

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 BfG, 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 Filmerotik 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, *Cinerotica* (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.

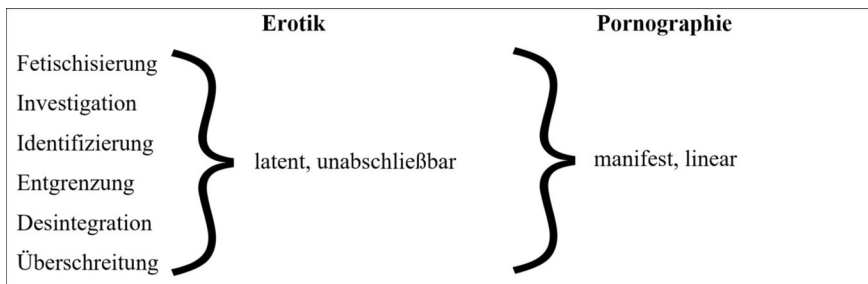
Gleichzeitig ist es wichtig, keine dieser Ausrichtungen als Mangelerscheinung der anderen zu begreifen, sondern erst einmal wertneutral die unterscheidbare Ausrichtung

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 zensurierender 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 filmästhetischen 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 Kameraschnitten.

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.



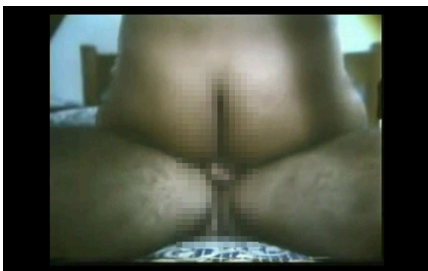
Quelle: O BEIJO DA MULHER PIRANHA, Stills.

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 Eiszustellungen 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

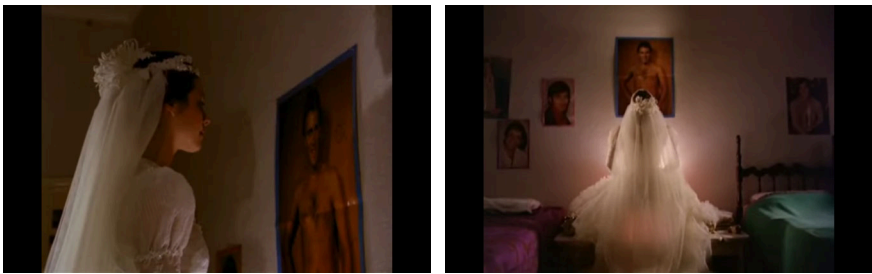
Das Stöhnen wird filmisch von der Idee der Bezeugung von authentischer Lust entkoppelt. Es beginnt zunehmend den Platz der Lust eigenständig einzunehmen, diese zu er-

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

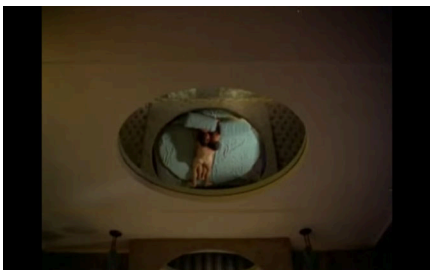
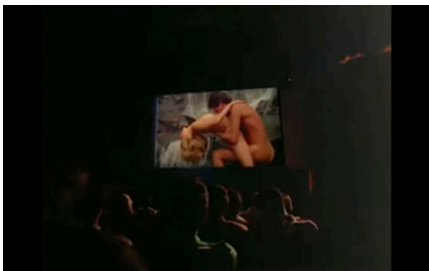
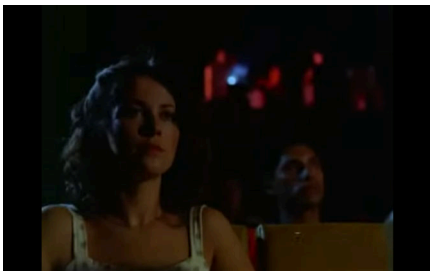
Wenn die Ästhetik der Reibungslosigkeit im Pornographischen als Kompensationsstrategie für die Gefahr der Verunsicherung und der potenziellen Verletzung der Rezipient_innen durch das somatische Mitfühlen angesehen werden kann, dann ist dies genau der Punkt, an dem das Erotische ansetzt. Erotik ist dieser 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 *Symposion* (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 Liebenswerten 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.

