

## 8. Die Zerrüttung der (erotischen) Erfahrung in E AGORA JOSÉ? (1979)

---

In der Hinwendung zum brasilianischen Kontext der 1970er-Jahre gilt es zuvorderst festzuhalten, dass es sich bei dem politischen System, in dem die Erotikfilme zu verorten sind, im Gegensatz zu Italien und Japan um eine Diktatur handelte. Mit einem ersten Putsch 1964 stürzte das brasilianische Militär die linke Regierung unter João Goulart.<sup>1</sup> Zwischen 1964 und 1968 wurde eine demokratische Fassade aufrechterhalten, doch als studentische sowie Arbeiter\_innen-Proteste gegen die Regierung zunahmen, fielen selbst die basalsten demokratischen Prinzipien dem Autoritarismus der Militärregierung zum Opfer.

In einem zweiten (diesmal internen) Putsch wurde durch die Verabschiedung des *Ato Institucional No. 5* (AI-5) und des Ergänzungsakts Nr. 38 am 13. Dezember 1968 der Kongress auf unbestimmte Zeit aufgelöst. Bürger- und Persönlichkeitsrechte wurden suspendiert und gewaltvolle Zensur- und Repressionsmaßnahmen durchgesetzt (vgl. König 2014, 301). Das Jahr 1968 bedeutet folglich für den brasilianischen Kulturbereich nicht wie andernorts den Ausbruch einer Liberalisierungswelle, sondern vielmehr den Beginn der systematischen Verfolgung von regierungskritischen Künstler\_innen, eine Massenemigration der Verfolgten und das Ende artikulierbarer (künstlerischer) Kritik an der Regierung.<sup>2</sup>

In Italien und Japan fanden in den 1970er-Jahren (wie in den zwei vorangegangenen Kapiteln ausgeführt) rege Auseinandersetzungen mit den freiheitsversprechenden

- 
- 1 Goulart hatte unter anderem eine Bodenreform und ein breit aufgestelltes Alphabetisierungsprogramm (*Plano Nacional de Adultos*) für die bis dato zu 35 % aus Analphabet\_innen bestehende Bevölkerung angestrebt (vgl. Rezende Pinto 2020). Beide Vorhaben führten zu der Annahme, Goulart verfolge kommunistische Umsturzpläne für die brasilianische Gesellschaft, und galten im Zuge der sich in Lateinamerika zuspitzenden Logik des Kalten Krieges als Legitimation für das militärische Eingreifen.
  - 2 Eine vergleichbare Einbettung der brasilianischen Erotikfilme in die Politik der brasilianischen Militärdiktatur habe ich in dem Artikel *Somatische Grenzgänger. Die Ästhetik der Pornochanchada im Kontext der brasilianischen Militärdiktatur* (Peuker 2021) vorgenommen. Einige Argumente des Artikels greife ich im Verlauf des Kapitels auf. Diese werden an den entsprechenden Stellen gekennzeichnet.

Nachwirkungen von 1968 auf der einen und den enttäuschten Hoffnungen auf der anderen Seite statt. Diese Auseinandersetzungen übertrugen sich nicht zuletzt auf die Narrative und Ästhetiken erotischer Filme und führten dort zu einer Verschaltung der erotischen Zuschauer\_innen-Adressierung mit der politischen Thematisierung des Übergangs von breiten Protestbewegungen zu isolierten terroristischen Gruppen. Die Diskurse und Kulturpraktiken waren in Brasilien derweil von der politischen Zensur und der Verfolgung von Regime-Kritiker\_innen und Widerstandskämpfer\_innen bestimmt. Auch in Brasilien gab es eine terroristisch agierende Guerilla-Bewegung<sup>3</sup>, die vornehmlich aus zwei Gruppen bestand: dem *Comando de Liberação Nacional* (COLINA), das 1967 im Kampf gegen die Militärregierung gegründet wurde und dem unter anderem die damalige Studentin und spätere Präsidentin Dilma Rousseff angehörte, sowie der *Ação Libertadora Nacional*, deren intellektueller Kopf Carlos Marighella das einflussreiche Manifest *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* (2020 [1969]) verfasste. Auch hier fand ein Übergang von einer breiten Protestbewegung hin zu Guerilla-Kleingruppen statt, doch diese Entwicklung stand unter anderen Vorzeichen als in Italien und Japan, stellte sie doch die Reaktion auf den Regimewechsel durch das Militär und keine Ausbildung terroristischer Kleingruppen innerhalb demokratischer Systeme dar. Diese Form des Widerstands war von Beginn an prekär. Carlos Marighella wurde noch 1969 in São Paulo von der Polizei erschossen und auch ein Großteil der COLINA wurde 1968/1969 verhaftet und größtenteils zu Tode gefoltert (so u.a. João Lucas Alves, Serenio Viana Colon und Murilo Pezutti).

Aus den divergierenden politischen Umständen ergibt sich ein entsprechend anderer filmischer Bezug zur Idee einer sexuellen und politischen Revolution. Diese ist hier nicht wie in *KLEINHOFF HOTEL* als verlorengegangene Utopie oder wie in *ECSTASY OF THE ANGELS* als von Dogmatismen korrumpierte Idee und deswegen lediglich ateleologisch fortführbarer Anarchismus zu verstehen. Die schiere Angst vor einer eventuell möglichen sozialistischen Revolution lieferte in Brasilien die Legitimationsbasis für die Wendung der brasilianischen Staatsform in eine von Gewalt und militärischer Hegemonie geprägte Diktatur. Das Scheitern der linken Revolution, das sich in allen drei Kulturkreisen als grundlegendes Thema der 1970er-Jahre erweist, nimmt in Brasilien seine radikalste Form an: Das vermeintliche oder tatsächliche Scheitern führt nicht, wie im Fall Italiens oder Japans, zu einer Verfestigung des (kapitalistischen) Status Quo, mit nunmehr liberaleren kulturellen Codes, sondern zu einem Umschlag in diktatorischen Konservatismus und Autoritarismus.

Eine offene filmische Beschäftigung mit positiv konnotierten Revolutionsidealen konnte in brasilianischen Filmen der 1970er-Jahre aufgrund der Zensurbestimmungen nicht stattfinden. Dennoch wäre es falsch zu behaupten, dass die Idee politischer Umstürze überhaupt keine Relevanz in diesem Kontext besaß. Auf gesellschaftlicher Ebene

3 Der Begriff ›terroristisch‹ meint hier wie auch in den vorangegangenen Filmanalysen keine wertende Beurteilung, die Terrorismus gegenüber Widerstand abgrenzt. Der Begriff des Terrorismus bezieht sich stattdessen auf »die Androhung bzw. Anwendung von Gewalt zur Durchsetzung bestimmter (z.B. politischer oder wirtschaftlicher) Ziele« (Politik-Lexikon o.J.). Im Weiteren Verlauf der Analyse wird in diesem Sinne auch von »Staatsterrorismus« als einer Form der Gewaltausübung die Rede sein, »wenn ein Staat gezielt Terrormethoden einsetzt, um außen- oder innenpolitische Ziele durchzusetzen« (ebd.).

gab es durchaus Widerstand gegen die Militärregierung, wie das erwähnte Manifest und Aktionen der Guerilla-Gruppen zeigen. Bezogen auf Filme lässt sich die These aufstellen, dass gerade das Umschlagen von revolutionären Ideen ins absolut Negative, in autoritäre Gewalt und staatliche Verfolgung audiovisuell zumindest unterschwellig aufgegriffen und verarbeitet wurde und dass dies vornehmlich im Format von Erotikfilmen geschah. Als Zensurmaßnahmen Ende der 1970er-Jahre schrittweise einer Liberalisierung unterzogen wurden, konnte staatliche Gewalt erstmals explizit verhandelt werden – wie am nachfolgenden Filmbeispiel zu zeigen sein wird – und auch dies geschah im Brennglas filmischer Erotik.

Anstatt wie in Italien oder Japan Erotik zu inszenieren, um Paradigmen des linken Terrorismus im Kontext der 1970er-Jahre zu verhandeln, lässt sich im Fall Brasiliens beobachten, dass filmische Erotik hier genutzt wurde, um ein Tabu zu thematisieren, nämlich die Taten eines Gewaltregimes, das die eigene Bevölkerung durch Verfolgung, Folter und Unterdrückung *terrorisiert*. Als ausgeflaggte Reaktion auf einen vermeintlich geplanten kommunistischen Umsturz nahm die brasilianische Regierung selbst zusehends terroristische Züge an.<sup>4</sup> In diesem Sinne wird die filmische Verschaltung von Terrorismus und Erotik im brasilianischen Kontext nicht (wie im italienischen und im japanischen Erotikfilm) durch die Erotisierung linker Terrorist\_innen vollzogen, sondern durch das Anprangern terroristischer Züge auf Seiten der Staatsmacht.

## 8.1 Zwischen Geheimhaltung und Ausstellung – Die Problematik der Folterdarstellung

Ody Fragas Erotikthriller E AGORA JOSÉ? (TORTURA DO SEXO) (*And now José? [Sexual Torture]*, Ody Fraga, BRA 1979) beginnt mit der Einblendung einer schriftlichen Positionierung, die den Film noch vor seinem Beginn in einem politischen Repräsentationsdiskurs verortet: »Wir glauben, dass in einer offenen und demokratischen Gesellschaft alle menschlichen Probleme diskutiert werden müssen. Egal wie unangenehm sie sind.«<sup>5</sup> (Vorspann E AGORA JOSÉ?). Im Gegensatz zu dem verbreiteten Vorurteil gegen brasilianische

4 Eine Parallele zwischen terroristisch agierenden Gruppierungen und diktatorischen Staaten lässt sich u.a. mithilfe der Racket-Theorie Max Horkheimers benennen. Das Racket meint bei Horkheimer ein Gewaltsystem, das »kein Erbarmen mit dem Leben außer ihm, einzig das Gesetz der Selbsterhaltung« kennt (1985, 290). Als bandenförmige, mafiöse Gruppierung steht die Organisationseinheit des Rackets der Idee des Rechtsstaats erst einmal antagonistisch gegenüber, doch Horkheimer weist nicht nur kriminelle Vereinigungen als Rackets aus, sondern spricht von akademischen Rackets, klerikalen Rackets, polizeilichen Rackets (vgl. ebd., 291). Das Racket sei die »Grundform der Herrschaft« schlechthin (ebd., 287). Ein Staat kann in diesem Sinne die Form eines Rackets annehmen, wenn er die Herrschaft zum Selbstzweck erhebt, dem eigenen Herrschaftsanspruch alles Leben unterordnet und diesen in einer Monopolisierung von Gewalt durchsetzt. Zwischen terroristischer Gruppierung und auf Gewaltausübung basierenden Diktaturen lassen sich dann keine klaren Grenzen mehr ziehen. Vielmehr zeigt die Racket Theorie grundlegende Analogien auf.

5 Original: »Acreditamos que numa sociedade aberta e democrática todos os problemas humanos devem ser discutidos. Mesmo que desagradáveis.«

nische Erotikfilme, die sogenannten *Pornochanchadas*<sup>6</sup>, demzufolge diese durch die Evokation von angenehmen Gefühlswelten von den politischen und sozialen Problemen der Militärdiktatur abzulenken versuchten (s. Kapitel 2.1), findet die zitierte Selbstverortung in affektiven Registern des *Unangenehmen* statt, die das Aushandeln unangenehmer Themen sogar zum notwendigen Bestandteil demokratischer und offener Gesellschaften deklariert – auch wenn hier ein gewisser Zynismus mitschwingt, war den damaligen Zuschauer\_innen doch deutlich bewusst, dass sie in einer solchen Gesellschaft nicht lebten. Unangenehm ist die Handlung des anschließenden Films dabei allemal, mehr noch: Sie ist zutiefst verstörend, denn E AGORA JOSÉ? kreist um das Thema der (mitunter sexuellen) Folter, die als politische Waffe eingesetzt wird.

