sich erschaffenen Ichs in seinen Akten, das „Dasein hat als In-der-Welt-sein jeweilig schon eine ‚Welt‘ entdeckt.“¹⁹⁶ Diese Welt stellt sich als eigenstilisierte, offene Welt dar, in der dem Körper sämtliche Freiheiten sich offenbaren. In dieser sich erschaffenen Welt „fügt

¹⁹³ Steiner: *Grammatik der Schöpfung*. 2001, S. 134.

¹⁹⁴ Steiner: *Grammatik der Schöpfung*. 2001, S. 179.

¹⁹⁵ Heidegger: *Sein und Zeit*. 1967, S. 133.

¹⁹⁶ Heidegger: *Sein und Zeit*. 1967, S. 110.

und verfügt¹⁹⁷ der Künstler – in der Manier Bretons surrealistischer Künste – via entschiedenem Körpergestaltungswollen, mittels seiner „Imagination“¹⁹⁸ über die gestaltenden Handlungen seines Seins. In dieser Version des künstlerischen Körpers eröffnet sich nun das Potential zur Evozierung übersinnlicher Wahrnehmung und Performance des Körpers, der Körper wird im Sinne der Ästhetik des Erhabenen zu einer übersinnlichen Entität magisch-transzendenter Manier. Deren Auftreten verantwortet in erster und letzter Instanz der Künstler, „dieser entschiedene Träumer“¹⁹⁹, der mittels seiner traumbedingten, metaphysischen Körperstilisierungen die Sphäre zur auratischen Schöpfungstranszendenz zum Leben erweckt. Das Portal zum Eintritt in den Erlebnis- und Handlungsraum der transgressiven Übersinnlichkeit wird unmittelbar durch die eigenstilisierte Körperschöpfung eröffnet. Darin zeigen sich die magischen Sentimente erhabenen Gefühls in zweierlei Richtungen: Sowohl der Körper des Körpereigenkünstlers als auch dessen Rezeption durch Zweite steht der Weg zur Affizierung durch transzendente Emotionen offen, der Körper der Kunst erhebt sich in den Kosmos der transzendental-übergöttlichen Magie. Das Eintreten der Transzendenz des künstlerisch-eigenstilisierten Körpers erscheint vermittelt seiner transgressiven Potentiale, die er in seiner Egostilistik zur Realisierung bringt. Dafür ist maßgeblich das Dasein zu begreifen als Sein um seiner selbst willen: „Das Dasein existiert umwillen eines Seinkönnens seiner selbst.“²⁰⁰ Das Sein des Körpers der Kunst an sich hat im Sinne, sein Dasein dergestalt zur Wirklichkeit erscheinen zu lassen, wie es ihm beliebt. Das Sein um das Seinkönnen seiner selbst willen ist dem Dasein das höchste Ziel. Das Sein will sein was es ist, um es selbst sein zu können. Der Körper verfährt analog. Der Körper der Kunst ist der Körper der Kunst um der Körper der Kunst sein zu können. Dies hat die transzendental-erhabene Epiphanie des Körpers der Kunst zur Folge.

Der Körper in seiner ästhetischen Modifikation der entschlossenen Weltaufstellung transzendentaler Stilistik findet in Belladonnas Körperkreation in Abbildung 6 seine Präsenz.²⁰¹ Hierin wird ihr Gestaltungswille zur übernatürlichen, übersinnlichen Qualität des Körpers deutlich. Die Körperwelt, die sie hier aufstellt, ist undefinierbar, eine Überkreation des natürlichen Körpersentiments, erreicht mittels dunkelviolettem geschminktem Gesicht und Kreuzmundmaske, vollendet durch das Tragen von Latexhandschuhen. All dies in der Manier des übernatürlichen Körpers, der in das Transzendente des erhabenen Gefühls strebt. Der

¹⁹⁷ Breton: „Erstes Manifest des Surrealismus.“ 1977, S. 21.

¹⁹⁸ Breton: „Erstes Manifest des Surrealismus.“ 1977, S. 15.

¹⁹⁹ Breton: „Erstes Manifest des Surrealismus.“ 1977, S. 11.

²⁰⁰ Heidegger: *Sein und Zeit*. 1967, S. 364.

²⁰¹ Vgl. Abb. 6.

somit in die Welt zum Dasein gerufene transzendental-erhabene Körper existiert für sich in sich selbst mit eigenen, nur durch ihn festgelegten Weltregeln. Dieser pornographische Körper versteht sich als Unikat der Daseinswelt im Stile der Erhabenheit und erhebt sich dadurch in den transzendentalen Kosmos des pornographisch-erhabenen Körperzustands.



Abbildung 6²⁰²

4.3.2 Transgressive Körperkunstekstase

Die erhabene Transzendenz des Körpers souveränstilisierte Schöpfung eröffnet sich durch die Suche und das Überschreiten sämtlicher Grenzen. Durch diese Transgressivität lanciert der Körper Zustände der Ekstase, die ihn in die Universen transzendentaler Fasson geleiten lassen. Dabei ist der erhabenen werdende Körper vor allem „interested in the limits of physiognomy.“²⁰³ Er strebt in seiner Stilisierung willentlichen Sentiments nach der Hervorbringung seiner absoluten äußerlichen Erscheinung, die jedwede Grenzen „normaler“, moralischer, sozialer oder anderweitiger Erscheinung missachtet, und stattdessen seine eigengewählte Gestaltung verwirklicht. In expliziter Manier des darstellerischen Inszenierungsgeschmacks durch Limitationen hindurch erhebt sich der so stilisierte Körper über den Normalkörper und ergo über sämtliche andere weltliche Faktoren: „Die Transzendenz der Kunst hebt sie von jeder ‚alltäglichen‘ Wirklichkeit ab, die wir uns vorzustellen vermögen.“²⁰⁴ Durch den Körper der Kunst wird somit die äußere Realität obsolet, übersteigerte Körperempfindung tritt an deren Stelle, die ganz und gar eine neue Körperrealität erscheinen lässt. Die Kunst vermag die Evozierung erhabener Körpertranszendenz. Eben diese neue Körperrealität führt zur Erfahrung der Körperlosigkeit bei vollem Körperbesitz. In dieser „Erfahrung gibt es keine begrenzte Existenz mehr.“²⁰⁵ Vielmehr wird selbst die Existenz und der Körper an sich alles, wird grenzenlos, erscheint überall und nirgendwo. Diese „innere Erfahrung ist die Ekstase“²⁰⁶. Vermittelst der Ekstase tritt der Körper in den Zustand der Transzendenz ein, er übersteigt die körperliche Existenz,

²⁰² Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic #07*. 2011, Min. 00:06:24.

²⁰³ van den Dries: „The Sublime Body.“ 2002, S. 89.

²⁰⁴ Marcuse: „Kunst als Form der Wirklichkeit.“ 2001, S. 106.

²⁰⁵ Bataille: „Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953.“ 1999, S. 46.

²⁰⁶ Bataille: „Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953.“ 1999, S. 25.

die Kunst am Körper wird holistisches Dasein. Der Körper ist Außer-Sich und dennoch Bei-Sich und In-Sich:

„Die ekstatische Einheit der Zeitlichkeit, das heißt die Einheit des ‚Außer-sich‘ in den Entrückungen von Zukunft, Gewesenheit und Gegenwart, ist die Bedingung der Möglichkeit dafür, daß ein Seiendes sein kann, das als sein ‚Da‘ existiert.“²⁰⁷

Diese ekstatische Einheit stellt eine eigene Zeitlichkeit dar, sie führt ein in die transzendente Wahrnehmung der Körperwelt, ist nur für den Körper der eigenstilisierten Gestaltung da, ergreift dessen Welt und wird selbst Welt in der Welt. Zur Artikulation gelangen diese Regungen in der pornographischen Performance etwa durch rhythmische Bewegungen, Schlagen, Zuckungen, repetitive Penetrationen oder hyperventilierende Atmung, die im Orgasmus sich ekstatisch manifestieren.²⁰⁸ Der Körper wird zum transzendentalen Medium, zur transzendentalen Entität selbst in dieser Welt in der Welt. Eine Körperwelt der souveränstilistischen Eigenschöpfung manifestiert sich.

Die Überschreitung physiognomischer Grenzen demonstriert Belladonna mit und in ihrem Körper in Abbildung 7.²¹⁰ Die Begrenzung des Körpers an sich wird hier durch den Körperzustand des schwangeren Stils durchdrungen. So wird der Körper ergo mit einem ihm inhärenten kleineren Körper geschmückt, sodass



Abbildung 7²⁰⁹

quasi ein Einzel-Doppelkörper die Konsequenz daraus ist. Zwei Körper in einem Körper vollziehen das transgressive Moment, der eine umgibt den anderen unsichtbar und dennoch vorhanden. Die zwei Körper gelangen in der Folge durch die penetrierenden Sexualakte, hier im Speziellen durch rhythmisierenden Cunnilingus, via repetitiver, sich immer weiter steigender Körperpenetrationsakte in das ekstatische Moment. So tritt der Körper in die Sphäre transzendentaler Ekstase, ist gleichzeitig in sich und außer sich. Die Limitation des Körpers wird damit künstlerisch durch einen zweiten ergänzt, aus einem Körper werden zwei und dennoch einer. In diesem Körper wird die Erfahrung des ästhetisch-erhabenen Gefühls geboren. Belladonnas Körper wird folglich zum Medium der transzendentalen Körperkunstwelt; der pornographisch-erhabene Körper der Transzendentalität manifestiert sich.

²⁰⁷ Heidegger: *Sein und Zeit*. 1967, S. 350.

²⁰⁸ Vgl. fortführend Kapitel 5.3.3 (S. 85) und 5.3.4 (S. 87).

²⁰⁹ „Matt1978“: „Pregnant Belladonna is Having Her Ass Licked by Another Girl.“ Min. 00:01:18.

²¹⁰ Vgl. Abb. 7.

4.3.3 Magisch-transzendente Körperkunsterhabenheit

Die metaphysische Dimension wird durch die eigenstilistische Körpermagie erfahrbar. „The routine body must be transcended in order to merge with the essential body and to reach a metaphysical dimension.“²¹² Der Körper der Kunst ist es also, der um seine eigenen Ausdrucksweisen erweitert werden muss,



Abbildung 8²¹¹

die Ausschöpfung seiner Möglichkeiten lässt ihn in Transzendentalfelder vordringen. Hierzu muss der Körperkünstler das tun, was sein künstlerisches Ich ihm aufträgt: Es geht dem Stil der eigenen Körperkunst ausschließlich um sich selbst, sein „Dasein existiert als ein Seiendes, dem es in seinem Sein *um* dieses selbst geht.“²¹³ In der Konsequenz erreicht der Körper die erhabene Sphäre überschreitender Fasson: „Magie zu erschaffen“²¹⁴ ist der Kunst der Stilistik der Körperschöpfung unbedingte Intention. Das Resultat ist ein künstlerisch-transzendental-erfahrender Körper des erhabenen Stils.

In Abbildung 8 zeigt sich das Erreichen der metaphysischen Körperkunst Belladonnas.²¹⁵ Mittels der körperlichen Kunst der Aerials schwebt der Körper transzendent frei im Raum, pornographisch durch die Explizitität der körperlichen Exponiertheit und absolut-feilgebotenen Präsentation seiner selbst in vollem Umfang. Die einzigen Körperstilisierungen stellen ein körperbetonter Ganzkörperanzug sowie die Seile selbst dar. Im schwebenden Zustand ist Belladonnas Körper nur er selbst und auf sich fixiert. Er transzendiert folglich von einem weltlichen Körper in die Sphäre eines Himmelskörpers, seine Stilisierungsgebungen reichen ihm zum Eintritt in die metaphysische Dimension. In der Manier der explizit-frei-magischen Darstellung tut Belladonna künstlerisch einzig das, was sie ihn tun lassen will. Der Körperstilisierungswille Belladonnas in seiner magischen Schöpfungsstilgebung evoziert dadurch die Transzendenz, die es dem pornographisch-erhabenen Körper Belladonnas ermöglicht, in die Sphäre des überkörperlich-transzendenten Körpergefühls einzutreten, womit der künstlerische Körper des Pornographisch-Erhabenen zur ästhetischen Magie geleitet wird.

²¹¹ Belladonna [Reg.]: *Belladonna's How To Fuck*. 2012, Min. 00:45:01.

²¹² van den Dries: „The Sublime Body.“ 2002, S. 72.

²¹³ Heidegger: *Sein und Zeit*. 1967, S. 406.

²¹⁴ Francis Bacon. In: Sylvester: *Gespräche mit Francis Bacon*. 1986, S. 130.

²¹⁵ Vgl. Abb. 8.

5. Pornographisch-erhabene Performance

„Art cannot be bound by the laws of common morality or any chatechism. The actor, at least in part, is creator, model and creation rolled into one. He must not be shameless“²¹⁶

Die Performance des Körpers ist essentiell für die pornographische Kunst. Mittels der Performance wird der Kunstkörper eigenimaginativen Stils pornographisch. In der Performance des expliziten Stils wird der Körper dergestalt in Szene gesetzt, sodass die pornographische Erhabenheit des Performancestils evoziert wird.

Die Performance erweist sich als Areal zur Vollführung inszenatorischer, pornographischer Akte. Sie bietet Raum für den Körper der Kunst, sich in expliziter Manier in Szene zu setzen, extremintensive Darbietungen zu vollführen und sich selbst zur Realisierung erhabener Explizität zu bringen. Mit der Performance wird der willenkünstlerische Körper das, was er seinem Sein inhärent werden lassen möchte. Das Potential liegt in der Performance. Der Körper der Kunst steht im absoluten und totalen Zentrum des Performancegeschehens. Alles wird in den Akten viabel, sämtliche Imaginationen künstlerischer Extremität sind dem Körper hierin möglich: „Any behaviour, event, action or thing can be studied ‚as‘ performance.“²¹⁷ Performance eröffnet dem Körper daher die Dimension, einzutreten in das Reich der Verwirklichung des pornographisch-erhabenen Stils, die Belladonna in den ihrigen realisiert.

Theoretisch basiert die Analytik der pornographisch-erhabenen Performance auf diversvielfältigen Autoren. Für die grundlegenden und weiterführenden Elemente des körperlichen Performancestils ist vor allem Antonin Artaud von Bedeutung, der die rohe, direkte, intensive Energie in Theateraufführungen intendierte, was sich analog auf die pornographische Performance transferieren lässt. Weiterhin trägt Erika Fischer-Lichte zum basalen Verständnis von Performance als verbindende Direktheit bei. Jewgeni Bagrationowitsch Wachtangow stellt darüber hinaus die vitale Improvisation des Schauspielers als essentielles Stilmittel von dessen Arbeit heraus, was sich auf den pornographischen Performer ebenso anwenden lässt. Konstantin Sergejewitsch Stanislawskij wiederum bringt mit seiner Idee des „Als ob“ und des inneren Erlebens der schauspielerischen Rolle fruchtbare Narrative für das Agieren des Performers in der pornographischen Performance ein.

Den queerkünstlerischen Performancestil beschreibt Judith Butler, Geschlechterrollen als Performance auffassend, was in der pornographisch-erhabenen Performance in ähnlicher

²¹⁶ Grotowski: „Statement of Principles.“ 2002, S. 257.

²¹⁷ Schechner: *Performance Studies. An Introduction.* 2013, S. 41.

Art und Weise beobachtet werden kann. Annamarie Jagose und Gudrun Perko unterstützen die Theorie eines offenen, vielfältigen und pluralen Begriffs von Geschlecht, wie es die Performance in pornographischer Manier impliziert.

Darauf aufbauend zeichnet für die Erläuterung der Intensität der pornographisch-erhabenen Performancemanier insbesondere Georges Bataille verantwortlich, der erotische Betätigung als verschwenderische Verausgabung betrachtet und lebendige Energien in der dekadent-exzessiv-rauschhaften Ekstase findet, wie sie auch in der pornographischen Performance aufscheinen. Jerzy Grotowski bringt mit seiner Idee des „nackten“, ursprünglichen Performers, also des Sich-Überschreitens aus sich selbst und seinem Körper heraus, die Essenz der pornographisch-erhabenen Performance auf den Punkt.

In die pornographisch-erhabene Transzendenz führt schließlich präferiert Julio Evola, der im sexuell-intensiven Akt den Schlüssel zur magischen Selbsttranszendenz und Eröffnung neuer metaphysischer Sphären erkennt, was sich auch in der pornographischen Performance wiederfindet. Victor Turner wiederum fügt mit seiner Beschreibung der Liminalität, also des Schwellenzustandes, der Performance den Aspekt der rituellen Initiation hinzu, durch die man, analog angewendet, in der pornographischen Performance zur transzendenten Ebene gelangt. Aleister Crowley schließlich stellt mit seinen Vorstellungen zur schwarzen Magie und der einzigen Vorgabe des „Tue, was immer du willst“ die Idee einer magischen Zelebrierung in den Vordergrund, wobei er diese Feiern der sexuell-gewalttätigen Aneignung und Freiheit zum Zugang in eine höhere Bewusstseinssebene, dem Transzendenten begreift.²¹⁸

Die pornographisch-erhabene Performance umfasst den Körper in der Unmittelbarkeit seiner extremintensiven Akte. Es sind analytisch vier zentrale Spezifika dieser Performance auszumachen. Erstens ist der künstlerische Performancekörper der Mittelpunkt der explizit-erhabenen Inszenierung. Der Körper fungiert hierbei als zentrale, seiende Entität, die, als handwerkliches Instrument, durch seine Gefühle sich mit sich selbst konfrontiert. Dadurch vollzieht sich die kommunizierende Transfersynchronisation zwischen Körperinnen- und außen, was schließlich in die körperliche Spiritualität mündet. Zum Zweiten ist dem Pornographisch-Erhabenen der queerkünstlerische Performancekörperstil immanent. Das Geschlecht des Körpers wird in der Performanceinszenierung total-individuell, vollkommen-

²¹⁸ Crowley ist aufgrund seiner kontroversen Ideen, die mitunter auch das dritte Reich und dessen Theorieimpulsgeber Alfred Rosenberger zu Ideen vom Bösen, männlichen Macht- und Herrschaftsphantasien und Verschwörungstheorien inspirierten, mit besonderer Vorsicht zu sehen. Er stellt jedoch gerade im Hinblick auf die pornographisch-erhabene Performance aufgrund seiner sexuell-gewalt-magischen Ideenzelebration einen guten Anknüpfungspunkt für den Eintritt in das Transzendente dar, was eben gerade auch die pornographisch-erhabene Performance auszeichnet.

unvollkommen, perfekt-fluide, sodass sich die Unendlichkeitsfashionierung der Geschlechtsidentität in der expliziten Kunst der Performance manifestiert. Drittens erreicht die pornographische Performance eine magnitudale Intensität, die sich durch die Hardcore-Extreminszenierung von Sex- in Verbindung mit Gewaltakten etabliert. Hierfür sind die Faktoren einer expliziten Intimität, eine intensive Sinnlichkeit und der Eskapadismus verantwortlich. Diese introduzieren in die Performance die terroristische Schönheit der Gewalt- und Sexualakte, was wiederum das körperlich Intensiv-Magische im künstlerischen Performancekörper evoziert. Viertens manifestiert sich schließlich die Transzendenz in und mit der pornographisch-erhabenen Performance. Diese Performancekörperfassung wird erlangt durch die Jenseitigkeitsmanier des Körpers. Durch den Zwischenzustand der Liminalität hindurch ergibt sich durch die exzessiv-rauschhafte Ekstase die über sich hinausgehende Klimax. Die Erlangung der Transzendenz – das Erhabene – mittels der pornographisch-erhabenen Performance ist erreicht.

5.1 Explizite Körperperformancekunst

„CERTAINEMENT L’INSPIRATION EXISTE.“²¹⁹

Pornographische Performance wird viabel durch den expliziten Performancekörper, der sich selbst begegnet, in und auf sich selbst performt-beeinflussende Faktoren sowie sich selbst in seiner eigenen Körperdimension disputiert. Körperinspiration in jeder Hinsicht ist dieser Performance immanent.

5.1.1 Der Kunstkörper als zentrales Sein

In der Performance des pornographischen Körpers steht einzig und alleine der Körper des Performancekünstlers im Mittelpunkt der Inszenierung. Es ist dieses „In-der-Welt-Sein“²²⁰ im Kosmos der Performancesituation, das der Künstler gleichermaßen selbst ist und zudem ausgestaltet mittels des Performancemittels selbst – seinem Körper. Er befindet sich in unmittelbarer körperlicher Präsenz dieser Welt, dieses Universums, und verfügt über die direkte Ausgestaltung seines performanceweltlichen Körperdaseins, welches er in dieser Atmosphäre selbst zur Artikulation – „using only his own body and craft“²²¹ – bringt. Der Körper ist dem Performancekünstler daher ebenso sein Werkzeug, mit dem er die Aufführung vollzieht und handwerklich ausgestaltet. Das Instrument Körper verfügt ergo über sämtliche Freiheitsparameter der darstellerischen Phantasie, in ihm vollzieht sich sowohl der imaginative Präsentationswille sowie durch ihn die Umsetzung ebendieses Willens durch die physischen Körperelemente und Körpermittel, die ihm immanent sind. Der Körper in seinem vollen Umfang fungiert im Zustand seiner künstlerischen Körpergestaltung als Utensil zu seiner Instrumentalisierung der Inszenierungsart im künstlerischen Sinne. Hierbei stehen ihm sämtliche Mittel seiner ureigenen phantastischen Fähigkeiten des körperlichen Gestaltungsgeschmacks zur Verfügung, derer er sich bedienen und in diesem Modalstil „das IN-ERSCHEINUNG-GETRETENE“²²² der körperweltlichen Performancefassung zur künstlerischen Körperbewegungserscheinung geleiten kann. In diesem Zur-Erscheinung-Bringen des Körpers via dem Körper der alleinigen Körperperformancekunst erhebt der Artist

²¹⁹ Artaud: „Le Pèse-Nerfs.“ 1956, S. 90.

²²⁰ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 153.

²²¹ Grotowski: „Towards a Poor Theatre.“ 2002, S. 21.

