

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.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser überragende Horrorfilm Kubricks ein wichtiges Vorbild für Mendonça Filho gewesen ist. Grundlegend weist *O SOM AO REDOR* mit seinem Wachpersonal in der isolierten Straße thematisch eine Nähe zum Hausmeister Jack auf, der mit seiner Familie in dem verlassenen, von der Welt abgesonderten *Overlook Hotel* überwintert. In der brasilianischen Filmarchitektur lassen sich mit einer ›Kubrick-Brille‹ einige narrative und ästhetische Momente finden, die vermutlich von den Handlungen in den zugeschnitten Bergen inspiriert wurden: die schwarz-weißen Fotos, die eine vergangene Gesellschaft zeigen, die immer noch einen Einfluss auf die Gegenwart ausübt; das Mädchen auf Rollschuhen, das wie der Junge Danny auf seinem Dreirad durch die Gegend fährt, während ihr die Kamera folgt (Abb. 47); auch in der erwähnten Montage zwischen dem verbauten Stadtpanorama und dem Flaschen-Stilleben kann eine Entsprechung gesehen werden, nämlich zum Labyrinth, das sich neben dem Hotel, aber auch in diesem selbst als ein Modell befindet; in einer Szene springt der Ball des allein spielenden Jungen wie von Geisterhand geworfen über eine Mauer, wie der Tennisball, der Danny im Korridor entgegenrollt (Abb. 48); die auf die Straße geschriebenen Nachrichten, die in ihrer Größe nur von einer erhöhten Perspektive aus gelesen werden können, erinnern an Dannys Botschaft *Redrum*, die erst aus der Spiegelperspektive gesehen Sinn ergibt; und ähnlich wie Kubrick verfolgt Mendonça Filho in vielen Bildern, vor allem in denen, welche die verlassene Straße zeigen, einen symmetrischen Bildaufbau, der auf einen Fluchtpunkt zuläuft und einen Eindruck von Abgeschlossenheit bewirkt. So wie das *Overlook Hotel* auf Gewalt, Mord und Grauen erbaut wurde,³⁶ so wurden Franciscos Wohlstand und sein Bauimperium auch auf mindestens zwei Leichen errichtet.

Lorenz Engell hat in seiner Analyse von *THE SHINING* die Außergewöhnlichkeit dieses Genrebeitrags hervorgehoben: »Es handelt sich hier nicht einfach um einen Horrorfilm, sondern um ein besonderes Exemplar der Gattung, das bis heute, dreißig Jahre später, nicht im Geringsten an Wirkung eingebüßt hat und noch immer am *top end* dieses Genres zu führen ist.«³⁷ Eine Besonderheit liegt in der kinematografischen Architektur des *Overlook Hotels*, das nicht schlicht ein Ort ist, an dem schreckliche Dinge passieren, sondern das, so Engell, durch die filmischen Mittel, durch Bilder, Blicke, Bewegungen oder Licht, eine Szenografie des Schreckens erschafft, in der die Macht des Schreckens selbst zu einem Ort wird.³⁸ Das bedeutet, das Hotel ist als Teil eines größeren kinematografischen Netzwerks ein komplexes Gefüge, an dem verschiedene Kräfte zusammentreffen; kein Raum mit starren Grenzen, sondern eine dynamische, handelnde Szenografie, in der immaterielle und irrationale Mächte, Begehren, Ängste, Gewalt, Wissen, Wahn oder Visionen reale Räumlichkeiten übersteigen. Auf gewisse Weise verselbstständigt sich in Kubricks Horror das Hotel, es entfaltet ein Eigenleben und beginnt zu handeln.

36 Ebd., S. 266. Zum einen befand sich hier eine heilige Kultstätte amerikanischer Ureinwohner, die gewaltsam erobert wurde, zum anderen in der Nähe auch der Lagerplatz eines Siedlertrecks, der sogenannten *Donner Party*, die sich einst im Winter vom Schnee eingeschlossen kannibalisch ernähren musste, um zu überleben.

