

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);⁵⁹ 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.«⁶⁰ Rein visuell kann das Ende durch diese Reihung als eine Pattsituation verstanden werden.⁶¹ 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«⁶² 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.

und das mir entgeht, insofern es um mich herum seine eigenen Distanzen entfaltet. [...] Alles ist an seinem Platz, alles existiert immer noch für mich, aber alles ist von einer unsichtbaren Flucht auf einen neuen Gegenstand hin durchzogen.«⁶³

Demzufolge könnte man behaupten, dass in O CHEIRO DO RALO mit dem ersten Erblicken des Arsches im Universum von Lourenço eine Desintegration eintritt, durch die sich seine Wahrnehmung auf diesen Gegenstand hin ausrichtet. Durch das Auftauchen des Arsches wird Lourenços bisheriges Leben radikal verändert. Zugleich entsteht um ihn und seinen Schreibtisch, zwischen Arsch und Abfluss, ein Wahrnehmungsdispositiv dessen Relationen Lourenço nicht begreifen kann; eine eigenartige Ordnung, die sich zugleich mit ihrer Entstehung auf eine sonderbare Weise auflöst; und erstaunlicherweise spricht Sartre in diesem Zusammenhang explizit von einem Abfließen durch ein Abflussloch, durch welches das eigene Universum ausströmt:

»Aber der *Anderer* ist auch Gegenstand *für mich*. Er gehört zu *meinen* Distanzen: der Mensch ist dort, zwanzig Schritte von mir entfernt, er wendet *mir* den Rücken zu. [...] dadurch ist die Desintegration meines Universums in den Grenzen dieses Universums selbst enthalten, es handelt sich nicht um eine Flucht der Welt auf das Nichts hin oder aus sich heraus. Sondern es scheint eher, dass es mitten in seinem Sein von einem Abflussloch durchbohrt ist und fortwährend durch dieses Loch abfließt. Das Universum, das Abfließen und das Abflussloch, wieder ist alles zurückgewonnen, wiedererfasst und zum Gegenstand erstarrt: das alles ist *für mich* da als eine partielle Struktur der Welt, obwohl es sich tatsächlich um die totale Desintegration des Universums handelt.«⁶⁴

Liest man diese Zeilen Sartres über ein absonderliches Abfließen des Universums angesichts eines Anderen als Gegenstand, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er neben *Bataille* eine grundlegende Referenz für den Drehbuchautor *Mutarelli* gewesen sein könnte. Neben dem Abfluss, der mal verstopft ist oder ganz zuzementiert wird, dessen Abfließen aber letztlich nicht verhindert werden kann, sprechen auch der Geruch und der Ekel, der die Szenen unsichtbar durchzieht, oder auch die Hölle – die bekanntlich immer schon die Anderen sind – für eine Inspiration *Mutarellis* durch den Philosophen.⁶⁵ Eine ausführlichere existenzialistische Analyse würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen.

Doch mit Sartre lässt sich die zuvor beschriebene Augenreihung als ein finales Abfließen dieses filmischen Universums durch seine ›Löcher‹ und ebenfalls als ein Erstarren des Films interpretieren. Es ist allerdings bemerkenswert, dass dieses Drama einer totalen Desintegration, um diesen Begriff Sartres zu übernehmen, nach dieser Bilderkette noch nicht vollständig zu Ende ist.

63 Ebd. (Herv. i. O.).

64 Ebd., S. 462 (Herv. i. O.).

65 Siehe hierzu Jean-Paul Sartre: *Der Ekel*, Reinbek: Rowohlt 1963; sowie Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt*, Reinbek: Rowohlt 1986. Siehe weiterführend auch zu Jacques Lacans Kritik an Sartres Blickanalyse Gregor Schwering: »Über das Auge triumphiert der Blick«. Perspektiven des Voyeurismus«, in: Ders./Friedrich Balke/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen (= Masse und Medium, Bd. 1)*, Bielefeld: transcript 2000.

