

die Kamerafahrt, die dem Mädchen auf Rollschuhen folgt und an einem Zaun endet; daraufhin wird die Straße mit den persönlichen Botschaften aus der Vogelperspektive gezeigt, im Gegenschnitt zielt ein Blick von unten in Richtung der Hochhäuser und zu möglichen Adressaten der Liebes- und Geburtstagsgrüße; es folgt das jugendliche Pärchen, das mit einem Zoom in der Ecke eines Hinterhofs erspäht wird; abschließend steht die Kamera in der Mitte der Straße, die symmetrisch, mit den hohen Gebäuden auf der linken und rechten Seite, auf einen verbauten Fluchtpunkt zuläuft, dem das Auto entgegenfährt, das durch den Unfall gestoppt wird. In dieser Einführung werden bereits die wichtigsten Stilmittel vorgeführt, welche den kleinen Kosmos der Straße abstecken und durch Kamerafahrt, Zoom und Symmetrie auf ein Zulaufen, auf eine allmähliche Verengung aufmerksam machen. Alle Perspektiven, die nicht in den Himmel zielen, enden stets an Mauern, Beton oder Kacheln. Alle Blicke von außen in die Wohnungen oder aus deren Fenstern hinaus auf die Straße sind fortwährend mit Gittern verstellt. Alle Panoramaaufnahmen aus größeren Fensterfronten hinaus, oder auch mal von einem Hochhaus hinab, sind so weit die Augen reichen durch die umgreifenden Fassaden anderer hoher Bauwerke begrenzt und eingerahmt. Wenn Clodoaldo und sein Bruder am Ende zu Franciscos gehen, dann werden sie in einem symmetrischen Bild regelrecht von den gefliesten Mauern zur Wohnungstür geführt, wodurch sichtbar wird: Francisco sitzt architektonisch wie filmästhetisch in einer Sackgasse (Abb. 50).

Neben dieser Ästhetik der Enge durch Kamera und Montage werden die verlassene Stadt und die stillen Innenräume jedoch, wie bereits erwähnt, von benachbarten Klängen begleitet, die zusammen mit den Bildern eine unheimliche Atmosphäre erzeugen, die über eine bloße räumliche Begrenztheit hinausgeht.

9.7 Anti-Horror: Der Schein und Schrecken der Sicherheit

In den Jahren nach 2010 gab es neben *O SOM AO REDOR* mindestens zwei weitere brasilianische Filme, in denen bestimmte architektonische Umstände zu unheimlichen und auch übernatürlichen Erscheinungen führten. Es handelt sich dabei sicherlich um zu wenige Vertreter, als dass man von einer filmischen Welle sprechen könnte, aber diese Filme erzeugten eine leise Ahnung von einer möglichen, spezifisch brasilianischen Genreentwicklung. Als Erstes ist hier *TRABALHAR CANSA/HARD LABOR* (BRA 2011, R: Marco Dutra/Juliana Rojas) zu nennen, in dem sich eine Hausfrau einen langen Wunsch erfüllen und in São Paulo einen kleinen Lebensmittelladen eröffnen möchte. Als jedoch ihr Mann arbeitslos wird, wächst der ökonomische Druck und ihr Vorhaben schlägt in einen Albtraum um. Neben kleinen mysteriösen Spuren, die während des Aufbaus ihres Ladens auftauchen und auf ein Unheil hinweisen – wie blutige Lebensmittel oder verdrecktes Abwasser voller Würmer, das durch den Boden quillt – findet sie schließlich hinter einer Wand das Skelett eines eingemauerten Werwolfs. Auch im Coming-of-Age-Drama *MATE-ME POR FAVOR/KILL ME PLEASE* (BRA/ARG 2015, R: Anita Rocha da Silveira) werden Bürger der Mittelschicht in frisch gebauten Anlagen von dämonischen Mächten heimgesucht. Hier sind es die menschenleeren Zwischenorte des Neubauge-

biets im Viertel Barra da Tijuca im Westen von Rio de Janeiro,²⁶ die zur blutigen Bühne von rätselhaften Serienmorden werden und für eine Gruppe von jugendlichen Mädchen zum tödlichen Verhängnis.²⁷

