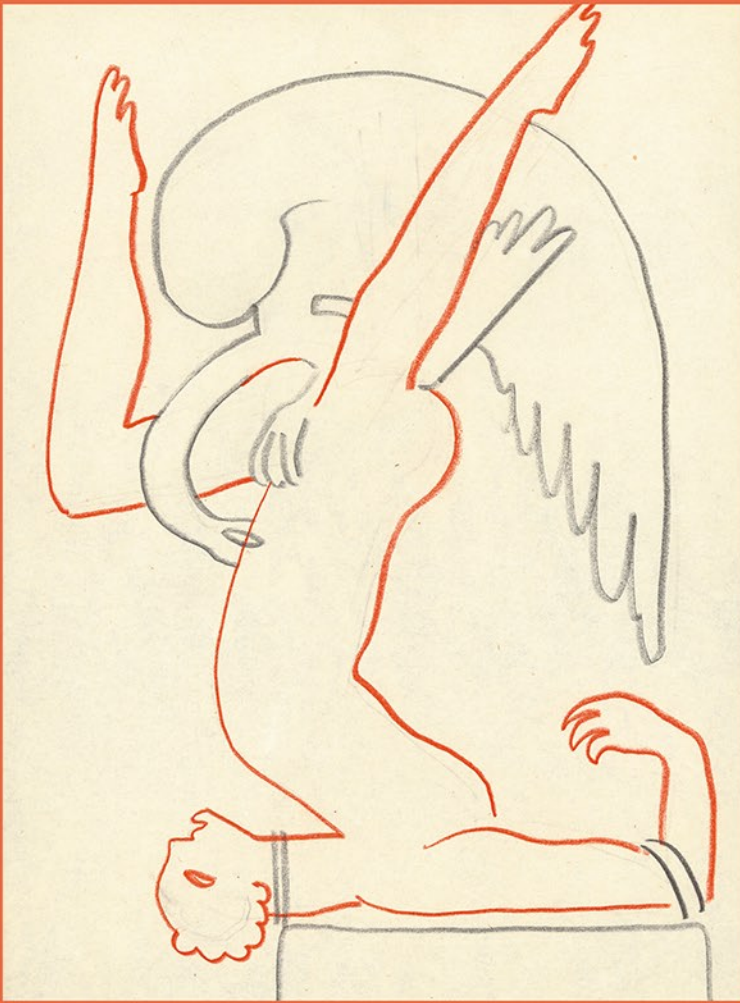




Hannah Peuker

FILMEROTIK

Politische Ästhetiken im Kino
der 1970er-Jahre

[transcript] Film

Hannah Peuker
Filmerotik

Film

Die E-Book-Ausgabe erscheint im Rahmen der »Open Library Medienwissenschaft 2025« im Open Access.

Die Open Library Community ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollspensoren: Universitätsbibliothek

Bayreuth | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin | Universitätsbibliothek Bielefeld | Universitätsbibliothek Bochum | Technische Universität Braunschweig / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek Chemnitz | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Erfurt | Goethe-Universität Frankfurt am Main / Universitätsbibliothek | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek - Niedersächsische Landesbibliothek | Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover | Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau | Universitätsbibliothek Kassel | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Ludwig-Maximilians-Universität München / Universitätsbibliothek | FH Münster | Fachhochschule Nordwestschweiz | Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Potsdam | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Universitätsbibliothek Wuppertal | Zentralbibliothek Zürich | Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Sponsoring Light: Staatsbibliothek zu Berlin

- Preußischer Kulturbesitz | Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule Bielefeld | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden - Bibliothek | Universitätsbibliothek Greifswald | Hochschule Hannover - Bibliothek | Hochschule für Technik, Wirtschaft und Kultur Leipzig | Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Bibliothek | Hochschule Mittweida, Hochschulbibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Universitätsbibliothek Passau | Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf - Universitätsbibliothek | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek | Westsächsische Hochschule Zwickau
Mikro sponsoring: Ostbayerische Technische Hochschule Amberg-Weiden | Technische Universität Dortmund | Evangelische Hochschule Dresden | Hochschule für Bildende Künste Dresden, Hochschulbibliothek | Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden Bibliothek | Palucca Hochschule für Tanz Dresden – Bibliothek | Filmmuseum Düsseldorf | Universitätsbibliothek Eichstätt-Ingolstadt | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | IU Internationale Hochschule GmbH | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe | Hochschulbibliothek der TH Köln | Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig | Universitätsbibliothek Mainz | Universitätsbibliothek Regensburg | Berufsakademie Sachsen - Bibliothek | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | THWS Technische Hochschule Würzburg-Schweinfurt

Hannah Peuker

Filmerotik

Politische Ästhetiken im Kino der 1970er-Jahre

[transcript]

Eine erste Fassung der vorliegenden Arbeit wurde im April 2024 als Dissertation an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar angenommen und am 13. Dezember 2024 verteidigt.

Gutachter_innen: Prof. Dr. Christiane Voss und Prof. Dr. Oliver Fahle

Die Dissertation wurde 2025 mit dem Universitätspreis für Nachwuchswissenschaftler_innen der Bauhaus-Universität Weimar ausgezeichnet. Der Universitätspreis wird jährlich jeweils für eine ausgezeichnete wissenschaftliche und eine künstlerisch-gestalterische Leistung an der Bauhaus-Universität Weimar vergeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dn.b.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Hannah Peuker

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Lena Schäfferling

Umschlagabbildung: Sergej M. Eisenstein, aus der Serie ›Prometheus‹, 1932, Buntstift und Tinte auf Papier, RGALI 1923-2-1307. © Russian State Archive of Literature and Art, Moscow.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839476871>

Print-ISBN: 978-3-8376-7687-7 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7687-1

Buchreihen-ISSN: 2702-9247 | Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Der Sex beginnt mit ... Eine Einleitung ins Filmerotische der 1970er-Jahre	7
2. Brasilianische, italienische und japanische Filmerotiken	13
2.1 Brasilianische Erotikfilme – Vom <i>Cinema Novo</i> zum <i>Cinema Marginal</i> zur <i>Pornochanchada</i>	13
2.2 Transnationale Verstrickungen	20
2.3 Italienische Erotikfilme – Vom Neorealismus zur <i>Commedia sexy</i>	24
2.4 Japanische Erotikfilme – Zwischen <i>New Wave</i> (Nüberu bāgu) und <i>Pink Film</i> (Pinku eiga)	28
2.5 Forschungstendenzen und -desiderate filmischer Erotik	32
2.6 Eine Medienanthropologie filmischer Erotik: Theoretische und methodische Ausgangspunkte	35
3. Die mediale Verfasstheit menschlicher ›Ur-Sexualität‹ – Von IL DECAMERON (1971) zum Decamerotico	39
3.1 Filmische und rezeptionsgeschichtliche Unabgeschlossenheit	39
3.2 Erotik im Übergang von IL DECAMERON zum <i>Decamerotico</i>	42
3.3 Erotische Unabschließbarkeit und <i>Abiura</i>	45
3.4 Erotik und Sexualität als Körpertechniken in IL DECAMERON und im <i>Decamerotico</i>	49
4. Eine erotische Montagetheorie	55
4.1 Von materiellen Geistern zu eselsköpfigen Göttern	58
4.2 Die Heterogenität der Erotik bei Bataille	60
4.3 Die Erotik der Montage	68
4.4 Vom Pathos besessen – Affizierende Bilder in <i>IM REICH DER LEIDENSCHAFT</i> (1978)	73
4.5 Vom Sprachlich-Intelligiblen zum Organischen	76
4.6 Vom Organischen zum Organlosen	80
5. Erotische und pornographische Erscheinungsformen	87
5.1 Was ist erotisch am erotischen Blick bei Laura Mulvey?	90
5.2 Zwischen Erotik und Pornographie – Zwischen Latenz und Manifestation	93
5.3 Die pornographische Begierde nach Erkenntnis	96
5.4 Der Kuss der Piranhafrau ist ein Blowjob	103

5.5 Wie man Erotik erfindet	111
5.6 Erotik als philosophische Suche	122
6. Politisches und erotisches Begehren in KLEINHOFF HOTEL (1977)	129
6.1 Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser	130
6.2 Beobachten/Belauschen/Ertasten – Erotische Medialisierungen	134
6.3 Der Weltraum im Badezimmer	139
6.4 Das Begehren der Anderen	141
6.5 Epilog: Melancholie und Erotik	151
7. Von Agitation bis Nihilismus – Filmerotik in ECSTASY OF THE ANGELS (1972)	155
7.1 Which battle? Which self?	158
7.2 Der persönliche Kampf als Selbstbefriedigung	164
7.3 Körperlicher Exzess und ateleologische Revolution	169
7.4 Von Nietzsche zu Nishitani, von nihilistischer zu leerer Erotik	172
8. Die Zerrüttung der (erotischen) Erfahrung in E AGORA JOSÉ? (1979)	183
8.1 Zwischen Geheimhaltung und Ausstellung – Die Problematik der Folterdarstellung	185
8.2 Und nun José?	189
8.3 Von Schmerz zu Sprache zu Macht	193
8.4 Erotik zwischen Schmerz und Vorstellung	201
8.5 Der <i>Coitus interruptus</i> als Technik filmmedialer Erotik	205
9. Schlussbetrachtungen	209
9.1 Von der Revolution des Sexuellen zum sexualisierten Terrorismus	210
9.2 Sehnsucht, Apathie, Unbehagen – Affekte und Zeitstrukturen filmischer Erotik	212
9.3 Übertragen, Collagieren, Unterbrechen – Montageprinzipien filmischer Erotik	214
Abbildungsverzeichnis	219
Bibliographie	221
Filmographie	235
Dank	237

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-

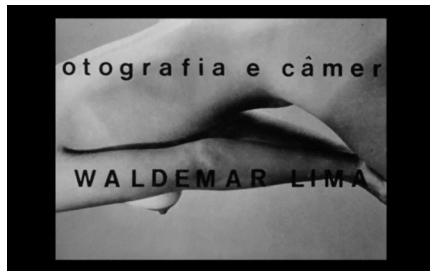
-
- 3 Das *Cinema Marginal* hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mit »Aggression, Stilisierung und narrativer Fragmentierung« (Ramos 1987, 115) – mit dem, was der brasilianische Filmwissenschaftler Fernão Ramos »abjektos Kino« (ebd., 74) nennt – gegen sämtliche Normen zu verstoßen und dabei Kommerzialisierungs- 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. Kinobesucher_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 Wahrnehmungsphänomenen 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 Rezeptionserlebnisse 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.

2. Brasilianische, italienische und japanische Filmerotiken

Für eine erste Annäherung an das skizzierte Forschungsfeld bedarf es unterdessen einer Betrachtung des Materialkorpus, ist die Fokussierung des Buchs auf brasilianischen, italienischen und japanischen Filmen doch alles andere als selbstverständlich. An dieser Stelle soll demnach eine Einführung in die drei untersuchten Genres – die brasilianische *Pornochanchada*, die italienische *Commedia sexy* und den japanischen *Pink Film* (*Pinku eiga*) – folgen. Neben einer historischen und diskursgeschichtlichen Einordnung dieser drei Genres wird aufgezeigt, auf welchen Parametern der anschließend insbesondere ästhetisch und politisch vorgenommene Vergleich der drei Filmkulturen beruht und welche methodischen Ausgangspunkte dieser Vergleich nutzt.

2.1 Brasilianische Erotikfilme – Vom *Cinema Novo* zum *Cinema Marginal* zur *Pornochanchada*

Die Bezeichnung *Pornochanchada* ist ein Kompositum aus *Porno* und der brasilianischen Genrebezeichnung *Chanchada*. *Chanchadas* sind musikalische Komödien, die in den 1930er- und 1940er-Jahren in Brasilien, primär in Rio de Janeiro, entstanden, den Filmmarkt jedoch insbesondere in den 1950er-Jahren prägten (vgl. Vieira 2012, 152ff.). Von den *Pornochanchadas* unterscheiden sie sich stark. Die musikalische Komponente spielt in letzteren keine besondere Rolle. Die Namensreferenz verweist vor allem auf die Popularität beider Genres und die anfänglich stark komödiantische Ausrichtung der *Pornochanchadas*.

Hinsichtlich des Bestimmungsworts *Porno* führen Mariana Baltar und Luiz P. Gomes an, dass als *Pornochanchadas* bezeichnete Filme Anfang der 1970er-Jahre nicht sexuell expliziter waren als vergleichbare Darstellungen im modernistischen und künstlerisch anerkannten *Cinema Novo* (vgl. Baltar/Gomes 2018, 101). Baltar und Gomes argumentieren weiter, dass es sich bei der Klassifizierung vielmehr um eine Geste der sozialen Abgrenzung handelte, die ein massenkulturelles Phänomen von künstlerisch wertvollen Filmen zu unterscheiden versuchte. Als »films made by the urban middle-class for itself«, so Gomes und Baltar (ebd., 103), unterscheiden sich die *Pornochanchadas* nicht durch die Inszenierung von Sexualität von anderen Filmen der Zeit, sondern durch eine Klassendif-

ferenz gegenüber den auf akademische Kreise und intellektuelle Eliten ausgerichteten Filmen des *Cinema Novo* und des *Cinema Marginal*.

Abb. 1: *Malandragem* und postkoloniale Aneignung in brasilianischen *Pornochanchadas*.



Quelle: BONITAS E GOSTASAS, Still.

Erstmals tauchte das Wort *Pornochanchada* in Filmkritiken Anfang der 1970er-Jahre auf. Es etablierte sich als Fremdbezeichnung, um die neu aufkommenden Filme gleichzeitig einzuordnen und abzuwerten. *Pornochanchada* wurde zu einer Beschimpfung für Filme, die es eigentlich nicht wert waren, überhaupt besprochen zu werden. Die resultierende Abwehrhaltung der Filmschaffenden gegenüber dem Wort, die Filmemacher und -kritiker Jairo Ferreira in einem Artikel von 1978 beschreibt, ist dementsprechend nicht verwunderlich:

Schauspieler, Schauspielerinnen und Regisseure geben Interviews, in denen sie die Existenz von *Pornochanchadas* in Brasilien negieren. »Hier gibt es weder Pornos noch Chanchadas«, das war der häufigste Ausdruck des kinematografischen Jahres 1972. (Ferreira 1978, 6)¹

Die zeitgenössische Filmkritik ebenso wie erste akademische Betrachtungen des Genres beruhten analog zur begrifflichen Abwertung auf Gesten der umfassenden Diffamierung. Erstens wurde auf der ästhetischen Ebene eine klare Trennung zwischen *Pornochanchadas* auf der einen sowie *Cinema Novo* und *Cinema Marginal* auf der anderen Seite eingeführt. Zweitens wurde ein monokausaler Zusammenhang zwischen der repressi-

1 Original: »Atores, atrizes e diretores dão entrevistas negando que exista pornochanchada no Brasil. »Aqui não há nem pornô nem chanchada«, essa era a frase mais comum no ano cinematográfico brasileiro de 1972.«

ven Politik der Regierung und dem Aufkommen der *Pornochanchadas* suggeriert.² Analog zum Fußball sei die *Pornochanchada* als Opium für das Volk anzusehen (vgl. Ramos Firmino 2016, 113). Sexualität sublimiere Politik. Die sexuelle Freizügigkeit sei von den konservativen Machthabern gebilligt und unterstützt, weil sie von sozialen wie politischen Problemen ablenke und dergestalt systemstabilisierend wirke.

In diesem Argumentationsstrang verknüpft sich eine grundlegende Skepsis gegenüber »der Kulturindustrie« im Sinne der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule (vgl. Adorno/Horkheimer 2017 [1944]) mit den spezifischen gesellschaftspolitischen und kulturellen Bedingungen im Brasilien der 1970er-Jahre. Die Kombination von Sexualität und Populärkultur muss sich grundsätzlich gegenüber dem aus der Kulturindustrie-Kritik stammenden Vorwurf verteidigen, durch die schleifenartige Adressierung des Triebhaften zu einem Wiederholungszwang und dadurch zur Verfestigung bestehender Ordnungen zu führen, wie Roger Behrens in *Kulturindustrie* betont:

In Konflikt gerät die Vernunft mit ihrer postulierten Moral, die als Zwang und Treibverzicht [sic.] der rationalen Effizienz unterworfen wird. Hier spielt ein Thema hinein, das für die Kulturindustrie nachgerade bestimmend wurde: die Sexualität, insbesondere das Versprechen sexueller Wunschbefriedigung, woraus sich ein Großteil der Kulturwaren wesentlich zusammensetzt. (Behrens 2004, 32)

Sexuelle und kapitalistische Bedürfnisbefriedigung fallen hier in eins, adressiere die Kulturindustrie durch die Ökonomisierung des Begehrens doch den Sexualtrieb des Menschen. In der Verfertigung kulturindustrieller Produkte schwinde das Versprechen der sexuellen Wunschbefriedigung stets mit.

In ihrer Neubewertung der Kritischen Theorie aus interkultureller Perspektive legen so auch Oliver Fahle, Rodrigo Duarte und Gerhard Schweppenhäuser die dort konstatierte Verschränkung der kapitalistischen mit der sexuellen Bedürfnisbefriedigung offen, die sie in ihren anschließenden Analysen kritisch befragen:

- 2 Der Vorwurf der Kollaboration zwischen rechtskonservativer Militärregierung und Erotikfilmproduktion (so paradox dieser im ersten Moment scheint) begründete sich vor allem in der Filmförderungs- und Quotenpolitik der Regierung. Die brasilianische Militärregierung war darauf bedacht, ein nationales Filmprodukt zu kreieren, das sich international vermarkten ließ. Hierfür führte sie ein System ein, das erstens einen Kulturprotektionismus durch die Einschränkung internationaler Filmimporte, zweitens die Filmförderung durch die staatliche Produktions- und Distributionsfirma *Embrafilme* und drittens Vorführungsquoten für brasilianische Filme umfasste, an welche sich die Kinos halten mussten. Im Jahr 1977 verlangten die Regierungsstandards, dass an 112 Tagen, also jedem dritten Tag, ein brasilianischer Film in den Kinos gezeigt wird (vgl. Abreu 2015a, 18ff.). Das Verhältnis zwischen *Pornochanchada* und Militärregierung ist auf dieser Ebene durchaus komplex und nicht auf eine stringente Linearität zwischen Regierungsintervention und Erotikfilmproduktion reduzierbar. Es muss beispielweise zwischen Filmen aus Rio de Janeiro, die intensiv von der staatlichen Förderung durch *Embrafilme* profitierten, und den low-budget Produktionen aus São Paulo unterschieden werden, denen diese Förderung nicht zugutekam. Zudem waren die einzelnen Regierungsorgane nicht aufeinander abgestimmt. Teilweise wurden Filme staatlich subventioniert, die anschließend von den ebenfalls staatlichen Zensurbehörden verboten wurden.

Kulturindustrie manipulierte die beherrschten Massen, indem sie regressive Bedürfnisse erzeuge, wie den rezeptiven Wiederholungszwang, der mit ewig gleichen standardisierten Erzeugnissen befriedigt und zugleich aufrechterhalten werde. [...] Selbstvergessene, virtuell anarchische Lust werde in Entertainment verwandelt, während der kognitiv-strukturelle Mitvollzug musikalischer oder literarischer Vorgänge zum Kult des Dabeiseins degeneriere. (Fahle et al. 2003, 9–10)

Körper und Geist, sexueller Trieb und reflexive Kritik werden, wie so deutlich wird, in der Kulturindustrie-Theorie nach Adorno und Horkheimer in einem Konkurrenzverhältnis konzipiert. Fahle, Duarte und Schweppenhäuser führen weiter aus, dass bereits in den 1960er-Jahren ein differenzierterer Umgang mit populärkulturellen Werken einsetzte, wie ihn beispielsweise Umberto Eco in dezidiert Kritik an der Frankfurter Schule vorschlug (vgl. Eco 1986 [1964]; Fahle et al. 2003, 11). Die Konkurrenzhafte zwischen sexueller Involviertheit und kritischer Distanznahme, die der Begriff der Kulturindustrie mittransportiert, durchzieht nichtsdestotrotz die Kritik an filmischer Erotik im Kontext der 1970er-Jahre und hält sich teilweise bis heute hartnäckig. In Bezug auf die brasilianische *Pornochanchada* gewinnt diese Kritik eine zusätzliche Brisanz, da die in der Kulturindustrie-Kritik verlaubliche Gefahr der Degenration des »kognitiv-strukturellen Mitvollzug[s]« durch die Verwandlung von anarchischer Lust in kapitalistisches Entertainment (ebd., 10) mit dem Aufkommen des rechtskonservativen Staates und dessen zunehmendem Eingreifen in die Kulturpolitik zusammenfällt (vgl. Mantega 1982).

Einer dergestalt ausgerichteten Kritik folgend konstatiert der brasilianische Filmkritiker und -theoretiker Paulo Emílio Sales Gomes in seinem bis heute prägenden Essay *A Trajectory within Underdevelopment* (1982 [1973]), das *Cinema Marginal* habe ein »im nationalen Kino einzigartiges Menschenbild« geschaffen und somit den »letzten Strom kinematografischer Rebellion« verkörpert, wohingegen die *Pornochanchada* »ineffizient vulgär« und »selbstzerstörerisch obsessiv« sei (ebd., 253). Jairo Ferreira fügt hinzu, die *Pornochanchada* habe ein umfassendes »Massaker begonnen« (1978, 5) und beanstandet die künstlerische Unfähigkeit der Regisseure:

Regisseure, die noch nie in ihrem Leben eine Kamera zu Gesicht bekommen haben, treiben ein paar Frauen in der *Boca do Luxo* oder *do Lixo* auf und sagen sie würden »Filme machen«. Natürlich machen sie schlechte Filme. Kennt etwa jemand eine gute *Pornochanchada*? (ebd., 6)³

Die Liste voreingenommener Stimmen ließe sich an dieser Stelle nach Belieben fortführen und schreibt sich auch in frühe internationale Beschäftigungen mit dem brasilianischen Kino ein. In der ersten internationalen und bis heute wegweisenden Studie *Brazilian Cinema* (Johnson/Stam 1982) werden die *Pornochanchadas* fast komplett ausgespart. Obgleich die Filme allein schon wegen ihrer immensen Relevanz für den brasilianischen Filmmarkt und ihrer Popularität in den 1970er-Jahren einen festen Platz in brasilianischen Filmgeschichtsschreibungen verdient hätten, erwähnen Johnson und Stam

3 Original: »[A] pornochanchada começa a massacrar. [...] Diretores que nunca tinham visto uma câmera arrumavam algumas mulheres na Boca do Luxo ou do Lixo e diziam que iam »fazer cinema«. Fizeram maus filmes, claro. Alguém conhece uma boa pornochanchada?«

die *Pornochanchadas* nur in einem Absatz. In diesem heißt es dann, die Filme seien »nicht nur sexistisch und reaktionär, sondern auch anti-erotisch und moralistisch«, denn anstatt das erotische Versprechen, das sie geben, einzulösen, führten sie zu einem ständigen *Coitus interruptus* (ebd., 40).⁴

Seit Anfang der 2000er-Jahre lässt sich ein graduelles Umdenken verzeichnen. Brasilianische Filmwissenschaftler_innen und Soziolog_innen beginnen die *Pornochanchadas* erneut zu betrachten und insbesondere als historische Dokumente zu untersuchen. Als wichtigste Referenz kann hier Nuno Cesar Abreus akribisch erarbeitete und sowohl intellektuell als auch empirisch weitreichende Monographie *Boca do Lixo. Cinema e classes populares* (2015a [2006]) angeführt werden. Das Buch legte einen wichtigen Grundbaustein für die hier vorliegende Arbeit. Ohne die Arbeit Abreus, die sich nicht nur in der Monographie, sondern auch in zahlreichen enzyklopädischen Einträgen (vgl. Ramos/Miranda 2012) sowie Interviews mit Filmschaffenden der Zeit (vgl. Abreu 2015b [2000]) niederschlägt, wäre eine Beschäftigung mit dem Thema der *Pornochanchadas* und der *Boca do Lixo* nach wie vor kaum möglich.

Abreu widerspricht dem bis dahin dominanten Diskurs einer generellen Abwertung und einer klaren Separierung zwischen *Cinema Marginal* und *Pornochanchada*. Er arbeitet die zahlreichen ästhetischen wie personellen Überlappungen zwischen beiden Genres heraus, die nicht zuletzt darauf zurückzuführen seien, dass beide in der *Boca do Lixo* in São Paulo entstanden, wo viele Filmschaffende sich informell in Bars und Cafés austauschten und an den Filmen der anderen mitarbeiteten. Regisseure wie Carlos Reichenbach, Ozualdo Candeias oder João Callegaro gelten als Figuren, die in ihren Werken konsequent mit beiden Genres spielen, die Erwartungshaltungen an eines der Genres dezidiert hervorrufen, um sie wiederum im Film zu unterwandern. Sie können als beispielhafte Figuren angesehen werden, die sich nie auf eine der beiden filmischen Ausrichtungen festlegen ließen und dies in Interviews auch stetig betonten (vgl. Candeias in Abreu 2015b, 260).

Neben den Arbeiten Abreus ist auch das Recherche- und Filmprojekt der Dokumentarfilmemacherin Fernanda Pessoa zu nennen, die in *HISTORIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA (Stories our Cinema Did (Not) Tell, Fernanda Pessoa, BRA 2017)* die politisch impliziten und expliziten Passagen, Szenen und Anspielungen der *Pornochanchadas* in einer Art audiovisuellem Essay herausarbeitet, montiert und unter Kategorien wie *Wirtschaftswunder* und *Feminismus* neu arrangiert. Pessoa widerlegt das Vorurteil, die *Pornochanchadas* seien per se apolitisch und besäßen kein kritisches Potenzial. Eine vergleichbare Perspektive verfolgt auch die hier vorgeschlagene Analyse der Filme. Eine einseitige Glorifizierung der Filme als politisch widerständig ist für die Betrachtung ebenso wenig zielführend wie die umfassende Diffamierung und Negierung potenzieller Kritik. Stattdessen soll in den nachfolgenden Betrachtungen immer wieder nach Verschränkungsmomenten von Erotischem und Politischem gefragt werden. Misogynie, eskapistische und fetischisierende Momente sind in diesem Rahmen genauso zu nennen und zu analysieren wie Momente, in denen die Erotik ein vom Inhaltlich-Didaktischen bis

4 In Kapitel 8.5 dieser Arbeit komme ich auf dieses Argument zurück, das sich als vorschnelle politische Wertung einer der Kernaspekte erotischer Filmästhetik, nämlich der Uneinlösbarkeit sexueller Stringenz, lesen lässt.

ins Affektiv-Somatische reichendes Möglichkeitsfenster für politische Aushandlungen bietet.

Als entscheidender Wendepunkt im internationalen Diskurs kann die Arbeit von Stephanie Dennison und Lisa Shaw angesehen werden. Für Dennison stellt die im internationalen Kontext ausbleibende Diskussion der *Pornochanchadas* ein beispielhaftes Symptom für einen in *World Cinema* und *Third Cinema* Diskursen angelegten Dualismus dar. Dieser drücke sich in einer starken Kontrastierung zwischen experimentellen, politisch versierten Filmen des Globalen Südens⁵ und europäischen oder US-amerikanischen Autoren- und Populärfilmen aus. Die simple Gegenüberstellung übersehe konsequent das Populärkino des Globalen Südens, welches sich der binären Unterteilung grundsätzlich entziehe. Wie Dudley Andrew in dem von Dennison und Song Hwee Lim herausgegebenen Sammelband *Remapping World Cinema* (2006) betont, sind Studien zum *Third Cinema* oder *World Cinema* oftmals von einem moralisierenden Ansatz geprägt, der ›politisch korrekte Filme‹ des Globalen Südens als Bastion gegen eurozentrische, globale Kräfte in Stellung bringt, Kulturkreisen des Globalen Südens darin jedoch abermals eine Vielstimmigkeit und Widersprüchlichkeit aberkennt:

[T]heir [early *World Cinema* studies', H.P.] rather moralistic approach upholds a set of smart, politically correct films standing against Eurocentric global forces. As proper as this may be, an evolutionary map of film history requires a larger view, one capable of accounting for popular genres and failed heritage films as well as critical successes. (Andrew 2006, 23)

Vor dem Hintergrund dieser Kritik wandten sich Stephanie Dennison und Lisa Shaw erstmals auf internationaler Ebene dezidiert dem brasilianischen Populärkino zu (vgl. Dennison/Shaw 2004; 2007; Dennison 2003; 2006). Entgegen der dominanten Lesart der *Pornochanchadas* – als von der rechtskonservativen Regierung gewolltes kulturindustrielles Produkt – argumentieren die Autorinnen, dass die Filme gerade in ihrer *Trashiness*, also in ihrer Vulgarität und ihrem Schlecht-gemacht-Sein, eine subversive Kraft entfalten. Chaos, Individualismus, sexuelle Eskapaden und *malandragem* (Betrügereien), ebenso wie die billige Produktionsweise der Filme und ihre narrativen Unstimmigkeiten stünden in einem harten Kontrast zum Perfektionismus und zur Harmonie, welche von der Regierung veröffentlichte kurze Propaganda-Filme als brasilianische Werte inszenierten (vgl. Dennison/Shaw 2004, 23). Da diese Propaganda-Filme vor jeder Kinovorführung, also auch vor jeder *Pornochanchada*, laufen mussten, werde der beschriebene Kontrast für die Zuschauer_innen überdeutlich und lasse sich dergestalt als Transgression der Regierungspropaganda begreifen.

5 Der Begriff des Globalen Südens muss zum Teil problematisiert werden, da er eine vereinheitlichende Perspektive auf sehr heterogene Länder und Kulturen darstellt. Im hiesigen Zusammenhang verwende ich den Begriff trotzdem, um Kontexte beschreiben zu können, die einen Erfahrungshorizont von ihrer Kolonialgeschichte ausgehend teilen, der sie von den Industrienationen Europas und Nordamerikas unterscheidet. Der Begriff lässt sich in diesem Sinne eher als politische Metapher denn als geographische Beschreibung verstehen und entwickelt hierin wiederum ein analytisches Potenzial (vgl. Kloß 2017).

Die vorliegende Arbeit folgt der Stoßrichtung dieser nach wie vor unterrepräsentierten Ansätze und fügt ihnen ein entscheidendes Element hinzu. Die *Pornochanchadas* werden wie in den angeführten Studien von Abreu, Pessoa, Dennison und Shaw als eigenständiges Phänomen ernst genommen und in ihrer Widersprüchlichkeit verhandelt. In der vorliegenden Arbeit werden sie darüber hinaus aus dem nationalen Horizont des auf Brasilien beschränkten Forschungszusammenhangs herausgelöst und als transnational eingebettetes Phänomen diskutiert. Dieses methodische Vorgehen ergibt sich einerseits aus Rechercheergebnissen zum Einfluss italienischer und japanischer Erotikfilme auf das brasilianische Kino, andererseits aus einer kritischen Haltung gegenüber Forschungsdiskursen, die sich transnational verorten, darin jedoch größtenteils weiterhin US-amerikanischen oder europäischen Filmen Modellcharakter zusprechen und Filme aus dem Globalen Süden lediglich als Vergleichsfolie oder Nachahmungsstrategie betrachten.

Dementgegen nehme ich Beschreibungen der internationalen Verwobenheit der brasilianischen Filmkultur insbesondere mit dem italienischen und dem japanischen Kino zum Ausgangspunkt, um die jeweiligen Erotikfilme als gleichwertige Filmprodukte zu betrachten und zu fragen, inwiefern ein Vergleich der drei Filmkulturen eine spezifische, neue Perspektive auf das erotische Kino eröffnet. Die vorliegenden Filmkulturen, die sich einer eurozentrischen Verkürzung ebenso entziehen wie einer Priorisierung von Arthouse- oder Experimentalfilmpraktiken, werden für die Entwicklung einer politischen Ästhetik filmischer Erotik herangezogen. Für potenzielle Überlegungen zu einem grundlegenden Begriff von Filmerotik wurden bislang fast ausschließlich europäische Autorenfilme oder US-amerikanische Hollywood Filme als Ausgangspunkt genutzt. (Populärkulturelle) Filme aus dem Globalen Süden spielten in diesem Zusammenhang dann lediglich als weitere Beispiele, oftmals gerahmt als Nachahmungspraktiken, eine Rolle. Dieses Verhältnis von Vor- und Nachgängigkeit, von Filmen, denen ein Beispielcharakter zugesprochen wird und aus denen heraus Fragen abgeleitet werden, die über den konkreten Entstehungskontext hinausreichen und solchen, denen eine Paradigmatik grundsätzlich versagt wird, soll hier dezidiert umgedreht und subvertiert werden.

In diesem Ansatz rückt das brasilianische Populärkino ins Zentrum der Betrachtung. Anders als es lediglich als ›billige Kopie‹ des US-amerikanischen Films einzustufen oder gänzlich zu ignorieren, weil es nicht in das Bild dezidiert links-politischer, experimenteller Filmpraktiken des Globalen Südens passt, soll es als eigener Phänomenbereich anerkannt werden. Von diesem Phänomenbereich ausgehend werden dann Fragen konzipiert, die auf internationale Einflüsse und Vergleichbarkeiten abzielen und die *Pornochanchadas* als über den eigenen nationalen Horizont hinausgehend relevant ausweisen. Aus der Recherche ergibt sich, dass das italienische und japanische Erotikkino entscheidenden Einfluss auf brasilianische Erotikfilme hat, weswegen beide Kontexte in den hier vorgeschlagenen transnationalen Vergleich integriert werden.

Entsprechend einer solchen Neu-Perspektivierung steht dann nicht länger die Frage im Fokus, wie sich etwa die *Pornochanchada* zu anderen Genres der brasilianischen Filmgeschichte, etwa dem *Cinema Marginal* oder dem *Cinema Novo*, verhält.⁶ Stattdessen

6 Für eine Diskussion des Verhältnisses von *Pornochanchada* und *Cinema Marginal* am Beispiel des Regisseurs Walter Hugo Khouri, vgl. Peuker 2024. Das Verhältnis zwischen *Pornochanchada* und Ci-

rücken Fragen nach auf transnationaler Ebene vergleichbaren Themen und Motiven in den Mittelpunkt: Welche konkreten Ausgestaltungen nimmt Filmerotik in den jeweiligen kulturellen Kontexten der 1970er-Jahre an? Wo lassen sich übergreifende Merkmale des Erotischen feststellen, wo länderspezifische Differenzen? Wie verorten sich die einzelnen Filme in ihrem historischen Kontext? Inwiefern spiegeln sich konkrete politische Ereignisse und Tendenzen der Länder in der erotischen Filmsprache? Wie gehen die Filme wiederum mit international verlaublichen Enttäuschungen gegenüber der 1968 ausgebliebenen Revolution des Sexuellen wie des Politischen um, wie sie unter anderem Herbert Marcuse prominent thematisierte (vgl. Marcuse 1968)? Und welche wiederum länderspezifischen Antworten darauf formulieren sie? Welchen Unterschied macht es für die Ausgestaltung von Filmerotik, dass sich Brasilien in den 1970er-Jahren in einer Militärdiktatur befindet, wohingegen die japanischen und die italienischen Erotikfilme in Demokratien entstehen?

2.2 Transnationale Verstrickungen

Die Tatsache, dass das italienische und das japanische Erotikkino für die Entwicklung, Ausdifferenzierung und auch für das Ende der *Pornochanchadas* ausschlaggebend waren, lässt sich auf die Relevanz italienischer und japanischer Auswanderer_innen für die brasilianische Gesellschaft zurückführen. Insbesondere São Paulo – also der Ort, an dem auch die *Pornochanchadas* der *Boca do Lixo* entstanden – gilt als Zentrum italienischer und japanischer Exil-Communities. In São Paulo lebt die größte Exil-Community Japans weltweit. Die Anzahl der *Nikkei*⁷, also der Nachfahren japanischer Migrant_innen in Brasilien, wird auf 2 Millionen geschätzt (vgl. Ministry of Foreign Affairs of Japan 2022). Das kulturelle Zentrum der *Nikkei* hat sich in dem *paulista* Stadtteil *Liberdade* herausgebildet, welcher wiederum fußläufig zur *Boca do Lixo* gelegen ist.

In der filmsoziologischen Studie *Cinema Japonês na Liberdade* (2013) beschreibt Alexandre Kishimoto den immensen Wert, den die Zelebrierung und Ritualisierung der japanischen Filmkultur in Brasilien für die Exil-Japaner_innen und ihre Nachfahren hatte und hat. In *Liberdade* befanden sich in den 1950er- und 1960er-Jahren vier Kinos, die ausschließlich japanische Filme zeigten, meistens ohne Untertitel. Der Besuch der Kinovorführungen wurde für die japanischen Migrant_innen und die *Nikkei* zum familiären Wochenendritual, doch interessanterweise zogen die Kinos auch junge brasilianische Intellektuelle und Künstler_innen an, die zwar kein japanisch verstanden, aber von den Filmen und der Atmosphäre deswegen nicht weniger fasziniert waren:

nema Novo ist Thema des Artikels *Seductive Criticism or Commercial Temptation? Potential and Rejection of the Pornochanchada* (Peuker 2019).

- 7 Die Bezeichnung *Nikkei* übernehme ich aus der soziologischen Studie Kishimotos, auf die ich mich nachfolgend beziehe (vgl. Kishimoto 2013). Kishimoto bezeichnet die in Brasilien lebenden Nachfahren japanischer Migrant_innen als *Nikkei*. Zudem unterscheidet Kishimoto zwischen der ersten Generation von Einwanderer_innen (japanische Migrant_innen), der zweiten Generation (*Nissei*) und der dritten Generation (*Sansei*). *Sansei* und *Nissei* (sowie alle darauffolgenden Generationen) werden dann unter dem Begriff der *Nikkei* subsummiert (vgl. ebd., 11).

Von Anfang der 1950er- bis Ende der 1980er-Jahre zeigte eine ganze Reihe Straßenkinos im *paulista* Stadtviertel *Liberdade* fast ausschließlich japanische Filme. Diese richteten sich an Exil-Japaner_innen und *Nikkeis*, die im Bundesstaat São Paulo lebten. Sie richteten sich aber auch an Student_innen, Künstler_innen und Intellektuelle, die keine *Nikkeis* waren. (ebd., 21)⁸

Kishimoto beschreibt, dass insbesondere die Vertreter_innen des *Cinema Marginal* von der unkonventionellen, erotischen und politischen Filmästhetik der japanischen Avantgarde beeindruckt waren und sich an dieser orientierten, was er durch Interviews mit Carlos Reichenbach und Alfredo Sternheim – beides Vertreter des *Cinema da Boca do Lixo*, die Filme zwischen *Cinema Marginal* und *Pornochanchada* kreierten – belegt:

Die Affinität zwischen den Filmen, die in den prägenden Jahren des Filmemachers [Carlos Reichenbach; H.P.] in den Kinos von *Liberdade* zu sehen waren, und dem Geist der Gruppe des *Cinema Marginal* hängt mit der Vorliebe für den Schock, der Infragestellung der in beiden Gesellschaften geltenden moralischen Werte und der Bejahung der unabhängigen Produktionsweise zusammen. (ebd., 51)⁹

Ähnlich wie Kishimoto, beschäftigt sich auch Jeffrey Lesser in *A Disconnected Diaspora. Japanese Brazilians and the Meaning of Ethnic Militancy, 1960–1980* (2007) mit der Rolle der *Nikkei*-Communities in der brasilianischen Gesellschaft und Kultur. Jeffrey schreibt (wie Kishimoto) den Kinos in *Liberdade* eine Sonderstellung in diesem Zusammenhang zu. Insbesondere die Filmproduktion aus der *Boca do Lixo* und mit ihr die *Pornochanchadas* stellen für Lesser einen Ausdruck der Verschränkung zwischen japanischen, italienischen und brasilianischen Filmästhetiken dar:

Many *Pornochanchadas* emerged from São Paulo's ›Boca do Lixo‹ (›Garbage Mouth‹) movement, itself heavily influenced by the light Italian sex comedies and Japanese ›pink‹ films available on the city's movie circuit. (ebd., 47)

Laut Lesser sind die *Pornochanchadas* nicht nur durch die Ästhetiken der japanischen *Pink Filme* geprägt¹⁰, sie werden auch selbst zum exemplarischen Aushandlungsort für

8 Original: »Do início dos anos 1950 até o final da década de 1980, um conjunto de salas de cinema de rua localizado no bairro paulistano da Liberdade exibiu quase exclusivamente filmes japoneses para um público formado majoritariamente por japoneses e nikkeis residentes no estado de São Paulo, mas também por estudantes, artistas e intelectuais não nikkeis.«

9 Original: »A afinidade entre os filmes vistos nos cinemas da Liberdade nos anos de formação do cineasta [Carlos Reichenbach, H.P.] com o espírito do grupo do Cinema Marginal estava relacionada com o gosto pelo choque, com o questionamento dos valores morais vigentes em ambas sociedades e com a afirmação do modo de produção independente.«

10 Wie auch Kishimoto betont Lesser die prägende Rolle, die Carlos Reichenbach in diesem Zusammenhang einnimmt. Dessen Erotikfilm *O IMPÉRIO DO DESEJO* (*The Empire of Desire*, Carlos Reichenbach, BRA 1985) stellte im Titel einen direkten Bezug zu Ōshima Nagisas *IM REICH DER SINNE* (*Ai no corrida/L'empire des sens*, Ōshima Nagisa, JP/FRA 1976) her. In Interviews mit Kishimoto beschreibt Reichenbach zudem, wie er und die anderen Vertreter des *Cinema Marginal* eine eigene Rezeptionsstrategie gegenüber den japanischen Filmen entwickelten, bei denen sie die Dialoge ja nicht verstehen konnten. Diese Rezeptionsstrategie beruhte auf dem genauen Beobachten von Film-

das Verhältnis zwischen dem Selbstverständnis der brasilianischen Gesellschaft und den *Nikkei*:

Pornochanchada was ethnically transgressive since Japanese-Brazilian characters often appeared in those movies made in São Paulo. Stereotypes of Japanese-Brazilians (and everyone else) were frequent, with Nikkei characters often presented as a challenge to ›Brazilian‹ ones. (ebd., 49)

Während die *Pornochanchadas* *Nikkei*-Frauen sexualisierten, exotisierten und oftmals im Kontrast zu ›Brasilianerinnen‹ einführten, lässt sich laut Jeffrey im Zuge der 1960er- und 1970er-Jahre auch eine Gegentendenz beschreiben: Insbesondere durch *Pornochanchadas*, bei denen asiatische Migranten Regie führten – z.B. *NINFAS DIABÓLICAS* (*Diabolical Nymphets*, John Doo, BRA 1978) und die Filme Juan Bajons – habe eine Verschiebung im Selbstverständnis der *paulista* Stadtgesellschaft stattgefunden. In den 1970er-Jahren zeige sich eine Transformation, die vom klassischen Bild des *melting pots*, hin zu einem ethnischen Pluralismus führe, in welchem insbesondere *Nikkei* erstmals als intrinsischer Teil der brasilianischen Gesellschaft wahrgenommen wurden (vgl. ebd., 27).

Ähnlich der Migrationsgeschichte Japans kulminiert auch die italienische Migration im Bundesstaat São Paulo. Wie Maximo Barro in *Participação italiana no cinema brasileiro* (2017) ausführt, lassen sich vor allem zwei Momente der Massenmigration von Italiener_innen nach Brasilien benennen: Erstens Mitte des 19. Jahrhunderts und zweitens im jeweiligen Anschluss an die zwei Weltkriege im 20. Jahrhundert. Die erste Migrationsbewegung muss dabei im engen Zusammenhang mit der in Brasilien nach wie vor praktizierten, aber zunehmend kritisierten Sklaverei gesehen werden. Durch Gesetzesänderungen¹¹ verlor die brasilianische Oberschicht billige Arbeitskräfte, die man versuchte durch italienische Arbeiter_innen zu ersetzen. Italien befand sich zu dieser Zeit außerdem in einer Staats- und Wirtschaftskrise, weshalb die Auswanderung für viele Italiener_innen trotz der in Aussicht stehenden prekären Arbeit auf den Kaffeeplantagen Brasiliens attraktiv war. Die brasilianische Außenpolitik ging nicht zuletzt mit dem demographischen Rassekonzept des sogenannten ›branqueamento‹, also der Idee eines *Whitening* der brasilianischen Gesellschaft einher. Im Zuge der Abschaffung der Sklaverei war die brasilianische Oberschicht bemüht, die Gesellschaft durch die Migration aus Europa *Weißer* zu machen (vgl. ebd., 8).

techniken und -ästhetiken. Reichenbach unterrichtete diese Strategie wiederum an der *Universidade de São Paulo*. Es ließe sich an dieser Stelle mutmaßen, ob hier nicht ein wesentlicher Einfluss zu erkennen ist, denn die Filme des *Cinema Marginal* beruhen intensiv auf filmischen Ausdrucksmitteln, selten jedoch auf Dialogen. Oftmals ersetzen animalische Grunz- oder Schlüpf-Geräusche das Dialogische. Als faszinierendes Beispiel hierfür kann Ozualdo Candeias Film *A HERANÇA* (*Das Erbe*, Ozualdo Candeias, BRA 1970) angeführt werden. Dieser verschiebt Shakespeares Hamlet in den brasilianischen Nord-Osten und tilgt die Sprache komplett durch eine ebensolche animalische Geräuschkulisse.

11 1871 wurde bspw. das ›Gesetz des freien Bauches‹ (*Lei do Ventre Livre*) verabschiedet, das besagte, dass von Sklavinnen geborene Kinder künftig frei sein sollten. 1988 wurde die Sklaverei in Brasilien offiziell abgeschafft. Brasilien war das letzte westliche Land, das die Sklaverei abschaffte (vgl. König 2014).

Zwischen 1875 und 1900 migrierten allein in den Bundesstaat São Paulo 800.000 Menschen, 600.000 davon Italiener_innen. Dies bedeutet, dass auf eine_n bereits ansässige_n Brasilianer_in durchschnittlich zwei Italiener_innen kamen (vgl. ebd., 9). Es bildete sich eine italo-brasilianische Kultur heraus, die unter anderem eigene sprachliche Mischformen hervorbrachte. Diese italo-brasilianische Kulturströmung führte nicht zuletzt dazu, dass Italiener_innen das Aufkommen des Kinos in Brasilien und den brasilianischen *Modernismo* zu Beginn des 20. Jahrhunderts begleiteten und prägten (vgl. ebd., 11ff.). Schätzungen gehen davon aus, dass die Anzahl der in Brasilien lebenden Migrant_innen und ihrer Nachfahren größer ist als die Einwohnerzahl Roms (vgl. ebd., 12). Maximo Barro, der in dem weiteren Verlauf des Buchs individuelle Migrationsgeschichten italienischer Filmemacher_innen nachzeichnet, ist selbst Teil dieser Migrationsgeschichte. Seine Großeltern wanderten Ende des 19. Jahrhunderts von Italien nach Brasilien aus. Maximo Barro arbeitete als Cutter in den 1970er-Jahren in der *Boca do Lixo*, schnitt sowohl *Pornochanchadas* als auch Filme des *Cinema Marginal*.

Nicht nur orientierte sich das brasilianische *Cinema Novo* stark am italienischen Neorealismus (vgl. Creus 2011), auch das Aufkommen der *Pornochanchada* wird gemeinhin mit einer Adaption italienischer Filmtendenzen, speziell der Erotik der *Commedia sexy all'italiana*, in Verbindung gebracht. Dergestalt bricht etwa Jairo Ferreira die *Pornochanchada* auf die Formel »italienische Erotikkomödie plus brasilianische *Chanchada* ist gleich *Pornochanchada*«¹² (1978, 5) herunter. Obgleich eine Parallele zwischen *Commedia sexy all'italiana* und *Pornochanchada* in der Forschungsliteratur oft benannt wird, werden konkrete Vergleiche nur selten durchgeführt.

Während die *Pornochanchadas* in diesem Sinne ihren Ausgangspunkt in den Einflüssen aus der italienischen Filmkultur hatten, lässt sich argumentieren, dass der Zyklus des brasilianischen Erotikfilms wiederum von einem japanischen Erotikfilm beendet wurde. In seiner Studie zur Zensurgeschichte des brasilianischen Films *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil* (1999) führt Inimá Simões aus, dass die Regisseure der *Pornochanchadas* in den 1980er-Jahren stark unter Druck gerieten, zunehmend pornographische Filme zu drehen, da künstlerisch pornographische Filme aus Italien und Japan die Zensurbestimmungen der brasilianischen Regierung hinsichtlich der expliziten Darstellung von Sexualität immer weiter aufweichten (vgl. ebd., 230ff.; de Castro 2014, 35). Eine besondere Rolle spielt dabei vor allem die Legalisierung von Ōshima Nagisas IM REICH DER SINNE (*Ai no corrida/L'empire des sens*, Ōshima Nagisa, JP/FR 1976). Der Film wurde erst 1980 in Brasilien veröffentlicht, doch bereits 1976 beauftragte das Jugendgericht von São Paulo zwölf Gutachter_innen mit Stellungnahmen – zu einem Film also, den keiner von ihnen gesehen hatte. Alle zwölf befanden den Film als unzulässig:

›Es ist eine schreckliche Geschichte, sexueller Wahnsinn‹, heißt es in einer der Stellungnahmen, die von Maria Alice Sampaio Rezende und Armando Sampaio Rezende unter-

12 Original: »O esquema básico, então, era esse: comédia erótica italiana mais chanchada é igual a pornochanchada.«

zeichnet ist. ›Das Mädchen ist nicht normal, da sie sich beim sexuellen Akt auf ihren Liebhaber legt‹, bestätigen sie. (Jusbrasil 2009)¹³

Als *IM REICH DER SINNE* im Jahr 1980 doch freigegeben wurde, brach er radikal mit den vorherigen Zensurrichtlinien und führte wie von den Zensor_innen befürchtet zum Übergang des brasilianischen Erotikfilms zur Pornographie:

Die Zensur befürchtete, dass die Veröffentlichung von *Im Reich der Sinne* einen Präzedenzfall für die Zulassung von (sexuell expliziten) Hardcore-Produktionen schaffen würde. Und das geschah tatsächlich, allerdings erst ein Jahr später [...]. *Im Reich der Sinne* wurde vom Rat im September 1980 mit einem einstimmigen Votum freigegeben. (Simões 1999, 231–232)¹⁴

Der Zyklus der *Pornochanchada*, der mit der Orientierung an seichten, italienischen Erotikkomödien eingeleitet wurde, endete so nicht nur durch die Rezeption eines japanischen Erotik- bzw. Porno-Films, vielmehr endete er mit der Kastration und Ermordung des Mannes durch Abe Sada (Matsuda Eiko). Was mit der fröhlich ausgelassenen Sexualität freiheitssuchender junger Menschen, gleichzeitig aber auch der unumstrittenen Handlungsmacht und sexuellen Überlegenheit des Mannes in *AS LIBERTINAS* begann, endete in dem sadomasochistischen Gewaltexzess von *IM REICH DER SINNE*, der sexuellen Vormachtstellung der Frau und der ultimativen Entmannung.

Welche Zwischenstadien durchlief diese Entwicklung? Wie wandelte sich das Liberalisierungsversprechen der Filmerotik auf der einen und die vollends patriarchale Logik einer omnipotenten Männlichkeit auf der anderen Seite innerhalb von zehn Jahren hin zum sadomasochistischen Exzess, bei dem der Mann, seiner Potenz beraubt, zum bedingungslos-fleischlichen Spielzeug weiblicher Gewaltfantasien mutiert? Durchlaufen alle drei erotischen Filmkulturen diesbezüglich eine analoge Entwicklung? Bedingen sich die jeweiligen Verschiebungen im Filmerotischen gegenseitig? Oder lassen sich länderspezifische Charakteristika benennen? Um diese Fragen diskutieren zu können, ist es von Nöten auch italienische und japanische Erotikfilme als Phänomene an dieser Stelle einzuordnen.

2.3 Italienische Erotikfilme – Vom Neorealismus zur *Commedia sexy*

Wesentlich stärker als im Fall des brasilianischen Films ist Erotik im italienischen Kino bereits im früheren modernistischen Kino, im Neorealismus und seinen Ausläufern

13 Original: »É uma história terrível, uma loucura sexual«, disse um dos pareceres, assinado por Maria Alice Sampaio Rezende e Armando Sampaio Rezende. ›A moça não é normal, ao se colocar em cima do amante no ato sexual‹, afirmaram.«

14 Original: »A censura temia que com a liberação de *O império dos sentidos* fosse criado um precedente para a entrada da produção hard-core (sexo-explicito). E foi o que aconteceu realmente, mas só um ano mais tarde [...]. *O império* foi liberado pelo Conselho em setembro de 1980, com unanimidade de votos.«

angelegt. Als grundsätzliches Thema der Nachkriegszeit bietet Filmerotik im Autorenkino ein essenzielles Aushandlungsfeld politischer, sozialer und ästhetischer Fragen. Über das Erotische werden bei Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Lina Wertmüller und Luchino Visconti Fragen nach der Entfremdung und Isolation des Individuums in der Moderne aufgeworfen, wie nachfolgend ausschnitthaft aufgezeigt wird. Insbesondere Krisen der Männlichkeit, die hier angelegt sind, finden schließlich ihre volle Entfaltung in bissigen Satiren der *Commedia all'italiana* und der erotischen Version derselben, der *Commedia sexy all'italiana*. Bereits seit den 1950er-Jahren in der italienischen Filmkultur angelegte Sujets des Sexuellen werden folglich in den 1970er-Jahren vielmehr fortgeführt und zugespitzt als neu erfunden.

Abb. 2: Karikierung von Männlichkeitsidealen in Filmen der *Commedia sexy all'italiana*.



Quelle: GIOVANNONA COSCIALUNGA, Still.

Die Autor_innen-Seite italienischer Filmerotiken der Nachkriegszeit ist in der filmwissenschaftlichen Forschung breit untersucht (vgl. Castoldi 2006). In *Scandalo e banalità* (2012) diskutiert Mauro Giori die Repräsentation des Eros in den Filmen Viscontis. Fellinis Filme werden sowohl im italienischen als auch im internationalen Kontext im Zuge filmsexueller Skandale (LA DOLCE VITA [Das süße Leben, Federico Fellini, 1960 IT/FR]), gebrochener Männlichkeitsideale (8 ½ [Achteinhalb, Federico Fellini, 1963 IT/FR]) und sexueller Exzesse (SATYRICON [Federico Fellini, 1969 IT/FR]) verhandelt (vgl. u.a. Reich 2004). Pier Paolo Pasolinis Konzeptionen von Sexualität, die eine Ausprägung in der *Trilogia della vita* (Trilogie des Lebens, Pier Paolo Pasolini 1971 IT/FR; 1972 IT; 1974 IT) und eine andere in SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (Die 120 Tage von Sodom, Pier Paolo Pasolini, IT 1975) findet, gilt als paradigmatisch für den Übergang von der Vitalität des Sexuellen hin zum Todesdrang des Eros (vgl. u.a. Schmieder 2006; Oster 2012; s. auch Kapitel 3); und dass Tinto Brass zu den bekanntesten Vertretern italienischer Erotikfilme gehört, kann als unbestritten gelten (vgl. Lupi 2010).

Studien, die sich der italienischen Filmerotik aus dem Feld neorealistischer Ästhetiken heraus zuwenden, betrachten die aufkommenden Populärfilme meist als Verunglimpfung eines vormals reflexiven, gesellschaftskritischen Ansatzes. Diese Tendenz wird in Kapitel 3 anhand des Übergangs von Pasolinis *Trilogie des Lebens* zum populären *Decamerotico* nachgezeichnet. Beispielhaft kann auch Luca Barattonis Monographie *Italian Post-Neorealist Cinema* (2012) angeführt werden. Barattoni wendet sich den Ausläufern des Neorealismus und daran anschließenden Filmgenres zu. Er analysiert präzise, wie sich in diesem Kontext das Bild von Sexualität in den 1960er-Jahren wandelt. Während Frauen im italienischen Kino der 1950er-Jahre noch auf die Rollen von Mutter, Ehefrau oder Sexobjekt reduziert wurden und den katholischen Standards gemäß am Ende der Filme zu heiraten hätten, etablierte sich die Rolle der Frau in den 1960er-Jahren zum präferierten Ort für die Analyse zeitgenössischer Probleme (vgl. ebd., 224). Frauen beginnen, eigene Positionen in öffentlichen Bereichen zu beanspruchen, ihre sexuelle Lust auszuleben und vorherrschende Männlichkeitshegemonien in Frage zu stellen:

While society was restructuring under the thrust of capitalist accumulation, new roles were available for women to expand their experiences in every ›partition‹ of their lives [...]. Such transformations occurred while Italian society was still extremely traditionalist and governed by values ›circulated‹ by a grotesquely backward masculine culture. (ebd., 229)

Die neue Position von Frauen in der Gesellschaft spiegelte sich insbesondere im aufkommenden Genrekino. Eine hervorzuhebende Stellung nehmen dabei erotische Subgenres ein (von der *Commedia sexy* bis hin zum *Giallo*¹⁵). Erotikfilme könnten primär als Kompensationsmodus für männliche Ängste vor kulturellen wie genderpolitischen Veränderungen angesehen werden, so Barattoni:

The cultural earthquake – women abandoning their position of subalternity – was significantly facilitated and accompanied by the film industry. [...] [T]he rise of genre cinema during the 1960s was predicated on the necessity of containing the anxiety caused by major changes in the sexual dynamic. [...] [I]n particular, [...] the passage from an early gothic to a later *giallo* phase can be assimilated to a trajectory taking male sexuality from pre-oedipal masochism to oedipal sadism. (ebd., 234)

Die durchaus anschlussfähigen Überlegungen Barattonis an dieser Stelle finden leider ihr abruptes Ende in der Bekundung, das Genrekino der 1970er-Jahre lasse der sexuellen Frustration schließlich freien Lauf und weise auf die Stagnation eines Kinos hin, das vom Fernsehen verschlungen wurde:

15 Die Bezeichnung *Giallo* (ital. für gelb) bezieht sich auf die Umschlagseinfärbung von italienischer Trivialliteratur. In den 1960er- und 1970er-Jahren bildete sich der *Giallo* als erotisches Subgenre heraus, das als »italienische Schundvariante des Thrillers« darauf beruhte, dass ein meist »maskierter, behandschuerter Mörder in oftmals surrealer Weise schöne Frauen tötet« (zu Hüningens o.J., *Lexikon der Filmbegriffe*). Den Morden liegt häufig eine sexuelle Motivation zugrunde.

The primitive *commedia pecorecce* [alt. Bezeichnung für *commedia sexy*; H.P.] [...], and the macabre ritual of a zombie devouring himself in Aristide Massaccesi's ›gem‹ ANTHROPOPHAGUS (1980), will generally hint at the atmosphere of stagnation in cinema, ›digested‹ by television, at a withdrawal that cannot go any further, and at the advanced decay of the country. (ebd., 236)

Mit diesem Satz endet Barattonis Behandlung der Ausläufer und der Nachfahren des Neorealismus. Das Kino werde demnach seines Potenzials beraubt, dem Verfall preisgegeben und vom Fernsehen ausgehöhlt. Entgegen dieser Absage an die populären Erotikfilme der 1970er-Jahre gibt es einige, vor allem italienische Filmwissenschaftler_innen, die sich der populären Kehrseite modernistischer Erotik dezidiert zuwenden. Wie bereits bei Barattoni anklingt, stellt der Bruch mit Männlichkeitsidealen in der erotischen Komödie ein wiederkehrendes Thema dieser Beschäftigungen dar. Dementsprechend sehen Giovanna Maina und Federico Zecca (2020) die frühe *Commedia sexy* in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre als Utopie einer auf männliche Bedürfnisbefriedigung ausgerichteten Liberalisierung weiblichen Begehrens an, während die späte *Commedia sexy* in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre zur Dystopie souveräner und dadurch bedrohlicher Weiblichkeit avanciere, in der männliche Protagonisten ihre Ängste und Frustrationen gegenüber der subjektivierten Weiblichkeit aushandeln können (vgl. ebd., 107; s. hierzu Kapitel 3).

Ein ähnliches Argument entfaltet auch Tamao Nakahara in *Moving Masculinity. Incest Narratives in Italian Sex Comedies* (2013). Auch sie argumentiert, die *Commedia sexy* verhandle eine Krise der Maskulinität, die aus der Scham resultiere, dem Bild des hypersexuellen, idealtypischen *Italian Lover* nicht zu entsprechen und ein vormalig auf patriarchaler Ordnung und Omnipotenz beruhendes Männlichkeitsbild nicht länger bedienen zu können. Dementgegen stehe in den Komödien die Unbeholfenheit, Impotenz und Fehlbarkeit (junger) italienischer Männer im Mittelpunkt, die oftmals aufgrund ihrer sexuellen Verfehlungen in Konflikt mit (dem alten Ideal noch entsprechenden) Vätern oder Großvätern geraten.

[T]hrough the *commedia sexy*, which deal with impotence, sterility, dominant women, insatiable women and sexual hang-ups, the overall drive of the narratives and gags lies in the challenge to meet the cultural constructions of masculine mastery. For the most part, men in Italian sex comedies are involved in unsuccessful courtships, ogling nude women through keyholes, struggling to meet the sexual needs of women, and stuttering and stumbling over themselves and each other. (ebd., 99)

In der Monographie *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict and Male Crisis in the 1970s* (2014) behandelt auch Sergio Rigoletto die Dekonstruktion vormaliger Männlichkeitsideale durch italienische Erotikfilme der 1970er-Jahre ausführlich. Auch Rigoletto betont, dass es sich bei den Erotikfilmen der 1970er-Jahre um eine Filmkultur handelt, der vorschnell Relevanz abgesprochen wird. Entgegen dieser dominanten Forschungsposition argumentiert er, dass die 1970er-Jahre entscheidend dafür waren, nicht nur alte Männlichkeitsbilder als überholt zu kennzeichnen, zu karikieren und zu subvertieren (wie Maina, Zecca und Nakahara betonen), sondern dass gerade das positi-

ve Potenzial eines Transformationsprozesses innerhalb dieser Filme nach wie vor kaum Beachtung findet. Die Erotikfilme fungierten, so die These Rigolettos, als Medium der Transformation »[which] forced a man to look at himself, to confront his insecurities and face a set of circumstances that demand a move towards introspection« (ebd., 2). Im Gegensatz zu Laura Mulveys prominenter These, die Erotik als Blickregime des populären Kinos (s. Kapitel 5.1) diene vor allem der Festschreibung männlicher Überlegenheit durch die Identifikation mit männlichen Filmprotagonisten, können die italienischen Erotikfilme der 1970er-Jahre mit Rigoletto als Möglichkeit betrachtet werden, verfestigte männliche Subjektpositionen zu verflüssigen und dergestalt für Transformationsprozesse zu öffnen.¹⁶

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass im Übergang vom filmwissenschaftlichen Diskurs des brasilianischen Erotikkinos hin zum italienischen Kontext eine genderspezifische Verschiebung stattfindet: Während im Fall der *Pornochanchadas* insbesondere die Inszenierung und Thematisierung von Weiblichkeit im analytischen Fokus steht, ist der italienische Diskurs auf (sexuelle) Krisen der Männlichkeit fokussiert, die sich anhand filmischer Erotiken der 1970er-Jahre herausarbeiten lassen und in andere Konzeptionen von Männlichkeit hinüberleiten. Die Krisenhaftigkeit patriarchaler Männlichkeitsmodelle in der italienischen Nachkriegszeit wird dabei als Entwicklung verhandelt, die bereits im *Neorealismus* angelegt ist, doch erst in den erotischen Populärfilmen im Nachspiel der 68er-Bewegung vollends zum Ausbruch kommt.

2.4 Japanische Erotikfilme – Zwischen *New Wave* (Nüberu bāgu) und *Pink Film* (Pinku eiga)

»There's no wrong place to start because there's no particularly right place«, schreibt Jessica Kiang (2023) bezüglich der Filme Masumura Yasuzōs. Masumura wird teils in einem Zuge mit den großen Namen des japanischen Kinos der Nachkriegszeit genannt (Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, Ichikawa, Oshima, Imamura, Suzuki) und teils als beispielhafter Regisseur des *Pink Film*, des japanischen Erotikfilms, wofür die Filme *MANJI* (Masumura Yasuzō, JPN 1964), *SPIDER TATTOO* (*Irezumi*, Masumura Yasuzōs, JPN 1966) und *BLIND BEAST* (*Mōjū*, Masumura Yasuzōs JPN 1969; Abb. 3) angeführt werden.¹⁷ Kiangs Aussage zu Masumuras Genre-übergreifendem Werk lässt sich unterdessen ebenso auf den *Pink Film* (Pinku eiga) im Allgemeinen beziehen: Auch hier findet sich nur schwer ein guter

-
- 16 Zum Forschungsstand zum italienischen Erotikfilm lässt sich anführen, dass es neben dem Diskurs zu einer neu aufkommenden Männlichkeit einige Abhandlungen gibt, die Aufzählungen einzelner Regisseure, Schauspielerinnen oder Filme zusammenführen. Gordiano Lupi ist hier federführend (vgl. Lupi 2007; 2011; 2012; 2013; 2017). Eine tiefgründigere und auch die vorliegende Arbeit informierende Abhandlung der *Commedia sexy* findet sich in Giuseppe Turrone's *Viaggio nel corpo* (2019).
- 17 Interessant für den hier vorgeschlagenen internationalen Vergleich ist zudem, dass Masumura in Rom am *Centro Sperimentale di Cinematografia* studierte. Neben der Orientierung an französischen Filmen und philosophischen Traditionen wie dem Existenzialismus (s. hierzu Kapitel 7) stellte die italienische Filmkultur einen wichtigen Bezugsrahmen für japanische Regisseure des *Pink Film* dar.

Startpunkt für die Beschreibung der Werke. Den ersten Grund stellen verstörende Gewaltexzesse der Filme dar. Wie Florence Woolley anlässlich einer Retrospektive der *Pink Film* Produzentin Sato Keiko¹⁸ konstatiert, sind die Filme alles andere als leicht zu verdauen:

Women are violently abused and objectified, sex is often un-consensual or underaged, murder, torture, suicide and castration are commonplace, and incest is an assumed normality. It's fair to say that the appeal of these films, for many modern-day audiences, is not necessarily clear. So why are these films being restored and rewatched now? (Woolley 2021)

Abb. 3: Surrealismus und sadomasochistische Obsession in japanischen Erotikfilmen.



Quelle: BLIND BEAST, Still.

Die Frage erscheint durchaus berechtigt, denn wie auch Alexander Zahlten in *Die Ungleichzeitigkeit des Pink Film* (2011) ausführt, lässt sich seit den 1990er-Jahren eine Renaissance des zwischenzeitlich fast schon ausgestorbenen Filmgenres verzeichnen. In Retrospektiven auf internationalen Filmfestivals (der *Viennale* und dem *Filmfestival Rotterdam* im Jahr 1995, dem *Udine Far East Festival* und dem *Hong-Kong International Film Festival*)

18 Sato Keiko ist eine äußerst interessante Figur der *Pink Film* Produktion. Die heutige Präsidentin der Produktionsfirma *Kokuei* produziert seit den 1960er-Jahren Filme, insbesondere *Pink Filme*. Da die *Pink Film* Produktion eigentlich ein reines Männergewerbe ist, arbeitete Sato lange Zeit unter dem männlichen Pseudonym Daisuke Asakura. Sato ist für einige der mittlerweile berühmtesten und ästhetisch anspruchsvollsten *Pink Filme* verantwortlich. So produzierte sie u.a. *INFLATABLE SEX DOLL OF THE WASTELANDS* (*Kyōfu Ningyō/Kōya no Dacchi waifu*, Yamatoya Atsushi, JPN 1967), *CUSHING PRAYER* (*Funshutsu kigan – 15-sai no baishunfu*, Adachi Masao, JPN 1971) und *WOMEN HELL SONG* (*Onna jigoku uta: Shakuhaichi benten*, Watanabe Mamoru, JPN 1970), der mit der in Kampfkunst geübten und sexuell eigenmächtigen Protagonisten Okayo eine der interessantesten Frauen-Figuren des *Pink Films* hervorbrachte.

tival im Jahr 2002, der *Nippon Connection* in Frankfurt im Jahr 2009) und auf Arthouse-Plattformen wie *Mubi* werden die Filme entgegen einer ansonsten gesteigerten Sensibilität gegenüber Gewalt und Missbrauch aktuell wiederentdeckt und intensiv rezipiert. In Seoul findet seit 2007 sogar ein regelmäßiges *Pink Film Festival* statt, zu dem nur Frauen zugelassen werden (vgl. ebd., 80).

Neben der Gewaltträchtigkeit lassen sich als weitere Aspekte des schwierigen Zugangs die schiere Masse und die geringfügige Archivierung der Filme nennen. Als Ausgangspunkt des Genres wird oftmals der skandalöse Kinostart von *FLESH MARKET* (*Nikutai no ichiba*, Kobayashi Satoru, JPN 1962) genannt (vgl. Sharp 2018; Zahlten 2011 25). Während im Jahr 1962 nur 11 weitere Filme dem Genre zugeordnet werden, stieg die Zahl 1965 bereits auf 225 an, was ca. 44 % der japanischen Filmproduktion ausmachte (vgl. ebd., 61). Im gleichen Jahr produzierte Studiofilme kamen auf eine kaum nennenswert höhere Zahl von 277 Filmen (vgl. ebd.). Über die Jahrzehnte hinweg etablierte sich so ein immenser Korpus teils direkt nach ihrem Erscheinen wieder im Verschwinden begriffener Filmmaterialien, der gleichzeitig jedoch einen immensen Einfluss auf die japanische Filmindustrie hatte.

Den dritten Faktor eines erschwerten Einstiegs zur Beschäftigung mit dem Genre stellt eine zu verzeichnende begriffliche Entgrenzung des *Pink Film* dar. Im Zuge der beschriebenen Renaissance des Interesses am *Pink Film* werden plötzlich nahezu alle erotischen Filme aus Japan als *Pink Film* vermarktet, obgleich die ursprüngliche Bezeichnung weniger in ästhetischen oder inhaltlichen als vielmehr in produktionstechnischen Merkmalen gründet:

Es sind auf 35 mm gedrehte und nachvertonte, etwa 60-minütige Filme mit einer Spielfilmhandlung und meist vier bis sechs simulierten Sexszenen, die für den Vertrieb in speziellen Pink Film-Kinos gedacht sind. Seit den 1960er-Jahren liegt das Budget der Filme unverändert bei um die drei Millionen Yen, auch wenn sich der Geldwert stark verändert hat [in den 1970ern um die 8000 \$; 2024 ca. 20 000 \$; H.P.]. (Zahlten 2011, 80)

Es lässt sich ergänzen, dass ein wichtiges Merkmal für die Klassifikation als *Pink Film* die unabhängige Produktion ist. *Pink Filme* entstanden (ebenso wie die Filme der *Boca do Lixo* in Brasilien) aus einem ebenso widerstands- wie prekariätsgetriebenen Gestus abseits großer Produktionsfirmen und erhoben die eigene Unabhängigkeit zum genre-gemäßen Standard. Dementsprechend betont Jasper Sharp in seiner auf internationaler Ebene wegweisenden Historiographie *Behind the Pink Curtain*:

It's an obvious truism that pink films are erotic films. However, it doesn't necessarily follow that all erotic films produced in Japan can be classified as pink. The term is often misused by foreign observers to include any film that features an abundance of sex or nudity, but in its strictest sense, the genre is defined by its means of production and distribution rather than its content. (Sharp 2014 [2008], 12)

Während somit im brasilianischen Kontext sowohl Hochglanz-*Pornochanchadas* aus Rio de Janeiro – z.B. *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS* (*Dona Flor and Her Two Husbands*, Bru-

no Barreto, BRA 1976) und *A DAMA DO LOTAÇÃO* (*Lady on the Bus*, Neville d'Almeida, BRA 1978) – als auch low-budget Produktionen aus der *Boca do Lixo* aus São Paulo existieren, ist die Bezeichnung *Pink Film* an eine spezifische produktionstechnische Dimension gebunden, die sodann auch die inhaltliche Ausrichtung prägt:

So grenzte sich der Pink-Film mit anti-autoritärem, oft klassenkämpferischen Gestus von den großen Produktionsstudios ab und avancierte Ende der 1960er zu einem bei der Jugend beliebten Genre mit einer gewissen politischen Relevanz. (Zahlten 2019, 82)

Der *Pink Film* stellt dergestalt eine komplexe Mischung von Faktoren dar, deren interessantes Zusammenspiel als ein Grund für die Renaissance des Genres angesehen werden kann. Einerseits gewaltvoll, misogyn und schwer verdaulich, andererseits aber von einer großen gestalterischen Freiheit, Experimentierfreude und Diversität gekennzeichnet, stellen viele *Pink Filme* Erwartungen und Schaugewohnheiten von Zuschauer_innen auf die Probe, präsentieren ungewohnte Filmerlebnisse und verknüpfen auf zuvor ungekannte Weise Sexualisierung mit Ästhetik und Politik. Dieses Konglomerat unterschiedlicher ästhetischer und inhaltlicher Ausgestaltungen lässt sich wiederum auf die Ablehnung der großen Studioproduktionen zurückführen:

Auch ästhetisch setzten sich die Filme von den bis dato marktbeherrschenden Studiofilmen ab. Durch die weitgehende Abwesenheit von Studioaufnahmen, einer auch von Zeit- und Geldrestriktionen beeinflussten sehr direkten Kameraarbeit, der Bevorzugung von Dreharbeiten vor Ort gegenüber der Arbeit im Studio und dem angeblichen Blick auf das Intime schlangen von Beginn an starke dokumentarische Konnotationen mit. Diese gingen mit einem gewissen Sozialrealismus einher und verbanden sich mit einem deutlichen Anti-Establishment-Impetus, der dem Genre eine große Popularität bei der (stark von maskuliner Romantik durchdrungenen) Studentenbewegung verschaffte. (ebd.)

Der *Pink Film* bildete ein filmisches Experimentierfeld aus, in dem sich junge Regisseure erproben konnten, die anschließend mitunter zu den bekanntesten Regisseuren Japans aufstiegen, wie Zahlten betont:

Kiyoshi Kurosawa, der 2009 in Cannes den Preis in der Sektion *Un Certain Regard* gewann, drehte sein 35mm-Debut, das brechtisch anmutende *KANDA GAWA PERVERT WARS* (Kanda Gawa Inran Sensô, 1983) in diesem Genre. Yôjiro Takita, der mit *DEPARTURES* (Okuribito, 2008) den Oscar für den besten fremdsprachigen Film 2009 gewann, erlernte hier das Regiehandwerk genauso wie Ryûichi Hiroki, seit langem ein internationaler Festivalliebling mit Filmen wie *VIBRATOR* (Vibrator, 2003). [...] Die historische Rolle des Pink Films für das gesamte System des japanischen Films kann kaum überschätzt werden. (ebd.)¹⁹

19 Im Zusammenhang mit einer neuartigen Ästhetik zwischen Sexualisierung und Politisierung ist insbesondere das filmische Schaffen Wakamatsu Kôjis eindrücklich, das mit »radikalen formalen Experimenten und politisierten Inhalten ein Aushängeschild des Genres« (ebd.) wurde. Kapitel 7 widmet sich daher den Filmen Wakamatsus am Beispiel von *ECSTASY OF THE ANGELS* (*Tenshi no*

Für die Einordnung der japanischen *Pink Film*-Produktion ist des Weiteren ausschlaggebend, dass sie im Gegensatz zur *Pornochanchada* und zur *Commedia sexy* – ebenso wie dem Großteil der internationalen Softcore-Filmproduktionen – den Übergang zur Hardcore-Pornographie in den 1980er-Jahren überlebte. Dies ist erstaunlich, besitzt der *Pink Film* dadurch doch eine nicht zu unterschätzende Sonderposition im internationalen Vergleich erotischer Filmkulturen. Zwar erlebte auch der *Pink Film* in den 1960er- und 1970er-Jahren seine Hochphase, doch schloss daran nicht wie anderswo das Ende der Filmerotik als eigener Genrekategorie an. Stattdessen entwickelten anschließende Generationen von Filmemacher_innen das Genre kontinuierlich weiter, fügten ihm neue Perspektiven und Ausrichtungen hinzu, wodurch die *Pink Film*-Produktion (wenn auch wesentlich geringfügiger als in den 1970er-Jahren) bis heute anhält und neben der Hardcore-Pornographie ihren eigenen Platz in der japanischen Filmlandschaft besetzt.

Bezüglich des Forschungsdiskurses zu japanischen – wie auch brasilianischen und italienischen – Erotikfilmen ist zu konstatieren, dass sich die Analyse der Erotik ebenso wie der Politisierung des Sexuellen lange Zeit vor allem auf Avantgarde- und Autorenfilme der sogenannten *Japanese New Wave* (Nüberu bāgu) konzentrierte, vor allem auf den bereits erwähnten Film *IM REICH DER SINNE* von Ōshima Nagisa und den ähnlich eindrücklichen Film *EROS + MASSACRE* (*Erosu purasu gyakusatsu*, Yoshida Yoshishige, JPN 1969). Hierfür sind die Monographien *Eros plus Massacre* (Desser 1988) und *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (Standish 2011) wegweisend. Unabhängig von der teils zu engen Fokussierung auf das Avantgarde- und Autorenkino sind diese Arbeiten wesentliche Bezugspunkte für die Betrachtung des philosophischen und filmischen Umgangs mit sexuellen Identitätssuchen und daran gekoppelten Prozessen der (De-)Subjektivierung im Japan der Nachkriegszeit. Neben diesen Betrachtungen liefern insbesondere Jasper Sharps Historiographie *Behind the Pink Curtain* (2014 [2008]) sowie Alexander Zahlens *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies* (2017) wichtige Ausgangspunkte, um den Blick vom künstlerisch anerkannten Autoren- bzw. Avantgarde-Film wegzuführen und zum populären *Pink Film* hin zu öffnen.

2.5 Forschungstendenzen und -desiderate filmischer Erotik

Aus den vorangegangenen Beschreibungen des Forschungsstands zu brasilianischen, italienischen und japanischen Erotikfilmen lassen sich einige Grundzüge der wissenschaftlichen Bearbeitung von Filmerotik im Allgemeinen ableiten. Diese beruht meistens auf der Betrachtung von Arthouse- und Avantgarde-Filmen. Das ist kein Spezifikum erotischer Filme, sondern eine grundsätzliche Schieflage filmwissenschaftlicher Forschung, die seit den 2000er-Jahren verstärkt in den Blick genommen wird.²⁰

kokotsu, Wakamatsu Kōji, 1972 JPN) und analysiert die darin veranlagte Verknüpfung von Erotik und Politik, um so wichtige Paradigmen des *Pink Film* herauszuarbeiten.

20 Monographien und Sammelbänder zu populärem Kino orientieren sich nach wie vor stark am nationalen Kinomodell. Zu den unterschiedlichen Ausprägungen populärer, nationaler Filmkulturen findet sich seit den 2000er- und 2010er-Jahren verstärkt Forschungsliteratur (z.B. zum italienischen Populärfilm vgl. Bayman 2013; zum spanischen Populärfilm vgl. Lázaro Reboll 2004; zum

Gleichzeitig ist diese Schieflage im Fall von Erotikfilmen besonders stark ausgeprägt. Die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Forschungsfeld der Erotik, das lange Zeit unter dem Verdacht der Unwissenschaftlichkeit stand, rief nicht selten kompensatorische Legitimierungsbemühungen hervor, welche die künstlerische Wertigkeit der Untersuchungsgegenstände umso intensiver hervorhoben und betonten, um sich gegen Kritik abzusichern.

Während folglich in anderen Feldern ästhetische Hierarchisierungen mittlerweile eine untergeordnete Rolle spielen und Forschungsfragen oft auf soziopolitische Komponenten oder Wahrnehmungskonfigurationen abzielen, hält sich eine Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur im Feld der Filmerotik nach wie vor hartnäckig. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird sich zeigen, dass insbesondere anhand filmischer Erotik eine solche Trennung weder zielführend noch empirisch aufrechtzuerhalten ist. Die angeführten Überschneidungsmomente zwischen *Cinema Novo*, *Cinema Marginal* und *Pornochanchada*, zwischen *Neorealismus* und *Commedia sexy* oder auch zwischen der *Japanese New Wave* und dem *Pink Film* weisen bereits in diese Richtung.

Unabhängig von den spezifischen Kulturen filmischer Erotik, die hier angeführt und hinsichtlich ihres Forschungsstands diskutiert wurden, existiert auch übergreifende Forschungsliteratur zum erotischen Film oder zu Erotik als kinematographischem Blickdispositiv. Eine genauere Betrachtung der diversen Stränge filmwissenschaftlicher Erotikfilmkonzeptionen folgt in Kapitel 5 mit Bezugnahme auf bzw. Abgrenzung von der Pornographie-Forschung. An dieser Stelle lohnt jedoch ein kurzer Überblick.

Neben frühen historiographischen Ansätzen (vgl. Durgnat 1964; Seeßlen/Weil 1980; Seeßlen 1996; Schulz 1990) finden sich aktuell vor allem Sammelbände, die unter dem Begriff der Erotik subsummiert werden und die zwar interessante Einzelanalysen aufweisen, gleichzeitig aber kein systematisches Verständnis von Filmerotik entwickeln. Hierfür können beispielsweise *Lust und Laster* (Gramatikov/Laszig 2017), *Erotik des Blicks* (Faustich et al. 2008), *Peep Shows. Cult Film and the Cine-Erotic* (Mendik 2012), *Cinerotic* (Fabris/Helbig 2020) oder auch *Erotik* (Böhler et al. 2006) angeführt werden. So betonen auch Angela Fabris und Jörg Helbig in der Einleitung zu ihrem Sammelband:

Most existing studies and volumes dedicated to eroticism in film are characterized by their attempts to classify this kind of cinema according to its engagement with different erotic categories, filmic aspects, or a historical or cultural subdivision. These approaches, as useful as they may be, often fail to engage with a more general theoretical discourse on filmic eroticism, a terrain still unexplored in its vast complexity. (Fabris/Helbig 2020, 2)

Innerhalb dieser Sammlungen lässt sich zudem beobachten, dass sich eine Vielzahl von Analysen erotischer Filme weiterhin an Laura Mulveys einflussreichem Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) orientiert. Dieser Tendenz wird sich insbesondere

bengalischen Populärkino vgl. Mukerjee 2020 oder auch zum argentinischen Populärfilm vgl. Rocha 2012 – alles Publikationen aus dem 21. Jhd.). Das Thema wurde vorher lange Zeit gemieden und stellt nach wie vor ein unterrepräsentiertes Forschungsfeld im filmwissenschaftlichen Diskurs dar.

Kapitel 5.1 der Arbeit widmen und fragen, welcher Erotikbegriff sich aus Mulveys Argumentation und der daran anknüpfenden Forschungsliteratur ableiten lässt. An dieser Stelle sei jedoch vorab darauf hingewiesen, dass vielen der an Mulvey anschließenden Ansätze und auch darüberhinausgehenden Analysen gemein ist, dass sie Erotik als genderspezifischen *Bildinhalt* verstehen. Erotik repräsentiert demnach gesellschaftliche Männlich- und Weiblichkeitsideale ebenso wie sie sie konstituiert. So wichtig und relevant eine solche Analyseperspektive insbesondere hinsichtlich genderpolitischer Fragen ist, so läuft sie doch Gefahr, filmische Erotik repräsentationslogisch zu verkürzen. Dem entgegen zeigt die nachfolgende Arbeit, dass Erotik mehr ist als ein Modus der Repräsentation, als ein Bildinhalt mit sexuellem Subtext. Erotik – so die nachfolgend entwickelte These – ist eine affektive Kraft, die bereits vor der Repräsentation den Film auf der techno-ästhetischen Ebene durchzieht und die sich anschließend als sinnliches Wahrnehmungsphänomen konstituiert.

Eine der darauf Bezug nehmenden Argumentationslinien der vorliegenden Arbeit besteht dann darin, dass Erotik in der Anziehung und Abstoßung zwischen Filmbildern, zwischen Einstellungen operiert, wie in Kapitel 4 anhand der Zusammenführung von Theorien Georges Batailles mit denen Sergej M. Eisensteins argumentiert wird. Des Weiteren entfalten sich diese Anziehungs- und Abstoßungsoperationen wiederum affizierend, (de-)subjektivierend zwischen Film und Zuschauer_in. Erotik adressiert intensiv das leibliche Empfinden, die sinnliche Wahrnehmung. Kapitel 5 wendet sich demnach einem filmphänomenologischen Verständnis von Filmerotik zu und beschreibt Erotik als vom Pornographischen divergierenden Adressierungsmodus, der bestimmte Wahrnehmungsmodalitäten mit sich bringt. Beide Argumente – erstens die Erotik der Montage in Kapitel 4 und zweitens Erotik als phänomenologisches Wahrnehmungsgeschehen in Kapitel 5 – erweitern auf je spezifische Weise ein Verständnis von Erotik als auf die Repräsentation im Bild beschränkten Inhalt.

Erotik ist in diesem Sinne nicht reduzierbar auf den Erotikfilm, verstanden als (in sich bereits fragwürdige) Genrekategorie. Sie durchzieht vielmehr den Film auf der technischen Ebene und tritt in bestimmten Kondensationsmomenten sicht-, hör- und spürbar hervor. Die vorliegende Arbeit wendet sich nichtsdestoweniger Filmen zu, die Erotik auch auf der Repräsentationsebene, in gewissen Genrelogiken verhaftet, verhandeln, spezifisch den Erotikfilmen der 1970er-Jahre. Dieser Ansatz folgt der Erkenntnis, dass sich Erotik in den 1960er- und 1970er-Jahren – wie auch Seeßlen und Weil betonen – »von der Geschichte des Films im Allgemeinen loslöst« (1980, 200) und eine eigene Ästhetik und Dramaturgie entwickelt, in der die grundlegenden Paradigmen des Filmerotischen auf paradigmatische Weise wahrnehmbar, beobachtbar und demnach auch analysierbar werden. Der Betrachtung dieses Materialkorpus' liegt dabei ein medienanthropologischer Methodenansatz und Theoriekomplex zugrunde. Die Schwerpunktsetzung auf einem medienanthropologischen Verständnis von Filmerotik ermöglicht es, das Erotische aus seiner potenziellen anthropozentrischen Verkürzung herauszulösen und als genuin mediales Phänomen zu betrachten, das dennoch menschliche Subjektivierungsprozesse anleitet und stimuliert. Diese Perspektive soll nachfolgend erläutert werden.

2.6 Eine Medienanthropologie filmischer Erotik: Theoretische und methodische Ausgangspunkte

Eine mediale Anthropologie, wie sie u.a. Christiane Voss und Lorenz Engell ausformuliert haben, beruht auf der Annahme, dass *Menschsein* nichts konstant Gegebenes ist, sondern in je divergierenden medialen Settings, historischen Kontexten und multimodalen Bedingtheiten entsteht (vgl. Voss/Engell 2015; Voss 2010; Voss 2020; Voss 2022). Daraus ergibt sich, dass nicht länger von *dem Menschen* oder *den Medien* ausgegangen werden kann, die sich anschließend gegenseitig prägen, sondern dass vielmehr die *Beziehung zwischen beiden* immer schon als Teilaspekt des Menschlichen ebenso wie des Medialen mitgedacht werden muss.

Für Filme und insbesondere erotische Filme heißt das, dass menschliche und film-mediale Elemente nicht als isolierbare Entitäten, sondern als immer schon miteinander verstrickte, relationale Gefüge zu untersuchen sind. Filmerotik ist eben nichts, das sich rein auf die Seite von menschlichen Zuschauer_innen oder auf die Seite einer medientechnischen Apparatur bzw. eines Bildinhalts rechnen lässt. Eine grundlegende These der Arbeit besteht darin, dass Filmerotik ein spezielles Anziehungs- und Abstoßungsverhältnis zwischen Filmbildern bzw. Einstellungen, sowie zwischen Film und Zuschauer_in meint.

Aus einer solchen Verschiebung ergibt sich, dass Fragen nach *dem* Subjekt, *der* Natur, *dem* Sein oder eben *der* menschlichen Erotik durch Fragen nach dem prozesshaften Charakter erotischer Affizierungen ersetzt werden. Erotik ist in diesem Sinne nichts universal Anthropologisches, das als ahistorische Konstante den Menschen vom Tier unterscheidet – wie beispielsweise Bataille (2020 [1957], s. Kapitel 4) in seiner Erotik-Philosophie teilweise argumentiert. Stattdessen konfiguriert sie menschliche Selbst- und Weltverhältnisse je nach technischen, politischen, kulturellen Kontingenzen unterschiedlich. An die Stelle dualistischer, sich vermeintlich ausschließender Perspektiven, die entweder Menschen oder Medien(-technologien) als handelnde Größen setzen – »Menschen machen und gebrauchen Medien« oder »Medien ›machen‹ Menschen, d.h. sie formen, figurieren oder formatieren die Menschen, die in Medienpraktiken leben« – tritt dergestalt eine dritte Perspektive, die danach strebt, »Menschen und Medien als koemergente Größen zu verstehen, die sich wechselseitig formen und verändern« (Stoellger 2019, 12).

