

1. Der Sex beginnt mit ... Eine Einleitung ins Filmerotische der 1970er-Jahre

Ein SEX Film von João Callegaro (Sex-Regisseur), Carlos Reichenbach (Sex-Regisseur), Antônio Lima (Sex-Regisseur)... Drei Sex-Geschichten: 1. über Sex; 2. über Sex; 3. über Sex... Allen gefällt die Schönheit! Alle schätzen die Verwegenheit! Allen wird AS LIBERTINAS gefallen...¹

*Inimá Ferreira Simões (2018 [1981]): O imaginário da Boca.*²

Die Werbung für den 1968 erschienenen brasilianischen Film AS LIBERTINAS (*Die Libertinen*, João Callegaro/Carlos Reichenbach/Antônio Lima, BRA 1968) verspricht vor allem eines: Sex auf der Leinwand. Zum damaligen Zeitpunkt stellte dies in dreierlei Hinsicht eine riskante Provokation dar. Erstens wurde Sexualität nach wie vor im Privaten verortet. Die öffentliche Aufführung des Sexuellen brach in Brasilien wie auch in anderen Teilen der Welt mit grundlegenden Paradigmen der Moderne, die maßgeblich auf der Separierung von Öffentlichem und Privatem beruhten (vgl. Young 2018). Zweitens stellte AS LIBERTINAS die rechtskonservative Militärregierung Brasiliens auf die Probe, die seit 1964 das Land beherrschte und seit 1968 verstärkt Repression, Zensur, Folter und Verfolgung als Methoden des Machterhalts einsetzte. Wie die konservative Regierung auf die öffentliche Zurschaustellung und Vermarktung von Sexualität reagierte, sollte sich erst noch herausstellen.

-
- 1 Wenn nicht anders angegeben, sind alle Übersetzungen aus dem Portugiesischen, Französischen, Italienischen oder Englischen in der vorliegenden Arbeit von der Autorin selbst. Da dies einheitlich der Fall ist, wurde bei den jeweiligen Zitaten auf den Zusatz »Übersetzung H.P.« verzichtet. Bei Langzitaten wird das Original jeweils in der Fußnote angegeben. Auch Transkriptionen und Übersetzungen von Filmdialogen in der Arbeit stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin.
 - 2 Original: »[U]m filme SEXO de João Callegaro (sexo-diretor), Carlos Reichenbach (sexo-diretor), Antônio Lima (sexo-diretor)... Três sexo-estórias: 1º sobre sexo; 2º sobre sexo; 3º sobre sexo... Todos gostam da beleza! Todos apreciam a ousadia! Todos vão gostar de... *As Libertinas*...«

Die dritte Provokation betraf die links-intellektuelle, mediale sowie akademische Öffentlichkeit. Hier bestand der Affront darin, dass die genannten Regisseure des Episodenfilms, João Callegaro, Carlos Reichenbach und Antônio Lima, die bislang dem avantgardistischen, experimentellen und angriffslustigen *Cinema Marginal* aus São Paulo zugeordnet wurden, sich nun jedoch dem intellektuell und künstlerisch wenig geschätzten populären Erotikkino verschrieben zu haben schienen.³

Das *Cinema Marginal* galt als letztes Überbleibsel des politisch und ästhetisch anspruchsvollen Kinos Brasiliens. Als das modernistische *Cinema Novo*⁴ nach dem ersten Putsch im Jahr 1964, dem internen Putsch im Jahr 1968 und der in diesem Zeitraum stattfindenden Umgestaltung des Landes von einer Demokratie in eine Militärdiktatur (1964–1985) fast vollständig von der Bildfläche verschwunden war (s. hierzu Kapitel 8), avancierte das *Cinema Marginal* in São Paulo zum letzten Ort ästhetischen Widerstands. Zensur und Verfolgung, Unterdrückung und Einschränkung der Meinungsfreiheit drohten jede Form von gesellschaftlichem und auch ästhetischem Nonkonformismus auszulöschen (vgl. Xavier 1997). Das *Cinema Marginal* aus der sogenannten *Boca do Lixo*⁵, also dem ›Müllschlund‹ São Paulos, galt als letzte Bastion gegen diese Entwicklung.

