

außerhalb des Films keine Formen der Verhandlung existieren.⁶⁴ In der thematischen und ästhetischen Krise des Genrefilms der 1960er- und 1970er-Jahre spiegelt sich somit laut Braudy auch eine soziale Neudefinition.⁶⁵ In dieser Phase verlieren für ihn auch die Unterscheidungen zwischen einem geschlossenen und dem offenem visuellen Modus, aber auch zwischen populären und ernsten kulturellen Produkten ihre einstige Bedeutung. Als vagen Ausblick prophezeit Braudy, dass die aktuellen Regisseure des Genrefilms neue Formen und Themen für das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum finden müssen, damit in einem sozialen System, das potenziell Raum für Freiheiten bietet, neue Gemeinschaften begründet werden können. Diese kommenden gemeinschaftlichen Formen waren zu Braudys Zeit noch unklar, doch ihm zufolge liegt weiterhin eine offene Kraft wie Chance allein im kinematografischen Dispositiv, durch welches viele Individuen in Kinosälen Teil eines zugleich persönlichen wie kollektiven Voyeurismus werden, als Mitglieder einer Gesellschaft, die sich in der abgeschlossenen Dunkelheit selbst beobachtet und erforscht.⁶⁶

2.5 Neue Geschlossenheiten

Wie ging es nach Braudy weiter? Wie entwickelten sich die offene und die geschlossene Form und ihre Mischformen im Genrefilm, aber auch unabhängig von diesem? Inwiefern spielte die Frage nach der Relation zwischen Individuum und Gesellschaft, die in Braudys Ausblick in den 1970er-Jahren tendenziell zu neuen filmischen Gemeinschaften führen sollte, dabei weiterhin eine Rolle?

Lorenz Engell, dessen Filmgeschichtsschreibung in seinem Buch *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (1992) ebenfalls mit den Filmen des amerikanischen New Hollywood endet,⁶⁷ erläutert, dass neben den sozialen und politischen Ereignissen der »Sad Sixties« vor allem auch die Ausbreitung des Fernsehens entscheidend für die ökonomische wie ästhetische Krise Hollywoods verantwortlich war.⁶⁸ Im Gegensatz zum Kino war das Medium Fernsehen zunehmend omnipräsent, es zeichnete sich durch eine Montage von Bildern unterschiedlicher Herkunft aus, von Spielfilmen, Werbeblöcken, Nachrichten, Soaps oder Spielshows, die verstreut betrachtet wurden; es präsentierte Zusammenhänge einer Wirklichkeit, die zufällig, unverbunden, kontingent und kontextlos erschienen. Im Vergleich zum Kino bestimmten die kleineren Fernsehbilder die Wahrnehmung des Rezipienten auf eine neuartige und alltäglichere Weise. Durch das Fernsehen entstand nicht nur eine andere Wirklichkeit der Produktion, sondern auch

64 Vgl. ebd., S. 180f.

65 Braudy geht nicht genauer auf politische Ereignisse ein, aber er erwähnt flüchtig das Jahr 1968 und den Vietnamkrieg, vgl. ebd., S. 174f.

66 Vgl. ebd., S. 181.

67 Vgl. L. Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, S. 287f. Im darauffolgenden, letzten Kapitel geht Engell dann auf die Filme Peter Greenaways und auf den Einfluss des Fernsehens im britischen Kino ein.

68 Vgl. ebd., S. 258ff. Als politische Ereignisse sind hier z.B. die Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy (1963) oder die Martin Luther Kings (1968) zu nennen.

der Rezeption, die ein neues Verhältnis zur Welt eröffnete:⁶⁹ »Das Fernsehen verlangt auch nicht, daß man sich darauf konzentriere. Man kann gut nebenher etwas anderes tun. Und es hat, verglichen mit dem Kino, den unmittelbareren Zugang zur Wirklichkeit.«⁷⁰

Man könnte behaupten, dass Braudy in seiner Perspektivierung der Entwicklung der geschlossenen und offenen Form im Genrefilm, vor allem hinsichtlich des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, den Einfluss des Fernsehens auf die Rezeption des Zuschauers nicht erkannt hat. Zwar könnte man feststellen, dass die Ausbildung des Genrefilms auch unabhängig davon weiterging, aber gerade in Bezug auf die Entwicklung neuer Sinnhorizonte und Gemeinschaften, die Braudy im Kino und durch sein geschlossenes Dispositiv erhoffte, brachte das Fernsehen folgenreiche, unumkehrbare Auswirkungen mit sich. So Engell:

»Der Film war nie Spiegel der Gesellschaft, sondern ein Faktor zur Korrektur gesellschaftlicher Mangellagen. Das hat sich jetzt geändert. In die Position des Mediums, das in einem gewissen Abstand zur gesellschaftlichen Wirklichkeit und ihrer ökonomischen Struktur verbleibt und von da aus korrigierend, kompensierend wirkt, ist das Fernsehen eingerückt. In einer Gesellschaft, die nicht mehr vom Sinnverlust, sondern vom Sinniktat beherrscht wird, kann nur das Fernsehen auf die Dauer wirkliche Entlastung und einen Ausgleich des Sinnhaushalts bringen, indem es nämlich den Sinn pausenlos negiert und zersetzt.«⁷¹

Vor allem in der zweiten Phase des *New Hollywood* reagierten Engell zufolge die Regisseure, und allen voran Steven Spielberg, Francis Ford Coppola und George Lucas, auf den Verfall des eigenen filmischen Sinnhorizonts und auf die gesellschaftlichen Verhältnisse unter televisiven Bedingungen mit mindestens zwei neuen Ansätzen. Zum einen zeichneten sich viele Filme durch eine Ästhetik der Gewalt aus.⁷² Anstelle von neuen Gemeinschaften wurde durch die Inszenierung von physischer Gewalt das sichtbar, was von der Ordnung der Gesellschaft immer schon ausgeschlossen werden muss, damit sie funktionieren kann. Die neue filmische Gewalt negierte somit Sozialität und die gesellschaftliche Sinnproduktion und führte zum Gegenprinzip von neuen kollektiven Ordnungen.⁷³ Zum anderen beschäftigten sich die Regisseure des *New Hollywood* auch auf neuartige Weise mit ihrer filmischen Vergangenheit.⁷⁴ Das beste Exempel hierfür ist ein Film, der kurz nach Braudys Publikation erschien: *STAR WARS/KRIEG DER STER-*

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 261.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Ebd., S. 283.

⁷² Vgl. ebd., S. 266ff.

⁷³ Hier können Filme wie *UEL/DUELL* (USA 1971, R: Steven Spielberg) oder *TAXI DRIVER* (USA 1976, R: Martin Scorsese) genannt werden.