Die Genrevorbilder dieser Filme, in denen es um ausweglose ökonomische, familiäre und soziale Sorgen und Schrecken geht, sind offensichtlich. Man wird an zahllose Filme des Horror- und *Haunted House*-Genres erinnert; an übernatürliche Erscheinungen wie in Roman Polańskis Mieter-Trilogie;²⁸ oder im Falle von *MATE-ME POR FAVOR* an amerikanische Coming-of-Age-Horrorstreifen, in denen die jugendliche sexuelle Initiation mit gewaltsamen Invasionen eines geheimnisvollen Grauens verbunden ist.²⁹

Auch in *O SOM AO REDOR* bestimmen augenscheinlich ästhetische Elemente und Referenzen des Horrorfilms die Atmosphäre der Nachbarschaft, ohne dass diese dramaturgisch zu gewaltsamen psychologischen oder brutalen physischen Qualen führen. Mendonça Filho verwendet ästhetische Kennzeichen des Genres auf eine so eigenartige, hintergründige Weise, dass seine grundlegenden Effekte, wie zum Beispiel ein andauernder Spannungsaufbau oder schlagartige Schreckensmomente, nahezu ausbleiben und sehr subtil und unterschwellig verlaufen, sodass man vielmehr von einer Dekonstruktion der genretypischen Verfahren und von einem ›Anti-Horrorfilm‹ sprechen muss. Viele Motive und Merkmale sind anwesend und beschreibbar, ohne dass diese sich zu einer nachvollziehbaren Geschichte im Sinne des Genres verbinden.

Durch die Fotografien zu Beginn und durch die dezenten Bezüge zur brasilianischen und lokalen Vergangenheit entsteht höchstens eine vage Ahnung, dass etwas Ungeklärtes in der Luft liegt, das zu einem Verhängnis werden könnte. In einer Szene, in der João mit einer Mutter und deren Tochter eine leerstehende Wohnung besichtigt, erfährt man, dass sich die Vormieterin aus dem Fenster gestürzt hat. Die Interessentin versucht aufgrund dieser negativen Tatsache eine Mietminderung herauszuschlagen, doch João versichert ihr, dass die Wohnung deshalb nicht verflucht ist und sich nichts an ihrer Qualität ändert. Die für den Horrorfilm typische Gewalt wird, wie im Falle des Überwachungsvideos, das Clodoaldo seinen Kollegen vorführt, beständig im Off der Bilder belassen. Hinsichtlich der Sexualität lässt sich beobachten, dass diese einen invasiven Charakter besitzt, wenn sie über laute Musik und explizite metaphorische Songtexte von der Straße in die Wohnungen eindringt oder auch über das Fernsehen und durch Zeichentrickfilme zu den Kindern gelangt, aber sie wird nie im Sinne des Horrorgenres zu einem Problem.³⁰

Dem Zuschauer werden durch die Handlungen keine genauen Hinweise gegeben, in welche dramatische Richtung diese führen könnten. Über die episodische Struktur und die fragmentarischen Einblicke hinweg baut sich kein Suspense auf, wie wir ihn

26 Ein Stadtteil, der im Zuge der Baumaßnahmen für die Fußball-Weltmeisterschaft 2014 und die Olympischen Spiele 2016 durch eine rücksichtslose Stadtplanung gewaltsam verändert wurde.

27 Siehe Dennis Harvey: »Film Review: ›Kill Me Please‹«, *Variety*, 01.04.2016, <http://goo.gl/nWaH5u>

28 Diese besteht aus den Wohnungsfilmen *REPULSION/EKEL* (UK 1965), *ROSEMARY'S BABY/ROSEMARY'S BABY* (USA 1968) und *LE LOCATAIRE/DER MIETER* (FRA 1976).

