

Verschärfung eines multimedialen Widerstreits in einem globalen urbanen Raum der Gegenwart, vielmehr möchte ich sie als eine besondere Form der filmischen Reflexion betrachten, die sich über Jahrzehnte hinweg in einzelnen Filmen beschreiben lässt. Dabei können durchaus visuelle Konflikte zwischen verschiedenen Medien und Bildern verhandelt werden, dies geschieht jedoch jeweils im Rahmen spezifischer Dispositive, die sich in jedem einzelnen Film der engen Form auf andersartige Weise entwickeln.

1.5 Filmische Formung der Enge

Der Begriff der Enge ist keiner, der bereits filmtheoretisch erforscht und definiert, keiner, der international oder von der brasilianischen Filmwissenschaft anhand von berühmten Beispielen explizit beschrieben worden wäre.¹⁵ Es geht im Folgenden um einen Begriff, den der Film selbst erst hervorbringt und nicht um eine Theorie, die in Filmen bestätigt oder auf sie angewendet werden kann. Mein Anliegen ist es, durch die detaillierten Beschreibungen der einzelnen Filme die enge Form auch als eine Verengung unterschiedlicher Theorien zu entwickeln. Die Enge ist keine leicht vorfindbare Eigenschaft von Filmen, sondern ein konzeptuelles Ensemble, das bestimmte Filme hervorbringen, nicht nur um Geschichten enger Verhältnisse zu erzählen, sondern um zugleich auch eigene Bedingungen der Verengung zu betrachten. Die Frage nach der Enge im Film ist demnach keine rein theoretische, sondern ebenso eine filmphilosophische. Wichtigste Vorarbeiten und Anknüpfungspunkte einer Philosophie des Films sind hierbei Publikationen und Herausgaben von Lorenz Engell und Oliver Fahle, welche vor allem in ihren Analysen moderner Filme systematische Einordnungen von filmphilosophischen Konzepten vorgenommen haben, die sich ebenfalls über *close readings* einzelner Filme entfalten.¹⁶ Daran anschließend soll die Enge als eine medienspezifische Reflexion der Bilder und Töne aufgefasst werden, welche sich über verschiedene Filme hinweg ausbildet.

Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich durch die Entwicklung von Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen oder Montageformen formal stets auch neue räumliche Ästhetiken ausgebildet. Erst durch das *continuity editing* konnten klassische Hollywoodfilme entstehen, in denen die Beschaffenheiten vieler Szenen abgeschlossene filmische

weitreichendere Geschichte einer medialen Verdichtung siehe z.B. Kay Kirchmanns Ansatz, Medien als dispositive Verdichtungen gesamtgesellschaftlicher Strukturzusammenhänge zu begreifen, in: Kay Kirchmann: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*, Opladen: Leske + Budrich Verlag 1998.

- 15 Für Philosophen, Pädagogen und Architekten hat beispielsweise Otto Friedrich Bollnow die Differenz zwischen Enge und Weite im Zusammenhang mit seinem Begriff des »gestimmten Raums« phänomenologisch beschrieben. Vgl. Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer 1963, S. 88ff. und S. 229f.
- 16 Siehe hierzu insbesondere diese beiden Reihen: Lorenz Engell/Oliver Fahle (Hg.): *Serie moderner Film*, Weimar: VDG 2003-2008; sowie Lorenz Engell/Oliver Fahle/Vinzenz Hediger/Christiane Voss: *Film Denken*, Paderborn: Wilhelm Fink, seit 2013. Hervorheben möchte ich hier O. Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne*; sowie Lorenz Engell: *Bilder der Endlichkeit* (= *Serie moderner Film*, Bd. 5), Weimar: VDG 2005.