Dass sich gerade die Repräsentanten dieses widerständigen Kinos nun dem gemeinen Sexfilm zuwandten, stellte in diesem Kontext eine nicht zu unterschätzende Desillusionierung dar. Im filmgeschichtlichen Nachgang sollte sich AS LIBERTINAS' Erschei-

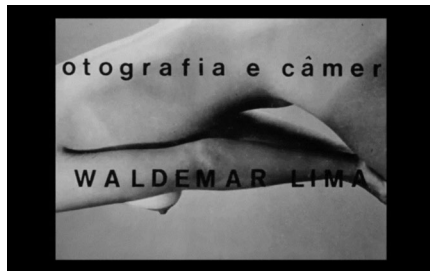
-
- 3 Das *Cinema Marginal* hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mit »Aggression, Stilisierung und narrativer Fragmentierung« (Ramos 1987, 115) – mit dem, was der brasilianische Filmwissenschaftler Fernão Ramos »abjektes Kino« (ebd., 74) nennt – gegen sämtliche Normen zu verstoßen und dabei Kommerzialisierungs- und Konsumtionstendenzen radikal zu widersprechen.
 - 4 Das *Cinema Novo* ist die bekannteste und meist diskutierte Filmbewegung Brasiliens. Als dezidiert links ausgerichtete, an den italienischen *Neorealismus* und die französische *Nouvelle Vague*, ebenso aber auch an das kubanische *Cinema Imperfecto* (Espinosa 1969) anknüpfende Bewegung, gilt sie als eigenständige brasilianische Ausgestaltung modernistischer Filmansprüche. Robert Stam und Randal Johnson (1982) teilen das *Cinema Novo* in drei aufeinanderfolgende Phasen ein, die sich zwischen 1954 und 1972 entfalten. Gemeinhin gilt der *Coup-within-the-coup* im Jahr 1968 als Anfang des Endes des *Cinema Novo*, da die politische Ästhetik durch die Zensurmaßnahmen nicht länger durchsetzbar war. Vertreter des *Cinema Novo* flohen ins Ausland oder adaptierten die neue Filmsprache der Erotik. Ein Beispiel für Zweiteres ist Carlos Diegues. Als wichtiger Vertreter des *Cinema Novo* verbrachte er die Jahre 1969–1973 im Exil, kehrte anschließend jedoch zurück nach Brasilien und führte bei XICA DA SILVA (Carlos Diegues, BRA 1976) Regie, mit über 3 Mio. Kinozuschauer_innen einer der erfolgreichsten Erotikfilme Brasiliens.
 - 5 Die *Boca do Lixo* bezeichnet einen urbanen Bereich in São Paulo, der nahe der *Estação da Luz* an der Ecke der *Rua do Triunfo* und der *Rua Victória* liegt. Die umgangssprachliche Bezeichnung des Viertels als *Müllschlund* impliziert die soziopolitische Situation des Viertels: In den 1970er-Jahren war es bekannt für Prostitution, Diebstahl und Drogenkonsum. *Boca do Lixo* ist jedoch nicht per se negativ zu verstehen, sondern enthält einen widerständigen Impetus. Die *Boca do Lixo* avancierte in den 1970er-Jahren zum Knotenpunkt der brasilianischen Filmindustrie. Durchschnittlich entstanden jährlich 30 % der in Brasilien produzierten Filme der 1970er-Jahre in der *Boca do Lixo* (Abreu 2006, 78), weshalb das Viertel teils liebenswürdig, teils ironisch auch als »Broadway São Paulos« (Trunk 2014, 17) bezeichnet wird. Heutzutage ist das Viertel für Außenstehende fast nicht mehr zugänglich. Mit dem Einzug der Droge Crack in den 1980er-Jahren kippte das hochstilisierte Zusammenfallen von Prekarität und Kreativität in die Kriminalität. Heutzutage wird die ehemalige *Boca do Lixo* oft als *Cracolândia* (Crack-Land) bezeichnet.

nen jedoch als noch folgenreicher herausstellen als anfangs vermutet. Nicht nur hatten sich die Marginalen plötzlich an die kommerzielle Filmsprache des Sexuellen angepasst. Heutzutage gilt der Film darüber hinaus als Beginn eines ganzen Genres, nämlich der sogenannten *Pornochanchada*. Wenn in der ersten Einstellung des Films ein eleganter Mann in lupenreinem weißem Anzug aus einem Gully steigt (Abb. 1), zu einem Kino hinüberläuft und unter dem Schriftzug »Der Sex beginnt mit *As Libertinas*« stehenbleibt (Abb. 2), so kann dies also nicht nur als Ankündigung des (vermeintlich) im Film zu Erwartenden, sondern mehr noch als Ankündigung einer neuen Ausrichtung des brasilianischen Kinos angesehen werden.

Abb. 1: Der Zuschauer steigt aus dem Gully.