⁷⁴ Vgl. L. Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, S. 270ff. Laut Engell gelangt die Filmgeschichte mit dem Kino des *New Hollywood* an ein Ende, da historische Zusammenhänge verloren gehen: »Bis zur Nouvelle Vague hatte der Film eine Geschichte, aber kein Bewußtsein für Geschichte. Seit *New Hollywood* hat er ein Bewußtsein für Geschichte, aber keine Geschichte mehr.« Ebd., S. 288.

NE (USA 1977) von George Lucas.⁷⁵ Mit diesem Franchise, das bis heute durch zahlreiche Sequels existiert, schaffte Lucas ein Universum aus Filmzitaten, Klischees und Stereotypen, die dem Unterhaltungskosmos mehrerer Jahrzehnte entstammten, wobei Regeln verschiedener Genres – wie zum Beispiel des Westerns, des Kriegs- oder des Science-Fiction-Films –, unkonventionell miteinander verknüpft wurden. Durch die neuartige Form des Zitierens in den Filmen des *New Hollywood* wurden Fragmente und Strukturen einzelner Genres zwar aus ihren herkömmlichen Kontexten gerissen, waren jedoch für die Zuschauer weiterhin erkennbar, sodass eine vielschichtige Lesbarkeit und ein kennerhaftes Fan- und Expertentum zum wesentlichen Bestandteil des Filmkonsums wurden.

Ich kann an dieser Stelle nur flüchtig auf diese fundamentalen filmgeschichtlichen Veränderungen durch das *New Hollywood*-Kino eingehen, mit dem für Braudy vor allem im Rahmen des Genrekinos ein gewisses Ende der geschlossenen Form verbunden ist. Mit Braudy und auch Engell könnte man annehmen, dass mit dem gewaltsamen und referenzlastigen *New Hollywood*-Kino sowie mit dem Aufkommen des Fernsehens die Frage nach der Geschlossenheit im Film in einer neuen medialen wie filmischen Epoche weniger relevant wird. Dagegen spricht rückblickend allerdings die schlichte Beobachtung, dass auch in den 1970er-Jahren sowie in den darauffolgenden Epochen weiterhin namhafte Regisseure verschiedener Nationen mit formal geschlossenen filmischen Wirklichkeiten in Verbindung gebracht werden können. Auch wenn später im postmodernen Film schließlich andere Aspekte des Filmischen populär wurden und auch theoretisch in den Vordergrund rückten, so möchte ich annehmen, dass die Geschichte der geschlossenen Form nicht an ein Ende gelangte oder sich einfach in einer formalen Vielfalt auflöste – im Gegenteil. Meine Behauptung wäre, dass die geschlossene Form gerade in einer Zeit, in der ihre Bedeutsamkeit durch Bilder anderer Medien bedroht wurde, als eine konzeptuelle filmische Stärke reüssierte und sich in verschiedenen Genres andersartig ausbildete. Auch während eines neuen gesellschaftlichen und kinematografischen Sinnhorizonts hatte die geschlossene Form im internationalen Kino ihren ästhetischen Wert nicht eingebüßt, und dies aus verschiedenen Gründen: Der banalste ist gewiss, dass Regisseure auch weiterhin Geschichten an geschlossenen Orten drehten und die räumliche Abgeschlossenheit mit der formalen einherging. Zweitens war für einige Genres, wie beispielsweise den Horror- oder den Science-Fiction-Film, die Geschlossenheit weiterhin kennzeichnend und fundamental für ausweglose Narrationen, in denen Individuen oder Gruppen um ihr Leben kämpfen und versuchen mussten, aus ihrer Gefangenschaft zu entkommen. Drittens war und ist die geschlossene Form besonders dafür geeignet, durch formale Mittel räumliche Situationen zu schaffen, um beispielhafte, allegorische, scheinbar zeitlose Bedingungen der *conditio humana* und des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu arrangieren. Die geschlossene Form ermöglicht es durch ästhetische Mittel gewissermaßen Laborsituationen zu schaffen, in denen Protagonisten filmischen Umständen ausgesetzt sind und in diesen beobachtet werden können. Doch nicht nur die Protagonisten: die formale Geschlossenheit erlaubt nicht allein eine bestimmte Sichtweise auf die materielle Welt, sondern durch

75 Vgl. ebd., S. 274ff.

sie werden auch erst spezifische Blickkonstellationen, Wahrnehmungsweisen, Strukturen und Bedeutungshorizonte wahrnehmbar. Die geschlossene Form ist eine spezielle filmische Anordnung, die immer schon die filmische Wahrnehmung in ein Verhältnis zu anderen setzte, wie zum Beispiel zur menschlichen. Sie liefert somit nicht einfach Bilder von Wirklichkeiten, individuellen Perspektiven oder Gesellschaften bestimmter Epochen, sondern sie reflektiert dabei durch jeden Film immer auch die Bedingungen formaler Abgeschlossenheit unter besonderen Umständen. Die geschlossene Form entwickelt sich dabei auch stets durch Filme verschiedener Gattungen und Genres weiter, als ein visueller Modus mit Merkmalen, die in Genres einfließen, die sich jedoch auch über diese hinweg eigenständig entfalten.

2.5.1 Zukunftsvisionen der Geschlossenheit: 2001: A SPACE ODYSSEY/2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (1968, Stanley Kubrick) und THX 1138 (1971, George Lucas)

Eine historische Gegen-Hypothese zu Braudy wäre folglich, dass sich der Film gerade in einer Zeit, in der die Fernsehbilder in Konkurrenz zu den Filmbildern traten, auf seine formalistischen Stärken besann und Kosmen erschuf, die das neue Medium nicht derart hervorbringen konnte. Damit einhergehend möchte ich behaupten, dass die geschlossene Form eine sehr geeignete ist, um mediale Veränderungen und deren gesellschaftlichen Implikationen narrativ zu erfassen. In vielen Filmen der geschlossenen Form wird sichtbar, dass die räumlichen Begrenzungen nicht nur mit realen Architekturen und den Rahmungen der filmischen Bilder zu tun haben, sondern auch mit den Relationen zwischen diesen zu den Bildern anderer Medien, wie beispielsweise des Fernsehens oder der Videoüberwachung. In zahlreichen Werken scheint ein Interesse der Regisseure der geschlossenen Form darin zu liegen, einen neuartigen, technischen, ästhetischen oder qualitativen Wandel sowie einen Angriff auf die Geschlossenheit des Films durch andere Medien aufzuzeigen, wie zugleich den Einbruch anderer Bilder in den Film sichtbar zu machen. Dieses Eindringen führt jedoch nicht automatisch zu einer neuen Offenheit. Die geschlossene Form kann vielmehr als die visuelle Ordnung verstanden werden, durch welche gewissermaßen im Inneren des Films formale, dispositiv oder bildmediale Veränderungen beobachtbar und reflektierbar werden. Dabei muss es keineswegs um reale oder realistische Anordnungen gehen, sondern die geschlossenen Diegesen zeichnen sich oftmals durch ihre künstlichen Welten und fiktiven Wirklichkeiten aus, in denen es isolierte Personen mit Mächten zu tun bekommen, die ihr Leben bestimmen, jedoch ihren eigenen Einflussbereich übersteigen.

