

Verhältnisse hinweisen. In *QUE HORAS ELA VOLTA?* widmet sich Muylaert einer *babá*, einem in einkommensstärkeren brasilianischen Kreisen nicht unüblichen Kindermädchen, das zum Teil eines Haushalts wird, jahrelang mit dessen Angehörigen unter einem Dach wohnt und neben der Kinderbetreuung auch mit allen anderen Aufgaben einer Hausfrau beschäftigt ist. In Muylaerts Film wird diese private Angestellte einer Familie in São Paulo mit ihrer eigenen Herkunft konfrontiert, als ihre Tochter zum Studieren in die Stadt kommt und vorübergehend in das Domizil der Arbeitgeber einzieht. In *AQUARIUS* muss eine alleinstehende 65-jährige Witwe in Recife als letzte Bewohnerin eines der letzten älteren Gebäude der Stadt, umgeben von verlassenen Apartments, gegen die aggressiven Avancen und hinterhältigen, kriminellen Machenschaften eines Bauunternehmens angehen, das ihr Zuhause kaufen, abreißen und gegen ein modernes Hochhaus austauschen möchte. Mit dem geschichtsträchtigen Haus stehen auch individuelle, analoge Erinnerungen, ein soziales, kommunikatives Gedächtnis und eine bestimmte Form eines harmonischen familiären Zusammenhalts auf dem Spiel.

10.1 QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ (2015, Anna Muylaert)

Die titelgebende Frage *Que horas ela volta?* (Um wie viel Uhr kommt sie zurück?) wird gleich zu Beginn von Muylaerts Film von dem kleinen Jungen Fabinho gestellt. Dieser spielt mit seinem weiß gekleideten Kindermädchen Val im Garten des elterlichen Anwesens mit Pool. Während Val über ein schnurrloses Telefon mit ihrer eigenen jungen Tochter spricht, die sich offensichtlich weit entfernt befindet, kommt Fabinho zu ihr und möchte wissen, wann seine Mutter zurück ist. Val antwortet, dass diese arbeite und sie nicht wisse, wann sie heimkommt; dann umarmt sie ihn liebevoll. Nach einem Zeitsprung sind die beiden in der Gegenwart in einer Küche zu sehen. Fabinho, jetzt ein Jugendlicher, erzählt ihr von seinem Liebeskummer. Das Verhältnis zwischen der Hausangestellten und ihrem Arbeitssohn ist herzlich und innig. In vielen Szenen wird deutlich, dass sie für ihn zum Ersatz der abwesenden, ständig arbeitenden Mutter geworden ist, so wie er für sie zum Ersatzsohn. Sie ist seine Vertrauens- und zugleich die affektive Bezugsperson. Wenn er nicht schlafen kann, dann kommt er trotz seines Alters zu ihr ins Bett und lässt sich den Kopf kraulen. Ihre eigene Tochter Jéssica hingegen, die sie aufgrund der Arbeit in der Großstadt São Paulo verlassen hat und die weit entfernt im Norden wohnt, hat sie seit zehn Jahren nicht mehr gesehen.

Mit Geschichten derartiger arbeitsbedingten, familiären Trennungen und den Beziehungen zwischen Kindermädchen, Hausangestellten und Familienmitgliedern haben sich bereits einige brasilianische Regisseure auseinandergesetzt: beispielsweise Fernando Meirelles und Nando Olival, die in *DOMÉSTICAS: O FILME/DOMÉSTICAS – DIENSTMÄDCHEN* (BRA 2001) Erzählungen von weiblichem Hauspersonal auf eine humorvolle Weise verfilmt haben, in denen die Damen immer wieder aus der Handlung heraustreten, um wie in einer Reportage von ihren Leben zu berichten; Walter Salles und Daniela Thomas, die in ihrem Segment »Loin du 16e« des Episodenfilms *PARIS, JE T'AIME* (FRA/LIE/CHE 2006) diese mütterliche Aufspaltung zwischen dem eigenen und einem fremden Kind als einen alltäglichen Weg durch den Nahverkehr in Paris inszenieren; oder Consuelo Lins, die in ihrem kurzen Dokumentarfilm *BABÁS/NANNIES*

