

9. Schlussbetrachtungen

Am Anfang dieser Arbeit stand eine Reihe von Aussagen, die den Übergang der jeweils modernistischen bis avantgardistischen Filmbewegungen der 1950er- und 1960er-Jahre zum populären Erotikfilm der 1970er-Jahre in Italien, Japan und Brasilien als den *Tod des Kinos* oder zumindest – mit etwas weniger Pathos, aber dadurch nicht minder fatalistisch – als das Ende ästhetisch versierter und politisch widerständiger Kinematographien postulierten. Der brasilianische Filmkritiker Jairo Ferreira bezeichnet das Aufkommen der *Pornochanchada* als ein »Massaker« (1978, 5) an der brasilianischen Filmkul-
tur und Paulo Emílio Sales Gomes sieht in der Wende von *Cinema Marginal* zur *Pornochanchada* ein Versiegen des »letzten Strom[s] kinematografischer Rebellion« (1982 [1973], 253) am Werke (s. Kapitel 2.1). Auf ähnliche Weise ruft auch der italienische Filmkritiker Gi-
acomo Manzoli das Jahr 1976 als Trauerjahr des Kinos aus, wenn er konstatiert: »Mit der
sexuellen Revolution, so scheint es, ist auch eine Beerdigung zu feiern. Ein Begräbnis
für das Kino, könnte man meinen.« (2012, 174), denn das Erotische, das bei den Regis-
seur_innen des (Post-)Neorealismus noch eine vitale Kraft besessen habe, sei nun vom
Fernsehen und vom Kommerz verschlungen und demnach als ästhetische wie politische
Kraft erloschen (vgl. auch Barattoni 2012, 236 s. Kapitel 2.3).

Die vorliegende Arbeit hat sich gegen eine solche Argumentation gestellt und aufgezeigt, dass statt des vielfach unterstellten Aufgehens politisch anspruchsvoller Ästhetiken in entpolitisierter, ökonomisch determinierter Filmerotik in den 1970er-Jahren eine Transformation *innerhalb* von Politiken filmerotischer Ästhetik zu verzeichnen ist, welche zugleich Kritikverständnisse mitverschoben und solche nicht einfach abgeschafft hat. Diese Transformation nimmt in den jeweiligen Filmkulturen Brasiliens, Italiens und Japans beobachtbare Gestalt an und erweist sich als Abkehr von einer positiv besetzten, freiheitsversprechenden zugunsten einer düsteren, stärker gewaltdurchzogenen Filmerotik. Diese Abkehr vom harmlos Utopischen ist dabei aber eben keine Abkehr vom Politischen der Erotik, sondern eine Verschiebung in der thematischen wie affektiven Einfärbung ebendieser.

9.1 Von der Revolution des Sexuellen zum sexualisierten Terrorismus

AS LIBERTINAS als einer der ersten brasilianischen Erotikfilme, der auch als solcher betitelt und vermarktet wurde, folgt den humoristischen und vergnügungsorientierten sexuellen Eskapaden einer jungen Generation der brasilianischen Oberschicht (s. Kapitel 1). Die *Trilogie des Lebens* von Pier Paolo Pasolini und die *Decamerotico*-Filme suchten ihrerseits im italienischen Kontext nach einer Utopie in der vermeintlich enttabuisierten Sexualität »vorzivilisatorischer« Gesellschaften (s. Kapitel 3). Und die japanische *sun-tribe* Jugendkultur verstand die Liberalisierung des Sexuellen als positiv besetzten Kernaspekt der Selbstrevolutionierung der neu zu entwerfenden Nachkriegsgesellschaft (s. Kapitel 7).