Abb. 2: »Der Sex beginnt mit *As Libertinas*«.

Abb. 3–4: Das Aufkommen von Filmerotik in den Opening Credits.



Quelle: *AS LIBERTINAS*, Stills.

Doch was genau riefen João Callegaro, Carlos Reichenbach und Antonio Lima im Jahr 1968 in Brasilien ins Leben? Was ist eine *Pornochanchada*? Von dieser ersten Frage ausgehend, entwickelt die nachfolgende Arbeit eine Perspektive auf Filmerotik, die gleichsam systematisch wie historisch-situiert aufgefächert wird. Dementsprechend schließen sich folgende Forschungsfragen an:

Auf welchen politischen und ästhetischen Paradigmen beruht Filmerotik? Wie tritt Erotik in basalen Wahrnehmungsphänomen des Films in Erscheinung? Welche Affizierungslogiken entfaltet sie in der Zuschauer_innen-Adressierung?⁶ Welche Konkretion

6 In der vorliegenden Arbeit wird mit Unterstrich gegendert. An einigen Stellen wurde bewusst auf das Gendern verzichtet, so teilweise in Kapitel 5.6 und 8.3. Diese Entscheidung ist entweder durch

erfährt das Filmerotische durch den historischen Kontext der 1970er-Jahre? Und weiter: Wenn Filmerotik, wie aufgezeigt werden soll, in den 1970er-Jahren zum Brennglas gesellschaftlicher Entwicklungen und Aushandlungen, technischer Neuerungen und politischer Verhältnisse avanciert, welche je nach Länderkontext divergierenden Tendenzen lassen sich dann benennen? Wie verschränken sich gesellschaftspolitische Fragen mit der sinnlichen Adressierung durch das Erotische?

Um diese Fragen beantworten zu können, ist es notwendig, zuerst einen strapazierbaren Begriff von Filmerotik zu entwickeln und dann konkrete Ausgestaltungen politischer Filmerotiken im Kontext der 1970er-Jahre zu betrachten. Die Arbeit umfasst vor diesem Hintergrund zwei Teile. Im ersten Teil (Kapitel 2–5) wird eine Systematik filmischer Erotik entwickelt. Kapitel 2 beginnt hierfür mit einer Einführung in den Materialkorpus brasilianischer, italienischer und japanischer Erotikfilme und entwickelt vor dem Hintergrund des aktuellen Forschungsstands eine erste Analyseperspektive. In Kapitel 3 folgt eine Betrachtung des Einzugs populärer Filmerotik im Italien der 1970er-Jahre. Hierfür wird das Verhältnis zwischen Pier Paolo Pasolinis *IL DECAMERON* (*Decameron. Erotische Episoden aus dem Mittelalter*, Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1971), populären *Decamerotico*-Filmen und Pasolinis eigene Schriften zum Filmerotischen untersucht. Dieses Kapitel bringt einen Begriff des Sexuellen als Körpertechnik im Sinne Marcel Mauss' (1989 [1934]) gegen die Argumentation Pasolinis für das Wiederbeleben einer menschlichen Ur-Sexualität in Stellung.

Kapitel 4 entwickelt die These, dass die Filmmontage an sich als erotische Technik begriffen werden kann. Hierfür wird in einem ersten Schritt die Erotikkonzeption skizziert, die Georges Bataille in seinen Schriften, vorwiegend in *L'érotisme* (1957), entwirft. Der Erotikbegriff Batailles wird in einem zweiten Schritt um eine medienwissenschaftliche Perspektive erweitert. Dies geschieht insbesondere über den Rückbezug auf Sergej M. Eisensteins Montagetheorien. Aus der Zusammenführung beider Theoriestränge ergibt sich, dass die Filmmontage als zur Erotik formanaloger Prozess eines Strebens nach Kontinuität verstanden werden kann, der indes immer wieder in ephemeren, diskontinuierlichen Momenten zum Stillstand kommt. Die Montage erweist sich als erotischer Prozess der Auflösung individuierter Entitäten (Bilder/Einstellungen) in Bewegungszusammenhängen, die wiederum eine individuierte Form finden (die Szene, der Film), nur um sich wiederum zu entgrenzen.

