

scheinungen, wie der Spinnenjunge und die matratenklauende Menge, bringen keine längeren Schrecken oder Probleme mit sich. Ihre Beschaffenheit wird schnell geklärt. Die Geschichten der Protagonisten sind kaum dramatisch, auch wenn sie sehr wahrscheinlich mit einem Mord enden. Die Protagonisten und ihre Leben bleiben oberflächlich, verhaften in einem Status quo, der weder besonders gut noch besonders schlecht ist, sondern das hiesige Sein in eine Atmosphäre der Leere hüllt. Auch neuere Medien, die in jüngeren Horrorfilmen oftmals zu Quellen des Bösen werden,⁴³ wie das Fernsehen, Handys, Videokameras oder Überwachungsanlagen, entfalten kein schreckliches Potenzial, ihre grausamen Bilder werden nicht gezeigt und sie erzeugen keine Probleme; selbst nicht, wenn sie von Bewohnern ›Besitz ergreifen‹, wie beispielsweise im Falle des seltsamen Gesprächs zwischen zwei Mädchen, zwischen dem Geburtstagskind und einer Freundin, die mit künstlichen Stimmen offensichtlich den Dialog einer Telenovela nachsprechen; eine Szene, die ebenfalls als eine vage Anspielung auf *THE SHINING* und auf Dannys absonderliche Dialoge mit Tony, dem kleinen Mann, der in seinem Mund wohnt, gedeutet werden kann.

Während Stanley Kubrick in seinem herausragenden Horrorfilm durch eine Hervorbringung neuartiger schockierender Bilder, durch konzeptuell durchdachte Bewegungen und Lichtführungen, eine einzigartige Szenografie des Schreckens erschaffen hat, so liegt das Talent von Kleber Mendonça Filho in einer dezenten, klugen Integration von Kubricks ästhetischen Mitteln, durch welche er dessen filmische Architektur geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Durch den Bezug auf diese filmgeschichtlich berühmten Bilder, die nicht das Produkt dieses brasilianischen, filmischen Schauplatzes sind, sondern aus einem anderen kinematografischen Außen kommen und sich mit diesem vermischen, wird die Nachbarschaft in *O SOM AO REDOR* in einer umgreifenden Bewegungslosigkeit zu einer ohnmächtigen Szenografie des Stillstands, in der nicht erschütternde, erschreckende Geschehnisse den Zuschauer fesseln, sondern der Horror gewissermaßen darin besteht, dass er ausbleibt.

9.9 Der Klang des Kinos

Bei all diesen Überlegungen wurde nun ein Aspekt vernachlässigt, dessen Wichtigkeit ich zu Beginn dieses Textes betont habe und der auch im Horrorfilm einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkung der Bilder hat – und das ist natürlich der Sound, der die Nachbarschaft auf verschiedenartige Weise erfüllt. Ich habe bereits einige Szenen erwähnt, in denen Klänge unterschiedlicher Quellen auftauchen, die mal sichtbar sind, mal unsichtbar bleiben; akustische Ereignisse, die in verschiedenartige Beziehungen zum Sichtbaren und zu einem Außen der Bilder treten. Neben den gewöhnlichen Klängen sollen hierbei vor allem diese interessieren, die mit den ›benachbarten‹ gemeint sein könnten.

Erstens wären das die natürlichen Geräusche, die gleich zu Beginn das Schwarz umgeben, bevor die schwarz-weißen Bilder erscheinen. Die Klänge der Natur umfas-

43 Wie beispielsweise in *THE RING/RING* (USA/JPN 2002, R. Gore Verbinski), in dem es kein Entrinnen vor dem Grauen einer VHS-Kassette gibt. Vgl. ebd., S. 260.

