

All diese bewegteren Szenen haben gemeinsam, dass sie auf Unwahrheiten basieren: das Glasauge stammt nicht vom im Krieg gefallenen Vater, der Uhr-Verkäufer wollte Lourenço nicht bestehlen und die Abhängige wurde nicht missbraucht. Die Lügen sorgen für eine andere Kamerabewegung, einen hektischen, dokumentarischen Stil, der die Personen umkreist und zu starken Affekten führt; einerseits zu Begeisterung, andererseits zu Gewalt. Zugleich bleiben sie jedoch für den weiteren Verlauf der Handlung ohne Folgen. Sie sind kleine Fragmente, welche die Gespräche unterbrechen, aber keine weiteren Konsequenzen haben – außer, dass sie weitere impulsive Entscheidungen bewirken. So entlässt Lourenço beispielsweise grundlos den Sicherheitsmann, obwohl er ihn vor der aufgebracht Meute beschützt und anscheinend sogar einen Mord für ihn begeht, und seine Empfangsdame läuft während der Aufregung um den Missbrauchsvorwurf verängstigt für immer davon. Ob der Uhr-Mann wirklich umgebracht wird und was mit seiner Leiche passiert, das erfährt man nicht; und an die Abhängige, die trotz des Tumults später wiederkehrt, kann sich Lourenço schon kurz darauf bei der Befragung durch die Polizei nicht mehr erinnern.

Die lose zusammenhängenden Situationen erzeugen eine Logik des Fragments, sind nicht zwingend und haben vielmehr den Charakter von kurzen Happenings als von wirklichen Begegnungen, welche die Handlung stimmig und motiviert vorantreiben. Sie wirken wie Störungen, Unterbrechungen, Abschweifungen im Rahmen von Lourenços Jagd nach dem Hintern. Sie tauchen unerwartet auf und brechen plötzlich in vollem Gange auch wieder ab. Die genaueren Verhältnisse zwischen den Personen und ihren Handlungen werden dadurch unklar gehalten und nicht nachvollziehbar ausgebaut. So ist es konsequent, dass die Personen keine Namen haben, denn sie kommen und gehen mit den Dingen oder mit ihren Funktionen innerhalb eines Arbeitsverhältnisses. Lourenço agiert hauptsächlich launisch und exzentrisch. Sein gesamtes Gewerbe und Leben erscheinen höchst unbestimmt. Die einzigen Linien, die sich durch sie hindurchziehen und durch die so etwas wie ein geringer Zusammenhalt zwischen den Ereignissen entsteht, sind der beständige Geruch des Abflusses sowie das Begehren nach dem Arsch.

6.6 Der olfaktorische Teufelskreis und die Demontage des Abflusses

Lourenços beständiges Problem mit dem Abfluss ist, dass er nicht möchte, dass die Leute denken, der Gestank wäre seiner: »Mir sind alle egal. Ich möchte nur nicht, dass sie denken, der Geruch vom Abfluss käme von mir.«³⁴ Der Verkäufer der Stradivari weist ihn jedoch früh darauf hin, dass der Gestank etwas mit ihm zu tun hat, da nur er die Toilette benutzt. Der erste Versuch, den Mief zu beseitigen, scheitert an Lourenços Geiz. Der Klempner, der seine Hand tief in den Abfluss steckt und feststellt, dass der Siphon ausgewechselt und alles aufgebrochen werden muss, wird von Lourenço auf unfreundlichste Weise weggeschickt und bekommt von ihm zudem noch das Angebot, dass er den Preis für die Reparatur erhält, wenn er den schwarzen Schleim des Abflusses an

