

unter diesem Begriff subsumiert wurden, kann man nicht direkt davon sprechen, dass Dhalia mit seinem Film einen Beitrag zur Wiederauferstehung eines Genres leistet; vielmehr handelt es sich um eine Zuspitzung und Verengung von Merkmalen, Motiven und Figuren, die in den Episoden auf engstem Raum zusammengeführt, reflektiert und teils auch wiederum parodiert werden – wie im Folgenden anhand verschiedener Aspekte sichtbar werden soll. Es scheint, als wollte Dhalia in seiner Geschichte um das Begehren eines unausstehlichen Geschäftsmanns die erotisch-komische Erfolgsformel des *Boca do Lixo* auf ihren kleinsten Nenner bringen und diese gewissermaßen selbst verfilmen. Die Handlung mit ihrer episodischen Struktur weist nicht nur Kennzeichen der *Pornochanchada* auf, sondern das gesamte Universum des Films ist die eigentümliche Wirklichkeit einer *Pornochanchada*. Es ist eine filmische Wirklichkeit, in welcher der männliche Protagonist nicht mit einem größeren Konflikt konfrontiert wird, sondern sich alle Dinge und Personen um ihn herum und um seine Wünsche bewegen, wobei seine Sexualität, sein absonderliches Begehren und die pornografischen Perspektiven als bildspezifische Fragen verhandelt werden.²⁴ Dabei werden die Referenzen des marginalen Undergroundfilms nicht nur thematisch aufgerufen, wenn Lourenço beispielsweise über die Dinge als den Müll der Menschheit spricht – dazu gleich mehr –, sondern Arsch und Abfluss werden zu den Hauptkoordinaten eines Dispositivs, in das der egozentrische Lourenço mit all seinen Sinnen eingespannt wird.

6.4 Die Menschen, die Dinge, ihre Geschichten

Die Geschichte des partialen, spezifischen Begehrens eines einzelnen weiblichen Hinterteils ist eingebettet in eine patriarchale (Un-)Ökonomie und in eine selbstentwerfene, egozentrische Machtordnung. Lourenço ist kein reicher, aber offensichtlich ein so unabhängiger und gut gestellter Mann, dass er sich seinen selbstgewählten Lebensstil in seinem kleinen, privaten beruflichen Reich leisten kann. Seine Mitmenschen und die Dinge, die ihn umgeben, spielen jedoch für ihn keine große Rolle. Die anderen Figuren besitzen keine Vornamen, sondern werden im Abspann als Bedienung, Bedienung Zwei, Klempner, Sicherheitsmann, oder entsprechend der angebotenen Dinge als Revolver-Mann, Grammophon-Mann oder Uhr-Mann aufgeführt.

Lourenços Verhältnis zu Frauen ist kein besonders liebevolles und so wundert es auch nicht, dass er sich nicht ihre Namen einprägen kann. Bei seiner ersten Begegnung fragt er zweimal nach dem Namen der Bedienung, aber seine Erzählstimme erklärt wiederholt, dass er nicht in der Lage sei, ihren Namen auszusprechen und es sich dabei um eine Mischung aus Vater, Mutter und Filmstar handeln müsse. Allein den Namen seiner Hausangestellten kann er sich offensichtlich merken: Luzinete. Mit ihr hat er den nachdenklichsten Dialog des Films. Er erzählt ihr, dass er anfangs Mitleid für seine Kunden empfand und erst lernen musste, kühl und abweisend zu sein, weil er nur so

24 Auf diese eigene kinematografische Wirklichkeit verweist der Film auch durch filmische Referenzen wie Pornos, Filmplakate oder Zeitschriften. Dieser Selbstbezug erinnert zusammen mit Lourenços Voiceover an die Erzählweise und die Referenzialität von Rogério Sganzerlas *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*.

lukrative Geschäfte machen könne. Die Angestellte fragt ihn, was er mit dieser Haltung gewinnt, aber darauf findet er keine Antwort. Beim gemeinsamen Kaffee verrät ihm Luzinete nach acht Jahren, dass sie eigentlich Josina heißt; wobei ihr Ton vermuten lässt, dass er sich ihren Namen in all der Zeit nicht merken konnte.

