

Libidinöse Ökonomien im Post Cinema

Eine Phänomenologie ero-pornographischer Medienmilieus

Hannah Peuker

1. Pornographische Omnipräsenz und die (vermeintliche) Subversion der Erotik

In einem Interview, das der Regisseur Dag Johan Haugerud zu seiner Trilogie *Oslo-Stories* (*SEHNSUCHT/SEX*, NOR 2024; *LIEBE/LOVE* [KJÆRLIGHET], NOR 2024; *TRÄUME/DREAMS* [DRØMMER], NOR 2025) im Deutschlandfunk gab, erläutert er seinen filmischen Umgang mit Sexualität. Expliziter Sex sei in unserer Gegenwart omnipräsent. In seinen (unter anderem 2025 auf der Berlinale mit dem goldenen Bären ausgezeichneten) Filmen der *Oslo-Stories* gehe es unterdessen darum, den Bereich des Impliziten zu bespielen – die Sehnsüchte der Menschen, ihr Begehren, ihre sexuellen Leidenschaften, und zwar gerade ohne das Zurückgreifen auf graphische Inhalte. Was Haugerud hiermit referiert, ohne es beim Namen zu nennen, ist eine Unterscheidung zwischen Pornographie und Erotik:

»Die Herausforderung bestand darin, tiefgründig über Sex zu sprechen, ohne dabei zu viel expliziten Inhalt zu zeigen. Wir haben eh schon zu viel Zugang zu explizitem Sex. Es ist eher eine Herausforderung ihn nicht zu zeigen. Sex ist aber für mich nicht nur der Akt an sich, es ist auch wie wir darüber sprechen, wie wir darüber denken, was wir wollen, was uns fehlt, wonach wir uns sehnen.«¹

Die von Haugerud angeführte Diagnose, wir hätten zu viel Zugang zu explizitem Sex (sprich zu pornographischen Medieninhalten) und die Aufgabe be-

1 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/sex-ist-nicht-nur-der-akt-es-sind-auch-die-gedanken-darueber-oslo-stories-100.html> vom 12.04.2025 [nicht mehr abrufbar].

stehe im Umkehrschluss darin, das Erotische wiederzuentdecken, erlebt seit dem Aufkommen und der immensen Reichweitensteigerung großer Pornographie-Plattformen im 21. Jh. eine erneute Konjunktur. Wie bei Haugerud handelt es sich hierbei jedoch nicht lediglich um eine allgemeine Pornographie-Skepsis bis -Feindlichkeit. Vielmehr beruht die Ablehnung auf der Diagnose, die Omnipräsenz des explizit Sexuellen habe uns gelehrt, in einem ökonomischen Verhältnis ständiger Verfügbarkeit und Käuflichkeit zu existieren, das es nun – durch die Rückbesinnung auf das Erotische – wieder abzustreifen gelte.

Zusammenfassend lässt sich die hier mitschwingende Gesellschaftskritik unter dem Begriff des *Sexout* bündeln, einem Begriff, den Wilhelm Schmid 2015 einführte, um der kommerziellen Durchdringung, der uneingeschränkten Zugänglichkeit und Alltagspräsenz des Pornographisch-Sexuellen Dispositivs einen Namen zu geben.² Während das Darstellen des Sexuell-Expliziten im Spielfilm lange Zeit als Tabubruch galt, der seinen Reiz gerade im Austesten des Liminalen fand (man denke an Skandalfilme wie *IM REICH DER SINNE* [*Ai no corrida/L'empire des sens*, JP/FRA 1976, R.: Ōshima Nagisa] oder *BAISE-MOI* [FR 2000, R.: Virginie Despentes]), scheint sich diese Tendenz im 21. Jahrhundert erneut ins Gegenteil zu verkehren: In einer Welt, in der das Pornographische zur Norm der Sexualität wie der ökonomischen Verwertungslogik geworden ist, wird es wieder subversiv, den Bereich des Erotischen zu bespielen.³

Auf die in der *Sexout* Diagnose angeführte Argumentation und die daraus abgeleitete Forderung nach einer Wiederentdeckung des Erotischen als subversiver Kraft möchte ich nachfolgend durch eine nähere Betrachtung audiovisuell evozierter Erotik reagieren. Erotik werde ich hierbei nicht lediglich als vom Pornographischen abweichenden Bildinhalt einführen (im pornographischen Bild sehen wir expliziten Sex und Genitalien; im Erotikfilm nicht), sondern als komplexes und vielschichtiges Phänomen der *Anthropomedialität* analysieren. Erotik erweist sich dieser Bestimmung folgend als Wahrnehmungs-

2 Schmid, Wilhelm: *Sexout und die Kunst, neu anzufangen*, Berlin: Insel 2015.

3 Aktuell zeugt hierfür eine Vielzahl neu erschienener und mit internationalen Preisen ausgezeichneten Filme sowohl im Hollywood als auch im Arthouse Kontext. Beispiele aus den 2020er-Jahren stellen neben den Filmen Haugeruds u.a. folgende Filme dar: *ANORA* (USA 2024, R: Sean Baker), *BABYGIRL* (USA 2024, R: Halina Reijn), *MOTEL DESTINO* (BRA/F 2024, R: Karim Ainouz), *RED ROCKET* (USA 2021, R: Sean Baker), *LES OLYMPIADES* (F 2021, R: Jacques Audiard).

geschehen, das erstens das Verhältnis zwischen Menschen und Medien und zweitens über dieses Verhältnis auch rückwirkend unsere Selbst- und Weltverhältnisse in sozialen und ökonomischen Beziehungen maßgeblich prägt. Die *Sexout* Diagnose folgt einer binären Wertungslogik: Pornographie gilt als konventionelle und potenziell gefährliche Norm, Erotik als abweichend und daher widerständig. Demgegenüber möchte ich die These entwickeln, dass Erotik – verstanden nicht als Bildinhalt, sondern als anthropomediale Kraft – unsere aktuellen Existenzweisen mindestens ebenso stark formt wie das Pornographische, womöglich sogar noch fundamentaler.

Pornographisches und Erotisches werden hierbei als divergierende Begehrensstrukturen zwischen Menschen und Medien verstanden, die in Zeiten des digitalen Kapitalismus und daraus resultierender postkinematographischer Konditionen eine Transformation durchlaufen.

