

oder wenn er meint, dass der Imbiss das Paradies sei – wenn nur das Essen gut wäre. Vor allem der Schatten einer Palme verweist auf etwas Unerreichbares im Off, das nie sichtbar wird. Die paradiesische Palme ist dabei ein Gegenpol zu einem anderen Außen, das ebenso obskur bleibt: die Hölle, die sich laut Lourenço hinter dem stinkenden Abfluss in der Toilette verbirgt. Durch die Palme wird jedoch die Bildhaftigkeit des Hinterns als eine Projektionsfläche markiert, die auf etwas verweist, das über den Arsch hinausgeht und sich auf ein unerreichbares Außen bezieht.

## 6.9 Das pornografische Bild und die Geschichte des Glasauges

Mit dem Arsch zu Beginn des Films entsteht nicht nur die Geschichte eines besonderen männlichen Begehrens, sondern er eröffnet ein visuelles Beziehungsgeflecht, in dem es um eine eigenartige Konstellation exponierter Sichtbarkeit, um die Dramaturgie einer Sichtbarmachung sowie um eine spezielle dispositive Bildwerdung geht. Denn das letztendliche Entblößen des Hinterns hat auch einen Charakter, der den Bereich des Erotischen übersteigt und der als pornografisch betrachtet werden kann.

Joseph Vogl hat in einer Analyse des Films *BLOW-UP/BLOW UP* (UK/ITA/USA 1966, R: Michelangelo Antonioni) das besondere Verhältnis von Sichtbarkeit und Bild im Falle des »pornografischen Bildes« skizziert.<sup>51</sup> Wenn sich im Film ein Objekt entkleidet, so Vogl, geht es hierbei nicht schlicht um eine Obszönität und ein unsittliches Ding, sondern es entsteht eine spezifische Anordnung des Sehens. In dieser wird durch eine imperative Struktur der Blick mit dem Bild in Beziehung gebracht. Durch einen Befehl wird angeordnet, was sichtbar werden soll. Der Blick gebietet, was er sehen möchte. Das pornografische Bild und sein Blick sind Zuspitzungen einer bestimmten Absicht. Das Sehen ist dabei mit einem Sichtbarmachen und einer Geste des Zeigens verbunden, mit einem Enthüllen, bei welchen die betrachteten Dinge und Menschen immer schon nackt werden, auch wenn sie es nicht tatsächlich sind. Das Pornografische geht mit einer Befehlssprache einher, welche den Dingen vorschreibt, wie sie sich zu verhalten haben, wie die Entblößung stattfinden und ins Bild gesetzt werden soll. Die Vorstellung der Enthüllung folgt einem bestimmten Programm, das sich vorab in Lourenços Fall im erträumten »Vorspiel« und in den inszenatorischen Vorwegnahmen der imaginierten Szene mit dem begehrten Arsch zeigt. Zugleich bemerkt Vogl, dass zu dieser Befehlsstruktur stets auch eine Kapitalisierung des Bildes gehört. Das pornografische Objekt und der Blick stehen in einer ökonomischen Beziehung zueinander, die darauf basiert, dass das Sichtbare nicht immer schon gegeben sein darf und verknappt werden muss, auch wenn es überall im Überfluss vorhanden und verfügbar ist.

Diese Befehlsstruktur, in welcher der Arsch als ein begehrtes Bild erst hervorgebracht werden soll, wird in *O CHEIRO DO RALO* deutlich als eine dispositive Angelegenheit sichtbar. Lourenço nimmt dabei in den für ihn erotischen, erregenden Situationen beständig eine sitzende Beobachterposition ein: im Imbiss auf einem Thekenhocker, zu

51 Ich beziehe mich hier auf ein Vorlesungsskript von Joseph Vogl: »Medien im Film«, Vorlesung an der Bauhaus-Universität Weimar, Sommersemester 2005, vorgetragen am 10.05.2005, unveröffentlicht.