Dies bedeutet gleichzeitig, dass gängige Differenzierungen zwischen Natur und Technik nicht mehr greifen, da beide als unauflösbar miteinander verschränkt begriffen werden. Die Technik ist der Natur nicht länger nachgelagert; sie konstituiert diese ebenso wie sie aus ihr hervorgeht. Die vermeintlich »menschliche Natur« als technisch durchdrungen anzuerkennen, ist dabei keine an sich neue Denkrichtung. Insbesondere die moderne Technikphilosophie, die sich Ende des 19. Jahrhunderts mit Ernst Kapps *Grundlinien einer Philosophie der Technik* (2015 [1877]) zu etablieren begann, verschob den Fokus zunehmend auf technische Gesichtspunkte menschlicher Existenz.²¹ Dabei wies Kapp die technische Bedingtheit jedoch als verhältnismäßig neue Entwicklung eines

21 Kapp ging konkret von der anthropogenerischen Operation der Organprojektion aus, d.h. von der sich selbst verlängernden und modifizierenden Projektion der organischen Ausstattung des menschlichen Körpers in sein kulturelles Außen, wobei erst die weiter hinzukommende Operati-

sich seit dem 19. Jahrhundert herausbildenden technischen Zeitalters aus. Im Unterschied hierzu ermöglicht es der hier verfolgte medienanthropologische Ansatz, die mediale Bedingtheit als generelle Voraussetzung für das Nachdenken über Anthropogenesen zu erkennen. Wie in Anknüpfung daran Leander Scholz in seinem Aufsatz *Szenen der Menschwerdung* analysiert, ist damit der Grundbaustein für ein neues Verhältnis zwischen Natur und Technik gelegt, welches Scholz als Notwendigkeit für ein »der technischen Welt adäquates Bewusstsein« (2015, 126) erachtet, denn

[e]ntlang der Antithese von Natur und Technik, bei der das Natürliche nicht nur für das Vorgefundene steht, sondern immer auch ethische Vorgaben impliziert, erscheint das Technische als sekundär und im Ernstfall als unethisch, da es dem Naturgewollten letztlich prinzipiell widerspricht. (ebd.)

Anstatt also Technisches unter den Generalverdacht der Verfälschung, Verfremdung oder Manipulation des Natürlichen zu stellen, ermöglicht es die Medienanthropologie, Einschreibungen des Medialen in anthropologische Existenzvollzüge als konstitutive Bestandteile von menschlichen Subjektivierungsprozessen anzuerkennen. Bestehende Logiken, die in wahlweise bio- oder technikdeterministischer Manier geisteswissenschaftliche Diskurse nach wie vor prägen, werden derart ihrer dualistischen Fundierung enthoben.

In Bezug auf die filmmediale Verhandlung von Erotik erfahren diese Überlegungen ihre Konkretion. Insbesondere im Diskurs um Filmerotik hält sich – wie in Kapitel 2.1 dargelegt – der an die Kritische Theorie angelehnte Verdacht hartnäckig, dass medientechnisch hervorgebrachte, insbesondere populärkulturelle Sexualität (sowohl Erotik als auch Pornographie) von einer quasi natürlichen menschlichen Sexualität auf negativ entfremdende Weise wegführe.

Die Kulturindustrie-Kritik beruht auf einem mal implizit bleibenden, mal explizit werdenden Gegensatz zwischen vermeintlich »allgemeinen menschlichen Verhaltensweisen« wie der Sexualität (als anthropologischer Dimension) und der unter dem Einfluss kapitalistischer Ideologien stehenden Kommodifizierung durch die Technifizierung. Die Entfremdungsthese handelt sich folglich das Problem ein, dass sie den Limes einer menschlichen Natur benötigt, um beschreiben zu können, wie Ökonomie und Unterhaltungskultur von ebendieser Natur wegführen. Die filmmediale Technifizierung des Sexuellen muss sich stets gegenüber dem Skeptizismus verteidigen, dass sie den Menschen von seiner eigenen Natur entfremde. Dieses Argument lässt sich anhand der historischen Filmkritiken, die das Entstehen des Erotikkinos der 1970er-Jahre begleiteten, ebenso nachvollziehen wie anhand aktueller Publikationen und öffentlicher Debatten (vgl. u. a. Durgnat 1972; Mantega 1982; Ramos Firmino 2016). Geht man jedoch nicht von einer grundlegenden Differenz zwischen Medientechnik und Naturhaftigkeit aus, stellt sich die Frage, was dies für eine Auseinandersetzung mit filmischer Erotik bedeutet. Verliert man vor diesem Hintergrund die Möglichkeit einer kritischen

on der Selbst-Spiegelung in den eigenen Artefakten zu dem medial bedingten Selbstbewusstsein menschlicher Façon führen sollte (vgl. Maye/Scholz 2019).

Haltung gegenüber Erotikfilmen? Anders gefragt: Braucht es *das Natürliche* als unhintergehbare und unbestimmbare Grenzkategorie des Denkens, um das *Medientechnische* in Abgrenzung dazu hinterfragen zu können?

Entgegen eines hier anklingenden, im westlichen Diskurs verfestigten Kritikverständnisses lässt sich im Anschluss an den medienanthropologischen Ansatz für eine Neukalibrierung von Kritik argumentieren. Eine solche basiert zwar auf der methodisch-deskriptiven Affirmation einer vorgängigen Relationalität von Menschen und Medien. Dies ist aber nicht zu verwechseln mit einer normativen Affirmation der politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen anthropomedialer Existenzweisen. Es gibt eben auch leidvolle, prekäre und anderweitig negative Anthropomedialitäten, für die etwa neue Suchtformen gegenüber Plattformen und Onlinegames nur zwei triviale Beispiele wären. Kritik avanciert dann zum Moment des Hervorhebens von Brüchen oder Transformationsmomenten *innerhalb* anthropomedialer Relationen (vgl. Bolwin et al. 2024, 7ff.).

Für die nachfolgende Arbeit bedeutet dies, dass Kritik nicht mehr primär als Form der intelligiblen Distanznahme verstanden wird. Dem Kritikverständnis liegt nicht länger die Annahme zugrunde, dass man sich aus der erotischen Affizierung lösen muss, um das Dargestellte, Wahrgenommene, Erfahrene kritisch beurteilen zu können. Vielmehr werden in den nachfolgenden Analysen verschiedene Momente diskutiert, die *durch* die erotische Affizierung ein kritisches Potenzial entfalten. Hierbei steht die Frage im Zentrum, ob Kritik als immanenter Teil einer sinnlichen, somatischen Relation zwischen Mensch und Medium neu perspektiviert werden kann. Ruft beispielsweise das Umschlagen einer anziehenden in eine abstoßende Affizierung die sinnliche Erfahrung destruktiver Erregungsnormen hervor, bevor solche kognitiv durchdrungen werden können? Eine weitere These der vorliegenden Arbeit lautet demnach: Kritik ist *mit* und *durch* die Erotik erfahrbare und benötigt nicht die reflexive Distanzierung von der Erotik.

Um diese These, ebenso wie die zuvor aufgefächerten grundlegenden Fragen nach dem Filmerotischen im Kino der 1970er-Jahre zu diskutieren, wird in den nachfolgenden Kapiteln die Beschäftigung mit künstlerisch anerkannten Werken (z.B. Filmen Pier Paolo Pasolinis in Kapitel 3 und Ōshima Nagisas in Kapitel 4), exemplarischen Populärfilmen (wie denen des *Decamerotico* in Kapitel 3 und *Pornochanchadas* wie in Kapitel 5.5) sowie zwischen diesen zwei Polen stehenden Filmbeispielen (in Kapitel 6, 7 und 8) folgen, die eine Gemeinsamkeit jedoch darin finden, dass sie in ihrer Kombination in den 1970er-Jahren eine neue Dimension der anthropomedialen Relation von Filmerotik hervorbrachten. Bei der Kategorie-übergreifenden Betrachtung dieser Filme soll es weder um die ästhetische Aufwertung der Populärfilme noch um die ästhetische Abwertung der kanonischen Werke gehen. Abseits von Fragen nach der künstlerischen Wertigkeit standen bei der Auswahl der Filmbeispiele vielmehr Fragen nach wiederkehrenden Ästhetiken und politischen Themen im Vordergrund, die Filmkulturen, traditionelle Genres, sowie Hoch- und Populärkultur als in einem Netz der gegenseitigen Beeinflussung stehend kenntlich machen.

Anstatt die Filme in den nachfolgenden Analysen auf ihr Bild von vermeintlich ›natürlicher menschlicher Sexualität‹ hin zu befragen, soll gerade die Verschränkung von ›technischen‹ und ›natürlichen‹ Komponenten, von politischen und intimen Aspekten ebenso wie von affektiven und intelligiblen Adressierungsmodi im Fokus stehen. Ana-

log zu Voss und Engell, die in der Einleitung des Sammelbandes *Mediale Anthropologie* konstatieren, »nicht *was* der Mensch in abstracto sei, sondern *wie* es jeweils unter bestimmten Umweltbedingungen zur Konkretion heterogener menschlicher Existenzvollzüge kommt« (2015, 9), sei die verbindende Kernfrage, steht in den nachfolgenden Analysen nicht im Fokus, *was menschliche Sexualität in abstracto sei*, sondern wie sie in der filmerotischen Konkretion in Erscheinung tritt, konfiguriert, transformiert und aktualisiert wird.

3. Die mediale Verfasstheit menschlicher ›Ur-Sexualität‹ – Von IL DECAMERON (1971) zum Decamerotico

Warum ein Werk vollenden, wo es doch wunderbar ist, nur von ihm zu träumen?
Pasolini in der Rolle des Giotto-Schülers in IL DECAMERON [1971]

In der letzten Szene des Films IL DECAMERON (*Decameron. Erotische Episoden aus dem Mittelalter*, Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1971) stellt Pier Paolo Pasolini in der Rolle des Giotto Schülers die Frage nach dem Potenzial reiner Latenz. Die Frage »warum ein Werk vollenden, wo es doch wunderbar ist, nur von ihm zu träumen?«, beendet den Film, die Kamera zeigt dabei eine Rückenansicht Pasolinis. Für sich genommen erscheint dieses Ende paradox, schließt der Film doch mit der Validierung von Unabschließbarkeit. Gerade dadurch tangiert die Frage jedoch auf verschiedenen Ebenen das zuvor im Film Erfahrene ebenso wie die anschließende Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte.

3.1 Filmische und rezeptionsgeschichtliche Unabgeschlossenheit

Obgleich Pasolini in seiner Rolle als gefeierter Maler in der aufgerufenen Szene auf das von ihm und seinen Gehilfen zu zweidrittel fertiggestellte Triptychon blickt und seine Frage dementsprechend vordergründig das Fresko betrifft, verweist sie ebenso auf den narrativen, perspektivischen und affektiven Aufbau des Films. Seinem Vorbild, der Novellensammlung *Il Decamerone* von Giovanni Boccaccio (2008 [1348–1353, dt. um 1473]) treu bleibend, besteht Pasolinis Film aus einzelnen Geschichten, den sogenannten *Novellen*. Von den 100 Geschichten des *Decamerone* wählt Pasolini acht aus. Das Format der Zusammenstellung einzelner, literarisch entlehnter Geschichten prägt auch die anderen Filme der *Trilogie des Lebens*, zu der neben dem DECAMERON auch I RACCONTI DI CANTERBURY (*Pasolinis tolldreiste Geschichten*, Pier Paolo Pasolini, IT 1972) und IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*, Pier Paolo Pasolini, IT 1974) gehören. Im Gegensatz zur Vorlage Boccaccios sind die Geschichten in IL DECAMERON jedoch unabgeschlossen, sie gehen oftmals unmerklich ineinander über. Eine klare Rah-

mung einzelner Geschichten, wie sie bei Boccaccio durch innerdiegetische Erzähler_innen-Figuren gegeben ist (Männer und Frauen, die vor der Pest geflohen sind und sich zum Zeitvertreib gegenseitig Geschichten erzählen), gibt es bei Pasolini nicht. Als einzig mögliche und doch in sich wiederum brüchige Rahmung kann die Geschichte des Giotto Schülers angesehen werden, den Pasolini verkörpert. Diese setzt jedoch erst zur Mitte des Films ein und verbindet die einzelnen Novellen eher lose als einheitlich sinnstiftend.

An die narrative Fragmentierung schließt gleichzeitig ein Aufbrechen von Perspektiven und Sehgewohnheiten an, wie Patrick Rumble in *Allegories of Contamination. Pier Pasolini's Trilogy of Life* (1996) argumentiert. Rumble zufolge attestierte Pasolini dem Rationalisierungsprozess seit der Renaissance eine parallel verlaufende Rationalisierung menschlichen Verhaltens. Die Vereinheitlichung von Perspektiven durch die Zentralperspektive habe zu einer Regulierung menschlicher Wahrnehmungsprozesse geführt, welche aufzubrechen sei, um menschliche Beziehungen, insbesondere der Sexualität, abseits sozialer Regulierungsprozesse zu ermöglichen. Entsprechend einer derart ausgerichteten Kritik analysiert Rumble, wie Pasolini im DECAMERON Perspektiven mithilfe von Kamera- und Montage-Techniken gezielt destabilisiert und in eine Multiplizität überführt: »Pasolini's *Decameron* is a film that attempts to capture the eye of the viewer in order to split it, as it were – the eye is taken up within a collage of recognizable visual languages« (ebd., 46).

Insbesondere die Kombination aus literarischen und kunsthistorischen Verweisen bzw. *tableaux vivants* (Abb. 1–4) steht bei Rumble im Zentrum der Analyse und fungiert als exemplarischer Beleg der von ihm konstatierten Multiplizität von Perspektiven und Sprachen. Diese Art der Rezeption, welche die künstlerische Wertigkeit des DECAMERON betont, durchzieht den Großteil des akademischen Diskurses zu dem Film. Die kunsthistorischen Verweise werden ebenso wie das literarische Vorbild als Beweis dafür beansprucht, dass es sich nicht um einen ordinären Softcore-Erotikfilm, sondern um ein eigenständiges Kunstwerk handelt. Diese Argumentationslinie fand sich im Anschluss an das Erscheinen des Films vor allem in der französischen Filmkritik und wurde anschließend von dort in den akademischen Kontext überführt (vgl. Groß 2015).

Bemerkenswert ist dabei, dass in dieser Betrachtung das juristische Argument für die zensurfreie Legalisierung des Films seinen Widerhall findet und unhinterfragt vom Gerichtssaal in den akademischen Diskurs überführt wird. Zwei Tage nach der Uraufführung im *Cinema Modena* in Trient, ging bereits eine Klage gegen den Film bei Gericht ein. Die richterliche Beurteilung des Films wiegt dabei ethische gegenüber ästhetischen Gesichtspunkten ab (vgl. Tribunale di Trento 1971, 4), kommt jedoch letztendlich zu dem Schluss, dass die »brutale Obszönität und Schändung« durch den Film durch das künstlerische Niveau ausgeglichen werde, da er, auf dem Werk Boccaccios beruhend, »die Hymne des Lebens, die dem Werk des großen Schriftstellers zugrunde liegt, in visueller Form wieder aufleben lässt und so vergegenwärtigt« (Zitat aus dem richterlichen Beschluss, zitiert nach: Maina/Zecca 2020, 104).

Abb. 1: ›Der Kampf zwischen Karneval und Fasten‹.

Abb. 2: Bildverweis auf ›Der Kampf zwischen Karneval und Fasten‹ im Decameron.

Abb. 3: ›Das jüngste Gericht‹.

Abb. 4: Bildverweis auf ›Das jüngste Gericht‹ im Decameron.



Quelle: Ausschnitt aus *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (Bruegel der Ältere, 1559) (oben links); *Il DECAMERON*, Still (oben rechts); *Das jüngste Gericht* (Giotto di Bondone, 1305) (unten links), *Il DECAMERON*, Still (unten rechts).

Im Gegensatz zu der Mehrheit akademischer Auseinandersetzungen mit *IL DECAMERON*, konzentrieren sich Giovanna Maina und Federico Zecca in ihrem Aufsatz *Sexual Dystopia and Excess in the Italian Erotic Comedy of the 1970s* (2020) auf die Rolle, die der Film für das Aufkommen der italienischen *Commedia sexy* und für die filmische Darstellbarkeit von Sexualität spielte. Wie die beiden Autor_innen ausführen, bereitete der richterliche Beschluss zur Legalisierung den Weg für die breite Popularisierung des italienischen Erotikfilms und prägte gleichzeitig maßgeblich die narrativen und ästhetischen Paradigmen, an denen sich dessen frühe Phase orientierte:

The legal case surrounding *IL DECAMERON*, which provided a field day for the press at the time, marked the birth of proper Italian erotic cinema, by providing the Italian film industry with a successful strategy in order to bypass (at least in part) institutional censorship. The verdict handed down by the court established a kind of *aesthetic-juridical* theorem, according to which the level of *obscenity* of a single scene must always be measured in relation to the level of *artistry* of the work as a whole. This meant that

the higher the artistry, the lower the obscenity, however indecent and vulgar. (ebd., 103–104)

Während Erotikfilme bereits vor dem Erscheinen des DECAMERON in Italien produziert wurden, beginnt erst mit dessen Legalisierung die serielle und intentionale Produktion erotischer Filmreihen. Allein im Jahr 1972 wurden in Italien 43 erotische Komödien produziert, die in mittelalterlichen Settings lose am Werk Boccaccios angelehnte Kurzgeschichten erzählen. Die *Filone* (Filmreihe) des *Decamerotico* überschwemmte italienische und europäische Kinos mit Filmen wie DECAMERON PROIBITISSIMO (BOCCACCIO MIO STATTE ZITTO) (*Sexy Sinners*, Marino Girolami, IT 1972), DECAMERON N° 2 – LE ALTRE NOVELLE DEL BOCCACCIO (*Decameron II*, Mino Guerini, IT 1972) oder QUANDO LE DONNE SI CHIAMAVANO MADONNE (*When Women Were Called Virgins*, Aldo Grimaldi, IT/DE 1972).

Zum Leidwesen Pasolinis hatte seine satirische Kritik an einer von ihm beanstandeten Uniformierung und Ökonomisierung von menschlicher Sexualität in der italienischen Nachkriegszeit geradewegs zu einem zuvor ungekannten Ausmaß der kapitalistischen und konsumorientierten Vermarktung von Erotik geführt. Der DECAMERON hatte der Tendenz Tür und Tor geöffnet, der er sich selbst versucht hatte entgegenzustellen (vgl. Pasolini 2023 [1975]). Mit dieser Farce der Filmgeschichte vollzieht sich gleichzeitig eine Schleife zurück zur Bekundung der Latenz des Unabschließbaren, mit welcher Pasolinis DECAMERON endet und dieses Kapitel begann. Obgleich dies vermutlich nicht die Form von Unabschließbarkeit war, welche Pasolini in seinem finalen Satz im Sinn hatte, lässt sich doch das Fortleben des Films in der *Filone* des *Decamerotico* nicht leugnen. Vielmehr fügt es der Idee des Träumens von einem nie abgeschlossenen Werk eine zusätzliche Komponente hinzu.

3.2 Erotik im Übergang von IL DECAMERON zum *Decamerotico*

Wie Maina und Zecca weiter ausführen, sind für die Filme des *Decamerotico* vor allem drei Aspekte charakteristisch: Die fröhliche und ausgelassene Darstellung einer Sexualität, die vermeintlich frei von bürgerlichen Zwängen und Konventionen im Mittelalter existierte (hier liegt die größte Parallele zu Pasolinis Version), die massive, oftmals frontale Exponierung des nackten weiblichen Körpers, sowie die Vermischung erotischer und komischer Elemente, die beim männlich konzipierten Zuschauer Freude und Lust hervorrufen soll (vgl. ebd., 104). Im Kontext der Post-68er nimmt die *Filone* dabei eine durchaus ambivalente Rolle ein, welche sich zwischen der Zelebrierung von freier, tabubrechender Sexualität und dem Zurückwerfen der Charaktere auf klischeebelastete, konventionelle Geschlechterbilder aufspannt.

The *decamerotico* constructs a model of femininity in which post-68 and post-sexual revolution discourses seem to coexist with – and, to some extent, reinforce – traditional, patriarchal and pre-modern values. On the one hand, women in these films express a free and open sexuality: They are eager to offer themselves to the nearest male character, without any romantic justification whatsoever, only for the sake of their own pleasure. On the other, though, they still seem to conform to established gender roles: They

are wives, daughters, nuns etc., who live isolated in specific (physical and social) spaces, within which they have limited agency. (ebd., 105)

Letztendlich, so die beiden Autor_innen, bediene der *Decamerotico* männliche Fantasien einer umfassenden weiblichen Verfügbarkeit und einer gleichzeitig die sexuelle Freizügigkeit eingrenzenden sozialen Kontrolle:

[T]he Decameron films create an erotic-utopian world, in which the female body complies with male needs and fantasies: a body that is both sexually active and socially passive – a desiring, accessible, welcoming body, and yet at the same time controlled, regulated, and obedient; a body that still knows its place. (ebd., 105–106)

Im Gegensatz zum lustvoll begehrenden, doch für den Mann ungefährlichen weiblichen Körper in den *Decamerotico* Filmen, wandelt sich Weiblichkeit in der ab 1974 anschließenden erotischen Komödie zusehends in aggressivere und dominantere Formen. Als »moralisch abjekte Charaktere« (Manzoli 2012, 189) eines »post-patriarchalen Modells von Weiblichkeit« (Maina/Zecca 2020, 106) bekleideten die Frauen der späteren erotischen Komödie neue professionelle Rollen (Polizistinnen, Lehrerinnen, Ärztinnen), strahlten eine sexuelle Eigenmächtigkeit oder Unverfügbarkeit aus und führten dadurch bei den männlichen Protagonisten zu praktischer und sexueller Impotenz. Den Kontrast zwischen den Inszenierungsformen weiblicher Sexualität in der frühen und der späten *Commedia sexy* fassen Maina und Zecca wie folgt zusammen:

[T]he decamerotico seems to depict a utopian world where the sexual revolution has already happened, and in a way that totally satisfies male desires; while the erotic comedy constructs a dystopian world where the feminist revolution has taken place, making their worst fears come true. [...] In other words, while the decamerotico could be said to be the place where escapist erotic fantasies and desires of male viewers converge, the erotic comedy is the place where his sexual fears and anxieties are actualized, albeit partly exorcised through comic relief. (ebd., 107)

Was also bleibt von Pasolinis IL DECAMERON im *Decamerotico*? Ist der von Maina und Zecca herausgearbeitete erotische Eskapismus einer vollends auf männliche Bedürfnisse ausgerichteten weiblichen Sexualität bereits bei Pasolini angelegt oder etabliert sich dieser erst durch die von Pasolini verdamnte Marktförmigkeit des populären *Decamerotico*?

In Pasolinis Verfilmung zeigt sich eine sorglose, ungehemmte Form von Sexualität, die den Tabubruch zelebriert und gegen institutionelle Reglementierungen in Stellung bringt. Insbesondere die katholische Sexualmoral wird konsequent persifliert. Die eigene Zerrissenheit zwischen Katholizismus und Homosexualität, zwischen der Angst, verdammt zu sein und dem Begehren gegenüber Männern, die Pasolini sein Leben lang begleitete, bildet den Hintergrund zur Verhandlung sexueller Tabubrüche der Filmfiguren. Dabei entpuppt sich die Tabuisierung von Sexualität durch den Katholizismus stets als scheinheilig: Die kirchlichen Vertreter_innen erfinden absurde Pläne, um die eigens aufgelegten Regeln zu brechen und sich sexuellen Ausschweifungen hinzugeben (z.B. Epi-

sode 7), tarnen das Auffliegen dieser Pläne als göttliche Wunder (z.B. Episode 2) oder ziehen Profit aus den Sexualtabus.

Die Erotik des Films erweist sich unterdessen alles andere als subversiv oder kämpferisch. Stattdessen ist sie in den Alltag der Figuren eingebettet, darin jedoch weder heroisch noch verwerflich, sondern erstaunlich banal. Beiläufig blitzen ab und an Genitalien auf, kurzzeitig legen sich die Figuren aufeinander oder entwickeln das ein oder andere Verwirrspiel, um miteinander schlafen zu können. Die einzelnen Figuren sind allesamt in Vororten Neapels angesiedelt. Es handelt sich um einfache Menschen, denen manchmal die Zähne fehlen und die oftmals in Lumpen gekleidet sind, doch auch adelige oder eben Repräsentant_innen der Kirche werden gezeigt. Zwischen diesen Figurengruppen entsteht indes kein Gefälle. Die einen wie die anderen betrügen, schummeln und vergnügen sich, doch stets auf eine liebenswerte, sympathische Weise.

In ihrem Aufsatz *The Medieval Imaginary in Italian Films* (2009) vergleicht Marcia Landy Mittelalterdarstellungen in Filmen des italienischen Faschismus mit solchen zur Zeit des Wirtschaftswunders in den 1960er-Jahren. Landy arbeitet heraus, dass Mittelalterinszenierungen des Faschismus meist einen Helden ins Zentrum stellen, der in einer mythisch aufgeladenen, natürlichen Umgebung initialisiert wird, um die materiell korrumpierte Elite der Zivilisation zu bekämpfen und zu besiegen. Es entstehe eine »union of bountiful nature, divine sanction and heroic greatness« (ebd., 116). In Kontrast zu diesen Heldengeschichten fokussierten populäre italienische Filme der 1960er-Jahre unbeholfene, egozentrische, flache und doch liebenswerte Anti-Helden (vgl. auch Revisto 2002, 89).

[T]he characters are no longer truthful; they are forgers, thieves, imposters and confidence men; and truth becomes a matter not of judging their goodness or badness but of the truthfulness of the storyteller and the act of storytelling. (Landy 2009, 124)

Die populären Filme reihen sich laut Landy in die Repräsentationsmodi des italienischen Neorealismus ein, dessen Anti-Heroismus und Anti-Idealismus sich hier spiegele. »[A]ll goodness is weakness or hypocrisy and the supreme virtue is quickness of wit«, folgert Landy mit Rückbezug auf T. G. A. Nelson (Nelson 1990, 101, zitiert in: Landy 2009, 128). Obgleich Landy vor allem die Filme Mario Monicellis in den Blick nimmt, lassen sich ihre Ausführungen auf die Darstellungen in Pasolinis *DECAMERON* übertragen, eine Parallele, die sie schlussendlich ebenfalls benennt (vgl. ebd., 129).

Auf ähnliche Weise trifft das Paradigma mittelalterlicher Antihelden auf die Filme des *Decamerotico* zu. Auch hier zeichnen sich die Charaktere durch das Ineinanderfallen guter und schlechter Seiten, Betrugereien und Humor aus. Interessant erscheint jedoch Landys Ausführung zur »Wahrhaftigkeit des Geschichten-Erzählens« (ebd., 124). Im Gegensatz zu Pasolinis Verfilmung sind die *Decamerotico* Filme sehr klar gegliedert. Ihnen sind Zwischenpassagen eingefügt, welche die einzelnen Episoden voneinander trennen. Die Unabschließbarkeit und Multiperspektivität Pasolinis wird hier folglich in narrative Eindeutigkeit überführt.

Im Hinblick auf die Erotik lässt sich zudem bemerken, dass die *Decamerotico* Filme diese zum Dreh- und Angelpunkt des Erzählens, ebenso wie des filmischen Gestaltens und des Affizierens erheben. Was bei Pasolini noch nebensächlich, alltäglich und banal wirkte, avanciert hier zum neuen, zentralen Fokus. Die Blicke – sowohl der Figuren,

als auch der Kamera – sind auf das Erhaschen von weiblicher Nacktheit ausgerichtet, die Erzählstränge laufen auf das Verführen einer Frau hinaus, die Witze umkreisen das Scheitern solcher Verführungen. Das ästhetische Paradigma der 1970er-Jahre, welches weibliche Nacktheit zum Fluchtpunkt filmischer Perspektivierungen erhebt und an den Voyeurismus männlicher Figuren rückkoppelt, ist geboren.

Abb. 5–6: Weibliche Nacktheit als perspektivischer Fluchtpunkt.



Quelle: DECAMERON PROIBITISSIMO, Stills.

Wenn Pasolinis filmischer Ansatz im DECAMERON, wie Rumble argumentiert, im Aufbrechen von Wahrnehmungsoperationen begründet liegt, die im Zuge des Rationalisierungsprozesses der Renaissance durch das Einführen der Zentralperspektive vereinheitlicht wurden (vgl. Rumble 1996, 46), so kehren die Filme des *Decamerotico* diesen Prozess wieder um. Pasolinis DECAMERON nutzt Filmerotik, um eine Multiplizität an Ausdrucks-, Wahrnehmungs- und Affizierungsfacetten zu gewährleisten. Filme wie DECAMERON PROIBITISSIMO hingegen übersetzen Erotik linear in weibliche Nacktheit auf der Repräsentationsebene und erheben sie zum zentralen Punkt, auf den alle Perspektiven des Films hin ausgerichtet sind (Abb. 5–6). Sie entwerfen dergestalt eine neue Zentralperspektive, eine patriarchale Zentralperspektive des erotischen Voyeurismus.

3.3 Erotische Unabschließbarkeit und *Abiura*

Im Gegensatz zur repräsentationslogischen Verkürzung von Erotik auf weibliche Nacktheit im *Decamerotico* erfährt Erotik in Pasolinis DECAMERON als affektiver Leitfaden eine Analogisierung mit der Unabgeschlossenheit des Geschichtenerzählens. Filmerotik beruht auf Faktoren der Latenz und der Unabschließbarkeit (mehr dazu in Kapitel 5), was sie als Erfahrung und als Erscheinungsform von der Pornographie als Präsenzphänomen unterscheidet. Die unvollendeten Geschichten des DECAMERON finden folglich ihre Entsprechung in unvollendbaren Schleifen erotischer Affizierungen.

Pasolinis *Trilogie des Lebens* liegt dabei der Versuch zugrunde, über den Rückbezug auf vergangene oder mystische Welten der Erotik eine Form der menschlichen Sexualität zu revitalisieren, die von modernen Schulddiskursen und Kapitalisierungspraktiken noch nicht korrumpiert ist:

Die Filme sind ziemlich leicht und ich habe sie gemacht, um der konsumistischen Gegenwart eine jüngste Vergangenheit entgegenzuhalten, in der der menschliche Körper und die menschlichen Beziehungen noch wirklich waren; obgleich prähistorisch, obgleich plump, waren sie dennoch wirklich und hielten diese Wirklichkeit der Unwirklichkeit der Konsumgesellschaft entgegen. (Pasolini, zitiert in: Naldini 1991, 296)¹

Die Erotik des DECAMERON fungiert dergestalt als Utopie einer vorzivilisatorischen, realen, vermeintlich natürlichen Sexualität und wird von Pasolini gegen das bourgeoise, konsumistische Begehren in Stellung gebracht, das er im Italien der 1960er- und 1970er-Jahre vorzufinden meinte. Die *Trilogie des Lebens* verfolgt in diesem Sinne ein anthropologisches Anliegen: Sie versucht in den drei Filmen *IL DECAMERON*, *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* und *I RACCONTI DI CANTERBURY* drei Formen der Ur-Sexualität aufzudecken, die unberührt vom internalisierten Schamgefühl als Modus der Kontrolle der Neuzeit existierten. Nachdem sich die vermeintlich progressiven Kräfte der sexuellen Revolution von 1968 für Pasolini als neue Spielart kapitalistischer Faschismen entpuppt hatten (vgl. Pasolini 2018 [1962–1975]), versprach der Rückgriff auf eine vermeintlich vorzivilisatorische Vergangenheit den einzigen Ausweg aus den Zwängen der Gegenwart, wie Rumble weiter ausführt:

In bourgeois society, sexuality and pleasure satisfy ›a social obligation‹ and are betrayed by guilt. The *Trilogia* is an attempt to represent an image of sexuality untouched by this guilt, and pleasure as something ›against social obligations‹. (Rumble 1996, 76)²

Die letzte Hoffnung auf eine Sexualität, die frei von Fremd- und Selbstregulierung funktioniert, liegt für Pasolini also im Vergangenen. Dass das mittelalterliche Italien in diesem Zusammenhang als Ausgangspunkt für die Revitalisierung einer vermeintlich realen, unverfälschten Sexualität genutzt wird, ist dabei kein Zufall. Vielmehr finden sich ähnliche Thesen über eine freie, mittelalterliche Sexualität in Norbert Elias *Über den Prozeß der Zivilisation* (1976 [1939]). Die Neuauflage des soziologischen Werks von Suhrkamp in den 1970er-Jahren (1982 erstmals in italienischer Übersetzung) und die daran anschließende erstmalige breite Rezeption lässt sich ebenso wie Pasolinis DECAMERON als prägend und zugleich symptomatisch für ein in den 1970er-Jahren steigendes Interesse an postulierten ursprünglichen Formen menschlichen Sexualverhaltens lesen. Das Mittelalter etablierte sich sowohl soziologisch als auch filmisch als präferierter Rahmen, um

1 Original: »Questi film sono abbastanza facili, e io li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica.« (Zitat aus: Naldini 1989, 348)

2 Rumble bezieht sich an dieser Stelle auf ein Zitat Pasolinis: »Il sesso è oggi la soddisfazione di un obbligo sociale, non un piacere contro gli obblighi sociali. Da ciò deriva un comportamento sessuale appunto radicalmente diverso da quello a cui io ero abituato.« (Pasolini in: Naldini 1989, 392)

Übersetzung: »Sex ist heute die Befriedigung einer sozialen Verpflichtung und nicht ein Vergnügen gegen soziale Verpflichtungen. Daraus ergibt sich ein radikal anderes Sexualverhalten als das, was ich gewohnt war.«

sich der anthropologischen Konstante menschlicher Sexualität zu widmen und diese losgelöst von neuzeitlichen Konventionen zu betrachten.³

Mit Hans Peter Duerrs fünfbindigem Werk *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß* (1988; 1990; 1993; 1997; 2002) setzte wiederum ein Infragestellen des von Elias entworfenen Mittelalterbildes ein. Die Debatte ist heute als *Elias-Duerr Kontroverse* bekannt. Duerr argumentiert, dass Nacktheit und Sexualität im Mittelalter ebenso wie in indigenen Kulturen durchaus schambehaftet, tabuisiert und mit Regeln besetzt waren, das dies teilweise sogar strenger der Fall war als in neuzeitlichen, europäischen Kontexten, dass Regeln oftmals jedoch nicht in Gesetzestexten festgeschrieben, sondern dass Verstöße über soziale Ausschlussmechanismen geahndet wurden (vgl. 1988, 10ff.). Einen Gegensatz zwischen einem freien, schamlosen, ursprünglichen Umgang mit Sexualität und einer zivilisatorischen Regulierung gebe es demnach nicht. Dieser sei ein ebensolcher Mythos wie die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies.

Ebenso wie Elias' Thesen zur Freizügigkeit menschlicher Sexualität im Mittelalter kritisiert und dekonstruiert wurden, muss auch Pasolinis Projekt der Revitalisierung menschlicher Ur-Sexualität anhand mittelalterlicher Schamlosigkeit als fragwürdig bis gescheitert betrachtet werden.⁴ Insbesondere die filmische Entwicklung des *Decamerotico* stellte für Pasolini den Beweis für diese Tragik dar. 1975 veröffentlichte er dementsprechend seine *Abiura*, die Abjuration der sexuellen Utopie:

Ich schwöre der ›Trilogie des Lebens‹ ab, obwohl ich sie nicht bereue. Denn ich kann die Aufrichtigkeit und Notwendigkeit nicht leugnen, die mich zur Darstellung von Körpern und ihrem kulminierenden Symbol, dem Sex, getrieben haben. [...]

In der ersten Phase der kulturellen und anthropologischen Krise, die gegen Ende der 1960er-Jahre einsetzte – in der die Unwirklichkeit der ›mass media‹ Subkultur und damit der Massenkommunikation zu triumphieren begann – schien die letzte Bastion der Realität der ›unschuldige‹ Körper mit der archaischen, düsteren, vitalen Gewalt seiner Sexualorgane zu sein. [...]

Jetzt hat sich alles auf den Kopf gestellt. Erstens: Der fortschrittliche Kampf für die Demokratisierung der Ausdrucksformen und die sexuelle Liberalisierung wurden brutal überholt und durch die Entscheidung der konsumorientierten Macht, eine breite (und ebenso falsche) Toleranz zu gewähren, vereitelt. Zweitens: Sogar die ›Realität‹ unschuldiger Körper wurde von der Macht des Konsums verletzt, manipuliert und verfälscht.

3 In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass die Novellen in Boccaccios *Decamerone* durch die Entstehungszeit des Werks zwischen 1348 und 1353 bereits am Übergang von Mittelalter zu Renaissance spielen. Es ist demnach strittig, ob in ihnen überhaupt eine ›mittelalterliche Sexualität‹ gezeigt wird oder ob nicht zu diesem Zeitpunkt bereits die von Pasolini beanstandete ›Regulierung von Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen durch die Renaissance‹ eingesetzt hat.

4 Eine Kritik an der Idee von ursprünglicher, quasi natürlicher Sexualität ließe sich auch unter Bezugnahme auf Michel Foucaults vierbändige Studie *Sexualität und Wahrheit* (1987a; 1989a; 1989b; 2019) anführen. Von der Antike bis in die Moderne untersucht Foucault unterschiedliche Ausprägungen dessen, wie Individuen und Gesellschaften über Sexualität sprechen und schreiben. Sexualität ist in all diesen Beschreibungen historisch, kulturell, diskursiv und künstlerisch bedingt – niemals natürlich oder ursprünglich.

In der Tat ist diese Gewalt an Körpern zur makroskopischsten Tatsache der neuen menschlichen Ära geworden. [...]

Selbst wenn ich weiterhin Filme wie die der ›Trilogie des Lebens‹ machen wollte, könnte ich das nicht: denn ich hasse jetzt Körper und Sexualorgane. (Pasolini 2023 [1975])⁵

Die Unabgeschlossenheit des eigenen Werks, die anfangs noch zum Träumen einlud und ein Versprechen der reinen Potenzialität in sich trug, verkehrt sich für Pasolini mit dem kapitalistischen Ausschachten des DECAMERON im *Decamerotico* in eine Katastrophe. Die letzte Hoffnung auf eine Befreiung des archaischen Körpers war genommen, und mehr noch: Gerade die vermeintlich sexuelle Freiheit des Archaischen avancierte zum favorisierten Sujet des marktförmigen Filmprodukts. Pasolini wurde in diesem Sinne mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Die Unabschließbarkeit, die er zum erotischen und künstlerischen Mantra erhoben hatte, entwand sich seiner Kontrolle, entwickelte ein Eigenleben und setzte sich in Werken fort, die seinem Verständnis von zu favorisierender Sexualität bzw. Filmerotik diametral widersprachen.

Im gleichen Jahr wie die *Abiura* erschien auch Pasolinis letzter Film, *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (*Die 120 Tage von Sodom*, Pier Paolo Pasolini, IT 1975). Die fröhliche, ausgelassene Sexualität der *Trilogie des Lebens* hatte sich unumstößlich in sadistisch-faschistische Sexualgewalt verkehrt und spiegelte so Pasolinis eigenen Pessimismus:

Tatsache ist, daß die Sexualität hier [in *SALÒ*; H.P.] noch verwendet wird, aber anstatt, wie in der *Trilogie des Lebens*, als etwas Freudvolles, Schönes, Verlorenes verwendet zu werden, wird sie als etwas Schreckliches eingesetzt, sie ist zur Metapher dessen geworden, was Marx den Warencharakter des Körpers, die Entfremdung des Körpers nennt. Das, was Hitler brutal gemacht hat, also indem er Körper tötete, zerstörte, das hat die konsumistische Zivilisation auf kultureller Ebene getan, aber in Wirklichkeit ist es das selbe. (Pasolini zitiert in: Naldini 1991, 335)

Pasolinis Gleichsetzung einer Kommerzialisierung von Sexualität mit dem Holocaust ist zweifelsohne höchst fragwürdig. Insbesondere anhand dieser Polemik verdeutlicht das Zitat jedoch die Drastik mit der sich die Rolle von Sexualität in Pasolinis Schaffen und Denken innerhalb von vier Jahren gewandelt hatte. Giacomo Manzoli sieht sie sogar als

5 Original: »lo abiuro dalla ›Trilogia della vita‹, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. [...] [N]ella prima fase della crisi culturale e antropologica cominciata verso la fine degli Anni Sessanta – in cui cominciava a trionfare l'irrealtà della sottocultura dei ›mass media‹ e quindi della comunicazione di massa – l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli ›innocenti‹ corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali. [...] Ora tutto si è rovesciato. Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza. Secondo: anche la ›realtà‹ dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana. [...] Se anche volessi continuare a fare film come quelli della ›Trilogia della vita‹, non lo potrei: perché ormai odio i corpi e gli organi sessuali.«

exemplarisch dafür an, dass die sexuelle Revolution letztlich in einem Begräbnis mündete, im Begräbnis des Kinos:

Es geht uns aber vor allem darum, darauf hinzuweisen, dass die Beziehung zwischen Eros und Thanatos, die im italienischen Kino merkwürdigerweise einige ihrer extremsten Ausprägungen gefunden hat, bereits Mitte der 1970er-Jahre ein Ende gefunden zu haben scheint. Dass man im Arthouse-Kino, wenn man von Sex spricht, auch einen Hauch von Tod atmet, ist ganz klar und geht aus einer Unzahl von Filmen hervor, unter denen die von Ferreri und Fellini, von 8 E ½ bis AMARCORD, über SATYRICON, deutlich hervorstechen. Mit der sexuellen Revolution, so scheint es, ist auch eine Beerdigung zu feiern. Ein Begräbnis für das Kino, könnte man meinen, denn das Jahr 1976 [...] ist auch das Jahr, in dem die meisten Trauerfilme veröffentlicht werden, wie der bereits erwähnte SALÒ oder Fellinis IL CASANOVA. (2012, 173–174)⁶

Anstatt die nachgezeichnete Entwicklung als Ironie des Schicksals zu verbuchen, soll im Folgenden gezeigt werden, dass es sich hierbei um eine medienanthropologische Szene par excellence handelt, die erstens eine Reihe gängiger Mythen über menschliche Sexualität als anthropologische Konstante aufdeckt und zweitens die Notwendigkeit verdeutlicht, die vorgängige Verschränkung von menschlichen und medialen Faktoren konzeptionell ernst zu nehmen. Diese Neuperspektivierung ist vonnöten, da die reine Konstatierung des Scheiterns von Pasolinis sexueller Utopie droht, zentrale Dimensionen der Medialität zu übergehen. Sowohl Pasolinis *Trilogie des Lebens* als auch die daran anknüpfenden populären Filme sind mediale und damit technische und ästhetische Gefüge. Hier wird Sexualität als vermeintlich urwüchsige menschliche Betätigung und anthropologische Grunddimension auch entgegen der Annahmen Pasolinis nicht einfach dargestellt, aufgerufen oder reanimiert, sondern vielmehr im Zusammenspiel von Medien, menschlichen Figuren und Körpern überhaupt erst hergestellt. Dies freizulegen allerdings bedarf es eines veränderten Blickwinkels, nämlich präzise einer medienanthropologischen Perspektive auf das vermeintlich Naturwüchsige.

3.4 Erotik und Sexualität als Körpertechniken in IL DECAMERON und im Decamerotico

Wie in Kapitel 2.6 ausgeführt, beruht die dieser Arbeit zugrunde liegende medienanthropologische Perspektive unter anderem darauf, das intrinsisch Medientechnische des vermeintlich Natürlichen kenntlich zu machen und umgekehrt. Hierfür verschiebt die

6 Original: »Ma ci interessa segnalare soprattutto che – già a metà anni Settanta – sembra chiudersi quel rapporto fra Eros e Thanatos che trova curiosamente alcune delle sue manifestazioni più estreme nella cinematografia italiana. Che nel cinema d'autore, parlano di sesso, si respiri anche un'aria di morte è piuttosto chiaro e traspare da un'infinità di pellicole, fra le quali spiccano con evidenza quali di Ferreri e dello Fellini, da 8 E ½ ad Amarcord, passando per SATYRICON. Con la rivoluzione sessuale, insomma, pare ci sia da celebrare anche un funerale. Funerale del cinema, si potrebbe pensare, [...] il 1976 è anche l'anno in cui escono le pellicole più funebri, come il già ricordato SALÒ o IL CASANOVA di Fellini.«

Medienanthropologie den analytischen Fokus weg von vermeintlich statischen Polaritäten wie *dem Menschen* und *dem Medium*, hin zu der Betrachtung verschränkter Existenzzweisen, Operationalitäten und Relationen. In besonderem Maße tangiert eine solche Re-Perspektivierung die Vorstellung von Sexualität bzw. Erotik. Anhand der Beschreibung des Diskurses um die Veröffentlichung von *IL DECAMERON* sowie den daran anschließenden Filmen des *Decamerotico*, nicht zuletzt anhand der eigenen Verortung des Films durch Pasolini, habe ich aufgezeigt, dass die Vorstellung von einer ursprünglichen menschlichen Sexualität in den 1970er-Jahren nach wie vor virulent war und Erotikfilme regelmäßig auf das Verhältnis zwischen einer zu begrüßenden Treue und einer abzulehnenden Entfremdung gegenüber der beanstandeten, vermeintlich natürlichen menschlichen Sexualität hin befragt wurden (vgl. u.a. Spinazzola 1958). Dieser Diskurs gründet folglich auf der Separierung von vorgängig Natürlichem und nachträglich Technischem, wobei das Technische unter den allgemeinen Verdacht gerät, den Menschen von seiner eigenen Natur zu entfremden. Wie nun ließe sich eine medienanthropologisch informierte Antwort auf diesen Verdacht ebenso wie auf Pasolinis eigens proklamiertes Scheitern des Wiedererweckens menschlicher Ur-Sexualität über die Technik des Films formulieren?

Obgleich Pasolini in *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* (2012 [1966]) durchaus fruchtbare Ansätze für eine Medienanthropologie des Films liefert, wie Lorenz Engell in *Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese* (2015) herausarbeitet, sind die Ausführungen Pasolinis zur *Trilogie des Lebens* gezeichnet von dem Glauben an einen vortechnischen Körper, der paradoxerweise gerade über die Technik des Films wiederbelebt werden soll. In *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* hebt Pasolini die vorgängige Durchdringung von Kino und Realität hervor, wobei er erstens den Film als »menschliche Ausdruckssprache« (2012 [1966], 72) und zweitens die Wirklichkeit als »Kino in natura« (ebd., 73) bezeichnet. Eine klare Trennung zwischen vortechnischer Natur und nachträglicher Technifizierung, von unmittelbarer und medienbedingter Gesellschaft oder von Leben und Mechanisierung scheint hier entgegen vieler seiner anderen Äußerungen gerade nicht gegeben. Im Kontrast zu diesen Ausführungen arbeitet in der *Trilogie des Lebens* die Idee eines vorzivilisatorischen, reinen, sprich vortechnischen Körpers aktiv mit. Während sich Film und Realität in *Die Schriftsprache der Wirklichkeit* koemergent hervorbringen, erscheint das Sexuelle in Pasolinis davon abweichendem Verständnis im *DECAMERON* als letzte Bastion eines vortechnischen Körpers, der durch Modernisierung, Industrialisierung, Kommerzialisierung und nicht zuletzt Pornographisierung vermeintlich verloren gegangen sein soll.

Dieser Widerspruch kündigt bereits an, dass möglicherweise auch der Film selbst ein uneindeutigeres Verständnis von Sexualität ermöglicht, als es ihm vom Regisseur zugesprochen wird. Wo Pasolini sprachlich noch am Glauben an eine Ur-Sexualität als anthropologische Dimension menschlicher Existenz festhält, geht sein eigener Film bereits über ihn hinaus und macht die Medialisierung des Sexuellen leiblich erfahrbar. Sexualität ist hier gerade nicht natürlich gegeben, sondern immer kontingent, ephemeral, an örtliche, personelle, wahrnehmungsspezifische und mediale Aspekte gekoppelt. Ob sie zur Entfaltung kommt oder nicht, ist durch ein intensives Spiel mit An- und Abwesenheiten, Irrwegen, narrativen Verschachtelungsstrategien und Verschiebungen sozialer Ordnungen, Bilder und Töne bedingt. Im *DECAMERON* tritt Erotik also entgegen der Aus-

führungen des Regisseurs als zutiefst medial konfiguriert in Erscheinung. Das künstlerische – also materielle, technische, handwerkliche – Hervorbringen von Bedeutungs- und Affizierungsebenen wird im Film sogar permanent verhandelt, sei es in den Szenen des Erstellens des Triptychons oder wenn Pasolini als Giotto-Schüler über mittelalterliche Märkte läuft, aber im Modus des Filmemachers die Motive für die nachfolgenden Erotikszenen auswählt.

Erotik wird auch in den Szenen, in denen sexuelle Interaktionen vorkommen, als szenenbildnerisch, kameraperspektivisch sowie montage technisch konstituierter Prozess ausgestellt. Das *Gemachtsein* von Erotik wird dabei gerade nicht negiert, ein dokumentarischer oder dem Realismus verhafteter Modus wird nicht einmal vorgetäuscht. Stattdessen lässt sich – entgegen Pasolinis Ausführungen – die These aufstellen, dass die medientechnische Bedingtheit des Sexuellen im Erotischen selbst filmisches Thema des DECAMERON ist. Die fünfte Episode des Films (die in der zuvor genannten Marktszene vorbereitet wird) kann hierfür beispielhaft angeführt werden.

In dieser Szene verabreden sich Caterina (Elisabetta Genovese) und Riccardo (Schauspieler unbekannt) zu einem nächtlichen Rendezvous auf einem Dach, um von Caterinas Eltern unbemerkt miteinander die Nacht verbringen zu können. Die filmmediale Erotik wird auf diese Weise räumlich und zeitlich begrenzt. Es gibt ein spezifisches Setting, das wiederum eigens im Film in Erscheinung tritt. Ein Bettlager auf dem Dach wird dabei zu einem Filmset im Filmset (Abb. 7). Der Ort ist vom restlichen Dach optisch unter anderem durch Textilien abgetrennt, wobei die durchlässigen Vorhänge das für die Erotik typische Spiel mit (Un-)Sichtbarkeiten vorantreiben, und zugleich eine innerfilmische Doppelung vornehmen, nämlich die der projektionstechnischen Leinwandfläche (Abb. 8).

Die Begegnung zwischen Caterina und Riccardo, der erste sexuelle Kontakt, den beide in ihrem Leben haben, ist durch dieses durchgehend mediale Setting gerahmt. Sie wird des Weiteren konfiguriert durch offensichtliche Wechsel in der Einstellungsgröße (wenn Totalen extremen Nahaufnahmen weichen), durch das langsame Abfahren der Körper durch die Kamera, sowie durch ein besonderes Augenmerk auf einzelne Blicke, Gesten, die Haltung der Körperteile zueinander. Die sexuelle Begegnung ist dabei durchaus im Sinne Pasolinis unschuldig, auf eine gewisse Weise unbedarft und schambefreit, wenn beispielsweise Caterina unwillkürlich im Schlaf ihre Hand auf Riccardos Penis legt (Abb. 9). Das Entscheidende ist jedoch, dass diese Unschuld nicht naturgegeben, sondern ebenso medial konfiguriert und hervorgebracht ist wie die soziale Reglementierung, die mit dem Anbruch des morgens und dem Entdecken des Paares durch Caterinas Eltern unausweichlich erneut einsetzt (Abb. 10). Der Freiraum des Nachtlers ist demnach möglicherweise weniger explizit reglementiert oder fremdbestimmt, doch ebenso medial verfertigt und konstituiert wie die Szenen der sozialen Kontrolle. Die unschuldigen, archaischen Körper, die Pasolini hier wiederzuerwecken sucht, werden erst durch technische Operationen als unschuldige, archaische Körper hervorgebracht. Wo Pasolini noch eine körperbezogene Ursprungsutopie verfolgt, ist sein eigener Film schon über ihn hinausgegangen und weist das vermeintlich Ursprüngliche als protofilmische Szene aus.

Abb. 7: Das Filmset im Filmset.

Abb. 8: Der Vorhang als Leinwand-Doppelung.

Abb. 9: Die ›unschuldige‹ Geste.

Abb. 10: Entdeckung des Tabubruchs.



Quelle: IL DECAMERON, Stills.

Die Filme des *Decamerotico* führen die im DECAMERON bereits offenkundige Media-
 lität filmischer Erotik ebenso wie die der menschlichen Sexualität weiter fort. Der Ver-
 gleich von Filmerotik zwischen der *Decamerone*-Verfilmung Pasolinis und der im *Deca-*
merotico vorherrschenden Tendenz legt dann Folgendes nahe: Einerseits ist in Pasolinis
 Film eine Offenheit und Multiplizität von Erzähl-, Wahrnehmungs- und Affizierungs-
 strukturen angelegt, die in der Unabschließbarkeit des Erotischen ihre Entsprechung
 findet. Diese Multiplizität negieren die *Decamerotico*-Filme, führen sie das Sexuelle doch
 größtenteils zurück auf eine verflachte Repräsentationslogik, die den männlichen Blick
 auf den Fluchtpunkt des nackten Frauenkörpers ausrichtet. Andererseits kann Pasolinis
 kulturkritischer Blick auf die *Decamerotico*-Filme nicht unhinterfragt übernommen wer-
 den, denn Pasolini verfolgte selbst die irreführende Hoffnung, eine angeblich natürliche
 Sexualität mittels einer technischen Praxis wiedererwecken zu können, ohne dabei die
 technische Dimension des Films als genuinen Bestandteil jener postulierten ›ursprüng-
 lichen‹ Sexualität anzuerkennen. Diese grundsätzliche Spannung legt der DECAMERON
 durch seine filmischen Inszenierungsstrategien letzten Endes selbst offen.

In diesem Sinne entspricht die Inszenierung von Sexualität sowohl im DECAMERON
 als auch in den *Decamerotico*-Filmen eher den Ausführungen Marcel Mauss' zu den so-
 genannten *Körpertechniken* (vgl. 1989 [1934]) denn den Ausführungen Pasolinis zu seinem
 eigenen Film. In Rekurs auf Platon argumentiert Mauss, dass es ein Zeichen der west-

lichen Moderne sei, Technik auf Instrumente, Apparate und Maschinen zu reduzieren. Für Mauss sind hingegen auch Körperpraktiken wie das Gehen oder Schwimmen unter dem Begriff der Technik – bzw. der *techné* – zu fassen. Daran anschließend lassen sich auch Sexualität und Erotik als Körpertechniken begreifen, die durch Imitationen, Anleitungen wie das Kamasutra, Darstellungsmodi, öffentliche Aufführungspraktiken, Sexspielzeuge, Dating-Plattformen uvm. technisch und diskursiv modifiziert und transformiert werden. Ein erster Unterschied zwischen Erotischem und Sexuellem lässt sich dann dahingehend benennen, dass Sexualität eine ausgeführte Körpertechnik ist, wohingegen die Erotik im Spiel zwischen Anziehung und Abstoßung, Zeigen und Verstecken, Nähe und Distanz eine Körpertechnik der Latenz ist. Beides lässt sich jedoch nicht unabhängig voneinander diskutieren, prägen doch Techniken der Erotik das Sexuelle genauso wie umgekehrt.

Im Sinne der Mauss'schen Körpertechniken lassen sich die Verfilmungen des *Decamerone* im Italien der 1970er-Jahre als ein spezifisches Momentum begreifen, die Körpertechniken der Erotik und der Sexualität ein Stück weit zu verschieben und zu konfigurieren. Dies geschieht indes nicht in einem Gestus der Entfremdung von ›der ursprünglichen Natur des Menschen‹, denn eine solche hat es überhaupt nie gegeben. Vielmehr helfen die *Decamerone*-Verfilmungen, die filmische und damit medientechnische Komponente des Erotischen als konstitutiven Bestandteil menschlicher Sexualität ernst zu nehmen.

Die Anerkennung der gegenseitigen Bedingtheit von Natürlichem und Technischem in der Erotik bedeutet indes nicht, dass die Art der Verschränkung von Körperlichem und Technischem automatisch politisch oder ethisch gutgeheißen werden muss (dieses Argument rekurriert wieder auf die Ausführungen zu einem medienanthropologisch informierten Kritik Begriff aus Kapitel 2.6). Die Tatsache, dass die *Decamerotico*-Filme die technische Verfasstheit menschlicher Sexualität kenntlich und dadurch analytisch beschreibbar machen, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie auf der Repräsentationsebene ein größtenteils an patriarchalen Konventionen orientiertes Bild von erotischem Begehren vermitteln. Dies tun sie jedoch nicht *aufgrund* ihrer technischen Verfasstheit, sondern aus gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen heraus, die kontingent sind und weder allein in der Technik noch in der Natur begründet liegen. Das Anerkennen der vorgängigen Verschränkung von natürlichen und technischen Aspekten durch die medienanthropologische Perspektivierung ist dann sogar der erste Schritt, um diese Kontingenzen erkennen und benennen zu können.

4. Eine erotische Montagetheorie

Der filmische Raum in Ōshima Nagisas IM REICH DER LEIDENSCHAFT (*Ai no bōrei*, wörtl. Übersetzung: *Totengeist der Liebe*, Ōshima Nagisa, JPN/FR 1978) hat sich in eine blaue, von Nebel durchzogene Sphäre verwandelt. Der Geist des verstorbenen Rikschafahrers Gisaburo (Tamura Takahiro) zieht seine Ehefrau Seki (Yoshiyuki Kazuko) unermüdlich durch die Nebelschwaden. Das Rad der Rikscha dreht sich weiter, auch wenn längst klar ist, dass weder Gisaburo noch seine Frau Weg oder Ziel der Fahrt kennen. »Geh doch nicht weiter, wenn du nicht weißt wohin! [...] Gisaburo, sag mir: Bist du es wirklich? Bist du es wirklich? Lass mich dich ansehen. Dreh dich um! Zeig dein Gesicht!«, ruft Seki aus. Sie ist es, die ihn ermordet hat und sie ist es, die nun von ihm heimgesucht wird. Mithilfe eines Schnitts folgt auf das endlose Drehen des hölzernen Rades eine Nahaufnahme des Hinterkopfes Gisaburos. Langsam dreht er seinen Kopf. Wir erhaschen einen flüchtigen Blick auf das blasse, ausgemergelte Gesicht, auf die blutunterlaufenen Augen des Toten (Abb. 1), doch bereits im nächsten Moment entzieht sich die physiognomische Greifbarkeit unseres Blickes. Das Gesicht unterläuft eine Transformation (Abb. 2). Die einzelnen Erkennungsmerkmale oszillieren vor dem blauen, monotonen Hintergrund, bis sie nicht mehr zu identifizieren sind. An ihre Stelle tritt eine weiße, an Nase und Brauen gespannte Membran (Abb. 3). Sekis Wunsch nach Wiedererkennung wird durch die filmische Verweigerung von Individualität begegnet. Die fototechnische Repräsentation des menschlichen Gesichts weicht der abstrakten Darstellung von skulpturaler Materialität, einer Materialität, die gleichsam Gisaburos Gesichtszüge ver- und seine Sinnesorgane abdeckt.

Seki reagiert mit Schrecken. Ihr Schrei durchzieht die Szene. Sie greift nach der Sake-Flasche, die sie ihrem Ehemann zu Lebzeiten servierte und schlägt sie auf den verformten Kopf. Das seiner Mimik beraubte Gesicht Gisaburos bleibt starr, doch unter dem Strohhut beginnt Blut zu fließen (Abb. 4). Die organische Flüssigkeit rinnt über die feste Masse, scheint diese jedoch nicht zu verflüssigen, sondern unterstreicht vielmehr visuell die Undurchdringlichkeit.

Abb. 1–4: Die Transformation Gisiburos vom individuellen Geist in abstrakte Materialität.



Quelle: IM REICH DER LEIDENSCHAFT, Stills.

In *Das Bewegungs-Bild* schreibt Gilles Deleuze dem französischen Kino der Vorkriegszeit eine »generelle Vorliebe für das Wasser, das Meer, das Flüssige« (2017 [1983], 67) zu. Deleuze bewertet die Hinwendung zum Flüssigen als Antwort auf eine vormals kinematografisch konstatierte Einheit von Mensch und Maschine. Er spricht in diesem Zusammenhang unterdessen nicht von einer »Abkehr vom Mechanischen, sondern im Gegenteil« vom »Übergang von einer Festkörpermechanik zu einer Mechanik der flüssigen Körper« (ebd., 67). Analog zu der Weiterentwicklung mechanischer Körperkonzepte im französischen Kino weist die Szene aus Ōshimas *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* in die Richtung eines abermals transformierten Verhältnisses zwischen menschlichem Körper und Mechanik.

Die Nähe Ōshimas zum französischen Kino spielt hierbei sicherlich eine, wenn gleich vorerst zu vernachlässigende, Rolle.¹ Einen anderen Bezugsrahmen stellen auch die Rematerialisierung von Spiritualität der buddhistischen Wiedergeburtzyklen und die Bildlichkeit von *Nō*-Masken im japanischen Kontext dar. Losgelöst aus nationalen, historischen und auktorialen Kontexten lässt sich die Szene anhand ihrer ästhetischen Qualitäten und des stattfindenden Phasenübergangs vorerst wie folgt beschreiben: Der bis zu dieser Szene mit dem Zustand flüssigen Wassers assoziierte Geist Gisiburos (seine Frau hatte ihn nach dem Mord in einen Brunnen geworfen, woraufhin er seiner Tochter in Träumen stets in Wasser gehüllt erschien) verfestigt sich. Das Fließende des Geistes nimmt die feste Form eines materiellen Körpers an. Dieser Körper verliert im

1 Bspw. ist *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* eine japanisch-französische Koproduktion. Der Film gewann 1978 bei den Filmfestspielen in Cannes den Preis für die Beste Regie. Ōshimas Werke wurden zudem in den *Cahiers du Cinema* viel diskutiert und hoch gelobt (vgl. *Cahiers du Cinema* 1970, Nr. 218).

Zuge der Materialisierung unterdessen sowohl die Möglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung und der Artikulation – Augen, Ohren, Nase und Mund werden verschlossen – als auch jegliche Form physischer Alleinstellungsmerkmale. Die Materialisierung geht folglich mit dem Schwund von Individualität und Subjektivität einher. Anstatt diesen Schwund jedoch als Verlust zu verstehen, lässt er sich als gezielte Verweigerung begreifen. Die Materialisierung von Gisburos Geist tritt im Moment des Befehls nach Offenbarung durch seine Frau ein. Die »Mechanik der flüssigen Körper« (ebd., 67), die Deleuze dem französischen Kino der Vorkriegszeit zuschreibt, weicht im filmischen Reich der Leidenschaft einer *Mechanik des materialisierten Geistes*.

Die Transformation kommt einer Abwehr des Befehls gleich und kehrt gleichsam auf der Ebene filmischer Selbstreferenzialität den Akt des *In-Erscheinung-Tretens* um (vgl. Seel 2000). In Bezug auf das Kino lässt sich argumentieren, dass das Dispositiv der Projektion eine spezifische Form des Erscheinens als ästhetische Grundlage des Films konzipiert. Das Verweigern des In-Erscheinung-Tretens durch Gisaburo stellt in diesem Sinne eine eigene audiovisuelle Aushandlung ästhetischer Grundmerkmale des Films dar: Während Gisburo sein eigenes In-Erscheinung-Treten negiert, erscheint in der Ausgestaltung der Szene eine ästhetische Auseinandersetzung mit Materialisierungs- und Subjektivierungs-Paradigmen.

Die Materialisierung Gisaburos kann hierbei als Vorwegnahme einer Fluchtlinie von Körpertheorien angesehen werden, die Körperlichkeit als den Menschen und seine organische Physis überschreitende Intensität kenntlich zu machen sucht und hierin das Überwinden von Paradigmen der Subjektivität und der Individualität verortet.² Die Widerspenstigkeit der Materialität Gisaburos, welche als filmische Möglichkeit erscheint, sich der Forderung nach Festschreibung und Identifikation durch seine Mörderin zu entziehen, kann in diesem Sinne als ästhetischer Ausdruck *avant* (auf zeitlicher) und *derrière* (auf räumlicher Ebene) *la lettre* angesehen werden. Die Materialität Gisaburos konstituiert in diesem Sinne eine Ausdrucksform, die zwar der zeitgenössisch-materialistischen Hinwendung zum Körper (im strengen Sinne des *Body* bzw. *Material Turns* der 1990er-Jahre) im theoretischen Diskurs zuvorkommt, die jedoch gleichzeitig durch die ihrerseits widerspenstige Materialität des Filmbildes hinter die vollständige Erklärbarkeit durch diesen Theorierahmen zurücktritt. Dieser Anachronismus legt es nahe, nachfolgend nicht die neusten Tendenzen materialistischer Theorien zu befragen, sondern eine zeitliche Distanzierung vorzunehmen, die es ermöglicht, Idealismus- und Anthropozentrismus-kritisches Denken bereits im frühen 20. Jahrhundert sichtbar zu machen und als Möglichkeitsbedingung für die (Wieder-)Entdeckung materieller und körperlicher Paradigmen im Kino der 1970er-Jahre zu diskutieren.

2 Prominent vertreten wird dieses Körperkonzept im »organlosen Körper« von Gilles Deleuze und Felix Guattari (2007 [1980]). Auf dieses Konzept werde ich in Kapitel 4.6 ausführlich zu sprechen kommen.

4.1 Von materiellen Geistern zu eselsköpfigen Göttern

Im Folgenden werde ich meine Ausführungen auf Theorien Georges Batailles und Sergej M. Eisensteins stützen und das frühzeitig bereits affektiv-materielle Denken beider Theoretiker auf aktuelle Tendenzen der Affekt- und Körpertheorien beziehen. Wie Elena Vogman und Marie Rebecchi in der Einführung zu *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm* (2017) betonen, erlaubt der Zusammenschluss von Theorien Batailles und Eisensteins eine durch die Fokussierung auf Materialitäten eingeleitete Dezentrierung der menschlichen Figur:

Bataille describes matter as ›active principle having its own eternal autonomous existence‹ [Bataille 1930, 4; H.P.]. His and Eisenstein's respective attention to matter's immanent potential for alliteration allowed both authors to dispel the well-formed *human figure* [...] from the center of knowledge. Instead they posited a dynamic center, or more precisely an *eccentric* center, haunted by a paradigmatically monstrous and heretical figure – ›one of materialism's most virulent manifestations‹ – ›a donkey-headed god‹ [ibid. 2; H.P.]. (Vogman/Rebecchi 2017, 12)³

Wie Vogman und Rebecchi ausführen, lassen sich zwischen den Werken beider Theoretiker (und Praktiker) zahlreiche Überschneidungen herausarbeiten, welche wohl nicht zuletzt auch auf persönliche Treffen in Paris zurückzuführen sind, die Eisenstein 1930 in seinen Tagebucheinträgen beschreibt (vgl. ebd.,13).⁴ Sowohl bei Bataille als auch bei Eisenstein steht die vom Material ausgehende Revolte gegen den hegelianischen Idealismus im Zentrum. Das menschliche Gesicht – als emblematischer Ausdruck der »well formed human figure« (ebd.,12) – durchläuft sowohl in den theoretischen als auch in den künstlerischen Arbeiten der beiden zahlreiche Metamorphosen, Transformationen und Dekonstruktionen, bis sich die vermeintliche Einheit der menschlichen Gestalt in einer nicht-identifizierbaren Multiplizität aufgelöst hat. Die »universelle Autorität des menschlichen Gesichts« (ebd.,14) verkehrt sich bei Bataille durch die Fokussierung des Niederen, des Unreinen und Abstoßenden in ihr Gegenteil. Bei Eisenstein manifestiert sich eine vergleichbare Dezentrierung durch filmisch abgewandte oder von Masken verdeckte menschliche Gesichter. Bei beiden exemplifiziert sich diese Bewegung unterdessen in der Gestalt des *eselsköpfigen Gottes*. Dieser taucht als zentrale Figur sowohl in Batailles Beschreibungen des »bas matérialisme« (Bataille 1930) als auch in Eisensteins Tagebucheinträgen auf. Beide Male stehen der eselsköpfige Gott und die Identifizierung

3 Die Quellenangaben des Zitats von Vogman und Rebecchi sind teils missverständlich, deshalb habe ich die Quellenangaben im Zitat durch Verweise auf die französische Originalfassung ersetzt.

4 Die Treffen zwischen Eisenstein und Bataille gehen auf die Beziehung zwischen Eisenstein und Georges-Henri Rivière zurück, welcher Eisensteins Aufenthalt in Paris 1930 organisierte. Rivière gab gemeinsam mit Bataille die Zeitschrift *Documents* heraus. Während seines Paris Aufenthalts hielt Eisenstein einen Vortrag an der Sorbonne, der in der Projektion seines Films *DIE GENERAL-LINIE* (*Generalnaja linija*, Grigori W. Alexandrow, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1929) münden sollte. Sowohl Bataille als auch Rivière waren anwesend. Da die Projektion abrupt von der Polizei verboten wurde, publizierten Bataille und Rivière 30 von Eisenstein ausgewählte und bildlich montierte Photogramme in *Documents* (Eisenstein 1930, S. 218–219). Dieser Umstand zeugt von der (inhaltlichen) Verbundenheit und der (persönlichen) Solidarität zwischen den Dreien.

von Jesus Christus mit einem Esel für die Umkehrung und Karikierung metaphysischen Denkens ein (vgl. Vogman/Rebecchi 2017, 12).

Bleiben wir kurz bei dem Bild des eselköpfigen Gottes stehen, so lässt sich festhalten, dass Gisaburo in Ōshimas *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* zwar weder gottesgleich noch eselköpfig ist, dass die zuvor beschriebene Metamorphose seines Gesichts jedoch einer vergleichbaren Stoßrichtung folgt, wie es die negativ gewandten Anthropologien Eisenstein und Batailles⁵ vorgeben: Das menschliche Gesicht steht als exemplarischer Ausdruck einer identifizierbaren, formierten Figur zur Disposition, wird diesem doch in einer strikten Verweigerungsgeste die physiognomische Festschreibung entzogen. Formgebung löst sich auf in abstrakter Materialität und revoltiert als solche gegen idealtypische Identifikations- und Subjektivierungsansprüche eines der materiellen Welt übergeordneten menschlichen Geistes.

Vor diesem Hintergrund gilt es unterdessen eine Spezifikation einzuführen, die sowohl die anfängliche Szene als auch die Theorien Batailles und Eisensteins einfordern. Die *Mechanik des materialisierten Geistes* tritt nicht in einem unbestimmten kinematografischen Raum zu Tage. Sie manifestiert sich im *Reich der Leidenschaft*, also im audiovisuellen *Reich der Erotik*. Fragen nach Materialismen, nach Verkörperungstheorien und Dezentrierungen ›des Menschen‹ scheinen demnach zu weit und gleichzeitig zu kurz zu greifen. Stattdessen gilt es, audiovisuell konfigurierte menschliche Erotiken – den Menschen audiovisuell gleichzeitig transzendierende Erotiken – als spezifische Form der Ver- und Entkörperung zu begreifen und als solche nachfolgend mit Körpertheorien der Philosophie, der Affekttheorie und der Filmwissenschaft zusammenzudenken: Wie sind allgemeine Begriffe der Körperlichkeit mit der spezifischen, affektiven Operation der Erotisierung verschränkt? Ergibt sich aus Erotik-Theorien ein eigenständiger Körperbegriff und wenn ja, ist dieser kompatibel mit filmphilosophischen Verkörperungsparadigmen? Wo lassen sich, umgekehrt gefragt, philosophische und filmwissenschaftliche Theorien der Verkörperung verschieben oder erweitern, wenn wir uns dem konkreten Verkörperungsparadigma der audiovisuellen Erotisierung zuwenden?

Im vorangegangenen Kapitel wurden vergleichbare Fragen bereits hinsichtlich des Zusammenführens der *Decameron*-Verfilmungen mit Marcel Mauss' Konzept der Körpertechniken gestellt und diskutiert (Mauss 1989; s. Kapitel 3). Hieraus ergab sich ein Körperbegriff, der insbesondere natürlichen Ursprungsmythen grundlegend widerspricht und welcher dergestalt einen ersten Ausgangspunkt für die Betrachtung immanenter Verschränkungsmomente von Technischem und Organischen bot. Diese Überlegungen sollen nun anhand des Zusammenführens der Theorien Batailles mit

5 Auch wenn Bataille und Eisenstein nicht im strengen Sinne zu den Vertreter_innen negativer Anthropologien zählen, lässt sich argumentieren, dass beide Autoren mit diesen eine durch die Entgrenzung des universell gedachten Menschseins eingeführte Re-Zentralisierung des Menschen teilen (vgl. Bajohr 2019). Zwar stellen sich beide gegen einen idealtypisch der Natur entrückten Menschen, doch findet über die intensive Auseinandersetzung mit den Dekonstruktionsmöglichkeiten eines solchen Universalismus wiederum ein (wenn auch negativ gewandter) Anthropozentrismus Eingang in die Theorien.

dem theoretischen und praktischen Schaffen Eisensteins weiter vorangetrieben werden. Die Auseinandersetzung Batailles mit der Erotik in seinem gleichnamigen Werk *Die Erotik* (2020 [1957]) erlaubt hierbei eine erste Einordnung erotischer Operationen und lässt gleichzeitig die zuvor angedeuteten, allgemeiner gefassten Dezentralisierungen des Menschen in einem konkreten Kontext anschaulich werden. Eisensteins Konzipierungen technischer Affizierungsprinzipien ermöglichen in einem zweiten Schritt den Übergang von den philosophischen Theorien Batailles zum Material des Films. Der Zusammenschluss beider Positionen führt gleichzeitig zu einem Perspektivwechsel, der den Film nicht mehr als künstlerisch abgeschlossenes Werk, sondern als anthropomediales Gefüge kenntlich macht.

4.2 Die Heterogenität der Erotik bei Bataille

Ähnlich wie Vertreter_innen aktueller Affekttheorien und Neuer Materialismen dem reflexiven Distanzierungsgebot der Moderne einerseits und der Versprachlichung der Poststrukturalismen andererseits mit der Forderung nach einem Rückbezug auf konkrete, materielle Existenzweisen begegnen, führt Georges Bataille seine Überlegungen zur Erotik mit der Konstatierung ein, der allgemeine Fehler der Philosophie sei es, sich vom Leben zu entfernen (vgl. ebd., 20).⁶ Während Erregung oftmals als zu (lebens)nahe, körperliche Reaktion und als solche in der hegelianischen Philosophietradition der Moderne als eine der grundlegenden Ablenkungen des Geistes eingestuft wurde, lautet Batailles Antwort auf das von ihm deklarierte Problem der Philosophie – und so auch die These, welche die nachfolgenden Überlegungen durchziehen wird –, dass sich die Philosophie über die Ebene der Leidenschaft dem Leben wie dem Denken zuwenden muss. Wenn die Erotik, mit Bataille gesprochen, »die Bejahung des Lebens bis in den Tod« (ebd., 19) ist, dann darf die Hinwendung der Philosophie zum Leben nicht das erotische Begehren ausklammern, sondern muss sich vielmehr mithilfe desselben vollziehen. Dieser These nachgehend können die Existenzvollzüge der Menschen ebenso wie ihre intelligiblen Fähigkeiten überhaupt erst *durch die Erotik hindurch* gedacht und verstanden werden.⁷

6 Bataille greift durch seine Forderung nach einem vom Leben ausgehenden Erkenntnisgewinn spätere theoretische Entwicklungen vorweg, die unter dem französischen Begriff der *Épistémologie* gerade die unauflösliche Verbindung von Existenz und Erkenntnis betonen (vgl. Voss 2020, 4). Michel Foucaults Arbeiten stellten in diesem Kontext einen zentralen Bezugspunkt dar. Im Gegensatz zu den Vertreter_innen des Existenzialismus zeigte Foucault unterdessen seinerseits großes Interesse an Georges Batailles Schaffen, sah er in Batailles Werk doch nicht zuletzt den Ausgangspunkt für eine frühe »Brechung des philosophischen Subjekts« (Foucault 1987b, 30). Diese beruhte zudem auf der Rückführung des Menschen in die materielle Bedingtheit und ist folglich weder von Batailles Anspruch auf eine philosophische Rückwendung zum Leben noch von Foucaults späterer Mitbegründung der *Épistémologie* trennbar (vgl. Wiechens 1995, 103–107).

7 Bataille spricht davon, dass die »Einheit des menschlichen Geistes« (ebd., 12) erst durch die Suche nach der Erotik fassbar wird. Dass es einen einheitlichen menschlichen Geist gibt, möchte ich an dieser Stelle in Frage stellen, doch der grundlegenden Denkrichtung Batailles, welche von der körperlichen Erotik ausgehend menschliche Leiblichkeit – als Verschränkung körperlicher und kognitiver Bereiche – zu beschreiben versucht, schließe ich mich an.

Bataille beschreibt das Erotische anhand von drei Formen: die Erotik der Körper, die Erotik der Herzen und die sakrale Erotik. Allen drei Formen ist hierbei gemein, dass sie dem Wunsch entsprechen, das Dasein des Menschen als vereinzelt, diskontinuierliches Wesen in einer Bewegung der Kontinuität aufzulösen. Diskontinuität meint in diesem Zusammenhang die individuierte Dimension menschlicher Existenz, also den Menschen als mehr oder weniger in sich abgeschlossene Entität, wohingegen Kontinuität die prozessuale Öffnung menschlicher Existenz gegenüber anderen Menschen, Milieus, es ließe sich ergänzen: Medien und Techniken, beschreibt.

Grundlegend sind die Übergänge vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen oder vom Diskontinuierlichen zum Kontinuierlichen. Wir sind diskontinuierliche Wesen, Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verloren gegangenen Kontinuität. Wir ertragen die Situation nur schwer, die uns an eine Zufalls-Individualität fesselt, an die vergängliche Individualität, die wir sind. Während wir das verängstigte Verlangen nach der Dauer dieses Vergänglichen hegen, sind wir zugleich von der Vorstellung einer ursprünglichen Kontinuität besessen, die uns mit dem Sein verbindet. (ebd., 24–25)

Die Gottessuche oder -liebe parallelisiert Bataille hierbei mit dem körperlichen Begehren der Menschen, das wiederum seine Fortsetzung in einer stabilisierten Formgebung auf der geistigen Ebene der Erotik der Herzen findet. Die Sehnsucht nach einer Öffnung des Ichs zur Welt in einer kontinuierlichen Verbindung mit dem Sein stelle unterdessen das Grundwesen aller drei Formen von Erotik dar. Dieses Grundwesen ebnet seinerseits den Weg für Batailles philosophisches Vorhaben, das nicht weniger als das Ziel verfolgt, die Verbindung zwischen dem Menschen und dem Sein über die Erotik zu denken.

Als in diesem Sinne anthropologisch ausgerichtete Theorie ist Batailles Ausführung von der Skizzierung diverser Übergänge vom Tier zum Menschen geprägt. Entscheidend ist dabei die Differenz zwischen sexueller Aktivität und Erotik: Während die sexuelle Aktivität streng an ein Fortpflanzungsparadigma gekoppelt sei und so Mensch und Tier miteinander verbinde, stellt die Erotik nach Bataille die Loslösung von einer reinen Zweckgerichtetheit dar. Bataille beschreibt sie in diesem Zusammenhang als »unabhängige psychologische Suche« und folgert, dass allein die Menschen »ihre sexuelle Aktivität zu einer erotischen Aktivität« (ebd., 19) gemacht haben. Bataille führt weiter aus, dass die Fortpflanzung der Erotik entgegengesetzt und der erotische Genuss unabhängig von dem Zweck der Reproduktion zu definieren ist. Der »grundlegende Sinn der Fortpflanzung« sei jedoch »nichtsdestoweniger der Schlüssel zur Erotik« (ebd., 21). Obgleich die Loslösung der Erotik von der tierischen Fortpflanzung folglich bei Bataille zur Begründung einer *Anthropos*-Erzählung avanciert, scheint die biologische Komponente der Erotik nicht negierbar. Bataille geht sogar noch einen Schritt weiter: Die Übergänge zwischen Diskontinuität und Kontinuität, welche für ihn den zentralen Moment der Erotik darstellen, führt er zuallererst anhand der Verschmelzung *winziger Wesen*, nämlich anhand der Verschmelzung von Spermium und Eizelle, folglich anhand des biologischen Fortpflanzungsparadigmas *par excellence* aus:

Das Spermatozoon und die Eizelle sind im Elementarzustand diskontinuierliche Wesen, aber sie vereinigen sich, und demnach entsteht eine Kontinuität zwischen ihnen, um ein neues Wesen zu bilden, und zwar mit dem Tod, mit dem Verschwinden der getrennten Wesen. Das neue Wesen selbst ist diskontinuierlich, aber es trägt den Übergang der Kontinuität in sich, die Verschmelzung, die für jedes der beiden Wesen tödlich ist. (ebd., 23)

Für eine medienanthropologische Wendung des Erotik-Begriffs Batailles scheint die Urerzählung der Verschmelzung von Eizelle und Spermium fundamental, doch deshalb (vor allem aus einer queer-feministischen Perspektive) nicht weniger problematisch. Die Gratwanderung zwischen Notwendigkeit und Problematik einer sich in der Abwendung von anthropologischen Exzeptionalismen manifestierenden Rückwendung zu Kategorien der biologischen Vergleichbarkeit, zeigt sich anhand des Erotikdiskurses (exemplarisch bei, jedoch keinesfalls beschränkt auf Bataille) sehr deutlich. Die theoretische Reevaluierung biologischer Prinzipien verfolgt hierbei den Anspruch, eine Theorietradition zu konterkarieren, welche das der Natur vermeintlich entrückte menschliche Bewusstsein zentralisiert. Dieser Perspektivwechsel überführt den Menschen zurück in die Dimension biologischer Bedingt- und Vergleichbarkeit, muss sich jedoch hierbei stets gegenüber Verkürzungen absichern, schlägt doch gerade diese Rückführung schnell in soziobiologische Determinismen um. Im konkreten Fall der Erotik scheint diese Gefahr besonders prominent zu sein, da die biologische Begründung menschlichen Sexualverhaltens eng mit heteronormativen Hegemonien verknüpft ist. Die Loslösung der menschlichen Sexualität aus der biologischen Verhaftung stellt einen der Grundzüge queerer Kritik dar. Wie lässt sich der Mensch samt seines erotischen Begehrens wieder auf die Natur beziehen, ohne dabei das emanzipatorische Potenzial der anthropologischen Sonderstellung auf politischer Ebene zu liquidieren? Oder anders ausgedrückt: Lässt sich Erotik als nicht-biologistisch gedachte Natur verstehen?

Diese Frage führt zu einer der grundlegenden Aporien Anthropozentrismus-kritischer Theorien und ist an dieser Stelle nicht zu beantworten. Sie wird die nachfolgenden Überlegungen jedoch immer wieder einholen und informieren. Um gleichwohl die oben beschriebene Relevanz wie auch die Problematik der Nähe von Erotik zu Biologismus näher bestimmen zu können, möchte ich Batailles Ausführungen an dieser Stelle detaillierter nachgehen.

Anhand der Beschreibung der Verschmelzung von Eizelle und Spermium als lassen sich einige grundlegende Aspekte ausmachen, die für die weitere Bestimmung der Erotik als anthropomediale Relation entscheidend sind. Zuallererst wird bereits an diesem Punkt die enge Verknüpfung mit dem Tod deutlich, die für Bataille jegliche Form von Erotik bestimmt. Die Kontinuität des Todes stellt den Kontrapunkt zur ursprünglichen Individuation des entstehenden Lebens dar, ist jedoch als solcher bereits in den ursprünglichen Existenzvollzug eingeschrieben.⁸ Ein unterkomplexer Binaris-

8 Das Changieren zwischen Kontinuität und Diskontinuität bei Bataille weist starke Parallelen zu Gilbert Simondons Individuations-Theorie auf. Auch bei Simondon stellt das menschliche Individuum weder eine vorgängige Entität noch ein abschließbares »Endprodukt« von Individuationsprozessen dar. Stattdessen zentralisiert Simondon den Prozess der Individuation als Verschränkungsmoment zwischen ephemerer Individualität und Umwelt (vgl. Simondon 2007 [1989]).

mus zwischen Tod und Leben, zwischen der Diskontinuität der vitalen Existenz und der unausweichlichen, finalen Überführung des Lebens in die Kontinuität des Todes wird so bereits im Kern negiert und in ein Netz der immer bereits vorhandenen, der vorgängigen Einschreibung von Kontinuität in Diskontinuität, vom Tod ins Leben überführt.

Wenn Erotik die Sehnsucht nach einer Kontinuität des Seins ist, so ist diese Sehnsucht immer eng verwoben mit der letzten und einzig vollends möglichen Auflösung von Diskontinuität, nämlich mit dem Tod. Erotik ist demnach für Bataille kein rein lustvolles Auflösen des Selbst in einer angenehmen Verschmelzung mit einem Gegenüber, sei dieses Gegenüber Gott, ein_e Sexualpartner_in oder eine geliebte Person. Die Erotik beinhaltet immer ein Herausreißen, einen Gewaltakt der Zertrümmerung fester Konturen, ein Aufbrechen individueller Grenzen. Da die einzig mögliche, tatsächliche Einlösung der Sehnsucht nach Kontinuität indes der Tod ist, ist der Versuch des Übergangs in die Kontinuität des Seins bereits in seinem Ansatz zum Scheitern verurteilt. Nicht nur ist die Erotik demzufolge bereits an sich als gewaltvolle Transgression des Individuellen zu bergreifen, eine zusätzliche Komponente der Zerrissenheit ist ihr immanent, da sie auf dem »Streben nach etwas Unmöglichem« beruht (ebd., 31).

Gewalt im Sinne Batailles meint hierbei nicht das tatsächlich physische Verletzen eines Menschen, sondern richtet sich auf die Überschreitung zivilisatorischer und rationalistischer Verbote des auf Effizienz, Prestige und Nützlichkeit beruhenden Ordnungssystems der Homogenität. Bataille spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »elementaren Gewalt« (ebd., 129), einer grundlegenden Unruhe und *Enthemmung des Fleisches* als Moment des Aufbäumens gegen Vernunft und Verbot. Hierbei geht es nicht um ein freiwilliges Sich-Aufgeben wie sie beispielsweise die gewaltvolle Subjektzertrümmerung durch den Film in vergleichbaren Gewalt-Konzeptionen bei Steven Shaviro konzipiert (1993). Während Shaviro von einem aktiven Masochismus spricht und hierin einen Willen zur Passivität beschreibt, spielen Paradigmen wie Willen, Aktivität und Passivität oder auch Freiheit bei Bataille keine Rolle: Die Gewalt bei Bataille ist dem Heterologen zuzuordnen und charakterisiert folglich einen Bereich, der sich diesen Paradigmen vollends entzieht. Die »Zustimmung des Willens« mag zwar die Voraussetzung für einen gewaltvollen Ausbruch des Fleisches bilden, doch »die Trance der Organe« hebt den Widerstand des Geistes (selbst in Form der willentlichen Zustimmung) schließlich auf: »Die Konvulsion des Fleisches fordert, über die Zustimmung des Geistes hinaus, das Schweigen, sie fordert die Abwesenheit des Geistes« (Bataille 2020 [1957], 147).

Da die dauerhafte Liquidierung des Geistes jedoch nur der Tod erfüllt, ist der Moment der ausbrechenden Gewalt ein ephemerer. Aus der Unmöglichkeit der Erfüllung der Sehnsucht nach der Kontinuität des Todes folgt, dass es sich – wie bei dem Akt der Verschmelzung von Eizelle und Spermium – nicht um eine lineare Bewegung von Diskontinuität zu Kontinuität handelt. Statt einer klaren Richtungsweisung zu folgen, stehen Kontinuität und Diskontinuität in einem stetigen und unabschließbaren Wechselspiel. Der Moment der Kontinuität stellt einen zeitlich begrenzten Transformationsprozess dar, der diskontinuierliche Wesen kurzzeitig gewaltvoll aus ihren definierten Zuständen herausreißt und in neue, wiederum diskontinuierliche Zustände überführt. Individualisierung und Entindividualisierung bedingen sich gegenseitig, finden jedoch in keinem der Pole zu einer abgeschlossenen Dauerhaftigkeit.

Die Erotik wird auf diese Weise als Prozess greifbar, der nicht die Festschreibung anthropologischer Eigenschaften forciert, die zu einem statischen Menschenbild führen, sondern der vielmehr den Menschen als diskontinuierliches Wesen kurzzeitig entstehen lässt, nur um ihn in einem nächsten Schritt wieder aus der zuvor herausgebildeten Existenz herauszureißen. Dem Erotik-Verständnis Batailles folgend, war der Mensch noch nie ein in sich abgeschlossenes, dem Sein der Welt entrücktes Wesen. Stattdessen ist er stets auf der Suche nach einer Einheit mit der Welt, verschmilzt auf seiner Suche immer wieder kurzzeitig mit dieser, um im nächsten Moment ebenso zeitbasiert wieder aus ihr herauszutreten und sich zu konturieren.

Ein sich hieraus ableitendes Erotik-Verständnis divergiert folglich grundlegend vom zivilisationsgeschichtlichen Mythos menschlicher Erotik. In diesem verlässt der Mensch durch das Entdecken und die gleichzeitige Bändigung seiner Sexualität das Tierreich und betritt das Reich der Zivilisation. Obgleich die Differenzierung zwischen animalischer Fortpflanzung und menschlicher Erotik, wie anfangs erwähnt, auch bei Bataille eine markante Funktion einnimmt, wird einer potenziellen Hegemonie welche sich vor allem in der westlichen Zivilisationsgeschichte aus der Bändigung des Sexualtriebs ergibt – durch die Dekonstruktion und die gezielte Umkehrung von Hierarchien begegnet: Bei Bataille gibt es multiple Menschen, die immer wieder unterschiedliche Stadien der Individuation, aber auch der Rückführung in eine übergeordnete Einheit erlangen. Das anerkannte Ziel stellt hierbei nicht das Heraustreten aus der Natur durch den Zivilisationsprozess (also die letztendliche Differenzierung zwischen Mensch und Tier), sondern gerade gegenteilig die Suche nach dem Auflösen einer solchen Differenz dar.