29 Zur Einführung in das Horrorgenre siehe z.B.: Ursula Vossen (Hg.): *Filmgenres: Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam 2004; Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990; Barry Curtis: *Dark places: the haunted house in film*, London: Reaktion Books 2008.

30 Vgl. L. Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«.

beispielsweise aus den Filmen von Alfred Hitchcock kennen, bei welchem der Zuschauer ein Wissen besitzt, das der Erkenntnis der Figuren voraus ist, sodass er mitfiebert, weil er durch gekonnt verteilte Informationen und Einsichten weiß, dass jederzeit etwas Schlimmes passieren könnte.³¹ Auch wird der Zuschauer nicht durch *jump scares* erschreckt, das heißt durch plötzliche Umschnitte, begleitet von bedrohlichen Klängen, durch welche dem Publikum der Schrecken regelrecht ins Gesicht springt; eine für den Horrorfilm fundamentale wie effektive Schnittstrategie. Man kann sagen, dass der Zuschauer während der Geschichten über die Unsicherheiten und das Überwachungsnetzwerk einer Straße selbst grundlegend in Ruhe gelassen wird und vor schockierenden Bildern in Sicherheit ist. Diese Beobachtung ist eigenartig, denn schließlich gibt es dann doch auch Bilder, die offensichtlich den Ängsten und Wahnvorstellungen der Bewohner entstammen, übernatürliche Erscheinungen zeigen und mit Nagib als »Phantasmagorien« bezeichnet werden können.³²

Zum einen sind das die Szenen mit einem sonderbaren, dunkelhäutigen Jungen, der oberkörperfrei nur mit einer kurzen Hose bekleidet ist. Zum ersten Mal ist er zu sehen, wenn die Hausfrau Bia nachts auf ihrer Dachterrasse einen Joint raucht und der Junge auf allen Vieren über ein gegenüberliegendes Dach klettert. Bia blickt ihm dabei reaktionslos nach als würde sie einen ungefährlichen Geist, aber auf jeden Fall keinen potenziellen Einbrecher sehen. Wenn Clodoaldo und das Hausmädchen Sex haben, huscht der Junge für einen kurzen Moment durch den Gang der Wohnung und hinterlässt den gespenstischen Eindruck eines übernatürlichen Wesens (Abb. 45). Als er später jedoch erneut nachts, diesmal auf der Straße in einem Baum auftaucht, können ihn die beiden Mitarbeiter von Clodoaldo festhalten. Obwohl es sich offensichtlich um den einzigen kriminellen Eindringling des Films handelt, rufen die Männer nicht die Polizei, sondern erteilen ihm lediglich mit einem Faustschlag ins Gesicht eine Lektion, woraufhin der Junge davonrennt. Über diese Szenen hinweg wird somit aus dem rätselhaften Jungen, der anfangs für ein gespenstisches und möglicherweise bedrohliches Wesen gehalten werden kann, eine flüchtige Begegnung, mit der sich die Wachmänner nicht länger beschäftigen. Interessanterweise hat dieser mysteriöse Junge ein reales Vorbild: den sogenannten *menino aranha*, den Spinnenjungen (in Anlehnung an den Superhelden *Spiderman*), der in Recife zu einer Großstadtlegende wurde, da er bereits in jungen Jahren Hochhäuser emporkletterte, um Apartments auszurauben, und der als Filmfigur auf eine bestimmte Epoche einer lokalen Unsicherheit trotz moderner Sicherheitsvorkehrungen rekurriert.³³

Während sich dieses Phantom in der Wirklichkeit der Straße als real entpuppt, dringen jedoch weitere dunkelhäutige und ärmere Personen in die beschützten Zonen ein, die einer anderen Bildebene entspringen. Kurz nach dem zweiten Auftauchen des Spinnenjungen erwacht die Tochter von Bia aufgrund von lauten Geräuschen in der Nacht.

31 Vgl. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Heyne 1999, S. 61–64. Vgl. auch L. Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, S. 261.