Kapitel 5 wendet sich einer filmphänomenologischen Betrachtung von Erotik zu. Eine vergleichende Analyse prägender Tendenzen in der Forschung zu filmischer Erotik und filmischer Pornographie dient als Ausgangspunkt, um ein Verständnis erotischer und pornographischer Erscheinungsformen, als in ihrer Ausrichtung auf potenzielle Zuschauer_innen divergierende Wahrnehmungs- und Affizierungsgeschehen zu begreifen. Pornographie ist dieser Argumentation nach nicht lediglich expliziter als Erotik.

den Inhalt der Passagen oder durch Fragen der Lesbarkeit begründet und an den jeweiligen Stellen in Fußnoten erläutert. Zudem wurde bei der Bezeichnung Zuschauer_in im Singular teilweise die weibliche Form, Zuschauerin, verwendet, da ich mich als Autorin selbst als Frau identifiziere und folglich auch aus dieser Position heraus Rezeptionsergebnisse bewerte. An anderen Stellen, an denen allgemeinere Rezeptionsmodi beschrieben werden, ist meist die Rede vom Plural Zuschauer_innen.

Vielmehr beruht sie auf Parametern der Manifestation, der Gegenwärtigkeit und einer (wenn auch krisenhaften) Ästhetik der Reibungslosigkeit, wohingegen Filmerotik einem Phänomenbereich der Latenz, der Unabgeschlossenheit und ästhetischer wie affektiver Ver- bzw. Aufschiebungen zuzuordnen ist.

Auf Basis der im ersten Teil entwickelten Systematik wendet sich der zweite Teil (Kapitel 6–8) dem soziopolitischen Kontext und den konkreten Ästhetiken erotischer Filme in Brasilien, Japan und Italien in den 1970er-Jahren zu. Hierbei stehen insbesondere Fragen nach dem Verhältnis von Erotik und Politik im Zentrum. Bei der Sichtung einer Vielzahl erotischer Filme der Zeit zeigt sich, dass in allen drei Ländern eine Verschiebung von einer fröhlichen, ausgelassenen, freiheitsversprechenden Filmerotik der 1960er- und frühen 1970er-Jahre hin zu einer düsteren, wesentlich gewaltvolleren Erotik in den (späten) 1970er-Jahren stattfindet. Diese Verschiebung muss im Kontext gesellschaftlicher Tendenzen der Zeit betrachtet werden, denn in den 1970er-Jahren wurde der Glaube an eine durch die sexuelle Revolution zu erreichende gesellschaftliche Revolution zusehends verloren und als fehlgeleitet interpretiert (vgl. hierzu Castro 2016). Während jedoch Aushandlungen von Erotik nach 1968 oftmals als entpolitisiert, kommerzialisiert und an männliche Bedürfnisbefriedigung angepasst – also nicht nur als Auslöschung revolutionären Potenzials, sondern als regelrechter *Backlash* – beschrieben werden, legen die Filmanalysen in Kapitel 6–8 dar, dass Erotik sich nicht einfach von Politik entkoppelt hat, sondern dass die Verbindung beider Sphären vielmehr in neue Bereiche verlagert und anders verhandelt wird als Ende der 1960er-Jahre. Erotik bietet kein ultimatives Liberalisierungsversprechen mehr, doch die Verabschiedung einer politischen Utopie führt nicht zu einer Entpolitisierung.⁷

Die drei in Kapitel 6–8 analysierten und soziopolitisch ebenso wie filmhistorisch kontextualisierten Filme KLEINHOFF HOTEL (Carlo Lizzani, IT/DE 1977), ECSTASY OF THE ANGELS (*Tenshi no kokotsu*, Wakamatsu Koji, JPN 1972) und E AGORA JOSÉ? (TORTURA DO SEXO) (*And now José? [Sexual Torture]*, Ody Fraga, BRA 1979) sind paradigmatisch dafür, wie die Verknüpfung von Erotik und Politik im Zuge der 1970er-Jahre weniger vor dem Hintergrund einer erhofften gesamtgesellschaftlichen Revolution und mehr anhand von zersplitterten, isolierten oder autonom agierenden terroristischen Kleingruppen zum Ausdruck kommt. In den drei Filmbeispielen werden je nach Länderkontexten spezifische Szenarien entworfen, die entweder den linken Terrorismus der 1970er-Jahre (KLEINHOFF HOTEL und ECSTASY OF THE ANGELS) oder umgekehrt die terroristischen Züge autoritärer Regime (E AGORA JOSÉ?) im Rahmen erotischer Filmästhetiken verhandeln. Diese thematische Verschiebung wird in den Analysen auf ihre ästhetischen wie sinnlichen Erscheinungsformen untersucht und immer wieder von Neuem auf die Rolle des Erotischen hin befragt.

7 Im *Pink Film* setzt diese Tendenz bereits früher ein. Hierzu genaueres in Kapitel 7.