Hause auf einem Sofa vor dem Fernseher, aber vor allem im Büro auf seinem Schreibtischstuhl. Seine egozentrische Existenz spielt sich überwiegend in dieser sitzenden Ausrichtung ab, in der er Menschen und Dinge vor allem aufgrund seines Geldes beherrscht. Doch es ist zugleich offensichtlich, dass sich die Relationen zwischen dem Arsch und seiner Beobachtung in der Anordnung der Filmbilder komplizierter gestalten. Denn neben dem Machtdispositiv Lourenços entsteht zugleich zwischen einzelnen Dingen und ihren Bildern ein übergreifendes Dispositiv der Enge, in welchem Lourenço selbst Teil einer Anordnung wird, die er nicht kontrollieren und befehlen kann, die ihn gewissermaßen gefangen hält und die sein Schicksal besiegelt.

Um diese höhere Struktur und Macht der Bilder zu begreifen, muss eine Referenz erwähnt werden, die man als die augenscheinlichste bezeichnen kann: »Die Geschichte des Auges« von Georges Bataille.<sup>52</sup> In dieser Erzählung aus dem Jahr 1928 berichtet ein namenloser, jugendlicher Erzähler in verschiedenen Episoden rückblickend von den bizarren Sexualpraktiken, die er gemeinsam mit seiner Lustpartnerin Simone erlebte. Beim perversen wie teils auch tödlichen Geschlechtsverkehr der beiden mit unterschiedlichen Personen kommen auch einzelne Augäpfel zum Einsatz, die beim Liebespiel beispielsweise in Körperöffnungen eingeführt werden. Der Autor Mutarelli und der Regisseur Dhalia haben Bataille jedoch nicht schlicht adaptiert, sondern sich offenbar durch ihn inspirieren lassen und Besonderheiten seiner Erzählung auf eine originäre Weise mit ihrer eigenartigen Geschichte in eine filmische Form gebracht. Mit Bataille lässt sich auch Lourenços ökonomisches Verhalten deuten, dessen erotische Energie sich auf der Suche nach Selbstbestimmung und Souveränität in einem ausschweifenden Verschwendungstrieb entlädt.<sup>53</sup> Wichtiger ist jedoch, welche Rolle das Auge, respektive das Glasauge, in *O CHEIRO DO RALO* einnimmt, zum einen als Ding, das die Beobachtung bezeugt, zum anderen als Bild, das zu einem bedeutenden Glied in einer Kette von Bildern und zu einer tragenden Koordinate in der räumlichen Anordnung dieser Geschichte wird. Das Glasauge scheint Lourenços Sehen zunächst auf absonderliche Weise zu verdoppeln, wie ein Kamera-Auge, das die Handlungen registriert. Es dient Lourenço zudem als ein Werkzeug zur Ausübung seiner Fabulierlust. Einmal ist es das Auge seines gefallenen Vaters, dann kam es mit einer Pizza, später gehörte es angeblich einem Rock-Sänger; für den Verkäufer mit der Karaffe ist es das Auge, das auf der Dollarnote zu sehen ist. Einerseits möchte Lourenço mit dem Auge und den erfundenen Geschichten seine Kunden beeindrucken, andererseits wird es zu einem sonderbaren Komplizen, der seinen Voyeurismus bezeugen und seine eigenen Blicke miterleben soll. Es ist ein Objekt, das mehrmals ausführlich betrachtet wird, wie auch ein Ding, dem Lourenço ein Schauen unterstellt und das wiederholt dorthin schauen soll, wohin er es ausrichtet. So hält er es wie ein magisches Objekt vor sich, wenn er den Uhr-Verkäufer

52 Siehe Georges Bataille: »Die Geschichte des Auges«, in: Ders.: *Das obszöne Werk*, Reinbek: Rowohlt 2017, S. 5-52.

53 Siehe hierzu das Nachwort zur »Geschichte des Auges«, in dem Marion Luckow mit Bezug auf den Soziologen Marcel Mauss auf die Rolle der Verschwendung in Batailles Werk eingeht. Vgl. Marion Luckow: »Nachwort«, in: G. Bataille: *Das obszöne Werk*, S. 225-232. Siehe auch Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.

