

Abb. 56: Im Telefonat mit Jéssica freut sich Val im entleerten Pool über ihre bestandene Prüfung.



10.2 AQUARIUS (2016, Kleber Mendonça Filho)

Bereits in *O SOM AO REDOR* wurde deutlich, dass für Kleber Mendonça Filho das Wohnen in bestimmten Architekturen immer auch eine Frage der Wert- oder Geringschätzung eines bewussten oder unbewussten Umgangs mit einer sozialen Geschichte, mit persönlichen Biografien und medialen Erinnerungen ist. Die Zimmer alter und moderner Gebäude bringen mit ihren visuellen und akustischen Grenzen auf unterschiedliche Weise reale wie imaginäre Visionen hervor, werden zu Projektionsräumen, in die sich auch Bilder verschiedener Medien mischen, vor allem die des Films und seiner eigenen Geschichte. Konsequenterweise, so zeigte sich schon in *O SOM AO REDOR* und so wird es auch in *AQUARIUS* sichtbar, sind Filme auch Orte filmischer Gedächtnisse, die sich zwischen den Werken eines einzelnen Regisseurs herausbilden können und eigene ästhetische Wahrnehmungen und filmische Wirklichkeiten formen. An solch einem Aufbau eines filmischen Gedächtnisses und an der Bewahrung einer Historiografie, in denen bestimmte filmische, soziale, affektive Architekturen und Lebensformen als wichtig und wertvoll bewertet und andere als ignorant, geschichtsvergessen, zerstörerisch und sogar kriminell entlarvt werden, arbeitet Mendonça Filho. Diese Gedächtnisarbeit, so haben wir schon in seinem ersten Spielfilm gesehen, ist verbunden mit einer sehr persönlichen Auseinandersetzung in einem lokal sehr begrenzten Umfeld, mit dessen gesellschaftlichem Klima und dominanten ökonomischen Mächten. Letztere wirkten sich im Falle von *AQUARIUS* auch direkt auf die Dreharbeiten aus, da das für die erste Inspiration verantwortliche Gebäude an der Küste von Recife, in dem ursprünglich gedreht werden sollte, von einer Baufirma abgerissen wurde.¹²

12 Ursprünglich sollte in dem aus den 1930er-Jahren stammenden *Edifício Caiçara* gefilmt werden, das trotz Protesten und eines juristischen Verfahrens zum Schutz des kulturellen Erbes demoliert wurde. Daher wick man in das *Edifício Oceania* aus, das ebenfalls und trotz der Aufmerksamkeit durch den Film vom Abriss bedroht ist. Zur Produktion und den Drehorten siehe den portugiesischen Wikipedia-Artikel: »Aquarius (filme)«, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_(filme))

Im Film möchte das Unternehmen *Bonfim* die alleinstehende Clara, eine Autorin und Musikkritikerin, für einen hohen Geldbetrag aus dem *Edificio Aquarius* vertreiben, um an seiner Stelle ein luxuriöses Hochhaus zu errichten. Auch andere Parteien, die bereits ihre Apartments geräumt und zum Verkauf freigegeben haben, drängen Clara aggressiv dazu, ihre Wohnung zu räumen, um an ihre Zahlung zu kommen. Selbst einige Familienmitglieder mahnen sie mit mehr oder weniger ernsthafter Sorge, dass sie nicht stur sein, sondern sich den Verkauf des ›Geisterhauses‹ überlegen soll, da sie in ihrem Alter in einer Behausung mit mehr Komfort und mehr Sicherheit – was sehr nach einem Altersheim klingt – besser aufgehoben wäre. Besonders der junge Bauunternehmer Diego, der nach einem Business-Studium kürzlich aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrt und nun als Enkel des Chefs für das Neubauprojekt verantwortlich ist, positioniert sich als ein beharrlicher Widersacher, der auch nicht vor rassistischen Äußerungen zurückschreckt und zweifellos hinter den absonderlichen Vorkommnissen steckt, die sich nach Claras Verkaufsverweigerung im und um das Haus ereignen.

