

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

Abb. 1: *Pascales Blick.*

Abb. 2: *Karl in seinem Hotelzimmer.*



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

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

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

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

6.1 Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.2 Beobachten/Belauschen/Ertasten – Erotische Medialisierungen

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

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

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

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



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

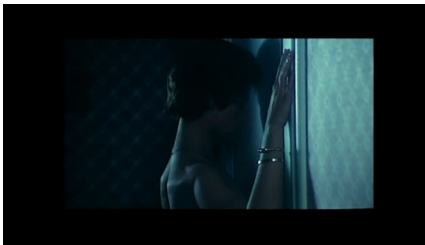
Als Karl die benachbarte Telefonzelle betritt, wendet sich die Dynamik abermals. Pascale beendet ihr Gespräch und lehnt sich gegen die Wand zwischen den Zellen. Sie beginnt den Raum, in dem Karl sich befindet, zu belauschen und zu befühlen (Abb. 5). Die räumlich aneinandergrenzenden Einstellungen (Abb.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

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

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

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

Abb. 7–8: Taktilisierungen der Hotelzimmertür.



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3 Der Weltraum im Badezimmer

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

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



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.4 Das Begehren der Anderen

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

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

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

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

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

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

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

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

Interne Vermittlung

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

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

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

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

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

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

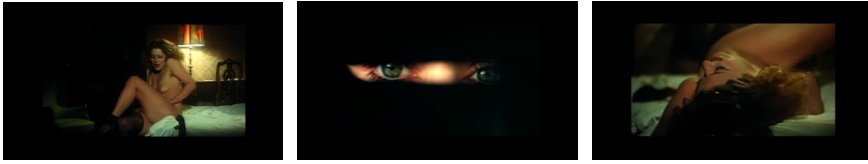
denerschaftlichen Begehren auf der anderen Seite zu attestieren, gilt es hier wie dort nach der Rolle des Mittlers, oder – wie in der nachfolgenden Argumentation – multipler Mittler_innen zu fragen.

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

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

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

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



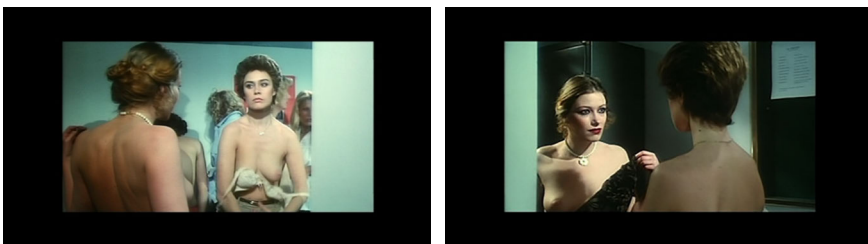
Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

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

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

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

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



Quelle: KLEINHOFF HOTEL, Stills.

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

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

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

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

Externe Vermittlung

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

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

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

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

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

Filmästhetische Vermittlung

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

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

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

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

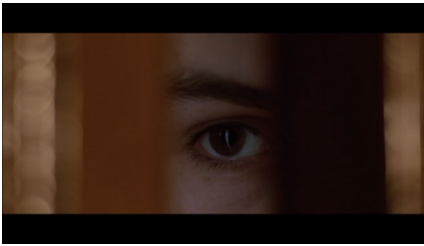
In seiner Lektüre Girards hebt der Philosoph Gunter Gebauer einen Aspekt des mimetischen Begehrens hervor, den Girard seines Erachtens nicht zu Genüge ausführt, nämlich die Konzeption eines *internen Mediums*: »Was der Andere [...] vermittelt, ist vielmehr etwas Überpersönliches, das auch unabhängig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

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

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

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

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



Quelle: MALIZIA, Stills.

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

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

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

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

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

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

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

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

6.5 Epilog: Melancholie und Erotik

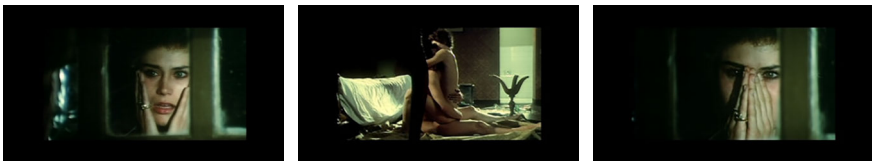
Sowohl die Erotik als auch die politische Grundstimmung in KLEINHOFF HOTEL sind stark von melancholischen Dimensionen eingefärbt. Eine Wesensverwandtschaft zwischen Erotik und Melancholie (insbesondere im Film) lässt sich bereits unabhängig von der inhaltlichen Ebene hinsichtlich der zeitlichen Struktur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

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

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

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

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



Quelle: *KLEINHOFF HOTEL*, Stills.

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

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

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

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

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

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