Als Beispiele zur Zeit des *New Hollywood* können diesbezüglich zwei herausragende Science-Fiction-Filme genannt werden: *2001: A SPACE ODYSSEY/2001: ODYSSEE IM WELTRAUM* (UK/USA 1968) von Stanley Kubrick und *THX 1138* (USA 1971) von George Lucas. Beide Filme erzählen von zukünftigen Gesellschaften, in denen die Protagonisten in geschlossenen Räumen und Systemen beständig überwacht werden und es für sie keinerlei offene Zonen jenseits der vorgesehenen, engen Architekturen und ihren Techniken, Kameras und Bildschirmen mehr gibt. In beiden Fällen müssen die Protagonisten in hochtechnisierten Gesellschaften einer beständigen Beobachtung und künstlichen Intelligenzen entkommen, von denen sie gefangen gehalten und in ihrer Indivi-

dualität eingeschränkt werden, da ihre subjektiven Bedürfnisse die technischen Abläufe und den Erhalt des Überwachungssystems bedrohen. In Kubricks Weltraum und in der unterirdischen Wirklichkeit von Lucas ist das menschliche Dasein auf unterschiedliche Weise ästhetisch und narrativ reduziert. In THX 1138 werden die Menschen jeweils mit drei Buchstaben und vier Zahlen zu kahlgeschoren Arbeitssklaven degradiert, müssen Medikamente nehmen, um ihre Emotionen und Sexualität zu unterdrücken oder ihre Religion vor einem virtuellen Gott praktizieren. Dem Menschen wird dabei nur noch das kleinstmögliche Sein und der minimalste Raum erlaubt, den das effiziente inhumane System für seinen Selbsterhalt benötigt. Diese schreckliche Wirklichkeit aus disziplinierter Arbeit und kontrolliertem Konsum von Pharmaka, Sexualität und Gewalt durch holografische Bilder wurde von Lucas in einem dystopischen Formalismus inszeniert, in dem beengende Settings dominieren.

Dazwischen sticht ein gänzlich weißer Raum heraus, der wie eine riesige, wandlose und endlose Hohlkehle anmutet, in den THX 1138 aufgrund seines auffälligen Verhaltens gesperrt wird. Dieser leere Raum, der an die weiße Kinoleinwand erinnert, wirkt in seiner Horizontlosigkeit einengend und schließt das Bild aufgrund einer fehlenden Perspektive zugleich in der Fläche ab. Vielleicht hat Lucas mit dieser simplen Räumlichkeit das eindrucksvollste Bild eines geschlossenen, futuristischen Bildraums geschaffen, der in seiner Einfarbigkeit potenziell endlos erscheint, aber zugleich in dieser visuellen Unendlichkeit für die Gefangenen umso auswegloser ist. Innerhalb der streng überwachten sozialen Organisation kann dieses sehr experimentelle Filmsetting als eine Art *Tabula rasa* verstanden werden, in der THX 1138 seine Individualität zurücklangt und daraufhin die Flucht ergreift.

Sowohl in THX 1138 als auch in 2001: A SPACE ODYSSEY ist das Entkommen aus der repressiven Beobachtung und der technischen Geschlossenheit nicht mit glücksversprechenden Auswegen verbunden. Kubricks Reise endet in einem Bogen vom Vormenschen zum Weltraumfahrer in ebenfalls futuristischen wie jenseitigen Räumen.⁷⁶ Zunächst findet das Duell zwischen dem Astronauten Dave Bowman und dem nach Macht strebenden, all sehenden Auge HAL im Inneren des Supercomputers statt. HAL, der als Stimme und begehbarer Serverraum existiert, wird Zeuge, wie Bowman ihm nach und nach durch das Entfernen von Datenmodulen das Bewusstsein, die Selbstkontrolle und das Sprachvermögen nimmt. Im Anschluss, und nach der Reise durch den berühmten farbigen, fließenden Lichtkanal, durch den experimentellen, spiegelnden »Kubricksche[n] Korridor«,⁷⁷ landet der Astronaut mit seiner Raumkapsel in geschlossenen Zimmern mit hell-leuchtenden Böden, neoklassizistischen Möbeln, Skulpturen, Porzellanfiguren und Bildern an fensterlosen, weißen Wänden. In diesem abstrakten Innenraum undrätselhaften Fluchtpunkt der Weltraumreise begegnet sich Bowman letztlich selbst beziehungsweise seinen älteren Egos, wobei in wenigen Bildern und Blicken vom Altern, dem Tod und der Wiedergeburt des Protagonisten – oder je nach Interpretation zugleich auch vom ewigen Kreislauf des Menschen, des Lebens, des Universums wie auch des Films – erzählt wird.

⁷⁶ Vgl. hierzu Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, in: Ders.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK 2010, S. 253–276, hier: S. 258ff.

⁷⁷ Ebd., S. 263.

2.5.2 Schrecken der Geschlossenheit: Luis Buñuel, Stanley Kubrick und Roman Polański

Bei vielen der Regisseure, die auch nach Fritz Lang, Alfred Hitchcock und *New Hollywood* in verschiedenen Genres ihre Schauplätze im Rahmen der geschlossenen Form inszenierten, schien ein besonderes Interesse an der Erschaffung von spezifischen Räumen zu liegen, in denen menschliche und technische Wahrnehmungen unter filmischen Bedingungen in Stellung gebracht und miteinander konfrontiert werden. Lang selbst setzte mit seinem letzten Film DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (FRA/ITA/BRD 1960) seine Dr. Mabuse-Reihe fort und quartierte seine Figuren in einem Hotel ein, das im Zweiten Weltkrieg von den Nazis mit einer Überwachungsanlage ausgestattet wurde. Die neue filmische Geschlossenheit und ihre Zimmer gingen jedoch selbstverständlich nicht nur mit technischen Überwachungsdispositiven und voyeuristischen Ordnungen von Sichtbarkeiten einher, wie sie Michel Foucault für die Organisation von Macht in der Disziplinargesellschaft beschrieben hat.⁷⁸