In der Verbindung des Folter-Themas mit der sprachlichen Proklamation der Notwendigkeit ihrer Thematisierung nimmt E AGORA JOSÉ? einen breiten Diskurs über den kulturellen, insbesondere audiovisuellen Umgang mit Folter vorweg, der sich sowohl in Brasilien als auch international eigentlich erst im 21. Jahrhundert juristisch und medial auffächerte. Ausschlaggebend war hierfür in Brasilien wie auch in anderen lateinamerikanischen Ländern die Gründung von Wahrheitskommissionen (für Brasilien die *Comissão Nacional da Verdade*). In Brasilien geschah dies 2011 unter der Ex-Präsidentin Dilma Rousseff. Die lateinamerikanischen Wahrheitskommissionen gingen aus gesellschaftlichen Protesten und Forderungen hervor, doch gemeinhin geschah dies eben erst mit einer zeitlichen Verzögerung von mehreren Jahrzehnten (vgl. Scheuzger 2009). In Lateinamerika wird dieser verspätet einsetzende Prozess der Aufarbeitung der Menschenrechtsvergehen in den Diktaturen als *memoria*-Diskurs bezeichnet.

Die in diesem Diskurs breit diskutierte Frage, nach dem sprachlichen Umgangs mit dem sprachlich Nicht-Fassbaren, erweitert sich im Bereich des Filmischen um das per se dem Akt der Folter eingeschriebene Verhältnis zwischen Geheimhaltung und gezielter Inszenierung, das im filmischen Durcharbeiten schlimmstenfalls seine Verdoppelung erfährt. Wie Reinhold Göring in der Einleitung des Sammelbandes *Die Verletzbarkeit des Menschen* (2011) argumentiert, ist dem Akt der Folter ein Moment der Ausstellung und der Vermittlung gegenüber Dritten immanent. Die Inszenierung, Dokumentierung oder Beobachtung der Folter durch Dritte stellt einen grundlegenden Bestandteil der Gewalt dar und dient sowohl der zusätzlichen Demütigung des Opfers als auch der emotionalen Entlastung des Täters bzw. der Täterin, für den die eine Zweierkonstellation zu intim wäre, um die Zerstörung des Gegenübers emotional von sich fernhalten zu können (vgl. ebd., 11).

Wie kann man also folterimmanente Praktiken der Zurschaustellung filmisch aufgreifen, ohne deren Gewaltförmigkeit zu reproduzieren? Wie kann eine affektive und geschichtliche Durcharbeitung von Folter und Gewalt filmisch vollzogen werden, ohne die Demütigung der Opfer zu wiederholen und eine erneute (Blick-)Achse zwischen Pei-

6 Im Laufe der 1970er-Jahre bildeten sich zahlreiche Subgenres heraus, die wie auch E AGORA JOSÉ? nur noch wenig mit den frühen (vor allem komödiantischen) *Pornochanchadas* gemein haben. Debatten darüber, ob diese Filme trotzdem noch als *Pornochanchadas* zu bezeichnen seien oder nicht, werden im brasilianischen Kontext geführt (vgl. Bertolli Filho/Amaral 2016), sind für die hier vorgeschlagene Analyse aber nebensächlich.

niger\_in und Zuschauer\_in zu kreieren, die den oder die Gefolterte\_n in das affektive Feld der Scham, der Exteriorisierung und der Fremdheit verweist?

Diese Fragen sind umso dringlicher, als E AGORA JOSÉ? (ähnlich wie KLEINHOFF HOTEL und ECSTASY OF THE ANGELS) in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den historisch real stattfindenden Ereignissen erschien, die im Film thematisiert werden. Zum Zeitpunkt der Kinoauswertung befand sich Brasilien in einer zwar graduell gelockerten, doch nach wie vor autoritären und Folter-praktizierenden Diktatur – die Jahre 1974 bis 1985 werden gemeinhin als ›Phase der Öffnung‹ (*abertura*) und der ›Entschärfung‹ (*distensão*) bezeichnet, waren jedoch weiterhin von gewaltvollen Unterdrückungsmechanismen geprägt (vgl. König 2014, 322–323). Mit dem plötzlichen Tod von Justizminister Petrônio Portella 1980 verschärften sich die Zensurmaßnahmen zudem erneut. Wie die Soziologin und Filmwissenschaftlerin Caroline Gomes Leme in ihrer Dissertation *Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil* (2011) argumentiert, hätte E AGORA JOSÉ? nach dem Tod Portellas in den frühen 1980er-Jahren weitaus größere Probleme mit den Zensurbehörden gehabt als noch 1979 (vgl. Leme 2011, 26). Auch Ody Fraga betont in einem Interview von 1980, wie stark sich Petrônio Portella für die Veröffentlichung des Films eingesetzt habe und dass das Abwenden von Zensurmaßnahmen maßgeblich dem Justizminister zu verdanken gewesen sei (vgl. Fraga 1980).

Das Thematisieren von Menschenrechtsverletzungen der Militärregierung wurde zwar in dem kurzen Zeitfenster von 1974–1979 und dann wiederum ab der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre mit der Rückführung in eine Demokratie teilweise möglich, doch das öffentliche Diskutieren von Folter war nach wie vor kaum möglich. Die Tatsache, dass am 28. August 1979 ein Amnestiegesetz verabschiedet wurde, welches die Vergehen der Diktatur und damit auch der Folterer und Folterinnen der strafrechtlichen Verfolgung entthob, lässt sich im Sinne eines wortwörtlichen Totschweigens von Verbrechen deuten. Erst mit der Gründung der brasilianischen Wahrheitskommission 2011 begann eine wirkliche Aufarbeitung der Geschehnisse. Ein Großteil der Verbrechen ist jedoch nach wie vor unaufgeklärt und eine strafrechtliche Verfolgung erwies sich nach über 30 Jahren als fast unmöglich. Der Umgang mit bzw. die Bewertung der Folter während der Jahre der Diktatur ist dementsprechend in der brasilianischen Gesellschaft nach wie vor umstritten und wird spätestens seit dem Amtsenthebungsverfahren Rousseffs aktiv einem Geschichtsrevisionismus unterzogen.<sup>7</sup>

7 Der Geschichtsrevisionismus schlägt sich nicht zuletzt dahingehend nieder, dass nachgewiesene Folterer wie der ehemalige Kopf des brasilianischen Geheimdienstes und Repressionsorgans DOI-CODI (*Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna*) Carlos Alberto Brilhante Ustra während des Impeachment-Verfahrens gegen Rousseff von Jair Bolsonaro zitiert und von seinen Unterstützern mit Applaus versehen wurde, um die Präsidentin als nachweisliches Folteropfer der Militärdiktatur zu demütigen und zu diskreditieren (vgl. Agência Brasil 2016). Bolsonaro eröffnete seine Rede zum Amtsenthebungsverfahren 2016 mit den Worten: »Perderam em 64, perderam agora em 2016. Pela família, [...] pela memória do coronel Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de tudo, o meu voto é sim.«

Auf Deutsch: »Sie haben '64 verloren, sie haben jetzt 2016 verloren. Für die Familie, [...] für die Erinnerung an Oberst Brilhante Ustra, den Schrecken von Dilma Rousseff, für die Armee von Caxias, für die Streitkräfte, für Brasilien über allem, und für Gott über allem, meine Stimme ist ja.«

Dass es dem Film gelang, das Schweigen um die Folter zumindest partiell aufzubrechen, ist von daher ein durchaus bemerkenswertes Moment in der Auseinandersetzung mit dem bis heute kaum aufgearbeiteten Thema. Ody Fraga bezeichnete den Film als Versuch, über Menschenrechte zu sprechen und auszutesten, inwieweit dies zum Zeitpunkt der Dreharbeiten in der brasilianischen Gesellschaft möglich sei (vgl. Fraga 1980). Als frühesten Film, der das Thema der politischen Folter so explizit aufgreift, wird *E AGORA JOSÉ?* analytisch oftmals als Testlauf für nachfolgende Filme eingestuft, also als Film, an dem andere Filmemacher\_innen beobachteten, wie die Reaktionen der Zensurbehörden ausfielen. Eine Vergleichbarkeit lässt sich bspw. zwischen *E AGORA JOSÉ?* und dem wesentlich berühmteren, 1982 erschienenen Film *PRA FRENTE, BRASIL (Go Ahead Brazil!)*, Roberto Farias, BRA 1982) feststellen, was die Beobachtungsthese verstärkt. Leme benennt im Vergleich beider Filme, dass es erstaunlich ist, dass die Folter in *E AGORA JOSÉ?* als polizeilich ausgewiesen und das Gefängnis mitten in São Paulo situiert wird, wohingegen in *PRA FRENTE BRASIL* von paramilitärischen Einrichtungen (also gerade nicht staatlich legitimierte Gefängnisse) gesprochen wird (vgl. Leme 2011, 18). Als weiteres Beispiel kann an dieser Stelle *A FREIRA E A TORTURA (Die Nonne und die Folter)*, Ozualdo Candeias, BRA 1983) angeführt werden, in dem die Folter ebenso in ein paramilitärisches Gefängnis im brasilianischen Niemandsland ausgelagert und dergestalt als vom Wissen des Staates und der Bevölkerung entzogen dargestellt werden musste. Diese Vergleiche bestätigen die These, dass *E AGORA JOSÉ?* ein zensurpolitisches Zwischenfenster abpasste und Aspekte zeigen konnte, die kurze Zeit später bereits von Neuem zensiert wurden.

Gleichzeitig birgt die zeitliche Nähe zur damals weiterhin stattfindenden Folter die Gefahr einer Instrumentalisierung durch die politische Hegemonie. Das Offenlegen von Gewalt konnte in eine zusätzliche Drohgebärde im Abschreckungskampf gegen gesellschaftlich Geächtete und politisch Verfolgte verkehrt und als Werkzeug des Folterapparats, statt als dessen Kontrapunkt gebraucht werden.

Um die Folter herrscht ein eigenartiges Verhältnis von Geheimnis und Offenbarung, Verbergen und Entdecken. Folter wird ausgestellt, ihre größte soziale Wirkung in der Gesellschaft, auf die sie sich richtet, hat, zumindest in der Moderne, Folter aber, wenn sie trotz ihrer Ausstellung wie ein gefährliches Geheimnis verschwiegen wird. Geheimnis und Ausstellung geschehen in ein und demselben Akt. (Göring 2011, 10–11)

Sowohl die Geheimhaltung als auch die Ausstellung der Folter bergen Göring zufolge die Gefahr, eine Komplizenschaft mit den Täter\_innen herzustellen. Wie nun geht insbesondere ein brasilianischer Erotikfilm, der genregemäß alles andere als bekannt für den versierten Umgang mit politisch heiklen Themen ist, mit dieser Problematik um? Welche Rolle spielt dabei insbesondere die Erotik? Kann sie als Deckmantel angesehen werden, um das Thema der politischen Verfolgung überhaupt filmisch verhandeln zu können, da – so lässt sich argumentieren – Erotikfilme von Zensor\_innen ebenso wenig ernst genommen wurden wie von Intellektuellen und dadurch einen gewissen Spielraum besaßen, der den als »seriös« erachteten Filmgenres versagt blieb? Ist sie mehr noch Bestandteil eines kritischen, dezidiert affektiv-körperlichen Durcharbeitens des von Trauma behafteten Themas der Folter? Oder stellt sie Gegenteiliges dazu ein weiteres Moment

der Opfer-Fetischisierung und der Demütigung dar, die noch dazu mit einem sexualisierenden Voyeurismus im nunmehr öffentlichen Raum einhergeht?