Wie auch in seinen früheren Schriften stellt gerade die Ablehnung des Höheren zugunsten des Niederen – des Vulgären und Perversen, der Exkremente und ekelerregenden Objekte – den Grundsatz der Erotik bei Bataille dar. Ebenso wie die Beschreibung des Anthropologischen anhand abjekter Zehen für Bataille eine Antwort auf menschliche Selbstüberhöhungen wie der Symbolik des aufrechten Gangs und des gen Himmel gerichteten Kopfes darstellt (vgl. Bataille 2015 [1970]), kann auch die Erotik als Exemplifizierung dessen angesehen werden, was er Anfang der 1930er-Jahre als *heterogene Elemente* bezeichnet (Bataille 1997 [1933/34], 127). Heterogenität konstituiert sowohl in Batailles poetischem als auch in seinem philosophischen, politischen und anthropologischen Schreiben eine Grundkonstante der Faszination und der analytischen Zirkulation. Sein Schreiben kreist stetig um Materialitäten »so repulsive that they resisted not only the idealism of Christians, Hegelians, and surrealists, but even the conceptual edifice-building of traditional materialists. It was an all-out assault on dignity«, wie Allan Stoeckl in der Bataille-Textsammlung *Visions of Excess* einleitend ausführt (2004, xi).

Heterogene Materie ist indes keinesfalls als neue Form der hierarchischen Wertung zu verstehen. Sie stellt nicht die Krone einer negativ gewandten Hegemonie dar, sondern bleibt in all ihren Widersprüchlichkeiten bestehen: Die Erotik, der große Zeh und die Sonne als Anus stellen in gleichem Maße ein deformierendes Potenzial gegenüber formierter Homogenität dar, wie die parallel zum Schreiben Batailles aufkommenden europäischen Faschismen, die er in *The Psychological Structure of Fascism* (Bataille 1997 [1933/34]) versucht systematisch zu beschreiben. Gerade hier zeigt sich die doppelte Gerichtetheit der Heterogenität im Sinne Batailles. Während Homogenität (an Marx angelehnt) das Feld einer rationalisierten, auf Arbeit ausgerichteten und fixen Regeln unterworfenen

Gesellschaft meint, die von Nützlichkeitsprinzipien und Kommensurabilität determiniert wird, bezeichnet Heterogenität all jenes, was von diesem Bereich auf Grund einer nicht integrierbaren Eigenwilligkeit ausgeschlossen bleiben muss. Dieser Ausschluss manifestiert sich unterdessen in zwei gegenläufigen, doch formanalog ausgerichteten Bewegungen: Auf der einen Seite steht die Sakralisierung und Reinigung: Der Souverän der homolog organisierten Gesellschaft muss selbst heterolog sein und im Sinne seiner Eigenständigkeit mit Verboten und Tabus belegt werden. Auf der anderen Seite steht die Abstoßung des Niederen, des als schmutzig und unrein Empfundenen. Ebenso wie Menschen der unteren Kasten in Indien und ›Lumpenproletarier‹ im industrialisierten Europa oftmals nicht berührt werden durften, schreibt Bataille der Erotik eine unhintergehbare Inkommensurabilität zu (ebd., 131).

Anstatt das übergeordnet Geistige des Menschen – die absolute Reinheit – durch eine Überhöhung von Exkrementen und Perversionen – dem absolut Unreinen – zu ersetzen, fällt bei Bataille beides zusammen: Reinheit ist Sadismus; die Zirbeldrüse des Menschen, die für Descartes den Sitz der Seele und allen Denkens markierte, transformiert Bataille zum Endpunkt des Menschen im orgasmischen Tod. Dazu Stoekl:

[A]t the *end* of reason, at the *end* of man, at the *end* of the Cartesian pineal gland (the supposed seat of consciousness) there is only orgasm and a simultaneous fall, a simultaneous death. [...] [W]hen spirit reaches its full elevation, it sees the light of night, it becomes the ejaculation that idealist religious and philosophical systems – Breton's as well as Hegel's – had merely temporarily forgotten and not done away with. At the furthest point of evolution, of absolute knowledge, elevation is the fall; humanity is animality. (Stoekl 2004, xii-xiii)

Die von Bataille kurzzeitig gezogenen Trennlinien zwischen anthropologischen und animalischen Kategorien, zwischen Höherem und Niederen, reißt er folglich immer wieder ein und führt den Menschen so zurück in das vermeintlich verlassene Reich der Triebe. Batailles Theorien der heterogenen Elemente im Allgemeinen und der Erotik im Speziellen lassen sich auf diese Weise als frühe Dezentrierungen begreifen, welche den Menschen in affektiven Gefügen überschreiten und entgrenzen. Im Folgenden möchte ich diese Entgrenzungen um aktuelle Affekt-Theorien erweitern und fragen, ob Erotik mit Bataille als Affizierung begriffen werden kann, die nicht nur Mensch-Tier Differenzierungen revidiert, sondern auch nicht-menschliche, primär technische Phänomene konstituiert, ohne den Menschen als Bezugspunkt zwangsläufig zu zentralisieren.

Ein den Menschen durchkreuzendes, jedoch nicht von ihm ausgehendes oder ihn ins Zentrum rückendes Affektverständnis ist in diesem Zusammenhang im Anschluss an Gilles Deleuze entwickelt worden, der wiederum auf Baruch de Spinoza zurückgreift. Die Theorien Deleuze und Spinozas nutzt seinerseits Brian Massumi, um den Affekt-Begriff weiterzuentwickeln. Als transversales Konzept ermöglicht das Affektive hier das Überwinden typischerweise binär gedachter Kategorisierungen (vgl. Massumi 2015). Als »Kapazität des Werdens« und »Potenzial des Handelns« (ebd., 7) überschreitet das Affektive die Unterteilung zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Mensch und Medium. Erst im Begriff des Emotionalen findet es seinen Ausdruck als Empfindung des Menschen; vorerst jedoch lässt sich das Affektive als »trans-historical, trans-temporal, trans-spatio-

al and autonomous« (Colman 2005, 11) beschreiben. In einem medienanthropologischen Sinn ließe sich an dieser Stelle ergänzen, dass das Affektive nicht nur als Überschreitung zuvor existenter Pole gedacht werden muss, sondern als vorgängige Relation, welche die jeweiligen Kategorien erst hervorbringt und ebenso wieder in sich zusammenbrechen lässt. Unabhängig von dieser Erweiterung lässt sich jedoch die Transversalität des Affektiven als Ansatz begreifen, um dem Affekt das Potenzial zuzusprechen, auch technische, künstlerische und maschinelle Phänomene zu konfigurieren, ohne dass die aktive Position eines menschlichen Subjekts zentral mitgedacht werden muss.

Im Gegensatz zu den Prozessen der Kognition in der Ästhetischen Theorie entfaltet Affizierung hier ihr Potenzial unabhängig von einem menschlichen Reflexionsprozess oder einer resultierenden menschlichen Handlung. Wie Thomas Morsch hervorhebt, arbeiten selbst negativistische Ästhetiken (v.a. Adorno 1970; Menke 1991) mit einem wesentlich funktionalistischen Affektbegriff. Dem Affektiven wird unter dem Begriff der Sinnlichkeit lediglich eine »Erfahrung ›erster Ordnung‹« zugesprochen (Morsch 2011, 274). Die Wertigkeit bekommt das Affektive hingegen erst durch seine *Funktion* zugeschrieben, eine Erfahrung zweiter Ordnung – die reflexionseinleitende Bewusstseinsstimulierung – zu konstituieren:

Die ästhetische Erfahrung verdankt sich einem Transformationsprozess, der durch die reflexive Bewegung des Bewusstseins in Gang gesetzt wird. Erst diese Transformation nobilitiert das bloß *affektive* Erleben zu einer ästhetischen Erfahrung. (ebd., 275)

Während das Affektiv-Körperliche in der Ästhetischen Theorie folglich keinen Eigenwert besitzt und zudem, wie Christiane Voss betont, in der Philosophie lange Zeit lediglich unter dem Paradigma der *Reaktivität* verhandelt wurde (vgl. Voss 2015, 67), lässt sich das Affektive durch einen Deleuze und Massumi entlehnten Theoriehintergrund anhand seiner immanenten Transformationsmöglichkeiten beschreiben.⁹ Die Intensität des Affekts und seine resultierende Kapazität, das Formierte aufzubrechen, avancieren, Massumis Affekttheorie folgend, zu den relevanten Bewertungsparametern und überwinden die Bewusstseinszentrierung von Ästhetischer Theorie und kantischer Philosophie.¹⁰ Wie auch im Erotik-Verständnis Batailles steht hier das Moment im Mittelpunkt,

9 Auf die Filmtheorie bezogen entfalten Vinzenz Hediger und Margrit Tröhler in dem Aufsatz *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind* (2005) ein vergleichbares Argument, wenn sie konstatieren, Emotionen und Affekte erführen in der Filmwissenschaft erst seit den 1990er-Jahren systematische Beachtung. Die Filmtheorie habe sich bis in die 1950er-Jahre vor allem auf die Legitimierung des Films als Kunstwerk konzentriert und die anschließende Filmwissenschaft sei stark von den Sprachwissenschaften beeinflusst gewesen, weshalb auch die Betrachtung des Films als Sprache bzw. Grammatik lange Zeit dominant gewesen sei (vgl. ebd. 7ff.). Das von Hediger et al. herausgegebene Buch *Kinogefühle*, an dessen Anfang besagter Aufsatz steht, kann als wichtiger Beitrag zu einer Überwindung dieser (nach wie vor teils bestehenden) Schiefelage angesehen werden (vgl. Brütsch/Hediger et al. 2005).

10 Massumi bezieht die Transformationsmöglichkeiten des Affekts auf ethische Kategorien, legt jedoch – so wie auch Bataille in Bezug auf das Heterogene – gleichzeitig nah, dass den Affekten nichts per se Gutes oder Schlechtes, Progressives oder Reaktionäres eigen ist. Das konkrete Potenzial, das ein Affekt zum Ausdruck bringt, muss jedes Mal von neuem beschrieben und bewertet werden (vgl. Massumi 2015, 11). Bei Massumi ist in diesem Zusammenhang eindrucklich, dass die

das zuvor festgeschriebene, konturierte Zustände auflöst und in neue Qualitäten überführt. Die Erotik kann auf diese Weise als paradigmatisch affektives Geschehen im Sinne Deleuze und Massumis angesehen werden.

Im Zuge der nachfolgenden Analysekapitel werde ich den von Massumi aufgenommenen Affektbegriff durch die Betrachtung konkreter Affizierungslogiken des Erotischen verdichten. An diesem Punkt ist der Affektbegriff Massumis jedoch gerade in seiner Offenheit und Unbestimmtheit fruchtbar, um auf einer primär abstrakt philosophischen Ebene den gängigen Diskurs der Filmerotik zu durchbrechen, der diese meist auf einer Repräsentationsebene (als Erotik *im* Filmbild) verortet und im Verhältnis zur Ästhetischen Theorie oder zu einer das Affektive zwar nicht reduzierenden, jedoch oftmals subjektzentrisch verkürzenden Filmpsychologie diskutiert. Der filmischen Repräsentation von Erotik und dem daran angelehnten Theoriekanon werde ich mich in Kapitel 5 zuwenden. Ausschlaggebend ist erst einmal jedoch, dass Erotik zwar die filmische Repräsentation prägt und sich stringent durch die Filmgeschichte hindurch hier verortet, dass eine Fokussierung auf die Repräsentationsebene indes einer zu vermeidenden Reduktion von Affizierungsrichtungen und -potenzialen gleichkommt. Eine voreilige Verengung auf die Repräsentation würde dem grundlegend ungerichteten Potenzial von Affizierung, aus dem die Repräsentation überhaupt erst erwachsen kann, nicht gerecht werden. Mag die Repräsentation des Erotischen auch durch die gesamte Filmgeschichte hindurch wirksam und sichtbar sein (vgl. Seeßlen/Weil 1980, 9), so baut sie doch ihrerseits auf dem grundlegenden Affizierungsgeschehen filmischer Erotik auf, selbst dort, wo es nie zu einer thematischen Darstellung des Erotischen kommen mag.

Um eine solche Reduktion zu umgehen, lässt sich mit Deleuze und Massumi fragen, inwiefern die erotische Affizierung als emblematisches Phänomen angesehen werden kann (und muss), das nicht linear, sondern rekursiv und rhizomatisch von einer technischen Ebene aus emergiert, um die narrativ-repräsentative Ebene des Films zu durchbrechen, Zuschauer_innen-körper und -geist zu kreuzen und sich in atmosphärischen Kulminationspunkten zu sammeln und wieder zu verflüchtigen. Entscheidend sind hierbei die jeweiligen Richtungen, die Logiken – und die Brüche innerhalb dieser Logiken –, welchen eine Affizierungsbewegung folgt. In Bezug auf die technische Ebene des Filmbilds möchte ich diesbezüglich erneut auf Bataille zurückkommen, um speziell die Filmmontage als erotischen Prozess der techno-ästhetischen Verfertigung zu beschreiben und fragen, welche Bewegungsrichtungen und Logiken anhand eines erotischen Montagebegriffs sichtbar und benennbar werden.

gleichen Affizierungsmodalitäten, welche die Möglichkeit des Durchbrechens fester gesellschaftlicher Strukturen und Hegemonien mit sich bringen (in etwa die Diversifizierung, das *in-between* oder auch das Vernetzungspotenzial von Affekten) wiederum grundlegend für eine kapitalistische Machtdurchdringung sind (vgl. ebd., 20–21).

4.3 Die Erotik der Montage

An dieser Stelle wird man natürlich giftig einwerfen: »Aha, alter Teufel, willst uns wieder mit Montage kommen!«

Ja sicher, mit Montage.

Sergej M. Eisenstein (1973 [1934]): Über die Reinheit der Filmsprache, S. 142.

Für den Versuch einer technischen Erweiterung des Bataille'schen Erotik-Begriffs steht die Annahme im Vordergrund, dass der Film analog zu Batailles Ausführungen über Spermium und Eizelle aus dem Zusammenprallen von diskontinuierlichen Instanzen entsteht, die im Zuge dieses Zusammenpralls »sterben« und eine neue, wiederum diskontinuierliche Existenzweise – den Film – entstehen lassen. Ebenso wie die Erotik basiert dieser Lesart nach der Film auf dem ephemeren Übergang von individuierten »winzigen Wesen« in eine Kontinuität, also eine Öffnung, einen Fluss hin zu etwas Größerem, nur um aus dieser Öffnung heraus wieder eine individuierte Form zu erlangen. Dieser Prozess wird in Erotik wie Film schleifenartig wiederholt. Im Weiteren geht es darum, den elementaren Akt des Films, die Montage, als genuin erotischen Akt im Sinne Batailles neu zu perspektivieren. Analog zum Verhältnis von Kontinuierlichem und Diskontinuierlichem in Batailles Konzeptualisierung der Erotik führt so bspw. Knut Hickethier im Hinblick auf die Filmmontage aus: »Das in diskontinuierlicher Produktion Hergestellte wird durch Schnitt und Montage zu einer durch die Narration zusammengezogenen Kontinuität« (1999, 14).

Montage wird hier in einem doppelten Sinne verstanden: Einerseits meint der Ausdruck das Überführen einzelner Bilder in einen fließenden Bewegungszusammenhang (materialimmanente Montage), andererseits das Wiederholen dieses Prozesses auf der Ebene der Einstellung (künstlerische Montage). Filmische Erotik vollzieht sich dann in der Filmmontage sowohl als technisch induzierte und in der menschlichen Wahrnehmung sich vollziehende Kollision einzelner Bilder, wie auch als »künstlerisch-operativer« Eingriff in das Material durch das Schneiden und Zusammenfügen von Filmeinstellungen. In diesem Zusammenhang ließe sich in Bezug auf die Affordanzen einzelner Filmbilder auch von einer Ebene der *materialimmanenten Erotik* sprechen, in der einzelne Bilder sich gegenseitig affizieren, d.h. anziehen oder abstoßen. Diese primäre Ebene inter-pikturaler Erotik verdoppelt der Schnitt als künstlerische Intervention, insofern dieser für seine eigene Spannkraft und Intensität den Affordanzen der montierten Teile zwar einerseits folgen, sie aber andererseits auch neu konstellieren muss. Wo Montage funktioniert, wird auch die Ebene der materialimmanenten Erotik wahrnehmbar und konzeptualisierbar. Daher wird hier noch einmal und trotz der vorher ironisch zitierten, potenziellen Überdrüssigkeit gegenüber dem Thema die Filmmontage als Prinzip der Filmästhetik in den Fokus gerückt.

Montagetheorien haben für die Filmwissenschaft von Beginn an einen zentralen Grundbaustein dargestellt. Die Montage überträgt, wie zuvor angedeutet, den materialimmanent-technischen Prozess des Films (das Zusammenführen einzelner Bilder) auf die Ebene künstlerischen Schaffens (das Zusammenführen einzelner Einstellungen).

Die Montage greift so die technische Funktionsweise des Filmmediums auf und entfaltet sie als wahrnehmbares und insofern ästhetisches Paradigma. Die Theoretisierung der Montage spricht dem Film dabei eine eigene *Sprache* in Form einer eigenständigen ästhetischen Ausgestaltung zu (vgl. Reck 1963). Das Etablieren der Montage als ästhetisches Moment erlaubte es, den Film aus einem Reproduktionsparadigma der vermeintlichen Realitätsverhaftung herauszulösen und als künstlerischen Schaffensprozess von etwas ästhetisch Eigenwertigen zu markieren. Dabei lässt sich eine erste Differenz zwischen dem amerikanischen und dem sowjetischen Montagemodell erkennen, für die paradigmatisch David Wark Griffith und Eisenstein stehen.

Gilles Deleuzes hat diesen Punkt in seiner Kintotheorie bis heute kanonisch ausformuliert. Ihm zufolge lässt sich die amerikanische Montage Griffiths zunächst als »organisch-aktiv[e]« Variante beschreiben (2017 [1983], 52). Der Film stelle hier eine »Einheit des organischen Ensembles« (ebd., 51) dar, die durch den Konflikt zwischen einzelnen Teilen bedroht werde. Die Form des Duells (die Parallelmontage) durchziehe etwa die verschiedenen Stadien des amerikanischen Films, was jedoch letztendlich (in der Konvergenzmontage) wiederum zur Herstellung der anfänglichen oder einer nur teilweise veränderten Einheit führe, die allerdings immer schon feststehe. Dieses Montagemodell des amerikanischen Kinos bildet den konzeptuellen Kern des klassischen Hollywood-Kinos, das im Kern auf die Wiederherstellung einer gestörten Einheit – speziell der bürgerlich-ödipalen Kernfamilie – ziele. Deleuze betont dabei, dass es falsch wäre, der amerikanischen Montage »den Vorwurf zu machen, sich der Erzählung untergeordnet zu haben; im Gegenteil leitet sich das Erzählerische von dieser Konzeption der Montage ab« (ebd., 52).

Auch wenn im nachfolgenden weniger das amerikanische als das sowjetische Modell Thema sein wird, ist an dieser Stelle die von Deleuze angeführte Feststellung bemerkenswert. Gegen die in der klassischen Filmtheorie verbreitete Annahme, dass die mediale Form der narrativen Funktion folge, argumentiert Deleuze, dass die verschiedenen Erzählprinzipien, narrativen Strukturen und Repräsentationsparadigmen nationaler Kinematografien aus den medientechnischen Prinzipien der Montage emergierten und gerade nicht umgekehrt Montageprinzipien entwickelt würden, die einer gewissen narrativen Logik folgten (vgl. ebd.).

In Abgrenzung zur amerikanischen Schule ist in Deleuzes Auffassung die sowjetische Montagetechnik und -theorie grundlegend dialektisch strukturiert. Eine besondere Rolle nimmt hierbei Sergej M. Eisenstein ein, da er laut Deleuze ein Gesetz der Dialektik einwickelte, das die Montageprinzipien seiner Zeitgenossen (Vsevolod Pudovkin, Olexsandr Dovženko, Dziga Vertov) einschließe (ebd., 62). Eisenstein hält, wie auch Griffith, am Konzept des *Organischen* fest. Während in der Erzähllogik des Organischen bei Griffith jeder aufkommende Konflikt in Harmonie überführt wird, versteht Eisenstein das Organische im Sinne Engels als etwas dialektisch Verfertigtes, das sich nie vollends in einer Einheitlichkeit harmonisieren lasse, sondern dessen zentrales Merkmal in einer unabschließbar dialektischen Bewegung bestehe (vgl. Engels 1951 [1925 erstmals publiziert; 1873–1883 verfasst]). Das Nebeneinander von parallel existierenden Einzelteilen oder konträren Momenten (z.B. arm und reich), die in der amerikanischen Montageschule erst additiv als Kontrast eingeführt werden müssen, um dann wieder harmonisiert werden zu können, charakterisiert Eisenstein als immer schon kausal verknüpfte

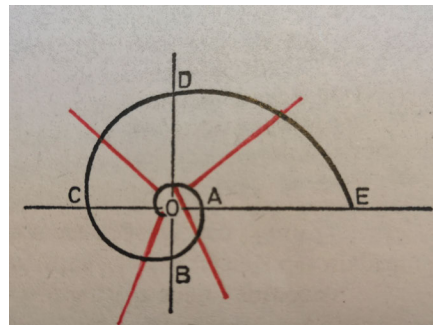
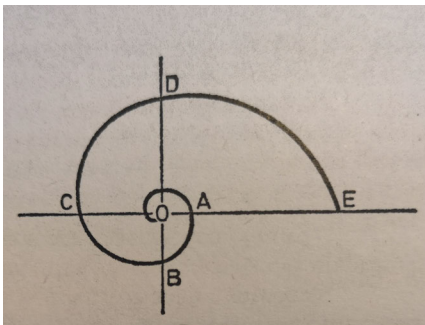
Momente, die in sich die unauflösbare Konfliktualität des organischen Ganzen enthalten. Die partikularen Konfliktelemente öffnen sich in einer zellartigen Bewegung der-gestalt gegenüber dem Ganzen (z.B. arm und reich [als Zellen]) enthalten aber bereits rekursiv den organischen Zusammenhang (z.B. der gesellschaftlichen Ausbeutung) in sich, auf den sie zugleich auch einwirken. Deleuze schreibt dazu:

Die Parallelmontage von Griffith ersetzt Eisenstein durch eine Oppositionsmontage, die konvergierende oder zusammenlaufende Montage durch eine Montage der qualitativen Sprünge (springende Montage). (ebd., 59)

Das Verhältnis zwischen Einzelteil und Ganzem zeichnet sich in Eisensteins Verständnis einer dialektisch-rekursiven Montage durch zwei Bewegungsrichtungen aus. Einerseits entstehe *das Organische des Films* durch eine offene Spiralbewegung (Abb. 5), die ihre innere Logik dem Grundsatz des Goldenen Schnitts verdankt (Eisenstein 1939), also dem der Natur entlehnten Prinzip, dass sich »der kleinere [Teil eines Segments] zum größeren so verhält wie der größere zum ganzen« (ebd., 163). Die Spirale, als sich zellenartig immer weiter teilende und auffächernde Form, decke in ihrer dialektischen Verfasstheit die ebenfalls immer bereits dialektisch verfasste Welt auf. Diese filmische Bearbeitung der (außerfilmischen) Dialektik benötigt es nach Eisenstein, um die immer schon vorhandene, aber verdeckte Dialektik von Natur und Geschichte freizulegen. Das Organische der Montage bei Eisenstein wird andererseits immer wieder durchbrochen. Vektoren durchkreuzen die Spiralform des Goldenen (Film-)Schnitts und lassen einander entgegengesetzte Bilder konflikthaft aufeinanderprallen (Abb.6). Dieses Aufeinanderprallen kontrastierender Bilder bezeichnet Eisenstein in seiner 1939 veröffentlichten Analyse des PANZERKREUZER POTEMKIN (*Bronenossez Potjomkin*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1925) als *Pathos*.

Abb. 5: Die logarithmische Spirale als organisches Prinzip der Filmmontage.

Abb. 6: Das Organische der Montage und Durchkreuzungsmomente des Pathos.



Quelle: Eisenstein 1939, 160; eingezeichnete Vektoren in Abb. 6: H. P.

Einzelne Bilder müssen hier also in einen Konflikt miteinander geraten, ein *pathetisches Moment* hervorrufen – später spricht Eisenstein auch von einem *ekstatischen Mo-*

ment – um die Bewegung des Films in seiner organischen Logik, wie skizziert, voranzutreiben. Entscheidend ist dabei, dass dieser Konflikt nicht idealistisch gemeint ist, etwa als Angleichung von Begriff und Gegenstand (oder in Bezug auf den Film als Angleichung von Gegenstand und Darstellung). Vielmehr spielt sich der Konflikt zwischen den einzelnen Elementen primär auf einer sinnlich-affektiven Ebene ab, die eine Figur des Dritten – eine Beobachtungsinstanz oder Zuschauer_in – einbezieht.

Das Motiv des primär affektiven Aufeinanderprallens einzelner, als *Zellen* konzipierter Bilder und Einstellungen entwickelt Eisenstein erstmals in seiner Theorie der *Montage der Attraktionen* (Eisenstein 2018 [1923]). Auch in seiner 1929 veröffentlichten Schrift *Dramaturgie der Filmform* taucht das Element der »emotionalen Dynamisierung« durch die Montage wieder auf (Eisenstein 2018 [1929], 293). Während diese dort noch ein bloßes Übergangsmotiv für die Konzipierung des »intellektuellen Film[s]« (ebd., 301) darstellt, erlangt die *emotionale Dynamisierung* in *Das Organische und das Pathos* (Eisenstein 1973 [1939]) eine eigenständige, diesmal zentrale Wertigkeit. Montage stellt hier das affektiv-technische Prinzip des Films dar, das zu einer *pathetischen* Wirkungsästhetik führt:

Pathos ist alles das, was den Zuschauer »außer sich geraten« lässt. Mit gewählten Worten könnte man sagen, die Wirkung des Pathos eines Werkes besteht darin, daß der Zuschauer in Ekstase versetzt wird. [...] Der Stehende – sprang von der Stelle. Der Unbewegliche – geriet in Bewegung. Der Schweigende – schrie auf. Das Trübe – erglänzte. Das Trockene – wurde feucht. Überall fand also ein »Herausrücken aus einem Zustand«, ein »Außersichkommen«, statt. (ebd., 173)

Das Organische und das Pathos avancieren in Eisensteins Analyse seines Films PANZER-KREUZER POTEMKIN zu den paradigmatischen Momenten der dialektischen Montage. Die Einstellungen, die Eisenstein im Duktus organischen Denkens als *Zellen* bezeichnet, prallen in einer gewaltvollen Kollision von Affekten aufeinander. Gleichzeitig lässt sich hier ein Bruch mit dem dialektischen Prinzip ausmachen. Denn, wie wiederum Bataille betonte, führt der Konflikt zwischen These und Antithese bei Eisenstein gerade nicht zu einer zwangsläufigen Synthese (Bataille 1994 [1930], 504–505). Aus dem Zusammenprall ergibt sich zwar eine qualitative Änderung im Sinne des sogenannten »zweiten Gesetzes der Dialektik« nach Engels (Engels 1951, 51), die von motorisch-sensorischen über Aggregatzustands- bis hin zu wirkungsästhetischen Transformationen der Zuschauerin reichen kann.¹¹ Doch lässt sich diese Qualitätsänderung bei Eisenstein laut Bataille eben nicht unter dem Modell der doppelten Negation fassen, welches zwangsläufig eine (wenn auch nie vollständige) Aufhebung vollzieht, ermögliche doch gerade Eisenstein ein

11 Letztere Qualitätsänderung wird hierbei jedoch nicht als alleinige Zielsetzung fokussiert. Während der wirkungsästhetische Aspekt und damit das Verhältnis zwischen Bild und Zuschauer_in für Eisenstein in der *Montage der Attraktionen* (2018 [1923]) noch den Fluchtpunkt seiner Theorie darstellte, erscheint dieses Verhältnis in der Pathostheorie lediglich als Konsequenz eines ersten Verschränkungsmoments, der sich auf der rein filmisch-technischen Ebene abspielt: Einstellungen affizieren und transformieren sich hier gegenseitig, indem sie dialektisch aufeinandertreffen. Erst in einem zweiten Schritt überträgt sich dieser Affizierungsprozess auf eine_n imaginierte_n Zuschauer_in.

Lebendig-Halten der einzelnen Elemente, in ihrer konkreten, präzisen – im Bataille'schen Vokabular gesprochen – niederen und heterologen Form.

In *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille* (2010 [1995]) arbeitet Georges Didi-Huberman heraus, dass sich aus dem hier angelegten Dialektikverständnis die maßgeblichen Interferenzen und das gegenseitige Interesse zwischen Bataille und Eisenstein ergeben. Diese Nähe erscheint im ersten Moment überraschend, verweigerte sich doch Bataille, wie anfangs ausgeführt, grundsätzlich gegenüber Dogmatismen und Systematisierungen, wie sie gerade die Dialektik nahelegt. Auch Didi-Huberman betont diese vermeintlichen Widersprüche zwischen Bataille und Eisenstein:

Bataille, der ›Subjektive‹ (Verantwortungslose, Perverse), verlangt nach Formen (objektiven Morphologien) und reinsten ›Dokumenten‹, während Eisenstein, der ›Objektive‹ (Verantwortungsbewusste und Pädagogische) von Bildern, Phantasmen (von Pathetik) und sogar von Ekstase spricht. (2010 [1995], 298)

Gleichwohl hebt Didi-Huberman auch eine analoge Ausrichtung des Denkens und Strebens beider hervor, die in der Suche nach einer sogenannten »konkreten Dialektik« bestehe (ebd., 280ff.). Den Begriff der »konkreten Dialektik« ergänzt er nachfolgend um weitere Facetten, namentlich unter anderem um eine »ekstatische Dialektik« (ebd., 296), eine »Dialektik des Begehrens« (ebd., 313) und eine »Dialektik der Grausamkeit« (ebd., 316). Dialektik verstanden als Ekstase, das Zusammenfallen von Begehren und Grausamkeit, Erotik und Gewalt: Erste Parallelen zwischen Bataille und Eisenstein lassen sich hier bereits erahnen. Für Eisenstein stellte die Montage laut Didi-Huberman nicht nur eine Kollision, sondern (im dezidiert sexuellen Sinn) eine »Kopulation von Bildern« dar:

[E]s handelt sich um eine Kopulation, die sowohl auf dem Verbrechen als auch auf der Ekstase beruht. Verbrechen und Ekstase, miteinander verbunden und einander entgegengesetzt, beide jeweils eine Berührung mit einem Zerreißen verbindend, dazu alles dialektisch gedacht: zwischen Begehren und Gewalt, zwischen der Gewalt des Begehrens und dem Begehren der Gewalt. (ebd.)

Für Batailles *Documents* war gleichzeitig die Montage von Bildern eine der wenigen Ausdrucksformen, die eine Annäherung an das von ihm gesuchte und doch nie sprachlich fassbare *Heterologe* ermöglichte.¹² Das An-die-Oberfläche-treten des anderweitig gesellschaftlich Zensierten und dessen ganz konkrete Darstellung fand Bataille letztendlich bei niemand anderem so präzise umgesetzt wie bei Eisenstein. Didi-Huberman fasst das so zusammen:

12 Der Abdruck der 30 von Eisenstein montierten Photogramme aus *DIE GENERALINIE* in den *Documents* (Eisenstein 1930, 218–219; vgl. Kapitel 4, Fußnote 4) kann als beispielhaft für das Aufblitzen des Heterologen im bildlich Montierten gelten. Als polizeilich verboten und folglich vom Homologen ausgeschlossenes Element konnte der Film nur einen angenäherten Ausdruck in Form der gedruckten Montage erlangen.

In der Eisensteinschen Montage sollte Bataille schließlich eine für ihn gangbare Dialektik gefunden haben: eine Dialektik, die in ihrem unablässigen In-Bewegung-setzen nicht *überwinden*, sondern *alterieren* will. Eine Dialektik nicht im Sinne des hegelianischen Ausdrucks *aufheben**, sondern im Sinne des furchterregenderen und spannungsgeladeneren – und zweifellos bereits an Nietzsche gemahnenden – Ausdrucks *zerfallen** beziehungsweise *zersetzen** [décomposer]. (ebd., 295)

Bei dem Dialektik-Verständnis Batailles (und bis zu einem gewissen Grad auch Eisensteins) handelt es sich also um eine sehr spezielle Auslegung von Dialektik.¹³ Mit *konkreter Dialektik*, so Didi-Huberman, bezeichne Bataille das Bestreben eine Dialektik auszumachen, die frei von synthetisierenden Befriedungen konfligierender Formen funktioniert. An die Stelle der »konformistisch, trivial, weil auf Kontrollwunsch bedacht[en]« Formel *These-Antithese-Synthese*, trete bei Bataille die »Dialektik des Strolchs, des Bengels, der spielt, um zu zerbrechen« (ebd., 294). Eine solche Dialektik sei darauf ausgerichtet, die Dinge in ihrer Konkretheit zu fassen und existieren zu lassen, ohne sie zwangsläufig in einer Bewegung zum Höheren hin aufzulösen. Gleichsam ist diese Dialektik über die Ebene des Begehrens und der Grausamkeit bereits auf's Engste mit dem affektiven Vokabular der Erotik verbunden, geht es doch mitunter darum, das affektive *Berühren* und *Abstoßen* einzelner Bilder und Elemente fassbar zu machen: »Attraktion statt Abstraktion« so lautet die Devise (ebd., 302).

4.4 Vom Pathos besessen – Affizierende Bilder in IM REICH DER LEIDENSCHAFT (1978)

An dieser Stelle möchte ich nun abermals auf die Ausführungen Eisensteins bezüglich des Organischen und des Pathos zurückkommen und diese auf die anfänglich aufgerufene Szene aus IM REICH DER LEIDENSCHAFT Ōshima Nagisas zurückbeziehen. Die Verwandlung Gisaburos vom flüssigen, individualisierten Geist in eine sich Festschreibung und Identifikation entziehende Materialität kann als visueller Ausdruck des *dialektischen*

13 Dass Bataille und Eisenstein trotz der grundlegenden Ablehnungshaltung von ideologischen und idealisierenden Tendenzen durch Bataille einen produktiven Austausch miteinander pflegten, lässt sich möglicherweise auf ein durchweg ambivalentes Verhältnis beider Theoretiker zum dialektischen Marxismus zurückführen. Auf die Konflikte Eisensteins mit der aus dem Materialismus abgeleiteten sozialistischen Ideologie Stalins werde ich später zurückkommen, an dieser Stelle sei jedoch festgehalten, dass Bataille eine intensive Auseinandersetzung mit dem marxistischen Materialismus pflegte, die nicht als grundlegende Ablehnung, aber als Aushandlungsverhältnis beschrieben werden kann. Wie Allan Stoeckl betont, bezog sich Bataille immer wieder auf Fragen nach der Dialektik. Er integrierte diese in seine Theorien, stieß jedoch konstant auf das Grundproblem, dass in der Dialektik das Niedere und Heterogene nicht um seiner selbst willen angenommen (»embraced«) werden kann ohne von einer – von Bataille strikt abgelehnten – Bewegung zum Höheren vereinnahmt zu werden (Stoeckl 2004, xii). Als mögliche Antwort auf dieses Problem bezog sich Bataille 1930 nach dem Beiwohnen von Eisensteins Vortrag an der Sorbonne (s. Kapitel 4, Fußnote 4) explizit auf das Schaffen des Regisseurs, der es laut Bataille (als einziger) vermochte, diesem Problem Rechnung zu tragen (Didi-Huberman 2010, 283; Bataille 1994 [1930], 504–505).

Pathos geltend gemacht werden, den Eisenstein als Grundsatz der Montage herausarbeitet. Die Szene führt hier zwar nicht – oder zumindest nicht belegbar –, wie von Eisenstein formuliert, zu einem *Außer-sich-geraten des Zuschauers* (Eisenstein 1939, 173). Doch wenn wir von der Ebene der Wirkungsästhetik zurück in die Filmästhetik treten, so lässt sich konstatieren, dass Gisaburo durch die in Bewegung versetzten Einzelbilder der Szene *außer sich gerät*, aus seinem *vorigen Zustand herausrückt*.

In der »Berührung« der Bilder vom individuierten, aber beweglichen und wie zuvor beschrieben mit Wasser assoziierten Gesicht (Abb. 1) und von der starren Materialität des entindividualisierten Gesichts (Abb. 3) durchläuft die Figur des Gisaburo eine Transformation vom Flüssigen ins Feste (Abb. 2). Die Beschreibung Eisensteins von dem dynamisierenden Effekt der kontrasthaften Kollision einander affizierender Bilder kehrt sich hier folglich um und: *das Bewegliche – erstarrt* (vgl. ebd., 173). Im Sinne Eisensteins können wir von dieser Transformation als einem »Übergang von einer Qualität in eine andere Qualität« sprechen (ebd., 185). Eisenstein beschreibt diesen Übergang im Sprachgebrauch Friedrich Engels als »Vollziehung des Sprunges«¹⁴ und führt dies anhand verschiedener Phasenübergänge aus:

Wasser [wird] zu Dampf, das Eis zu Wasser, das Eisen zu Stahl. [...] Und wenn das Wasser, der Dampf, das Eis und der Stahl ihre Empfindungen in diesen kritischen *Momenten*, in den Momenten der *Verwirklichung*, der *Vollziehung* des Sprunges, psychologisch registrieren könnten, dann würden sie sagen, daß sie vom Pathos besessen, daß sie in Ekstase sind! (ebd., 185)

Die *Materialisierung des flüssigen Geistes* in IM REICH DER LEIDENSCHAFT lässt sich auf diese Weise als fundamental pathetische Szene, als Moment der filmischen Ekstase begreifen. Die Montage scheint in der Szene zwar unauffällig, da sie durch eine Überblendung quasi *aufgeweicht* wird; doch das mediale Moment der aus Einzelbildern technisch zusammengesetzten Bewegung des Films wird dadurch nur umso deutlicher wahrnehmbar. Durch die *Kopulation der Einzelbilder* im Sinne Didi-Hubermanns vollzieht die Figur des Gisaburo auf der Darstellungsebene einen Sprung, der nicht die harmonische Konvergenz des amerikanischen Modells zulässt, sondern den gewaltvollen Konflikt zwischen Flüssigem und Festen, zwischen Identifikation und Entzug verstetigt. Dieser Konflikt ermöglicht nicht die Aufhebung der Gegensätze in synthetisch-glatte Form. Stattdessen bleibt die unauflösliche Materialität als konkrete Formgebung und rätselhafte (De-)Figuration bestehen.

Vom *Pathos besessen* prallen die einzelnen Filmbilder im Transformationsmoment Gisaburos aufeinander und öffnen sich, auf einer nächsten medialen Ebene, gegenüber dem Aufeinanderprallen der Einstellungen im Moment der (operativen) Montage und damit gleichsam zum gesamten *Reich der Leidenschaft*, zur audiovisuellen Erotik des

14 Das Aristotelische Prinzip *Natura non facit saltus* (Übers.: Die Natur macht keine Sprünge) wendet Engels dialektisch, indem er deklariert, die Natur mache nur deshalb keine (offensichtlichen) Sprünge, da sie sich grundlegend aus Sprüngen zusammensetzt (Engels 1962 [1873–1883], 533). In seinen Ausführungen überträgt Eisenstein das von Engels der Natur zugeschriebene Prinzip des sprunghaften Formwechsels auf das Filmmedium und reißt durch diese Analogisierung abermals die vermeintliche Trennung von Natur und Technik ein.

Films. Dass Pathos aus dem Altgriechischen (πάθος) mit *Leiden(schaft)* übersetzt werden kann, erscheint hier schon fast schicksalhaft. Die kollidierenden (bzw. *kopulierenden*) Bilder des Films, die in Form der Einzelbilder 24-mal pro Sekunde ephemeral aufblitzen, inkorporieren dieses Reich in sich: Sie integrieren die filmische Erotik in den konkreten Momenten des Übergangs von einem Filmbild zum nächsten. Die organische Spirale der Filmmontage öffnet sich gegenüber dem filmischen Reich der Erotik, die umgekehrt wiederum das ekstatische Pathos dieser Spirale durchkreuzt. In diesem Sinne exemplifiziert die Spiralform des Films das dialektisch verfasste, rekursive Prinzip der über mehrere Ebenen gestaffelten Filmtechnik, welches sich vom Kleinsten (dem Bild), über das Nächstgrößere (die Einstellung), bis zum gesamten Film erstreckt, je nach Montageauffassung sogar Zuschauer_in, Kinosaal und Popcorn mit einzufassen vermag und dadurch umgekehrt auf die grundlegende Materialität des Films in Form des Einzelbildes zurückwirkt.

Der dialektische Zusammenhang zwischen dem Organischen und dem Pathos, der für Eisenstein 1939 die Grundlage für die Bestimmung der Montage und folglich des Films darstellt, erweist sich in diesem Sinne als grundlegend affektiv, wenn nicht gar bereits sexuell konnotiert (wie Didi-Huberman betont) und zeigt starke Analogien zu Batailles Konzipierung der Erotik auf: Das Pathos beschreibt ebenso wie die Erotik das primär sinnliche Zusammenprallen zuvor diskontinuierlicher, individuierter Wesen, und zwar der kollidierenden Bilder. Die Filmbilder als *winzige Wesen* – das Bild des menschlich identifizierbaren Geistes Gisaburos (Abb. 1) und das der starren Materialität des verschlossenen Gesichtes (Abb. 3) – lösen sich in einer ephemeren Bewegung der Kontinuität auf: »Die Bewegung als Horizont der Formen, das Begehren als Horizont der Bewegung«, wie Didi-Huberman es ausdrückt (2010 [1995], 315). Sie hören auf, in ihrer individuell konturierten Abgeschlossenheit zu existieren. Anstatt jedoch in eine tatsächliche *Kontinuität des Seins* überzugehen – die, wie anfangs beschrieben, nur der Tod einzulösen im Stande ist – integriert das kontinuierliche Transformationsmoment des Bewegtbildes den Tod in den Schaffensprozess. Der Film gründet sich dieser Argumentation nach ebenso wie die Erotik auf einer Überführung winziger, diskontinuierlicher Wesen in eine im Bataille'schen Sinne transgressive Bewegung der Kontinuität des Seins, mündet aufgrund der letztendlichen Unmöglichkeit dieser Bewegung jedoch wiederum in der Herausbildung eines neuen diskontinuierlichen Wesens: der Szene, die sich ihrerseits gegenüber dem Film als ganzem diskontinuierlichem Wesen öffnet. Die dialektische Spirale des Films, die Eisenstein beschreibt, wird folglich erotisch vorangetrieben.

Der Film als zeitbasiertes Medium strebt im Moment seines Erscheinens stets nach einer zeitlichen Entgrenzung, einem dauerhaften Anderswerden.¹⁵ Die Transitorik des Films stellt eine fließende Bewegung dar, die jedoch ihrerseits davon gekennzeichnet ist, dass im Moment des Werdens immer der Moment der Auflösung inbegriffen ist (vgl.

15 Julia Bee beschreibt das Anders-Werden des Films in ihrem gleichnamigen Aufsatz unter einem Rückbezug auf die Philosophie von Deleuze vor allem als politischen Faktor, der die Festschreibung des als *anders* Empfundene(n) (*Othering*) in eine Befragung der Prozesse dieses ständigen In-Bewegung-Seins zu überführen vermag. Bee bezieht das Anders-Werden des Films hierbei vor allem auf die Praxis des ethnografischen Films, die in den 1960er-Jahren mit den Filmen Jean Rouchs einsetzte (vgl. Bee 2020).

Wolf 2008, 69). Das Entstehen ist geprägt von gleichzeitigem Sterben. Das Wechselspiel zwischen diesen beiden Polen kennzeichnet sowohl die Sehnsucht des filmischen Mediums nach einer zeitlichen Unendlichkeit als auch gleichzeitig seine unabwendbare Vergänglichkeit. Ebenso wie Menschen nach Bataille in der Erotik die Auflösung ihrer selbst in einer Kontinuitätsbewegung suchen, suchen Filme nach der Auflösung ihrer selbst in einem stetigen Anderswerden, das jedoch – wiederum parallel zur menschlichen Erotik – zu einem unausweichlichen Scheitern verdammt ist. Die Montage, die für den Film als künstlerisches Medium von fundamentaler Bedeutung ist, lässt sich durch das Zusammenführen der Pathos-Theorie Eisensteins mit der Erotiktheorie Batailles als eine Formation von affektiven Kollisionen neu perspektivieren, die in ihrer filmerotischen Ausprägung auch den Tod inkorporiert. Der Film wird dieser Lesart folgend als ein erotisches Medium kenntlich. Die *filmische Erotik* erschöpft sich demnach nicht in der Repräsentation erotischer Szenen, sondern erweist sich als eine Kraft, die auch die medientechnische Ebene des Mediums tangiert und informiert. Ähnlich wie Deleuze über das amerikanische Kino ausführt, dass die klassischen Hollywood-Narrative aus einer technischen Verfertigung der Konvergenzmontage emergieren (vgl. Deleuze 2017 [1983], 52), stellt die Repräsentation von Erotik im Film ein Emergenzphänomen mit spezifischen Ästhetiken und narrativen Ausprägungen dar, das aus der medientechnischen Erotik des Films entspringt. Die affektiven wie narrativen Ausprägungen dieses Phänomens werden im nachfolgenden Kapitel ausgelotet, vor allem jedoch in den anschließenden Filmanalysen (Kapitel 6–8) exemplifiziert. Welche konkreten Montagetechniken des Erotischen sich beschreiben lassen und welche Erzähl- sowie Adressierungsmodi aus diesen Techniken hervorgehen, stellt dabei eine der zentralen und wiederkehrenden Fragen dar. Zuvor möchte ich jedoch noch einige Überlegungen zur historischen Verortung der erotisch-organischen Konzeption des Films anschließen.

4.5 Vom Sprachlich-Intelligiblen zum Organischen

Wolfgang Beilenhoff beschreibt den Übergang der frühen Montagetheorie Eisensteins in *Dramaturgie der Filmform* (Eisenstein 2018 [1929]) hin zu seiner späteren Theorie *Das Organische und das Pathos* (Eisenstein 1973 [1939]) als einen, sich auf die Chiffren 1929/1939 verdichtenden, Paradigmenwechsel (vgl. Beilenhoff 2011, 214). Während Eisenstein die Montage 1929 noch als »Film-Grammatik« ausweist (Eisenstein 2018 [1929], 284), die letztendlich zur Herausbildung des »rein intellektuellen Film[s]« führt (ebd., 301), entwirft er 1939 (wie zuvor beschrieben) ein »holistisches System, in dem Qualitäten wie Synästhesie, Gesamtheit, organische Einheit und Ekstase die zentralen Rollen einnehmen« (Bulgakowa 2001, 44). Wie Beilenhoff in Bezug auf Oksana Bulgakowas Theoretisierung dieses Paradigmenwechsels ausführt, handelt es sich hierbei um ein neues Verständnis des Films, welches gleichsam einen neuen Theorierahmen und neue Leitkonzepte mit sich bringt: Die Chiffre 1929 steht dabei für Reflexologie und Linguistik ein; 1939 hingegen kennzeichnet eine Bewegung hin zu Affekt-, Pathos- und Bildtheorie. Die hier skizzierte Fluchtlinie verdichtet sich zudem in Eisensteins Monumentalwerk

Die Methode (2016 [1932–1948])¹⁶, in welcher – wie Elena Vogman betont – Eisenstein sein Schaffen sowohl inhaltlich als auch formal in der Konzeption des *sinnlichen Denkens* zusammenführt:

Das sinnliche Denken ist dabei als ein spezifischer Bezug zwischen Denken und Material zu begreifen: als ein Materialraum, der denkt und als ein Denken, das im Material seine Bewegung wiedererlangt. (Vogman 2018, 15)

Material und Theorie waren bei Eisenstein schon immer zwei eng miteinander verwobene Seiten seines Werks. In der *Methode* kondensiert sich diese Verschränkung auf eine gleichsam theoretisch wie formal konzipierte Idee von Sinnlichkeit. Eisensteins Denk- und Schreibbewegungen finden hier in der Form von »intellektuelle[n] Attraktionen« ihren Ausdruck (ebd., 107). Eisenstein betont indes, dass intellektuelle Attraktionen keinesfalls die Emotionalität ausschließen. Vielmehr werde die »reflektorische Tätigkeit als Affiziert-Sein wahrgenommen. [...] Der Erhalt des emotionalen Effekts ist unabdingbar« (Eisenstein zitiert nach Vogman 2018, 107).

Der Schritt von der *Methode* – als Auseinandersetzung mit der Verschränkung von Affizierung und Kognition – hin zur Erotik als psychologische Suche im Sinne Batailles ist nicht weit. Die Wesensverwandtschaft zwischen Sexualität und Kunst stellt in der *Methode* für Eisenstein einen der Hauptbezugspunkte des (poetischen) Denkens dar (vgl. Bershtein 2021). Sexualität vermag es, die von Eisenstein 1939 in der Pathos-Theorie zentralisierte Funktion der Ekstase einzunehmen und darüber hinaus – vor allem in Form dessen, was er in der *Methode* als »Bisexualität« bezeichnet (Eisenstein 2016 [1932–1948], 49) – neue Möglichkeiten des soziopolitischen Fortschritts zu eröffnen.

Eisenstein verwendet den Begriff der Bisexualität nicht im heutzutage üblichen Sinne einer beidgeschlechtlichen sexuellen Orientierung, sondern als Synonym für Androgynität. Er arbeitet anhand verschiedener Rituale und mythologischer Vorstellungen die Idee von einem idealtypischen »Zweigeschlechterwesen« (ebd., 45) heraus, das in einer ursprünglichen Einheitlichkeit existierte, bevor sich die Trennung der Geschlechter in Mann und Frau auf sozialer Ebene vollzog (ebd., 47).¹⁷ Als immanenter Gegenpol zu Nietzsches Übermensch stellt das Zweigeschlechterwesen für Eisenstein eine regressive Triebverhaftung im Menschen dar, welche unterdessen weder unterdrückt noch vollständig rekonstruiert werden darf. Stattdessen muss die regressive Bisexualität des Menschen »mit einer positiven [also progressiven] Anwendung einhergehen«

16 *Die Methode (Metod)* wurde 2008 erstmals als vollständige Textversion des russischen Originalmanuskripts in vier Bänden bei PotemkinPress publiziert. Auszüge erschienen 2016 in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Das Urphänomen der Kunst*, herausgegeben und übersetzt von Oksana Bulgakowa und Dieter Hochmut (Eisenstein (2016 [1932–1948])).

17 Die Beschreibungen Eisensteins erinnern an Platons Konzipierung eines ursprünglichen Zweigeschlechterwesens in Form des Kugelmenschen. Den Mythos der Kugelmenschen führt Aristophanes in Platons Symposion aus (vgl. Paulsen/Rhen 2006). Nähere Ausführungen zu Platons Eros Konzept, das er im Symposion entwickelt, folgen in Kapitel 5.6 dieser Arbeit. An dieser Stelle sei lediglich angemerkt, dass im Gegensatz zum Mythos des Kugelmenschen bei Eisenstein aus der Vorstellung eines ursprünglichen Zweigeschlechterwesens kein strikt binäres Denken folgt, das den Menschen als dual zerrissenes Mängelwesen konzipiert.

(ebd., 49). So muss die ursprüngliche Androgynität (das Regressive) mit der Aufhebung sozialer Gegensätze (dem Progressiven) – sprich der gesellschaftlichen Benachteiligung von Frauen – zusammengeführt werden, um einen tatsächlichen Fortschritt möglich zu machen. Eisensteins Konzipierungen von Sexualität sind in diesem Sinne hoch anschlussfähig für aktuelle Tendenzen der *Queer Theory*.

Abb. 7: Erotische Zeichnung Eisensteins aus der Serie ›Prometheus‹ (1932).

Abb. 8: Erotische Zeichnungen Eisensteins aus der Serie ›Salomé‹ (1931–1932).

Abb. 9: Erotische Zeichnung Eisensteins aus der Serie ›Stigmatization‹ (1931–1932).



Quelle: Vogman/Rebecchi 2017, 67 (links); ebd., 79 (mitte); ebd., 73 (rechts).

Einer solchen Zusammenführung verlieh Eisenstein zwischen 1931 und 1948, also im Zeitraum des Entstehens der *Methode*, einen künstlerischen – vor der Zensurpolitik Stalins verborgenen – Ausdruck. In dieser Zeit fertigte er eine Vielzahl erotischer und pornographischer Zeichnungen an (Abb. 7–14). Die Zeichnungen Eisensteins sind von antiken und christlichen Mythologien durchzogen, so referieren ganze Bilderserien auf Prometheus (Abb. 7), Salomé (Abb. 8) oder den gekreuzigten Christus (Abb. 9). Die als pornographisch eingeordneten Zeichnungen – welche aufgrund dieser Kategorisierung nicht archiviert und lange Zeit unter Verschluss gehalten wurden (Abb. 10–14)¹⁸ – wei-

18 Im Zuge der Auflösung privater Eisenstein-Archive (bspw. in den 1990er Jahren des Privatarchivs Andrei Moskvins) wurden die Zeichnungen in erotische und pornographische Darstellungen unterteilt. Die erotischen Darstellungen wurden anschließend in die *Eremitage* überführt, wohingegen die pornographischen Zeichnungen größtenteils verkauft wurden – sie sollten in privaten Haushalten unter Verschluss gehalten werden, um das Ansehen Sergej Eisensteins nicht zu beschmutzen. 2007 wurde in der *Alexander Gray Associates Gallery* in New York erstmals eine umfassende Schau der sich in Privatbesitz befindenden pornographischen Zeichnungen Eisensteins präsentiert (vgl. Alexander Gray 2017). Die (Selbst-)Zensur pornographischer Inhalte findet sich auch in dem Bildband *Eisenstein on Paper* (vgl. Kleiman 2017) wieder, welcher zwar ein breites Spektrum der Zeichnungen Eisensteins zusammenbringt, jedoch wiederum die pornographisch eingestuft Darstellungen exkludiert. Vergleichbare Archivpraktiken finden sich im Hinblick auf eine Vielzahl der nachfolgend zu besprechenden Filme wieder. Die (akademische) Auseinandersetzung mit erotischen und pornographischen Materialien ist nach wie vor höchst kompliziert, da expli-

sen zudem gezielt obszöne Pervertierungen christlicher Institutionen auf (Abb. 13) und spielen oftmals cartoonesk mit der sexuellen Verschmelzung von Mensch, Tier und Natur (Abb. 11–12). All diesen Bildern ist gemein, dass die menschliche Figur durch erotische Verschränkungsmomente ähnlich dem anfangs aufgegriffenen Bilde des *eselsköpfigen Gottes* ihrer isolierten Position und einer damit einhergehenden konturierten Formgebung beraubt wird. Sie durchläuft gewaltvolle Entgrenzungen, Defigurationen und Metamorphosen. Begehren und Tod, Regression und Progression vereinen sich in diesen Bildern zu teils zynischen, teils parodistischen Überspitzungen.

Abb. 10–14: Als pornographisch eingestufte Zeichnungen Eisensteins aus Privatbesitz, angefertigt 1931–1948.



Quelle: Alexander Gray and Associates Gallery in New York 2017.

zite (und auch Softcore-)Darstellungen oftmals als nicht erhaltenswert bewertet und folglich aus Archiven, Bibliotheken und Kinematheken ausgeschlossen werden.

Es gilt folglich festzuhalten, dass Eisenstein eine zunehmende Abwendung vom primär sprachlich-intelligiblen Potenzial poetischen Schaffens im Allgemeinen und des Films im Speziellen vollzog, die ihn zu den organischen und zuletzt explizit sexuellen Qualitäten filmischer wie poetischer Ausdrucksformen führte. Obgleich Eisensteins Montagetheorien in den 1960er-Jahren oftmals den Ausgangspunkt für Konzeptualisierungen des Films als Sprachsystem darstellten (vgl. Peters 2018 [1962], 383–388), lässt sich so eine gegenläufige Tendenz nachzeichnen, die – ähnlich der Verwandlung Gisaburos vom flüssigen Geist in abstrakte Materialität – zu einem organisch-materiellen Filmverständnis führt. Diese Tendenz wird in der Eisenstein-Forschung vermehrt seit den 2000er-Jahren von Theoretiker_innen wie Oskana Bulgakova, Elena Vogman, Wolfgang Beilenhoff und Evgenii Bershtein betont. Anschlussfähig und gleichsam kritisch gegenüber zeitgenössischen Konzeptionen des *Films als Körper*, die mit Steven Shaviro und Vivian Sobchack in den 1990er-Jahren eingeleitet wurden (vgl. Sobchack 1992; Shaviro 1993, vgl. zu einer Einordnung dieser Tendenz in der Filmwissenschaft auch: Hediger/Tröhler 2005), ermöglicht sie den Rückbezug auf Theorien, die dem Film organisch-körperliche Dimensionen bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusprechen.

Der Paradigmenwechsel, den Eisenstein zwischen 1929 und 1939 vollführte, findet, wie Beilenhoff und Bulgakova betonen, unterdessen seine Rahmung in einer grundlegenden Konjunktur von Konzeptionen des Organischen in den 1920er- und 1930er-Jahren (vgl. Beilenhoff 2011, 215). Diese Konjunktur durchzieht eine Vielzahl neu aufkommender Diskurse in den Humanwissenschaften (vgl. Beilenhoff 2011, 215; vgl. auch Plessner 1928 und Driesch 1928). Das Suchen nach Analogien zwischen künstlerisch-ästhetischen und biologischen Komponenten kann im historischen Kontext als Abwendung von der Faszination des technologischen Fortschrittes des beginnenden 20. Jahrhunderts angesehen werden, die mit der Brutalität des ersten Weltkriegs in ein negatives Schreckensszenario umschlug. Der Film – als mechanisch-technologisches Medium par excellence – stellt in diesem Zusammenhang einen zentralen Aushandlungsort dieses theoretischen Umdenkens dar. Wie Beilenhoff hervorhebt, versprach der Paradigmenwechsel vom Technischen zum Organischen eine Befreiung des Films »von der ›Herrschaft der Mechanisierung‹« (Beilenhoff 2011, 215).¹⁹

4.6 Vom Organischen zum Organlosen

Gerade die historische Dimension dieser Konjunktur gibt unterdessen zu denken, scheint doch die Analogisierung organischer Entitäten mit künstlerischen, technischen und sozialen Strukturen in den Humanwissenschaften erschreckende Parallelen zu Organismus-Konzeptionen der parallel in Europa aufkommenden Totalitarismen aufzuweisen. Das Volk als *biologischer Organismus* wurde in diesem Zuge politisch

19 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Henri Bergson den Film als mechanistisch verdammt. Erst André Bazin und Gilles Deleuze lösen den Film (mithilfe der Theorie Bergsons) aus der mechanistischen Verhaftung. Sie wenden also Bergsons Theorie gegen ihn selbst und verweisen auf die organischen Komponenten der Filmtechnik (vgl. Engell 2010, 113ff.)

instrumentalisiert und ebnete nicht zuletzt den Weg für die nationalsozialistische Propaganda des ›Ausmerzens krebsartiger Geschwulste‹ aus dem von Krankheit befallenen Volkskörper (vgl. Weber 2006). Auch die begriffliche Verwendung des Pathos durch Eisenstein 1939 verlangt nach einer kritischen Distanz, stellte doch das Evozieren eines filmischen Pathos eines der Hauptprinzipien sowohl nationalsozialistischer als auch stalinistischer Monumentalästhetik und der darin verorteten Verknüpfung von Affekt- und Wertehorizonten dar (vgl. Hüningen 2011). Ohne aus diesen begrifflichen Überschneidungen Kausalitäten oder einen terminologisch-konzeptuellen Determinismus ableiten zu wollen, ist es an dieser Stelle essentiell, die Überschneidungen zwischen totalitären Organismus-Konzeptionen und dem (human-)wissenschaftlichen Aufkommen von Körperbegriffen als gängige Metaphern und Theoriekonzepte im frühen 20. Jahrhundert näher zu beleuchten.

In der Eisenstein-Forschung gibt es eine intensive Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Eisensteins Schaffen (sowohl theoretisch als auch praktisch) und dem sowjetischen Stalinismus. In ihrer Dissertation *Film und Macht* (2003) greift Anna Bohn die Hauptzüge dieses Diskurses auf und setzt sie zu Eisensteins Kunsttheorien (Der *Methode* und dem *Grundproblem*) in Bezug. Das Verhältnis zwischen Eisensteins Schaffen und dem stalinistischen System ist hierbei durchweg ambivalent. Bohn arbeitet zwei Momente des Konflikts zwischen beiden Seiten heraus, welche 1937 in dem Verbot des Films *DIE BESHIN-WIESE* (*Beshin lug*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR kein Erscheinungsjahr [Drehzeit 1935–37]) und 1946 in dem Verbot des zweiten Teils von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (*Iwan Grosny II*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1958 [1946]) kulminierten. Vor allem das zweite Verbot steht hierbei in einem harschen Kontrast zu der im gleichen Jahr erfolgten Verleihung des Stalinpreises für den ersten Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* (*Iwan Grosny I*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1944) und zeigt das Ausmaß der Widersprüchlichkeiten auf.

Die 1939 veröffentlichte Pathostheorie Eisensteins kann im Zusammenhang dieser Konflikte als Versuch einer politischen Rechtfertigung angesehen werden, die spezifisch das propagandistische und dialektische Potenzial des *Panzerkreuzers* betont. Die leibliche Lenkung eines Publikums, als Höhepunkt des formal angelegten Filmpathos, welches im Moment der wirkungsästhetisch erzielten Ekstase vom Kinossessel aufspringt, würde eine Hinwendung zur totalitären Instrumentalisierung emotionaler Wertesysteme im Sinne Stalins nahelegen. Im Gegenzug wurde jedoch der zweite Teil von *IWAN DER SCHRECKLICHE* gerade aufgrund seines Ausstellens, Thematisierens und Ansprechens sexueller Subtexte in der Inszenierung der Herrschaft von Iwan IV. Wassiljewitsch – also wegen dem Zusammenführen von politischen und den Körper adressierenden Momenten – von Stalin aufs Schärfste verurteilt. Eisenstein führte hier die politische Ebene der Alleinherrschaft Iwans (die er als Allegorie zu der Alleinherrschaft Stalins glorifizieren sollte) mit dem archaischen Bild des seine Kinder fressenden Saturns (1823) von Francisco de Goya zusammen (vgl. Bohn 2003, 330–331). In der Kombination aus politischem und archaischem Moment ergab sich hierbei »das Bild für die Vernichtung des eigenen Volkes« (ebd., 331). Bereits bei Goya waren Gewalt und Eros verschaltet, musste so das erigierte Glied des kannibalischen Saturns schon im 19. Jahrhundert zensiert werden. Wie Joan Neuberger argumentiert, führte Eisenstein die Tradition dieser Verschaltung fort, evozierte – Neuberger Analyse folgend – *IWAN DER SCHRECKLICHE II* doch vor al-

lem aufgrund seines homoerotischen Subtextes die Empörung Stalins (vgl. Neuberger 2018, 116).

Während Eisenstein es gelang, das Zusammenführen des politischen Inhalts der russischen Revolution 1905 mit dem pathetischen Kollidieren affektiver Einstellungen im PANZERKREUZER POTESKIN vor Stalin theoretisch zu legitimieren, führte die gleiche Form des Zusammenschlusses 1946 beinahe zu seiner Liquidierung (vgl. Bohn 2003, 307). Das Evozieren erotischer, mystischer und religiös geprägter Bildlichkeiten widersprach nach offizieller Auslegung dem Anspruch des sozialistischen Realismus, die sowjetische Wirklichkeit und mit ihr tatsächlich »lebendige Menschen« (ebd., 319) darzustellen.

Im Anschluss an Bohns und Neuberger Ausführungen lässt sich demnach argumentieren, dass die Verbindung von Pathos und Politik je nach inhaltlicher Ausgestaltung von Stalin mal zelebriert, mal verdammt wurde. Während der stalinistische Totalitarismus jedoch die Lenkung des organisch geschlossenen, sowjetischen Menschen zentralisiert, lösen sich die Menschenbilder Eisensteins – wie in seinen Zeichnungen – in Metamorphosen auf. Hierin lässt sich ein subversives Potenzial verzeichnen, das durch die Dezentrierungen des Menschen seinen Ausdruck findet.

Eine einfache Reduzierung von Eisensteins Organismus- und Pathos-Theorien auf propagandistische Totalitarismen wäre in diesem Sinne ebenso fehlgeleitet wie die Attestierung grundsätzlicher Widerständigkeit. Der normative Anspruch auf gesellschaftlichen Fortschritt aufklärerischer Idealismen fand in den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts sein negatives Kippmoment und wird aufgrund dieser Tatsache oftmals als fundamental fehlgeleitet interpretiert.²⁰ Gleichmaßen fatal wäre jedoch als Antwort auf dieses Scheitern, das Organisch-Körperliche per se als emanzipativ-subversiven Gegenpol zum gescheiterten Fortschrittsgedanken der Moderne in Stellung zu bringen. Eine solche Tendenz schreibt Thomas Morsch einer Vielzahl poststrukturalistischer Theorien und nicht zuletzt auch der Wiederentdeckung des Körpers in der Filmtheorie der 1990er-Jahre zu. Der Körper werde hier immer wieder als »Subversion des Diskursiven, des Wissens, der Ordnung und Normativitäten« (Morsch 2011, 131) in Stellung gebracht, werde jedoch durch diesen Rückgriff wiederum seiner Interpretierbarkeit ebenso beraubt wie seiner Ambivalenzen.²¹

In diesem Zusammenhang scheint allein eine grundlegende Skepsis gegenüber normativ-universalistischen Wertungsprinzipien einen dritten Weg aufzuzeigen. Diese

20 Adorno und Horkheimer gaben in der *Dialektik der Aufklärung* (2017 [engl. Original 1944]) den Anstoß für eine auf den Faschismus gerichtete Kritik am normativen Vernunft- und Fortschrittsgedanken der Aufklärung. Als Grundbaustein der *Kritischen Theorie* bildete die *Dialektik der Aufklärung* den Ausgangspunkt für eine intensive Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Vernunft und Mythos, zwischen intelligibler und emotionaler Weltanschauung.

21 Explizit führt Morsch seine Analyse am Begriff des *Punctums* von Roland Barthes, des *Figuralen* bei Jean-Francois Lyotard, des *Exzesses* bei Linda Williams und des *Semiotischen* bei Julia Kristeva aus. So unterschiedlich die einzelnen Ansätze und Konzepte auch sein mögen, arbeitet Morsch einen gemeinsamen Nenner heraus, welcher den Körper als subversive Grenze des Sag- und Zeigbaren konzipiert. Auf Steven Shaviros *Cinematic Body* referierend, konstatiert Morsch eine ähnliche Tendenz, welche sich auch hier in einem positiv gewandten, doch weiterhin mit Denk- und Interpretationsansätzen nicht kompatiblen Körperbegriff manifestiert (vgl. Morsch 2011).

muss sich sowohl gegenüber philosophischen Traditionen kritisch verhalten, die das Körperlich-Organische als grundlegend anti-aufklärerisch und regressiv diffamieren, als auch gegenüber neueren Strömungen, die es in umgekehrter Manier als ebenso grundlegend widerständig und emanzipativ einzustufen versuchen. Gegenteilig zu solch einseitigen Wertungskategorien ist es ausschlaggebend, affektive, körperliche und organische Dimensionen im Sinne Deleuzes und Massumis – und es ließe sich ergänzen, auch erotische Dimensionen im Sinne Eisensteins und Batailles – als Potenzial zu begreifen, jedoch immer als Potenzial eines Kippens: sowohl ins Emanzipativ-Progressive als auch ins Totalisierend-Regressive, was die in dieser Arbeit diskutierten Filmbeispiele paradigmatisch vor Augen führen.

Deleuze und Guattari adressieren diese Problematik in ihren Ausführungen zum *organlosen Körper* (oK) (2007 [1980])²². Grundlegend ist für die Konzeption des organlosen Körpers die Unterscheidung zwischen Körper und Organismus – weswegen auch in den vorangegangenen Überlegungen in Bezug auf Eisenstein nie vom *Organismus*, sondern immer vom *Organischen* als tendenziell ent- statt begrenzter Denkfigur die Rede war.

Der oK heult: Man hat mir einen Organismus gemacht! Man hat mich zu unrecht gefaltet! Man hat mir meinen Körper gestohlen! Das Gottesgericht reißt ihn aus seiner Immanenz heraus und macht ihm einen Organismus, eine Signifikation, ein Subjekt. Es ist der oK, der stratifiziert wird. (ebd., 218)

Körper und Organismus stehen sich hier antagonistisch gegenüber. Im Moment der Festschreibung – der Stratifizierung – verwandelt sich der Körper in den Organismus und verliert das Potenzial seiner Immanenz. Die stratifizierende Festschreibung besteht dabei in einer Reduktion des (organlosen) Körpers auf Subjektivität und Signifikation. Gegenteilig muss der Prozess des organlosen Körpers als Loslösung von diesen Zu- und Festschreibungen verstanden werden, als Prozess der »Entsubjektivierung« (ebd., 219).

Doch selbst die Entsubjektivierung des organlosen Körpers scheint nicht frei von dem zuvor beschriebenen Kippmoment: »Wie kann man sich einen oK fabrizieren, ohne daß er zum krebshaften oK eines Faschisten in uns selber wird, oder zum ausgezehrtten oK eines Drogensüchtigen, eines Paranoikers oder eines Hypochonders?«, fragen Deleuze und Guattari weitergehend (ebd., 224). Die Frage scheint nicht eindeutig beantwortbar zu sein. Die nationalsozialistische Metapher des Krebsgeschwürs umkehrend, inkorporiert der organlose Körper immer die Gefahr, von »Fröhlichkeit, Ekstase und Tanz« (ebd., 207) in Faschismus und Totalitarismus (vgl. ebd., 223) umzuschlagen. Aufgrund

22 Die Autoren übernehmen die Idee des organlosen Körpers von Antonin Artaud, der diese erstmals in seinem Radiovortrag *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1986 [1947]) entfaltete, der dazu diente das von Artaud vertretene *Theater der Grausamkeit* im Radio vorzuführen. Artaud rechnet in dem Beitrag radikal mit Gesellschaft, Kirche und Psychiatrie ab, die ihn jahrelang weggesperrt hatte. Dass sich Deleuze und Guattari im Konzept des organlosen Körpers demnach wiederum auf einen Zeitgenossen und Weggefährten Batailles zurückbeziehen, ist in dem hier vorgeschlagenen Argumentationsstrang nicht überraschend, sondern unterstreicht vielmehr die Verknüpfung zwischen den frühen Theorien Bataille und Artauds mit den körperfokussierten Entgrenzungstheorien Deleuze und Guattaris.

dieser Gefahr relativieren beide Autoren ihre Forderung nach der maximalen Entsubjektivierung an gewissen Stellen des Textes, wenn sie schreiben:

Man muß genügend Organismus bewahren, damit er sich bei jeder Morgendämmerung neugestalten kann; und man braucht kleine Vorräte an Signifikanz und Interpretation, man muss auf sie aufpassen, auch um sie ihrem eigenen System entgegenzusetzen, wenn die Umstände es verlangen [...]; und man braucht kleine Rationen von Subjektivität, man muß so viel davon aufheben, daß man auf die herrschende Realität antworten kann. (ebd., 220)

Der organlose Körper als Bewegung der Entsubjektivierung scheint besonders anfällig dafür, von Krankheiten befallen und von Totalitarismen vereinnahmt zu werden. Diese Gefahr im Blick behaltend, wird in den nachfolgenden Analysekapiteln (Kapitel 6–8) immer wieder die Frage nach Subjektivierungen und Entsubjektivierungen gestellt und verhandelt werden. Eine Antwort auf die von Deleuze konstatierte Gefahr kann es meines Erachtens nur sein, sich den *herrschenden Realitäten* zuzuwenden und jedes Mal von Neuem zu fragen, wie viel Subjektivität vonnöten ist, um sich ihnen entgegenzustellen.

Mit dem Deleuze'schen Spagat zwischen einer maximalen Entsubjektivierung und einer unauflösbaren Notwendigkeit letzter Bastionen von Subjektivität kommen wir nun in einer schleifenartigen Bewegung zurück zu den anfänglichen Überlegungen bezüglich der Subjektivität und der entindividualisierenden Materialisierung des Geistes von Gisaburo in Ōshimas Film *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* einerseits und zu dem stetigen Oszillieren der Erotik Batailles zwischen Kontinuität und Diskontinuität andererseits. Am Anfang dieser Schleife stand das visuelle Bild einer *Mechanik des materialisierten Geistes*, welches es erlaubte, die theoretische Hinwendung zu körperlichen und materiellen Paradigmen in einem vorerst primär sinnlichen Kontext der Erotik zu verorten. Mit Bataille erhielt die *Mechanik des materialisierten Geistes der Erotik* eine erste Charakterisierung, welche auf der Auflösung individuierter (und mit Deleuze ließe sich ergänzen: *stratifizierter* und *subjektivierter*) Diskontinuität beruht. Da diese Bewegung immer auf der Überschreitung von Grenzen einer in sich kohärenten, diskontinuierlichen Entität beruht, die nur im Tod vollends einlösbar ist, schreibt sich in die Erotik hierbei – in *IM REICH DER LEIDENSCHAFT* ebenso wie in die erotischen Zeichnungen Eisensteins – eine fundamentale Geste der Gewalt ein. Mit den Ausführungen Deleuze und Guattaris lässt sich nun wiederum die erotische Auflösung diskontinuierlich-festgeschriebener *Organismen* als Entsubjektivierung, als Prozess des organlosen Körpers beschreiben. Erotik wird so als paradigmatischer Prozess des organlosen Körpers kenntlich. Die Erotik muss hierbei unterdessen – wie der organlose Körper – einen Restbestand der diskontinuierlichen Individualität bestehen lassen, um »sich bei jeder Morgendämmerung neugestalten« (ebd., 220) zu können, also um wiederum ephemere Diskontinuitäten herauszubilden.

Durch die Hinzunahme der Montagetheorien Eisensteins, des hierin verorteten Paradigmenwechsels und des theoretischen Kontextes der 1920er- und 1930er-Jahre folgte ein Perspektivwechsel, der den Film unter dem Blickwinkel eines Gefüges der affektiv-technischen Verschränkung kenntlich zu machen erlaubt. Diese affektiv-technische Verschränkung beruht dabei auf der der filmischen Montage immanenten erotischen Be-

wegung. Sie kann als erstes analytisch herausgearbeitetes Moment der Anthropomedialität filmmedialer Erotik benannt werden. Diese erotische Bewegung weist sich durch den Rückbezug sowohl zu Bataille als auch zu Eisenstein als dialektische Bewegung aus. Dies mag zuerst paradox erscheinen, hängt doch der Dialektik immer eine Form von Zwangsläufigkeit und Determinismus, von Ausrichtung zum Höheren und intelligibler Abstraktion an, welche die Erotik als grundlegend heterologes Element gerade in Frage stellt. Wenn die Erotik folglich dialektisch gedacht wird, so ist daran zu erinnern, dass sich diese Verbindung immer auf eine *konkrete Dialektik* bezieht, die – wie von Bataille und Eisenstein eingefordert – das Niedere als Eigenwert bestehen lässt, ohne es in einem Höheren aufzulösen.

Nach diesem theoretischen Durchgang möchte ich nun in einem ersten Zwischenfazit auf die anfangs formulierte Frage zurückkommen, ob sich aus der Hinwendung zu der konkreten Operation medialisierter Erotik ein strapazierbares (Film-)Körperverständnis gewinnen lässt, das philosophische und filmwissenschaftliche Körperbegriffe gleichzeitig befragt und erweitert. Wenn die Erotik derjenige Operationsmodus ist, der auf der Ebene der Montage das Fundament für das Verständnis des Films als organisch-technisches Gefüge bildet, so macht diese Verschiebung bereits deutlich, dass die Konzipierung eines singulären Filmkörpers zu kurz gegriffen wäre. Wenn mit dem Begriff des Körpers gearbeitet wird, so muss diesem durch eine radikale Entgrenzungsbewegung immer ein Antagonismus zum stratifizierten, individuierten und subjektivierten Organismus im Sinne Deleuzes eingeschrieben sein. Ein Dualismus zwischen Körper und Organismus würde jedoch zu kurz greifen, da wir gesehen haben, dass der organlose Körper ebenso wie der erotisierte Körper stets einen kleinen Vorrat der diskontinuierlich-organisierten Subjektivierung behalten muss, um nicht wie eine offene Wunde, zugänglich für Ideologien jeglicher Art zu sein.

Die filmische Erotik verweist folglich auf ein Konzept von Körperlichkeit, das es vermag, zwischen Festschreibung und Auflösung ebenso zu changieren, wie zwischen Technischem und Organischem. Im Sinne eines anthropomedialen Verständnisses geht sie diesen Polen unterdessen voraus. In der Frage nach der Erotik (verstanden als organisch-technischer Relation) lösen sich die vorher vermeintlich klaren Relata auf. Das Organische ist in Form des sexuellen Akts grundlegend in den medientechnischen Prozess der Filmmontage eingeschrieben und daher nicht von ihm abtrennbar. Die menschliche Erotik ist ihrerseits wiederum auf's Innerste verschränkt mit technisch bedingten Operationen, zu welchen am Ende in besonderem Maße die Filmmontage zählt. Nicht nur erweist sich menschliche Sexualität dann, wie in Kapitel 3 argumentiert, als medial geprägte Körpertechnik, auch zeigt sich über die Erotik der Montage das gegenseitige Ineinandergreifen von sexueller Aktivität und technischer Prozessualität. Die Übergänge von Diskontinuität in Kontinuität sind nicht – wie noch ansatzweise bei Bataille – als anthropologische oder wie im Fall von Spermium und Eizelle rein biologische Prozesse zu verstehen, sondern als anthropomedial figurierte Existenzvollzüge.

5. Erotische und pornographische Erscheinungsformen

Abb. 1–2: *Der erotische Blick.*



Quelle: EROS + MASSACRE, Stills.

[Der] Versuch, die visuelle Konfiguration von Sex in Erotik oder Pornographie abzugrenzen, ist auch der Wunsch, Sexualität einzuschränken, sie fälschlicherweise in verschiedene Pole zu kategorisieren. Erotik und Pornographie, obwohl etymologisch und historisch unterschiedlich, handeln von denselben Dingen: von Begehren und sexuellen Praktiken und von ihren bildlichen, verbalen oder schriftlichen Repräsentationen.

Rodrigo Gerace (2015): *Cinema Explícito. Representações Cinematográficas do Sexo*, S. 18.¹

Es gibt einen entscheidenden Moment im Sexfilm, der in den meisten Filmen rausgeschnitten wird, nämlich jenen kurzen Augenblick, in dem das Kondom rübergestülpt wird. Das Rausschneiden dieser Zäsur ist typisch pornografisch. Denn andernfalls wäre für kurze Zeit eine Atmosphäre, vielleicht ein kurzer Dialog, ein flüchtiger Blick sichtbar geworden. Ein solcher Augenblick birgt die Gefahr, in den Bereich der Erotik zu rutschen.

Lionel Baier in: Francesco Laratta (2006): *Über Explosionen und Verzögerung*, S. 25.

1 Original: »[O] esforço em tentar delimitar a configuração visual do sexo em erótica ou pornográfica também é o desejo de limitar a sexualidade, categorizá-la em polos falsamente distintos. Erotismo e pornografia, embora etimológica e historicamente diferentes, versam sobre as mesmas coisas: prazeres e práticas sexuais e suas representações imagéticas, verbais ou escritas.«

Welchen Zweck hat es, eine Unterscheidung zwischen Erotischem und Pornographischem, zwischen filmischer Erotik und filmischer Pornographie zu treffen? In *Cinema Explicito* (2015) argumentiert der brasilianische Filmwissenschaftler Rodrigo Gerace, dass eine solche Unterscheidung der analytischen Untersuchung wenig dienlich sei, versuche sie doch erneut das Sexuelle zu limitieren, zu kategorisieren und in Kästen zu verschließen. Der schiere Versuch, Pornographie und Erotik voneinander zu trennen, folge einer konservativen Geste, Sexualität in ihre Schranken zu weisen und in kleine, möglichst gut bekömmliche Häppchen zu zerteilen. Im Grunde aber – so Gerace – zielten Erotik und Pornographie auf die gleichen Dinge ab: »Begehren und sexuelle Praktiken und ihre bildlichen, verbalen oder schriftlichen Repräsentationen« (ebd., 18).

In einem von Francesco Laratta geführten Interview argumentiert der Regisseur des erotischen bis pornographischen Films *GARÇON STUPIDE* (*Dummer Junge*, Lionel Baier, CHE/FR 2004) Lionel Baier hingegen für eine durchlässige Abgrenzung: Es gebe »erotische Pornos« ebenso wie »pornographische Erotikfilme« (Baier in Laratta 2006, 25). Die Darstellungsformen spielten hierbei eine ebenso entscheidende Rolle wie die Wahrnehmung der Zuschauer_innen: »Während der eine die Szene erotisch liest, wartet ein anderer oder eine andere darauf, dass die Darsteller endlich zur Sache kommen« (ebd.). Dennoch plädiert Baier für die Benennung von erotischen gegenüber pornographischen Momenten. Ein kurzes Innehalten, ein flüchtiger Blick, das Überstülpen eines Kondoms: Solch ephemere Zwischenräume lassen nach Baier das Pornographische ins Erotische kippen.

Baier vergleicht dieses momentane Innehalten, Warten, Ausharren in der Erotik mit der Unterscheidung Hitchcocks zwischen *suspense* und *shocking movie*. Während im Porno plötzlich eine Bombe detoniert (*shocking movie*), könne man im Erotikfilm beobachten, wie sich Protagonist_innen an einen Tisch setzen, von dem wir als Zuschauer_innen wissen, dass unter ihm eine Bombe platziert ist. Ob diese Bombe tatsächlich explodiert oder nicht, ist vollkommen unklar, gleichzeitig auch unerheblich. Die Detonation steht nicht im Mittelpunkt, stattdessen dreht sich alles um den Moment der Spannung, um die Ungewissheit und Potenzialität des Tickens. »Pornographie als Explosion und Erotik als Verzögerung« (ebd., 26), so formuliert es Baier.

In dem folgenden Kapitel werde ich mich einer Unterscheidung zwischen filmischer Erotik und Pornographie im Sinne Baiers zuwenden. In diesem Zusammenhang spreche ich dezidiert nicht vom Erotikfilm, da es mir hierbei nicht um eine Unterteilung in distinkte Genrekategorien geht. Wie Baier verstehe ich Erotisches und Pornographisches als durchlässige und einander bedingende Phänomene. Erotisches kann in Pornographisches kippen und umgekehrt. Zudem werde ich aufzeigen, dass Erotisches und Pornographisches Film und Kino als Schauanordnungen und Verkörperungsprinzipien durchziehen. Auch hier würde eine Genreunterteilung folglich nicht greifen.

Gerade diese Durchlässigkeit beider Phänomene führt im filmwissenschaftlichen Diskurs zu einer starken Verwässerung beider Kategorien. Erotik wird oftmals in Abgrenzung zur Pornographie eingeführt, dabei aber selten als eigenständige Erscheinungsform konturiert. Erotisch ist dann all das, was zwar nicht explizit sexuell, aber doch irgendwie anstößig, anrühig oder erregend ist. Eine solche Unterbestimmung hat zur Folge, dass filmische Erotik zwar als Bezeichnung für verschiedene Ausgestaltungen von Lust, Voyeurismus, Begehren und den sexuellen Subtexten anzüglicher Bildinhalte

dient, als solche aber oftmals unspezifisch bleibt. Zwar gibt es auch zum Erotikfilm einschlägige Forschungsliteratur, doch folgt diese meist einer von drei Tendenzen: der historischen Abhandlung (vgl. Seeßlen/Weil 1980; Seeßlen 1996; Schäfer 1999), der partikularen Analyse (vgl. Fabris/Helbig 2020; Böhler/Brunner 2006; Faulstich et al. 2008) oder der Abstraktion, die den Bezug zu ihrem Gegenstand einbüßt (vgl. MacCormack 2008). Eine phänomenologische oder filmästhetische Bestimmung filmischer Erotik, die sich gleichzeitig von ihrer als vulgär empfundenen Materialgrundlage nicht abwendet (im Sinne der Forderung Batailles nach Attraktion statt Abstraktion, s. Kapitel 4), bleibt bislang aus.

Anders als Gerace verstehe ich die Unterscheidung zwischen Erotischem und Pornographischem nicht als strikten Kategorisierungsmechanismus. Vielmehr geht es mir darum, bestimmte Merkmale erotischer Erscheinungsformen und Wahrnehmungsmodalitäten in Abgrenzung von pornographischen benennen zu können, um erstens auch Übergangsphänomene und Verschränkungsmomente differenziert betrachten zu können und um zweitens einer Mystifizierung des Erotischen entgegenzuwirken, die in der Forschungsliteratur nach wie vor prägend ist.

Ein mystifiziertes Verständnis von Erotik als undefinierbare, alles durchziehende und sprachlich nicht fassbare Kraft hält sich nicht zuletzt dadurch, dass das Erotische (film-)wissenschaftlich als unterbestimmtes Füllwort für divergierende Formen sublimen Begehrens eintritt. Dem entgegen erscheint das Pornographische dann als das Klare, Fassbare, Sichtbare und Benennbare – gleichzeitig auch als das Banale. Diese Differenzierung spiegelt sich genderpolitisch, wird doch die Pornographie meist mit Männlichkeit, die Erotik hingegen mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht, was in dem Vorurteil mündet, Frauen fühlten sich vom Erotischen angezogen, Männer hingegen von der Pornographie. Das Weibliche erhält dann abermals eine Konnotation des Seichten, sich Entziehenden, Mysteriösen. Eine vorschnelle Wertung in diesem Sinne bestärkt einerseits einen Diskurs, der das Erotische im Gegensatz zum Pornographischen als künstlerisch anspruchsvoll und ästhetisch nobilitierbar einstuft (sprich: was verworfen werden soll, wird als pornographisch bezeichnet; Werke, denen Wertigkeit zugesprochen wird, hingegen als erotisch). Andererseits wird das Erotische dann oftmals nicht näher bestimmt, da es sich als affektive Kraft der sprachlichen Fassbarkeit vermeintlich entzieht.

Entgegen sowohl einer ästhetischen Hierarchisierung als auch einer erneuten Mystifizierung wird in den nachfolgenden Unterkapiteln eine phänomenologische Unterscheidung zwischen Filmerotik und Pornographie angestrebt. Entsprechend den Ausführungen der vorherigen Kapitel sind Erotik und Pornographie dann nicht primär als divergierende Bildinhalte anzusehen. Stattdessen werden sie als Erscheinungsformen in den Blick genommen, denen jeweils unterschiedliche Zuschauer_innen-Adressierungen zugrunde liegen.² Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang sowohl die

2 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass im juristischen Kontext von Pornographie als *Kommunikation* die Rede ist (vgl. Fischer 2021, 1305ff.). Sexuelle Handlungen sind zwar zwangsläufig *Gegenstand* dieser Kommunikation, doch die juristische Definition nach Thomas Fischer, einem langjährigen Richter am BGH, beruht vor allem auf der Adressierung eines_r Dritten. Pornographie auf einen Gegenstand zu reduzieren und nicht als Relation zwischen Medium und Mensch zu

Zeitlichkeit beider Erscheinungsformen (s. Kapitel 5.2) als auch das Verhältnis zwischen Visualität und Haptik, das beide in besonderem Maße bespielen (s. Kapitel 5.4 und 5.5). Eine die nachfolgenden Kapitel durchziehende Frage besteht zudem darin, ob Erotik und Pornographie unterscheidbare Wissensansprüche exemplifizieren.

Wichtig ist zu betonen, dass es sich bei dieser phänomenologischen Einordnung um Ausführungen zur Mainstream-Pornographie handelt. Diese können bei Weitem nicht als charakteristisch für jede Form des Pornographischen angesehen werden, bringen doch alternative, queere und feministische Pornographien ein so breites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten mit sich (oftmals dezidiert erotische), dass sich kein universell pornographisches Element bestimmen lässt. Des Weiteren handelt es sich bei dem in Kapitel 5.4 analysierten Film um ein historisches Beispiel des pornographischen Films, das sich teilweise stark von aktuellen pornographischen Ausdrucksformen unterscheidet. Die historische Perspektive wurde hier jedoch gewählt, um eine stärkere Vergleichbarkeit zum Erotikfilm der 1970er-Jahre herzustellen.

5.1 Was ist erotisch am erotischen Blick bei Laura Mulvey?

Für den Forschungsdiskurs der Filmerotik bzw. des erotischen Films (als Genrekategorie) stellt nach wie vor Laura Mulveys einflussreicher Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) einen der wichtigsten Bezugspunkte dar (vgl. u.a. Strank 2020; Althaus 2006; Schäfer 1999; Osgerby 2012). Teils als Grundlage, teils als Abgrenzungsfolie prägten Mulveys Ausführungen zum *male gaze* nicht nur die feministische und die psychoanalytische Filmtheorie, sondern ebenso den Diskurs um filmische Sexualität. Da *Visual Pleasure and Narrative Cinema* unterdessen allzu oft auf die begriffliche Zuspitzung des *male gaze* beschränkt wird, werde ich an dieser Stelle einige grundlegende Gedanken des Textes auffächern, um zu fragen, welche Rolle hierin der von Mulvey verwendete Begriff des Erotischen spielt und wie sich diese Verwendung nach wie vor im filmwissenschaftlichen Diskurs um Erotik niederschlägt.

Laura Mulvey beschreibt zunächst die Rolle der weiblichen Figur in der symbolischen Ordnung des Kinos: »An idea of woman stands as lynch pin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies« (ebd., 6). Das narrative Kino sei nicht loslösbar von der Angst vor und der gleichzeitigen Faszination für Kastration, für welche die Frau in der patriarchalen Kultur symbolisch einstehe. Die Bedrohung, die von ihr ausgehe, müsse daher gebändigt, die Frau auf die Ebene der Projektionsfläche reduziert werden: Die Sprache gehört dann dem bedeutungsgenerierenden Mann, die Frau wird zum Bild (vgl. ebd., 7).