Wirklichkeiten hervorbrachten; erst durch den Bruch mit dieser klassischen Form konnten in Modernisierungsphasen Filme neue Räume jenseits etablierter Grenzen denken. Die Wirklichkeiten, die der Film dadurch hervorbringt, sind keine statischen und unbewegten, die unserem alltäglichen dreidimensionalen Raum entsprechen.¹⁷ Sie sind nicht schlicht von einem realen, echten, euklidischen Raum abgeleitet, sondern immer schon mediale, konstruierte und bewegte Räume.¹⁸ Filmische Räume sind nicht mit denen zu vergleichen, durch welche wir uns mit unseren Körpern bewegen, sondern in beständiger Transformation und im Wandel begriffen. Es sind relationale Räume, in denen Bilder und Töne über Schnitte hinweg Beziehungen eingehen und jeweils auf eigenartige Weise Grenzen ziehen. Wie bereits bemerkt, inszenieren manche Filme dabei ihre eigenen Räume nicht nur, sondern reflektieren diese zugleich. Mit Lorenz Engell gesagt, können Filme

»ihre ›eigenen‹ Grenzen in Raum und Zeit ›haben‹. Sie können ihre Grenzen produzieren, indem sie sie aufweisen, indem sie sie ausweisen, auf sie hinweisen. Sie können auf ihre Grenzen reflektieren und sie sich so zur Verfügung stellen, sich über diese Grenzen begreifen. Sie entwickeln dann Konzepte der Begrenzung, der Eigendefinition.«¹⁹

Um derartig reflexive Grenzen geht es in den besprochenen Filmen auf explizite Weise. Sie betreffen nicht nur die von ihnen gezeigten Wirklichkeiten, sondern immer auch zugleich den Film und die Bilder der Enge selbst. Die Abgrenzungen des Films sind dabei zunächst durch die Möglichkeiten der visuellen Rahmung bedingt, durch welche ein Innen und ein Außen des Bildes und die Differenz zwischen einer sichtbaren und einer unsichtbaren Zone gesetzt wird. André Bazin hat diese mediale Spezifik des filmischen Raums in Bezug auf Rand und Rahmen prominent mit der Unterscheidung zwischen *cache* und *cadre* definiert.²⁰ Filme lassen sich demnach dadurch charakterisieren, inwieweit sie Konzepte erschaffen, in denen der Raum der Bilder als abgeschlossen oder offen beschrieben werden kann. Eine *cadre*-Ästhetik bedeutet, dass dabei das Innen durch einen umschließenden Rahmen eingegrenzt wird, vergleichbar mit einem Gemälde; *cache* meint, dass der Rand des Filmbildes ein dynamischer und beweglicher ist und wir im Bild einen Ausschnitt der filmischen Wirklichkeit sehen, deren Umraum, der *hors-champ*, jederzeit in den Blick geraten kann.²¹

1976 hat Leo Braudy in seinem Buch *The world in a frame: What we see in films*, ohne Bezugnahme auf Bazins Begriffe, diese beiden ästhetischen Konstruktionsweisen filmischer Wirklichkeiten in seiner Unterscheidung zwischen geschlossenen und offenen Formen mit bestimmten Regisseuren und Genres zusammengebracht.²² Nach Braudy

17 Vgl. L. Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, S. 19.

18 Vgl. ebd., S. 105ff.

19 L. Engell: *Bilder der Endlichkeit*, S. 13.

20 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 224-230.

21 Zu dieser Unterscheidung von André Bazin vgl. auch Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 47ff.

22 Vgl. das Kapitel »The open and the closed« in: L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 44-51.

können einzelne Filmmacher eindeutig diesen beiden Richtungen zugeordnet werden, und er definiert demnach die geschlossene Form als Fritz Lang-Stil und die offene Form anhand der Filme Jean Renoirs. Der geschlossene Film erschafft Braudy zufolge eine schematische, kohärente, selbstgenügsame Welt, in der in den Bildern sehr funktional alles enthalten ist, was der Plot, Personen und Handlungen benötigen. In einem Raum, der als geometrisch und architektonisch definiert wird, bekommen jede Bewegung, jedes Ding und jede Geste eine Bedeutung. Durch den Kamerablick der geschlossenen Form entsteht ein klaustrophobischer Eindruck. Der Zuschauer wird dabei zum Voyeur von Geschehnissen, bei denen es oftmals um subjektive Begierden einzelner Individuen geht. Die Enden der Filme sind ebenso zusammenfassend und abschließend. Dahingegen bietet der offene Film eine Art ästhetisches Gegenteil, einen Einblick in eine Welt, die schon vorher existierte und nicht vollständig geplant und überschaubar ist. Die Kamera erkundet hier mit den Protagonisten und Zuschauern eine stets offene Wirklichkeit.