## 8.2 Und nun José?

E AGORA JOSÉ? handelt von der Gefangennahme des jungen Betriebswirts José Zurin (Arlindo Barreto). Eine polizeiliche Spezialeinheit verschleppt José in ein Kellergefängnis in São Paulo, um von ihm den Aufenthaltsort des früheren Universitätsfreundes Pedro (Pericles Campos) zu erfahren. Bereits in der Szene der Verhaftung stellt der Capitão des Kommandos (Henrique Martins) klar: »Offiziell bist und warst du nie gefangen«.<sup>8</sup> Mit Pedro feierte José am Abend vor seiner Gefangennahme noch eine sexuelle Orgie. Was er jedoch nicht wusste ist, dass Pedro als Anführer einer subversiven linken Gruppe aktiv ist. Seine Beziehung zu Pedro, seine potenzielle Komplizenschaft mit der Gruppe und geplanten Aktionen soll José nun erst in Verhören, später dann unter Folter preisgeben. Im Laufe des Films werden neben José auch Velma (Ana Maria Soeiro) – die Geliebte Josés und Ehefrau seines Chefs Alberto (Luís Carlos Braga) – sowie die zwei Sexarbeiterinnen, die an der Orgie teilnahmen, inhaftiert und ebenso wie José der Folter unterzogen.

Durch die Gefangennahme und sexuelle Folter der drei Frauen nähert sich E AGORA JOSÉ? an das Sexploitation-Subgenre des *Woman-in-Prison-Films* (WIP-Film) an, das im Kontext der 1970er-Jahre ein prägnantes Beispiel für die Misogynie des Erotikkinos abgibt (vgl. da Silva 2018). Dazu arbeitet Caroline Leme heraus, dass zwischen dem politischen Inhalt und der sexualisierenden Filmsprache in E AGORA JOSÉ? ein starker Widerspruch besteht, der für Produktionen der *Boca do Lixo* in São Paulo generell charakteristisch sei (vgl. Leme 2011, 23). In die Nähe zum WIP-Film rückt E AGORA JOSÉ? insbesondere durch den anderen Umgang mit den drei Frauen im Vergleich zu José: Während die Frauen fast durchgängig nackt gezeigt und gefoltert werden, variiert die Darstellung Josés zwischen angekleidetem und nacktem Körper. Dabei werden die Frauen in ihrer Nacktheit größtenteils exponiert, wohingegen Josés nackter Körper oftmals verdunkelt oder abgeschnitten gezeigt wird (ebd., 22).

Eine solche Sexualisierung weiblichen Schmerzes wird vor allem auf dem Filmplakat unterstrichen und reproduziert misogynie Genrekonventionen der WIP-Filme sowie der hypersexualisierten Filmwerbung der brasilianischen *Pornochanchada* (Abb. 1). So problematisch eine solche Reproduktion von Gewalt auch ist, so führten doch die konventionellen Inszenierungen und Darstellungen von fetischisierenden, gewaltvoll-männlichen Blicken auf den weiblichen Körper dazu, ein Publikum mit dem Film E AGORA JOSÉ? anzulocken, das andernfalls kaum dazu bereit gewesen wäre, sich mit dem Thema der politischen Folter auseinanderzusetzen. Im Unterschied zum Filmplakat lässt sich im Film selbst ein durchaus ambivalentes Bild im Umgang mit der sexualisierten Gewalt gegenüber den verhafteten Frauen ausmachen. Dass zudem nicht nur Frauen, sondern vor allem José als männlicher Hauptcharakter den Qualen des Regimes ausgesetzt wird, grenzt den Film wiederum von der Mehrzahl der WIP-Filme ab, die weibliche Opfer im

8 Original: »Oficialmente, você não foi nem está preso.«

Kontrast zu Männern in Machtpositionen inszenieren (vgl. da Silva 2018).<sup>9</sup> Im Vergleich zu PRA FRENTE BRASIL lässt sich zudem verzeichnen, dass die männlichen Folterer in E AGORA JOSÉ keine positiv besetzten Identifikationsfiguren darstellen. Merkwürdig unbeholfen und animalisch<sup>10</sup> widersprechen sie dem Bild des männlichen Folterers als omnipotentem Hegemon, der bspw. in PRA FRENTE, BRASIL in dramatischer Länge getötet wird, was die Katharsis des zuvor filmisch erlebten ermöglicht. Eine derartige, mit Täter-Heroifizierung Hand in Hand gehende, emotionale Katharsis ermöglicht E AGORA JOSÉ? nicht.

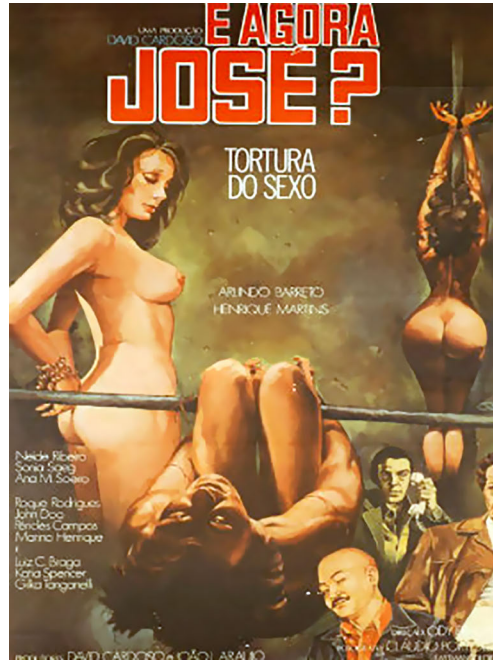
Im Verlauf des Films werden die drei Frauen parallel zu oder teils gemeinsam mit José verschiedenen Foltermethoden unterzogen. Pedro und seine links-militante Gruppe haben unterdessen von Josés Gefangennahme erfahren und versuchen ihn zu befreien, indem sie den Chef Alberto bedrohen. Alberto hätte zwar die Mittel, um José und seine Frau Velma frei zu lassen, doch aus Rachsucht über die Affäre der beiden beginnt er mit den Folterern zu kollaborieren. Dieses Motiv wird explizit sogar von José thematisiert, wobei er auf das Verhältnis zwischen wirtschaftlichem Wachstum und politischer Gewalt im Brasilien der 1970er-Jahre zurückgreift. Leme führt dazu folgendes aus:

Die Beziehung zwischen Unternehmern und Repressionsorganen wird durch Josés Ausführung über den Sinn des Handelns der staatlichen Agenten thematisiert: ›Sie verteidigen Alberto! Sie verteidigen alle Albertos in diesem Land und ihre Geschäfte!‹. Die Situation von José ist ironisch, da er als direkter Berater von Alberto gearbeitet und sich nicht gegen die etablierte Ordnung gestellt hat; im Gegenteil, wie er seiner Geliebten (Albertos Frau) nach der ersten Folterung erklärt: ›Das Schlimmste, Velma, ist, dass dies auch meine Seite ist. Ich wollte ein Kapitalist, ein Millionär, ein Bourgeois sein, aber schau, was aus mir geworden ist...‹. (Leme 2011, 19)<sup>11</sup>

- 
- 9 Zudem ist zu bemerken, dass die Anerkennung von sexuellen Übergriffen und Vergewaltigungen als Foltermethode in den 1970er- und 1980er-Jahren noch nicht allgemein etabliert war. Einen hierfür wichtigen Schritt leistete Deborah Blatt mit ihrem 1991/1992 erschienenen Artikel *Recognizing Rape as a Method of Torture*. Hierin analysiert sie die Geschichte von Vergewaltigungs- und Folterverboten anhand einer Vielzahl internationaler Konventionen. Blatt prangert an, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Folter und Vergewaltigung immer noch als voneinander zu trennende Delikte behandelt wurden und dass sexuelle Übergriffe und Vergewaltigungen zwar als Menschenrechtsverletzungen, jedoch nur in den seltensten Fällen als Foltermethoden anerkannt wurden – selbst dann, wenn sie von staatlichen Institutionen angeordnet oder ausgeübt werden (vgl. Blatt 1991/1992, 822). E AGORA JOSÉ? Ist ein Film, der diesen Zusammenhang explizit macht und anprangert.
- 10 Durch tierähnliche Geräusche werden die Folterer im Bereich des Animalischen verortet. Diese Zuschreibung findet sich auch und noch wesentlich stärker ausgeprägt in A FREIRA E A TORTURA, wo die Folterer größtenteils grunzen oder hecheln. Die Animalisierung von Charakteren wird gemeinhin dem ästhetischen Repertoire des *Cinema Marginal* zugesprochen (vgl. Ramos 1987), was wiederum die in Kapitel 2.1 aufgeworfene These bestärkt, dass zwischen avantgardistischem *Cinema Marginal* und populärer *Pornochanchada* zahlreiche Interferenzen bestehen, die beide Genrekategorien als nicht klar voneinander trennbar ausweisen (vgl. hierzu Peuker 2024).
- 11 Original: »A relação entre empresários e órgãos de repressão também é trabalhada, por meio da explicitação de José sobre o sentido maior da ação dos agentes da repressão: ›Defendem Alberto! Todos os Albertos desse país e seus negócios!‹. A situação de José é irônica, pois era assessor direto de Alberto e não se opunha à ordem estabelecida; ao contrário, conforme ele mesmo declara à

In der Verbindung zwischen ökonomischem Wachstum und politischer Folter tangiert die filmische Aushandlung einen der Kernaspekte gewalttätiger autoritärer Regime im Allgemeinen und der brasilianischen Diktatur im Speziellen. Die Folter ist nicht – wie in geschichtsrevisionistischen Positionen bis heute behauptet wird (vgl. u.a. Mazui/Rodrigues 2022) – ein unschöner Nebenaspekt des ökonomischen Wunders der brasilianischen Militärdiktatur, sondern deren Fundament.<sup>12</sup>

Abb. 1: Das Filmplakat zu E AGORA JOSÉ?



Quelle: Peuker (2021), 92.

sua amante (esposa de Alberto), após ter passado pela primeira sessão de tortura: »O pior, Velma, é que esse é meu lado também. Eu queria ser capitalista, milionário, burguês, mas olha só o que me aconteceu...«

- 12 Sowohl die höchste Wachstumsrate der brasilianischen Wirtschaft (7–13 % des Bruttoinlandsprodukts pro Jahr) als auch das höchste Maß an Menschenrechtsverletzungen fanden in der Amtszeit von Präsident Emílio Garrastazu Médici von 1969 bis 1974 statt (vgl. Cancian 2014). Beide Entwicklungen sind hierbei weder monokausal verknüpft noch zufällig. Médici ermöglichte Stabilität in der eigenen (bis dahin zerstrittenen) Regierung, indem er dem rechtsradikalen Flügel »den systematischen Einsatz der polizei-militärischen Unterdrückung gegen alle Gegner der Diktatur« erlaubte (ebd.). Neben dieser Maßnahme führte vor allem das globale Wirtschaftswachstum zum ökonomischen Sprung Brasiliens, doch die Stabilität, die dies innenpolitisch ermöglichte, beruhte auf dem Eingeständnis gegenüber den rechtsradikalen Kräften, die die Regierungsarbeit bis dahin blockiert hatten.