²²² Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 64.

seine Körperbewegungen in der ihm im Körper verfügbaren denkphantastischen sowie physisch-realisierten Potentiale zur geistigen, daseienden, handwerklichen, zentralen Apparenz, deren „körperlicher Rhythmus der Bewegungen, dessen Crescendo und Decrescendo“²²³ dem Künstler Ausdrucksmittel der körperperformten Inszenierung ist. Der Körper wird somit durch seine alleinige Präsenz der künstlerischen Gestaltungsgebung als Körper der Kunst in die inszenierte Realisierung seiner Performance-In-Erscheinungstretung gebracht. Es wird daher via dem Performancekörper „etwas zur Erscheinung [gebracht][...], was nur durch den Körper Existenz hat.“²²⁴ Gemäß der Vorgaben des Künstlers bewegt sich der Körper in der Folge in eben seiner willentlichen Rhythmisierung und in Volumina des inszenierungsgebenden, künstlerisch-performten Takts. Dieser stellt sich dar als alleinig der Gestaltung des Performers entspringend und immanent, sodass der Körper im Körperperformancemodus des „Do what thou wilt“²²⁵ zur Performanz des Zentralkunstkörpers gelangt.

Der Performancekörper Belladonnas ist in Abbildung 9 im Zentrum der Visualität.²²⁷ Hier ist es ihr Gesicht, das mit der Kamera direkt in Verbindung tritt und durch die behandschuhten Hände supportiert wird. Belladonna kommt hier in ihrem Seinszustand der direkten Präsenz zur expressiven Performance ihrer Kunst. Ihre Erscheinung ist der totale Fokus des momentanen, performten Geschehen des Seins. Alleinig der Körper respektive partiell ihr Gesicht und ihre Hände dominieren und beherrschen den Augenblick. Belladonnas Performance der aktuellen Gegenwärtigkeit ist die einnehmende Absolutheit der Performanceerscheinung. Nur mittels des Körpers vollführt sie die Performance, sodass der Körper das essentielle Mittel des taktgebenden Performanceseins bildet, womit die erhabene Ästhetik in ihrem Körper zum Vorschein gebracht werden kann.



Abbildung 9²²⁶

²²³ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 99.

²²⁴ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 142.

²²⁵ Crowley: „Liber Al Vel Legis.“ 2012, S. 80.

²²⁶ Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Bild 8.

²²⁷ Vgl. Abb. 9.

5.1.2 Kunstkörpergefühl

Zur Realisierung der pornographisch-erhabenen Performance durch den Körper tritt die Notwendigkeit zur Usance und Applikation der Gefühle hervor, denn „das *körperliche Leben* [...] [ist] mit der Linie des Gefühls unzertrennlich verbunden“²²⁸. Gefühle, sowohl vom Inneren auf das Äußere projiziert, als auch nur innen und nur außen hervorgebracht, sind absolut-essentiell für das körperliche Dasein als Performanceträger in der repräsentativen Welt. Der Performer unterzieht sich dabei einer totalen Gefühlsoffenbarung gegenüber sich selbst, evoziert und ruft Gefühle ab, die es ihm anschließend ermöglichen, sie in den Performancekörper zu integrieren und somit – via diesem – Gefühle sichtbar und offenbar werden zu lassen. Das Gefühl als solches dient daher dem Performer als essentielles Mittel zur Darstellung und Präsentation seines Körpers. Die Gefühlswelt wird hierbei dergestalt freigesetzt, sodass der Performer die Methode des körperlich inneren Erlebens mit dem äußeren verbindet. Durch den Zugang und die Aktivierung seiner vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Gefühle – „his inner impulses, his body“²²⁹ – wird es ihm viabel, die Expression ebendieser Gefühlszustände im Modus des körperlichen Darlegungsprozesses zur Artikulation zu bringen, und somit quasi seine eigenimaginierte, körperkünstlerische Schöpfung des Gestaltungswillens im Körper erkenntlich zu machen: „Der Schauspieler lebt mit seinen eigenen Emotionen. Im Ergebnis erhält der Zuschauer die vom Schauspieler geschaffene künstlerische Gestalt“²³⁰. Diese eigenen, willenkünstlerischen Emotionen sind es, mit denen der Performer seinen Körper schmückt und ausstattet, um in der Folge zur emotionskünstlerischen Performance zu gelangen. Wie diese Emotionen im Detail sich arrangieren, stellt sich als sekundär dar, ist dem Künstler favorisierender Ausdruck seines formalästhetischen Expressionswillens. Die Gefühle können somit sämtliche Gefühlsebenen und Emotionszustände des eigenen Körpergefühls inkludieren, die sich im präsenten Moment der Gegenwärtigkeit als augenblicklicher Protegé erweisen. Plötzliches Agieren im gefühlsbetonten Moment der expliziten Inszenierung ist hierbei Trumpf. Damit generiert sich das Präsentationsgefühl in zweierlei Richtungen: Zum einen als tiefe, innere Mobilisation der emotional-künstlerischen Kräfte als „self-penetration, exposure“²³¹ des Performerselbsts, das sich damit der total-künstlerischen Gefühlsexposition hingibt, und sein Innerstes der äußeren Präsentation preisgibt. Zum anderen als Gefühl des Moments der Kunst – das

²²⁸ Stanislawskij: *Theater, Regie und Schauspieler*. 1958, S. 55.

²²⁹ Grotowski: „He Wasn't Entirely Himself.“ 2002, S. 119.

²³⁰ Wachtangow: „Aus der sechsten Vorlesung. Das affektive Gedächtnis.“ 1982, S. 170.

²³¹ Grotowski: „The Theatre's New Testament.“ 2002, S. 37.

Performancekunstmomentgefühl. Hierbei vollzieht sich das künstlerische Agieren im Einklang der Gefühle mit dem ästhetischen Empfinden des Performers im Augenblick. Es wird eine Gefühlstrance damit evoziert, die die Inklusion aller Gefühle umfasst. Mit Grotowski kann eine solche Methode daher als performte *Transluminatio*n beschrieben werden:

„This is a technique of the ‚trance‘ and of the integration of all the actor’s psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of ‚transluminatio

Die *Transluminatio*n ist das Resultat dessen, was der Performer mittels seiner ästhetischen Gefühlswelt erkundet und künstlerisch zur Anschauung bringt. Emotion wird mit der Physis verbunden, der Körper als solcher wird eins mit sich selbst in der Kunst. Essentiell sind die künstlerischen Gefühle – das ästhetische Gefühl, das dem Performer entspringt. Die Kunst ist bei allem performten Gefühlsagieren immer von höchster Signifikanz im Körpergefühl des Performers. Somit werden die Gefühle des Selbst zu künstlerischen, wird der explizite Performer mittels seines Kunstgestaltungskörpers zur Expressionsentität seiner eigenen Kunstgefühle. Nur damit und dadurch wird die explizite Körperperformance zur „Feier der Gefühle, Erhabenes abbildend.“²³⁴ Die pornographisch-erhabene Performance ist dementsprechend auch immer eigenästhetische Gefühlsperformance des willentlich-künstlerisch agierenden Performerkörperselbsts.

Abbildung 10 versinnbildlicht die Gefühlsoffenbarung im Performancemoment in der gefühlsexpliziten Performance Belladonnas.²³⁵ Explizität wird durch die Aufnahme der leicht bekleideten beiden Körper von hinten erzielt, was supportiert wird mit der Gefühlshandlung des Kusses



Abbildung 10²³³

Belladonnas mit einer weiteren Performerin. Hierbei greifen die beiden Performerinnen auf die Gefühlswelt ihres unmittelbaren körperlichen Erlebens und ihre körperlichen Erfahrungen zurück. Das innere Erleben des Gefühls, das evoziert wurde in den Tiefen der Körperwahrnehmung, wird auf die explizite Oberfläche projiziert und findet Ausdruck in einer sentimental

Darstellung des leidenschaftlichen Performancekusses. In der *Transluminatio*n erscheint die performte Gefühlskunst der Performerinnen als

²³² Grotowski: „Towards a Poor Theatre.“ 2002, S. 16.

²³³ Belladonna [Reg.]: *Belladonna’s How To Fuck*. 2012, Min. 01:22:11.

²³⁴ Wachtangow: „Aus dem Tagebuch.“ 1982, S. 53.

²³⁵ Vgl. Abb. 10.

körperästhetisch realisierte Inszenierung. Die Unendlichkeit dieser Gefühlswelten, die in den beiden Akteurinnen zur Realisierung gelangt, lässt die Darstellung explizit erhaben werden. Das erhabene Sentiment in der Performance kommt durch dieses Gefühl zur Expression und ist damit eines der pornographisch-erhabenen Performance.

5.1.3 Kunstkörperkonfrontation

Zur Realisierung des Performanceaktes begibt sich der Performer qua seines Körpers in die Konfrontation mit ebendiesem. Der Körperkünstler konfrontiert sich mit seinem eigenen Körper und tritt mit diesem in den Dialog, der sowohl als Streitgespräch als auch als Harmonieunterredung stattfinden kann. Auch sämtliche andere Zwischentöne der Konversation sind der Möglichkeit der Begebenheit zugänglich, essentiell ist „a brutal and brusque confrontation“²³⁶ mit dem Körperselbst mit sämtlich disponibelen Zwischentönen. Aus dieser Konfrontation entsteht die unmittelbare und plötzliche Darbietung in ihrer performten „Präsenz“²³⁷ und „Gegenwärtigkeit“²³⁸, mit der der Körper in der performten Inszenierung schließlich – resultierend aus der Konfrontation – zur Erscheinung des sich selbst performierenden Körperkünstlers gebracht wird. Dieser Prozess versteht sich als Kampf mit dem Körper, denn mit dem performancetätigen „Schauspieler verhält es sich so wie mit einem richtigen Körperathleten“²³⁹. Der Performer trainiert und gestaltet daher quasi den Körper durch seinen künstlerischen Willen, den er nachfolgend im Performanceakt wiederum in perfektionistischer High-Performance der Körperarbeit zur Aufführung bringt. Somit ist pornographische Performance auch immer professionelle Perfektionsathletik. Der Körper erhält in seinem Zustand der athletischen Formgebung durch die Begegnung mit seinen eigenen Gefühlen und physischen Potentialen das Profil des performenden Athletikgefühlkörpers, der sich aus eben diesen Elementen zusammensetzt. Das psychische Gefühl des Körperperformers korreliert mit den physischen, athletischen Kreativgestaltungsoptionen, sodass die Konfrontation mit beiden Komponenten die Aufführung der körperlichen Gefühlsathletik sowie der sentimental Körperathletik zur Folge hat, „ein Schauspiel also, das sich nicht davor fürchtet, so weit zu gehen, wie es für die

²³⁶ Grotowski: „Theatre is an Encounter.“ 2002, S. 58.

²³⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 160.

²³⁸ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 162.

²³⁹ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 139.

Erforschung unsrer nervlichen Sensibilität erforderlich ist“²⁴⁰. Die Konsequenz aus dieser Konstitution des auf sämtlichen Ebenen mit sich selbst konfrontierten Körperselfs ist die Befreiung aus der Normalität des Körpers, hin zur Überpräsentation künstlerischer Qualität des Körpers, die das elementar-existenzielle Charakteristikum der expliziten Performance darstellt. Folglich begibt sich für den Körper die Befreiung – sowohl von den ihn umgebenden Umständen seiner Umgebung als auch vollständige Unabhängigkeit von den eigenen Gefühlen und Körperbedingungen – sodass der Körper sich als freie Entität allumfassender Qualität konstituiert: „The body must be freed from all resistance. It must virtually cease to exist.“²⁴¹ Resultierend daraus manifestiert sich der Körper als existenzloser Körper bei simultaner, extrem-expliziter Körperexistenz. Explizite Körperpräsenz in der infiniten Körperkonfrontation findet statt. Der explizit-erhabene Körper kommt zur Präsenz seiner Gegenwärtigkeit.

In Abbildungen 11 wird Belladonnas Konfrontation mit sich selbst visibel.²⁴³ Sie konfrontiert ihren Körper mit ihm selbst, sich mit sich selbst, sowie den Körper mit ihrem Selbst und ihr Selbst mit ihrem Körper. In radikaler Manier sucht Belladonna hier die gegenwärtige Konfrontation mit ihren lustevozierenden Körperteilen,



Abbildung 11²⁴²

ihrer Klitoris sowie ihren Brustwarzen. Die Klitoris wird in explizit-extremer Weise mit einem Vakuumisator bearbeitet, sodass hierin die performte Konfrontation zum Vorschein kommt. Im Akte der Usance der vakuumgetriebenen Körpertraktion zeigt sich Belladonnas Körperkonfrontation, die hier nach Extremen des körperlichen Befindens und der körperlichen Lust im Schmerz sucht. Gleich einem Athleten wendet sie hier innovative Mittel in Gestalt des technischen Vakuumisators zur gezielten Förderung ihrer körperlichen Ambitionen an. Sämtliche Parameter der körperlichen Sensibilität finden sich in der Folge in der Körperperformance Belladonnas, sodass somit ihr Körper mit sich selbst und sie mit dem Körper konfrontiert wird. Schmerz und Lust als erhabene Komponenten wirken in ihrem Körper. Alle anderen Elemente um sie herum fallen der Irrelevanz anheim, die einzige Fokussierung liegt auf der Körperkonfrontation. Der Körper wird damit unabhängig, frei, konfrontativ-seiend. Belladonnas infinite Körperkonfrontation nimmt ergo die erhaben-präsente Performance an.

²⁴⁰ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 92.

²⁴¹ Grotowski: „The Theatre’s New Testament.“ 2002, S. 36.

²⁴² Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic*. 2005, Min. 02:14:17.

²⁴³ Vgl. Abb. 11.

5.1.4 Kunstkörperinneres – Kunstkörperäußeres

Um die Qualität der Performancekörperinszenierung visibel werden zu lassen, verlangt die Präsenz des Körpers nach der Synchronisation respektive dem Transfer zwischen Innerem und Äußerem der körperlichen Darbietung des expliziten Performers. Das Innere sowie das Äußere des Körpers treten im Zuge der expliziten Performance in Korrespondenz miteinander, eine gegenseitige Befruchtung sowie eine reziproke Erscheinungsqualität eigenschaftlicher Attributiva vollzieht sich. Dies zeigt sich zunächst in der klassischen Projizierung der inneren ästhetischen Gestaltung auf das äußere Erscheinen des Performers, „das innere Erleben findet im *körperlichen Leben* seine äußere Verkörperung“²⁴⁴, wie – sehr frei abgeleitet und inspiriert von Stanislawskij, der diese Idee vom inneren Erleben auf die äußere Physis projiziert introduzierte – konstatiert werden kann. Diese klassische Herangehensweise an die Performanceidee wird jedoch in der pornographischen Performance expandiert, um – vice versa – ebenfalls die äußeren auf die inneren Empfindungen zu leiten. Es ergibt sich folglich eine wechselseitige künstlerische Befruchtung des Inneren und des Äußeren, sodass beide Elemente in gegenseitiger, willensgestalterischer Interaktion stehen. So begibt es sich, Stanislawskij neu gedacht, dass die „die *inneren* und *äußeren* Vorgänge miteinander“²⁴⁵ in Verbindung geraten, und damit der performende Darsteller gleichsam seine innere wie seine äußere ästhetische Vorstellung verkörpert, und diese in der Performance zur körperlichen Totaloffenbarung bringt. Folgende Konsequenz gilt nunmehr in der Konsequenz in der Performanceinszenierung:

„Der Schauspieler braucht sich nicht mehr um die Logik der Gestaltung der inneren und äußeren Physiognomie der Rolle zu sorgen. Die künstlerische Natur des Schauspielers selbst wird dafür sorgen.“²⁴⁶

In der expliziten Manier der pornographischen Performance ergibt dies eine vollkommene Freigebung und Offenlegung der physischen sowie psychischen Determinanten, die in der Kunst der inszenatorischen Darbietung ihre explizite Gestalt in Form des performenden Künstlerkörpers finden. Der Performer offenbart mit seinem Körper ergo die Präsentation seiner Körpergesamtheit, Innen und Außen inkludierend. Die innere künstlerische Gestaltung kommt im Äußeren zum Ausdruck, ebenso wie sich die äußere Formgebung auf das Innere auswirkt. In der Korrespondenz der beiden spricht somit die komplett offene Kunst des Performers selbst. Seine ureigene Ästhetik in ihrem vollen Umfang nimmt demnach Gestalt

²⁴⁴ Stanislawskij: *Theater, Regie und Schauspieler*. 1958, S. 57.

²⁴⁵ Stanislawskij: *Theater, Regie und Schauspieler*. 1958, S. 37.

²⁴⁶ Wachtangow: „Aus dem Studiobuch im Künstlerischen Theater.“ 1982, S. 54.

an und projiziert mittels des Performancekörpers das InnenAußen respektive das AußenInnen in die Performanceinszenierung. Limitationen des körperlichen und psychischen Sentiments werden demnach in der Manier des Erhabenen transgressiv überschritten, die einzige Essenz bildet fortan der Performancekörper in der Gestalt seiner Performancedarbietung. Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden so einerseits in gegenseitiger Transition überschritten, andererseits komplett aufgehoben und einer Neudefinition unterzogen, der

„Raum [– der Körper des Performers –] verliert so seine Grenzen; sie öffnen sich für Räume, die ‚außerhalb‘ seiner liegen. Die Grenzen zwischen Innen und Außen werden durchlässig.“²⁴⁷

Der Performancekörper ist demnach ein offenes Feld der unbegrenzten Freiheit, in dem sich Sphären zur Artikulation und Gestaltungsspielräume unbegrenzter Magnitudo darbieten. So trägt sich in der Performance expliziter Qualität die körperlich erscheinende Visibilität der transgressiv-erhabenen Apparenz zu.

Inneres und äußeres Performancesentiment vollführt Belladonna in Form eines Deepthroats. Abbildung 12 offenbart ihre orale Aufnahme eines Performer-Penisses in gesamtem Umfang.²⁴⁹ In dieser Performance manifestiert sich die Korrespondenz des InnenAußen mit dem AußenInnen in unmittelbarer Art.

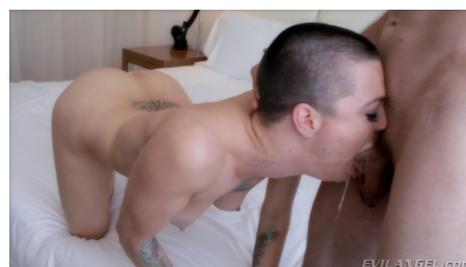


Abbildung 12²⁴⁸

Belladonna selbst zeigt explizit entkleidet und mit rasierten Kopfharen das radikale Extremes selbst im Außenraum, das zuvor in ihr geboren wurde. Zudem konstituiert sich das AußenInnen respektive das InnenAußen direkt in der Performance des Penisses in Belladonna, der sich vollständig in ihren Mund respektive Rachen begibt. Diese aktive Aufnahme Belladonnas lässt das Innen unmittelbar mit dem Außen fusionieren, womit der Performancekörperraum seine Grenzen transgrediert. Die beiden Performer selbst entgrenzen sich also zueinander, ineinander und voneinander. Die Performancekörper werden entgrenzt. Außen und Innen korrespondieren so in der Performancekunst miteinander, sodass sich das offen-unbegrenzte Körpersentiment des Erhabenen einstellt.

²⁴⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 216.

²⁴⁸ Belladonna [Reg.]: *Cock Happy #04*. 2012, Min. 03:10:55.

²⁴⁹ Vgl. Abb. 12.

5.1.5 Kunstkörperspiritualität

In der Spiritualität schließlich findet die explizite Körperperformance ihre erhabene Manifestation. Durch die Methoden der Performanceinszenierungskraft strebt der Körper in seiner Totalität der aufführenden Natur in die Sphären spiritueller Kraft. Dies ist als eine Folge der methodischen Performancekunst zu sehen, die durch die körperlich-künstlerisch-gestalterischen Instrumentarien des Handwerks, der Gefühls- und Körperoffenbarung, der Konfrontation, die InnenAußen/AußenInnen-Freiheit zur Expression gelangen, der Performer „can ‚illuminate‘ through personal technique, becoming a source of ‚spiritual light.‘“²⁵⁰ Diese Illumination des Performerkörpers vollzieht sich im Einklang mit sämtlichen Ebenen der körperlichen Performancemethodologien. In der Synthese aller Körperfacetten erstrahlt der Körper im spirituellen Lichte, da er eintritt in die Qualität seiner völligen Offenbarung, die einhergeht mit der Offenlegung und Freiheit seiner künstlerischen Existenz. Eine absolute und pure, direkt-krasse – erhabene – Epiphanie dieses Körpers in der Explizität findet statt. Somit wird es für ihn viabel, „von der fleischlichen Umarmung zur spirituellen Ekstase überzugehen“²⁵¹, deren Natur die Illumination der sphärischen Körperfassung ist. Durch die aufführende Elementarität gelangt der Performer mittels des inszenierten Körpers in die spirituelle Sphäre der körperlich-präsentierten Existenz. Insofern lässt sich die pornographische Körperperformance am besten mit Antonin Artauds Idee vom *Theater der Grausamkeit* fassen, wobei „Grausamkeit“ auf das Rohe, Unbelassene und Ursprüngliche abzielt:

„Grausamkeit im Sinne von Lebensgier, von kosmischer Unerbitterlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne von Lebensstrudel, der die Finsternis verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unabwendbarer Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre“²⁵².

Im weiteren Kontext versteht sich diese Idee fortführend als eine vollständig den Gesamtkörper inkludierende Intensität schön-terroristischer – erhabener – Qualität, die in die Spiritualität mündet, und diese hier mittels des Performancekörpers offenbart. Aus dieser Performance „grausamer“ Qualität resultiert schließlich die vitale Körpererfahrung des maximalen Horizonts körperlicher Aufführungsdarbietung. Der spirituelle Sektor ist damit erreicht, und bringt im Körper mit dem Körper in seinem Körpergeschehen diese zur Expression. Die Körperlimitationen werden dadurch in der Performance obsolet, es ergibt sich

²⁵⁰ Grotowski: „Towards a Poor Theatre.“ 2002, S. 20.

²⁵¹ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 242.

²⁵² Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1994, S. 110.

ein vollständig „leerer“, innovativ-offener Raum zur Aushandlung und Interpretation des Körpers:

„Dies führt dazu, die gewohnten Begrenztheiten des Menschen und seiner Fähigkeiten zu verwerfen und die Grenzen dessen, was man Realität nennt, bis ins Unendliche zu erweitern.“²⁵³

Realität findet in dieser Performance nunmehr als Irrealität statt. Die Unendlichkeit siegt in dieser Konstellation und eröffnet das Potential zu pluralsten Körpererfahrung. Die pornographische Performance in ihrer performten Explizität wird erhaben.