Ein Beispiel für eine eigenartigere Einschlusssituation ist Luis Buñuels EL ÁNGEL EXTERMINADOR/DER WÜRGEENGEL (MEX 1962), in dem es einer wohlhabenderen Gesellschaft aus unerklärlichen Gründen nicht mehr gelingt, die Wohnung ihrer Gastgeber zu verlassen, obwohl nichts und niemand sie daran hindert. Die mysteriöse Handlung kann als eine absurde gesellschaftliche Allegorie gesehen werden, zugleich aber auch als die Inszenierung der formal komischen Frage, was passiert, wenn die Figuren eines Films nicht den Dialogen des Drehbuchs folgen, den richtigen Zeitpunkt zum Gehen verpassen und dadurch in einer ungeplanten, lebensbedrohlichen Situation gefangen gehalten werden, die sie erst wieder mit dem Auffinden der richtigen Konversation verlassen können. Mehr als um einen gesellschaftlichen Kommentar geht es bei Buñuel folglich um die übernatürliche Macht des Films, der ein Problem erschafft, das allein in einer filmischen Welt existieren kann. Dieses Phänomen der Erschaffung von Wirklichkeiten, die nicht verheimlichen, dass es sich um explizit filmische Räumlichkeiten und Zeitlichkeiten handelt, ist bis heute bei vielen Regisseuren und Regisseurinnen der geschlossenen Form zu beobachten. Viele Filme weisen dabei allein durch das Entwerfen eigener ästhetischer Gesetze und Kräfte sowie durch kunstvolle Szenografien ebenfalls ein gewisses Maß an surrealen, unwirklichen oder manchmal traumhaften Qualitäten auf. Bei einigen Filmemachern ist sogar über das gesamte Œuvre und in Filmen verschiedener Genres hinweg eine Auseinandersetzung mit andersgearteten Ausprägungen der formalen Geschlossenheit zu erkennen.

Ich möchte diesbezüglich zwei wichtige Namen und Filme erwähnen, die mir vor allem im Kontext und Vergleich zu den brasilianischen Bildern der Enge einflussreich erscheinen. Auf all diese Beispiele müsste man hinsichtlich ihrer spezifischen Geschlossenheiten selbstverständlich ausführlicher eingehen, doch ich möchte mit diesen Filmemachern darauf hinweisen, dass sich die geschlossene Form ab den 1960er-Jahren

⁷⁸ Zum Überwachungsdispositiv als architektonische Figur, respektive zum Panopticon nach Jeremy Bentham, siehe Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 251-292.

und mit dem Aufkommen *New Hollywoods* nicht erledigt hat, sowie eine Ahnung ihrer thematischen wie auch medialen Veränderungen geben.

Der erste dieser Filmemacher ist der bereits erwähnte Stanley Kubrick, der neben seinem Science-Fiction-Werk auch im Horrorfilm THE SHINING/SHINING (UK/USA 1980) und im Mystery-Thriller EYES WIDE SHUT (UK/USA 1999) begrenzte Schauplätze kreierte, in denen seine Protagonisten mit omnipräsenen, allsehenden, verführenden Kräften konfrontiert werden. Wie Lorenz Engell beschrieben hat, ist dabei ein wesentliches Merkmal, dass die Räume selbst zu handelnden Protagonisten werden, das heißt, dass die Figuren keine starren Szenerien durchschreiten, sondern die Zimmer, Säle und Korridore dynamisch werden, sich als magische Innenräume um die Figuren herum bewegen und ihnen somit auch die Fluchtmöglichkeiten regelrecht unter den Füßen wegziehen.⁷⁹ In THE SHINING ist das Labyrinth ein dominantes Muster, das sich im Dekor oder vor dem Hotel in Form von großen Hecken wiederfindet, welches den eingeschlossenen Personen Handlungsweisen und der Architektur eine mystische Struktur auferlegt.⁸⁰ In EYES WIDE SHUT ist es das Licht, und vor allem die Weihnachtsbeleuchtung, genauer gesagt, das stets im Bild sichtbare *available light*, das als Bestandteil des diegetischen Universums aus allen Szenen leuchtende Innenräumen macht. Zusammen mit der größtenteils symmetrischen Geometrie des Interieurs werden die Bilder, so Engell, abgeschlossen und zu handelnden »Agenturen« des Lichts.⁸¹ Auffällig ist in beiden Filmen, dass nicht nur die geheimnisvollen, unfassbaren und lebensbedrohlichen Gegenspieler – das unklare Böse in seinen unterschiedlichen Erscheinungen im *Overlook Hotel* sowie der orgiastische Geheimbund um Victor Ziegler –, sondern vor allem die Szenografien, das Dekor und die Bildgestaltung die Ausweglosigkeit der Protagonisten als sichtbare Wirklichkeiten formen.

Auch Roman Polański stellte seinen Figuren übermächtige Kräfte gegenüber. Zwischen seinen Werken sticht hinsichtlich der geschlossenen Wirklichkeiten seine Mieter-Trilogie heraus, in welcher er überirdischen Horror in private Wohnungen einquartierte. REPULSION/EKEL (UK 1965), ROSEMARY'S BABY/ROSEMARIES BABY (USA 1968) und LE LOCATAIRE/DER MIETER (FRA 1976) sind alle Horror-Psycho-Thriller, in denen isolierte Figuren in pathologische Passivität und traumhafte Sinnesverwirrungen geraten. Während die beengenden Schicksale der Heldinnen in REPULSION und ROSEMARY'S BABY mit psychoanalytischen Traumdeutungsmustern und ihren okkulten Verdichtungen sowie mit der Dominanz des männlichen Begehrens interpretiert werden können, plagen den Protagonisten Trelkovsky in LE LOCATAIRE undurchsichtigere paranoide Wahnsvorstellungen, die letztlich zu einem paradoxen Kreisschluss führen.⁸² Eine Gemeinsamkeit der drei Filme liegt in der herausgehobenen Rolle der Gesichter der Haupt-

79 Siehe hierzu Lorenz Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, in: Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hg.): *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?* (= *Mediologie*, Bd. 16), München: Fink 2008, S. 75-92.

80 Auf THE SHINING werde ich in meiner Analyse von Kleber Mendonça Filhos O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS (BRA 2012) noch ausführlicher eingehen.

81 Vgl. L. Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, S. 89ff.

82 Siehe zur Einführung und zu den genannten Filmen John Orr/Elżbieta Ostrowska (Hg.): *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*, London: Wallflower Press 2006. Zu REPULSION siehe

darsteller, ihrer Großaufnahmen und Affektbilder, die als Rezeptorflächen zum Dreh- und Angelpunkt der sonderbaren Ereignisse in den unheimlichen Räumen werden.⁸³ Dabei sind zwei flüchtige, aber nicht unwichtige Beobachtungen, dass die Geschlossenheit in REPULSION überwiegend mit einer teilnahmslosen Verschlossenheit und der scheinbar unbeteiligten Mimik von Carol einhergeht, und in LE LOCATAIRE der Schrecken schließlich dazu führt, dass Trelkovskys Gesicht in Bandagen eingewickelt zu einem unmenschlichen Ächzen erstarrt; dann, wenn er sich – wie man am Ende erfährt – selbst begegnet.⁸⁴