34 Übersetzung M. S.: »Eu não me importo com ninguém. Só não quero que eles penseem que o cheiro do ralo é meu.«

seinem Arm ableckt. Lourenço leidet unter Schlaflosigkeit und gibt dem Gestank des Abflusses die Schuld an der ungünstigen Beziehung zu seinen Kunden sowie an seiner körperlichen Verfassung, da er, so seine Vermutung, sein Gehirn durcheinanderbringt. Er versucht den Abfluss eigenhändig mit Zement zu füllen, was die Sache jedoch verschlimmert. Durch das kaputte Abwasserloch gerät seine Welt weiter aus den Fugen und er versucht sich darüber klar zu werden, was eigentlich der ursprüngliche Auslöser seiner Probleme war:

»Es ist wie ein Teufelskreis. Ich sehe den Arsch, der mich ernährt. Der Preis, den ich zahle, um den Arsch zu sehen, ist der Müll, den ich im Imbiss esse. Das Essen bekommt mir nie, und deshalb stinkt der Abfluss. Das heißt, der Arsch macht, dass der Abfluss stinkt. Nein, so ist das nicht. So funktioniert das nicht, weil der Abfluss schon gestunken hat, bevor ich den Arsch wahrgenommen habe. Der Arsch ist davon ausgenommen. Ungeachtet dessen wünschte ich, der Arsch wäre jetzt an meiner Seite.«³⁵

Diese Reflexion von Lourenços Off-Stimme ist auf besondere Weise inszeniert, denn sie wird von einer Bilderfolge begleitet, die in nahen Einstellungen und Großaufnahmen die Dinge aneinanderreihet, die Lourenço in die richtige Reihenfolge bringen möchte: der Arsch, ein Hamburger, die Toilette, der Abfluss – diese werden mit der introspektiven Feststellung Lourenços, dass diese Rangfolge nicht stimmen kann, wieder »zurückgespult« und zum Anfang, also zum Arsch gebracht. In dieser Reihung fallen die einzelnen Einstellungen mit den Dingen in einem argumentativen Puzzle und einer visuellen Kette zusammen.

Dieser exponierte Versuch einer Beweisführung mit seinen statischen, nahen und großen Einstellungen ähnelt einem der berühmtesten Montageexperimente der Filmgeschichte, welches vorführte, wie durch bestimmte Verfahren der Bildanordnung Sinn und Bedeutung hervorgebracht werden können, die rein assoziativ über die Bilder hinweg im Bewusstsein der Zuschauer entstehen. Der sogenannte Kuleschow-Effekt stellt sich dabei schon anhand weniger Einstellungen ein:

»[Kuleschow] zeigt eine Großaufnahme von Ivan Mosjoukine und lässt darauf die Einstellung von einem toten Baby folgen. In dem Gesicht Mosjoukines ist Mitleid zu lesen. Er nimmt die Einstellung des toten Babys weg und ersetzt sie durch ein Bild, das einen vollen Teller zeigt, und jetzt liest man aus derselben Großaufnahme Hunger.«³⁶

Die Aneinanderreihung von Arsch, Essen, Toilette und Abfluss folgt keiner zeitlichen Ordnung, sondern sie lässt als eine Art Nebeneffekt des sichtbaren Nachdenkens den Ekel und den Geruch trotz fehlender Kausalität zwischen den Bildern erahnen. Die Bilder selbst zeigen nicht das Ergebnis, den Geruch oder den Ekel, sondern sie spielen

35 Übersetzung M. S.: »É como se fosse um ciclo vicioso. Eu vejo a bunda, que me alimenta. O preço pra poder ver a bunda é comer o lixo daquela lanchonete. A comida sempre cai mal, sendo assim o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder. Não, não é isso. Isso não funciona assim, porque antes de eu perceber a bunda, o ralo já fedia. É, a bunda tá fora disso. Bem que eu queria estar agora com a bunda ao meu lado.«

36 Alfred Hitchcock/François Truffaut: *Truffaut/Hitchcock*, München: Diana Verlag 1999, S. 179.

im Zusammenbringen von Essen und Ausscheidung wie in Kuleschows Bilderfolge unsichtbar darauf an. So schreibt André Bazin:

