

9.3 Geschichten des Patriarchats

Am Ende sind Bia und ihre Familie auf einer Terrasse zu sehen. Aufgeregt feuern sie Böller ab, um den lärmenden Hund zum Verstummen zu verbringen beziehungsweise um auf die Ruhestörung mit mehr Lärm zu antworten.¹⁰ Zu jedem Knall der Feuerwerkskörper wird das Bild kurz angehalten, stillgestellt und es werden die Reaktionen der Familienmitglieder und des aufaulenden Hundes gezeigt. Der Erfolg der akustischen Konditionierung des Tieres ist, wenn überhaupt, vermutlich nur ein kurzer. Die verzerrten Gesichter der Gruppe werden dabei kurz durch den Schein der Explosionen erleuchtet, was an fotografisches Blitzlicht erinnert. Diese finalen, filmischen Schnappschüsse spannen einen Bogen zu den schwarz-weißen Fotografien am Anfang des Films. Im letzten Bild schauen Bia, ihr Ehemann und ihre Tochter freudig zusammengezuckt in Richtung der Feuerwerkskörper, während ihr Sohn sich die Ohren zuhält und den Kopf einzieht. Das Bild wird etwas länger angehalten, bevor es in den Abspann ausgeblendet wird. Mit diesen ungewöhnlichen Familienporträts akzentuiert der Film mit jedem Knall den fragmentarischen Charakter dieser Aufnahmen, die für sich allein ebenso wenig über die gesellschaftlichen Zusammenhänge verraten, wie die schwarz-weißen Fotografien zu Beginn etwas über die ökonomischen Umstände und sozialen Konstellationen der Wirklichkeiten einer brasilianischen Zuckerrohrplantage vergangener Jahrhunderte preisgeben können.

Kleber Mendonça Filho fordert für ein Verständnis seines Films kein fundiertes historisches Wissen, wenn er im Prolog in der Fotoserie soziale Umstände einer Zuckerrohrplantage erahnen lässt. Mit diesen Bildern ruft er jedoch eine der wichtigsten Referenzen der brasilianischen Soziologie auf: das 1933 veröffentlichte *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft* (*Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*) von Gilberto de Mello Freyre.¹¹ In diesem Hauptwerk beschreibt der Soziologe und Anthropologe die Ausformung der brasilianischen Familien und arbeitet die Bedeutung der Relationen zwischen diesen beiden Bauwerken für die soziokulturelle Entwicklung der brasilianischen Gesellschaft heraus. Eine besondere Rolle spielt dabei der Patriarchalismus, dessen hierarchische Struktur, so Freyre, mit der Architektur des Herrenhauses eng verbunden ist und eine spezielle brasilianische, soziale und politische Organisationsweise und Ausprägung erfährt. Alles ist im Besitz eines Mannes, wird von diesem verwaltet und befehligt: Herrenhaus, Sklavenhütte, Ländereien, teils ganze Städte; Sklaven, die Bediensteten, Verwandte, Kinder, Ehefrauen, Geliebte, Geistliche oder Politiker. In dieser Architektur der Inklusion beschreibt Freyre dabei das Sexualleben zwischen Weißen, vor allem Portugiesen, Schwarzen, aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern, und der indigenen

10 Der Klang von Böllern ist ein markanter, nahezu historischer in Brasilien. In den Armensiedlungen, den Favelas, werden Feuerwerkskörper als Kommunikationsmittel eingesetzt, mit denen sich Mitglieder lokaler Drogenbanden beispielsweise vor dem Eintreffen der Polizei warnen. In den reichen Vierteln und den Stadtteilen, wo die Favelas oder der Drogenhandel beseitigt wurden, ist dieser Klang in den letzten Jahren vielerorts verschwunden.

