

sondern als einen filmischen Kosmos wahrgenommen hat, in dem auch das scheinbar Gewöhnliche immer schon Teil eines Bilduniversums ist.

Lorenz Engell hat diese architektonisch-filmische Verkettung einmal folgendermaßen beschrieben:

»Die Häuser, die wir bewohnen und beleben, schreiben uns innerhalb bestimmter (unscharf gezogener) Grenzen vor, wie wir leben sollen, was wir tun und wie wir es tun sollen. Insofern ist ein einigermaßen komplexes Haus auch nichts anderes als ein Film: Auch der Film gibt uns Anweisungen.«¹⁷

In diesem Sinne ergründet Mendonça Filho in den Bruchstücken seiner Einblicke in die Leben der Protagonisten vor allem Bedingungen von Wahrnehmungen und Verhaltensweisen, die in diesem Umfeld unter bestimmten Umständen ermöglicht oder erforderlich werden; zugleich formt der Film durch verschiedenartige Perspektiven diese Wirklichkeit des Wohnens auf eine andersartige Weise und leitet uns durch scharfe wie unscharfe, visuelle und akustische Grenzen. Über seine verschiedenen Episoden und Szenen hinweg entwirft *O SOM AO REDOR* durch unterschiedliche Verfahren eine Ästhetik der Enge, die sich allmählich zuspitzt und welche auf die überraschende Invasion in das Haus von Francisco hinführt. Die allmähliche Verengung der Ereignisse passiert dabei auf mindestens vier Ebenen: erstens in der Narration und ihren unterschiedlichen Geschichten; zweiten durch visuelle Mittel, wie konstante Einstellungsverfahren oder Kamerabewegungen; drittens durch die akustischen Ereignisse und Situationen, in denen Klänge und Geräusche von außen durch die Wände dringen; und viertens durch Stilelemente und Referenzen der Spannung und des Schreckens, die aus dem Horrorfilm bekannt sind, die hier jedoch auf eigenwillige Weise zu Bildern führen, die zunächst als »gespenstisch« beschrieben werden können. All diese Punkte sind miteinander verbunden, bedingen sich auf unterschiedliche Weise und berichten vielschichtig von einem eigentümlichen Wahnsinn des brasilianischen Wohnens.

9.5 Abwesenheit der Geschichten

Die einzelnen Geschichten, die *O SOM AO REDOR* erzählt, können inhaltlich leicht umrissen werden. Die episodische und durch Kapitel unterteilte Erzählstruktur, in denen sich Schicksale mehrerer Protagonisten überkreuzen, ist für Stadtfilme nicht ungewöhnlich.¹⁸ Es ist jedoch von Anfang an auffällig, dass der Film nur schwer einem bestimmten Genre zugeordnet werden kann. Es sind keine fortlaufenden Spannungs- und Handlungsbögen zu erkennen. Erst wenn am Ende in der letzten Szene klar wird, das Clodoaldo und sein Bruder ihr ganzes nächtliches Überwachungsunternehmen aus einem geheimen Grund geplant haben, bemerkt der Zuschauer, dass wir es im Grunde mit einem sonderbaren Rachefilm zu tun haben, in welchem die eigentliche Geschichte

17 Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, in: Ders.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, UVK, Konstanz 2010, S. 253-276, hier: S. 261.

18 Siehe hierzu die Analyse von ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA; vgl. auch Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 307ff.

und Motivation über den gesamten Film hinweg unerzählt blieb. Die Gefahr von außen, gegen welche sich die Anwohner und Francisco schützen wollten, kommt ausgerechnet unter der Maske der Sicherheit und Überwachung in die privaten Wände und revanchiert sich für ein geheimes Verbrechen aus Franciscos Vergangenheit. Die Abwesenheit von Geschichten sowie das plötzliche Auftauchen von narrativen Koordinaten, die zuvor verdeckt und unsichtbar geblieben sind, sind das wesentliche erzählerische Programm in diesem nachbarschaftlichen Geflecht. Alle Handlungen und Ereignisse sind von Unterbrechungen gekennzeichnet, durch einen fragmentarischen Charakter, durch Lücken und die Abwesenheit von Kohärenz. Dabei ist in vielen Szenen interessant, was der Film alles nicht erzählt. Zuerst ist da der Prolog mit den historischen, schwarz-weißen Bildern zu nennen. Die Fotografien einer herrischen Vergangenheit sind eine vage Referenz, auf welche jedoch nicht weiter Bezug genommen wird. Eine konkrete Vergangenheit ist in der Straße nur noch in Bruchstücken vorhanden. Allein das Landhaus Franciscos und Ancos ebenerdiges Gebäude entstammen einer anderen architektonischen Epoche als die umliegenden Bauwerke. In einem subjektiven Erinnerungsbild Ancos wird diese kurz sichtbar und hörbar. Das Verschwinden der materiellen Spuren eines früheren Lebens wird insbesondere direkt danach thematisiert, wenn João und Sofia ein Haus besuchen, das abgerissen und durch ein 21-stöckiges Hochhaus ersetzt werden soll (Abb. 46). Es ist die Wohnung, in der Sofia offensichtlich ihre Kindheit verbrachte. In den leeren Räumen erinnert sie sich daran, wo das Telefon und ihr Bett standen. An der Decke ihres ehemaligen Zimmers erblickt sie aufgeklebte Sterne, die übermalt wurden und die sie mithilfe von João, der sie hochhebt, berühren möchte; wie eine wertvolle Kostbarkeit, die durch das Anfassen etwas vermitteln könnte.