»So realistisch das einzelne Bild auch sein mag, der Inhalt der Erzählung entsteht wesentlich aus diesen Beziehungen (lächelnder Mosjoukine + totes Kind = Mitleid), das heißt, das Ergebnis ist abstrakt und in keinem seiner konkreten Elemente enthalten. So kann man sich auch vorstellen: junge Mädchen + blühende Apfelbäume = Hoffnung. Es gibt unzählige Kombinationen. Doch allen ist gemein, daß sie die Idee mit Hilfe einer Metapher oder Assoziationskette ausdrücken. So schiebt sich zwischen das eigentliche Drehbuch, letztendlich Objekt der Erzählung, und das unbearbeitete Bild ein zusätzlicher Verstärker, ein ästhetischer »Transformator«. Der Sinn liegt nicht im Bild, sondern die Montage projiziert dessen Schatten ins Bewußtsein des Zuschauers.«³⁷

Auf diesem Effekt aufbauend haben die Regisseure Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin und Sergej M. Eisenstein ihre eigenen, berühmten Montagetheorien entwickelt.³⁸ Während Pudowkin der Ansicht war, die Bilder müssten in einer »Kopplung« wie Ziegelsteine angeordnet werden, um in einer Reihe einen Gedanken darzulegen, so war Eisenstein hingegen der Meinung, dass Montage ein umfassender »Konflikt« sei, wobei er die einzelnen Einstellungen als »Zellen« eines »Zusammenpralls« betrachtete.

Diesen Vorstellungen und Montagetheorien folgend kann man Lourenços persönliche Aufklärungsarbeit und gedankliche Aneinanderreihung der Dinge als einen eigenen filmanalytischen Versuch sehen, eine Logik der Montage in seiner eigenen Wirklichkeit zu enträtseln. Sein Zweifel und sein sehr persönliches Problem, so scheint es, entstehen dabei durch die Frage und Unsicherheit, ob all diese Dinge, die ihn umgeben, kausal zusammenhängen und in einer Kopplung Sinn ergeben – wobei deutlich wird, dass sie als Bilder eher im Sinne Eisensteins als Zellen nebeneinander existieren und auf abstrakte Weise für Lourenços Konflikte verantwortlich sind. Eine weitere Schwierigkeit bei der Suche nach einer umfassenden Bedeutung in Lourenços kleinem Universum ergibt sich dabei auch dadurch, dass er bei seinem Versuch einer Klärung durch seine Fiktionen und erdachten Geschichten die Relationen der Dinge verkompliziert.

Zunächst kann er durch die eigene Reparatur des Abflusses die Situation kurzzeitig verbessern. Doch dann weist ihn die Bedienung zurück, als sie bemerkt, dass er ihr nur an den Arsch möchte – und Lourenço ist verwirrt:

»Wie seltsam, es geschah alles so schnell. Es passiert selten etwas, dass ich nicht vorhersehe. Das muss am Auge liegen. Ja, so ist es. Es ist das Auge. Das Auge bringt Unglück. Es ist das Auge des Bösen. Ich weiß, was passiert ist. Es war nicht die Schuld des Auges. Es lag an mir, da ich gestresst war. Deshalb habe ich die Gefühle der Dinge absorbiert. Weil alles, was ich kaufe, Geschichten und Gefühle hat. Ich absorbiere all das in mir. Aber nun hat sich das geändert. Der Geruch des Abflusses ist für immer verschwunden. Meine Gedanken fließen wieder. Heute fühle ich mich gut.«³⁹

37 André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 92f.

38 Vgl. Sergej M. Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 66ff.

39 Übersetzung M. S.: »Que estranho, foi tudo muito rápido. É tão difícil acontecer alguma coisa que eu não tenha previsto. Deve ser o olho. É, é isso. É o olho. Esse olho dá azar. Esse olho é do mal.

