

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«.

che Übergänge. Aber ein Stilleben ist nicht mit einer Landschaft zu verwechseln. Ein leerer Raum gewinnt seine Bedeutung vor allem aus der Abwesenheit eines möglichen Inhalts, während das Stilleben sich durch die Anwesenheit und Zusammenstellung von Gegenständen definiert die sich in sich selbst hüllen oder zu ihrem eigenen Behältnis werden [...].«²⁰

Mendonça Filho geht es mit sichtbarer, ästhetischer Referenz auf Ozu ebenfalls um ein Erkunden des Zusammenhangs zwischen verlassenen Außen- und Innenräumen des Alltäglichen, Gewöhnlichen, in dem das Aktionsbild zurücktritt und durch optische und akustische Situationen ersetzt wird. »Wenn die leeren Räume – gleichgültig, ob Innen- oder Außenräume – rein optische (und akustische) Situationen hervorbringen, dann bilden die Stilleben dazu die Kehrseite, das Korrelat.«²¹ Nach Deleuze zeigt sich in den Abwesenheiten der verlassenen Landschaften und den Anwesenheiten der Stilleben ein Unterschied zwischen Leere und Fülle als zwei Aspekte einer Kontemplation, die charakteristisch ist für das japanische und chinesische Denken.²² In den Stilleben treten bei Ozu, so Deleuze, Zeitbilder hervor, die mit ihrer Dauer eine unveränderliche, unvergängliche Form sichtbar machen.

»Das Stilleben ist die Zeit, denn alles was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht; sie selbst könnte sich nur in einer anderen Zeit verändern – und so fort, bis ins Unendliche. In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.«²³

Während Deleuze bemerkt, dass durch das Zurückweichen der Aktion im Alltäglichen, in den Zeitbildern und durch die rein optischen und akustischen Situationen die Sinne in Richtung des Denkens befreit werden,²⁴ so scheinen in *O SOM AO REDOR* die Leere der Räume und die Stilleben in eine andere Richtung zu führen. Im brasilianischen Alltag, in dem Vergangenheit und Geschichten zerfallen und verloren gehen, sind es in den Wechseln zwischen der verlassenen Straße und den stillen Wohnungen oft nicht nur Gegenstände, sondern auch Personen, die bewegungslos, manchmal nahezu wie fotografiert, lethargisch oder erschöpft in den Zimmern liegen.²⁵ In der hervorstechenden Montage zwischen den Hochhäusern und den leeren Flaschen wird neben dem Eindruck einer Verlassenheit und Leere zugleich auch eine umfassende Abgeschlossenheit und Horizontlosigkeit markiert. Das Außen und das Innen weisen bei Mendonça Filho auf eine bestimmte Art keine Aussichten auf, haben keine Reichweite, die zu etwas anderem führen könnte, sondern die Räume sind durchgehend flach, perspektivlos oder aber laufen auf Fluchtpunkte zu, die zu Sackgassen werden.

Diese allseitige Abgeschlossenheit, Flächigkeit und Verengung wird bereits im Prolog mit verschiedenen Techniken aufgezeigt beziehungsweise errichtet: zunächst ist es

20 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 30f.

21 Ebd., S. 31.

22 Vgl. ebd., S. 30f.

23 Ebd., S. 31.

24 Vgl. ebd., S. 32.

25 Zum Begriff der Leere bei Deleuze vgl. auch Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 103ff.

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-