Die Verkäufer der Dinge sind überwiegend männlich, bis auf die einzige weibliche Ausnahme, die Abhängige, die am Ende für Lourenços Tod verantwortlich ist. Die meisten Herren wollen ihm aufgrund finanzieller Interessen mehr oder weniger antike oder brauchbare Gegenstände verkaufen: Eine Taschenuhr, Silberbesteck, ein Grammophon, wertlose Geldscheine mit Sonderdruck, einen Stift aus Gold, einen Laubrechen, eine leere Zigarettenpackung mit einem Autogramm von Steve McQueen, einen Flaschengeist in einer Karaffe (die sich laut Verkäufer allein nicht zum Verkaufen eignet), eine Spieluhr, die Ludwig van Beethovens »Für Elise« spielt. Das einzige wirklich wertvolle Ding, das Lourenço angeboten wird, ist eine Stradivari, für welche er jedoch keine Wertschätzung zeigt und 100 bis maximal 112 Reais anbietet.²⁵ Der sofortige, begeisterte Kauf eines Revolvers, der auf ihn gerichtet wird als er gerade die Toilette verlässt und für den er schließlich eine hohe Summe hinlegt, wirkt eher wie ein Überfall. Die meisten Dinge möchte Lourenço nicht haben. Zugleich lässt er die Anbieter umso deutlicher seine Geringschätzung spüren, je mehr diese das Geld benötigen und je verzweifelter sie ihre Dinge losbekommen wollen. Einem Stiftverkäufer teilt er mit, dass er das goldene Schreibgerät nicht möchte, weil ihm sein Gesicht nicht gefällt. Als dieser ein zweites Mal kommt und ihn um Geld anfleht, lässt er ihn von seinem Sicherheitsmann hinauswerfen.

Die meisten der präsentierten Dinge, ihre Verkäufer und Geschichten haben für ihn keinen Wert. Dabei ist auffällig, dass oftmals auf Ähnlichkeiten von Dingen und Menschen hingewiesen wird. Die Melodie der Spieluhr erinnert ihn beispielsweise an den LKW, der in den Straßen Gas verkauft. Der Revolver-Verkäufer hat Ähnlichkeiten zu einem Schauspieler, dann sieht Lourenço selbst für einen Kunden wie ein Schauspieler aus einer Werbung aus; ein anderer Kunde weckt Erinnerungen an einen Onkel. Die Wertschätzung der Dinge ist häufig eine symbolische, persönliche oder eine narrativ arbiträre. Auch wenn sie keinen Wert besitzen, so haben sie zumindest Erinnerungswert oder Erzählwert, der sie besonderer macht als sie eigentlich sind. Manchmal kommentiert Lourenço die angebotenen Sachen abfällig und spöttisch mit Worten wie »Dieses Ding besitzt sicherlich eine Geschichte, nicht?«, wenn die Verkäufer selbst nicht versuchen, die Objekte durch eine außergewöhnliche Erzählung begehrenswert zu machen. Man könnte sagen, dass es sich bei den Dingen, die für die Geschichte keine besondere Rolle spielen und nach den Verkaufsgesprächen verschwinden, allein um nutzlose MacGuffins handelt.²⁶ Sie treiben die unzusammenhängende Handlung und die Dialoge voran, doch anders als in den Filmen von Alfred Hitchcock entsteht dadurch kein Suspense, sondern Lourenços Reaktionen und die entstehenden Situationen wirken unbedacht und beliebig. Es bleibt bis zuletzt ein Rätsel, wieso er überhaupt dieses Geschäft betreibt, welche Dinge er sucht und was er mit ihnen macht. Das Archiv der

25 Das entspricht im Oktober 2020 etwa 15-17 Euro.

26 Vgl. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne 1999, S. 116ff.

Dinge, ein enges Lager, das in zwei Szenen kurz auftaucht, das sich am anderen Ende des Zimmers, gegenüber der Toilette befindet, ist voll mit zahlreichen, undefinierbaren und für die Geschichte unwichtigen Gegenständen.

