

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 359

Artikel: Aquarius : Kleber Mendonça Filho
Autor: Straumann, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863475>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aquarius



Mendonça Filho stellt mit seinem Film der brasilianischen Gesellschaft eine präzise Diagnose und lässt seine Protagonistin Clara für das Recht auf Erinnerung kämpfen.

Kleber Mendonça Filho

«Hoje» – heute – heisst der Song von Taiguara, der die Eröffnungsszene begleitet, und doch ist das erste Kapitel von *Aquarius* 1980 angesiedelt: Clara, Anfang dreissig, kehrt nach einem Ausflug in ihre Wohnung zurück, wo sie mit ihrer Familie den siebzigsten Geburtstag ihrer Tante Lúcia feiert. Die Kinder kämpfen sich durch kurze Texte, die an das engagierte Leben der Grosstante erinnern, anschliessend ergreift Claras Mann das Wort, um seiner Frau, die eben einen Brustkrebs überlebt hat, eine bewegende Liebeserklärung zu machen. Es seien schmerzhaft Monate gewesen, schliesst er seine Rede, allerdings sei die jüngere Zeit nicht nur für sie, sondern auch «für die Familie und das Land» schwierig gewesen.

Beruhete *O Som ao Redor*, der erste Spielfilm von Kleber Mendonça Filho, auf einer offenen Erzählstruktur, so baut *Aquarius* auf die klassische Form: Die drei Kapitel des Films sind allegro, andante und vivace gehalten, *Barry Lindon* nicht unähnlich, dessen vergilbtes Plakat Claras Wohnzimmer ziert, als der Film nach der Rückblende schliesslich in die Gegenwart springt. Und wenn die erwähnten schwierigen Zeiten auf die Anfang der Achtzigerjahre ausklingende Militärdiktatur anspielen, konzentriert sich *Aquarius* in der Folge auf eine private Frontlinie: Clara, die sich in der Zwischenzeit als Musikkritikerin einen Namen gemacht hat und nun die Züge des brasilianischen Filmstars *Sonia Braga* trägt, soll aus ihrer Wohnung vertrieben werden, damit das ältere Wohnhaus (das titelgebende *Edifício Aquarius*) an der Strandavenue von Recife einem rentablen Immobilienprojekt weichen kann.

Wohlerzogen und von geschliffener Höflichkeit haben Diego und sein Grossvater Geraldo, der Inhaber der Baufirma Bonfim, wenig gemein mit dem Unterdrückungsapparat, der die brasilianische Opposition während der bleiernen Jahre ins Gefängnis oder ins Exil getrieben hatte. Als Vertreter eines aufstrebenden Mittelstands, der in den Deregulierungen der Wirtschaft seine Gewinnchancen wittert, sind die Unternehmer jedoch in einer Machtposition, der die korruptions-tolerante Politik nur selten Grenzen setzt. Einen Hinweis auf die zunächst verhaltene und später offene Aggressivität, mit der Diego seine Kaufofferten formuliert, liefert das Schild am Meeresstrand, das vor Haien warnt (eine ironische Umschreibung seiner Skrupellosigkeit folgt in der Szene, in der Clara ihrem Enkel das Märchen von Rotkäppchen vorliest).

Der Widerstand, mit dem Clara auf die Sirenen-gesänge und Provokationen reagiert, verleiht *Aquarius* nicht nur seine moralische Fluchtlinie, sie gibt auch der Dramaturgie den Takt vor. Die Gymnastik, die sie morgens absolviert, nimmt sich in den Nahaufnahmen wie ein Kampfsport aus; später wird sie sich gegenüber ihren Kindern behaupten müssen, die, finanziell interessiert, aber auch um das Wohl der Mutter besorgt, ihr anraten, das Haus, das sie mittlerweile allein bewohnt, zu verlassen. Unverhohlen drohend tritt auch der Sohn eines ehemaligen Nachbarn auf, der ihr Egoismus vorwirft, da sie mit ihrer Weigerung, auf die Kaufangebote einzugehen, die anderen Verkäufer um ihren raschen Profit bringe.