Um diese Argumentation zu plausibilisieren, folgt die Analyse einem Dreischritt: Erstens wird Erotik aus phänomenologischer Perspektive als vom Pornographischen differenzierbare Erscheinungsform in den Blick genommen, die bestimmte sinnliche Adressierungsmodi mit sich bringt. Zweitens folgt eine Betrachtung der ero-pornographischen Begehrensstrukturen kontemporärer, postkinematographischer Phänomene unter Bezugnahme auf Bernard Stieglers Relektüre des Begriffs der libidinösen Ökonomie in *Logik der Sorge*.⁴ Abschließend steht die Frage zur Disposition, welche Rolle der Spielfilm für die Aushandlung libidinöser Ökonomien aktuell noch spielen kann. Schreibt der Film die Erotik digitaler Aufmerksamkeitsökonomien fort, indem er sie in das ihm eigene Medienmilieu überträgt? Kann er als Spiegel der Gesellschaft angesehen werden, der die Betrachtung anthropomedialer Konditionen überhaupt erst ermöglicht? Oder siedelt sich die Auseinandersetzung mit erotischem und pornographischem Begehren im Film auf einer primär sinnlichen Ebene an, die sowohl Reproduktionen als auch Verschiebungen in konventionellen Affizierungslogiken mit sich bringt, die dadurch jedoch die Möglichkeit einer ebenso sinnlichen Rekonfiguration bietet?

4 Stiegler, Bernard: *Die Logik der Sorge. Verlust der Aufklärung durch Technik und Medien*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

2. Eine Phänomenologie erotischer und pornographischer Erscheinungsformen

In einem von Francesco Laratta geführten Interview argumentiert der Regisseur des erotischen bis pornographischen Films *GARÇON STUPIDE* (CHE/FR 2004, R: Lionel Baier), Lionel Baier, für eine durchlässige Abgrenzung zwischen den Phänomenbereichen des Erotischen und des Pornographischen.⁵ Anstatt beide Erscheinungs- und Erfahrungsformen kategorisch zu trennen, gebe es »erotische Pornos« ebenso wie »pornographische Erotikfilme«.⁶ 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. Alles dreht sich um den Moment der Spannung, um die Ungewissheit und Potenzialität des Tickens. »Pornographie als Explosion und Erotik als Verzögerung«⁷, so formuliert es Baier.

Die hier durchscheinende Suche nach den richtigen Begriffen, nach Analogien und Metaphern, um den ständigen Entzug des Erotischen fassbar zu machen und in bekannte Wahrnehmungsregister des Films einzugliedern, weist einige grundlegende Gedanken auf, die es erlauben, einen hier noch subjektiven Eindruck in eine Systematisierung erotischer Erfahrungstypen und ihrer Strukturen zu überführen. Die Grundzüge einer solchen Systematisierung⁸

5 Für eine ausführlichere Diskussion einer Unterscheidung zwischen erotischen und pornographischen Filmphänomenen vgl. Peuker, Hannah: *Filmerotik. Politische Ästhetiken im Kino der 1970er-Jahre*, Bielefeld: transcript 2025, Kapitel 5.

6 Laratta, Francesco: »Über Explosionen und Verzögerung. Ein Interview mit Lionel Baier zu Pornografie und Erotik im Film«, in: *Cinema* 51 (2006), S. 25.

7 Ebd., S. 26.

8 Bei den hier differenzierten Phänomen- und Erfahrungsbereichen handelt es sich um Analysekategorien, die auf klare Trennlinien und Unterscheidungen abzielen. Dies bedeutet unterdessen nicht, dass eine kategorische Trennung in der Empirie ebenso durchexerzierbar wäre. In der gelebten Erfahrung haben wir es fast immer mit Misch-

möchte ich an dieser Stelle thesenhaft benennen, um sie anschließend einer genaueren Betrachtung zu unterziehen.⁹

- a. Zeitliche Strukturen des Erotischen beruhen auf Verzögerungen, Verschiebungen und Verlagerungen, wohingegen das Pornographische ein zeitliches Phänomen der Präsenz ist.
- b. Aus der zeitlichen Divergenz beider Phänomenbereiche ergibt sich eine affektive Divergenz, die sich bei der Erotik als Aufschub, als uneingelöstes Affektversprechen aufzeigt. Im Fall des Pornographischen beruht die Affizierungslogik auf einer linearen Steigerungsdynamik, die auf einen eindeutig definierten affektiven Höhepunkt (den Orgasmus) ausgerichtet ist.
- c. Diese sich unterscheidenden Affizierungslogiken bedingen gleichzeitig, dass sich zwischen erotischen und pornographischen Phänomenbereichen je unterschiedliche Umgänge mit dem Verhältnis zwischen Nähe und Distanz ausmachen lassen. Während das Pornographische als Phänomen *einer überbordenden Nähe* angesehen werden kann, changiert das Erotische ständig zwischen Anziehungs- und Distanzierungsmomenten. Das Erotische erweist sich dergestalt als brüchige, Unsicherheit evozierende Relation.

(a) Zeitliche Strukturen erotischer und pornographischer Erscheinungsformen

In dem Aufsatz *From erōtikós to sexout. Literary Knowledge about Eroticism* greift Susanne Bach die anfangs aufgeführte *Sexout* Diagnose Schmidts auf, überführt ihre Überlegungen dann jedoch in eine wertfreiere Unterscheidung zwischen Erotik und Pornographie. Bach versteht Erotik zunächst als »menta-

formen zu tun: Pornographie ist mal mehr mal weniger erotisch, Erotikfilme sind mal mehr mal weniger pornographisch. Dies macht die heuristische Trennung der Begriffe und Phänomenbereiche jedoch nicht weniger relevant. Die analytische Trennung ermöglicht es vielmehr eben diese Mischformen im zweiten Schritt umso genauer beschreiben zu können.

- 9 Aufbau und Methodik der nachfolgenden Überlegungen orientieren sich an Julian Hanichs Aufsatz *(Miss-)Vergnügen am Ekel*, der eine vergleichbare Studie zum Ekel im Film durchführt. Vgl.: Hanich, Julian: »(Miss-)Vergnügen am Ekel. Zur Phänomenologie, Form und Funktion des Abscheulichen im Kino«, in: *montage AV* 21. 2 (2012), S. 76–89.

le Reaktion der leichten Erregung«. ¹⁰ Erst in einem zweiten Schritt entscheide sich, ob die Erotik ins ausgeführt Sexuelle kippe oder nicht. Wichtig sei, 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 unentschlüsselter 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.« ¹¹

Im Anschluss an diese 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 auf der Zeitebene: Bei Bach ist Erotik vor der Pornographie angesiedelt. Das Pornographisch-Sexuelle ist die manifeste Durchführung der libidinösen Energie, die im Erotischen als Potenzial aufgeführt wird. Der Erotik ist damit ein 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 Beschreibung des Erotischen als spannungsgeladener Verzögerung im Sinne Baiers lässt sich 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 dadurch eine Linearität und Richtungsweisung zuzuordnen, welche das Erotische in Richtungswechsel, Zeitverschiebungen und Qualitätsänderungen verkehrt.

10 Bach, Susanne: »From erōtikós to sexout. Literary Knowledge about Eroticism«, in: Angela Fabris/Jörg Helbig (Hg.), *Cinerotic. Eroticism in Films and Video Games*, Trier: WVT 2020, S. 10, Übersetzung HP.