Zwischen diesen beliebigen Sachen befinden sich vereinzelt auch einige Film Dinge. Lourenço liest Bücher von James Ellroy und Raymond Chandlers *Poodle Springs*, er kauft der Imbiss-Bedienung das einzige Magazin, das sie liest, die »Zeitschrift der Filmstars«, ²⁷ und er hat in seinem Büro zwei Filmplakate stehen: von Sam Peckinpahs *THE GETAWAY/THE GETAWAY – IHRE CHANCE IST GLEICH NULL* (USA 1972) und von Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE/AUSSER ATEM* (FRA 1960). ²⁸

Dann gibt es allerdings ein paar Ausnahmen, wenige Objekte, die etwas über den Protagonisten verraten; zum einen über seine Lust am Erfinden von Erzählungen, zum anderen über das Verhältnis zu seinem abwesenden Vater – wobei man annehmen muss, dass auch die Fragmente seiner familiären Geschichte nur ausgedacht sind. Diese Dinge, die für Lourenço einen ansatzweise persönlichen Wert besitzen, sind Prothesen – im wahrsten Sinne des Wortes –, die zugleich auch als künstliche Stützen für die Geschichten und die gewisse Geschichtslosigkeit Lourenços fungieren. Zum einen ist das ein Glasauge, zum anderen kommt später eine Beinprothese hinzu. Durch diese Dinge erschafft er selbst vermeintliche Spuren, die zu einer Begründung für sein merkwürdiges Verhalten führen könnten, die jedoch als genauso wahr oder unwahr betrachtet werden müssen wie die unsicheren Vergangenheiten der zahlreichen anderen Dinge. Doch im Falle des Glasauges und der Beinprothese tut Lourenço das, was er an seinen Kunden selbst so verabscheut: er erzählt Geschichten.

Die japanische Beinprothese, die vom Onkel des Verkäufers stammen soll, erwirbt er, ohne nur ein Wort zu sagen, für einen unbestimmten Betrag. Voller Bewunderung greift er wahllos in eine zur Geldbox umfunktionierte Zigarrenschachtel und übergibt mehrere Scheine. Liebevoll streichelt er die Prothese, klappt ihr Knie mehrmals in einer Bewegung zusammen, die an das Laden eines Gewehrs erinnert, und er schmiegt seinen Kopf an den Oberschenkel als würde er auf etwas zielen. Mit seiner Erzählstimme imaginiert er dazu eine ungewöhnliche familiäre Geschichte: dieses Bein soll von seinem Vater stammen, von seinem »Frankenstein-Vater«, wie er ihn nennt, der nur einmal mit seiner Mutter ausging und keine Ahnung hat, dass ihn sein Sohn sehr liebt; sein namenloser Vater, der fortging und vermutlich einsam ist und nicht weiß, dass sein Sohn existiert.

Das andere und für die Handlung wichtigere Teil seines »Frankenstein-Vaters« ist jedoch das Glasauge. Auch dieses Geschäft verläuft anders als die anderen, da der Verkäufer von der Besonderheit dieses Dings so überzeugt ist, dass er eisern auf 400 Reais (also deutlich mehr als Lourenços Angebot für die Stradivari) besteht. »Dieses Auge hat schon alles gesehen«, ²⁹ behauptet der Mann beharrlich und geheimnisvoll. Lourenço ist so angetan, dass er den Preis ohne Einwand zahlt und den Hartnäckigen für seine

27 Übersetzung M. S.: »A revista dos astros.«

28 Diese Plakate stehen direkt gegenüber von seinem Schreibtisch, doch vor dem Autogrammverkäufer behauptet er, dass er Steve McQueen und *THE GETAWAY* nicht kenne.