Spiritualität offenbart sich performt in Abbildung 13.²⁵⁵ Belladonna bringt hierin die Performance mit Ejakulat zweier Mitperformer zur Aufführung. Der Cumshot in ihr Gesicht wird anschließend zum Spiele eben mit dem Sperma verwendet. Es trägt sich zusammen mit der „dunklen“, steril-rohen, intensiven



Abbildung 13²⁵⁴

Atmosphäre der Vogelperspektivenkamera die Ambiance einer „grausamen“, vitalen, lebendigen – spirituellen – Qualität zu. In der Tat performt Belladonna denn auch das Spiel mit dem „Lebenssaft“, der hier als kosmisch-performter Triebfaktor fungiert. Die Spiritualität findet sich in diesem kosmischen Gesamtperformancesetting im Vital-Performten des plural-expliziten, offenen, intensiv-freien – erhabenen – Stils dieser Performance.

²⁵³ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1994, S. 15.

²⁵⁴ o.A.: „Insane Asylum Patient BBC Treatment.“ Min. 00:22:55.

²⁵⁵ Vgl. Abb. 13.

5.2 Queerkünstlerischer Performancekörperstil

„Den Körper allein liebe ich.“²⁵⁶

Der queere Stil ist der Performance expliziter Manier inhärent. Queere Performance findet statt in der pornographischen körperlichen Inszenierung. Dies mag zunächst paradox erscheinen, ist der queere Stil doch ein körper- und geschlechtsfluider, der im Gegensatz zur anscheinenden pornographischen Fixierung auf die Geschlechtlichkeit zu stehen scheint. Dies ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr erfolgt in der pornographischen Performance durch diese in ihr die Melange an körperlicher Verbundenheit, sodass die Geschlechtsfason des Kunstkörpers keine Rolle mehr spielt, das Geschlecht diffundiert und jedes Geschlecht sein kann, alle Geschlechtsidentitäten inkludierend. Gerade die pornographische Performance mit ihren augenscheinlich spezifischen Geschlechtszuschreibungen negiert zugleich den geschlechtlich eindeutigen Charakter. Unmittelbar in ihr, im Akte ihres momentanen Vollzugs, wird es irrelevant, – gleich ob die Performance tatsächlich spezifisch-geschlechtlich sich zuträgt oder nicht – welche geschlechtlichen Merkmale oder Kennzeichen ein Körper aufweist, wer wen penetriert, wie Konstellationen sich zeigen; stattdessen erweist sich der explizite, pornographische Akt der Performance selbst als solcher um seiner selbst willen als einzig relevante Konstante. Die Explizität der Performance trägt im Zuge dessen dazu bei, das Geschlecht zu übersteigen, stattdessen die erhabene Ästhetik in das Zentrum des Performancemoments zu stellen, und damit die geschlechtliche Transgressivität zu erreichen. Somit werden die Geschlechtsidentitäten obsolet, und steigen in die transzendenten Sphären der erhabenen Performance, die die Unendlichkeit der Geschlechtsidentitäten viabel werden lässt. Eigenstilisierung tritt an die Stelle des Geschlechts. Im Performancekörper entsteht das perfekte Geschlecht, ebenso wie das fluide, unendliche der offenen, unbestimmten Übersinnlichkeit.

5.2.1 Individualgeschlechtlicher Körperstil

Der queere Stil ist einer des allermöglichenden, fluid-ästhetischen Verständnisses von Geschlechtsidentität. Diese kann hierbei jedwede Form und Fason annehmen, und untersteht

²⁵⁶ de Sade: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. 1990, S. 155.

einzig dem Künstler als Eigenparadigma seiner Vorstellungs- und Gestaltungskraft geschlechtlicher Identität. Der queere Stil erweist sich als offen-freie Idee, eine „Richtung gegen kategoriale und identitätspolitische Bestimmungen [...] und beansprucht die Uneindeutigkeit und Unbestimmtheit.“²⁵⁷ Der queere Gestus plädiert für die Anerkennung der Existenz sämtlicher, künstlerisch bewusst und unbewusst hervorgebrachter Geschlechtsidentitäten, sodass in Queer „– zumindest potentiell – unendlich viele nicht-normative Subjekt-Positionen zusammen[laufen].“²⁵⁸ Es subsumieren sich unter die queere Manier alle Spielarten und stilistischen Verhandlungsweisen des Geschlechts, sodass die „Vielfalt und Vielfältigkeit menschlichen Seins und menschlicher Lebensweisen“²⁵⁹ zu ihrer vollkommenen Akzeptanz und Wertschätzung gelangt. Die Offenheit des queeren Gedankens impliziert demnach die Possibilität zur absoluten „Vielfältigkeit der Selbstdefinitionen“²⁶⁰ des geschlechtskünstlerischen Eigenfavorits, welcher das Potential zu unendlichen – erhabenen – Stilistiken lanciert.

Die queere Kunst begreift die geschlechtliche Identität und „Sexualität als eine[n] diskursiven Effekt“²⁶¹, als eine stilistische Konstruktion, die – der queeren Denkipulsgeberin Judith Butler zufolge – „immer durch Diskurs und Machtverhältnisse konstruiert ist, wobei der Begriff ‚Macht‘ teilweise im Sinne heterosexueller und phallischer Kulturkonventionen verstanden“²⁶² wurde, und damit die heteronormativen Kategorien von Mann und Frau sowie binäre Geschlechtsstrukturen etablierte. Diese staatlichen und institutionellen Evozierungen der Heteronormativität und Binarität von Geschlecht sind ergo eine künstlich konstruierte „Disziplinarproduktion von Geschlechtsidentität“²⁶³, Geschlecht und Sexualität demnach bisher keine „*natürliche*[n], sondern politische Kategorien“²⁶⁴. Der angewandte queere Stil introduziert folglich die körperlich-geschlechtliche Kunst in den Diskurs und die pornographieästhetische Geschlechtsstilistik.

²⁵⁷ Perko: „Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen.“ 2006, S. 6.

²⁵⁸ Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. 2001, S. 129.

²⁵⁹ Perko: „Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen.“ 2006, S. 15.

²⁶⁰ Perko: „Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen.“ 2006, S. 6.

²⁶¹ Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. 2001, S. 126.

²⁶² Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S. 56.

²⁶³ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S.199.

²⁶⁴ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S. 187.

5.2.2 Queere Körpergeschlechtsperformancekunst

Die queerkünstlerische Etablierung wird via der expliziten, pornographischen Performance lanciert, und fassioniert Geschlechtsidentität als freie Performancekunst. Mittels der körperlich-intensiven Performance gerät die Konstituierung der geschlechtlichen Identität in die Dissolution, denn die Performance „selbst konstituiert die Identität“²⁶⁵, die schließlich – durch die explizite Performance – nicht mehr binär, heteronormativ, sondern stattdessen fluid, unendlich signifiert sich zeigt. Durch die performt-extremen Akte wird folglich die eigenstilisierte Geschlechtsidentität etabliert, sie wird offen und frei im Lichte ihrer Kunst. So entsteht die selbstimaginierte Geschlechtsidentität, und wird „durch die *stilisierte Wiederholung der* [performten] *Akte* in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert“²⁶⁶. Das identitäre Geschlecht ist damit das absolut-egoistische des künstlerisch-performenden Willens – perfekt in seiner selbst. Ebenso evozieren die Explizitperformanceakte die transgressiv-fluide Unendlichkeit der Geschlechtsidentität, die damit die Transzendenz erlangt. Das Potential und Mandat der expliziten, geschlechtlichen Performance befindet sich auf der Seite der Kunst, und damit der freien, offenen, souveränstilisierten Geschlechtsidentität. Der queere Modalstil bildet folglich den „Weg, nach vorne zu weisen“²⁶⁷ in die pornographische Performanceinszenierung der fluiden, alldenkbaren, allmöglichen und unendlichen, autonomkünstlerischen – erhabenen – Geschlechtsidentitäten, denn in der freien Explizitperformance ist der Performer mit seinem freikünstlerischen, spezifizierten und zugleich offenen Körper des willentlichen und unendlichen Geschlechts die alleinige Referenz – alles:

„Dem Individuum, sofern es sein Glück will, soll man keine Vorschriften über den Weg zum Glück geben: denn das individuelle Glück quillt aus eigenen, Jedermann unbekanntem Gesetzen“²⁶⁸

Es ist ergo der individuelle, performance-künstlerische Wille der Entschlossenheit des expliziten Performancekörpers, der freien Identität ihre Raison d’être hinsichtlich ihrer vollumfänglichen, schranken- und grenzenlosen, infiniten Körperexistenz das Sein zu verleihen, die sie mit dem queeren Stil als freikünstlerische Idee mittels der pornographischen Performance erlangt. So ist es an der Kunst, diese Vision zu realisieren, sodass die Geschlechtsidentität zu einer stilistisch-fluiden – ein „freischwebendes Artefakt“²⁶⁹ – wird.

²⁶⁵ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S. 49.

²⁶⁶ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S. 206.

²⁶⁷ Jagose: *Queer Theory. Eine Einführung*. 2001, S. 165.

²⁶⁸ Nietzsche: „Morgenröthe.“ 1980, S. 95.

²⁶⁹ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 2014, S. 23.

Pornographisch-erhabene Performance ist ergo geschlechtlich freier, perfekter und unendlicher – queerer – Stil.

Belladonnas queer-performender Stil wird explizit in Abbildung 14 offensichtlich.²⁷¹ Belladonna befindet sich inmitten einer pornographischen Performance, deren geschlechtliche Qualität fluid, offen und frei ist. Selbst von einem Penis anal in Anspruch genommen, gibt sie einer/einem anderen Performerin/Performer



Abbildung 14²⁷⁰

einen Blowjob. Dabei ist das Geschlecht dieser Performerin/dieses Performers nicht offensichtlich. Sämtliche Geschlechtsmerkmale identitären Stils treffen auf sie/ihn/es zu. Brüste und Penis, Schminke und lange Haare, Analplug und Blowjob kombiniert in ein und demselben Körper machen die Performerin/den Performer zu einer geschlechtsfluiden, pluralen, und doch daseinsperfekten Performanceentität. Im Zuge des Trans-Seins des einen Performers werden auch die Geschlechter der beiden anderen unwesentlich. Auch die Akzentuierung des weichen, hellen Lichts in der gleichberechtigten Kameraebene lässt die Geschlechter darin diffundieren. Das Geschlecht ist hier völlig unerheblich, vielmehr erweisen sich die performt-expliziten Formalqualitäten von Relevanz. Alle sind eins, jeder ist für sich perfekt, und doch vereint in der Geschlechtlichkeit intensiv-performender Manier. In der Unendlichkeit und zugleich Perfektion des geschlechtlich-performten Seins kommt der Körper so als geschlechtslos und simultan geschlechtstperfekt zum Vorschein. Dieser plural-unendliche Stil der pornographischen Performance ist hier ergo erhaben.

²⁷⁰ Vidal [Reg.]: *Monster Cock She-Males*. 2010, Min. 03:18:54.

²⁷¹ Vgl. Abb. 14.

5.3 Kunstkörperliche Intensität

„De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort.“²⁷²

Intensität ist die Quelle und das zentrale Stilelement der explizit-erhabenen Performance. Der Körper in den Extremen seiner selbst im Streben nach den nächsten zu transgredierenden Körpergrenzen, die eine anziehend-verführerisch-attraktive Magie verfügbar werden lässt, zeichnet die pornographisch-erhabene Performance aus.

5.3.1 Hardcore-Intensität der Sex- und Gewaltextreme

In der pornographischen Performance des erhabenen Stils spielen die Faktoren Sex und Gewalt eine essentielle Rolle für die Intensität des Performanceaktes. Für die Performance dieser Explizität ist hierbei die Essentialität des „Intensitätserlebnis“²⁷³ vorrangig, was sich darin offenbart, dass der Performer selbst in Sphären intensiver und extremer Performancedarbietungen eintaucht, um die Extreme der Hardcorequalitäten der Überfelder „Sexualität“ und „Gewalt“ auszuloten. Pornographisches Performen impliziert daher, das Vordringen zu den Extremen zur Priorität der Performanceexistenz zu machen, denn „‘to perform‘ is to show off, to go to the extremes“²⁷⁴. Pornographisches, explizites Performen beinhaltet qua seiner Natur immer performte Extremdarstellungen. Die Extremerfahrungen in der Performance erreicht der Körperpräsentator hierbei dadurch, indem er die Konfrontation mit und via seinem Körper unternimmt, das Körperliche suchend im Körperselbst und in Körpern von Zweiten, Dritten, Vierten etc. oder unendlich vielen anderen Körperkünstentitäten. Dabei ist es immer die Herausforderung, den unwiderstehlichen Trieb nach dem „Mehr“ und dem „Darüber-Hinaus“ in den Akten der sexuell und gewalttätig konnotierten Performance anzustreben. Dem Performer ist es ergo geboten, „confronting himself in the face of simple irrefutable challenges.“²⁷⁵ Somit bildet die Basis der intensiv-expliziten Performance die affrontative Begegnung mit den Extremzuständen der eigenen und der anderen Kunstkörper. Im Augenblick der plötzlichen, performten Körperaffrontierung

²⁷² Bataille: *L'Érotisme*. 1957, S. 17.

²⁷³ Bohrer: *Plötzlichkeit*. 1981, S. 33.

²⁷⁴ Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. 2013, S. 28.

²⁷⁵ Brook: „Preface.“ 2002, S. 11.

ergeben sich dadurch die Potentiale zur Erreichung der Extreme, „die Erfahrung einer Sprengung, einer Gewaltsamkeit im Augenblick der Explosion.“²⁷⁶ Diese Erfahrung körperperformten, radikalen Niveaus ist es, die die Intensität der expliziten Pornographieperformance vermittelt. Der Extremperformer fixiert dabei immer auch die Provokation, die durch die Hardcoreperformance effektiert wird, denn „[i]f the actor performs in such a way, he becomes a kind of provocation“²⁷⁷. Mit der extremsexuellen und extremgewaltigen Körperkunst geht nämlich immer auch die Verbundenheit mit „tradierten“ Performancemustern einher, denen in der pornographischen Performance explizit Nichtbeachtung geschenkt wird. Dadurch wird das Potential zur Provokation mittels des explizit-performenden Körpers initiiert, und der Performancekörper damit ein provokanter Hardcoreextremkörper. Somit werden sämtliche körperlichen Extremdarstellungen viabel, die sich in ihrer Dimension bis hin zum extremsten aller vitaler, aktiver Intensitätsperformanceerfahrungen – dem Tod – erstrecken: „Das Entscheidende ist das Extrem des Möglichen, wo Gott selbst nicht weiter weiß, verzweifelt, tötet.“²⁷⁸ Ergo ist der Hardcoreperformance stets „die Ästhetik des Todes und des Eros“²⁷⁹ immanent. Die erhaben-pornographische Performance strebt also nach den extremsten Körperdarbietungen in den Extremen der Sexualität und der Gewalt.

Die Intensität der pornographischen Performance via Sex- und Gewaltakte stellt Belladonna in den Mittelpunkt ihrer Kunst. In Abbildung 15 ist sie in einer solchen Intensivperformance zu sehen.²⁸¹ Kopfüber, mitten zwischen zwei Performern, erhält sie selbst Cunnilingus während sie dem Anderen Fellatio gibt.



Abbildung 15²⁸⁰

Hier stellt sich die Performance in ihrer extrem-expressierenden Intensität dar. Die Aufnahme aus der Froschperspektive im gleißenden Lichte lässt die Szenerie umso erhebender, direkter – intensiver – werden. Buchstäblich auf den Kopf gestellt wird hier der Status der Normalität, stattdessen introduziert sich eine Erfahrung des Extremen, des Übernormalen der performten Sex-Gewalt-Performance. Aktivität und Passivität der direkten Körperbeherrschungsaktion im Moment der körperlichen Hingabe dominiert das inszenatorisch-präsente Jetzt in dieser

²⁷⁶ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 91.

²⁷⁷ Grotowski: „Methodical Exploration.“ 2002, S. 131.

²⁷⁸ Bataille: „Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953.“ 1999, S. 54.

²⁷⁹ Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. 1998, S. 146.

²⁸⁰ Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Min. 01:02:05.

²⁸¹ Vgl. Abb. 15.

Changierperformance vitaler Körperpotenz. Die korporalfassionierte Beziehungsmelange aus Sex und Gewalt als Triebfedern der Performanceherausforderung fungieren im Einklang mit der intensiv-akrobatischen Körperleistung. In der Folge tritt die Performance mit ihren Performancekörpern in die Dimension der Hardcoreextremintensität – im Streben nach dem performt-orgiastischen Tode in der Hypervitalität. Lust und Terror regieren in dieser Performance der Intensität – im intensiv-erhabenen Stil.

5.3.2 Explizite Intimität

Zur Verwirklichung der Intensität extremer Performance empfiehlt sich explizite Intimität. Dies impliziert die Performanceusance der eigenen Körperintensitätsniveaus, die der Performer aus dem eigenen Intimitätsbereich geistiger und physischer Natur bezieht. Er transferiert hierbei diese Intimität auf die körperliche Extremstufe, die zur Präsentation seiner Intimität in der Explizität führt, was, abgeleitet von Grotowski, progressiv fortführend wie folgt beschrieben werden kann:

„Here everything is concentrated on the ‚ripening‘ of the actor which is expressed by a tension towards the extreme, by a complete stripping down, by the laying bare of one’s own intimacy“²⁸²

Die absolute Darlegung seiner selbst ist dem Performer in der Manier dieser Performancemethodik das Mittel seiner Kunstwahl. Völlige Hingabe an die Performanceextremkunst ist es, die das Erhabene in der extremen Explizität offenbar werden lässt. Die Zuwendung an den Körper eröffnet demnach erst das gesamte Potential der pornographischen Performance in ihrer extremsten Fassung – Magnitudo sichtbar und möglich werden lassend: „One must give oneself totally, in one’s deepest intimacy, with confidence, as when one gives oneself in love.“²⁸³ Der Schlüssel stellt dabei das metaphorische und zugleich tatsächliche Verliebtsein in den Körper und dessen Performance dar. Diese tiefe, bedingungslose Liebe zur Selbstintimität wie zum Selbstkörper findet ihre sentimentale Resonanz im Akte der Performance. Aus der Intimität extrahiert der Performer folglich die Basis für den extremkörperlichen Akt der expliziten Inszenierung. Wird der Akt dergestalt zur Aufführung gebracht, sind die maximalsten – erhabenen – Gefühle erreichbar. So ist es die explizite Intimität, die „[t]he active, creating force of the artist“²⁸⁴ darstellt.

²⁸² Grotowski: „Towards a Poor Theatre.“ 2002, S. 16.

²⁸³ Grotowski: „The Theatre’s New Testament.“ 2002, S. 38.

²⁸⁴ Schneider: *The Explicit Body in Performance*. 1997, S. 36.

Explizite Intimität bringt Belladonna in Abbildung 16 zum Ausdruck.²⁸⁶ Intimität wird durch die Missionarsstellung der Performance impliziert, die expliziert wird in der Überkörperperformance beinüberstreckenden Stils Belladonnas. Hierin manifestiert sich, supportiert durch die weich-roten Farben im abgedunkelten Ambiente, die explizite Intimität in der Performancehandlung des hingebenden Sentiments. Performanceliebe zum expliziten eigenen wie anderen Körper treibt die Performance an, Gefühle der intimen Extremität vollenden den explizit-intimen Performanceakt.



Abbildung 16²⁸⁵

5.3.3 Intensive Sinnlichkeit

Körperliche Intensitätsperformance ist absolut-sinnlich. Sie umfasst den gesamten Bereich der Sinne, sämtliche physiologische Sinnesorgane werden angesprochen. Das Gehör, der Geruch, der Geschmack, die Visualität sowie die Taktilität sind allesamt im Akte der Performance affiliiert. Aus dieser Gesamtpartizipation aller Sinnesqualitäten realisiert der Performer mittels seines Körpers die Performance in ihrem expliziten Stil durch die – erhabene – Verwendung eines expansiven Vielzuviels der Sinne. Alle Sinne werden von ihm im Überschwang eingesetzt, sie kommen in extensiver Manier zum Zuge ihrer Wahrnehmbarkeiten, sodass sie im erhabenen Sentiment kulminieren, und sich performend als Gesamtübersinne manifestieren. Der künstlerische Performancekörper ist also eine absolute, offene Entität, die mit allen Sinnen ihre wahrnehmende Aufführung performt und erfährt. Es stehen damit dem Körper alle Möglichkeiten frei, sich zur sinnlichen Wahrnehmung zu bringen, und sich gleichsam von ihr im Stile der Synästhesie beeinflussen zu lassen.

Die Intensität der pornographisch-sinnlichen Performance erfährt in ihrer Sinnlichkeit umfassenden Einbezugs insbesondere durch explizite Sichtbarkeit ebenso wie durch explizite Hörbarkeit ihre Artikulation in ihrer explizitesten Wahrnehmbarkeitsmanier. Auf der visuellen Ebene werden durch deren sinnliche Applikation vor allem „beschwörende Gesten,

²⁸⁵ Belladonna [Reg.]: *Manhandled* #04. 2012, Min. 00:31:58.