(BRA 2010) nicht nur die Historie und die mediale Sichtbarkeit der Kindermädchen in Malerei, Fotografie oder Film aufarbeitet, sondern sich sehr persönlich auch mit der Frage beschäftigt, wie die Erziehung durch diese ihre eigenen Kinder und sie selbst beeinflusst hat.²

Kindermädchen sind sicherlich auch in anderen Ländern und in vielen Großstädten nicht unüblich. In Brasilien ist die ständige Anwesenheit und ökonomische Selbstverständlichkeit jedoch in vielen Häusern auch heute noch architektonisch eingebaut, da die Frauen, die oftmals aus den ärmeren Regionen des Nordens in die Großstädte ziehen und sich in finanzielle Abhängigkeiten und existenzielle Sackgassen begeben, um ihre eigenen Kinder zu ernähren, traditionell in den *quartos de empregada*, in den kleinen Dienstmädchenzimmern untergebracht sind. In solch einem engen Raum wohnt auch die Protagonistin Val, die aus dem Bundesstaat Pernambuco nach São Paulo kam. Viel Platz für private Dinge ist neben dem Bett nicht vorhanden, ihr geringer Besitz ist in Kartons verpackt und an den Wänden gestapelt. Durch das kleine Fenster zum Hinterhof fällt wenig Licht, nachts kann es trotz der Wärme aufgrund der Moskitos nicht geöffnet werden, sodass ein Ventilator für Kühlung sorgen muss.

10.1.1 Marginale Anwesenheit

Wo sich dieses Dienstmädchenzimmer im Verhältnis zu den anderen Räumen des Hauses befindet, kann nicht genau eingeschätzt werden, aber höchstwahrscheinlich im Untergeschoß, während die Besitzer in der oberen Etage schlafen. Vals kleiner Rückzugsort ist von den Bildern der restlichen Zimmer und Orte abgetrennt, die zumeist in bewegungslos gerahmten, abgeschlossenen Einstellungen gezeigt werden. Viele Szenen spielen sich in der Küche ab, wo Val den drei Familienmitgliedern, der Mutter Bárbara, dem Hausherren Carlos³ und dem Sohn Fabinho, zumeist in Eile begegnet. Von der Küche gelangt man in das Esszimmer, in dem die Familie gemeinsam speist, aber kaum miteinander redet und stattdessen auf mobile Geräte starrt. Daneben gibt es einen dunklen Gang im ersten Stock, von dem Val bei ihren Hausarbeiten in das Zimmer von Fabinho gelangt, daneben das Schlafzimmer der Eltern mit Balkon sowie ein Gästezimmer. Die Beziehung der Eltern ist durchgehend kühl, pragmatisch und es gibt kaum Anzeichen für eine emotionale Nähe. Im geräumigen Wohnzimmer ist Val seltener zu sehen, dafür ab und zu im Garten mit dem Pool, der für sie jedoch eine hierarchische No-go-Area darstellt.

Die Inszenierung von Vals Handlungsspielraum innerhalb der Wohnung vermittelt auch ästhetisch ihre marginale Stellung in der Familie, zu der sie zwar nach vielen gemeinsamen Jahren eine starke Bindung hat, vor allem zu Fabinho, die jedoch klar hierarchisch strukturiert ist. Obwohl sie Teil dieser Gemeinschaft ist und Zugang zu allen Bereichen der Wohnung hat, wirkt sie exkludiert. Durch die Mise en Scène macht

² Für eine kurze Auflistung einschlägiger Beispiele von Subalternen im Film siehe Markus Krajewski: *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M.: Fischer 2010, S. 31f.; zum Diener als literarische Figur siehe ebd., S. 216ff.