sen die Fotos und die ländliche Straße. Die Laute der Tiere und das Rauschen der Blätter sind um Franciscos Landsitz herum zu hören, sie dringen aber auch in die Bilder und in subjektive Wahrnehmungen ein, wenn Anco vor seinem flachen Haus die Straße in einem früheren Zustand sieht und dazu der Ton anschwillt. Auch die Wellen des Meeres und das Rauschen des Wasserfalls sind Teil dieser natürlichen Soundkulisse, die in der Montage mit den Fotografien und in Ancos Vision einen historischen Charakter besitzt, offensichtlich an das damalige Leben erinnert und somit zugleich ahistorisch, unverändert, beständig wirkt, wie ein gleichbleibender akustischer Hintergrund, auf dem die Straße erbaut wurde, der durch sie verdrängt und in ein Außen verschoben wurde; in eines, das auch zu einem nostalgischen Ort geworden ist. Diese Geräusche der Natur werden in der modernen Architektur durch eine Disharmonie der elektronischen Apparate übertönt, welche die gesamte Straße durchzieht, aus einzelnen Zimmern schallt oder diese infiltriert. Es sind überwiegend keine angenehmen Töne, meistens sind sie zu laut, sodass die Bewohner durch sie belästigt werden und Gegenmaßnahmen erforderlich werden. Die Hausfrau Bia bekämpft über den gesamten Film hinweg das Jaulen und Bellen eines Wachhundes, der auch mit hochfrequenten Geräten nicht beruhigt werden kann. Ihre kontinuierliche Strategie ist die musikalische Gegenbeschallung, der Versuch, den Lärm mit mehr Lärm zu überbieten. Kurzzeitig können laute Musik oder Fernsehapparate die Klänge von Haushaltsgeräten oder des Hundes übertrumpfen, aber sie sorgen für eine beständige akustische Anspannung. In den subjektiven Visionen von Anco, von João unter dem Wasserfall oder auch von Bias Tochter ist auffällig, dass die Geräusche stets langsam anschwellen, lauter werden und dann abrupt abbrechen. Dies ist auch bei anderen hörbaren Ereignissen der Fall, die anderen Quellen und Zonen entstammen. Wenn das Mädchen anfangs auf seinen Rollschuhen auf den umzäunten Sportplatz rollt, sind mit zunehmender Lautstärke Baustellenlärm, ein dumpfes Schlagen und schließlich das kreischende Schleifen zu hören. Dieser Krach ist als ein Rauschen des modernen Viertels, das beständig ausgebaut wird, über den Film hinweg in verschiedenen Szenen präsent. An manchen Stellen, beispielsweise am Ende der anfänglichen Fahrt und bei den vereinzelt Zooms, wird dieses Gedröhne immer lauter und vermischt sich teils auch mit beunruhigenden, wabernden Klängen, die nicht von Werkzeugen oder Baumaschinen stammen, sondern an effektvolle Geräusche aus Horrorfilmen erinnern, wenn durch alternierende Sounds aus dem Off eine bevorstehende Bedrohung suggeriert wird. Dieser künstliche Klang ist beispielsweise zu hören, wenn Bia den Spinnenjungen über die Dächer klettern sieht oder Clodoaldo Bruder Claudio eintrifft und die Nachtwächter begrüßt. Die im Horrorfilm traditionell übernatürlichen und grausamen Bedrohungen bleiben nach diesen synthetischen Tönen allerdings aus. Der Schrecken und die Gewalt werden nicht sichtbar, so wie am Ende die sehr wahrscheinliche, brutale Tat durch die Wachmänner nicht gezeigt wird, sondern jäh abbricht. Die wiederholten, rhythmisierten und auf die Bilder geschnittenen Klänge der umgreifenden Bauarbeiten, wie beispielsweise das dumpfe Schlagen, entwickeln ein Eigenleben, das auf eine potenzielle, übernatürliche Gefahr hinweist, die allgegenwärtig scheint, aber letztlich ausbleibt – und dann als eine wirkliche, menschliche Bedrohung eintritt, mit der man nicht gerechnet hat. Zusammen mit dem geheimnisvollen, extradiegetischen Wabern haben diese ansteigenden, komponierten Baustellentöne keine Quellen in den Bildern, sondern entstammen vielmehr einer akustischen

Zwischenzone, zwischen On und Off, zwischen der Wirklichkeit der Bilder und einem anderen filmischen Ort.

Michel Chion hat die filmischen Klänge, die keiner Quelle im Bild zugeordnet werden können und daher eine mächtige, umfassende, allgegenwärtige Qualität besitzen, als »akusmatisch« bezeichnet.⁴⁴ Chion zufolge kann Ton im Film drei Zonen zugeordnet werden.⁴⁵ Da wäre, erstens, der On-Ton (»in«), der von einer im Bild sichtbaren Quelle ausgeht. Zweitens die Klänge aus dem *hors-champ*, aus der filmischen Zone, die außerhalb des sichtbaren Bildfeldes liegen, also solche Töne, deren Ursprung jederzeit durch Kamerabewegungen oder durch Schnitte sichtbar werden könnte. Und drittens können Stimmen oder Geräusche aus dem Off kommen, wie beispielsweise extradiegetische Musik, ein Soundtrack. Chion unterscheidet demzufolge zwischen drei verschiedenen Zonen: die Zone, in der das Sichtbare und das Hörbare zusammenkommen (»zone visualisée«) sowie zwei Bereiche außerhalb des Sichtbaren, die er als die akusmatischen Zonen (»zones acousmatiques«) definiert. Zwischen diesen drei Gebieten kann es nun zu bedeutenden Übergängen kommen, wobei zu beachten ist, welche Relationen zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren entstehen. Nur über die Bilder kann bestimmt werden, wann Klänge visualisiert werden und wann sie akusmatisch sind.⁴⁶