Als erste belästigende Aktion wird das leerstehende Apartment über Clara für eine lärmende Party freigegeben. Als Clara nachsieht, was dort geschieht, erspät sie durch den Türspalt eine Orgie. Am darauffolgenden Tag ist das Treppenhaus mit Exkrementen verschmutzt, die jedoch von Arbeitern der Baufirma entfernt werden. Die Matratzen, mit denen die Wohnung für diese Veranstaltung ausgestattet wurde, werden später in gefährlicher Nähe zum Haus im Innenhof vor den Garagen verbrannt. Als geradezu gegensätzliche Einschüchterungsmaßnahme füllt an einem anderen Tag ein gut gekleidetes, freundliches, religiöses Publikum das Treppenhaus und hält über Clara eine Messe ab. Die Einschüchterungsversuche durch das Unternehmen *Bonfim* und seinen Vertreter Diego sind subtil, sodass man als Zuschauer zunächst schwer einschätzen kann, wie weit sie gehen würden, um Clara zu vertreiben, und ob sie eine tödliche Gefahr darstellen. Clara bleibt trotz der psychologischen Kriegsführung besonnen und stellt sich klar und deutlich den Provokateuren entgegen. Von einem befreundeten Herausgeber eines Journals, der sich aufgrund seiner journalistischen Arbeit sehr gut mit den verzweigten familiären Strukturen der Stadt auskennt und einige dunkle Geheimnisse kennt, erfährt sie von Dokumenten, die *Bonfim* nicht unbedingt vernichten, aber zumindest hilfreich belasten können. Mit ihrer Anwältin gelangt sie in einem Archiv an die Unterlagen, deren Inhalt dem Zuschauer jedoch unbekannt bleibt. Schließlich wird sichtbar, dass die Bedrohung eine sehr reale und Claras konspirative Vorsorge eine kluge Entscheidung gewesen ist. Zwei Arbeitskräfte des Unternehmens, die Clara sehr schätzen und daher Skrupel haben, teilen ihr mit, dass sie in den anliegenden, leeren Wohnungen nachschauen soll. Als sie diese mithilfe von befreundeten Feuerwehrmännern und ihrer Anwältin öffnen lässt, entdeckt sie, dass dort vor einiger Zeit in ihrer Abwesenheit ganze Termitenhügel deponiert und den Tieren mit vielen Brettern und Steinen ein Lebensraum geschaffen wurde, der mit seinen verzweigten Nestern und Straßen entlang der Wände eine zersetzende Gefahr für die Architektur darstellt. In der finalen Szene des Films stattet Clara den Bauherren von *Bonfim* mit familiärer und anwaltlicher Unterstützung einen Besuch im Firmensitz ab. Bei der Präsentation der geheimen Unterlagen tut der betagte Chef noch sehr gelassen, wiegelt ab und gibt sich aufgrund der Größe seiner juristischen Abteilung selbstsicher. Schließlich lässt sich Clara jedoch mit einem Handy dabei filmen, wie sie wütend einen Koffer mit Termiten und Holz

über einem Konferenztisch verteilt – und in den Gesichtern der Herren Bonfim ist ein bestürztes Erstaunen zu sehen, das mit dem offenen Ende nur hoffnungsvoll als eine für Clara vorteilhafte Reaktion gedeutet werden kann (Abb. 61).

10.2.1 Der Klang im Inneren

Der erwähnte Selbstbezug zwischen den Filmen *Mendonça Filhos* ist nicht nur ein verspielt selbstreferentieller, sondern hat vor allem etwas mit einem historischen Rückbezug und mit medialen Formen und Ästhetiken zu tun. In zahlreichen Bildern, Kamerabewegungen, Montageverfahren und Figuren wird der Zuschauer in *AQUARIUS* an die filmische Architektur in *O SOM AO REDOR* erinnert. Gleich zu Beginn sind da wieder von Musik begleitete, schwarz-weiße Fotografien, die mit überwiegend aus der Vogelperspektive geschossenen, idyllischen Stadt- und Strandansichten den Eindruck eines harmonischen, vergangenen Lebens erwecken, das sich innerhalb eines Jahrhunderts architektonisch drastisch gewandelt hat (Abb. 57). Diesmal führt ein kurzer historischer Prolog in die Gegenwart. In diesem ist die Protagonistin Clara im Jahr 1980 als junge Frau kurz nach einer komplizierten Krebserkrankung wieder gesundet, aber noch mit kurzen Haaren zu sehen, zusammen mit ihren drei Kindern und ihrem Mann.¹³ In dieser Zeitebene wird in einem rosafarbenen *Edifício Aquarius* der 70. Geburtstag von Tante Lúcia gefeiert, ein familiäres Ereignis, bei welchem gemeinsam ein Ständchen gesungen wird – das zuvor in *O SOM AO REDOR* in Ancos kleinem Haus zu hören war. Der Film ist ebenfalls in drei Episoden unterteilt: »1. Teil: Claras Haare« (*Parte 1: O cabelo de Clara*); »2. Teil: Claras Liebe« (*Parte 2: O amor de Clara*); und »3. Teil: Claras Krebs« (*Parte 3: O câncer de Clara*). Diese führen erneut nach einer überraschenden Wendung und einer direkten Konfrontation mit patriarchalen Mächten zu einem Gegenschlag mit offenem Ende. Es tauchen auch einige bekannte Gesichter auf: Die Hausfrau Bia ist Claras Tochter Ana Paula; der Cousin Dinho verkauft als Rad fahrender Händler Drogen am Strand; der Wachmann Clodoaldo ist der mit Clara befreundete Rettungsschwimmer und Feuerwehrmann Roberval; Onkel Anco ist der Verleger und Journalist Ronaldo; und auch der Arbeiter Adailton taucht unter dem Namen Rivanildo als Hilfskraft von *Bonfim* auf. Thematisch gibt es neben dem Blick auf die Vergangenheit zahlreiche weitere Berührungspunkte: das Bauunternehmen mit seinen männlichen Partnern; die Frage der Sicherheit und der Kriminalität; die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zum Leben der ärmeren Angestellten; und in einer kurzen Szene besucht Clara ebenfalls ein ehemaliges Kino, das hier zu einem Geschäft umfunktioniert wurde.