³ Dieser wird von Lourenço Mutarelli gespielt, dem Autor von O CHEIRO DO RALO, der dort als Sicherheitsmann zu sehen ist.

Muylaert sichtbar, wie sie zugleich anwesend, aber auch abwesend ist. Vals Verhalten, aber auch die Bilder ihrer Arbeit, zeigen ihre professionelle Unsichtbarkeit, ihre zumeist indirekte Anwesenheit, ihr beständiges Warten und ihre Verfügbarkeit auf Abruf (Abb. 52).⁴ Zum einen wirkt der dunkle, symmetrisch gefilmte Gang wie ein Dienstmädchenkorridor, von dem aus sie in die Zimmer der höhergestellten Herrschaften gelangt. Am deutlichsten wird ihre dienende Perspektive in wiederkehrenden Einstellungen in der Küche, wenn die Familie oder einzelne Personen im anliegenden Esszimmer speisen und Val ihnen Essen serviert, dann in die Küche zurückkehrt, um Getränke oder Nachtisch aus dem Kühlschrank zu holen. Hierbei wird ihre hintergründige Arbeit in den Vordergrund gerückt und das Überschreiten der Türschwelle in das Zimmer als Übertreten einer Grenzlinie markiert.⁵ Die Kamera verharrt dabei in der Küche, sodass die Handlung im Hintergrund nur durch die Tür zu sehen ist, in der jeweils eine Person am Kopfende des Tisches sitzt und bedient wird. Die Tür rahmt einen fragmentarischen Einblick in den Alltag der Familie, während die Arbeit von Val im Vordergrund sehr nah ist. In dieser *Mise en Scène* wird durch die Tiefenschärfe ein Zugleich der sozialen Verschiedenheit, aber auch von Gemeinsamkeiten verdeutlicht.⁶ Durch die Größenverhältnisse werden der aktive Einsatz sowie die rastlose, betriebsame Isolation von Val hervorgehoben, die in der Küche mit sich Selbstgespräche führt, während die Personen im Hintergrund, im Kontrast zu ihr, in der Begrenztheit durch die Tür und auf die Entfernung ebenfalls klein und einsam erscheinen.

10.1.2 Invasion des Normalen

Die strikte Trennung der Zonen dieser familiären Arbeitsbeziehung wird durch Vals Tochter Jéssica aufgebrochen, die überraschend ihren Besuch in São Paulo ankündigt, da sie an der angesehenen Architekturuniversität FAU, der *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo* (Fakultät für Architektur und Urbanismus) an der Universität von São Paulo das sogenannte *vestibular*, die Aufnahmeprüfung absolvieren möchte.⁷ Zufälligerweise will sich auch Fabinho für denselben Kurs bewerben. Als die Tochter in der Metropole ankommt und von Val am Flughafen abgeholt wird, weiß sie noch nicht, dass sie mit ihr im Haus der Familie wohnen soll. Val hat auf den Wunsch von Bárbara extra eine neue Matratze besorgt, auf der Jéssica in ihrer engen Kammer schlafen soll. Doch gleich während ihres Eintreffens und der Führung durch das Haus wird klar, dass sich Jéssica

4 Zur Geschichte der architektonischen Orte der Indirekten sowie zur professionellen Unsichtbarkeit von Bediensteten siehe M. Krajewski: *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, S. 111ff. und S. 164ff.

5 Zum Zusammenhang zwischen Tür und Leinwand und zum Überschreiten von Schwellen im Film siehe Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 49-73.

6 Zu einem derartigen Bildaufbau unter Verwendung der Tiefenschärfe beziehungsweise Schärfentiefe siehe auch die Analyse von CITIZEN KANE (USA 1941, R: Orson Welles) in Lorenz Engell: *Bilder des Wandels (= Serie moderner Film, Bd. 1)*, Weimar: VDG 2003, S. 124f. Siehe auch André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 101ff.