29 Übersetzung M. S.: »Esse olho já viu de tudo.«

Verhandlungsfähigkeiten lobt. Als der ehemalige Besitzer den Raum verlässt, betrachtet Lourenço respektvoll das Auge und verkündet, dass dieses noch nicht alles gesehen haben kann – da es noch nicht den von ihm so begehrten Arsch gesehen hat. Auffällig in dieser Szene ist, dass im Ton das Glucksen des Abflusses in der Toilette den Dialog wie ein ungewöhnlicher Kommentar begleitet – und von dieser hier akustisch entstehenden Verbindung zwischen Auge und Abfluss wird gleich die Rede sein. Der Erwerb des Glasauges verbessert Lourenços Stimmung. Von nun an ist es das Auge seines verstorbenen Vaters, das er stolz seiner Kundschaft präsentiert; angeblich seit seiner Kindheit in seinem Besitz, seitdem sein Vater im Zweiten Weltkrieg gefallen ist. Einem Pizzaboten erzählt er zwischendurch jedoch auch, dass es mit einer Pizza zu ihm kam, was die Willkür seiner Erzähllust unterstreicht, und es wird zugleich ersichtlich, dass er durch die Variationen seines unwirklichen Märchens Personen zum Staunen bringen und sie beeindrucken möchte.

Hierbei muss noch ein weiteres Ding erwähnt werden, das anders ist als andere: das Geld, das Lourenços Machtmittel ist, weil er welches hat und weil seine Kunden, Angestellten und auch die Frauen, die sich mit ihm abgeben, welches von ihm wollen. Wie viel er besitzt, das lässt sich nicht sagen. Ausgehend von seinem Lebensstil und Auftreten kann es jedoch nicht allzu viel sein; oder aber er lebt gerne sehr bescheiden oder ist sehr geizig – was auch erklären würde, weshalb er den Abfluss nicht korrekt und professionell reparieren lassen möchte. Er besitzt jedoch keine Statussymbole oder Luxusgüter und isst vor allem unbekömmliches Fast Food. Sein ökonomisches Handeln basiert zudem auf keinem erkennbaren wirtschaftlichen Geschick. Das Verprassen von Geld aufgrund von sexuellen Trieben und plötzlichen Impulsen scheint ihn nicht zu bekümmern. Die Geldschachtel auf seinem Schreibtisch ist immer gefüllt, für größere Ausgaben gibt es mindestens eine weitere in einer Schublade. Zum Sondernoten-Verkäufer meint er, dass dessen Geld wertlos ist und seines auch bald keinen Wert mehr haben werde. Das Geld kommt und geht wie die flüchtigen Dinge. Die Dinge und das Geld sind der Anlass und die Grundlage für die Situationen, die Gespräche, die Beziehungen und Konflikte Lourenços mit seinen Mitmenschen. Und all diese Dinge, wertlos und wertvoll, und selbst das Geld, kommen schließlich in einer Ding-Kategorie zusammen, die für Lourenço einen philosophischen Wert besitzt: dem Müll. Im Gespräch mit seinem Sicherheitsmann, der für ihn an einer Stelle einen Bettler vor dem Eingang verschrecken soll, sinniert er kurz über den positiven Nutzen von Müll: »Der Müll ist gut. Der Müll ist das Wechselgeld. Der Mensch schaffte den Müll, um die Nichtbeschäftigten zu beschäftigen.«³⁰ Man kann behaupten, dass mit diesem Blick auch alle Dinge mit denen Lourenço Geschäfte macht als ›Beschäftigungsmüll‹ bezeichnet werden müssen; und letztlich wird klar, dass all die Objekte und das Geld unwichtige sind und er selbst zwischen dieser gegenständlichen Tätigkeit nach immateriellen Dingen sucht – und das sagt er auch einmal sehr deutlich: »Von allen Dingen, die ich besaß, besaßen die für mich am meisten Wert und vermisste ich die am meisten, die Dinge, die man nicht berühren kann, die Dinge, die jenseits der Reichweite unserer Hände liegen, die Dinge,