11 Vgl. Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982.

Bevölkerung, sowie ihre daraus resultierende Vermischung, als einen positiven Aspekt der Entwicklung der brasilianischen Kultur.¹²

Die schwarz-weiße Einführung in den Film kann somit als ein historisches Fundament verstanden werden, auf dem diese Straße, ihre Geschichten und Bilder erbaut wurden. Die einzelnen Handlungsstränge der verschiedenen Charaktere, von Frauen, Kindern und Männern, sind in einem gesellschaftlichen Geflecht miteinander verbunden, das zwar in der modernen Architektur wie ein normales Netzwerk aus Arbeitgebern und Angestellten wirkt, in dem es jedoch weiterhin vor allem weiße Herren und dunkelhäutige Bedienstete gibt. Der Film erzählt von einem Nachkommen der Alleinherrscher, einem Großgrundbesitzer, dem Patriarchen Francisco, dem die Straße und viele Immobilien gehören und der, zumindest gefühlt, auch die Bewohner der Gebäude besitzt. Der Wachmann Clodoaldo benötigt seinen Segen, um in seinem Revier als Wachmann zu arbeiten. Francisco ist altmodisch. Seine Wohnung und die Straße bedeuten ihm jedoch nicht so viel wie sein Landsitz, eine alte Zuckerrohrplantage, wohin er sich am liebsten mit seinen Familienmitgliedern zurückziehen möchte, die aber alle schon länger nicht mehr dort waren (Abb. 38). Francisco hat in seinem Viertel das Sagen und beschützt seine Verwandtschaft, auch wenn er weiß, dass diese Straftaten begehen, wie sein Enkel Dinho, der offensichtlich öfter Autos aufbricht, um CD-Player zu klauen. Trotz einer gewissen hierarchischen Strenge wird Francisco auch als ein gütiger, liebevoller Großvater gezeigt, der sich um seine Familie und seine Untergebenen kümmert. Er scheint seine Rolle als Familienoberhaupt zu genießen, was vor allem auf dem Kindergeburtstag im Hause seines Sohnes Anco zu sehen ist, wenn eine große familiäre Gesellschaft in einem der wenigen harmonischen Momente das Lied »Feliz aniversário«¹³ anstimmt und das Geburtstagskind, ein junges Mädchen, besingt: »möge dein Zuhause der Wohnort der Freude sein, die Zuflucht des Glücks.«¹⁴ Die Bauweise des einstöckigen, kleinen und älteren Hauses von João Onkel Anco ist inmitten der hohen Neubauten und Baustellen ungewöhnlich.¹⁵ Es wird im Kontrast zu den anderen Gebäuden auch durch keine größeren Sicherheitsvorkehrungen geschützt, sondern allein durch eine Klingelanlage mit Kamera. Der niedrige Gartenzaun, der den Vorgarten begrenzt, lädt eher zum Verweilen und zum nachbarschaftlichen Plaudern ein, als dass er Einbrecher abwehren könnte. Ancos Haus wirkt wie ein sentimentales, bewusst ungesichertes Dazwischen, wie ein individuelles, architektonisches Statement zwischen dem damaligen Herrenhaus und dem modernen Herrenhochhaus.

Francisco, Anco, João und Dinho bilden ein einsames viriles Spektrum der Generationen. Über Ehefrauen, Mütter, Tanten oder sonstige Frauen erfährt man nicht viel. Allein in der Geburtstagszene sind einige Frauen zu sehen, deren Zugehörigkeit zur Familie jedoch nicht geklärt wird. Die Männer leben einsam, haben keine Partnerinnen

12 Vgl. ebd., S. 21ff. und S. 253ff. Freyres Ansichten stießen natürlich auch auf Kritik, die jedoch für den Film nicht weiter von Belang ist. Siehe auch Jens Soentgen: »Das Liebesgebot der Rassenmischung«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.10.2000, <http://goo.gl/JoD3hy>

13 Die Geburtstagsrunde singt hier das Lied »Feliz aniversário (Canções de cordialidade)« des brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos mit einem Text von Manuel Bandeira.