Abb. 2: Der filmische Verweis auf den Tod Vladimir Herzogs in *E AGORA JOSÉ?*

Abb. 3: Das 1975 vom DOI-CODI veröffentlichte Bild des vermeintlichen Suizids Herzogs.

Abb. 4: Politische Karikatur Carlos Latuffs, Protestposter 2009: »Die Militärdiktatur Brasiliens nach der *Folha de São Paulo*«.



Quelle: *E AGORA JOSÉ?*, Still (links); Der Tod Vladimir Herzogs, fotografiert von Silvaldo Leung Vieira, veröffentl. in: *Folha de São Paulo* (1975) (mitte); Karikatur Carlos Latuffs auf einem Protestplakat (2009), <https://pt.globalvoices.org/2009/03/08/brasil-protesto-em-repudio-ao-uso-de-ditabranda-pela-folha/> (rechts).

Einen weiteren realgeschichtlichen Verweis auf die Geschehnisse der Militärdiktatur enthält eine Szene, in der der Tod eines Mitgefangenen gezeigt wird. Wir sehen eine Einblendung, die keine narrative Funktion besitzt, aber auf ein Pressefoto des Journalisten und Universitätsprofessors Vladimir Herzog hinweist, der während seiner Gefangenschaft in São Paulo 1975 vermeintlich Suizid begangen hat (Abb. 2–3). Dieses Foto war Bestandteil der offiziellen Kommunikationsstrategie der geheimdienstlichen Behörde DOI-CODI (*Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna*; übers.: Sonderkommando für Informationsoperationen – Zentrale für innere Sicherheit) über den Tod Herzogs, führte jedoch aufgrund zahlreicher Ungereimtheiten (wie der tatsächlichen Durchführbarkeit eines Selbstmords in der gezeigten Position) zu nationalen Protesten (vgl. Pessoa in Dias 2018) und wird bis heute als Sinnbild für Totalitarismus, die Einschränkung von Pressefreiheit und für Gewaltherrschaft gelesen (Abb. 4).

Am Ende des Films erliegt José schließlich den Folgen der Folter und stirbt. Velma verlässt das Gefängnis und spuckt Alberto, der draußen auf sie wartet, im Vorbeigehen ins Gesicht. In der letzten Einstellung sehen wir Alberto, der in einer Nahaufnahme schräg neben der Kamera ins Hors-Champs blickt. Es folgt ein abermaliger Schriftzug, der als Rahmung zur anfänglichen Deklaration angesehen werden kann und der den 5. Artikel der *Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte* zitiert: »Ninguém será submetido a tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante« – »Niemand darf der Folter oder grausamer, unmenschlicher oder erniedrigender Behandlung oder Strafe unterworfen werden«.

### 8.3 Von Schmerz zu Sprache zu Macht

Neben den realgeschichtlichen Verweisen auf historische Geschehnisse ist die Aushandlung der Folter im Verlauf dieses filmischen Narrativs geprägt von zwei Momenten: von poetischen Einschüben und Erotik. Diese zwei Aspekte sollen nachfolgend diskutiert werden. Während in diesem Unterkapitel der Umgang des Films mit lyrischen Einschüben im Zentrum steht, thematisiert das nächste Unterkapitel die Sexualisierung und den Umgang mit filmischer Erotik.

In seinen Verhören zitiert José wahlweise Shakespeare, Lewis Carroll, Mário de Andrade, Cecília Meireles oder auch Passagen aus der Bibel. Das Zitieren kanonischen Bildungsguts stellt dabei kein zufällig gewähltes Motiv dar, sondern verweist einerseits auf ein etabliertes Stilmittel im literarischen Umgang mit Folter, das spätestens mit George Orwells 1984 (Orwell 2021 [1949]) internationale Bekanntheit erlangte (Winston Smith rezitiert hier Gedichte, um seine geistige Gesundheit aufrecht zu erhalten). Andererseits verweisen die poetischen Einschübe auf ein komplexes Verhältnis zwischen körperlichem Schmerz und Sprache, das in der Forschung um die psychologischen und gesellschaftlichen Auswirkungen von Folter wichtig ist.

In der ersten Szene des Films wird José in das Kellergefängnis gebracht und verhört. Er ist mittig in einem abgedunkelten Raum positioniert. Über ihm hängt eine Lampe, doch die Einstellungen sind in einer Low-key Ausleuchtung aufgenommen, sodass lediglich einzelne Partien seines sitzenden Körpers hervortreten. Der ihn umgebende Raum und mit ihm der Polizeikommissar, der ihn verhört, verschwinden in umfassendem Schwarz (Abb. 5). Das Schwarz des Raums, die Belichtung und Farbgebung torpedieren den Wissensanspruch der investigativen Mise-en-Scène, doch gleichsam erscheint die Staatsmacht als umso bedrohlicher, da sie nicht sichtbar wird, nicht identifizierbar oder erkennbar ist. José ist einer unsichtbaren, ihn umgebenden Macht ausgesetzt, die von jeder Ecke aus angreifen und ihn – als den im Licht Festgesetzten – überumpeln kann.

Abb. 5: Das Diffundieren Josés im Schwarz des Gefängnisses.

Abb. 6: Die erste Nahaufnahme Josés beim Zitieren des Gedichts José.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Das Verhör beginnt mit der Frage »E agora, José?« (und nun José?), also dem Titel des Films. Diese Frage bietet José die Gelegenheit, durch das Zitieren des wiederum für den Film namensgebenden Gedichts *José* von Carlos Drummond de Andrade zu antworten:

|                       |                             |
|-----------------------|-----------------------------|
| E agora, José?        | Und nun, José?              |
| A festa acabou,       | Das Fest ist beendet,       |
| a luz apagou,         | das Licht ist erloschen,    |
| o povo sumiu,         | das Volk ist verschwunden,  |
| a noite esfriou,      | die Nacht kühlte ab,        |
| e agora, José?        | und nun, José?              |
| e agora, você?        | und nun, was ist mit dir?   |
| você que é sem nome,  | du, der du ohne Namen bist, |
| que zomba dos outros. | der die anderen verspottet. |
| [...]                 | [...]                       |

Im Film von José zitierter Auszug aus Strophe 1, *José* (de Andrade 2012 [1942], 37).

Im Moment des Rezitierens wechselt die Kamera in eine Nahaufnahme Josés. Zwar sind seine Gesichtszüge durch die harten Hell-Dunkel Kontraste nach wie vor nicht genau erkennbar, doch ist es die erste Einstellung, die ihn überhaupt als Individuum aus dem Schwarz hervortreten lässt (Abb. 6). Das Zitieren des Gedichts wird auf diese Weise bildlich mit einem Moment der Subjektivierung verknüpft. Die Passagen des Gedichts bringen Josés aussichtslose Situation zum Ausdruck. Das Fest ist vorbei, das Licht erloschen, das Volk verschwunden. Nichts bleibt mehr außer das alles in sich aufsaugende und zunichtemachende Schwarz des Gefängnisses.

Zeichnen die ersten Zeilen des Gedichts noch das Bild einer diffus-bedrohlichen Ausichtslosigkeit, so geht mit der Zeile »und nun, was ist mit dir?« eine Konfrontation des Polizeikommissars durch José einher. Die Frage wird zur Gegenfrage, wodurch José eine gewisse Handlungsmächtigkeit zurückgewinnt. Die anfängliche Frage »und nun José?« spielt dieser folglich auf den Kommissar zurück, was gleichzeitig einem Affront gleichkommt, hat doch der Gefangene in der Verhörsituation eigentlich zu antworten anstatt Gegenfragen zu stellen.

Vermittelt über eine Nahaufnahme und Josés frontalen Blick in die Kamera erhält das *você* zudem eine weitere Konnotation, nämlich die Adressierung der Zuschauer\_innen. Als Zuschauer\_innen bleiben auch wir anonyme Instanzen, ohne Namen, ohne Gesicht. Auch wir sind potenzielle Mitwisser, Schuldige, die sich über die Geschehnisse in den Gefängnissen im Klaren sind und dennoch nicht intervenieren. Mehr noch als dies werden Zuschauer\_innen zu *Spottenden*, wie es im Gedicht heißt, die potenziell einen Film über politische Folter konsumieren, um sich erregen zu lassen.

In dem hier vorgenommen transnationalen Vergleich der Erotikfilme lässt sich die besagte Einstellung zudem in ein Verhältnis zur frontalen Aufnahme falls in *ECSTASY OF THE ANGELS* setzen (s. Kapitel 7: Abb. 12). Auch in dieser Szene wurde der frontale Blick der Protagonistin mit einem Manifest verbunden, das sich an die Zuschauer\_innen richtet. Während José in der frontalen Nahaufnahme deklariert, das Volk sei ver-

schwunden und die Zuschauer\_innen als namenlos Spottende aufruft, proklamiert Fall in ECSTASY OF THE ANGELS: »Die Massen werden immer die Massen sein!«. Beide Male geht die Zuschauer\_innen-Ansprache mit konkreten Aussagen über eine abstrakt bleibende Menschenmenge einher, die als Analogie der anonymen Menschenmenge eines Kinopublikums angesehen werden kann.

Im weiteren Verlauf des Films werden die Verhöre immer brutaler. Mal wird die sexuelle Folter der Frauen mit Verhören Josés parallel montiert, mal werden die vier Charaktere gemeinsam gefoltert, müssen bei der Folter der anderen zusehen oder diese selbst ausführen. Mit der Zunahme der Brutalität schwindet Josés Artikulationsfähigkeit. Die poetischen Zitate weichen unverständlichem Gemurmeln oder Schreien. Mit dem Tod Josés am Ende des Films scheint auch die Sprachlosigkeit besiegelt zu sein. In der Hervorhebung des Unangenehmen (wie in der anfänglichen schriftlichen Einblendung angekündigt) wird insbesondere die finale Unsäglichkeit der Folter angesprochen, der Poesie, Intellekt und Ironie nur wenig entgegensetzen konnten.