32 Vgl. L. Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«.

33 Die Geschichte dieses Jungen namens Tiago João da Silva, der 2005 im Alter von 18 Jahren vorsätzlich erschossen wurde, hat die Regisseurin Mariana Lacerda in ihrem Kurzfilm *MENINO ARANHA* (BRA 2008) nachgezeichnet.

Sie schaut wortlos aus dem Fenster und sieht wie draußen mehrere dunkle Gestalten über den Zaun klettern. Als sie unaufgeregt durch die Wohnung geht und in das Schlafzimmer der Eltern blickt, bemerkt sie, dass diese mit ihrer Matratze verschwunden sind; und auch ihr Bruder, der kurz zuvor noch neben ihr im Zimmer lag, wurde offenbar von den Eindringlingen mitsamt seinem Bett entführt. Sie registriert, dass sich eine murmelnde, dunkelhäutige Menge bereits im Inneren des Gebäudes versammelt hat – bevor sie erneut erwacht und der Zuschauer mitbekommt, dass alles nur ein Traum war.

In diesen Szenen der Invasion durch anonyme, nicht-weiße Personen wird eine diffuse Angst der Mittelschicht vor den kriminellen Ärmern bebildert, eine kollektive Unsicherheit, welche die bewachten Zonen trotz der zahlreichen Sicherheitsvorkehrungen bewohnt. Durch den kletternden Jungen und den klauenden Mob wird durch wenige Bilder ein verwirrender Wandel vorgeführt: die erste Erscheinung wird vom möglichen Phantom zur Realität, die zweite von einer scheinbaren Realität zum Traumbild. Der Zuschauer kann sich zunächst also nicht sicher sein, mit was für Wesen er es zu tun hat, bekommt dann jedoch eine klare Auflösung präsentiert.

9.8 *Overlook-Apartments*

Schließlich gibt es jedoch ein Bild, das nicht logisch erklärt oder zwingend als Traumbild interpretiert werden kann. Als João und Sofia Francisco auf dem Land besuchen, sind sie am Ende ihres Ausflugs unter einem Wasserfall zu sehen. Zunächst zu dritt, dann nur João, der unter dem rauschenden Strom nach Luft schnappt. Es ertönt ein Schlagen, das bereits zuvor zu hören war und das für das dumpfe Geräusch einer Baustelle gehalten werden kann. Der Wasserfall färbt sich rot als würde João mit Blut überströmt (Abb. 49). Nach dem Schnitt liegt er aufgestützt in seiner Wohnung im Bett. Neben ihm schläft Sofia. Joãos Augen sind geschlossen, dann öffnet er sie und blickt für einen längeren Augenblick direkt in die Kamera. Mit dem Gegenschnitt wird jedoch aufgelöst, dass er nicht den Zuschauer adressiert und entgeistert in ein Außen des Bildes schaut, sondern das Mädchen der Hausangestellten anstarrt, das grinsend ein Schlaflied für Kinder anstimmt.³⁴ Auch hier könnte man deuten, dass es sich um eine Vermischung von Realität und Traum handelt, doch dieses blutrote Bild ist zu spezifisch, um nur als Visualisierung einer inneren Fantasie ausgelegt zu werden. Für eine derart strömende Blutschwallvision gibt es in der Filmgeschichte eine eindeutige Referenz: der gewaltige Blutstrom, der in Stanley Kubricks *THE SHINING* (UK/USA 1980) aus einem Aufzug quillt und der, so Lorenz Engell, »zu einer Metonymie des gesamten Films« geworden ist.³⁵

34 Das Mädchen singt eine Strophe des Volksliedes »Boi da cara preta«: »Boi, boi, boi / Boi da cara preta / Pega essa menina que tem medo de careta.« Übersetzung M. S.: Ochs mit dem schwarzen Gesicht: Ochs, Ochs, Ochs / Ochs mit dem schwarzen Gesicht / Nimm dieses Kind, das Angst vor Grimassen hat.

35 Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, S. 270.