Im Gegensatz zu diesen frühen Tendenzen weisen die in Kapitel 6–9 besprochenen Filme, KLEINHOFF HOTEL, ECSTASY OF THE ANGELS und E AGORA JOSÉ? wesentlich negativer gefasste Filmerotiken auf. Der Beobachtung Manzolis, das erotische Kino habe in den Tod des Kinos geführt, (vgl. 2012, 174) lässt sich in diesem Sinne zumindest dahingehend folgen, dass die Verschränkung von Eros und Thanatos in den 1970er-Jahren (nicht nur in Italien wie Manzoli behauptet, sondern auch in Brasilien und Japan) innerfilmisch eine zuvor ungekannte Konjunktur erfährt. Während Sexualität im Zuge der 1960er-Jahre sowohl in Westeuropa als auch in Japan und in Brasilien als politische Sphäre etabliert und an emanzipatorische Freiheitsversprechen gebunden wurde, nimmt die Verschränkung von Politischem und Erotischem in den 1970er-Jahren zunehmend finstere Züge an. Die Revolution der Gesellschaft durch die Revolution des sexuellen Ichs blieb aus. Die damit einhergehende Frustration führte jedoch nicht – wie in den Bekundungen vom Ende politisierter Filmästhetiken und insbesondere Filmerotiken verlautbart – zu einer erneuten Entkoppelung von Sexualität und Politik. Stattdessen ließ sich anhand der besprochenen Filme aufzeigen, dass das Ende großer revolutionärer Hoffnungen vielmehr zum eigenständigen Thema filmischer Erotik wurde. In der inhaltlichen Fokussierung auf dem Übergang von breiten gesellschaftlichen Protestbewegungen hin zu zersplitterten, terroristisch agierenden, linken Gruppen und deren polizeilicher Verfolgung verorten die Erotikfilme der (späten) 1970er-Jahre auf paradigmatische Weise das Politische im Filmerotischen. Filmerotik ist dann zwar größtenteils vom sexuellen wie gesellschaftlichen Freiheitsversprechen entkoppelt, wirft aber die weiterhin ästhetisch wie politisch wichtigen Fragen auf, wie über Operationen des Begehrrens (KLEINHOFF HOTEL), der Afifizierungsentleerung (ECSTASY OF THE ANGELS) und der Interruption von Anziehungsrichtungen (E AGORA JOSÉ?) neue Wahrnehmungsmodi gefunden werden können, die politische Verhältnisse sinnlich erfahrbar und transformierbar machen.

Dass sich in allen drei Länderkontexten eine immer stärkere Gewaltförmigkeit in der Filmerotik herausbildet (in Japan setzt diese Tendenz früher und verbreiteter ein als in Brasilien und Italien), kann dabei einerseits (wie beschrieben) als Folge der enttäuschten Hoffnungen und ausgebliebenen Emanzipationsversprechen erotischer Ausdrucksformen, andererseits aber auch als Symptom einer immer schamloser auf den männlichen Zuschauermarkt ausgerichteten, sexualisierten Filmkultur angesehen werden. KLEINHOFF HOTEL, ECSTASY OF THE ANGELS und E AGORA JOSÉ? wenden sich nun ihrerseits von dieser Tendenz nicht kategorisch ab. Anstatt eine gegenkulturelle Filmpraxis zu entwickeln, spielen die Filme vielmehr mit den Erwartungshaltungen, die sich durch eine

solch normierte Fetischisierung der Gewalt gegen Frauenkörper etabliert haben, torpedieren diese jedoch graduell und verwandeln sie mal mehr, mal weniger konsequent in eine Kritik an misogynen Schauprinzipien. In KLEINHOFF HOTEL geschieht dies durch die Fokussierung weiblichen Begehrens und die Verkomplizierung klassischer Subjekt-Mittler-Objekt Verhältnisse; in ECSTASY OF THE ANGELS verlassen Frauen die für den *Pink Film* typischen Opferrollen und agieren eigenständig als Revolutionsführerinnen und in E AGORA JOSÉ? wird die oftmals ausschließlich an Frauenkörpern exemplifizierte und verherrlichte Gewalt durch Institutionen eindeutig als Unrechtssystem gekennzeichnet und durch die Gefangennahme Josés geschlechterübergreifend thematisiert.

Neben dem partiellen Aufbrechen klassischer Geschlechterrollen nutzen die drei Filme die Erotik zudem als eigenen Modus des affektiven Aushandelns von Konflikten zwischen Staat und Individuum oder Kollektiv. Quasi analog zur Zersplitterung breiter Protestbewegungen lässt sich die These aufstellen, dass die in den 1960er-Jahren noch eindeutig auf emanzipatorische Ideale zurückgeführte Verschränkung von Sexualität und Politik in den 1970er-Jahren einem breiteren und inhomogeneren Spektrum von Politiken des Erotischen weicht. Einen der wichtigsten Bereiche, in denen das Verhältnis zwischen politischer und erotischer Sphäre nunmehr austariert wird, bildet dann der vermeintliche oder tatsächliche linke Terrorismus auf der einen und die mitunter sexualisierte Gewalt terroristisch agierender Regierungen, wie der unter Emilio Garrastazu Médici zwischen 1969 und 1974 in Brasilien, auf der anderen Seite.

