

# 1. Zur Einführung

---

Unter dem Titel *Bilder der Enge* sind in diesem Buch Filme vereint, deren Auswahl und Zusammenstellung selbst für Experten aus verschiedenen Gründen befremdlich wirken könnten. Es handelt sich um brasilianische Filme, die dem deutschen Publikum kaum bekannt sein dürften und die selbst in Brasilien nicht unbedingt zum Kanon einer populären wie auch einer filmwissenschaftlich zertifizierten Filmgeschichte zählen. Einige der hier besprochenen Werke liefen auch eine Zeit lang in deutschen Kinos oder erreichten durch Festivalteilnahmen und Auszeichnungen internationale Aufmerksamkeit wie *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN* (BRA, CAN, JPN 2008, R: Fernando Meirelles) oder *O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS* (BRA 2012, R: Kleber Mendonça Filho). Zweifellos geht es hier jedoch eher um eine spezielle Nische des weltweiten Filmgeschehens. Die Behauptung, all diese hier vereinten Filme hätten etwas miteinander zu tun, erwächst grundlegend einer individuellen Seherfahrung und einer langjährigen Auseinandersetzung mit dem brasilianischen Kino. Mit der Montage dieses Buches verfolge ich das Anliegen, zwischen auf den ersten Blick sehr verschiedenartigen Werken Gemeinsamkeiten zu beschreiben, die bislang nicht als besonderes filmisches Phänomen erforscht wurden, weder in Brasilien, noch woanders. Diese Verbindungen möchte ich hiermit erstmalig unter dem Begriff der Enge erfassen, der nicht nur zum Verständnis dieser brasilianischen Produktionen, sondern über diese hinaus auch etwas zu einer weiteren Reflexion über das Medium Film beitragen kann.

## 1.2 Der brasilianische Film und die Enge

Bei einer Beschäftigung mit brasilianischen Filmen, spätestens ab den 1960er-Jahren bis zum Kino der Gegenwart, fällt auf, dass eine nicht geringe Anzahl von räumlicher Abgeschlossenheit, von Rückzug, Einschluss oder Ausweglosigkeiten erzählt. Als gemeinsamer Nenner derartiger Filme unterschiedlicher Genres und Gattungen kann beobachtet werden, dass sie sich zumeist auf wenige Innenräume, auf überwiegend private Wohnungen und Zimmer beschränken. Die räumlichen Begebenheiten bestimmen die Reichweite der Situationen und den Spielraum der Protagonisten. Je nach sozialen Milieus und Settings geht es um andersgeartete Geschichten und Konflikte. Durch die

Begrenztheit auf privates Leben rücken manchmal alltägliche Handlungen in den Vordergrund, in anderen Räumlichkeiten erscheinen die Ereignisse auf gewisse Weise ein Gesellschaftsbild zeigen zu wollen, das über das Private hinausreicht, wenn beispielsweise in Arnaldo Jabors *TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT* (BRA 1978) unterschiedliche soziale Schichten, Armut und Wohlstand, in einer Wohnung aufeinandertreffen, oder wenn in *O SOM AO REDOR* die patriarchalen Strukturen eines modernen Wohnviertels mit seinen Bewohnern und Angestellten porträtiert werden. Bisweilen wirken die Situationen beispielhaft und kennzeichnend für ein Brasilien, das jenseits der Grenzen der gezeigten Innenräume nicht weiter sichtbar wird, das jedoch diese filmische Enge, um die es hier geht, beheimatet und hervorbringt.

Als eine erste, simple Erklärung, weshalb sich Regisseure mit wenigen Innenräumen zufriedengeben, könnten die hiesigen Produktionsbedingungen, logistische oder finanzielle Umstände, genannt werden. Nach dem nahezu kompletten Einbruch der brasilianischen Filmproduktion gegen Ende der Militärdiktatur (1964–1985) und seit der Wiederaufnahme der Filmaktivitäten ab den 1990er-Jahren – das sogenannte *Cinema da Retomada*, das ›Kino der Wiederaufnahme‹ –, konnte sich in Brasilien keine Filmindustrie mit Studiosystem entwickeln.<sup>1</sup> Schon seit dem *Cinema Novo*, dem neuen politischen Kino ab Ende der 1950er-Jahre, ist eine unabhängige, nicht industrielle Filmproduktion, mit ihren überschaubaren institutionellen, technischen und ökonomischen Möglichkeiten, auch mit dem Glauben an eine erfinderisch machende Not und an eine innovative Experimentierfreude verbunden. Dass sich unter solchen Bedingungen im Zeitalter digitaler Medien künstlerische Strömungen und Verbundenheiten eines gegenwärtigen Kinos entwickeln können, ohne dass sich Regisseure ästhetisch oder politisch bewusst kollektiv zu diesen positionieren, wurde beispielsweise auch mit der Definition des *Cinema de Garagem*, mit dem Begriff des »Garagen-Kinos«, beschrieben, mit dem junge brasilianische Film- und Videoproduktionen erfasst wurden, die durch unabhängige Einzelpersonen und kleinere Produktionsfirmen realisiert werden.<sup>2</sup> Hierzu zählen auch Kurzfilme aus dem universitären Umfeld, die auf den folgenden Seiten ebenfalls kurz Erwähnung finden sollen. Eine mögliche Hypothese wäre demnach, dass sich Filmmacher aufgrund der nationalen Produktionsbedingungen vermehrt auf wenige Räume beschränken und ihre Geschichten an eigene Mittel und Möglichkeiten anpassen – eine Begründung, die sogleich zu einfach und zu unbefriedigend erscheint, zumal es hier auch um Filme gehen soll, die mit einem größeren Budget gedreht wurden, und ich mit dem Konzept der Enge ein breiteres Spektrum an brasilianischen Produktionen betrachten möchte.