11 Ebd., S. 10.

Mit Bach lassen sich dergestalt zwei zeitliche Unterscheidungsebenen differenzieren: erstens zwischen Latenz (Erotik) und Manifestation (Pornographie), zweitens zwischen einer unabschließbaren, loopartigen Zeitlichkeit (Erotik) und einer linearen Zeitlichkeit (Pornographie). Der Faktor der Zeitlichkeit spielt sowohl in der Unterscheidung Lionel Baiers als auch Susanne Bachs eine zentrale Rolle. Diese Tatsache ruft wiederum Linda Williams' prominente Ausführungen zu den *Body Genres* auf.¹² Nach Williams beruht die Pornographie (im Gegensatz zu Horrorfilm und Melodrama) auf dem Prinzip der perfekten zeitlichen Koinzidenz:

»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.«¹³

Pornographie richtet sich auf das Jetzt, auf absolute Gegenwärtigkeit oder zumindest einer Fantasie derselben. Wenn sich Erotik aus der »Verzögerung«¹⁴, der Vorgängigkeit¹⁵ und einer aus der ewigen Latenz resultierenden Unabschließbarkeit speist, so schließt daran die These an, dass dem »on time!«¹⁶ der Pornographie nach Williams eine erotische Zeitlichkeit des *not-yet* im Sinne Bachs zuzuordnen ist. Als das Noch-nicht-Realisierte, Noch-nicht-Statfindende und möglicherweise auch Nie-zu-Realisierende richtet sich Erotik auf einen Zwischenmoment, der sich stets kurz vor dem Gegenwärtigen ansiedelt, in dieses indes nie ganz übergehen kann, ohne ins Pornographische zu kippen.

(b) Affizierungslogiken erotischer und pornographischer Erfahrungsstrukturen

Aus der divergierenden Zeiterfahrung erotischer und pornographischer Erscheinungsformen ergibt sich eine unterscheidbare sinnlich-affektive Erfahrungsstruktur. Während im Pornographischen die Potenzierung affektiver

12 Williams, Linda: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess«, in: *Film Quarterly* 44.4 (1991), S. 2–13.

13 Ebd., S. 11.

14 F. Laratta: Über Explosionen und Verzögerung, S. 26.

15 S. Bach: From *erōtikós* to *sexout*, S. 10.

16 L. Williams: *Film Bodies*, S.11.

Anziehung im Zentrum steht, ist die Erfahrungsstruktur des Erotischen von Verschiebungen, Widersprüchlichkeiten und Umlenkungen geprägt. Im Regime der audiovisuellen Pornographie drückt sich die Potenzierung der Affizierung oftmals durch eine rhythmische Steigerung auditiver und visueller Reize aus: Kameras nähern sich den Körpern räumlich an, Totalen lösen sich in den Rahmen füllenden Close-ups von Genitalien auf, Schnittabfolgen werden beschleunigt, Stöhn-, Klatsch- und Schmatzgeräusche intensiviert. Alle Ausdrucksformen sind auf ein ununterbrochenes, sich selbst vorantreibendes Spüren ausgerichtet, eine somatische Empathie¹⁷ mit den Darsteller:innen. Die audiovisuellen Entscheidungen laufen allesamt auf eine mimetische Erfahrung hinaus, die das zeitgleiche Mitfühlen der Zuschauer:innen evoziert. Da das mimetische Sich-Einlassen auf die pornographische Erfahrung jedoch immer auch ein hohes Risiko birgt – ein Risiko der Verletzbarkeit, der man sich in der sinnlichen Öffnung preisgibt – muss das pornographische Erfahrungsregister mit Gesten der Absicherung und der Kompensation arbeiten. Die Verletzbarkeit der Zuschauer:in wird durch ästhetische Konventionalität und Erwartbarkeit kompensiert. Die pornographische Erfahrung ist geprägt von einer (wenn auch krisenhaften) Ästhetik der Reibungslosigkeit.¹⁸

Im Gegensatz hierzu speist die erotische Erfahrungsstruktur ihre Anziehungskraft gerade daraus, dass sie die evozierte Affizierungslogik nicht in Stringenz ausführen und bedienen kann. Hieraus ergibt sich indes kein Mangel der Erotik, sondern ihr sinnlicher Eigensinn. Im Erotischen changieren Anziehung und Abstoßung. Die sinnliche Erfahrung des anziehend Sexuellen wird mit Registern des Schocks, des Schmerzes, der Gewalt oder sogar des Ekels, gleichzeitig auch mit Humor, Komik, Enttäuschung oder Melancholie gemischt. Auch die Pornographie arbeitet mit dem Vermischen von Anziehung und Abstoßung, Lust und Gewalt, doch werden hier die Gegensätze in einer Bewegung der Potenzierung aufgelöst: Die Gewalt stimuliert die Lust, die Abstoßung steigert die Anziehung. In der Erotik handelt es sich indes nicht um ein einseitig bestimmbares, lineares Affizierungsgeschehen, sondern um eine Multiplizität divergierender Reize, die sich teils gegenseitig verstärken, teils aber auch widersprechen, kommentieren oder sogar annullieren.¹⁹

17 Zum Begriff der »somatischen Empathie« vgl.: J. Hanich: (Miss-)Vergnügen am Ekel, S. 89ff.

18 Vgl. H. Peuker: Filmerotik, S. 103ff.

19 Vgl. Zur Selbstannullierung erotischer Affektregister: Ebd., S. 155ff.

Wie die Pornographie beruht auch die erotische Erfahrung auf einem sinnlichen Sich-Einlassen, einer mimetischen Tendenz der Zuschauer:innen gegenüber der Körperlichkeit des Mediums. Die von Christiane Voss grundlegend dem Film zugeschriebene *Leihkörperschaft*²⁰, welche die Zuschauer:innen im Moment der filmischen Erfahrung eingehen, ist sowohl in Erotik als auch in Pornographie auf intensive Weise gegeben; sie gehört intrinsisch zum audiovisuellen Repertoire beider Phänomene. Aus der Verletzlichkeit, die sich in der sinnlichen Öffnung, in der somatischen Empathie seitens der Zuschauer:innen einstellt, leitet sich in der Erotik unterdessen keine Kompensations- oder Absicherungshaltung ab. Die erotische Erfahrungsstruktur (wie im letzten Kapitel dieses Aufsatzes exemplarisch aufgezeigt wird) lässt sich stattdessen als selbstbewusstes Spiel mit der eigenen sinnlichen Unsicherheit begreifen. Affektive (teils vom Pornographischen herrührende) Erwartungen der Zuschauer:innen nach sexueller Stimulation, stringenter Anziehung und orgastischer Ekstase werden aufgerufen, dann aber gerade nicht bedient, sondern umgeleitet, eigens verhandelt, in ihrer Normierung befragt, subvertiert oder gestört.