30 Übersetzung M. S.: »O lixo é bom. O lixo é troco. O homem criou o lixo pra ocupar os desocupados.«

die nicht Teil der materiellen Welt sind.«³¹ Was genau er damit sagen möchte, bleibt unklar, doch in der Rolle des Arsches und des Abflusses wird erahnbar, dass es eine abstrakte Sehnsucht sein könnte, welche vielmehr das Begehren selbst meint.³²

Zwischen all diesen Dingen, die Lourenços unternehmerische Ambitionen und seine sexuellen Begierden begleiten, gibt es also nur wenige, die wichtig werden, untereinander Beziehungen eingehen und zugleich einen immateriellen Zusammenhang eröffnen. Aber nicht nur diese Dinge gehen Relationen ein, sondern vor allem die filmischen Bilder dieser Dinge. Dabei fällt auf, dass viele der Gegenstände zumeist nicht in Großaufnahmen gezeigt und somit in der Anhäufung auch nicht als singuläre Dinge hervorgehoben werden. Stattdessen hat Lourenço eine Lupe auf seinem Schreibtisch liegen, mit welcher er ab und zu die angebotenen Objekte genauer betrachtet. Die Kamera bleibt dabei jedoch größtenteils auf Distanz. Beim Verkäufer der Karaffe mit Flaschengeist, dem er das Glasauge zeigt, fällt beispielsweise auf, dass die Kamera nicht den Blick durch die Lupe zeigt und das Glasauge vergrößert, sondern von der anderen Seite in das Gesicht des brillentragenden Mannes filmt, wodurch dessen Blick und sein Auge vergrößert werden. Dies ist bezeichnend, denn es scheint bei all den Dingen vielmehr um die Wahrnehmung zu gehen, welche die Beziehungen zwischen den Dingen hervorbringen, als um die Dinge selbst.

6.5 Aktionsfragmente und das Einfrieren der Affekte

Die Wirklichkeit und Ding-Welt Lourenços in seinem ökonomisch schwer verständlichen Geschäft ist fragmentarisch und zerstückelt. Die Erzählung ist sprunghaft, unzusammenhängend. Die Verhältnisse zu den Personen, zu den Kunden, aber auch zu den Mitarbeitern sind unklar und ohne kontinuierliche Entwicklung. Der Film wirkt insgesamt sehr unmotiviert, trotz der fünf Akte fehlt eine richtige Geschichte und man begleitet Lourenço bei seinem Weg des Begehrens durch eine episodische Aneinanderreihung von Situationen, die sich oft auch in einer anderen Reihenfolge ereignen könnten, die vor allem von seiner beständigen Lust am fiktiven Fabulieren wie an einem plötzlichen, impulsiven wie flüchtigen Aktionismus erzählen.

31 Übersetzung M. S.: »De todas as coisas que eu tive, as que mais me valeram e as que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar, são as coisas que não estão ao alcance das nossas mãos, são as coisas que não fazem parte do mundo da matéria.«

32 Hinsichtlich des Begehrens und einer immateriellen Welt ist auch ein weiteres Ding interessant beziehungsweise ein Tier, das zu einem magischen Ding umfunktioniert wird und das als das brasilianischste des gesamten Films bezeichnet werden kann. Nach der Trennung beliefert ihn seine ehemalige Verlobte mit einer Schachtel, in der sich ein Frosch mit einem zugenähten Maul befindet. Lourenço zerquetscht diesen modifizierten Frosch erschrocken mit einem Besen und findet in seinem Inneren einen blutigen Zettel mit handschriftlicher Botschaft: »Ich war in der Hölle und erinnerte mich an dich.« Übersetzung M. S.: »Estive no inferno e lembrei de você.« Dieses afro-brasilianische, magische Objekt soll Lourenço sexuell an seine Ex binden. Vgl. hierzu Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 301f.