

ohne dass die Frau es weiß. Als die Bedienung seinen Blick wahrnimmt und von seinem Begehren mitbekommt, ist sie zunächst davon angetan. Lourenço pflegt ein gutes Verhältnis zu ihr, schenkt ihr einen Bonbon und die erwähnte Zeitschrift über Filmstars. Sie trägt daraufhin als Erwidierung einen kurzen Rock, sodass er ihre Pobacken sehen kann. Sie fühlt sich von ihm angezogen, möchte sich mit ihm verabreden und ist bereit, sich ihm hinzugeben. Doch Lourenço möchte genau das vermeiden. Er belügt sie, sagt, dass er keine Zeit habe. Er möchte nur den Arsch betrachten und würde lieber dafür zahlen als sich mit ihr abzugeben. Als die Bedienung ihn zur Rede stellt, da er nicht auf ihre Einladungen eingeht, rutscht ihm das Angebot heraus, dass sie sich für ihn prostituieren könnte. Sie ist zunächst erbost und schmeißt ihren Job im Imbiss hin. Als sich Lourenço später, ebenfalls aus egoistischem Interesse und aufgrund der Angst, den Arsch zu verlieren, bei ihr entschuldigen möchte, da wird deutlich, wie wenig er vom restlichen Körper und ihrer Stimme mitbekommen hat; denn er entschuldigt sich zunächst bei der falschen, bei der neuen Bedienung, die sich für ihn auch noch umdrehen soll, damit er sichergehen kann, dass es sich auch wirklich nicht um seinen begehrten Arsch handelt. Durch Beharrlichkeit gelingt es ihm letztlich, dass sich die Besitzerin des Objekts seiner Begierde bei ihm meldet und sich für einen nicht besonders hohen Betrag von 500 Reais vor ihm auszieht. Lourenço schafft es, sie durch das Geld aus der voyeuristischen in die von ihm gewünschte inszenierte Blickanordnung zu bekommen, bei welcher sie sich mit dem Rücken zum Schreibtisch positionieren muss (Abb. 7).

Es wäre jedoch zu einfach, in diesem Blick-Schauspiel allein Mulveys männliche Schaulust zu diagnostizieren und mit einer psychoanalytischen Brille davon zu sprechen, dass es hier um die Erschaffung eines Fetischs aufgrund von Kastrationsangst sowie um die Ausbildung einer Perversion ginge, die letztlich mit dem Aufheben der voyeuristischen Anordnung enttäuscht wird. Wenn wir diesen Wunsch Lourenços ernst nehmen, und nicht als einen, psychoanalytisch gesehen, noch sexistischeren und frauenverachtenderen Blick beschreiben, dann ist die Frage, was für ein Wahrnehmungsdrama sich in *O CHEIRO DO RALO* abspielt.

6.8 Die Großaufnahme

Mit der Beschreibung eines störenden, statischen, eindimensionalen Fetischs, der die Geschlossenheit der Diegese in Gefahr bringt und in die Welt der Illusion einbricht, hat Mulvey auf eine besondere weibliche Bildwerdung hingewiesen: »Die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum verschmelzen miteinander; sie [...] ist ein perfektes Produkt, dessen stilisierter und durch Großaufnahmen fragmentierter Körper zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird.«⁴³ In diesem Fall wird jedoch allein ein Fragment zum Inhalt der Fantasie. Es ist ein ganz bestimmtes Bild an dem der Blick Lourenços hängenbleibt: der Arsch, der erscheint, wenn sich die Bedienung bückt, um ihm ein Getränk zu holen. Es ist die wiederholbare Bewegung dieses Körperteils, das zum besonderen Bild wird und Lourenço fasziniert. Als Bild ist

43 Ebd., S. 402.

es jedoch zugleich auch eine Großaufnahme, die in der Abfolge der Einstellungsgrößen eine entscheidende Rolle spielt.

Lorenz Engell hat beschrieben, wie seit der frühen Filmtheorie das Potenzial des Films begriffen wurde, das verborgene »Gesicht der Dinge«⁴⁴ sichtbar zu machen.⁴⁵ So weist er mit Béla Balázs darauf hin, dass unterschiedlichste Gegenstände eine Physiognomie erhalten können, wenn sie auf »kindliche« Weise nicht als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge oder Mittel zum Zweck betrachtet werden, sondern als autonome Lebewesen, mit eigener Seele und eigenem Gesicht.⁴⁶ Dadurch werden sie jedoch nicht nur zu gesehenen Dingen, sondern selbst zu Orten eines eigenen Sehens:

»Der Film, selbst Produkt eines sehenden Dings, schreibt den Dingen, wenn er sie von Nahem betrachtet wie sonst nur die Gesichter der Stars, ein eigenes Sehen hinter dem bloß Sichtbaren zu. Indem er den Dingen ein Gesicht gibt, erzeugt er ein heterogenes Feld, in dem die Dinge – Naturdinge, vor allem aber auch Artefakte – und die menschlichen Figuren gleichermaßen mit dem Gesicht ausgestattet und so einander beigeordnet werden und gleichermaßen an der Entstehung von Akten mitwirken. Die Verteilung der Handlungsmacht geschieht damit nicht mehr nur über viele einzelne Individuen hinweg und hinaus, [...] sondern unter Einbeziehung nicht menschlicher Gegebenheiten.«⁴⁷

Im Falle des weiblichen Arsches handelt es sich allerdings um ein besonderes Gesicht eines Dings. Durch die Großaufnahme und den Blick Lourenços wird das Körperteil zu einem Ding, das in der Wirklichkeit des Protagonisten ohne den restlichen Körper existiert, was sich daran bemerkbar macht, dass er die Bedienung mit ihrer Nachfolgerin verwechselt und den Hintern nicht einem Gesamtkörper zuordnen kann. Durch die Einstellungswechsel scheint für die Wahrnehmung Lourenços ein einschneidender Bruch stattzufinden, der Fragmente hervorbringt, die nicht miteinander in Verbindung gebracht werden können.