(c) Nähe/Distanz-Verhältnisse erotischer und pornographischer Erfahrungsstrukturen

Wie die Beschreibungen der Affizierungslogiken beider Erfahrungsformen nahelegen, beruhen erotische und pornographische Phänomene auf einer graduellen Verschiebung im Umgang mit sinnlicher Nähe und Distanz. Der jeweils unterschiedliche Umgang mit diesem Verhältnis lässt sich in medienanthropologischen Begriffen auch als divergierende anthropomediale Relation verstehen. Während die anthropomediale Relationierung des Pornographischen auf Paradigmen der Reibungslosigkeit, der Mimesis und der unhintergehbaren (somatischen) Nähe beruht, zeichnet sich die anthropomediale Relation der erotischen Erfahrung durch kontinuierliche Wechsel zwischen Anziehungs- und Abstoßungsmomenten aus. Diese Wechsel sind aus philosophisch-anthropologischer Sicht bereits im Phänomenbereich der Erotik angelegt. Wenn wir Georges Batailles Ausführungen zur Erotik folgen, so stellt diese eine Antriebskraft dar, in welcher der Mensch danach strebt, sich gegenüber der »Kontinuität des Seins« zu öffnen.²¹ Da diese Öffnung

20 Voss, Christiane: Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion, München: Wilhelm Fink 2013.

21 Vgl. Bataille, Georges: Die Erotik, Berlin: Matthes & Seitz 2020 [1957], S. 27.

jedoch letztendlich nur im Tod vollends einlösbar ist, muss sie zwangsläufig unterbrochen, umgelenkt oder gewaltvoll abgerissen werden. Die Bewegung der Annäherung – an ein Gegenüber, ein Medienmilieu, das *Sein* – wird durch brachiale Momente der Distanzierung unterbrochen, nur um dann abermals in Momente der Öffnung überzugehen usw.

Die Pornographie hingegen wurde durch verschiedene Phasen der Kulturgeschichte hindurch immer wieder maßgeblich durch eine als *zu aufdringlich empfundene Nähe* definiert. Dass sich die Pornographie dem Empfinden regelrecht aufdrängt, Körpergrenzen ebenso wie gesellschaftliche Tabus überschreitet und sich in die innersten Wahrnehmungssphären menschlicher Ich-Konstitution einnistet, wurde (und wird) ihr immer wieder zur Last gelegt. Die vermeintlich *unmittelbare Nähe* der Pornographie wird als manipulatorischer Verrat an Paradigmen der Aufklärung und der Kritik verstanden. Ihre Distanzlosigkeit verwehrt sich bis heute einer Eingliederung in Ästhetikdiskurse und öffentliche Kulturtechniken.²²

Aktuell erfährt die Konstatierung einer überwältigenden Nähe des Pornographischen eine erneute Begriffsverschiebung. Wie Leonie Zilch argumentiert, ist im gegenwärtigen Mediendiskurs nicht länger nur das explizit Sexuelle pornographisch, sondern alles, was – losgelöst vom Bildinhalt – als zu nah empfunden wird:

»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.«²³

An diese Beschreibungen der Erscheinungs- und Erfahrungsstrukturen erotischer und pornographischer Phänomene schließt nun die Frage nach Mensch-Medienverhältnissen unter der Bedingung digitaler Kapitalismen an. Lassen

22 Vgl. Gorsen, Peter: »Der hermaphroditische Eros. Pornografie in der bürgerlichen Gesellschaft und Ästhetik. Eine Zitatcollage, zusammengestellt und eingeleitet von Kerstin Stakemeier«, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung, 18.2 (2021), S. 129–141.

23 Zilch, Leonie: »»Marriage oder Gangbang?« Pornografie als Raum (un-)sittlicher Selbstverortung«, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung, 18.2 (2021), S. 98.

sich anthropomediale Existenzvollzüge erotischer oder pornographischer Natur benennen, die über den konkreten Konsum erotischer oder pornographischer Bildinhalte hinausgehen? Die *Sexout* These Schmidts, der anfangs aufgerufene feuilletonistische Diskurs, ebenso wie die von Zilch konstatierte Begriffsverschiebung legen die Loslösbarkeit pornographischer Adressierungs- und Rezeptionsmodi von explizit sexuellen Inhalten nahe. Bleibt die Frage offen, ob dies auch im Fall des erotischen Phänomenbereichs zutrifft und wo sich Momente anthropomedialer Erotik abseits dezidiert erotischer Bildinhalte in kontemporären Medienmilieus finden lassen. Um diese Frage zu diskutieren, möchte ich mich im nachfolgenden Abschnitt den technikphilosophischen Überlegungen Bernard Stieglers zuwenden.

3. Libidinöse Ökonomien und techno-affektive Milieus

In *Die Logik der Sorge*²⁴ beschreibt Bernard Stiegler das techno-affektive Netz, in dem sich Wünschen, Begehren und triebhaftes Lustprinzip durch die Verschränkung von Medienmilieus und menschlichen Perzeptionsprozessen im digitalen Kapitalismus herausbilden. Stiegler verbindet in seiner Analyse eine Foucault'sche Perspektive auf von Macht durchdrungene Begehrensstrukturen mit psychoanalytischen Überlegungen nach Freud, phänomenologischen Ansätzen nach Husserl, Aufklärungstheorien nach Kant und einer ökonomischen Perspektive, die postindustrielle Verwertungslogiken in den Blick nimmt. Diese Kombination divergierender Analyseperspektiven führt bei Stiegler zu einem starken Technikskeptizismus, doch ebenso zu einer durchaus vielschichtigen Betrachtung der Verschachtelung von Lust- und Realitätsprinzip durch verschiedene Medientechniken.

Was diese Multiplizität von Perspektiven für die hier vorgeschlagene Analyse relevant macht, ist, dass Stiegler eine Verschiebung im Lustprinzip durch mediale Milieus – im Sprachduktus Stieglers durch »Psychotechniken« und »psychotechnologische Apparate«²⁵ – diagnostiziert. Laut Stiegler greift insbesondere das Fernsehen in die frühkindliche Prägung ein, sodass sich Wünsche und Begehren nicht länger transgenerational festigen können, sondern

24 B. Stiegler: *Logik der Sorge*.

25 Ebd., S. 42.

in ihrer basalen Triebhaftigkeit auf unabschließbare Zyklen der Dauerstimulation gerichtet werden.²⁶