Nach einem kurzen Schwarzbild ist in einer Art Epilog, in einer Großaufnahme nochmals der Arsch zu sehen (Abb. 12). Die Pobacken treffen sich auf der gleichen Höhe wie zuvor die Pupillen und der Punkt auf der Mauer. Zügig wird ein Slip ausgezogen, sodass sich das Körperteil für wenig Sekunden nur für den Zuschauer regungslos und nackt präsentiert. Auch wenn sich dieses Bild in die Abfolge der Punkte einreihet, so funktioniert das Schwarz wie ein Trenner, der den übrigen Film von diesem kurzen Nachtrag separiert. In dieser nahen Einstellung wurde das Ding, das dieses Drama einer Desintegration ausgelöst hat, bisher nicht gezeigt. Es ist aus der Perspektive von Lourenços Schreibtischstuhl zu sehen, doch zuvor war die Enthüllung nur von der Seite sichtbar, wobei sich die Kamera überwiegend auf Lourenços Reaktion, sein Gesicht, sein andächtiges Staunen und jämmerliches Weinen konzentrierte. Wie kann demzufolge dieser Schluss, der zudem mit dem gehenden Hintern am Anfang des Films eine Klammer bildet, interpretiert werden? Worauf weist der Film in dieser erkennbar bedeutungsvollen Montage hin? Zum einen könnte man behaupten – und das liegt narrativ nahe –, dass die Wunscherfüllung dazu führt, dass Lourenços Objekt der Begierde entzaubert wird. Mit dem entblößten Arsch löst sich das Begehren auf und es verschwindet eine wichtige Koordinate dieser filmischen Wirklichkeit, die Lourenços egozentrische Existenz am Laufen gehalten hat. Durch die ernüchternde Nacktheit gerät der Film demnach gewissermaßen aus den Fugen und die Ordnung der Bilder und das filmische Universum kollabieren. Doch wie hängt diese Inszenierung der Entkleidung, in welcher der erwartbare Gegenschnitt des Arsches in Großaufnahme ausbleibt, nun mit diesem isolierten Ende zusammen? Wie ist dieses letzte Bild des Films zu verstehen? Man könnte die finale Großaufnahme ohne Hose und Slip als ein unerreichbares Wunschbild deuten, das trotz der Entkleidung für Lourenço – und auch für den Zuschauer – unerreichbar bleibt. Die abschließende Einstellung wäre also ein Bild, das als Ideal seiner visuellen Lust zuvor nicht sichtbar werden konnte, das in seiner flüchtigen Vollkommenheit, als eine konfliktfreie Geste, nur unabhängig von jeglicher Handlung und von einem größeren Wahrnehmungszusammenhang als eigenständige bildliche Entität existiert.⁶⁶ Erst dieses letzte Bild ist das eines Arsches ohne den übrigen Körper, der nur für den Betrachter existiert, so wie ihn sich der eigenwillige Lourenço beständig wünschte. Das Drama der Desintegration, das durch den anfänglichen angezogenen Hintern mit Palmen-Shorts ausgelöst wird, ließe sich somit auch als eine immer schon unmögliche Integration eines Wunschbildes beschreiben. Durch die bezahlte Enthüllung kann sich Lourenço zwar einen Wunsch erfüllen, zugleich wird jedoch deutlich, dass er sich sein Begehren niemals erfüllen können wird, denn der Arsch ist nicht dieses Idealbild, das nur allein und nicht zusammen mit einem Körper und in Relation zu anderen Bildern existiert. Somit bekommt Lourenço das, was er sehen möchte, aber zugleich auch nicht das, was er begehrt – und so wird auch diese nahe Einstellung in der Enthüllungsmontage nicht sichtbar. Der Arsch am Ende wäre folglich ein Wunschbild,

66 Vgl. hierzu Lorenz Engells Beschreibung einer Einstellung im Vorspann von *EYES WIDE SHUT*, in der die Hauptfigur Alice Harford in einer kontextlosen Geste des Zeigens und der Präsenz ihr Kleid fallen lässt und sich mit dem Rücken zur Kamera nackt präsentiert. Vgl. L. Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, S. 90.

das außerhalb der Wahrnehmungs-, Begehrens- und Bilderordnung dieser filmischen Wirklichkeit existiert und nur dort existieren kann.

In Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM haben wir gesehen, dass zwischen zwei Augen am Anfang und am Ende des Films die Auslöschung der Bildtypen schrittweise abläuft, im Rahmen eines Rückzugs in ein Zimmer, wobei der Protagonist durch die eigenständige Stillstellung im Schaukelstuhl jeglicher Wahrnehmung entkommen möchte. Mit Deleuze ist deutlich geworden, inwieweit dadurch ein ozeanisches und möglicherweise ein reines Bewegungsbild denkbar wird, das den Film selbst übersteigt. Die Verengung in O CHEIRO DO RALO, zwischen dem bewegten Bild eines bekleideten Hinterns und dem eines entblößten Arsches am Ende, lässt sich als eine Desintegration beschreiben, als die Auflösung eines filmischen Universums, in dem das erste Bild das letzte als Wunschbild hervorbringt. Die Agonie des Begehrens und die visuelle Ausweglosigkeit des Protagonisten in seinem egozentrischen Geschäftszimmer entsteht dadurch, dass dieses Wunschbild zu einem unerreichbaren Fluchtpunkt wird, der nicht in die filmische Wirklichkeit integriert und für Lourenço nicht in seinem unbewegten, vereinzelt Ideal sichtbar werden kann; demzufolge wäre es die Absenz dieses Arsches und ein Ausbleiben eines Wunschbildes – möglicherweise als ein singuläres, reines Affektbild –, das zu einem Stillstand und zum Ende der Bilder dieser Enge führt.

