

Zuvor hatte Dhalia in seinem Spielfilmdebüt *NINA* (2004) Fjodor Dostojewskis *Schuld und Sühne* in die Großstadt São Paulo verlegt und die mittellose Punk-Illustratorin Nina der sadistischen, greisen Vermieterin Eulália ausgeliefert. Vorbilder waren dabei sicherlich Roman Polański oder auch David Lynch. Eine Eigenart von *NINA* sind jedoch kurze, schwarz-weiß gezeichnete Gewaltfantasien im Comic-Stil sowie insgesamt eine Szenenauflösung, die ebenso an Comic-Kadrierungen und deren Anordnungen erinnern. Auch *O CHEIRO DO RALO* ist in São Paulo angesiedelt, wobei die Millionenmetropole in den Bildern selbst weder erkannt noch erahnt werden kann. Auch dieser Film ist, wenngleich ohne gezeichnete Sequenzen, von einem gewissen Comic-Stil geprägt, was sicherlich der Zusammenarbeit mit Mutarelli geschuldet ist; wobei dieser Eindruck hier vor allem durch eine formal sehr reduzierte Räumlichkeit, durch eine Flächigkeit der Bilder, sowie durch eine Verbindung weniger zusammenhangsloser Orte entsteht, die zum Teil auch an die begrenzten Welten von Grafik- oder *Point and Click*-Abenteuerspielen erinnern. Die Ausgestaltung des Films ist insgesamt sehr bescheiden und wenig prunkvoll. Hinsichtlich der Handlung und ihrer Motive bestehen jedoch zweifellos Verbindungen zu bekannteren filmischen Werken, wie Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963), Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* (UK/USA 1965) oder auch Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (UK/ITA/USA 1966), was vor allem die Inszenierung des weiblichen Körpers und der Blickanordnungen betrifft. Die sehr überschaubare, reduzierte Wirklichkeit des Protagonisten Lourenço wirkt wie ein Labor für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem männlichen Begehren, seinem Blick sowie dem weiblichen Körper als begehrtes Objekt – wobei in *O CHEIRO DO RALO* das Verlangen nach einem einzelnen Körperteil im Mittelpunkt steht: nach einem weiblichen Hintern. Zugleich geht es um das Begehren als einen Beobachtungszusammenhang, um ein relationales Bild-Gefüge, in welchem dieser Hintern in Verbindung zu einem unsichtbaren, olfaktorischen Außen steht, dessen Kraft und Ekel den gesamten Film zu durchziehen scheinen und das letztlich zum Abgrund des männlichen Wunsches wird. Das Gesäß einer Frau, der männliche Blick, der Abfluss und die Anwesenheit eines Glasauges – sie alle verengen sich zu einem Teufelskreis, aus dem es für den Protagonisten Lourenço letztlich kein Entkommen gibt.

6.1 Der Geruch des Abflusses

Ein Arsch geht die Straße entlang.³ Die Kamera folgt ihm in Großaufnahme. Dazu sind eine Hawaiigitarre und gemüthlicher, lautmalender Scat-Gesang einer Männerstimme zu hören. Die Pobacken sind mit kurzen, eng anliegenden Shorts bekleidet. Über beiden ist deren Stoff mit einem zerteilten Bild bedruckt: blau-weiße Meereswellen, blau-weißer Wolkenhimmel, eine grüne Insel mit Palmen, gelbe Blumen. Der Hintern ist Teil einer Frau. Nackte Oberschenkel, eine straffe nackte Taille. Ihre Arme wippen gleichmäßig beim Gehen. Zwischen den Schritten werden Tafeln eingeschnitten, gelb auf schwarz, mit den Namen von Produktionsfirmen und beteiligten Personen. Die

3 Das portugiesische *bunda* kann mit Hintern übersetzt werden, ich verwende jedoch hier bevorzugt das im Falle dieses Films umgangssprachlich und sexistisch treffendere Wort Arsch.