Das Erotische ist bei Mulvey als Machtkonstellation in jegliches Filmschaffen der patriarchalen Kultur eingeschrieben und weder auf dargestellte Erotik noch auf Pornographie begrenzt. Umgekehrt lässt sich konstatieren, dass auch die patriarchale Kultur jegliche Form der Erotik durchzieht und bestimmt: »Unchallenged, mainstream film coded the erotic into the language of the dominant patriarchal order« (ebd., 8). Der rote Faden

begreifen, ist demnach selbst im juristischen Bereich nicht vorgesehen, findet im film- und medienwissenschaftlichen Forschungsfeld aber immer wieder statt.

der Erotik, der auf diese Weise das Kino prägt, manifestiert sich bei Mulvey im Blick. Dem kinematographischen Blick wird eine doppelte Funktion zugeschrieben: Erstens befriedige er den primordialen Wunsch nach der Lust am Schauen, zweitens bediene er den Narzissmus der Ich-Libido.³ Die Skopophilie führt dabei eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt ein, denn der Blickende konstituiert sich durch die Objektifizierung der Angeblickten als Subjekt. Das Blicken avanciert zu einem narzisstischen Akt der Souveränisierung (vgl. ebd., 10). Die Onnipotenz des Blicks führt in einem zweiten Schritt zu Mulveys wohl bekanntester begrifflichen Verdichtung: Dem *male gaze*.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. (ebd., 11)

Unterdessen erscheint es für die hier angestrebte, phänomenologische Konzipierung von Film erotik als unabdingbar, drei Operationen des *male gaze* zu unterscheiden, denen im Gegensatz zur repräsentationspolitischen Subjekt-Objekt-Dichotomie bislang wenig wissenschaftliche Beachtung zugekommen ist. Bei den ersten beiden Operationen wird die Frau objektifiziert: Dies geschieht laut Mulvey entweder fetischisierend (z.B. in den Filmen Josef von Sternbergs) oder investigativ (z.B. in den Filmen Alfred Hitchcocks) (vgl. ebd., 14). Bei der dritten Operation richtet sich der *male gaze* auf den männlichen Protagonisten. Dieser Blick ist dann identifizierend und erlaubt es dem Mann, sich – ähnlich wie in Lacans Spiegelstadium – zu erkennen. Diese Operation ist folglich subjektbildend. Die ersten beiden Operationen sind hierbei jeweils auf die Kastrationsgefahr gerichtet, die von der Frau ausgeht, weisen jedoch unterschiedliche Reaktionen auf. Die Fetischisierung verkehrt die Gefahr in ein idealtypisches, standardisiertes und zudem fragmentiertes Bild. Die Frau wird als bildgewordenes Produkt für den Mann konsumierbar. Die investigative Operation des *male gaze* hingegen transformiert die Frau in ein Objekt der Nachforschung. Ihre Schuld – die vom Penismangel ausgehende Gefährdung des Mannes – muss kategorisiert, identifiziert und bestraft werden.

Obgleich die Herleitung dieser Operationen klar einer psychoanalytischen Methode folgt, lässt sich an dieser Stelle fragen, ob die Fokussierung von Operationen des Sehens nicht gleichzeitig das Potenzial für eine prozessphilosophische und phänomenologische Erweiterung mitführt. Mulveys Theorie bot aufgrund ihrer starren Konzeption von männlichen Subjekten und weiblichen Objekten bislang vor allem einen Ausgangspunkt für phänomenologische Ablehnungen (vgl. Koch 1988, 17–21). Über die Fokusverschiebung weg von geschlechtlich vordeterminierten Identitätsparadigmen und von vornherein feststehenden Polen (Objekt/Subjekt, Mann/Frau, Sprache/Bild) hin zu prozessualen Operationslogiken lassen sich hingegen phänomenologische Momente innerhalb Mulveys Theorie ausmachen und weiterführen. Die von Mulvey analytisch benannten Operationen (Fetischisierung, Investigation und Identifikation) lassen sich in diesem Sinne als Erscheinungsformen sexueller Subtexte begreifen, die vom Erotischen

3 Die sprachliche wie theoretische Grundlage zu Mulvey Überlegungen bildet Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (2010 [1905]).

zum Pornographischen verschiedene Skalierungsmomente durchlaufen. Die drei Operationen schließen sich dann – entgegen Mulveys ursprünglicher Konzeption – jedoch nicht mehr gegenseitig aus oder durchziehen singulär komplette Filme, Genres oder Autorenwerke, sondern können sich überlagern, verschieben und gegenseitig konstituieren. Es gilt zudem zu fragen, ob den auf Identifikation und (im Deleuzianischen Vokabular) auf Stratifikation hinauslaufenden – folglich stets zu den benannten festgeschriebenen Polen führenden – Operationen nicht auch solche hinzuzufügen sind, die im Sinne Batailles auch das gegenteilige Potenzial von Erotik (und Pornographie) ausmachen: desintegrierende, entgrenzende und transgressive Operationen.

In diesen Überlegungen klingt bereits an, mit welchen Problemen Wissenschaftler_innen konfrontiert sind, wenn sie Mulveys Bezeichnung ihrer eigenen Theorie als auf das Erotische bezogen folgen. Tendenziell auf jede Form (narrativen) Filmmaterials anwendbar, lässt sich mithilfe von Mulveys Ausführungen eine vergeschlechtlichte Ordnung des medialen Sehens herausarbeiten. Diese mediale Sehanordnung ist geprägt durch Operationslogiken, die alle narrativen Anordnungen des Films, darunter sowohl Pornographisches als auch Erotisches miteinschließen. Entscheidend ist bei dieser theoretischen Offenheit, dass es weder um Erotik noch um Pornographie als konkrete Erscheinungsformen geht und dass diese Felder (und sei es unabhängig von der Repräsentation auf einer medienästhetischen Ebene) nicht näher bestimmt werden. Filmische Theorien, die sich methodisch an Mulvey orientieren und damit dem Erotikfilm zuwenden, haben folglich keinen Begriff von Erotik, mit dem sich analytisch arbeiten ließe, sondern schließen von geschlechtlichen Machtdynamiken zurück auf eine an sich undurchsichtig bleibende Relation.

Über geschlechtsspezifische Machtverhältnisse im Kino entstand mithilfe der Theorie Mulveys ein politisch notwendiger und filmwissenschaftlich fruchtbarer Diskurs. Was hierbei jedoch unterging, ist eine dezidierte Auseinandersetzung mit Erotik als vom Pornographischen unterscheidbares Phänomen. Erotik wird im an *Visual Pleasure and Narrative Cinema* anschließenden Diskurs zum psychoanalytischen Platzhalter für sexualisierte Blickdramaturgien. Der erotische Blick konstituiert seither Geschlechterrollen und -positionen. Erotisches Blicken ist danach all das, was Männer in eine aktive Subjektivitätsposition und Frauen in die Rolle einer passiven Projektionsfläche bringt. Erotik wird so von ihrem vorausgesetzten Endpunkt her gedacht, ihrerseits aber nicht näher bestimmt.

Die meisten Analysen, die an Mulveys Theorie anschließen, arbeiten auf diese Weise mit Verschiebungen innerhalb der Parameter aktiv-männlich und passiv-weiblich. Die nach wie vor intensive Auseinandersetzung mit Mulveys Theorie im Kontext filmischer Erotik zeigt dabei auf, dass der grundlegende Faktor Erotik wiederum gegenüber den einzelnen, in ihrer Binarität immer noch weitestgehend statisch bleibenden Polen zurücktritt. Mit Bezug auf Mulvey die Voraussetzung einer dominanten Subjektivität und einer untergeordneten Objektivität sowie einer hieraus resultierenden Dualität infrage zu stellen, scheint kaum durchführbar. Die Fragen, die an ihre Ausführungen anschließen, ähneln sich unterdessen stark: Gibt es einen *female gaze*, der vom *male gaze* unterscheidbar wäre (vgl. Strank 2020)? Was ist mit Filmen, in denen Männerkörper als erotisches Spektakel inszeniert werden – beispielsweise dem Actionfilm (vgl. Althaus 2006, 80–81)? Und können Frauen in der Selbst-Objektifizierung und -Erotisierung eine

Form von aktiver Bedeutungsgenerierung vollziehen (vgl. Schäfer 1999, 311 und Osgerby 2012, 33)? Fragen, die sich auf die Operationslogik innerhalb Mulveys Argumentation oder auf die Erotik als eigenes, vom Pornographischen abgrenzbares Blick- bzw. Wahrnehmungsdispositiv beziehen würden, bleiben hierbei aus.

In Abgrenzung zu dieser Tendenz möchte ich Mulveys Theorie als Basis für filmanalytische Fragen mitführen, die sich auf blickende – und leib-phänomenologisch erweiterte, synästhetische – Operationen des Sexuellen beziehen. Das Sexuelle verstehe ich hierbei als Überkategorie für Erotik und Pornographie. Wenn wir Fetischisierung, Investigation und Identifikation als beispielhafte Operationen des sexuellen Erscheinens und Wahrnehmens begreifen, so lässt sich weitergehend fragen, wie sich diese Operationen konkret filmisch im Fall von Erotik und Pornographie manifestieren, welche weiteren Operationen hinzukommen und wo sich Übergänge innerhalb dieser Operationslogiken ausmachen lassen.

5.2 Zwischen Erotik und Pornographie – Zwischen Latenz und Manifestation

Für die Hinwendung zu der beschriebenen Forschungslücke erotischer Erscheinungsformen einerseits und konkret in der Forschungsliteratur vorhandenen Unterscheidungen andererseits erscheint es sinnvoll, einen Schritt zur Seite zu treten und eine literaturwissenschaftliche Perspektive an die Seite filmwissenschaftlicher Texte zu stellen. Für die filmwissenschaftliche Unentschlossenheit bezüglich des Erotischen ist es bezeichnend, dass am Anfang eines aktuellen Sammelbandes zu dem Thema, *Cinerotic* (Fabris/Helbig, 2020), eben kein film-, sondern ein literaturwissenschaftlicher Aufsatz steht: Susanne Bachs *From erōtikós to sexout. Literary Knowledge about Eroticism* (Bach 2020). Die operationale Betrachtung filmischer Sexualitäten nach Mulvey erweiternd, soll mit Bachs Ausführungen die Frage im Zentrum stehen, wie sich erste Differenzierungsmomente zwischen Erotischem und Pornographischem finden lassen, die (noch nicht) explizit filmisch determiniert sind, sich aber filmisch wenden lassen.

Susanne Bach arbeitet Unterscheidungskriterien zwischen Erotik und Pornographie anhand des Begriffspaares *erōtikós* und *sexout* heraus. Während Bach *erōtikós* auf seine etymologische Bedeutung aus dem Griechischen (sowohl körperliches Begehren als auch geistige Liebe bezeichnend) zurückführt, etabliert sie über den Begriff des *sexout* einen Bezug zu aktuellen Debatten einer durchökonomisierten Form des Begehrens. *Sexout* fungiert als Verweis auf Wilhelm Schmidts Theorie (2015) einer prototypisch pornographischen Sexualität, die auf ständiger Verfügbarkeit, Direktheit und umfassender Käuflichkeit beruht. In diesen Begriffsreferenzen findet sich folglich eine konventionelle Wertung, die Erotik als das Ursprüngliche, Geheimnisvolle, Widerständige und Pornographie als das Kommerzielle, Durchkapitalisierte ausweist. Gegenüber einer solchen Einstufung gilt es die kritische Distanz zu wahren, beruht doch Erotik ebenso wie Pornographie auf einem hohen Grad der Ökonomisierbarkeit, wenn auch durch divergierende Parameter.⁴ Im Anschluss an diese (etwas einseitige) ökonomische Perspektive

4 Kapitalisierungslogiken der Erotik arbeitet beispielsweise die Soziologin Eva Illouz heraus. Insbesondere *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* (2007) und *Was ist sexuelles Kapital?* (2021) sind in diesem

folgen bei Bach Kriterien, die auf den Faktoren der Zeit und der Potenzialität beruhen. Diese Kriterien erinnern stark an die anfängliche Unterscheidung, welche Lionel Baier anführt und lassen demnach wiederkehrende Charakterisierungsmerkmale erkennen.

Nach Bach ist Erotik zunächst als »mentale Reaktion der leichten Erregung« (ebd., 10) zu verstehen. Erst in einem zweiten Schritt entscheide sich, ob die Erotik ins ausgeführt Sexuelle kippe oder nicht. Wichtig sei jedoch, dass sich Funktion und Wertigkeit der Erotik nicht erst aus einer resultierenden sexuellen Handlung speisen. Der zweite Schritt steht nicht im Zentrum, sondern die Erotik konstituiert sich als unentschlossener Möglichkeitsraum des (noch nicht) ausgeführt Sexuellen. Erotik bildet demnach ein Feld von Latenz und Potenzialität, das über eine bestimmte Zeitlichkeit des *Noch-nicht-Realisierten* funktioniert:

This paper argues that eroticism, as an initially mental reaction of (slight) arousal is primarily caused by a stimulus, which then may or may not become sexual, and which has a function of its own. It thrives on potentiality, on fantasy, and in the realm of the not yet realized. It exists for its own sake, plays by its own rules. It is promise not performance. It is fantasy, not action. It can be a means without an end. (ebd., 10)

Im Anschluss an diese erste Definition lässt sich sagen, dass Erotik als nicht zwingend einzulösender Stimulus begriffen werden kann. Von der Pornographie, als Bereich der ausgeführten Sexualität (also umgekehrt: *performance not promise*), unterscheidet sie sich dann erstens auf einer zeitlichen und zweitens auf einer phänomenologischen Ebene: Erstens ist Erotik nach Bach *vor* dem Pornographischen angesiedelt. Zweitens kann das Pornographisch-Sexuelle als funktionsgerichtete Durchführung, als Veranschaulichung von etwas angesehen werden, das die Erotik nur als Potenzial aufführt. Der Erotik ist damit ein stetiger Unsicherheitsfaktor eingeschrieben, der auf der Frage beruht, ob sie einlöst, was sie verspricht, ob sie also ins Pornographische mündet oder ob sich ein kontingenter Schnitt zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit auftut. Ähnlich der Bestimmung des Erotischen als spannungsgeladene Verzögerung im Sinne Baiers lässt sich demnach das Erotische mit Bach als vorgelagert und gleichsam unabschließbar bestimmen, wohingegen das Pornographische in der Stringenz seiner Darstellungs- und Wahrnehmungsmodalitäten verankert ist. Dem Pornographischen ist dann eine gewisse Form der Linearität und Richtungsweisung zuzuschreiben, das Erotische ist demgegenüber von Richtungswechseln, Zeitverschiebungen und Qualitätsänderungen gekennzeichnet, was wiederum an das in Kapitel 3 anhand der *Decamerone*-Filme diskutierte Prinzip der (erotischen) Unabschließbarkeit anknüpft.

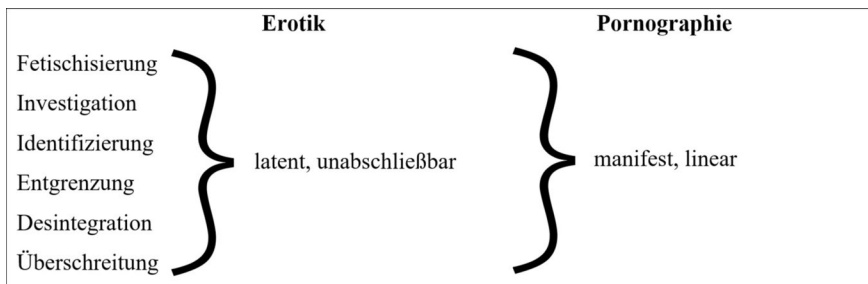
Gleichzeitig ist es wichtig, keine dieser Ausrichtungen als Mangelerscheinung der anderen zu begreifen, sondern erst einmal wertneutral die unterscheidbare Ausrichtung

Zusammenhang einschlägig. Eine weitere Referenz im aktuellen Diskurs bildet Jule Govrins Essay *Begehrnt. Erotisches Kapital und Authentizität als Ware* (2023). Govrin verweist sehr gekonnt auf die Überschneidungen zwischen erotischem und kapitalistischem Begehren, die zu einem affektgeladenen Spiel der Bewertungen – sowohl in öffentlich-ökonomischen als auch privat-intimen Sphären – führen. Beide Bereiche verschwimmen dergestalt zusehends und verunmöglichen eine klare Separierung.

zu konstatieren: Weder stellt das Erotische gegenüber der Pornographie etwas qualitativ Hochwertigeres (weil Sublimeres) dar, noch manifestiert sich seine Inkonsequenz als Defizit. Erotik und Pornographie siedeln sich schlicht in verschiedenen Erscheinungsregistern an.

Halten wir also fest, dass sowohl Erotik als auch Pornographie (mit Mulvey gesprochen) auf (Blick-)Operationen der Fetischisierung, der Investigation und der Identifikation, möglicherweise (in einer Erweiterung Mulveys mithilfe Batailles) ebenso auf anderen Operationen – der Entgrenzung, Desintegration, Überschreitung – beruhen. Durch Hinzunahme der Theorie Susanne Bachs lassen sich weitere Unterscheidungsebenen differenzieren: erstens zwischen Latenz (Erotik) und Manifestation (Pornographie), zweitens zwischen einer unabschließbaren, loopartigen Zeitlichkeit (Erotik) und einer linearen Zeitlichkeit (Pornographie). Diese Faktoren stellen im Sinne einer prozesstheoretischen Betrachtung jeweils Parameter der Operationen dar: Die Blickoperationen Mulveys (Fetischisierung, Investigation, Identifikation) könnten dann entweder latent oder manifest in Erscheinung treten, könnten entweder zeitlich vorgelagert und unabgeschlossen oder linear gerichtet sein.

Abb.2.1: Schema erotischer und pornographischer Operationslogiken.



Quelle: Erstellt von H.P.

Zudem spielt der Faktor der Zeitlichkeit sowohl in der Unterscheidung Lionel Baiers als auch Susanne Bachs eine zentrale Rolle. Diese Tatsache ruft wiederum Linda Williams Ausführungen zu den *Body Genres* auf, denn diese – und damit unter anderem die Pornographie – beruhen laut Williams maßgeblich auf unterschiedlichen Zeitfaktoren: Der Horrorfilm basiere auf einem grundsätzlichen »too early!«, das Melodrama auf einem »too late!« und der Porno auf dem »on time!« (Williams 1991, 9).

Non-sadomasochistic pornography attempts to posit the utopian fantasy of perfect temporal coincidence: a subject and an object (or seducer and seduced) who meet one another »on time!« and »now!« in shared moments of mutual pleasure that is the special challenge of the genre to portray. (ebd., 11)

Pornographie richtet sich demnach auf das Jetzt, auf absolute Gegenwärtigkeit oder zumindest einer Fantasie derselben. Lässt sich im Vergleich hierzu eine divergierende Zeit-

lichkeit der Erotik ausmachen? Wenn sich Erotik in der »Verzögerung« (Baier in Laratta 2006, 26), der Vorgängigkeit (vgl. Bach 2020, 10) und einer aus der ewigen Latenz resultierenden Unabschließbarkeit manifestiert, so schließt daran die These an, dass den Kategorien Williams' eine erotische Zeitlichkeit des *not-yet* im Sinne Bachs zuzuordnen ist. Als das *Noch-nicht-Realisierte*, *Noch-nicht-Stattdfindende* und möglicherweise auch *Nie-zu-Realisierende* richtet sich Erotik dann auf ein Zwischenmoment, der sich stets kurz vor dem Gegenwärtigen ansiedelt, in dieses indes nie ganz übergehen kann, ohne ins Pornographische zu kippen.

In Anbetracht dieser ersten Differenz scheint es nur folgerichtig, dass filmische Erotik – wie im vorangegangenen Kapitel argumentiert – in einem intensiven Spannungsverhältnis zur Filmmontage steht. Die sowohl materialimmanente als auch operativ hervorgebrachte Montage als Prinzip der Verzeitlichung von Bildern ist der Faktor, der das *not-yet* des Erotischen in Erscheinung treten lässt. Das *not-yet* der Erotik entspricht gleichzeitig dem stetigen Streben des Films nach seinem »Anders-Werden« (Bee 2020), nach seiner eigenen zeitlichen Entgrenzung, die jedoch nie vollends aufgehen – eben nicht realisiert, durchgeführt, in pornographischer Stringenz umgesetzt werden kann. Das *not-yet* der filmischen Erotik spiegelt ebenso den Grundgedanken Batailles zum generellen Prinzip menschlicher Erotik wider (vgl. Bataille 2020 [1957], s. Kapitel 4.2): Die Erotik als Suche nach uneinlösbarer Kontinuität, nach einer Kontinuität des Seins, die nie realisiert werden kann, also immer auf einem Zeitprinzip des noch-nicht (und auch niemals) Manifesten basiert.

5.3 Die pornographische Begierde nach Erkenntnis

Mit diesen Vorüberlegungen zu möglichen Differenzen zwischen erotischen und pornographischen Phänomenen möchte ich mich nun dezidiert dem Forschungsdiskurs der Pornographie zuwenden. In den *Porn Studies* finden sowohl im deutschsprachigen als auch im internationalen Raum rege Debatten zu Erscheinungsformen, ethischen und genderpolitischen Komponenten sowie kulturhistorischen Fragen statt, die wesentlich konkretere Thesen aufstellen und Analyseparameter liefern als Arbeiten zum Erotikfilm. Im Folgenden soll es darum gehen, einige der Hauptargumente dieser Debatten mit Blick auf den aktuellen Forschungsstand und eine dezidiert phänomenologische Perspektive zu skizzieren und anschließend mit den zuvor herausgearbeiteten Operationslogiken von Erotischem und Pornographischem in Verbindung zu bringen.

In ihrem Aufsatz *Netzhautsex* (2001 [1997]) konstatiert Gertrud Koch, das Pornographische (die visuelle Zote des Films) habe von Anfang an einen festen Platz auf der »Landkarte der somatischen Affekte« (ebd., 105) des Kinos eingenommen. Pornographie sei nicht als obszöner Missbrauch filmischer Darstellungsmöglichkeiten anzusehen, sondern vielmehr als emblematischer Ausdruck derselben. Dass sich das Kino die gesamte Filmgeschichte durchziehend mit einer hohen Affinität – man könnte sagen mit einer *leidenschaftlichen Begierde* – immer wieder pornographischen Ausdrucksformen zuwendet, ist Kochs Argumentation folgend nicht erstaunlich.

Gertrud Koch führt das basal Pornographische des Kinos (ähnlich wie Mulvey das Erotische) unmittelbar auf den Akt des Sehens zurück: »Das Sehen selbst wird im Kino

sexualisiert und als Schaulust genossen« (ebd., 105). Koch schafft so eine unauflösliche Verbindung zwischen Paradigmen des Sehens und des Begehrens. Das Sexuelle wird im Blick verortet – im Blick der Kamera, der filmischen Protagonist_innen, ebenso wie der Zuschauer_innen. Das Aufkommen des Kinos als Blickdispositiv und das parallel zunehmende Interesse an pornographischen Darstellungen im frühen 20. Jahrhundert führt an dieser Stelle bei Koch zu einer kulturtechnischen Diagnose: Anstatt Pornographie als antiaufklärerische, affektive Überwältigungsstrategie zu begreifen, bringt Koch die pornographische Schaulust mit einem generellen Erkenntnistrieb der europäischen Moderne in Verbindung. Das Interesse an Pornographie konstituiert dergestalt keinen (affektiven, eskapistischen) Kontrapunkt zu einer zunehmend auf Rationalität bedachten Gesellschaft, sondern ist im Gegenteil erst über den »internen Zusammenhang mit Modernisierungsschüben« (ebd., 105) zu verstehen. Die Engführung von Pornographie und moderner Rationalität erscheint hierbei erst einmal als kontraintuitiv und widersprüchlich, entspricht aber Michel Foucaults Ausführungen zur *scientia sexualis* (vgl. Foucault 1991 [1979]), führt diese weiter und verbindet sie mit filmspezifischen Fragen.

Bereits in der etymologischen Herkunft des Begriffs der Pornographie und seiner Entstehungsgeschichte lässt sich ein durchweg ambivalentes Verhältnis zur europäischen Neuzeit und zur Moderne verzeichnen. Als man im Zuge der Ausgrabungen von Pompeji Mitte des 18. Jahrhundert auf ein zuvor ungeahntes Ausmaß als obszön erachteter Alltagsgegenstände der römischen Gesellschaft – also dem zivilisatorischen Vorbild des neuzeitlichen Europas – stieß, stand man vor der selbstauferlegten Aufgabe, die breite Bevölkerung (Frauen, Kinder und arme Bevölkerungsschichten beider Geschlechter) vor dem Überwältigungspotenzial dieser Darstellungen zu schützen.⁵ Wie Walter Kendrick in *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture* (1996 [1987]) beschreibt, bildete sich so ein dem neu entstehenden Selbstbild der westlichen Zivilisation gegenläufiger und entsprechend zu zensierender Bereich heraus, welcher als *pornographisch* betitelt und im *geheimen Museum* (erst im *Museo Borbonico*, dann ab 1866 als »pornographic collection« [ebd., 16] im *National Museum of Naples*) verschlossen wurde (vgl. ebd., 11).⁶ Erst 1976 öffnete das Museum seine Türen, wurde jedoch kurz darauf

- 5 Für die Archäolog_innen war vor allem die Alltäglichkeit des Sexuellen erschreckend. Explizite Sexdarstellungen fanden sich in sämtlichen Räumen der römischen Gesellschaft, nicht nur in Schlafzimmern oder Bordellen, wo man ihnen eine luststimulierende Funktion hätte zuschreiben können. Stattdessen fanden sich Zeichnungen und Statuen erigierter Penisse an Hauseingängen, in der Form von Küchenutensilien, Lampen uvm. Auch künstlerische Objekte und Gemälde waren durchzogen von der Darstellung expliziter Sexualität, die zudem die sittlichen Vorstellungen im 18. Jhd. herausforderte, handelte es sich doch oftmals um sexuelle Akte zwischen Menschen und Tieren oder Hermaphroditen, also zwischengeschlechtliche Wesen.
- 6 Kendrick argumentiert, dass das Wort Pornographie bereits in der griechischen Antike auftauchte, wo es mit »Huren-Maler« oder »Huren-Schreiber« übersetzt werden kann. Ob die »Huren« die Dargestellten oder die Darstellenden bezeichnen, sei unklar: »The term ›pornography‹ – ›whore-painter‹ or ›whore-writer – is an ambiguous one, since it fails to specify on which end of the brush or pen the whore is to be found« (1996 [1987], 13). Der Begriff sei dann jedoch in Vergessenheit geraten und erst wieder ab Mitte des 18. Jhd. neu eingeführt worden. 1850 tauchte der Begriff erstmals in der englischen Schriftsprache auf (vgl. ebd., 11). Die Etablierung des Begriffs der Pornographie zu diesem Zeitpunkt sei aufs Engste mit den Funden aus Pompeji verbunden, für die es eine neue Kategorie brauchte.

abermals geschlossen und erst 2000 endgültig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (vgl. De Caro 2022, 6).

Lange Zeit wurde das Pornographische entsprechend dieser Entstehungsgeschichte unter einem Paradigma der antiaufklärerischen, überwältigenden Nähe verhandelt, vor der es vermeintlich medieninkompetente Menschen wie Frauen zu schützen galt. Wie Leonie Zilch argumentiert, lässt sich in den letzten Jahrzehnten eine erneute Begriffsverschiebung des Pornographischen verzeichnen, welche die Fokussierung auf eine solche Nähe abermals zentral stellt:

Der Begriff [der Pornographie; H.P.] erfuhr seit Mitte des 20. Jahrhunderts zunächst eine Engführung auf sexuell explizite Fotografien und Bewegtbilder, die mit der Intention, die Rezipient_innen sexuell zu erregen, produziert werden, und wird von dort aus in den letzten Jahrzehnten auf bestimmte Darstellungskonventionen ausgedehnt, die sich durch ein geradezu exzessives »Zu-nah«-Sein auszeichnen, man denke etwa an Bezeichnungen wie Food Porn, Travel Porn, Property Porn, ebenso an War Porn oder Torture Porn. (Zilch 2021, 98)

Pornographie bezeichnet dergestalt nicht mehr die Repräsentation explizit sexueller Handlungen, sondern vielmehr einen Adressierungsmodus, der sich in einem exzessiven Distanzverlust niederschlägt. Diese Form der Unvermitteltheit und der (somatischen) Direktheit bildet nach wie vor eine Provokation sowohl für ästhetische Theorien als auch für Epistemologien der Moderne.

Aus dieser Provokationshaltung indes gerade kein Konkurrenzverhältnis zwischen Pornographie und moderner Rationalität abzuleiten, sondern im Sinne Kochs das Pornographische als Aushandlungsort des modernen Erkenntnisinteresses par excellence auszuweisen, stellt wiederum eine Provokation im wissenschaftlichen Kontext dar. In diesem Zusammenhang ist es durchaus erstaunlich, dass die Aushandlung eines epistemologischen Interesses, einer dokumentarischen Autorität und eines Authentizitätsparadigmas immer stärker ins Zentrum des wissenschaftlichen Pornographie-Diskurses rückt (vgl. Zilch 2024). Anstatt (wie im philosophischen Ästhetik-Diskurs) Epistemologie und Körperlichkeit, affektive Nähe und intelligible Sinnsuche als rivalisierende Adressierungsmodi zu begreifen (vgl. hierzu Morsch 2011, 267–278), scheint die Auseinandersetzung mit Pornographie vielmehr das immanente Zusammendenken dieser Bereiche zu ermöglichen. Debatten um die Frage, ob Pornographie nun ästhetisch sei oder nicht, finden sich in frühen Abhandlungen wie bspw. bei Peter Gorsen. Gorsen verfasste zwischen den 1960er- und dem Ende der 1980er-Jahre eine Reihe von Texten, die sich auf verschiedene Weisen mit dem Grenzbereich zwischen Pornographie und Ästhetik – dem was er als *Sexualästhetik* bezeichnete – befassen (vgl. Gorsen 2021). In Anlehnung an Adorno (der Gorsens Dissertation betreute) stand für ihn die Frage im Mittelpunkt, wie »die sinnliche Rettung einer in ihrer Selbsterstörung befangenen Vernunft« (ebd., 129) vonstattegehen könnte. Während Adorno nach einem Weg innerhalb der Ästhetik suchte, wies Gorsen die Pornographie – als Moment des sittlichen Scheiterns der Kunst – als genuin politischen Gegenpol zur überbordenden Rationalisierung aus.

Obgleich die Thesen Gorsens derzeit wieder eine gewisse Beachtung finden, wenden sich aktuelle film- oder medienwissenschaftliche Betrachtungen der Pornographie vor

allem phänomenologischen, psychoanalytischen oder kulturtechnischen Fragestellungen zu. Der Pornographie wird es in dieser Perspektivverschiebung ermöglicht, Erkenntnis nicht nur als somatisch, sondern explizit als sexuell konstituiert auszuweisen, ohne über die konventionellen Fallstricke des philosophischen Ästhetik-Diskurses zu stolpern.

In einem mit Koch vergleichbaren Gestus wendet sich auch Linda Williams in ihrer nach wie vor prägenden Monografie *Hard-Core. Power, Pleasure and the »Frenzy of the Visible«* (1989) dem visuellen Wissensanspruch pornographischer Filme zu. Wie Koch beschreibt sie die Parallelität zwischen dem Aufkommen des Kinos und dem modernen Drang, die Sexualität des Menschen zu verstehen: »With the invention of cinema, in other words, fetishism and voyeurism gained new importance and normality through their link to the positivist quest for the truth of visible phenomena« (ebd., 46). Die Technik des Kinos stellt bei Williams wie bei Koch den Ausgangspunkt für das Aufkommen eines neuen Paradigmas der Foucault'schen *scientia sexualis* dar (vgl. Foucault 1987a). Anstatt den pornographischen Blick in einer Kontinuität mit erotischen Darstellungen der Kunstgeschichte zu sehen, beschreibt ihn Williams als technisch neuen Ausdruck eines auf den (vor allem weiblichen) Körper gerichteten Erkenntnisinteresses (vgl. Williams 1989, 35–36). Indem sowohl Koch als auch Williams den Willen zum sexuellen Wissen aufs Engste mit der technischen Innovation des Kinetographen verbinden, lässt sich im Diskurs über Pornographie eine Zusammenführung von Technizität und einem durch Wissen begründeten Machtanspruch im Sinne Foucaults feststellen.

Gertrud Kochs 1990 veröffentlichten Essay *On Pornographic Cinema* anführend leitet Linda Williams aus dem Erkenntnisdrang des pornographischen Kinos anschließend den Begriff ab, der nachfolgend das grundlegende Prinzip des Hardcore-Films für sie (und nachfolgende Wissenschaftler_innen) konstituiert: Das Prinzip der *maximalen Sichtbarkeit* (vgl. ebd., 48). Diesem Prinzip schreibt sie filmische Ausdrucksformen zu, die zwar historisch variieren, einen gemeinsamen Kern aber in der Kombination aus Krassheit, Nähe und Direktheit finden:

In the hard-core proper, this principle [of maximum visibility; H.P.] has operated in different ways at different stages of the genre's history: to privilege close-ups of body parts over other shots; to overlight easily obscured genitals; to select sexual positions that show the most of bodies and organs; and, later, to create generic conventions, such as the variety of sexual »numbers« or the externally ejaculating penis – so important to the 1970s feature-length manifestations of the genre. (ebd., 48ff.)

Das pornographische Paradigma, alles sehen, alles zeigen und alles verstehen zu wollen, avanciert so in der Verknüpfung mit kulturgeschichtlichen Fragen zu einem Ausdruck des modernen Wissensdrangs schlechthin. Das Kino wiederum als Technik dieses okularzentrischen Wissensdrangs erscheint als pornographisches Medium, das eine *sexuelle Begierde nach Erkenntnis* zu stillen verspricht.

Kein Medium vor dem Film war in der Lage, Details des sexuellen Akts sichtbar zu machen, wie dies die Kamera kann. Das voyeuristische Interesse bedient sich der Kamera als Lupe für seine sexuellen Nachforschungen. (Koch 1981, 4)

Gekoppelt mit dem Realitätsanspruch der Pornographie *echten* Sex, *echte* Lust, *echten* Schweiß und *echte* Orgasmen zu zeigen – was im Fall des weiblichen Orgasmus zum grundlegenden Dilemma der Pornographie führt, da sich dieser potenziell dem Anspruch auf visuelle Nachprüfbarkeit zu entziehen droht (vgl. Zilch 2021, 99) – bedient der pornographische Blick folglich das Versprechen der Authentizität. Erste Überlegungen, die den hierin begründeten dokumentarischen Anspruch der Pornographie herausarbeiteten, lassen sich bereits bei Christian Hansen, Catherine Needham und Bill Nichols finden (1991), setzen sich dann weiter fort und bilden in aktuellen Pornographie-Studien wie bei Ingrid Ryberg (2012) und Leonie Zilch (2024) den ausschlaggebenden Fluchtpunkt der Analysen.⁷ Der pornographische Blick wird in diesen und anknüpfenden Diskursen demnach als ein forschender, identifizierender und klassifizierender Blick konzipiert. Er erinnert stark an die investigative Operation des Blickens bei Mulvey. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass das dokumentarische Realitätsparadigma des Pornographischen einem somatischen Immersionsmodus nicht im Wege steht. Das Pornographische als Erscheinungsphänomen vermag es stattdessen, einen dokumentarischen mit einem immersiven Anspruch, eine epistemologische mit einer somatischen Ausrichtung zu verflechten.

Eine solch dokumentarische Ausrichtung der Pornographie lässt sich, wie Leonie Zilch in ihrer Dissertation *Erregende Dokumente* (2024) argumentiert, anhand einer film-ästhetischen Nähe zwischen Pornographie und Dokumentarfilm nachzeichnen, welche je nach pornographischem Subgenre wiederum variiert: Bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren vermischten sich sexualpädagogische und erregende Formate (bspw. in Annie Sprinkles feministischen Performances); Giovanna Maina und Federico Zeccas arbeiten anhand ihres Neologismus »porno vérité« die Überschneidungen zwischen Gonzo-Pornographie und *Cinéma vérité* heraus (2016, 338)⁸; durch die Konjunktur von Amateurfilmen findet ein Wahrheitsanspruch Einzug, der sich explizit auf Alltagssex richtet; und aktuelle Plattformen (wie z.B. OMGyes) machen es sich zur Aufgabe – wiederum aus feministischer Perspektive – über die Vielfalt von Sexualpraktiken, Bewegungen und Berührungsformen, die Frauen statistisch nachgewiesen Lust bereiten, aufzuklären und für diese Begriffe zu finden (vgl. Zilch 2024, 156).

An dieser Stelle weiter in die Tiefe zu gehen, würde den Rahmen der Analyse sprengen. Festzuhalten ist jedoch, dass verschiedene Pornographien jeweils eigene dokumentarische Ausdrucksmittel entwickelt haben, mit diesen zwischenzeitlich immer wieder brechen, doch stetig in einem Spannungsverhältnis zwischen hochgradiger Performanz – vor allem in Mainstream-Blockbustern durch Sexnummern, die eher an Hochleistungssport als an »reale« Sexualität erinnern – und Rückbezügen auf *authentische* körperliche Reaktionen stehen.

7 Wie Leonie Zilch betont, handelt es sich bei der dokumentarischen Autorität der Pornographie um ein Paradox auf mehreren Ebenen: Erstens scheint die Pornographie gerade dort an Wahrheitsanspruch dazuzugewinnen, wo dieser dem Dokumentarischen zunehmend versagt wird (vgl. Zilch 2024, 6). Zweitens steht der Wahrheitsanspruch in einem harschen Gegensatz zur hochgradigen Performativität der Pornographie, da sich diese – vor allem in Mainstream Blockbustern – fast vollends von alltäglicher Sexualität entfernt (vgl. ebd., 8).

8 Diese sehen sie u.a. in dem exzessiven Einsatz von Handkameras und PoV-Shots, sowie in der Unsichtbarkeit von Keraschnitten.

Das Verständnis des pornographischen Blicks als Blick des Forschens erhält zudem (wie vor allem aus feministischer Perspektive betont wird) eine vergeschlechtlichte Systematik und wechselt so von phänomenologischen zu politisch-ideologischen Parametern. Nicht nur erscheint die Mainstream-Pornographie per se auf männliche Bedürfnisse ausgelegt zu sein (der Kritikpunkt, an dem nicht zuletzt feministische Pornographien ansetzen), sondern auch der dem pornographischen Blick inhärente Wissensdrang bringt eine spezielle Form des patriarchalen Machtanspruchs zum Ausdruck. Die hierin verankerte Verknüpfung von dokumentarischem Anspruch und männlicher Perspektive ist entscheidend und als solche zu benennen, verspricht sie doch andernfalls, einen ideologischen Blick zu naturalisieren und (durch dokumentarische Praktiken) als vermeintlich objektiv zu kennzeichnen.

Um die Betrachtung – wenn nicht Zentralisierung – von geschlechtsspezifischen Dynamiken kommt man in der Auseinandersetzung mit Pornographie nicht umhin. Sowohl Koch als auch Williams argumentieren ihrerseits, dass der wissen-wollende männliche Blick der Mainstream-Pornographie stetig um die vermeintlich unsichtbare, als »Affront für den Erkenntnistrieb« (Zilch 2021, 99) empfundene, weibliche Lust und den nicht belegbaren weiblichen Orgasmus kreist. Wie Jutta Brückner argumentiert, muss die Frau auf die von Williams benannte »male obsession with measurable evidence of pleasure« (Williams 1989, 111) mit exzessivem Stöhnen antworten:⁹

[I]hre Lust ist nicht nachprüfbar, sie überschreitet nicht die Grenze von innen nach außen. Daher die Stöhnorgien, die vor allem eines verraten: die Angst, daß ihre ›Gabe‹ als zu klein empfunden wird. Denn da ihre Lust nicht materialisierbar ist, erblickt der Mann auf ihrem Gesicht und Körper nur Zeichen für etwas, das unsichtbar bleibt. (Brückner 1981, 16)

An dieser Stelle zeigt sich bereits eine erste Limitierung des pornographischen Okularzentrismus. Dort, wo die optische Nachprüfbarkeit der (weiblichen) Lust an ihre Grenzen gerät, muss sie das sinnliche Register wechseln: vom Optischen zum Akustischen. In diesem Registerwechsel klingt bereits ein erster Schritt in die Richtung synästhetischer Wahrnehmungskonzeptionen an. In Jutta Brückners Ausführungen, der Mann erblicke auf Gesicht und Körper der Frau »nur ein Zeichen« (ebd., 16), lässt sich zudem ein anderer Übergangsmoment erahnen, nämlich der vom epistemologisch ausgerichteten Distanzblick hin zu einem haptisch-suchenden, nachspüren-wollenden Blick, im Sinne einer »haptic visibility« Laura Marks' (2000), eines »tactile eye« Jennifer Barkers (2004) oder auch in den Worten Vivian Sobchacks: »[V]ision is always already *fleshed out*« (2004, 60). Das Scheitern der visuellen Nachprüfbarkeit scheint zudem eng verknüpft zu sein mit Körpergrenzen: Mit der Haut als Limitierung des Blicks, der (wie Jutta Brückner argumentiert) eindringen will, dies jedoch nicht vermag (vgl. 1981, 18). Ob ein solch visuelles Eindringen-Wollen, im Pornographischen tatsächlich zentralisiert wird oder welche

9 Auch Enrico Wolf argumentiert im Rückbezug auf Linda Williams, dass die Nicht-Darstellbarkeit des weiblichen Orgasmus »das grundlegende Paradox eines auf Erkenntnis ausgerichteten männlichen Blicks in der Pornographie offenlegt: »[D]er Drang zum Wissen im pornographischen Film scheitert stets an der Fiktion des eigenen Genres, dessen phallogozentrische Sicht die Erkenntnisse über die weibliche Sexualität stets nur vortäuschen kann« (Wolf 2008, 40–41).

Rolle gleichzeitig ein auf die Oberfläche gerichtetes Fühlen spielen könnte, soll nachfolgend ebenso wie Fragen nach synästhetischen Paradigmen filmanalytisch verhandelt werden.

Mit Koch, Brückner, Williams und Zilch lässt sich an dieser Stelle erst einmal zusammenfassend konstatieren, dass dem pornographischen Blick eine epistemologische Ausrichtung zugeschrieben wird. Bei Koch findet sich diese Ausrichtung als erkenntnisgetriebene Schaulust, bei Williams als maximale Sichtbarmachung und bei Zilch als dokumentarische Autorität. Anhand der zuvor mit Mulvey herausgearbeiteten Operationen wird deutlich, dass auch die Erotik nicht frei ist von epistemologischen Wissensansprüchen, spielt doch auch hier der investigative, identifizieren-wollende Blick eine ausschlaggebende Rolle. Gleichzeitig scheinen sowohl Pornographie als auch Filmerotik zwischen Bereichen der Epistemologie und Nicht-Epistemologie zu changieren. Im Pornographischen steht hierbei das stetige Scheitern visueller Nachprüfbarkeit von (weiblicher) Lust zur Disposition, im Erotischen schreiben sich Momente des Zögerns, des Umkehrens und Kollidierens von Wahrnehmungsrichtungen durch den Faktor der von Susanne Bach beschriebenen Potenzialität ein. In den nachfolgenden Filmanalysen stellen sich demnach die Fragen, *auf welches Wissen* die jeweils (teil-)epistemologisch ausgerichteten Blicke von Pornographie und Erotik abzielen, wie sich die synästhetischen Momente beider Phänomene beschreiben lassen und inwiefern die mit Bach herausgearbeitete zeitliche Differenz um Faktoren der räumlichen Ausrichtung ergänzt werden muss.

Um diesen Fragen nachzugehen, möchte ich im Folgenden zwei Filmbeispiele vergleichend analysieren. Beide Filme stammen aus Brasilien, bei beiden führte Jean Garrett Regie. *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* (*The Woman Who Invented Love*, Jean Garrett, BRA 1978) entstand in São Paulo im späten Zyklus des brasilianischen Erotikfilms – der *Pornochanchada*. Nach ihrem Entstehen Ende der 1960er-Jahre und ihrem Höhepunkt in den 1970ern ging die *Pornochanchada* Mitte der 1980er-Jahre mit dem politischen Wechsel von Militärdiktatur zu Demokratie in den Hardcore-pornographischen Film über, der gleichsam das Ende des brasilianischen Erotikkinos besiegelte.¹⁰ Das Schaffen Jean Garretts stellt für diesen Übergang ein aussagekräftiges Beispiel dar. Jean Garrett gilt als einer der wichtigsten Regisseure der *Pornochanchada* aus São Paulo. Wie viele seiner Kolleg_innen war er Teil der Transformation vom erotischen zum pornographischen Film. Er führte bei drei pornographischen Filmen unter dem Pseudonym J.A. Nunes Regie: FUX

10 Dieser Übergang hat mehrere, sowohl zensur- als auch wirtschaftspolitische Gründe. Erstens brachen Anfang der 1980er-Jahre internationale, vor allem italienische und japanische Filme, z.B. *IM REICH DER SINNE* wie in Kapitel 2 ausgeführt, mit den Zensurrichtlinien der Regierung und ermöglichten die Vorführung pornographischer Filme in Brasilien. Mit der Rückkehr zur Demokratie endete zudem der strenge Kultur- und Wirtschaftsprotektionismus. Brasilien schlitterte im Zuge angestauter Reformen und der rasant steigenden Inflation in eine Wirtschaftskrise. Der brasilianische Film wurde nicht mehr hinreichend gefördert und das staatliche Filmförderunternehmen *Embrafilme* verlor zunehmend an Bedeutung, was 1993 zur endgültigen Schließung führte (vgl. Gatti 2012, 265). Der US-amerikanische Film begann unterdessen von neuem, den brasilianischen Filmmarkt zu dominieren und die kurzzeitige Hochphase des inländisch produzierten Populärfilms schwand (zu dieser Entwicklung vgl. Abreu 2015b, 263ff.).

FUK À BRASILEIRA (*Brazilian Fuck Fuck*, J.A. Nunes, BRA 1986), ENTRA E SAI (*Enter and Leave*, J.A. Nunes, BRA 1986) und O BEIJO DA MULHER PIRANHA (*Kiss of the Piranha Woman*, J.A. Nunes, BRA 1986). Anschließend war sein Ruf als Regisseur zerstört. Er erhielt keine weiteren Regieaufträge – ein Schicksal, das er mit vielen seiner Kollegen teilte – und starb 1996 im Alter von nur 50 Jahren.

5.4 Der Kuss der Piranhafrau ist ein Blowjob

O BEIJO DA MULHER PIRANHA (übersetzt: *Der Kuss der Piranhafrau*) folgt den Ermittlungsarbeiten eines Detektivs, der den Todesfall eines in der Badewanne verbluteten Schriftstellers untersucht. Obgleich der Film dem Titel nach *El beso de la mujer araña* (*Der Kuss der Spinnenfrau*) des argentinischen Schriftstellers Manuel Puig aus dem Jahr 1976 evoziert, hat die Handlung mit der politischen, zudem homo- und transsexuellen Geschichte des Romans nichts gemein. Garretts Film ist apolitisch, handelt es sich doch größtenteils um eine Aneinanderreihung konventionell mainstream-pornographischer und im Kontrast zum Roman durchgehend heterosexueller Szenen. Die Sexszenen spielen sich hierbei sowohl im filmischen Präsenz als auch in Rückblenden ab, in denen der Kommissar den Todesfall untersucht.

Die dominante Sexualpraktik stellt in den Sexszenen die stetig wiederholte Fellatio dar. Die einzigen Szenen, die hierbei aus der Reihe pornographischer Genrekonventionen herausfallen, bestehen in sexuellen Interaktionen zwischen der *Mulher Piranha* (*Piranhafrau*, Carla Prado) und einem Piranha in der Badewanne (Abb. 3–6). Als der Piranha in der letzten dieser (als Rückblenden gerahmten) Interaktionen beginnt ihre Geschlechtsteile aufzufressen, stöhnt sie ungestört weiter.

Der Schriftsteller steigt zu ihr in die Badewanne. In einem tödlichen Sexualakt wird er von dem Piranha gefressen und verblutet. Der Film endet anschließend mit einer finalen Sexszene zwischen Detektiv und Piranhafrau. Man könnte meinen, dass die gestörte Ordnung luststimulierender Bildlichkeiten hier wiederhergestellt wird, doch die Szene gleicht mehr einem sexuellen Übergriff der Piranhafrau auf den Detektiv. Die narrative Rahmung durch den Mord, die Szenen zwischen Frau und Piranha, sowie der den Film beendende sexuelle Übergriff stören die pornographische Harmonie und Konventionalität. Sie erinnern stark an die früheren Erotikfilme Jean Garretts und weisen Parallelen auf, die zum zweiten Filmbeispiel, *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR*, hinüberführen.

Um jedoch erst einmal die zuvor herausgearbeiteten Operationen und Erscheinungsformen des Pornographischen sowie den vermittelten Wissensanspruch genauer bestimmen zu können, werde ich mich einer der konventionellen Sexszenen zuwenden und diese anhand filmtechnischer und -ästhetischer Parameter analysieren. Hierbei handelt es sich um den Geschlechtsverkehr zwischen der Hausangestellten und dem Ehemann der Piranhafrau.

Abb. 3: Cunnilingus des Piranhas.

Abb. 4: Close-up der Frau beim Cunnilingus.

Abb. 5: Der Piranha beißt zu.

Abb. 6: Extreme Close-up der weiterhin genießenden Frau.



Quelle: O BEIJO DA MULHER PIRANHA, Stills.

Die Szene beginnt mit einem Medium Close-up des Mannes (Abb. 7). Seinem nach unten gerichteten Blick folgend, fährt die Kamera seinen Körper entlang, um bei der Hausangestellten zu enden, die gerade eine Fellatio praktiziert (Abb. 8). Im Schuss-Gegenschuss Prinzip werden anschließend Close-ups des Gesichts der Frau mit dem des Mannes kombiniert. Hierbei wird ihr Gesicht während der Fellatio aus unterschiedlichen Winkeln gezeigt. Es folgen eine Totalaufnahme der Körper und ihrer Position zueinander (Abb. 9), sowie eine Kamerafahrt, welche die Körper des Paares von den Füßen bis zu den Gesichtern abfährt. Während der gesamten Szene ertönt extradiegetische Jazz-Musik von Count Basie, die das Gezeigte rhythmisiert und bis zu einem gewissen Grad ironisiert. Zum Ende der Sexszene hin wird die Lautstärke der Musik etwas minimiert und diegetische Stöhngeräusche mischen sich unter.

Ein horizontaler Kameraschwenk durch den Raum leitet von der Fellatio zum penetrativen Sex über. Die Penetration wird in Nahaufnahmen der Genitalien (Abb. 10) und des weiblichen Pos (Abb. 11) gezeigt. Zusätzlich ergänzen zwischengeschaltete Medium Close-ups der Frau (Abb. 12) das Geschehen. Als die Piranhafrau in das Zimmer eintritt und den Sexualakt beobachtet, erhalten die Darstellungen eine zusätzlich voyeuristische Konnotation. Gleichzeitig empfindet keine der Einstellungen ihren Blickwinkel perspektivisch nach. Stattdessen wiederholen sich die vorherigen Einstellungsgrößen und -perspektiven erneut: Totalaufnahmen aus der Vogelperspektive, Close-ups der Genitalien

und der Gesichter, Medium Close-ups und Long-Shots der Körper, sowie ergänzende Nahaufnahmen des lüsternen Gesichtsausdrucks der Ehefrau. Die Szene endet ebenso konventionell mit einer Nahaufnahme der externen Ejakulation des Mannes. Die Piranhafrau beginnt sarkastisch zu applaudieren, lobt die Hausangestellte und bittet ihren Mann anschließend das Zimmer aufzuräumen.

Abb. 7–12: Einstellungen einer konventionellen Sexszene.



Quelle: O BEIJO DA MULHER PIRANHA, Stills.

Insgesamt dauert die Szene 5,30 Minuten. 54 Sekunden dieser Zeit (also 16 % der Szene) bestehen aus (Medium) Close-ups der Gesichter der Sexualpartner_innen sowie der

beobachtenden Ehefrau.¹¹ Innerhalb dieser Nahaufnahmen von Gesichtern finden sich wiederum neun Shots des Gesichts des Mannes, sechs Shots des Gesichts seiner Sexualpartnerin und fünf der Ehefrau. Mit Mulvey ließe sich an dieser Stelle konstatieren, dass alle Parameter des männlichen Blicks gegeben sind: Die Kamera folgt (wie im anfänglichen Schwenk) dem Blick des Mannes und nimmt so eine identifizierende Funktion für den männlichen Zuschauer ein. Der weibliche Körper wird fetischisierend objektifiziert und investigativ erforscht. Am Ende der 5,30 Minuten haben wir jeden Winkel des Körpers der Haushälterin sehen können – von nah, von fern, frontal, seitlich, von oben, unten, hinten und vorne –, während der Körper des Mannes (blickend) auf dem Rücken liegen blieb und lediglich in genitalen Close-ups eine eigens Spektakel-generierende Rolle einnahm. Der Blick der Haushälterin, der in den Close-ups zur Geltung kommen könnte, spielt hierbei eine untergeordnete Rolle, handelt es sich doch größtenteils um fragende und absichernde Blicke oder um die Projektionsfläche männlicher Lustsymboliken (offener Mund, geschlossene Augen). Der Blick der Ehefrau scheint eine Alternative zu bieten. Subjektiviert blickt, fetischisiert und erforscht sie eigenständig das dargebotene Schauspiel. Sie schafft eine Identifikationsmöglichkeit für Betrachterinnen und kontert den dominanten männlichen mit einem eigens dominanten weiblichen Blick. In dieser rein geschlechtlich ausgefächerten Binarität ist allerdings die soziale Rolle der Protagonist_innen nicht mitbedacht. Anstatt zwischen männlich und weiblich dominantem Blick zu unterscheiden, ließe sich anführen, dass Subjektpositionen ausschließlich den bürgerlichen Figuren zugesprochen werden. Die narrativ in einer Abhängigkeitsposition befindliche und zudem rassifizierte Hausangestellte bekommt auch über die Blickstrukturen des Films keine Souveränität zugesprochen, fungiert sie doch lediglich als Projektionsfläche für ihre Arbeitgeber_innen.

Abseits der repräsentationspolitischen Relevanz solcher Beobachtungen, führt eine solche Analyse wieder zurück zu den im Hinblick auf Erotik bereits herausgearbeiteten Problemen: Die pornographische Relation wird erstens auf den Blick reduziert und zweitens von statischen Identitätspolen und Rollenverhältnissen ausgehend konzipiert. Wie Linda Williams ausführt, bedingt der oftmals in Erotik- und Pornographie-Analysen mitschwingende Okularzentrismus (der in der psychoanalytischen Filmtheorie unvermeidlich erscheint), eine abermalige Eintragung der cartesianischen Differenz, die den pornographischen Blick als Distanzsinn zentralisiert:

The problem is that our thinking about these erotic and pornographic pleasures has been limited by the lingering Cartesianism of the camera obscura model of vision which continues to deride sensations attached to the body and to oppose them to a putatively more ›pure‹ spirit or thought. Despite its focus on the visual pleasures of cinema, psychoanalytic film theory's preoccupation with the visual ›senses at distance‹ has perpetuated this mind/body dualism by privileging the disembodied, centered gaze at an absent object over the embodied, decentered sensations of present observers. (Williams 1995, 15)

11 Nahaufnahmen der Hausangestellten, während sie die Fellatio praktiziert, habe ich herausgerechnet, da es hier eher um die Darstellung des Sexualaktes geht als um ein Interesse an ihrem Gesichtsausdruck.

Wie könnte stattdessen eine auf Verkörperung und multisensorische Sinnlichkeit ausgerichtete Analysepraxis pornographischer Erscheinungs- und Wahrnehmungsmodi aussehen? Welche Form des Perspektivwechsels könnte sie mit sich bringen? Und wie ließe sich die sinnliche Erfahrung des pornographischen Films wiederum von der des erotischen Films abgrenzen?

In Williams Okularzentrismuskritik treten drei Analyseparameter hervor, die den vermeintlich körperlosen, zentralisierten und unabhängigen Blick der psychoanalytischen Filmtheorie ablösen: Im Zentrum der analytischen Praxis stehen nun verkörperte und dezentrierte Empfindungen einer präsenten, ins Geschehen eingebundenen Beobachterin. Die zentralen Bezugspunkte lauten demnach wie folgt: *Verkörperung*, *Dezentrierung* und *Präsenz*. Wenn wir uns mit diesen Parametern und dem in Kapitel 5.2 herausgearbeiteten Analyseschema nun der soeben beschriebenen Szene erneut zuwenden, lautet die entscheidende Frage nicht mehr: Welche Subjekte und Objekte, Männer und Frauen, Arbeitgeber_innen und Arbeitnehmer_innen konstituiert der (singulär, zentral und vom restlichen Körper losgelöste) pornographische Blick? Stattdessen steht nun im Fokus, durch welche Operationen das Pornographische – verstanden als vom erotischen unterscheidbare Relation – leibliche Erfahrungen hervorbringt?¹²

Wie zuvor beschrieben, besteht die Szene größtenteils aus (Medium) Close-ups von Gesichtern sowie von Genitalien während der Penetration oder der Fellatio. Entscheidend ist hierbei, dass die einzelnen Einstellungen als reibungslos auf einander Bezug nehmende Seiten ein- und derselben Logik miteinander legiert werden. Vor allem das Schuss-Gegenschuss Prinzip erweist sich als formgebend: Aufnahmen von Gesichtern und von Genitalien wechseln sich ab, bedingen sich gegenseitig und konstituieren dergestalt eine Steigerungsdynamik zwischen körperlicher Aktion und psychosomatischer Reaktion. Die Nahaufnahmen sind dabei fragmentierend, verlieren jedoch nie den Blick für das Wesentliche: Sowohl Gesichter als auch Genitalien bleiben zentral im Rahmen positioniert. Obgleich es sich oft um wackelnde Handkameraaufnahmen handelt, ist die gegenstandsorientierte Ausrichtung präzise. Die Körper sind nicht willkürlich abgeschnitten, verlieren sich nicht in Unschärfen oder im Hors-Champ: Ihre durchgängige Anwesenheit im Bild ist entscheidend. Bei den Nahaufnahmen des penetrativen Geschlechtsverkehrs füllen die Körperoberflächen den Rahmen sogar vollends aus (Abb. 10). Sie werden zum bildkonstituierenden, das Bild überschreitenden und doch zum akkurat zugeschnittenen und dadurch konsumierbaren Wahrnehmungsobjekt.

Die präzise angepassten und sich gegenseitig steigernden (Medium) Close-ups werden zudem erstens durch die beschriebenen Totalaufnahmen (Abb. 9) und zweitens durch Kamerabewegungen, welche die Körper der Sexualpartner_innen beinahe abtastend entlangfahren, ergänzt. Sowohl Totalaufnahmen als auch Kamerafahrten positionieren das Geschehen hierbei im Raum und geben den Zuschauer_innen eine Form der Orientierung an die Hand, tun dies jedoch in zwei voneinander unterscheidbaren Modi. Mit Laura Marks lässt sich diese Differenz als Skalierungseffekt zwischen

12 Obgleich Williams in ihrer Beschreibung erotische und pornographische Phänomene abermals in »erotic and pornographic pleasures« (ebd.) bzw. »porno-erotics« (1995, 34), möchte ich argumentieren, dass sich mithilfe ihrer Analyseparameter (z.B. sinnlich, verkörpert, dezentriert) unterschiedliche Addressierungsformen herauskristallisieren.

Haptik und Kartografie beziehungsweise zwischen einem haptischen und einem kartografischen Orientierungsmodus beschreiben (vgl. Marks, 2002, xiii). Insbesondere das Erotische – und es ließe sich an dieser Stelle ergänzen: auch das Pornographische – arbeitet laut Marks mit stetigen Wechseln zwischen diesen zwei Polen, also zwischen »sinnlicher Nähe« und »symbolischer Distanz« (ebd.), zwischen Visualität und Haptik. Beide Modi sind hierbei räumlich konzipiert und basieren auf Relationierungen zwischen Tiefe und Oberfläche:

In a sliding between haptic and optical, distant vision gives way to touch, and touch reconceives the object to be seen from a distance. Optical visibility requires distance and a center, the viewer acting like a pinhole camera. In a haptic relationship our self rushes up to the surface to interact with another surface. When this happens there is a concomitant loss of depth – we become amoebalike, lacking a center, changing as the surface to which we cling changes. (ebd., xvi)

Die statische Totalaufnahme aus der Vogelperspektive (Abb. 9) kann als beispielhaft für den von Marks als »Optical visibility« (ebd.) gekennzeichneten Modus des distanzierenden Blickens angesehen werden. Die bewegten, nahen Kamerafahrten entlang der sexuell interagierenden Körper nehmen im Gegenzug die Rolle des bis ins Extremum gesteigerten Haptischen ein. Sie minimieren die räumliche Distanz zwischen Zuschauer_innen-Körper und Darsteller_innen-Körper und evozieren dergestalt das, was Jennifer Barker im Hinblick auf das haptische Sehen im Film den »material contact between viewer and viewed« (Barker 2009, 12) nennt. In diesen Momenten – so lässt sich wiederum mit Marks weiter folgern – interagieren wir als Oberflächen mit anderen Oberflächen, sprich mit der Oberflächenstruktur des Films ebenso wie den als Oberflächen (im phänomenologischen, nicht im wertenden Sinne) verstandenen Körpern auf der Leinwand bzw. dem Bildschirm. Die beiden Erscheinungsformen (erstens die distanzierte Totalaufnahme und zweitens die tastende Kamerafahrt) stellen dann die Extrempunkte eines sich stetig gegenseitig bedingenden und informierenden Skalierungsgeschehens zwischen Visualität und Haptik dar.

Dieses Skalierungsgeschehen finden wir ebenso in den im Schuss-Gegenschuss Prinzip montierten (Medium) Close-ups von Gesichtern und Genitalien. Die Gesichter können hier unterdessen ebenso wenig einseitig auf ein distanziertes Blicken reduziert werden wie die Genitalien auf ein rein haptisches Fühlen. Das Interesse der Kamera an den sexuell erregten Blicken ist ein gleichwohl haptisches wie optisches. Gleichzeitig hochgradig visuell erforscht und taktil als Oberfläche erspürt nehmen die (Medium) Close-ups der Gesichter eine Zwischenrolle ein. Die Genitalaufnahmen werden auf eine ähnliche Weise visuell erkundet – im Sinne eines epistemologischen Blicks des Forschens – und abgetastet. Eine Trennung zwischen beiden Modi ist im Hinblick auf diese Aufnahmen nicht möglich.

In diesem Sinne ließe sich als erstes Analyseergebnis festhalten, dass die pornographische Relation weder auf den visuellen Distanzsinn noch auf ein haptisches Fühlen reduziert werden kann, sondern gerade in einer bestimmten Form der Bezugnahme zwischen beiden Modi angesiedelt ist. Der pornographische Mainstream Film beinhaltet sowohl Aufnahmen, die vornehmlich mit optischer Visualität arbeiten (Totalaufnahmen

in der Überwachungsästhetik), als auch solche, die eine Extremform des Haptischen hervorbringen (tastende Kamerafahrten) und jene, die beides in sich vereinen und keinem der Pole zugeordnet werden können (Close-ups von Gesichtern und von Genitalien). Wenn die verschiedenen Einstellungen demnach ein klares *Entweder-Oder* konterkarieren, erscheint es als lohnend, sich abermals der Montage zuzuwenden und zu fragen, wie diese Einstellungen aufeinander bezogen werden, wie sich im pornographischen Film also Visuelles und Haptisches gegenseitig bedingen.

Die einzelnen Eistellungen gehen in der beschriebenen Szene – beispielhaft einstehehend für eine Vielzahl Mainstream-pornographischer Filme – beinahe nahtlos ineinander über (vgl. Maina/Zecca 2016, 338). Nähte im Sinne einer *Suture* werden möglichst unkenntlich gemacht, in eine Ästhetik der Reibungslosigkeit überführt. Montagerhythmus, musikalischer Takt, das Hinzukommen von immer mehr Bewegungen, Schnitten, einer dritten Person und diegetischen Stöhngeräuschen: Alle Ausdrucksformen sind auf das zunehmend immersive Anschwellen der somatischen Nähe ausgerichtet, auf ein ununterbrochenes, sich selbst vorantreibendes Spüren, Nachempfinden.

Auch das Visuelle ist nicht der Idee des Nachempfindens entrückt. Als immanenter Bestandteil der Somatik wird es auf das Haptische ausgerichtet, steigert dieses und lässt sich reziprok vom Haptischen verstärken. Visualität und Haptik sind in der Pornographie als einander gegenseitig intensivierende Parameter aufeinander bezogen wie in kaum einem anderen Genre. Das fließende Ineinandergreifen nimmt eine Extremform der Kontinuität an. Momente potenzieller Konflikthaftigkeit zwischen beiden Modi werden so gut es geht minimiert und weichen einer harmonisierenden, zielgerichteten Logik der Korrelation. Strikt technisch gesehen stellt dementsprechend das *Conitnuity Editing* die prägende Montagepraxis dar. Der Wechsel zwischen Sexnummern, Stellungen und Positionen soll ebenso unmerklich vonstattengehen, wie der Wechsel zwischen Nah- und Totalaufnahmen, Gesichtern und Genitalien. Der Fluss des Nachempfindens darf nicht unterbrochen, verzögert oder aufgehalten werden.

Das pornographische Einfühlen basiert dementsprechend erstens auf einer affektiven Steigerungsdynamik. Immer mehr, immer intensiver, immer exzessiver – das somatische Register der Pornographie ist linear determiniert und wird bis zum finalen Moment der Spannungsentladung im Orgasmus durchexerziert. Zweitens beruht die pornographische Taktilität auf Gleichzeitigkeit. Das mimetische *Mitfühlen* der Zuschauer_innen muss in totaler Kongruenz mit der filmischen Somatik stattfinden. Die Rhythmisierung der Pornographie muss diese Gleichzeitigkeit genau takten, die absolute Präsenz, das »on time!« (1991, 9) nach Linda Williams vollführen.

Das Ineinandergleiten von Körpern, das Verflüssigen von Körpermembranen und Schleimhäuten *im* pornographischen Film findet sein Pendant im Erscheinungsregister *des* pornographischen Films. Die Montage, die Blickwechsel, Geräusche, Perspektivverschiebungen und die Einstellungsgrößen: Alles ist auf ein möglichst harmonisches Ineinandergleiten und Verflüssigen ausgerichtet. Affektive Steigerung, taktile Nähe, Linearität und Präsenz sind die Parameter, welche das Versprechen des haptischen Nachempfindens der Pornographie in Erscheinung treten lassen. Dass dieses Versprechen eingelöst wird, dass sich ein Gefühl der Erwartbarkeit einstellt, ist hierbei entscheidend, stellt doch die somatische Öffnung, das tiefgreifende Einlassen der Zuschauer_innen auf den Prozess dieses Mitfühlens, ein hohes Risiko dar. Im Moment des Sich-Einlassens

liegt ein großes Verunsicherungspotenzial, da die affektive Öffnung mit einem hohen Grad an Verletzbarkeit einhergeht. Die phänomenologische Ausrichtung der Pornographie muss sich deshalb stets darum bemühen, dem Verletzungspotenzial mit Absicherungsgesten zu begegnen. Die Linearität der Affizierung kann als eine dieser Absicherungsgesten angesehen werden, ebenso wie das Versprechen von Nachprüfbarkeit und Authentizität. Möglicherweise beruht in diesem Sinne das somatische *Erkennen-Wollen* des pornographischen Blicks ebenso auf einem an und für sich forschenden, epistemologischen Interesse wie auf dem Bedürfnis, die eigene Verletzlichkeit des körperlichen Mitfühlers durch die Vergewisserung aufzufangen, alles nachprüfen, verifizieren, voraussehen zu können.¹³ Das transgressive Potenzial der Pornographie wird durch stabilisierende Momente der Authentifizierung eingeholt, der Verunsicherungsmoment des taktilen Sich-Einlassens, in etwas Gewohntes oder zumindest *Erkennbares* überführt.

Durch das Überführen einer aus der somatischen Öffnung erwachsenden Verletzungsgefahr in eine Ästhetik der Reibungslosigkeit folgt die Pornographie einer Bildpolitik der Verdrängung. Verunsicherung und ästhetische, narrative wie affektive Erwartbarkeit als Gesten der Absicherung erweisen sich als zwei Kehrseiten ein und derselben Medaille. Dies bedeutet, dass dem Pornographischen eine gewisse Krisenhaftigkeit innewohnt, die stets kompensiert werden muss. Die Ästhetik der Reibungslosigkeit ist demnach selbst nicht reibungslos.

Die empirischen Beobachtungen aus dem angeführten Filmbeispiel – die sich gleichzeitig mit den Beobachtungen aus einer Vielzahl Mainstream-pornographischer Filme decken – legen folglich nahe, dass sich in der Abwendung vom Okularzentrismus der psychoanalytischen Filmtheorie Parameter auftun, die das Pornographische als *alle* Sinne bespielendes und gleichzeitig darin nicht minder psychisch ausgerichtetes Phänomen kenntlich machen. Auf der zeitlichen Ebene haben wir es – wie bereits in den vorherigen Unterkapiteln theoretisch hergeleitet – mit Registern der Präsenz, der Gleichzeitigkeit und der Linearität zu tun. Auf der räumlichen Ebene geben erstens dem Visuellen zuzuordnende Totalaufnahmen und zweitens dem Haptischen zuzuordnende Kamerafahrten Orientierung. Beide Modi lassen sich unterdessen nicht voneinander trennen, sind stets durch Montagetechniken des *reibungslosen Fließens* aufeinander bezogen und finden in den (Medium) Close-ups von Gesichtern und Genitalien einen legierten Ausdruck. Das Verschmelzen und das darin begründete Unsichtbar-Machen von Nähten auf filmästhetischer Ebene folgt wiederum dem Ziel des Unkenntlich-Machens von Nähten und dem Verwischen von Grenzen zwischen den körperlichen Empfindungen, zwischen Zuschauer_innen und Darsteller_innen. Dieser somatischen Kopplungslogik wohnt zudem eine affektive Steigerungsdynamik inne, die zwangsläufig in der orgastischen Entladung – in der sichtbaren Ejakulation des Mannes und im exzessiven Stöhnen der Frau – münden muss.

Erkennen und Erfahren greifen folglich ebenso untrennbar ineinander wie der visuelle und der haptische Wahrnehmungsmodus. Weder auf eine epistemologische noch

13 Auch bei Mulvey entsteht der forschende Blick des Mannes aus einer Verunsicherung. Da die Frau durch die von ihr ausgehende Kastrationsgefahr zur Bedrohung des Mannes wird, muss sie investigativ erforscht werden. Vulnerabilität und Erkenntnisdrang gehen folglich auch hier Hand in Hand (vgl. Mulvey 1975, 14).

auf eine affektive Erscheinungsform vollständig reduzierbar, verschränkt das Pornographische beide Momente miteinander. Wenn die Art und Weise dieses Verschränkens im Fall der Mainstream-Pornographie indes auf einer wenn auch krisenhaften *Reibungslosigkeit* und *Transparenz* beruht, lässt sich die Anschlussfrage formulieren, ob sich ein hier unterscheidbarer Modus der Relationierung von Haptischem und Visuellem im Fall von filmischer Erotik ausmachen lässt.

5.5 Wie man Erotik erfindet

Abb. 13: Die anfängliche Hochzeitsreferenz.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Still.

A MULHER QUE INVENTOU O AMOR (übersetzt: *Die Frau, die die Liebe erfand*) folgt auf der narrativen Ebene der Protagonistin Doralice (Aldine Müller), die sich nichts sehnlicher wünscht, als eine romantische Hochzeit und eine perfekte Ehe. Die erste Szene des Films beginnt in diesem Sinne mit der Aufnahme von grell überschminkten Schaufenstertuppen, die symmetrisch arrangiert Hochzeitskleider präsentieren (Abb. 13). Extradiegetische Musik ergänzt die Szene durch eine atonale Version des Hochzeitsmarsches. Die Kamera zoomt auf die zentral positionierte Hochzeitstuppe und endet in dem eingefrorenen Close-up ihres Kopfes. Ein roter Filter legt sich über das Bild und die Credits werden abgespult. Bereits in dieser Anfangsszene wird die Sehnsucht nach der idealtypischen Hochzeit dergestalt mit einer Bildlichkeit surrealer Künstlichkeit, kommerzieller Überzeichnung und mit unheimlichen Sphären durchmischt. Anstatt der Suche nach Hochzeit und Ehe im Stil klassischer Hollywood-Narrative weiter zu folgen, schließt im Laufe des Films eine Parodierung, Überzeichnung und – im Sinne der erotischen Inszenierung – sexuelle Pervertierung dieser Suche an.

Doralice erlebt in einer Metzgerei eine Vergewaltigung. Diese brutale Erfahrung konstituiert den Bruch mit ihrem Idealbild von Romantik und Sexualität. Sie beginnt im Anschluss als Sexarbeiterin zu arbeiten. Das Narrativ der Ablösung von bürgerlichen Hochzeitsidealen durch das Erlebnis einer Vergewaltigung einzuleiten und diese narrative Entwicklung in Prostitution münden zu lassen, ist dabei politisch problematisch. Dass die psychologische Entwicklung der Protagonistin überhaupt auf das Erlebnis einer Vergewaltigung – quasi als Initiationsmoment – zurückgeführt wird, widerspricht grundlegend einer feministischen Position, auch wenn im Anschluss an den Filmanfang durchaus interessante Momente der Selbstermächtigung und der Konventionsbrüche folgen. Diese Tatsache verunmöglicht es unterdessen nicht, die Konzipierung von Erotik in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* zu beschreiben und ebenso wie den misogynen Filmanfang auch die Transformationsmomente und sexuellen Ermächtigungen Doralices zu bestimmen.

Für die Arbeit mit Erotikfilmen der 1970er-Jahre ist es bezeichnend, sich nicht auf eindeutig emanzipatorische, progressive, auf Gleichberechtigung abzielende Filme (wenn solch klare Wertungen überhaupt möglich sind) beziehen zu können. Stattdessen handelt es sich immer um die Analyse von Spannungsfeldern zwischen gewaltvollen Fetischisierungen und Ermächtigungsmomenten, von (ethischen) Widersprüchen und kontrastierenden Repräsentationslogiken. Eine analytisch vorgängig wertende Perspektive ist hier nicht zielführend. Aus dieser Tatsache speisen sich ebenso die Schwierigkeit und das Unbehagen der analytischen Arbeit, wie das Potenzial, auch Vieldeutigkeit und (moralische) Ambivalenzen zuzulassen und berücksichtigen zu können. Während es mir in der nachfolgenden Analyse vor allem um das Herausarbeiten erotischer Erscheinungsformen geht, sollen der politische, gesellschaftliche und kulturelle Kontext der *Pornochanchadas* – ebenso wie die politische Dimension der Darstellungen – in den nachfolgenden Kapiteln (6–8) in den Fokus gerückt werden.¹⁴

A MULHER QUE INVENTOU O AMOR weiter folgend, sehen wir in der ersten Szene der Sexarbeit, wie Doralice unter ihrem Freier liegt. Sie ist wie eingefroren, bewegungslos und starrt mit weit aufgerissenen, durch falsche Wimpern puppenartig vergrößerte Augen auf den Mann über ihr (Abb. 14–15). Die Passivität der Frau, die sich bereits in den 1970er-Jahren als repräsentationspolitische Norm etabliert hatte, wird hier soweit gesteigert, dass sie in eine aktive Verweigerung umschlägt und den männlichen Lustgewinn konterkariert, anstatt ihn im pornographischen Sinne zu steigern. Dieser Widerspruch artikuliert sich entsprechend auf der Ebene des Dialogs. »Wie ist es? Gefällt es dir?«, fragt der Freier und nachdem Doralice zwar bejaht, doch weiterhin keine Reaktion auf sein mechanisches Auf- und Abgewippe zeigt, legt er nach: »So funktioniert das nicht! Wenn du nicht mitmachst, dann werde ich am Ende...«.¹⁵ Die Drohung bleibt un-

14 Wie in Kapitel 2 angekündigt, beruht die Fokussierung von (politisch uneindeutigen) Populärfilmen auf dem Anspruch, transnationaler Analysepraktiken aus einer Binaritätslogik stückweise herauszulösen. Dieser Anspruch bezieht sich darauf, dass Konzeptionen des *Third Cinema* nach wie vor stark auf der Dichotomisierung von »smart, politically correct films« des Globalen Südens gegenüber »Eurocentric global forces« beruhen (Andrew 2006, 23).

15 Original: »Como é? Você está gostando? [...] Assim não va, não. Você não va colaborar, ao final de contas, eu...«

vollendet, scheint doch Doralice in diesem Moment umzusetzen, was von ihr gefordert wird. Ebenso mechanisch, wie er seinen Oberkörper auf und ab bewegt, antwortet sie nun mit staccato-artigem Stöhnen. Die Konvention ist (wieder-)hergestellt, Doralice erfüllt die männliche Erwartungshaltung ihr gegenüber und bezeugt ihren vermeintlichen Lustgewinn durch (immer noch durch ihre mechanische Tonalität parodierte) Stöhngeräusche. Der Freier schließt die Augen und versucht sich auf die auditive Immersion einzulassen. Immer wieder unterbricht Doralice jedoch ihre Geräusche, um ihn skeptisch zu mustern. Sogleich folgt sein Blick, er unterbricht kurz seine Bewegungen und sie setzt mit dem Stöhnen hastig wieder ein. Ihre performativ sexuellen Geräusche steuern auf diese Weise aktiv seine mechanischen Körperreaktionen. Sie strukturieren sowohl die immersive Logik innerhalb der Szene als auch zwischen Film und Zuschauer_in, arbeiten hierin allerdings konsequent mit Anziehungs- und Abstoßungsgesten, ohne sich für einen der beiden Pole zu entscheiden.

Abb. 14–15: Die erste Sexszene: Doralices übersteigerte Passivität.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Still.

Im weiteren Verlauf des Films firmiert Doralice teils unter dem Pseudonym *Rainha dos Gemidos* – die Königin des Stöhnens. Sie beginnt, willkürlich zu stöhnen, auch wenn keine sexuellen Handlungen filmisch stattfinden und sie dreht das Spiel um, als sie erstmals mit dem von ihr angebotenen TV-Star César Augusto (Zecarlos de Andrade) sexuell zusammentrifft:

Doralice: Gefällt es dir?

César: Es ist wundervoll.

Doralice: Dann stöhn!

César: Stöhnen, ich?

Doralice: Na klar, du! Wenn es dir gefällt, dann stöhn! Na los, stöhn schon!

[César stöhnt zögerlich]

Doralice: Komm schon, stöhn mehr!¹⁶

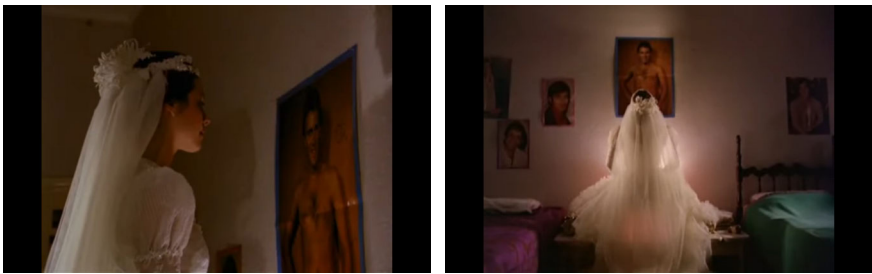
Das Stöhnen wird filmisch von der Idee der Bezeugung von authentischer Lust entkoppelt. Es beginnt zunehmend den Platz der Lust eigenständig einzunehmen, diese zu er-

16 Original: »Doralice: Gosta?//César: É uma delícia.//D.: Então geme!//C.: Gemer, eu? D.: Eh, você! Se gosta geme! Anda geme! ... Vamos, geme mais!«

setzen. Als Zeichen verliert das Stöhnen dergestalt den Bezug zu dem, auf das es verweist. Signifikat und Signifikant der Erotik werden voneinander getrennt, möglicherweise sogar als schon immer divergierende Entitäten ausgewiesen und in ihrer Arbitrarität offengelegt: Die Idee eines indexikalischen Zusammenhangs zwischen Symptom und Ursache wird zerlegt.

Von dem Geld der Sexarbeit kauft sich Doralice in der folgenden Szene ein Hochzeitskleid. Ein Schnitt folgt und Doralice läuft durch den dunklen Flur ihrer Wohnung. Der Hochzeitsmarsch spielt nun in einer tonalen Version und Doralice entspricht dem Bild der perfekten Braut: Das Hochzeitskleid ist pompös, ein weißer Blumenstrauß liegt in ihren Händen und der Schleier fließt von ihrem Kopf bis zum Boden hinab. Sie schreitet in ihr Schlafzimmer und positioniert sich frontal vor dem Poster des halbnackten César Augusto (Abb. 16–17), den sie, wie zuvor bereits beschrieben, zum Stöhnen auffordern wird. »Ja, ich will!«, flüstert sie und küsst das Plakat. Das Bild weiter fokussierend beginnt sie zu masturbieren. Die Kamera schneidet hierbei immer wieder zwischen Close-ups ihres Gesichts, dem des Mannes auf dem Plakat und ihrer in weißer Unterwäsche verschwindenden Hand hin und her.

Abb. 16–17: Die Hochzeitsmasturbation vor dem Plakat César Agustos.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Still.

Nimmt man die beiden Szenen zusammen (die erste Szene der Sexarbeit und die Szene der Masturbation), so lassen sich bereits zwei grundlegende Momente des Films benennen: Erstens vollzieht sich in der Loslösung des Stöhnens von tatsächlich dargestellter Sexualität der Bruch mit und die Ironisierung von einer – für erotische und pornographische Filme genrekonventionellen – Sehnsucht nach der authentisch nachvollziehbaren Lust der Frau. Zweitens findet sich in der Loslösung der Hochzeitssymboliken (Kleid, Musik etc.) von der Institution der Ehe der Bruch mit und die Ironisierung von einer – für klassische Hollywood-Filme genrekonventionellen – Sehnsucht nach der romantischen Liebe.

Wenn Jutta Brückner dem Stöhnen der Frau in der Pornographie die Funktion einer Absicherung und Bestätigung der Identität des Mannes zuschreibt, lässt sich argumentieren, dass diese Sicherstellung von (männlicher) Identität und Souveränität in A MULHER QUE INVENTOU O AMOR eigens verhandelt und als patriarchale Fantasie kenntlich gemacht wird.

Indem der Mann ihr etwas zuführt (sein Sperma), sie damit »ernährt« (hierin gehört auch die halb zynische, halb tröstliche Versicherung, es sei ja sehr vitaminreich), wird er zum Versorger und sie gibt ihm durch ihr Lustgestöhn die Versicherung, daß er ein guter Versorger ist, daß sie keinen Mangel leidet, eine Bestätigung seiner Identität, auf die er wohl angewiesen ist. [...] Der Pornofilm ist die beharrliche Inszenierung dieser stummen Kommunikation, in der die Frau desto lauter wird, je stärker der Mann den Verdacht haben muss, daß sie schweigt. (Brückner 1981, 16ff.)

Der pornographische Anspruch auf Authentizität, auf die audiovisuelle Nachprüfbarkeit weiblicher Lust, sowie auf männliche Selbstvergewisserung wird folglich als nicht einzulösender und nicht als einlösungswert empfundener Anspruch ausgewiesen. Das Stöhnen Doralices hat nichts mehr mit *tatsächlicher* weiblicher Lust zu tun oder mit der Kompensation, unsichtbar bleibender weiblicher Orgasmen. Stattdessen avanciert ihr Stöhnen zu einem Mittel der Performanz und der Selbstinszenierung, das zwar nicht frei ist von männlichen Projektionen und Fantasien, diesen aber zumindest eine eigene ironische Kommentierung entgegensetzt.

Abb. 18–21: Das (genderfluide) Spiel mit Hochzeitssymbolen.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Stills.

In einem vergleichbaren Gestus wird auch die Bildlichkeit der Hochzeit von ihrer sozialen Symbolik und Funktion entkoppelt (Abb. 18–21). Doralice besucht fremde Hochzeiten. Auf einer dieser Hochzeiten macht sie die Bekanntschaft von Doutor Perdigão (Rodolfo Arena), einem über 70 Jahre alten Mann mit dem sie nachfolgend eine fiktive

Ehe eingeht (Abb. 18).¹⁷ Doutor Perdigão mietet für sie ein luxuriöses Apartment und führt sie in höhere Gesellschaftsschichten ein. Doralice trifft sich trotz dieser Beziehung weiter mit verschiedenen Männern, unter anderem César Augusto, dem TV-Star. Sie trägt ihr Hochzeitskleid, wann sie will und zu verschiedenen Anlässen, kleidet ihre männlichen Sexualpartner darin ein (Abb. 20–21) und verwandelt das Kleid dergestalt von einem romantischen in ein sexuelles Fetischobjekt.

Abb. 22–23: Der Mord mit der Geflügelschere als finaler Bruch mit Hochzeitsidealen.

Abb. 24: »Lieben heißt bis zum Ende treu sein«.

Abb. 25: Liebe als Werbung für ein Intimdeo.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Stills.

In der letzten Szene des Films scheint dann ihr Ideal in Erfüllung zu gehen: César Augusto (den sie im Laufe des Films zunehmend stalkt) macht ihr bei einem gemeinsamen Abendessen einen Heiratsantrag. Wieder zieht sie ihr weißes Kleid an, doch im Moment des »beijo oficial« (des »offiziellen Kusses«) ersticht sie ihn mit einer Geflügelschere.

17 Doutor Perdigão verspricht Doralice – im Stil einer *My Fair Lady* oder *Pretty Woman* Geschichte –, sie zu einer angesehenen Dame höherer Klasse zu machen. Er bezahlt eine Tutorin, die ihr französisch beibringt, sie neu einkleidet und ihr einen neuen Namen gibt. Doralice nennt sich von nun an Tallulah – eine Referenz auf die Stummfilm-Ikone Tallulah Bankhead. Bald beginnt Doralice mit dieser neuen Identität jedoch zu brechen. Sie changiert eigenmächtig zwischen den zwei Namen, den Kleidungsstilen und weiteren Identitäten – so beginnt sie bspw. zwischenzeitlich sich als Mann zu verkleiden und durch São Paulo zu flanieren.

Erotik und Gewalt, Idealbild und Blutbad, die Vergewaltigung in der Metzgerei des Anfangs und die Umkehrung von Rollen: In der letzten Szene fällt alles zusammen und als der Hochzeitsmarsch erneut aus dem Off einsetzt, folgt ein Schnitt von der blutüberströmten Braut (Abb. 22–23), zu Doralice, die im roten Kleid durch São Paulo schreitet (Abb. 24). Die Kamera fährt langsam nach oben und die Aufschrift eines Plakats »Lieben heißt bis zum Ende treu sein«¹⁸ entpuppt sich als Werbung für ein Intimdeo (Abb. 25).

Wie lässt sich nun im Hinblick auf die zahlreichen (hier nur ausschnitthaft benannten) Bildreferenzen und Symboliken, im Hinblick auf die narrativen Brüche und phantasmatischen Einschübe, die oft fragmentarische Erzählstruktur und das parodische Spiel mit Geschlechterrollen, Genrekonventionen und heteronormativen Stereotypen eine phänomenologische Erscheinungsform des Erotischen herausarbeiten, die sich von der des Pornographischen unterscheiden ließe? Wenn das Pornographische, wie in Kapitel 5.4 herausgearbeitet, auf einer Ästhetik der Reibungslosigkeit beruht, die in linearer Gerichtetheit, Direktheit und Nahtlosigkeit Visuelles mit Haptischem verbindet, wie lässt sich in Differenz dazu der Zusammenhang von Haptischem und Visuellem in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* begreifen?

In der Analyse der exemplarischen Sexszene aus *O BEIJO DA MULHER PIRANHA* ließ sich festhalten, dass auf der Zeitachse lediglich 16 % der Einstellungen ein Interesse an den Gesichtern der Figuren zeigen und dass der Hauptfokus der Kameraarbeit stattdessen auf einer haptischen Erforschung der körperlichen Oberflächen sowie ihrer räumlichen Positionierungen zueinander liegt. Betrachten wir im Vergleich dazu die erste Prostitutionsszene in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* zeigt sich eine Umkehrung des Verhältnisses: Die Sexszene dauert insgesamt 1,25 Minuten, ist also wesentlich kürzer als die des Pornos. Die Kameraeinstellungen zeigen hierbei durchweg Doralices Gesicht in (Medium) Close-ups oder das Gesicht des Freiers im Close-up. Lediglich die letzte Einstellung zeigt die Szene durch einen Long-shot und positioniert die Körper im Raum. Sie markiert gleichzeitig das Ende des Sexualaktes, zeigt jedoch nicht, wie der pornographische Film den männlichen Orgasmus als Bild-gewordenen Höhepunkt der somatischen Lust, sondern lässt vielmehr den Männerkörper unspektakulär auf Doralices Körper hinuntersinken und leitet durch das gleichzeitige Einspielen einer Toilettenspülung aus dem Off in den Moment der Reinigung und des Anziehens über – diese zwei Momente in eine Sexszene zu inkludieren, wäre für einen klassischen Mainstream-Porno undenkbar.