7 Die geräumige Architektur dieser Universität wird im Film kurz gezeigt, wenn Carlos mit Jéssica und Fabinho einen Ausflug dorthin unternimmt.

anders durch die Räume bewegt und nicht wie Val erlernte und ungeschriebene Regeln verinnerlicht hat. Ihr Auftreten ist selbstsicher und nicht ansatzweise klassenbewusst. Durch sie werden auch die weiteren Räume des Hauses in weniger beklemmenden Einstellungen sichtbar. Zum einen das Wohnzimmer, wo sie ein Architekturbuch erblickt, das ihr Carlos ausleiht. Von Anfang an ist sie wenig verhalten und kommunikativ. Sie beurteilt das Haus der Gastgeber als »modernistisch, ohne es tatsächlich zu sein«⁸ und erzählt, dass sie Architektur aufgrund ihrer Möglichkeiten zur sozialen Veränderung studieren möchte. Als ihr das Gästezimmer gezeigt wird, erwähnt sie ehrlich, dass sie auch hier schlafen würde, da sie Platz zum Lernen hätte, obwohl sie bei Val auf der eigens gekauften Matratze schlafen soll. Der gutmütige Hausherr Carlos sagt ihr sofort, dass dies kein Problem sei – zum sichtbaren Missfallen von Bárbara, die jedoch zustimmt. Die ungewohnten Übertretungen Jéssicas werden von ihrer Mutter mit viel Klagen kommentiert und sind ihr verdächtig. Val, die weiterhin in ihrer ausgeschlossenen Position bleibt, versucht daraufhin mithilfe der Angestellten Edna, die gelegentlich mitarbeitet, unbemerkt herauszufinden, was Jéssica wirklich macht. Zunächst versuchen sie im Garten von einer Leiter aus in das Gästezimmer zu blicken, um festzustellen, dass die Tochter tatsächlich nur an einem Schreibtisch sitzt und liest. Als Carlos Jéssica zum Essen einlädt und Val in der Grenzen verletzenden Situation nicht nur ihren Arbeitgeber, sondern auch ihre Tochter am ›Herrentisch‹ bedienen muss, lauscht sie mit Edna an der verschlossenen Küchentür, als würde sich dahinter etwas Geheimes und Verbotenes ereignen.

Mit der Ankunft der Tochter passieren auffällig schrullige, aber nachvollziehbare Dinge. Fabinho, der offensichtlich etwas eifersüchtig ist, kommt in der ersten Nacht zu Val ins Bett, um von ihr Streicheleinheiten zu holen. Als Val wegen der gestörten Nachtruhe am nächsten Morgen verschläft, macht Bárbara der früh aufgestandenen Jéssica Frühstück, kommt aber mit dieser neuen Mutterrolle nicht wirklich zurecht. Im Verlauf des Films kämpft sie zunehmend um die Aufmerksamkeit der Familie und ist sichtbar mehr an der Liebe ihres Sohnes interessiert, dessen emotionale Nähe zu Val ihr erst jetzt aufzufallen scheint. Die größte und sprunghafteste Wandlung vollzieht jedoch Carlos. Nachdem er Jéssica im Gegensatz zu Bárbara sehr herzlich im Haus empfangen hat, zeigt er ihr einige Gemälde in seinem Atelier, in dem er jedoch nicht mehr aktiv malt. Er erzählt ihr, dass er nicht nur der Besitzer des Hauses ist, sondern mit dem Erbe seines Vaters auch die scheinbar nicht sehr erfolgreiche Modedesignerin Bárbara finanziert. Er schenkt Jéssica eines seiner Bilder, interessiert sich für ihre eigenen Zeichnungen und ihre architektonischen Vorstellungen. Am nächsten Tag besuchen die beiden das *Edifício Copan*, ein 32-stöckiges Hochhaus im Zentrum von São Paulo, das mit der charakteristischen sinusförmigen Fassade von Oscar Niemeyer ein Wahrzeichen für eine visionäre Architektur wie für eine vergangene Utopie ist, in der unterschiedliche soziale Schichten gemeinsam nebeneinander wohnen.⁹ Als Jéssica und er dort in einem