14 Übersetzung M. S.: »seja a casa onde mora / a morada da alegria / o refúgio da ventura«.

15 Eigentlich ebenfalls ein sehr neues Gebäude, das jedoch aufgrund der raschen Vertikalisierung eine Ausnahme im Stadtbild darstellt.

und führen keine glücklichen Beziehungen. Ihre dunkelhäutigen Hausangestellten, Angehörige der Unterschicht, wirken in einigen Szenen wie Mitglieder einer ökonomisch bedingten Ersatzfamilie. Der Patriarchalismus ist ein einsamer und die Männer konzentrieren sich eher auf ihre Arbeit, das Immobilienwesen. Anco erzählt João nur flüchtig von einer verflochtenen Liebe, die ihm nach vielen Jahren folgenlos bei einer Wohnungsbesichtigung wiederbegegnete. Die Affäre zwischen João und Sofia, die zunächst ernsthafter und intimer zu werden scheint, endet abrupt und emotionslos, ohne dass man etwas über genauere Umstände erfährt. Zwar reden die beiden kurz über Familie und Heirat, doch verlaufen diese Gespräche immer in ökonomischen Fragen nach Lebenszeit – Sofia möchte noch warten – oder über das Geld, das João's Familie besitzt.

Die historisch gewachsene Männerherrschaft wird von einer Naturverbundenheit begleitet, die zugleich nostalgisch erscheint. In einer zusammenhangslosen Szene, in welcher Anco sein Haus verlässt, schaut er die Straße hinunter. Im Gegenschnitt ist diese, offensichtlich in einem subjektiven Erinnerungsbild, in einem vergangenen Zustand zu sehen: niedrige Häuser, Erdboden, alte Autos, viele grüne Bäume; dazu verstummen im Ton der Baustellenlärm und das Schleifen einer Maschine wird durch Vogelgezwitscher und das Rauschen der Blätter im Wind ersetzt. Während Clodoaldo erster Nachtwache wird das Oberhaupt Francisco dabei beobachtet, wie er allein im Meer schwimmen geht. Als ihn später Sofia und João in seinem Landhaus besuchen, gehen die drei nach einem Nickerchen in der Hängematte unter einem Wasserfall baden. Diese wenigen Augenblicke in der Natur, im Grünen und im Wasser, stehen im Kontrast zu den Bildern der trostlosen, urbanen Betonwüste. Zwischen den stets durch Mauern begrenzten Bildern wirken sie wie das einzige konkrete Glück, wie die letzten lebendigen Momente für die sich das ökonomische Schaffen und Bauen lohnen.

9.4 Filmische Architekturen

Laut Lúcia Nagib liegt das Geheimnis von *O SOM AO REDOR* in einer einfachen, aber schwer realisierbaren Formel: in der perfekten Integration von Form und Inhalt.¹⁶ Über viele Szenen hinweg wird durch Kadrierungen, Kamerabewegungen oder Montage das Bewusstsein von Mendonça Filho für die ästhetischen Zusammenhänge zwischen Architektur und Film sichtbar. Im Zusammenspiel der architektonischen Grenzen und der Begrenzungen der Bilder inszeniert er eine gegenwärtige Gefangenschaft der Mittelschicht, die nicht nur als ein lokales Problem, sondern als universell für ein globales, zeitgenössisches Bauen verstanden werden kann. In dem paternalistischen Setting organisiert Mendonça Filho all die alltäglichen Geschichten seiner Straße zugleich als filmische Begebenheiten, in denen es stets um Verhältnisse von eigentümlichen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten dieser räumlichen Gestaltung und um spezifische Relationen von Bildern und Tönen geht. Es ist der Verdienst des Regisseurs, dass er die Wirklichkeit seiner Lebenswelt mittels des Films nicht in einer realistischen Ästhetik,

16 Vgl. Lúcia Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«, *Folha.com*, São Paulo, 17.02.2013, <http://goo.gl/wjrfYS>