Und dennoch: Auch wenn die Gewalt zuletzt über die Poesie zu siegen scheint, sollte dies nicht der vorschnellen Abwendung vom Zusammenhang von Lyrik und Folter in E AGORA JOSÉ? Vorschub leisten. Für ein differenziertes Verständnis dieses Zusammenhangs und seiner Inszenierung in dem Film ist es fruchtbar, die nach wie vor prägende Studie *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur* (1992 [1985]) der Literaturwissenschaftlerin Elaine Scarry heranzuziehen. Scarry befasst sich in ihrer Monographie ausgiebig mit dem Verhältnis zwischen den physischen Qualen der Folter und ihren sprachlichen Komponenten, was trotz der literaturwissenschaftlichen Perspektivierung für die Betrachtung des Films aufschlussreich ist.<sup>13</sup>

Für Scarrys Einordnung der Folter in machtpolitische Kontexte sind drei Aspekte ausschlaggebend: Erstens beruhe die Folter auf der Steigerung des physischen Schmerzes. Zweitens werde sie durch das Verhör (also die Überführung von körperlichem Schmerz in Sprache) objektiviert. Drittens finde im Prozess der Objektivierung eine Fokusverschiebung weg vom Schmerz des Gefangenen hin zur Sprache des Folterers statt, welche die Macht des Folterers begründet. Diese drei Aspekte beruhen dabei maßgeblich auf dem Verhältnis des physischen Körpers des Gefangenen zu seiner Welt. Die Welt des Gefangenen (seine Relationen, Emotionen, Erinnerungen und letztendlich seine Sprache) wird durch die Steigerung der im Schmerz aufgehenden Präsenz des Körpers zusehends zerstört:

Angesichts der riesenplumpen Präsenz des Körpers verliert die übrige Welt ihr Gewicht, als hätte man alles andere wie ein Gefäß auf den Kopf gestellt und entleert. Was einst voll war, ist jetzt nur noch Umriß, Skizze, Karikatur. (ebd., 50)

13 In den nachfolgenden Ausführungen werde ich aus Gründen der Lesbarkeit und der Verständlichkeit auf das Gendern verzichten, da sich Folterer und Folterin nicht in einer ›\_innen‹-Konstruktion grammatikalisch zusammenziehen lassen und die Doppelnennung den Lesefluss stark beeinträchtigt. Dies werde ich im nachfolgenden Abschnitt auch für die Gefangenen so handhaben, da es irreführend wäre Gefangene zu gendern, Folterer aber nicht. Dies würde nahelegen, dass es zwar männliche und weibliche Gefangene, keine männlichen und weiblichen Folterer bzw. Folterinnen gibt.

Scarry kontrastiert die Ausnahmeerfahrung der Folter mit sozialen Alltagserfahrungen. Letztere werden durch die Anerkennung des Anderen möglich, die wiederum zwei Aspekte in sich vereint, nämlich die Anerkennung der »Empfindungstatsache« (ebd., 58) des Anderen und die Anerkennung der Objekte seiner Empfindungen. Diese zwei Momente bedingen sich gegenseitig: Indem ich anerkenne, wer oder was meinem Gegenüber wichtig ist (Objekte der Empfindungen), erlange ich einen potenziell empathischen Einblick in seine Gefühlswelt, in seinen Wertekosmos, in sein Verhältnis zur Welt, also in die Tatsache, dass mein Gegenüber *empfindsam* ist.

In der Folter kehrt sich diese Form des Zugangs zur Welt um. Ein sich selbst reproduzierender Kreislauf der absoluten Negation und der Vernichtung von Weltlichkeit richtet sich sowohl auf die Objekte der Empfindungen des Gefangenen als auch auf dessen Empfindungsmöglichkeiten selbst: »Der Folterer benutzt die Lebendigkeit des Gefangenen dazu, die Dinge zu vernichten, für die sein Opfer lebt« (ebd., 59). Während also im sozialen Kontext die Objekte der Empfindungen genutzt werden, um die Tatsache der Empfindungsmöglichkeit des Anderen wahrnehmen und anerkennen zu können, wird in der Folter die leibliche Empfindung genutzt, um ihre Objekte zu vernichten und damit die Welt des Gefangenen nach und nach zu zerstören – was in einer Art selbstbestätigender Dynamik wiederum dazu führt, dass der folterbedingte Weltverlust des Opfers dessen schieren Anspruch auf Empfindungsmöglichkeiten mitlöscht.

Im Fall von José lässt sich dieser Prozess der doppelten Vernichtung exemplarisch nachzeichnen. Im Verlauf des Films finden alle Personen, mit denen José in seiner Welt Kontakt gepflegt hatte, entweder symbolisch oder wahrhaftig Einzug in den Kosmos des von Schmerz und Folter geprägten Gefängnisses: Die Gefangennahme seiner Geliebten kann als prägnantestes Moment dieses Prozesses angesehen werden, doch auch seine freundschaftliche Beziehung zu Pedro und das berufliche Verhältnis zu Alberto sind fortan nur noch durch die Brille von Folter, (potenziellem) Verrat und Machtausübung wahrnehmbar. Alle Personen, die José wichtig waren – alle *Objekte seiner Empfindungen* – schrumpfen in sich zusammen und werden Teil des alles umfassenden Kosmos der leiblichen Gewalterfahrung.

Diese Schrumpfung von Welt betrifft unterdessen nicht nur die Personen aus Josés Leben, sondern ebenso sein Selbst, wie in dem von Leme angeführten Ausruf Josés während seiner Verurteilung Albertos als Bestandteil der repressiven, kapitalistischen Militärdiktatur Brasiliens deutlich wird: »Das Schlimmste, Velma, ist, dass dies auch meine Seite ist. Ich wollte ein Kapitalist, ein Millionär, ein Bourgeois sein, aber schau, was aus mir geworden ist« (Leme 2011, 19). Josés Selbstverortung in der brasilianischen Gesellschaft als junger, gut verdienender Betriebswirt bricht sich an der Erkenntnis, dass die Gewalt des Regimes die ökonomische Elite (repräsentiert durch Alberto) deckt, dass der körperliche Schmerz, den er erfährt, die Kehrseite des militärischen Kapitalismus ist, mit dem er sich zuvor selbst identifizierte.<sup>14</sup>

14 Auch Velma verliert im Zuge der Folter ihren Weltbezug. Ihr Ehemann hat sie verraten, ihr Geliebter stirbt. Zwar ist es problematisch, die Welt einer Frau anhand der Männer in dieser Welt zu beschreiben, doch da der Film keine weiteren Merkmale ihrer Verbindungen zu anderen Menschen außerhalb des Gefängnisses oder zu Dingen, die ihr wichtig sind, liefert, scheint es an dieser Stel-

Der »Logik solcher Weltaustreibung« (Scarry 1992, 53) folgend, spielt zudem beinahe der gesamte Film in den klaustrophobischen Innenräumen eines Kellergefängnisses. Der Film beginnt damit, dass José in einen Keller hinabgeführt wird und endet zwar mit der Freilassung Velmas, doch José ist zu diesem Zeitpunkt bereits tot. Die Figur Josés ist folglich filmisch mit dem Ort des Gefängnisses verwoben, eine Welt außerhalb des Gefängnisses wird ihm nicht zugestanden. Stattdessen verlebt José die vollen 80 Minuten in den Zellen und im leiblichen Schmerz.<sup>15</sup> Die durchweg unterbelichteten bzw. in Low-key gefilmten Aufnahmen der Zellen bedingen es, dass auch die Kontur von José innerhalb der Räume durchlässig zu werden und mit dem Dunkel geradezu zu verschmelzen scheint. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich die bereits beschriebene Szene des ersten Verhörs neu beleuchten. Nicht nur werden hier Gefangener und Folterer erstmals zueinander positioniert: José wird fragmentierend angestrahlt, während der Folterer im diffus bleibenden Schwarz versteckt ist (Abb. 5–6). Ebenso kündigt sich der angesprochene Weltverlust des Gefangenen mit dem Eintritt in das Gefängnis bereits an.

Sprachlich findet diese Ankündigung wiederum ihre Entsprechung in der zweiten Strophe des Gedichts *José* von Carlos Drummond de Andrade. Auch dem lyrischen José ist die Welt abhandengekommen. Alles hat aufgehört, ist vermodert, von Handlungsunfähigkeit und Verlust geprägt. Zudem werden insbesondere der Verlust von Sprache und der Verlust von Zuneigung explizit benannt:

Está sem mulher,  
**está sem discurso,**  
**está sem carinho,**  
já não pode beber,  
já não pode fumar,  
cuspir já não pode,  
a noite esfriou,  
o dia não veio,  
o bonde não veio,  
o riso não veio,  
não veio a utopia  
e tudo acabou  
e tudo fugiu  
e tudo mofou,  
e agora, José?

Du bist ohne Frau,  
**du bist ohne Sprache,**  
**du bist ohne Zuneigung,**  
du kannst nicht mehr trinken,  
du kannst nicht mehr rauchen,  
du kannst nicht mehr spucken,  
die Nacht ist kalt geworden,  
der Tag ist nicht gekommen,  
die Straßenbahn ist nicht gekommen,  
das Lachen ist nicht gekommen,  
gekommen ist nicht die Utopie  
und alles ist vorbei  
und alles ist geflohen  
und alles ist vermodert,  
und nun, José?

le angemessen, die Welt Velmas mit ihren Beziehungen zu Männern gleichzusetzen und folglich auch den Verlust dieser Männer als Ausdruck eines Weltverlustes anzusehen.

- 15 Die filmische Koppelung von José an die Innenräume des Gefängnisses wird einzig und allein durch imaginäre – insbesondere erotische – Einschübe aufgebrochen. Auf diese Szenen werde ich im nächsten Unterkapitel genauer eingehen.

|                        |                                 |
|------------------------|---------------------------------|
| E agora, José?         | Und nun, José?                  |
| Sua doce palavra,      | Dein süßes Wort,                |
| seu instante de febre, | dein Moment des Fiebers,        |
| sua gula e jejum,      | deine Völlerei und dein Fasten, |
| sua biblioteca,        | deine Bibliothek,               |
| sua lavra de ouro,     | dein goldener Pflug,            |
| sua terno de vidro,    | dein gläserner Anzug,           |
| sua incoerência,       | deine Inkohärenz,               |
| seu ódio – e agora?    | dein Hass – was nun?            |

Strophe 2 und 3 aus *José* (de Andrade 2012 [1942], 37–38; Hervorhebung H.P.).

Zuneigung beruht wie zuvor beschrieben gerade auf dem alltäglichen Anerkennen von Empfindungsobjekten und -tatsachen. An die Stelle der Zuneigung tritt in der Beziehung zwischen Folterer und Gefoltertem die Vernichtung. Schließlich erfährt diese Vernichtung eine Doppelung in dem gesellschaftlichen Stigma, das ein Geständnis des Gefangenen mit Verrat assoziiert. In dieser Assoziationskette werden die Erfahrungen des Gefolterten abermals negiert, Mitgefühl wird versagt. Durch diese letzte Verwehrung von Empathie dreht sich zudem die moralische Verantwortungszuschreibung zwischen Folterer und Gefoltertem um: Nicht der Folterer ist verantwortlich für die physischen Qualen des Gefangenen (diese werden durch das Geständnis als rationales Mittel gerahmt), sondern der Gefolterte ist nunmehr verantwortlich für die Preisgabe vermeintlicher Informationen. Dass diese Umkehr weit komplexer ist und eine systematische Umwandlung von physischem Schmerz in objektivierbare Sprache beinhaltet, erläutert die Theorie Scarrys weitergehend.