8 Was auch auf das Arbeitsverhältnis und die Unterbringung ihrer Mutter in diesem modernen Haus zutrifft.

9 Der Bau des Copan-Gebäudes wurde 1957 von Oscar Niemeyers Büro in São Paulo begonnen und 1966 vom Architekten Carlos Lemos fertiggestellt. Es ist 140 Meter hoch, besitzt eine eigene Postleitzahl und hat neben Einrichtungen wie einer Geschäftsstraße, Restaurants, Videotheken, Fri-

leerstehenden Apartment auf den endlosen Beton der Metropole blicken und über die Wandlungsfähigkeit der Stadt sprechen, umarmt sie ihn, um sich bei ihm zu bedanken. Diese Umarmung wandelt sich jedoch zu einer seltsamen Zärtlichkeit, als Carlos sich an Jéssicas Hals schmiegt und sie sanft küsst. Die für Jéssica deutlich irritierende Situation wird durch einen Anruf Bárbaras unterbrochen, die einen Autounfall erlitten hat und von Carlos abgeholt werden möchte, wodurch die seltsame Geste aufgelöst wird. Diese schnelle, unvorhersehbare Zuneigung von Carlos, der ansonsten aufgrund seiner überwiegend gebeugten Körperhaltung und introvertierten Art eher emotionslos und traurig wirkt, findet später einen skurrilen Höhepunkt: als Jéssica allein in der Küche sitzt, kommt Carlos zu ihr, spricht zunächst ungeordnet über Reinkarnation und Verrücktheiten, die man aussprechen müsse – und fragt sie dann schlagartig, ob sie ihn heiraten und mit ihm fortgehen möchte. Als er sich vor ihr hinkniet und um ihre Hand anhält, wird die Situation für Jéssica etwas zu unangenehm, sodass Carlos sie hastig mit den Worten beruhigt, dass er es gar nicht so gemeint und nur einen Witz gemacht habe, was sie mit einem verlegenen, erleichterten Lachen erwidert.

10.1.3 Übersprungshandlungen

Jéssicas Anwesenheit in der Wohnung bewirkt von Anfang an ein seltsames Benehmen von Carlos und Bárbara und sorgt für hierarchische, familiäre, affektive Spannungen. Während ihr Val vorwirft, dass sie sich für etwas Besseres halte, weil sie nicht ihren Anweisungen folgt, erwidert Jéssica, dass sie nicht besser, aber auch nicht minderwertiger behandelt werden möchte; so wie ihrer Meinung nach Val von den Arbeitgebern herabgesetzt wird (Abb. 54). Jéssica versucht sich durchgehend normal und freundlich zu verhalten, erzeugt jedoch gerade durch ihre gelassene, selbstverständliche Einstellung, nicht als Mensch einer anderen Klasse wahrgenommen werden zu wollen, komische Situationen. Wie im Falle der plötzlichen Umarmung und des ungestümen Heiratsantrags durch Carlos sind diese Momente nicht unbedingt lustig, sondern wirken eher grotesk. Sie können weder von Jéssica noch vom Zuschauer ehrlich ausgelacht, sondern höchstens belächelt werden, da sich in ihnen eine wesentliche Freudlosigkeit und kleingeistige Gemachtheit offenbart. Dies zeigt sich beispielsweise auch an den Diskussionen um die von Fabinho angeblich so geliebte, teure Eiscreme, die Jéssica laut Val und Bárbara nicht essen soll, während Carlos sie ihr offiziell anbietet und Fabinho zu keinem Zeitpunkt den Anschein erweckt, als würde er diesen Nachtisch exklusiv für sich beanspruchen oder ihn Jéssica nicht gönnen. In leicht durchschaubaren Vorwänden wird hinter einer nervenschwachen Gastfreundlichkeit ersichtlich, dass Bárbara Jéssica ihren besonderen Status im Haus nicht gönnen und ihr am liebsten alle Privilegien verbieten möchte, da durch ihre Gleichberechtigung das hierarchische Wertesystem durchbrochen und bloßgestellt wird.