37 Ebd., S. 254.

38 Vgl. ebd., S. 255.

»Die Eigenmacht des Hauses nimmt langsam zu. Danny, Jacks Sohn, fährt mit seinem Dreirad den Flur entlang, immer im Karrée. Nach einiger Zeit – die Kamera folgt Danny auf Kopfhöhe und in konstantem Abstand – wirkt es so, als ob sich das Hotel unter Danny und der Kamera hinweg um sich selbst drehe, wie ein Karussell. Der Effekt verdankt sich dem spektakulären Einsatz der ›Steady-Cam‹, die damals ganz neu war. Sie ermöglicht schienenlose, vollkommen ruhige Kamerafahrten.«³⁹

Neben diesen Fahrten wird der Eindruck der Eigenständigkeit, der Autonomie und Abgeschlossenheit des Hotels auch durch den Ton und den symmetrischen Bildaufbau verstärkt.⁴⁰ Wichtig dabei ist, dass nicht mehr allein die Protagonisten handeln, sondern dass der Raum des Schreckens sich um sie herumbewegt und sie dem Horror ausliefert, sie zu diesem hinführt. Das *Overlook Hotel* wird dabei selbst durch die Ängste und den Wahn hervorgebracht, durch die es erfüllt wird und welche die Figuren umgeben. Engell betont hierbei, dass nicht die Protagonisten die Quellen ihrer eigenen Visionen sind, dass der Horror also kein psychischer ist, sondern dass die Bilder des Schreckens der handelnden Szenografie entspringen.

»Die stärksten Bilder des Films kommen nicht von innen, sondern von außen, sie umhüllen die Figuren, wie das Meer von Blut, das aus dem Aufzug quillt, wenn die Türen sich öffnen, sind keine wahnhaften Figurenwahrnehmungen mehr, sie haben keine Herkunft innerhalb der Fiktion mehr, sondern sind Produkte der handelnden Szenerie selbst, des Hotels als ›Agentur‹, als zugleich architektonischem und praktikablem, angefüllten physischen Raum, aber auch als mythischem, historischem und psychischem Innen- und zugleich Außenraum, den die Figuren bewohnen und der sie bewegt. Innen und Außen unterscheidbar zu machen, ist eine der Hauptfunktionen des Architektonischen, die hier nach und nach völlig erodiert und in ihr Gegenteil umschlägt. So ergreift nicht nur die Innenwelt der Figuren Besitz vom äußeren Raum und umgekehrt, auch die – vom Haus als Haus eigentlich natürlich gerade ausgeschlossene – Außenwelt dringt in das Haus ein.«⁴¹

Diese Ununterscheidbarkeiten zwischen Innen und Außen gelten, wie Engell weiterführt, auch für die Zeit, für die Simultanität von Vergangenheitsschichten, die wirkungsvoll in die Gegenwart hineinreichen.⁴²

Mit was für einer Macht des Schreckens haben wir es nun aber in *O SOM AO REDOR* zu tun? Was für eine Szenografie entsteht in der Abgeschlossenheit dieser Architektur einer Straße, in der ebenfalls eine gewalttätige Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht, in welche gespenstische Gestalten und Traumbilder eindringen, wie auch die Referenzen an diesen ganz spezifischen Horrorfilm *THE SHINING*? Wie bereits beschrieben, endet zu Beginn die Kamerafahrt, die zunächst dem Mädchen auf Rollschuhen folgt, in einem umzäunten Bereich. Die Architektur dieses Films ist weniger mächtig, dynamisch und handlungsfähig. Die Figuren werden von ihr nicht bewegt und angetrieben, sondern vielmehr eingezäunt, eingeschlossen und stillgestellt. Die unklaren Er-

39 Ebd., S. 264.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 265.

42 Ebd.

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.