In diesem Ausbau von lokalen Problemen und persönlichen Motiven ist *Mendonça Filho* mit einer aufklärerischen Geste selbst sein größtes Vorbild, auch wenn er offenbarte, dass er sich in einigen Bildern Claras als eine starke, unabhängige Frau von spe-

13 Die Krankheit Claras, die aufgrund von Krebs eine Brust verlor, kann als ›Verkörperung‹ der Zeit der Militärdiktatur ab 1964 gesehen werden, die nach starken Repressalien und einer kulturellen Zensur – vor allem im Bereich der Künste, des Films oder auch der Musik – schließlich, nach einer Phase der langsamen politischen Öffnung (*abertura política*) ab Mitte der 1970er-Jahre, 1985 endete.

zifischen Filmen inspirieren ließ.¹⁴ Diese Referenzen sind diesmal jedoch nicht so eindeutig und hervorstechend wie im Falle von *THE SHINING* in *O SOM AO REDOR*, in dem man die Auseinandersetzung mit einem einzelnen Genre, mit dem Horrorfilm, anhand klarer Zitate sofort erkennen kann; aber Mendonça Filho widmet sich dennoch auch hier Genremerkmalen, mit denen er die brasilianische Gegenwart aus einer bestimmten Erzählperspektive erkundet.

10.2.2 Anti-Melodram

Während ich in *O SOM AO REDOR* dargelegt habe, wie Mendonça Filho Zitate und Kennzeichen des Horrorfilms integriert, die dazu führen, dass man von einem besonderen Anti-Horror sprechen kann, so möchte ich behaupten, dass er hier auf ähnliche Weise Eigenschaften eines Genres aufgreift, dabei jedoch übliche Erwartungen und Choreografien enttäuscht. Die Geschichte um Clara, die in ihrer Wohnung in die Enge getrieben werden soll und sich gegen eine männliche Macht behaupten muss, weist in Narration und Ästhetik melodramatische Motive und Gestaltungselemente des *woman's film* auf.¹⁵ Der Blick auf einen lokalen gesellschaftlichen Konflikt wird aus einer genderspezifischen Perspektive erzählt, die sich ihrer melodramatischen Tradition bewusst ist. Die Protagonistin Clara wird dabei mit Sônia Braga nicht zufällig von einer weiblichen Ikone des brasilianischen Kinos gespielt, die seit den späten 1960er-Jahren ein filmisches, sinnliches, erotisches Frauenbild geprägt hat.¹⁶ Claras Schönheit, aber ebenso ihr Makel – ihre durch den Krebs verlorene Brust – werden in einigen Einstellungen auch durch die Lichtführung oder durch Weichzeichner hervorgehoben. Claras Person strukturiert mit ihren Haaren, ihrer Liebe und ihrem Krebs die Episoden des Films. Über ihre Figur, ihre Weiblichkeit und Häuslichkeit werden das individuelle Glück einer Witwe und eine persönliche Vorstellung von Familie mit einer konträren gesellschaftlichen Moral und aggressiven ökonomischen Absichten konfrontiert. In vielen Rahmungen wird dabei die Bedrohung ihrer Selbstständigkeit und häuslichen Offenheit durch den männlichen Blick gezeigt. Während in *O SOM AO REDOR* noch Gitter und Zäune die Fenster versperren, so wirkt Clara allein durch ihre Verweigerung, solche Sicherheitsvorkehrungen zu installieren, auf eine visuelle Weise ungeschützt. Dies wird sichtbar, wenn in der *Mise en Scène* durch Zooms oder durch die Verbindung von nahen und entfernten Ebenen mittels Tiefenschärfe das Außen vor ihrem Haus in das Innen eindringt; wenn beispielsweise Diego klein im Hintergrund Fotos vom Haus macht, wäh-

14 Mendonça Filho nannte selbst 3 *WOMEN/3 FRAUEN* (USA 1977, R: Robert Altman), *KISS OF THE SPIDER WOMAN/KUSS DER SPINNENFRAU* (BRA/USA 1985, R: Hector Babenco) und *KRYLYA/WINGS* (USSR 1966, R: Larisa Shepitko) als Vorbilder. Siehe Adriano Garrett: »As vezes a gente tem que colocar o dedo na cara de alguém«, *diz diretor de Aquarius*, *Cine Festivals*, 03.09.2016, <http://goo.gl/cXnhje>

15 Zum Melodram und *Woman's Film* siehe einführend Thomas Elsaesser: »Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama«, in: Christine Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 43–69; sowie Mary Ann Doane: »The ›Woman's Film‹: Possession and Address«, in: C. Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, S. 283–298.