»Das Kontinuum der erzählenden Halbtotale oder Totalen wird unterbrochen, und statt der Figuren in der ganzen Körperansicht sehen wir plötzlich nur eine Hand, bildfüllend, auf der Leinwand, oder das Gesicht der Heldin mit dem traurigen oder begehrliehen Blick, oder eben gleichermaßen auch den optisch herausgehobenen einzelnen Gegenstand, die Waffe, den Brief, das Beweisstück oder das Liebespfand. Die Großaufnahme entspricht nicht mehr der »normalen« Sicht des Menschen auf die Wirklichkeit. Von einer Sekunde zur anderen rückt sie den Dingen nah auf den Leib – und rückt sie auch wieder davon ab. Sie löst den gezeigten Gegenstand aus dem Kontinuum der Evidenzen heraus, aus dem alltäglichen und handlungsleitenden Zusammenhang.«⁴⁸

44 Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 59.

45 Lorenz Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, in: Ilka Becker, Michael Cuntz, Astrid Kusser (Hg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* (= *Mediologie*, Bd. 16), München: Fink 2008, S. 75-92.

46 Vgl. B. Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 59.

47 L. Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, S. 80f.

48 Ebd., S. 81.

Der Arsch wird als Großaufnahme als subjektiver Blick Lourenços markiert. Gilles Deleuze hat darauf hingewiesen, dass es jedoch zu einfach wäre, im Falle der Großaufnahme psychoanalytisch von der Schaffung eines Partialobjekts zu sprechen, das von einer Gesamtheit getrennt wird und das eine Struktur des Unbewussten (männliche Angst vor Kastration) sichtbar macht.

»Tatsächlich hat aber die Großaufnahme – die Großaufnahme des Gesichts – nichts mit einem Partialobjekt zu tun. Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer Entität. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert, sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.«⁴⁹

Der Arsch als eigene Entität, die wie aus der Zeit herausgenommen erscheint – so meint Lourenço einmal, dass er sich eine Woche lang nur diesen Arsch anschauen könnte –, ist dabei nicht nur ein Objekt männlicher Perversion, sondern das Körperteil ist als Großaufnahme in einen größeren Zusammenhang der Bilder eingebunden.

Dieser ist zum einen mit der Geschichte einer Enttäuschung verbunden. Am Ende bekommt Lourenço den gewünschten Arsch zu seinen Konditionen präsentiert. Die Bedienung ist schließlich bereit, seinen Wunsch nicht als Obszönität zu verachten, sondern akzeptiert ihn als ein ernst gemeintes Anliegen. Nach dem Enthüllen des Arsches muss Lourenço jedoch weinen, da ihm offensichtlich sofort die Unmöglichkeit und Aussichtslosigkeit des Verlangens bewusst wird. Der Arsch, der sich ihm offenbart, ist nicht der, den er begehrte. Der bewegte Arsch beim Bücken ist nicht der statische Arsch nach dem Ausziehen des Slips; und der nackte Arsch ist nicht der verlockende, heimliche, mit enger Kleidung bedeckte. Die bildliche, filmische Tragödie wäre folglich vielleicht die einer Enttäuschung aufgrund eines lebendigen, bewegten Objekts, das zu einer stillen Pose erstarrt und das somit seinen Reiz verliert. Dieser Verlust ist Lourenço im Off gleich klar: »Und so wird der Arsch zu einem weiteren Ding. Wie alles. Wie die Sachen, die ich im Nebenzimmer einsperre.«⁵⁰ Zum anderen scheint der Arsch als Bild und Großaufnahme jedoch auch eine andere Qualität zu besitzen und auf etwas hinzuweisen, das ihn selbst übersteigt. Dies zeigt sich von der ersten Einstellung an, wenn er in Großaufnahme durch die Straße läuft und auf den Shorts Palmen zu sehen sind. Dies ist auffallend, da über den gesamten Film verteilt Palmen in unterschiedlicher Form auftauchen, aber nie als Palmen selbst: auf dem ärmellosen Top der Bedienung in Lourenços Traum; als Neon-Palme, die ein Kunde während des Tumults mit der Abhängigen in das Zimmer trägt; als Wandbemalung an einer Mauer; als Schatten auf dem Parkplatz, auf dem allein Lourenço seinen Wagen abzustellen scheint. Zu den Palmen passen die Musik der Hawaiigitarre und auch die beiläufigen Erwähnungen des Paradieses, wenn Lourenço sich dazu hinreißen lässt, ihr zu sagen, dass sie das Paradies sei;

49 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 134.

50 Übersetzung M. S.: »E assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo. Como as coisas que eu tranco na sala ao lado.«

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.⁵¹ 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.