2.5.3 Medien der Geschlossenheit: Michael Haneke

Im Zusammenhang mit der von Leo Braudy beschriebenen Vermischung der geschlossenen und offenen Formen habe ich bereits filmgeschichtlich mit Lorenz Engell darauf hingewiesen, dass die Kinoproduktion und ihre Filme ab einem bestimmten Zeitpunkt entscheidend vom Fernsehen und seinen Bildern beeinflusst wurden. Im Rahmen der Transformation der filmischen Ästhetik durch einen Medienwandel wurde die Frage nach der formalen Geschlossenheit und Offenheit bis in die 1960er-Jahre um eine neue Dimension erweitert. Nach dem klassischen narrativen Film und der Avantgarde der 1920er-Jahre bildet sich der moderne Film in einer zweiten Modernisierungsphase als ein reflektierendes Medium heraus, das sich nun auch in einem Außenbezug mit seinen Relationen zu anderen Medien beschäftigte.⁸⁵ Während sich die klassische Narration unter anderem dadurch auszeichnet, dass sie räumlich und zeitlich abgeschlossen ist und sich von ihrer Außenseite, der Produktion und den Herstellungsbedingungen, abschließt, setzt sich der moderne Film auf sichtbare Weise mit sich selbst auseinander, durchbricht die diegetische Schließung des klassischen, narrativen Films und macht eine Reflexion über seine eigene Beschaffenheit zum Gegenstand der Bilder.⁸⁶ Zudem entwickelt er in der Konkurrenz zu anderen Medien auch eine ästhetische Auseinandersetzung mit diesen. Diese Verhandlung geschieht nicht nur dadurch, dass beispielsweise das Fernsehen, Video oder Computer in der Diegese des Films auftauchen, sondern ihre Dispositive verflechten sich mit denen des Films auf eine ästhetische Weise, teils bis zur Ununterscheidbarkeit, in welcher auch ein neuartiger formaler Konflikt sichtbar wird, der einen Bild- und Medienwandel wahrnehmbar werden lässt.⁸⁷

Braudy war selbst der Ansicht, dass die Sichtbarmachung von Produktions- oder Funktionsweisen die Geschlossenheit des Films aufheben würde:

Johann N. Schmidt: »Ekel«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 3: 1965-1981*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 23-26.

⁸³ Siehe weiterführend zum Affektbild G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 143ff.

⁸⁴ Das finale Affektbild eines erstaunten Erstarrens spielt auch in FILM (USA 1965, R: Alan Schneider) eine wichtige Rolle, auf den ich gleich eingehen werde.

⁸⁵ Vgl. Oliver Fahle: »Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze«, in: Friedrich Balke/Marc Rölli (Hg.): *Philosophie und Nicht-Philosophie: Gilles Deleuze – Aktuelle Diskussionen*, Bielefeld: transcript 2011, S. 115-129.

⁸⁶ Ebd., S. 117ff.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 120ff.

»Theater exists, painting exists, dance exists, music exists – and therefore film exists, as an object of aesthetic contemplation as well as a space to visit. But in the closed films of Lang and Hitchcock, any self-conscious reference to filmmaking itself would destroy the illusion of sufficiency, feeling that there is no other world, which is essential to their aesthetic goals.«⁸⁸

Diese Öffnung der Form durch ein Zeigen der Produktionsverhältnisse ist einerseits nachvollziehbar, andererseits würde ich behaupten, dass solch ein Selbstbezug die geschlossene Form nicht automatisch auflöst, sondern je nach filmischem Konzept unter anderen medialen Bedingungen auch neue Qualitäten geschlossener Kosmen entstehen können.⁸⁹ Mit dem Wandel des modernen Films und seinem Bezug zu elektronischen oder digitalen Medien kann man zum einen beobachten, dass Filme auf gewisse Weise geöffnet werden, wenn fremdartige Bilder anderer medialer Welten die filmische Wirklichkeit heimsuchen, Narrationen durchbrechen und dadurch epistemische Unsicherheiten und visuelle Diskontinuitäten bewirken.⁹⁰ Zum anderen lässt sich jedoch auch argumentieren, dass sich durch die Interaktion der Bildmedien und durch den Außenbezug des Films die räumlichen Verhältnisse filmischer Wirklichkeiten verändern. Durch das Eindringen anderer Medien wie auch durch eine Auseinandersetzung mit ihren Dispositiven, die den Film umgeben, deren rezeptive Anordnungen oder perzeptive Ausmaße und Auswirkungen jedoch mit filmischen Mitteln nicht gänzlich sichtbar gemacht werden können, und die somit oftmals nur erahnbar bleiben, verändern sich auch die Beschaffenheiten der offenen und der geschlossenen Formen. Beispiele hierfür wären die televisive Live-Ästhetik oder das Konzept der Serialität, die Allgegenwart eines vielseitigen videografischen Blicks oder ›Ubiquitäres Computing‹. Mit der postmodernen Vielfalt und durch das Eindringen des Außen durch andere Medien in den Film entstehen neue, verschiedenartige Formen der Geschlossenheit, welche sich den grundlegenden Ideen und der klassischen Unterscheidung Leo Braudys zwischen einem offenen Renoir- und einem geschlossenen Hitchcock-Stil entziehen.

Ein Regisseur, der sich eindringlich mit der Invasion nicht-filmischer Bilder und dem Einfluss ihrer medialen Dispositive auf filmische Innenräume beschäftigt hat, ist Michael Haneke. Besonders in BENNY'S VIDEO (AUT/CHE 1992), FUNNY GAMES (AUT 1997), dem Remake FUNNY GAMES U.S. (USA/FRA/UK u.a. 2007) sowie in CACHÉ (FRA/AUT/D u.a. 2005) wird das Aufeinandertreffen von filmischer Geschlossenheit und den Kräften anderer Medien narrativ wie ästhetisch sichtbar. Dabei wird zwischen diesen Werken auch eine persönliche Entwicklung in Hanekes medienästhetischem Kosmos deutlich. Während das Grauen in vielen Horrorfilmen die Figuren aus über-sinnlichen Sphären heimsucht und in Form von monströsen Gestalten erscheint, bedroht die unmenschliche Gewalt in seinen Filmen ab den 1990er-Jahren auf eine andere, eher unkörperliche und ungreifbare Weise private Räume und Familienleben. In BENNY'S VIDEO sind es statische Videobilder, in deren *hors-champ* sich ein unerwarteter, brutaler Mord ereignet, die einen Vertuschungsversuch dokumentieren und mit

88 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 47.

89 Siehe z.B. THE TRUMAN SHOW (USA 1998, R: Peter Weir).

90 Vgl. O. Fahle: »Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze«, S. 124ff.

denen der junge kaltblütige Mörder Benny seine Eltern bei der Polizei denunziert.⁹¹ In FUNNY GAMES und FUNNY GAMES U.S werden die Familienmitglieder nicht nur zu Gefangenen der erbarmungslosen Verbrecher Peter und Paul und ihres mörderischen Spiels, sondern sie können auch den surrealen medialen Bedingungen nicht entkommen, die es den beiden Mördern erlaubt, den Film an einer Stelle mithilfe einer Fernbedienung zurückzuspielen, um die Handlung zu ändern, wobei sie gelegentlich auch zeigen, dass sie ein Bewusstsein für die Kamera besitzen, wenn sie in diese blicken und den Zuschauer direkt adressieren. In CACHÉ bleibt die unbestimmbare Macht, die einer Familie lange statische Videoaufzeichnungen ihres Hauses schickt und für eine dramatische Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit sorgt, bis zuletzt anonym und gespenstisch.

