

2. Brasilianische, italienische und japanische Filmerotiken

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

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

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

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

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

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



Quelle: BONITAS E GOSTOSAS, Still.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ins Affektiv-Somatische reichendes Möglichkeitsfenster für politische Aushandlungen bietet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Transnationale Verstrickungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

-
- 8 Original: »Do início dos anos 1950 até o final da década de 1980, um conjunto de salas de cinema de rua localizado no bairro paulistano da Liberdade exibiu quasi exclusivamente filmes japoneses para um público formado majoritamente por japoneses e nikkeis residentes no estado de São Paulo, mas também por estudantes, artistas e intelectuais não nikkeis.«
 - 9 Original: »A afinidade entre os filmes vistos nos cinemas da Liberdade nos anos de formação do cineasta [Carlos Reichenbach, H.P.] com o esírito do grupo do Cinema Marginal estava relacionada com o gosto pelo choque, com o questionamento dos valores morais vigentes em ambas sociedades e com a afirmação do modo de produção independente.«
 - 10 Wie auch Kishimoto betont Lesser die prägende Rolle, die Carlos Reichenbach in diesem Zusammenhang einnimmt. Dessen Erotikfilm *O IMPÉRIO DO DESEJO* (*The Empire of Desire*, Carlos Reichenbach, BRA 1985) stellt im Titel einen direkten Bezug zu Ōshima Nagisa IM REICH DER SINNE (*Ai no corrida/L'empire des sens*, Ōshima Nagisa, JP/FRA 1976) her. In Interviews mit Kishimoto beschreibt Reichenbach zudem, wie er und die anderen Vertreter des *Cinema Marginal* eine eigene Rezeptionsstrategie gegenüber den japanischen Filmen entwickelten, bei denen sie die Dialoge ja nicht verstehen konnten. Diese Rezeptionsstrategie beruhte auf dem genauen Beobachten von Film-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.3 Italienische Erotikfilme – Vom Neorealismus zur *Commedia sexy*

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

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

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

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

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



Quelle: GIOVANNONA COSCIALUNGA, Still.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Zum Forschungsstand zum italienischen Erotikfilm lässt sich anführen, dass es neben dem Diskurs zu einer neu aufkommenden Männlichkeit einige Abhandlungen gibt, die Aufzählungen einzelner Regisseure, Schauspielerinnen oder Filme zusammenführen. Gordiano Lupi ist hier federführend (vgl. Lupi 2007; 2011; 2012; 2013; 2017). Eine tiefgründigere und auch die vorliegende Arbeit informierende Abhandlung der *Commedia sexy* findet sich in Giuseppe Turronis *Viaggio nel corpo* (2019).

¹⁷ Interessant für den hier vorgeschlagenen internationalen Vergleich ist zudem, dass Masumura in Rom am *Centro Sperimentale di Cinematografia* studierte. Neben der Orientierung an französischen Filmen und philosophischen Traditionen wie dem Existenzialismus (s. hierzu Kapitel 7) stellte die italienische Filmkultur einen wichtigen Bezugsrahmen für japanische Regisseure des *Pink Film* dar.

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

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

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



Quelle: BLIND BEAST, Still.

Die Frage erscheint durchaus berechtigt, denn wie auch Alexander Zahltan in *Die Ungleichzeitigkeit des Pink Film* (2011) ausführt, lässt sich seit den 1990er-Jahren eine Renaissance des zwischenzeitlich fast schon ausgestorbenen Filmgenres verzeichnen. In Retrospektiven auf internationalen Filmfestivals (der *Viennale* und dem *Filmfestival Rotterdam* im Jahr 1995, dem *Udine Far East Festival* und dem *Hong-Kong International Film Festival* 2000).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.5 Forschungstendenzen und -desiderate filmischer Erotik

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

²⁰ *kokotsu*, Wakamatsu Kōji, 1972 JPN) und analysiert die darin veranlagte Verknüpfung von Erotik und Politik, um so wichtige Paradigmen des *Pink Film* herauszuarbeiten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6 Eine Medienanthropologie filmischer Erotik: Theoretische und methodische Ausgangspunkte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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