16 Spätestens mit *KISS OF THE SPIDER WOMAN* wurde Sônia Braga international bekannt.

rend sie im selben Bild nah in der Hängematte schläft (Abb. 59). In vielen Szenen wird die Gefahr des möglichen Eindringens von männlichen Blicken und Körpern in ihre Wohnung durch offene Fenster und Türen thematisiert.¹⁷ Anfangs wird dieses wiederholte Übertreten ihrer Schwelle verdeutlicht, wenn Diego das Kaufangebot in einem Umschlag mehrmals unter ihrer Haustür durchschiebt und sie es immer wieder zurückschiebt. Mehrfach wird Claras Verwundbarkeit auch durch Szenen verdeutlicht, in denen sie schläft, träumt oder gedankenversunken darüber sinniert, ob jemand in ihre Wohnung gekommen sein könnte, da sie beispielsweise vergessen haben könnte, die Tür abzuschließen. Die Bedrohung betrifft somit nicht nur die Innenräume ihrer Wohnung, sondern auch ihr eigenes Innenleben, das sie gegen imaginäre Bilder verteidigen muss. Letztlich ist es jedoch sie, die Türen aufbrechen muss, um die versteckte Gefahr abzuwehren.

Die melodramatischen Elemente der Geschichte, der Erzählweise und der Inszenierung, bringen – ähnliche wie im Falle des Horrorfilms, des Suspense oder des Schocks in *O SOM AO REDOR* – nicht die Effekte hervor, die man von diesem Genre erwarten würde. Dementsprechend möchte ich auch hier von einer Gegenbewegung sprechen, von einem Anti-Melodram, in welchem wesentliche Merkmale verkehrt werden. *AQUARIUS* und die Protagonistin Clara zeichnen sich nicht durch eine gesteigerte Emotionalität, durch ein betontes Pathos oder auch nicht durch einen visuellen, inneren oder äußeren Exzess aus. Clara ist in keinem Moment Opfer der äußeren und inneren Umstände, sondern sie ist eine äußerst selbstbewusste, nervenstarke, kontrollierte, entschlossene und reflektierte Frau. In den Diskussionen mit ihrer Familie, mit Fremden auf der Straße und auch mit den Männern des Bauunternehmens zeigt sie sich als eloquente Person, die sich erst gar nicht von den Bedrängnissen beeinflussen lassen möchte und die auch ihren Kindern erklärt, dass all die negativen Eigenschaften, die auf sie projiziert werden – wie das Bild einer alten Verrückten, die in einem unsicheren Geisterhaus lebt – nichts mit ihrem Leben zu tun haben. Claras Auftreten ist stets gelassen und selbstsicher. Sie reagiert besonnen, selbst auf die rassistischen Anfeindungen von Diego; und sie zitiert lieber Musikzeilen als selbst Worte der Wut in den Mund zu nehmen. Ihr Blick auf die Dinge ist ein sehr analytischer, dulddender, aber zugleich verwandelt sie auch unangenehme Situationen in positive, beispielsweise dann, wenn sie während der lauten Party in der Wohnung über ihr einen Callboy ruft, mit dem sie leidenschaftlichen Sex auf ihrem Sofa hat. Clara wählt und kontrolliert ihre eigenen Emotionen und schützt sich zugleich vor negativen Schwingungen. Hinsichtlich des Melodrams ist auch interessant, dass sie aus unbekanntem Grund veranlasst, das Haus – das in den 1980er-Jahren rosa gestrichen ist und in der Gegenwart in einem komplementären Hellblau strahlt – weiß anzustreichen, sodass es farblich rein und weniger »emotional« oder bedeutend wirkt (Abb. 58).¹⁸ Aber der bewusste Umgang mit ihren Affekten wird vor allem in einem

17 Zum Öffnen und Schließen von Türen und Fenstern durch weibliche Protagonistinnen im Hollywood-Melodram siehe T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 70f.

18 Zugleich sind Rosa, Hellblau und Weiß die Farben der Meeresgöttin Iemanjá, die im brasilianischen *Candomblé* die Mutter der Menschheit, Hüterin des Heimes und Patronin der Seefahrt ist. Da die regelmäßig schwimmende Clara direkt am Meer wohnt, wurden diese Farben sicherlich nicht zufällig gewählt.

Element dieses Films wahrnehmbar, das zugleich prägend für das Melodram ist: in der Musik. Diese hat für die begeisterte Schallplattensammlerin und Autorin von Büchern über Musik eine besondere Bedeutung.¹⁹

10.2.3 Musikgeschichten

Der Einsatz von Musik steht in *AQUARIUS* bis auf wenige Ausnahmen, in denen klassische Instrumentalbegleitung aus dem Off ertönt, immer im Zusammenhang mit einer bedachten Wahl, vor allem Claras, für bestimmte Stücke. Das Spielen dieser Lieder ist sehr funktional und markiert einzelne Szenen, in denen oft längere Ausschnitte zu hören sind und sich die Hörer bewusst darauf einlassen. Man kann dabei mindestens vier Funktionen der Musik ausmachen: eine historische, beziehungsweise eine Gedächtnisfunktion, eine familiäre-kommunikative, eine subjektiv-emotionale sowie eine kommentierende. Diese sind jedoch nicht strikt voneinander zu trennen, sondern vermischen sich in verschiedenen Situationen.