²⁸⁶ Vgl. Abb. 16.

emotionale oder willkürliche Haltungen, rasendes Stampfen von Rhythmen und Lauten“²⁸⁷ zur Aktion gebracht, die den sinnlichen Gestaltungsrahmen der Visualität mittels ungezügelter Performanceakte zum sinnlichen Ausdruck seiner orgiastischen Expression bringen. Alle extremen, wilden, penetrierenden, repetitiven, rhythmischen, plötzlichen, emotionalen, überschwänglichen visuellen Körperhandlungen sind demnach Gestaltwerden des Ausdrucks des pornographisch-performten Stils. Ebenso verhält es sich mit der auditiven Ebene. Hier zeichnet insbesondere die Stimmlichkeit dafür verantwortlich, den Körper performend fühlbar zu machen:

„Die enge Beziehung zwischen Körper und Stimme zeigt sich vor allem im Schrei, im Seufzen, Stöhnen, Schluchzen und im Lachen. Sie werden unübersehbar in einem Prozeß hervorgebracht, der den ganzen Körper affiziert“²⁸⁸

Die Affizierung des totalen Performancekörpers findet ergo in der Folge statt. Mittels der Stimme werden Expressionen hervorgebracht, die die gesamte Bandbreite körperlicher Sinnlichkeitslagen abzubilden im Stande sind, die Laute vermitteln den Körper in der Performance in direkter Weise. In der pornographischen Performance dominieren stimmlich extreme Expressionen, orgiastische Laute, stöhnende und frenetische Stimmgebungen. Diese zeichnet ein überragendes, pulsierendes Vielzuviel-Niveau aus. Dieses wiederum „zielt darauf ab, Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu bestriicken, abzuschalten.“²⁸⁹ Durch die explizite Stimmlichkeit also wird die pornographische Performance zu einer atmosphärisch sinnlichkeitsgetriebenen Extreminszenierung. Explizite Audiovisualität ist der pornographischen Performance immanent, und bringt diese in besonderer Manier zur Expression ihrer stilistischen Natur. Damit, und ebenso in erweiterter Dimension auch durch sämtliche andere Sinne, erlangt die explizite Performance eine „unmittelbare, körperliche Sprache“²⁹⁰, die alle Sinne inkludiert, ihnen Raum zur Entfaltung bietet, und sie in der Performance schließlich sichtbar, hörbar, fühlbar, riechbar, schmeckbar werden lässt. Explizite Performance ist folglich immer synästhetisch.

Alle Sinne werden von Belladonna persistent und perpetuell zum Einsatz gebracht. Exemplarisch dafür steht Abbildung 17, in der sie mit zwei weiteren Performerinnen im Kreise der Masturbation nachgeht.²⁹¹ Die Tangierung der drei Akteurinnen vollzieht sich in berührender, hörender, riechender, visueller und geschmacklicher Weise, da in der

²⁸⁷ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 101.

²⁸⁸ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 219.

²⁸⁹ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 97.

²⁹⁰ Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 129.

²⁹¹ Vgl. Abb. 17.

Performance die Sphäre einer „Autopoiesis der *feedback*-Schleife“²⁹² durch die performende Konstellation eröffnet wird. Sämtliche Sinne sind daran beteiligt, die sich durch die Performerinnen und in ihnen und der Tangierung ihrer umgebenden Einflüsse kontinuierlich sinnlich neu justieren, und sich so im



Abbildung 17²⁹³

performt-gegenwärtigen Moment expressionieren. Die Sinne der drei Performerinnen befinden sich im steten Austausch mit sich selbst sowie in der kontinuierlichen Kommunikation mit den Körpern der anderen Akteurinnen. Ein sinnlicher Transfer vollzieht sich in der Performance. Eine Sinnesvollbeteiligung wird somit in dieser Szenerie implementiert. Damit introduziert sich die Synästhesie. Dies resultiert im Vielzuviel des sentimental Geschmacks, womit die Performance der drei Akteurinnen eine synästhetische – sinnlich-erhabene – wird.

5.3.4 Kunstkörpereskadismus

Der Eskadismus ist essentielles Element der performten Intensität. Eskadismus in diesem Kontext impliziert die Nähe zum Eskapismus, ist jedoch nicht mit diesem gleichzusetzen. Vielmehr enthält der Eskadismus Elemente sowohl aus dem Eskapismus als auch aus dem Wahnsinn. So entsteht eine Melange aus beiden Faktoren, die den impulsiv-weltabgehobenen Eskadismus zur Folge haben, der performend durch körperliche Impulse zur Aufführung gebracht wird. Dieser äußert sich in performt-expliziter Manier in den Momenten extrem-intensiver pornographischer Darstellung seitens des Performers. In diesen Augenblicken überwältigender Körperinszenierung gerät der Performancekörper in den Zustand des eskadistischen Stils, ein Überangebot emotionaler Sinnlichkeitsempfindungen und -expressionen entsteht:

„At a moment of psychic shock, a moment of terror, of mortal danger or tremendous joy, a man does not behave ‚naturally‘. A man in an elevated spiritual state uses rhythmically articulated signs“²⁹⁴.

Die Insignien, die der Performer nun in und auf seinem Körper trägt, sind von furioser Natur, der Performer erlebt und expressioniert seine Fassung des außerordentlichen Sentiments in

²⁹² Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 264.

²⁹³ Belladonna [Reg.]: *Girl Train #01*. 2010, Min. 00:34:01.

²⁹⁴ Grotowski: „Towards a Poor Theatre.“ 2002, S. 17.

entzückender und gleichsam brutaler Art und Weise. Entzückender Wahnsinn – „unpredictable and provocative“²⁹⁵ – ist der Stil dieses Moments – Eskapadismus in der erhabenen Gestalt. Heftige Leidenschaften werden performend spürbar, metaphorisch „[t]ief in deinen Sinnen, deinen Gliedern und deinen Bewegungen“²⁹⁶. Somit vollzieht sich der Wahnsinn im sinnlichen Gewand, die Fernabrealität in der Realität der Übergefühlssentimentalität. Die Performance wird sinnlich-qualitativ intensiv. Der Eskapadismus erscheint „im erhabenen ‚Augenblick‘ des Wahnsinnigen bzw ästhetisch verzückten Menschen“²⁹⁷.

Belladonna zelebriert den Eskapadismus performend mannigfaltig. Abbildung 18 zeigt sie dabei, wie sie diesem wahnsinnig-eskapistischen Stil nachgeht.²⁹⁹ Bei dieser „Party of Feet“, wie schon der Titel lautet, performen mehrere Performerinnen eine Orgie, die die Füße in das Zentrum der Performance



Abbildung 18²⁹⁸

stellt. Rasend-furios werden diese appliziert, um einerseits der Normalität zu entfliehen, andererseits Wahnsinn in Gestalt sexueller Gesten und Gefühle heraufzubeschwören. Die Füße finden überall und in jedem Kontext Anwendung, sei es im Mund, in der Vagina oder zum Luftabdrosseln der Nase. Es evolviert sich eine Performance rhythmischer, unvorhersehbarer, provokativer und leidenschaftlicher, intensiver Bewegungsperformanceakte, die eskapistisch und wahnsinnig zugleich sind – die Inszenierung wird zur Performance des eskapistischen Stils.

5.3.5 Terroristische Schönheit der Sexualitätsgewaltakte

Die intensive Performance findet zu ihrer Gestalt durch die Prämisse der terroristischen Schönheit von Sexualität in Verbindung mit Gewalt. Ganz im Zeichen des Erhabenen wird so die performend gewalttätige Sexualität dergestalt elaboriert, dass diese in ihrer Extremität der Darstellungen terroristisch-schön ist, denn „skilled enactment of horrors can be beautiful and

²⁹⁵ Goldberg: *Performance Art. From Futurism to the Present*. 2011, S. 249.

²⁹⁶ Evola: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. 1997, S. 137.

²⁹⁷ Bohrer: *Plötzlichkeit*. 1981, S. 160.

²⁹⁸ Belladonna [Reg.]: *Party of Feet*. 2010, Min. 01:28:15.

²⁹⁹ Vgl. Abb. 18.

yield aesthetic pleasure.“³⁰⁰ Ästhetisch erhabene Hardcoreperformance hat dabei, seinem freigiebigen, sexuellen und gewaltanhängigen Wesen nach, „Self-penetration, trance, excess“³⁰¹ zur Natur. Im Modalstil der körperlichen Selbstgewaltanwendung respektive Gewaltanwendung am Körper vollführt der Performer alleine oder zumeist freiheitlich sexuelle und gewalttätige Akte, die sich als exzessive Intensiveinflussnahmen der Körperpartizipanten manifestieren. Die Oberfläche und somit die Unversehrtheit des eigenimaginativ, künstlerisch realisierten Körpers des Performers wird hierbei tangiert, sodass die Immunität des Kunstkörpers durchstoßen wird, um dadurch die Performancekunst zu ihrem ästhetischen Maximum zu geleiten. Es muss quasi Kunst destruiert werden, um neue Kunst hervorzubringen. Hierbei ist die Destruktion jedoch nicht als willkürliche Zerstörung zu verstehen, vielmehr findet eine produktive, gewollte künstlerische Destruktion statt, die sich im Bewusstsein dessen, Kunst zu sein, der Kunstperformance als Mittel zur Realisierung der erhabenen Ästhetik bedient. Es ist also ein metaphorisch sexueller Krieg in der Kunst mit ebensolchen künstlerischen Körpermitteln, der hier zwischen den Körpern geführt wird. Dieser künstlerische „Krieg ist schön“³⁰². Die Kunstsexgewalt erfährt dabei mittels der Akte gewaltsamer Sexhandlungen eine von ihr ausgehende Faszination. Dieses Faszinosum wird evoziert durch das Vielzuviel des expliziten Performancestils. Somit wird der Performancekörper in die Intensität höchster Qualität geleitet, „die allein leitende Faszination an einer Grammatik der überwältigenden Gewalt“³⁰³ übernimmt die Performance durch die extreme Körperusage. Somit konstituiert sich, evoziert durch Akte der performten Sexgewalt, ein Stil des terroristisch-schönen, lustvoll-unlustvollen Gefühls. Einzig durch die gewaltsam-sexuelle Manier der vitalen Performance ist es viabel, die Sphäre dieser Faszination zu gewinnen, denn es ist angezeigt, „daß uns nur die Gewaltbarkeit, eine unsinnige Gewaltbarkeit, die die Grenzen der auf Vernünftigkeit reduzierbaren Welt durchbricht, die Kontinuität aufschließt“³⁰⁴. Sinnlosigkeit als Sinnhaftigkeit ist das Gebot dieses Modus. Sinnlose Gewalt sexueller Natur bahnt den Weg ins Erhabene. Es geschieht die Illumination von „gewaltsamen Entzückungen“³⁰⁵ – die pornographisch-erhabene Performance erscheint. Dieses Erscheinende des expliziten Stils ist dabei „gewiß das Schrecklichste, und es ist auch *das Heiligste*“³⁰⁶, denn eben durch diese Stilistik manifestiert

³⁰⁰ Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. 2013, S. 48.

³⁰¹ Grotowski: „The Theatre’s New Testament.“ 2002, S. 38.

³⁰² Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. 1998, S. 139.

³⁰³ Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*. 1998, S. 147.

³⁰⁴ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 135.

³⁰⁵ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 237.

³⁰⁶ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 280.

sich die erhabene Ästhetik, die in der Lage ist, zu den höchsten Gefühlen der unendlichen Körperkunst zu gelangen. Die Epiphanie des Heiligen im Extremintensiven erstrahlt durch die explizite, terroristisch-schöne – erhabene – Performance der Sexualität und der Gewalt.



Abbildung 19³⁰⁷

Im Fisting – visibel in Abbildung 19 – evolviert sich die terroristische Schönheit der Performance Belladonnas mit zwei weiteren Performerinnen.³⁰⁸ Belladonnas Körper als Kunstwerk des eigenimaginativen Stils wird hier von den beiden Mitperformerinnen zum Zwecke der performt-pornographischen Kunst künstlerisch destruiert. Mit Gewalt dringt die eine Hand der einen Performerin in Belladonna vaginal ein, die andere hält sie dabei fest und bearbeitet ihre Klitoris. Schöne Lust im terroristischen Akt wird evoziert. Es wird ergo künstlerisch neu geschaffen, um das Sein des Körpers als kunsthandwerkliche Illumination zu evozieren. Mittels der lustvollen Gewaltsamkeit dringen damit zwei Kunstkörper in den anderen ein. Das Resultat ist eine Melange der drei, eine Fokussierung auf den eingedrungenen, woraus sich wiederum neue Kunst konstituiert. Terrorschöne Gewalt und Sexualität leiten somit in das Erhabene der sich realisierenden Performancekörperkunst.

5.3.6 Intensive Kunstkörperperformancemagie

Die performte Intensität des expliziten Inszenierungsstils resultiert in der körperlichen Manifestierung des Magischen. Der Performancekörper wird durch die extreme Intensität der Performanceakte zu einem magischen Insignium. Magie in diesem Nexus bedeutet die realmetaphysische Verfügbarkeit der Akte und Affekte des Performancekörpers in seinem magnitudalen Intensitätsniveau. Der pure und intensive Zustand der „Lebenskraft“³⁰⁹ kommt zur Erscheinung in explizitperformter Präsenz, tangiert den gesamten Körper, macht ihn disponibel zur Empfängnis der erhabensten sphärischen Sentimente – die Magie emergiert im Körpermagier:

³⁰⁷ Belladonna [Reg.]: *Girl Train #01*. 2010, Min. 00:13:18.

³⁰⁸ Vgl. Abb. 19.

³⁰⁹ Evola: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. 1997, S. 371.

„Der Magier löst sich, steigt höher, und durch Aufhebung der äußeren Wahrnehmungsfähigkeit und durch Isolation vom Körper und damit von allem Äußeren in aktiver Ekstase *schaut er Licht*.“³¹⁰

Die Erlangung des Lichts impliziert zudem auch die magische Aura des Körpers, die der Performer in der Performance synthetisiert. Der explizit-intensive Körper ist nunmehr mittels seiner extremen Performancedarstellungen in die Dimension der magischen Illumination gelangt. Hierin ist der Körper als realer Körper sowie als metaphysischer magisch in der momentanen Intensitätsqualität seiner performt-künstlerischen Existenz. Es gilt dabei, innen und außen: „Every man and every woman is a star.“³¹¹ Der Performancekörper als Stern seiner magischen Aura erstrahlt am Firmament der inszenatorisch-pornographischen Performancekunst. So „verwenden wir den Ausdruck Magie weiterhin, ein Beweis dafür daß wir ihm Kräfte zuschreiben, die seinen unmittelbaren, festumgrenzten Sinn überschreiten“³¹². Sinn ist obsolet, die einzig relevante Konstante ist das Gefühl. Das Gefühl in seiner erhabenen Dimension. Dieses wird durch die Magie erreicht. Die körperliche Magie evoziert die Erhabenheit. Die erhaben-pornographische Performance ist magisch.

Das Intensiv-Magische erlangt Belladonna in Abbildung 20.³¹⁴ Im Modalstil der Double-Penetration von zwei Mitperformern erreicht sie das Licht der Magie im Moment der performten Hingebung. Sie ist im momentanen Performanceszustand der Stern für ihr eigenes Körperselbst sowie für die Performance und



Abbildung 20³¹³

deren Determinanten selbst, strahlt in der ekstatischen Variation des Aktes in expliziten Gefühlen. Das performte Gefühl des sich über alles erhebende Sein des Performancekörpers glänzt im Lichte des Aktes. Einziges Element der Bedeutung und des Sinns ist dieses Gefühl. Somit wird die Magie illuminiert. In der Intensität des explizit-performten Stils erstrahlt Belladonnas Aura der erhabenen Magie.

³¹⁰ Evola: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. 1997, S. 61.

³¹¹ Crowley: „Liber Al Vel Legis.“ 2012, S. 72.

³¹² Artaud: *Das Theater und sein Double*. 1996, S. 169.

³¹³ Belladonna [Reg.]: *Belladonna's Spontaneass - She's Up To Her Old Tricks Again*. 2012, Min. 01:32:47.

³¹⁴ Vgl. Abb. 20.

5.4 Körperperformancekünstlerische Transzendenz

„The Transcendent is beyond normal sense experience, and that which it transcends is, by definition, the immanent.“³¹⁵

Die kunstkörperliche Performance des erhabenen Stils führt in die Transzendenz. Das korporalästhetisch Immanente kommt somit im explizit-performten Akt zur Illumination und gibt den körper-sensitiven Empfindungen das Geleit in die Körperjenseitigkeiten, in denen die Kunstkörperperformance in ihrer vollen Erhabenheit zur Offenbarung gelangt.

5.4.1 Jenseitigkeit

Pornographische Performance führt in ihrer Erhabenheit zur Transzendenz. Dabei zeigt sich der Körper in der Performance als Körper jenseits der Normalität. Er tritt ein in die Dimension seiner Jenseitigkeit – eine Körperfassung von „volatile form“³¹⁶ –, die sich darstellt als unikalere Körperzustand einzigartigen Stils. Der Körper wird in der expliziten Performance zu einem hypernormalen der besonderen Überform. Intoduziert durch die extremintensive Art des exponierten, pornographischen Performancekörpers strebt der Körper nach der Vervollkommnung seiner selbst, sowie zugleich nach der „Auflösung konstituierter Formen.“³¹⁷ Es vollzieht sich demnach ein Spiel mit der Perfektion und der simultanen Dissolution der gleichen Entität – dem Körper. In der expliziten Kunstperformance des erhabenen Stils handelt der Körper vom Streben nach Unendlichkeit in der intensiv-perfektionierten Endlichkeit. Dieses paradox-intendierende Unterfangen resultiert in „the dissolution of boundaries.“³¹⁸ Sämtliche Grenzen werden im Performanceakt gesprengt, sodass der Körper einerseits sowohl in der Perfektion seiner Diesseitigkeit, sowie andererseits auch in der Transzendenz seiner Jenseitigkeit existieren kann und existiert. Dieses Gefüge körperlichen Seins evoziert das Erhabene. Das Dasein des Körpers wird zum perfekten Sein des Körpers in der Realitas sowie zum Sein des Körpers in der Transzendenz. Durch die Immanenz der pornographischen Performance eröffnet sich „uns die Kontinuität des Seins, sie allein eröffnet uns das blendende Spiel des Seins.“³¹⁹ Das Sein generiert eine performte

³¹⁵ Schrader: *Transcendental Style in Film*. 1988, S. 5.

³¹⁶ Goldberg: *Performance Art. From Futurism to the Present*. 2011, S. 249.

³¹⁷ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 21.

³¹⁸ Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. 2013, S. 49.

³¹⁹ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 290.

Explizitätsentität, die in ihrem Dasein sämtliche Seinsfassionierungen annehmen kann. Dem performt-pornographischen Körpersein aller Art ist somit das Hypersein stets inhärent. Der Performancekörper befindet sich in seinen expliziten Seinsfassionierungen somit im Übersinnlichen, Jenseitigen seines Daseins. Der künstlerische Performancekörper nimmt daher in der pornographischen Performance die übersinnliche Dimension ein, er wird zum Körper der Erhabenheit – der pornographisch-performten Erhabenheit.

Performance der jenseitigen Körperdimension ist in Abbildung 21 – interpretatorisch – zu sehen.³²¹

Belladonna vollführt hier eine pornographische Performance in hypernormaler Körperfassung, die die Volatilität des körperformten Stils zur Geltung bringt. In Pferdegeschirr, in steril-dunkler Umgebung von einer



Abbildung 21³²⁰

Mitperformerin eingeschirrt und geführt, wird hier eine Überkörperlichkeit in Verbindung mit dem Spiele mit der körperlichen Macht – ergo körperliche Dominanz und Unterwürfigkeit – performt, die Anleihen am Animalischen nimmt, jedoch eine völlig eigenständige Performancekörperrichtung einschlägt und damit das Diesseitige verlässt. Folglich begibt sich Belladonnas Performancekörper in die Jenseitigkeit der Explizität, eine neue Körperperformanceform schöpfend. Dies führt in die übersinnliche Körpertranszendenz des erhabenen Performancegeschmacks.

5.4.2 Liminalität

Um die absolute Transzendenz zu erreichen, muss der Körper durch einen Zustand der „Liminalität“³²². Hierbei handelt es sich – analog nach Victor Turner, auf Arnold van Gennep aufbauend³²³ – in der pornographischen Performance um einen „Schwellenzustand“³²⁴ des Körpers, der darüber hinaus de facto von genereller Wirksamkeit und Bedeutung für die gesamte Kunst sowie Performancekunst und damit der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen in seiner Vollumfänglichkeit ist. Der Körper befindet sich dabei zunächst auf dem Niveau des puren Kunstgestaltungskörpers. In der Performance wird er nachfolgend in den

³²⁰ Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic*. 2005, Min. 02:29:48.

³²¹ Vgl. Abb. 21.

³²² Turner: „Liminalität und Communitas.“ 1998, S. 251.

³²³ Vgl. van Gennep: *Übergangsriten (Les rites de passages)*. 2005.

³²⁴ Turner: „Liminalität und Communitas.“ 1998, S. 251.

Zustand der Liminalität versetzt, aus der er anschließend als neuer, innovativer Körper der performend-erhabenen Schöpfung hervorgeht. Der Prozess der pornographischen Performance führt demnach zum Erhabenen. Dabei ist es der Gesamtprozess der expliziten Performance, in dem der Körper den Liminalitätszustand erreicht. Zu Beginn ist der Körper noch ein Kunstkörper eigenimaginativ gestalteter Qualität, und somit in diesem Zustand eindeutig gefasst. Im weiteren Verlauf der expliziten Performance wird aus diesem Körperzustand durch die Vollziehung der Performance ein Körper des Pornographisch-Erhabenen. Der Übergang zwischen diesen beiden Zuständen ist die Liminalität, die der Körper im Zuge der Performance durchschreitet, und in der die Qualitäten der Körperempfindung sich verändern: „Der Übergang von einem niederen zu einem höheren Status erfolgt durch das Zwischenstadium der Statuslosigkeit.“³²⁵ In dieser Statuslosigkeit realisiert sich durch die Extremität der Performancehandlungen eine neue Dimension der Körperfassung, die an und im Körper arbeitet, ihn tangiert, ihn berührt, und schließlich freimacht von seinen bisherigen Attributivata. Der Körper begibt sich in die liminalitive Verfassung des freien Körperkunstperformances. Dies wird zum einen prozesshaft im Körper selbst fühlbar, wahrnehmbar und empfindsam durch die Akte der Intensivität, die sich im Inneren des Körpers dessen Gefühlen und des Körpergesamtgefüges bemächtigen. Zum anderen wird dies auf dem Körper sichtbar. Der Körper wird im Performanceprozess geprägt von Performanceauswirkungen, Spuren der Handlungen, offensichtlichen Körpervariationen und Modifikationen körperlicher Intensivqualität: „Was immer die Performer hier an und mit ihrem Körper hervorbringen, hinterläßt an ihrem Körper wahrnehmbare Spuren, die auf einen Transformationsprozeß verweisen.“³²⁶ Die Transformation findet via Hardcoreperformance statt. Die radikalen und extrem-intensiven Akte des pornographischen Performancestils leiten die liminalitive Erfahrung ein, vollführen sie, und kulminieren in der Liminalität. Dieser Prozess der liminalitiven Explizitperformance zeichnet ergo eine „Schwellenerfahrung“³²⁷ aus, die sich in der pornographischen Performance durch die Akte im Körper manifestieren:

„Insgesamt also könnte man von einer Erfahrung sprechen, die dahin tendiert, daß der Geist Körper wird, während gleichzeitig der Körper subtiler wird, bis schließlich eine Art Zwischenzustand eintritt, der weder geistiger noch körperlicher Art ist und dem – wie wir schon sagten – im wesentlichen der Zustand des erotischen Rausches entspricht.“³²⁸

Die liminalitive Körpererfahrung ist demnach eine der überwältigenden Qualität grenzenloser – erhabener – Fassung. Der Körper der Kunst wird einer und viele. Der Körper ist alles in der

³²⁵ Turner: „Liminalität und Communitas.“ 1998, S. 253.