Im Anschluss an Braudys Beobachtungen, die kurz vor der Veröffentlichung seiner Publikation Mitte der 1970er-Jahre enden, möchte ich mit einem bruchstückhaften Blick auf den weiteren Verlauf der geschlossenen Form in der internationalen Filmgeschichte einige kurze Besprechungen bekannterer Werke auf die Behauptung zuspitzen, dass es sich im Falle der Bilder der Enge zugleich auch um »geschlossene Filme« handelt beziehungsweise, dass sich in der formalen Geschlossenheit Merkmale der engen Form ausbilden. Dabei beabsichtige ich zum einen, durch Filme wie *2001: A SPACE ODYSSEY/2001: ODYSSEE IM WELTRAUM* (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick), *THX 1138* (USA 1971, R: George Lucas) bis *BURIED/BURIED – LEBEND BEGRABEN* (ESP, UK, USA u.a. 2010, R: Rodrigo Cortés) sowie durch Werke von Roman Polański und Michael Haneke aufzuzeigen, dass es nach Braudys Ausführungen weiterhin berühmte Regisseure gab – und bis heute gibt –, die sich stilistisch beständig mit geschlossenen Räumen, Reduktionen und Ausweglosigkeiten beschäftigten, und zum anderen, dass es hierbei auch punktuell oder über Szenen hinweg auf verschiedenartige Weise zu übergreifenden ästhetischen Verengungen kommt, wenn filmische Zimmer vor allem in Genrefilmen, wie im Science-Fiction- oder Horrorfilm, aber auch in medialen Auseinandersetzungen zu Zufluchtsorten, zu Gefängnissen oder zu Gräbern der Protagonisten werden. Und schließlich habe ich meiner Sammlung brasilianischer Filme ein Werk vorangestellt, welches zunächst wenig mit Brasilien zu tun hat, das ich jedoch programmatisch als die wichtigste filmische Referenz und filmphilosophische Reflexion einschätze, mit der man sich beschäftigen muss, wenn man etwas über Enge im Film sagen möchte: den Kurzfilm *FILM* (USA 1965, R: Alan Schneider), der in einer amerikanisch-irischen Kooperation zwischen dem Regisseur Alan Schneider und dem Dramatiker Samuel Beckett entstanden ist. In den bisherigen filmwissenschaftlichen Debatten über *FILM* geht es überwiegend mit Blick auf Becketts genaue theoretische Vorstellungen im Drehbuch um die Frage, inwieweit es sich hierbei um eine Exemplifikation menschlicher Wahrnehmung durch filmische Mittel handelt. Entgegen solcher Erklärungsversuche möchte ich unabhängig vom zugrundeliegenden Drehbuch die gesamte Inszenierung und Choreografie des Films, die Wahrnehmungsfucht und den Rückzug eines Protagonisten in ein einzelnes Zimmer, zunächst mit Gilles Deleuze als eine außergewöhnliche Abfolge von drei kinematografischen Akten begreifen, in denen es sukzessive zu einer Auslö-

schung der Deleuze'schen Spielarten des Bewegungsbildes, von Aktionsbild, Wahrnehmungsbild und Affektbild kommt.²³ Anhand von FILM soll verdeutlicht werden, inwiefern filmische Enge als eine Engführung verschiedener räumlicher und ästhetischer Aspekte verstanden werden kann. Diese eingehendere Auseinandersetzung halte ich für notwendig, um schließlich mit Raymond Bellour und seinem Text über »Das Zimmer« spezielle filmische Kammern nicht nur als abgeschlossene Räume, sondern als spezifische kinematografische Dispositive zu denken.²⁴ Denn um solche besonderen Zimmer handelt es sich in den anschließenden brasilianischen Filmen, in denen nicht nur aus filmischen Bildern Zimmer errichtet werden, sondern heterogene, kinematografische Zimmer-Dispositive in welchen durch Engführungen aus Räumen, Wahrnehmungen, Medien und Affekten die Bilder der Enge entstehen.

-
- 23 Vgl. Gilles Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 37-40; sowie Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.
- 24 Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematografische Räume*, Berlin: Vorwerk 8, S. 176-210.