Das Lied »Hoje« (Heute) des Sängers und Komponisten Taiguara, das anfangs die schwarz-weißen Bilder begleitet und auch im Abspann zu hören ist, rahmt und kommentiert den Film mit seinen Zeilen über individuelle Vergänglichkeit, Einsamkeit und Verlust. Bei allen Stücken, die folglich in Claras Wohnung zu hören sind, schwingt die historische musikalische Atmosphäre der Stücke als Teil eines großen persönlichen Soundtracks mit. Zu Beginn, wenn die junge Clara ihren Freunden am Strand in einem Auto auf Kassette »Another one bites the dust« von Queen vorspielt, steht dieser Song für das Jahr 1980, in dem er erschienen ist.²⁰ Als die Geburtstagsgemeinschaft zu Gilberto Gils »Toda menina baiana« (Jedes bahianische Mädchen, 1979) tanzt, wird dieses Lied mit einer visuellen Transition in die Gegenwart überblendet und ertönt auf Claras Plattenspieler. Aber vor allem das Geburtstagsständchen, das in den 1980er-Jahren von der Familie mit Klavierbegleitung gesungen wird und das Clara später ihrer Hausangestellten Ladjane auf dem Klavier vorspielt, verdeutlicht den historischen, emotionalen wie erinnernden Charakter der Musik, den überzeitlichen Raum, den sie eröffnet sowie ihre Relevanz für ein kulturelles wie persönliches Gedächtnis. Clara legt die Platten ihrer Sammlung zu unterschiedlichen Anlässen auf. Dabei wird jedoch stets die Wertschätzung deutlich, die sie für die Stücke hat sowie der bewusste Umgang mit ihnen als kuratierte emotionale Quellen. Die Musik begleitet die Momente, wenn Clara mit ihrer Familie Fotos betrachtet; wenn sie babysittet und ihrem Enkelkind Villa-Lobos vorspielt; wenn sie mit Freundinnen zum Tanzen geht und mit einem Fremden flirtet; wenn sie nachts zu Hause allein tanzt, nachdem ihr flirtender Tanzpartner aufgrund ihrer fehlenden Brust vor mehr Intimität zurückschreckte. Während sie mit ihrem Neffen im Auto Maria Bethânia hört, empfiehlt sie ihm, seinem neuen *love interest* Lieder dieser Sängerin vorzuspielen, um der jungen Frau zu zeigen, dass er eine leidenschaftliche

19 In einer Szene sieht man ein Buch von ihr über den Komponisten Heitor Villa-Lobos mit dem Titel *Todas as músicas que não conseguimos ver* (All die Lieder, die wir nicht sehen können).

20 Der Legende zufolge sollen in diesem Lied, wenn man es rückwärts abspielt, Botschaften versteckt sein, die zum Konsum von Marihuana auffordern. Daher ist es wohl kein Zufall, dass Clara und ihre Freunde in dieser Szene einen Joint rauchen.

Person ist. Bei allen Liedern, die auffällig liebevoll präsentiert werden, handelt es sich fast ausschließlich um brasilianische, mit Ausnahme von zwei Stücken von Queen. Die Songs stehen stets für sich und ihre Texte haben immer einen Bezug zur Geschichte, kommentieren sie oder haben eine erinnernde oder emotionale Funktion; sie bewirken, dass der kontinuierliche Akt des Hörens wahrgenommen wird.

Aber nicht nur die Melodien, sondern auch ihre Medien, die Tonträger und Abspielgeräte, werden als wichtige Apparaturen für ein gegenwärtiges Sein und für ein bewusstes Erinnern vorgeführt. Als Clara anfangs in einer kurzen Szene anlässlich ihrer neuen Publikation – an der sie arbeitet, wobei jedoch nur zu sehen ist, dass sie sich entlang des Films ab und zu Notizen macht – von einer Journalistin nach ihrer Meinung zu digitalen Medien befragt wird, macht sie in einer Anekdote ihre Beziehung zu der Materialität ihrer Plattensammlung deutlich. Sie holt eine LP hervor, die sie einst gebraucht in einem Secondhandladen in Porto Alegre gekauft hat. Es handelt sich dabei um das Album *Double Fantasy* von John Lennon und Yoko Ono, das im Dezember 1980 erschienen ist. Erst später hat sie in der Hülle einen Artikel aus der *Los Angeles Times* gefunden, der im November 1980 veröffentlicht wurde, kurz vor dem Tod von Lennon am 8. Dezember, und der von den Zukunftsplänen des Musikers berichtet. Während Clara betont, dass durch dieses journalistische Schriftstück aus der Platte ein besonderes Objekt wurde, eine eventuell weitgereiste Flaschenpost, fragt die Reporterin nur verständnislos nach, ob für sie folglich digitale Medien zum Musikhören ebenfalls in Ordnung seien. Zwar lässt Clara sich von ihrem Neffen auch Musik für ihr Handy zusammenstellen, aber die analogen Tonträger scheinen für sie – neben den Fotoalben, die sie mit ihrer Familie betrachtet – die wichtigsten Medien für ein historisches, kommunikatives, soziales, emotionales Bewusstsein zu sein. Die Musik bietet Erinnerung und Kontinuität in einer Welt, in der familiäre Beziehungen fragil sind und Menschen sterben, in der aber vor allem das Lebensumfeld, Architekturen und eine bestimmte Kultur ohne Rücksicht auf subjektives Empfinden und ohne Sinn für ein lokales Erbe zerstört werden. Mit dem geschichtsträchtigen *Edifício Aquarius* stehen auch individuelle, analoge Erinnerungen, ein soziales, kommunikatives Gedächtnis und eine bestimmte Form eines harmonischen familiären Zusammenhalts auf dem Spiel. Und letztlich ist es das analoge Archiv, in dem Clara die belastenden Dokumente findet, mit denen sie ihre Geschichte und ihr Erbe höchstwahrscheinlich beschützen kann.