Anhand von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (D 1933) hat Chion prominent beschrieben, dass mit dem Tonfilm akusmatische Wesen wahrnehmbar werden beziehungsweise deren Stimmen, die noch nicht in den Bildern zu sehen waren, die keinen Körper besitzen und sich allein in den akusmatischen Zonen bewegen. Solch ein akusmatisches Wesen, das nur durch seinen Sprechakt existiert, nennt Chion »*acousmètre*«. ⁴⁷ Konkret wäre das eine Person, die in einem Film zunächst nur gehört werden kann, aber nicht zu sehen ist, da sie sich im *hors-champ* oder im Off der Bilder befindet. Wie im Falle von Dr. Mabuse kann von solch einer akusmatischen Stimme, die in die Bilder eingreift, eine magische, unheilbringende Kraft ausgehen. Eine Stimme, die sich also nicht mit einer Beobachterposition begnügt, sondern akustisch in die Bilder eindringt, übt auf diese eine gewisse omniprésente, möglicherweise monströse Macht aus, solange der Stimmträger nicht sichtbar und entakusmatisiert wird.⁴⁸

In *O SOM AO REDOR* haben wir es nun nicht mit der Stimme einer mächtigen Person zu tun, die durch einen Sprechakt für eine unsichtbare Bedrohung sorgt. Doch die beunruhigenden Klänge, welche einige Bilder begleiten, welche einerseits aus der Szenerie zu entspringen scheinen, gleichzeitig diese jedoch auch extradiegetisch umgeben und durchdringen, haben ebenfalls einen gefährlichen akusmatischen Charakter, der

44 Vgl. Michel Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln: Dumont 2003, S. 124-159; sowie Michel Chion: *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile 1992, S. 22-44.

45 Vgl. M. Chion: *Le son au cinéma*, S. 33.

46 Vgl. M. Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, S. 127 (Herv. i. O.).

47 Ebd., S. 128. Zum *acousmètre* im brasilianischen Film, der in die Zonen der Mittelschicht eindringt, siehe auch die Analyse von Beto Brants *O INVASOR* in: Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 88-114, hier: S. 104ff.

48 Vgl. M. Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, S. 130.

beständig die Invasion einer stimmlosen, körperlosen Gefahr, eines undefinierbaren Horrors ankündigt.

Es gibt hinsichtlich dieser speziellen Klänge noch eine wichtige Szene, die ich bisher nicht erwähnt habe, die jedoch einen Hinweis liefert, wie diese akusmatische Präsenz des umgreifenden Sounds verstanden werden kann. Wenn João und Sofia Francisco auf seinem Landsitz besuchen und vor dem Bad unter dem blutigen Wasserfall durch die Gegend streifen, befinden sie sich plötzlich in der Ruine eines verfallenen Kinos. Zunächst tut João so, als würde er Sofia eine Eintrittskarte verkaufen. Dabei erklingt aus dem Off dramatische Orchestermusik, offensichtlich ein Ausschnitt aus einem Film. Nach einem Schnitt ist zu sehen, dass von dem Kino nur noch die äußeren Mauern stehen und im Innenraum hohe Gräser wuchern. Zur Musik sind nacheinander die verzweifelte Schreie eines Mannes und danach einer Frau zu hören, ein akustisches Fragment aus dem Science-Fiction-Horrorfilm *PLAN 9 FROM OUTER SPACE/PLAN 9 AUS DEM WELTALL* (USA 1959, R: Edward D. Wood Jr.).⁴⁹ João und Sofia schauen sich dabei gespielt entsetzt an. Sofia macht eine Geste als würde sie ihn erschrecken. Zusammen mit dem verfallenen Gebäude und der Landkulisse wirkt diese Szene wie eine nostalgische Erinnerung an eine idyllische, verlorene, kinematografische Vergangenheit, in der man sich noch in einem Kinosaal von Horrorfilmen unterhalten ließ.⁵⁰

Dieser akusmatische Ton eines anderen Films, der eine Wirkung auf die Bilder und die Protagonisten ausübt, hat eine Gemeinsamkeit mit den visuellen Referenzen aus Kubricks *THE SHINING*. Sie entstammen nicht dieser brasilianischen Wirklichkeit, sondern kommen von außen, aus anderen Filmen und früheren kinematografischen Zusammenhängen. In der Welt des Filmischen sind sie als Genremerkmale und ästhetische Vorgänger jedoch immer schon anwesend, sie sind Teil des Fundus des Horrorfilms mit seinen historischen, sozialen oder psychischen Motiven und Topoi. Doch in der stark begrenzten, unbeweglichen Architektur des Viertels können sie keine Formen, keine übergreifende Narration entfalten, die den hintergründigen Horror sichtbar machen. Es entsteht der Eindruck, als hätte das Genre des Horrorfilms, das sehr geeignet erscheint, die vielschichtigen Felder dieses Ortes, die sozialen, psychischen, imaginären oder unheimlichen Kräfte zu bündeln, keine Macht in dieser brasilianischen Szenografie. Die Bilder und Töne, welche die Außen- und Innenräume erfüllen, finden keine Körper, keine Subjekte, die den Schrecken im Sinne des Genres in Szene setzen könnten. Der Horror schlägt vielmehr in sein Gegenteil um, wird zum Anti-Horror. Man könnte behaupten, das Genre des Horrorfilms versucht die Bilder zu affizieren, aber diese bleiben indifferent, wie die Bewohner, die vor allem affektlos in ihren Wohnungen liegen, vor Medien wie Fernsehern, Computern oder Überwachungsanlagen. Doch letztlich steht auch am Ende der übergreifenden ästhetischen Verengung, nach einem