Oliver Fahle hat darauf hingewiesen, dass die »Dehierarchisierung der Medienebenen im Zusammenschluss mit klassischer filmischer Erzähldramaturgie« ein entscheidendes Merkmal dieses Films ist.⁹² Verschiedene Medien wie Film, Fernsehen, Schrift und Video organisieren sich hier nach Wahrnehmungs- und Affektfeldern, in denen sich mediale Ebenen vermischen und beispielsweise die Bilder des Fernsehens und des Videos keinen festen Ort mehr besitzen. Dieser anonyme mediale Raum, aus welchem die Bilder die Privatwohnung erreichen, bewirkt eine rätselhafte wie unlösbare epistemische Unsicherheit und Diskontinuität in den filmischen Bildern.⁹³ In BENNY'S VIDEO kann der Blick der Kamera noch mit Benny und seiner nicht nachvollziehbaren Motivation in Verbindung gebracht werden. In den beiden anderen Filmen Hanekes gestaltet sich das Verhältnis der Medien zu einem Außen der filmischen Bilder abstrakter. Während in FUNNY GAMES vermeintlich der Zuschauer wörtlich und durch Blicke angesprochen wird, kann in CACHÉ die irreale Perspektive auf das Haus der Familie, welche diese als Videobotschaften auf ihrem Fernseher betrachtet, keiner Person, sondern in der Wirklichkeit des Films nur einem ›medialen Anderen‹ zugeschrieben werden. Der Blick dieser beobachtenden, abwesenden Instanz ist unpersönlich, besitzt jedoch durch das Überbringen der Videokassetten eine gewisse Handlungsmacht. Die Videografie wird in den filmischen Bildern als ein Dispositiv wahrnehmbar, das durch seine Abwesenheit von Subjektivität eine diffuse, bedrohliche Subjektivität des Abwesenden besitzt.⁹⁴

Trotz dieses medialen Wandels, seinen Vermischungen und Ununterscheidbarkeiten haben Hanekes Filme mindestens eine Gemeinsamkeit: die Ausweglosigkeit der Familien ist nicht nur eine, die in der Wirklichkeit der Fiktionen mit den tatsächlichen räumlichen Verhältnissen und ihren privaten Innenräumen zu tun hat. Es sind nicht nur die abgeschlossenen Zimmer, in denen sie Ängste durchleben und Gewalt ertragen müssen, sondern die Figuren sind zugleich Gefangene eines geschlossenen medialen Raums. In diesem Konfliktherd, in dem die Bilder ihren medienspezifischen Ort

91 Zu BENNY'S VIDEO und zum Verhältnis zwischen Film und Video siehe Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 180ff.

92 O. Fahle: »Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze«, S. 127.

93 Vgl. ebd., S. 126ff.

94 Zur Theorie der Abwesenheit, dem *hors-champ* und dem »Blick des Apparats« siehe Kayo Adachi-Rabes Ausführungen über Christian Metz und die »unpersönliche Enunziation« sowie ihre abschließenden Gedanken zu BENNY'S VIDEO. Vgl. K. Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, S. 155ff. und S. 186.

verlieren und sich eine epistemische Neuorientierung ereignet,⁹⁵ bildet sich eine andersartige filmische Wirklichkeit heraus, die eine vage Ahnung von den Mächten der außerfilmischen Wirklichkeit und ihrem medialen Gefüge vermittelt, die jedoch je nach Film anderen Kräften, anderen visuellen und akustischen Gesetzen gehorcht. In dieser neuartigen geschlossenen Form des Films existiert neben den barbarischen Kriminel len und Mördern auch eine mediale Wahrnehmung, die nicht mehr nur die des Films ist, sondern welche die Protagonisten aus einer für sie nicht wahrnehmbaren Sphäre heimsucht, sie beobachtet und ihr Entkommen verhindert.⁹⁶

In Haneke's jüngstem Film *HAPPY END* (FRA/AUT/D 2017) werden ebenfalls solch eine mediale Reibung und eine räumliche Verhandlung anschaulich in Form einer visuellen Verengung wahrnehmbar, respektive als eine Angelegenheit von medialen Formaten, wenn das vertikale Bild eines Smartphone-Displays am Anfang und am Ende als Klammer fungiert, den gesamten Film rahmt, dabei selbst von schwarzen Flächen umgeben ist, wodurch die Begrenzung der filmischen Sichtbarkeit zum Ausdruck kommt.

2.5.4 Andere Geschlossenheiten

Es ist anzunehmen, dass sich die geschlossene Form vom klassischen zum modernen Film und innerhalb dessen Modernisierungsphasen fortentwickelt. Nach den hier aufgeführten Beispielen wäre eine Hypothese, dass der Film bis heute vor allem im Rahmen der geschlossenen Form seine eigenen Räume in Konkurrenz zu den Dispositiven anderer Medien reflektiert. Zwar können sich, wie im Falle von *CACHÉ*, verschiedene Medien zu einer neuen unklaren filmischen Wirklichkeit vermengen, doch führt auch diese Dehierarchisierung nicht zwangsläufig zu einer Öffnung des Films; vielmehr wird die Suche nach Auswegen aus medialen Verhältnissen oftmals und auf unterschiedliche Weise zu einem narrativen wie ästhetischen Fluchtpunkt. Es ist sicherlich plausibel, dass zu bestimmten Phasen der filmischen Modernisierung, von Braudys klassischer Definition bis hin zu den ästhetischen Konflikten in der Auseinandersetzung mit anderen Medien, spezifische Ausprägungen der geschlossenen Form auftauchen. Die Eigenheiten der geschlossenen Form im brasilianischen Film und die Ausbildung der Bilder der Enge lassen sich jedoch nicht allein durch die Bestimmung verschiedener Epochen erklären. Bei der Erforschung »enger Filme« möchte ich zunächst Braudys Vorschlag folgen und die formalen Besonderheiten anhand der Werke einzelner Regisseure und Regisseurinnen verorten. Es ist auffällig, dass sich seit Fritz Lang oder Alfred Hitchcock bis heute einzelne Filmemacher mit Inszenierungsweisen hervortun, in denen einerseits eigene Wahrnehmungsräume und medial begrenzte Wirklichkeiten sichtbar werden, und andererseits auch individuelle Eigenschaften und »Handschriften« der Filmemacher zu

95 Diesen Wandel von einer ästhetischen zu einer epistemischen Neuorientierung der Bilder hat Oliver Fahle im Rahmen seiner Theorie der Zweiten Moderne beschrieben. Vgl. O. Fahle: »Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze«, S. 128; zur grundlegenden Einführung siehe O. Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne*.