Daneben gibt es viele kleine Szenen, die einmalig auftauchen und dann wieder verschwinden. Diese kurzen Einsichten wirken wie panoptische Blicke, die an verschiedenen Stellen kurze Fragmente und Augenblicke dieser Straße sichtbar machen, diese jedoch nicht weiterverfolgen. Gleich zu Beginn ist es beispielsweise das Auto, das die verlassene Straße entlangfährt, dem die Vorfahrt genommen wird und das auf einer Kreuzung in einen anderen Wagen kracht. Als Höhepunkt des Prologs wird durch diesen Unfall der unerwartete Zusammenstoß der Männer am Ende des Films vorweggenommen. In einigen dieser vereinzelt Szenen geht es um die Sichtbarmachung von Geheimnissen, teilweise zugleich um privilegierte Perspektiven, die einen voyeuristischen Blick auf einzelne Personen erlauben. Da ist beispielsweise das sich küssende Pärchen im Hinterhof; der einsame Junge mit dem Ball, der unerreichbar über eine Mauer fliegt; das Zimmermädchen von Francisco, das sich in seinem kleinen Mädchenzimmer – dem in Brasilien in vielen Häusern noch vorhandenen *quarto de empregada* – umzieht, um dann überraschenderweise mit dem Wachmann Clodoaldo in einer verlassenen Wohnung, auf welche dieser für den verreisten Besitzer aufpasst, Geschlechtsverkehr zu haben. Dieser Voyeurismus und allgegenwärtige überwachende Blicke spielen auch in der Szene eine Rolle, in der João an einer Mieterversammlung teilnimmt, in der über die Entlassung des Pförtners diskutiert wird, der offenbar wiederholt während seines Dienstes einschlief, dabei erwischt und unbemerkt gefilmt wurde (Abb. 43); woraufhin wenig später der besagte Wachmann dabei zu sehen ist, wie er über einen Überwachungsmonitor João und Sofia dabei beobachtet, wie sie sich im Aufzug küssen (Abb. 44).

Insbesondere die Wächter, Pförtner und Security-Männer genießen bevorzugte Einsichten, die ihnen ein größeres Wissen über die Zusammenhänge der Straße ermöglichen. Bereits bei seiner Ankunft weiß Clodoaldo, dass er bei Francisco vorsprechen muss und ist über die Verwandtschaftsbeziehungen im Bilde. Dieses geheime Mehrwissen und der besondere Blick eines berufsbedingten Beobachtens wird einmal nahezu plakativ vorgeführt, wenn Clodoaldo seinen Kollegen auf einer Kamera ein Überwachungsvideo zeigt, auf dem offenbar zu sehen ist, wie ein Wachmann in einem anderen Teil der Stadt von Einbrechern erschossen wird. Dabei hält er das Gerät mit der Hinterseite in Richtung Filmkamera, sodass nur die drei Männer die scheinbar brutalen Bilder sehen können. Die Gewalt, vor welcher die Bewohner der Straße geschützt werden, ist in den Bildern nicht sichtbar, jedoch stets latent anwesend; und offensichtlich besteht beständig die Gefahr, diese Bedrohung des sicheren, ruhigen Lebens könnte in die visuelle Zone einbrechen.

Durch das fragmentierte Erzählen der episodisch gruppierten Geschichten einzelner Personen kann die Ausdehnung der Straße räumlich nicht wirklich erfasst werden. Ebenso kann nicht genau gesagt werden, wie viel Zeit zwischen den einzelnen Kapiteln, zwischen den Wachhunden, Nachtwächtern und Leibwächtern vergeht; ob alle Angelegenheiten nacheinander oder auch simultan passieren. Dennoch erzeugen alle Szenen durch kontinuierliche Kameraverfahren nach und nach eine klaustrophobische Stimmung, die weniger dramaturgisch als ästhetisch auf einen Höhepunkt zuläuft.

9.6 Ausweglose Leere

Hinsichtlich der Darstellung des bruchstückhaften, alltäglichen Familienlebens hat Lúcia Nagib auf ein Vorbild hingewiesen, das von Mendonça Filho unübersehbar aufgerufen wird.¹⁹ Es handelt sich dabei um die Montage zweier Einstellungen, mit der die Geschichte von João und Sofia eingeleitet wird und die ungewöhnlich ist, da ein derartiges Stilmittel ansonsten nicht im Film auftaucht. Zunächst ist ein Panorama mit eng nebeneinander gebauten Hochhäusern zu sehen (Abb. 40). Dieses wird durch einen harten Schnitt mit einem Stilleben verbunden, das deutlich eine gewisse Vanitas vermittelt: auf einem Glastisch stehen dicht beisammen, wie die Gebäude zuvor, leere Bier- und Weinflaschen, einige leere Trinkgläser, ein voller Aschenbecher, im Hintergrund sind zwischen weiteren Flaschen Familienfotos und Bilder aufgereiht, darunter ein METROPOLIS-Filmplakat (Abb. 41). Nagib erinnert dieser Übergang an TÔKYÔ MONOGATARI/DIE REISE NACH TOKIO (JPN 1953) von Yasujiro Ozu, wo Sake-Flaschen auf ebendiese Weise mit einem Tempel gekoppelt werden. Durch diese unbewegten Bilder wird das architektonische, menschenleere Außen mit der inneren Leere der Wohnungen verbunden, das Große mit dem Kleinen. Ozu ist hierbei in mehreren Punkten eine passende Referenz, denn wie Gilles Deleuze bezüglich seiner Filme schrieb:

»Zwischen einem leeren Raum, leeren Landschaften und einem Stilleben im eigentlichen Sinne gibt es sicher viele Ähnlichkeiten, gemeinsame Funktionen und unmerkli-

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