10.2.4 Zeitbilder/Angstbilder

Die akustischen Situationen, in denen Musik in den Vordergrund rückt, die punktuell und überzeitlich eine Kontinuität wie auch Momente der Erinnerung ermöglichen, stehen dabei mit ihren positiven affektiven Bildern in Kontrast zu Szenen, in denen der Film ebenfalls kurz aus der Gegenwart ausbricht und imaginäre, traumhafte Visionen zeigt, die von Unsicherheit und Angst bestimmt sind.

Im historischen Prolog macht Mendonça Filho während des Geburtstags von Tante Lúcia mit einer subjektiven Rückblende auf die affektiven Spuren in den Architekturen mit ihren Einrichtungsgegenständen aufmerksam. Während Claras Tochter Ana Paula in einem gratulierenden Vortrag das Leben der Tante resümiert, sieht man in einem Flashback, wie sich diese nach einem Blick auf eine Holzkommode an stürmischen

Sex mit ihrem Partner Augusto auf diesem Möbelstück erinnert. Anschließend erzählt sie ihren Gästen von dieser wahren Liebe und von der wichtigen Rolle, die der bereits verstorbene Mann in ihrem Leben einnahm. Diese Kommode steht in der Gegenwart ebenfalls in Claras Wohnzimmer. Sie taucht später gegen Ende des Films auch in einem Traum Claras auf. In diesem liegt sie in ihrem Bett und beobachtet eine ehemalige, schwarze Hausangestellte dabei, wie sie Schmuck aus ihrem Zimmer entwendet, was, so erfährt man zuvor beim Betrachten der Familienfotos, tatsächlich passierte und mit der unbemerkten Flucht dieser Dame endete. Clara ist in diesen Traumbildern eine stille Zeugin der imaginierten Tat, die damit endet, dass die ehemalige Bedienstete zu ihr spricht und sie darauf aufmerksam macht, dass sie an der Stelle ihrer entfernten Brust blutet. Nach einem Schnitt sieht man ein leergeräumtes Wohnzimmer, in dem neben ein paar Kartons nur diese leere Kommode steht, auf welcher Tante Lúcia einst Sex hatte – dann erwacht Clara ruckartig durch das Zuschlagen der Zimmertür, die im Durchzug von allein zufällt.²¹

Diese Bilder, die einerseits Claras Gedächtnis und ihre Vergangenheit visualisieren, andererseits imaginäre Traumbilder, lassen den unsichtbaren subjektiven Bilderkosmos erahnen, der in und um Clara in dieser Wohnung mit ihren Gegenständen und Geschichten aktuell wie virtuell existiert und der vielleicht vage auch ein eigenes Gedächtnis des Gebäudes andeutet.²² Es sind jedoch Bilder, die nicht autonom werden, kein Eigenleben entwickeln, die mit bestimmten Personen in Verbindung stehen und als innere Bilder kenntlich gemacht werden.²³

Eine etwas außergewöhnlichere Erscheinung, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht, und die im wahrsten Sinne des Bildes für geschichtliche Kontinuität und Vererbung steht, ist Claras Sohn Rodrigo, der wie ihr verstorbener Ehemann Adalberto zu Beginn von demselben Schauspieler, von Daniel Porpino gespielt wird.

Neben den Erinnerungs- und Traumbildern tauchen mit der latenten Bedrohung durch das Bauunternehmen jedoch auch andere Bilder auf, welche die Gegenwart durchbrechen und die kontinuierliche Zeitlichkeit durcheinanderbringen. Als Clara auf der Geburtstagsfeier ihrer Hausangestellten Ladjane an den Sex mit dem Callboy denkt, blitzt dieses sinnliche Erlebnis in kurzen Rückblenden auf und endet mit der Verabschiedung des Mannes und einem Bild der Haustür, in dessen Schloss

21 Ich möchte hier nur flüchtig darauf verweisen, dass mit Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) die Kommode als ein Einrichtungsgegenstand gesehen werden kann, der neben anderen das weibliche Geschlecht symbolisiert: »Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen. – Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer, die Schilderung ihrer verschiedenen Eingänge und Ausgänge macht an dieser Auslegung gerade nicht irre. Das Interesse, ob das Zimmer »offen« oder »geschlossen« ist, wird in diesem Zusammenhange leicht verständlich.« Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (= Studienausgabe, Bd. II), hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strache, Frankfurt a.M.: Fischer 1972, S. 348f.