Ein weiteres Feld bilden in diesem Kontext die Mikropolitiken des Familiären, welche in Erotikfilmen der 1970er-Jahren parallel zu den hier diskutierten Makropolitiken verhandelt wurden. Im Fall der italienischen Erotikfilme findet dies insbesondere durch die Verschiebung von Männlichkeitssidealtypen (s. Kapitel 2.3) und daran geknüpfte Fragen von Impotenz und Inzest statt (vgl. Nakahara 2013). Im Fall der japanischen Erotikfilme werden ähnliche Fragen nach Inzest als Form der innerfamiliären Sexualität aufgeworfen, aber stärker als im italienischen Kontext an Fragen nach einem Stadt-Land bzw. Tradition-Moderne Gefälle gebunden (vgl. Standish 2011, 99ff.). Im Vergleich hierzu lässt sich die These aufstellen, dass brasilianische Filme der 1970er-Jahre Mikropolitiken des Erotischen anhand der Kritik an romantischen Hochzeits- und Familienidealen aushandeln. Oftmals wird hierbei die erotische Erfahrungssuche von vormals sich als paradigmatische Ehefrau oder Mutter identifizierenden Frauen in den Fokus gerückt, die sich mehr und mehr von diesen Idealen abwenden. Die oft am Anfang dieser Filme als Patriarchen inszenierten Männer werden im Verlauf der Filme zunehmend passiv bis handlungsunfähig gezeigt. Der in Kapitel 5.5 analysierte Film A MULHER QUE INVENTOU O AMOR kann als Beispiel für diese Inszenierungstendenzen angesehen werden. Andere Beispiele für diese Verhandlung von Erotik im Familiären sind LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL (Carlos Reichenbach, BRA 1975), A DAMA DO LOTAÇÃO (Neville d'Almeida, BRA 1978) oder auch MULHER, MULHER (Jean Garrett, BRA 1979). Zu untersuchen, wie diese mikropolitischen und familienbezogenen Dimensionen des Filmerotischen sich zu den makropolitischen Facetten gesellschaftlicher Umbrüche und Revolutionen innerhalb des Milieus von Erotikfilmen verhält, wäre eine durchaus lohnenswerte Erweiterung des Themas, die allerdings die Grenzen der vorliegenden Arbeit sprengt.

9.2 Sehnsucht, Apathie, Unbehagen – Affekte und Zeitstrukturen filmischer Erotik

Obgleich in brasilianischen, italienischen und japanischen Filmerotiken eine vergleichbare Abwendung von freiheitsversprechenden Revolutionsidealen des Sexuellen wie des Politischen zu verzeichnen ist und ähnliche Formen des Scheiterns den Ausgangspunkt der filmischen Abhandlungen bilden, lassen sich affektiv wie zeitspezifisch divergierende Formen davon ausmachen, wie die Filme auf dieses Scheitern reagieren. KLEINHOFF HOTEL, ECSTASY OF THE ANGELS und E AGORA JOSÉ? ist ein grundlegender Hang zu negativen Gefühlswelten, zu Desillusionierung und Frustration gemein. Diese negativen Gefühlswelten färben die Erotiken ein, nehmen dabei indes differenzierbare Schattierungen an, die wiederum differenzierbare Zeitstrukturen mit sich führen. Wie in Kapitel 6 dargelegt, lässt sich die Erotik in KLEINHOFF HOTEL als eine melancholische beschreiben. Sie verdeutlicht den grundlegend im Erotischen mitschwingenden Drang danach, etwas Unerreichbares zu umkreisen und sich in dieser Umkreisung selbst zu reproduzieren (vgl. Kapitel 5.5). Dabei koppelt die Erotik in KLEINHOFF HOTEL die uneinlösbare Sehnsucht zusätzlich an politische und sexuelle Zukunftshoffnungen, die in der Vergangenheit verloren gegangen sind und übernimmt der gestalt Züge melodramatischer Filme. Vergangenheit und Zukunft werden gleichsam in unerreichbare Sphären verschoben. Die Gegenwart tritt dabei lediglich als ephemerer und zwangsläufig in den Tod führender Exzess auf (so in der sexuellen Begegnung zwischen Karl und Pascale im letzten Drittel) oder sie erweist sich als die unabwendbare Verfasstheit des Immergleichen (wie in Pascals Rückkehr in ihr bürgerliches Leben).

