

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 zementierten 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.«

bleibt über den gesamten Film hinweg, bis zu seiner Enthüllung bestehen. Er zieht das einsame Verlangen seiner Verlobung und seiner geplanten Hochzeit vor und weist die Frau zurück, die ihn trotz seines nicht sehr einnehmenden Charakters bedingungslos liebt und alles für ihn, beziehungsweise für seine Liebe zu ihr, tun würde. Im Verlauf des Films, bevor er am Ende den Arsch zu sehen bekommt, hat er jedoch auch Kontakt zu anderen Frauen. Zum einen sind das medial vermittelte Damen: so schaut er sich am heimischen Projektor einen Super8-Porno mit dem Titel VIKING an – allerdings ohne dabei zu masturbieren –, in dem eine Szene mit zwei sich küssenden und stöhnenden Frauen zu sehen ist, die auf einem Mann sitzen. An der Tür der Toilette seines Büros hängen Pin-up-Kalendermädchen. In einer anderen Szene verfolgt er zu Hause fasziniert von seinem Sofa aus das skurrile Fernseh-Fitness-Programm der pink gekleideten Samanta Rose, der einzigen Frau mit Vor- und Nachnamen, wenn vermutlich auch nicht ihre richtigen. Diese Sendung ist absonderlich, da sie keine wirklichen Aerobic-Übungen vorführt, sondern eher Fitnessbewegungen ohne erkennbare Choreografie parodiert, und dabei den Zuschauer vor allem zugleich unschuldig wie dominant erotisch adressiert. Lourenço sitzt dabei auf seinem Sofa, bewegt im Sitzen etwas die Arme und Beine und spricht Samantas Anweisungen wie hypnotisiert nach, bis diese sich mit den Worten »Ich kann nicht an einen Gott glauben, der nicht tanzen kann« verabschiedet.⁴¹

Sitzendes, distanziertes Beobachten, das ist die Haltung, die er auch bei zwei weiteren Begegnungen mit Frauen einnimmt. Erstens ist da die Abhängige, die mehrmals zu ihm kommt und vermutlich dringend Geld für Drogen benötigt. Als sie ihm kein Ding verkaufen kann, bietet er ihr an, sich gegen Bezahlung zu entkleiden. Sie nimmt das Angebot an und zieht, mit dem Rücken zu ihm, ihre Hose herunter. Dabei sitzt er am Schreibtisch und masturbiert hastig. Dieses kurze Vergnügen ist jedoch nur Ersatzbefriedigung für den eigentlichen Arsch, was auch durch andere Szenen deutlich wird. Einmal imaginiert er in einer Traumsequenz genau diese erwünschte, erregende Situation in seinem Büro: die Bedienung positioniert sich lächelnd und willig vor ihm, erfüllt ihm seinen Wunsch und zeigt ihm den angebotenen Hintern – zumindest fast, denn kurz bevor sie diesen entblößt, erwacht er. Und dann ist es eine Prostituierte, die gegen Bezahlung in seinem Büro in einem Rollenspiel, in einer Art inszeniertem »Vorspiel«, das heißt in einer Darbietung seiner eigentlichen Fantasie, genau das tut, was Lourenço von ihr möchte. Er scheint ihr dabei all sein Geld, das er in seinem Geschäft vorrätig hat, in ihr Höschen zu stecken beziehungsweise in die Luft zu werfen. Sie läuft fast komplett nackt um den Schreibtisch herum und fordert ihn auf, ihr mehr Geld zu geben; bis sie ihn schließlich oral befriedigt, er auf seinem Bürostuhl apathisch zu einer erregten Pose erstarrt und ihren Kopf auf seinen Unterleib drückt; so lange bis sie sich wehrt und aus seinem zu festen Griff befreit. Am Ende verlässt sie den Raum mit dem Geld, während er erschöpft am Boden liegen bleibt und dann mit heruntergezogener Hose zum Abfluss kriecht, um an ihm zu riechen. Diese sexuellen Begegnungen, in

41 Übersetzung M. S.: »Eu não posso acreditar num deus que não sabe dançar.« Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung einer Aussage von Friedrich Nietzsche: »Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.« Vgl. Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Bd. 1, Chemnitz: Schmeitzner 1883, S. 54.

denen Lourenço das Machtverhältnis auslebt, das er sich für die Bedienung und ihren Arsch wünscht, haben jedoch nicht die gleiche Magie und Faszination wie im Falle des Originals, was daran liegt, dass sich mit dem Arsch zugleich ein Wahrnehmungsdispositiv eröffnet, das den Arsch übersteigt und das sich über den gesamten Film bis zu Lourenços Tod spannt.

Von Anfang an taucht der Film mit dem gehenden Hinterteil, mit dem Blick Lourenços und seiner auktorialen Erzählung aus dem Off, in die Welt eines männlichen Blicks ein, den sich Laura Mulvey sicherlich nicht schlimmer vorstellen könnte. In ihrem prominenten Text über die »Visuelle Lust im narrativen Kino« hat sie in ihrer psychoanalytischen Analyse ausführlich beschrieben, wie sehr Film und Kino von einer patriarchalischen, phallozentristischen Ordnung dominiert werden, in der die Frau für männliche Filmfiguren wie für den Zuschauer zu einem passiven Lustobjekt wird.

»In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ›Angesehen-werden-Wollen‹. Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease [...]. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet. Der gängige Kinofilm hat die Darstellung mit dem Erzählen geschickt komponiert. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt. Diese fremde Präsenz muß mit der Geschichte in Zusammenhang gesehen werden. Budd Boetticher hat das folgendermaßen formuliert: ›Es kommt darauf an, was die Heldin bewirkt, mehr noch, was sie repräsentiert. Sie ist es, oder vielmehr die Liebe oder Angst, die sie beim Helden auslöst, oder anders, das Interesse, das er für sie empfindet, die ihn so handeln läßt, wie er handelt. Die Frau an sich hat nicht die geringste Bedeutung.«⁴²

Diese Degradierung der Frau als Sexobjekt ist in O CHEIRO DO RALO von Beginn an kein Geheimnis, sie ist das zentrale Thema des Films. Man könnte behaupten: dieser Film ist *der* Film über den männlichen Blick, über Skopophilie und Voyeurismus. Der Zuschauer wird in die Fantasie des Protagonisten und in seine Schaulust eingespannt. Der Blick auf die Frau ist für Lourenço der zentrale, identitätsbildende Fluchtpunkt, alles in diesem Film dreht sich nur um seinen ungewöhnlichen Wunsch. Durch diesen wird eine einzelne Frau als namenloses Objekt isoliert und sexualisiert. Der männliche Blick kontrolliert ihr Bild, was vor allem auch durch ihre Arbeit als Bedienung passiert, denn immer dann, wenn er im Imbiss ein Erfrischungsgetränk bestellt, muss sie sich bücken, um den Kühlschrank unter der Theke zu öffnen, wodurch er den besten Blick auf ihren Arsch erhält. Von Beginn an kann er sich diesen Blick somit schon erkaufen,

42 Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 389-408, hier: S. 397.

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.