Zum zentralen sozialen wie affektiven Brennpunkt wird dabei der Pool im Garten, den Val und Jéssica nicht benutzen dürfen. Hier trifft Jéssica einmal nachts auf

seure oder einem Rotlichtbereich, 1160 verschiedenenartige Wohneinheiten von Luxuslofts bis zur Einzimmerwohnung. Siehe Alois Gstöttner: »Keine Frage der Klasse«, *Der Standard*, 25.3.2011, <http://bit.ly/343awtU>

Fabinho, raucht mit ihm einen Joint, spricht mit ihm über Sexualität, ohne dass in dem entspannten Dialog eine erotische Intension von Fabinho wahrzunehmen wäre. Das Verhältnis der beiden Teenager ist im Gegensatz zu den elterlichen Reaktionen unbekümmert und unverklemmt. Diese grundlegend andere Einstellung im sozialen Mit einander eskaliert in einer Szene, in der Fabinho mit einem Freund badet und Jéssica von den Jungen ohne ihr Wollen angekleidet in das Becken geworfen wird (Abb. 55). Das vergnügte Lachen der Jugendlichen ist in verlangsamten Bildern zu sehen, die einzige derartige Zeitdehnung des Films, die diesen sonnigen, ausgelassenen Moment betont. Sie tauchen sich gegenseitig unter, spielen mit einem Ball und erzeugen dadurch einen Bruch in der sozialen Ordnung, der ein stürmisches Geschrei der Eltern auslöst, welche die Kinder aufgebracht auffordern, sofort aus dem Schwimmbecken zu steigen, als hätten sie eine existenzielle rote Linie überschritten. Während die drei zunächst nicht auf die Rufe reagieren und in ihrem Spiel die Befehle verweigern, gehen Bárbaras Kommandos auf unangenehm gebieterische Weise nicht nur in Richtung ihres Sohnes, sondern auch an Val und Jéssica. Val wird aufgefordert, ihre Tochter aus dem Becken zu holen. In der verlangsamten, unbesorgten Fröhlichkeit der Schwimmenden wird im Kontrast zur übertriebenen, hysterischen Reaktion der Eltern das radikale Potenzial dieses Lachens und der Verweigerung sichtbar, welche die etablierten Werte des Hauses bedrohen.¹⁰ Auffällig ist, dass die verinnerlichten Handlungs- oder Verhaltensweisen der Erwachsenen, bei denen es sich weniger um klare Regeln als um ungeschriebene Gebote handelt, von den Kindern nicht herausfordernd attackiert und degradiert werden, sondern diese sich in ihrem natürlichen Umgang schlicht nicht darum sorgen und gerade dadurch die Fadenscheinigkeit der elterlichen Umgangsformen als grundlegend selbstsüchtig beziehungsweise übertrieben devot entlarven. Das überzogene Reagieren der Eltern wird durch Bárbara noch gesteigert, da sie daraufhin einen Mann für die Poolreinigung anruft, der für sie umgehend das Wasser bis auf Kniehöhe ablässt; mit der Begründung, eine ins Wasser gefallene Ratte hätte das Becken kontaminiert.