³²⁶ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 154.

³²⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 307.

³²⁸ Evola: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. 1998, S. 183.

gegenwärtigen Performancekörperpräsenz. In der Liminalität vollzieht sich daher das Sentiment, welches die künstlerisch-pornographisch Performance in ihrem Kern ausmacht: das Erhabene. Es ist also zu konstatieren: Der „Zustand des Übergangs [...] ist das Erhabene.“³²⁹ Der pornographisch-erhabenen Performance ist ergo die Liminalität des Körpers inhärent.

Der Zustand der Liminalität konstituiert sich in der Abbildung 22.³³¹ Hier manifestiert sich die Liminalität in der Körperfassung der beiden Mitperformerinnen als animalische Körpergespielinnen Belladonnas. In diesem Zustand befinden sich beide weder in menschlicher Körperrepräsentation noch in



Abbildung 22³³⁰

einem Zustand des echten Tieres. Vielmehr trägt sich hier ein Spiel mit der Macht zu, sie müssen den Befehlen Belladonnas gehorchen, sind nichts richtig und ganz, sondern warten auf Erlösung in Form sexueller oder gewalttätiger Performanceakte, die sie in andere Sphären katapultieren. Hier müssen sie ausharren im Modus der performten Gehorsamkeit, unfähig, sich in andere Zustände von alleine zu begeben. In diesem Zustand sind sie auf der Schwelle zu dem, was noch kommen mag – statuslos, liminalitiv. In der Liminalität, der Schwellenerfahrung, ist ihr Körper noch im Zwischenstatus der intensiv-expliziten Performancepräsenz – Erhabenes immanent und antizipierend voraus.

5.4.3 Exzessiv-rauschhafte Ekstase

Die übersinnliche Transzendenz findet ihre Seinsschöpfung durch die Applikation und die Realisierung eines Zustandes der Ekstase, der im performt-pornographischen Exzess erscheint. Der performt-explizite Exzess führt zur Ekstase. Diese Ekstase versteht sich als „das Exzessive [...] [der] Existenz“³³². Im Körper vollzieht sich durch die performt-extremen Akte dieses exzessive Sein als körperliches Sein. Der Körper tritt somit durch die Exzessivität in die ekstatische Übersinnlichkeit. Die exzessive Qualität findet sich hierbei im Rauschzustand. Im Rausch werden die exzessiven Kräfte implementiert. „Dieses

³²⁹ Bohrer: *Plötzlichkeit*. 1981, S. 84.

³³⁰ Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic #07*. 2011, Min. 02:56:12.

³³¹ Vgl. Abb. 22.

³³² Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 146.

Berauschtsein – das muß geschaffen werden. Von da muß ausgegangen werden“³³³. Dieser Rauschzustand realisiert sich durch die Vollführung der extremintensiven Performanceakte. In diesen kommen die Performancehandlungen dergestalt zum Ausdruck, dass sie, wie aus einer fließenden Bewegung her, sich zur Entfaltung bringen. Sie münden in die Euphorie durch die radikalen Hardcorevollziehungen, die sich kontinuierlich zu einer intensiven Explizitätsnarration ausprägen. Diese Narration erzählt von der extremen Intensität der vollbrachten Akte. Dadurch manifestiert sich die rauschhafte Euphoriestilistik, die dafür verantwortlich zeichnet, die Implementation der extremen Exzessivität zu evozieren. Für den exzessiven Rausch ist indessen zudem die körperliche Energie verantwortlich, die in den Akten der pornographischen Performance in übermäßiger Art und Weise ausgeschüttet wird: „[W]ir verausgaben unsere Kräfte, ohne Maß zu halten, und unter der Gewalt der Leidenschaft verschwenden wir manchmal ganz umsonst beträchtliche Ressourcen.“³³⁴ In der expliziten Leidenschaft der Performance werden demnach Energien in der Überschwänglichkeit aktiviert, die sich in den extremen Akten manifestieren. In den orgiastischen Aktionen der Performancehandlung kommt die Energiesubstanz zum Vorschein ihres Übermaßes. Dies stellt einen performten Exzess dar, der in absoluter Radikalität die Energien des Körpers in exzessiver Rauschhaftigkeit verschwendet, und sie voll und ganz in den körperlichen Kunstperformances implementiert. Die gesamte Konzentration des Körpers liegt folglich in der Performancehandlung selbst, der die totale Aufmerksamkeit durch die Energien und den darin fokussierten Kräften zuteilwird. Der Körper und das Körper selbst der Kunst ist daher voll und ganz fixiert auf die Performance in ihrer Intensität. Somit stellt sich das exzessive Rauschempfinden in dieser inszenatorischen Körperdarstellung ein. Der Kunstkörper gelangt ergo durch die Melange von Akt und Körper selbst in die Sphäre des Exzesses, und in der Folge in die Ekstase. Dafür verantwortlich zeichnet die metaphorische und reale Orgie der Körperperformance singulären oder pluralen Niveaus: „Die Orgie ist der heilige Aspekt der Erotik; in ihr erreicht die Kontinuität der Wesen, jenseits der Einsamkeit, ihren fühlbarsten Ausdruck.“³³⁵ Der Körper wird in der Performanceorgie in die Unendlichkeit transferiert. Er ist damit mittels der Exzessivität nicht mehr eins, sondern komplett und ebenso unendlich viele. Der Rausch evoziert diese Körperwahrnehmung, die sich in allen Facetten des Körpers vollzieht. Dadurch realisiert sich schließlich auch die Ekstase. Ein Vielzuviel des erhabenen Modus tritt in der rauschhaften Exzessivität ein, ein

³³³ Wachtangow: „Aus der Regieanweisung zum Gut der Lanins.“ 1982, S. 39.

³³⁴ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 166.

³³⁵ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 125.

Überschwang der Körper findet statt, sodass, gleich ob es sich in der Performance um einen einzelnen oder mehrere Kunstkörper handelt, sich folgendes Körpersentiment ekstatischer Qualität begibt:

„[I]m Gipfel der Einheit – aufgrund der Verschmelzung von Fühlen und Fühlen, von Körper und Körper – mit dem Akt eins werden, der den entscheidenden Ebenenwechsel von Ekstase und Rausch bewirkt.“³³⁶

Im Gipfel der fluiden, pluralen Form der orgiastisch-exzessiven Einheit performten Niveaus manifestiert sich ergo das Einswerden des Körpers mit dem performt-pornographischen Akt. Hiermit ist die Ekstase erreicht. Beim Einswerden handelt es sich sowohl um die Realisierung des perfekt-vollkommenen einen Performancekörpers als auch um die plurale, unendliche Stufe körperlicher Performancequalität. Das ekstatische Gefühl umfasst ergo den gesamten Körper im Akte der expliziten Performance. Sie findet sich folglich im und außerhalb des Körpers, sichtbar und unsichtbar affizierend. Die Ekstase ist das momentane Alles. Diese Ekstase spricht nun: „I am above you and in you. My ekstasy is in yours. My joy is to see your joy.“³³⁸

Im orgienstilistischen GangBang (Abbildung 23) performt Belladonna mit weiteren Performern die exzessiv-rauschhafte Ekstase.³³⁹ Inmitten der Performer – am Hals traktiert, Doggystyle penetriert, Blowjob gebend – befindet sich Belladonna im Rausch der exzessiven pornographischen Performance, welche in



Abbildung 23³³⁷

die Ekstase führt. Ihr körperliches Sein wird im sich körperlich anbietenden, hingebenden Exzess zur rauschhaften Verbindungsperformanceentität, die eintritt in das Reich der gewaltigen Energie- und Kräfteausschüttung im Modus des GangBang. Diese Überschwänglichkeit des performten Körperaktes implementiert den Exzess im Rausch der Orgie. Durch die Beteiligung der weiteren zahlreichen Mitperformer ergibt sich die Fassung des Vielzuviels rauschhaft-exzessiven Stils, welcher den Körper unikal und vollkommen in der Pluralität des Extremintensiven werden lässt. Konsequentially introduziert sich in Belladonnas Körper das Sentiment der Ekstase, das visibel, fühlbar, affizierend wird im Moment der Performance. Die Ekstase ist in der Folge überall: In ihr, auf ihr, um sie herum – in der Transzendenz des explizit-erhabenen Performancemoments.

³³⁶ Evola: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. 1997, S. 381.

³³⁷ Belladonna [Reg.]: *Belladonna's Spontaneass - She's Up To Her Old Tricks Again*. 2012, Min. 01:27:13.

³³⁸ Crowley: „Liber Al Vel Legis.“ 2012, S. 74.

³³⁹ Vgl. Abb. 23.

5.4.4 Klimax

Die Klimax ist das Resultat des, durch die Liminalität und die Ekstase evozierten, performten Körperzustands. In der Klimax geht das Körperselbst nun über sich hinaus, der explizite Performancekörper übersteigt sich selbst. Die pornographische Performance führt zu ihrem Höhepunkt: „This act culminates in a climax. It brings relief.“³⁴⁰ Die Klimax ist dabei das höchste der Gefühle, ein Maximum an verfügbarer körperlicher Potentiale und vollführbaren Qualitäten. Alles in und an der Klimax ist überwältigend. Die pornographisch-erhabene Performance konsequentlich ebenfalls. Die Klimax als ekstatisch-evoziertes Hinausgehen über den Körper, das Selbst und sämtlichen anderen Determinanten der Realitas findet ihre performte Realisation in der Dissolution aller Gesamtparameter. Somit verfügt die Klimax über die Maximalstufe der Transgressivität. Es wird in der Klimax ergo viabel, „die Grenze zwischen Ich und Nicht-Ich, die Grenze zwischen Ich und Du zu überwinden“³⁴¹. Eine Grenzenlosigkeit des Körpers sowie aller Elemente ist die Konsequenz dieser körperlichen Empfindungen. Das Körperselbst und der Körper, sowie sämtliche anderen Elemente der performten Körpersphäre, werden in die Übersinnlichkeit der Klimax geleitet, es stellt sich „das Erlebnis des tatsächlichen ‚Sich-öffnens‘ und ‚Hinausgehens‘“³⁴² ein. Der Körper der Kunst, das Selbst, sämtliches eigenimaginativ gestaltetes Ornament erlebt die explodierende, plötzlich erscheinende Überwältigung dieser Emotion. Alles wird offen, geht über sich selbst hinaus und erreicht die Dimension transzendentaler Sphären. Sämtliches Körperempfinden fügt sich zur Perfektion der Vollkommenheit, zugleich zur Dissolution: „This is the creation of the world, that the pain of division is as nothing, and the joy of dissolution all.“³⁴³ Diese überragende Maximaleuphorie mittels der expliziten Akte reißt alles mit sich und formt alles zur Perfektion. Die Epiphanie des erhabenen Gefühls geschieht in der Klimax der pornographischen Performance. Somit vollführen die intensiven Akte der expliziten Körperinszenierung die Ganzheit, Transgressivität, Dissolution, Vollkommenheit in ein und demselben Gefühlszustand – der klimaxischen Erhabenheit. Es wird eine Perfektion des Körperseins erreicht: „Der Gipfel des Seins offenbart sich *in seiner Ganzheit* nur in der Bewegung der Überschreitung“³⁴⁴. Das Sein tritt demzufolge in der performt-erhabenen Klimax in die transgressive Vollkommenheit ein – die körperliche Transzendenz.

³⁴⁰ Grotowski: „The Theatre’s New Testament.“ 2002, S. 38.

³⁴¹ Evola: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. 1998, S. 111.

³⁴² Evola: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. 1998, S. 181.

³⁴³ Crowley: „Liber Al Vel Legis“ 2012, S. 78.

³⁴⁴ Bataille: „Die Erotik.“ 1994, S. 268.

Die Klimax wird visibel in Belladonnas performtem Akt in Abbildung 24.³⁴⁶ Belladonna bringt in diesem Performancemoment eine Mitperformerin zur Klimax in Form von Squirting. Sie selbst nimmt diese Klimax des squirtenden Vaginalfluids in und auf ihren eigenen Körper auf, sodass auch sie davon affiziert wird.



Abbildung 24³⁴⁵

Die Mitperformerin gerät hier außer sich, befreit ihr eigenes Körper selbst. Hierbei wird die Grenze des Körpers von ihr durchstoßen, offen und gerät außer sich. Belladonna wird selbst in sie unmittelbar inkludiert, sodass sich ein Ganzes des klimaxischen Moments ergibt. Maximaleuphorie strömt aus diesem öffnenden Körper, affiziert durch die performt-expliziten Handpenetrationsakte Belladonnas. Die Affizierung der Klimax greift somit auf Beide, Belladonna sowie ihre Mitakteurin werden zu einem klimaxischen, über-sich-hinausgehenden Performanceganzen. Das sonnige Außensetting verstärkt dabei die Implementierung des transzendentalen, illuminierenden, performten Klimaxmoments. Der Gipfel des performten Sentiments ist erlangt, das Performancekörpersein findet sich wieder in der transgressiven Sphäre. Die Transzendental-Erhabenheit regiert.

5.4.5 Transzendenz

Die Transzendenz ist die Maximalstufe körperlichen Seins. Ihre Erlangung geschieht durch die pornographisch-erhabene Performance – eine „transformative Performanz“³⁴⁷. Diese kulminiert im transzendentalen Körperkunstwerk des Performancestils. Mittels der expliziten Performance erhebt sich der Körper gleichsam in das Universum, und zudem über das Universum hinweg, in die sphärischen Seinsfassionierungen allmöglicher Potentiale der Kunst des Seins. Einzig in der pornographischen Kunst ist dieses Körpersein viabel, es eröffnet die „Transzendenz in bezug auf das individuelle Sein“³⁴⁸. Der eigenimaginative Individualkörper des egoistischen Stils begibt sich unmittelbar in der expliziten Performance in dieses Niveau des kunstkörperlichen Seins. Die Kunst ermöglicht somit die Transzendenz. Diese kennzeichnet zudem die Erschaffung eines Gesamtwerkes körperlich-performter Kunst. Der Schöpfer ist, ebenso wie in der eigenimaginativen Körpergestaltung, der Performer. Er vollzieht mit diesem Körper in der Performance die Schöpfung. Der Performer allschöpfender

³⁴⁵ Riley [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. 2013, Min. 02:07:52.

³⁴⁶ Vgl. Abb. 24.

Gestalter. Durch sein Tun geschieht das Übersinnliche. Der Körperperformer vollzieht und verfügt:

„Wenn du diese Kraft auf das Größtmögliche steigerst, kannst du sogar jene höchste Form des Erschaffens erreichen, wie sie die *Erschaffung eines Gottes* darstellt – eines Gottes, der zu deinem Instrument wird, zum magischen Arm deines Willens.“³⁴⁹

Die Transzendenz ist daher deshalb viabel, da der pornographische Performer selbst Schöpfer ist. Er erschafft sich und seinen Körper selbst und handelt gleichsam als solch Erschaffener. In der Performance gelangt somit der Performer in die Transzendenz seines selbstgeschöpften, explizitintensiven, transzendentalen Potentials. Dieser Stil ist das Erhabene in seinem Kern. Die pornographische Performance ist transzendent-erhaben.

In der Transzendental-Erhabenheit der expliziten Performance ist Belladonnas Körper in Abbildung 8.³⁵⁰ Hier erreicht sie in der grenzenlosen Schwerelosigkeit, nur fixiert durch Aerialfreibänder, den Zustand des transgressiven, wirklich-freien Modus körpertranszendenten Modalstils. Transformative Performance konstituiert Belladonnas eigenperformatives Universum schöpferischer Schaffenskraft, ihr Körper-Sein tritt ein in ihr Reich des Freien und der Eigenschöpfung. Die Manifestation des Pornographisch-Erhabenen in der Transzendenz begibt sich.

³⁴⁷ Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. 2004, S. 341.

³⁴⁸ Evola: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. 1998, S. 139.

³⁴⁹ Evola: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. 1997, S. 325.

³⁵⁰ Vgl. Abb. 8 (Kapitel 4.3.3, S. 64).

6. Pornographisch-erhabene Körperrezeption

„Cine[violence]sexuality is the desire which flows through all who want [pornographic] cinema as a lover“³⁵¹

Die Rezeption der expliziten Körperperformance ist immanent körperlich. Sie vollzieht sich im Innersten und zugleich Äußersten des Körpers, wobei hierbei sämtliche Körpersinne, Körperebenen und Körperinstanzen immersiviert werden. Die ästhetische Wahrnehmung der intensiv-pornographischen Akte ist daher eine unmittelbar korporale. So wird die körperliche Intensität des pornographisch-erhabenen Aktes in der expliziten Körperperformance direkt-unmittelbar via Leinwand respektive Bildschirm auf den Körper des Rezipienten transferiert, sodass dieser in die Akte der extremen Körpern immersiviert wird, und folglich selbstkörperlich pornographisches Erleben wahrnimmt. Somit werden sämtliche partizipierenden Elemente am Rezeptionsprozess körperlich: Die pornographischen Performancekörper selbst, der Rezipientenkörper, sowie ebenfalls der Filmkörper – ergo der allumfassende Überkörper, der diesem systematischen Gefüge seinen korporalen Körper gibt. Die Rezeption des Pornographisch-Erhabenen ist also eine direkt-körperliche. Cinegewaltsexualität als inzentiver Faktor vermittelt diese rezeptionelle Körperlichkeit. Dieses Gefüge ist dabei gekennzeichnet vom Körper als Verführungsentität, sodass diese pornographische „Cine[gewalt]sexualität als Akt der Verführung“³⁵² bezeichnet werden kann. Der Körper verführt ergo zur körperlichen Wahrnehmung, die wiederum körperlich effektiv wird. Der Rezipientenkörper geht somit einen sexuellgewalttätigen Akt ein – Körper an, via, durch, im Körper –, hin zur absoluten körperlich-expliziten Einheit. Daraus resultiert somit – via rezeptionell-körperlicher Cinegewaltsexualität – die pornographische Körpererhabenheit.

Die Prämisse zugrunde legend, dass die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen den Körper in seiner vollkommenen Absolutheit und Gesamtheit umfasst werden soll, erweist es sich, gerade wegen der Uneindeutigkeit des Begriffs und trotz der vagen Bedeutungsebene sowie dem hohen Interpretationsspielraum, als fruchtbar und in diesem Kontext von Notwendigkeit, die Rezeption ebenso in die Analyse zu inkludieren, und den Versuch zu unternehmen, diese als ebenso körperliches Immanenzelement der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen einzubeziehen. Die – körperliche – Rezeption ist demnach ein essentieller Part des Gesamtbegriffs und als solcher ebenfalls körperlich zu fassen und deuten,

³⁵¹ MacCormack: *Cinesexuality*. 2008, S. 1.

³⁵² MacCormack: „Cinesexualität, Zuschauerschaft, Schiz-Flux. Die Liebe zum Kino als einem organlosen Körper.“ 2012, S. 25.

sodass diese die Gesamtästhetik des Pornographisch-Erhabenen in hoher Fassung auszeichnet und unseparierbar mit ihr einhergeht. Die vorliegende Ästhetik erstreckt sich ergo sowohl auf den Performancekörper als auch auf den Rezipientenkörper, denn ohne diesen würde sie ihre Wirksamkeit und ihren Effekt nicht zur freien Entfaltung bringen können. Das absolute, totale, ganzheitliche Körpergesamtensemble erweist sich demnach von Relevanz für die komplette Vollständigkeit der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen.

Der theoretische Bezugsrahmen zur erläuternden Analyse der körperlichen Rezeption rekurriert – bei der Erörterung des Rhizoms, des Affekts, des Sinns sowie der Aura des pornographisch-erhabenen Stils – auf Gilles Deleuze in Verbindung mit Félix Guattari, die das Rhizomatische als Gefüge einführen, das auch ästhetisch-körperlich wirksam werden kann. Brian Massumi begreift Affekte als Mikroperzeptionen und Initialzündungen zur ästhetischen Erweiterung der Wahrnehmung und kann ergo im Pornographischen den Rezipienten ebenso affektieren. Mit Roland Barthes kann der pornographisch-erhabene Sinn erforscht werden, der in schrammender Plötzlichkeit in den Rezipienten einschlägt. Walter Benjamin begründet – ihn via seiner These der Aura als einmalige nahe erscheinende Ferne sehr frei interpretierend und antithetisch-umkehrend, progressiv fortangedacht – weiterhin die Basisthese für die sich manifestierende pornographisch-erhabene Aura, was durch Impulse von Ivo Ritzer sowie Julia Bee vervollständigt wird.

Des Weiteren wird auf filmrezeptorische Konzepte Bezug genommen, die den Körper als immersivierendes Element in den Mittelpunkt stellen. Dies inkludiert insbesondere die Seduktionstheorie Marcus Stigleggers, der filmerische Mittel als Verführungselementationen begreift und den Rezipienten gesamtkörperlich mit in das Geschehen einbezieht, was im Pornographischen essentiell wirksam wird. Die pornographisch-körperbezogenen Analysen von Linda Williams und Enrico Wolf stellen den Rezipientenkörper mit all seinen Facetten in den Mittelpunkt. Die Immersionstheorien von Vivian Sobchack und Gertrud Koch implizieren das Teilnehmen mit allen Sinnen am filmerischen Geschehen, was gerade in der Pornographie von Relevanz sich zeigt. Den Körper transgredieren lässt schließlich Steven Shaviro mit seiner Theorie von der Körperentgrenzung im Film und damit folglich auch insbesondere in der Pornographie.