ECSTASY OF THE ANGELS verfolgt einen ähnlichen Moment des Scheiterns vergangener Zukunftsutopien, leitet hieraus aber keinen Modus des Betrauerns von Vergangenem ab, sondern behandelt das Scheitern als immanente Bestandteil von Erfahrungen in einer nunmehr ateleologisch gefassten Revolution. Die Abwendung von Sinn- und Zweckmäßigkeit, die hier nihilistische Züge annimmt, ist dann nichts per se Schlechtes, sondern überführt die zukunftsgerichteten Dogmatismen terroristischer Gruppierungen in eine umfassende Gegenwart des körperlichen Exzesses. Die Verweigerung von Sinn- und Zweckmäßigkeit sowohl politischer als auch sexueller Szenen, das schiere Aneinanderreihen wenig aufeinander Bezug nehmender und kaum Konsequenzen tragender Begegnungen führt dabei zu einer Form der affektiven Entleerung, die sich dem Grenzwert der Apathie annähert. Zukunft und Vergangenheit treten dabei in den Hintergrund. Allein die Erfahrung des Aktuellen ist noch existent. Doch auch diese führt nicht zu einer Steigerung somatischer Empfindungen, sondern im Gegenteil zu einer affektiven Gleichgültigkeit. Der gegenwärtige Moment ist zwar allumfassend präsent, aber eines Strebens nach dem Zukünftigen beraubt und hierdurch affektiv entleert. Die Gegenwart, die in KLEINHOFF HOTEL lediglich als Kontrastfolie erahnbar ist, wird in ECSTASY OF THE ANGELS politisch wie sexuell fokussiert, ist aber deshalb nicht weniger leer, kontingent, zweckbefreit.

Wenn die affektive Färbung der Erotik in KLEINHOFF HOTEL als von Trauer und Sehnsucht durchzogen bezeichnet werden kann und in ECSTASY OF THE ANGELS durch die Verneinung von Sinn und Wahrheit trotz ihrer Exzessivität fast apathisch wird, so ist die Erotik in E AGORA JOSÉ? in besonderem Maße von der Erfahrung des Schmerzes und der

Gewalt geprägt, ruft also affektive Register zwischen Unbehagen und Beklemmung her vor. Ähnlich wie in *ECSTASY OF THE ANGELS* ist auch hier die Gegenwart des körperlichen Exzesses dominant. Zukunft und Vergangenheit treten unterdessen nicht nur in den Hintergrund, sondern werden in der Diegese durch die Folter und in der Filmrezeption durch ästhetische Verunsicherungen aktiv angegriffen. Wie Gabriele Schwab betont, greift Folter die Zeiterfahrung an (vgl. 2011, 65ff.). Die Irritation alltäglicher Zeitabläufe bspw. durch unregelmäßiges Essen, Schlafentzug oder plötzlich einsetzende Verhöre ist Teil der Zerstörung der Gefangenen und ergänzt die räumliche durch eine zeitliche Isolation. Das Zeitempfinden der Gefangenen ist mit dem anderer Menschen nicht länger kompatibel. Die Zeiterfahrung wird in Szenarien der Gewalt vom Normalzustand entkoppelt und zum eigenen Folterinstrument. Die Folter endet zudem nicht mit dem Verlassen des Gefängnisses. Durch stetige Retraumatisierungen greift sie die Zukunft an und macht sich dadurch selbst zum unausweichlichen Schlusspunkt von Zukunft.

Diesem Angriff auf die Zeit entsprechend wird auch das Zeitempfinden auf der Rezeptionsebene in *E AGORA JOSÉ?* gestört. Die diegetische Zeitspanne ist undefinierbar. Ob die Erzählung einige Tage oder mehrere Monate umfasst, ist für die Zuschauer_innen nicht durchschaubar. Alles löst sich auf in wiederkehrenden Szenen von Verhören und Folter, in erotischen Fantasien und Gesprächsfetzen zwischen den Gefangenen. In dem düsteren Raum des Kellergefängnisses ist es weder für die Figuren, noch für die Zuschauer_innen ersichtlich, zu welchen diegetischen Uhrzeiten sich Szenen abspielen. Die Gegenwart des Körpers im Schmerz avanciert zur ausschließlichen Komponente des Zeitempfindens. Während demnach die Präsenz des Körpers Vergangenheit und Zukunft sowohl in *Ecstasy of the Angels* als auch in *E AGORA JOSÉ?* tendenziell auflöst, folgt hieraus im ersten Fall eine affektive Gleichgültigkeit, wohingegen die affektiv überbordende Präsenz des Körpers im zweiten Fall zu einer Steigerungsdynamik des Schreckens und der Beklommenheit führt.