Während neben dem Wasser im Pool auch strömender Regen die affektive und soziale Transformation begleitet – beispielsweise wenn Jéssica und Carlos gemeinsam essen oder wenn Jéssica aufgrund der Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit im Haus durch Bárbara am Abend vor der Aufnahmeprüfung aufgebracht das Haus verlässt –, so wurde mit dem fast leeren Schwimmbecken ein starkes Bild für die Diskriminierung, aber auch für einen möglichen sozialen Wandel gefunden.¹¹ Als Jéssica später nach ihrer Flucht aus dem Haus die Aufnahmeprüfung besteht, steigt Val nachts unbemerkt in das Becken, watet darin umher und ruft ihre Tochter an, um ihr glücklich mitzuteilen, dass sie stolz auf sie ist, sie liebt und dass sie in diesem Augenblick im Pool steht; bevor sie nach dem Auflegen freudig mit dem Wasser spritzt und ihre Haut benetzt (Abb. 56).

¹⁰ Zur Degradation von Werten durch das Lachen sowie zur sozialen Bedeutung des Lachens und Weinens siehe Alfred Stern: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: R. Oldenbourg 1980, S. 40ff. und S. 172ff.

¹¹ Zum Regen als Affekt siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 154f.

10.1.4 Deplatzierung/Replatzierung

Mit dieser Geschichte eines kurzfristigen und eigentlich harmlosen Besuchs erzählt *QUE HORAS ELA VOLTA?* letztlich die Geschichte einer einschneidenden familiären wie sozialen Deplatzierung – beziehungsweise einer Replatzierung. Diese zeigen sich in den beschriebenen Szenen auch ästhetisch als ein Eindringen und Durchbrechen der starren, abgeschlossenen Einstellungen durch Jéssicas Anwesenheit, vor allem in der kurzen Zeitlupe im Pool. Der Wandel der bestehenden Verhältnisse wird als ein marginaler, unterschwelliger wahrnehmbar, der vor allem durch die Konfrontation der starken Frauenfiguren angetrieben wird, während die männlichen Vertreter des patriarchalen Systems, auf dem die ökonomische und soziale Abhängigkeit Vals beruht, als abwesend, emotional verloren beziehungsweise als jugendlich verspielt und orientierungslos dargestellt werden. Schließlich entschuldigt sich Carlos sogar beschämt mit wenigen Worten bei Val für sein seltsames Verhalten gegenüber ihrer Tochter.

Mit Jéssicas bestandener Aufnahmeprüfung und Fabinhos Scheitern passiert eine wichtige Veränderung. Für alle Beteiligten wird deutlich, dass Jéssica aus eigener Kraft und mit viel Fleiß ihr Schicksal beeinflusst und sich das Studium verdient hat, während Fabinho zu selbstsicher und nie beim Lernen zu sehen war. Jéssica hat sich dadurch die Grundlage für ein besseres Leben als ihre Mutter geebnet, während Fabinho zum Trost für das Scheitern von seinen Eltern eine sechsmonatige Sprachreise nach Australien geschenkt bekommt. In diesem Moment der Enttäuschung rücken auf der einen Seite Fabinho und Bárbara unerwartet näher zusammen, während im gemeinsamen Glück Val von Jéssica die Augen geöffnet werden. Als Val ihre Tochter in ihrer kleinen Mietwohnung in einer Favela besucht, kommt es zu einer emotionalen Aussprache. Val erfährt, dass Jéssica einen vaterlosen Sohn hat, den sie aufgrund ihres Studiums zu Hause in Pernambuco lassen musste. Val rechtfertigt sich auf Jéssicas Bitten hin, weshalb sie in all den Jahren nicht zu ihr gereist ist, obwohl sie beständig an sie dachte; wobei klar wird, dass sie nicht allein aus rationalen, ökonomischen, sondern eher aus unklaren, unbewussten Gründen zur sorgsamen Mutter einer fremden Familie wurde, dabei in Abhängigkeiten und in eine Identitätskrise geriet, die sie sich selbst nicht erklären kann. Um zu vermeiden, dass sich Jéssica ebenfalls kinderlos in die Arbeit stürzt, kündigt Val daraufhin ihr Arbeitsverhältnis bei Bárbara und Carlos und schlägt sogar eine Gehaltserhöhung aus, damit sie sich in Vollzeit um den Enkelsohn kümmern und Jéssica in Ruhe studieren kann.