Der Long-shot nimmt hierbei 12 % der Zeit ein. Das Verhältnis der Fokussierung auf Blicke, Gesichtsausdrücke – im deleuzianischen Sprachgebrauch *Affektbilder* – und Taktilisierungen von Körperoberflächen hat sich im Übergang vom pornographischen zum erotischen Film demnach vertauscht. Diese Tatsache lässt sich zunächst in gesellschaftspolitischer Perspektive auf die Zensurpolitik zurückführen, welche die *Pornochanchada* ebenso wie den Erotikfilm im Allgemeinen in den 1970er-Jahren bestimmte: Close-ups von Genitalien, allzu genaue Aufnahmen von Sexpositionen und erogenen Zonen waren verboten. Die Aufnahme des Lust empfindenden oder suggerierenden Gesichts musste folglich als Referent für das nicht Zeigbare fungieren. Die Nahaufnahme des Gesichts sublimierte die der Genitalien. Gleichzeitig wäre es zu einseitig, die kinematografische

18 Original: »Amar é ser fiel até o fim.«

Fokussierung auf Affektbildern lediglich als zwangsläufigen Ersatz von und dauerhaften Verweis auf Genitalien zu deuten. Die zuvor beschriebene Szene und die Rahmung durch *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* erweitern diese Deutung um mehrere Faktoren.

Der Blick des Mannes fungiert hier nicht nur als Referenz seines eigenen Erregungsstatus' (im Sinne einer Sublimation). Stattdessen ist er stetig darauf fixiert, Doralices Gesicht zu erforschen, ihre potenziellen Lustempfindungen sowohl auditiv als auch visuell zu überprüfen. Dieses *Wissen-Wollen* darüber, was sie fühlt, was sie denkt, was sie imaginiert, avanciert zur Hauptaufgabe seines Blickens. Erst als sie durch ihr Stöhnen das Register wechselt und ihm eine akustische Antwort auf seinen wissen-wollenden Blick liefert, kann er diesen senken. Dass dieses Stöhnen hochgradig inszeniert ist, scheint hierbei keine Rolle zu spielen. Anders als im pornographischen Film lässt sich die Szene nicht anhand von Authentizitäts-Parametern messen, karikiert diese sogar offenkundig. Das Wissen-Wollen des männlichen Blicks ist vielmehr auf eine Fantasie gerichtet und gibt sich dementsprechend auch mit einer Fantasie zufrieden: Mit der Fantasie eines erforschten Genusses.

Ihrerseits ist auch Doralices Blick aktiv auf das männliche Gesicht geheftet. Minutiös beobachtet sie, wie dieses Gesicht auf ihr Stöhnen und auf dessen Ausbleiben reagiert. Das männliche Gesicht wird ebenso wie das weibliche zu einer Spur von körperlicher Lust und Imagination. Entscheidend ist hierbei, dass alle drei Blicke – der diegetisch männliche und weibliche Blick ebenso wie der perspektivisch mit ihnen übereinstimmende Kamerablick – auf eine imaginierte Lust gerichtet sind, die keinen Anspruch auf somatische Nachprüfbarkeit erhebt.

Pornographie und Erotik können in diesem Sinne als komplementäre Register angesehen werden: Die Pornographie verortet das psychologische Lustempfinden in körperlichen Reaktionen (im erigierten Penis, im externen Orgasmus, im Exzess des weiblichen Körpers), die Erotik unterdessen das körperliche Lustempfinden in psychologischen Dimensionen (in vor Staunen aufgerissenen Augen, in fantasierten Szenen oder intermediären Referenzen). Anders ausgedrückt, lässt sich argumentieren, dass der pornographische Film das Imaginäre im als real inszenierten Körper sucht, wohingegen der Erotikfilm – gerade umgekehrt – das Körperliche im Imaginären erforscht.

Dieser Faktor unterscheidet den erotischen grundlegend vom pornographischen Film: Während die Mainstream-Pornographie in der Montage Blick und Sexposition oder Blick und Genitalaufnahme (also Visuelles und Haptisches) möglichst unmerklich miteinander koppelt und darin dokumentarischen Filmtechniken folgt, besteht Filmerotik viel eher in dem Montieren von Mimiken, die mal korrespondieren, mal wie im genannten Beispiel Skepsis oder Performanz, Täuschungen oder Irritationen verkörpern. Auch die Erotik montiert diese Mimiken mit Körperempfindungen. Wie auch die Pornographie koppelt sie Überwachungskameraperspektiven, voyeuristische Momente oder investigative Kamerafahrten als Paradigmen des Visuellen mit Taktilisierungen von Körpern und ihren Strukturen, von Textilien und Oberflächen als Paradigmen des Haptischen. Im Gegensatz zur Pornographie baut die Erotik in diese Zusammenführungen indes Verschiebungen, Unstimmigkeiten und Affektwechsel ein. Diese Operationen des Verschiebens ermöglichen Re-Perspektivierungen des zuvor als Erregung Wahrgenommenen. War die eigene Erregung ›echt‹ oder eventuell bereits korrumpiert? Hat man sich vom Film hinters Licht führen lassen? Ist den eigenen Körperempfindungen

überhaupt zu trauen? Die Operationen des erotischen Verschiebens ermöglichen die ironische Betrachtung des Sexuellen, aber auch das Hervorkehren von Gewaltförmigkeit, die im pornographischen Modus als Teilelement der stringenten Bezugnahme zwischen Visuellem und Haptischem in der Erregungspotenzierung aufgehen würde.

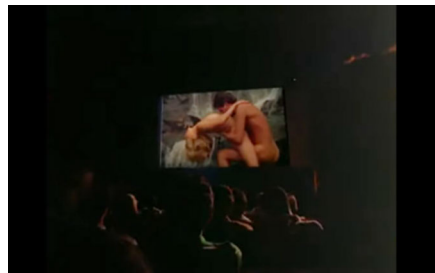
Wenn die Ästhetik der Reibungslosigkeit im Pornographischen als Kompensationsstrategie für die Gefahr der Verunsicherung und der potenziellen Verletzung der Rezipient_innen durch das somatische Mitfühlen angesehen werden kann, dann ist dies genau der Punkt, an dem das Erotische ansetzt. Erotik ist dieser Analyse folgend kein zum Pornographischen konträres Erscheinungs- oder Wahrnehmungsphänomen. Vielmehr greift das Erotische genau dort, wo die Krisenhaftigkeit des Pornographischen nicht in Reibungslosigkeit, Stringenz und Erwartbarkeit aufgehen kann oder soll. Das Erotische macht sich das Verunsicherungspotenzial der somatischen Öffnung der Rezipient_innen zu eigen, um genau hier mit den beschriebenen Verschiebungsoperationen anzusetzen. Wo die produzierte Vulnerabilität des somatischen Sich-Einlassens auf die Filmaffizierung nicht verdrängt und kompensatorisch beruhigt wird, kippt das Pornographische ins Erotische.

Die kinematografische Fokussierung auf Nahaufnahmen der Gesichtsausdrücke der Sexualpartner_innen findet hierbei ihre Entsprechung in der narrativen Rahmung und der motivischen Ausrichtung filmischer Erotik. *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* steht beispielhaft für das exzessive Inszenieren von Traumszenen, imaginierten Begegnungen, Rückblenden oder medienspezifischen Referenzen, das dem Erotikfilm eigen ist und die dargestellte Sexualität stets in einem Zwischenraum verortet. In *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* driftet Doralice zunehmend in einen undefinierten Raum zwischen innerfilmischer Realität, intermedialer Immersion und psychosomatischer Imagination ab. Wie der Titel – *Die Frau, die die Liebe erfand* – bereits andeutet, wird Liebe bzw. Erotik nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas in Akten des Imaginierens und Fantasierens zu Erfindendes verhandelt.

Intermedialität meint den expliziten Bezug des Filmbildes auf einen anderen, als Bild bzw. Medium eigens ausgeflaggten Bildtyp, der dann auch im Bild selber vorkommt, nämlich als Bildobjekt. Doralice streift beispielsweise (in Herrenkleidung) durch die Straßen São Paulos und spricht junge homo- oder bisexuelle Männer an, die sie anschließend in ihrem Apartment in erotischen Posen platziert und – an Schwarz-Weiß Fotografien orientiert – ablichtet (Abb. 26–27). Des Weiteren schaut sie Seifenopern im Fernsehen oder *Pornochanchadas* im Kino (Abb. 28–29), bevor narrativ fragmentarisch eingebettete Sexszenen mit César Augusto folgen. Dieser changiert wiederum zusätzlich zwischen der Anwesenheit als lebensgroßes Abbild seiner selbst (Abb. 30) und dem leiblichen Hervortreten aus diesem Abbild (Abb. 31). Ob die Begegnungen mit dem TV-Star in der filmischen Realität stattfinden oder ob Doralice sich diese vorstellt, bleibt ebenso offen wie die Fragen, ob ihr Stöhnen auf *echte Lust* oder nur auf eine männlich imaginierte pornographische Konvention verweist und ob die Hochzeitssymboliken noch als Spuren der gesellschaftlich institutionalisierten Ehe angesehen werden können oder als imaginative Fetischobjekte vollkommen losgelöst davon funktionieren. Die Intermedialitäten werden auf diese Weise aufgerufen, lösen sich aber immer wieder auf, indem die unterschiedlichen Bildobjekte und -typen miteinander verschwimmen.

Abb. 26–31: Intermediale Referenzen und Szenen.

Abb. 32–33: Erotische Multiperspektivierungen.



Quelle: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Stills.

Während sie zu Beginn von Szenen oftmals klar in ihren divergierenden Medialitäten gekennzeichnet sind, gehen sie anschließend ineinander über, bis ununterscheidbar ist, ob es sich bei dem filmisch Gezeigten um eine innerfilmische Filmrezeption, eine erotische Imagination oder in der Diegese ›real‹ Stattfindendes handelt. Doralices somatisch rückgebundene Fantasie – als Fantasie der romantischen Ehe, der weiblichen Lustmanifestation und der medial konstituierten Sexualität – etabliert sich auf diese Weise als raumgreifendes filmisches Element, als Raum der Erotik, der seinerseits medial und technisch konfiguriert ist. Die Bilder aus Film, Fernsehen und Zeitschrift sind unauflöslich mit Doralices fantasierter Erotik verbunden und wirken sich ihrerseits wieder konkret auf die körperlichen Empfindungen der Zuschauer_innen von *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* aus. Die filmische Erotik erweist sich auf diese Weise als rekursives, anthropomediales Moment, das eine filmische Körperlichkeit auf die Ebene der psychosomatisch verschränkten Fantasie seiner Protagonistin überträgt und aus dieser heraus wiederum auf die leiblich verschränkte Wahrnehmung der Zuschauer_innen zurückwirkt.

Während der pornographische Blick eine leibliche Multiperspektivierung im Sinne (post-)moderner Sehprinzipien nach Williams (vgl. 1995) durch das bewegte Abfahren von körperlichen Oberflächen, die Erforschung von verschiedenen Winkeln und die perspektivische Entkoppelung von filmischen Protagonist_innen implementiert (s. Kapitel 5.4), werden im Fall der filmischen Erotik die statischen Nahaufnahmen der zu erforschenden Gesichter (entweder kameratechnisch oder durch Objekte im Filmraum) perspektivisch entrückt und pluralisiert. So werden in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* beispielsweise Spiegel (Abb. 32) oder Prismen (Abb. 33) verwendet, die erotische Szenen in eine Multiperspektivierung überführen.

Auch die beschriebenen Einschübe medialer Referenzen, fantastischer Sequenzen und Imaginationen lassen sich in diesem Zusammenhang nennen. Sie übertragen das formale Prinzip der Multiperspektivierung auf die narrative Ebene und ergänzen die lineare Erzählform um Richtungsänderungen sowie um eine Pluralität der Identifikations- und Interpretationsmöglichkeiten. Anhand der in Anlehnung an Mulvey herausgearbeiteten Operationen lässt sich folglich konstatieren, dass die investigative Operation eines auf die Gesichter gerichteten Fantasie-erforschenden Blicks um sinnliche Entgrenzungsoperationen erweitert wird. Eine solche Entgrenzung singulärer Perspektiven findet zudem ihre Entsprechung in der Multiplizierung von Empfindungsmöglichkeiten seitens der Zuschauer_innen.

Eine Verkörperung und Dezentrierung des Blickens geht so von der formalen und der narrativen auf die rezeptive Ebene über. Verkörperung und Dezentrierung des Wahrnehmens finden sich im erotischen Imaginationsspektrum, aber auch im konkret leiblichen Wahrnehmen der Zuschauer_innen wieder. Ob sich in der Rezeptionshaltung Erregung, Humor, Frustration, Entrüstung oder Langeweile einstellt, bleibt durch die im Film angelegten affektiven Widersprüche uneindeutig. Körperliche Reaktionen werden im Gegensatz zur Mainstream-Pornographie nicht stringent vorgegeben, es gibt keine ›richtige‹ somatische Reaktion (Erregung/Orgasmus), die den Film zu einem ›guten‹ Film machen würde. Vielmehr bieten die emotionalen Richtungswechsel der Erotik ein breites Spektrum möglicher Empfindungen.

Durch die filmischen Ambivalenzen, die Multiperspektivierungen, die Uneindeutigkeiten zwischen Visuellem und Auditivem oder Visuellem und Haptischem, die Imaginationsfähigkeiten der intermedialen Referenzen und durch das Brechen mit konventionellen Symboliken wird ein erotischer Spielraum für individuelle Assoziationen, Fantasien, mentale Narrationen und körperliche Reaktionen eröffnet. Der Raum der Latenz und der Potenzialität, den Susanne Bach der Erotik zuschreibt (Bach 2020, s. Kapitel 5.2), wird aufgefächert und in das Wahrnehmungsspektrum der Zuschauer_innen übertragen. Die perspektivischen Entgrenzungen, Erregungspotenziale und surrealen Einschübe weisen in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* in unterschiedliche Richtungen, führen diese Richtungen allerdings nicht linear aus, sondern lassen sie jeweils angedeutet schweben. Zwischen Haptischem und Visuellem, (Ehe-, Lust-, Nachprüfbarkeits-)Versprechen und ihrer gleichzeitigen Uneinlösbarkeit oszillierend, erweist sich das Erotische hier wie bei Susanne Bach als »not yet realized« (ebd., 10), als vorgängig und unabschließbar. Eine mögliche Weiterführung der verankerten Potenzialität des erotischen Versprechens liegt dann aufseiten der Zuschauer_innen, ist jedoch filmisch nicht vorgegeben.

5.6 Erotik als philosophische Suche

Die Erotik tritt demnach als unstillbarer, sich stets wiederholender und nie zum Abschluss kommender Entzug in Erscheinung. Die eindeutige körperliche Präsenz des Pornographischen wird hier negiert und stattdessen in stetige Verschiebungsoperationen überführt. Das Erotische ist folglich getrieben von einer Unabschließbarkeit, welche jedoch nicht zur Abwendung vom Erotischen führt, sondern gerade gegenteilig zu einer dauerhaften (Selbst-)Reproduktion. Auch das Pornographische beruht auf einer schleifenhaften Selbst-Reproduktion, indem es in der Wiederholungslogik von verdrängter Vulnerabilität und ästhetischer Reibungslosigkeit gefangen ist. Im Gegensatz zur pornographischen Selbst-Reproduktion, wird die erotische Schleife getragen von dem Changieren zwischen spannungsvollen Affizierungsrichtungen (Anziehung-Abstoßung), zwischen psychosomatischen Sphären (Körper-Imagination) und medialen Interferenzen (der Migration erotischer Szenen in andere Medien innerhalb von Erotikfilmen). Die Schleifen des erotischen Übertragens und Selbst-Reproduzierens können dabei im Gegensatz zum Pornographischen Neues hervorbringen, da sie auf dem Offensichtlich-Machen des vormals Verdrängten beruhen und dergestalt einen transgressiven, transformierenden Charakter entwickeln.

Der transformatorische Charakter einer erotischen Filmästhetik erinnert dabei stark an ein Konzept des Eros, das Christiane Voss in Rekursion auf Platon als Figur des sinnlichen Erkenntnisdrangs ausweist.¹⁹ Nachfolgend möchte ich Voss' Argumentation darlegen, um erstens ebendieses transformatorische Potenzial der Erotik noch näher zu bestimmen und um zweitens abschließend auf die Frage zurückzukommen, ob dem Eroti-

19 In diesem Abschnitt verzichte ich auf Gendermarkierungen, da Platon ausschließlich von männlichen Philosophen ausging. Erstaunlich ist unterdessen, dass Sokrates' Konzipierung des Eros wiederum auf dem Zitieren der Priesterin Diotima beruht. Auf einer dritten Ebene der indirekten Rede basiert das Eros-Konzept folglich durchaus auf den Ausführungen einer frühen Philosophin.

schen ein Erkenntnisdrang innewohnt, der abermals als Pendent zur pornographischen Begierde nach Erkenntnis angesehen werden kann.

In *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion* (2013) und in dem Aufsatz *Von der Metaphysik zur Ästhetik des Eros* (2008) arbeitet Voss den platonischen Eros als amourösen Zugang zum Gegenüber heraus, der es erlaube, auch Hässlichem oder Abstoßendem mit einer ›basalen Offenheit‹ zu begegnen, ohne unmittelbar in Wertungskategorien (z.B. ästhetisch oder nicht ästhetisch) zu verfallen und die Relation vorgängig zu limitieren. Der Eros – verstanden als amouröse Relation – geht hier, genauso wie in der vorherigen Beschreibung die filmische Erotik, mit der Suche nach etwas einher, das sich ständig entzieht: Während der Eros bei Platon nach einer sinnlichen und geistigen Schönheit strebt, die er selbst nicht besitzt, strebt die Erotik nach einer sexuellen Manifestation, die sie nicht auszuführen vermag. Bei beiden beruht diese Suche auf einer Unabschließbarkeit und einem hieraus erwachsenden Reproduktionsbedürfnis. Da diese Gedanken indes erst einmal kontraintuitiv erscheinen – ist nicht der griechische Gott Eros gerade die Verkörperung der erotischen Leidenschaft und folglich die Präsenzwerdung von sexueller Begierde? –, möchte ich die Gedanken von Voss zum Eros bei Platon an dieser Stelle etwas näher ausführen.

Platon beschreibt den Gott Eros vor allem in seinem *Symposium* (Hg. v. Paulsen/Rehn 2006). Hierbei handelt es sich um die Inszenierung eines Gastmahls, bei dem die Anwesenden beschließen, Lobreden auf den Gott der Liebe und des Begehrens zu halten. Der Kniff besteht darin, dass die ersten fünf Redner (Phaidros, Pausanias, Eryximachos, Aristophanes und Agathon) Eros als schönen, himmlischen Gott der leidenschaftlichen Liebe beschreiben, während Sokrates mit seiner anschließenden Rede dieses Bild grundlegend revidiert: Eros sei der Sohn des für Reichtum, List und Wahrheitsliebe stehenden Poros und der Armut, Bedürftigkeit und Mangel symbolisierenden Penia also gerade *kein* Gott, sondern ein Dämon. Als Dämon sei Eros ein Zwischenwesen, das zwischen Menschlichem und Göttlichem vermittelt (ebd., 207). Laut Sokrates ist es nicht schlüssig, dass Eros (wie seine Vorredner argumentiert hatten) gleichzeitig idealtypische Schönheit besitzt und ebenso nach dieser strebt – wer etwas besitzt, der muss es schließlich nicht suchen. Eros hingegen zeichne sich durch seine Ambivalenz aus: reich *und* arm, klug *und* einfältig, anziehend *und* abstoßend vermöge es Eros, die Gegensätzlichkeit in sich zu vereinen. Die Zerrissenheit des imperfekten Dämons ist es, die im Anschluss an Platon bei Voss zur Bestimmung von Erotik als Handlungsmotivation führt: Eros ist dieser Bestimmung nach nicht als eine »Emotion mit bestimmter gefühlsmäßiger Prägung«, sondern als »Form eines bestimmten Strebens, einer Handlungsenergie oder einer Haltung« (Voss 2008, 186) zu verstehen. Ebenso wie auch Bataille die Erotik als eine »psychologische Suche« versteht (2020 [1957], 19), ist das Streben des Eros bei Platon durch eine Suchbewegung gekennzeichnet: Selbst kein umfassendes Wissen und keine wahre Schönheit besitzend, zielt Eros auf die Vermehrung des Begehrens- und Liebenswertes ab, das er selbst nicht zu verkörpern vermag. Aus dieser Suche entsteht die zyklische Reproduktion des sinnlich und geistig Schönen (vgl. Voss 2008, 188).

Im affirmativen Zugang zum Gegenüber (den die Erotik in Gestalt des Eros versinnbildlicht) vermehrt sich dessen Schönheit und wird gleichzeitig schleifenartig auf den/die Liebende_n/Begehrende_n zurückgeworfen:

[D]ie Freude angesichts von Schönheit [des geliebten/begehrten Wesens; H.P.] bewirkt den Willen zur Erzeugung von Schönem, das wiederum Freude bewirkt usw. Der befreiende Effekt eines erotisch motivierten Reproduktionsstrebens ist dabei die spürbare Qualität, nicht etwa das Ziel der Liebesbewegung. (Voss 2013, 220)

Erotik ist hier als sich selbst hervorbringende, steigernde und entladen-wollende Kraft zu verstehen, die in der Anreicherung analog zur Lust an philosophischer Erkenntnis funktioniert. Eros avanciert nach Platon (bzw. der Rede des Sokrates in Platons *Symposium*) zum Sinnbild des Philosophen: Genauso wie der Philosoph kein eigenes Wissen besitzt, erst einmal sogar jede Form von anerkanntem Wissen durchstreichen muss, besitzt Eros keine eigene Schönheit. Schönheit und Wissen sind die fokussierten, aber gleichwohl chronisch unbestimmt-offenen Attribute eines erotisch-philosophischen Begehrens.

Der Entzug des Gegenstands, auf den sich das erotisch-philosophische Streben richtet, lässt sich als Transformationsprozess begreifen, welcher von der Körperlichkeit wegführt und sich zunehmend auf den Bereich des Fantasihaften richtet. Wie Voss beschreibt, handelt es sich hierbei um einen *Reifungsprozess*, dessen »höchstes Ziel [...] schlussendlich« in einer »philosophischen Einstellung zur Welt« (2008, 188) besteht. Platons Argumentation folgt in diesem Sinne einer körperfeindlichen Theorie und weist die Erotik als etwas letztlich Geistiges aus, das den Körper lediglich als Ausgangspunkt für die Ausrichtung auf die Ideenwelt braucht. Die immaterielle Ideenwelt wird als sublimierte fetischisiert. An dieser Stelle divergiert der platonische Eros von dem hier vorgeschlagenen Konzept der Erotik: Sowohl mit Bataille und Eisenstein in Kapitel 4 als auch anhand von *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* in Kapitel 5.5 wurde herausgearbeitet, dass die Erotik als Kraft des Begehrens angesehen werden kann und muss, die in der Lage ist, psychische und somatische Sphäre, Imagination und Körperlichkeit als unhintergebar verschränkte Entitäten auszuweisen. Wie Bataille in *Die Erotik* (2020 [1957]) argumentiert, beinhaltet das Erotische zwar eine psychologische Suche, lässt den Körper hierin aber gerade nicht hinter sich, sondern bewahrt ihn in all seiner konkreten Triebhaftigkeit.

Die Idee der Erotik als »philosophische[r] Einstellung zur Welt« (Voss 2008, 188) ruft unterdessen wiederum die in Kapitel 5.3 diskutierte Konzeption des Pornographischen als *Begierde nach Erkenntnis* auf. Ähnelt Voss' Beschreibung des platonischen Eros als Sinnbild des Philosophierens vielmehr dem pornographischen Wahrheitsanspruch als der unabschließbaren Suche der Erotik? Der entscheidende Aspekt, um diese Frage zu beantworten, ist, dass im Pornographischen der erforschte Bereich in umfassender Präsenz manifest ist. Der körperlich postulierte Realitätsanspruch erweist sich als epistemisches Interessengebiet des Pornographischen. Er ist darin gegenwärtig, nah, direkt, krass.

Wenn wir vergleichend auf die filmische Erotik in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* zurückkommen, zeigt sich hingegen, dass die Erotik ebenso wie der Eros Platons keinen geradlinigen Zugang zu dem Wissensanspruch besitzt, den sie bzw. er mitführt. Während die Pornographie auf das Sehen, Abtasten und Identifizieren der körperlichen Oberfläche zurückgreifen kann, entsteht der Wissensanspruch der Erotik gerade im Suchen und darin, dass ein manifestes Wissen nicht zu finden ist. Wie die metaphysische

Philosophie negiert sie jedoch aufgrund dieses Mangels nicht den wissen-wollenden Anspruch an die Welt, sondern richtet ihn neu aus: auf das Nicht-Sichtbare, die Medialitäten und Imaginationen.

Bei Platon mündet die erotische Bewegung im Sinne des zuvor beschriebenen ›Reifungsprozesses‹ schlussendlich in dem, was er als *Ur-Schönes* bezeichnet. Was dies genau bedeutet, wird bei Platon nicht weiter spezifiziert. Voss führt die Idee des Ur-Schönen unterdessen weiter aus und beschreibt es als »reine Immanenz [...], geradezu abstrakte Erfüllung der Liebe« (2008, 189). Ob die Hinwendung zu einem solch idealtypischen Grenzbereich auch in der Erotik in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* angelegt ist, ob eine hierhingehende Öffnung überhaupt filmisch angestrebt wird, bleibt unterdessen fraglich. Sowohl auf der figürlichen als auch auf der narrativen und der ästhetischen Ebene scheint *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* die Existenz eines ›ur-schönen‹ Grenzbereiches der Erfüllung der Liebe oder auch nur eine wünschenswerte Ausrichtung darauf zu negieren: Alle als schön, tugendhaft, romantisch oder gut empfindbaren Ideale werden verneint und als medial inszenierte Trugbilder exponiert. Selbst die erotische Liebe – so lässt sich argumentieren – als eigene filmische Bewegung des Suchens wird kontinuierlich als fehlgeleitet ausgewiesen und somit in ihrer filmisch verfolgten Ausrichtung selbstreferentiell gebrochen. Der erotisch-philosophische Drang nach dem Guten und Schönen der Wahrheit nach Platon wird als unabschließbares Streben zwar eigens in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* inszeniert und vonseiten der Hauptfigur vermeintlich verfolgt, doch dieses Streben wird wiederum als pervertierte, idealistische Ausrichtung filmästhetisch karikiert. Es handelt sich folglich um eine doppelte Negation: Die erste Negation kennzeichnet das Erlangen eines umfänglichen Wissens als unmöglich, die zweite überhaupt die Ausrichtung auf ein Streben nach solchem als fehlgeleitet. Die zweite Negation hat unterdessen nicht zur Folge, dass eine solche Ausrichtung verlassen wird, sondern, dass die (Un-)Möglichkeiten und Widersprüche eigens mitverhandelt werden. Mit anderen Worten: Es handelt sich nicht um die Inszenierung des erotischen Strebens als philosophischem Reproduktionszyklus, sondern vielmehr um ein eigenständiges Infragestellen des Eros, verstanden als philosophischen Reifungsprozess im Sinne Platons.

Aus dem Zusammenführen des Films mit der platonischen Konzipierung des Eros nach Voss ergeben sich demnach folgende Fragen: Lässt sich das Verneinende, Negative in den erotischen Zugang zum Gegenüber integrieren? Fungiert das Abstoßende (in Form des hässlichen Dämons Eros) lediglich als funktionales Element, das zwangsläufig in einer dem Höheren zugewandten Bewegung aufgelöst werden muss? Wie lassen sich dann Bewegungen des Erotischen beschreiben, die wie in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* nicht vom Negativen hin zum Positiven, vom Hässlichen hin zum Schönen einer stringenten Linie folgen, sondern vielmehr das Ideale im Negativen, das Körperliche im Ideellen verankern (so wie die ewig währende Liebe in der Werbung für ein Intimspray) und als immanent verschränkt markieren?

Voss argumentiert dafür, dass die Konzipierung des Amourös-Erotischen gerade eine Form der Affirmation von ästhetischer Negativität ermöglicht, die gängige Theorien der ästhetischen Erfahrung übergehen würden. Hierbei grenzt sie die amourös-erotische Beziehung (als ästhetischen Zugang zum Gegenüber) von der *Ästhetik des Hässlichen* bei Karl Rosenkranz und einer negativen Reflexionsästhetik Adornos und

Menkes ab (Voss 2013, 250–251). Im Gegensatz zu diesen Konzipierungen des ästhetischen Zugangs zur Welt erlaube es die amourös bzw. erotisch verstandene Ästhetik eine »basale Affirmation« (ebd., 253) an den Tag zu legen, die sowohl Negativem als auch Positivem, sowohl abstoßenden als auch anziehenden Gegenständen erst einmal offen gegenübertritt. Wenn wir die ästhetische Erfahrung als erotische Erfahrung begreifen, dann lässt sich laut Voss auch das grundlegend Negative als eigene Wertigkeit im amourös/erotischen Zugang zur Welt bewahren:

Wenn nun ästhetische Illudierung als ein affektives Motivationspotential und eine bewegende Kraft, nämlich als eine Form amouröser [/erotischer; H.P.] Offenheit gedacht wird, ist es möglich, ihre antreibende Dynamik ebenso zu verstehen, wie auch die Tatsache, dass sie sich nicht zurückzieht, sobald sie auf Qualitäten der Unlust, auf negative Gefühle (Langeweile, Ungeduld, Ekel), auf Deformationen, Unsinn, Boshaftes, Schwäche oder anderes Negative stößt. (ebd., 253)

Wenn wir die Erotik folglich als ästhetisch-philosophischen Modus des Strebens begreifen, so ist diesem Modus die Tatsache eigen, dass er in seinem erst einmal grundlegend affirmativen Gestus, auch negativen Phänomenen offen zu begegnen vermag. Das Negative muss dann nicht, wie inhaltlich bei Rosenkranz oder prozessual bei Menke, in einer Umwertung zum Guten aufgelöst werden, sondern wird an sich und für sich fassbar. Diese Deutung der Erotik als ästhetische Offenheit würde dann mit der Beobachtung übereinstimmen, dass *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* sämtliche Formen des Negativen nicht der Erotik gegenüberstellt, sondern in die Erotik des Films integriert: Gewalt, Abstoßendes, Unlust, Impotenz, Absurditäten und Lächerlichkeit wären dann nicht als Brüche mit filmsicher Erotik anzusehen, sondern als immanente Bestandteile der erotischen Ästhetik. Mehr noch, wären sie nicht nur Bestandteile derselben, sondern die Erotik als ästhetischer Zugang wäre der privilegierte Ort, um eine ästhetische Erfahrbarkeit solcher Negativpole überhaupt zu erlauben, ohne sie zwangsweise in eine Zweckhaftigkeit des Guten, Schönen und Wahren zu integrieren. Der finale Mord, den Doralice mithilfe der Geflügelschere an César Augusto begeht, muss dann nicht zwangsläufig durch einen höheren moralischen Anspruch gerechtfertigt, gewendet oder legitimiert werden, er kann in seiner basalen Negativität als immanenter Bestandteil der ästhetisch-erotischen Erfahrung erhalten bleiben.

Dies bedeutet unterdessen nicht, dass die Negativität eines Gewaltaktes (so auch beispielsweise der anfänglichen Vergewaltigung) dadurch gutgeheißen oder nobilitiert wird. Mit Voss bedeutet basale Affirmation kein bekenndes Ja, sondern das Zulassen von Ambivalenzen. Der affirmative Gestus impliziert nicht, dass Gewalt verherrlicht oder legitimiert werden soll, sondern zielt vielmehr darauf, die Erfahrung nicht abbrechen, den Blick nicht abzuwenden, auch wenn negative Gefühle, Körperreaktionen oder moralische Zweifel folgen. Die Affirmation der Erotik ist gerade kein Ausblenden, Wegschieben, Ignorieren, sondern ein Hinschauen, Dabeibleiben und aus der Erfahrung heraus Infragestellen, Widersprechen, Problematisieren. Die Affirmation der Erotik gründiert ihre eigenen kritischen Momente aus ihrer verstrickten Immanenz heraus.

Durch diese basale Offenheit ermöglicht es die Erotik, auch Phänomene in ihrer abstoßenden Wirkung wahrzunehmen, ohne deswegen das Feld der Erotik (bzw. der Äs-

thetik) verlassen zu müssen. Ein affektiver Registerwechsel von Lust zu Unlust markiert dann keinen *Bruch* mit der erotisch-ästhetischen Erfahrung – im Sinne modernistischer Ästhetikverständnisse –, sondern kann als Umschwung *innerhalb* der erotisch-ästhetischen Erfahrbarkeit begriffen werden. Die Erotik weist sich dieser Lesart nach als paradigmatisches Wahrnehmungsfeld aus, das solche Umschwünge, ambivalenten Richtungswechsel und affektiven Transformationsmomente gestattet.

Die basale Affirmation des Erotischen verspricht, genau das zu leisten, was sich Bataille von ihr erhoffte und in ihr suchte: eine grundlegende Widersprüchlichkeit, die in ihrer Dynamik, in ihrem Provozieren und Herausfordern von Gegensätzlichkeiten dialektische Züge annimmt, diese jedoch nicht – im platonischen Sinne – in einer Bewegung zum Ur-Schönen der Ideenwelt hin auflöst. Vielmehr zeigt das Zusammenfallen von Körperlichem und Ideellem, von vermeintlich Unreinen, Tabuisiertem (der Masturbation) und dem Sakralen (dem Hochzeitskleid als Symbol der christlichen Ehe), dass sich – abermals im Sinne Batailles – Niederes in Höheres und Heterogenes in Homogenes rekursiv einschreiben kann, ohne jeweils vollends integrierbar zu sein. Das Körperliche, teilweise Abstoßende, Sterbliche des konkreten Leibs konstituiert die Sphäre der psychosomatischen Imagination, ebenso wie den Limes einer abstrakten Geistlichkeit. Philosophie erscheint weder als strikter Gegenpol zu einer konkreten noch als Höhepunkt einer abstrahierten Leiblichkeit. Vielmehr bildet sie sich als immanenter Bestandteile der Erotik heraus.

6. Politisches und erotisches Begehren in KLEINHOFF HOTEL (1977)

Abb. 1: *Pascales Blick.*

Abb. 2: *Karl in seinem Hotelzimmer.*



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

Pascale (Corinne Cléry) verabschiedet ihren Ehemann am Flughafen in West-Berlin, verpasst jedoch anschließend ihren eigenen Flug zurück an den gemeinsamen Wohnort des französischen Paares, Paris, und verbringt die Nacht im Kleinhoff Hotel, welches sie an eine Liebesaffäre aus Studententagen erinnert. Während sie noch in erotischen Erinnerungen schwelgt (Abb. 20–22), hört sie Geräusche aus dem Nebenzimmer und entdeckt eine Ritze in der Tür, durch die sie in das Zimmer hinüberblicken kann (Abb. 1–2).

Pascale erblickt Karl (Bruce Robinson), der sich im weiteren Verlauf als gesuchter deutscher Links-Terrorist entpuppen wird. Vorerst sehen wir Karl jedoch durch Pascales Perspektive (Abb. 1), ein Handtuch um das Gesicht gewickelt (Abb. 2), durch sein Zimmer schreiten und eine Gedicht-Passage von Heinrich Heine wieder und wieder zitieren: »Sleep is lovely, death is better still. Not to have been born, that of course is the greatest miracle of them all! Sleep is lovely, death is better still ...«.¹

1 Die zitierten Passagen stammen aus dem Gedicht *Morphine* von Heinrich Heine und lauten im Original: »Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser — freylich//Das Beste wäre, nie geboren seyn« (Heine 1845–1856). Die italienische Tonspur ist an dieser Stelle sehr schlecht verständlich. Fragmente lauten wie folgt: »Cavaliere nel palazzo di cristallo ... vieni qui nel mio castello se vuoi essere felice ... ripiegando il corpo stanco tra le braccia... toglierai la testa del principe...« – übersetzt: »Ritter im

6.1 Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser

Anhand dieses ersten audiovisuellen Kontakts zwischen Pascale und Karl lassen sich bereits einige grundlegende Themen des zum Hotel gleichnamigen Films *KLEINHOFF HOTEL*² (Carlo Lizzani, IT/DE 1977) ableiten: Durch das Rezitieren des Gedichts von Heinrich Heine wird die Situation des linken Terroristen in einer Gefühlswelt zwischen Schmerz, Aussichtslosigkeit und Verzweiflung verortet. Anstatt politische Verhältnisse anzuprangern, Aktionen zu planen oder durchzuführen, ist Karl gefangen in einem kleinen Hotelzimmer, wie ein Tiger in einem Käfig. Eine kollektive Gemeinschaft politischer Gruppen ist hier nicht existent. Stattdessen wird der Radikale als isoliert und von der Welt abgeschirmt eingeführt.

Des Weiteren ist die Szene durch ein Wechselspiel aus auditiven Signalen (Pascale wird durch die Geräusche Karls zur Tür gelockt), Voyeurismus und einer somatischen Rückkopplung des Voyeurismus in Form körperlicher Erregung geprägt. Während Pascale blickt, hält Karl seine Augen mit dem Handtuch verdeckt. Er verhindert aktiv das eigene Sehen und ist dadurch den Blicken anderer ausgeliefert. Wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, stellen Voyeurismus, Schaulust und heimliches Beobachten zentrale Aspekte sowohl von erotischen als auch von pornographischen Erscheinungsregistern dar. Im Gegensatz zum normativen Blickdispositiv populärererotischer und -pornographischer Filme steht in *KLEINHOFF HOTEL* unterdessen der voyeuristische Blick der Frau im Fokus. Zusätzlich lässt sich festhalten, dass (abermals im Gegensatz zu einer Vielzahl erotischer Filme) in *KLEINHOFF HOTEL* das unbemerkte Blicken nicht auf der Ebene des Sexuellen stagniert. Stattdessen wird es mit einer zweiten Konnotation vermengt, nämlich mit dem Blick der Staatsmacht, des Spitzels bzw. der medialen Öffentlichkeit, vor dem sich der Terrorist zwangsläufig schützen muss. Pascals Schaulust ist folglich von Beginn an uneindeutig und changiert zwischen Lust und Bedrohung.

Nachfolgend gilt es die hier angerissenen Aspekte näher zu beleuchten: Das geheime Beobachten/Belauschen/Ertasten, das Inszenieren von Aussichtslosigkeit und Isolation des Terroristen sowie das affektive Wechselspiel zwischen Lust und Bedrohung stehen dabei im Zentrum. In diesem Zusammenhang werden konkret die Fragen verhandelt, wie Begehren in *KLEINHOFF HOTEL* konfiguriert wird und ob die Wahrnehmungsoperationen des erotischen Begehrens eine politische Ebene aufspannen oder ob beide Bereiche – Erotik und Politik – getrennt voneinander verhandelt werden. Diesen Fragen liegt die Annahme zugrunde, dass *KLEINHOFF HOTEL* als paradigmatischer und erstaunlich frühzeitiger Film angesehen werden kann, der den Übergang von einer breiten, links ausgerichteten Gesellschaftsbewegung hin zur Atomisierung dieser Bewegung in einzelne, zunehmend gewalttätige Gruppen und Akteur_innen im Zuge der 1970er-Jahre thematisiert. Erotik stellt dann das ästhetische Kernelement dar, um das herum die Hoff-

Kristallpalast ... komm hierher in mein Schloss, wenn du glücklich sein willst ... deinen müden Körper in die Arme faltend ... wirst du den Kopf des Prinzen abschlagen ...«.

- 2 In meiner Besprechung des Films beziehe ich mich auf die englische Tonspur. Zu Beginn des Films wird die Information eingeblendet, dass die italienische Fassung unvollständig ist und die vollständige Tonspur lediglich über die englische Version abgerufen werden kann. Auf Differenzen zwischen den zwei Versionen werde ich an den entsprechenden Stellen eingehen.

nungen, Ängste und Enttäuschungen ausgehandelt werden, welche mit diesem Übergang einhergehen. Vor der Hinwendung zu den oben aufgeführten Fragen, möchte ich jedoch einige narrative Aspekte des Films und Szenen der Filmerotik näher beschreiben.

Im Verlauf der Handlung spioniert Pascale Karl in verschiedenen Situationen aus. Das Blickdispositiv der Tür-Ritze wiederholt sich (insgesamt fünf Mal im Film) und zeigt Karl unter anderem dabei, wie er Tiergeräusche von sich gibt und Gymnastikübungen macht, wie er mit seiner heroinsüchtigen Geliebten Petra (Katja Rupé) schläft oder mit einem Genossen über den Niedergang der Revolution diskutiert (einige dieser Szenen werden nachfolgend aufgegriffen). Karl befindet sich in all diesen Situationen in einer Zwangslage: Er soll Pedro (Michele Placido) – einen Verräter aus den eigenen Reihen – ermorden, versucht dies auch halbherzig, doch als Pedro bei Karl im Hotelzimmer erscheint und darlegt, es handle sich um ein von der Polizei inszeniertes Missverständnis, lässt Karl ihn ziehen. Wie Dominik Graf in einer Kritik des Films darlegt, hat Pedro »sein Todesurteil aber seltsamerweise trotz seiner Unschuld akzeptiert und wartet nun in einer Art selbstgewählter Schicksalsberufung auf seinen Mörder« (2009, 251).

Die wenigen Male, in denen Karl das Hotelzimmer verlässt, folgt ihm Pascale. Hierbei gerät sie in eine linke Protestaktion in einem U-Bahnschacht, während der deutsche Studenten politische Parolen über einen Diaprojektor an die Wand werfen und von der Polizei verhaftet werden. Die Studenten prangern in der Aktion vor allem den sogenannten *Radikalenerlass* an, der Berufsverbote gegen Mitglieder linker Parteien und Gruppierungen gesetzlich verankerte.³ Zudem wird Pascale gemeinsam mit Petra verhaftet, als in einer Bar eine Drogenrazzia stattfindet. Die Szene auf dem Polizeirevier ist drastisch und erinnert stark an Demütigungen durch KZ-Wächterinnen (vgl. ebd.).

Nachdem Pascale aus dem Polizeigewahrsam freikommt, nimmt sie erstmals direkt Kontakt zu Karl auf. Erstaunlich ist, dass dieser Kontakt erst nach zwei Dritteln des Films zustande kommt. In den vorangegangenen fünfzig Minuten wurde stetig mit der Möglichkeit eines (sexuellen) Kontakts zwischen beiden gespielt; dieser wurde als Zuschauer_innen-Erwartung etabliert. Dass es trotz der fast durchgängigen audiovisuellen Nähe zwischen beiden erst so spät zu einem physischen Kontakt kommt, ist unterdessen entscheidend. In der entsprechenden Szene überschreitet Pascale die Grenze zu Karls Hotelzimmer. Karl liegt weinend auf dem Fußboden und ist aufgrund Pascales unerwarteten Eintretens in seine Privatsphäre (noch dazu in einer solch erniedrigenden Situation) perplex. Die zuvor bereits anklingende Ambivalenz zwischen sexuellem Voyeurismus und politischer Spionage wird hier offenkundig, und Karl bezichtigt Pascale der Bespitzelung.

Als diese mehrfach bekundet, sie wolle ihn lediglich warnen, dass seine Geliebte auf dem Polizeirevier festgehalten werde und seinen Standort preisgeben könne, kippt die

3 Der *Radikalenerlass* wurde in Deutschland 1972 unter der SPD-FDP Regierung unter der Kanzlerschaft von Willy Brandt verabschiedet. Er sollte Verfassungsgegner_innen aus staatlichen Diensten, vor allem dem Schuldienst fernhalten, wurde jedoch vor allem gegen linke Gruppen und (Post-)68er-Aktivist_innen angewandt und führte zu einem immensen Ausbau geheimdienstlicher Befugnisse. Bereits die ehemalige Mitgliedschaft in einer linken Studentenvereinigung reichte aus, um vom Staatsdienst suspendiert zu werden (vgl. Holl 2022).

Szene wiederum von Bedrohung in Lust. Pascale und Karl beginnen eine leidenschaftliche, doch verzweifelte Affäre. Sie fantasieren über eine gemeinsame Flucht, über ein utopisches Leben in zweisamer Intimität. Diese Fantasien als Unmöglichkeit kennzeichnend, endet der Film damit, dass Karl sich mit einer Glasscherbe die Pulsadern aufschneidet, sich zurück neben die schlafende Pascale ins Bett legt und stirbt. In der letzten Szene sehen wir, wie Pascale den toten Körper Karls betrachtet, sich teilnahmslos ankleidet und das Hotel verlässt.

Durch die narrative Ausgestaltung in einer kammerspielartigen *Amour fou* Geschichte gliedert sich KLEINHOFF HOTEL in eine Reihe italienischer Filme ein, welche die Situation linker Terrorist_innen anhand erotischer Verhältnisse beschreiben und aushandeln. Wie Alan O'Leary in seiner Monographie *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms* (2011) ausführt, kann für diese Filme ULTIMO TANGO A PARIGI (*Der letzte Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, IT/FR 1972) als modellhaft angesehen werden (vgl. ebd., 155). Zwar bleibt hier die Terrorismus-Thematik aus, doch die Struktur ist formgebend: Ein Paar durchlebt in einem von der Gesellschaft abgeschiedenen Innenraum eine kurzweilige, exzessive Affäre, die zwangsläufig im Tod des Liebhabers endet. Dieser begeht entweder Suizid oder wird von der Geliebten ermordet. KLEINHOFF HOTEL adaptiert dieses Narrativ und überträgt es ebenso wie DESIDERIA: LA VITA INTERIORE (*Desideria: Das innere Leben*, Gianni Barcelloni, IT/DE 1980) und LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI (*Der Fall der rebellierenden Engel*, Marco Tullio Giordana, IT 1981) auf die Situation der *anni di piombo*.⁴

An dieser Stelle gilt es außerdem die anfangs bereits aufgerufene Differenz zwischen englischer und italienischer Tonspur zu erwähnen (s. Kapitel 6, Fußnote 2). In der Szene des Suizids läuft auf der englischen Tonspur ein Radiobericht, der eine Parallele zwischen der Entführung Aldo Moros und der Entführung Hanns Martin Schleyers sowie eine Zusammenarbeit zwischen italienischen und deutschen linksterroristischen Gruppen nahelegt. Dieser Radiobericht wird durch die Verknüpfung mit Karls Selbstmord auf der Bildebene klar als Ursache für letzteren ausgewiesen. Ein Radio wird kurz im Bild gezeigt.

In der italienischen Version ist die Tonspur hingegen still. Wir hören keinen Bericht und auch die Entführungen Hanns Martin Schleyers und Aldo Moros werden den gesamten Film über nicht erwähnt. Da der Film bereits 1977 seine Premiere feierte (bibliographische Information der Biblioteca Chiarini der Cineteca Nazionale, Rom), die Entfüh-

4 Die Bezeichnung *anni di piombo* für die Hochphase des italienischen Terrorismus in den 1970er-Jahren wurde nachträglich aus dem deutschen Film DIE BLEIERNE ZEIT (Margarethe von Trotta, DE 1981) übernommen (vgl. O'Leary 2011, 7). Mit einem mittlerweile nachweislich von der neofaschistischen Gruppe *Ordine Nuovo* durchgeführten, doch vorerst anarchistischen Gruppen angelasteten Bombenattentat auf der Piazza Fontana in Mailand am 12. Dezember 1969 und dem anschließenden Tod des Eisenbahners Giuseppe Pinelli in Polizeigewahrsam, begann ein neues Kapitel der politischen Gewalt (vgl. Renner 2021, 78ff.), welches die Ermordung Aldo Moros 1978 und schließlich die Bombenanschläge im Bahnhof in Bologna 1980 umfasste. Zwischen 1969 und 1982 wurden von linken Gruppen in Italien 4160 terroristische Anschläge mit insgesamt 164 Todesopfern (vgl. Hof 2011, 59ff.) und von rechten Gruppen 3069 Anschläge mit 186 Todesopfern durchgeführt (vgl. ebd., 51). Allein 1969 verübten Rechtsterrorist_innen in Italien 96 Sprengstoffanschläge (vgl. ebd., 52). Für Graphiken zu der Entwicklung des Terrorismus im Laufe der 1970er Jahre vgl. ebd., 51 und 59.

rung Moros jedoch erst am 16. März 1978 stattfand, ist davon auszugehen, dass es sich bei der englischen Tonspur um eine nachträglich eingespielte Version handelt. Nachdem in der offiziellen Version des Films (Minerva Pictures) allerdings zu Beginn die Information eingeblendet wird, dass es sich bei der englischen Tonspur um die vollständige handelt, die italienische hingegen gekürzt sei, ist es methodisch angebracht, für Analysen die englische Version heranzuziehen. Dass die Entführung Aldo Moros zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung des Films noch nicht stattgefunden hatte, ist indes ausschlaggebend und lässt Rückschlüsse dahingehend zu, welche Tonspur für verschiedene Analysen des Films herangezogen wurde. Während Dominik Graf die im Radio preisgegebene »Parallelspur von den Mördern Aldo Moros zu den deutschen Entführern von Schleyer« (2009, 253) als Grund für den Selbstmord Karls angibt, bezeichnet O'Leary KLEINHOFF HOTEL als Terrorismus-Inszenierung prä-Moro und grenzt den Film damit von späteren Darstellungen des gleichen Sujets, wie beispielsweise LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI ab:

These two films were released four years apart (1977 and 1981), and are separated by the key symbolic events of the Aldo Moro murder and the bombing of the Bologna station. The characterization of the terrorist in LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI points to the later date of the film: Vittorio is indistinguishable from an ordinary criminal on the run, and his ›group‹ (we see only one other member) might as well be a criminal gang. KLEINHOFF HOTEL, produced before Moro, offers a more sympathetic portrayal of militancy, and takes its ideological motivations seriously, even if it does not expound them. (2011, 160–161)

Zudem wirft die Differenz in der Tonspur die Frage auf, inwiefern es sich bei dem Film überhaupt um eine Auseinandersetzung mit Fragen des *italienischen* Terrorismus handelt. Karl wird immer wieder als Mitglied der RAF umschrieben, Pascale ist Französin, der Film spielt in Westberlin.⁵ Über den Radiobeitrag wird eine Ebene der Vergleichbar-

-
- 5 Die Frage danach, was die Bezeichnung *italienischer* Film bzw. *italienisches* (populäres) Kino im Kontext der 1960er- und 1970er-Jahre beschreibe, stellt bspw. Christopher Wagstaff in seinem Aufsatz *Italian Cinema, Popular?* (2013). Zwischen 1957 und 1967 investierten US-amerikanische Produktionsfirmen jährlich durchschnittlich 21 Milliarden Lire (35 Mio. \$) in die italienische Filmindustrie, während italienische Produktionsfirmen 30 Milliarden Lire pro Jahr investierten (vgl. ebd., 33). 61 % der Gewinne des italienischen Filmmarkts resultierten von Filmexporten ins Ausland und 1965 wurden 75 % der 182 in Italien produzierten Filme von einem ausländischen Studio (meist französisch) coproduziert (vgl. ebd.). Wie *italienisch* ist also das *italienische Populärkino* dieser Zeit? Und auf welchen Faktor bezieht sich diese Nationalitätszuweisung? Auf das Produktionsland? Den Hauptsponsor? Den Drehort? Das Publikum? Auch in Bezug auf KLEINHOFF HOTEL lassen sich diese Fragen mit Berechtigung stellen. Carlo Lizzani (ein nicht unbedeutender italienischer Regisseur) führte bei dem Film Regie, doch Corinne Cléry (eine französische Schauspielerin) und Bruce Robinson (ein britischer Schauspieler) übernahmen die Hauptrollen. In den Nebenrollen finden wir teils deutsche, österreichische oder italienische Schauspieler_innen. Der Film wurde von Romy Film GmbH & Co. KG (Deutschland) und Trust International Films S.A. (Italien) coproduziert. Es lässt sich also argumentieren, dass Lizzani dezidiert internationale (westeuropäische) Aspekte in seinem Film verwob. Die Internationalität des Films ermöglicht es dabei den Inhalt in einem breiteren Kontext denn als rein Italien-spezifisch zu verorten und so auch die Aushandlung des Terrorismus als westeuropäisch zu diskutieren.

keit zwischen RAF und *Brigate Rosse* aufgemacht, welche die Inszenierung der Situation Karls als vom deutschen auf den italienischen Kontext übertragbar kennzeichnet. Ohne diese Szene bliebe unterdessen die Frage offen, ob es sich bei dem Film um die spezifische Beschäftigung eines italienischen Regisseurs (Carlo Lizzani) mit der deutschen RAF handelt. O'Leary in seiner Lesart folgend, erweist es sich als plausibel zu argumentieren, dass es sich bei KLEINHOFF HOTEL um eine Auseinandersetzung mit westeuropäischen Fragen des Linksterrorismus handelt, die ihre Fundierung mehr im italienischen als im deutschen Kontext finden. Vor der näheren Auseinandersetzung mit diesen Aspekten ist es indes notwendig, die Erotik des Films genauer zu betrachten und im Verhältnis zu den anfangs angerissenen Elementen zu bestimmen: Welche Rolle spielt Erotik im Topos des Beobachtens/Belauschens/Ertastens, in der Inszenierung von Aussichtslosigkeit und Isolation sowie im affektiven Changieren zwischen Lust und Bedrohung?

6.2 Beobachten/Belauschen/Ertasten – Erotische Medialisierungen

Der stets medialisierte, nie unmittelbare – und nicht einmal vermeintlich unmittelbare – Kontakt stellt wie im vorangegangenen Kapitel herausgearbeitet ein Kernthema audiovisueller Erotik dar. Im Gegensatz zur (Mainstream-)Pornographie, welche nach Paradigmen der Direktheit, Drastik und Nahtlosigkeit strebt (vgl. Kapitel 5.2 – 5.4), weist filmische Erotik gerade das Medialisierte, Verschobene, Vermittelnde als emblematisches Aushandlungsfeld aus. In KLEINHOFF HOTEL geschieht dies jedoch nicht nur beiläufig, unmerklich, sondern auf exponierte Weise. Wie oben gesehen findet bis zur fünfzigsten Minute des Films kein *tatsächlicher*, direkter, sprich physischer Kontakt zwischen Pascale und Karl statt – und dennoch: Erotische Affizierungslinien durchkreuzen den Film unentwegt und relationieren Pascale und Karl, lassen die einzelnen Figuren überhaupt erst aus der erotischen Relation heraus entstehen. Wie nun funktioniert diese Form der offensiv vermittelten und eigens (ver-)mittelnden erotischen Relationierung? Wie wird sie filmisch evoziert und wie bringt sie wiederum Affizierungspolitik aus sich hervor, die den innerfilmischen Kosmos übersteigen?

Neben den Szenen, in denen Pascale Karl durch den Türspalt hindurch beobachtet, evozieren weitere Begegnungen zwischen beiden eine erotische Ästhetik des Verschiebens, die zwar eine räumliche und entsprechend partiell sinnliche Trennung aufruft, diese jedoch gleichzeitig sinnlich sowie medial überschreitet. Etwa treffen sich Pascale und Karl in der Hotelloobby, während Pascale mit ihrer Mutter telefoniert und Karl auf eine freiwerdende Leitung wartet.

Diesmal ist es Karl, der Pascale durch die Glasscheibe der Telefonzelle hindurch beobachtet (Abb. 3). Das Paradigma des Eingeschlossen-Seins kehrt sich um, und während in den Beobachtungsszenen im Zimmer regelmäßig Karl mit Tieren assoziiert wird (erst durch eine Selbstbeschreibung als Papagei, dann durch Affen-Geräusche, die er von sich gibt und schließlich durch das raubtierhafte Auf- und Abschreiten), ist es hier Pascale, die wie in einem Zoo exponiert wird. Privater und öffentlicher Raum verschwimmen durch die Transparenz der Glasscheibe und der intime Moment des familiären Telefonats öffnet sich zum gesellschaftlichen Außen.

Abb. 3–6: Pascale und Karl in der Hotellobby.



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

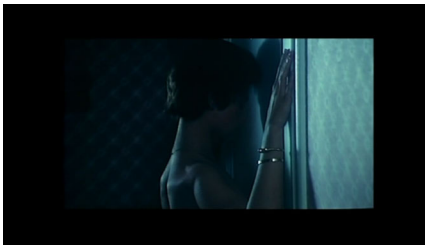
Als Karl die benachbarte Telefonzelle betritt, wendet sich die Dynamik abermals. Pascale beendet ihr Gespräch und lehnt sich gegen die Wand zwischen den Zellen. Sie beginnt den Raum, in dem Karl sich befindet, zu belauschen und zu befühlen (Abb. 5). Die räumlich aneinandergrenzenden Einstellungen (Abb. 5–6) werden hier durch die Montagechnik zeitlich miteinander in Verbindung gebracht, bevor sie durch eine Halbtotale von zwei Bildern in eines überführt werden (Abb. 4).

Erotik durchzieht in dieser Szene gleich mehrere Ebenen. Zunächst führen Glasscheibe und Wand eine räumlich-materielle Trennung der Personen, Blickachsen und Räume herbei. Die Glasscheibe als paradigmatisch mediales Material setzt die sinnliche Trennung (optische Durchlässigkeit bei gleichzeitig taktile wie akustischer Separierung) in Szene. Diese Trennung überträgt sich auf die Filmerfahrung der Zuschauer_innen, bleibt doch die direkte, somatische Übertragung eines Berührens im Sinne eines physischen, menschlichen Kontakts aus, wie ihn Vivian Sobchack als exemplarisch für die somatische Erweiterung des »cinesthetic subject« (2004, 67) durch den »immediate tactile shock« (ebd., 66) beschreibt. Stattdessen findet ein Wechselspiel aus visuellen und auditiven Reizen statt, ein Zulassen und Verwehren von optischen und sprachlichen Übertragungen, das stets mit Erregungspotenzialen ebenso wie mit Machtdynamiken verbunden ist. Dass die Szene in zwei Telefonzellen spielt, verlagert das audiovisuelle Spiel des (verhinderten) Übertragens von Reizen und Signalen zwischen Pascale und Karl zusätzlich in ein Medienmilieu und entgrenzt es kommunikationstechnisch ins *Hors-Champ* von Film und Hotel. Die Verwehrung eines physischen Kontakts zwischen den menschlichen Körpern der Hauptakteur_innen und das Übertragen eines solchen Kontakts auf die Ebene audio-/visueller Reize stellt indes keine Kompensation für eine vermeintlich realere, nämlich taktile Körperlichkeit dar, sondern transportiert die Kör-

perlichkeit vielmehr auf eine andere Wahrnehmungsebene. Visuelle und auditive Reize sind dabei synästhetisch gefasst und rufen taktile Rückkopplungen hervor. In einer gesteigerten Logik geschieht dies, als Pascale das Belauschen Karls in der benachbarten Telefonzelle mit einer aktiven Taktilisierung der Trennwand verbindet, indem sie diese mit den Händen abtastet. Hören, Sehen und Fühlen ergänzen und bedingen einander und überschreiten darin jeden Okularzentrismus. Die Grenze des Sichtbaren transformiert sich in einen materiell-sinnlichen Übergang. Die vormalis räumliche Separierung durch Trennwand und Glas avanciert zu einem immanenten Bestandteil des erotischen Relationierungsgeschehens.

Ein ähnlicher Moment wiederholt sich nach etwa einem Drittel des Films.⁶ Karl sieht Pascale den Hotelflur zu ihrem Zimmer entlanggehen und folgt ihr. Sie ist sich ihrerseits seiner Anwesenheit vollkommen bewusst. Nachdem Pascale ihre Zimmertür geschlossen hat, zieht sie sich aus und beginnt die Tür abzutasten, mit den Fingern den Rahmen entlang zu streichen (Abb. 7) und, letztendlich auf dem Boden Platz nehmend, zu masturbieren. In einer Parallelmontage entspricht Karl ihren Berührungen der Tür auf der anderen Seite, fährt den Rahmen ebenfalls entlang (Abb. 8), lehnt seinen Kopf gegen das Holz und lässt seine Hand auf der Klinke ruhen. Ein ephemerer Moment erotischer Potenzialität stellt sich ein: Wird er die Tür öffnen? Kommt ein physischer, möglicherweise sogar ins Pornographische kippender, explizit sexueller Kontakt zwischen beiden zustande?

Abb. 7–8: Taktilisierungen der Hotelzimmertür.



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

Anstatt diese Potenzialität jedoch in pornographische Stringenz zu überführen, vollzieht sich der mit Susanne Bach zuvor beschriebene Schnitt zwischen Latenz und Manifestation (vgl. 2020, 10; s. Kapitel 5.2). Das auditive Signal von Schritten (in der italienischen Version, der Ausruf »Karl!«) kündigt diesen Schnitt an. Karl dreht seinen Kopf in Richtung des Gangs und ein Schnitt im visuellen Material führt die Bewegung fort. Petra hat nun den Filmraum betreten und leitet Karl weg von Pascale, hinüber in sein eigenes Zimmer.

6 Wenn man die Version des Films auf Youtube konsultiert und mit dem Cursor über die Timeline fährt, zeigt die Plattform an, dass an dieser Stelle die meisten Zuschauer_innen mehrfach zurückgespult haben, was darauf schließen lässt, dass die Szene wohl das höchste Erregungspotenzial des Films aufweist. Die Youtube Version ist jedoch stark gekürzt (Film&Clips 2016).

Festzuhalten ist anhand dieser Szene, dass das Aufbauen und Wegnehmen erotischer Spannung vornehmlich über Techniken der Kadrierung und der Filmmontage funktioniert. Der räumlich-materiellen Trennung zwischen Pascale und Karl wird durch Montagetechniken begegnet, die ihre Existenz als Techniken nicht verschleiern. Die Parallelmontage überführt die räumliche Trennung in einen zeitlichen wie affektiven Zusammenhang. Kamerafahrten, die auf der einen Seite der Tür beginnen, werden auf der anderen Seite der Tür fortgeführt. Dass sich die zwei Figuren nicht plötzlich in ein und demselben Raum befinden, bleibt dabei offensichtlich; die Montage versucht die relationierende Separierung zwischen beiden nicht zu negieren. Anstatt (wie oftmals in der Mainstream-Pornographie) physische Grenzen zerfließen zu lassen oder transparent zu machen, setzt die erotische Montage in der zuvor beschriebenen Szene die materielle Grenze (hier in Form der Hotelzimmertür) aktiv als sinnlichen Aushandlungsort von (Un-)Möglichkeiten des Sehens, Hörens und Tastens in Szene.

Die sexuelle Spannung, die sich zwischen Karl, Pascale, der Tür und dem Filmraum aufbaut und auf die Zuschauer_innen überträgt, kollidiert in einem nächsten Moment wiederum mit den harschen Schritten, der forschenden Dynamik Petras, die unvermittelt hinzutritt. Danach folgt ein weiterer Schnitt im Filmmaterial: Wir sehen abermals Pascals Gesicht, das leidenschaftlich, sehnsüchtig wirkt. Im Schuss-Gegenschuss Prinzip werden die Tür-Ritze als gleichzeitig trennendes und verbindendes Raumelement, sowie Aufnahmen Pascals gezeigt, die auf die Ritze blickt und währenddessen masturbiert. In der anschließenden Einstellung lässt sich wiederum Petra von Karl einen Heroin-Schuss setzen. Erotische Anziehung und abjektive Abstoßung kippen ineinander und lassen die der Erotik immanenten Richtungswechsel an die Bildoberfläche treten. Mit Eisenstein und Bataille gesprochen prallen die einzelnen Einstellungen (die Nahaufnahme der erregten Pascale und die der Heroinspritze in Petras Arm) affektiv aufeinander, synthetisieren sich jedoch nicht zu einem übergeordneten Gefühl oder gar einer höheren Idee, sondern verharren in ihrem antithetischen Bezug zueinander (vgl. Kapitel 4.3-4.4).

Wie nun aber hängen diese Szenen der Erotik mit Topoi des Politischen im italienischen Kontext der 1970er-Jahre zusammen? Besteht hier überhaupt ein Zusammenhang oder tritt die Erotik als Negation des Politischen in Erscheinung, wie es oftmals Filmkritiken proklamieren, die sich an ideologiekritische Kulturindustrie-Theorien in der Linie von Horkheimer und Adorno anlehnen?⁷

7 Ein früher Text, der sich im italienischen Feuilleton beispielsweise mit dieser Fragestellung beschäftigt, ist *La componente erotica* (Spinazzola 1958) aus der Filmzeitschrift *Cinema Nuovo*. Anhand der Gegenüberstellung der kurz vorher erschienenen französischen Publikationen *L'érotisme au cinéma* (Lo Duca 1957) und *Amour-érotisme et cinéma* (Kyrrou 1957) des französischen Filmkritikers und Regisseurs Ado Kyrrou legt Spinazzola die zwei sich gegenüberstehenden Positionen zum Erotikfilm dar, die auch die Debatte in den 1970er-Jahren noch maßgeblich bestimmen. Erster Argumentationsstrang: Erotik ist eine reine Vermarktungsstrategie, um den Film allumfassend zum kommerziellen Produkt zu machen. Sie entfremdet den Menschen von seiner Sexualität. Sie dient einzig und allein der kapitalistischen Marktlogik (Argument Lo Duca 1957). Zweiter Argumentationsstrang: Der individuelle Anarchismus des Sexuellen ist die basalste Möglichkeit, um institutionalisierte Dogmen von Kirche, Staat und Familie abzulegen und eine neue, andere Form von Gesellschaft zu etablieren (Argument Kyrrou 1957).

In *Tragedia all'italiana* argumentiert O'Leary, dass die Parallele zwischen filmischer Sexualität und politischem Terrorismus in *KLEINHOFF HOTEL* in einem vergleichbaren Gestus des sozialen Tabubruchs besteht:

[T]he films' [Kleinhoff Hotel and *La caduta degli angeli ribelli*]; H.P.] representation of desire in the explicit depiction of sexual intercourse becomes an analogue for the eruption of terrorism. In the use of explicit representational codes to show sexual intercourse, typically associated with pornography, these films transgress a set of social rules of viewing. This transgression is associated with the transgression of social rules that is terrorism, and terrorism itself comes to be signified as a crime of passion: a season of mad and impossible desire that could only burn itself out. (2011, 160)

Tatsächlich sind die Szenen der sexuellen Interaktion, die im letzten Drittel des Films zwischen Pascale und Karl folgen, verhältnismäßig explizit. Ende der 1970er-Jahre hatten sich die Zensurrichtlinien der italienischen Behörden bereits gelockert, und explizite Darstellungen fanden zunehmend Einzug in Filme und Kinos. Laut O'Leary lässt sich dieses Kippen von Erotik in Pornographie als ein mit Terrorismus vergleichbarer Bruch mit gesellschaftlichen Konventionen ansehen.

Wenn man O'Learys Argumentation weiter folgt, so hat die Parallelisierung zwischen sexuellem und terroristischem Tabubruch weitreichende Folgen: Nicht nur findet das Motiv des Terrorismus Einzug in den italienischen Erotikfilm, sondern in einem Umkehrschluss wandelt sich auch das gesellschaftliche Bild des Terrorismus. Dieser werde durch seine Vermengung mit Sexualität, Romantik und Lust zunehmend als Verbrechen aus Leidenschaft wahrgenommen, das fernab von politischer Rationalität einem affektiven Ausbruch gleichkomme (vgl. ebd.). Der Affektüberschuss, der dabei dem Terrorismus zugeschrieben wird, sei zudem aufgrund ebendieser Irrationalität zur Selbstzerstörung verurteilt, was auf den Film zurückbezogen den unweigerlichen Tod der Terrorist_innen, wie auch in *DESIDERIA* und *LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI*, erklärt.

Darüberhinaus sieht O'Leary auf die Figur des Terroristen in *KLEINHOFF HOTEL* und *LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI* bezogen Parallelen. Während die Ehemänner in beiden Filmen erfolgreiche, bourgeoise Männer mit angesehenen Berufen sind (ein Architekt und ein Philosophieprofessor), werden die Terroristen größtenteils auf ihre Triebhaftigkeit, Animalität und Körperlichkeit reduziert: »[The] terrorist lover [...] (paradoxically, given his dedication to *political* violence) is body rather than ideology« (ebd.). Eine solche Lesart des Films legt unmissverständlich Warnungen vor Romantisierungen von politischer Gewalt nahe. Dem linken Terroristen (im Gegensatz zum rechten) haftet nach wie vor ein Image des verwegenen Romantikers an, welches der Diagnose O'Learys entspricht. In diesem Zusammenhang sind Verweise auf die politischen Texte Antonio Gramscis lohnenswert, der immer wieder gegen die Romantisierung von Revolution und Arbeiterkampf anscrieb: »Die Revolution ist eine große und schreckliche Sache, sie ist kein Laienspiel oder romantisches Abenteuer« (Gramsci 1980, zitiert nach Renner 2021, 19).

Während die Analyse der Figurenkonstellation O'Learys zwischen rationalem, aber langweiligem Ehemann und irrationalen, körperbetonten Terroristen überzeugt, erweist sich die These einer Parallelisierung von pornographischem und terroristischem

Tabubruch als auf zweifelhaften Annahmen beruhend. Ob die zunehmende Pornographisierung sexueller Repräsentationen im Zuge der 1970er-Jahre als Bruch mit sozialen Normen oder lediglich als deren zeitgemäße Neujustierung anzusehen ist, sollte zumindest als Frage offen stehen bleiben und nicht vorschnell in ersterem Sinne beantwortet werden. Zudem tritt in der Argumentation O'Learys Erotik lediglich als Vorstufe der eigentlich erst relevanten (weil soziale Normen überschreitenden) Pornographie auf, eine Annahme, welche die Erotik abermals nicht als eigenständiges Phänomen betrachtet. In Abgrenzung zu dieser Argumentation werde ich nachfolgend die These verhandeln, dass sich eine Verflechtung zwischen Sexuellem und Politischem viel eher in der ästhetischen Parallelisierung zwischen erotischem Voyeurismus und politischer Überwachung vollzieht. Um diese These zu überprüfen, ist es notwendig, den zuvor beschriebenen Szenen der Erotik Aspekte einer gesellschaftspolitischen Kontextualisierung des Films zur Seite zu stellen und hinsichtlich möglicher Überschneidungsmomente zum Erotischen zu befragen.

6.3 Der Weltraum im Badezimmer

Im letzten Drittel des Films, also in dem Teil, in dem Pascale und Karl ihre utopische Affäre im Hotelzimmer (in diesem Sinne verstanden als Nicht-Ort) kurzzeitig ausleben, scheinen beide in der gemeinsamen Sexualität eine temporäre Lösung für ihre jeweilige »crisis of boredom« (O'Leary 2011, 160) zu finden. Für Pascale liegt diese Krise in ihrem bürgerlichen Leben, in ihrer routinierten Ehe und den familiären Verpflichtungen begründet, wohingegen die Langeweile Karls aus dem Eingesperrtsein und der Unfähigkeit, aktiv politisch handeln zu können, resultiert. Während die Langeweile Karls immer wieder in Verzweiflung umschlägt, verwandelt sich die Langeweile Pascals in eine fast kindliche Freude.

Abb. 9–10: Karl und Pascale im Bad, neben ihnen der Schriftzug »5 October 1957«.



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

In einer der Szenen, in der diese Formen der Langeweile manifest werden, schlägt Pascale ein Spiel vor: »Tell me what's written on the wall of the bathroom?«. Desinteressiert druckst Karl herum: »There's a date isn't there?«. Das Datum, das im Badezimmer neben dem Spiegel geschrieben steht, ist der 5. Oktober 1957. Immer wieder blicken sich

die Figuren im Badezimmerspiegel an, das Datum rückt flüchtig ins Bild, wird halb von der Tür verdeckt oder erweitert die Selbstbetrachtungen der Charaktere auf zusätzliche Signifikationssebenen.

Der 5. Oktober 1957 steht geschichtlich für das Platzieren des sowjetischen und weltweit ersten Satelliten *Sputnik 1* im Weltraum. Das Datum evoziert eine Reihe unterschiedlicher Interpretationen und Gefühlswelten, die von einem Bedrohungsszenario des Kalten Krieges bis hin zur Erleichterung über eine mögliche Flucht von der Erde, von politisch-ideologischen Durchdringungen selbst der letzten Orte naturromantischer Idealisierung bis zu unausweichlichen Bespitzelungsdogmen reichen:

Schwör mir nicht Treue bei Mondenschein, der Mond, der könnt ein Sputnik sein und so nem Satellit, dem traue ich lieber nit. (Karnevalsspruch von 1957, zitiert nach: Heumann 2007)

Eine ganze Reihe von Empfindungen stürzen auf uns ein: dass Menschen so etwas machen konnten, dass die Russen die ersten waren, ob und wie das die Welt verändern kann und was nun kommen wird. (RIAS zitiert in: Heumann 2007)

An Bedeutung steht das Ereignis des Jahres 1957 keinem anderen nach, auch nicht der Atomspaltung [...]. [Es] stellte sich [...] ein kurioses Gefühl der Erleichterung ein, »daß der erste Schritt getan sei, um dem Gefängnis der Erde zu entinnen«. (Arendt 2013 [1994], 7)

Welche dieser Schattierungen ruft das Datum nun durch seine Präsenz in KLEINHOF HOTEL auf? Über eine Antwort auf diese Frage lässt sich wohl in verschiedene Richtungen gehend spekulieren und dennoch scheint es ausschlaggebend zu sein, dass dieses und kein anderes Datum in dem Film auftaucht. Es steht neben dem Badezimmerspiegel – also dem filmischen Element des Sehens, Beobachtens und (Selbst-)Erkennens, doch auch der Multiperspektivität – und wird noch dazu vor allem in der Szene kurz vor Karls Suizid (Abb. 9) und dem darauffolgenden Ankleiden Pascales (Abb. 10) visuell prägnant. Entsprechend dieser Beobachtungen ist es erforderlich, die Präsenz des Datums neben dem Badezimmerspiegel mit den zuvor beschriebenen Verschiebungsoperationen der Erotik zusammenzuführen.

Die aussichtslose Lage Karls wird in dem Film durch ein umfassend aufgestelltes Netzwerk aus polizeilichen, politischen und medialen Abhör- und Beschattungsmechanismen begründet. Nicht nur setzt sich der Terrorist der Gefahr aus, von staatlichen Behörden gesehen und somit erkannt zu werden, sobald er den abgeschlossenen Raum des Hotelzimmers verlässt, auch die eigene Gruppierung ist durchsetzt von gegenseitigem Misstrauen und internen Bespitzelungsaktionen. Mediale Operationen beginnen zudem immer stärker den durch Wände und Türen vermeintlich abgeschirmten Raum zu durchdringen. Die Ritze in der Tür ermöglicht es Pascale, Karl zu beobachten; mediale Dispositive wie das Telefon, das Radio oder das Fernsehen erweitern den physischen Raum und machen ihn permeabel. Sowohl die erotische Filmästhetik als auch politische Informationstechnologien weisen Grenzen des Sichtbaren als multisensorische Aushandlungsfelder aus und überführen so das Trennende in neue Relationierungsprakti-

ken. Mit *Sputnik 1* ist ein neues Ausmaß dieses Entgrenzungsprozesses sowohl technisch als auch symbolisch erreicht. Dass ein dritter, wahrnehmender Körper anwesend, das eigene erotische Begehren ideologisch durchtränkt und die intime Zweierbeziehung von politischen Machtverhältnissen geprägt sein könnten, durchzieht als basale Potenzialität den filmischen Kosmos von KLEINHOFF HOTEL. Der entfernteste Außenraum (das Universum) findet plötzlich Einzug in den intimen Raum des Badezimmers und weiter noch in die Selbstbetrachtung der Charaktere, also in die Konstitution des je eigenen Ichs.

6.4 Das Begehren der Anderen

Inwiefern die Sphäre des Intimen sowie die eigene Selbstwahrnehmung von den Einflüssen Dritter und von übergeordneten Strukturen geprägt werden, wo und wann wir uns dieser Einflüsse bewusst werden können und welche ästhetischen Konfigurationen eine solche Bewusstwerdung in besonderem Maße fördern, stellt eine der Kerndiskussionen modernistischer Diskurse dar. Eines der Schlüsselwerke, das diese Fragen (insbesondere im Kontext der 1960er-/1970er-Jahre) in einem neuen Licht verhandelbar macht, ist dabei René Girards Konzeption des mimetischen bzw. triangulären Begehrens, welche er in *Mensonge romantique et vérité romanesque* 1961 veröffentlichte.⁸

Anhand fünf großer Romanautoren (Miguel de Cervantes, Gustave Flaubert, Stendhal, Marcel Proust und Fjodor Michailowitsch Dostojewski) dementiert Girard das seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende und nach wie vor präsenste Dogma vom »spontanen Begehren« (2012 [1961], 24). Girard weist dabei zwei Entwicklungen aus, die sich seit der Romantik zusehends etablieren und gegenseitig verstärken: Erstens würden die »modernen Empfindungen« (ebd., 23) des Neids und der Eitelkeit eine Konjunktur erleben. Die in diesen Empfindungen omnipräsente Fremdbestimmtheit des Begehrens müsse zwangsläufig vom begehrenden Subjekt vertuscht werden, was im dialektischen Sinne dann zweitens zu einer Überbetonung der spontan aus sich selbst heraus entstehenden Leidenschaft führe:

Der romantische Eitle sucht sich fortwährend einzureden, sein Begehren liege in der Natur der Sache oder, was auf dasselbe hinausläuft, es sei die Emanation einer abgeklärten Subjektivität, die Schöpfung *ex nihilo* eines quasi göttlichen Ich. Vom Objekt her begehren heißt, von sich selbst her begehren, heißt keinesfalls, vom Anderen her begehren. (ebd., 24)

Die Bekundung der Autonomie des eigenen Begehrens avanciert derart zu einer Absicherung der Souveränität des Ichs. Im Gegensatz zu den »Subjektivismen und Objektivismen, Romantizismen und Realismen, Individualismen und Szientismen, Idealismen und Positivismen« (ebd.) modernen Denkens, entwirft Girard eine Theorie des Begehrens, die grundsätzlich von der als zentral zu erachtenden Einflussnahme Dritter aus-

8 1999 wurde das Buch erstmals ins Deutsche übersetzt und erschien unter dem Titel *Figuren des Begehrens* (Girard 2012 [1961]). Auf diese Fassung werde ich mich nachfolgend beziehen.

geht. Diese Figur des Dritten bezeichnet Girard als »Mittler« (ebd., 11) und rückt seine Theorie folglich in die Nähe medienwissenschaftlicher bzw. medienphilosophischer Ansätze.⁹

Girards Argumentation folgend, lässt sich in all den von ihm besprochenen Romanen eine dezidierte Inszenierung triangulär (statt binär vom Subjekt zum Objekt) ausgerichteter Begehrenskonstellationen verzeichnen, welche die Zentralität des Mittlers offenlege. Ob dieses Begehren nun sexueller, identitärer oder kapitalistischer Natur ist, scheint zweitrangig zu sein. Vielmehr lassen sich all diese Bereiche durch Überschneidungen in der basalen Dreiecksstruktur miteinander in Beziehung setzen und vergleichen. Das Begehren Don Quijotes nach einer ritterlichen Existenz wird durch Amadis hervorgerufen (Cervantes), Mme Bovarys Begehren nach Leidenschaft und einem Leben voll aufregender Vergnügungen durch romantische Romane (Flaubert), »das Proustsche Verlangen ist jedesmal Sieg der Suggestion über die Empfindung« (ebd., 39); Pawel Pawlowitsch entwickelt in *Der ewige Gatte* eine Obsession zu dem Liebhaber seiner verstorbenen Frau (Dostojewski) und der Bürgermeister der Stadt Verrières kopiert in *Rot und Schwarz* das Verhalten und die Besitztümer seines Rivalen Valenod (Stendhal) – um nur einige der von Girard angeführten Beispiele zu nennen.

Wenn wir nun die Begehrenskonstellationen in KLEINHOFF HOTEL vor dem Hintergrund der Lektüre Girards erneut betrachten, so lassen sich die beschriebenen Verflechtungen zwischen voyeuristischem und spionagetechnischem Beobachten/Belauschen/Ertasten ebenso neu perspektivieren wie die Verflechtungen zwischen politischer Makrostruktur (Kalter Krieg/*anni di piombo*) und intimer Mikrostruktur. Eindeutig benennbar sind dabei vorerst die Rollen, die Pascale und Karl einnehmen. Pascale wird von Beginn an als begehrendes Subjekt in Szene gesetzt, während Karl das Objekt ihrer Begierde darstellt. Eine dualistisch ausgerichtete Sexualitätstheorie, wie sie beispielsweise in der feministisch-psychoanalytischen Filmtheorie nach Laura Mulvey vorherrscht, würde anhand dieser Parameter die Begehrensstruktur zwischen Pascale und Karl beleuchten und danach fragen, wie (vornehmlich durch Blicke) Subjekt und Objekt konstituiert werden. Mit Girard hingegen lassen sich diese gerade erweitern und die Fragen in den Mittelpunkt rücken, durch welche Faktoren Pascals Begehren (ebenso wie das Begehren der Zuschauer_innen) konstituiert wird und wo sich Figuren des (Ver-)Mittels finden, welche die Erotik zwischen Pascale und Karl überhaupt erst hervorbringen.

Interne Vermittlung

Um diese Fragen zu beantworten, ist es notwendig, erst einmal einen Schritt zurück zu treten und das Verhältnis zwischen Pascale und ihrem Ehemann zu beleuchten. Über den Ehemann erfahren wir im Verlauf der Handlung nicht viel: Er ist ein bekannter Architekt und wohlhabend, tritt jedoch primär als abwesende Kontrastfolie zu Karl in Erscheinung. In einem Telefongespräch, das Pascale mit ihrer Mutter führt, wird der Ehemann zudem im Herzen des bürgerlichen Familienzusammenhalts verortet. Die Mutter ist besorgt über Pascals Aufenthalt in Berlin und möchte zwischen der Tochter und dem

9 Nachfolgend übernehme ich die Bezeichnung *Mittler* von Girard. Die gegenderte Bezeichnung *Mittler_in/nen* markiert dann eine Weiterentwicklung vom ursprünglichen Konzept.

Schwiegersohn vermitteln. Diesen Hinweisen entsprechend und für bürgerliche Familienverhältnisse konventionell, lässt sich die These aufstellen, dass vor allem die Eltern Pascales als Mittler_innen für die Ehe eintreten. Der Ehemann markiert ein Begehren nach gesellschaftlichem Status, finanzieller Absicherung und familiärer Harmonie, das von den Eltern auf die Tochter übertragen wird. Das bürgerliche Begehren nach dem stets abwesenden Ehemann erweist sich in KLEINHOFF HOTEL als asexuelles und durchweg konventionalisiertes Bestreben.

In Abgrenzung zum bürgerlichen Vermittlungszusammenhang ließe sich Pascales Begehren Karls womöglich als Ausbruch aus verfestigten Strukturen sozialer Systeme begreifen. Es läge nahe, dieses Ausbrechen als Emanzipationsbewegung zu begreifen, die Pascale ein eigenständiges Erkunden ihrer sexuellen Lust ermöglicht. Entsprechend einer solchen Interpretation wäre anzuführen, dass Pascales sexuelle Handlungen von einem hohen Maß an Selbstbestimmtheit geprägt sind: Sie wählt das Hotel nach ihren erotischen Erinnerungen aus, entscheidet sich ihrer erotischen Neugierde Karl gegenüber folgend dort länger zu bleiben als ursprünglich geplant, beobachtet und belauscht ihn eigenständig und zeigt durch ihre Masturbation in der zuvor beschriebenen Szene, dass sie auch für den eigenen Orgasmus lediglich der Imagination des erotischen Objekts bedarf, nicht aber eines aktiven männlichen Subjekts.

Filmanalysen, die auf diese oder ähnliche Weise den Emanzipationsweg einer weiblichen Protagonistin herausstellen, finden sich aktuell vielfach und ermöglichen es vormals verworfene Werke aus dem grundlegend unter Verdacht der Misogynie stehenden Sexploitation-Kino der 1970er-Jahre zu nobilitieren. Mit Girard lässt sich hingegen argumentieren, dass hier anstelle einer Dekonstruktion, eine Verlagerung romantischer Werte stattfindet. Ehemals dem männlichen Subjekt zugeschriebene Vorstellungen von Autonomie, Subjektivität und Spontanität, werden in aktuellen *Empowerment* Diskursen auf die Frau übertragen. Im Zuge dieses Prozesses tritt indes die Rolle des Mittlers abermals in den Hintergrund; Operationen des Nachahmens und trianguläre Konstellationen werden zugunsten linearer Subjekt-Objekt Beziehungen getilgt. Die Dekonstruktion, welche (nicht zuletzt im Zuge feministischer Theorien) hinsichtlich des Subjektivitäts- und Autonomie-Status des Mannes vollzogen wurde, weicht in der Beschreibung weiblicher Selbstermächtigung von Neuem der Vorstellung, dass sich das Subjekt von Fremdeinflüssen lösen und ein unverfälschtes Begehren aus sich selbst heraus entwickeln kann.

Diese Entwicklung ist nicht nur fatal, da sie in Analysemuster eines (gleichzeitig als patriarchal-männlich kritisierten) aufklärerischen Rationalismus zurückfällt, den sie zu überwinden postuliert, sondern ebenfalls, da sie einen erneuten Dualismus zwischen Mann und Frau hervorruft, der darin besteht, dass der Mann als kontingentes Wesen konzipiert wird, welches medial, politisch und sozial geprägt ist, wohingegen der Frau ein essentialistischer Kern zugesprochen wird, der in einer naturromantischen Vorstellungen frei von solchen Einflüssen zu sein scheint. In dieser Rollenzuweisung – auch wenn als Emanzipationsversprechen verlaublich – wird das männliche Begehren im Feld von Politik, Technik und Gesellschaft verortet, wohingegen das weibliche Begehren, mit Wertessentialismen und Romantizismen belegt, dem Feld der Ursprünglichkeit verhaftet bleibt. Anstatt Pascale folglich eine Bewegung vom sozial verfestigten, patriarchal fremdbestimmten, bürgerlichen Begehren auf der einen, hin zum spontanen und lei-

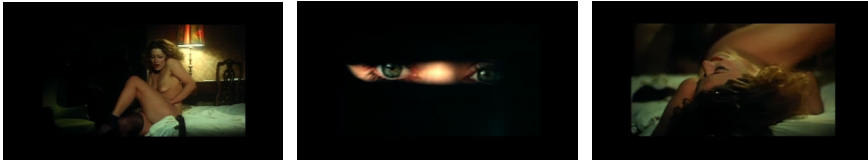
denerschaftlichen Begehren auf der anderen Seite zu attestieren, gilt es hier wie dort nach der Rolle des Mittlers, oder – wie in der nachfolgenden Argumentation – multipler Mittler_innen zu fragen.

Aus dieser Perspektive heraus erweist sich Karl als Knotenpunkt verschiedener miteinander verschränkter Interessen. Wie für Pascale stellt er auch für Petra das Objekt der sexuellen Begierde dar. Im Gegensatz zu Pascale kann sich Petra jedoch nicht von der Agentialität Karls lösen. Durch Pascales beobachtenden Blick sehen wir immer wieder Situationen, in denen sich Petra in Karls Abhängigkeit begibt. So fleht sie ihn z.B. an, mit ihr zu schlafen, obwohl Karl sie mehrfach abweist und demütigt oder lässt sich von ihm ihre Heroinspritzen setzen, anstatt dies selbst zu tun. Wenn Pascales Ehemann die Kontrastfolie zu Karl bildet, so gilt das gleiche für Petra: Pascale steht für Bürgerlichkeit, Kontrolle und Disziplin, gleichzeitig jedoch für Eigenständigkeit und Selbstbestimmtheit, wohingegen Petra zwar ultimativen Exzess und Frivolität verkörpert, ebenso aber Abhängigkeit und weibliche Unterlegenheit. Im Gegensatz zu Pascales Ehemann ist Petra indes präsent. Ihre körperliche Anwesenheit prägt bis zum letzten Drittel des Films die Begehrensstrukturen bis zu einem Grad, an dem verschwimmt, ob Pascale nun Karl oder Petra beobachtet, wem ihr Begehren letztendlich gilt.

Mit Girard lässt sich dahingehend argumentieren, dass Petra als Mittlerin für Pascales Begehren fungiert. Dies bedeutet nicht, dass sie Pascales Lust lediglich sekundär katalysiert, sondern vielmehr, dass sie als eigentlicher Dreh- und Angelpunkt von Pascales Lust zu verstehen ist. Karl erweist sich dann zusehends als Nebenschauplatz des Begehrens, der durch Operationen des Verschiebens und Übertragens vom Hauptschauplatz des Begehrens, nämlich der Relation zwischen den zwei Frauen, ablenkt; zwangsweise ablenken muss, da diese Lust (als Lust des Nachahmens) Scham verursacht und folglich nicht artikuliert werden kann. Pascale begehrt Karl demnach nicht aus sich selbst oder aus einem subjektbildenden *Empowerment* heraus, sondern weil sie in der Imitation Petras vor allem deren sexuelles Begehren imitieren muss: »Die Hinwendung zum Objekt, ist im Grunde genommen Hinwendung zum Mittler« (ebd., 19).

Pascale sucht in ihrer Mimesis den körperlichen Exzess Petras, ihre Vulgarität und ihre Unberechenbarkeit. Sie strebt nach einer Spontaneität des Begehrens, wie sie Girard als Ideal der Moderne beschreibt, tut dies ironischerweise jedoch wiederum durch einen Prozess der Nachahmung, der gerade diese Spontaneität konterkariert. In Pascales Versuch, aus dem sie langweiligen, bürgerlichen Alltag auszubrechen, avanciert Petra zum Vorbild, das sie durch die Tür-Ritze genauestens beobachtet, um es anschließend (im letzten Drittel des Films) kopieren zu können. Pascales sinnliche Spionageoperationen erhalten folglich eine doppelte Konnotation: Erstens umkreisen sie Karl, objektivieren ihn und erheben ihn nach und nach in den Bereich einer sexuellen Obsession. Zweitens – und vielleicht sogar entscheidender – studieren sie das Verhalten Petras, um es mimetisch nachahmen zu können. Das Begehren nach Karl ist so vor allem eine Verschiebung des im eigentlichen Sinne auf Petra ausgerichteten Verlangens; eines Verlangens also, das sich auf die körperliche Lust *der Anderen*, auf ihre Gefühle, Exzesse und Leidenschaften richtet.

Abb. 11–13: Pascale beobachtet, wie sich Petra (Karl zum Sex auffordernd) auf dem Bett hin und her wirft.