Die politische Dimension des Films mag an *Le mani sulla città* von Francesco Rosi erinnern, allerdings ist Mendonça Filho in erster Linie am Profil seiner Protagonistin interessiert. Die Eingangssequenz verleiht der Figur hierbei eine Konsistenz, die ihre Beharrlichkeit nachvollziehbar macht: Die Krebserkrankung ist überwunden (Clara trägt ihr lang gewachsenes Haar wie eine Krone), und die Kinder sind längst ausgezogen. Die Wohnung teilt sie nunmehr mit Ladjane, ihrer Hausangestellten, mit der sie ein auf Teilnahme und Dominanz gründendes Verhältnis pflegt. Auf den Regalen stauen sich die Schallplatten, die sie im Lauf ihrer Kritikerkarriere gesammelt hat, gut sichtbar ist weiter auch jene Kommode, die ihre Tante Lúcia in den einführenden Szenen mit ihren erotischen Erinnerungen assoziierte (in einer überraschenden Szene wird später auch Clara ihre sexuelle Unabhängigkeit unter Beweis stellen).

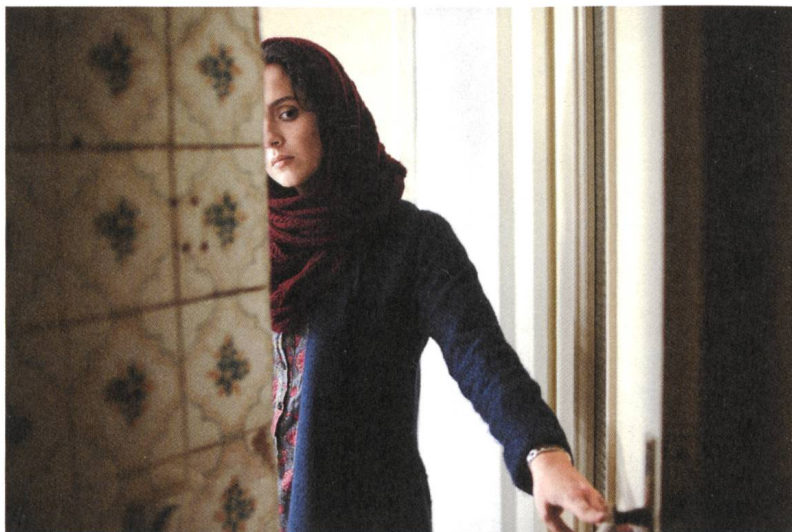
Das nachgerade organische Verhältnis, das Clara zu ihrem Lebensraum unterhält, unterstreicht die Szene, in der Diego zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Während Clara schlafend in der Hängematte liegt, fängt die Kamera seine Silhouette hinter dem offenen Fenster ein. Der darauf folgende Schwenk über ihr Gesicht bis zur Tür illustriert die schleichende Gefahr, die der adrette Mann verkörpert: Aufwachen wird Clara erst mit der Klingel, als sich der Business-School-trainierte Makler bereits auf ihrem Stockwerk befindet. Später wird sich der enge Bezug von innen und aussen in der subtilen Opposition der Farben äussern: Das Blau, in dem die Fassade des *Aquarius* gehalten ist, prägt auch das Werbematerial der Firma Bonfim, die



Aquarius Sonia Braga



The Salesman Taraneh Alidoosti und Shahab Hosseini



The Salesman

das Haus niederreißen will, während Clara in einem unvermuteten Impuls die Frontseite des Gebäudes plötzlich weiss wie ihre Innenräume streichen lässt.

Das helle Stoffband, das sich eines Nachts vom benachbarten Baugerüst löst, lässt sich wiederum mit dem Leichentuch assoziieren, das ein Totengraber aus einem offenen Grab räumt, als Clara in Angedenken an ihren verstorbenen Mann den Friedhof besucht. Es sind diese Schnittstellen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die dieser wunderbar geführten und doch stets auch die dramatischen Leerstellen miteinbeziehenden Inszenierung ihre Stringenz verleihen. Claras Feldzug ist ein Plädoyer für das Recht auf Erinnerung. Kaum ein anderer Film hat in jüngerer Zeit eine so präzise Diagnose der brasilianischen Reibflächen geliefert, nicht zufällig wird Taiguaras Song am Ende auch den Abspann begleiten.