Zur Kategorisierung der pornographisch-erhabenen Rezeption werden drei erläuternde Attributiva vorgeschlagen: Erstens wird die pornographisch-erhabene Rezeption viabel durch die Synthese aus dem Rhizomatischen, dem Affektiven, dem „Sinn“ sowie der Aura. Diese Komponenten zeichnen dafür verantwortlich, die Rezeption zu ermöglichen. Zweitens erfolgt die Rezeption der extrem-intensiven Akte transgressiv. Dies geschieht unmittelbar-direkt

körperlich, wobei der Körper als Material die pornographische Phantasie erfasst, ebenso wie der synästhetisch-polymorphe Gewaltsex den Rezipientenkörper. Drittens ist es die Transzendenz, die durch die ästhetisch-körperliche Wahrnehmung evoziert wird. Mittels der körperlichen Immersion, durch den exzessiv-ekstatischen Transfer, gelangt der Körper schließlich in die transzendente – pornographisch-erhabene – Sphäre.

6.1 Rhizom-Affekt-Sinn-Aura der pornographisch-erhabenen Körperrezeption

„Ich lebe aus spürbarer Erfahrung und nicht aus logischer Erklärung.“³⁵³

Das Pornographisch-Erhabene ist von einer Systematik der rhizomatisch-neubahnenden Affekte gekennzeichnet, die durch den damit einhergehenden pornographisch-erhabenen Sinn die pornographisch-erhabene Aura evozieren. Dieses pornographisch-sinneskörperliche Systemgefüge zeichnet dafür verantwortlich, die Rezeption der expliziten Performance zu fassionieren und körperlich-rezeptiv fruchtbar werden zu lassen.

6.1.1 Das pornographisch-erhabene Rhizomatische

Das Rhizomatische ist dem Pornographisch-Erhabenen immanent. Das Rhizom ist – von Deleuze und Guattari introduziert – ein Geflecht von Verbindungen über alle Dinge, Grenzen und Felder hinweg, das alles mit allem in Relation bringt, und damit Neubahnungen und Lancierungen neuschöpferischer ästhetischer Wahrnehmungen und Rezeptionen inkludiert:

„Rhizomorph sein bedeutet, Stränge und Fasern zu produzieren, die so aussehen wie Wurzeln oder sich vielmehr mit ihnen verbinden, indem sie, selbst auf die Gefahr hin, daß ein neuer, ungewöhnlicher Gebrauch von ihnen gemacht wird, in den Stamm eindringen.“³⁵⁴

In dieser totalen Relationalität ist somit die umfassende Möglichkeit für sämtlich-unendliche Possibilitäten gegeben. Diese Innovativ-Absolutheit ermöglicht es damit ebenso der Körperrezeption des pornographisch-erhabenen Stils, neu-originelle Impulse in die imaginative und körperliche Realisation umzusetzen, denn das „das Verfahren des Rhizoms besteht in der Variation, Expansion und Eroberung, im Einfangen und im Zustecken.“³⁵⁵ Die pornographisch-performten Körperakte vollbringen eben genau dies durch ihre Natur der Plötzlichkeit in der Verfolgung der körperlich-phantastischen Transgression. Es ist dieser Art der Performance inskribiert, neoterische, ästhetisch wahrnehmbare Imaginations- und Körperstilistiken zu finden, zu prägen und zu manifestieren. Dies ist auch das Wesen des Rhizoms in seinem Innersten:

„Im Rhizom geht es um eine Beziehung zur Sexualität, aber auch zum Animalischen und Pflanzlichen, zur Welt, zur Politik, zum Buch, zu natürlichen und künstlichen Dingen, die

³⁵³ Bataille: „Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953.“ 1999, S. 49.

³⁵⁴ Deleuze/Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. 1992, S. 27.

³⁵⁵ Deleuze/Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. 1992, S. 36.

sich völlig von der baumartigen Beziehung unterscheidet: um alle möglichen Arten des ‚Werdens‘.³⁵⁶

Neues Werden findet statt im Prozess der pornographisch-erhabenen Rezipierung. Seien es neue Fassonierungen körperlich-gestalterischer Ideengebungen, Hardcore-Extreme des Sexuellen, eigene Stilistiken der Körpervollführung, neuartige Weisen der Körperverbindung – sämtliche Elemente dieser körperlichen Performance finden ihren Weg in die körperlich-rezeptive Wahrnehmung, integrieren sich in sie, und kreieren somit neues Körpersein und Dasein im vitalen Körperleben der ästhetischen Rezeption. Alle Pornographieperformance kommt rhizomatisch zusammen und konstruiert damit Neues. Es „gibt ein emotionales, leidenschaftliches Gehirn“³⁵⁷, das untrennbar in Verbindung mit seinem ihn beherbergenden Körper steht – das ästhetische Rezeptionssentiment, in dem dieses Rhizom zur Entfaltung kommt und sich manifestiert mitsamt sämtlichen ihm wiederfahrenden Impulsen und Einflüssen. Hierin wird das Neue aufgenommen, eingefügt, in das Rhizom eingewebt, sodass dieses erweitert wird um die pornographisch-erhabene Expansion. Somit wird darin die explizite Rezeption wirksam. Neubahnungen erfahren insbesondere ihre Prägung durch die Melange aus Sex und Gewalt, die außerordentlich exzeptionelle Zeichen und Insignien in das rhizomatische Empfinden einschlagen, da sie im erhabenen Modalstil sich präsentieren, und damit plötzlich und exorbitant effektiv auftreten:

„Der Angriff dieser Relationalität der Sexualität [und Pornographieakte], die dem Subjekt vorausgeht und die es zugleich übersteigt durch die sexuelle Gewalt und Folter ist daher das Schließen einer ereignishaften Zukunft und damit des Spiels von Virtualität und Aktualität.“³⁵⁸

Hiermit werden Relationen massiv beeinflusst, womit es die Körperperformancekunst vollbringt, neue – erhabene – Beziehungen zu kreieren und das Changieren im Moment der pornographischen Wahrnehmung zu einem spür- und fühlbar Jetztigen werden zu lassen. Die Wahrnehmung antizipiert quasi im Moment des pornographischen Geschehens eine Neubahnung, lässt diese zukünftig auf sich wirken, da sie das bisherige Eigenrhizom im Moment des Aktes übersteigt, um sie anschließend fruchtbar werden zu lassen in der rhizomatischen Einbettung und Verknüpfung neuer Rhizomkompositionen, womit das Rhizom somit erweitert und relational expandiert wird. Die Performance der explizit-körperlichen Kunst ist es ergo, die dem Rezipienten neue Wege offenbart. Somit ist der Körper und mit ihm das „Gehirn [...] ein raumzeitliches Volumen: an der Kunst ist es, neue,

³⁵⁶ Deleuze/Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. 1992, S. 36 f.

³⁵⁷ Deleuze: „Über *Das Zeit-Bild*.“ 1997, S. 90.

³⁵⁸ Bee: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung.“ 2015, S. 309.

aktuelle Wege darin zu bahnen.“³⁵⁹ Die pornographisch-erhabene Kunst schafft konsequentlich durch ihre extreme Natur des transzendenten Unterfangens das Neue. „Es emergiert so ein neues Gefüge, in einem Exzess an Differenzen und Repräsentationsmöglichkeiten, das Gewalt, Macht, Sexualität rekombiniert.“³⁶⁰ Das Pornographisch-Erhabene wird imaginativ-körperlich – rhizomatisch – effektiv.

6.1.2 Pornographisch-erhabene Affekte

Affekte im pornographisch-erhabenen Stil sind die impulsgebenden Elemente zur ästhetisch-rezipierenden, körperlichen Wahrnehmung. „Die Fähigkeit eines Körpers ‚zu affizieren oder affiziert zu werden‘“³⁶¹ ist dem Körper per se schon immanent, sodass sowohl Affekte von ihm ausgehen als auch auf ihn einwirken können. Bei einem körperbezogenen Affekt handelt es sich um die Initiierung einer Stimulantia – nach Brian Massumi eine sogenannte Mikroperzeption – die den Körper innerviert und ihn verfügbar, offen und impulsierbar macht für erlebte Vergangenheit, unmittelbar Geschehendes sowie antizipierendes Zukünftiges. Diese „Aktivierung des Körpers“³⁶² ist fühlbar direktorporal und körpereffektierend. Folglich kann von einem mikroperzeptuellen Schock die Rede sein, der den Körper erfasst, ihn in seiner Gesamtheit aktiviert, und all seine Energie und Kraft mobilisiert. Diese Art der „Mikroperzeption ist körperlich.“³⁶³ Es handelt sich dabei um den Vorgang einer Aufnahme, Prozessierung und Integration des perzipierend-schockenden Affekts im und mit dem Körper. Konsequentlich initiiert ein solcher Akt eine Neujustierung des Kommenden und Geschehenden, denn ein „mikroperzeptueller Schock löst eine Neuorientierung unserer körperlichen Daseinsvermögen aus.“³⁶⁴ Diesen Akt bezieht er dabei aus sämtlichen dem Körper eingeschriebenen Elementen. Sowohl die Vergangenheit und bereits Erlebtes, sowie auch Imaginiertes sowie real Geschehenes, als auch die Gegenwart mit ihrem Moment der jetzigen Eingebungen und die Zukunft mit ihren antizipatorischen Potentialen werden in den Prozess affiliert und synthetisieren so den affektiven Impuls:

„Das eigentliche Moment der [pornographisch-erhabenen-affektuierten] Transgression liegt so weder nur in den Inhalten noch nur in den Formen ihrer Darstellung, sie aktualisiert sich weniger im Drama als in den dramatischen Effekten, die sie bewirken. Zwischen den

³⁵⁹ Deleuze: „Über *Das Zeit-Bild*.“ 1997, S. 91.

³⁶⁰ Bee: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung.“ 2015, S. 322.

³⁶¹ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 69.

³⁶² Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 71.

³⁶³ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 75.

³⁶⁴ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 76.

Bildern und Tönen der ästhetischen [affektuiiv-introduzierten] Grenzüberschreitung öffnet sich ein Resonanzraum für Assoziationen und Affekte, die sich herstellen aus der Kombination von Sichtbarem und Imaginärem.“³⁶⁵

Der Affekt ist somit das „Fühlen des Übergangs, während sich der Körper von einem unendlichen Existenzvermögen zu einem anderen bewegt“³⁶⁶. Im Falle des pornographisch-erhabenen Affekts bezieht sich die körperlich-schockierende Mikroperzeption auf die Elementation der pornographisch-erhabenen Stilstiken. Die expliziten Ästhetiken der extrem-intensiven Sex- und Gewaltperformance introduzieren – vom Performancekörper ausgehend – die körperlich-schockierende Mikroperzeption, die durch die Leinwand respektive den Bildschirm unmittelbar-direkt den Körper des Rezipienten erfasst, und so in diesem den pornographischen Affekt entfaltet. Dieser Affekt ist ergo eine vom Ausgangskörper perzeptuierte Qualität, die in ebensolcher Effektivität prosperiert. Es erreicht also der extremintensive – erhabene – Impuls den Rezipientenkörper, der sich hierin als Hardcoreaffekt pornographischer Intensität manifestiert. Schon im Performancekörper zu dieser Realisation gekommen, erreicht er nun im affektiven Akt den wahrnehmenden Körper, der daraufhin diesen Affekt in seinem Körper erfasst, und sich von ihm mit der ausgehenden pornographisch-performten Fassung stimulieren lässt. Der pornographisch-erhabene Affekt ist ergo „im Inneren gelebte Intensität“³⁶⁷. Die ästhetische Aufmerksamkeit konzentriert, fokussiert sich und aktiviert den Körper in pornographisch-erhabener Manier. Diese „Intensivierung von Wahrnehmung und Erfahrung“³⁶⁸ webt sich kinetisch in den Körper ein und effektuiert körperliche Reaktionen, die in diesem Modus in der körperlichen Ekstase – und in der Folge in der Transzendenz – qua erlebter pornographischer Erfahrung kulminieren. In der „intensity“³⁶⁹ des explizit-performten Affekts also liegt der Moment der pornographischen Erhabenheit.

³⁶⁵ Ritzer: „Diktatur der Bilder. Zur medienkulturellen Symptomatik der Repräsentation von Sex und Gewalt in TV-Serien des US-amerikanischen ‚Qualitätsfernsehens‘.“ 2015, S. 160.

³⁶⁶ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 70.

³⁶⁷ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 776.

³⁶⁸ Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. 2010, S. 94.

³⁶⁹ Massumi: „The Autonomy of Affect.“ 1995, S. 88.

6.1.3 Pornographisch-erhabener Sinn

Der Rezipientenkörper verfügt über einen pornographisch-erhabenen Sinn. Dieser Sinn resultiert aus der körperlichen Wahrnehmungsfähigkeit, rhizomatisch affiziert zu werden, und damit das Pornographisch-Arrivierende zu antizipieren. Es handelt sich bei diesem Sinn – gemäß Roland Barthes – um eine „Schramme quer durch den Sinn (die Lust auf Sinn)“³⁷⁰ respektive, im Pornographisch-Erhabenen spezifischer, um eine Schramme quer durch den gesamten Körper, und, damit einhergehend, die Lust und das Verlangen des antizipatorischen Körpers nach pornographisch-intensivem Affekt. Das Begehren sowie die Fähigkeit zu pornographisch-extremer Aktivität und Rezeption konstatieren diesen Sinn. Die pornographisch-erhabenen Elemente sind die Triebkräfte und die Potentiale, die diesen Sinn lancieren, auszeichnen und ihn – analog einer pornographischen, kontinuierlich autogewaltsexuellen Stimulation, ergo die sich kontinuierlich durch performte Akte und deren rezeptive Aufnahme selbstbefruchtende Systematik –, immanent-rhizomatisch affizieren. Dieser Sinn stellt sich dar als an der transgressiv-pornographischen Linie sensiert: In diesem „Sinn steckt ein Erotismus [...], daß heißt die Grenze“³⁷¹. So manifestiert sich der Sinn als grenzsensibler Wahrnehmungsrezeptor, der in der Folge seiner so etablierenden Konstatierung „die Grenze verschwimmen läßt“³⁷², ergo pornographisch-erhabene Rezeptionen stets wieder mit in sich einbezieht, damit neu integriert sowie verhandelt, und somit den Sinn kontinuierlich neu justiert. Der Sinn erweist sich also aufgrund seiner rhizomatisch-affektiven Veranlagung als volatil in seiner Existenz. So wird der Sinn – da immanent körperlich – durch die performt-expliziten Extreme stets extendiert, und damit auch der Körper zu immer intensiveren Performances disponibel. Der pornographisch-erhabene Sinn ist damit für die Hardcoreextreme der körperlichen Performances empfänglich und kalibrierbar. Der Sinn als Emitter und Rezeptor fungiert daher als ein Zentrum der Wahrnehmung und Akkordierung der Pornographieperformance, der den Akten seinen eigenen Sinngehalt, eigene Logik und seine Raison d'être der Ästhetik verleiht. Der pornographisch-erhabene Sinn ist daher unvoreingenommen, jenseits sämtlicher Dinge – ein rein ästhetisches Herz, welches „über die Kultur, das Wissen und die Information hinaus [...] [die] Unendlichkeit der [pornographisch-erhabenen] Sprache erschließt.“³⁷³

³⁷⁰ Barthes: „Der dritte Sinn.“ 1990, S. 61.

³⁷¹ Barthes: „Der dritte Sinn.“ 1990, S. 58.

³⁷² Barthes: „Der dritte Sinn.“ 1990, S. 54.

³⁷³ Barthes: „Der dritte Sinn.“ 1990, S. 50.

6.1.4 Pornographisch-erhabene Aura

Aus dem Sinn für die rhizomatisch-affektive Rezeption der expliziten Körperperformance resultiert die pornographisch-erhabene Aura. Die pornographisch-erhabene Aura manifestiert sich somit als Gesamtheit pornographisch-erhabener Rezeption des rhizomatisch-affektiven – durch den Sinn induzierten – Ensembles. Diese Aura konstituiert sich aus sämtlichen involvierten Elementen der extrem-intensiven Körperperformance, die in Verbindung mit dem rezeptionellen Körper steht, und in diesem somit das Sentiment für das pornographisch-erhabene Gesamtgefüge etabliert. Bei der Aura handelt es sich – Walter Benjamin folgend – um ein „sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“³⁷⁴ Wenngleich nach Benjamin in digitalen Medien nicht mehr auffindbar, so muss – Benjamin frei und progressiv weiterdenkend interpretiert – deren Existenz im Kontext der expliziten Körperperformance dennoch als faktiv angesehen werden. Der Raum ist nunmehr der des Körpers innerhalb des pornographisch-filmerischen Akts, der sich verbindet mit der Zeit der ästhetischen Wahrnehmung – das Jetzt. Körper und Zeit melangieren so zu einem Gefüge des auratischen Performancefilmgeschehens im „Hier und Jetzt des Kunstwerks“³⁷⁵. Nähe – fühlend aufgrund der pornographisch-performten, intensiven Unmittelbarkeit –, und doch die Ferne – wegen der trennenden Leinwand respektive des trennenden Bildschirms und des Anderkörpers – fungieren hier folglich als Transmitter des Auratischen. Instantan körperlich wird damit im plötzlichen Moment der Gegenwart Nähe und Ferne simultan-transmittabel, wirk- und spürbar. Dieses System aus Performancekörperraum und des unmittelbar gegenwärtigen, körperrezeptionellen Moments evoziert – da direkt körperlich induziert – die pornographisch-erhabene Aura. Der Performancekörper ist ergo stets nahe und doch fern im rezeptionellen Jetzt in der metaphysischen Empfindung. Diese Art der Aura erhebt sich über den Gesamtakt aus Körperperformance und Rezeption. Eben dies hat das auratische – transzendente – Sentiment zur Folge: Die intensive „Einzigkeit des Kunstwerks“³⁷⁶ wird in seiner explizit-performten Körperlichkeit des Moments geboren – die pornographisch-erhabene Aura kommt zur Illumination.

³⁷⁴ Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ 1991, S. 440.

³⁷⁵ Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ 1991, S. 437.

³⁷⁶ Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ 1991, S. 441.

6.2 Transgressive Körperrezeption

„Les corps s’ouvrent à la continuité par ces conduits secrets“³⁷⁷

Die Körperperformance expliziten Stils wird körperlich-transgressiv rezipiert. Der Körper fungiert dabei als Material, die pornographische Phantasie – konstituiert insbesondere aus Sex und Gewalt – hat den synästhetisch-polymorphen Gewaltsex zur Folge. Diese Rezeption spricht den Körper in all seinen imaginativen und faktuellen Körperfacetten an, und führt ihn durch die explizite Körperperformance an sich selbst heran.

6.2.1 Der Körper als mediales Material

Die Rezeption der pornographisch-erhabenen Performance ist immanent körperlich. Ihr Ursprungs- und Zielmaterial stellt der Körper in seiner Direktheit und Unmittelbarkeit dar, von welchem die Rezeptionsaffekte sowohl gesendet als auch empfangen werden. Im Filmischen der Pornographie fungiert daher der Körper als Zentrum der Inszenierung, denn der „[pornographische] Film ist ein primär anthropozentrisches Medium: Im Mittelpunkt dieses Mediums steht der menschliche Körper in all seinen Facetten.“³⁷⁸ Hierin kommt er sowohl in der Gesamtheit seiner inszenatorischen Beschaffenheit als auch in der Performance seiner pornographischen Akte zur Aktivierung und Entfaltung all seiner Immanenzeffekte- und affekte, die ihn ästhetisch verfügbar und rezipierbar werden lassen. Im pornographischen Film wird somit durch ebendiesen die allumfassende „expressivity of the body“³⁷⁹ zur Repräsentation gebracht. Das totale Spektrum der expressiven Möglichkeiten lässt den Körper hierdurch zu einer souveränen, unendlich-möglichen Entität werden – der „Körper als spektakulärer Körper“³⁸⁰ wird somit im Pornographisch-Erhabenen erzielt. Der pornographisch-erhabene Film erreicht ergo „einen ‚Exzess‘ der Körper“³⁸¹, da er mit all seinen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die Zelebrierung des Körpers forciert, und, mittels seiner Körperfokussierung, den Körper als Prioritätsmaterial fetischisiert, den Körper

³⁷⁷ Bataille: *L’Érotisme*. 1957, S. 24.

³⁷⁸ Stiglegger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. 2006, S. 108.

³⁷⁹ Massumi: „The Autonomy of Affect.“ 1995, S. 91.

³⁸⁰ Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. 2008, S. 222.

³⁸¹ Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. 2008, S. 81.

zum Heiligtum erhebt. Alles im expliziten Film visiert den Körper an, jedes Stilmittel, sei es Fokus, Schnitt, Licht, Musik etc., intendiert die Essentialität der Zentralisation des Performancekörpers. Der Körper wird zur göttlichen Epiphanie. Dieses Gefüge wird in der Folge transferiert auf den Körper des Rezipienten, womit sich der Körper als mehrdimensionale Idee erweist:

„Der Begriff des ‚Körpers‘ bezieht sich hier auf zwei Dimensionen, zum einen auf den Körper des Rezipienten, zum anderen auf den Körper des Bildes, also auf das Trägermedium, in dem sich die Denkbilder materialisieren. Bild, Körper und Medium sind dabei aufeinander bezogen. Erst die Materialisierung eines Bildes im Medium ermöglicht seine körperliche Wahrnehmung und konstituiert zugleich den wahrnehmenden Körper.“³⁸²

Der Körper versteht sich hierbei ergo als Doppel- respektive Mehrfachentität, die sich zum einen im Filmbild realisiert, zum anderen den wahrnehmenden Körper inkludiert, wobei er im Moment der Rezeption allerdings anscheinend – vom Rezipientenkörper ausgehend – zu einem einzigen Körper synthetisiert, denn die Differenzen zwischen Eigenkörper und Filmkörper amalgamieren in der Wahrnehmung des Rezipienten, sodass nunmehr einzig dessen eigener Körper durch das Bild der pornographischen Filmkörper ästhetisch wahrgenommen wird. Somit wird der Körper zu einem Totalkörper der Ästhetik, der sich als „cinesthetic subject“³⁸³ versteht. Demnach wird die körperliche „Souveränität des erhabenen Zuschauers“³⁸⁴ zu einer cinästhetischen erweitert, sein Körper ergo um einen oder mehrere – filmpornographische – Souveränitäten extendiert. Der Rezipientenkörper wird somit eins mit den Pornographiekörpern, obwohl nicht aktiv, so doch in seiner ästhetischen Wahrnehmung. Der gegenwärtige Moment der Rezeption erweist sich also als körperlich-direktaffizierende Körperkognition. Pornographische und rezeptorische Körper sind in der Folge also zwei – respektive plural – und dennoch eins in der ästhetischen Wahrnehmung. Der Rezipientenkörper zeigt sich mit dem Filmkörper in Einklang, eine cinematographisch-ästhetisierende Körperentität kommt zur Realisation im Moment der Rezeption – sie ist alles im expliziten – erhabenen – Moment der körperperformt-erhabenen Pornographie.