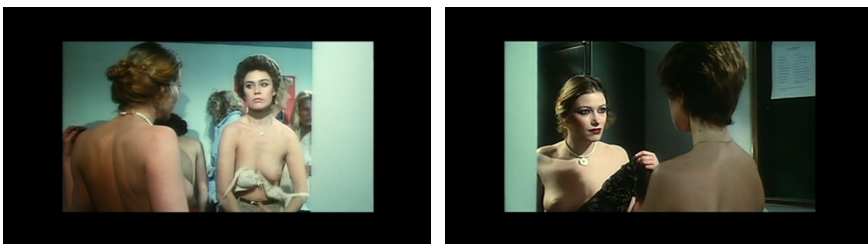
Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

In seiner Konzeption des mimetischen Begehrens unterscheidet Girard zwischen externer und interner Vermittlung:

Im Folgenden werden wir immer dann von *externer Vermittlung* sprechen, wenn die Distanz so groß ist, daß den [sic., die] beiden *Möglichkeitssphären*, die einmal den Mittler, einmal das Subjekt zum Zentrum haben, sich nicht berühren. Von *interner Vermittlung* werden wir dann sprechen, wenn eben diese Distanz so gering ist, daß sich die beiden Sphären mehr oder weniger überschneiden. (ebd., 17–18)

Dieser Unterscheidung entsprechend wäre Petra als interne Mittlerin zu beschreiben. Sie tritt nahezu ausschließlich durch Pascales Wahrnehmung filmisch in Erscheinung, ist dabei zum Greifen nah und interferiert aktiv mit Pascales *Möglichkeitssphäre*, beispielsweise wenn sie die sexuelle Begegnung zwischen Pascale und Karl an der Hotelzimmertür verhindert. Entscheidend ist zudem, dass Pascales physische Begegnung mit Karl erst zustande kommt, nachdem sie gemeinsam mit Petra verhaftet wurde. Beide müssen sich in dieser Szene auskleiden und medizinische Untersuchungen erdulden. In dieser Situation, im Herzen der unterdrückerischen Staats- und Kontrollmacht, kommt es nun zum ersten und einzigen direkten Blickkontakt zwischen beiden Frauen (Abb. 14–15). Durch ihren Blick erkennt die Mittlerin die Existenz der Begehrenden an und weiter noch, nobilitiert sie durch diese Anerkennung in ihrem Verlangen nach Mimesis.

Abb. 14–15: Der Blickkontakt zwischen Pascale und Petra auf der Polizeistation.



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

Die Anerkennung durch die Mittlerin scheint die anschließend stattfindende Begegnung mit dem Objekt des Begehrens erst zu ermöglichen. Im Gegensatz zur Konzep-

tion des internen Mittlers bei Girard tritt Petra unterdessen nicht als Rivalin Pascales in Erscheinung. Zwar verkörpern beide Frauen konträre Lebensentwürfe und begehren denselben Mann, doch nie entsteht zwischen ihnen ein Gefühl der Feindseligkeit. Girard führt in Bezug auf den internen Mittler, verstanden als Rivalen, aus:

Das Subjekt ist überzeugt, sein Vorbild fühle sich ihm gegenüber zu überlegen, um es als Nachahmenden überhaupt anzunehmen. Das Subjekt empfindet folglich seinem Vorbild gegenüber ein peinigendes, in sich widersprüchliches Gefühl, das ergebenste Verehrung und heftigste Rachsucht vereint. Dieses Gefühl nennen wir *Haß*. (ebd., 19)

Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Pascale und Petra lässt sich im Gegensatz zu Girards Beschreibung verzeichnen, dass sich zwischen den Figuren gerade kein Hass, sondern vielmehr zunehmend Verständnis und Solidarität einstellen.

Externe Vermittlung

In der Begehrenskonstellation in KLEINHOFF HOTEL lässt sich unterdessen ein weiterer Akteur verzeichnen, der als Mittler zwar weniger konkret manifest wird als Petra, aber dennoch Pascales Begehren maßgeblich prägt. Wie zuvor beschrieben, findet sich im Verlauf des Films eine Vielzahl von Szenen, in denen der Blick durch die Tür-Ritze audiovisuell in Szene gesetzt wird. Diese Szenen zeichnen sich durch die schwarze Vignettierung und zumindest zu Beginn durch ein Schuss-Gegenschuss Prinzip aus, welches das schwarz gerahmte Bild von Karls Zimmer stets an ein Bild der schwarz gerahmten Augenpartie Pascales rückkoppelt (Abb. 1–2; Abb. 12). In diesen Szenen lässt sich indes auch eine Varianz verzeichnen, die sie von einem rein voyeuristisch-sexuell konnotierten Beobachtungsdispositiv in ein politisches und letztendlich technisches hinüberführt. Hierfür stehen drei Szenen emblematisch ein: Erstens, die Szene, in der Pascale durch die Tür-Ritze Karls und Petras sexuelle Interaktion beobachtet, zweitens eine Szene, in der Pascale ein Gespräch zwischen Karl und dem Genossen und vermeintlichen Verräter Pedro belauscht und drittens die letzte Szene des Films, in der sich Pascale ankleidet und das Hotel verlässt.

In der ersten Szene ist Pascales Begehren, wie anhand der internen Vermittlung beschrieben, sinnlicher Natur und auf die körperliche Leidenschaft Petras gerichtet. Im Verlauf des Films weicht dieses sexuelle Begehren unterdessen einem politischen Interesse Pascales, das in Bespitzelungsaktionen inner- und außerhalb des Hotels mündet. Sie entschlüsselt den Zusammenhang der politischen Gruppe, die internen Zerwürfnisse sowie die Ver- bzw. Misstrauensstrukturen. Die Bespitzelungen sind dabei nicht sonderlich tiefgründig, verfolgen kein weiteres Ziel, sind beispielsweise nicht darauf ausgerichtet, Karl zu verraten oder zu erpressen, sondern stehen vielmehr als Selbstzweck neben dem erotischen Voyeurismus. Politisches und erotisches Beobachten/Belauschen/Ertasten kippen dabei immer wieder ineinander. Das Begehren nach Wissen über die politischen Zusammenhänge wird erotisiert, der Voyeurismus gleichzeitig politisch aufgeladen. In diesem Spannungsverhältnis zwischen erotischen und politischen Wahrnehmungsoperationen nähert Pascale ihre Perspektiven und Aktionen zusehends geheimdienstlichen Aktionen an, was zuletzt in dem Verdacht Karls mündet, sie arbeite für die

Polizei. Anhand dieser Verflechtungen des geheimen Wahrnehmens lässt sich folglich die These aufstellen, dass als weitere Figur der Vermittlung die Polizei in KLEINHOFF HOTEL konfiguriert wird.

Diese These wirkt zuerst einmal kontraintuitiv, da die Polizei in KLEINHOFF HOTEL erstens so gut wie nicht in Erscheinung tritt und zweitens als stets latentes Bedrohungsdispositiv alles andere als einen begehrenswerten Akteur darstellt. Mit Girard gesprochen liegt jedoch genau hier die Ambivalenz des Mittlers begründet: »Vorbild und Hindernis« (ebd., 48) zugleich, legt der Mittler den »Haß im Verlangen, das Verlangen im Haß« (ebd., 47) offen. Während Pascale zu Beginn des Films ein hohes Maß an Gleichgültigkeit gegenüber Staatsorganen an den Tag legt, zeichnet sich im weiteren Verlauf eine widersprüchliche Doppelbewegung ab: Einerseits gleicht sich, wie zuvor beschrieben, ihr eigenes Wahrnehmen ästhetisch zusehends einem polizeitechnischen Wahrnehmen an; zweitens entwickelt sie eine immer größere Ablehnung gegenüber staatlichen Überwachungs- und Kontrollmächten. Der Hass, der gegenüber Petra als interner Mittlerin ausbleibt, richtet sich vollends auf die Polizei als externen Mittler. Die Polizei interferiert, wie für einen externen Mittler typisch, hierbei nicht mit Pascales Möglichkeitsphäre, bleibt filmisch abwesend und changiert in ihrer Existenz zwischen Imagination und Realität. Trotz ihrer filmischen Abwesenheit und ihres phantasmatischen Status' prägt das polizeiliche Begehren nach Karl indes sämtliche Handlungen, Affektlogiken und ästhetischen Prinzipien des Films. Ob der externe Mittler tatsächlich existent, ob sein Begehren imaginiert oder real vorhanden ist, erweist sich in den von Girard aufgeführten Beispielen als irrelevant. Dementsprechend wird auch in KLEINHOFF HOTEL nicht aufgeklärt, ob Karl tatsächlich überwacht wird, doch die schiere Möglichkeit reicht aus, um sowohl ihn in eine klaustrophobisch paranoide Gefühlswelt einzusperren, als auch Pascales Verlangen ins Unermessliche zu potenzieren.

Ob existent oder nicht, das polizeiliche Begehren nach Karl erweist sich als wesentlich gefährlicher für Pascales eigenes Verlangen als Petras. Stets droht die Potenzialität einer unbemerkten polizeilichen Überwachung das Objekt des Begehrens seinem Subjekt zu entreißen. Entgegen Girards Ausführungen nimmt in KLEINHOFF HOTEL der externe Mittler die Rolle des Rivalen ein, während die interne Vermittlerin zur Komplizin im gemeinsamen Kampf gegen diesen Rivalen avanciert. Die Gefahr, die vom externen Vermittler ausgeht, führt dabei jedoch nicht zu einer Abwendung von selbigem, sondern zum Verlangen, ebenso unsichtbar, ebenso *omnisensuell* (nicht im Sinne einer queeren Anziehung zu allen Geschlechtern, sondern im Sinne alles umfassender, multisensorisch ausgerichteter Wahrnehmungsoperationen) und ebenso potent zu sein wie dieser. Das obsessive Verlangen nach Karl ist hier ein Verlangen nach der sinnlichen Allmacht polizeilicher Wissenstechniken. Karl tritt dabei wiederum in den Schatten eines übergeordneten Begehrens nach dem externen Mittler zurück.

Filmästhetische Vermittlung

In der Schlusssequenz von KLEINHOFF HOTEL findet eine dritte Imitationsbewegung statt, welche die zuvor beschriebenen Begehrenskonstellationen abermals verschiebt. Im Anschluss an Karls Suizid folgt eine Nahaufnahme von Pascales Gesicht. Pascale sitzt emotionslos auf einem Sessel und betrachtet den toten Körper ihres Liebhabers.

Nach einer kurzen Schuss-Gegenschuss Montage zwischen Pascales und Karls Gesicht folgt eine knapp vier-minütige Plansequenz, die den Film abschließt. Die Kamera folgt hierin Pascale, als sie aufsteht, sich anzieht, im Badezimmer betrachtet (Abb. 10) und letztlich Karls Zimmer verlässt. In dem Moment als Pascale die Tür schließt, endet auch die zuvor spielende extradiegetische Musik und wir hören innerdiegetische Geräusche aus dem Nebenzimmer. Die Kamera schwenkt durch Karls Zimmer und kommt an der Tür-Ritze zum Stillstand. Erstmalig erfolgt der Blick durch die Ritze von der anderen Seite der Tür aus. Während bis dahin die Blicke durch die Ritze immer von Pascales in Karls Zimmer gerichtet und bis auf eine Ausnahme an Pascales Blick figürlich gekoppelt waren, blickt die Kamera nun eigenständig zurück.

Durch den autonomen Kamerablick beobachten wir als Zuschauer_innen, wie Pascale ihren Koffer packt und ihr Hotelzimmer verlässt. Abermals setzt extradiegetische, melancholische Jazz-Musik ein. In einem weiteren horizontalen Schwenk durch Karls Zimmer, streift die Kamera die Überreste der erloschenen Affäre, die wie in einem Stillleben von vergangener Lebendigkeit zeugen und gleichsam die unabwendbare Vergänglichkeit markieren. Die Kamera wirft einen letzten Blick auf den toten Körper Karls, ein Kameragestus, der den Körper gemeinsam mit den Essens- und Getränkeresten vom ephemeren utopischen Exzess in absoluten Stillstand überführt. Alles in diesem Zimmer ist zum Erliegen gekommen. Der Tod taucht den Schauplatz in ein tiefes, melancholisches Blau. Schließlich endet der Kameraschwenk am Hotelfenster. Ein Zoom auf die Straße folgt der aus dem Hotel heraustretenden Pascale zu einem Taxi, das die Kamera bei seiner Fahrt in den Bildhintergrund perspektivisch begleitet, bis ein Schnitt die Einstellung und damit den Film beendet.

Mit der Loslösung der Kamera von Pascales Perspektive und der eigenständig vollzogenen Bewegung durch Karls Hotelzimmer zeigt sich in dieser Einstellung eine rekursive Schleife mimetischer Begehrenslinien, die das von Girard beschriebene, trianguläre Modell erweitert. Bereits in der vorausgegangenen Beschreibung der internen (Petra) und der externen Mittlerin (Polizei) wurde deutlich, dass die Rolle des Mittlers nach Girard nicht auf eine singuläre Person oder Instanz reduziert werden kann. Im Gegensatz zu einem strikt triangulär konzipierten Verhältnis muss im Fall von KLEINHOFF HOTEL von einer Multiplizität medialer Faktoren ausgegangen werden, welche das Begehren des menschlichen Subjekts prägen, konstituieren und hervorbringen. Wenn wir in einem nächsten Schritt das figürlich konzipierte Begehren filmästhetisch verorten, so lässt sich als drittes Element der Begehrenskonstitution das *Begehren des Films* als technisch, historisch und ästhetisch verfasstes Begehren benennen.

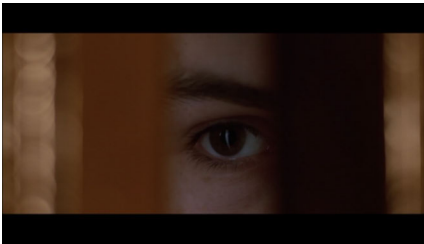
In seiner Lektüre Girards hebt der Philosoph Gunter Gebauer einen Aspekt des mimetischen Begehrens hervor, den Girard seines Erachtens nicht zu Genüge ausführt, nämlich die Konzeption eines *internen Mediums*: »Was der Andere [...] vermittelt, ist vielmehr etwas Überpersönliches, das auch unabhängig von ihm existiert: ein internes Medium« (Gebauer 1992, 330). Nach Gebauer ist dieses interne Medium als Mittler von Weltinterpretationen mit einem Film vergleichbar: Nicht individualistisch auf singuläre Personen rückführbar, wirkt es intersubjektiv und prägt durch das Hervorbringen von Projektionen und Wunschbildern die menschliche Selbst- und Weltkonstitution. Das interne Medium ist jedoch nicht vollends vom Menschen entkoppelbar. Es stellt keinen veräußerbaren Faktor dar, sondern wirkt eben *im* Menschen ebenso wie über

ihn hinausgehend. In diesem Sinne ist es als strikt anthropomediale Figur genau zwischen menschlichen und medialen Polen angesiedelt. Es ist zudem vorgängig, bringt es doch den begehrenden Menschen ebenso wie das zu begehrende Objekt überhaupt erst hervor. Nicht nur ist dann der Mittler *als* Medium zu verstehen. Zusätzlich gibt es im Konzept des *internen Mediums* eine Relation, die anthropomedial konzipiert ist, lässt sie sich doch weder klar der Seite des Mediums noch der des Menschen zuordnen.

Das interne Medium in KLEINHOFF HOTEL führt dergestalt zu einer Vielzahl medial determinierter Begehrenskonstellationen zurück, die im Erotikkino der 1970er-Jahre fortwährend reaktualisiert, eigens verhandelt und miteinander verflochten werden. Das geheime Beobachten, Belauschen und Erstasten, ebenso wie das taktile Kartografieren von Zwischenorten wie Türen, Fenstern oder Vorhängen gehören zum Medialisierungskodex des filmischen Begehrens und sind von diesem nicht zu externalisieren. Zu Beginn der 1970er-Jahre etablierte sich im italienischen Erotikkino eine regelrechte Norm des voyeuristischen Beobachtens von Frauen in sämtlichen Situationen des Alltags. Als aussagekräftiges Beispiel kann in diesem Zusammenhang MALIZIA (*Heimtücke*, Salvatore Samperi, IT 1973) genannt werden. Mit über 11 Mio. verkauften Kinotickets war er der erfolgreichste italienische Film im Jahr 1973 und gehört damit nach wie vor zu den meistgesehenen italienischen Filmen (2016 belegt er in dieser Rangliste Platz 11; vgl. Movieplayer 2016). MALIZIA besteht beinahe ausschließlich aus Szenen, in denen die Hausangestellte Angela (Laura Antonelli) von dem Hausherrn und seinen drei Söhnen in Situation gebracht wird, in denen diese sie durch Türspalten, Fenster oder Gitter beim An- und Entkleiden (Abb. 16–17), in Szenen sexueller Übergriffe (Abb. 18–19) oder Masturbationen beobachten können. Lediglich die letzte Szene des Films bricht mit der alles überlagernden Misogynie des Films. Neben der sowohl verbal als auch ästhetisch konstruierten Frauenfeindlichkeit, lässt sich hier ein prägendes Beispiel für die in KLEINHOFF HOTEL wiederzufindende Filmerotik geheimer Wahrnehmungsoperationen ausmachen. Im Gegensatz zu KLEINHOFF HOTEL wird die männliche Hegemonie in MALIZIA indes nicht dekonstruiert und bleibt ebenso wie der alles umfassende Okularzentrismus als unumstößliche Superstruktur bestehen.¹⁰

10 Der Vergleich der weiblichen Protagonistin aus MALIZIA mit Pascale in KLEINHOFF HOTEL entspricht der in Kapitel 3 diskutierten Entwicklung im italienischen Erotikfilm, die Giovanna Maina und Federico Zecca in *Sexual Dystopia and Excess in the Italian Erotic Comedy of the 1970s* (2020) beschreiben. Die beiden Autor_innen legen dar, dass italienische Erotikfilme zu Beginn der 1970er-Jahre noch sexuell freizügige, aber sozial stark limitierte Frauen zeigten. Die sexuelle Offenheit dieser Frauen lässt sich laut Maina und Zecca als männliche Utopie einer erfüllten sexuellen Revolution begreifen, da sie zwar mehr sexuellen Spielraum ermöglicht, diesen aber grundlegend auf männliche Bedürfnisse hin auslegt (vgl. ebd., 107). Dementgegen seien spätere italienische Erotikfilme von aggressiveren, professionellen Rollen und öffentlichen Raum in Anspruch nehmenden Frauen besetzt, die oft zu Impotenz oder zum Tod männlicher Protagonisten führten (eine ähnliche Tendenz lässt sich hinsichtlich brasilianischer *Pornochanchadas* nachzeichnen, wofür der in Kapitel 5.5 analysierte Film *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* [1979] exemplarisch genannt werden kann). Auf repräsentationspolitischer Ebene lässt sich Pascale als Beispiel dieser zweiten Phase anführen, doch anstatt ihren Charakter als reine Verkörperung männlicher Ängste und Minderwertigkeitskomplexe anzusehen (was Maina und Zecca den Frauenfiguren der zweiten Phase attestieren), lassen sich wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, anhand von Pascals Begehrenstrukturen verschiedene Facetten von ›Weiblichkeit‹ herausarbeiten, die nicht auf einen repräsen-

Abb. 16–19: Männlicher Voyeurismus als filmästhetische Konvention.



Quelle: MALIZIA, Stills.

Von den einzelnen Filmfiguren loslösbar eröffnet sich ein filmisches Begehren, das sich in mimetischen Schleifen selbst reproduziert. Filmerotik, verstanden als internes Medium im Sinne Gebauers, also als *intersubjektive Kraft medialisierten Begehrens* ahmt sich in den 1970er-Jahren in zuvor ungekanntem Maß selbst filmisch nach und etabliert eigene ästhetische wie wahrnehmungsoperative und affektive Prinzipien. In einer Kette von Reproduktionsprozessen bringt sich das filmische Begehren stets von Neuem selbst hervor, treibt sich an, verdichtet sich immer wieder in einzelnen Filmfiguren wie Pascale, wird von diesen ausagiert, partiell transformiert. Pascals Bewegungen, Blicke, sinnliche Wahrnehmungen sind allesamt an einem audiovisuellen Begehrensprinzip orientiert, das sich im Erotikfilm der 1970er-Jahre durch Imitationsschleifen eigens konfiguriert hat. Ähnlich wie Don Quijote eine ritterliche Existenz und Mme Bovary eine Leidenschaft begehren, die sich im Laufe der Zeit von einzelnen Figuren losgelöst und als mediale Konvention herausgebildet hatte, begehrt Pascale eine Erotik, die sich in Filmen als begehrenswerte Norm verselbstständigt hat. Filmerotik als internes Medium des Kinos der 1970er-Jahre gründet sich dergestalt in Wahrnehmungsoperationen des versteckten Sehens, Hörens und Ertastens. Es prägt das figürlich rückgebundene erotische Begehren der einzelnen Charaktere, ebenso wie das der Zuschauer_innen, lässt sich aber dennoch als intersubjektive Kraft verstehen, die über eine klare Personen-Fixierung hinausgeht.

Bemerkenswert ist dabei, dass sich die von Girard diskutierten Romane vom mimetischen Begehrensprinzip keineswegs zu verabschieden versuchen. Vielmehr wenden sie das mimetische Begehren mit einer solchen Vehemenz an, dass es offenkundig wird und

tationspolitischen Nenner (entweder männliche Projektionsfläche oder feministische Emanzipationsfigur) reduziert werden können.

die Relevanz der jeweiligen Mittler nicht länger geleugnet werden kann. Girard führt für diese Kategorie von Werken die Bezeichnung *romanesk* ein:

Wir werden im Folgenden jene Werke als romantisch bezeichnen, die die Präsenz des Mittlers widerspiegeln, ohne sie aufzudecken; den Begriff *romanesk* wiederum behalten wir jenen Werken vor, die eben diese Präsenz aufdecken. (Girard 2012, 25)

Ähnlich verhält es sich auch mit KLEINHOFF HOTEL. In dem Moment der Loslösung der Kamera von Pascales Perspektive tritt das filmische Begehren als eigenständige Kraft offensiv zu Tage und die Rolle der zuvor latent bleibenden Kamera, als Lust konstituierender und Nachahmungsoperationen sowohl vollführender als auch initiiender Körper, ist nicht länger zu vertuschen.

KLEINHOFF HOTEL kann als Werk angesehen werden, das – ähnlich Girards *romanesker* Literatur – Figuren der Begehrens-Vermittlung so explizit in den Vordergrund rückt, dass diese als zentrale Elemente filmischer Erotik in Erscheinung treten. Sowohl Petra als interne als auch die Polizei als externe Mittlerin und der Film als medienästhetischer Mittler prägen das Begehren des Subjekts in einem solch extensiven Maße, dass dieses Begehren ohne die Vermittlungsoperationen nicht vorstellbar wäre. Anstatt erotische Sexualität als intime, unmittelbare Relation zwischen zwei Personen zu verstehen, wird so erneut die Medialität des Erotischen als Verflechtung multipler Faktoren kenntlich. Zwischenmenschliche wie machtpolitische, technische und künstlerische Relationierungen lassen ein erotisch-anthropomediales Gefüge entstehen, das von mimetischen Begehrensbewegungen zusammengehalten wird.

Die Verschränkung zwischen Sexuellem und Politischen liegt folglich (entgegen der Tabubruch-These O'Learys) in der Multiplizität begehrenskonstituierender Akteur_innen und Medien begründet. Die Polizei als politischer Machtapparat erweist sich nicht mehr als äußerer Feind, der aus dem öffentlichen Raum heraus in den intimen Innenraum des Hotelzimmers einzudringen droht. Stattdessen ist das polizeiliche Begehren nach Karl als genuin politisches Interesse immer schon in das Begehren Pascales eingeschrieben. Innen- und Außenraum kippen ineinander und verflechten sich im erotischen Verlangen. Würde Pascale Karl auch begehren, wenn dieser nicht (und wenn auch nur vermeintlich) von der Polizei gesucht würde? Da die mimetischen Operationen nicht voneinander abtrennbar sind, lässt sich diese Frage nicht beantworten. Fest steht jedoch, dass die Polizei in KLEINHOFF HOTEL zum immanenten Bestandteil filmischer Erotik avanciert und nicht als externer Feind auftritt, gegen den die intime Beziehung als Rückzugs- oder Schutzort ankämpft.

6.5 Epilog: Melancholie und Erotik

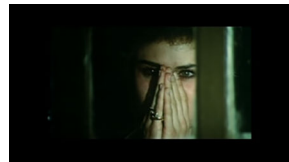
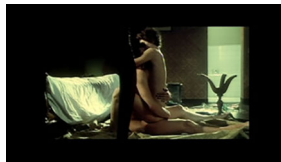
Sowohl die Erotik als auch die politische Grundstimmung in KLEINHOFF HOTEL sind stark von melancholischen Dimensionen eingefärbt. Eine Wesensverwandtschaft zwischen Erotik und Melancholie (insbesondere im Film) lässt sich bereits unabhängig von der inhaltlichen Ebene hinsichtlich der zeitlichen Struktur und der phantasmatischen Ausrichtung beider Phänomene verzeichnen.

In *Film Bodies* beschreibt Linda Williams – ähnlich wie später Stanley Cavell in *Contesting Tears* (1996) – die Sehnsuchtsstruktur des Melancholischen in Form des melodramatischen Films wie folgt: »[M]elodramatic weepie is the genre that seems to endlessly repeat our melancholic sense of the loss of origins – impossibly hoping to return to an earlier state« (1991, 10–11). Nach Williams besteht die zeitliche Ausrichtung des Melodramas in einem stetigen Zu-spät-Sein (vgl. ebd., 9). Der ursprüngliche Zustand, auf den sich die Sehnsucht und die Fantasie beziehen, ist immer bereits vergangen und demnach nie erreichbar. In endlosen Wiederholungsschleifen wird diese Vergangenheit umkreist, betrauert und idealisiert. Sie wird stets als Limes des Handelns und Fühlens in Szene gesetzt, ist jedoch als solcher gleichsam unzugänglich.

In einem vergleichbaren Gestus richtet sich die Erotik (wie in Kapitel 5.2 beschrieben) ebenfalls auf einen nie erreichbaren Zustand: Ebenso wie die Melancholie einen Zustand des verlorengegangenen Ursprungs umkreist und betrauert, den sie nie wieder einholen kann, richtet die Erotik ihre affektiven, narrativen und technischen Vollzüge auf einen Grenzwert ausgeführter Sexualität aus (exemplarisch manifest im Orgasmus), den sie jedoch ihrerseits immer umgehen, verfehlen oder aktiv verneinen muss. Der nicht-realisierbare und gleichzeitig immer anvisierte Zustand der Erotik ist demnach in der Zukunft angesiedelt, wohingegen sich melancholische Sehnsucht und Fantasie auf die Vergangenheit beziehen. Während Horror und Pornographie Phänomene darstellen, die auf ausgeführter, drastischer und krasser Präsenz beruhen, lassen sich Melancholie und Erotik als Phänomene beschreiben, die gerade in einer *unmöglichen Präsenz* in Erscheinung treten und sich auf diese Weise dauerhaft im Modus des Verfehlens befinden.

Eine solch parallele Ausrichtung auf nicht erreichbare Zustände in unterschiedlichen Zeitebenen lässt sich in *KLEINHOFF HOTEL* mehrfach beobachten. Die erste erotische Szene zeigt eine Rückblende, in der Pascale in den Erinnerungen an eine Affäre schwelgt. Wie Dominik Graf betont, ist unterdessen bereits in dieser Szene unklar, ob es sich um eine Erinnerung an eine verflossene oder um eine Vorahnung der sich anbahnenden Leidenschaft handelt (vgl. 2009, 250). Unabhängig von der narrativen Funktion, welche Graf hier beschreibt, lässt sich betonen, dass die Szene – als erstes Ankündigen von Erotik für die Zuschauer_innen – definitiv auf etwas Zukünftiges, nämlich auf die in der Filmrezeption zu erwartende Erotisierung verweist.

Abb. 20–22: Die Rück-/Vorausblende der erotischen Begegnung.



Quelle: *KLEINHOFF HOTEL*, Stills.

Vergangenes und Zukünftiges verschwimmen folglich in einem zeitlich unbestimmten Zustand zwischen bereits Verlorenem und nie Erreichbarem. Mit diesem

Verschwimmen lässt sich zugleich eine Verschachtelung unterschiedlicher Affizierungslinien verzeichnen: Die Szene regt Vorfreude, positive Erwartungen, Neugierde an, wird jedoch durch Nahaufnahmen von Pascales Gesicht konterkariert, welches sich zunehmend in Schmerz und Trauer verfängt (Abb. 20–22).

Auf ähnliche Weise sind auch die Sexszenen zwischen Pascale und Karl im letzten Drittel des Films von einem abrupten Umschlagen verschiedener Emotionen gekennzeichnet: Von Euphorie, Freude und Ausgelassenheit in tiefe Trauer, Angst und Panik. Kippmomente dieser Art sind indes nicht nur bezeichnend für Erotik, wie beispielsweise Georges Bataille ausführt, wenn er der Erotik ein immanentes Momentum der Gewalt und des Todes attestiert (vgl. Bataille 2020 [1957], 31), sondern auch für die Melancholie. »In der Melancholie verbinden sich Freude und Leid zu einer Weltsicht, in der sich Schwere und Leichtigkeit, Sinnlosigkeitsgefühle und Humor verbinden« (Cantzen 2018).

Auch Raymond Klibansky betont in seiner Studie *Saturn und Melancholie* (2019 [1964]) die Ambivalenzen des Melancholischen: Einerseits am grundlegendsten der vier Säfte (Blut – *Sanguis*, Gelbe Galle – *Cholera*, Schwarze Galle – *Melancholia*, Schleim – *Phlegma*) mit pathologischen Zügen belegt, wurde die schwarze Galle der Melancholie andererseits bereits ab dem 4. Jhd. v. Chr. als »Krankheit der Heroen« (ebd., 56), der Dichter und Philosophen bezeichnet (vgl. ebd., 58). Die Melancholie bekam folglich schon früh eine Aura der Genialität zugeschrieben. Melancholie und Manie fallen in der (klar männlich determinierten) Genialität zusammen und avancieren erstmals zum Inbegriff der Charaktereigenschaften desjenigen, der nach dem Schönen, Guten und Wahren strebt, darin jedoch den gesamten Weltschmerz auf seinen eigenen Schultern tragen muss. Die Melancholie steht seither unter »einem Nimbus düsterer Erhabenheit« (ebd., 56).

Der Revolutionär – in KLEINHOFF HOTEL beispielhaft die Figur Karls – erweist sich ebenfalls als ein von Melancholie und Manie getriebener Hoffnungsträger eines schöpferischen und politischen Fortschritts. Und doch sehen wir Karl in KLEINHOFF HOTEL nicht als Figur der Hoffnung, sondern als animalisches Wesen, gefangen in politischen Zwängen und innerer Verzweiflung. Gerade *weil* er über die Kapazitäten – sowohl die Gewaltmittel als auch die intellektuellen Fähigkeiten – verfügt, dennoch aber nichts radikal Neues hervorbringen kann, wird der Terrorist zum Melancholiker.

Auch wenn im Verlauf des Films kurze Momente der Hoffnung auf eine andere Gesellschaft oder ein besseres Leben aufblitzen, sind sowohl Erotik als auch Melancholie hier zwangsläufig dazu verdammt, in Tod und Aussichtslosigkeit zu münden. Die sinnlichen Verschiebungsoperationen der Erotik, die das Feld des Unsichtbaren in synästhetische oder multisensorische Aushandlungsorte verwandeln, öffnen zwar ephemere Möglichkeitsräume, doch die gleichen Verschiebungsoperationen im Sinne staatlicher Abhör- und Bespitzelungsaktionen führen zu einer Unsichtbarkeit und gleichzeitigen Omnipräsenz von Macht und Kontrolle. Die Nicht-Realisierbarkeit der erotischen und die Unerreichbarkeit der melancholischen Sehnsucht zeigen hier keine Utopien auf, sondern verweisen im politischen Kontext des linken Terrorismus im Italien bzw. Westeuropa der 1970er-Jahre gerade gegenteilig auf das zwangsläufige Scheitern der potenziellen Utopie. Der Suizid am Ende des Films und die teilnahmslose Rückkehr Pascales in ihr bürgerliches Leben bekunden diese Aussichtslosigkeit und proklamieren gleichsam das Ende der 1968 noch ausgerufenen Hoffnung auf eine Revolution des Privaten wie Politischen, des Intimen wie Gesamtgesellschaftlichen.

7. Von Agitation bis Nihilismus – Filmerotik in ECSTASY OF THE ANGELS (1972)

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, müssen die Revolutionär_innen als vormalig mythisch aufgeladene Engel, dem Titel *LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI* (*Der Sturz der rebellierenden Engel*) gemäß, im italienischen Kino der 1970er- und 1980er-Jahre als nunmehr gewalttätige, von Ängsten heimgesuchte und gesellschaftlich isolierte Terrorist_innen unweigerlich in den Tod stürzen. Unweigerlich klingt hier die an die christliche Mythologie angelehnte Symbolik Lucifers an, der als abtrünniger Engel gegen Gott rebellierte und daraufhin aus dem Himmel verbannt wurde. Als bemerkenswert erscheint es daher, dass sich die Parallelisierung zwischen Terrorist_innen und Engeln beim Wechsel vom in den katholischen Kulturkreis eingebetteten italienischen Erotikfilm hin zum japanischen *Pink Film* (*Pinku Eiga*) weiter nachzeichnen lässt. Besonders auffällig ist die Verwendung des Engelmotivs in Filmtiteln bei Wakamatsu Kōji – so u. a. in *VIOLATED ANGELS* (*Okasareta haku*, Wakamatsu Kōji, JPN 1967) und *ECSTASY OF THE ANGELS* (*Tenshi no kokotsu*, Wakamatsu Kōji, JPN 1972)¹ –, wie Jean-Baptiste Thoret in seiner Einordnung des Regisseurs beschreibt:

In den Filmtiteln Wakamatsus ist oft die Rede von Engeln. Sind es die Engel, die Jakob auf einer Leiter auf- und absteigen sieht, deren Ende den Himmel berührt, und die Lot vor dem Untergang Sodoms warnen? (Thoret 2020, 27)²

-
- 1 ECSTASY OF THE ANGELS ist kein typischer *Pink Film*, da die geringen Produktionskosten (3 Mio. Yen = ca. 8000 \$ in den 1970ern; 2024 ca. 20 000 \$) und das Drehen der Filme abseits großer Produktionsstudios für die Klassifizierung entscheidend sind. ECSTASY OF THE ANGELS hingegen wurde in Kooperation mit der *Art Theatre Guild* produziert, welche für Arthouse Produktionen bekannt ist (vgl. Hirasawa 2012). Da Wakamatsu jedoch als beispielhafter *Pink Film*-Regisseur gilt und ECSTASY OF THE ANGELS eine Vielzahl von thematischen wie ästhetischen Überschneidungen zum klassischen *Pink Film* der 1960er- und 1970er-Jahre aufweist, ist es trotzdem folgerichtig, den Film im Kontext des Produktionszyklus des *Pink Films* zu verorten.
 - 2 Original: »Il est souvent question d'anges dans les titres des films de Wakamatsu, s'agit-il de ces anges que Jacob voit monter et descendre sur une échelle dont le bout touche le ciel et qui viennent prévenir Lothe de la chute de Sodome?«

Als radikalster Regisseur des *Pink Films* gelingt es Wakamatsu in seinen Filmen eine beispielhafte Verknüpfung von Erotik und Politik zu vollziehen, die bis zu den Grundannahmen der die 1960er- und 1970er-Jahre prägenden Idee von einer durch die sexuelle Revolution zu erreichenden politischen Revolution reicht. Als letzter, sich nicht von der japanischen *United Red Army* (*Rengō Sekigun*, nachfolgend URA) distanzierender Regisseur positionierte sich Wakamatsu in Interviews durchweg klar auf der Seite linker Terrorist_innen, galt als filmischer Agitator und gleichsam ästhetischer Vorreiter studentischer Bewegungen: »Ich unterstütze die URA. [...] Wenn man etwas verändern will, muss man unweigerlich etwas opfern«³ (Wakamatsu 2020 [1972], 66).

Rezipiert man heute Texte des Regisseurs aus den 1960er- und 1970er-Jahren, so zeigt sich eine hochgradige Ambivalenz zwischen Widerständigkeit und Selbstglorifizierung, zwischen der Kritik an der US-amerikanischen Kriegs- bzw. Aufrüstungspolitik und der antisemitischen Rechtfertigung von Gewalt, insbesondere gegen Israel (vgl. Wakamatsu 2020 [1973], 71–75), sowie zwischen konzeptuellen Überlegungen zur körperlichen Präsenzerfahrung durch filmische Erotik und einer frappierenden Ausklammerung der Gewaltdarstellungen, mit welcher ebendiese Erotik bei Wakamatsu einhergeht (vgl. Wakamatsu 2020 [1968], 59).

In einer ersten Annäherung möchte ich nun die These Thorets zu den Engelsfiguren in Wakamatsus Filmtiteln genauer in den Blick nehmen. Die Engel der biblischen Jakobs-erzählung ebenso wie in der alttestamentlichen Erzählung von Lot und dem Fall Sodoms sind wesentlich positiver konnotiert, als die rebellierenden Engel im Paradies, auf die *LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI* verweist. Es sind Engel, die über die Himmelsleiter eine Verbindung zwischen Menschen- und Gottesreich schaffen oder sich an den Ort der Sünde begeben, um gottesfürchtige Menschen vor dem Tod zu bewahren. Die Frage nach der Übertragbarkeit westlich konnotierter Symbolwelten auf japanische Filme vorerst ausgeklammert, deckt sich eine solche Assoziationskette mit der eindeutigen Positionierung Wakamatsus auf der Seite japanischer Linksterrorist_innen. Es ließe sich ein Bild der engelsgleichen Terrorist_innen nachzeichnen, die vom gesellschaftlichen Elend in die Utopie hinüberführen und deren Anschläge durch ein übergeordnetes Ziel im Kampf gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung umfassend rechtfertigbar wären.

Einem solch einseitigen Bild entsprechend, wurde insbesondere *ECSTASY OF THE ANGELS* bei seinem Erscheinen als politisch eindeutiger Agitationsakt gewertet, der die Taten von Terrorist_innen glorifiziere und, mehr noch, zu ihnen anstachele, wie Wakamatsu in einem Interview beschreibt:

ECSTASY OF THE ANGELS hat sich in eine Art Kriegserklärung an Tokio verwandelt. Vor dem Kinostart wurde eine Bombe in der Polizeistation in Shinjuku platziert, in der auch eine Bombe im Film explodiert [...]. Nach der Besetzung der Asama-Hütte durch die URA organisierte sich eine Bewegung, die den Film verbieten wollte, mit der Begründung, dass *ECSTASY OF THE ANGELS* Extremisten zur Tat anstiften würde. (Wakamatsu in einem Interview mit Hirasawa 2020, 160)⁴

3 Original: »Moi, je soutiens l'Armée Rouge Unifiée. [...] Si on veut changer des choses, il faut inévitablement sacrifier quelque chose.«

4 Original: »L'Extase des anges s'est transformé en une sorte de déclaration de guerre adressée à Tokyo. Avant de la sortie en salles, une bombe a été posée dans le même poste de police de Shinjuku que

Der *Asama-Sansō* Vorfall⁵, auf den sich Wakamatsu hier bezieht, ereignete sich zwischen dem 19. und dem 28. Februar 1972 – nur wenige Wochen vor dem Erscheinen des Films am 11. März 1972. Der Vorfall bezeichnet eine Geiselnahme durch Mitglieder der URA, die auf eine interne Säuberungsaktion folgte, bei der 15 Mitglieder und ein Nicht-Mitglied auf brutale Weise ermordet wurden (neun wurden zu Tode geschlagen, sechs weitere an Bäume gefesselt, wo sie erfroren). Auf der Flucht vor der anschließenden Polizeirazzia, verbarrikadierten sich fünf der URA Mitglieder in einer Berghütte unter dem Vulkangipfel des Asama (der Asama-Hütte) und nahmen deren Bewohnerin als Geisel. Zehn Tage lang entwickelte sich ein zähes Kräftemessen zwischen Polizei und URA, das mit dem Stürmen des Hauses durch die Polizei, dem Tod zweier Polizisten sowie eines Zivilisten und der Gefangennahme der Terrorist_innen endete. Als Besonderheit gilt zudem die über zehn Stunden andauernde Fernseh-Live-Berichterstattung von der Asama-Hütte am Tag des polizeilichen Zugriffs, der über 90 % der Japaner_innen mit Fernsehgerät beiwohnten. Der *Asama-Sansō* Vorfall wurde dadurch zu einem Ereignis von nationaler Tragweite und schrieb sich tief in das kollektive Gedächtnis Japans ein (vgl. Schreiber 1996).

Die zeitliche Nähe der Filmpremiere zum *Asama-Sansō* Vorfall führte anschließend zu einer kontroversen Debatte über ECSTASY OF THE ANGELS, die den Film, noch über sein bereits politisch aufgeladenes Narrativ hinaus, in die Nähe zur URA rückte. Ähnlich wie im Fall von KLEINHOFF HOTEL mit seiner unmittelbaren, zeitlichen Nähe zur Entführung Aldo Moros durch die *Brigate Rosse*, lässt sich auch ECSTASY OF THE ANGELS nicht losgelöst von den konkreten politischen Ereignissen im Japan der 1970er-Jahre betrachten. Vielmehr ist bei beiden Filmen erstaunlich, wie unverzüglich sie terroristische Vorfälle in filmische Narrative verwandeln, vergehen doch oftmals Jahre, bis politische Ereignisse, wie terroristische Anschläge, Einzug in eine filmische Verarbeitung finden. In diesem Sinne müssen beide Filme als zeitgenössischer Bestandteil des Revolutions- und Terrorismusdiskurses der jeweiligen Länder angesehen werden, anstatt als von diesen losgelöste, nachträgliche mediale Aufbereitungen zu fungieren. Dabei stehen sie in einem starken Wechselverhältnis zu tatsächlichen Ereignissen und beeinflussen diese ebenso rekursiv, wie sie aus ihnen hervorgehen.⁶

In Anbetracht dieser zeitlichen wie politischen Nähe zu tatsächlichen Ereignissen, die noch dazu Menschen das Leben kosteten, sowie der starken Positionierung Wakamatsus in Interviews und Zeitungsartikeln – Wakamatsu rechtfertigte den *Asama-Sansō* Vorfall und bezeichnete ihn als notwendig, da er »viele Elemente erhellt habe«

celui qui explose dans le film [...]. Pour suite à l'occupation du chalet d'Asama par l'Armée Rouge Unifiée, un mouvement visant à interdire le film s'est organisé, prétextant que *L'Extase des anges* incitait les extrémistes à passer à l'acte.»

5 Der Begriff *Vorfall* ist hier direkt aus dem Japanischen (*Asama sansō jiken*) übernommen.

6 So beschloss Adachi Masao, der Drehbuchautor von ECSTASY OF THE ANGELS und langjährige Weggefährte Wakamatsus kurze Zeit nach der Fertigstellung des Films selbst zur Japanischen Roten Armee (JRA) überzuwechseln und in den Untergrund zu gehen, da das Projekt, einen gesellschaftlichen Umsturz über die filmische Intervention herbeizuführen (also die ästhetische Differenz abzuschaffen) seines Erachtens gescheitert war. Nach 28 Jahren im Libanon wurde er nach Japan rücküberführt, um hier eine Gefängnisstrafe abzusitzen. Nach anderthalb Jahren wurde er wegen guter Führung freigelassen und begann erneut Filme zu drehen, was er bis heute auch weiterhin tut.

(2020 [1973], 73)⁷ – stellt sich unweigerlich die Frage nach dem analytischen Umgang mit *ECSTASY OF THE ANGELS*. Wie stark schreibt sich die Stimme des Regisseurs (und des Drehbuchautors Adachi Masaos) in die Filmerfahrung ein? Wie stark lässt sich von ihr abstrahieren? Kann ein Film, der bei seinem Erscheinen als politischer Agitationsakt, als Aufruf zum Terrorismus verstanden wurde, in rein ästhetischen Parametern untersucht werden? Oder andersherum gefragt: Bestätigt man nicht unweigerlich die eminente – und vom Regisseur vermutlich intendierte – Selbstinszenierung, wenn man die Stimme Wakamatsus in die Filmanalyse einbezieht, insbesondere dann, wenn man sie anderen Regisseur_innen im Hinblick auf ihre Filme versagt?

The difficulty of talking about Wakamatsu is caused by the complexity of the political situation, but if one acknowledges this difficulty then Wakamatsu can be said to be a rare breed of filmmaker whose films of the past can narrate the actuality of the period. (Hirasawa 2012)

Die im Folgenden zu entwickelnde These lautet demgegenüber, dass sich in der Abwendung von Wakamatsus Texten und in der Hinwendung zu *ECSTASY OF THE ANGELS* ein weitaus ambivalenterer Erfahrungsraum auftut, ein ästhetischer Erfahrungsraum, der eine einseitige Affirmation der Aktionen der URA im Speziellen und linker Terrorist_innen im Kontext der 1970er-Jahre im Allgemeinen gerade nicht ermöglicht. Vielmehr lassen sich mit und durch *ECSTASY OF THE ANGELS* Fragen nach dem Spannungsverhältnis zwischen Sexualität und Politik, zwischen Individualität und Kollektivität sowie zwischen Utopie und Nihilismus auf divergierenden Ebenen verhandeln, wie ich in diesem Kapitel zu zeigen versuche. Es gilt demnach zu fragen, ob und wie der Film durch die Widersprüchlichkeiten, die sich in der ästhetischen Erfahrung auftun, den einseitigen Dogmatismus konterkariert, in welchen sein Regisseur sprachlich immer wieder verfällt.

7.1 Which battle? Which self?

Im Off der Opening Credits hören wir eine Frau, die, begleitet von einer Gitarre, ein melancholisches Lied singt. In der Überblendung von den japanischen *Kanjis* der Credits zum ersten Filmbild, sehen wir das dazugehörige Portrait einer jungen Japanerin in schwarzem Abendkleid (Abb. 1). Das Kleid erinnert an die Fransen-Mode, die seit den 1950er-Jahren als Signum der 1920er-Jahre gilt, und auch die starken schwarz-weiß Kontraste tauchen das Bild in eine nostalgische Atmosphäre, indem sie auf die Ästhetik des *Film Noir* und seine Reminiszenzen an den expressionistischen Stummfilm zurückgreifen.

The crying swallow flies at dawn. In the streets at daybreak leaves flutter in the wind. I throw a tiny flame towards bright crimson blood. In any barren field. Burn the dawn!

7 Original: »Je pense que l'incident d'Asama était justifiable, que cet incident-là a éclairci beaucoup d'éléments«.

Burn the streets to the dawn! This is fire, oh fire, this is... our silent battle front. (Auszug aus dem Eröffnungslied von ECSTASY OF THE ANGELS)

Ein Schnitt folgt und wechselt von der Nahaufnahme der Sängerin hin zu einem Tisch, an dem drei Männer und eine Frau sitzen (Abb. 2). Die Sängerin ist weiterhin im Hintergrund zu sehen und ihr Lied durchzieht die Akustik der Szene, doch im Fokus stehen nunmehr die vier Personen am Tisch. Die Männer tragen allesamt Anzüge, zwei von ihnen Sonnenbrillen, und auch die Frau zeichnet sich in hochgeknöpftem Hemd und Blazer durch – im Kontrast zu der Sängerin maskuliner – Eleganz aus. Es ist ein bourgeois Setting in einer vornehmen Bar, das zudem von westlichen Stilelementen wie der Kleidung und der *Film Noir* Ästhetik geprägt ist.

Abb. 1: Friday als Sängerin auf der Bühne.

Abb. 2: Die Revolutionsführer_innen.

Abb. 3: Fall, im Hintergrund Friday.

Abb. 4: Die Vogelperspektive auf die Barszene.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Wie sich im Verlauf des Films herausstellen wird, handelt es sich bei den vier Personen am Tisch um führende Figuren der *Four Seasons Society*, einer fiktionalen linksterroristischen Gruppe. Die Gruppe ist stark hierarchisch organisiert: Die Führung übernimmt *The Year*, eine Figur, die im Film selbst nicht in Erscheinung tritt, sondern abstrakt und entpersonalisiert aus dem Off die Regeln setzt. Dem Jahr sind die vier Jahreszeiten als nächste Hierarchieebene untergeordnet. *Fall* (Aresa Yuki; die elegante Frau am Tisch)

befiehlt ihre eigene Untergruppe, bestehend aus den Monaten. Ihr gegenüber sitzt *October* (Yoshizawa Ken), ein weiterer Protagonist des Films, dem wiederum die einzelnen Tage, *Monday* (Honda Tatsuhiko), *Saturday* (Onogawa Kôzaburô) und *Friday* (Yokoyama Rie; die Frau auf der Bühne) untergeordnet sind.

Im weiteren Verlauf der Szene wechseln einander Nahaufnahmen der singenden Friday mit Zooms auf Fall (Abb. 3) und October sowie Halbtotalen des Tisches und Totalen des Raumes aus der Vogelperspektive (Abb. 4) ab. Hierbei finden die Elemente auf der Bildebene oftmals Entsprechungen in dem Lied. Zu der Liedzeile »I throw a tiny flame towards bright crimson blood« verbrennen die Revolutionsführer_innen Zettel in einem Aschenbecher und als Friday von der »silent battle front« singt, wechselt die Kamera in die Vogelperspektive und zeigt die leere Tanzfläche der Bar. Obgleich Friday das stumme Schlachtfeld in ihrem Lied mit Straßenschlachten verknüpft, eröffnet sich durch die Verbindung mit der Bildebene eine weitere Konnotation, welche ebenso die Bar bzw. den Tisch – mitsamt der schweigenden Personengruppe – als stummes Schlachtfeld ausweist. Bereits in dieser Eröffnungsszene drängt sich die Frage auf, wer hier eigentlich gegen wen kämpft. Besingt Friday den Kampf ihrer Gruppe gegen Polizei und politische Machthaber_innen? Oder besingt sie vielmehr den internen Kampf der Terrorist_innen, gegen die eigens auferlegten hierarchischen Strukturen, gegen den eigenen (westlichen) Elitarismus, der aus Kleidung und Setting spricht?

Nachdem die vier Personen, eine nach der anderen, den Tisch verlassen haben, beendet die aus der Vogelperspektive aufgenommene, und dadurch an Bilder einer Überwachungskamera erinnernde Totale des Raums die Szene. Die nächste Einstellung ist im Gegensatz zum Filmbeginn überraschend in Farbe gedreht und zeigt die Nahaufnahme von Falls Gesicht, die ein kontrastierendes Nähe-/Distanzverhältnis zur vorherigen Totale eröffnet. Falls Gesicht ist in einem lustvollen Stöhnen verzerrt, sie hat gerade Sex mit October.

Dass erotische Szenen als Farbfilmpassagen gedreht werden, stellt ein etabliertes Stilmittel der *Pink Filme* dar. Aufgrund der geringen Budgets waren die Filmschaffenden bis in die 1970er-Jahre oftmals gezwungen, auf schwarz-weiß Material zu drehen, doch in den Sexpassagen wurden Farbfilme eingefügt, die zu regelrechten Farbexplosionen führten, wie Jasper Sharp ausführt:

Die geringen Budgets sorgten für eine der ersten stilistischen Besonderheiten der Pinku-Eiga-Filme: Zunächst in Schwarz-Weiß gedreht, entstanden nach fünf Jahren Filme mit Farbfilmpassagen. Auf diese Weise ereigneten sich auf den Leinwänden während der aufregendsten Szenen regelrechte Farbexplosionen. (Sharp 2018)

Öffentlicher und privater Raum, *Film Noir* und Farbfilm-Ästhetik, Totale und Nahaufnahme, stilisierte Kostüme und Nacktheit: Die zwei Szenen könnten sich in ihrer Kontrastierung kaum stärker gegenüberstehen. Doch neben den offenkundigen Gegensätzen finden sich vor allem auf der sprachlichen Ebene Elemente wieder, die bereits in der Anfangsszene aufgerufen wurden. Frontal aus der Aufsicht aufgenommen und direkt in die Kamera blickend, eröffnet Fall mit dem Satz »I can see it. The fire!«, den Dialog mit October (Abb. 5). Die Symbolik des Feuers zieht sich dabei als verbindendes Element zwischen Revolution und Sexualität durch den gesamten Film: Feuergefechte mit der Poli-

zei, das Explodieren von Bomben und In-Brand-Setzen der Straßen finden sinnbildliche Entsprechungen in der explosiven Hitze des Sexes. Während des Aktes diskutieren Fall und October über ihre jeweiligen Rollen: »Even in bed, I am October and you are Fall«, wirft October ein und als Fall ihn auffordert, sie in den Arm zu nehmen, fragt er sie, ob dies ein Befehl von ihr oder einer des Jahres sei.

Während – wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt – das sexuelle Begehren der einzelnen Figuren in KLEINHOFF HOTEL von politischen Begehrensstrukturen geprägt ist, macht die erste erotische Szene in ECSTASY OF THE ANGELS deutlich, dass es hier überhaupt keine Ebene der Persönlichkeiten oder ihrer Sexualitäten mehr gibt, die sich außerhalb des Politischen abspielen könnte. Die Charaktere gehen vollends in ihren politischen Rollen auf; selbst in Momenten der intimen Zweisamkeit treten sie nicht aus ihnen hervor. Ebenso wie die *Four Seasons Society* symbolisch durch die quasi-natürliche, unhintergehbare Totalität der vier Jahreszeiten kein (zeitliches) Außerhalb der politischen Struktur kennt, sind auch die innerlichsten Momente, Emotionen und Imaginationssphären der einzelnen Mitglieder umfassend von der politischen Makrostruktur vereinnahmt. Sexualität ist ebenso Teil des politischen Kampfes der Figuren wie Erotik Teil der politischen Ästhetik von ECSTASY OF THE ANGELS ist.

Die während des Sexes zwischen Fall und October ablaufende Diskussion über das Ineinanderfallen von (vermeintlich individueller) sexueller Lust mit internalisierten Rollen einer politischen Makrostruktur bringt dabei beispielhaft die gesellschaftliche Diskussionen über (sexuelle) Subjektivität und (institutionelle) Kollektivität zur Anschauung, die im Japan der Nachkriegszeit intensiv geführt und nicht zuletzt in Filmen der Zeit ausgehandelt wurden. Im Hinblick auf diese Diskussionen und ihre filmischen Ausdrucksformen lassen sich verschiedene Schritte nachzeichnen, die es zu verstehen gilt, um die zuvor beschriebene Szene im (film-)historischen Kontext einordnen zu können.

Wie Isolde Standish in ihrer Monographie *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s* (2011) darlegt, war die Nachkriegsgeneration Japans von einer starken Hinwendung zu Paradigmen der Subjektivität gekennzeichnet. Diese Tendenz schlug sich sowohl in philosophischen und politischen Debatten, als auch der »literature of the flesh« (nikutai bungaku), und insbesondere der *sun-tribe* Jugendsubkultur (taiyōzoku) mit Filmen wie *SEASON OF THE SUN* (*Taiyō no kisetsu*, Furukawa Takumi, JPN 1956) oder *CRAZED FRUIT* (*Kurutta kajitsu*, Nakahira Kō, JPN 1956) nieder. Als »nihilistische Jugend« wandte sich die *sun-tribe* Kultur gegen Pflicht- und Moralverständnisse der Elterngeneration. Vorerst als Begriff für die junge Nachkriegsgeneration reserviert, bezeichnete *sun-tribe* in den späten 1950er-Jahren zunehmend ein eigenes Filmgenre, das durch die Fokussierung auf körperliche Exzesse, Rhythmus und trendige Stilelemente auffiel:

[R]ich, bored, and vicious characters [...] embodied all that Japan's postwar disillusioned youth desired, and that Japan's new conservative government feared: absent parents and an excess of money, leisure, and sex. (Raine 2005)

Die Fokussierung auf Subjektivität und Individualität resultierte dabei erstens aus der Frustration über tradierte gesellschaftliche Modelle der sozialen und politischen Kontrolle und zweitens aus der Notwendigkeit, Schuldfragen an Paradigmen der subjektivi-

ven Entscheidungsgewalt rückzubinden, um die Verbrechen des Krieges thematisieren und aufarbeiten zu können. Der japanische Imperialismus basierte auf der, bis zur Aufopferung reichenden, Auflösung des Individuums im Kollektiv – zugespitzt in der Logik der *kamikaze* Truppen – und forderte entsprechend die Negation jeglicher Individualität und Autonomie. Das System der vollständigen Integration des Individuums in das Gesellschaftskollektiv war mit der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg gescheitert. Dem daraus resultierenden Gefühl der Desillusionierung begegnete die junge Generation Ende der 1950er-Jahre mit der Suche nach Werten der individuellen Autonomie (*shutaiseiron*) und der subjektiven Freiheit.⁸ Diese Werte wurden als neue Wahrheiten im Körper gesucht und eng mit dem Ausdruck sexuellen Begehrens verwoben (vgl. Standish 2011, 16).

Standish sieht den Begriff der Subjektivität der japanischen Nachkriegsgeneration dabei stark vom französischen Existenzialismus, und explizit von Sartre, beeinflusst. So hielt das französische Modell der Subjektivität eine willkommene Alternative zum Modell des Individualismus der als Besatzer_innen empfundenen US-Amerikaner_innen bereit. Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir besuchten zudem 1966 Japan, Sartres *La Nausée* stand 1946 auf den Top-Ten Bestseller Listen des Landes. Regisseure der sich in der Nachkriegszeit etablierenden Avantgarde, wie Yoshida Yoshishige, nannten seine Werke explizit als philosophische Referenztexte (vgl. Standish 2011, 20).⁹

In ihrem Aufsatz *Pink Film, Red Politics* (2015) greift Sarah Hamblin die historische Einbettung Isolde Standishs auf und führt sie mit Bezug auf den Nachkriegsfilm der *sun-tribe* Kultur weiter aus:

The traditional valuation of spirit (*seishin*) over body (*nikutai*) was thus reversed, prioritizing bodily instinct and physical desire to counter both the wartime logic of sacrifice and the regulation of bodies as a means of ideological indoctrination. In place of obedient, disciplined bodies regulated through fealty to the nationalist body politic, Japanese cinema substituted increasingly autonomous, rebellious bodies driven by individual desire. (ebd, 124)

Das Fokussieren individueller, körperlicher Bedürfnisse führte, wie Hamblin weitergehend beschreibt, in den 1960er-Jahren zu der Idee einer *radikalen Subjektivität*, die als Ausgangspunkt jeder Revolution angesehen wurde:

-
- 8 Wie Julian Victor Koschman in seiner Studie *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan* (1996) beschreibt, führte die Ablehnung sozialer und politischer Makrostrukturen auf diese Weise zu einem »negative concept of individuality« (Koschman 1996, 137). Die Negativität dieses Individualismuskonzepts beruht, nach Koschman, auf einer antisozialen Ablehnungshaltung, die sich unter anderem in der Illusion von individueller Undurchlässigkeit und Freiheit niederschlug.
- 9 Erste internationale Abhandlungen des japanischen Nachkriegskinos, für welche vor allem David Dessers Monographie *Eros plus Massacre* (1988) tongebend war, befassten sich in diesem Sinne umfassend mit dem Verhältnis des japanischen Avantgarde Kinos zum französischen Existenzialismus. Diese Tendenz wurde wiederum von späteren Autor_innen als westlicher Blick kritisiert und (internationale) Filmanalysen orientierten sich vermehrt an japanischen Theorien und konkreten politischen Ereignissen.

[T]he overarching goal was ›self-revolution‹, an objective to be achieved through the twin process of self-liberation (freeing the self from systems of social control) and of self-reflection (critiquing the self for complicity with privilege). [...] [R]evolution began with the individual (ebd.).

Ausgangspunkt der Selbst-Revolutionierung war wiederum die sexuelle Lust. Als vermeintlich »spontaneous and unbounded expression of subjective experience« (ebd., 125) versprach die sexuelle Lust den Ankerpunkt für den Bruch mit sozialer Regulierung und politischer Normbildung zu konstituieren: »Sex was symbolically imagined as the ultimate expression of subjective desire and the most manifest defiance of social regulation and state control« (ebd.).

Dass ein solches Verständnis von Sexualität als Ausdruck von Spontanität, Autonomie und liberaler Individualität zwangsläufig zum Scheitern verurteilt ist und dass ein bedingtes Maß an Subjektivität nur über den Prozess der Anerkennung multipler Prägungen und Einflüsse auf das eigene Begehren erreicht werden kann, ließe sich an dieser Stelle wie in Kapitel 6.4 unter Rückbezug auf René Girards Konzept des mimetischen bzw. triangulären Begehrens argumentieren (vgl. Girard 2012 [1961]). Der Rückgriff ist an dieser Stelle jedoch nicht notwendig, da die japanische Filmgeschichte selbst den gleichen Schluss nahelegt. Wie Hamblin weiter vor dem Hintergrund von Standishs Lektüre argumentiert, kann der *Pink Film* auch und gerade als Pervertierung des Nachkriegsideals der sexuellen Selbst-Revolutionierung angesehen werden, schlachtete er dieses doch, unter teils grausamen Vorzeichen, für den männlichen Lustgewinn aus. Die Idealisierung des spontanen Begehrens führte – so ließe sich folgern – in die offenkundig patriarchale Pervertierung.

Wie nun verhält sich ECSTASY OF THE ANGELS zu dem komplexen Diskurs der sexuellen Selbst-Revolutionierung als Ausgangspunkt für die linke Gesellschaftsrevolution? Anhand der zuvor aufgerufenen erotischen Szene lässt sich der Film seinerseits als Kritik, oder zumindest als eigenständiges Infragestellen, der sexuellen Selbst-Revolution und des durch Begehren ausgedrückten Individualismus lesen. Wenn es wie in dieser Szene kein Selbst gibt, das zur Existenz außerhalb von politischen Strukturen fähig wäre, wenn die Charaktere selbst in der intimen Zweisamkeit ihre Code-Namen nicht ablegen können, um ein vermeintlich *wahres Ich* in einer von gesellschaftlichen Strukturen befreiten Subjektivität zum Ausdruck zu bringen, dann gibt es auch kein Selbst, das durch die Hinwendung zur Leiblichkeit revolutioniert werden könnte.

Diese erste Feststellung erscheint paradox, schließt doch unweigerlich die Frage an, warum Wakamatsu sich so intensiv der erotischen Filmsprache bedient und diese an seine eigenen Ideale der politischen Revolution rückbindet, wenn seine Filme gleichzeitig die Möglichkeit der politischen Revolution durch die Revolutionierung des sexuellen Ichs verneinen. Wakamatsu selbst kommentiert sein Interesse an filmischer Erotik aus einer grundlegenden Neugierde zum Verbotenen und Tabuisierten heraus: »Tatsächlich erscheint Nacktheit in meinen Filmen, weil man sie prinzipiell nicht zeigen soll. Aus diesem Gefühl heraus entsteht der Reiz« (2020 [1973], 71).¹⁰

10 Original: »En fait, la nudité apparaît parce qu'en général il ne faut justement pas la filmer. C'est de ce sentiment que vient l'excitation.«

Entsprechend dieser, mehr am Spiel mit Tabus, denn an utopischer Hoffnung interessierten Filmerotik zeigt sich in der ersten Sexszene deutlich, dass mit der Erotik ein ambivalentes Affektregister verbunden wird, das einer politischen Idealisierung entgegensteht – eine Tendenz, die bei Wakamatsu oftmals in dezidierte Negativität umschlägt, wie Hamblin betont:

Given the atmosphere of sexual liberation and the titillating dictates of soft-core pornography, one might expect Wakamatsu's films to be a heady celebration of the revolutionary pleasures of sex. In fact. They're quite the opposite: boredom, impotence, sadism and rape predominate, as does a sense of powerlessness, frustration, and desperation. (Hamblin 2015, 125)¹¹

Unabhängig von diesem potenziellen Paradox und dem hinterfragbaren Wahrheitsgehalt der Selbstbeschreibung Wakamatsus lässt sich vorerst festhalten, dass ein eindeutiges Bejahen der sexuellen Selbstrevolutionierung im Sinne der *sun-tribe* Jugendkultur hier nicht stattfindet und dass auch politische Machtstrukturen nicht eindimensional auf der Seite des Staates, der Polizei und der US-amerikanischen in Japan stationierten Truppen, sondern ebenso in der hierarchischen Strukturierung linksradikaler Organisationen verortet werden. Eine simplifizierte Gleichung, welche die positiv konnotierte sexuelle Freiheit des Individuums als Gegenmodell zum negativ konnotierten politischen Überbau in Stellung bringt, geht hier nicht auf.

7.2 Der persönliche Kampf als Selbstbefriedigung

Die in Farbe und vor allem in (Medium) Close-ups gedrehte erotische Szene (Abb. 5) endet abermals in einem starken Kontrast. Das anschließende Bild ist durchzogen von einem Stacheldrahtzaun, der vom linken Bildrand eine Kerbe in den Raum schlägt. Aus dem Hintergrund fahren Autos dem umzäunten Bereich entgegen (Abb. 6). Die Einstellung ist erneut in Schwarz-Weiß gedreht und weist durch die Aufsicht aus der Totalen zusätzliche Parallelen zur letzten Einstellung aus der Bar auf (Abb. 2). Die Parallele entspricht einer ortsspezifischen Verschiebung: Während in der Bar-Szene das Besingen der *silent battle front* noch mit der leeren Tanzfläche als Ort bourgeois Vergnügungen

11 Dass die wiederholte Darstellung von (Gruppen-)Vergewaltigungen bei Wakamatsu als essentieller Bestandteil eines solch negativ gefassten Bildes von Erotik fungiert, führt in der Besprechung seiner Filme zu dem erwartungsgemäßen und überzeugenden Vorwurf der Misogynie. In *ECSTASY OF THE ANGELS* ist eine Vergewaltigung zu sehen, auf die ich später zu sprechen komme, welche gleichzeitig mit der Folter von Männern einhergeht und somit um die Attestierung einer grundlegend gewaltvollen Ästhetik ergänzt werden muss. In anderen Filmen richtet sich die Gewalt hingegen dezidiert gegen Frauen (was einer Norm des *Pink Film* entspricht) und muss dementsprechend als durchaus problematisch benannt werden, wie unter anderem Sarah Hamblin und Isolde Standish betonen (vgl. Standish 2011, 104ff. und Hamblin 2015, 125). In Bezug auf den *Pink Film* in einem breiteren Kontext argumentiert zudem James Alexander, dass die exzessive Gewalt gegen Frauen teilweise als Kompensation für den ausbleibenden sexuellen Exzess fungierte: Wo expliziter Sex tabuisiert ist, müsse explizite Gewalt die affektive Entladung gewährleisten (vgl. Alexander 2003, 157).

und dem Tisch der Revolutionär_innen als politischem Schachfeld verbunden wurde, erweist sich, vermittelt durch die visuelle Analogie, die mit Stachelzaun eingegrenzte, menschenfeindliche Umgebung als Schlachtfeld im eigentlichen Sinne.

Abb. 5: *I can see it. The fire!*

Abb. 6: *Der Überfall auf das Waffenlager.*



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Bei dem umzäunten Gelände handelt es sich um einen US-amerikanischen Militärstützpunkt. October und seine Revolutionäre steigen bewaffnet aus den Autos und schleichen um den Zaun, Friday (als einzige Frau) bleibt im Auto sitzen. Da die Kamera nun die Perspektive gewechselt hat und vom Inneren des umzäunten Raums zu den Männern hinausfilmt, wirkt es, als seien diese vom Zaun ein- und nicht ausgeschlossen. Die Gruppe ist gekommen, um Sprengstoff zu stehlen. Vorerst läuft dabei alles nach Plan, doch auf dem Rückweg zu den Autos werden sie von Wachmännern überrascht und es kommt zum Gefecht. Einige von Octobers Männern sterben, October selbst wird an den Augen verwundet und ist fortan blind; ihm gelingt es jedoch, mit Friday, Saturday, Monday und den Waffen zu fliehen.

Im weiteren Verlauf des Films bricht ein interner Machtkampf um die Sprengsätze aus. Während October und seine Gruppe diese für sich reklamieren und argumentieren, dass ihre Freunde für diese Waffen gestorben sind, wirft ihnen die Revolutionsgruppe des rivalisierenden Winters vor, den Kampf zu privatisieren und dadurch dem Opportunismus zu verfallen. Dieser Konflikt wird insbesondere in einer gewaltvollen Szene ausgetragen, die an den Diebstahl im Waffenlager anschließt. Die Szene beginnt mit euphorischer Erotik; Friday und Monday wälzen sich auf einem Bett, lachen exzessiv, und während sie zum Sex übergehen, schreit Friday: »Smash, smash, smash! Smash it! Destroy everything! A park bench! A stripper's poster! Everything in sight!«. Die freudige Erregung schlägt, ganz im Sinne des von Hamblin konstatierten negativen Affektregisters der Erotik bei Wakamatsu, abrupt um, als Winters Revolutionsgruppe unter der Leitung von February das Apartment stürmt. February fordert die Auslieferung der Waffen und als Monday und Friday diese nicht preisgeben wollen, lässt February sie foltern. Im Ver-

lauf der Folter wird Friday vor den Augen Mondays vergewaltigt, bis dieser das Versteck schlussendlich verrät.¹²

In Anbetracht dieses Vorfalls und der Aufforderung des Jahres, sich in die Winter-Armee einzugliedern, beschließen October und seine Gruppe, sich dem Befehl zu widersetzen, abzuspalten und fortan autonom zu agieren. Fall, die ihre Gruppe verraten hat und ein sexuelles Verhältnis mit Winter eingegangen ist, versucht zu intrigieren, kann jedoch gegen den mittlerweile blinden und dadurch fast mystisch visionären Revolutionsführer October nichts ausrichten. Nahaufnahmen von Zeitungsartikeln über Bombenanschläge, kunstvoll arrangierte Sexszenen zwischen den verschiedenen Mitgliedern und Diskussionen über das Verhältnis von kollektivem und autonomem Handeln wechseln sich nunmehr ohne narrative Stringenz ab, werden ineinander montiert und verschalten politische Diskurse mit sexuellen Exzessen.

Im letzten Teil des Films fordert Fall October auf, zu einem erneuten Treffen in der Bar zu erscheinen, die Mise-en-Scène des Anfangs wiederholt sich und schließt somit den Kreis. Die Szene ist ein filmisches Reenactment, das jedoch gezielte Variationen aufweist: October erscheint nicht zu diesem Treffen. Fall ist diesmal in Weiß gekleidet, was in Japan traditionell mit Trauer und nicht, wie in Europa, mit Unschuld assoziiert wird. Die Stimmung ist gedrückt. Anstatt Straßenschlachten zu besingen, erklingen, in der gleichen Melodie wie zu Beginn, nun Zeilen über eine verflossene Liebe. Lediglich das Betonen der »silent battle front« wiederholt sich analog der Eröffnungsszene:

This is a silent battle front. Ask me why? Because my grave's not here. Because my peace's not here. Because my love's not here. That's why it's a silent battle front. The traces of your crimson blood are gone. Your bluish corpse is gone. Your white soul is gone. (Auszug aus der Wiederholung des Eröffnungsliedes zum Ende von *Ecstasy of the Angels*)

Das Lied wird zwar wieder von Friday gesungen, doch im Gegensatz zur Anfangsszene findet eine subjektivierende Fokussierung auf Fall statt. Nahaufnahmen ihres Gesichts nehmen einen Großteil der Szene ein und verknüpfen den Verlust der Liebe im Lied mit Falls Verlust von October: Der Platz, an dem er zu Beginn des Films saß, ist leer.

12 Isolde Standish problematisiert unter anderem, dass die Gewalt gegen Frauen in Filmen Wakamatus meist als Reaktion auf männliche Demütigung zutage tritt. In *VIOLATED ANGELS* werden psychologische Rechtfertigungen für den Gewaltausbruch des männlichen Protagonisten gegenüber Frauen angegeben, welche die Schuld auf der Seite der Frauen und der Gesellschaft als Ganzem, nicht jedoch im männlichen Subjekt verorten (vgl. Standish 2011, 113). Eine solch drastische Täter-Opfer Umkehr findet in *ECSTASY OF THE ANGELS* nicht statt, doch auch hier gibt es keinen Moment der individuellen Schuldzuweisung gegenüber February (der den Vergewaltigungsbefehl erteilt) oder seines Soldaten (der ihn ausführt), sondern die Schuld am Gewaltexzess wird an die übergeordnete Organisationsstruktur der *Four Seasons Society* ausgelagert. Grundsätzlich lässt sich jedoch konstatieren, dass die Misogynie in anderen Filmen Wakamatus wesentlich stärker ausgeprägt ist und dass die männliche Gewalt in *ECSTASY OF THE ANGELS* um selbstbewusst agierende Frauenfiguren (Fall und February) ergänzt wird.

Abb. 7–10: Die Wiederholung der Anfangseinstellungen.

Abb. 11 Der emotionale Ausbruch Falls.

Abb. 12: Falls Manifest.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Zu den Liedzeilen »The infinite instant of yours and mine. The instant we bet everything. Everything stopped at that moment« bricht Fall in Tränen aus. In einer Nahaufnahme sehen wir, wie sie sich zitternd auf die Finger beißt (Abb. 11), während sich die zwei Männer zu ihrer Linken und Rechten gelangweilt erheben und abwenden. Aufgebracht steht sie auf, die Kamera wechselt zurück in die Halbtotale, und, gerahmt von den zwei stumm auf den Boden blickenden Männern, beginnt Fall das Handeln Octobers zu verteidigen, wobei sie direkt in die Kamera blickt: »The problem is, we shouldn't have dictated standards. It was meaningless to talk about equalizing power. [...] They're people who can fight alone with their own bodies. October can truly fight a personal war personally!«. Als die Kamera zurück in die Nahaufnahme wechselt, endet Fall ihr Manifest

mit dem Fingerzeig zum Publikum: »The people will always be the people! The masses will always be the masses! An independent vanguard will shape the world!« (Abb. 12).

Im Verlauf dieser Rede wird ihre Mimik immer exzessiver. Die bis dahin unter der Fassade kühler Berechnungen kontrollierten Emotionen, die sie selbst in den Sexszenen stets unter der Oberfläche verborgen hielt, brechen nun in einem affektiven Exzess zwischen Weinen, Lachen und Schreien aus ihr heraus. Dass dieser Ausbruch mit dem sprachlichen Bekunden einer persönlichen Schuld (durch den Verrat an ihrer Gruppe) und mit dem Bekenntnis zum »personal war« einhergeht, macht die Szene zu einem Umkehrmoment im Verhältnis zum zuvor filmisch verworfenen Potenzial des Subjektiven. Noch in einer kurz zuvor geführten Diskussion bezeichnete Saturday den »personal struggle« als »mere self-satisfaction«. Diese Verwerfung scheint nun dem Glauben an einen vom individuellen Körper ausgehenden Kampf zu weichen. Der Umkehrmoment geht des Weiteren mit einer ästhetischen Zentralisierung Falls einher: Die extremen Nahaufnahmen, die Positionierung im Bildmittelpunkt, der direkte Blick in die Kamera und die exzessive Mimik subjektivieren sie erstmals und stellen sie den Zuschauer_innen als anonymer Masse gegenüber.

Die Wiedereinführung des Individuellen, Spontanen und Emotionalen geht auf der Tonebene mit dem plötzlichen Einsetzen von dynamischer Jazzmusik einher. Entsprechend der Idee von individuellen und gleichermaßen aufeinander abgestimmten Improvisationen werden die Jazzmusiker in einer schnellen Montagesequenz gezeigt. Die Musik steht hierbei in einem starken Kontrast zu dem vorherigen, melancholischen Lied Fridays. Zum Rhythmus des Jazz wechselt die Szene abermals in Farbe. Vor einem tiefblauen Himmel fliegt Fall förmlich auf die Kamera zu, wird dann jedoch von einem Mann angegriffen und erstochen. Nur Sekundenbruchteile andauernde Einstellungen lösen sich nun gegenseitig ab, rotes Blut spritzt wie beim Aktion-Painting vor dem Blau eines abstrakten Himmels in die Luft. Portraitaufnahmen von Falls Revolutionsmitgliedern werden zwischen Einstellungen ihres schmerzverzerrten Gesichts montiert. Ihre vormaligen Soldat_innen scheinen durch die Montage mitleidig von oben auf sie hinabzublicken, obgleich eine räumliche Kohärenz zwischen den Figuren nicht gegeben ist.

Es folgen abermals schwarz-weiß Bilder, die immer schneller montiert werden, immer stärker verschwimmen und in wackelnden Handkameraperspektiven Fragmente Tokios zeigen. Friday im schwarzen Abendkleid, Monday und Saturday laufen durch die von Menschen bevölkerten Straßen und platzieren an wahllos wirkenden Orten (in Hinterhöfen, neben Mülleimern) Bomben. Explosionen zerreißen visuell die bereits unscharfen Bilder und akustisch die auf der Audiospur nach wie vor hektisch spielende Jazzmusik.

Plötzlich ist es still, und die Kamera filmt Friday, wie sie mit blutverschmiertem Kopf in einem Auto fährt. Seit dem Einsetzen der Jazzmusik in der Bar sind 3,30 Minuten und über 90 Einstellungen vergangen, was durchschnittlich etwa 2 Sekunden pro Einstellung gleichkommt. Nach einem Moment der Stille beginnt ein Voiceover Fridays: »I've got to go far away from here... gotta go... gotta go to the battle front«. Einstellungen, in denen sie eine unbefestigte Straße auf einem Feld entlangfährt, werden mit städtischen Aufnahmen parallel montiert. Die Kombination dieser zwei räumlichen Kontexte erreicht ihren Höhepunkt, als durch die Frontscheibe das Parlamentsgebäude auftaucht (Abb. 13).

Friday entzündet eine auf dem Beifahrersitz liegende Bombe: Die Bombe jedoch explodiert – abermals in Farbe – vor dem Mount Fuji (Abb. 14).

Abb. 13: *Fridays Fahrt in Richtung Parlamentsgebäude.*

Abb. 14: *Die Explosion vor dem Mount Fuji.*



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Die zwei national symbolträchtigen Orte werden dergestalt bildlich miteinander verschaltet. Ob Friday auf das Zentrum Tokios oder durchs japanische Hinterland fährt, ob oder wo die Bombe detoniert, bleibt unbestimmt. Das brennende Auto vor dem schneebedeckten Vulkan scheint unterdessen die den Film durchziehenden, sinnbildlichen wie sprachlichen Verweise auf Feuer zusammenzuführen und in der Explosion zu bündeln. Während in der ersten Szene des Films noch eine kleine Flamme auf dem Tisch der Revolutionär_innen loderte, die von der passiven Friday im Hintergrund besungen wurde, ist es nun Friday, welche die entscheidende Bombe in den symbolischen Bildwelten Japans platziert.

Das Anvisieren des Parlamentsgebäudes steht hierbei nicht nur symbolisch für den Angriff gegen den Staat und seine Regierung ein, sondern ruft ebenso Bilder von Massenprotesten auf, die vor dem Gebäude erst 1960 und abermals 1970 kulminierten, um die Verlängerung des Anpo-Sicherheitsabkommens zwischen Japan und den USA zu verhindern (Anpo tōsō). Das Scheitern dieser Proteste und das Verlängern des Sicherheitsabkommens gilt als Ausgangspunkt für die Desillusionierung von Student_innen und Aktivist_innen in den 1970er-Jahren und kann somit als entscheidender Faktor im Prozess der Radikalisierung ebenso wie der Atomisierung der breiten Revolutionsbewegung in terroristische Gruppierungen angesehen werden. Die Menschenmassen während der Proteste werden in ECSTASY OF THE ANGELS durch eine autonom agierende Terroristin im Auto ersetzt, wodurch der Prozess der Radikalisierung und der Isolierung bildlich in Szene gesetzt wird. Das symbolische Aufrufen des Parlamentsgebäudes reaktiviert gleichermaßen unwillkürlich das kollektive Gedächtnis an die vergangenen Massenproteste.

7.3 Körperlicher Exzess und ateleologische Revolution

In ihrer Analyse des Films fokussiert Sarah Hamblin insbesondere auf den Einsatz der Jazzmusik in der vorangegangenen Sequenz und beschreibt ihn als Hinweis auf die Ab-

wendung vom Autoritarismus der *Four Seasons Society* hin zur autonomen Aktion der einzelnen Figuren. Wie im Free Jazz stehe in der ästhetischen und narrativen Gestaltung der letzten Szenen die Improvisation, die Präsenz der physischen Körper und die spontane Koordination im Vordergrund. Als Organisationsprinzip verbinde der Free Jazz künstlerischen Ausdruck mit revolutionärer Aktion in »analogue modes of anti-institutional collective spontaneity« (ebd., 133).

Obgleich entsprechend dem Prinzip des Free Jazz in den letzten Szenen das autonome, physische Agieren als Modus der Kritik an institutionalisierter Macht in Stellung gebracht wird, verhindert die ästhetische Ausgestaltung der Szenen die Identifikation mit einer individuierten Held_innenfigur. Die Figuren werden vielmehr filmisch aufgelöst, verschwimmen in wackelnden Handkameraaufnahmen und sind beinahe austauschbar. Wenn also das autonome, politische Handeln im Sinne des Free Jazz an eine ästhetische Dividuation¹³ gekoppelt ist, ließe sich dann schlussfolgern, dass hier unter anderen Vorzeichen die Kamikazelogik des Krieges zurückkehrt? Die individuelle Aufopferungsbereitschaft und suizidale Einstellung der Figuren legen dies nahe, und auch Hamblin befasst sich in ihrem Artikel mit dieser Frage:

The emphasis on the power of the body to act finds its ultimate expression in the suicide bombings that proliferate in these films [ECSTASY OF THE ANGELS and SEX JACK; H.P.]. However, this kamikaze logic is no longer tied to the *bushido* ethos of honor where the individual body is sacrificed in the name of a larger body politic. In these films, suicide bombings operate outside the domain of party logic and cannot be squared with a revolutionary narrative that would claim these deaths in a larger cause. (ebd., 132)

Für Hamblin liegt hier die Besonderheit von ECSTASY OF THE ANGELS ebenso wie die von Wakamatus Film SEX JACK (*Seizoku*, Wakamatsu Kōji, 1970 JPN) begründet: Obwohl in beiden Filmen Fragen nach Terrorismus und Revolution im Japan der 1970er-Jahre deziidiert verhandelt werden, negieren die Filme jede Form von übergeordneter Zielsetzung, torpedieren die Vereinnahmung durch Funktionalismen und legen so eine anarchische Ästhetik an den Tag. In diesem Sinne lässt sich das Verhältnis zwischen individueller Autonomie und kollektivem Handeln als doppelte Durchstreichung bezeichnen: Die Negation essentieller Subjektivitäten, die durch das Ausleben von Sexualität vermeintlich hervorgebracht werden könnten, verhindert einerseits eine Eingliederung von ECSTASY OF THE ANGELS in die Tradition der *sun-tribe* Kultur; die Negation eines übergeordneten politischen Ziels verhindert andererseits die Eingliederung in ideologische Dogmatismen, wie sie gleichsam die imperialistische Politik Japans im zweiten Weltkrieg und die

13 Den Begriff der Dividuation entlehne ich *Dividuationen. Theorien der Teilhabe* (2015) Michaela Ottis, die sich wiederum in der Unterscheidung zwischen Individuation und Dividuation auf eine Theorietradition Gilles Deleuzes, Félix Guattaris und Gilbert Simondons bezieht. Im Gegensatz zum einheitlich-handelnden Individuum rückt der Begriff der Dividuation (als Prozess) die Wandelbarkeit und die Unabgeschlossenheit der »Einzelexistenz« ebenso wie die miteinander verschränkten »Teilhabeprozesse« ins Zentrum der Betrachtung (ebd., 21). Im hier angeführten Kontext meint die ästhetische Dividuation, dass den einzelnen Figuren aus ECSTASY OF THE ANGELS in der besprochenen Filmszene kaum individualisierte Merkmale mehr zugesprochen bekommen. Stattdessen gehen sie in rhythmischen und formal-abstrakten Bewegungen auf.

terroristische Politik der URA bestimmten. Stattdessen sind die Anschläge in ECSTASY OF THE ANGELS zum Schluss ebenso unsystematisch wie die vorherigen sexuellen Begegnungen. Es ist kein Ziel erkennbar, kein Sinn, keine Ordnung.

Hamblin beschreibt dieses Ausbleiben von Zielorientierung als einen »non-teleological sense of revolution« (ebd., 134). Die Neue Linke in Japan (Shin-Sayoku) habe sich in ihrer Radikalisierung auf eine zukunftsorientierte Ausrichtung versteift, eine Ausrichtung, die auf dem Dogmatismus der Selbst-Kritik beruhe, der wiederum in dem Glauben bestehe, dass »die korrekte Form des revolutionären Prozesses eintreten und sich die soziale Transformation materialisieren würde, wenn Ideologie und Revolutionär_innen nur rein genug seien« (ebd., 133).¹⁴ Das Problem einer solch linearen, reinen und zukunftsorientierten Revolutionsidee sei unterdessen, dass sie jede Form der Unterdrückung und der Gewalt in der Gegenwart rechtfertige:

Within this logic, revolutionaries put their faith in the future as the teleologically determined outcome of the present and [...] passively consent to the current conditions as the necessary precursor to transformation. The spontaneity of the October group's embodied politics denies this teleological orientation towards the future and, therefore, the present abuses that it works to excuse. (ebd., 134)

Hamblin folgend, lässt sich ECSTASY OF THE ANGELS, im Gegensatz zu einer solchen Revolutionsidee, als Fundamentalkritik an jeder Form des teleologischen Autoritarismus verstehen. Nicht nur wendet sich der Film dann (wie die Verbotsdebatte bei seinem Erscheinen nahelegt) gegen den Staat als Organisations- und Unterdrückungssystem, sondern ebenso gegen ein im teleologischen Zukunftsglauben legitimierte Organisations- und Unterdrückungssystem linker Gruppierungen wie der URA. Anstatt den Film im realpolitischen Rückbezug einseitig als Kampfansage an Polizei und Regierung anzusehen, muss er ebenso als Kritik am internen Autoritarismus und Gewalteinsatz der URA (wie in der Tötung der 15 URA-Mitglieder vor dem *Asama* Vorfall) angesehen werden. Die Affirmation des Scheiterns (die Komplikationen bei dem Waffenraub), der körperlichen Versehrtheit (Octobers Blindheit) und der Zirkularität (das Wiederholen erotischer Szenen ebenso wie der Bar-Szene und politischer Parolen) wenden sich gegen herkömmliche Revolutionsideale, bekunden jedoch darin keine Absage an Revolutionsideen generell, sondern bringen vielmehr ein auf Kritik und Negativität beruhendes Revolutionsverständnis in Stellung:

The absence of faith in the future means that revolution becomes fundamentally negative in both its refusal to affirm a correct revolutionary praxis and its affective register. Relinquishing the security of a pre-determined revolutionary victory imagined as the compensation for struggle in the present opens up a slew of negative feelings bound to the possibilities of failure [...]. Understood this way, the aura of failure and disenchantment in these films isn't necessarily a sign of revolutionary breakdown. Rather, it becomes a different way of thinking revolution, one that takes account of past failures

14 Im Original: »[T]he processes of self-critique similarly implied that if both ideology and revolutionaries could be purified enough, the correct form of revolutionary process would announce itself and social transformation would thus materialize.«

to imagine the processes of social transformation as more spontaneous, more adaptable and, thus, more unpredictable. (ebd., 134–135)

Die Terrorist_innen sind dann (anders als im Rückgriff auf Thoret anfangs angenommen) gerade nicht als engelsgleiche Vorreiter_innen utopischer Gesellschaftsideale zu verstehen, sondern als unperfekte, vom Scheitern gezeichnete und primär körperlich exzessive Figuren der Negativität. Ohne positive Weltvorstellung kreisen ihre Gespräche um abstrakte Konzepte der Revolution. Wie diese Revolution aussehen soll, was danach kommen kann oder wie eine bessere Gesellschaft zu konzipieren wäre, bleibt unbeantwortet. Der Versuch, eine körperliche oder kinetische Energie in politische Ideen zu verwandeln, kann und soll von vornherein nicht gelingen. Die energetischen Exzesse sowohl der erotischen Szenen als auch der politisch angezettelten Bomben-Explosionen stehen für sich selbst. Im Gegensatz zu einem dialektischen Prinzip folgt aus dem Zusammenstoß von politischer und sexueller Energie keine übergeordnete Idee. Die überschüssige Exzessivität erscheint vielmehr als destruktiver Selbstzweck, der sich gegen alles Bestehende richtet, hieraus jedoch keine Idee einer besseren Welt hervorgehen lässt.

Diese Lesart des »non-teleological sense of revolution« (ebd., 134) richtet sich gezielt gegen die Äußerungen und Positionierungen Wakamatsus. Während er terroristische Anschläge linker Gruppierungen (den Asama Vorfall, das Massaker am Flughafen Lod in Tel Aviv, das Münchner Olympia-Attentat – alle 1972) in *Le vice de l'imagination dans la pornographie et les incidents internationaux* (2020 [1973]) für notwendig erachtet, um auf internationale Missstände, insbesondere den Vietnamkrieg und die Situation in Palästina aufmerksam zu machen (ebd., 73), wird ebendiese Argumentation auf der Ebene seiner Filme selbst kritisch.