96 Siehe hierzu auch meine Analyse des brasilianischen Films *O INVASOR/THE TRESPASSER* (BRA 2002, R: Beto Brant) in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009.

erkennen sind, die je nach Genre, technischer Ausstattung oder medialer Spezifik verschiedene Variationen und Facetten der geschlossenen Form in den Fokus rücken.

Auch in jüngeren Filmen fallen abgeschlossene Wirklichkeiten bisweilen ähnlich futuristisch reduziert aus wie in THX 1138, beispielsweise die monotonen Räume im Science-Fiction-Horrorfilm CUBE (CAN 1997, R: Vincenzo Natali), in denen sechs Personen aus einem sich beständig wandelnden Hightech-Würfel entkommen müssen. Auch sind die Ausweglosigkeiten und Fluchtdramaturgien weiterhin oftmals mit privaten Zonen und scheinbar allmächtigen Beobachtern und Kräften verbunden, wie in THE TRUMAN SHOW (USA 1998, R: Peter Weir) oder in PARANORMAL ACTIVITY (USA 2007, R: Oren Peli), in denen die Bilder des Fernsehens beziehungsweise des Videos eine wichtige ästhetische Rolle spielen, ohne jedoch selbst zum epistemischen Problem zu werden, wie im Falle von Haneke. Teilweise fällt die Geschlossenheit auch experimenteller und künstlerischer aus und folgt eher dem surrealen Charakter von Buñuel. Zu den außergewöhnlichsten Arbeiten zählen dabei sicherlich Lars von Triers DOGVILLE (NLD/DNK/UK u.a. 2003) und Charlie Kaufmans SYNECDOCHE, NEW YORK (USA 2008), deren theatrale Szenografien und Räume auf unterschiedliche Weise ungewöhnliche Blicke und Beziehungen ermöglichen.⁹⁷ In beiden Filmen verdichten sich die Handlungen in fragmentarischen und imaginären Architekturen und erzeugen einzigartige unwirkliche Universen. Während DOGVILLE jedoch mit einer Entleerung der bereits sehr reduzierten filmischen Bühne in einer allumfassenden Dunkelheit endet, lösen sich die Selbstbeobachtungen in SYNECDOCHE, NEW YORK hingegen im wuchernden Strukturprinzip der Erzählung, in endlosen Spiegelung der Figuren und Räume, in einer dystopischen *mise en abyme* auf.

Oftmals, so ist in vielen geschlossenen Filmen zu sehen, spielt in der Begrenztheit Gewalt eine entscheidende Rolle bei der Suche nach Auswegen. Auch werden nicht selten Dispositive entworfen, die fantastisch sind, teils theatral und märchenhaft wirken, und Wahrnehmungsverhältnisse inszenieren, die nur im Film zu einem dramatischen und visuellen Problem werden können. In diesem Bereich ist der Drehbuchautor und Regisseur Charlie Kaufman sicherlich einer der außergewöhnlichsten Visionäre der letzten Jahrzehnte, der bereits vor SYNECDOCHE, NEW YORK in Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Kollegen, und vor allem in BEING JOHN MALKOVICH (USA 1999, R: Spike Jonze) und ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND/VERGISS MEIN NICHT! (USA 2004, R: Michel Gondry), traumhafte Kopfwelten erschuf.⁹⁸

2.5.5 Verengung der Geschlossenheit: BURIED/BURIED – LEBEND BEGRABEN (2010, Rodrigo Cortés)

Inmitten der Filme unterschiedlicher Genres, von Kammerspielen, Science-Fiction-Szenarien, Horror-Häusern bis zu medial heimgesuchten Familienwohnungen, in denen die geschlossene Form mit abgeschlossenen Orten zusammentrifft, fällt auf,

97 Zu den Blickstrukturen in DOGVILLE siehe Miriam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 114-133.

98 Zu BEING JOHN MALKOVICH siehe Lorenz Engell: *Bilder der Endlichkeit (= Serie moderner Film, Bd. 5)*, Weimar: VDG 2005, S. 144-185.

dass bisweilen in der Begrenztheit narrative wie ästhetische Verengungen stattfinden. Diese Zusitzung kann sich, wie bereits in den hier erwähnten Beispielen kurz skizziert, auf unterschiedliche Weise ereignen. Mal handelt es sich um eine räumliche Reduktion der Szenografien, mal um eine Engführung von Perspektiven oder der Choreografien von Beobachtungs- und Blickverhältnissen. Am Ende dieser filmischen Fluchtlinien können sich die Protagonisten selbst begegnen, wie in *2001: A SPACE ODYSSEY* und in *LE LOCATAIRE* – oder auch in *FILM* (USA 1965, R: Alan Schneider), auf den ich gleich ausführlicher zu sprechen komme; manche Filme verweisen auf Auswege und auf ein Außen, das im Film nicht mehr sichtbar wird, wie in *THX 1138* oder *CUBE*, in anderen wiederum endet die Ausweglosigkeit mit einer Form von Stillstand oder mit dem Tod.

Ein Film, der solch eine filmische Verengung in einer besonderen Reduktion inszeniert, ist der Thriller *BURIED/BURIED – LEBEND BEGRABEN* (ESP/UK/USA u.a. 2010) von Rodrigo Cortés. Filme ohne Ortswechsel sind seit dem frühen Kino bekannt, in *BURIED* reduziert Cortés jedoch eine Situation auf das kleinstmögliche abgeschlossene Setting. Das Ein-Mann-Kammerspiel ereignet sich angeblich irgendwo im Irak, im Rahmen des Sichtbaren jedoch ausschließlich in den Grenzen eines Sargs, in dem der Lastwagenfahrer Paul Conroy lebendig begraben wurde; vermutlich die engste denkbare Bühne, auf der ein Körper agieren kann.⁹⁹ Als ein Film, der nicht nur an einem einzigen Ort, sondern von Anfang bis Ende in einer Holzkiste spielt, ist *BURIED* einzigartig. Die Enge, mit welcher Conroy zu kämpfen hat, ist jedoch nicht allein die eines abgeschlossenen, dunklen Kastens. Der filmische Einschluss und die Verengung entstehen durch eine geschickte Dramaturgie der Beleuchtung, im Verhältnis des visuellen Geschehens zum akustischen sowie durch ein Setting, in dem der zu allen Seiten abgeschlossene Raum aus einer endlosen Dunkelheit entsteht, allmählich durch sehr nahe, den Körper umwandernde Perspektiven konstruiert wird und der am Ende wieder mit dem Film in der Dunkelheit verschwindet. *BURIED* beginnt in einer Finsternis, welche den gesamten Kosmos um diesen Sarg einnimmt und gegen welche das Licht regelrecht mit dem Protagonisten ankämpfen muss. Es wurde ausschließlich mit *available light* gedreht, mit verschiedenfarbigem Licht, das von einem Handy, von einem Feuerzeug, einer Taschenlampe und einem Leuchtstab ausstrahlt, das heißt von den wenigen Gegenständen, die der gefangene Protagonist bei sich trägt. Die Handlung ist von den sehr nahen Einstellungen seines Überlebenskampfes und vor allem seines Gesichts geprägt. Der Kontakt zur Außenwelt wird ihm allein durch sein Telefon ermöglicht, über das er mit verschiedenen Personen spricht; mit seinen Entführern und den Personen, die ihm eventuell helfen könnten und die nur als Stimmen existieren und über