Kamera folgt stets auf Hinternhöhe, schräg von der Seite an Mauern entlang. Warmes Licht eines Sonnenuntergangs außerhalb des Bildes. Der Hintern betritt einen Imbiss an einer kaum sichtbaren Straßenecke. Er läuft um den Tresen, an welchem wenige Kunden sitzen, und betritt das Innere der Theke. Er bleibt stehen und die dazugehörige Frau bückt sich, um ihre Handtasche in einem Schrank in Bodennähe zu verstauen. Die emporgereckten Pobacken und die aufgedruckte Insel mit Meer erregen Aufmerksamkeit (Abb. 5). Die Kamera schwenkt von ihnen zu einem Mann, der am Tresen sitzt, liest und raucht. Am Ende des Schwenks entspringt zunächst nur ein flüchtiger Blick, ein Emporschauen von der Lektüre, dann ein kurzer Blick zurück auf das Buch – doch sogleich folgt eine entschlossene, faszinierte Betrachtung dieses paradiesischen Panoramas, diese Großaufnahme, zugleich Inselidylle wie strammer Po, der ohne den restlichen Körper zu existieren scheint. Der Beobachter, Lourenço, der Protagonist dieses Films, starrt sichtbar angetan und atmet dabei langsam, erregt. Auf seinen Blick folgt der Titel des Films als ein symmetrisch gestaltetes Logo im Art déco-Plakatstil, mit gelben Linien und Säulen: O CHEIRO DO RALO. In der unteren Hälfte ist ein in das Design des Logos integrierter, halber Augapfel zu sehen, der animiert nach links, rechts und geradeaus blickt, und der wie dieser gesamte erste Auftritt verrät, welche Körperteile und welche Form der Blickbeziehung im Fokus stehen werden.

Der Film ist in fünf mehr oder weniger dramatische Akte unterteilt, deren Titel das Geschehen lose strukturieren: »Alles was dir das Leben zu bieten hat«, »Ich war in der Hölle und erinnerte mich an dich«, »Das Spiel«, »Absenz«, »Der immense Arsch und mehr nicht«. ⁴ Der Held Lourenço ist zugleich Erzähler seiner eigenen Geschichte und kommentiert die Szenen beständig aus dem Off, sodass die intimen Wünsche und das egozentrische Weltbild auch introspektiv von ihm selbst formuliert werden. Lourenço ist Einzelunternehmer und besitzt ein dubioses Geschäft, das Kunden durch eine unscheinbare, graue Mauer und Metalltür ohne Außenwerbung betreten können. Sein Unternehmen besteht aus einem geräumigen Wartezimmer mit Rezeption sowie einem etwas zu großen Arbeitszimmer, mit Regalen, Flipperautomat, Sofa, Stühlen und viel Kleinkram; wobei sich an einer Wand Archiv- und Aktenschränke bis unter die Decke stapeln. Hier empfängt Lourenço seine Kunden stets an einem Schreibtisch und sitzt ihnen in den Verkaufsgesprächen auf einem Bürostuhl gegenüber. Er kauft unterschiedlichste Dinge an, die ihm überwiegend von Menschen in finanzieller Notlage vorgelegt werden. Dabei versucht er bei Gefallen eines Gegenstands, einen möglichst niedrigen Preis zu bezahlen, allerdings kommt es selten vor, dass ihm ein Objekt wirklich zusagt. Ein lukratives Geschäftsmodell oder ein nachvollziehbares Motiv seiner Ankäufe sind nicht zu erkennen. Nie interessiert er sich für den finanziellen Wert einer Sache, vielmehr treibt er ein launiges, sadistisches Spiel mit den Verkäufern und empfindet offensichtlich Lust daran, sie und ihre Offerten auf selbstgefällige Weise zu verarschen, ihnen verächtlich kleine Preise anzubieten oder sie arrogant und mit herablassenden Sprüchen aus seinem Laden zu schicken. Er selbst scheint Geld nicht wirklich zu benötigen und kann sich sein Verhalten offenbar leisten. In seinem Rücken, hinter seinem Schreibtisch, befindet sich der Eingang zu einer Toilette, darin ein mysteriöser Abfluss,