Wie Scarry ausführt, ist die Verwandlung von Schmerz in Sprache im Geständnis nicht bloßes Beiwerk, sondern vielmehr machtpolitischer Selbstzweck der Folter. Der Schmerz des Gefolterten nimmt zunehmend Raum ein; er gewinnt eine Präsenz, die (so zynisch dies klingen mag) der Gefolterte *hat* und der Folterer *nicht hat*. Das aber bedeutet, dass der Folterer mit seiner eigenen Abwesenheit konfrontiert ist. Das Verhältnis von *haben* zu *nicht-haben* in der Sphäre des physischen Erlebens muss laut Scarry dementsprechend in ein sprachliches Verhältnis verwandelt werden, wenn diese Asymmetrie wieder ausgeglichen werden soll. Der Folterer muss in die Position des *Besitzes von Sprache* und damit erneut in den Besitz von Macht gebracht werden, damit die Folter ihren Zweck erfüllt:

Innerhalb des physischen Geschehens der Folter ›hat‹ der Folterer gar nichts; er hat nur eine Abwesenheit von Schmerz. Damit die Distanz zu dem Gefangenen im Sinne von ›haben‹ erfahrbar wird, muß der physische Unterschied zwischen ihnen in einen sprachlichen Unterschied verwandelt werden: Die Abwesenheit von Schmerz bedeutet die Gegenwart von Welt, die Gegenwart von Schmerz bedeutet die Abwesenheit von Welt. Mittels dieser beiden Umkehrungen wird aus Schmerz Macht. (ebd., 57)

Das Verhör als sprachliche Komponente der Folter dient demnach nicht – wie oftmals als Legitimation von Folter behauptet – dem Informationsgewinn. Nach Scarry dient das

Verhör primär der Umwandlung von physischer Abwesenheit in sprachliche Anwesenheit und damit der *Umkehrung von Schmerz in Macht*. Weder ist dann die Frage des Folterers als Motiv der Folter anzusehen, noch die Antwort des Gefolterten (sein Geständnis) als Verrat. Vielmehr verdoppelt der Übergang von Leib zu Sprache die Welt des Folterers, während sie die Welt des Gefolterten liquidiert. Der Gefolterte ist durch die Antwort gezwungen, die Sprache des Regimes zu reproduzieren, während er seine eigene Sprache verliert.<sup>16</sup> Wenn es in Carlos Drummond de Andrades Gedicht heißt »du bist ohne Sprache« (2012 [1942], 38), so lässt sich dies in Bezug auf die Folterdarstellungen des Films folglich nicht nur als mangelnde Artikulationsfähigkeit Josés verstehen, sondern gleichsam mit Scarry als Vorwegnahme der anschließenden Geschehnisse, also des anstehenden Transformationsprozess von physischer Qual zu Sprachverlust, vom Schmerz des Gefangenen in die Macht des Regimes.

Insbesondere lyrische Sprache kann unterdessen auch als Moment des Widerstandes gegen den beschriebenen Transformationsprozess angesehen werden. »Folter greift die Sprache an«, führt auch Gabriele Schwab in ihrem Artikel *Tödliche Intimität* unter Rückbezug auf Scarry aus und bezieht den Sprachverlust weiter auf die in der Traumatheorie vertretene These der »De-Semiosis«:

Im Extrem zerstört er [der Schmerz, H.P.] eine bedeutungsvolle Beziehung zur Welt. Die Traumatheorie nennt diesen Angriff der Folter auf die symbolische Ordnung ›De-Semiosis‹ oder ›De-Signification‹. Unter dem Verlust der Symbolisierungsfähigkeit wird das Folteropfer auf eine furchterregende Wörtlichkeit reduziert, die dem Prozess der De-Metaphorisierung gleicht. (2011, 64)

Das Zerstören der symbolischen Ordnung bildet in der Traumatheorie den Ausgangspunkt für die Unzugänglichkeit des Erlebten. Während Opfer von Folter im Nachhinein oftmals nicht im Stande sind, ihre Erfahrungen zu beschreiben, etabliert sich ein »sensorisches Gedächtnis« (ebd., 74), das die körperliche Erfahrung des Schmerzes körperlich abspeichert: »Trauma attackiert zwar Sprache und Erinnerung, aber es bleibt ein ganzes Arsenal tödlich intimer sensorischer Erinnerungen zurück« (ebd.).

Schwab weist einen Weg, um einerseits dem Angriff auf die Subjektivität von Folteropfern und andererseits dem moralischen Vakuum der Täter (ästhetisch/literarisch) zu begegnen. Sprache avanciert für die Gefolterten hier zu einem Mittel, um der Sprachmacht totalitärer Regime etwas entgegenzusetzen und die Ausdrucksunfähigkeit der Opfer zu mindern, ihnen die Möglichkeit einer »Re-Signifikation« (ebd., 79) zu geben. Eine solche Wiederaneignung des Sprechens beinhaltet jedoch die Gefahr, dass ein reines »Beschreiben der bloßen Tatsachen der Folter« sie »auf furchterregende Weise ins Alltagsleben« (ebd., 78) absorbiert.

Dies ist die epistemologische und psychologische Herausforderung im Schreiben über Folter. Letztes muss einen Weg zum Unbewussten finden, es muss, um es in den Wor-

16 In PRA FRENTE, BRASIL zwingt der Folterer den Gefolterten, vorgesprochene Sätze zu wiederholen. Das Nachsprechen avanciert dezidiert zum Akt der Machtausübung im Sinne einer Verdoppelung der Sprache des Regimes.

ten von Nicolas Abraham zu sagen, das Schweigen erreichen, das jede bedeutsame Äußerung über die Folter begründet. (ebd.)

Anstelle des Beschreibens tritt so bei Schwab die Dichtung. Als sprachliches Mittel des indirekten Ausdrucks ermögliche sie eine Reintegration der unsagbaren Erfahrung in die symbolische Ordnung, die über die semantische Dimension hinausweise und der De-Semiosis des Traumas entgegenwirke (ebd., 79). Gleichzeitig begegne die Dichtung der totalitären Ideologie eines folternden Regimes, das auf der »zwanghaften Eliminierung von Zweifel, Ambiguität, Ambivalenz« (ebd.) gründet, mit der Wiedereinführung von Ambivalenzen, Zwischentönen, Polysemien. Neben der juristischen Aufarbeitung von Menschenrechtsverletzungen stellt dergestalt das Poetische einen wichtigen Bestandteil für das Verarbeiten individueller und gesellschaftlicher Traumata dar.

Dass José im Verlauf des Films auf die Verhöre mit Gedichten und literarischen Zitaten antwortet, lässt sich vor diesem Hintergrund auf mehreren Ebenen mit dem theoretischen Diskurs um die Rolle von Sprache im Kontext von Foltersystemen in Verbindung bringen. Das Rezitieren von Gedichten stellt eine Möglichkeit dar, um der Logik der Sprachverdoppelung des Regimes filmisch etwas entgegenzusetzen, ohne diese fortzuschreiben. Wenn Scarry die Antwort des Gefangenen als Weltverlust beschreibt, da er gezwungen ist, die Sprache des Regimes zu reproduzieren, dann ist das Antworten in poetischen Versen eine Möglichkeit, die Sprache in eine andere Sphäre zu verschieben und dem Weltverlust hierdurch zu begegnen: »[D]ie Stimme [wird; H.P.] am Ende zum letzten Mittel der Selbstausdehnung: Solange man spricht, greift das Ich über die Grenzen des Körpers hinaus, besetzt einen Raum, der größer ist als dieser Körper« (1992, 52).

Die Poesie ermöglicht dem Gefolterten auf diese Weise eine den Körper überschreitende Selbstausdehnung in Momenten, in denen das Selbst immer weiter zusammenschrumpft. In *E AGORA JOSÉ?* kommt sie zudem einer Abgrenzung von den Folterern gleich. José behauptet durch die Zitate seine intellektuelle Überlegenheit gegenüber den Peinigern. Das Gewalt anwendende Regime wird als plump und ungebildet ausgewiesen. Seine Repräsentanten können eine biblische Passage nicht von einem politischen Manifest unterscheiden, wohingegen José die Mannigfaltigkeit poetischer Ausdrucksfähigkeit besitzt, die sich der »zwanghaften Eliminierung von [...] Ambivalenz« (Schwab 2001, 79) durch Totalitarismen zumindest kurzzeitig widersetzt.

Im Verhältnis zwischen Film und Zuschauer\_in lassen sich die poetischen Einschübe des Weiteren als eine Form des indirekten Sprechens begreifen, die einen filmphänomenologischen Zugang zum unbeschreibbaren Geschehen der Folter ermöglicht. Dieser Zugang ist im Sinne Schwabs nicht semantisch oder beschreibend (was die Folter als Alltagsgeschehen banalisieren würde), sondern reintegriert die unsäglich schmerzenerfahrung von Individuen, aber auch von einer durch systematische Folter terrorisierten Gesellschaft über sinnliche, indirekte Zugänge in die Polysemie der symbolischen Ordnung. Eine solche Reintegration über das Sinnliche bietet die Möglichkeit des gesellschaftlichen Zugangs zu einem Aushandlungsprozess traumatischer Erfahrungen, der rein deskriptiv oder juristisch nicht erreicht werden könnte (was beidem jedoch nicht die Relevanz abspricht). Mit Schwab lässt sich folgern, dass dem intendierten, gewaltvollen Prozess der De-Semiosis nicht durch einen einfachen Umkehrprozess, sondern nur

durch ein vielschichtiges Tangieren und Durchlässig-Machen des Schweigens begegnet werden kann.

Nach diesen Ausführungen zur Rolle der poetischen Einschübe in E AGORA JOSÉ? soll es nun speziell um die Rolle des Erotischen gehen. In welchem Verhältnis stehen Sprache und Erotik zueinander? Wie verhält sich Erotik zum Schmerz, handelt es sich doch bei beiden um dezidiert körperbezogene Phänomene? Und welche Rolle kann Erotik im gesellschaftlichen Aushandlungsprozess eines verstörenden Themas wie der politisch motivierten Folter spielen?

## 8.4 Erotik zwischen Schmerz und Vorstellung

In seinem Aufsatz *Corps torturés, paroles capturées* (1987 [1976/77]), den Michel de Certeau kurz nach einer Lateinamerika-Reise in den 1970er-Jahren und in explizitem Bezug zur brasilianischen Militärdiktatur verfasste, versucht de Certeau ähnlich wie Scarry und Schwab der Frage nachzugehen: »[Comment] dire la torture?« (ebd., 62), also: *Wie Folter sagen?* Wie auch Schwab argumentiert de Certeau, dass die Sprache über das rein Beschreibende hinausgehen muss. Während Schwab eine Möglichkeit hierzu im Poetischen sucht, argumentiert de Certeau, dass der Körper der Sprache selbst – also der Text – gewissermaßen *ausgerenkt*, disloziert werden muss, um eine Verbindung zum durch die Folter verrenkten individuellen wie sozialen Körper herstellen zu können:

Um die Verbindung der Sprache mit der Gewalt gegen den individuellen und sozialen Körper wieder einzuführen, um ›die Folter zu sagen‹, genügt es nicht, Werte zu predigen, Schrecken zu beschreiben oder Programme auszuhängen.

Es müsste, wie Michel Deguy einmal vorschlug, der Körper der Sprache selbst ›verrenkt‹ werden. Der Text muss seine Schuld gegenüber der Folter bekennen [...]. (ebd., 64)<sup>17</sup>

Als Gegenteil dazu, Folter als administrative Praxis, Routine, fast schon reguläres Regierungsmittel zu banalisieren, müsse der Körper und mit ihm die Monstrosität der Folter in das Sagen von Folter rücküberführt werden:

Folter sagen bedeutet, den Körper in die Sprache eintreten zu lassen; es bedeutet, an einem bestimmten Punkt den undefinierten Ablauf des ideologischen, wissenschaftlichen oder politischen ›Anscheins‹ zu durchbrechen [...]. (ebd., 63)<sup>18</sup>

Die Folter müsse in der ästhetischen Form und den Adressierungsmodi, welche die Sprache bietet, einen Widerhall finden, eingestanden, anerkannt werden, um dem Schmerz Rechnung zu tragen und ihn nicht abermals in Objektivierungsgesten zu leugnen. Wenn

17 Original: »Pour réintroduire dans le langage son lien avec la violence faite au corps individuel et social, pour ›dire la torture‹, il ne suffit pas de prêcher des valeurs, de décrire des horreurs ou d'afficher des programmes. Il faudrait, Michel Deguy le suggérerait un jour, que le corps de la langue soit lui-même ›disloqué‹. Le texte doit avouer sa dette à l'égard de la torture [...].«

18 Original: »Dire la torture, c'est faire rentrer le corps dans le langage ; c'est briser en un point particulier le déroulement indéfini des ›semblants‹ idéologiques, scientifiques ou politiques [...].«

Schmerz in der Folter – wie mit Scarry beschrieben – in Sprache transformiert wird und hierin die Macht der Folternden begründet, dann muss *das Sagen von Folter* im Sinne de Certeaus einen Weg finden, der diesen Prozess nicht wiederholt. De Certeaus Vorschlag hierfür ist es, die Sprache auseinanderzureißen, zu dislozieren, zu verrenken.