Die »Zerstörung des Begehrens, des Wünschens«²⁷, also der fundamentalen Prozesse der Ich-Stabilisierung, überführt laut Stiegler in seiner sozialen Konsequenz den Kapitalismus in eine neue Phase der »libidinösen Ökonomie«.²⁸ Der Begriff der libidinösen Ökonomie greift auf eine Theorietradition zurück, die von Jean-François Lyotard²⁹ bis zu Gilles Deleuze und Félix Guattari reicht.³⁰ Libidinöse Energie wird hier als prä-individuelle Intensität konzipiert, die allen ökonomischen Strukturen zugrunde liegt, dabei jedoch weder quantifizierbar noch eindeutigen Wertäquivalenzen zuordenbar ist. Was dem Begriff unterdessen bei Stiegler hinzugefügt wird, ist die Scharfstellung auf die Rolle (anthropo-)medialer Gefüge: Nach Stiegler sind Techniken wie das Fernsehen, die von den frühesten Entwicklungsstadien an unsere Synapsenbildung mitgestalten und die Beziehungen von Individuen in sozialen wie anthropomedialen Gefügen prägen, nicht nur Nebenaspekte, sondern basale Akтанten libidinöser Ökonomien. Durch das stetige Versprechen unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung, der dabei jedoch dauerhaften Aufschiebung und Verlagerung dieser Befriedigung, kann die triebhafte Lust weder gestillt noch in einen Individuationsprozess umgewandelt werden, der das Herausbilden stabilisierter Wünsche ermöglichen würde.³¹ Technische Medien okkupieren auf diese Weise die Prozesse der Ich-Konstituierung, welche beim Kind und beim Jugendlichen das Lustprinzip mit dem Realitätsprinzip relationieren, führen darin aber zu einer Überstimulation des Lustprinzips, welches nicht mehr mit dem Realitätsprinzip abgeglichen werden kann. Das Verhältnis zwischen Lust und Realität, das vormals durch intergenerationalen Austausch ausdifferenziert wurde, wird nun durch ein auf Ökonomisierungsprozesse ausgerichtetes

26 Ebd., S. 69ff.

27 Ebd., S. 77.

28 Ebd., S. 79.

29 Lyotard, Jean-François: *Libidinöse Ökonomie*, Zürich: diaphanes 2007 [1974].

30 Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Anti-Ödipus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995 [1972]; Govrin, Jule: *Begehrntwert. Erotisches Kapital und Authentizität als Ware*, Berlin: Matthes & Seitz 2023, S. 27ff.

31 Die Ausführungen Stieglers sind an dieser Stelle stark anschlussfähig an die Kulturindustriekritik der Frankfurter Schule.

Sorgesystem der Techniken ersetzt, das einzig und allein der Reproduzierbarkeit kapitalisierbarer Begehrensstrukturen dient.³²

Obgleich Stieglers Ausführungen stark intellektualistische Tendenzen annehmen, wenn er aus der von ihm konstatierten Dynamik die Notwendigkeit einer »Schlacht für die Intelligenz«³³ ableitet, bietet die von ihm ausgearbeitete Kritik die Möglichkeit eines genuin medientheoretischen Einsatzes, der sich an dem Begriff der libidinösen Ökonomie und den Begehrensstrukturen medialer Milieus orientiert. Einem solchen Ansatz folgend möchte ich nachfolgend die libidinöse Ökonomie, die Stiegler beschreibt, als techno-affektives Milieu beschreiben und hierfür die zuvor herausgearbeiteten Phänomenbereiche des Erotischen und des Pornographischen bemühen. Lässt sich die libidinöse Ökonomie, die Stiegler kontemporären Körper- und Psychotechniken attestiert, unter Begriffen des Erotischen und/oder Pornographischen fassen?

4. Ero-pornographische Konditionen postkinematographischer Medien

Um diese Frage zu untersuchen, gilt es vorerst, den beschriebenen Phänomenbereich stärker zu umreißen: Stiegler befasst sich vor allem mit dem (französischen) Fernsehen, merkt jedoch bereits an, dass sich seine Theorien ebenso auf digitale, insbesondere soziale Medien beziehen lassen. Diese beiden Medienmilieus (das Fernsehen und die digitalen Plattformen) zusammenführend, lässt sich argumentieren, dass sich Stieglers Theorie – auch wenn er dies nicht eigens benennt – sowohl zeitlich als auch inhaltlich in den Kontext des Post Cinema Diskurses eingliedert. Dieser wird seit den 2000er-Jahren international

32 Während sich diese Ausführungen Stieglers stark technikdeterministisch und kulturpessimistisch lesen, gewinnen sie wiederum an den Stellen Differenzierungspotential, wo sie die Doppelfunktion von Medien und Techniken betonen: Laut Stiegler sind nicht die Techniken (z.B. das Fernsehen) an sich das Problem. Vielmehr ist es die kartellartige Zentralisierung ihrer Macht in Medienkonglomeraten und die auf absoluter Ökonomisierbarkeit von Begehren ausgelegte Programmgestaltung. Gleichzeitig, so betont Stiegler, könnten dieselben Techniken, die aktuell im Sinne der libidinösen Ökonomie als Psychotechniken gebraucht würden, ebenso in Nootechniken transformiert werden (also in kritische Techniken der Intelligenz), die neue Wege des Begehrens und des Wünschens aufzeigen.

33 B. Stiegler: *Logik der Sorge*, S. 51.

geführt und beschreibt verschiedene Momente der Entgrenzung: Die Entgrenzung des Films als in sich abgeschlossenes, zeitlich sowie distributions- und vorführungstechnisch begrenztes Werk³⁴, die örtliche Entgrenzung des Films, die sich unter dem Paradigma ›der Film verlässt das Kino‹ bündeln lässt³⁵, die ökonomische Entgrenzung, die darin besteht, dass Franchise Kampagnen und Fankulturen oft wesentlich höhere Gewinnmargen erzielen, als das eigentliche Filmerlebnis, die technische Entgrenzung digitaler Medien, sowie die affektive Entgrenzung durch neoliberale Begehrensökonomien, die insbesondere Steven Shaviro betont.³⁶

Ausschlaggebend ist, dass es sich sowohl beim Fernsehen als auch bei digitalen Plattformen trotz all dieser Entgrenzungsmomente um Formen der Kinematographie handelt. Unter diesem Gesichtspunkt zeigt sich dann auch, dass die Einbettung audiovisueller Inhalte in soziale Medien zwar anders funktioniert als im Fernsehen, dass beide Medienmilieus jedoch einer vergleichbaren postkinematographischen Geste folgen und sich unter ebenfalls vergleichbaren ökonomischen Bedingungen manifestieren.³⁷ Die von Stiegler herausgearbeiteten techno-affektiven Funktionsweisen libidinöser Ökonomien gelten dann nicht einfach nur für das Fernsehen, vielmehr lassen sie sich als grundlegende Relationierungsgeschehen postkinematographischer Medienmilieus begreifen.

Hinsichtlich audiovisueller Inhalte auf digitalen Plattformen wie Instagram, TikTok, YouTube oder Twitch erleben die von Stiegler (und auch Jule Govrin³⁸) aktualisierten Prinzipien der libidinösen Ökonomie eine Intensivierung: Kurzvideos, Reels und Stories sind in Loops angelegt; endloses Scrollen oder Weiterklicken überführt diese Loops zusätzlich in unabschließbare Affizierungen, die geprägt sind von kurzen Höhepunkten (Punch Lines,

34 Vgl. Denson, Shane/Leyda, Julia: *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Falmer: reframe books 2016.

35 Vgl. Hagener, Malte: Wo ist Film (heute)? Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz, in: Gudrun Sommer/Vinzenz Hediger/Oliver Fahle (Hg.), *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg: Schüren 2011, S. 45–61.

