

einige grundlegende Gemeinsamkeiten der sehr unterschiedlichen Szenografien dieser Filme umreißen. So wie sich FILM als eine Geschichte der Wahrnehmungsreduktion und mit Deleuze als eine Abfolge beziehungsweise Auslöschung von Bildtypen beschreiben lässt, so lassen sich auch in den brasilianischen Filmen Choreografien und Koordinaten der Enge ausmachen. Dabei lässt sich zum einen jeweils über den gesamten Film oder über Sequenzen hinweg durch Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Montagemethoden oder durch die Mise en Scène ein Dispositiv-Werden beobachten, das heißt eine Art programmatische Installation der engen Anordnungen, die zugleich mit einem Eintreten oder Einleben der Figuren in diese Dispositive verbunden ist. Zugleich kann sich hierbei auch die Fragilität und Beweglichkeit dieser Einrichtungen zeigen, wenn diese, oder zumindest bestimmte Aspekte, aufgebrochen und überwunden werden, wie beispielsweise im Falle der Flucht aus dem Quarantänegefängnis in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*. Zum anderen geht mit diesem Dispositiv-Werden in jedem dieser Filme auch eine Zuspitzung, eine Verengung einher, das bedeutet, dass durch filmästhetische Verfahren Fluchtlinien entstehen, die wie in FILM in geschlossenen Zimmern zusammenlaufen und die Handlungen auf dramatische Punkte bringen, an denen die Konflikte auf gewisse Weise eskalieren oder sich auch die Machtverhältnisse der Dispositive klären oder auflösen.

4.2 Konzepte der brasilianischen Bilder der Enge

In den hier besprochenen jüngeren Werken der brasilianischen Filmgeschichte und ihren ungleichen Dispositiven verdichten sich formale Gemeinsamkeiten und Motive. Dabei kann man nicht von einer einheitlichen Ästhetik oder einer kontinuierlichen Entwicklung der engen Form im gegenwärtigen brasilianischen Kino ausgehen, aber es fällt auf, dass die Filme durch ihre Raumästhetiken einen bestimmten Blick auf die brasilianische Gesellschaft unter engen Bedingungen werfen, auch wenn das soziale Miteinander beispielsweise in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* im Rahmen einer globalen Wirklichkeit gedacht wird. Die Filme sind jedoch nicht nur Spiegel einer bestimmten brasilianischen Gesellschaft oder der globalen Zusammenhänge, sondern vielmehr Reflexionsräume der Architekturen und Wahrnehmungsverhältnisse, die gesellschaftliche und affektive Beziehungen ermöglichen oder verhindern. Trotz aller Verschiedenheiten dieser Bilder möchte ich von einer speziellen Ausprägung der engen Form in Brasilien sprechen. Erst mit diesen Filmen lässt sich die enge Form als ein spezifisches Phänomen mit besonderen Kennzeichen beschreiben. Um diese vereinigenden Perspektiven in den folgenden Filmanalysen besser nachvollziehen zu können, sollen vorab vier Konzepte definiert werden, die nicht in jedem Film streng durchgearbeitet werden, die jedoch eine Orientierung beim Lesen bieten sollen. Es handelt sich dabei um wesentliche Punkte, die Produkte der ersten Sichtungen sind und die folglich in den einzelnen Betrachtungen vertieft werden.

1. Begrenzter Raum

Erster Aspekt ist, dass all diese Filme von begrenzten Räumlichkeiten erzählen. Teils halten sich die Protagonisten über die gesamten Geschichten hinweg in wenigen Zim-

mern auf, die sie nicht verlassen, teils entsteht die Enge zwischen wenigen räumlichen Koordinaten. Alle Filme zeichnen sich dabei auch dadurch aus, dass die brasilianische Gesellschaft – wie auch die restliche Welt – außerhalb der geschlossenen Schauplätze und ihrer eigenen Wirklichkeiten verschwindet. Die abgegrenzten Innenräume entwerfen Zellen, in denen sich eigenartige soziale Funktionsweisen, Regeln und Verhaltensmuster entfalten. Das Umfeld dieser reduzierten Lebensräume ist visuell zumeist nur erahnbar.

2. Begrenzte Bewegung

Durch die architektonischen Bedingungen stagnieren die Handlungen in den engen Dispositiven, welche den Figuren bestimmte Bewegungsräume vorgeben. Auch wenn die filmischen Räume trotz der Begrenzungen der gezeigten Wirklichkeiten stets in Bewegung bleiben, stellt die Enge für die Protagonisten Situationen des Stillstands und manchmal auch der Gefangenschaft dar. Dabei werden die Protagonisten mit Krisen konfrontiert und müssen Probleme lösen, die durch die Kräftefelder der Dispositive und durch die Einschränkung ihrer Bewegung entstehen.

3. Begrenzte Wahrnehmung

In der räumlichen Begrenztheit und durch die Bewegungslosigkeit werden spezifische Wahrnehmungen der Protagonisten etabliert. In der Organisation von Wahrnehmungen und Sichtbarkeiten bilden sich dabei zwischen verschiedenen Beobachtern auch blinde Flecken beziehungsweise nicht sichtbare Bereiche aus, Zonen außerhalb von einzelnen Wahrnehmungen. Die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen verschiedenen Personen werden zudem wesentlich von medialen Anordnungen bedingt und geformt. An der Konfiguration der filmischen Enge sind unterschiedliche visuelle und auditive Medien beteiligt, wie Spiegel, Kameras, Video, Fernsehen oder Überwachungsbildschirme. Durch Medien erfährt der Zuschauer manchmal auch bruchstückhaft etwas über die Welt außerhalb der begrenzten Räume, wodurch sie dramaturgisch ein befreiendes Potenzial entfalten können.

4. Begrenzte Beziehungen

Die einzelnen Protagonisten nehmen in diesen räumlichen Strukturen Positionen ein, die ihre sozialen Beziehungen und auch die Beobachtungsverhältnisse untereinander bestimmen. Diese hängen eng mit Berufen, mit der Arbeit und den ökonomischen Abhängigkeiten der Figuren zusammen. Durch die professionellen Relationen zwischen einigen Akteuren werden Machtpositionen oder Begehrensstrukturen im Rahmen räumlicher Gebilde erkennbar, als Effekte von Wohnordnungen und Arbeitsorganisationen. Dabei geht es immer auch um die Frage, inwiefern in der Enge affektive Bindungen, Zärtlichkeit und Liebe entstehen können. Jeder der analysierten Filme erzählt von intimen, aber auch von lieblosen Beziehungen zwischen Frauen und Männern, die durch Blickstrukturen, Formen der Kommunikation und des Körperkontakts etabliert werden; die durch die räumlichen Umstände ermöglicht werden, aber zugleich in den Dispositiven der Enge immer auch erst ausgehandelt werden müssen.