Man könnte einwenden, dass unzählig viele Filme oder auch Fernsehserien, wie in Brasilien prominent die Telenovelas, allein in wenigen Innenräumen spielen, ohne dass diese Settings von besonderer Brisanz wären. Mit meiner Arbeit möchte ich jedoch

1 Zum *Cinema da Retomada* siehe weiterführend Sidney Ferreira Leite: *Cinema Brasileiro. Das origins à retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo 2005. Vgl. auch Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 20ff.

2 Marcelo Ikeda/Dellani Lima (Hg.): *Cinema de Garagem. Panorama da produção brasileira independente do novo século*, Rio de Janeiro: WSET Multimídia 2012.

auf eine bestimmte Form von Filmen aufmerksam machen, in denen sich die Abgeschlossenheit und der Einschluss der Protagonisten nicht auf Architekturen beschränken, sondern die räumlichen Umstände zu engen Verhältnissen führen, die zugleich als spezifisch filmische Konstruktionen wahrgenommen werden können. Ich möchte behaupten, dass in Brasilien, mit seinen besonderen gesellschaftlichen, politischen, ökonomischen, sozialen und auch kinematografischen Strukturen, auf einzigartige Weise Filme entstanden, in denen die Auseinandersetzung mit brasilianischen Wirklichkeiten mit einer Reflexion über besondere räumliche Qualitäten des Films einhergeht.

Eine Geschichte des brasilianischen Films mit diesem Fokus wurde bislang nicht formuliert. Daher möchte ich im Folgenden vor den genaueren Analysen einzelner Filme zunächst mit einem Blick in die brasilianische Filmgeschichte auch über mehrere Jahrzehnte hinweg einige Werke in Beziehung setzen, um anhand von Einzelfällen Entstehungen und Formen der Bilder der Enge zu verorten, und um grundlegend eine Vergangenheit der engen filmischen Form im brasilianischen Kinos zu skizzieren. Die Handlungen dieser Filme sind, wie bereits angedeutet, narrativ wie ästhetisch vielfältig. Ihre Relationen lassen sich nicht mit theoretisch gesicherten, bereits erschlossenen Definitionen begreifen, wie zum Beispiel mit denen eines gemeinsamen Genres, was eine systematische und historische Ordnung sowie das Beschreiben einer kontinuierlichen Fortentwicklung erschwert. Mit dem Begriff der Enge soll eine gemeinsame Perspektive zwischen diesen Werken gefunden werden, deren Produktionen mit verschiedenartigen künstlerischen Motivationen und den sozialen Rahmungen unterschiedlicher Epochen verbunden sind. Mal handelt es sich um ein experimentelles, poetisches Werk, wie Mário Peixotos *LIMITE/LIMIT* (BRA 1931), in dem die menschliche Existenz zwischen Himmel und Meer als Gefangenschaft sichtbar wird, oder ein Regisseur befasst sich in einem modernen Apartment<sup>3</sup> mit dem apathischen, urbanen Lebensgefühl und einer gewissen sozialen Leere der Mittelschicht zu Zeiten der Militärdiktatur, wie Walter Hugo Khouri in *NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT* (BRA 1964), oder es geht wie im Falle von Arnaldo Jabors *EU TE AMO/PENTHOUSE DER LEIDENSCHAFT* (BRA 1981) um eine künstlerische *Amour fou*, die sich in einem Penthouse zu einer Art medialem Spiegelkabinett entwickelt.

Nach einer kurzen und sicherlich fragmentarischen filmgeschichtlichen Montage stehen schließlich einige herausragende Filme des jüngeren brasilianischen Kinos im Mittelpunkt: *O CHEIRO DO RALO/DRAINED* (BRA 2006) von Heitor Dhalia, *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* von Fernando Meirelles, *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG* (BRA 2010) von Beto Brant und *O SOM AO REDOR* von Kleber Mendonça Filho. Anhand der *close readings* dieser Filme möchte ich veranschaulichen, inwiefern auf je einzigartige Weise Handlungen in einer Form inszeniert werden, die ich als eng bezeichnen möchte beziehungsweise inwieweit der Film durch verschiedene Aspekte spezifische Bilder der Enge hervorbringt. Über die Filme hinweg soll dabei

3 Ich habe mich für die Schreibweise *Apartment* (aus dem Englischen entlehnt) entschieden, da mit der Bezeichnung *Appartement* (aus dem Französischen) seit der neuen Rechtschreibung zwar auch synonym eine Wohnung gemeint sein kann, in erster Linie jedoch eine Zimmerflucht, beispielsweise in einem Hotel, mit gehobener Ausstattung. Vgl. »Apartment«, Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Apartment>

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.