36 Vgl. Shaviro, Steven: *Post-Cinematic Affect*, Winchester: zero books 2010.

37 Zur Diskussion von User-Generated-Content auf Social Media Plattformen als kinematographische Ausdrucksformen: Vgl. Hediger, Vinzenz: *Social Interaction Films. Smartphones, Platforms, and the Expansion of Cinema*. In: Philipp Dominik Keidl/Jana Zündel (Hg.): *Platforms and the Moving Image*. Lüneburg: meson press 2025, S. 101–131.

38 J. Govrin: *Begehrenswert*.

Schockmomenten, Überraschungseffekten), die aber weder eine tatsächliche Befriedigung des Begehrens noch eine Überführung des Lustprinzips in langfristig stabilisierte Wunschstrukturen mit sich bringen. Libidinöse Intensitäten bilden sich präindividuell zwischen Techniken und Rezipient:innen heraus. Es entstehen *mimetische Milieus*, die mit Maria Muhle gesprochen, die Unterscheidbarkeit zwischen Objekten und Subjekten kollabieren lassen.³⁹ Stabilisierte Individuationsprozesse werden zugunsten mimetischer Exzessivität des Mitfühlens und Nachempfindens, der somatischen Adaption vermittelter Begehrensstrukturen aufgelöst.

Wenn wir diese postkinematographischen Bedingungen nun also unter den Paradigmen der libidinösen Ökonomie betrachten, lässt sich in einem nächsten Schritt eine Differenzierung in erotische und pornographische Erfahrungsstrukturen vornehmen. Wie Zilch in der Ausweitung des Pornographie-Begriffs betont, wird dieser aktuell oft bemüht, um die Nähe, die Direktheit und die Intensität audiovisueller Medieninhalte zu betonen.⁴⁰ Eine solche Nähe zeigt sich zuvorderst in den Inhalten von Videos auf sozialen Plattformen, wo Influencer:innen vermeintlich ungefiltert Einblicke in die intimsten und privatesten Sphären ihrer Existenz geben. Diese Nähe der pornographischen Erscheinungsform findet unterdessen ihren Umschlagpunkt in einer erotischen Logik der Relationierung mit der User:in. Während die Inhalte der Videos auf digitalen Plattformen oft eine pornographische Aufdringlichkeit aufweisen, entfesselt die Energie ihrer Rezeption erotische Erfahrungsstrukturen. Das loopartige, endlose Konsumieren der Videos, die Unabschließbarkeit des Scrollens oder Klickens in sich stetig erneuernden Videoschleifen und Feeds folgt erotischen Zeitprinzipien und Affizierungsstrukturen. Die libidinöse Energie, die sich prä- und transindividuell zwischen User:in und Technik herausbildet, kann zu keinem Abschluss kommen, sie ist auf Unabschließbarkeit, Verzögerung, Affektaufschub und Wiederholbarkeit ausgerichtet. Was unterdessen gerade den Reiz der Erotik ausmacht – ihre Unberechenbarkeit, die Möglichkeit des Bruchs mit Erwartungswerten und vorkonditionierten, affektiven Steigerungslogiken – wird hier kombiniert mit algorithmischen Registern pornographischer Stringenz. Die erotische Zeitlichkeit des auf Wiederholung und Unabschließbarkeit basierenden

39 Muhle, Maria: *Mimetische Milieus. Eine Ästhetik der Reproduktion*, Paderborn: Brill | Fink 2022, S. 157.

40 L. Zilch: *Marriage oder Gangbang*, S. 98.

Affizierungsversprechens erfährt eine Verschaltung mit Prinzipien der Reibungslosigkeit des Pornographischen durch algorithmische Kalkulation. In einen Reelzyklus, der Mental Health Tipps, Beziehungswitze und Makeover Videos umfasst, würden nicht plötzlich Kriegs- und Todesszenen oder sexuell explizite Inhalte inseriert – genau diese affektive Unsicherheit wäre aber intrinsischer Bestandteil einer erotischen Erfahrungsstruktur.

Das mimetische Medienmilieu postkinematographischer Plattformen weist folglich eine diffizile Verschränkung erotischer und pornographischer Phänomenbereiche auf, die in ihrer Kombination zur Komplexität der von Stiegler und Govrin beschriebenen libidinösen Ökonomie postindustrieller Kapitalismen führt: Zu nahe, zu direkte, aufdringliche und demnach tendenziell pornographische Inhalte werden kombiniert mit erotischen Affizierungs- und Zeitstrukturen, die unterdessen wiederum durch pornographische Algorithmisierungen quasi ›gebändigt‹, sprich ihres subversiven Potentials beraubt werden. Gerade diese Verschachtelung erotischer und pornographischer Wahrnehmungsgeschehen führt zu der immersiven Logik, zu der exzessiven Mimesis und der gleichzeitig umfassenden Assimilierbarkeit postkinematographischer Medienmilieus in den digitalen Kapitalismus.

Entgegen der anfangs aufgerufenen *Sexout* Diagnose, die besagt, unser zwischenmenschliches und medienkonsumistisches Verhalten beruhe auf pornographischen Prinzipien der umfassenden Nähe, Verfügbarkeit und Käuflichkeit, lässt sich nun also das Fazit ziehen, dass anthropomediale Konditionierungen kontemporärer libidinöser Ökonomien vielmehr auf einer komplexen Verschaltung pornographischer und erotischer Phänomenbereiche beruhen. Die Erotik bildet dann kein widerständiges Element, um sich einer allgemeinen ›Pornographisierung der Gesellschaft‹ entgegenzustellen. Vielmehr ist sie als Erfahrungsstruktur intrinsischer Bestandteil auf Kommerzialisierung ausgelegter Begehrenssysteme.

5. ANORA – Die Möglichkeit, libidinöse Ökonomien sinnlich zu erfahren

An dieser Stelle bleibt die Frage offen, die den postkinematographischen Diskurs grundlegend durchzieht und immer wieder einholt: Welche Rolle kann in einer Zeit der Entgrenzung audiovisueller Formate noch dem Spielfilm – insbesondere dem Kinofilm – zugeschrieben werden? Wie schafft man es, die postkinematographischen Milieus mit jenen des Kinos zusammenzubringen,

ohne entweder in einen Modus des nostalgischen Betrauerns oder in eine reine Affirmationslogik des Neuen hineinzugeraten? Die Fragen stellen sich konkret hinsichtlich des Verhältnisses zwischen libidinösen Ökonomien digitaler Plattformen mit audiovisuellen Medieninhalten und jenen des Spielfilms. Für eine abschließende Reflexion über dieses Verhältnis möchte ich mich einer Szene des Films *ANORA* (USA 2024, R.: Sean Baker) zuwenden. Die Auswahl von Film und Szene gründet darauf, dass die Filme Sean Bakers grundsätzlich⁴¹, *ANORA* jedoch dezidiert, als Ausdrucksformen angesehen werden können, ero-pornographische Relationierungen als libidinöse Ökonomien zu verhandeln und sinnlich erfahrbar zu machen. Dass diese Aushandlung libidinöser Ökonomien einen gewissen Zeitgeist trifft und gesellschaftlich hoch anschlussfähig, eigens *begehrt*, ist, zeigt sich nicht zuletzt durch die immense Popularität von *ANORA* sowohl im Populär- als auch im Arthouse Film-Kontext.⁴²