Es handelt sich somit zugleich um eine räumliche wie bildtheoretische Enge. Das enge Universum des Protagonisten, zwischen Wohnung, Arbeitsplatz, Bar und Abfluss, wird mit der Enge seiner Wahrnehmung gleichgeschaltet und letztlich in seiner Zuspitzung auf wenige Koordinaten reduziert. Durch die Fokussierung des Sehens wird folglich der restliche Raum ausgelöscht, sodass am Ende nur noch ein filmisches Universum aus Großaufnahmen und Löchern existiert, aus dem es keinen Ausweg mehr gibt.

Abschließend kann man danach fragen, was das alles, wie anfangs postuliert, mit der *Pornochanchada* zu tun hat. Neben den offensichtlichen Merkmalen, Klischees und Stereotypen, die im Film auftauchen, könnte man das Ende diesbezüglich vielleicht auf zwei Arten deuten: Zum einen kann es als eine programmatische Zurschaustellung der Ansicht betrachtet werden, dass der männliche Egozentrismus, wenn er ernst genommen wird und sich die filmische Wirklichkeit exklusiv auf ihn ausrichtet, nur in eine Sackgasse der Schaulust führen kann, in der es für Helden wie auch für die Zuschauer keine wahre Befriedigung gibt. Zum anderen könnte man O CHEIRO DO RALO daran anschließend auch als eine Reflexion über das Ende der *Pornochanchada* lesen, die zu Beginn der 1980er-Jahre den aufkommenden amerikanischen Hardcore-Produktionen nichts entgegensetzen konnte. So könnte man behaupten, dass Lourenços Universum und sein Verlangen letztlich auf einen gattungsspezifischen Schlusspunkt prallen. Kurz gesagt: Jenseits der Enge der *Pornochanchada* und von O CHEIRO DO RALO beginnen die Bilder der Pornografie – oder von Filmen, die nicht primär männlichen Blicken gefallen wollen.

Abb. 5: Der Hintern mit Palmenmotiv erregt in O CHEIRO DO RALO (2006) Lourenços Aufmerksamkeit.



Abb. 6: Lourenço zeigt dem Auge den Hintern der Kellnerin.



Abb. 7: Die Kellnerin zeigt Lourenço ihren entblößten Hintern.



Abb. 8: Der riechende Abfluss.



Abb. 9: Der Blick des sterbenden Lourenços erstarrt neben dem Abfluss.



Abb. 10: Das Glasauge beobachtet den sterbenden Lourenço.

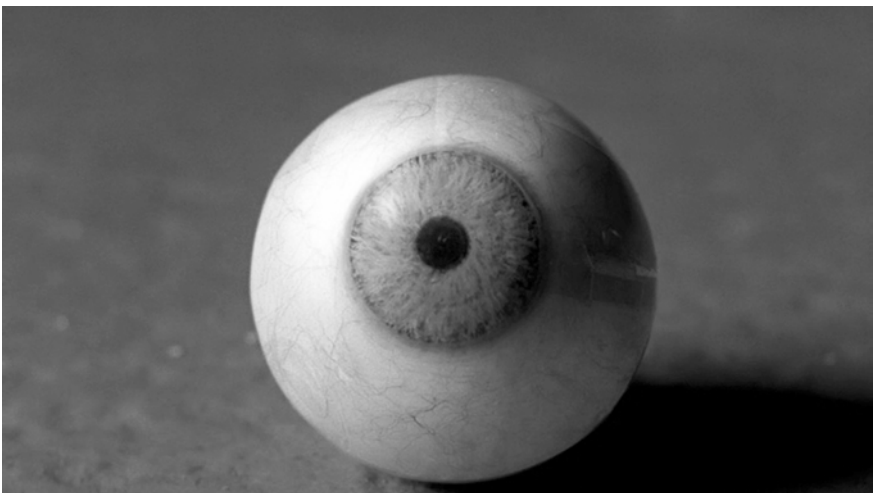


Abb. 11: Der aufgemalte Punkt auf der Fassade von Lourenços Geschäft.



Abb. 12: Der entblößte Hintern am Ende des Films aus der Perspektive von Lourenços Schreibtisch.