Patrick Straumann

→ Regie, Buch: Kleber Mendonça Filho; Kamera: Pedro Sotero, Fabricio Tadeu; Schnitt: Eduardo Serrano; Ausstattung: Juliano Dornelles, Thales Junqueira; Kostüme: Rita Azevedo. Darsteller (Rolle): Sonia Braga (Clara), Maeve Jinkings (Ana Paula), Irandhir Santos (Roberval), Zoraide Coletto (Ladjane), Humberto Carrão (Diego), Fernando Teixeira (Geraldo), Buda Lira (Antonio), Thaia Perez (Tante Lúcia). Produktion: Cinemascope, Globo Filmes, SBS Productions; Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Brasilien, Frankreich 2016. Dauer: 145 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

The Salesman / Forushande



Welche Auswirkungen ein repressives Gesellschaftssystem auf den Alltag der Bevölkerung hat, zeigt Asghar Farhadi ein weiteres Mal in einem meisterhaft konstruierten Beziehungsdrama.

Asghar Farhadi

Emad ist Literaturprofessor und unterrichtet eine Gruppe junger Männer, sie sprechen über Fabeln und deren Unwägbarkeiten; die Hauptfigur könne sich etwa ohne weiteres in eine Kuh verwandeln. Die Schüler schauen sich verwundert an und einer fragt ungläubig: «Aber wie verwandelt man sich vom Menschen in ein Tier?» «Nach und nach», gibt Emad ruhig zu verstehen, nicht wissend, dass der Satz bald eine ganz persönliche Bedeutung für ihn entfaltet. Emads Antwort ist gleichsam programmatisch für Ashgar Farhadis Schaffen und seinen neuen Film *The Salesman*. Wie schon in seinen früheren Filmen steht zu Beginn ein Ereignis, das die Privatsphäre der Hauptfiguren bedroht und eine Reaktionskette in Gang setzt, in deren Verlauf sich die Figuren in ein undurchdringliches Netz aus Schuld und Scham verstricken. Farhadi selbst verglich dieses sich langsam entfaltende Narrativ einmal mit ringförmigen Wellen, die entstehen, wenn ein Stein auf die Wasseroberfläche trifft. In *The Salesman* schlagen Emad und seiner Ehefrau Rana ebensolche Wellen entgegen, konfrontieren sie mit Fragen nach Verantwortung, Wahrheit und Moral.

Anfangs scheint noch alles in Ordnung: Das Ehepaar ist gerade in eine geräumigere Wohnung gezogen, die ihnen ein Freund vermittelt hat. Ein Zimmer jedoch ist voll mit dem Hab und Gut der Vormieterin, die, so erfahren sie bald von den Anwohnern, ohnehin keinen guten Ruf hatte. Eines Abends dann öffnet Rana – im Glauben, es sei ihr Ehemann Emad – die Haustür. Mit einer blutigen Kopfverletzung bleibt sie nach der Attacke eines unbekannten Eindringlings im Bad zurück. Die Suche nach dem Täter wird für Emad zum Rachefeldzug, das Ringen um eine angemessene, gemeinsame Reaktion auf das traumatische Erlebnis treibt die beiden zusehends auseinander.

Mit Arthur Millers Theaterstück «Death of a Salesman», das das Ehepaar mit Freunden probt, fügt Farhadi dem Film eine weitere Ebene hinzu. Auf der Bühne, in der Eingangsszene als Versuchsraum etabliert, verdoppelt sich der Kampf mit den Rollenanforderungen und um gelungene Kommunikation. Während Emad und Rana anfangs ganz in ihren Bühnenrollen aufgehen, die noch eindeutig für das Publikum bestimmt sind, sickern zunehmend die Folgen der Attacke in die Performances hinein und lassen Risse in der erprobten Illusion entstehen. Emad kann sich nicht von der Kränkung lösen, die der Übergriff auslöst. Seine Wut, die ihn langsam «zum Tier» werden lässt, ist nur Teil der Verstrickung – mehr noch schämt er sich für die Unachtsamkeit seiner Frau, einem Fremden die Tür geöffnet zu haben. Rana wiederum ist gefangen in ihrer Opferrolle; die löst Scham aus, den Übergriff zugelassen zu haben. Und zwingt sie in einer männlich dominierten Gesellschaft, in der Gewalt gegen Frauen als Privatsache und vornehmlich als Schande für den Ehemann angesehen wird, zum Schweigen. So ringen beide mit ihren inneren Konflikten und halten mit aller Kraft das Geheimnis – und die Illusion – aufrecht. Die Bühnepassagen funktionieren hierbei als Metakommentar und fügen dem sonst eher sozialrealistischen Anstrich des Films eine interessante Ebene hinzu, indem sie die innere Gefangenheit von Emad und Rana abstrahieren.

→