grundlos zusammenschlägt; oder er positioniert es auf dem Tisch, wenn er vor der Abhängigen masturbiert. Im Imbiss streckt er es wie eine Kamera weit vor sich, sodass das Auge einen guten Blick auf den Arsch erhaschen kann – denn so etwas wie diesen Arsch, so behauptet Lourenço, hatte das Auge bisher noch nicht gesehen (Abb. 6).

Roland Barthes hat dargelegt, inwiefern Batailles »Geschichte des Auges« weniger die Geschichte von Personen, sondern vielmehr die eines Gegenstandes erzählt, der »von Bild zu Bild« wandert.<sup>54</sup> Barthes meint dabei jedoch nicht, dass das Auge als Gegenstand weitergegeben wird, sondern vielmehr geht das »Augenhafte« von einem Gegenstand zum nächsten über, wodurch das Auge umgeformt, gewissermaßen dekliniert wird und Affinitätsverhältnisse zwischen den Gegenständen entstehen.<sup>55</sup> In Batailles Geschichten werden die unterschiedlichen Dinge und erzählerischen Stationen somit auf metaphorische Weise durch das Auge verbunden. Zum einen auf einer sprachlichen Ebene, da die französischen Wörter für beispielsweise Auge (*œil*) und Ei (*œuf*) einen gemeinsamen und einen variierenden Laut besitzen, zum anderen durch die formalen Gemeinsamkeiten, da die Gegenstände jeweils von weißen und runden Merkmalen bestimmt sind.<sup>56</sup> Neben der Kugelformigkeit dieser metaphorischen Reihung beschreibt Barthes zudem eine zweite Kette, die mit dem Auge, mit dem Ei oder mit Drüsen verbunden ist und bei der es ebenfalls zu Wanderungen und Wandlungen kommt: das Flüssige.<sup>57</sup> In Batailles erotischen Abenteuern wird die Augenmetapher von Tränen, Milch, Sperma, Eigelb oder Urin begleitet, die ebenfalls ohne Hierarchie in einer potenziell endlosen Reihung aufeinanderfolgen. Batailles Erotismus besteht nun vor allem darin, so Barthes, dass er diese beiden Ketten vermischt und den Sinn und Gebrauch der Gegenstände und Flüssigkeiten auf metonymische Weise untereinander kombiniert und variiert.<sup>58</sup>

Mit solch einer verdichtenden und verschiebenden poetischen Technik haben wir es nun in O CHEIRO DO RALO nicht zu tun. Zwar wandert auch hier das Auge durch Lourenços Fiktionen, aber es bleibt doch immer ein Auge, das Verbindungen zwischen den fragmentarischen Geschichten herstellt und die Kommunikation mit den Personen ermöglicht. Das Glasauge, das als imaginierte Wahrnehmung Lourenços Begehren bezeugen soll, wird zu einem Teil seines Erotismus, aber es bringt selbst keine mit Bataille vergleichbare Poetik hervor. Doch zweifellos bildet sich um das Glasauge auch eine Kette von Dingen und ihren Bildern aus. Lourenços libidinöses Unternehmen wird durch diese Kette gerahmt: der Arsch, das Auge, der Abfluss. Anders als bei Bataille bilden das Auge und der Abfluss – als offensichtlichster Ort des Flüssigen – zusammen mit dem Arsch die Pole und Sinnhorizonte der Wirklichkeit Lourenços; und man kann sie zudem als eine räumliche, topologische Anordnung verstehen, deren Affinitäten einerseits wie

54 Roland Barthes: »Die Augenmetapher«, in: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1972, S. 25–34, hier: S. 25.