Hamblin zufolge ermöglicht ECSTASY OF THE ANGELS folglich zwei Lesarten: Einerseits eine historisch situierte und an den Aussagen des Regisseurs orientierte Lesart, die der Agitation und dem Aufruf zum tatsächlichen Handeln das Wort redet und andererseits eine Lesart, die ausgehend von der filmischen Ästhetik und Logik, eine grundsätzliche Kritik an hierarchischen Ordnungssystemen ins Zentrum rückt. Diese zweite Lesart von Wakamatsus *Oeuvre* im Allgemeinen und ECSTASY OF THE ANGELS im Speziellen entspricht dem Blickwinkel einer anarchistisch bis nihilistischen Ästhetik und eines (politisch ambivalenten) Anti-Autoritarismus.

7.4 Von Nietzsche zu Nishitani, von nihilistischer zu leerer Erotik

Aus der vorangegangenen Analyse des Films, die auf die kinetischen Energien des Films scharf stellte und eine Übertragung dieser Energien auf eine wie auch immer geartete sinnhafte Perspektive für nicht gegeben hält, ergibt sich die Frage, welche Rolle speziell das Erotische in diesem Zusammenhang spielt. Geht die erotische Affizierung in KLEINHOFF HOTEL mit den Operationslogiken des Verschiebens, Übertragens und Transferierens einher (von der materiellen Separierung der Körper und Räume in ihre sinnliche Relationierung, von einem Moment der unmöglichen Berührung zum nächsten, von einem Hotelzimmer in das andere, von den Mittler_innen des Begehrens auf begehrenswerte Objekte/Subjekte usw.), die je melancholisch um etwas Verlorengegangenes oder

nie Erreichbares kreisen, so steht die Analyse des (affektiven) Operationsgeschehens der Filmerotik in ECSTASY OF THE ANGELS noch aus: In welchem Verhältnis steht also das Erotische hier zum Motiv der ateleologischen Revolution, die ihr eigenes Scheitern immer schon integriert und die jede Zweckmäßigkeit unterläuft?

Im Gegensatz zu KLEINHOFF HOTEL folgt die Erotik in ECSTASY OF THE ANGELS keiner Intensivierungskurve und keinem Spannungsaufbau. In KLEINHOFF HOTEL leisten die vielfachen Andeutungen, Verunmöglichungen, Verschiebungen und Verzögerungen von sexuellen Begegnungen zwischen Pascale und Karl, gerade jenen erotischen Spannungsaufbau, der dann in einen kurzzeitigen, sexuellen Exzess und letztendlich in den Tod mündet. Entgegen dieser klaren Affizierungskurve lässt sich das Begehren in ECSTASY OF THE ANGELS als eine affektiv zwar wiederholt kurzzeitig ausschlagende, doch insgesamt emotional stagnierende Wellenform beschreiben. Zwar gibt es ephemere, exzessiv körperliche Kulminationspunkte, doch diese werden in keine ganzheitliche, Begehren auf- oder abbauende Filmerfahrung überführt. Die zahlreichen sexuellen Exzesse, die oftmals kunstvoll choreographiert und in Szene gesetzt werden, weisen kaum Empfindungsintensivierung oder -abflachung auf, folgen keiner Dramaturgie des Aufbaus von (sinnlichen) Erwartungen und darauf bezogenen Enttäuschungen. Stattdessen erweist sich die Erotik als ebenso spontan abgestimmt wie das Musizieren im Free Jazz, gleichzeitig aber auch als ebenso willkürlich und ziellos, wie etwa die Platzierung der Bomben in der Schlusszene des Films. Festzuhalten ist hier, dass ECSTASY OF THE ANGELS alle *Sinnhaftigkeit des Sexuellen* – sowohl auf der Ebene der Bedeutungszuschreibung, als auch auf der somatischen Ebene der Zuschauer_innen-Affizierung – aussetzt.

Diese ebenso sinnverneinende wie antiaffizierende Filmerotik ist dennoch keine Form der Anti-Erotik, sondern adressiert vielmehr aus sich heraus die Möglichkeitsbedingungen der eigenen Anwesenheit. Hierin läuft die Belanglosigkeit und die Willkür des Erotischen in ECSTASY OF THE ANGELS auf einen Grenzbereich des Nihilismus zu, der die Fragen aufwirft, ob es eine *Erotik-annihilierende Erotik* geben kann und wenn ja, wie diese in Erscheinung zu treten vermag.

Dass die Analyse von ECSTASY OF THE ANGELS zum Konzept des Nihilismus führt und daraus wiederum eine neue Spielart des Erotischen zu beziehen versteht, ist in der Sache sowohl der Machart des Films, als auch seinem historischen Kontext geschuldet. Nihilistische Theorien standen in der Nachkriegszeit in Japan stark im Fokus der philosophischen Beschäftigung und avancierten zu einem der Grundpfeiler der sich herausbildenden Kyōto-Schule. Deren Vertreter_innen wandten sich dem europäischen Nihilismus der Moderne zu, um eine eigene philosophische Tradition der *absoluten Leere* auszuarbeiten. Dieses Programm, in dem der europäische Nihilismus mit Zen-buddhistischen Lehren in einen Dialog gebracht wurde, stellte dabei nicht zuletzt den Versuch einer Gegenwartsdiagnose des sowohl ideologisch als auch infrastrukturell durch Zerstörung gekennzeichneten Landes dar:

The Kyoto School philosophy of absolute nothingness is a modern venture of Japanese thinkers who confronted the devastation of World War II defeat – the horror of the atomic void visited upon Nagasaki and Hiroshima and the wasteland of many other great cities reduced to flat nothingness stretching in every direction. [...] In the context of a nation that had fallen apart, the Kyoto thinkers reached back into their Buddhist

traditions. [...] When one's world has fallen apart, one is drawn to meditate upon the evanescent nothingness of all things. When the world before one's eyes is a void, one's mind turns to emptiness. (Keenan 2012, 342–343)

Als wichtigster Vertreter dieser Konjunktur nihilistischer Philosophien gilt dabei Nishitani Keiji. In *The Self-Overcoming of Nihilism* (Nishitani 1990 [1949]) und dem späteren Werk *Religion and Nothingness* (Nishitani 1982 [1961]) schuf er die Basis für eine anhaltende Diskussion über Parallelen und gleichzeitige Differenzen zwischen dem Nihilismus Nietzsches und einer am Mahāyāna und speziell am Zen-Buddhismus orientierten, japanischen Tradition nihilistischen Denkens.¹⁵ In Anlehnung an Karl Löwiths Studie *Der europäische Nihilismus* (1983–1986 [1948])¹⁶ beruhen Nishitanis Überlegungen auf der These, dass Japan in seiner kulturellen und wirtschaftlichen Öffnung während der Meiji-Restoration begonnen habe, sich von seinen eigenen spirituellen und kulturellen Wurzeln zu lösen. Die hieraus entstandene Leere sei mit europäischen Werten aufgefüllt worden, die indes ihrerseits bereits im Verfall begriffen waren. Der in Europa stattfindende Werteverfall wurde demnach von Japan unbewusst als vermeintlich vorbildhaftes Wertesystem adaptiert. Der europäische Nihilismus wanderte auf diese Weise als unbemerktes Charakteristikum der Moderne in die japanische Gesellschaft ein.

[W]hen Japan began to make contact with Europe, it took European ›progress‹ with admirable energy and zealous speed. European culture, however, while it had advanced on the surface, had itself actually decayed internally. [...] And what the leading figures of Europe from Baudelaire to Nietzsche saw through and sensed a crisis in, the Japanese at the beginning adopted *tout court*, naively and uncritically. (Löwith 1948 zitiert in: Nishitani 1982, 176)

Der Ruf nach nationaler Stärke und die Fixierung auf die patriotischen Werte des Imperialismus im zweiten Weltkrieg sind laut Nishitani Symptome des unbewusst internalisierten Nihilismus Japans (Nishitani 1982, 177). Nishitani und mit ihm eine Vielzahl von Vertreter_innen der Kyōto-Schule wandten sich in der Nachkriegszeit dieser adaptierten, nihilistischen Tradition in ihrer Kultur und Gesellschaft zu, um deren Problematik aufzudecken und ihr mit einer *Selbstüberwindung des Nihilismus durch den Nihilismus* zu begegnen.

Als einer der wichtigsten Rezipient_innen dieser japanischen Hinwendung zum Nihilismus auf internationaler Ebene gilt Bret W. Davis, der mit seiner Studie *Zen after Zarah*

15 Mahāyāna (der große Weg) bezeichnet eine der Hauptrichtungen des Buddhismus, die sich vom Theravada- (Schule der Ältesten) bzw. Hinayana-Buddhismus (kleiner Weg) abgrenzt. Dem Mahāyāna Buddhismus werden verschiedene Unterströmungen zugeordnet, so u.a. der in Japan weit verbreitete Zen-Buddhismus. Die beiden Traditionen unterscheiden sich sowohl in ihrer historischen Entstehung als auch in der geographischen Ausrichtung und der inhaltlichen Schwerpunktsetzung. Die Differenzen werden je nach Perspektive unterschiedlich bewertet und sind dementsprechend sehr komplex. Eine detaillierte Ausführung würde an dieser Stelle zu weit führen.

16 Die japanische Übersetzung des Aufsatzes erschien bereits 1948 unter dem Titel *Yōroppa no nihirizumu* (Tokyo: Chikuma Shobō), wohingegen das deutsche Original erst in Karl Löwith, *Sämtliche Schriften*, Band 2 1983–1986 publiziert wurde.

thustra: The Problem of the Will in the Confrontation between Nietzsche and Buddhism (2004) den Vergleich zwischen den Philosophien Nishitanis und Nietzsches in den internationalen Diskurs überführte. Nachfolgend sollen einige Grundargumente dieser Debatte anhand von Davis' auf *Zen After Zarathustra* (Davis 2004) beruhendem Artikel *Nishitani after Nietzsche: From the Death of God to the Great Death of the Will* (Davis 2011) unter Berücksichtigung von Nishitanis ursprünglicher Studie *The Self-Overcoming of Nihilism* (1990 [1949]) skizziert werden, um zu zeigen, wie sich die Erotik in ECSTASY OF THE ANGELS als spezifische Manifestation des japanischen Nihilismus der Nachkriegszeit verstehen lässt und welche Neujustierungen im Verständnis von filmischer Erotik es genauer sind, die eine nihilistische Ausprägung des Erotischen mit sich bringen.

Unter Rückbezug auf Heidegger und Nishitani argumentiert Davis, dass Nietzsches Nihilismus sich mit der Ausrufung des Todes Gottes zwar vom göttlichen Wertesystem abgewandt und dem Weltlichen und Menschlichen zugewandt, die Verwerfung von übergeordneten Wertesystemen jedoch nicht radikal genug vollzogen habe. Stattdessen habe er lediglich den göttlichen Willen durch den menschlichen Willen zur Macht ersetzt: »Does the death of the ›Will of God‹ leave us with the untrammelled will of man? Does it leave us with the goal of the ›overman‹ understood as a figure of maximum will to power?« (Davis 2011, 83).

In seiner Abwendung von Gott vollziehe Nietzsche eine Gleichsetzung des Lebens mit Paradigmen des Willens zur Macht. Jede Abwendung vom Willensprinzip (etwa in der christlichen Religion) komme bei Nietzsche unweigerlich einer scheinheiligen Verschleierung des Lebens gleich. Während Nietzsche in der Entschleierung des Willens zur Macht eine Möglichkeit sieht, den Nihilismus zu überwinden, attestiert ihm die an Heidegger angelehnte Kritik Nishitanis, dass nihilistisches Denken in dieser tunnelhaften Gleichsetzung gerade bestätigt werde. Wer keine Möglichkeit der Existenz abseits des alles umfassenden Willens zur Macht sehe, sei dem Nihilismus gänzlich verfallen (vgl. ebd., 86).

Während bei Nietzsche die Notwendigkeit einer Affirmation des Willens zur Macht als Bejahung des Lebens im Zentrum steht, versucht Nishitani den Willen zur Macht zu entkräften und einen dritten Weg aufzuzeigen, der weder ein regressives Eingeständnis an den göttlichen, noch eine reaktive Affirmation des menschlichen Selbst-Willens ist: »[A] way that passes through a radical negation to a radical reaffirmation of life beyond both deference and assertion of will« (ebd., 97, Hervorhebung H.P.). Nishitani stellt damit die Frage, ob es einen Ausweg aus dem Dualismus zwischen göttlichem und menschlichem Willen geben kann, einen Ausweg, der den Willen nicht vollends negiert und dadurch verleugnet, sondern der einen Schwellenbereich zwischen Wollen und Nicht-Wollen, Handeln und Nicht-Handeln erschließt. Um einen solchen Bereich auszuloten, bezieht sich Nishitani in seinen philosophischen Theorien zurück auf die Lehren des Zen-Buddhismus und entwirft ein *aktives Nicht-Wollen* als menschliche Existenzweise:

In Mahāyāna Buddhism, and Zen in particular, it is clear that the great negation of the will leads not to an annihilation of life, but rather to a great affirmation of a non-ego-centered life of non-attachment, that is, to an *active yet ›non-willing‹ way of being-in-this-world*. (ebd., 92; Hervorhebung H.P.)

Der Zen-Buddhismus habe die bei Nietzsche als Wille zur Macht betitelte Kraft bereits vor Jahrhunderten erkannt und als *karmic craving* (*bhava-tanhā*) bezeichnet (ebd., 88). Das als Daseins-Verlangen, Daseins-Begehren, Daseins-Willen oder Daseins-Durst bezeichnete *bhava-tanhā* beschreibt den Willen zur Existenz, zur Re-Existenz, den Drang mehr und mehr zu werden, mehr und mehr anzuhäufen, schlicht: »the will to expand the ego« (Iwanami Bukkyōjiten [Iwanami dictionary of Buddhism] 1989, 53, zitiert in Davis 2011, 88).¹⁷ Wenn der Wille zur Macht bei Nietzsche die gleiche Kraft bezeichnet wie das buddhistische *bhava-tanhā*, so lässt sich gleichzeitig im Buddhismus ein anderer Umgang mit dieser Kraft ausmachen, als Nietzsche ihn in seinen Nihilismus-Theorien anvisiert.

Während der Tod Gottes bei Nietzsche den Menschen zwar die Möglichkeit des eigenständig willentlichen Handelns zurückgebe, habe er sie doch gleichzeitig an die subjektzentrierte Autonomie des egoistischen Willens gebunden und so erneut an eine unhinterfragbare Kraft gefesselt: »[E]very function of life, as something that is autotelic and therefore aimless, is given over to the unrestricted pursuit of itself. It is here that the infinite drive, or what may be termed ›self-will‹, is to be seen« (Nishitani 1982 [1961], 236). Es handle sich bei Nietzsches Ermächtigung des Menschen nur um eine vermeintliche, da dieser erneut einer Kraft unterworfen werde, die nunmehr lediglich irdisch statt religiös konzipiert ist. Wie der Zen-Buddhismus schon lange proklamiere, müsse stattdessen dem karmischen Verlangen nach der Expansion des Egos mit »absoluter Leere« (*śūnyatā*), mit einer »radikalen Subjektivität des nicht-Egoistischen« (*anātman*) (Davis 2011, 94) und mit der von Nietzsche eigens angeführten *Amor fati*, also der »Liebe des Selbst als Bestandteil des Schicksals« (Flavel 2015, 16) begegnet werden. Der Freiheit *des* Willens bei Nietzsche folgt bei Nishitani eine Freiheit *vom* Willen. Der über das Prinzip der *absoluten Leere* und der *Subjektivität des nicht-Egoistischen* erreichte Zustand nach dem »Tod des Selbst-Willens« sei dann von »radikaler Spontanität« gezeichnet (Davis 2011, 92).

Wie in der vorangegangenen Analyse von *ECSTASY OF THE ANGELS* herausgearbeitet, bildet auch dort eine radikale Spontanität den Grundpfeiler für politisches wie für sexuelles Handeln. Die Spontanität der Handlungen findet ihre Doppelung in einer *Ästhetik des Spontanen*, die im Free Jazz der Abschlusszene ihren deutlichsten Ausdruck findet, doch ebenso in der Unvorhersehbarkeit der Entwicklung von Szenen und Einstellungen zu finden ist. Das Verwehren einer narrativen, sinnstiftenden oder somatisch schlüssig aufbauenden Logik einzelner Szenen und Szenenelemente trägt zu einer solchen Ästhetik bei. Insbesondere das Filmerotische zeigt sich dabei als wahlloses Moment, das unerwartet und vermeintlich spontan ist.¹⁸ Plötzlich liegen die Protagonist_innen aufeinander, stöhnen und berühren sich, plötzlich wird ein Zeitungsartikel zwischengeschnitten und plötzlich stehen sie wieder angezogen im Raum, ein weiterer Schnitt folgt und eine

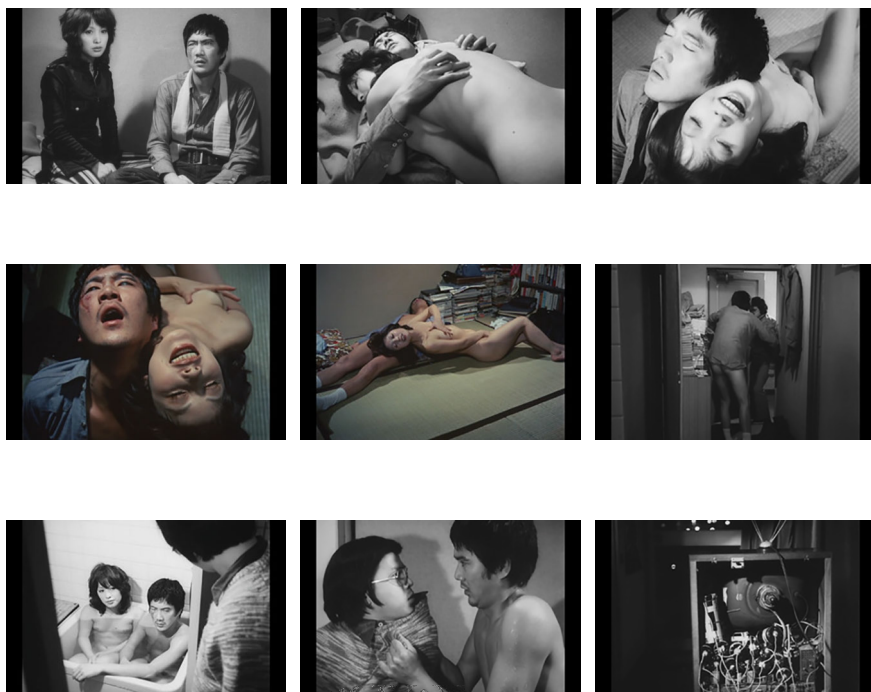
17 Die buddhistische Philosophie unterscheidet zwischen dem *kleinen Ich/Ego* und dem *großen Ich/Ego*. Das kleine Ich repräsentiert dabei das persönliche Selbst und damit auch alles Irdische und Sinnliche, während das große Ich für Buddha bzw. das Universum steht. Das kleine Ich, welches sich stets versucht auszudehnen, muss dann verneint werden, um die Öffnung zum großen Ich zu ermöglichen.

18 Aufgrund der kurzen Produktionszeitfenster wurden die Sexszenen in Wakamatsus Filmen tatsächlich größtenteils improvisiert.

andere Personenkonstellation befindet sich ebenso plötzlich wieder in sexueller Interaktion.

In einer solchen Szene spontan aufbrechender Erotik zieht October erstmals seine Augenbinde ab und realisiert, dass er blind ist (Abb. 15). Ohne dass diese Tatsache weiter thematisiert wird, beginnt er mit Friday zu schlafen und bereits in der anschließenden Einstellung liegt sie nackt auf ihm (Abb. 16). Die Sexpositionen gehen zunehmend über in Masturbationspraktiken (Abb. 17–19); die Bilder wechseln dabei von Schwarz-Weiß zu Farbe.

Abb. 15–23: Spontane Erotik zwischen Friday, October und Monday.



Quelle: ECSTASY OF THE ANGELS, Stills.

Nachdem Octobers lauter werdende Stöhngeräusche Rückschlüsse auf seinen Orgasmus zulassen, liegt er wie bewusstlos unter der weiterhin masturbierenden Friday (Abb. 19). Die Türklingel läutet und nach einer Weile folgt ein Schnitt. October (weiterhin halbnackt) öffnet die Tür und Monday tritt ein (Abb. 20). Ist die erotische Szene damit beendet? Masturbiert Friday weiterhin im Off? Oder handelt es sich bei der Türklingel (wie im anschließend zu besprechenden Film *E AGORA JOSÉ?*) um eine Art filmische Unterbrechung von Sexualität, ein zwangvolles Abreißen von Anziehung?

Anstelle einer harten Unterbrechung der Affizierungsintensität läuft die Szene einfach weiter. Friday und October steigen in einen Ofuro (Abb. 21), sie diskutieren mit Monday über die Zersplitterung der *Four Seasons Society*, steigen aus dem Ofuro

wieder aus, laufen, weiterhin nackt, durch die Wohnung, diskutieren dabei unentwegt (Abb. 22) und beschließen schlussendlich die Wohnung mithilfe einer in ihrem Fernsehgerät platzierten Bombe in die Luft zu sprengen (Abb. 23).

Auf der narrativen Ebene ließe sich die Szene als mystischer Kern von Octobers und Fridays Aufstieg zu den revolutionären Kämpfer_innen der Schlusszene deuten. Die sexuelle Begegnung revolutioniere sie und überführe Octobers Blindheit in eine quasi-religiöse Klarsicht über Zustand, Ziel und Handlungsdevisen der Gruppe. Die Explosion der Wohnung würde dann als Erweckungsmoment im Kampf gegen Bürgerlichkeit und linke Dogmatismen gleichermaßen lesbar.

Die Szene weist unterdessen auf der Ebene der erotischen Rhythmik die gleiche Belanglosigkeit auf, wie die vorhergehenden und nachfolgenden sexuellen Begegnungen der Figuren. Unvermittelt reiht die Montage divergierende Einstellungen aneinander, hat weder Anfang noch Ende, keine Steigerungs- und keine Abflachungsdynamik. Wir erinnern uns, dass Erotik, wie in Kapitel 5.2 argumentiert wurde, als ein Versprechen anzusehen ist, das aus der Uneinlösbarkeit sein potenzielles Begehren zieht: »[Eroticism] is promise not performance. It is fantasy, not action« (Bach 2020, 10). Die beschriebene Szene ist hingegen vollkommen frei von Versprechungen und entsprechender Neugierde, ebenso wie von Enttäuschungen und Frustrationen. Die künstlerische Choreographie der Masturbationspraktiken entbehrt des Spiels mit Lust und Unlust. Trotz des angeschlagenen Pathos in den geführten Dialogen und der intensiven Stöhngeräusche, entfallen sinnliche Anziehung und Abstoßung. Die Figuren gehen zwar sexuelle Beziehungen miteinander ein, aber im Grunde macht es keinen Unterschied, ob sie dies tun oder nicht. Die Sexualität hat weder innerfilmisch noch als Relation zwischen Film und Zuschauer_in Zweck, Logik oder Konsequenz. Stattdessen geht sie in Wahllosigkeit auf. Sie kennt weder Ordnung noch Kohärenz, weder Dringlichkeit noch Vermeidungsgrund. Sie ist da. Sie existiert im Film und zwischen Film und Zuschauer_in, tut dies aber ohne ein Affizierungspotential zu entfalten. Erotik wird zwar performiert, bleibt jedoch absolut leer; ein Gefäß, das seines Inhalts beraubt wurde und doch in seiner performierten Leere weiterhin noch einen Raum ausfüllt.

[C]onstant doing is constant non-doing. Constant coming to be and passing away is constant non-coming to be and non-passing away. [...] In other words, all being-at-doing (samskrta) [...] takes the shape of a non-doing [...]. (Nishitani 1982 [1961], 252–253, Hervorhebung H.P.)

Ähnlich wie Nishitani es in Bezug auf den buddhistisch erweiterten Nihilismus beschreibt, wird Erotik in *ECSTASY OF THE ANGELS* konstant *gemacht* und gleichzeitig *nicht-gemacht*. Das Machen von Sexualität (sowohl auf diegetischer als auch auf Rezeptionsästhetischer Ebene) nimmt die Form des Nicht-Machens von Erotik an. Als radikale Affirmation des Lebendigen okkupiert die Erotik einen Bereich zwischen Wollen und Nicht-Wollen, der indes nicht in die Passivität, sondern in das aktive Bejahen somatischer wie intelligibler Leere führt. Anstatt die Selbstausdehnung des Egos zu potenzieren – was dem Ideal der Selbstrevolutionierung durch die Revolutionierung des eigenen Begehrens in der *sun-tribe* Kultur entsprechen würde – negiert *ECSTASY OF THE ANGELS* das Erotische im Gestus des Erotischen und überführt es in eine Sinn(lichkeit)-

annihilierende Sphäre, die das sich stetig erneuernde Verlangen der Zuschauer_innen nach mehr Empfindungen, mehr Erregung, mehr körperlicher Präsenzerfahrung umwendet.

Das buddhistische *Craving* und Nietzsches *Wille zur Macht* lassen sich auf diese Weise auf die Zuschauer_innen-Erfahrung im Filmerotischen beziehen. Letztere bezeichnet einen unstillbaren Durst, eine Sehnsucht nach Existenz in immer wiederkehrenden Momenten der Erregung, die allesamt keinen Abschluss finden. Eine annihilierende Erotik wäre eine Erotik, die *keine* radikale Abwendung von Erregungen im Sinne von Schock-, Ekel- oder Abschreckmomenten kennt. Stattdessen bezeichnet annihilierende Erotik eine Filmerotik, die sich selbst entleert hat, die die eigene Existenz zwar bejaht, doch nicht in ewige Sehnsuchtszyklen überführt. Eine solche Filmerotik könnte dann als Bedingung der Möglichkeit dafür angesehen werden, kein Ende der erotischen Aktivität herbeizuführen, sondern den Weg für eine radikal andere Art und Weise zu bereiten, Erotik als »*action of non-action* (mu-i no i)«, als »*non-willing* reaffirmation of life« (Davis 2011, 86) zu verstehen.

Die Erotik in der Nähe zu Nietzsches Willen zur Macht zu verorten und als weltlichen Wunsch zur Selbstpotenzierung und Ausdehnung zu begreifen, führt gleichzeitig zurück zu den Grundpfeilern westlicher, philosophischer Konzepte von Erotik, Erkenntnis und Subjektivität, wie bereits hinsichtlich der Eros-Konzeption nach Platon in Kapitel 5.6 eingeführt. Dass das Verständnis von Erotik als lebensbejahende und sich selbstreproduzierende Kraft (als exemplarischer Wille zur Macht bzw. karmisches *Craving*) stark an das Erotikverständnis von Platon erinnert, ist kein Zufall. In *Eros und Thanatos in der Moderne* (1992) hebt Ulrich Irion hervor, dass Nietzsches Abneigung gegenüber dem Lust und Leben verneinenden Christentum paradoxerweise zu einer Annäherung an die platonische Interpretation des Eros, verstanden als »Lust der Erkenntnis« (Irion 1992, 74), führte. Wie in Kapitel 5.6 dargelegt, zeichnet sich der Eros nach Platon (in der ästhetischen Weiterentwicklung von Christiane Voss [2008; 2013]) durch seine, aus der eigenen Unvollkommenheit resultierende, ewige und kreislaufartige Reproduktion und -potenzierung von Schöner aus. Er ist nicht Gefühl, sondern »Form eines bestimmten Strebens, einer Handlungsenergie« (Voss 2008, 186) und entspricht darin dem, ebenso zyklisch sich selbst antreibenden, Streben des Willens zur Macht bei Nietzsche. Die aus der japanischen Zusammenführung von Nihilismus-Theorien mit Lehren des Zen-Buddhismus abgeleitete annihilierende Erotik begegnet diesem Zyklus des Strebens durch den Modus der Entleerung und reagiert damit nicht nur auf Nietzsche, sondern gleichwohl auch auf das Eros-Konzept Platons.

Dabei gibt es in Nishitanis Nihilismus-Theorie eine weitere Abweichung von Nietzsche zu verzeichnen, die für die Bestimmung des Erotischen im hiesigen Zusammenhang relevant ist. Diese Differenz besteht nicht in der von Davis betonten Abwendung vom Willensprinzip, sondern in einer anderen Konzeption von Zeitlichkeit. Inwiefern das nihilistische Zeitprinzip nach Nishitani die platonische Eros-Auffassung in Frage stellt, gilt es in einer abschließenden Referenz auf Sarah Flavels Aufsatz *Nishitani's Nietzsche. Will to Power and the Moment* (2015) näher zu bestimmen.

Direkt an Davis' *Nishitani after Nietzsche* (2011) anschließend argumentiert Flavel, dass sowohl Nishitani als auch Davis die Konzipierung des Willens zur Macht zu einseitig auslegten und die Ambivalenzen in Nietzsches Theorien ausklammerten: »[T]he criti-

cisms of Nietzsche's will to power offered by both Davis and Nishitani result from a lack of attention to the overcoming of the ego perspective as it appears in Nietzsche's writing« (Flavel 2015, 16). Anstatt den Willen zur Macht subjektzentrisch zu verkürzen, so Flavel, habe Nietzsche bereits über die *Amor fati* eine Harmonisierung zwischen Aktivität und Passivität, »will and will-lessness« (ebd., 17) erreicht. Ein Rückgriff auf den Zen-Buddhismus, um den Willen zur Macht abzuschaffen, sei folglich nicht mehr nötig.

Flavel betont des Weiteren, dass bei Nietzsche Zeit als »never-ending sameness« (ebd., 17) konzeptualisiert werde, während die Zen-buddhistische Philosophie Nishitanis ein Verständnis von Zeit habe, das sie als *amsāra-sive-nirvāna*, also als existentielle Aktualität ausweise. In der westlichen Philosophietradition bekomme der augenblickliche Moment seinen Realitätsstatus abgesprochen, da er zu vergänglich, nicht greifbar, nie vollends erfahrbar sei. Der Zen-Buddhismus hingegen konstatiere ein ebensolches Vergänglichkeitsprinzip, leite jedoch daraus keinen Realitätsverlust, sondern gerade umgekehrt, eine umfassende Realität ab:

Nishitani argues – perhaps unfairly – that even Nietzsche's thought is incapable of freeing itself from bondage to a traditional Western conception of time wherein the moment, because of its transient nature, is relegated to the status of something that never attains full reality. He therefore sees the Zen tradition as offering fresh insights into the problem of nihilism, where lived time – the moment itself – can be understood to be radically empty and at the same time completely real. (ebd., 20)

Aus einem solch divergierenden Zeitverständnis ergibt sich nun auch ein divergierendes Erotikverständnis. Wenn man die Zen-buddhistische Kritik auf die ewigen Wiederholungsschleifen des Erotischen überträgt und die Unterscheidung der Zeitverständnisse nach Flavel berücksichtigt, so lässt sich, im Anschluss an die Philosophietradition der Kyōto-Schule, die auf ewiger Wiederholung beruhende Erotik als Eingeständnis an den (seit Platon bestehenden) Nihilismus des Erotischen begreifen. Der nihilistischen Erotik der von Platon bis Nietzsche (und bis in die Gegenwart hinein) reichenden Philosophietradition stellt Nishitani eine auf vollkommener Leere und vollkommener Präsenz des Aktuellen beruhende Erotik entgegen. Die nihilistische Erotik der westlichen Philosophie wird über die *Annihilierung ihres zyklischen Begehrensprinzips* durch sich selbst überwunden und in die Bejahung des Moments als gleichsam absolut ephemer und absolut real überführt. Eine annihilierende Erotik wäre dann die Überwindung der nihilistischen Erotik mithilfe des Nihilismus und, wie ergänzt werden muss, des Zen-Buddhismus.

Während *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR*, wie in Kapitel 5.6 gezeigt wurde, den bei Platon mitgeführten Grenzbereich des Ur-Schönen – mit Voss verstanden als »reine Immanenz [...] und geradezu abstrakte Erfüllung der Liebe« (Voss 2008, 189) – zwar in Frage stellt und ironisch karikiert, wird das zyklische Streben und die Selbstverstärkung des Begehrens, das Platon dem Eros zuschreibt, dort weiterhin mitgeführt und bestärkt. Im zuvor skizzierten Sinne ließe sich sowohl die in *A MULHER QUE INVENTOU O AMOR* als auch in *KLEINHOFF HOTEL* zutage tretende Filmerotik neu perspektivieren und als eine dem Nihilismus verhaftete Erotik beschreiben. Dagegen entwirft *ECSTASY OF THE ANGELS* eine Erotik, welche die zyklische Selbstreproduktion als solche zu überwinden und

in die Leere des aktuellen Moments zu überführen versucht. Als annihilierende Erotik treibt sie sich dergestalt selbst an die Grenzen der Erfahrbarkeit, ermöglicht jedoch gerade dadurch das Hinterfragen grundlegender Bedingungen filmerotischer Existenz.

8. Die Zerrüttung der (erotischen) Erfahrung in E AGORA JOSÉ? (1979)

In der Hinwendung zum brasilianischen Kontext der 1970er-Jahre gilt es zuvorderst festzuhalten, dass es sich bei dem politischen System, in dem die Erotikfilme zu verorten sind, im Gegensatz zu Italien und Japan um eine Diktatur handelte. Mit einem ersten Putsch 1964 stürzte das brasilianische Militär die linke Regierung unter João Goulart.¹ Zwischen 1964 und 1968 wurde eine demokratische Fassade aufrechterhalten, doch als studentische sowie Arbeiter_innen-Proteste gegen die Regierung zunahmen, fielen selbst die basalsten demokratischen Prinzipien dem Autoritarismus der Militärregierung zum Opfer.

In einem zweiten (diesmal internen) Putsch wurde durch die Verabschiedung des *Ato Institucional No. 5* (AI-5) und des Ergänzungsakts Nr. 38 am 13. Dezember 1968 der Kongress auf unbestimmte Zeit aufgelöst. Bürger- und Persönlichkeitsrechte wurden suspendiert und gewaltvolle Zensur- und Repressionsmaßnahmen durchgesetzt (vgl. König 2014, 301). Das Jahr 1968 bedeutet folglich für den brasilianischen Kulturbereich nicht wie andernorts den Ausbruch einer Liberalisierungswelle, sondern vielmehr den Beginn der systematischen Verfolgung von regierungskritischen Künstler_innen, eine Massenemigration der Verfolgten und das Ende artikulierbarer (künstlerischer) Kritik an der Regierung.²

In Italien und Japan fanden in den 1970er-Jahren (wie in den zwei vorangegangenen Kapiteln ausgeführt) rege Auseinandersetzungen mit den freiheitsversprechenden

-
- 1 Goulart hatte unter anderem eine Bodenreform und ein breit aufgestelltes Alphabetisierungsprogramm (*Plano Nacional de Adultos*) für die bis dato zu 35 % aus Analphabet_innen bestehende Bevölkerung angestrebt (vgl. Rezende Pinto 2020). Beide Vorhaben führten zu der Annahme, Goulart verfolge kommunistische Umsturzpläne für die brasilianische Gesellschaft, und galten im Zuge der sich in Lateinamerika zuspitzenden Logik des Kalten Krieges als Legitimation für das militärische Eingreifen.
 - 2 Eine vergleichbare Einbettung der brasilianischen Erotikfilme in die Politik der brasilianischen Militärdiktatur habe ich in dem Artikel *Somatische Grenzgänger. Die Ästhetik der Pornochanchada im Kontext der brasilianischen Militärdiktatur* (Peuker 2021) vorgenommen. Einige Argumente des Artikels greife ich im Verlauf des Kapitels auf. Diese werden an den entsprechenden Stellen gekennzeichnet.

Nachwirkungen von 1968 auf der einen und den enttäuschten Hoffnungen auf der anderen Seite statt. Diese Auseinandersetzungen übertrugen sich nicht zuletzt auf die Narrative und Ästhetiken erotischer Filme und führten dort zu einer Verschaltung der erotischen Zuschauer_innen-Adressierung mit der politischen Thematisierung des Übergangs von breiten Protestbewegungen zu isolierten terroristischen Gruppen. Die Diskurse und Kulturpraktiken waren in Brasilien derweil von der politischen Zensur und der Verfolgung von Regime-Kritiker_innen und Widerstandskämpfer_innen bestimmt. Auch in Brasilien gab es eine terroristisch agierende Guerilla-Bewegung³, die vornehmlich aus zwei Gruppen bestand: dem *Comando de Liberação Nacional* (COLINA), das 1967 im Kampf gegen die Militärregierung gegründet wurde und dem unter anderem die damalige Studentin und spätere Präsidentin Dilma Rousseff angehörte, sowie der *Ação Libertadora Nacional*, deren intellektueller Kopf Carlos Marighella das einflussreiche Manifest *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* (2020 [1969]) verfasste. Auch hier fand ein Übergang von einer breiten Protestbewegung hin zu Guerilla-Kleingruppen statt, doch diese Entwicklung stand unter anderen Vorzeichen als in Italien und Japan, stellte sie doch die Reaktion auf den Regimewechsel durch das Militär und keine Ausbildung terroristischer Kleingruppen innerhalb demokratischer Systeme dar. Diese Form des Widerstands war von Beginn an prekär. Carlos Marighella wurde noch 1969 in São Paulo von der Polizei erschossen und auch ein Großteil der COLINA wurde 1968/1969 verhaftet und größtenteils zu Tode gefoltert (so u.a. João Lucas Alves, Serenio Viana Colon und Murilo Pezutti).

Aus den divergierenden politischen Umständen ergibt sich ein entsprechend anderer filmischer Bezug zur Idee einer sexuellen und politischen Revolution. Diese ist hier nicht wie in *KLEINHOFF HOTEL* als verlorengegangene Utopie oder wie in *ECSTASY OF THE ANGELS* als von Dogmatismen korrumpierte Idee und deswegen lediglich ateleologisch fortführbarer Anarchismus zu verstehen. Die schiere Angst vor einer eventuell möglichen sozialistischen Revolution lieferte in Brasilien die Legitimationsbasis für die Wendung der brasilianischen Staatsform in eine von Gewalt und militärischer Hegemonie geprägte Diktatur. Das Scheitern der linken Revolution, das sich in allen drei Kulturkreisen als grundlegendes Thema der 1970er-Jahre erweist, nimmt in Brasilien seine radikalste Form an: Das vermeintliche oder tatsächliche Scheitern führt nicht, wie im Fall Italiens oder Japans, zu einer Verfestigung des (kapitalistischen) Status Quo, mit nunmehr liberaleren kulturellen Codes, sondern zu einem Umschlag in diktatorischen Konservatismus und Autoritarismus.

Eine offene filmische Beschäftigung mit positiv konnotierten Revolutionsidealen konnte in brasilianischen Filmen der 1970er-Jahre aufgrund der Zensurbestimmungen nicht stattfinden. Dennoch wäre es falsch zu behaupten, dass die Idee politischer Umstürze überhaupt keine Relevanz in diesem Kontext besaß. Auf gesellschaftlicher Ebene

3 Der Begriff ›terroristisch‹ meint hier wie auch in den vorangegangenen Filmanalysen keine wertende Beurteilung, die Terrorismus gegenüber Widerstand abgrenzt. Der Begriff des Terrorismus bezieht sich stattdessen auf »die Androhung bzw. Anwendung von Gewalt zur Durchsetzung bestimmter (z.B. politischer oder wirtschaftlicher) Ziele« (Politik-Lexikon o.J.). Im Weiteren Verlauf der Analyse wird in diesem Sinne auch von »Staatsterrorismus« als einer Form der Gewaltausübung die Rede sein, »wenn ein Staat gezielt Terrormethoden einsetzt, um außen- oder innenpolitische Ziele durchzusetzen« (ebd.).

gab es durchaus Widerstand gegen die Militärregierung, wie das erwähnte Manifest und Aktionen der Guerilla-Gruppen zeigen. Bezogen auf Filme lässt sich die These aufstellen, dass gerade das Umschlagen von revolutionären Ideen ins absolut Negative, in autoritäre Gewalt und staatliche Verfolgung audiovisuell zumindest unterschwellig aufgegriffen und verarbeitet wurde und dass dies vornehmlich im Format von Erotikfilmen geschah. Als Zensurmaßnahmen Ende der 1970er-Jahre schrittweise einer Liberalisierung unterzogen wurden, konnte staatliche Gewalt erstmals explizit verhandelt werden – wie am nachfolgenden Filmbeispiel zu zeigen sein wird – und auch dies geschah im Brennglas filmischer Erotik.

Anstatt wie in Italien oder Japan Erotik zu inszenieren, um Paradigmen des linken Terrorismus im Kontext der 1970er-Jahre zu verhandeln, lässt sich im Fall Brasiliens beobachten, dass filmische Erotik hier genutzt wurde, um ein Tabu zu thematisieren, nämlich die Taten eines Gewaltregimes, das die eigene Bevölkerung durch Verfolgung, Folter und Unterdrückung *terrorisiert*. Als ausgeflaggte Reaktion auf einen vermeintlich geplanten kommunistischen Umsturz nahm die brasilianische Regierung selbst zusehends terroristische Züge an.⁴ In diesem Sinne wird die filmische Verschaltung von Terrorismus und Erotik im brasilianischen Kontext nicht (wie im italienischen und im japanischen Erotikfilm) durch die Erotisierung linker Terrorist_innen vollzogen, sondern durch das Anprangern terroristischer Züge auf Seiten der Staatsmacht.

8.1 Zwischen Geheimhaltung und Ausstellung – Die Problematik der Folterdarstellung

Ody Fragas Erotikthriller E AGORA JOSÉ? (TORTURA DO SEXO) (*And now José? [Sexual Torture]*, Ody Fraga, BRA 1979) beginnt mit der Einblendung einer schriftlichen Positionierung, die den Film noch vor seinem Beginn in einem politischen Repräsentationsdiskurs verortet: »Wir glauben, dass in einer offenen und demokratischen Gesellschaft alle menschlichen Probleme diskutiert werden müssen. Egal wie unangenehm sie sind.«⁵ (Vorspann E AGORA JOSÉ?). Im Gegensatz zu dem verbreiteten Vorurteil gegen brasiliana-

4 Eine Parallele zwischen terroristisch agierenden Gruppierungen und diktatorischen Staaten lässt sich u.a. mithilfe der Racket-Theorie Max Horkheimers benennen. Das Racket meint bei Horkheimer ein Gewaltsystem, das »kein Erbarmen mit dem Leben außer ihm, einzig das Gesetz der Selbsterhaltung« kennt (1985, 290). Als bandenförmige, mafiöse Gruppierung steht die Organisationseinheit des Rackets der Idee des Rechtsstaats erst einmal antagonistisch gegenüber, doch Horkheimer weist nicht nur kriminelle Vereinigungen als Rackets aus, sondern spricht von akademischen Rackets, klerikalen Rackets, polizeilichen Rackets (vgl. ebd., 291). Das Racket sei die »Grundform der Herrschaft« schlechthin (ebd., 287). Ein Staat kann in diesem Sinne die Form eines Rackets annehmen, wenn er die Herrschaft zum Selbstzweck erhebt, dem eigenen Herrschaftsanspruch alles Leben unterordnet und diesen in einer Monopolisierung von Gewalt durchsetzt. Zwischen terroristischer Gruppierung und auf Gewaltausübung basierenden Diktaturen lassen sich dann keine klaren Grenzen mehr ziehen. Vielmehr zeigt die Racket Theorie grundlegende Analogien auf.

5 Original: »Acreditamos que numa sociedade aberta e democrática todos os problemas humanos devem ser discutidos. Mesmo que desagradáveis.«

nische Erotikfilme, die sogenannten *Pornochanchadas*⁶, demzufolge diese durch die Evokation von angenehmen Gefühlswelten von den politischen und sozialen Problemen der Militärdiktatur abzulenken versuchten (s. Kapitel 2.1), findet die zitierte Selbstverortung in affektiven Registern des *Unangenehmen* statt, die das Aushandeln unangenehmer Themen sogar zum notwendigen Bestandteil demokratischer und offener Gesellschaften deklariert – auch wenn hier ein gewisser Zynismus mitschwingt, war den damaligen Zuschauer_innen doch deutlich bewusst, dass sie in einer solchen Gesellschaft nicht lebten. Unangenehm ist die Handlung des anschließenden Films dabei allemal, mehr noch: Sie ist zutiefst verstörend, denn E AGORA JOSÉ? kreist um das Thema der (mitunter sexuellen) Folter, die als politische Waffe eingesetzt wird.

In der Verbindung des Folter-Themas mit der sprachlichen Proklamation der Notwendigkeit ihrer Thematisierung nimmt E AGORA JOSÉ? einen breiten Diskurs über den kulturellen, insbesondere audiovisuellen Umgang mit Folter vorweg, der sich sowohl in Brasilien als auch international eigentlich erst im 21. Jahrhundert juristisch und medial auffächerte. Ausschlaggebend war hierfür in Brasilien wie auch in anderen lateinamerikanischen Ländern die Gründung von Wahrheitskommissionen (für Brasilien die *Comissão Nacional da Verdade*). In Brasilien geschah dies 2011 unter der Ex-Präsidentin Dilma Rousseff. Die lateinamerikanischen Wahrheitskommissionen gingen aus gesellschaftlichen Protesten und Forderungen hervor, doch gemeinhin geschah dies eben erst mit einer zeitlichen Verzögerung von mehreren Jahrzehnten (vgl. Scheuzger 2009). In Lateinamerika wird dieser verspätet einsetzende Prozess der Aufarbeitung der Menschenrechtsvergehen in den Diktaturen als *memoria*-Diskurs bezeichnet.

Die in diesem Diskurs breit diskutierte Frage, nach dem sprachlichen Umgangs mit dem sprachlich Nicht-Fassbaren, erweitert sich im Bereich des Filmischen um das per se dem Akt der Folter eingeschriebene Verhältnis zwischen Geheimhaltung und gezielter Inszenierung, das im filmischen Durcharbeiten schlimmstenfalls seine Verdoppelung erfährt. Wie Reinhold Göring in der Einleitung des Sammelbandes *Die Verletzbarkeit des Menschen* (2011) argumentiert, ist dem Akt der Folter ein Moment der Ausstellung und der Vermittlung gegenüber Dritten immanent. Die Inszenierung, Dokumentierung oder Beobachtung der Folter durch Dritte stellt einen grundlegenden Bestandteil der Gewalt dar und dient sowohl der zusätzlichen Demütigung des Opfers als auch der emotionalen Entlastung des Täters bzw. der Täterin, für den die eine Zweierkonstellation zu intim wäre, um die Zerstörung des Gegenübers emotional von sich fernhalten zu können (vgl. ebd., 11).

Wie kann man also folterimmanente Praktiken der Zurschaustellung filmisch aufgreifen, ohne deren Gewaltförmigkeit zu reproduzieren? Wie kann eine affektive und geschichtliche Durcharbeitung von Folter und Gewalt filmisch vollzogen werden, ohne die Demütigung der Opfer zu wiederholen und eine erneute (Blick-)Achse zwischen Pei-

6 Im Laufe der 1970er-Jahre bildeten sich zahlreiche Subgenres heraus, die wie auch E AGORA JOSÉ? nur noch wenig mit den frühen (vor allem komödiantischen) *Pornochanchadas* gemein haben. Debatten darüber, ob diese Filme trotzdem noch als *Pornochanchadas* zu bezeichnen seien oder nicht, werden im brasilianischen Kontext geführt (vgl. Bertolli Filho/Amaral 2016), sind für die hier vorgeschlagene Analyse aber nebensächlich.

niger_in und Zuschauer_in zu kreieren, die den oder die Gefolterte_n in das affektive Feld der Scham, der Exteriorisierung und der Fremdheit verweist?

Diese Fragen sind umso dringlicher, als E AGORA JOSÉ? (ähnlich wie KLEINHOFF HOTEL und ECSTASY OF THE ANGELS) in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den historisch real stattfindenden Ereignissen erschien, die im Film thematisiert werden. Zum Zeitpunkt der Kinoauswertung befand sich Brasilien in einer zwar graduell gelockerten, doch nach wie vor autoritären und Folter-praktizierenden Diktatur – die Jahre 1974 bis 1985 werden gemeinhin als ›Phase der Öffnung‹ (*abertura*) und der ›Entschärfung‹ (*distensão*) bezeichnet, waren jedoch weiterhin von gewaltvollen Unterdrückungsmechanismen geprägt (vgl. König 2014, 322–323). Mit dem plötzlichen Tod von Justizminister Petrônio Portella 1980 verschärften sich die Zensurmaßnahmen zudem erneut. Wie die Soziologin und Filmwissenschaftlerin Caroline Gomes Leme in ihrer Dissertation *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (2011) argumentiert, hätte E AGORA JOSÉ? nach dem Tod Portellas in den frühen 1980er-Jahren weitaus größere Probleme mit den Zensurbehörden gehabt als noch 1979 (vgl. Leme 2011, 26). Auch Ody Fraga betont in einem Interview von 1980, wie stark sich Petrônio Portella für die Veröffentlichung des Films eingesetzt habe und dass das Abwenden von Zensurmaßnahmen maßgeblich dem Justizminister zu verdanken gewesen sei (vgl. Fraga 1980).

Das Thematisieren von Menschenrechtsverletzungen der Militärregierung wurde zwar in dem kurzen Zeitfenster von 1974–1979 und dann wiederum ab der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre mit der Rückführung in eine Demokratie teilweise möglich, doch das öffentliche Diskutieren von Folter war nach wie vor kaum möglich. Die Tatsache, dass am 28. August 1979 ein Amnestiegesetz verabschiedet wurde, welches die Vergehen der Diktatur und damit auch der Folterer und Folterinnen der strafrechtlichen Verfolgung entthob, lässt sich im Sinne eines wortwörtlichen Totschweigens von Verbrechen deuten. Erst mit der Gründung der brasilianischen Wahrheitskommission 2011 begann eine wirkliche Aufarbeitung der Geschehnisse. Ein Großteil der Verbrechen ist jedoch nach wie vor unaufgeklärt und eine strafrechtliche Verfolgung erwies sich nach über 30 Jahren als fast unmöglich. Der Umgang mit bzw. die Bewertung der Folter während der Jahre der Diktatur ist dementsprechend in der brasilianischen Gesellschaft nach wie vor umstritten und wird spätestens seit dem Amtsenthebungsverfahren Rousseffs aktiv einem Geschichtsrevisionismus unterzogen.⁷

7 Der Geschichtsrevisionismus schlägt sich nicht zuletzt dahingehend nieder, dass nachgewiesene Folterer wie der ehemalige Kopf des brasilianischen Geheimdienstes und Repressionsorgans DOI-CODI (*Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna*) Carlos Alberto Brilhante Ustra während des Impeachment-Verfahrens gegen Rousseff von Jair Bolsonaro zitiert und von seinen Unterstützern mit Applaus versehen wurde, um die Präsidentin als nachweisliches Folteropfer der Militärdiktatur zu demütigen und zu diskreditieren (vgl. Agência Brasil 2016). Bolsonaro eröffnete seine Rede zum Amtsenthebungsverfahren 2016 mit den Worten: »Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família, [...] pela memória do coronel Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, o meu voto é sim.«

Auf Deutsch: »Sie haben '64 verloren, sie haben jetzt 2016 verloren. Für die Familie, [...] für die Erinnerung an Oberst Brilhante Ustra, den Schrecken von Dilma Rousseff, für die Armee von Caxias, für die Streitkräfte, für Brasilien über allem, und für Gott über allem, meine Stimme ist ja.«

Dass es dem Film gelang, das Schweigen um die Folter zumindest partiell aufzubrechen, ist von daher ein durchaus bemerkenswertes Moment in der Auseinandersetzung mit dem bis heute kaum aufgearbeiteten Thema. Ody Fraga bezeichnete den Film als Versuch, über Menschenrechte zu sprechen und auszutesten, inwieweit dies zum Zeitpunkt der Dreharbeiten in der brasilianischen Gesellschaft möglich sei (vgl. Fraga 1980). Als frühesten Film, der das Thema der politischen Folter so explizit aufgreift, wird *E AGORA JOSÉ?* analytisch oftmals als Testlauf für nachfolgende Filme eingestuft, also als Film, an dem andere Filmemacher_innen beobachteten, wie die Reaktionen der Zensurbehörden ausfielen. Eine Vergleichbarkeit lässt sich bspw. zwischen *E AGORA JOSÉ?* und dem wesentlich berühmteren, 1982 erschienenen Film *PRA FRENTE, BRASIL* (*Go Ahead Brazil!*, Roberto Farias, BRA 1982) feststellen, was die Beobachtungsthese verstärkt. Leme benennt im Vergleich beider Filme, dass es erstaunlich ist, dass die Folter in *E AGORA JOSÉ?* als polizeilich ausgewiesen und das Gefängnis mitten in São Paulo situiert wird, wohingegen in *PRA FRENTE BRASIL* von paramilitärischen Einrichtungen (also gerade nicht staatlich legitimierte Gefängnisse) gesprochen wird (vgl. Leme 2011, 18). Als weiteres Beispiel kann an dieser Stelle *A FREIRA E A TORTURA* (*Die Nonne und die Folter*, Ozualdo Candeias, BRA 1983) angeführt werden, in dem die Folter ebenso in ein paramilitärisches Gefängnis im brasilianischen Niemandsland ausgelagert und dergestalt als vom Wissen des Staates und der Bevölkerung entzogen dargestellt werden musste. Diese Vergleiche bestätigen die These, dass *E AGORA JOSÉ?* ein zensurpolitisches Zwischenfenster abpasste und Aspekte zeigen konnte, die kurze Zeit später bereits von Neuem zensiert wurden.

Gleichzeitig birgt die zeitliche Nähe zur damals weiterhin stattfindenden Folter die Gefahr einer Instrumentalisierung durch die politische Hegemonie. Das Offenlegen von Gewalt konnte in eine zusätzliche Drohgebärde im Abschreckungskampf gegen gesellschaftlich Geächtete und politisch Verfolgte verkehrt und als Werkzeug des Folterapparats, statt als dessen Kontrapunkt gebraucht werden.

Um die Folter herrscht ein eigenartiges Verhältnis von Geheimnis und Offenbarung, Verbergen und Entdecken. Folter wird ausgestellt, ihre größte soziale Wirkung in der Gesellschaft, auf die sie sich richtet, hat, zumindest in der Moderne, Folter aber, wenn sie trotz ihrer Ausstellung wie ein gefährliches Geheimnis verschwiegen wird. Geheimnis und Ausstellung geschehen in ein und demselben Akt. (Göring 2011, 10–11)

Sowohl die Geheimhaltung als auch die Ausstellung der Folter bergen Göring zufolge die Gefahr, eine Komplizenschaft mit den Täter_innen herzustellen. Wie nun geht insbesondere ein brasilianischer Erotikfilm, der genregemäß alles andere als bekannt für den versierten Umgang mit politisch heiklen Themen ist, mit dieser Problematik um? Welche Rolle spielt dabei insbesondere die Erotik? Kann sie als Deckmantel angesehen werden, um das Thema der politischen Verfolgung überhaupt filmisch verhandeln zu können, da – so lässt sich argumentieren – Erotikfilme von Zensor_innen ebenso wenig ernst genommen wurden wie von Intellektuellen und dadurch einen gewissen Spielraum besaßen, der den als »seriös« erachteten Filmgenres versagt blieb? Ist sie mehr noch Bestandteil eines kritischen, dezidiert affektiv-körperlichen Durcharbeitens des von Trauma behafteten Themas der Folter? Oder stellt sie Gegenteiliges dazu ein weiteres Moment

der Opfer-Fetischisierung und der Demütigung dar, die noch dazu mit einem sexualisierenden Voyeurismus im nunmehr öffentlichen Raum einhergeht?

8.2 Und nun José?

E AGORA JOSÉ? handelt von der Gefangennahme des jungen Betriebswirts José Zurin (Arlindo Barreto). Eine polizeiliche Spezialeinheit verschleppt José in ein Kellergefängnis in São Paulo, um von ihm den Aufenthaltsort des früheren Universitätsfreundes Pedro (Pericles Campos) zu erfahren. Bereits in der Szene der Verhaftung stellt der Capitão des Kommandos (Henrique Martins) klar: »Offiziell bist und warst du nie gefangen«.⁸ Mit Pedro feierte José am Abend vor seiner Gefangennahme noch eine sexuelle Orgie. Was er jedoch nicht wusste ist, dass Pedro als Anführer einer subversiven linken Gruppe aktiv ist. Seine Beziehung zu Pedro, seine potenzielle Komplizenschaft mit der Gruppe und geplanten Aktionen soll José nun erst in Verhören, später dann unter Folter preisgeben. Im Laufe des Films werden neben José auch Velma (Ana Maria Soeiro) – die Geliebte Josés und Ehefrau seines Chefs Alberto (Luís Carlos Braga) – sowie die zwei Sexarbeiterinnen, die an der Orgie teilnahmen, inhaftiert und ebenso wie José der Folter unterzogen.

Durch die Gefangennahme und sexuelle Folter der drei Frauen nähert sich E AGORA JOSÉ? an das Sexploitation-Subgenre des *Woman-in-Prison-Films* (WIP-Film) an, das im Kontext der 1970er-Jahre ein prägnantes Beispiel für die Misogynie des Erotikkinos abgibt (vgl. da Silva 2018). Dazu arbeitet Caroline Leme heraus, dass zwischen dem politischen Inhalt und der sexualisierenden Filmsprache in E AGORA JOSÉ? ein starker Widerspruch besteht, der für Produktionen der *Boca do Lixo* in São Paulo generell charakteristisch sei (vgl. Leme 2011, 23). In die Nähe zum WIP-Film rückt E AGORA JOSÉ? insbesondere durch den anderen Umgang mit den drei Frauen im Vergleich zu José: Während die Frauen fast durchgängig nackt gezeigt und gefoltert werden, variiert die Darstellung Josés zwischen angekleidetem und nacktem Körper. Dabei werden die Frauen in ihrer Nacktheit größtenteils exponiert, wohingegen Josés nackter Körper oftmals verdunkelt oder abgeschnitten gezeigt wird (ebd., 22).

Eine solche Sexualisierung weiblichen Schmerzes wird vor allem auf dem Filmplakat unterstrichen und reproduziert misogynie Genrekonventionen der WIP-Filme sowie der hypersexualisierten Filmwerbung der brasilianischen *Pornochanchada* (Abb. 1). So problematisch eine solche Reproduktion von Gewalt auch ist, so führten doch die konventionellen Inszenierungen und Darstellungen von fetischisierenden, gewaltvoll-männlichen Blicken auf den weiblichen Körper dazu, ein Publikum mit dem Film E AGORA JOSÉ? anzulocken, das andernfalls kaum dazu bereit gewesen wäre, sich mit dem Thema der politischen Folter auseinanderzusetzen. Im Unterschied zum Filmplakat lässt sich im Film selbst ein durchaus ambivalentes Bild im Umgang mit der sexualisierten Gewalt gegenüber den verhafteten Frauen ausmachen. Dass zudem nicht nur Frauen, sondern vor allem José als männlicher Hauptcharakter den Qualen des Regimes ausgesetzt wird, grenzt den Film wiederum von der Mehrzahl der WIP-Filme ab, die weibliche Opfer im

8 Original: »Oficialmente, você não foi nem está preso.«

Kontrast zu Männern in Machtpositionen inszenieren (vgl. da Silva 2018).⁹ Im Vergleich zu PRA FRENTE BRASIL lässt sich zudem verzeichnen, dass die männlichen Folterer in E AGORA JOSÉ keine positiv besetzten Identifikationsfiguren darstellen. Merkwürdig unbeholfen und animalisch¹⁰ widersprechen sie dem Bild des männlichen Folterers als omnipotentem Hegemon, der bspw. in PRA FRENTE, BRASIL in dramatischer Länge getötet wird, was die Katharsis des zuvor filmisch erlebten ermöglicht. Eine derartige, mit Täter-Heroifizierung Hand in Hand gehende, emotionale Katharsis ermöglicht E AGORA JOSÉ? nicht.

Im Verlauf des Films werden die drei Frauen parallel zu oder teils gemeinsam mit José verschiedenen Foltermethoden unterzogen. Pedro und seine links-militante Gruppe haben unterdessen von Josés Gefangennahme erfahren und versuchen ihn zu befreien, indem sie den Chef Alberto bedrohen. Alberto hätte zwar die Mittel, um José und seine Frau Velma frei zu lassen, doch aus Rachsucht über die Affäre der beiden beginnt er mit den Folterern zu kollaborieren. Dieses Motiv wird explizit sogar von José thematisiert, wobei er auf das Verhältnis zwischen wirtschaftlichem Wachstum und politischer Gewalt im Brasilien der 1970er-Jahre zurückgreift. Leme führt dazu folgendes aus:

Die Beziehung zwischen Unternehmern und Repressionsorganen wird durch Josés Ausführung über den Sinn des Handelns der staatlichen Agenten thematisiert: ›Sie verteidigen Alberto! Sie verteidigen alle Albertos in diesem Land und ihre Geschäfte!‹. Die Situation von José ist ironisch, da er als direkter Berater von Alberto gearbeitet und sich nicht gegen die etablierte Ordnung gestellt hat; im Gegenteil, wie er seiner Geliebten (Albertos Frau) nach der ersten Folterung erklärt: ›Das Schlimmste, Velma, ist, dass dies auch meine Seite ist. Ich wollte ein Kapitalist, ein Millionär, ein Bourgeois sein, aber schau, was aus mir geworden ist...‹. (Leme 2011, 19)¹¹

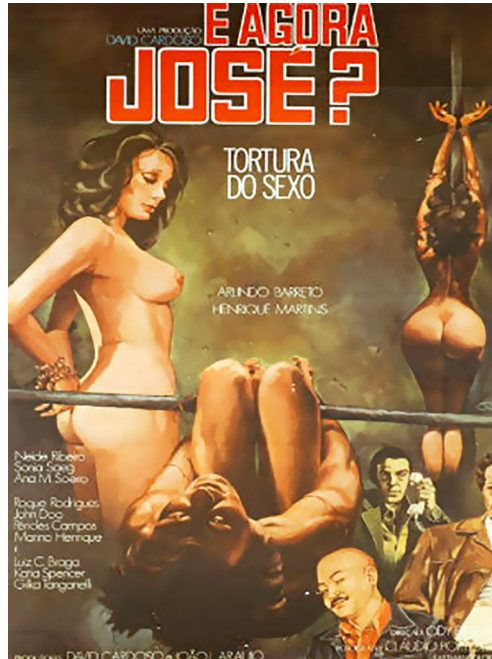
9 Zudem ist zu bemerken, dass die Anerkennung von sexuellen Übergriffen und Vergewaltigungen als Foltermethode in den 1970er- und 1980er-Jahren noch nicht allgemein etabliert war. Einen hierfür wichtigen Schritt leistete Deborah Blatt mit ihrem 1991/1992 erschienenen Artikel *Recognizing Rape as a Method of Torture*. Hierin analysiert sie die Geschichte von Vergewaltigungs- und Folterverboten anhand einer Vielzahl internationaler Konventionen. Blatt prangert an, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Folter und Vergewaltigung immer noch als voneinander zu trennende Delikte behandelt wurden und dass sexuelle Übergriffe und Vergewaltigungen zwar als Menschenrechtsverletzungen, jedoch nur in den seltensten Fällen als Foltermethoden anerkannt wurden – selbst dann, wenn sie von staatlichen Institutionen angeordnet oder ausgeübt werden (vgl. Blatt 1991/1992, 822). E AGORA JOSÉ? Ist ein Film, der diesen Zusammenhang explizit macht und anprangert.

10 Durch tierähnliche Geräusche werden die Folterer im Bereich des Animalischen verortet. Diese Zuschreibung findet sich auch und noch wesentlich stärker ausgeprägt in A FREIRA E A TORTURA, wo die Folterer größtenteils grunzen oder hecheln. Die Animalisierung von Charakteren wird gemeinhin dem ästhetischen Repertoire des *Cinema Marginal* zugesprochen (vgl. Ramos 1987), was wiederum die in Kapitel 2.1 aufgeworfene These bestärkt, dass zwischen avantgardistischem *Cinema Marginal* und populärer *Pornochanchada* zahlreiche Interferenzen bestehen, die beide Genrekategorien als nicht klar voneinander trennbar ausweisen (vgl. hierzu Peuker 2024).

11 Original: »A relação entre empresários e órgãos de repressão também é trabalhada, por meio da explicitação de José sobre o sentido maior da ação dos agentes da repressão: ›Defendem Alberto! Todos os Albertos desse país e seus negócios!‹. A situação de José é irônica, pois era assessor direto de Alberto e não se opunha à ordem estabelecida; ao contrário, conforme ele mesmo declara à

In der Verbindung zwischen ökonomischem Wachstum und politischer Folter tangiert die filmische Aushandlung einen der Kernaspekte gewalttätiger autoritärer Regime im Allgemeinen und der brasilianischen Diktatur im Speziellen. Die Folter ist nicht – wie in geschichtsrevisionistischen Positionen bis heute behauptet wird (vgl. u.a. Mazui/Rodrigues 2022) – ein unschöner Nebenaspekt des ökonomischen Wunders der brasilianischen Militärdiktatur, sondern deren Fundament.¹²

Abb. 1: Das Filmplakat zu E AGORA JOSÉ?



Quelle: Peuker (2021), 92.

sua amante (esposa de Alberto), após ter passado pela primeira sessão de tortura: »O pior, Velma, é que esse é meu lado também. Eu queria ser capitalista, milionário, burguês, mas olha só o que me aconteceu...«

- 12 Sowohl die höchste Wachstumsrate der brasilianischen Wirtschaft (7–13 % des Bruttoinlandsprodukts pro Jahr) als auch das höchste Maß an Menschenrechtsverletzungen fanden in der Amtszeit von Präsident Emílio Garrastazu Médici von 1969 bis 1974 statt (vgl. Cancian 2014). Beide Entwicklungen sind hierbei weder monokausal verknüpft noch zufällig. Médici ermöglichte Stabilität in der eigenen (bis dahin zerstrittenen) Regierung, indem er dem rechtsradikalen Flügel »den systematischen Einsatz der polizei-militärischen Unterdrückung gegen alle Gegner der Diktatur« erlaubte (ebd.). Neben dieser Maßnahme führte vor allem das globale Wirtschaftswachstum zum ökonomischen Sprung Brasiliens, doch die Stabilität, die dies innenpolitisch ermöglichte, beruhte auf dem Eingeständnis gegenüber den rechtsradikalen Kräften, die die Regierungsarbeit bis dahin blockiert hatten.

Abb. 2: Der filmische Verweis auf den Tod Vladimir Herzogs in *E AGORA JOSÉ?*

Abb. 3: Das 1975 vom DOI-CODI veröffentlichte Bild des vermeintlichen Suizids Herzogs.

Abb. 4: Politische Karikatur Carlos Latuffs, Protestposter 2009: »Die Militärdiktatur Brasiliens nach der *Folha de São Paulo*«.



Quelle: *E AGORA JOSÉ?*, Still (links); Der Tod Vladimir Herzogs, fotografiert von Silvaldo Leung Vieira, veröffentl. in: *Folha de São Paulo* (1975) (mitte); Karikatur Carlos Latuffs auf einem Protestplakat (2009), <https://pt.globalvoices.org/2009/03/08/brasil-protesto-em-repudio-ao-uso-de-ditabranda-pela-folha/> (rechts).

Einen weiteren realgeschichtlichen Verweis auf die Geschehnisse der Militärdiktatur enthält eine Szene, in der der Tod eines Mitgefangenen gezeigt wird. Wir sehen eine Einblendung, die keine narrative Funktion besitzt, aber auf ein Pressefoto des Journalisten und Universitätsprofessors Vladimir Herzog hinweist, der während seiner Gefangenschaft in São Paulo 1975 vermeintlich Suizid begangen hat (Abb. 2–3). Dieses Foto war Bestandteil der offiziellen Kommunikationsstrategie der geheimdienstlichen Behörde DOI-CODI (*Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna*; übers.: Sonderkommando für Informationsoperationen – Zentrale für innere Sicherheit) über den Tod Herzogs, führte jedoch aufgrund zahlreicher Ungereimtheiten (wie der tatsächlichen Durchführbarkeit eines Selbstmords in der gezeigten Position) zu nationalen Protesten (vgl. Pessoa in Dias 2018) und wird bis heute als Sinnbild für Totalitarismus, die Einschränkung von Pressefreiheit und für Gewaltherrschaft gelesen (Abb. 4).

Am Ende des Films erliegt José schließlich den Folgen der Folter und stirbt. Velma verlässt das Gefängnis und spuckt Alberto, der draußen auf sie wartet, im Vorbeigehen ins Gesicht. In der letzten Einstellung sehen wir Alberto, der in einer Nahaufnahme schräg neben der Kamera ins Hors-Champs blickt. Es folgt ein abermaliger Schriftzug, der als Rahmung zur anfänglichen Deklaration angesehen werden kann und der den 5. Artikel der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* zitiert: »Ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante« – »Niemand darf der Folter oder grausamer, unmenschlicher oder erniedrigender Behandlung oder Strafe unterworfen werden«.

8.3 Von Schmerz zu Sprache zu Macht

Neben den realgeschichtlichen Verweisen auf historische Geschehnisse ist die Aushandlung der Folter im Verlauf dieses filmischen Narrativs geprägt von zwei Momenten: von poetischen Einschüben und Erotik. Diese zwei Aspekte sollen nachfolgend diskutiert werden. Während in diesem Unterkapitel der Umgang des Films mit lyrischen Einschüben im Zentrum steht, thematisiert das nächste Unterkapitel die Sexualisierung und den Umgang mit filmischer Erotik.

In seinen Verhören zitiert José wahlweise Shakespeare, Lewis Carroll, Mário de Andrade, Cecília Meireles oder auch Passagen aus der Bibel. Das Zitieren kanonischen Bildungsguts stellt dabei kein zufällig gewähltes Motiv dar, sondern verweist einerseits auf ein etabliertes Stilmittel im literarischen Umgang mit Folter, das spätestens mit George Orwells 1984 (Orwell 2021 [1949]) internationale Bekanntheit erlangte (Winston Smith rezitiert hier Gedichte, um seine geistige Gesundheit aufrecht zu erhalten). Andererseits verweisen die poetischen Einschübe auf ein komplexes Verhältnis zwischen körperlichem Schmerz und Sprache, das in der Forschung um die psychologischen und gesellschaftlichen Auswirkungen von Folter wichtig ist.

In der ersten Szene des Films wird José in das Kellergefängnis gebracht und verhört. Er ist mittig in einem abgedunkelten Raum positioniert. Über ihm hängt eine Lampe, doch die Einstellungen sind in einer Low-key Ausleuchtung aufgenommen, sodass lediglich einzelne Partien seines sitzenden Körpers hervortreten. Der ihn umgebende Raum und mit ihm der Polizeikommissar, der ihn verhört, verschwinden in umfassendem Schwarz (Abb. 5). Das Schwarz des Raums, die Belichtung und Farbgebung torpedieren den Wissensanspruch der investigativen Mise-en-Scène, doch gleichsam erscheint die Staatsmacht als umso bedrohlicher, da sie nicht sichtbar wird, nicht identifizierbar oder erkennbar ist. José ist einer unsichtbaren, ihn umgebenden Macht ausgesetzt, die von jeder Ecke aus angreifen und ihn – als den im Licht Festgesetzten – überumpeln kann.

Abb. 5: Das Diffundieren Josés im Schwarz des Gefängnisses.

Abb. 6: Die erste Nahaufnahme Josés beim Zitieren des Gedichts José.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Das Verhör beginnt mit der Frage »E agora, José?« (und nun José?), also dem Titel des Films. Diese Frage bietet José die Gelegenheit, durch das Zitieren des wiederum für den Film namensgebenden Gedichts *José* von Carlos Drummond de Andrade zu antworten:

E agora, José?	Und nun, José?
A festa acabou,	Das Fest ist beendet,
a luz apagou,	das Licht ist erloschen,
o povo sumiu,	das Volk ist verschwunden,
a noite esfriou,	die Nacht kühlte ab,
e agora, José?	und nun, José?
e agora, você?	und nun, was ist mit dir?
você que é sem nome,	du, der du ohne Namen bist,
que zomba dos outros.	der die anderen verspottet.
[...]	[...]

Im Film von José zitierter Auszug aus Strophe 1, *José* (de Andrade 2012 [1942], 37).

Im Moment des Rezitierens wechselt die Kamera in eine Nahaufnahme Josés. Zwar sind seine Gesichtszüge durch die harten Hell-Dunkel Kontraste nach wie vor nicht genau erkennbar, doch ist es die erste Einstellung, die ihn überhaupt als Individuum aus dem Schwarz hervortreten lässt (Abb. 6). Das Zitieren des Gedichts wird auf diese Weise bildlich mit einem Moment der Subjektivierung verknüpft. Die Passagen des Gedichts bringen Josés aussichtslose Situation zum Ausdruck. Das Fest ist vorbei, das Licht erloschen, das Volk verschwunden. Nichts bleibt mehr außer das alles in sich aufsaugende und zunichtemachende Schwarz des Gefängnisses.

Zeichnen die ersten Zeilen des Gedichts noch das Bild einer diffus-bedrohlichen Ausichtslosigkeit, so geht mit der Zeile »und nun, was ist mit dir?« eine Konfrontation des Polizeikommissars durch José einher. Die Frage wird zur Gegenfrage, wodurch José eine gewisse Handlungsmächtigkeit zurückgewinnt. Die anfängliche Frage »und nun José?« spielt dieser folglich auf den Kommissar zurück, was gleichzeitig einem Affront gleichkommt, hat doch der Gefangene in der Verhörsituation eigentlich zu antworten anstatt Gegenfragen zu stellen.

Vermittelt über eine Nahaufnahme und Josés frontalen Blick in die Kamera erhält das *você* zudem eine weitere Konnotation, nämlich die Adressierung der Zuschauer_innen. Als Zuschauer_innen bleiben auch wir anonyme Instanzen, ohne Namen, ohne Gesicht. Auch wir sind potenzielle Mitwisser, Schuldige, die sich über die Geschehnisse in den Gefängnissen im Klaren sind und dennoch nicht intervenieren. Mehr noch als dies werden Zuschauer_innen zu *Spottenden*, wie es im Gedicht heißt, die potenziell einen Film über politische Folter konsumieren, um sich erregen zu lassen.

In dem hier vorgenommenen transnationalen Vergleich der Erotikfilme lässt sich die besagte Einstellung zudem in ein Verhältnis zur frontalen Aufnahme falls in *ECSTASY OF THE ANGELS* setzen (s. Kapitel 7: Abb. 12). Auch in dieser Szene wurde der frontale Blick der Protagonistin mit einem Manifest verbunden, das sich an die Zuschauer_innen richtet. Während José in der frontalen Nahaufnahme deklariert, das Volk sei ver-

schwunden und die Zuschauer_innen als namenlos Spottende aufruft, proklamiert Fall in ECSTASY OF THE ANGELS: »Die Massen werden immer die Massen sein!«. Beide Male geht die Zuschauer_innen-Ansprache mit konkreten Aussagen über eine abstrakt bleibende Menschenmenge einher, die als Analogie der anonymen Menschenmenge eines Kinopublikums angesehen werden kann.

Im weiteren Verlauf des Films werden die Verhöre immer brutaler. Mal wird die sexuelle Folter der Frauen mit Verhören Josés parallel montiert, mal werden die vier Charaktere gemeinsam gefoltert, müssen bei der Folter der anderen zusehen oder diese selbst ausführen. Mit der Zunahme der Brutalität schwindet Josés Artikulationsfähigkeit. Die poetischen Zitate weichen unverständlichem Gemurmel oder Schreien. Mit dem Tod Josés am Ende des Films scheint auch die Sprachlosigkeit besiegelt zu sein. In der Hervorhebung des Unangenehmen (wie in der anfänglichen schriftlichen Einblendung angekündigt) wird insbesondere die finale Unsäglichkeit der Folter angesprochen, der Poesie, Intellekt und Ironie nur wenig entgegensetzen konnten.

Und dennoch: Auch wenn die Gewalt zuletzt über die Poesie zu siegen scheint, sollte dies nicht der vorschnellen Abwendung vom Zusammenhang von Lyrik und Folter in E AGORA JOSÉ? Vorschub leisten. Für ein differenziertes Verständnis dieses Zusammenhangs und seiner Inszenierung in dem Film ist es fruchtbar, die nach wie vor prägende Studie *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur* (1992 [1985]) der Literaturwissenschaftlerin Elaine Scarry heranzuziehen. Scarry befasst sich in ihrer Monographie ausgiebig mit dem Verhältnis zwischen den physischen Qualen der Folter und ihren sprachlichen Komponenten, was trotz der literaturwissenschaftlichen Perspektivierung für die Betrachtung des Films aufschlussreich ist.¹³

Für Scarrys Einordnung der Folter in machtpolitische Kontexte sind drei Aspekte ausschlaggebend: Erstens beruhe die Folter auf der Steigerung des physischen Schmerzes. Zweitens werde sie durch das Verhör (also die Überführung von körperlichem Schmerz in Sprache) objektiviert. Drittens finde im Prozess der Objektivierung eine Fokusverschiebung weg vom Schmerz des Gefangenen hin zur Sprache des Folterers statt, welche die Macht des Folterers begründet. Diese drei Aspekte beruhen dabei maßgeblich auf dem Verhältnis des physischen Körpers des Gefangenen zu seiner Welt. Die Welt des Gefangenen (seine Relationen, Emotionen, Erinnerungen und letztendlich seine Sprache) wird durch die Steigerung der im Schmerz aufgehenden Präsenz des Körpers zusehends zerstört:

Angesichts der riesenplumpen Präsenz des Körpers verliert die übrige Welt ihr Gewicht, als hätte man alles andere wie ein Gefäß auf den Kopf gestellt und entleert. Was einst voll war, ist jetzt nur noch Umriß, Skizze, Karikatur. (ebd., 50)

13 In den nachfolgenden Ausführungen werde ich aus Gründen der Lesbarkeit und der Verständlichkeit auf das Gendern verzichten, da sich Folterer und Folterin nicht in einer ›_innen‹-Konstruktion grammatikalisch zusammenziehen lassen und die Doppelnennung den Lesefluss stark beeinträchtigt. Dies werde ich im nachfolgenden Abschnitt auch für die Gefangenen so handhaben, da es irreführend wäre Gefangene zu gendern, Folterer aber nicht. Dies würde nahelegen, dass es zwar männliche und weibliche Gefangene, keine männlichen und weiblichen Folterer bzw. Folterinnen gibt.

Scarry kontrastiert die Ausnahmeerfahrung der Folter mit sozialen Alltagserfahrungen. Letztere werden durch die Anerkennung des Anderen möglich, die wiederum zwei Aspekte in sich vereint, nämlich die Anerkennung der »Empfindungstatsache« (ebd., 58) des Anderen und die Anerkennung der Objekte seiner Empfindungen. Diese zwei Momente bedingen sich gegenseitig: Indem ich anerkenne, wer oder was meinem Gegenüber wichtig ist (Objekte der Empfindungen), erlange ich einen potenziell empathischen Einblick in seine Gefühlswelt, in seinen Wertekosmos, in sein Verhältnis zur Welt, also in die Tatsache, dass mein Gegenüber *empfindsam* ist.

In der Folter kehrt sich diese Form des Zugangs zur Welt um. Ein sich selbst reproduzierender Kreislauf der absoluten Negation und der Vernichtung von Weltlichkeit richtet sich sowohl auf die Objekte der Empfindungen des Gefangenen als auch auf dessen Empfindungsmöglichkeiten selbst: »Der Folterer benutzt die Lebendigkeit des Gefangenen dazu, die Dinge zu vernichten, für die sein Opfer lebt« (ebd., 59). Während also im sozialen Kontext die Objekte der Empfindungen genutzt werden, um die Tatsache der Empfindungsmöglichkeit des Anderen wahrnehmen und anerkennen zu können, wird in der Folter die leibliche Empfindung genutzt, um ihre Objekte zu vernichten und damit die Welt des Gefangenen nach und nach zu zerstören – was in einer Art selbstbestätigender Dynamik wiederum dazu führt, dass der folterbedingte Weltverlust des Opfers dessen schieren Anspruch auf Empfindungsmöglichkeiten mitlöscht.

Im Fall von José lässt sich dieser Prozess der doppelten Vernichtung exemplarisch nachzeichnen. Im Verlauf des Films finden alle Personen, mit denen José in seiner Welt Kontakt gepflegt hatte, entweder symbolisch oder wahrhaftig Einzug in den Kosmos des von Schmerz und Folter geprägten Gefängnisses: Die Gefangennahme seiner Geliebten kann als prägnantestes Moment dieses Prozesses angesehen werden, doch auch seine freundschaftliche Beziehung zu Pedro und das berufliche Verhältnis zu Alberto sind fortan nur noch durch die Brille von Folter, (potenziellem) Verrat und Machtausübung wahrnehmbar. Alle Personen, die José wichtig waren – alle *Objekte seiner Empfindungen* – schrumpfen in sich zusammen und werden Teil des alles umfassenden Kosmos der leiblichen Gewalterfahrung.

Diese Schrumpfung von Welt betrifft unterdessen nicht nur die Personen aus Josés Leben, sondern ebenso sein Selbst, wie in dem von Leme angeführten Ausruf Josés während seiner Verurteilung Albertos als Bestandteil der repressiven, kapitalistischen Militärdiktatur Brasiliens deutlich wird: »Das Schlimmste, Velma, ist, dass dies auch meine Seite ist. Ich wollte ein Kapitalist, ein Millionär, ein Bourgeois sein, aber schau, was aus mir geworden ist« (Leme 2011, 19). Josés Selbstverortung in der brasilianischen Gesellschaft als junger, gut verdienender Betriebswirt bricht sich an der Erkenntnis, dass die Gewalt des Regimes die ökonomische Elite (repräsentiert durch Alberto) deckt, dass der körperliche Schmerz, den er erfährt, die Kehrseite des militärischen Kapitalismus ist, mit dem er sich zuvor selbst identifizierte.¹⁴

14 Auch Velma verliert im Zuge der Folter ihren Weltbezug. Ihr Ehemann hat sie verraten, ihr Geliebter stirbt. Zwar ist es problematisch, die Welt einer Frau anhand der Männer in dieser Welt zu beschreiben, doch da der Film keine weiteren Merkmale ihrer Verbindungen zu anderen Menschen außerhalb des Gefängnisses oder zu Dingen, die ihr wichtig sind, liefert, scheint es an dieser Stel-

Der »Logik solcher Weltaustreibung« (Scarry 1992, 53) folgend, spielt zudem beinahe der gesamte Film in den klaustrophobischen Innenräumen eines Kellergefängnisses. Der Film beginnt damit, dass José in einen Keller hinabgeführt wird und endet zwar mit der Freilassung Velmas, doch José ist zu diesem Zeitpunkt bereits tot. Die Figur Josés ist folglich filmisch mit dem Ort des Gefängnisses verwoben, eine Welt außerhalb des Gefängnisses wird ihm nicht zugestanden. Stattdessen verlebt José die vollen 80 Minuten in den Zellen und im leiblichen Schmerz.¹⁵ Die durchweg unterbelichteten bzw. in Low-key gefilmten Aufnahmen der Zellen bedingen es, dass auch die Kontur von José innerhalb der Räume durchlässig zu werden und mit dem Dunkel geradezu zu verschmelzen scheint. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich die bereits beschriebene Szene des ersten Verhörs neu beleuchten. Nicht nur werden hier Gefangener und Folterer erstmals zueinander positioniert: José wird fragmentierend angestrahlt, während der Folterer im diffus bleibenden Schwarz versteckt ist (Abb. 5–6). Ebenso kündigt sich der angesprochene Weltverlust des Gefangenen mit dem Eintritt in das Gefängnis bereits an.

Sprachlich findet diese Ankündigung wiederum ihre Entsprechung in der zweiten Strophe des Gedichts *José* von Carlos Drummond de Andrade. Auch dem lyrischen José ist die Welt abhandengekommen. Alles hat aufgehört, ist vermodert, von Handlungsunfähigkeit und Verlust geprägt. Zudem werden insbesondere der Verlust von Sprache und der Verlust von Zuneigung explizit benannt:

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
 já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio,
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?

Du bist ohne Frau,
du bist ohne Sprache,
du bist ohne Zuneigung,
 du kannst nicht mehr trinken,
 du kannst nicht mehr rauchen,
 du kannst nicht mehr spucken,
 die Nacht ist kalt geworden,
 der Tag ist nicht gekommen,
 die Straßenbahn ist nicht gekommen,
 das Lachen ist nicht gekommen,
 gekommen ist nicht die Utopie
 und alles ist vorbei
 und alles ist geflohen
 und alles ist vermodert,
 und nun, José?

le angemessen, die Welt Velmas mit ihren Beziehungen zu Männern gleichzusetzen und folglich auch den Verlust dieser Männer als Ausdruck eines Weltverlustes anzusehen.

- 15 Die filmische Koppelung von José an die Innenräume des Gefängnisses wird einzig und allein durch imaginäre – insbesondere erotische – Einschübe aufgebrochen. Auf diese Szenen werde ich im nächsten Unterkapitel genauer eingehen.

E agora, José?	Und nun, José?
Sua doce palavra,	Dein süßes Wort,
seu instante de febre,	dein Moment des Fiebers,
sua gula e jejum,	deine Völlerei und dein Fasten,
sua biblioteca,	deine Bibliothek,
sua lavra de ouro,	dein goldener Pflug,
sua terno de vidro,	dein gläserner Anzug,
sua incoerência,	deine Inkohärenz,
seu ódio – e agora?	dein Hass – was nun?

Strophe 2 und 3 aus *José* (de Andrade 2012 [1942], 37–38; Hervorhebung H.P.).

Zuneigung beruht wie zuvor beschrieben gerade auf dem alltäglichen Anerkennen von Empfindungsobjekten und -tatsachen. An die Stelle der Zuneigung tritt in der Beziehung zwischen Folterer und Gefoltertem die Vernichtung. Schließlich erfährt diese Vernichtung eine Doppelung in dem gesellschaftlichen Stigma, das ein Geständnis des Gefangenen mit Verrat assoziiert. In dieser Assoziationskette werden die Erfahrungen des Gefolterten abermals negiert, Mitgefühl wird versagt. Durch diese letzte Verweh- rung von Empathie dreht sich zudem die moralische Verantwortungszuschreibung zwi- schen Folterer und Gefoltertem um: Nicht der Folterer ist verantwortlich für die physi- schen Qualen des Gefangenen (diese werden durch das Geständnis als rationales Mit- tel gerahmt), sondern der Gefolterte ist nunmehr verantwortlich für die Preisgabe ver- meintlicher Informationen. Dass diese Umkehr weit komplexer ist und eine systemati- sche Umwandlung von physischem Schmerz in objektivierbare Sprache beinhaltet, er- läutert die Theorie Scarrys weitergehend.

Wie Scarry ausführt, ist die Verwandlung von Schmerz in Sprache im Geständnis nicht bloßes Beiwerk, sondern vielmehr machtpolitischer Selbstzweck der Folter. Der Schmerz des Gefolterten nimmt zunehmend Raum ein; er gewinnt eine Präsenz, die (so zynisch dies klingen mag) der Gefolterte *hat* und der Folterer *nicht hat*. Das aber bedeu- tet, dass der Folterer mit seiner eigenen Abwesenheit konfrontiert ist. Das Verhältnis von *haben* zu *nicht-haben* in der Sphäre des physischen Erlebens muss laut Scarry dem- entsprechend in ein sprachliches Verhältnis verwandelt werden, wenn diese Asymmetrie wieder ausgeglichen werden soll. Der Folterer muss in die Position des *Besitzes von Spra- che* und damit erneut in den Besitz von Macht gebracht werden, damit die Folter ihren Zweck erfüllt:

Innerhalb des physischen Geschehens der Folter ›hat‹ der Folterer gar nichts; er hat nur eine Abwesenheit von Schmerz. Damit die Distanz zu dem Gefangenen im Sinne von ›haben‹ erfahrbar wird, muß der physische Unterschied zwischen ihnen in einen sprachlichen Unterschied verwandelt werden: Die Abwesenheit von Schmerz bedeutet die Gegenwart von Welt, die Gegenwart von Schmerz bedeutet die Abwesenheit von Welt. Mittels dieser beiden Umkehrungen wird aus Schmerz Macht. (ebd., 57)

Das Verhör als sprachliche Komponente der Folter dient demnach nicht – wie oftmals als Legitimation von Folter behauptet – dem Informationsgewinn. Nach Scarry dient das

Verhör primär der Umwandlung von physischer Abwesenheit in sprachliche Anwesenheit und damit der *Umkehrung von Schmerz in Macht*. Weder ist dann die Frage des Folterers als Motiv der Folter anzusehen, noch die Antwort des Gefolterten (sein Geständnis) als Verrat. Vielmehr verdoppelt der Übergang von Leib zu Sprache die Welt des Folterers, während sie die Welt des Gefolterten liquidiert. Der Gefolterte ist durch die Antwort gezwungen, die Sprache des Regimes zu reproduzieren, während er seine eigene Sprache verliert.¹⁶ Wenn es in Carlos Drummond de Andrades Gedicht heißt »du bist ohne Sprache« (2012 [1942], 38), so lässt sich dies in Bezug auf die Folterdarstellungen des Films folglich nicht nur als mangelnde Artikulationsfähigkeit Josés verstehen, sondern gleichsam mit Scarry als Vorwegnahme der anschließenden Geschehnisse, also des anstehenden Transformationsprozess von physischer Qual zu Sprachverlust, vom Schmerz des Gefangenen in die Macht des Regimes.