An den Auszug aus *Corps torturés* schließt inhaltlich ein weiteres Zitat Scarrys an, das die theoretische Beschreibung der Wahrnehmungs- und Weltzerstörung des Gefangenen durch die Folter als eine Lücke benennt. Dass Folter nicht nur auf die Zerstörung des Körpers, sondern ebenso auf die Zerstörung der Ich- und der Weltwahrnehmung abzielt, werde nach wie vor zu selten thematisiert und mitbedacht:

Nur selten konzentriert sich die dokumentarische oder fiktive Darstellung der Folter auf den Prozess der Wahrnehmungszerrüttung, der durch intensiven Schmerz ausgelöst wird und dann im Geständnis und seiner Objektivierung mündet. (Scarry 1992, 47)

Der Zusammenschluss der Forderung de Certeaus mit der Bekundung Scarrys ermöglicht es, die Idee des *Ausrenkens von Sprache* vom literaturwissenschaftlichen Kontext zu lösen und auf einer breiteren Ebene der ästhetischen Erfahrung zu diskutieren. Ist ein *Ausrenken von Ästhetik* möglich, das die von Scarry benannte Lücke des Thematisierens der Wahrnehmungszerrüttung adressiert?

Der Übergang von den literaturwissenschaftlichen Ausführungen Scarrys und de Certeaus zum Film geschieht nicht über die semiotische Filmtheorie (Film als Sprache oder Grammatik), sondern darüber, im phänomenologischen Sinne (Film als Körper) die Sinneswahrnehmungen zu diskutieren, die der Film anspricht. Wenn wir zudem den Film selbst als einen Körper begreifen, wenn wir den Film im Fall von *E AGORA JOSÉ?* als erotisierten und gleichsam erotisierenden Körper begreifen, kann dieser Filmkörper dann *ausgerenkt* werden und so, wenn auch nicht das Unmögliche schaffen, nämlich den Schmerz der Folter für Außenstehende wahrnehmbar machen, doch zumindest den Prozess der Wahrnehmungszerrüttung in den Fokus nehmen und »seine Schuld gegenüber der Folter bekennen« (de Certeau 1987, 64)?

In *E AGORA JOSÉ?* werden erotische Szenen größtenteils als Rückblenden oder sexuelle Fantasien Josés eingeführt und narrativ gerahmt. Bereits in der Anfangsszene des Films, im ersten Verhör, rekapituliert José die Orgie der vergangenen Nacht in einer erotischen Erinnerung. Die Szene wechselt dabei mehrfach zwischen der ernstesten und düstersten Situation des Verhörs und der ausgelassenen, ins Komische kippenden Sexszene. Die zwei Szenen (obgleich parallel montiert) grenzen sich dabei stark voneinander ab. Sobald Erinnerungsstücke der vergangenen Nacht gezeigt werden, setzt *Das Oberdeutsche Tanzliedchen* ein (gespielt vom Vienna State Orchestra & Chorus). José, Pedro und die später ebenfalls inhaftierten Sexarbeiterinnen wälzen sich auf dem Boden und verknoten sich in einem Knäuel verschiedener Körper (Abb. 7–9). Im Verhör hingegen sind die Positionen von José und dem Polizeichef fixiert und der Raum abgedunkelt. Es herrscht absolute Stille (Abb. 5–6).

Abb. 7–9: Die verhängnisvolle Orgie als erotische Rückblende.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Anhand des harschen Kontrasts dieser ersten erotischen Sequenzen zum Gefängnissetting wird deutlich, dass die erotischen Szenen eine Art Kompensationsfunktion einnehmen, um sowohl José als auch die Zuschauer\_innen von dem Verhör zu entlasten. In diesem Sinne übernimmt die Erotik des Films eine eskapistische Funktion, die von den politischen Repressionen wegführt und die sinnliche Wahrnehmung in angenehme, humorvolle Sphären überführt. Eine solche Rahmung des Filmerotischen in E AGORA JOSÉ? würde sich mit der dominierenden Lesart brasilianischer *Pornochanchadas* und WIP-Filme decken, die darin besteht, die Filme im Sinne einer kulturindustriellen Ablenkungsstrategie von sozialen und politischen Problemen zu kritisieren (vgl. Ramos Firmino 2016, 113; s. Kapitel 2.1). Im Eskapismus-Argument werden sexuelle Affizierung und politische Kritik primär in ein Konkurrenzverhältnis zueinander versetzt (vgl. Peucker 2021, 95). Die Entfremdungsthese der Frankfurter Schule wird dabei auf den konkreten Kontext der Filmerotik in Brasilien der 1970er-Jahre angewandt. Das Sexuelle folgt in dieser Perspektive dem schlichten Prinzip: »Solange die Leute in den Kinos masturbieren, explodieren keine Bomben in den Städten«<sup>19</sup> (Godinho/Moura 2012, 16).

Im Verlauf des Films weicht die komische, ausgelagerte Erotik der sexuellen Erinnerungen jedoch zunehmend einer widersprüchlicheren Ausgestaltung sexueller Imaginationssphären. Nach ungefähr einem Drittel des Films folgt die wohl visuell eindrucklichste Folterszene Josés. Der Gefangene hängt in der *Pau de arara* (Papageienschaukel)<sup>20</sup> und wird nackt von einer Gruppe Folterer verhört (Abb. 10). José driftet ab in eine diffuse Fantasie. Hier trifft er auf eine obdachlose Frau, die ihn mit einem Messer bedroht, mit der er dann aber intim wird. Die Obdachlose verwandelt sich währenddessen mehrfach in eine junge attraktive Frau und zurück. Die sexuelle Begegnung zwischen den beiden wird unterdessen durchkreuzt von einer schnellen Schnittfolge, die zwischen dem Bild der Obdachlosen (Abb. 10), dem der unbedeckten, jungen, blonden Frau (Abb. 11; dem weiblichen Klischeebild der *Pornochanchadas*) und dem Bild des gefolterten Josés (Abb. 12) changiert. Die Montage wiederholt sich in zunehmend gesteigertem Tempo und wird von rhythmischen Schlägen auf der Tonebene begleitet. Die Bilder der Folter und die der erotischen Vorstellung sind nicht mehr auditiv voneinander abgegrenzt. Anstatt den Innenraum des Gefängnisses gegenüber der Fantasie Josés durch einen Kontrast von Musik und Stille zu unterscheiden (wie in der Anfangsszene des Verhörs), ziehen extradiegetische Geräusche und Musiken vom Gefängnis in die Imagination hinein und umgekehrt.

19 Original: »Enquanto as pessoas estivessem se masturbando nos cinemas, não explodiriam bombas pelas cidades.«

20 Dilma Rousseff wurde nach eigenen Angaben mit dieser Methode gefoltert (vgl. Sardinha 2020).

Erotische Imagination bietet nicht länger die Möglichkeit der Flucht aus physischer Gewalt. Vorstellungswelt und Schmerz werden nicht mehr miteinander kontrastiert und bilden auch keine affektiven Gegenpole. Stattdessen wird in der Montagesequenz deutlich, wie fundamental die politische Gewalt das erotische Imaginieren prägt. Die gegenseitige Bedingtheit von politischen Machtstrukturen und sexueller Vorstellungswelt wird sinnlich wie semantisch manifest.

Abb. 10–12: Die Schnittabfolge in der erotischen Fantasie/der Folterszene Josés.



Quelle: E AGORA JOSÉ?, Stills.

Um das Verhältnis zwischen dem Schmerz der Folter und der erotischen Imagination näher zu bestimmen, ist es abermals hilfreich, die Ausführungen Scarrys zu bemühen. Im zweiten Teil ihrer Arbeit befasst sich Scarry mit dem Verhältnis vom Schmerz zur Vorstellung. Ihre Argumentation beruht dabei auf der Annahme, dass Schmerz und Vorstellung nicht nur Sonderstellungen in Wahrnehmungszuständen einnehmen, da Schmerz kein Objekt besitze, wohingegen Vorstellung als Zustand »gänzlich seine eigenen Objekte ist« (Scarry 1992, 242), sondern dass sie zudem als Grenzbereiche der Wahrnehmung ausgewiesen werden können:

Schmerz und Vorstellung bilden gleichsam den Rahmen, in den sich alles perzeptive, somatische und emotionale Geschehen einfügt. Zwischen diesen Grenzfällen ließe sich dann das gesamte Terrain der menschlichen Psyche aufzeichnen. (ebd., 246)

Wahrnehmungsmodi (wie bspw. die Haptik), die eine ausgeprägte Komponente der Selbstwahrnehmung mit sich bringen, in denen die Objektwahrnehmung folglich in den Hintergrund tritt (wenn ich einen Stoff anfasse, fühle ich ebenso meine eigenen Finger wie die Textur des Stoffs), tendieren der Argumentation Scarrys folgend in Richtung Schmerz, während Wahrnehmungsmodi, bei denen die Perzeption eines Objekt im Fokus steht (so bspw. beim Sehen) in Richtung des Grenzbereichs der Vorstellung verlaufen.

Wenn nun jedoch wie in der zuvor beschriebenen Montagesequenz aus E AGORA JOSÉ? Schmerz und Vorstellung ineinander fallen und nicht mehr voneinander abgrenzbar sind, welche Konsequenzen hat dies dann für den Wahrnehmungskomplex, der sich normalerweise zwischen den Grenzbereichen der Psyche aufspannt? Wenn der Schmerz als objektlose Wahrnehmung die Vorstellung als Wahrnehmungsoperation der Selbstobjektivierung vollends durchdringt, wenn gleichzeitig der Schmerz nicht mehr losgelöst von Halluzinationen und psychotischen Wahnvorstellungen empfunden werden kann, dann bricht der Wahrnehmungskomplex, der sich regulär zwischen Schmerz und Vorstellung

aufspannt, in sich zusammen und existiert nicht länger. Lediglich die Grenzbereiche der Wahrnehmung – Schmerz und Vorstellung – existieren noch, führen jedoch in ihrem Ineinanderfallen zum Zusammenbruch des Ichs. Dieser Prozess wird in E AGORA JOSÉ? verhandelt und mit den Mitteln dislozierender erotischer Montageprozesse als intendierte Wahrnehmungszerrüttung durch Folter herausgestellt.