In dem Film begleiten wir die Protagonistin Anora/Ani (Mikey Madison), die als Sexarbeiterin in einem Stripclub in Brooklyn tätig ist. Als sie den russischen Oligarchensohn Ivan/Vanya (Mark Ejdelshchtein) kennenlernt, sieht sie ihre Chance zum sozialen Aufstieg gegeben. In einem verschwenderischen Exzess zwischen Sexualität, Romantik, Luxus und Drogen heiraten die beiden kurzerhand in Las Vegas. Nachdem Vanjas Eltern von der Eheschließung erfahren, schicken sie Handlanger und reisen selbst an, um die Ehe annullieren zu lassen, woraufhin Vanya flieht und Ani ihm mit den Männern gemeinsam nachjagt.

Einer dieser Handlanger ist Igor (Yura Borisov). Den gesamten Film über bleibt er eher unauffällig, teils gewalttätig, bietet sich aber auch immer wieder als potenzieller Verbündeter Anis an. Igor ist von einer Aura der Undurchdringlichkeit umgeben: Ist er der eigentliche Psychopath des Films? Wird er noch exzessiv gewalttätig werden? Oder etabliert sich eine Intimität zwischen Igor und Ani, die diese mit Vanya niemals haben könnte?

Nachdem Vanya wieder aufgetaucht ist und Ani – vielfach gedemütigt, aber nicht minder selbstbewusst – in die Annullierung der Ehe einwilligt, ist es Igor, der sie nach Hause begleitet. Igor versucht sie aufzumuntern und ihr seine Unterstützung zu versichern, woraufhin ihn Ani jedoch beschuldigt,

41 So auch in hohem Maße *RED ROCKET* (USA 2021, R.: Sean Baker).

42 Der Film gewann sowohl bei den Filmfestspielen in Cannes 2024 die Palme d'Or als auch bei den Academy Awards 2025 fünf Auszeichnungen, unter anderem jene für den besten Film.

er habe sie beim ersten Aufeinandertreffen vergewaltigen wollen, er habe »rape eyes«. Als Igor das bestreitet, fragt sie ihn, warum er sie nicht habe vergewaltigen wollen, beantwortet die Frage dann aber selbst: »Cause you're a faggot ass bitch«.

In der finalen Szene des Films fährt Igor Ani von der Villa Vanyas nach Hause. Er parkt das Auto vor ihrer Wohnung in Brooklyn. Draußen schneit es, der Motor brummt, die Scheibenwischer schieben sich quietschend von einer Seite der Windschutzscheibe zur anderen. Als Ani aussteigen möchte, ruft sie Igor zurück. Die Kamera wirkt zwischen beiden Figuren im begrenzten Raum des Autos wie eingeklemmt, Anis Gesicht wendet sich dem Kameraauge in einem Close-up zu (Abb.1).

Abb. 1: Anis Blick zur Kamera aus ANORA.



USA 2024, R.: Sean Baker.

Igor öffnet seine Hand und offenbart den mehrere Karat schweren Ehe-ring, den Vanya Ani gekauft, die Familie jedoch zurückgefordert hatte. Ani nimmt den Ring an sich und während Igor ihr Gepäck zum Haus trägt, sehen wir sie aus verschiedenen Perspektiven nachdenklich, zögernd.

Igor steigt zurück ins Auto. Motor- und Scheibenwischergeräusche durchziehen weiterhin die Szene, verleihen ihr das Gefühl eines ephemeren Zwischenmoments, eines kurzen Anhaltens im Leben beider Charaktere. Ani dreht sich abermals zu Igor, die Kamera wieder zwischen beiden platziert. Sie zieht ihre Jacke aus, kommt der Kamera noch näher. In einer Shot-Gegenshot Montage sehen wir Ani nun aus der Rückenansicht. Über ihre Schulter hinweg, können wir Igors Reaktionen beobachten. Die Kamera verharnt in dieser Position,

die folgende und gleichzeitig letzte Einstellung des Films dauert gut fünf Minuten und sticht dadurch bereits hervor. Es ist eine ruhige Einstellung, die im beengten Raum des Autos zwar nah an den Charakteren dran ist, gleichzeitig aber eine distanziert beobachtende Perspektive einnimmt. Keine Schnitte, keine Perspektivwechsel, keine Spezialeffekte kommentieren das Geschehen.

Ani rutscht vom Beifahrersitz zu Igor rüber. Sie setzt sich auf seinen Schoß und die Position der beiden ruft die Anfangsbilder des Films von Neuem auf, in denen Ani Kunden des Stripclubs Lapdances gab. Anis Gesten sind eingespielt – sie wirft die Haare über die Schulter, lässt den Autositz nach hinten flippen, öffnet Igors Hose – doch in dem alten Auto bei laufendem Motor wirken die Gesten deplatziert. Die Haare fallen Ani immer wieder ins Gesicht, der Autositz knallt zu abrupt zurück, ihre Handbewegungen legen nahe, dass Igors Penis nicht sofort erigiert. Die Intimität ist von Unstimmigkeiten durchzogen. Igor starrt Ani an, greift schließlich nach ihrem Gesicht, zieht dieses zu sich heran. Ani sträubt sich gegen die Bewegung, hält mit ihren Nackenmuskeln dagegen (Abb.2).

Abb. 2: Das erotische Zerreißen aus ANORA



USA 2024, R.: Sean Baker.

Die muskuläre Spannung der sich widersprechenden Zugrichtungen überträgt sich in diesem Moment fast körperlich in die Filmerfahrung, die Anspannung der Szene ist zum Zerreißen. Sämtliche Konnotationen des Sexuellen, die im Film zuvor aufgerufen wurden, laufen hier zusammen: Der Warenwert des Sexuellen – dass es Ani als logische Konsequenz erscheint, mit Igor zu schlafen, wenn er ihr einen monetären Wertgegenstand anbietet –,

die potenzielle Gewalt, die in Igor zu schlummern scheint – »you have rape eyes« –, dass er gerade gegenteilig als einziger männlicher Charakter des Films kein sexuelles Interesse an ihr haben könnte, weil er möglicherweise homosexuell ist – »you're a faggot ass bitch« – und dass sich eventuell doch zwischen sexuellem Begehren und ökonomischer Kommerzialisierung so etwas wie sinnliche, emotionale Nähe herstellen ließe.