Alle drei Affizierungsregister – die melancholische Sehnsucht, die nihilistische Apathie und das Unbehagen gegenüber den Gewaltdarstellungen – beruhen auf der filmerotischen Zuschauer_innen-Adressierung. Es lassen sich dementsprechend drei den Filmen zuordenbare Affizierungsnuancen des Erotischen benennen: *sehnsüchtige Erotik*, *apathische Erotik* und *beklemmende Erotik*. Die drei affektiven Nuancen des Filmerotischen korrelieren dabei mit den unterscheidbaren Formen des Zeitempfindens. Die sehnsüchtige Erotik fokussiert das Unerreichbare in Vergangenheit und Zukunft und liquidiert die Gegenwart. Die apathische Erotik richtet sich auf den radikal leeren, aber gleichzeitig deshalb nicht minder gegenwärtigen Moment und annihielt in diesem Modus gerade das der sehnsüchtigen Erotik eigene Streben nach Vergangenem und Zukünftigem. Die beklemmende Erotik wiederum drängt sich durch die übermächtige Präsenz des im Schmerz befindlichen Körpers den Zuschauer_innen auf. Sie beruht demzufolge wie die apathische Erotik auf dem Gegenwärtigen, lässt hierin aber keine Affekt-Entleerung zu, sondern hält die Zuschauerin in einem Moment des Unbehagens und der sinnlichen Verunsicherung gefangen.

9.3 Übertragen, Collagieren, Unterbrechen – Montageprinzipien filmischer Erotik

Dass Affizierungsebene und Zeitwahrnehmung derart eng miteinander verwoben sind, deutet abermals darauf hin, dass Erotik selbst als ein *operationaler Prozess* verstanden werden muss, der eben nicht in einem singulären Bild oder einem blitzartigen Empfinden situiert ist, sondern erst in der temporalen Relation zwischen Technik, Repräsentation und Körperlichkeit in Erscheinung tritt und zur Wirkung gelangt. Dass eine durch multiple Faktoren geprägte Filmerotik aufgrund ihrer Zeitbasiertheit (wie in Kapitel 4 dieser Arbeit argumentiert) auf entscheidende Weise durch die Filmmontage (als Prinzip der Verzeitlichung im Film) hervorgebracht wird, entspricht dieser Sichtweise. Wenn die einzelnen Filme auf differenten Zeitprinzipien basieren, die in der affektiven Färbung auch unterscheidbare Erotiken hervorbringen, so liegt die Folgerung nahe, dass diese Erotiken auch auf unterschiedlichen Bewegungs-, insbesondere aber Montageprinzipien beruhen.

Im Fall von KLEINHOFF HOTEL ergab die Analyse, dass *Operationen des Verschiebens, Übertragens und Transformierens* für die sehnsüchtige Erotik ausschlaggebend sind. Sexuelle Begegnungen werden immer wieder hinausgezögert, räumliche Trennungen transformieren sich in sinnliche Texturen und Wahrnehmungsprozesse werden durch Türen, Glasscheiben oder Medien umgeleitet. Die verschiedenen Figuren der Mittler_innen verschieben das Begehr von Sexuellen ins Politische und Filmästhetische oder umgekehrt. *Operationen des Übertragens und Hinauszögerns* sind, wie in Kapitel 5 anhand der Unterscheidung zwischen Erotik und Pornographie hervorgehoben, für das Erotische typisch: »Pornographie als Explosion und Erotik als Verzögerung« (2006, 26), wie Lionel Baier es formuliert. In KLEINHOFF HOTEL werden diese Operationen des Übertragens und Hinauszögerns nun fokussiert und durch Techniken der Montage dezidiert evoziert. Die Montage ist in der Lage räumliche Grenzen zu überschreiten. Anstelle des menschlichen Blicks oder der Berührung kann sie von der einen Seite einer geschlossenen Tür auf die andere wechseln, die Personen auf beiden Seiten der Wände oder Tür miteinander in Wahrnehmungsbeziehungen setzen und die räumliche Separierung transzendentieren. Das Prinzip der Filmmontage, einzelne Bilder, die eine räumliche Trennung suggerieren, miteinander in Beziehung zu setzen, wird dabei als immanent erotischer Akt der Relationierung ausgewiesen. Während es Montageprinzipien des Pornographischen entspricht, die räumliche Trennung aufzulösen oder zu verleugnen, überschreitet die erotische Montage zwar die Trennung des Montierten, verneint jedoch nicht deren Differenz, sondern zieht gerade aus dem Spiel zwischen Trennung und Relation ihr sehnsüchtiges, affektives Potenzial.