Während es José zu Beginn des Films sowohl gelingt, der Folter durch Poesie zu begegnen, ohne die Sprache der Folterer zu reproduzieren, als auch in erotische Erinnerungen zu flüchten, ist beides im Verlauf des Films immer weniger möglich. Anstelle einer Entkoppelung von Vorstellung und Gewalt, überträgt sich die Gewalt vom physisch Erlebten in die erotische Imaginationssphäre. Anhand der zwei beschriebenen Szenen wird deutlich, dass und wie filmische Erotik hier die durch Folter herbeigeführte Zerrüttung der Wahrnehmung und der Imaginationsmöglichkeiten sichtbar macht. Anstatt wie anfangs in einen Eskapismus zu münden, lotet die filmische Erotik vielmehr die (Un-)Möglichkeitsbedingungen für affektive Eskapismen unter Gewaltbedingungen aus, ohne sich auf deren Seite zu schlagen.

## 8.5 Der *Coitus interruptus* als Technik filmmedialer Erotik

Wie nun manifestiert sich das auf diese Weise aufgeworfene Thema der Wahrnehmungszerrüttung in der Relation zum\_r Zuschauer\_in? Welche Form der erotischen Relation etabliert sich zwischen Film und Rezipient\_in, wenn die Erotik im Film das Zerstören von Imaginationsfähigkeiten versinnbildlicht, die (erotische) Wahrnehmung eines Films hingegen maßgeblich auf der Imaginationsfähigkeit der Zuschauer\_innen beruht?

Im Einklang mit einer Reihe brasilianischer Kritiker\_innen der 1970er- bis 1990er-Jahre sind auch erste internationale Betrachtungen der *Pornochanchadas* und brasilianischer Filmerotik der 1970er-Jahre geprägt von Diffamierungen (s. Kapitel 2). Dem Eskapismus-Vorwurf fügen Randal Johnson und Robert Stam in ihrer wegweisenden Geschichtsschreibung des brasilianischen Films, *Brazilian Cinema* (1982), ein weiteres Argument hinzu, das den Vorwurf eines versteckten Moralismus bzw. Konservativismus erhebt:

Sexist and reactionary, these films [the pornochanchadas; H.P.] are also anti-erotic and moralistic. Rather than deliver on the erotic promise implicit in their titles, they offer instead frequent nudity and perpetual coitus interruptus. (Johnson/Stam 1982, 40)

Ähnlich wie Alan O'Leary in Bezug auf den italienischen Erotikfilm und die *anni di piombo* verorten auch Johnson und Stam ein subversives Potenzial des Sexuellen im Film ausschließlich im pornographischen Tabubruch. Nur das explizit Sexuelle stelle einen Kontrast zu sozialen Reglementierungen dar und beinhalte revolutionäres Potenzial. Dass die *Pornochanchadas* dies unterdessen gerade nicht liefern, überführe sie des Moralismus und der Komplizenschaft mit der ebenso moralistischen Militärregierung.

Was die beiden Autoren hier als anti-erotischen Konservativismus ausweisen, zeigt sich bei der genaueren Befassung mit (filmischer) Erotik indes als immanentes und phänomenologisch zentrales Moment derselben. Dass Erotik im Gegensatz zur Pornogra-

phie gerade nicht die Versprechen einlöst, die sie gibt, dass die Potenzialität im Filmerotischen immer in etwas anderes kippen, also in andere affektive Register verschoben werden muss, habe ich im vierten Kapitel dieser Arbeit dargelegt. Stam und Johnson bezichtigen die brasilianischen Erotikfilme vorschnell in einem politischen Sinne eines vermeintlichen Konservativismus, der sich bei genauerer Betrachtung jedoch als phänomenologischer Kernaspekt des Erotischen erweist, nämlich als Möglichkeit des Spiels mit Erwartungshaltungen, mit der Kontingenz affektiver Register und mit der in der Latenz verankerten Verunsicherung des Sinnlichen. Obwohl sie die *Pornochanchada* verwerfen, gebrauchen Stam und Johnson in dem oben angeführten Zitat einen Ausdruck, der eine durchaus fruchtbare filmästhetische Anbindung ermöglicht und sich für die Analyse von brasilianischen Erotikfilmen im Allgemeinen und von E AGORA JOSÉ? im Speziellen als höchst instruktiv erweist, nämlich die Idee eines »perpetual coitus interruptus« (ebd.).

Wenn man den *Coitus interruptus* als Affizierungs- und Wahrnehmungsoperation in den Blick nimmt und erst in einem zweiten Schritt an politische Paradigmen rückbindet, so steht er erst einmal für ein abruptes Umschlagen von Anziehung in Neutralität oder Abstoßung, also für einen ästhetisch evozierten Affektwechsel, den es näher zu beleuchten gilt. Im Fall von E AGORA JOSÉ? geht dieser abrupte Affektwechsel vom Angenehmen ins Unangenehme mit einem gleichzeitigen Wechsel von Erotik zu Folter einher. Die Folter *interrumpiert* bildlich wie affektlogisch die Erregungsrezeption bestimmter Szenen.

In der zuvor beschriebenen Szene aus E AGORA JOSÉ? lässt sich ein solcher *Coitus interruptus* ausmachen, wenn die Bilder des in der Papageienschaukel hängenden Josés blitzartig in die erotische Begegnung zwischen dem in der Vorstellungswelt unversehrten José und den changierenden Frauen montiert werden. Mit Bataille gesprochen, bricht in dieser Montagesequenz die Diskontinuität des menschlichen Seins (die an die Sterblichkeit gebundene Individuation) in die erotische Öffnung zur Kontinuität ein (vgl. Bataille 2020 [1957], 27; s. Kapitel 4.2). Das der Erotik selbst innewohnende Gewaltmoment wird montagetechnisch sichtbar, führt hier jedoch nicht zu einer sadistisch gesteigerten Erregungsbewegung, sondern im Gegenteil zum Bruch mit Anziehungskräften.

In der erotischen Imagination Josés und damit auch in der vom Film hervorgerufenen erotischen Affizierung der Zuschauer\_innen wird der Wahrnehmungsprozess gewaltvoll unterbrochen, diskontinuierlich. Die eigene Verletzlichkeit hervorhebend, *interrumpiert* die Montage das angenehme, erregende Moment der sexuellen Fantasie und konfrontiert es – mit Eisenstein gesprochen, durch die ekstatische Montage affektiv aufeinanderprallender Bilder (vgl. Eisenstein 2018 [1923], s. Kapitel 4.3) – mit der Gewalt der politischen Realität. Der filmische *Coitus interruptus* (exemplifiziert in der Sequenz um den gefolterten José) wendet sich nicht einfach von einem revolutionären Potenzial ab, das angeblich im pornographischen Tabubruch selbst schon begründet wäre. Nach der hier vorgeschlagenen Deutung ermöglicht die interrumpierende Montage die Registrierung einer der Erotik eingeschriebenen Gewalt, die im Film an reale politische Gegebenheiten zurückgebunden und angeprangert wird. Das ästhetische »Revolutionspotenzial« liegt demnach darin, stereotype Genrekonventionen des Pornographischen und klisierte Affektlogiken zu »verrenken« und zu zerreißen, anstatt der normalen filmpornographischen Zwecksetzung zu folgen, die zu sexueller Befriedigung führt.

Das Plakat zu E AGORA JOSÉ? und einige erotische Szenen, wie die der anfänglichen Orgie, legen eine eskapistische Ironisierung und Erotisierung von Gewalt zwar nahe.

Doch der ›filmische *Coitus interruptus*‹ unterbricht und ›verrenkt‹ die sexuell erregenden Affizierungslinien und pornographischen Erwartungshaltungen, zerreißt sie in ihren Grundannahmen und stellt sie selbst als emotional korruptierte Erregungsbedürfnisse einer patriarchalen, vom Staat terrorisierten Gesellschaft aus. Die filmische Verweigerung einer Befriedigung oder Bedienung von sinnlichem Begehren nach positiven Empfindungen aufseiten der Zuschauer\_innen bringt die affektive Positionierung der Zuschauer\_innen selbst ins Schwanken. Denn dem Film und seinen Affizierungslinien ist nicht mehr zu trauen, da sich in die Momente der somatischen Öffnung erotisch-subjektivierter Körper plötzliche und punktuell intendierte Momente des Schreckens einschreiben. Die Bereitschaft zur somatischen Öffnung der Zuschauer\_innen durch die audiovisuelle Erotisierung wird hier also genutzt, um politische Gewalt im Innersten der körperlichen Verletzlichkeit der Zuschauer\_innen zu platzieren, an einem Ort also, an dem sie nicht mehr negierbar ist.

Während die anfangs lustvollen Erfahrungen im Film zunehmend abstoßenden Affekten weichen, werden erstere als Täuschungen markiert. Die evozierte sexuelle Erregung wird nachträglich von einem Unwohlsein überlagert, das den Rückbezug auf einen ungetrübten (Film-)Genuss verunmöglicht. Während aus filmphänomenologischer Sicht körperliche Empfindungen in der Filmerfahrung als Ankerpunkte einer positiven Selbstvergewisserung gelten (vgl. Sobchack 2004, 76), wird jedwede somatische Absicherung und darauf basierende filmmediale Subjektivierung im Fall des filmischen *Coitus interruptus* systematisch verhindert und unterlaufen.

Insofern Folter auf die vollständige Zerstörung subjektiver Integrität durch die Zerstörung von Empfindungen und Empfindungsobjekten abzielt, ist sie eigentlich nicht, jedenfalls auf moralisch und politisch integre Weise, darstellbar. Daher wählen Filme der *Pornochanchadas* einen anderen Weg. Sie entfremden nicht einfach fühlende Wahrnehmungsinstanzen (Personen) von ihrem (brutalen) Umfeld, sondern die Gewaltaspekte selbst von ihrem eigenen Kontext, wo sie diese auf die Ebene einer ambivalenten Filmästhetik und Montagetechnik verschieben. Der hier sogenannte ›filmische *Coitus interruptus*‹ vermag es, als Montagetechnik verstanden, zumindest partiell mit der Unterbrechung von Empfindungsströmen auf und vor der Leinwand zu arbeiten und dabei die Positionierung von Zuschauer\_innen sinnlich-affektiv zu irritieren. Die genannten Filme thematisieren Folter also nicht allein auf narrativer Ebene, sondern sie verstellen und verrenken diese gleichsam im Medium der audiovisuellen Überblendung mit einem anderen Register, dem des Erotischen, sodass die Gewalt der Folter intermittierend greifbar bleibt, ohne unkritisch verdoppelt zu werden. Die Zuschauer\_innen können weder den Empfindungsobjekten (dem filmischen Geschehen), noch ihren eigenen Empfindungen (der Erregung) mehr trauen. Beides wird kinematographisch veruneindeutigt und disloziert. Im Gegensatz zum folternden Angriff und Übergriff auf die Subjektivität des Gefolterten findet die besagte ästhetische Verunsicherung im geschützten Raum des Kinos statt. Die filmmediale Verunsicherung von Positionierungen kommt dergestalt im Feld des Filmästhetischen dem nahe, was de Certeau als ein *Ausrenken von Sprache* bezeichnet hat und angesichts der Darstellung von Gewalt auch einfordert. Der filmmediale *Coitus interruptus* der *Pornochanchadas* renkt standardisiert vorgegebene Affektlogiken und Erwartungshaltungen des Pornographischen aus. Dies bietet die Möglichkeit, einen anderen affektiven und somatischen Erfahrungsraum zu eröffnen, in dem die Ver-

bindung des Films »[...] mit der Gewalt gegen den individuellen und sozialen Körper [...]« erhalten bleibt und gleichwohl der Film »[...] seine Schuld gegenüber der Folter bekennen [...]« muss (de Certeau 1987, 64).