99 Im 19. Jhd. verarbeitete Edgar Allan Poe die Taphephobie, die Angst scheintot begraben zu werden, in seiner Kurzgeschichte »Das vorzeitige Begräbnis« (*The Premature Burial*, 1844); eine Phobie, die auch von anderen Autoren als literarisches und von Regisseuren als filmisches Motiv entdeckt wurde. Siehe z.B. *PREMATURE BURIAL/LEBENDIG BEGRABEN* (USA 1962, R: Roger Corman). In den meisten Filmen spielen die Einschlusssituationen in Särgen jedoch nur eine kurze Rolle, wie z.B. in *SPURLOS/THE VANISHING* (USA 1993, R: George Sluizer) oder *KILL BILL – VOLUME 2* (USA 2004, R: Quentin Tarantino).

den gesamten Film hinweg akusmatische Präsenzen bleiben.¹⁰⁰ Über das Gerät muss er Videobotschaften an seine Kidnapper senden und erhält zudem ein Video, in dem die Hinrichtung einer Arbeitskollegin zu sehen ist. Während der vorgestellte begrenzte Vorrat an Luft, das Schwinden der Leuchtkraft der verschiedenen Lichtquellen sowie die Akkuanzeige des Handys einen dramatischen Druck erzeugen, wird die unterirdische ›Telefonzelle‹ aufgrund von äußereren Erschütterungen und Rissen in der hölzernen Decke zu einer Sanduhr, die sich langsam füllt. Die eindringende Erde füllt den Innenraum, bis letztlich die erhoffte Rettung in letzter Sekunde erfolglos verläuft und Conroy unter dem Sand und in der Dunkelheit begraben wird. Die rettenden Handlungen, die sich angeblich im niemals sichtbarwerdenden Außen ereignen und die allein durch die Handygespräche angedeutet werden, bleiben für den Helden wie für den Zuschauer bis zuletzt nur Imagination und ein Hörspiel.

Selten ist die Verengung eines abgeschlossenen filmischen Raums auf eine derart überschaubare Weise mit der Abhängigkeit eines Protagonisten von Lichtquellen, von den Möglichkeiten eines Mediums und mit einem so konsequenten Verschwinden der Szenografie, der Aktionen, der Affekte, der Wahrnehmung wie der gesamten Sichtbarkeit verbunden.¹⁰¹ BURIED führt dabei mit Gesten des Öffnens am Anfang und des Schließens am Ende die Entstehung und das Vergehen eines filmischen Universums vor:

»Die weiße Leinwand, das schwarze Bild, die monochrome Farbtafel: Sie treten im Film auf, aber sie markieren Grenzpunkte. Wie im Theater der Vorhang sich öffnet und den Blick auf den illusionären Raum des Spiels eröffnet, öffnet sich manchmal das Bild aus einem Nicht-Bild, aus einem Null-Bild. Die Vorführung beginnt auf monochromem Schwarz; die Musik hebt an, die Titel markieren den Anfang des Films. Er ist noch nicht Bild geworden, aber das Null-Bild ist ein Vorspiel. Es gehört zur Konvention der Vorstellung, dass sich das Bild aus dem Null-Bild ergeben wird.«¹⁰²

Gelegentlich werden in geschlossenen Filmen mit derartigen aussagekräftigen Null-Bildern und Klammern, mit einer Rückkehr zum Anfang des Films und mit einer Wiederkehr ähnlicher oder teils sogar derselben Bilder, der Einschluss und die Unentrinnbarkeit explizit begrenzt. Mit einer solchen Formgebung verweisen die Filme selbst auf ihre ästhetische Konstruiertheit und interpretieren final die filmische Wirklichkeit, die sie selbst erschaffen. Die Rahmungen schließen die Filme ab und deuten an, dass nicht

¹⁰⁰ Zur Figur des »acousmêtre« siehe Michel Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmêtre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln: Dumont Verlag 2003, S. 124–159.

¹⁰¹ In machen Filmen ereignen sich zwar ebenfalls räumliche oder sinnliche Reduktionen, allerdings geschehen diese oftmals nur narrativ oder szenografisch, jedoch nicht filmästhetisch. Siehe z.B. LA HABITACIÓN DE FERMAT/LOGIC ROOM – DER TOD IST UNBERECHENBAR (ESP 2007, R: Luis Piedrahíta/Rodrigo Sopeña) oder PERFECT SENSE (UK/SWE/DNK 2011, R: David Mackenzie).

¹⁰² Hans J. Wulff: »Schwarzbilder: Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem«, in: Rebecca Borschtschow/Lars C. Grabbe/Patrick Rupert-Kruse (Hg.): *IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*, Ausgabe 17, 1/2013, S. 6–22. Für einen kurzen Kommentar zu BURIED siehe ebd., S. 10.

nur die Protagonisten in ihnen, sondern auch sie selbst im Selbstbezug der eigenen Abgeschlossenheit gefangen sind.

In manchen Fällen haben Filme jedoch trotz solcher Klammern das Potenzial über sich und ihre geschlossene Form hinauszuweisen. Ein Film, mit dem ein solches Evoluzieren einer anderen Sphäre, die der Film selbst nicht mehr sichtbar macht, die jedoch durch die Montage als Effekt und Fluchtpunkt am Ende einer formalen Reflexion der Bilder denkbar wird, ist *FILM* (1965) von Alan Schneider und Samuel Beckett. *FILM* inszeniert eine Verengung der Bilder, bei welcher es nicht um die Frage geht, ob es einem Protagonist gelingt, eine Wirklichkeit im *hors-champ*, und beispielsweise außerhalb eines Sarges, zu erreichen, sondern die mit Gilles Deleuze zu einer reflexiven und spirituellen Dimension der Bilder führt.¹⁰³ *FILM* ist für den Kontext der brasilianischen Bilder der Enge wichtig, da sich anhand seiner Choreografie der Bilder beschreiben lässt, wie Filme im Rahmen der geschlossenen Form und in abgeschlossenen Räumen besondere Dispositive hervorbringen können, in denen Figuren in filmspezifische Projektionsverhältnisse geraten und der Film sich selbst nach einer Wirklichkeit zu sehnen scheint, welche die menschliche, die stereoskopische Wahrnehmung, wie auch seine eigene übersteigt.

103 Siehe hierzu Gilles Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 37-40; und G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 97-99. Auf diese beiden Quellen werde ich gleich ausführlich eingehen.