Doch dann läuft der Abfluss über und überschwemmt die gesamte Toilette mit einer schwarzen Brühe. Zwei andere Klempner, die ihm daraufhin anbieten, ihn professionell zu erneuern, werden von ihm ebenso unfreundlich angegangen wie der erste Fachmann und dazu überredet, einen weniger sauberen Job zu machen. Sie warnen Lourenço davor, dass die Scheiße an anderer Stelle auftauchen wird, wenn der Siphon nicht sauber ausgewechselt und nur zugestopft wird; doch der möchte nichts davon wissen, das Loch nur schnell mit Zement füllen und ein für alle Mal beseitigen. Verschwörerisch verrät er den beiden Handwerkern, dass es sich beim Abfluss nicht um einen Ort handle, wohin das Wasser verschwindet, sondern um ein Portal zur Hölle, von dem aus die Unterwelt die Menschen beobachte. Diese Information könnte als Verarschung der beiden Klempner oder als Spinnerei eines wahnsinnigen Protagonisten interpretiert werden, doch innerhalb der Logik Lourenços, und innerhalb seines Versuchs die Zusammenhänge seiner eigenen Wirklichkeit zu erkennen, nehmen der Geruch und die Hölle eine entscheidende Position ein. Plötzlich freundet er sich, so erklärt er mit seiner Erzählstimme, mit dem Geruch des Abflusses an und gibt selbst zu, dass er doch letztlich von ihm selbst stammen könnte. Denn der Geruch habe ihm den Arsch gebracht, er sei ein Geschenk der Hölle. Während dieser Erkenntnis ist der Abfluss kurz in völliger Dunkelheit zu sehen, nur erhellt durch ein Licht, das wie das Licht eines Projektors aus dem Loch herausströmt. Plötzlich wirkt der zunächst unangenehme Geruch wie ein Aphrodisiakum, das Lourenço Macht verleiht – der Geruch und ebenso das Auge, das er nun als das Auge des »Anderen«, also als das des Teufels bezeichnet. Und so nimmt er, von seiner eigenen Geschichte überzeugt, wieder die Verbindung mit seinem »wahren Ich« auf, wie er sagt: er schlägt den zuzementierten Abfluss auf, um seine Nase tief darin zu versenken. »Das Leben ist ein Kreislauf. Der Abfluss ist das Auge der Hölle. Die Hölle hat nur ein Auge. Die Hölle ist mein Vater.«⁴⁰ In der Logik Lourenços, im Teufelskreis der Dinge sowie im Kreislauf des Lebens, stehen Auge und Abfluss für ein sehr privates Dispositiv des Sehens beziehungsweise des Nicht-Sehens; für eine Leerstelle wie für einen familiären Mangel. Die wichtigste Koordinate in diesem Beziehungsgeflecht aus prothetischem Glasauge und sanitärem Abgrund ist allerdings der Arsch, den Lourenço besitzen und nur für sich, unter seinen Bedingungen sichtbar machen möchte.

6.7 Der Arsch, die Frauen, der männliche Blick

Von der anfänglichen Kamerafahrt auf Höhe des Hinterns und der ersten Szene des Films an wird der Arsch der Bedienung mit dem unaussprechlichen Namen als zentrales Körperteil und als Fluchtpunkt von Lourenços Begehren etabliert. Als dieser den Imbiss betritt, wird Lourenços Aufmerksamkeit geweckt und sein Interesse an ihm

Já sei o que aconteceu. Não foi culpa do olho. É que eu andava estressado. Por isso eu absorvi o sentimento das coisas. Porquê tudo que eu compro tem história, tem sentimento. E eu acaba absorvendo isso tudo pra mim. Mas agora isso mudou. O cheiro do ralo se foi pra sempre. Meus pensamentos voltaram a fluir. Hoje, me sinto muito bem.«

- 40 Übersetzung M. S.: »A vida é um ciclo. O ralo é o olho do inferno. O inferno só tem um olho. O inferno é o meu pai.«