³⁸² Wolf: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. 2008, S. 70.

³⁸³ Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 2004, S. 67.

³⁸⁴ Stiglegger: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ 2015, S. 61.

6.2.2 Körperlich-pornographische Sex- und Gewalt-Phantasie

Das Ansprechen der körperlichen, pornographischen Phantasie – im pornographisch-erhabenen Stile ergo mittels der Prioritätsstilelemente Sex und Gewalt – des Rezipienten nimmt diesen in ihr eigenes Sinnen- und Wahrnehmungsreich mit, und verführt zur körperlichen Hingabe und Immersion. Pornographische, explizite Sex- und Gewaltelemente des erhabenen Stils sind hierbei dergestalt intensiv-plötzlich, dass die Phantasie hierdurch tangiert und eingenommen wird, durch die pure Wunschvorstellung ebenso wie durch letztlich erfahrbare Wunscherfüllung in der explizit-körperlichen Performance. Die Seduktion³⁸⁵ des Rezipienten trägt sich vermittelst dessen zu. Die Pornographie in ihrem erhabenen Modus knüpft mittels ihrer Präsentationen und Inszenierungen eben an die pornographische Phantasie des Rezipienten an, verbindet sich mit ihr, und zieht damit den Wahrnehmenden in das Jenseitige ihrer Tiefe. So „fungiert die [pornographische, gewaltvoll-] sexuelle Phantasie, selbst eigentlich eine Flucht vor der Realität“³⁸⁶, als seduktives Verführungsgefüge, das den Rezipienten mittels körperimaginativer Elementation in ihre Welt zieht und vereinnahmt. Diese Verführung vollzieht sich via pornographischer Imagination des Rezipienten, dessen Wünsche und phantastisch-explizite Einbildungskraft durch die pornographische Performance antizipiert werden, in ihr zur Realisation gelangen, mit all ihren stilistisch-erhabenen Eigenschaften die pornographisch-verlangende Wunschwahrnehmung tangieren, und damit sich eben dieser Fixation bemächtigen. Es ist dabei die Phantasia, die die pornographische Sphäre lanciert, denn das „Imaginäre der Pornographie liegt gerade in jenem Reich der Wünsche, die mehr gewünscht als gelebt werden wollen.“³⁸⁷ In der Konsequenz führt die pornographische Performance diese Wünsche aus, und bringt sie zur schöpferisch-expliziten Realisation. Durch das Spiel mit der explorierend-epischen Phantasie bei der Elaboration der ästhetischen Narrative der Pornographie – insbesondere Sex und Gewalt – manifestiert sich eine rezeptorisch-antizipierende Pornographievision in der körperlichen Rezipierung, denn „[ä]sthetische Fantasien über Sex und Gewalt setzen eine ambivalente Faszination in den Rezipienten frei, indem sie unter die gewohnte Ordnung der Dinge [...] blicken.“³⁸⁸ Diese Faszination besteht

³⁸⁵ Vgl. Stiglegger: : *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. 2006.

³⁸⁶ Williams: *Hard Core*. 1995, S. 339.

³⁸⁷ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 127.

³⁸⁸ Ritzer: „Diktatur der Bilder. Zur medienkulturellen Symptomatik der Repräsentation von Sex und Gewalt in TV-Serien des US-amerikanischen ‚Qualitätsfernsehens‘.“ 2015, S. 159 f.

aus dem Konzept der „Neugier auf das ‚Innere des Anderen‘“³⁸⁹, welches die Phantasia anregt, Pornographie zu wünschen, denken, wollen und leben durch die Extension des Körpers in der Performance expliziter Kunstkörper. Durch dieses System wird die pornographische Phantasia lebendig und illustrativ, wirklich im rezeptorischen Moment der Körperperformanceakte. Folglich wird das verlangende Begehren in der Inszenierung extrem-intensiver Körperpornographie erlebbar, und durch ebendiese zur Satisfaktion geführt, fühlbar erhoben auf die Hoheebene der höchsten Wunscherfüllung und der damit einhergehenden Handlungsvitalität, sodass in der Konsequenz „die Pornographie direkt in Verbindung mit dem Heiligen als den anderen Extremen des Wünschens und Stimulierens“³⁹⁰ steht. In diesem Modus der performt-pornographisch evozierten Körperwahrnehmung wird ebendiese rezeptorisch-erfahrbar, „der diffuse Wunsch nach Transgression jedoch schwebt als glühende Utopie über dem Geschehen“³⁹¹, sodass deshalb sodann der Rezeptionskörper sich erhebt an und über die Grenze von Wunschtraum und Wunscherfüllung, die Grenze somit sprengt, und durch die Transgression eintritt in die Transzendenz. Die körperlich-pornographische Phantasia ergo „liegt in der spirituellen Erotisierung“³⁹², deren Wunschimaginationen des phantastischen Geschmacks rezeptorisch mittels der pornographisch-erhabenen Performance vital werden.

6.2.3 Synästhetisch-polymorpher Gewaltsex

Die Rezeption erhabener Pornographie ist ein körperlich-synästhetisch-polymorphes Phänomen. Sämtliche körperliche Sinnesorgane, Wahrnehmungsempfänger und Rezeptoren partizipieren an der Aufnahme der explizit-performten Körperimpressionen, und integrieren diese wiederum in die eigenen körperlichen Sinne und ästhetischen Empfindungen. Ebenso verhält es sich mit den rezipierten Körperinszenierungen, die sich pluralistisch-vielfältig-sinnlich – polymorph – präsentieren. Die erhabene Pornographie ist somit „**Synaesthetic Cinema and Polymorphous Eroticism**“³⁹³. Die Appellierungen an die Gesamtheit der Sinne im körperlichen wie im performten Aspekt manifestieren sich im expliziten Film als „*virtual*

³⁸⁹ Stiglegger: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ 2015, S. 65.

³⁹⁰ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 115.

³⁹¹ Stiglegger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film.* 2006, S. 82.

³⁹² Koschorke: „Die zwei Körper der Frau.“ 1997, S. 73.

³⁹³ Youngblood: *Expanded Cinema.* 1970, S. 112.

*synaesthetic perspectives*³⁹⁴, sprechen den Rezipienten direkt-sinnlich an, und beziehen ihn somit in seiner Gesamtkörperlichkeit polymorph in das performt-explizite Geschehen mit ein. Die erhabene Pornographie vollzieht mit diesen „massivsten Attacken auf alle Sinne“³⁹⁵ rezeptiv das, was sie selbst ist: Sinnlich-intensive, körperliche Transzendenz. Dies erreicht sie durch ihre ihr immanenten Stilmittel – Sexualität in Verbindung mit Gewalt in extremer Präsentationsfässon. Es handelt sich dabei um solche Elemente, die die Sinne auf unmittelbar-direkte Art ansprechen – ein „raw phenomena“³⁹⁶, das diese Art der Pornographie in sich trägt, und auf den Rezipienten transferiert. Es ist ergo „gerade das Ungeschliffene, die rohe ‚Realität‘ der Form“³⁹⁷, was den Körper sinnlich fasziniert und sogleich immersiviert. Das Eindringen in alle Sinnesebenen wird mittels dieses erhabenen Moments erlangt, sodass die extreme Art der Pornographie den Rezipientenkörper in gleicher Weise erfasst. So gelangt „die stimulierende Mixtur aus *sexual tease* und *violent relief*“³⁹⁸ in alle Zellen des ästhetische Wahrnehmenden, affektiert diese in exorbitant-brutaler Hypermanier, und führt so zu einer Intrusion und Totalerfassung des rezeptiven Körpers, der sich im Moment der filmischen Auffassung in einem Akt des Körperautomationsgewaltsexes wiederfindet. Dieser „Netzhaut[gewalt]sex“³⁹⁹, Audiogewaltsex, Geschmacksgewaltsex, Taktilgewaltsex und – körperlich unmittelbar inkludierend auch – Geruchsgewaltsex stellt eine Erfahrung gesamtkörperlicher Wahrnehmung im momentanen Pornographiejetzt dar. Damit geht einher, dass die „experience of watching a [pornographic] film remains stubbornly concrete, immanent“⁴⁰⁰. Polymorphie und Synästhesie sind die erobernden Stilmittel der konkret-erfahrenden, instantanen Rezeption der pornographischen Erhabenheit, die den Sinneskörper erstürmen und ihn immersivieren.

³⁹⁴ Massumi: „The Autonomy of Affect.“ 1995, S. 96.

³⁹⁵ Stiglegger: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ 2015, S. 74.

³⁹⁶ Shaviro: *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. 1993, S. 32.

³⁹⁷ Williams: *Hard Core*. 1995, S. 94.

³⁹⁸ Stiglegger: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ 2015, S. 76.

³⁹⁹ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 114.

⁴⁰⁰ Shaviro: *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. 1993, S. 32.

6.3 Der Körper als immersiviert-exzessiv-ekstatischer – transzendenter – Rezipient

„Kunst ist Verführung“⁴⁰¹

Der Körper des pornographischen Rezipienten wird durch die Körperperformance in diese immersiviert, was im Körper intensiv-fühlbare Reaktionen evoziert. Die Akte der filmischen, expliziten Körperperformance transferieren sich dabei auf und in den Rezipientenkörper, der dadurch in den Zustand exzessiver Ekstase eintritt, in der Konsequenz über sich selbst hinaustritt, überkörperlich wird, und sich damit in die transzendente – erhabene – Körperlichkeit begibt.

6.3.1 Körperliche Immersion

Der Rezipientenkörper wird im intensiven Modalstil in den Akt der pornographischen Körperperformance miteinbezogen – immersiviert. Diese pornographische Immersion ereignet sich auf sämtlichen Ebenen des Körpers, er wird in seiner Gesamtheit – in der Fassung der Totalität – „multi-leveled“⁴⁰² in das körperliche Geschehen involviert. Die Emotio triumphiert dabei über die Ratio. Das Gefühl ist alles. Die Filmbilder kommen im Rezipientenkörper an, werden wahrgenommen und unmittelbar, in einem einschlagenden „Moment von Direktheit“⁴⁰³ auf der Ebene der puren Sinnesrezeption wahrgenommen, noch bevor etwaiges logisches Denken sich einstellen kann. Somit kann in der Rezeption der körperlich-expliziten Filmkörperbilder – mit Siegfried Kracauer – konstatiert werden,

„daß Filmbilder ungleich anderen Arten von Bildern vorwiegend die Sinne des Zuschauers affizieren und ihn so zunächst physiologisch beanspruchen, bevor er in der Lage ist, seinen Intellekt einzusetzen.“⁴⁰⁴

Die Emotio ist damit die dominierende Empfindung in der Totalität des Körpers. Die extrem-intensiven Körperaffekte der pornographischen Performance schlagen unmittelbar-direkt in die Wahrnehmung des Körpers ein, und evozieren somit, durch die damit einhergehende „intensivierte Körpererfahrung“⁴⁰⁵, die absolute Immersion des Körpers. Die intensiv-totale Körperwahrnehmung wird zum bestimmenden Gefühl des Moments, das sich über rationales

⁴⁰¹ Sontag: „Über den Stil.“ 1982, S. 30.

⁴⁰² Massumi: „The Autonomy of Affect.“ 1995, S. 85.

⁴⁰³ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 124.

⁴⁰⁴ Kracauer: *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit.* 1964, S. 126.

⁴⁰⁵ Stiglegger: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ 2015, S. 76.

und sonstig-abeitiges Weltgeschehen erhebt. Der Rezeptionskörper erlebt und erfährt sich im Bild, das Bild sich in ihm. Der Körper befindet sich im Begriff, „ins Bild ‚einzudringen‘“⁴⁰⁶, vice versa dringt das Bild in den Körper ein. Somit wird der Körper von der pornographischen Performance erfasst, fühlt und erlebt die Akte im eigenen Körper. Die Immersion trägt sich rezeptionell körper-passionierend zu. Die Tangierung des Körpers vollzieht sich, der respektive die Rezipientenkörper werden sinnlich-emotional immersiviert, „filmische Körperbilder [...] sprechen ihn bzw. sie sinnlich an und berühren ihn bzw. sie“⁴⁰⁷. Dies hat zur Konsequenz, dass die Wahrnehmung dieser Bilder einzig in ihrer körperlich-momentanen Präsenz rezipierbar werden, der Anschlag auf sämtliche Zellen des Körpers ist stande pede direkt-sinnlich körperintrusiv:

„[Pornographic] Cinema invites me, forces me, to stay within the orbit of the senses. I am confronted and assaulted by a flux of sensations that I can neither attach to physical presences nor translate into systematized abstractions.“⁴⁰⁸

Somit ist der ereignishafte Prozess rezeptioneller Körpersinnesempfindung, vom Körper ausgehend, eine Offensive auf die Sinne und somit den Körper per se, der von diesem nicht systematisiert werden kann, sondern für sich ästhetisch wahrgenommen wird. Das Vielzuviel explizit-körperlichen Angriffs – das Erhabene der ästhetischen Wahrnehmung – kommt in der Immersion zur Präsenz.

6.3.2 Exzessiv-ekstatischer Transfer

Die Immersion in das pornographische Performancegeschehen kulminiert in der exzessiven Ekstase des Rezipientenkörpers: Ekstatischer „Excess is present in the way things happen.“⁴⁰⁹ Gegenwärtig in der performten Rezeption stellt sich ergo die pornographische Intensität als daseiende Erfahrung in der exzessiven Wahrnehmung dar, was in die Ekstase führt. Durch die immersive „Metaphorik der Vergewaltigung und Überwältigung“⁴¹⁰ erfährt der Wahrnehmungskörper die körperliche Intensität in seinem Innersten, das Exzessiv-Ekstatische der expliziten Körperperformance transferiert sich auf ihn, bemächtigt sich seiner, denn gewaltperformte „Sexualität besitzt einen Machtcharakter, nimmt in Besitz und kann

⁴⁰⁶ Williams: *Hard Core*. 1995, S. 104.

⁴⁰⁷ Hoffmann: „Sinnliche Begegnungen – Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film.“ 2010, S. 18.

⁴⁰⁸ Shaviro: *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. 1993, S. 32.

⁴⁰⁹ Thompson: „The Concept of Cinematic Excess.“ 1977, S. 60.

⁴¹⁰ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 124.

den Menschen gleichsam überwältigen.“⁴¹¹ Somit erlebt der Rezipientenkörper den exzessiv-ekstatischen Rausch der Körper im Bild. Diese „ecstatic excesses could be said to share a quality of uncontrollable convulsion or spasm – of the body ‚beside itself‘ with sexual pleasure“⁴¹². Der Körper ist außer sich, er tritt mittels der rezipierten körperlichen Exzesse selbst ein in die Ekstase des Performancemoments. Diese „form of ecstasy“⁴¹³ konstituiert sich aus den immersiv erlebten pornographischfilmerischen Bildern, die „embodied experience of the movies, then, is an experience of seeing, hearing, touching, moving, tasting, smelling.“⁴¹⁴ Diese körperliche Rezeption ist die der ultimativen Körpererfahrung: „So verläuft die [ästhetisch pornographisch-erhabene, exzessiv-ekstatische] Immanenz. Die Welt schlägt Wellen: So pulsiert Rhythmus, ihr Atem, ihr Leben.“⁴¹⁵ Alles im Körper begibt sich in den Quell der exzessiven Ekstase, er erfährt „Emotionen, und zwar sehr intensive Emotionen“⁴¹⁶ – das Explizit-Erhabene-Pornographische im Innersten.

6.3.3 Rezeptiv-körperliche Transzendenz

Die Systematik der immersiven, exzessiv-ekstatischen, pornographisch-erhabenen Rezeption resultiert in der Transzendenz der Rezipientenkörpers. Der Körper gelangt in diesem Akt der Transgression über sich hinaus, hinein in die Sphäre der Unendlichkeit,

„über die schmale Grenzlinie, die das menschliche Wesen in seiner Fragilität immer wieder zu überschreiten versucht – jene transparente Leinwand, die uns als sprach- und vernunftbegabte Wesen von der unmittelbaren Welt der Dinge und Körper trennt, die wir zur gleichen Zeit auch sind“⁴¹⁷

Die Induktion der transgressiv-induzierten Transzendenz wird hierbei „im Moment der Transgression offenbart.“⁴¹⁸ In ebendiesem Moment wird der Körper transzendent. So kommt es folglich in ihm zur „absence of a clear line of demarcation between the physical, the vital, the human, and the superhuman“⁴¹⁹. Dieses Überkörperliche ist von orgiastischer Qualität, Sex und Gewalt fungieren hier als Dirigenten der Transzendenz, durch deren Erleben ist es ihnen viabel, im Körper, „auf der Suche nach Ewigkeit und Erfüllung im Medium des

⁴¹¹ Reuter: „Religion, das Übernatürliche und sexuelle Gewalt.“ 2015, S. 240.

⁴¹² Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ 1991, S. 4.

⁴¹³ Williams: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ 1991, S. 4.

⁴¹⁴ Sobchack: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. 2004, S. 76.

⁴¹⁵ Didi-Huberman: „Die ästhetische Immanenz.“ 2006, S. 71.

⁴¹⁶ Sontag: „Die pornographische Phantasie.“ 2003, S. 53.

⁴¹⁷ Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 127.

⁴¹⁸ Stiglegger: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. 2006, S. 81.

⁴¹⁹ Massumi: „The Autonomy of Affect.“ 1995, S. 99 f.

sexualisierten Körpers“⁴²⁰, durch „orgiastische Rauschzustände neosakrale Momente [zu] konstituieren“⁴²¹. Der Körper tritt ein in das Überkörperliche, es begibt sich – via der pornographisch-induzierten „profanen Erleuchtung“⁴²² – die Transzendenz. Das körperrezeptionelle – transzendente – Pornographisch-Erhabene gelangt zur Illumination.

⁴²⁰ Reuter: „Religion, das Übernatürliche und sexuelle Gewalt.“ 2015, S. 229.

⁴²¹ Ritzer: „Diktatur der Bilder. Zur medienkulturellen Symptomatik der Repräsentation von Sex und Gewalt in TV-Serien des US-amerikanischen ‚Qualitätsfernsehens‘.“ 2015, S. 158.

⁴²² Koch: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ 1997, S. 115.

Die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen

„Liebe.Herz.Traum.Tod“⁴²³

Die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen ist eine immanent kunstkörperperformt-transzendente. Sechs Charakteristika zeichnen die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen dabei in ihrem Innersten aus, konstituieren sie, und vollziehen somit ihre manifeste Etablierung:

1. Das Erhabene ist *die* Ästhetik der pornographischen Körperperformance. Im Erhabenen kommt die explizite Kunstperformance zu ihrer totalen Entfaltung, sodass das Erhabene untrennbar mit dem Pornographischen sich verbunden zeigt, und mit ihm – via Magnitudo, Schönheit/Lust vs. Terror/Unlust sowie Unbegrenztheit, Unendlichkeit, Transgressivität – in die Transzendenz führt.

2. Das Pornographische ist dabei als künstlerisch-körperlich-ästhetischer Begriff zu verstehen, der den explizit-künstlerischen Körper in der Performance zum Sujet hat. Pornographie ist ergo körperlich rezipierte, explizite Körperkunstperformance.

3. Die pornographische Körperperformancekunst Belladonnas erweist sich – qua ihrer expliziten Kunstkörperperformances im individualkörperlichen, extremintensiven, hardcore-sexgewalttätigen *Gonzo*-Stil – als Inbegriff und Ideal des Pornographisch-Erhabenen.

4. Der pornographisch-erhabene Körper ist als – eigenimaginative, souveränstilisierte, individuelle, überkörperlich-transzendente – Kunst die zentrale Entität in der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen.

5. In der pornographisch-erhabenen Körperperformance vollzieht sich, mittels ihres – expliziten, queerkünstlerischen, intensiven, transzendentalen – Kunstseins, die Realisierung des Pornographisch-Erhabenen.

6. Die pornographisch-erhabene Körperrezeption wird als Resultat der expliziten Kunstkörperperformance evoziert, sodass die pornographisch-erhabene Wahrnehmung – via Rhizom-Affekt-Sinn-Aura-Systematikgefüge, Transgressivität und Transzendenz – immanent körperlich-ästhetisch ist.

Der Gewinn, den die rein körperästhetische Perspektive und Etablierung der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen mit sich bringt, trägt das Potential in sich, fruchtbar für die weitere Zukunft der pornographischen und ästhetischen Forschung sein zu können, und somit

⁴²³ Evola: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. 1998, S. 156.

die körperliche Ästhetik in ihrem Innersten zur Voranbringung, Entfaltung und Prosperität zu bringen.

Körperästhetik ist das Herz der lebendigen Welt. Kunst ist körperliches Leben. Transzendente Kunst im Stile expliziter Körperperformance – welche Belladonna in optima forma zur Realisation bringt – insigniert das Pornographisch-Erhabene in seinem Innersten. Die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen kommt zur Illumination.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

Alberts, Andreas / Mullen, Peter: *Psychoaktive Pflanzen, Pilze und Tiere: Bestimmung. Wirkung. Verwendung*. Stuttgart: Kosmos, 2011.

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. München: Matthes & Seitz, 1996.

Artaud, Antonin: „Le Pèse-Nerfs.“ In: Antonin Artaud: *Ouvres complètes. Tome I*. Paris: Gallimard, 1956.

Barthes, Roland: „Der dritte Sinn.“ In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Bataille, Georges: „Die Erotik.“ In: Gerd Bergfleht [Hg.]: *Georges Bataille. Das theoretische Werk in Einzelbänden*. München: Matthes & Seitz, 1994.

Bataille, Georges: „Die innere Erfahrung nebst Methode der Meditation und Postskriptum 1953.“ In: Gerd Bergfleht [Hg.]: *Georges Bataille. Das theoretische Werk in Einzelbänden*. München: Matthes & Seitz, 1999.