Gerade dieser Moment des Zerreißens ist es, der paradigmatisch erotisch ist. All die Bedeutungsebenen und affektiven Einfärbungen mischen sich in das Zerreißen des Moments zwischen Lust und Unlust, Anziehung und Abstoßung, Annäherung und Distanzierung. Der Moment ist mit Susanne Bach gesprochen *noch-nicht sexuell* (ebenso aber auch noch-nicht gewaltvoll, -traurig oder -lustig). Es ist ein Moment reiner Latenz, der divergierende narrative wie affektive Fluchtlinien in sich aufführt, ohne diese jedoch manifest werden zu lassen. Als Zuschauer:innen sind wir dieser affektiven Ambivalenz ausgeliefert. Unsere somatische Empathie mit Ani, die sich im Laufe des Films aufgebaut hat und die hier abermals aufgerufen wird, läuft Gefahr durch unberechenbare Empfindungen irritiert und vom Film verraten zu werden. Es gibt keine pornographischen Absicherungsgesten affektiver Gerichtetheit. Der prekäre Zustand des erotischen Dazwischen wird vollends ausgeschöpft. Gleichzeitig hält die Kamera das Geschehen mit pornographischer Stringenz fest: Sie ist zu nah an den Charakteren dran, steht ihnen fast im Weg, drängt sich sowohl der Intimität im Auto als auch den Zuschauer:innen durch ihre Präsenz auf. Der langen, beobachtenden Einstellung wohnt etwas Dokumentarisches inne, was ebenfalls dem Register pornographischer Ausdruckformen entspricht.⁴³ Wieder haben wir es also mit einer libidinösen Mischform zu tun, in diesem Fall allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Während im Fall postkinematographischer Videoformate und -plattformen Inhalte des pornographischen Phänomenbereichs mit erotischen Inszenierungslogiken verschaltet werden, sind es in der Szene aus ANORA erotische Bildinhalte, die mit pornographischen Methoden inszeniert werden.

43 Zur dokumentarischen Ästhetik der Pornographie: Vgl. Hansen, Christian/Needham, Catherine/Nichols, Bill: Pornography, Ethnography, and the Discourses of Power, in: Nichols, Bill (Hg.): Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary, Bloomington (u.a.): Indiana University Press 1991, 201–228; Maina, Giovanna/Zecca, Federico: Harder than Fiction. The Stylistic Model of Gonzo Pornography, in: Porn Studies 3.4 (2016), S. 337–350; Zilch, Leonie: Erregende Dokumente. Pornografie und dokumentarische Autorität. Bielefeld: transcript 2024.

Welche Rolle spielt nun ein solches Umkehren des Verhältnisses zwischen erotischen und pornographischen Intensitäten für die grundsätzliche Betrachtung libidinöser Ökonomien im Kontext des Post Cinema? Erstens lässt sich konstatieren, dass die wirtschaftliche Kraft des Begehrens, aus der sich die Marktwerte der libidinösen Ökonomien speisen, in ANORA nicht lediglich implizit mitschwingt, sondern dass sie in allen Tiefenstrukturen des Films ausgehandelt wird. Von der ersten bis zur letzten Einstellung ist die Ökonomisierung sexueller Energien und umgekehrt die Erotisierung ökonomischer Verhältnisse allgegenwärtig. Beide Bewegungen bestimmen das Narrativ, die sozialen Beziehungen zwischen den Figuren und die affektiven Kräfte zwischen einzelnen Filmbildern in vollem Umfang. Jede Idee von romantischer Liebe oder vermeintlich authentischem sexuellem Verlangen, das unabhängig von ökonomischen Machtverhältnissen und Abhängigkeiten existieren könnte, weist der Film kategorisch zurück. Ebenso offenkundig ist auch das filmische Bewusstsein für die Durchdringung ökonomischer Verhältnisse von Begehrensstrukturen. Keine der Figuren agiert im Sinne eines idealtypischen *Homo oeconomicus* rational. Alle Figuren sind angetrieben von einem Begehren nach Affizierungen, nach Exzessen und Entgrenzungen. Dieses dezidierte Verhandeln der Verschränkungen ökonomischer und libidinöser Strukturen ermöglicht im Umkehrschluss auch Bewusstwerdungsprozesse über die libidinösen Ausprägungen ökonomischer Verhältnisse im 21. Jahrhundert.

Darüber hinaus handelt es sich aber nicht nur um einen vom Film angestoßenen Bewusstwerdungsprozess über ökonomische Realitäten. ANORA ist kein didaktischer Aufklärungsfilm, sondern ein Exempel für die Komplexität sinnlicher Verstrickungen. Durch das ihm eigene ero-pornographische Begehren auf der ästhetischen Ebene, das sich, wie aufgezeigt, in der finalen Szene kondensiert, macht ANORA eine Grundkondition unseres medial bedingten Verlangens zugänglich, das sich auf sinnliche Ambivalenzen richtet. Der Film erweist sich hier als anthropomediales Gefüge, das ökonomische und libidinöse Strukturen nicht nur in einem Bewusstwerdungsakt als verschränkte Sphären in Erscheinung treten lässt, sondern, das mehr noch durch seine eigenen sinnlichen Ambivalenzen den Raum erotischer Sehnsüchte bedienen, gleichzeitig aber aus der ewigen, loopartigen Selbsterneuerung der Erotik herauslösen kann. Im Gegensatz zu den erotischen Relationierungen des digitalen Kapitalismus kommt der Film zum Abschluss. Die erotische Szene zwischen Ani und Igor endet darin, dass sie auf ihn einschlägt und dann in einem Exzess von Trauer und Frustration auf ihm niedersinkt. Die sinnliche Ambivalenz der Erotik wird dergestalt aus den Prozessen der kapitalistischen Dauerstimulati-

on herausgelöst. Filme, aber auch kurze Szenen oder Videos, die mit Verschiebungen oder Umkehrungen des vorherrschenden, dominanten und kapitalistisch weichgespülten Verhältnisses von Erotik und Pornographie in der marktkonformen Zurichtung libidinöser Ökonomien arbeiten, bergen das Potential, Begehrensstrukturen zu rekonfigurieren und für neue Erfahrungsstrukturen zu öffnen. Dies hat weniger mit dem Spielfilm als ästhetischem Gegenstand einer vermeintlich höheren Wertigkeit zu tun als vielmehr mit Gesten der Unterwanderung vordeterminierter Begehrensstrukturen, die tendenziell in jedem Format gefunden werden können. Auch Stiegler hebt dies hervor, wenn er das *pharmakologische Potential* von Techniken betont, die immer die Möglichkeit bieten, sowohl zu heilen als auch zu vergiften. In Milieus, in denen libidinöse Energien fast vollumfänglich auf ökonomische Prinzipien hin angepasst und ausgerichtet wurden, erscheint es allerdings dringlicher denn je, dieses Potential neu zu entwerfen und zu entdecken. Dies kann indes nicht durch ein ledigliches Ablösen pornographischer Register durch erotische geschehen, sondern nur durch Rekonfigurationen ero-pornographischer Verschaltungen.