Während sich die erotische Montage in KLEINHOFF HOTEL durch Operationen des Übertragens manifestiert, lässt sich die Montage in ECSTASY OF THE ANGELS wohl am ehesten in Begriffen des *Kombinierens und Collagierens* rekonstruieren. Politischer Diskurs und sexuelle Handlung werden in einzelnen Einstellungen, Sexpositionen und Szenen nebeneinander gestellt, ineinander montiert, teils übereinander gelegt, wie im Fall der politischen Diskussionen, die während sexueller Begegnungen stattfinden. Affektive und narrative Linien verweben die einzelnen Aspekte jedoch nicht zu einem in sich sinn-

haften oder emotional gesamtheitlichen Eindruck. Vielmehr scheinen die visuellen, auditiven und sprachlichen Elemente übereinander, nebeneinander, kreuz und quer zu liegen, wie ausgeschnittene Fragmente, die zu keinem geschlossenen Bild, sondern zu einer, ihre Bruchstücke kenntlich machenden, Collage zusammengefügt wurden. Die Apathie der Erotik erweist sich dabei als Resultat dieses Collageprozesses. Die Filmmontage lässt Erotik nicht als relationierende Kraft zwischen den einzelnen Bildern oder Einstellungen hervorgehen, sondern etabliert Erotik selbst als ein Fragment, das neben Fragmenten des Diskurses, der politischen Aktion, der Musik und geschichtlichen Verweisen steht. Erotik wird entgegen der ihr immanenten Prozessualität und Affektivität auf einen partikularen Charakter reduziert, der sie zwar mit anderen Partikeln kombiniert, jedoch keine eigene affektive Wirkkraft oder gar Wahrheit entfalten kann, was dazu führt, dass sie in die Kehrseite des Affekts, in die Apathie umschlägt.

Den Operationen des erotischen Übertragens und des Collagierens gesellt sich in E AGORA JOSÉ? eine dritte Operationslogik zur Seite, nämlich die in Kapitel 8.5 bereits genannte *Operation des Unterbrechens*. Der *Coitus interruptus* beschreibt ein die stringent fortlaufende Erregungslinie unterbrechendes Moment. Die Unterbrechung verlässt dabei weder die Affizierung – sie befindet sich nicht im Brecht'schen Sinne außerhalb der Immanenz – noch lässt sie sich im Bataille'schen Sinne vollends in die Erotisierung integrieren. Sie fügt der Erotik ein Moment neben sich gegenseitig potenzierender Anziehung und Abstoßung hinzu. Die Unterbrechung wird gewissermaßen zum Teil der erotischen Relation zwischen den Einstellungen auf der einen und zwischen Film und Zuschauer_in auf der anderen Seite. Abermals durch Techniken der Montage evoziert, schreibt sich die Unterbrechung als eigenständige Logik des Erotischen in Fantasien (wie bspw. in der imaginierten Begegnung mit der Obdachlosen) ein und ruft damit das zuvor beschriebene erotische Unbehagen hervor. Diese Montagelogik ist in besonderem Maße dazu geeignet, affektive Umschlagpunkte im Erotischen kenntlich zu machen und die somatische Erfahrung dadurch zu transformieren. In E AGORA JOSÉ? führt der filmmediale *Coitus interruptus* dergestalt zu einem Umschlagen von Erregung in Schrecken oder in anderen *Pornochanchadas* wie bspw. in O PALÁCIO DOS ANJOS (*Palace of the Angels*, Walter Hugo Khouri, BRA/FR 1970) von Erregung in Ekel.¹ In den *Pornochanchadas* (in denen solche Momente des Interrumpierens besonders häufig vorkommen) finden sich aber auch zahlreiche Momente, in denen Erregung ironisiert wird und dergestalt in Komik umschlägt.