55 Vgl. ebd., S. 26.

56 Vgl. ebd., S. 27.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. ebd., S. 32ff. So werden beispielsweise mit dem Auge Handlungen durchgeführt, die kennzeichnend für andere Gegenstände sind, wenn es zerschlagen, an ihm gesaugt oder von ihm getrunken wird, wodurch Bataille durch die Kombination von Funktionen und Substanzen seine literarische Obszönität erschafft.

bei Bataille in gemeinsamen formalen Aspekten bestehen, die sich jedoch im Film auf eine andere Weise verdichten und den filmischen Raum verengen.

Dies wird darin deutlich, wie der Film nach der Enthüllung des Arsches endet. Nachdem Lourenço diesen präsentiert bekommen und sich der Hintern zu einem gewöhnlichen Gegenstand gewandelt hat, wie er selbst behauptet, erliegt er einer Tat, die er nicht vorhersehen und kontrollieren konnte. Er wird von der Abhängigen erschossen, woraufhin er in die Toilette und zum Abfluss kriecht. Dort, nah neben dem Loch, ist zunächst sein erstarrender Blick zu sehen (Abb. 9);<sup>59</sup> im Gegenschuss folgt eine Großaufnahme des Glasauges (Abb. 10), das auf dem Boden liegt, und auf dieses die graue Außenfassade seines Geschäftsgebäudes, auf welcher, wie auch schon zuvor sichtbar, ein bräunlich-grauer Punkt aufgemalt ist (Abb. 11). Bei dieser Montage handelt es sich erkennbar um aussagekräftige *match cuts*. Die Pupillen Lourenços, die schwarze Pupille des Glasauges sowie der Kreis auf der Mauer hängen über die Schnitte hinweg etwa in der Mitte des Bildes zusammen, als würden sich die Kreise, Pupillen und Löcher überlagern und Beobachter, Beobachtung und Wahrnehmungsraum gegenseitig verschließen. Dazu ist ein letztes Mal sein Voiceover zu hören: »Und so kommt weder jemand rein noch raus.«<sup>60</sup> Rein visuell kann das Ende durch diese Reihung als eine Pattsituation verstanden werden.<sup>61</sup> Nachdem der begehrte Hintern sich in ein gewöhnliches Ding verwandelt hat, erstarren die Pfeiler dieses filmischen Wahrnehmungskonstrukts und somit die gesamte filmische Wirklichkeit.

## 6.10 Das Universum, seine Löcher und am Ende der Arsch

Ich möchte dieser Bilderkette noch eine weitere Deutung hinzufügen. In seinem Buch *Das Sein und das Nichts* hat Jean-Paul Sartre in seinen Betrachtungen über den Blick und den Voyeurismus dargelegt, inwiefern sich bei der Wahrnehmung einer anderen Person »eine reine *Desintegration* der Beziehungen«<sup>62</sup> ereignet, welche zuvor zwischen den Objekten des Universums des Wahrnehmenden vorherrschten:

»Erscheint also unter den Gegenständen *meines* Universums ein Element der *Desintegration* eben dieses Universums, so nenne ich das Erscheinen *eines* Menschen in meinem Universum. Der Andere, das ist zunächst die permanente Flucht der Dinge auf ein Ziel hin, das ich gleichzeitig in einer gewissen Distanz von mir als Gegenstand erfasse

59 Das Erstarren Lourenços neben dem Abfluss scheint ein dezentes Zitat einer der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte zu sein: Marion Cranes Ermordung durch Norman Bates in der Dusche in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960). Lourenços Ende geschieht jedoch weniger dramatisch, blutig und bewegt. Die »Lochhaftigkeit« von Lourenço wird bereits zuvor angedeutet, wenn die Abhängige an einer Stelle aufgebracht behauptet, dass hinter seinem Gesicht nur ein Loch sei.

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

61 Zur Idee einer filmischen Pattsituation im Rahmen der geschlossenen Form siehe die Besprechung von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961, R: Alain Resnais) in Mirjam Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 96–109, hier: S. 97ff.

62 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek: Rowohlt 2016, S. 461f.