

jedoch keine strenge Taxonomie erarbeitet werden, mit welcher filmische Enge leicht katalogisiert werden kann, um sie gewissermaßen nach einem standardisierten Schema erkennen zu können, sondern ich möchte vielmehr Besonderheiten und Relationen eines beweglichen Ensembles beschreiben, durch welche Filme Enge nicht nur als ein räumliches, sondern als ein filmspezifisches, ästhetisches Phänomen denken. Diese brasilianischen Filme ermöglichen somit eine erste Korpusbildung, durch welche der Begriff der Enge als eine neue Perspektive zum Verständnis filmischer Ordnungen eingeführt werden soll.

Es mag möglicherweise überflüssig erscheinen, dass ich hierbei in einigen Fällen auch detaillierter auf vorherige Arbeiten der Regisseure eingehe. Dies könnte den falschen Eindruck erwecken, es ginge mir zu sehr um individuelle Stile und die Handschriften einzelner Autoren. Ich halte diese genauere Einführung in das Werk der brasilianischen Filmemacher für wichtig und notwendig, zum einen, da sie über Brasilien hinaus wissenschaftlich kaum bis überhaupt keine Aufmerksamkeit für ihr Schaffen erlangen konnten – und ich sie somit erstmals bekannt mache –, zum anderen, da sich vor allem bei Meirelles, Brant und Mendonça Filho eine tiefgründigere Beschäftigung mit filmischer Geschlossenheit und Enge beobachten lässt, weshalb ich es für sinnvoll halte, relevante Vorarbeiten und konzeptuelle Schwerpunkte zu beleuchten.<sup>4</sup>

### 1.3 Einengung der Enge

Das, was ich als enge Form des Films bezeichnen möchte, soll zwischen den gemeinsamen Koordinaten der verschiedenen Ästhetiken und Kontexten der analysierten Filme Kontur annehmen. Ohne bereits auf Details einzugehen, sind es im Wesentlichen vier Punkte, welche meinen Betrachtungen zugrunde liegen. Das wären, erstens, die Räume, in denen diese Filme nicht nur angesiedelt sind, sondern die sie selbst erst mit filmischen Mitteln als bewegte Szenografien entfalten. Ob in privaten Wohnungen, an Arbeitsplätzen, in einer Quarantänestation oder in der Nachbarschaft eines ganzen Viertels: in der Begrenztheit der Architekturen und den Rahmungen der Bilder wird es für die Protagonisten auf verschiedenartige Weise eng, und vor allem das Verhältnis zwischen den Zimmern der gezeigten Schauplätze und die Fluchtpunkte der Konstruktion dieser Räume als filmische Wirklichkeiten gilt es zu beschreiben.<sup>5</sup> Zweitens erforschen die Filme insbesondere die Wahrnehmungsverhältnisse, die mit diesen Räumen einhergehen beziehungsweise die Beziehungen oder auch Machtverhältnisse, die durch Blickkonstellationen und Anordnungen von Sichtbarkeiten in ihnen entstehen. Zwischen Beobachtern und Beobachteten eröffnen sich dabei auch eigenartige, neuartige Wahrnehmungsräume: die weiße, milchige Sphäre der Blinden in ENSAIO SOBRE

4 Wobei ich im Anschluss an Leo Braudy behaupten möchte, dass es Regisseure gibt, die der engen Form zugeordnet werden können, so wie dieser Regisseure zwischen der *offenen* und der *geschlossenen* Form aufteilt – dazu gleich mehr. Vgl. Leo Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, Chicago/London: University of Chicago Press 1984, S. 44ff.

5 Zur Konstruiertheit des filmischen Raums vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 12ff. und S. 105ff.

A CEGUEIRA, die Ununterscheidbarkeiten zwischen fiktionalen und dokumentarischen Bildern in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG oder die Übergänge zwischen Wirklichkeit und Illusion sowie Gegenwart und Vergangenheit in O SOM AO REDOR. Drittens ist bedeutsam, inwieweit diese Räume und Wahrnehmungen durch Medien geprägt werden, welche Rolle diese bei der räumlichen Grenzziehung einnehmen und wie sie zur filmischen Enge beitragen. Bilder anderer Medien bewohnen mit den Protagonisten die filmischen Räume, sie registrieren, dokumentieren, überwachen; sie ermöglichen besondere Wahrnehmungskonstellationen, wie etwa Voyeurismus und Exhibitionismus, und sie verengen diese zugleich. Neben Apparaten wie künstlerischen oder überwachenden Kameras (O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG, O SOM AO REDOR) ist es unter anderem auch ein Glasauge (O CHEIRO DO RALO), dessen vermittelnde Funktion in den Beziehungen der Protagonisten hervorsticht. Und schließlich sind es, viertens, Affekte und ihre Bilder, die in den Räumen und Wahrnehmungsordnungen auftauchen, welche mit ihren Qualitäten und Potenzialen zu Fluchtpunkten der menschlichen Relationen werden; die von Verlangen, Liebe, Verachtung oder Gewalt erzählen, und am Ende der Filme – am Höhepunkt der Verengung – vermehrt zu Großaufnahmen des Erstaunens und der Verwunderung führen, bei unterschiedlichen Konsequenzen für die Protagonisten.

Zwischen diesen Ordnungslinien all der unterschiedlichen Geschichten meiner Sammlung wird deutlich, dass es sich bei ›engen Filmen‹ um solche handelt, die sichtbar machen, dass eine filmische Reflexion über Enge diese auch erst als filmische Enge, das heißt als eine der Bilder, hervorbringen muss. Dies hat letztlich zur Folge, dass die Protagonisten dieser Filme nicht nur in brasilianischen, sondern zugleich in filmischen Wirklichkeiten beheimatet sind, und bestimmten Charakteren schließlich nicht nur die Enge einer brasilianischen, sondern einer filmischen Lebenswelt zum Verhängnis wird. Wenn sich die Bilder der Enge am Ende zuspitzen, dann können Ausweglosigkeiten bisweilen tödlich verlaufen; oder aber der Film verweist auf etwas, das die abschließenden Affekte und ihn selbst übersteigt; etwas, das einen Ausweg aus der Enge bieten könnte, das in den Bildern der Enge jedoch selbst nicht sichtbar wird.

Bei meinem Ansatz geht es somit nicht einfach um ›Enge im Film‹, denn sie ist nicht etwas, das sich augenscheinlich beobachten lässt, wie beispielsweise Farbe oder Autos im Film. Bei Enge handelt es sich nicht um eine leicht definierbare Angelegenheit, sondern vielmehr um offene Relationen und bewegte Anordnungen von zusammenwirkenden Bestandteilen des Filmischen. Der Film kann als das privilegierte Medium der Enge betrachtet werden. Kein anderes besitzt die akustischen und visuellen Möglichkeiten, um enge Wirklichkeiten wahrnehmbar zu machen. Kein anderes hat sich im Verlauf seiner Geschichte so ausführlich mit Formen von Engen unterschiedlichster Art auseinandergesetzt, keines so detaillierte Formen für Enge entwickelt. Weder die Literatur noch die Malerei, weder Fotografie noch Fernsehen oder Internet können mit ihren Texten, Bildern und Tönen ähnliche Universen erschaffen, um Enge als medien-spezifisches Phänomen sichtbar zu machen.