

1.4 Enge/Dichte

Enge könnte dabei als Synonym eines Begriffs missverstanden werden, der in der Filmwissenschaft bereits anhand einzelner Filme skizziert wurde: Dichte. So hat beispielsweise Oliver Fahle unter der Bezeichnung »Ästhetik der Dichte« Raumkonzepte für urbane filmische Narrationen ab den neunziger Jahren definiert, die er sicherlich nicht zufällig in einem der bekanntesten brasilianischen Filme, in *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (BRA 2002) von Fernando Meirelles und Kátia Lund entdeckte.⁶ Anhand dieses Films über die Entwicklung einer Favela in Rio de Janeiro zeigt Fahle auf, wie sich mit der Transformation einer städtischen Architektur über mehrere Jahrzehnte hinweg in einzelnen Szenen und Sequenzen auch die Erzählung und ihre Bilder verdichten.⁷ Dabei entwerfen, so Fahle, die Filmbilder in Beziehung zu anderen Medien einen transmedialen Raum, in dem die Stadt als ein globaler und multimedialer Informationsraum erscheint, in welchem sich verschiedene Bildordnungen kreuzen und affizieren.⁸ Die Ausformungen dieser »Ästhetik der Dichte«, durch welche soziale und räumliche Verdichtungen in filmischen Inszenierungen ästhetisch artikuliert werden, erfasst Fahle mit den Begriffen Simultan-, Kontingenz-, Affekt- und Kontraktionsraum, die jeweils andere räumliche und auch zeitliche Implikationen mit sich bringen.⁹

Auch die Autoren, die im Rahmen der Erforschung von filmischen Atmosphären den Begriff der Dichte verwenden, interessieren sich für die Beschreibung von räumlichen ästhetischen Erscheinungen.¹⁰ Dabei geht es nicht um einen multimedialen urbanen Informationsraum, der unterschiedliche Raumkonzepte hervorbringt, sondern um Qualitäten von Stimmungsräumen und um Dichte im Sinne einer künstlerischen Ganzheitlichkeit. Hierbei steht vor allem das Verhältnis der Umgebungen oder eines Milieus zu den Figuren im Vordergrund, wenn es zu Verbindungen zwischen den Inszenierungen von Stimmungen und dem Innenleben der Personen kommt. Zum einen werden die Protagonisten dabei als Produkte äußerer Rahmungen, ihrer Assoziationen und affektiven Aufladungen beschreibbar, zum anderen können die Atmosphären als Externalisierungen und Spiegel innerer Zustände gesehen werden.¹¹ Demnach beschreibt Hans J. Wulff die »atmosphärische Dichte« als eine »Engführung von Figuren und Hintergründen, von narrativen und diegetischen Größen«.¹² Durch diese Engführung wird

6 Vgl. Oliver Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.): *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, Bielefeld: transcript 2007, S. 225-238.

7 Vgl. dazu auch die Analyse von *CIDADE DE DEUS* in M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder*, S. 64ff.

8 Vgl. O. Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, S. 235.

9 Vgl. ebd., S. 232ff.

10 Vgl. Hans J. Wulff: »Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film«, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren 2012, S. 109-123. Vgl. ebenfalls Britta Hartmann: »Atmosphärische Dichte als Kinoerfahrung«, in: P. Brunner/J. Schweinitz/M. Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, S. 125-142. Bei Hartmann geht es in der Analyse der digital erzeugten Atmosphäre von *COLLATERAL* (USA 2004, R: Michael Mann) ebenfalls um die ästhetische Dichte eines urbanen Raums und zugleich um bildmediale Fragen.

11 H. J. Wulff: »Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film«, S. 112.

12 Ebd. (Herv. i. O.).

bestenfalls, sehr knapp gesagt, eine gewisse Homogenität und eine Abgeschlossenheit der filmischen Wirklichkeiten erreicht, die dem Zuschauern ein einheitliches Wesen von Umgebungen vermitteln. Durch die atmosphärische Dichte werden Szenarien gewissermaßen zu

»Inseln in der Vielfalt der Realität, sie bilden eine soziale und ästhetische Kleinwelt, die gegen den Rest der Welt abgeschottet ist. Szenarien können sehr klein, aber auch von größerer Extension sein. Wie Wohnungen oder manche Gärten bewusst mit ›Atmosphärität‹ aufgeladen werden, so können auch ganze Stadtteile eigene Anmutungen tragen.«¹³

Sowohl Fahles Raumkonzepte einer Ästhetik der Dichte als auch der Ansatz einer atmosphärischen Dichte als homogene Relationen von deskriptiven, räumlichen Gestaltungselementen zu den Figuren und Handlungen scheinen für meine Beschreibungen und den Entwurf der filmischen Enge hilfreich. Zum einen aufgrund ihres Blicks auf spezifische städtische Räume, die durch ein Zusammenwirken unterschiedlicher Bilder und filmischer Mittel (wie zum Beispiel durch Farbe, Ton oder Musik) entstehen, zum anderen auch hinsichtlich der affektiven Aufladung und Ausgestaltung dieser Räume.

Meiner Ansicht nach deckt der Begriff der Dichte mit seinen Assoziationen an physikalische Aggregatzustände und informationstheoretische Verteilungen, jedoch nur bedingt die Aspekte ab, die in den Bildern der Enge zwischen Räumen, Wahrnehmungen, Medien und Affekten entstehen. Enge ist nicht allein eine ganzheitliche dichte Atmosphäre und auch kein einzelnes Raumkonzept, oder eine Abfolge von verschiedenen Raumkonzepten. Kurz: Filmische Enge ist nicht filmische Dichte. Die Bilder der Enge können dichte Atmosphären und Raumkonzepte einschließen, gehen jedoch nicht in einer atmosphärischen oder ästhetischen Dichte auf. Die enge Form des Films ist vielmehr eine formale Rahmung, in der sich dichte Atmosphären und Raumästhetiken ausbilden können; ein übergreifendes ästhetisches Konzept, in dem es zu einer Engführung von dichten Raumkonzepten und unterschiedlichen dichten Atmosphären kommen kann. Teils setzen sich die Filme ebenfalls damit auseinander, welche Beziehungen, Konflikte und neuartigen Räume zwischen ästhetischen Inseln und einem globalen, urbanen Informationsraum entstehen, wie in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; doch es sind überwiegend bestimmte filmische oder unter anderen auch videografische Bilder, die sich in der engen Form in abgeschlossenen städtischen Zellen gegenseitig beeinflussen und welche die Wahrnehmung der Figuren bestimmen, wie beispielsweise die Bilder der künstlerischen Dokumentation in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* oder die Referenzen an den Horrorfilm in *O SOM AO REDOR*.

Auch wenn in den Bildern der Enge das Verhältnis zwischen den filmischen Bildern zu anderen Medien eine Rolle spielt und sich im modernen Film die sichtbare Zone bildmedial auf gewisse Weise verdichtet, bin ich im Falle der Enge mit einer verallgemeinernden historischen These einer zunehmenden Verengung der visuellen Sphäre im Film vorsichtig.¹⁴ Die Enge ist kein bloßer bildmedialer Effekt der stufenweisen

¹³ Ebd., S. 114.

¹⁴ Zu den ästhetischen Konsequenzen eines Einflusses anderer Medien auf den Film siehe z.B. Oliver Fahle: *Bilder der Zweiten Moderne* (= Serie moderner Film, Bd. 3), Weimar: VDG 2005. Für eine

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 Hollywood-filme 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.