Diese positive Verschiebung und Replatzierung der beiden Familienverhältnisse wird durch ein Objekt begleitet, das zu einem unaufdringlichen Symbol für diese Veränderung wird. Als Bárbara zu Beginn des Films Geburtstag hat, kauft ihr Val voller Stolz ein Kaffeeservice aus Porzellan. Bárbara täuscht zunächst ihre Freude vor und meint, dass sie es für einen besonderen Anlass aufbewahren möchte. Als Val jedoch damit den Gästen ihres Geburtstags Kaffee serviert, wird sie von Bárbara ruppig zurück in die Küche geschickt, um es wieder einzupacken und stattdessen die Holztassen aus Schweden zu nehmen (Abb. 53). Dieser Befehl wirkt umso gemeiner, da Val sich zuvor in einem Selbstgespräch liebevoll Gedanken über die ›moderne‹ Anordnung der sechs schwarzen und weißen Tassen gemacht hat, die ungleichmäßig auf rechteckigen, schwarzen und weißen Untertassen und mit diesen auf einem dazugehörigen Tabletts

Abb. 52: In *QUE HORAS ELA VOLTA?* (2015) belauscht Val in der Küche wiederholt die Gespräche ihrer Chefin Bárbara.



Abb. 53: Val mit dem zurückgewiesenen Geburtstagsgeschenk, dem schwarz-weißen Kaffeeservice.



verteilt werden müssen. Es erscheint wie ein Zeichen für ein Ende alter Formen des Dienens, als Val später beim Putzen aus Versehen den Griff eines antiken Servierbretts abbricht, Bárbara nicht umgehend über den Unfall informiert und diese den Fauxpas später wie eine grundlegende Verschlechterung von Vals genereller Arbeitseinstellung überdramatisiert. Als Val am Ende kündigt und zu Jéssica zieht, klaut sie Bárbara das verachtete Geschenk, das schwarz-weiße Kaffeeservice, das sie aufgrund der Kombination der Tassen und Untertassen ungemindert schätzt und welches sie der Tochter wie eine Kostbarkeit präsentiert. Das Objekt der unterwürfigen Dienerschaft aus der alten Arbeitswirklichkeit wird zum ersten gemeinsamen Inventar für die eigene Familie, für den modernen Alltag einer anderen brasilianischen Klasse.

Die Entengung in *QUE HORAS ELA VOLTA?* lässt sich folglich auch als ein Übergang zwischen zwei Formen von Engen beschreiben, als ein Ausbruch von der einen in eine andere, bessere. Val kann dem scheinbar großzügigen Haus entkommen, in dem es

Abb. 54: Im engen Dienstmädchenzimmer äußert Jéssica ihren Ärger darüber, wie Val von ihren Arbeitgebern behandelt wird.



Abb. 55: Jéssica und Fabinho planschen im Pool.



für sie klar definierte Verhaltensregeln und Grenzen gab, wegen denen sie sich nur in engen, vorgegebenen Strukturen bewegen durfte, wobei insbesondere in und um den verbotenen Swimmingpool die strenge Hierarchie im Haus sichtbar wurde; die Jéssica durch eine einfache, unbekümmerte Überschreitung durchbrechen und bloßstellen konnte. Mit dem Auszug gelangen Mutter und Tochter von der kleinbürgerlichen Enge der Mittelschicht in die Begrenzungen einer Favela und der Unterschicht. Dieser Ausweg der Armen aus der Abhängigkeit der Wohlhabenden mag ambivalent erscheinen, doch das Ende des Films setzt ein klares Zeichen, in Form der positiven Utopie einer familiären Enge, in der trotz fehlender Väter ein generationenübergreifendes Zusammensein möglich wird.

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 wich 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))