4 Übersetzung M. S.: »Tudo o que a vida tem a lhe oferecer«, »Estive no inferno e lembrei de você«, »O jogo«, »Ausência«, »A imensa bunda e mais nada«.

dessen Gestank von Anfang an Thema der Verkaufsgespräche ist (Abb. 8). Lourenço selbst weist seine Besucher beständig darauf hin, dass der Geruch, der vermeintlich den Raum erfüllt, vom Abfluss kommt, um zu verhindern, dass er fälschlicherweise für seine eigene Ausdünstung gehalten werden könnte.

Anfangs wohnt Lourenço mit seiner Verlobten zusammen, in einer Wohnung, deren Charme an den seines Büros erinnert. Es soll geheiratet werden, die Einladungen zur Hochzeit sind bereits beim Grafiker. Doch in der ersten Szene beim gemeinsamen Abendessen gesteht er seiner Partnerin, dass er nichts von diesem Plan hält, nicht heiraten möchte und sie niemals liebte, wie sowieso und allgemein niemanden und selbst seine Mutter nicht. Seine Frau schwankt daraufhin zwischen verzweifelten Lösungsversuchen und hysterischen Attacken. Der emotionslose Lourenço bleibt jedoch stoisch bei seiner Entscheidung gegen die Zweisamkeit. Seine Aufmerksamkeit gilt nun vor allem dem wohlgeformten Arsch der Bedienung, die im Imbiss arbeitet, in welchem Lourenço regelmäßig in seinen Pausen speist. Der erste Kontakt und das Begehren auf den ersten Blick geschehen offensichtlich in der beschriebenen Szene zu Beginn des Films, sodass er zuvor entweder andernorts aß oder den Arsch bislang nicht wahrgenommen hatte. Der Wunsch, diesen Arsch zu besitzen, bleibt daraufhin über den gesamten Film hinweg die einzige, wirklich ernsthafte Motivation Lourenços; nicht die dazugehörige Frau, sondern allein den Arsch möchte er betrachten – was problematisch ist, da der restliche Körper ihn im Verlauf des Films zwar gegen Gefühle, aber nicht gegen Geld hergeben möchte. Nachdem Lourenço schließlich bei seinen Beobachtungen ertappt wird und dem Serviermädchen erklärt, was er von ihr möchte, jagt diese ihn aufgebracht davon und verschwindet. Lourenço spürt sie jedoch mithilfe ihrer Nachfolgerin wieder auf und schafft es, sie von der Aufrichtigkeit seines ungewöhnlichen Begehrens zu überzeugen. Die beiden einigen sich und die Bedienung entblößt schließlich emotionslos ihren Hintern vor ihm in seinem Geschäftszimmer. Lourenço bekommt somit letztlich das, was er sich so sehnüchtig wünschte – doch beim Anblick des entblößten Körperteils bricht er weinend zusammen, fällt auf die Knie und umarmt es schluchzend. Nach der eher ernüchternden Wunscherfüllung stellt er die ehemalige Kellnerin mit einer gewissen dankbaren Demut als Rezeptionistin in seinem Geschäft ein. Ihr Arsch wurde durch die Enthüllung offenbar entzaubert, denn er spielt daraufhin keine Rolle mehr. An ihrem ersten Arbeitstag lässt sie unwissend eine bekannte, ständig mittellose Stammkundin zu Lourenço ins Zimmer, die mit ihm aufgrund perverser Spielchen noch eine Rechnung offen hat. Die Frau, die im Abspann als ›Abhängige‹ aufgeführt wird, schießt mit einer Pistole auf ihn; und in seiner letzten Handlung, während die frisch angestellte Empfangsdame herbeieilt, robbt er blutend über den Boden seines Arbeitszimmers in die Toilette, um neben dem rätselhaften, stinkenden Abfluss zu sterben. In den letzten Einstellungen des Films ist die fensterlose Fassade des Geschäftsgebäudes mit seiner grauen Metalltür zu sehen. »Und so kommt niemand herein und auch nicht heraus«,⁵ sind die letzten Worte Lourenços aus dem Off. Die Hawaiigitarre ist wieder zu hören. Nach einer kurzen Schwarzblende präsentiert sich ein letztes Mal der Arsch in Großaufnahme, aus Lourenços Bürostuhlperspektive; zügig wird der Slip ausgezogen, sodass er