22 Zum Unterschied zwischen Erinnerungsbild und Traumbild vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 80ff.

23 Zu Gedächtnis und Erinnerung im Film und bei Gilles Deleuze siehe Oliver Fahle: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage/av, Erinnern/Gedächtnis*, 11.1.2002, S. 97-112.

der Wohnungsschlüssel steckt. Nach der Feier und einer Überblendung liegt Clara nachts schlaflos und besorgt in ihrem Bett und versucht in mehreren Rückblenden aus verschiedenen Perspektiven zu rekonstruieren, ob sie nach dem Sex die Haustür abgeschlossen hat und ob sich, während sie auf dem Sofa schlief, jemand in ihre Wohnung geschlichen haben könnte. Diese Bilder, in denen im Hintergrund eine Person zu erahnen ist, führen dazu, dass Clara ihr Bett verlässt, um den Schlüssel der nicht verriegelten Tür umzudrehen. In dieser verunsicherten Vergegenwärtigung vermischen sich Erinnerungs- und unklare Vorstellungsbilder, die jedoch nicht auflösen können, ob tatsächlich jemand in ihrer ruhenden Anwesenheit in die Wohnung eingedrungen ist.

Kurz darauf führt die bedrohliche Situation auf eine andere Weise zu einer zeitlichen Irritation. Als Clara im Wohnzimmer über ihren Notizen einschläft, wird sie von Ladjane geweckt, die ihr berichtet, dass am Tag zuvor, in Claras Abwesenheit, etwas vorgefallen sei, das sie bisher nicht erwähnt hatte, da sie nicht einschätzen konnte, ob es relevant ist. In einer Rückblende ist folglich Ladjane am Vortag zu sehen, wie sie bemerkt, dass die Handlanger der Baufirma im Innenhof vor den Garagen, gefährlich nah am Gebäude, die Matratzen der Orgie verbrennen. Während zunächst Ladjane die beiden Männer aufgebracht zur Rede stellt, steht sie nach einem Schnitt gemeinsam mit Clara direkt vor dem Tatort, an dem das Feuer, neben wenigen Matratzenresten, auf dem Boden und an der Hauswand rußige Spuren hinterlassen hat.

Ladjanes Erzählung und die sich ebenfalls mit der Gegenwart vermischenden Haustür-Flashbacks verweisen auf den Einbruch von Verunsicherungen in Claras Gegenwart, die sowohl die inneren Bilder wie auch die Kontinuität des Films affizieren; und auch als Zuschauer rechnet man in einigen weiteren Szenen damit, das jederzeit etwas bedrohliches Fremdes durch die Türen oder Fenster in die Wohnung einfallen könnte. Neben den positiven Erinnerungsbildern und den persönlichen Affekten, die Clara liebevoll wie ihre Plattensammlung hütet, werden durch diese verängstigenden Bilder eine bedrohliche Stimmung, eine einengende Unsicherheit, ein alarmierender imaginärer Haushalt mit einer dezent konfusen Zeitstruktur sichtbar. Durch Claras Angst vor der Invasion – die ihr zuvor offenbar fremd war oder die sie zumindest nicht dazu veranlasst hat, ihr Gebäude mit Gittern und Zäunen zu verbarrikadieren – entsteht eine leise Erwartung einer gewissen dramatischen Erzählung, eine Ahnung von Thrill oder Suspense.

Ähnlich wie in *O SOM AO REDOR* bleibt die gravierende Bedrohung jedoch über den gesamten Film im Verborgenen und wird erst am Ende enthüllt. Wenn die beiden ehemaligen Mitarbeiter Clara aufsuchen, um sie auf die versteckte Gefahr in den anderen Apartments hinzuweisen, sind laut Aussage der Männer drei bis vier Monate vergangen, in denen Clara anscheinend für längere Zeit unterwegs war; ein Zeitsprung, der für den Zuschauer nicht nachvollziehbar ist, da er in den Szenen zuvor nicht erzählt wird. Nach dieser Ellipse wird für Clara der wahre Albtraum dieser Geschichte sichtbar. Nach den Traumbildern hat die Szene, in denen die Termitenkolonien in den leeren Apartments entdeckt werden, eine eigenartige surreale Qualität. Diese lässt sich zum einen damit erklären, dass die Bilder der Tiere an Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU/EIN ANDALUSISCHER HUND* (FRA 1929) oder auch an Salvador Dalís gemalte Ameisen erinnern, zum anderen entsteht durch sie eine kurze, markante Inszenierung, die sich deutlich

von den vorherigen Kamera- und Montageverfahren unterscheidet. Nach einer Reihe von Großaufnahmen der an den Wänden krabbelnden Insekten wird augenscheinlich Claras Wahrnehmung dieses bestürzenden Anblicks gezeigt, allerdings nicht in subjektiven Bildern. Während Clara fassungslos das animalische Chaos betrachtet, krümmt sich für einen Moment das Bild, sodass es leicht wabert, wobei im Ton laut das Knarren und Brechen von Holz zu hören ist. Bei diesem auffälligen Phänomen, bei dem im Hintergrund die Termitenstraßen die Wände wie Adern überziehen, wird offenkundig *REPULSION/EKEL* (UK 1965) von Roman Polański zitiert. In diesem werden die zunehmenden Wahnvorstellungen der Protagonistin Carol, die sich in ihrer Wohnung isoliert, unter anderem durch unheimliche Männer und durch Risse im Mauerwerk dargestellt. Wie Johann N. Schmidt schreibt:

»Akribisch vermittelt der Film ihre geschärfte Seh- und Geräuschwahrnehmung bis hin zu jener ersten Schrecksekunde, als im Spiegel blitzartig das Bild eines Mannes auftaucht, von dem der Zuschauer weiß, daß er sich gar nicht in der Wohnung befinden kann. Polanski zeigt meisterhaft, wie durch die Abwesenheit von plausiblen Erklärungsstrategien ein langsames Hinübergleiten von der empirischen Realität in eine Welt der Phantastik und der schizophrenen Phantasmagorien entsteht. Der Riß zwischen Außenwelt und subjektiver Erlebniswelt wird dabei durch schockartige Risse in der Wand versinnbildlicht, die die eruptive Gewalt des Unterbewußten markieren.«²⁴

In Claras Fall führen die imaginierten Männer, die durch die nicht abgeschlossene Haustür in die Wohnung gekommen sein könnten, letztlich nicht zu einem isolierten, krankhaften Wahn, sondern zu realen Rissen, welche die Außenwelt und Claras Heim erschüttern. Mit den Worten von Glauber Rocha kann man feststellen, dass der surreale Charakter dieser Bilder – und nach Rocha generell der Surrealismus im brasilianischen Film – in einer speziellen Umkehrung der traumhaften Struktur besteht: »Unser Surrealismus ist nicht der des Traumes, sondern der der Realität.«²⁵ Anders als in *REPULSION* entfaltet sich die latente, spürbare Bedrohung durch das maskuline Bauunternehmen in *AQUARIUS* schließlich nicht in einer Verdichtung von subjektiven Angstbildern oder in einer psychotischen Phantasmagorie. Clara bleibt bei klarem Verstand. Nach dem entsetzlichen Fund sieht man in einer unscharfen Einstellung das schäumende Meer, aus dem sie im Badeanzug mit einem gefassten, ernsten Blick vor die Kamera und in den Fokus tritt (Abb. 60).²⁶ Am Ende der traumhaften wie konkreten Einengung folgt damit nach einem kurzen Entsetzen ein gewissermaßen ozeanisches Affektbild, das Entschlossenheit vermittelt und zugleich in der Form eines hervorgehobenen Porträts wie ein Augenblick der Selbstbehauptung erscheint, der dem finalen

24 Johann N. Schmidt: »Ekel«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 3: 1965-1981*, Stuttgart: Reclam 1995. S. 23-26, hier: S. 25f. Eine weitere Gemeinsamkeit der Filme ist das bedrohliche Motiv der Baustelle.

25 Übersetzung M. S.: »O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade.« Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004, S. 121.

26 Eine Aufnahme, welche Claras Beziehung zum Meer und den mythologischen Verweis auf die Meeresgöttin Iemanjá betont.

Befreiungsschlag und der Errettung der eigenen Wohnung und der eigenen inneren Wirklichkeit vorausgeht.

Wie in *QUE HORAS ELA VOLTA?* lässt sich auch in *AQUARIUS* ein klares Potenzial weiblicher Heldinnen in den Bildern der Enge beobachten. In beiden Fällen haben wir es nicht mit ausdrücklich feministischen Filmen zu tun, doch den Protagonistinnen Val, Jéssica und Clara gelingt es, sich nicht nur aus räumlichen Engen, sondern auch aus den Engführungen patriarchalischer Mächte, Gelüste und Blickstrukturen zu befreien. Es geht hierbei nicht um exklusiv feminine Perspektiven auf brasilianische und filmische Wirklichkeiten, aber durch die emanzipierte Weiblichkeit, die bestehende Engen aufbrechen kann, gerät die Rolle der Frauen bei der räumlichen wie ästhetischen Entengung in den Fokus. Die Frauen und ihre Bilder sind verantwortlich für eine Öffnung von Blickstrukturen, des Begehrens, von Räumen und Architekturen. Mit ihnen geht zugleich die Hoffnung einher, Mittel und Wege gegen negative Auswirkungen bestimmter Engen zu finden und beispielsweise auch gegen kulturelle Zerstörung, gegen soziale Verdrängung, gegen das Vergessen von Gefühlen, persönlichen Geschichten wie der brasilianischen Geschichte.

Abb. 57: Strandansicht des Viertels Boa Viagem der Stadt Recife. Fotograf: Alcir Lacerda. Ohne Jahresangabe. Mit freundlicher Genehmigung von Albertina Otávia Lacerda Malta. Original schwarz-weiß.



Abb. 58: Clara lässt in AQUARIUS (2016) das Gebäude Aquarius weiß streichen.



Abb. 59: Während Clara in einer Hängematte schläft, macht der Bauunternehmer Diego Bonfim Fotos von ihrem Gebäude.



Abb. 60: Clara kommt aus dem Meer und blickt entschlossen in die Kamera.



Abb. 61: Als Clara die Herren des Unternehmens Bonfim mit ihrem Fund konfrontiert, können diese nur erbost und entsetzt staunen.



