

te und dann weltweit unter diesem Begriff beobachtet wurde, immer noch wird, und der als filmästhetische Erscheinung einen länderübergreifenden Status erlangte. Wie eine kennzeichnende realistische Ästhetik des Films vom italienischen Neorealismus bestimmt wurde, so definiert der brasiliianische Film die Enge.

4.1 Dispositive der Enge

Im Anschluss an Bellours Besprechung von FILM habe ich die sich verengende filmische Wirklichkeit mit dem von ihm beschriebenen Konzept von innerfilmischen Zimmer-Dispositiven zusammengebracht. Der Begriff des Dispositivs erscheint mir hierbei sinnvoll, da mit ihm neben der Vorstellung eines räumlich abgeschlossenen Kino-Dispositivs und eines dunklen Saals auch die einer offenen, sich formierenden Organisationsweise einhergeht, mit der sich die Beschaffenheit der engen Form meines Erachtens erfassen lässt. Ich schließe hierbei an den Begriff im Sinne von Michel Foucault an, demnach das Dispositiv eine Ordnung aus verschiedenartigen materiellen und immateriellen Elementen, wie beispielsweise Techniken, Architekturen oder Wahrnehmungsweisen ist, in denen bestimmte Praktiken und Formen des Wissens, der Affekte oder der Machtverhältnisse entstehen:

»Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen Elementen sich herstellen kann. [...] Drittens versteh ich unter Dispositiv eine Art von [...] Formation deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat auf einen Notstand zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«¹

Gilles Deleuze hat den Dispositivbegriff auf eine sehr optische, filmische Weise beschrieben und als eine Art ›Beleuchtungs-Ordnung‹, in der es um Fragen nach dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren geht:

»Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen Roussels sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen. Die Sichtbarkeit verweist nicht auf ein Licht im allgemeinen, welches zuvor schon existierende Objekte erhellen würde; sie ist aus Lichtlinien gemacht, die variable, von diesem oder jenem Dispositiv nicht zu trennende Figuren bilden. Jedes Dispositiv hat seine Lichtordnung – die Art

¹ Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119-120.

und Weise, in der dieses fällt, sich verschluckt oder sich verbreitet und so das Sichtbare und das Unsichtbare verteilt und das Objekt entstehen oder verschwinden lässt, welches ohne dieses Licht nicht existiert. Das ist nicht nur die Malerei, sondern auch die Architektur: das ›Gefängnisdispositiv‹ als optische Maschine, um zu sehen, ohne gesehen zu werden. Wenn es eine Geschichtlichkeit der Dispositive gibt, so ist diese eine der Lichtordnungen, aber auch eine der Aussageordnungen.«²

Trotz der geschlossenen Situationen und teils auch Gefangenschaften soll im Rahmen der Bilder der Enge nicht der Eindruck entstehen, bei den Dispositiven dieser Filme würde es sich um hermetisch abgeschlossene Räume und starre Bauweisen handeln. Daher möchte ich für das Verständnis der Dispositive der Enge nicht zu sehr die bekannten Bilder architektonischer und maschineller Anordnungen des dunklen Kinosaals oder des panoptischen Gefängnisses aufrufen.³ Ich würde Bellours Betrachtungen zu den filmischen Zimmer-Dispositiven und ihrem reflexiven kinematografischen Potenzial folgen, möchte jedoch für meine Analysen annehmen, dass die Dispositive der Enge die Zimmer und geschlossenen Wohnräume in eigenartige Projektionsräume verwandeln, mit je spezifischen (Licht-)Ordnungen und Machtverhältnissen. Innerhalb des Films entstehen diese heterogenen Konstellationen aus räumlichen Verhältnissen, aus bestimmten Bildtypen, aus technischen Apparaten oder aus Wahrnehmungsrelationen. Die Dispositive der Enge sind zum einen optische wie akustische Gefängnisse, weil sie die Bewegungen der Figuren beschränken, zum anderen auch bewegte kinematografische Konstruktionen, da es in ihnen immer auch auf gewisse Weise um dynamische Projektionsverhältnisse und um die Entstehung neuer Sichtbarkeiten und Bilder geht: das eigentümliche voyeuristische Dispositiv in *O CHEIRO DO RALO*, in welchem auch eine unsichtbare Macht aus einem dunklen, leuchtenden Abfluss das Begehr des Protagonisten leitet; die Quarantänestation in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, in welcher die gefangenen Blinden in einen absonderlichen weißen Raum eintauchen bevor sie in eine neuartige urbane Wirklichkeit entkommen können; das Überwachungsapartment in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*, in dem unter beständiger Observation eine Videokünstlerin ihren Schauspieler und Liebhaber dokumentiert und sich zugleich selbst in dieser Begegnung mithilfe einer Kamera reflektiert; und die Straße in *O SOM AO REDOR*, in welcher eine paternalistische Organisation des Wohnens und ihre Machtstrukturen durch ein bewegliches Überwachungsdispositiv und durch filmische Bilder des Horrorgenres heimgesucht werden.

Um die Vorstellung dieser Dispositive als enge beziehungsweise als bewegliche und sich verengende Formationen zu schärfen, möchte ich nach der Diskussion von *FILM*

2 Gilles Deleuze: »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162, hier: S. 154.

3 Für eine genauere Diskussion des Dispositiv-Begriffs siehe auch Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 160ff; Joachim Paech: »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 465-498; sowie Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 118ff. Siehe bei Frahm auch die fundamentale Auffassung eines dynamischen, konstruierten, bewegten wie medialen filmischen Raums, ebd., S. 105ff.

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 brasiliianischen 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 programmatiche 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 Fluchlinien 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 brasiliianischen Bilder der Enge

In den hier besprochenen jüngeren Werken der brasiliianischen 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 brasiliianischen Kino ausgehen, aber es fällt auf, dass die Filme durch ihre Raumästhetiken einen bestimmten Blick auf die brasiliianische 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 brasiliianischen 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 vereinenden 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-