Bataille, Georges: „Le coupable.“ In: Georges Bataille: *Œuvres complètes V*. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

Bataille, Georges: *L'Érotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957.

Bee, Julia: „Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung.“ In: Jochem Kothaus [Hg.]: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2015.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser [Hgg.]: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I.2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Benjamin, Walter: „Goethes Wahlverwandschaften.“ In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser [Hgg.]: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. I-1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Breton, André: „Erstes Manifest des Surrealismus.“ In: Jürgen Manthey [Hg.]: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1977.

Brook, Peter: „Preface.“ In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Grenzen des Ästhetischen*. München/Wien: Carl Hanser, 1998.

Bohrer, Karl Heinz: *Ist Kunst Illusion?*. München: Hanser, 2015.

Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

Bohrer, Karl Heinz: „Warum ist Gewalt ein ästhetisches Ausdrucksmittel?.“ In: Christoph auf der Horst [Hg.]: *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*. Göttingen: V&R unipress, 2013.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.

Cornell, Drucilla: *Die Versuchung der Pornografie*. Berlin: Berlin Verlag, 2000.

Crowley, Aleister: „Die Botschaft des Meisters Therion.“ In: Irene Huber [Hg.]: *Die Botschaft des Meisters Therion*. Graz: Edition Geheimes Wissen, 2013.

Crowley, Aleister: „Liber Al Vel Legis.“ In: Hartmut Rüter [Hg.]: *Liebe ist das Gesetz*. Frankfurt a.M.: Vindobona, 2012.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve, 1992.

Deleuze, Gilles: „Über *Das Zeit-Bild*.“ In: Gilles Deleuze: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

de Sade, Donatien-Alphonse-François Marquis: *Die Philosophie im Boudoir*. Gifkendorf: Merlin, 2013.

de Sade, Donatien-Alphonse-François: *Juliette oder die Vorteile des Lasters*. Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein, 1990.

de Sade, Donatien-Alphonse-François: *Justine oder vom Missgeschick der Tugend*. Berlin: Ullstein, 2009.

Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.

Didi-Huberman, Georges: „Die ästhetische Immanenz.“ In: Bernd Hüppauf / Christoph Wulf [Hgg.]: *Bild und Einbildungskraft*. München: Wilhelm Fink, 2006.

Dworkin, Andrea: *Pornografie. Männer beherrschen Frauen*. Köln: Emma Frauenverlag, 1987.

Dyonisios oder Longinos [Pseudo-Longinos]: *Über das Erhabene*. Kempten: Tobias Dannheimer, 1895.

Evola, Julius: *Die Große Lust. Metaphysik des Sexus*. Bern: Fischer, 1998.

Evola, Julius: *Schritte zur Initiation. Magie als Wissenschaft vom Ich. Band II. Theorie und Praxis des höheren Bewußtseins*. Bern/München/Wien: Anstata, 1997.

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

Feyerabend, Paul: *Against Method*. London/New York: New Left Books, 1975.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Foucault, Michel: „Der Wille zum Wissen.“ In: Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

Foucault, Michel: „Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über laufende Arbeiten.“ In: Hubert L. Dreyfus / Paul Rabinow [Hgg.]: *M. Foucault: Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1987.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. London / New York: Thames and Hudson, 2011.

Grotowski, Jerzy: „He Wasn't Entirely Himself.“ In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Grotowski, Jerzy: „Methodical Exploration.“ In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Grotowski, Jerzy: „Statement of Principles.“ In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Grotowski, Jerzy: „Theatre is an Encounter.“ Interview mit Nalm Kattan. In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Grotowski, Jerzy: „The Theatre's New Testament.“ Interview mit Eugenio Barba. In: Eugenio Barba [Hg.]: *Jerzy Grotowski. Towards a Poor Theatre*. New York: Routledge, 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin: Duncker und Humblot, 1842.

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam, 1960.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer, 1967.

Herz, Marion: *PornoGRAPHIE. Eine Geschichte*. München: Ludwig-Maximilian-Universität, 2005.

Hoffmann, Dagmar: „Sinnliche Begegnungen – Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film.“ In: Dagmar Hoffmann [Hg.]: *Körperästhetiken: Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: transcript, 2010.

Hunt, Lynn: „Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800)“. In: Lynn Hunt [Hg.]: *Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994.

Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*. Berlin: Querverlag, 2001.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. 1790.

Kluge, Friedrich / Seebold, Elmar: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York: de Gruyter, 2001.

Koch, Gertrud: „Netzhautsex – Sehen als Akt.“ In: Barbara Vinken [Hg.]: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Koschorke, Albrecht: „Die zwei Körper der Frau.“ In: Barbara Vinken [Hg.]: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1964.

Lyotard, Jean-François: *Die Analytik des Erhabenen. (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

MacCormack, Patricia: „Cinesexualität, Zuschauerschaft, Schiz-Flux. Die Liebe zum Kino als einem organlosen Körper.“ In: Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger [Hgg.]: *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012.

MacCormack, Patricia: *CineSexuality*. Aldershot: Ashgate, 2008.

MacKinnon, Catherine: „Only Words.“ In: Drucilla Cornell [Hg.]: *Feminism and Pornography*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Marcuse, Herbert: „Kunst und Befreiung.“ In: Peter-Erwin Jansen [Hg.]: *Herbert Marcuse. Nachgelassene Schriften. Band 2: Kunst und Befreiung*. Lüneburg: zu Klampen, 2000.

Marcuse, Herbert: „Kunst als Form der Wirklichkeit.“ In: Peter-Erwin Jansen [Hg.]: *Herbert Marcuse. Nachgelassene Schriften. Band 2: Kunst und Befreiung*. Lüneburg: zu Klampen, 2000.

Massumi, Brian: *Ontomacht. Kunst, Affekt, und das Ereignis des Politischen*. Berlin: Merve, 2010.

Massumi, Brian: „The Autonomy of Affect.“ In: *Cultural Critique*. Nr. 31, Minnesota: University of Minnesota Press, 1995.

Mendelssohn: „Ueber das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften.“ In: Georg Benjamin Mendelssohn [Hg.]: *Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften. Erster Band*. Leipzig: Brockhaus, 1843.

Méritt, Laura: „PorYES! Feministische Pornos und die sex-positive Bewegung.“ In: Martina Schuegraf / Angela Tillmann [Hgg.]: *Pornografisierung von Gesellschaft. Perspektiven aus Theorie, Empirie und Praxis. Alltag, Medien und Kultur*. Konstanz: UVK, 2012.

Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Berlin: Diaphanes, 2003.

Newman, Barnett: „The Sublime is Now.“ In: Charles Harrison / Paul Wood [Hgg.]: *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1991.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: „Also sprach Zarathustra I.“ In: Giorgio Colli / Mazzino Montinari [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 4*. Berlin/München/New York: DTV/de Gruyter, 1980.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: „Menschliches, Allzumenschliches II.“ In: Giorgio Colli /azzino Montinari [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2.* Berlin/München/New York: DTV/de Gruyter, 1980.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: „Morgenröthe.“ In: Giorgio Colli /azzino Montinari [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 3.* Berlin/München/New York: DTV/de Gruyter, 1980.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: „Unzeitgemäße Betrachtungen III.“ In: Giorgio Colli /azzino Montinari [Hgg.]: *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 1.* Berlin/München/New York: DTV/de Gruyter, 1980.

Perko, Gudrun: „Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen.“ In: *Quer. Lesen denken schreiben.* Ausg. 12, Berlin: Alice-Solomon-Fachhochschule, 2006.

Preciado, Paul B.: *Kontrasexuelles Manifest.* Berlin: b_books, 2003.

Preis, Christine: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn.* Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1989.

Reichler, Claude: *Le Corps et ses fictions.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

Reuter, Ingo: „Religion, das Übernatürliche und sexuelle Gewalt.“ In: Jochem Kothaus [Hg.]: *Sexuelle Gewalt im Film.* Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2015.

Ritzer, Ivo: „Diktatur der Bilder. Zur medienkulturellen Symptomatik der Repräsentation von Sex und Gewalt in TV-Serien des US-amerikanischen ‚Qualitätsfernsehens‘.“ In: Jochem Kothaus [Hg.]: *Sexuelle Gewalt im Film.* Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2015.

Santayana, George: *The Sense of Beauty.* New York/Chicago/Boston: Charles Scribner's Sons, 1896.

Safranski, Rüdiger: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit.* München/Wien: Hanser, 1997.

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. London/New York: Routledge, 2013.

Schiller, Friedrich: „Über das Erhabene.“ In: Gerhard Fricke [Hg.]: *Sämtliche Werke. Band 5*. München: Hanser, 1962.

Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen.“ In: Wolfgang Düsing [Hg.]: *Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text Materialien, Kommentar*. München/Wien: Hanser, 1981.

Schiller, Friedrich: „Vom Erhabenen.“ In: Gerhard Fricke [Hg.]: *Sämtliche Werke. Band 5*. München: Hanser, 1962.

Schneider, Rebecca: *The Explicit Body in Performance*. London/New York: Routledge, 1997.

Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film*. Berkeley: Da Capo Press, 1988.

Schwarzer, Alice: *PorNo. Opfer & Täter, Gegenwehr & Backlash, Verantwortung & Gesetz*. Köln: Kippenheuer & Witsch, 1994.

Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film - Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Ullstein, 1990.

Shaviro, Steven: *The Cinematic Body. Theory out of Bounds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Snyder-Körper, MaryAnn: *Das weiblich Erhabene. Sappho bis Baudelaire*. München: Wilhelm Fink, 2007.

Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.

Sontag, Susan: „Die pornographische Phantasie.“ In: Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. München/Wien: Carl Hanser, 2003.

Sontag, Susan: „Über den Stil.“ In: Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1982.

Stanislawskij, Konstantin S.: *Theater, Regie und Schauspieler*. Hamburg: Rowohl, 1958.

Steiner, George: *Grammatik der Schöpfung*. München/Wien: Hanser, 2001.

Stiglegger, Marcus: „Film als existenzielle Erfahrung. Zur Phänomenologie des Terrorkinos.“ In: Jochem Kothaus [Hg.]: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2015.

Stiglegger, Marcus: *Ritual & Verführung. Schaulust, Spektakel & Sinnlichkeit im Film*. Berlin: Bertz + Fischer, 2006.

Stirner, Max: *Der Einzige und sein Eigentum*. Berlin: Rothgessler & Possekel, 1924.

Stüttgen, Tim: *Post Porn Politics. Queer Feminist Perspectives on the Politics of Porn Performance and Sex_Work as Culture Production*. Berlin: b_books, 2009.

Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*. München: Prestel, 1986.

Taormino, Tristan: „Den Kurs bestimmen: Feministischer Porno in Theorie und Praxis.“ In: Tristan Taormino [u.a.] [Hgg.]: *The Feminist Porn Book. Die Kunst, Lust zu vermitteln*. München: Louisoder Verlag, 2014.

Thompson, Kristin: „The Concept of Cinematic Excess.“ In: *Ciné-Tracts*, Nr. 2, Montréal: Center for 20th Century Studies of The University of Wisconsin-Milwaukee, 1977.

Turner, Victor W.: „Liminalität und Communitas.“ In: Andréa Belliger / David J. Krieger [Hgg.]: *Ritualtheorien*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

Vadim, Raffael C.: *Das ästhetische Herz*. München/Wien: UV, 2018.

van den Dries, Luk: „The Sublime Body.“ In: Myriam Díaz-Diocaretz / Esther von der Osten-Sacken [Hgg.]: *Critical Studies Vol. 17. Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*. Amsterdam/New York: Rodopi: 2002.

van Gennep, Arnold: *Übergangsriten (Les rites de passages)*. Frankfurt a.M.: Campus, 1999.

Wachtangow, Jewgeni B.: „Aus dem Studiobuch im Künstlerischen Theater.“ In: Dieter Wardetzky [Hg.]: *Jewgeni B. Wachtangow. Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

Wachtangow, Jewgeni B.: „Aus dem Tagebuch.“ In: Dieter Wardetzky [Hg.]: *Jewgeni B. Wachtangow. Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

Wachtangow, Jewgeni B.: „Aus der Regieanweisung zum Gut der Lanins.“ In: Dieter Wardetzky [Hg.]: *Jewgeni B. Wachtangow. Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

Wachtangow, Jewgeni B.: „Aus der sechsten Vorlesung. Das affektive Gedächtnis.“ In: Dieter Wardetzky [Hg.]: *Jewgeni B. Wachtangow. Schriften. Aufzeichnungen, Briefe, Protokolle*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1982.

Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. New York: Mondial, 2010.

Williams, Linda: „Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.“ In: *Film Quarterly*. Ausg. 44/4, Berkeley: University of California Press, 1991.

Williams, Linda: *Hard Core*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 1995.

Wolf, Enrico: *Bewegte Körper – bewegte Bilder. Der pornografische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*. München: diskurs film, 2008.

Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co, 1970.

Internetverzeichnis

„Alexis Wanneroy“: „Belladonna: Innocent, in a way.“ Entn.: *Youtube.com*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=zWJKo0XMIPc>>, 2012.

„AVN“: „Belladonna.“ Entn.: *Avn.com*. <<https://avn.com/porn-stars/Belladonna-245023.html>>, 2018.

Coleman, Jason: „A Day With Belladonna (Part 1).“ Entn.: *Web.archive.org*.
<<https://web.archive.org/web/20070928064415/http://www.the213.net/php/article.php?id=554>>, 2007.

Dark, Stephen: „Sex Machine.“ Entn.: *Cityweekly.net*. <<http://www.cityweekly.net/utah/sex-machine/Content?oid=2128847>>, 2007.

„Iafd“: „Belladonna.“ Entn.: *Iafd.com*.
<<http://www.iafd.com/person.rme/perfid=bella00/gender=f/Belladonna.htm/gender=male>>, 2018.

„IMDb“: „Belladonna.“ Entn.: *Imdb.com*. <<http://www.imdb.com/name/nm0068643/>>, 2018.

„Matt1978“: „Pregnant Belladonna is Having Her Ass Licked by Another Girl.“ Entn.: *Pornhub.com*. <http://www.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1644399707>, 2011.

Nierkato, Chris: „Belladonna.“ Entn.: *Vice.com*.
<<https://www.vice.com/de/article/gq8qn4/belladonna-part-1>>, 2014.

Nierkato, Chris: „Catching Up with the Actress Formerly Known as Belladonna.“ Entn.: *Vice.com*. <<https://www.vice.com/sv/article/3b79bb/catching-up-with-the-actress-formerly-known-as-belladonna-000>>, 2015.

o.A.: „Exclusive interview with Belladonna.“ Entn.: *Blog.freeones.com*.
<<http://blog.freeones.com/2007/09/11/exclusive-interview-with-belladonna/>>, 2007.

o.A.: „Insane Asylum Patient BBC Treatment.“ Entn.: *Pornhub.com*.
<https://de.pornhub.com/view_video.php?viewkey=1694255467>, 2015.

o.A.: „Flashback: YVES SAINT LAURENT by Bianca Jagger.“ Entn.: *Interview.de*.
<<https://www.interview.de/interviews/interview-yves-saint-laurent-bianca-jagger/>>, 2018.

Pipe, Roger T.: „John Stagliano Interview.“ Entn.: *Web.Archive.org*.
<https://web.archive.org/web/20021017212630/http://www.rogreviews.com/interviews/john_stagliano.asp>, 2002.

Robinson, Georgina: „Porn's dirtiest girl cleans up.“ Entn.: *Brisbanetimes.com.au*.
<<http://www.brisbanetimes.com.au/articles/2008/03/03/1204402311534.html>>, 2008.

„sandro sandri“: „Michelle Anne Sinclair art name: Belladonna.“ Entn.: *Youtube.com*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=cw3n3eVaPgQ>>, 2016.

„STEVEC“: „In Deep With Bella Donna.“ Entn.: *Web.archive.org*.
<https://web.archive.org/web/20050426125119/http://www.foundrymusic.com/porn/displayinterview.cfm/id/60/div/porn/interview/IN_DEEP_WITH_BELLA_DONNA.html>, 2003.

Warren, Peter: „Belladonna: No More Sex on Camera.“ Entn.: *Avn.com*.
<<http://news.avn.com/articles/Belladonna-No-More-Sex-on-Camera-480422.html>>, 2013.

Filmverzeichnis

Anderson, Paul Thomas [Reg.]: *Inherent Vice*. USA: Ghouardi Film Company [u.a.], 2014, 02:29:01 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Belladonna's How To Fuck*. USA: Evil Angel, 2012, 07:22:50 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Belladonna's Spontaneass - She's Up To Her Old Tricks Again*. USA: Evil Angel, 2012, 04:27:42 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Cock Happy #04*. USA: Evil Angel, 2012, 05:12:20 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic*. USA: Evil Angel, 2005, 04:10:39 Min insg..

Belladonna [Reg.]: *Fetish Fanatic #07*. USA: Evil Angel, 2011, 03:28:52 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Girl Train #01*. USA: Evil Angel, 2010, 01:21:16 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Hells Belles*. USA: Evil Angel, 2012, 01:35:45 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Manhandled #04*. USA: Evil Angel, 2012, 05:40:54 Min. insg..

Belladonna [Reg.]: *Party of Feet*. USA: Evil Angel, 2010, 02:33:25 Min. insg..

Riley, Aiden [Reg.]: *Legendary: The Best of Belladonna*. USA: Evil Angel, 2013, 06:06:26 Min. insg..

Vidal, Nacho [Reg.]: *Monster Cock She-Males*. USA: Evil Angel, 2010, 03:26:43 Min insg..

Weitere Quelle

Urteil des deutschen Bundesverfassungsgerichtes: *BVerfGE 83, 130* – „*Josefine Mutzenbacher*“.

Abstract (deutsch)

Die Etablierung und Analyse der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen ist Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit. Als Idealbeispiel der pornographisch-erhabenen Ästhetik dient hierzu die Körperkunstperformerin Belladonna.

Zunächst wird hierzu in Kapitel eins in die Ästhetik des Erhabenen eingeführt, wobei – theoretisch orientierend an vor allem Immanuel Kant, Jean-François Lyotard, Friedrich Schiller sowie MaryAnn Snyder-Körper – eine explizit körperliche, pornographische Ästhetik des Erhabenen, welcher Transgressivität und Transzendenz immanent ist, herausgestellt wird, die den Kern der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen bildet.

Anschließend findet in Kapitel zwei die Erörterung des Begriffs des Pornographischen statt, welcher – theoretisch insbesondere auf Linda Williams rekurrierend – in diesem Kontext rein künstlerisch-körperlich-ästhetisch verstanden werden muss.

Kapitel drei stellt die Körperkunstperformerin Belladonna vor, die – aufgrund ihrer grenzsuchenden, extremkörperlichen *Gonzo*-Stilistik – als Idealbild des Pornographisch-Erhabenen gesehen werden kann.

Der pornographisch-erhabene Körper wird in Kapitel vier analysiert, und hierbei – primär dargelegt mit Friedrich Wilhelm Nietzsche, dem Marquis de Sade, Martin Heidegger, Friedrich Schiller und Susan Sontag – als egoistisch-individuell-stilisiertes Kunstwerk charakterisiert.

Die pornographisch-erhabene Körperperformance tritt auf – vornehmlich elaboriert via Erika Fischer-Lichte, Antonin Artaud, Judith Butler, Jerzy Grotowski, Julio Evola und Karl Heinz Bohrer – im fünften Kapitel, und stellt sich dar als explizit-queer-intensiv-transzendente Kunst.

Die pornographisch-erhabene Körperrezeption vervollständigt in Kapitel sechs die etablierende Analyse, wobei diese – theoretisch anknüpfend an fortiori Gilles Deleuze, Brian Massumi, Roland Barthes, Walter Benjamin, Marcus Stiglegger und Gertrud Koch – ein immanent körperlich-immersives Rhizom-Affekt-Aura-Gefüge kennzeichnet.

Die somit vorgenommene Analyse und Etablierung der Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen insigniert den innersten Kern dieser Arbeit. Als Resultat erstrahlt die Ästhetik des Pornographisch-Erhabenen.

Abstract (english)

The establishment and analysis of the aesthetics of the Pornographic-Sublime is the subject of this master's thesis. As an example of the ideal of the aesthetics of the pornographic-sublime, the body-art-performer Belladonna acts as referee.

Firstly, chapter one introduces the aesthetics of the sublime – with theoretical references especially to Immanuel Kant, Jean-François Lyotard, Friedrich Schiller as well as MaryAnn Snyder-Körper –, and develops its own explicit-corporal, pornographic aesthetics, in which transgression and transcendence is immanent, and constitutes the core of the aesthetic of the Pornographic-Sublime.

Subsequently, in chapter two, the discussion of the concept of Pornography takes place, and suggests as a result – theoretically corresponding to Linda Williams – in this context the definition of pornography purely as art-bodily-aesthetic.

Chapter three presents the body-art-performer Belladonna, who – due to her seeking for breaking boundaries and extreme-corporal Gonzo-style – is to be seen as an ideal of the Pornographic-Sublime.

The pornographic-sublime body is analysed in chapter four, and is characterised – argued primarily with Friedrich Wilhelm Nietzsche, the Marquis de Sade, Martin Heidegger, Friedrich Schiller and Susan Sontag – as an egoistic-individual-stylised work of art.

The pornographic-sublime body-performance arises – in particular via Erika Fischer-Lichte, Antonin Artaud, Judith Butler Jerzy Grotowski, Julio Evola and Karl Heinz Bohrer – in chapter five, and illustrates itself as explicit-queer-intensive-transcendental art.

The pornographic-sublime body-reception in chapter six completes the establishing analysis, and is distinguished – fortiori referring to Gilles Deleuze, Brian Massumi, Roland Barthes, Walter Benjamin, Marcus Stiglegger and Gertrud Koch – by an bodily-immersive Rhizome-Affect-Aura-structure.

The executed analysis and the establishment of the aesthetics of the Pornographic-Sublime inscribes the very inner core of this thesis. As a result, the aesthetics of the Pornographic-Sublime illuminates.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt, alle benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben und Zitate als solche kenntlich gemacht habe.

Ich versichere ferner, dass ich die vorliegende Arbeit in dieser oder ähnlicher Form weder für eine Prüfung an einer weiteren Hochschule noch für eine staatliche Prüfung eingereicht habe.

Wien, den 21. Juni 2018

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, cursive letters that appear to be 'S. M.' followed by a long horizontal line extending to the right.