Diese drei auf Operativität beruhenden Montageprinzipien (das erotische Übertragen, das Collagieren und das Unterbrechen) weisen unterschiedliche Ausprägungen des in Kapitel 4 entwickelten erotischen Prinzips der Montage auf. Der filmmediale *Coitus interruptus* in E AGORA JOSÉ? ruft die extremste Form der affektiven Kollision im Sinne eines montagetechnisch evozierten Pathos nach Eisenstein hervor. Die montagetechnischen Collagen in ECSTASY OF THE ANGELS, aus denen gerade keine erotischen Anziehungs- oder Abstoßungskraft hervorgehen kann, obgleich sie filmmediale Erotik auf der inhaltlichen Ebene aufführen, zeigen auf der Bildebene (wie im Namen schon angelegt) ständige, sich selbst überfrachtende Ekstasen. Diese Exzesse bilden jedoch gerade aufgrund ihrer Überfrachtung, ihres zu-viel-Seins keine Spannungskurven mehr aus, son-

¹ Eine Analyse dieses Films findet sich in Peuker 2024.

dern schlagen lediglich kurzzeitig in Höhepunkte aus, die sich aber genauso schnell wieder selbst negieren.

Die Übertragungsoperationen in *KLEINHOFF HOTEL* wiederum führen die Übergänge zwischen Diskontinuität und Kontinuität, die Bataille als paradigmatisch für das Erotische beschreibt, in dauerhaften Prozessen des Verschiebens aus, ohne dabei je zu einem Abschluss zu kommen, außer im ebenfalls von Bataille als einzigen möglichen Übergang zu tatsächlicher Kontinuität benannten und zum Ende dieser Schleifen in *KLEINHOFF HOTEL* führenden Tod.

Am Anfang dieser Arbeit stand ein Zuschauer, der in dem brasilianischen Film *AS LIBERTINAS* aus einem Gully steigt, um im Kino ebenden Erotikfilm zu schauen, dessen Figur er selbst ist. Mit diesem Zuschauer drang eine Reihe von als schmuddelig, vulgär und obszön erachteten Filmen an die Oberfläche der brasilianischen Gesellschaft, stellte Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen auf die Probe, ebenso aber auch vermeintlich klare Separierungs- und Kategorisierungsparameter. Anstatt bei einer solchen Empörung zu verharren (die in einigen Momenten der Filmerfahrung weder ausbleiben kann noch darf), hat die vorliegende Arbeit versucht, diese Filme samt ihrer Zuschauer_innen nicht einfach zurück in den Gully – oder wie Stephanie Dennison und Lisa Shaw es ausdrücken in den »dustbin of Brazilian cinema« (2007, 90) – zu verbannen, sondern als politische, technische, historische, und nicht zuletzt anthropomediale Gefüge ernst zu nehmen. Die systematische Betrachtung von Erotikfilmen als spezifischen Phänomenen divergierender Filmkulturen der 1970er-Jahre hat zu der Erkenntnis geführt, dass diese sowohl eine reine Objekthaftigkeit, als auch eine nationale Beschränkung konsequent transzendieren.

Die Transgressionen des Filmerotischen beschränken sich nicht auf soziale Tabus oder politische Zensurrichtlinien, sondern beziehen sich ebenso auf die körperlichen Grenzen der Menschen und die nationalen Grenzen von Staaten. Anstatt Erotikfilme als in ihrem Tabubruch weniger radikal, als quasi harmlosere Variante gegenüber dem Pornographischen zu betrachten, sollte diese Transgressivität ernst genommen werden, führt sie doch zu einer differenzierteren Betrachtung eines andernfalls vorschnell politisch wertend verworfenen Phänomens. Zu einer solch differenzierten Betrachtung hofft die vorliegende Arbeit beigetragen zu haben, indem sie ein oftmals verschmähtes, akademisch wie kulturell wenig beachtetes aber zu seiner Zeit prägendes Phänomen aus den Untiefen kulturpolitischer Vergessenheit ein stückweit hinausgeholt und ans Tageslicht befördert hat. Anstatt den Gully als Moment der Separierung zwischen Höherem und Niederen, zu Beachtendem und zu Verwerfendem, Körperlichem und Intelligiblem zu schließen, hoffe ich einige Grenzbereiche zwischen diesen Polen aufgezeigt und eine Neugierde für das nicht Homogenisierbare, schwer Integrierbare und Herausfordernde der Filmerotik gleichsam verfolgt wie hervorgerufen zu haben.

Abb. 1: Die Transgression des Niederen



Quelle: As LIBERTINAS, Still, Schriftzug H.P.