Insbesondere lyrische Sprache kann unterdessen auch als Moment des Widerstandes gegen den beschriebenen Transformationsprozess angesehen werden. »Folter greift die Sprache an«, führt auch Gabriele Schwab in ihrem Artikel *Tödliche Intimität* unter Rückbezug auf Scarry aus und bezieht den Sprachverlust weiter auf die in der Traumatheorie vertretene These der »De-Semiosis«:

Im Extrem zerstört er [der Schmerz, H.P.] eine bedeutungsvolle Beziehung zur Welt. Die Traumatheorie nennt diesen Angriff der Folter auf die symbolische Ordnung ›De-Semiosis‹ oder ›De-Signification‹. Unter dem Verlust der Symbolisierungsfähigkeit wird das Folteropfer auf eine furchterregende Wörtlichkeit reduziert, die dem Prozess der De-Metaphorisierung gleicht. (2011, 64)

Das Zerstören der symbolischen Ordnung bildet in der Traumatheorie den Ausgangspunkt für die Unzugänglichkeit des Erlebten. Während Opfer von Folter im Nachhinein oftmals nicht im Stande sind, ihre Erfahrungen zu beschreiben, etabliert sich ein »sensorisches Gedächtnis« (ebd., 74), das die körperliche Erfahrung des Schmerzes körperlich abspeichert: »Trauma attackiert zwar Sprache und Erinnerung, aber es bleibt ein ganzes Arsenal tödlich intimer sensorischer Erinnerungen zurück« (ebd.).

Schwab weist einen Weg, um einerseits dem Angriff auf die Subjektivität von Folteropfern und andererseits dem moralischen Vakuum der Täter (ästhetisch/literarisch) zu begegnen. Sprache avanciert für die Gefolterten hier zu einem Mittel, um der Sprachmacht totalitärer Regime etwas entgegenzusetzen und die Ausdrucksunfähigkeit der Opfer zu mindern, ihnen die Möglichkeit einer »Re-Signifikation« (ebd., 79) zu geben. Eine solche Wiederaneignung des Sprechens beinhaltet jedoch die Gefahr, dass ein reines »Beschreiben der bloßen Tatsachen der Folter« sie »auf furchterregende Weise ins Alltagsleben« (ebd., 78) absorbiert.

Dies ist die epistemologische und psychologische Herausforderung im Schreiben über Folter. Letztes muss einen Weg zum Unbewussten finden, es muss, um es in den Wor-

16 In PRA FRENTE, BRASIL zwingt der Folterer den Gefolterten, vorgesprochene Sätze zu wiederholen. Das Nachsprechen avanciert dezidiert zum Akt der Machtausübung im Sinne einer Verdoppelung der Sprache des Regimes.

ten von Nicolas Abraham zu sagen, das Schweigen erreichen, das jede bedeutsame Äußerung über die Folter begründet. (ebd.)

Anstelle des Beschreibens tritt so bei Schwab die Dichtung. Als sprachliches Mittel des indirekten Ausdrucks ermögliche sie eine Reintegration der unsagbaren Erfahrung in die symbolische Ordnung, die über die semantische Dimension hinausweise und der De-Semiosis des Traumas entgegenwirke (ebd., 79). Gleichzeitig begegne die Dichtung der totalitären Ideologie eines folternden Regimes, das auf der »zwanghaften Eliminierung von Zweifel, Ambiguität, Ambivalenz« (ebd.) gründet, mit der Wiedereinführung von Ambivalenzen, Zwischentönen, Polysemien. Neben der juristischen Aufarbeitung von Menschenrechtsverletzungen stellt dergestalt das Poetische einen wichtigen Bestandteil für das Verarbeiten individueller und gesellschaftlicher Traumata dar.

Dass José im Verlauf des Films auf die Verhöre mit Gedichten und literarischen Zitaten antwortet, lässt sich vor diesem Hintergrund auf mehreren Ebenen mit dem theoretischen Diskurs um die Rolle von Sprache im Kontext von Foltersystemen in Verbindung bringen. Das Rezitieren von Gedichten stellt eine Möglichkeit dar, um der Logik der Sprachverdoppelung des Regimes filmisch etwas entgegenzusetzen, ohne diese fortzuschreiben. Wenn Scarry die Antwort des Gefangenen als Weltverlust beschreibt, da er gezwungen ist, die Sprache des Regimes zu reproduzieren, dann ist das Antworten in poetischen Versen eine Möglichkeit, die Sprache in eine andere Sphäre zu verschieben und dem Weltverlust hierdurch zu begegnen: »[D]ie Stimme [wird; H.P.] am Ende zum letzten Mittel der Selbstausdehnung: Solange man spricht, greift das Ich über die Grenzen des Körpers hinaus, besetzt einen Raum, der größer ist als dieser Körper« (1992, 52).

Die Poesie ermöglicht dem Gefolterten auf diese Weise eine den Körper überschreitende Selbstausdehnung in Momenten, in denen das Selbst immer weiter zusammenschrumpft. In *E AGORA JOSÉ?* kommt sie zudem einer Abgrenzung von den Folterern gleich. José behauptet durch die Zitate seine intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Peinigern. Das Gewalt anwendende Regime wird als plump und ungebildet ausgewiesen. Seine Repräsentanten können eine biblische Passage nicht von einem politischen Manifest unterscheiden, wohingegen José die Mannigfaltigkeit poetischer Ausdrucksfähigkeit besitzt, die sich der »zwanghaften Eliminierung von [...] Ambivalenz« (Schwab 2001, 79) durch Totalitarismen zumindest kurzzeitig widersetzt.

Im Verhältnis zwischen Film und Zuschauer_in lassen sich die poetischen Einschübe des Weiteren als eine Form des indirekten Sprechens begreifen, die einen filmphänomenologischen Zugang zum unbeschreibbaren Geschehen der Folter ermöglicht. Dieser Zugang ist im Sinne Schwabs nicht semantisch oder beschreibend (was die Folter als Alltagsgeschehen banalisieren würde), sondern reintegriert die unsäglich schmerzenerfahrung von Individuen, aber auch von einer durch systematische Folter terrorisierten Gesellschaft über sinnliche, indirekte Zugänge in die Polysemie der symbolischen Ordnung. Eine solche Reintegration über das Sinnliche bietet die Möglichkeit des gesellschaftlichen Zugangs zu einem Aushandlungsprozess traumatischer Erfahrungen, der rein deskriptiv oder juristisch nicht erreicht werden könnte (was beidem jedoch nicht die Relevanz abspricht). Mit Schwab lässt sich folgern, dass dem intendierten, gewaltvollen Prozess der De-Semiosis nicht durch einen einfachen Umkehrprozess, sondern nur

durch ein vielschichtiges Tangieren und Durchlässig-Machen des Schweigens begegnet werden kann.

Nach diesen Ausführungen zur Rolle der poetischen Einschübe in E AGORA JOSÉ? soll es nun speziell um die Rolle des Erotischen gehen. In welchem Verhältnis stehen Sprache und Erotik zueinander? Wie verhält sich Erotik zum Schmerz, handelt es sich doch bei beiden um dezidiert körperbezogene Phänomene? Und welche Rolle kann Erotik im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess eines verstörenden Themas wie der politisch motivierten Folter spielen?

8.4 Erotik zwischen Schmerz und Vorstellung

In seinem Aufsatz *Corps torturés, paroles capturées* (1987 [1976/77]), den Michel de Certeau kurz nach einer Lateinamerika-Reise in den 1970er-Jahren und in explizitem Bezug zur brasilianischen Militärdiktatur verfasste, versucht de Certeau ähnlich wie Scarry und Schwab der Frage nachzugehen: »[Comment] dire la torture?« (ebd., 62), also: *Wie Folter sagen?* Wie auch Schwab argumentiert de Certeau, dass die Sprache über das rein Beschreibende hinausgehen muss. Während Schwab eine Möglichkeit hierzu im Poetischen sucht, argumentiert de Certeau, dass der Körper der Sprache selbst – also der Text – gewissermaßen *ausgerenkt*, disloziert werden muss, um eine Verbindung zum durch die Folter verrenkten individuellen wie sozialen Körper herstellen zu können:

Um die Verbindung der Sprache mit der Gewalt gegen den individuellen und sozialen Körper wieder einzuführen, um ›die Folter zu sagen‹, genügt es nicht, Werte zu predigen, Schrecken zu beschreiben oder Programme auszuhängen.

Es müsste, wie Michel Deguy einmal vorschlug, der Körper der Sprache selbst ›verrenkt‹ werden. Der Text muss seine Schuld gegenüber der Folter bekennen [...]. (ebd., 64)¹⁷

Als Gegenteil dazu, Folter als administrative Praxis, Routine, fast schon reguläres Regierungsmittel zu banalisieren, müsse der Körper und mit ihm die Monstrosität der Folter in das Sagen von Folter rücküberführt werden:

Folter sagen bedeutet, den Körper in die Sprache eintreten zu lassen; es bedeutet, an einem bestimmten Punkt den undefinierten Ablauf des ideologischen, wissenschaftlichen oder politischen ›Anscheins‹ zu durchbrechen [...]. (ebd., 63)¹⁸

Die Folter müsse in der ästhetischen Form und den Adressierungsmodi, welche die Sprache bietet, einen Widerhall finden, eingestanden, anerkannt werden, um dem Schmerz Rechnung zu tragen und ihn nicht abermals in Objektivierungsgesten zu leugnen. Wenn

17 Original: »Pour réintroduire dans le langage son lien avec la violence faite au corps individuel et social, pour ›dire la torture‹, il ne suffit pas de prêcher des valeurs, de décrire des horreurs ou d'afficher des programmes. Il faudrait, Michel Deguy le suggérerait un jour, que le corps de la langue soit lui-même ›disloqué‹. Le texte doit avouer sa dette à l'égard de la torture [...].«

18 Original: »Dire la torture, c'est faire rentrer le corps dans le langage ; c'est briser en un point particulier le déroulement indéfini des ›semblants‹ idéologiques, scientifiques ou politiques [...].«

Schmerz in der Folter – wie mit Scarry beschrieben – in Sprache transformiert wird und hierin die Macht der Folternden begründet, dann muss *das Sagen von Folter* im Sinne de Certeaus einen Weg finden, der diesen Prozess nicht wiederholt. De Certeaus Vorschlag hierfür ist es, die Sprache auseinanderzureißen, zu dislozieren, zu verrenken.

An den Auszug aus *Corps torturés* schließt inhaltlich ein weiteres Zitat Scarrys an, das die theoretische Beschreibung der Wahrnehmungs- und Weltzerstörung des Gefangenen durch die Folter als eine Lücke benennt. Dass Folter nicht nur auf die Zerstörung des Körpers, sondern ebenso auf die Zerstörung der Ich- und der Weltwahrnehmung abzielt, werde nach wie vor zu selten thematisiert und mitbedacht:

Nur selten konzentriert sich die dokumentarische oder fiktive Darstellung der Folter auf den Prozess der Wahrnehmungszerrüttung, der durch intensiven Schmerz ausgelöst wird und dann im Geständnis und seiner Objektivierung mündet. (Scarry 1992, 47)

Der Zusammenschluss der Forderung de Certeaus mit der Bekundung Scarrys ermöglicht es, die Idee des *Ausrenkens von Sprache* vom literaturwissenschaftlichen Kontext zu lösen und auf einer breiteren Ebene der ästhetischen Erfahrung zu diskutieren. Ist ein *Ausrenken von Ästhetik* möglich, das die von Scarry benannte Lücke des Thematisierens der Wahrnehmungszerrüttung adressiert?

Der Übergang von den literaturwissenschaftlichen Ausführungen Scarrys und de Certeaus zum Film geschieht nicht über die semiotische Filmtheorie (Film als Sprache oder Grammatik), sondern darüber, im phänomenologischen Sinne (Film als Körper) die Sinneswahrnehmungen zu diskutieren, die der Film anspricht. Wenn wir zudem den Film selbst als einen Körper begreifen, wenn wir den Film im Fall von E AGORA JOSÉ? als erotisierten und gleichsam erotisierenden Körper begreifen, kann dieser Filmkörper dann *ausgerenkt* werden und so, wenn auch nicht das Unmögliche schaffen, nämlich den Schmerz der Folter für Außenstehende wahrnehmbar machen, doch zumindest den Prozess der Wahrnehmungszerrüttung in den Fokus nehmen und »seine Schuld gegenüber der Folter bekennen« (de Certeau 1987, 64)?

In E AGORA JOSÉ? werden erotische Szenen größtenteils als Rückblenden oder sexuelle Fantasien Josés eingeführt und narrativ gerahmt. Bereits in der Anfangsszene des Films, im ersten Verhör, rekapituliert José die Orgie der vergangenen Nacht in einer erotischen Erinnerung. Die Szene wechselt dabei mehrfach zwischen der ernststen und düstersten Situation des Verhörs und der ausgelassenen, ins Komische kippenden Sexszene. Die zwei Szenen (obgleich parallel montiert) grenzen sich dabei stark voneinander ab. Sobald Erinnerungsstücke der vergangenen Nacht gezeigt werden, setzt *Das Oberdeutsche Tanzliedchen* ein (gespielt vom Vienna State Orchestra & Chorus). José, Pedro und die später ebenfalls inhaftierten Sexarbeiterinnen wälzen sich auf dem Boden und verknoten sich in einem Knäuel verschiedener Körper (Abb. 7–9). Im Verhör hingegen sind die Positionen von José und dem Polizeichef fixiert und der Raum abgedunkelt. Es herrscht absolute Stille (Abb. 5–6).

Abb. 7–9: Die verhängnisvolle Orgie als erotische Rückblende.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Anhand des harschen Kontrasts dieser ersten erotischen Sequenzen zum Gefängnissetting wird deutlich, dass die erotischen Szenen eine Art Kompensationsfunktion einnehmen, um sowohl José als auch die Zuschauer_innen von dem Verhör zu entlasten. In diesem Sinne übernimmt die Erotik des Films eine eskapistische Funktion, die von den politischen Repressionen wegführt und die sinnliche Wahrnehmung in angenehme, humorvolle Sphären überführt. Eine solche Rahmung des Filmerotischen in E AGORA JOSÉ? würde sich mit der dominierenden Lesart brasilianischer *Pornochanchadas* und WIP-Filme decken, die darin besteht, die Filme im Sinne einer kulturindustriellen Ablenkungsstrategie von sozialen und politischen Problemen zu kritisieren (vgl. Ramos Firmino 2016, 113; s. Kapitel 2.1). Im Eskapismus-Argument werden sexuelle Affizierung und politische Kritik primär in ein Konkurrenzverhältnis zueinander versetzt (vgl. Peucker 2021, 95). Die Entfremdungsthese der Frankfurter Schule wird dabei auf den konkreten Kontext der Filmerotik in Brasilien der 1970er-Jahre angewandt. Das Sexuelle folgt in dieser Perspektive dem schlichten Prinzip: »Solange die Leute in den Kinos masturbieren, explodieren keine Bomben in den Städten«¹⁹ (Godinho/Moura 2012, 16).

Im Verlauf des Films weicht die komische, ausgelagerte Erotik der sexuellen Erinnerungen jedoch zunehmend einer widersprüchlicheren Ausgestaltung sexueller Imaginationssphären. Nach ungefähr einem Drittel des Films folgt die wohl visuell eindrucklichste Folterszene Josés. Der Gefangene hängt in der *Pau de arara* (Papageienschaukel)²⁰ und wird nackt von einer Gruppe Folterer verhört (Abb. 10). José driftet ab in eine diffuse Fantasie. Hier trifft er auf eine obdachlose Frau, die ihn mit einem Messer bedroht, mit der er dann aber intim wird. Die Obdachlose verwandelt sich währenddessen mehrfach in eine junge attraktive Frau und zurück. Die sexuelle Begegnung zwischen den beiden wird unterdessen durchkreuzt von einer schnellen Schnittfolge, die zwischen dem Bild der Obdachlosen (Abb. 10), dem der unbedeckten, jungen, blonden Frau (Abb. 11; dem weiblichen Klischeebild der *Pornochanchadas*) und dem Bild des gefolterten Josés (Abb. 12) changiert. Die Montage wiederholt sich in zunehmend gesteigertem Tempo und wird von rhythmischen Schlägen auf der Tonebene begleitet. Die Bilder der Folter und die der erotischen Vorstellung sind nicht mehr auditiv voneinander abgegrenzt. Anstatt den Innenraum des Gefängnisses gegenüber der Fantasie Josés durch einen Kontrast von Musik und Stille zu unterscheiden (wie in der Anfangsszene des Verhörs), ziehen extradiegetische Geräusche und Musiken vom Gefängnis in die Imagination hinein und umgekehrt.

19 Original: »Enquanto as pessoas estivessem se masturbando nos cinemas, não explodiriam bombas pelas cidades.«

20 Dilma Rouseff wurde nach eigenen Angaben mit dieser Methode gefoltert (vgl. Sardinha 2020).

Erotische Imagination bietet nicht länger die Möglichkeit der Flucht aus physischer Gewalt. Vorstellungswelt und Schmerz werden nicht mehr miteinander kontrastiert und bilden auch keine affektiven Gegenpole. Stattdessen wird in der Montagesequenz deutlich, wie fundamental die politische Gewalt das erotische Imaginieren prägt. Die gegenseitige Bedingtheit von politischen Machtstrukturen und sexueller Vorstellungswelt wird sinnlich wie semantisch manifest.

Abb. 10–12: Die Schnittabfolge in der erotischen Fantasie/der Folterszene Josés.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Um das Verhältnis zwischen dem Schmerz der Folter und der erotischen Imagination näher zu bestimmen, ist es abermals hilfreich, die Ausführungen Scarrys zu bemühen. Im zweiten Teil ihrer Arbeit befasst sich Scarry mit dem Verhältnis vom Schmerz zur Vorstellung. Ihre Argumentation beruht dabei auf der Annahme, dass Schmerz und Vorstellung nicht nur Sonderstellungen in Wahrnehmungszuständen einnehmen, da Schmerz kein Objekt besitze, wohingegen Vorstellung als Zustand »gänzlich seine eigenen Objekte ist« (Scarry 1992, 242), sondern dass sie zudem als Grenzbereiche der Wahrnehmung ausgewiesen werden können:

Schmerz und Vorstellung bilden gleichsam den Rahmen, in den sich alles perzeptive, somatische und emotionale Geschehen einfügt. Zwischen diesen Grenzfällen ließe sich dann das gesamte Terrain der menschlichen Psyche aufzeichnen. (ebd., 246)

Wahrnehmungsmodi (wie bspw. die Haptik), die eine ausgeprägte Komponente der Selbstwahrnehmung mit sich bringen, in denen die Objektwahrnehmung folglich in den Hintergrund tritt (wenn ich einen Stoff anfasse, fühle ich ebenso meine eigenen Finger wie die Textur des Stoffs), tendieren der Argumentation Scarrys folgend in Richtung Schmerz, während Wahrnehmungsmodi, bei denen die Perzeption eines Objekt im Fokus steht (so bspw. beim Sehen) in Richtung des Grenzbereichs der Vorstellung verlaufen.

Wenn nun jedoch wie in der zuvor beschriebenen Montagesequenz aus E AGORA JOSÉ? Schmerz und Vorstellung ineinander fallen und nicht mehr voneinander abgrenzbar sind, welche Konsequenzen hat dies dann für den Wahrnehmungskomplex, der sich normalerweise zwischen den Grenzbereichen der Psyche aufspannt? Wenn der Schmerz als objektlose Wahrnehmung die Vorstellung als Wahrnehmungsoperation der Selbstobjektivierung vollends durchdringt, wenn gleichzeitig der Schmerz nicht mehr losgelöst von Halluzinationen und psychotischen Wahnvorstellungen empfunden werden kann, dann bricht der Wahrnehmungskomplex, der sich regulär zwischen Schmerz und Vorstellung

aufspannt, in sich zusammen und existiert nicht länger. Lediglich die Grenzbereiche der Wahrnehmung – Schmerz und Vorstellung – existieren noch, führen jedoch in ihrem Ineinanderfallen zum Zusammenbruch des Ichs. Dieser Prozess wird in E AGORA JOSÉ? verhandelt und mit den Mitteln dislozierender erotischer Montageprozesse als intendierte Wahrnehmungszerrüttung durch Folter herausgestellt.

Während es José zu Beginn des Films sowohl gelingt, der Folter durch Poesie zu begegnen, ohne die Sprache der Folterer zu reproduzieren, als auch in erotische Erinnerungen zu flüchten, ist beides im Verlauf des Films immer weniger möglich. Anstelle einer Entkoppelung von Vorstellung und Gewalt, überträgt sich die Gewalt vom physisch Erlebten in die erotische Imaginationssphäre. Anhand der zwei beschriebenen Szenen wird deutlich, dass und wie filmische Erotik hier die durch Folter herbeigeführte Zerrüttung der Wahrnehmung und der Imaginationsmöglichkeiten sichtbar macht. Anstatt wie anfangs in einen Eskapismus zu münden, lotet die filmische Erotik vielmehr die (Un-)Möglichkeitsbedingungen für affektive Eskapismen unter Gewaltbedingungen aus, ohne sich auf deren Seite zu schlagen.

8.5 Der *Coitus interruptus* als Technik filmmedialer Erotik

Wie nun manifestiert sich das auf diese Weise aufgeworfene Thema der Wahrnehmungszerrüttung in der Relation zum_r Zuschauer_in? Welche Form der erotischen Relation etabliert sich zwischen Film und Rezipient_in, wenn die Erotik im Film das Zerstören von Imaginationsfähigkeiten versinnbildlicht, die (erotische) Wahrnehmung eines Films hingegen maßgeblich auf der Imaginationsfähigkeit der Zuschauer_innen beruht?

Im Einklang mit einer Reihe brasilianischer Kritiker_innen der 1970er- bis 1990er-Jahre sind auch erste internationale Betrachtungen der *Pornochanchadas* und brasilianischer Filmerotik der 1970er-Jahre geprägt von Diffamierungen (s. Kapitel 2). Dem Eskapismus-Vorwurf fügen Randal Johnson und Robert Stam in ihrer wegweisenden Geschichtsschreibung des brasilianischen Films, *Brazilian Cinema* (1982), ein weiteres Argument hinzu, das den Vorwurf eines versteckten Moralismus bzw. Konservativismus erhebt:

Sexist and reactionary, these films [the pornochanchadas; H.P.] are also anti-erotic and moralistic. Rather than deliver on the erotic promise implicit in their titles, they offer instead frequent nudity and perpetual coitus interruptus. (Johnson/Stam 1982, 40)

Ähnlich wie Alan O'Leary in Bezug auf den italienischen Erotikfilm und die *anni di piombo* verorten auch Johnson und Stam ein subversives Potenzial des Sexuellen im Film ausschließlich im pornographischen Tabubruch. Nur das explizit Sexuelle stelle einen Kontrast zu sozialen Reglementierungen dar und beinhalte revolutionäres Potenzial. Dass die *Pornochanchadas* dies unterdessen gerade nicht liefern, überführe sie des Moralismus und der Komplizenschaft mit der ebenso moralistischen Militärregierung.

Was die beiden Autoren hier als anti-erotischen Konservativismus ausweisen, zeigt sich bei der genaueren Befassung mit (filmischer) Erotik indes als immanentes und phänomenologisch zentrales Moment derselben. Dass Erotik im Gegensatz zur Pornogra-

phie gerade nicht die Versprechen einlöst, die sie gibt, dass die Potenzialität im Filmerotischen immer in etwas anderes kippen, also in andere affektive Register verschoben werden muss, habe ich im vierten Kapitel dieser Arbeit dargelegt. Stam und Johnson bezichtigen die brasilianischen Erotikfilme vorschnell in einem politischen Sinne eines vermeintlichen Konservatismus, der sich bei genauerer Betrachtung jedoch als phänomenologischer Kernaspekt des Erotischen erweist, nämlich als Möglichkeit des Spiels mit Erwartungshaltungen, mit der Kontingenz affektiver Register und mit der in der Latenz verankerten Verunsicherung des Sinnlichen. Obwohl sie die *Pornochanchada* verwerfen, gebrauchen Stam und Johnson in dem oben angeführten Zitat einen Ausdruck, der eine durchaus fruchtbare filmästhetische Anbindung ermöglicht und sich für die Analyse von brasilianischen Erotikfilmen im Allgemeinen und von E AGORA JOSÉ? im Speziellen als höchst instruktiv erweist, nämlich die Idee eines »perpetual coitus interruptus« (ebd.).

Wenn man den *Coitus interruptus* als Affizierungs- und Wahrnehmungsoperation in den Blick nimmt und erst in einem zweiten Schritt an politische Paradigmen rückbindet, so steht er erst einmal für ein abruptes Umschlagen von Anziehung in Neutralität oder Abstoßung, also für einen ästhetisch evozierten Affektwechsel, den es näher zu beleuchten gilt. Im Fall von E AGORA JOSÉ? geht dieser abrupte Affektwechsel vom Angenehmen ins Unangenehme mit einem gleichzeitigen Wechsel von Erotik zu Folter einher. Die Folter *interrumpiert* bildlich wie affektlogisch die Erregungsrezeption bestimmter Szenen.

In der zuvor beschriebenen Szene aus E AGORA JOSÉ? lässt sich ein solcher *Coitus interruptus* ausmachen, wenn die Bilder des in der Papageienschaukel hängenden Josés blitzartig in die erotische Begegnung zwischen dem in der Vorstellungswelt unversehrten José und den changierenden Frauen montiert werden. Mit Bataille gesprochen, bricht in dieser Montagesequenz die Diskontinuität des menschlichen Seins (die an die Sterblichkeit gebundene Individuation) in die erotische Öffnung zur Kontinuität ein (vgl. Bataille 2020 [1957], 27; s. Kapitel 4.2). Das der Erotik selbst innewohnende Gewaltmoment wird montagetechnisch sichtbar, führt hier jedoch nicht zu einer sadistisch gesteigerten Erregungsbewegung, sondern im Gegenteil zum Bruch mit Anziehungskräften.

In der erotischen Imagination Josés und damit auch in der vom Film hervorgerufenen erotischen Affizierung der Zuschauer_innen wird der Wahrnehmungsprozess gewaltvoll unterbrochen, diskontinuierlich. Die eigene Verletzlichkeit hervorhebend, *interrumpiert* die Montage das angenehme, erregende Moment der sexuellen Fantasie und konfrontiert es – mit Eisenstein gesprochen, durch die ekstatische Montage affektiv aufeinanderprallender Bilder (vgl. Eisenstein 2018 [1923], s. Kapitel 4.3) – mit der Gewalt der politischen Realität. Der filmische *Coitus interruptus* (exemplifiziert in der Sequenz um den gefolterten José) wendet sich nicht einfach von einem revolutionären Potenzial ab, das angeblich im pornographischen Tabubruch selbst schon begründet wäre. Nach der hier vorgeschlagenen Deutung ermöglicht die interrumpierende Montage die Registrierung einer der Erotik eingeschriebenen Gewalt, die im Film an reale politische Gegebenheiten zurückgebunden und angeprangert wird. Das ästhetische »Revolutionspotenzial« liegt demnach darin, stereotype Genrekonventionen des Pornographischen und klisierte Affektlogiken zu »verrenken« und zu zerreißen, anstatt der normalen filmpornographischen Zwecksetzung zu folgen, die zu sexueller Befriedigung führt.

Das Plakat zu E AGORA JOSÉ? und einige erotische Szenen, wie die der anfänglichen Orgie, legen eine eskapistische Ironisierung und Erotisierung von Gewalt zwar nahe.

Doch der ›filmische *Coitus interruptus*‹ unterbricht und ›verrenkt‹ die sexuell erregenden Affizierungslinien und pornographischen Erwartungshaltungen, zerreißt sie in ihren Grundannahmen und stellt sie selbst als emotional korrumpierte Erregungsbedürfnisse einer patriarchalen, vom Staat terrorisierten Gesellschaft aus. Die filmische Verweigerung einer Befriedigung oder Bedienung von sinnlichem Begehren nach positiven Empfindungen aufseiten der Zuschauer_innen bringt die affektive Positionierung der Zuschauer_innen selbst ins Schwanken. Denn dem Film und seinen Affizierungslinien ist nicht mehr zu trauen, da sich in die Momente der somatischen Öffnung erotisch-subjektivierter Körper plötzliche und punktuell intendierte Momente des Schreckens einschreiben. Die Bereitschaft zur somatischen Öffnung der Zuschauer_innen durch die audiovisuelle Erotisierung wird hier also genutzt, um politische Gewalt im Innersten der körperlichen Verletzlichkeit der Zuschauer_innen zu platzieren, an einem Ort also, an dem sie nicht mehr negierbar ist.

Während die anfangs lustvollen Erfahrungen im Film zunehmend abstoßenden Affekten weichen, werden erstere als Täuschungen markiert. Die evozierte sexuelle Erregung wird nachträglich von einem Unwohlsein überlagert, das den Rückbezug auf einen ungetrübten (Film-)Genuss verunmöglicht. Während aus filmphänomenologischer Sicht körperliche Empfindungen in der Filmerfahrung als Ankerpunkte einer positiven Selbstvergewisserung gelten (vgl. Sobchack 2004, 76), wird jedwede somatische Absicherung und darauf basierende filmmediale Subjektivierung im Fall des filmischen *Coitus interruptus* systematisch verhindert und unterlaufen.

Insofern Folter auf die vollständige Zerstörung subjektiver Integrität durch die Zerstörung von Empfindungen und Empfindungsobjekten abzielt, ist sie eigentlich nicht, jedenfalls auf moralisch und politisch integre Weise, darstellbar. Daher wählen Filme der *Pornochanchadas* einen anderen Weg. Sie entfremden nicht einfach fühlende Wahrnehmungsinstanzen (Personen) von ihrem (brutalen) Umfeld, sondern die Gewaltaspekte selbst von ihrem eigenen Kontext, wo sie diese auf die Ebene einer ambivalenten Filmästhetik und Montagetechnik verschieben. Der hier sogenannte ›filmische *Coitus interruptus*‹ vermag es, als Montagetechnik verstanden, zumindest partiell mit der Unterbrechung von Empfindungsströmen auf und vor der Leinwand zu arbeiten und dabei die Positionierung von Zuschauer_innen sinnlich-affektiv zu irritieren. Die genannten Filme thematisieren Folter also nicht allein auf narrativer Ebene, sondern sie verstellen und verrenken diese gleichsam im Medium der audiovisuellen Überblendung mit einem anderen Register, dem des Erotischen, sodass die Gewalt der Folter intermittierend greifbar bleibt, ohne unkritisch verdoppelt zu werden. Die Zuschauer_innen können weder den Empfindungsobjekten (dem filmischen Geschehen), noch ihren eigenen Empfindungen (der Erregung) mehr trauen. Beides wird kinematographisch veruneindeutigt und disloziert. Im Gegensatz zum folternden Angriff und Übergriff auf die Subjektivität des Gefolterten findet die besagte ästhetische Verunsicherung im geschützten Raum des Kinos statt. Die filmmediale Verunsicherung von Positionierungen kommt dergestalt im Feld des Filmästhetischen dem nahe, was de Certeau als ein *Ausrenken von Sprache* bezeichnet hat und angesichts der Darstellung von Gewalt auch einfordert. Der filmmediale *Coitus interruptus* der *Pornochanchadas* renkt standardisiert vorgegebene Affektlogiken und Erwartungshaltungen des Pornographischen aus. Dies bietet die Möglichkeit, einen anderen affektiven und somatischen Erfahrungsraum zu eröffnen, in dem die Ver-

bindung des Films »[...] mit der Gewalt gegen den individuellen und sozialen Körper [...]« erhalten bleibt und gleichwohl der Film »[...] seine Schuld gegenüber der Folter bekennen [...]« muss (de Certeau 1987, 64).

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 Filmkultur 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 Giacomo 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 Regisseur_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 entpolitisierte, ökonomisch determinierte 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 verlaublich – 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 Begehrens (KLEINHOFF HOTEL), der Afizierungsentleerung (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 Emlio 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 Männlichkeitsidealtypen (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 vormalig 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

Ogleich 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 uneinlösbar-sehnsüchtige zusätzlich an politische und sexuelle Zukunftshoffnungen, die in der Vergangenheit verloren gegangen sind und übernimmt dergestalt 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 Betrauens von Vergangenen ab, sondern behandelt das Scheitern als immanenten 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 hervor. 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 annihiliert 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 daraufhin, 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 sehnstüchtige 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 Begehren vom 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 transzendieren. 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 sehnstüchtiges, 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 nebeneinandergestellt, ineinander montiert, teils übereinandergelegt, 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 Umschlagspunkte 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 montage technisch evozierten Pathos nach Eisenstein hervor. Die montage technischen 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 einzig 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 ebenenden Erotikfilm zu schauen, dessen Figur er selbst ist. Mit diesem Zuschauer drang eine Reihe von als schmutzig, 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 Objektivität, 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 Stück weit hinausgeholt und ans Tageslicht befördert hat. Anstatt den Gully als Moment der Separierung zwischen Höherem und Niedrigerem, 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.

Abbildungsverzeichnis

Kapitel 1

Abb. 1–4: *AS LIBERTINAS*, Filmstills.

Kapitel 2

Abb. 1: *BONITAS E GOSTOSAS*, Filmstill.

Abb. 2: *GIOVANNONA COSCIALUNGA DISONORATA CON ONORE*, Filmstill.

Abb. 3: *BLIND BEAST*, Filmstill.

Kapitel 3

Abb. 1: Ausschnitt aus: *Der Kampf zwischen Karneval und Fasten* (Bruegel der Ältere, 1559, Öl auf Holz).

Abb. 2: *IL DECAMERON*, Filmstill.

Abb. 3: *Das Jüngste Gericht* (Giotto di Bondone, 1305, Fresko in der Cappella degli Scrovegni).

Abb. 4: *IL DECAMERON*, Filmstill.

Abb. 5–6: *DECAMERON PROIBITISSIMO*, Filmstills.

Abb. 7–10: *IL DECAMERON*, Filmstills.

Kapitel 4

Abb. 1–4: *IM REICH DER LEIDENSCHAFT*, Filmstills.

Abb. 5–6: Abbildungen aus: Eisenstein (1973 [1939]), 160.

Abb. 7: Erotische Zeichnung aus der Serie *Prometheus* (Sergej M. Eisenstein, 1932), *Vogman/Rebecchi* 2017, 67.

Abb. 8: Erotische Zeichnung aus der Serie Salomé (Sergej M. Eisenstein, 1931–1932), Vogman/Rebecchi 2017, 79.

Abb. 9: Erotische Zeichnung aus der Serie Stigmatization (Sergej M. Eisenstein, 1931–1932), Vogman/Rebecchi 2017, 73.

Abb. 10–14: Zeichnungen (Sergej M. Eisenstein, 1931–1948, Privatbesitz, Präsentation: Gray and Associates Gallery, New York 2017).

Kapitel 5

Abb. 1–2: EROS + MASSACRE, Filmstills.

Abb. 2.1: Tabelle erstellt von H.P.

Abb. 3–12: O BEIJO DA MULHER PIRANHA, Filmstills.

Abb. 13–33: A MULHER QUE INVENTOU O AMOR, Filmstills.

Kapitel 6

Abb. 1–15: KLEINHOFF HOTEL, Filmstills.

Abb. 16–19: MALIZIA, Filmstills.

Abb. 20–22: KLEINHOFF HOTEL, Filmstills.

Kapitel 7

Abb. 1–23: ECSTASY OF THE ANGELS, Filmstills.

Kapitel 8

Abb. 1: E AGORA JOSÉ?, Filmplakat.

Abb. 2: E AGORA JOSÉ?, Filmstill.

Abb. 3: Der Tod Vladimir Herzogs, fotografiert von Silvaldo Leung Vieira, veröffentl. in: Folha de São Paulo, 1975.

Abb. 4: Karikatur Carlos Latuffs auf einem Protestplakat (2009, <https://pt.globalvoices.org/2009/03/08/brasil-protesto-em-repudio-ao-uso-de-ditabranda-pela-folha/>).

Abb. 5–12: E AGORA JOSÉ?, Filmstills.

Kapitel 9

Abb. 1: AS LIBERTINAS, Filmstill, Schriftzug H.P.

Bibliographie

- Abreu, Nuno Cesar (2015a [2006]): *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, São Paulo: Editora da Unicamp.
- (2015b): *Boca do Lixo. Cinema e clases populares. Entrevistas*, São Paulo: Editora da Unicamp.
- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie, in: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Gesammelte Schriften. Bd. 7*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- /Horkheimer, Max (2017): *Dialektik der Aufklärung* [engl. 1944; 1. dt. Fassung 1969], Frankfurt a/M: S. Fischer.
- Agência Brasil (2016): *Governo repudia menção e aplausos a torturador na votação do impeachment*, in: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/governo-repudia-mencao-e-aplausos-a-torturador-na-votacao-do-impeachment/337069121>, zuletzt aufgerufen: 28.06.2023.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (2018): *Texte zur Theorie des Films*, Ditzingen: Reclam.
- Alexander, James R. (2003): Obscenity, Pornography, and the Law in Japan. Reconsidering Oshima's *In the Real of Senses*, in: *Asian-Pacific Law & Policy Journal*, 4/1, S. 48–68.
- Alexander Gray and Associates (2017): *Sergei Eisenstein: Drawings 1931–1948*, in: <https://www.alexandergray.com/exhibitions/sergei-eisenstein?view=slider#73>, zuletzt aufgerufen: 23.04.2021.
- Althaus, Annette (2006): *Die Hard – Das erotische Spiel mit dem Tod im Actionfilm*, in: Böhler et al. 2006, S. 78–90.
- Andrew, Dudley (2006): *An Atlas of World Cinema*, in: Dennison/Lim 2006, S. 19–30.
- Arendt, Hannah (2013 [1994]): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich: Piper.
- Artaud, Antonin (1986 [1947]): *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Lyon: La Manufacture.
- Bach, Susanne (2020): *From erōtikós to sexout. Literary Knowledge about Eroticism*, in: Fabris/Helbig 2020, S. 9–14.
- Bajohr, Hannes (2019): Keine Quallen. Anthropozän und Negative Anthropologie, in: *Merkur*, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2019/05/02/keine-quallen-anthropozanen-und-negative-anthropologie/>, zuletzt aufgerufen: 23.04.2021.
- Baltar, Mariana (Hg.) (2018): *E Pornô, Tem Pornô? A Panorama of Brazilian Porn*, Gorizia: Mimesis International.

- Baltar, Mariana/Gomes, Luiz P. (2018): *How much Porn is There in Pornochanchada? Brazilian Popular Cinema and Its Dialogue with the Pornographic Domain*, in: Baltar, Mariana (2018), S. 97–115.
- Barker, Jennifer (2004): *The Taktile Eye*, Los Angeles: University of California Press.
- Barrattoni, Luca (2012): *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barro, Maximo (2017): *Participação italiana no cinema brasileiro*, São Paulo: SESI-SP.
- Bataille, Georges (1930): *Le bas matérialisme et la gnose*, in: *Documents*, 1, S. 1–8.
- (1995 [frz. 1930]): *Die Abweichungen der Natur*, in: Gaßner, Hubertus et al. (Hg.): *Elan vital oder Das Auge des Eros* (Ausstellungskatalog), München: Haus der Kunst, S. 504–505.
- (1997): *The Psychological Structure of Fascism* (frz. zweiteilig: 1933 u. 1934, in: *La critique sociale*), in: Botting, Fred/Wilson, Scott (Hg.): *The Bataille Reader*, Oxford: Blackwell, S. 122–147.
- (2015 [frz. 1929]): *Der große Zeh*, Berlin: Blauwerke, S. 6–33.
- (2020 [frz. 1957]): *Die Erotik*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Bayman, Louis/Rigoletto, Sergio (Hg.) (2013): *Popular Italian Cinema*, Basingstoke (u.a.): Palgrave Macmillan.
- Bee, Julia (2020): *Anders-Werden*, in: *Anders – Ästhetik der Differenz*, Ausstellungskatalog der Häselburg Gera, Berlin: Xenomoi Verlag, S. 90–104.
- Behrens, Roger (2004): *Kulturindustrie*, Bielefeld: transcript.
- Beilenhoff, Wolfgang (2011): *Montage 1929/Montage 1939*, in: *montage AV*, 20/1, S. 213–222.
- Bershtein, Evgenii (2021): *Poetics of Sexuality in Eisenstein's »Method«*, Online-Vortrag während der Eisenstein International Network Conference 2: Method and More, 12.03.2021.
- Bertolli Filho, Claudio/Amaral, Muriel E.P. (2016): *Pornochanchando em nome da moral, do debopche e do prazer*, São Paulo: Cultura Academica Editora.
- Boccaccio, Giovanni (2008 [ital. 1348–1353, dt. um 1473]): *Das Dekameron*, Frankfurt a/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Böhler, Nathalie et al. (Hg.) (2006): *Erotik*, Reihe: Cinema, 51, Marburg: Schüren.
- Bohn, Anna (2003): *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948*, München: Diskurs Film Verlag.
- Bolwin, Charlotte et al. (2024): *Relationieren – eine kritische Operation*, in: dies. et al. (Hg.): *Szenen kritischer Relationalität*, Lüneburg: meson Press, S. 7–21.
- Brütsch, Matthias/Hediger, Vinzenz et al. (Hg.): *Kinogefühle*, Marburg: Schüren.
- Bulgakowa, Oksana (2001): *The Evolving Eisenstein. Three Theoretical Constructs of Sergej Eisenstein*, in: Lavalley, Al/Scherr, Barry P. (Hg.): *Eisenstein at 100*, New Brunswick/London: Rutgers University Press, S. 38–51.
- Brückner, Jutta (1981): *Der Blutfleck im Auge der Kamera*, in: *Frauen und Film*, 30, S. 13–25.
- Cahiers du Cinema (1970): *Oshima Nagisa*, 218, S. 24–44.
- Cancian, Renato (2014): *Governo Médici (1969–1974) – »Milagre econômico« e a tortura*, in: *UOL*, <https://www.educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-medici-1969-1974-milagre-economico-e-a-tortura-oficial.htm>, zuletzt aufgerufen: 21.03.2024.

- Cantzen, Rolf (2018): Eine Lange Nacht der fröhlichen Pessimisten. Da gibt es nichts zu lachen, in: *DLF*, <https://www.deutschlandfunk.de/eine-lange-nacht-der-froehliche-n-pessimisten-da-gibt-es-104.html>, zuletzt aufgerufen: 29.12.2022.
- Castoldi, Gian Luca (2006): *Erotismo d'autore. Da Federico Fellini a Tinto Brass*, Rom: Profondo Rosso.
- Castro, Javier Sethness (2016): *Eros and Revolution. The Critical Philosophy of Herbert Marcuse*, Leiden: Brill.
- Cavell, Stanley (1996): *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago: Chicago University Press.
- Colman, Felicity (2005): Affect, in: Parr, Adrian (Hg.): *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 11–13.
- Creus, Tomás (2011): *Poverty, Violence and Children. The Influence of Italian Neorealism in Brazilian Cinema from Cinema Novo until Today*, Konferenzvortrag beim ›Symposium of Portuguese Traditions‹ an der UCLA.
- Da Silva, Antônio Márcio (2018): *Tropical Hotties. Situating Brazilian ›Women in Prison‹ (WIP) Film within International Productions*, in: Baltar, Mariana 2018, S. 139–157.
- Davis, Bret (2004): Zen after Zarathustra. The Problem of the Will in the Confrontation between Nietzsche and Buddhism, in: *Journal of Nietzsche Studies*, 28, S. 89–138.
- (2011): Nishitani after Nietzsche. From the Death of God to the Great Death of the Will, in: ders. et al. (Hg.): *Japanese and Continental Philosophy*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 82–101.
- De Andrade, Carlos Drummond (2012 [port. 1942]): *José*, São Paulo: Companhia das Letras, S. 37–41.
- De Certeau, Michel (1987 [frz. 1976/77]): Corps torturés, paroles capturées, in: Giard, Luce (Hg.): *Michel de Certeau*, Paris: Editions du Centre Pompidou, S. 61–71.
- De Castro, Wesley Pereira (2014): *Interstícios da pornochanchada brasileira: relações ambíguas entre vendabilidade e contestação política nos filmes produzidos pela Boca do Lixo na primeira metade da década de 1980*, Phil. Diss. Universidade Federal de Sergipe.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (2007 [frz. 1980]): 28. November 1947 – Wie schafft man sich einen organlosen Körper?, in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve Verlag, S. 205–228.
- (2017 [frz. 1983]): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dennison, Stephanie (2003): A Carioca ›Belle de Jour‹: A Dama do Lotação and Brazilian Sexuality, in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 44/1, S. 84–92.
- /Shaw, Lisa (2004): *Popular cinema in Brazil, 1930–2001*, Manchester/New York: Manchester University Press.
- (2006): *The New Brazilian Bombshell: Sônia Braga, Race and Cinema in the 1970s*, in: Dennison/Lim 2006, S. 135–147.
- /Lim, Song Hwee (2006): *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, London: Wallflower Press.
- /Shaw, Lisa (2007): *Brazilian National Cinema*, London: Routledge.
- Desser, David (1988): *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Dias, Tiago (2018): Como a pornochanchada falou do Brasil sob ditadura militar entre cenas de sexo, in: *UOL*, <https://www.entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/>

- 2018/09/18/como-a-pornochanchada-falou-do-brasil-sob-ditadura-militar-entre-cenas-de-sexo.html, zuletzt aufgerufen: 30.01.2024.
- Didi-Huberman, Georges (2010 [frz. 1995]): *Formlose Ähnlichkeit. Oder die fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München: Wilhelm Fink.
- Driesch, Hans (1928 [1909]): *Philosophie des Organischen. Gifford-Vorlesungen*, gehalten an der Universität Aberdeen in den Jahren 1907–1908. 4. gekürzte Aufl. Leipzig: Quelle & Meyer.
- Duerr, Hans Peter (1988): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 1: Nacktheit und Scham*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (1990): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 2: Intimität*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (1993): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 3: Obszönität und Gewalt*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (1997): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 4: Der erotische Leib*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (2002): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Bd. 5: Die Tatsachen des Lebens*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Durgnat, Raymond (1964): *Sexus, Eros, Kino: Der Film als Sittengeschichte*, Bremen: Schönmann.
- (1972): *Sexual Alienation in the Cinema*, London: Studio Vista.
- Eco, Umberto (1986 [ital. 1964]): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Theorie der Massenkultur*, Frankfurt a/M: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Eisenstein, Sergej M. (2018 [1923]): *Montage der Attraktionen*, in: Albersmeier 2018, S. 58–70.
- (2018 [1929]): *Dramaturgie der Film-Form. Der dialektische Zugang zur Film-Form*, in: Albersmeier 2018, S. 275–305.
- (1930): *Dreißig Photogramme aus Die Generallinie*, in: *Documents*, 4, S. 218–219.
- (1973 [1934]): *Über die Reinheit der Filmsprache*, in: Schlegel 1973, S. 141–150.
- (1973 [1939]): *Das Organische und das Pathos in der Komposition des Filmes ›Panzerkreuzer Potemkin‹*, in: Schlegel 1973, S. 150–187.
- (2016 [russ.u.a. 1932–1948]): *Das Urphänomen Kunst [Die Methode]*, Hg. und komm. v. Bulgakowa, Oksana et al.: PotemkinPress.
- Elias, Norbert (1976 [1939]): *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Engell, Lorenz (2015): *Der Film zwischen Ontografie und Anthropogenese*, in: Voss/Engell 2015, S. 63–83.
- Engels, Friedrich (1951 [1873–1883]): *Dialektik der Natur*, Berlin: Dietz Verlag.
- (1962 [1873–1883]): *Mathematik*, in: Marx Engels Werke. Bd. 20, Berlin: Dietz Verlag, S. 521–535.
- Espinosa, Julio-García (1969): *Por un cine imperfecto*, in: *Cine Cubano*, 66/67, S. 46–53.
- Estager, Aurélien et al. (Hg.) (2020): *Koji Wakamatsu. Cinéaste de la révolte*, Paris: imho.
- Fabris, Angela/Helbig, Jörg (Hg.) (2020): *Cinerotic. Eroticism in Films and Video Games*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Fahle, Oliver et al. (2003): *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*, Münster: LIT.

- Faulstich, Werner et al. (2008): *Erotik des Blicks. Studien zur Filmästhetik und Unterhaltungskultur*, München/Paderborn: Wilhelm Fink.
- Ferreira, Jairo (1978): Análise e crítica (4), in: *Cinema*, 1/1, S. 4–10.
- Film&Clips (2016): *Kleinhoff Hotel – Full Movie by Film&Clips*, in: https://www.youtube.com/watch?v=Ee6XnPqL6ao&list=PL7SCRpdxSTfIp_SvHNsNBDcrI7e9liiK9, zuletzt aufgerufen: 13.12.2022.
- Fischer, Thomas (2021): *Strafgesetzbuch mit Nebengesetzen*, München: C.H. Beck.
- Flavel, Sarah (2015): Nishitani's Nietzsche. Will to Power and the Moment, in: *Journal of Nietzsche Studies*, 46/1, S. 12–24.
- Folha Online (2009): *Ilustrada 50 anos: Império dos sentidos: é censurado por 4 anos*, in: <https://www.jusbrasil.com.br/noticias/ilustrada-50-anos-imperio-dos-sentidos-e-censurado-por-4-anos/376966>, zuletzt aufgerufen: 04.03.2024.
- Foucault, Michel (1987a): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (1987b): Vorrede zur Überschreitung, in: ders./Seitter, Walter (Hg.): *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1989a): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (1989b): *Die Sorge um Sich. Sexualität und Wahrheit 3*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- (2009): *Die Geständnisse des Fleisches. Sexualität und Wahrheit 4*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fraga, Ody (1980): Cinema & sexo, in: *Jornal da Semana*, <https://www.identidadecatarinense.blogspot.com/2007/02/ody-fraga-um-barriga-verde-na-boca-do.html>, zuletzt aufgerufen: 28.06.2023.
- Freud, Sigmund (2010 [1905]): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Ditzingen: Reclam.
- Gatti, André (2012): *Embrasilme*, in: Ramos/Miranda 2012, S. 265–269.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1992): *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gerace, Rodrigo (2015): *Cinema Explícito. Representações Cinematográficas do Sexo*, São Paulo: Perspectiva/Edições SESC.
- Girard, René (2012 [frz. 1961]): *Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität*, Wien, Berlin (u.a.): LIT.
- Giori, Mauro (2012): *Scandalo e banalità*, Milano: LED/Ed. Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Godinho, Denise/Moura, Hugo (2012): *Coisas eróticas*, São Paulo: Panda Books.
- Görling, Reinhold (Hg.) (2011): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink.
- Gorsen, Peter (2021): Der hermaphroditische Eros. Pornografie in der bürgerlichen Gesellschaft und Ästhetik. Eine Zitacollage, zusammengestellt und eingeleitet von Kerstin Stakemeier, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 18/2, S. 129–141.
- Govrin, Jule (2023): *Begehrnswert. Erotisches Kapital und Authentizität als Ware*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Graf, Dominik (2009): *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*, Berlin: Alexander Verlag.
- Gramatikov, Lily/Laszig, Parfen (2017): *Lust und Laster. Was uns Filme über das Begehren sagen*, Berlin: Springer.

- Grieco, Agnese (2022): Lange Nacht über Pier Paolo Pasolini, in: *DLF Kultur*, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lange-nacht-ueber-pier-paolo-pasolini-dlf-kultur-508c47ff-100.html>, zuletzt aufgerufen: 05.01.2024.
- Groß, Bernhard (2015): *PPP & MGM. Genre und Serialität bei Pasolini am Beispiel des Decamerone und der ›Trilogie des Lebens‹*, Vortrag im Rahmen der Film & Lecture Reihe »Die Revolution findet trotzdem statt: Das Kino von Pier Paolo Pasolini«, in: *Deutsches Filminstitut Filmmuseum*, <https://www.pier-paolo-pasolini.de/30042015.html>, zuletzt aufgerufen: 04.01.2024.
- Hamblin, Sarah (2015): Pink Film, Red Politics: Koji Wakamatsu's Revolutionary Pornography, in: *English Language Notes*, 53/1, S. 123–139.
- Hansen, Christian et al. (1991): Pornography, and the Discourses of Power, in: Nichols, Bill (Hg.): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington (u.a.): Indiana University Press, 201–228.
- Hediger, Vinzenz/Tröhler, Margrit (2005): Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung, in: Hediger, Vinzenz et al. (Hg.): *Kinogefühle*, Marburg: Schüren, 7–23.
- Heine, Heinrich (1845–1856): *Morphine*, <https://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Ge-dichte/HeineNachlese/morphine.htm>, zuletzt aufgerufen: 16.01.2023.
- Heumann, Marcus (2007): Der Sputnik-Schock, in: *DLF*, <https://www.deutschlandfunk.de/der-sputnik-schock-104.html>, zuletzt aufgerufen: 29.11.2022.
- Hickethier, Knut (1999): Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zu einer Theorie des medialen Schauspielers, in: Heller, Heinz et al. (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielern – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, S. 9–30.
- Hirasawa, Go (2012): *Underground Japanese Cinema and the Art Theatre Guild*, in: <https://www.desistfilm.com/atg/>, zuletzt aufgerufen: 25.05.2023.
- (2020): Entretien avec Koji Wakamatsu, in: Estager, Aurélien et al. 2020, S. 138–186.
- Hof, Tobias (2011): *Staat und Terrorismus in Italien 1969–1982*, München: Oldenburg Verlag.
- Holl, Thomas (2022): Mit Willy Brandt zum ›Radikalenerlass‹, in: *FAZ*, <https://www.faz.net/aktuell/politik/politische-buecher/extremistenabwehr-schwer-gemacht-18410549.html>, zuletzt aufgerufen: 17.01.2023.
- Horkheimer, Max (1985): Der Geist der Rackets in: *Gesammelte Schriften Bd. 12: Nachgelassene Schriften 1931–1949*, Schmid Noerr, Gunzelin (Hg.), Frankfurt a/M: Fischer-Taschenbuch-Verlag, S. 287–292.
- Hünigen, James zu (2011): Pathos, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5575>, zuletzt aufgerufen: 30.04.2021.
- Illouz, Eva (2007): *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- /Kaplan, Dana (2021): *Was ist sexuelles Kapital?*, Berlin: Suhrkamp.
- Irion, Ulrich (1992): *Eros und Thanatos in der Moderne. Nietzsche und Freud als Vollender eines Anti-Christlichen Grundzugs im europäischen Denken*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Johnson, Randal/Stam, Robert (Hg.) (1982): *Brazilian Cinema*, Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Kapp, Ernst (2015 [1877]): *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Hamburg: Meiner.

- Keenan, John P. (2012): Mahāyāna Emptiness or ›Absolute Nothingness‹? The Ambiguity of Abe Masao's Role in Buddhist-Christian Understanding, in: *Théologiques*, 20/1-2, S. 341–363.
- Kendrick, Walter (1996 [1987]): *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Kiang, Jessica (2023): The Beauties and the Beasts of Yasuzo Masumura, in: *Mubi Notebooks*, <https://www.mubi.com/de/notebook/posts/the-beauties-and-the-beasts-of-yasuzo-masumura>, zuletzt aufgerufen: 06.03.2024.
- Kishimoto, Alexandre (2013): *Cinema japonês na liberdade*, São Paulo: Estação Liberdade.
- Kleiman, Naum (2017): *Eisenstein on Paper. Graphic Works by the Master of Film*, London: Thames & Hudson.
- Klibansky, Raymond et al. (2019 [1964]): *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Kloß, Sinah Theres (2017): The Global South as Subversive Practice, in: *The Global South*, 11/2. S. 1–17.
- Koch, Gertrud (1981): Dieses obskure Objekt voyeuristischer Begierde: das pornographische Kino, in: *Frauen und Film*, Nr. 30, S. 2–6.
- (1988): ›Was ich erbeute, sind Bilder‹. Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Basel/Frankfurt a/M: Stroemfeld/Roter Stern.
- (1990): On Pornographic Cinema, in: *Jump Cut*, 35, S. 17–29.
- (2001): Netzhautsex [1997], in: Stanitzek, Georg/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaft*, Reihe: Mediologie 1, Köln: DuMont, S. 101–111.
- König, Hans-Joachim (2014): *Geschichte Brasiliens*, Stuttgart: Reclam.
- Koschman, J. Victor (1996): *Revolution and Subjectivity in Postwar Japan*, London/Chicago: The University of Chicago Press.
- Kyrou, Ado (1957): *Amour-érotisme et cinéma*, Paris: Le Terrain Vague.
- Landy, Marcia (2009): The Medieval Imaginary in Italian Films, in: Bernau, Anke/Bildhauer, Bettina (Hg.): *Medieval Film*, Manchester: Manchester University Press, S. 110–137.
- Laratta, Francesco (2006): Über Explosionen und Verzögerung. Ein Interview mit Lionel Baier zu Pornografie und Erotik im Film, in: Böhler et al. 2006, S. 22–31.
- Lázaro Reboll, Antonio (2004): *Spanish Popular Cinema*, Manchester: Manchester University Press.
- Leme, Caroline Gomes (2011): *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil*, Phil. Diss. Universidade Estadual de Campinas.
- Lesser, Jeffrey (2017): *A Discontented Diaspora. Japanese Brazilians and the meanings of ethnic militancy*, Durham/London: Duke University Press.
- Lo Duca, Joseph Marie (1957): *L'érotisme au cinéma*, Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur.
- Löwith, Karl (1983–1986 [1948]): Der europäische Nihilismus, in: *Sämtliche Schriften*, Bd. 2, Stuttgart: J.B. Metzler, S. 532–540.
- Lupi, Gordiano (2010): *Tinto Brass. Il poeta dell'erotismo*, Rom: Profondo Rosso.
- (2007): *Erotismo, orrore e pornografia secondo Joe D'Amato*, Rom: Profondo Rosso.
- (2011): *Grazie, zie! I registi della commedia sexy all'italiana*, Rom: Profondo Rosso.
- (2012): *Nude ... si ride: I registi della commedia sexy*, Rom: Profondo Rosso.

- (2013): *Profumo di donna: Le più belle attrici italiane degli anni settanta*, Rom: Profondo Rosso.
- (2017): *Storia della commedia sexy all'italiana*, Rom: Profondo Rosso.
- MacCormack, Patricia (2008): *Cinesexuality*, Abingdon: Taylor and Francis.
- Maina, Giovanna/Zecca, Federico (2016): Harder than Fiction. The Stylistic Model of Gonzo Pornography, in: *Porn Studies*, 3/4, S. 337–350.
- (2020): *Sexual Dystopia and Excess in the Italian Erotic Comedy of the 1970s*, in: Fabris/Helbig 2020, S. 104–112.
- Mantega, Guido (1982): Sexo e poder nas sociedades autoritárias: a fase erótica da dominação, in: ders. (Hg.): *Sexo e Poder*, São Paulo: Editora brasiliense, S. 9–35.
- Manzoli, Giacomo (2012): *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958–1976)*, Rom: Carocci editore.
- Marighella, Carlos (2020 [1969]): *Minimanual of the Urban Guerrilla*, Independently published.
- Marks, Laura (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press.
- (2002): *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian (2015): *Politics of Affect*, Malden: Polity Press.
- Mauss, Marcel (1989): Die Techniken des Körpers, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2, Frankfurt a/M: Fischer-Taschenbuch-Verlag, S. 199–222.
- Maye, Harun/Scholz, Leander (2019): *Ernst Kapp und die Anthropologie der Medien*, Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Mazui, Guilherme/Rodrigues, Paloma (2022): Em discurso, Bolsonaro defende ditadores militares e deputado dos atos antidemocráticos, in: *G1*, <https://www.g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/31/em-discurso-no-planalto-bolsonaro-defende-ditadores-militares-e-deputado-reu-por-atos-antidemocraticos.ghtml>, zuletzt aufgerufen: 21.03.2024.
- Mendik, Xavier (Hg.) (2012): *Peep Shows. Cult Film and the Cine-Erotic*, London/New York: Wallflower Press.
- Menke, Christoph (1991): *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a/M: Suhrkamp.
- Ministry of Foreign Affairs of Japan (2022): *Japan-Brazil Relations (Basic Data)*, in: <https://www.mofa.go.jp/region/latin/brazil/data.html>, zuletzt aufgerufen: 29.03.2024.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Wilhelm Fink.
- Movieplayer (2016): *La classifica dei film più visti di sempre al cinema in Italia*, in: https://www.movieplayer.it/articoli/i-50-film-piu-visti-al-cinema-in-italia-dal-1950-ad-oggi_15414/, zuletzt aufgerufen 19.03.2024.
- Mukerjee, Madhuja/Bakshi, Kaustav (2020): *Popular Cinema in Bengal. Genre, Stars, Public Cultures*, London: Routledge.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen*, 16/3, S. 6–18.
- Nakahara, Tamao (2013): *Moving Masculinity. Incest Narratives in Italian Sex Comedies*, in: Bayman/Rigoletto 2013, S. 98–116.
- Naldini, Nico (1989): *Pasolini: una vita*. Turin: Einaudi.

- (1991): *Pier Paolo Pasolini. Eine Biographie*, übers. v. Maja Pflug, Berlin: Wagenbach.
- Neuberger, Joan: Not a Film but a Nightmare: Revisiting Stalin's Response to Eisenstein's Ivan the Terrible, Part II, in: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 19/1, S. 115–142.
- Nishitani, Keiji (1982 [jap. 1961]): *Religion and Nothingness*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- (1990 [jap. 1949]): *The Self-Overcoming of Nihilism*, übers. v. Graham Parkes und Setsuko Albany: State University of New York Press.
- O'Leary, Alan (2011): *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms, 1970–2010*, Bern (u.a.): Lang.
- Orwell, George (2021 [engl. 1949]): 1984, Ditzingen: Reclam.
- Osgerby, Bill (2012): Pages of Sin: Bettie Page – from ›Cheesecake‹ Tease to Bondage Queen, in: Mendik, Xavier (Hg.): *Peep Shows. Cult Film and the Cine-Erotic*, New York City: Columbia University Press, S. 25–41.
- Oster, Angela (2012): ›Ein toter Körper mit mechanischen Reflexen‹. Gewalttätige Sexualität und semiotischer Exzess in Pier Paolo Pasolinis ›Salò o le 120 giornate di Sodoma‹, in: Moser, Christian/Simonis, Linda (Hg.): *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag, S. 81–101.
- Ott, Michaela (2015): *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*, Berlin: b_books.
- Pasolini, Pier Paolo (2012 [ital. 1966]): Die Schriftsprache der Wirklichkeit, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 3/2, S. 71–89.
- (2023 [1975]): *Abiura della Trilogia della vita*, in: <https://www.cittapasolini.com/post/abu-ira-della-trilogia-della-vita-pier-paolo-pasolini-15-giugno-1975>, zuletzt aufgerufen: 05.01.2024.
- (2018 [1962–1975]): *Il fascismo degli antifascisti*, Mailand: Garzanti.
- Paulsen, Thomas/Rhen, Rudolf (Hg.) (2006): *Platon. Symposion*, Ditzingen: Reclam.
- Peters, Jan Marie: *Die Struktur der Filmsprache*, in: Albersmeier 2018, S. 371–388.
- Peuker, Hannah (2019): Seductive Criticism or Commercial Temptation? Potential and Rejection of the Pornochanchada, in: *Revista Movimento*, 13, S. 118–141.
- (2021): Somatische Grenzgänger. Die Ästhetik der Pornochanchada im Kontext der brasilianischen Militärdiktatur, *montage AV*, 30/01: Brasilien, Marburg: Schüren, S. 93–115.
- (2024): Abject Eroticism. The Construction of (Female) Sexuality in O PALÁCIO DOS ANJOS (1970), in: *FFK Journal*, 9, S. 17–32.
- Plessner, Helmut (1928): *Stufen des Organischen. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin: De Gruyter.
- Politik-Lexikon (o.J.): *Terrorismus*, in: <https://www.politik-lexikon.at/terrorismus/>, zuletzt aufgerufen: 04.04.2024.
- Raine, Michael (2005): *Crazed Fruit. Imagining a New Japan – The Taiyozoku Films*, in: *The Criterion Collection*, <https://www.criterion.com/current/posts/373-crazed-fruit-imagining-a-new-japan-the-taiyozoku-films>, zuletzt aufgerufen: 03.11.2023.
- Ramos, Fernão Pessoa (1987): *Cinema Marginal (1968–1973). A Representação em seu Limite*, São Paulo: Editora brasiliense.

- /Miranda, Luiz Felipe (2012): *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, São Paulo: Editora SENAC/Edições SESC.
- Ramos Firmino, Dênis S. (2016): *Leituras da ditadura civil-militar à luz da adapção do texto teatral Milagre na cela para o filme A freira e a tortura*, Phil. Diss. Universidade Federal de Uberlândia.
- Reck, Rima Drell (1963): Malraux on Cinema and the Novel, in: *Criticism*, 5/2, S. 112–118.
- Reich, Jacqueline (2004): *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Renner, Jens (2021): *Die Linke in Italien. Eine Einführung*, Wien/Berlin: Mandelbaum kritik & utopie.
- Revisto, Angelo (2002): *The Cinema of Economic Miracles: Visuality and Modernization in Italian Art Film*, Durham: Duke University Press.
- Rezende Pinto, José Marcelino de (2000): *Mapa do analfabetismo no Brasil*, Ministério da Educação, Brasília.
- Rigoletto, Sergio (2014): *Masculinity and Italian cinema. Sexual politics, social conflict and male crisis in the 1970s*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rocha, Carolina (2012): *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*, New York (u.a.): Palgrave Macmillan.
- Rolnik, Suely (2018): *Zombie-Anthropophagie. Zur neoliberalen Subjektivität*, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Rumble, Patrick (1996): *Allegories of Contamination: Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*, Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Ryberg, Ingrid (2012): *Imagining Safe Space. The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*, Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis.
- Sales Gomes, Paulo Emílio (1982 [1973]): *A Trajectory within Underdevelopment*, in: Johnson/Stam 1982, S. 244–255.
- Sardinha, Edson (2020): Choque, pau de arara e palmatória. O relato de Dilma sobre a tortura ironizada por Bolsonaro, in: *Congresso em Foco*, <https://www.congressoemfoco.uol.com.br/temas/direitos-humanos/choque-pau-de-arara-e-palmatoria-o-relato-de-dilma-sobre-a-tortura-ironizada-por-bolsonaro/>, zuletzt aufgerufen am 27.06.2023.
- Scarry, Elaine (1992 [engl. 1985]): *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a/M: S. Fischer.
- Schäfer, Eric (1999): *»Bold! Daring! Shocking! True!«. A History of Exploitation, 1919–1959*, Durham: Duke University Press.
- Scheuzger, Stephan (2009): Wahrheitskommissionen, transnationale Expertennetzwerke und nationale Geschichte, in: Molden, Berthold/Mayer, David (Hg.): *Vielstimmige Vergangenheiten – Geschichtspolitik in Lateinamerika*, Berlin: LIT, S. 215–238.
- Schmid, Wilhelm (2015): *Sexout und die Kunst, neu anzufangen*, Berlin: Insel Verlag.
- Scholz, Leander (2015): *Szenen der Menschwerdung*, in: Voss/Engell 2015, S. 125–139.
- Schulz, Berndt (1990): *Die Geschichte des erotischen Films*, Hamburg: Kino-Verlag.
- Schlegel, Hans-Joachim (1973): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*, München: Carl Hanser Verlag.
- Schmieder, Carsten (2006): *Zur Konstanz erotischer Erfahrung: Martial, Juvenal, Pasolini*, Berlin: Hybris.

- Schwab, Gabriele (2011): Tödliche Intimität: Zur Psychologie der Folter, in: Göring, Reinhold (Hg.): *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, München: Wilhelm Fink, S. 63–85.
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München: Hanser.
- Seeßlen, Georg/Weil, Claudius (1980): *Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films*, München: Roloff u. Seeßlen.
- (1996): *Ästhetik des erotischen Films*, Marburg: Schüren.
- Segador, Julio (2015): Die umstrittene Rolle von VW während der Militärdiktatur, in: DLF, <https://www.deutschlandfunk.de/brasilien-die-umstrittene-rolle-von-vw-wa-ehrend-der-100.html>, zuletzt aufgerufen: 22.03.2024.
- Sharp, Japser (2014 [2008]): *Behind the Pink Curtain*, Guildford: FAB Press.
- (2018): *Keiko Sato und der japanische ›pink film‹*, in: <https://www.arsenal-berlin.de/forum-m-forum-expanded/archiv/programmarchiv/2018/programm-forum/a-pink-tribute-to-keiko-sato/>, zuletzt aufgerufen: 06.03.2024.
- Shaviro, Steven (1993): *The Cinematic Body*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Simões, Inimá (1999): *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, São Paulo: Edition SENAC.
- (2018 [1981]): *O imaginário da Boca*, São Paulo, in: Trunk, Matheus: *VSP. Jornalismo, cultura popular, política, cinema*, <https://www.violaosardinhaepao.blogspot.com/search?updated-max=2018-07-23T12:00:00-03:00&max-results=7&reverse-paginate=true&start=3&by-date=false>, zuletzt aufgerufen: 04.03.2024.
- Simondon, Gilbert (2005): *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble: Millon.
- Sobchack, Vivian (1992): *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press.
- (2004): *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Los Angeles/Berkeley/London: University of California Press.
- Spinazzola, Vittorio (1958): La componente erotica, in: *Cinema Nuovo*, 7/130, S. 271–273.
- Stafford, Jeff (2022): The Lost Souls of Sao Paulo, in: *Cinema Sojourns*, <https://cinemasojourns.com/2022/12/11/the-lost-souls-of-sao-paulo/#more-17192>, zuletzt aufgerufen: 05.04.2024.
- Standish, Isolde (2011): *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, New York/London: Continuum.
- Stoeckl, Allan (2004): *Visions of Excess. Selected Writing, 1927–1939. Georges Bataille*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stoellger, Philipp (2019): Konfigurationen der Anthropologie zwischen Anthropozentrik und Anthropophobie, in: ders. (Hg.): *Figurationen des Menschen. Studien zur Medienanthropologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 1–33.
- Strank, Willem: *Of Sex Objects and Sex Subjects: (Fe)male Gaze and the Capitalisation of the Body in Jerzy Skolimowskis Deep End*, in: Fabris/Helbig 2020, S. 87–103.
- Thoret, Jean-Baptiste (2020): *Physiologie de la révolte*, in: Estager 2020, S. 8–28.
- Tribunale di Trento (1971): *Osserva: Il Decameron*, in: <http://cinecensura.com/sexo/il-decameron/>, zuletzt aufgerufen: 04.01.2024.
- Trunk, Matheus (2014): *Dossiê Boca. Personagens e histórias do cinema paulista*, São Paulo: Giostra Editora.

- Turroni, Giuseppe (2019): *Viaggio nel corpo. La commedia erotica nel cinema italiano*, Imola/Bologna: Cue Press.
- Vieira, Luiz João (1982): *From High Noon to Jaws: Carnival and Parody in Brazilian Cinema*, Johnson/Stam 1982, S. 256–270.
- Vieira, João Luiz (2012): *Chandada*, in: Ramos/Miranda 2012, S. 152–154.
- Vogman, Elena/Rebecchi, Marie (Hg.) (2017): *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm*, Rom: NERO.
- (2018): *Sinnliches Denken. Eisensteins exzentrische Methode*, Zürich: Diaphanes.
- Volkswagen-Klassik (2023): *70 Jahre VW do Brasil. Olá, Fusca!*, in: <https://www.volkswagen-classic.de/de/Magazine/Volkswagen-Worldwide/Ola-Fusca-70-years-of-Volkswagen-do-Brasil.html>, zuletzt aufgerufen: 22.03.2024.
- Voss, Christiane (2008): Von der Metaphysik zur Ästhetik des Eros, in: Henning, Anke et al. (Hg.): *Bewegte Erfahrung. Zwischen Emotionalität und Ästhetik*, Zürich/Berlin: Diaphanes, 185–199.
- (2010): Auf dem Weg zu einer Medienphilosophie anthropomedialer Relationen, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 1/2, S. 169–184.
- (2013): *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München: Wilhelm Fink.
- /Engell, Lorenz (Hg.) (2015): *Mediale Anthropologie*, München: Wilhelm Fink.
- (2015): Affekt. Affektverkehr des Filmischen aus medienphilosophischer Sicht, in: Engell, Lorenz et al. (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- (2020): *Anthropomedialität. Zur Medienanthropologie verschränkter Existenzweisen*, noch nicht veröffentlicht.
- (2022): Existieren im fliegenden Wechsel: Grundzüge einer philosophischen Medienanthropologie, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 47/1, S. 123 – 136.
- Wagstaff, Christopher (2013): *Italian Cinema, Popular?*, in: Bayman/Rigoletto 2013, S. 29–51.
- Wakamatsu, Kōji (2020 [jap. 1968]): *Une actrice doit se mettre à nu*, in: Estager, Aurélien et al. 2020, S. 58–60.
- (2020 [jap. 1972]): *Une occasion de reconstruire le monde*, in: Estager, Aurélien et al. 2020, S. 66–68.
- (2020 [jap. 1973]): *Le vice de l'imagination dans la pornographie et les incidents internationaux*, in: Estager, Aurélien et al. 2020, S. 71–75.
- Wiechens, Peter (1995): *Bataille zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag.
- Williams, Linda (1989): *Hard-Core. Power, Pleasure and the ›Frenzy of the Visible‹*, Berkley/Los Angeles: University of California Press.
- (1991): Film Bodies: Gender, Genre, and Excess, in: *Film Quarterly*, 44/4, S. 2–13.
- (1995): Corporealized Observers: Visual Pornographies and the ›Carnal Density of Vision‹, in: Patrice Petro (Hg.): *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington: Indiana University Press, S. 3–42.
- Wolf, Enrico (2008): *Bewegte Körper – Bewegte Bilder. Der pornografische Film, Genrediskussion, Geschichte, Narrativik*, München: diskurs film.
- Woolley, Florence (2021): Keiko Sato and the Lure of Pink Cinema, in: *Mubi Notebooks*, <https://www.mubi.com/de/notebook/posts/keiko-sato-and-pink-cinema-why-are-these-films-being-restored-anyway>, zuletzt aufgerufen: 06.03.2024.

- Xavier, Ismail (1997 [port. 1993]): *Allegories of Underdevelopment*, Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press.
- Young, Damon R. (2018): *Making Sex Public and Other Cinematic Fantasies*, Durham/London: Duke University Press.
- Zahlten, Alexander (2011): Die Ungleichzeitigkeit des Pink Film, in: *Frauen und Film*, 66, S. 79–84.
- (2017): *The End of Japanese Cinema. Industrial Genres, National Times, and Media Ecologies*, Durham/London: Duke University Press.
- Zilch, Leonie (2024): *Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität*. Bielefeld: transcript (im Erscheinen).
- (2021b): »Marriage oder Gangbang?« Pornografie als Raum (un-)sittlicher Selbstverortung, in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 18/2, S. 95–107.
- Zu Hünigen, James (o.J.): Giallo, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <https://www.filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/g:giallo-6725>, zuletzt aufgerufen: 30.03.2024.

Filmographie

- 8 ½ (*Achteinhalb*, Federico Fellini, IT/FR 1963).
- A DAMA DO LOTAÇÃO (*Lady on the Bus*, Neville d'Almeida, BRA 1978).
- A MULHER QUE INVENTOU O AMOR (*The Woman Who Invented Love*, Jean Garrett, BRA 1978).
- AS LIBERTINAS (*Die Libertinen*, João Callegaro/Carlos Reichenbach/Antônio Lima, BRA 1968).
- BLIND BEAST (*Mōjū*, Masumura Yasuzō, JPN 1969).
- BONITAS E GOSTOSAS (port. für: *Die Schönen und die Heißen*, Carlo Mossy, BRA 1978)
- CRAZED FRUIT (*Kurutta kajitsu*, Nakahira Kō, JPN 1956).
- DECAMERON N° 2 – LE ALTRE NOVELLE DEL BOCCACCIO (*Decameron II*, Mino Guerini, IT 1972).
- DECAMERON PROIBITISSIMO (BOCCACCIO MIO STATTE ZITTO) (*Sexy Sinners*, Marino Girolami, IT 1972).
- DESIDERIA: LA VITA INTERIORE (*Desideria: Innenleben*, Gianni Barcelloni, IT/DE 1980).
- DIE BESHIN-WIESE (*Beschin lug*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR o.J. [Drehzeit 1935–37]).
- DIE BLEIERNE ZEIT (Margarethe von Trotta, DE 1981).
- DIE GENERALINIE (*Generalnaja linija*, Grigori W. Alexandrow, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1929)
- DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS (*Dona Flor and her Two Husbands*, Bruno Barreto, BRA 1976).
- E AGORA JOSÉ? (TORTURA DO SEXO) (*And now José? (Sexual Torture)*, Ody Fraga, BRA 1979).
- ECSTASY OF THE ANGELS (*Tenshi no kōkotsu*, Wakamatsu Kōji, JPN 1972).
- ENTRA E SAI (Enter and Leave, J.A. Nunes/Jean Garrett, BRA 1986).
- EROS + MASSACRE (*Erosu purasu gyakusatsu*, Yoshida Yoshishige, JPN 1969).
- FLESH MARKET (*Nikutai no ichiba*, Kobayashi Satoru, JPN 1962).
- FUK FUK À BRASILEIRA (*Brazilian Fuck Fuck*, J.A. Nunes/Jean Garrett, BRA 1986).
- GARÇON STUPIDE (*Dummer Junge*, Lionel Baier, CH/FR 2004).
- GIOVANNONA COSCIALUNGA DISONORATA CON ONORE (*Giovannona Long-Thigh*, Sergio Martino, IT 1973).
- GUSHING PRAYER: A 15-YEAR-OLD PROSTITUTE (*Funshutsu kigan: 15-sai no baishunfu*, Adachi Masao, JPN 1971).

- HISTORIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA (*Stories our Cinema Did (Not) Tell*, Fernanda Pessoa, BRA 2017).
- IL DECAMERON (*Decameron. Erotische Episoden aus dem Mittelalter*, Pier Paolo Pasolini, IT/FR 1971).
- IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (*Erotische Geschichten aus 1001 Nacht*, Pier Paolo Pasolini, IT 1974).
- IM REICH DER LEIDENSCHAFT (*Ai no bōrei*, Ōshima Nagisa, JPN/FR 1978).
- IM REICH DER SINNE (*Ai no korida/L'empire des sens*, Ōshima Nagisa, JPN/FR 1976).
- I RACCONTI DI CANTERBURY (*Pasolinis tolldreiste Geschichten*, Pier Paolo Pasolini, IT 1972).
- INFLATABLE SEX DOLL OF THE WASTELANDS (*Kyōfu Ningyō/Kōya no datchi waifu*, Yamatoya Atsushi, JPN 1967).
- IWAN DER SCHRECKLICHE (*Iwan Grosny I*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1958 [1946]).
- IWAN DER SCHRECKLICHE (*Iwan Grosny II*, Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1944).
- KLEINHOFF HOTEL (Carlo Lizzani, IT/DE 1977).
- LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI (ital. für *Der Sturz der rebellierenden Engel*, Marco Tullio Giordana, IT 1981).
- LA DOLCE VITA (*Das süße Leben*, Federico Fellini, IT/FR 1960).
- LILIAN M: RELATÓRIO CONFIDENCIAL (*Lilian M.: Confidential Report*, Carlos Reichenbach, BRA 1975).
- MALIZIA (ital. für *Heimtücke*, Salvatore Samperi IT 1973).
- MANJI (Masumura Yasuzō, JPN 1964).
- MULHER, MULHER (port. für *Frau, Frau*, Jean Garrett, BRA 1979).
- NINFAS DIABÓLICAS (*Diabolical Nymphets*, John Doo, BRA 1978).
- O BEIJO DA MULHER PIRANHA (*Kiss of the Piranha Woman*, J.A. Nunes/Jean Garrett, BRA 1986).
- O PALÁCIO DOS ANJOS (*Palace of the Angels*, Walter Hugo Khouri, BRA/FR 1970).
- PANZERKREUZER POTEMKIN (*BRONENOSSEZ POTJOMKIN*, SERGEJ M. EISENSTEIN, UdSSR 1925).
- PRA FRENTE, BRASIL (*Go Ahead Brazil!*, Roberto Farias, BRA 1982).
- QUANDO LE DONNE SI CHIAMAVANO MADONNE (*When Women Were Called Virgins*, Aldo Girmaldi, IT/DE 1972).
- SPIDER TATTOO (*Irezumi*, Masumura Yasuzō, JPN 1966).
- SATYRICON (Federico Fellini, IT/FR 1969).
- SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (*Die 120 Tage von Sodom*, Pier Paolo Pasolini, IT 1975).
- SEASON OF THE SUN (*Taiyō no kisetsu*, Furukawa Takumi, JNP 1956).
- SEX JACK (*Seizoku sekkusu jyakku*, Wakamatsu Kōji, JPN 1970).
- ULTIMO TANGO A PARIGI (*Der letzte Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, IT/FR 1972).
- VIOLATED ANGELS (*Okasareta hakui*, Wakamatsu Kōji, JPN 1967).
- WOMEN HELL SONG (*Onna jigoku uta: Shakuhachi benten*, Watanabe Mamoru, JPN 1970).
- XICA DA SILVA (*Xica*, Carlos Diegues, BRA 1976).

Dank

Aus einer medienanthropologischen Perspektive heraus lässt sich konstatieren, dass ein Buch nie das Produkt eines selbstidentischen Autor_innen-Subjekts sein kann. Dies ist auch für das vorliegende Buch zutreffend. Eine Dissertation lässt sich als anthropomediale Mischform im besten Sinne begreifen, kann sie doch immer nur einen Einblick in einen gewissen Konkretisierungsmoment bieten, der seinerseits das Resultat eines komplexen Gefüges ist: Menschliche Komponenten kreuzen sich mit technischen Bedingungen, örtlichen Gegebenheiten, affektiven wie intellektuellen Einflüssen, politischen wie sozialen Faktoren. Dieses Buch ist als Überarbeitung meiner 2024 eingereichten Dissertation, größtenteils im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs ›Medienanthropologie‹ an der Bauhaus-Universität Weimar entstanden. Von räumlichen Faktoren, über technische Bedingungen bis hin zu sozialen, intellektuellen und affektiven Dimensionen ist die vorliegende Arbeit das Resultat einer Vielzahl konkreter Relationierungen, die sich aus dem spezifischen Umfeld des Kollegs ergeben haben: der morgendliche Spaziergang durch den Ilmpark auf dem Weg in die sogenannte B1, die vom Kolleg bereitgestellten Laptops und Arbeitsplätze, das regelmäßige Mittagessen in der Mensa und der obligatorische Kaffee mit Kolleg_innen am Atelier haben in diesem Sinne genauso zum Entstehen der Arbeit beigetragen wie die intensiven Arbeitsklausuren, hitzigen Diskussionen und das gesellige Verweilen im Lichthauskino. Einige dieser (Mensch-zu-Mensch-)Relationen möchte ich an dieser Stelle dankend hervorheben, da ich diese als keineswegs selbstverständlich empfinde.

Ein großer Dank gilt zunächst den beiden Betreuer_innen der Arbeit. Von einem ersten intensiven Gespräch 2020 in Berlin, damals noch unter schärfsten Coronaregelungen, bis zum Moment der Einreichung der Dissertation im Frühjahr 2024 und darüber hinaus hat Christiane Voss mich in allen Arbeitsschritten vollends unterstützt. Ihre scharfsinnigen, unkonventionellen Gedanken haben mich immer wieder auf neue Wege gebracht und diese ein- und angeleitet. Ihre herzliche, unterstützende und humorvolle Art hat mich auch durch schwierige Schreibphasen getragen. Oliver Fahle hat die Arbeit insbesondere durch sein umfassendes Wissen über das brasilianische Kino geprägt, hat hier immer wieder eingehakt, Gedanken ausgebaut und verdichtet. Seine regelmäßigen Kolloquien waren für mich eine wichtige Säule im kontinuierlichen Arbeitsprozess, und das Feedback, das ich hier von ihm wie von anderen Teilnehmer_innen bekommen habe,

war für die Arbeit an der Dissertation unerlässlich. Insbesondere in den letzten Wochen vor der Abgabe habe ich sowohl von Christiane Voss als auch von Oliver Fahle auf intellektueller, aber auch persönlicher Ebene so viel Unterstützung erfahren, dass ein schlichtes Dankeschön hier fast unzureichend erscheint.

Neben der ausgezeichneten Unterstützung durch die zwei Betreuer_innen möchte ich mich bei allen Beteiligten am DFG-Graduiertenkolleg ›Medienanthropologie‹ bedanken. Die gemeinsame Zeit in Weimar, die Plena, die sogenannten ›Kapitelschlachten‹ waren für mich eine unglaublich intensive und prägende Erfahrung, die auch das vorliegende Buch nachhaltig beeinflusst hat. Ich danke insbesondere Lorenz Engell für seine inspirierenden Gedanken zur Filmphilosophie und auch für seine intensive Unterstützung im Finalisierungsprozess dieser Arbeit. Ich danke Eva Krivanec für ihre Neugier gegenüber unkonventionellen Forschungsgegenständen, für ihr Interesse an meinem Forschungsgebiet und vor allem auch für ihre Rechercheunterstützung im Hinblick auf die transnationalen Verstrickungen der hier behandelten Filmkulturen. Ich möchte darüber hinaus Andreas Ziemann für seine direkte und offene Art danken, dafür, dass er stets den Finger in die Wunde legt, wenn es um die sprachliche Konkretisierung von Forschungsthesen und -fragen geht. Ich möchte Julia Bee und Jörg Paulus für ihre Anmerkungen und Gedanken zu meinen Texten und meinem Thema danken, die mir oft neue Perspektiven aufgezeigt haben.

Ich danke allen GRAMA-Lamas, insbesondere Charlotte Brachtendorf, Gabriel Geffert, Max Rünker, Nathalie Schäfer, Shirin Weigelt, Charlotte Bolwin, Maria Brannys, Kathrin Mira Amelung, Martin Kallmeyer, Max Walther, Gereon Rahnfeld, Katia Schwerzmann, Tommaso Marowski, Stephan Zandt, Jasmin Degeling, Sebastian Lederle, Martin Siegler, Mirko Beckers, Lorenzo Gineprini, Laurien Wüst und Ulrike Wirth, Jonas Böddicker, Florian Slodowski, Ivana Buhl, Susan Goldammer, Christiane Lewe und Tim Othold für ihre Auseinandersetzungen mit meinen Texten, die für mich sehr wertvoll waren, für die tolle und inspirierende Zeit in Weimar, für gemeinsame Schreibphasen und Retreats. Ganz besonderer Dank gilt allen, die mich in der letzten Schreibphase ohne Wenn und Aber unterstützt haben: Stephan Zandt für seine ruhige Art, die in jedem Stressmoment genau den richtigen Nerv getroffen hat, für seine wunderbare Problemlösungskompetenz und seine Zuverlässigkeit; Mirko Beckers für die beste Essens- und Kaffeeversorgung, die man sich wünschen kann, Christiane Lewe, Tim Othold, Laurien Wüst, Lorenzo Gineprini, Ulrike Wirth und Jonas Böddicker für ihr feinsinniges Lektorieren. Auch außerhalb des GRAMA habe ich fleißige Korrekturleseunterstützung erhalten, insbesondere von Benedikt Wissing, der Meisterfeder mit Blick für das noch so kleinste Detail, Hartmut Püchner und nicht zuletzt meiner Mutter.

In besonderem Maße haben die Arbeit zudem Leonie Zilch mit ihrer unglaublichen Expertise zur Pornographie begleitet, für die ich ebenso dankbar bin wie für die mittlerweile über zehn Jahre währende Freundschaft, Felix Hasebrink und Anna-Sophie Philippi im Bochumer Kolloquium und darüber hinaus, Laura Teixeira mit ihren wertvollen Einblicken ins brasilianische Kino, Elena Vogman durch ihre Anmerkungen zu Eisenstein und Bataille, dem *Russian State Archive of Literature and Art* für die Bildrechte zu Sergej M. Eisensteins Zeichnung auf dem Buchumschlag und Fernanda Pessoa, die mein Denken durch ihre eigene Auseinandersetzung mit *Pornochanchadas* stark geprägt hat.

Den Grundstein für meine Beschäftigung mit erotischem Kino, insbesondere mit der brasilianischen *Pornochanchada*, haben Vinzenz Hediger und Daniel Fairfax gelegt. Vinzenz Hedigers Förderung während des Studiums, die Gespräche, als ich angefangen habe, mich für brasilianische Filme zu interessieren, ebenso wie seine Unterstützung in der Organisation meines ersten Forschungsaufenthalts in Brasilien, werde ich nie vergessen – auch hierfür möchte ich danken. Daniel Fairfax' langjähriges Interesse an meiner Forschung, seine humoristischen, kritischen und intellektuell anspruchsvollen Kommentare zu verschiedenen Fragen, die mich immer wieder beschäftigen, haben meine Arbeit stark beeinflusst und um politische wie filmtheoretische Überlegungen erweitert.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei Philipp Benkert für den stetigen Austausch und für sein herausforderndes Denken um ein, zwei oder mehr Ecken bedanken, bei Alexander Chenchenko, Jelena Brezac, Manon Klein, Maxi Casper und Henrike Lindenberger für all die Momente abseits der Dissertation, für mein Fundament, für meine Freude. Ich möchte mich bei Trixi bedanken, dafür, dass sie sich mit amüsiertem Interesse durch meine Masterarbeit gekämpft hat und für all die Momente seitdem. Der größte Dank aber gebührt meinen Eltern, Thomas Peuker und Monika Wehrheim. Durch seine Leidenschaft für Filme, durch regelmäßige Filmquizzes und DVD-Geschenke, sein aufrichtiges Interesse und seine Neugier an dem, was mich umtreibt, durch mal philosophische, mal pragmatische Antworten auf meine Fragen, hat mein Vater mich – und mit mir diese Arbeit – zu dem gemacht, was ich bin. Meine Mutter ist Quelle, antreibende Kraft und Grundfeste meines Wegs in die Wissenschaft. Sie ist sicherer Hafen, kritische Gesprächspartnerin, (feministisches) Vorbild und der herzlichste Mensch, den ich kenne. Danke, Mama.

Hannah Peuker, geb. 1993, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Filmwissenschaft am Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum. Sie promovierte am DFG-Graduiertenkolleg »Medienanthropologie« an der Bauhaus-Universität Weimar. Ihre Forschungsschwerpunkte beinhalten Filmgeschichtsschreibung und -philosophie, Ästhetische Theorie, Transnationale Kulturanalyse und Affekttheorie.