49 Bei der Musik handelt es sich um ein Stück des Soundtracks von Emil Asher mit dem Titel »Clay abducts Paula« (1959).

50 Laut *Wikipedia* wurde *PLAN 9 FROM OUTER SPACE* 1979 in einer Leserumfrage zum »schlechtesten US-Film aller Zeiten« gewählt, vgl. »Plan 9 aus dem Weltall«, https://de.wikipedia.org/wiki/Plan_9_aus_dem_Weltall; somit bringt Mendonça Filho mit *THE SHINING* und diesem Film einen herausragenden und einen weniger guten Horrorfilm zusammen.

Ausbleiben von kontinuierlichen Aktionen und zusammenhängenden Wahrnehmungen, ein Affektbild: das Entsetzen von Francisco, der wie der Zuschauer die Bedrohung im blinden Fleck des Films nicht kommen sehen konnte (Abb. 51). Mit seinem wahrscheinlichen Tod wird zugleich eine bestimmte Vergangenheit dieses Ortes ausgelöscht sowie die Verbindung zum ländlichen Brasilien. Wie es mit dem Patriarchalismus weitergeht, kann anhand der verschiedenen Charaktere von João, Anco oder Dinho nur vermutet werden. Obwohl sich der Alleinherrscher der Straße in eine Architektur zurückzieht, die ihn vor einem gesellschaftlichen Horror schützt und in welche die dämonischen Mächte aus den akusmatischen Zonen nicht leicht eindringen können, findet das Kino schließlich doch gewissermaßen um den Film herum einen Weg, um in diese Baustelle einer Narration einzudringen, um letztlich für Vergeltung und möglicherweise für eine Veränderung patriarchaler Strukturen zu sorgen – um zumindest filmisch dem unsichtbaren Spuk dieser Straße ein Ende zu setzen.

Abb. 37: Eine Gruppe von Bauern, vermutlich von der Zuckermühle Engenho Galiléia im Bundesstaat Pernambuco, circa um 1960. Fotograf unbekannt. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – MEC. Original schwarz-weiß.



Abb. 38: Francisco vor seinem Landsitz in O SOM AO REDOR (2012).



Abb. 39: Ein plötzlicher Unfall in der Straße spielt für den weiteren Verlauf des Films keine Rolle.



Abb. 40: Ein Stadtpanorama von Recife wird durch einen harten Schnitt mit...



Abb. 41: ...einer Art Vanitas-Stilleben in der Wohnung von João montiert.



Abb. 42: Der Sicherheitsmann Clodoaldo und seine Mitarbeiter schlagen in der Straße ihr Zelt auf.



Abb. 43: Ein Hausbewohner zeigt auf einem Laptop Aufnahmen des im Dienst schlafenden Pförtners.



Abb. 44: Über Überwachungsmonitore beobachtet der Wachmann João und Sofia im Aufzug.



Abb. 45: Während Clodoaldo und das Hausmädchen in einer fremden Wohnung Sex haben, huscht ein Junge gespenstisch schnell durch den Gang.



Abb. 46: João und Sofia besuchen ein verlassenes Haus voller Erinnerungen, in dem Sofia ihre Kindheit verbracht hat und das abgerissen werden soll.



Abb. 47: Das Mädchen auf Rollschuhen zu Beginn des Films scheint eine Referenz an Kubricks THE SHINING (1980) und an den Jungen Danny auf seinem Dreirad zu sein...



Abb. 48: ...ebenso wie der einsam ballspielende Junge.



Abb. 49: Der rotgefärbte Wasserfall erinnert an den Blutschwall, der in Kubricks *THE SHINING* aus einem Aufzug strömt.



Abb. 50: Clodoaldo und sein Bruder besuchen Francisco, der durch das symmetrische Bild auch visuell in der Falle sitzt.



Abb. 51: Als Francisco von der Geschichte der Wachmänner erfährt, bleibt ihm nur noch Entsetzen.