5 Übersetzung M. S.: »E então ninguém entra, e nem sai.«

sich für wenige Sekunden nur für den Zuschauer bewegungslos und splitternackt präsentiert.

6.2 Planimetrische Egozentrik

Die Geschichte um Arsch und Abfluss spielt sich zwischen wenigen Orten ab: Lourenços Wohnung mit ihrem engen Hauseingang; sein Büro mit der informationslosen Fassade, Wartezimmer und Toilette; der Imbiss; dazwischen wenige Einstellungen auf einem Parkplatz und in einem Auto. Alle Orte haben gemeinsam, dass sie, auch wenn sie sich außerhalb von Gebäuden befinden, keinen Blick auf ein Außen, auf die Stadt São Paulo ermöglichen. Flache, karge Wände schließen die Bilder und Räume ab und die Verengung dieser egozentrischen Wirklichkeit wird durch Lourenços Erzählstimme verstärkt.

Wiederholt werden zwischen den Orten auch Lourenços Wege vom Büro zum Imbiss und auch zurück gezeigt. Hierbei steht die Kamera frontal vor Mauern oder Hauswänden und Lourenço läuft stets in weiten Aufnahmen von rechts nach links, oder umgekehrt. Dabei lassen vereinzelt allein typisch brasilianische Graffiti-Zeichen auf einen kulturellen Kontext schließen.⁶ Durch diese Einstellungen wird der Außenraum als eine Aneinanderreihung von Flächen dargestellt, über denen höchstens blauer Himmel zu sehen ist. Die Straßenszenen bestehen aus zwei Ebenen: Lourenço im Vordergrund, der vor einem Hintergrund vorbeiläuft. Mit David Bordwell kann man diese Einstellungen als »planimetrische« Bilder bezeichnen und als einen prägnanten *look*, der die Flächigkeit und Künstlichkeit der Einstellungen hervorhebt.⁷ Bordwell hat dabei auf die Tradition dieses Stils und Aufnahmeverfahrens im europäischen Kino seit den 1960er-Jahren aufmerksam gemacht.⁸ Lourenço läuft dadurch nicht einfach entlang der Straßen São Paulos, sondern durch streng kadrierte Ausschnitte, die aneinandergereiht keine Ahnung von Entfernung und Raum geben, sondern beliebig fortsetzbare Scharniere zwischen den Orten bilden. Durch die klaren Rahmungen entstehen eine visuelle Einheitlichkeit und eine formale Abgeschlossenheit der filmischen Wirklichkeit. Diese Homogenität erweckt einerseits den Eindruck, dass die einzelnen Einstellungen zusammengehören, andererseits fehlt ein Zusammenhang, der sie fest miteinander verbindet. Die Straßenbilder geben keine genaue Auskunft über die räumlichen Verhältnisse. Allein Lourenço stellt durch seine Bewegung, von rechts nach links beziehungsweise links nach rechts und parallel zu den Mauern, eine Verbindung zwischen den Fragmenten her und erzeugt den Eindruck, dass er diese nacheinander durchschreitet. Es bleibt dabei unklar, wie weit die Orte voneinander entfernt sind, ob ihr Abstand, der

6 Zu sehen ist *pichação*, das vom Verb *pichar* kommt, was Graffitisprühen oder »über jemanden herziehen« meint; eine Graffiti-Form und -Kommunikation mit der Banden ihre Reviere und teils komplette Straßen und Gebäude überziehen.

7 David Bordwell: »Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum* (= *Reden über Film*, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17–42.

8 Vgl. ebd. Hier sind vor allem Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders zu nennen.