

Martin Schlesinger

# BILDER DER ENGE

Geschlossene Gesellschaften und Räume  
des brasilianischen Films



[transcript] Film

Martin Schlesinger  
Bilder der Enge

**Film**

*Para o Brasil, que eu conheci...*

**Martin Schlesinger**, geb. 1980, ist Medienwissenschaftler, Autor und Filmemacher. Er promovierte und lehrte an der Ruhr-Universität Bochum. Seine Forschungsschwerpunkte sind der brasilianische Film, Filmtheorie, Filmphilosophie und Filmästhetik.

Martin Schlesinger

## **Bilder der Enge**

Geschlossene Gesellschaften und Räume des brasilianischen Films

**[transcript]**

Die vorliegende Schrift wurde als Inauguraldissertation von der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum angenommen.

Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld**

© **Martin Schlesinger**

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | [live@transcript-verlag.de](mailto:live@transcript-verlag.de)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Standbild aus O SOM AO REDOR/NEIGHBOURING SOUNDS (BRA 2012).

Mit freundlicher Genehmigung des Regisseurs Kleber Mendonça Filho.

Korrektorat: Gabriele Schaller, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Deutschland

Print-ISBN 978-3-8376-5362-5

PDF-ISBN 978-3-8394-5362-9

<https://doi.org/10.14361/9783839453629>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

# Inhalt

---

<b>Vorwort</b> .....	9
<b>Vorwort des Autors</b> .....	13
<b>1. Zur Einführung</b> .....	15
1.2 Der brasilianische Film und die Enge .....	15
1.3 Einengung der Enge .....	18
1.4 Enge/Dichte .....	20
1.5 Filmische Formung der Enge .....	22
<b>2. Offene Filme und geschlossene</b> .....	27
2.1 Die Kosmologie des filmischen Universums.....	27
2.2 Realistische und formgebende Welten .....	29
2.3 Leo Braudy: Die Welt im Bild .....	32
2.4 Genre und Gesellschaft .....	37
2.5 Neue Geschlossenheiten .....	40
<b>3. FILM (1965, Alan Schneider)</b> .....	55
3.1 FILM-Beschreibung.....	56
3.2 FILM-Analyse. Das Kino des Blicks .....	58
3.3 Der größte Film Irlands .....	61
3.4 Sigmund Freud: Das ozeanische Gefühl.....	63
3.5 Zurück zum Bewegungsbild? .....	65
3.6 Raymond Bellour: Das Zimmer .....	69
3.7 Becketts Dispositiv der Enge .....	74
<b>4. Die enge Form und der brasilianische Film</b> .....	79
4.1 Dispositive der Enge .....	81
4.2 Konzepte der brasilianischen Bilder der Enge.....	83
<b>5. Brasilien: Geschlossene Gesellschaften</b> .....	85

5.1	Apartmentfilme .....	85
5.2	UM SOL ALARANJADO (2001, Eduardo Valente) .....	89
5.3	Eine kleine Geschichte der Bilder der Enge .....	91
<b>6.</b>	<b>O CHEIRO DO RALO/DRAINED (2006, Heitor Dhalia) .....</b>	<b>123</b>
6.1	Der Geruch des Abflusses .....	124
6.2	Planimetrische Egozentrik .....	127
6.3	<i>Cinema Marginal, Boca do Lixo</i> und die <i>Pornochanchada</i> .....	128
6.4	Die Menschen, die Dinge, ihre Geschichten .....	132
6.5	Aktionsfragmente und das Einfrieren der Affekte .....	136
6.6	Der olfaktorische Teufelskreis und die Demontage des Abflusses .....	138
6.7	Der Arsch, die Frauen, der männliche Blick .....	141
6.8	Die Großaufnahme .....	144
6.9	Das pornografische Bild und die Geschichte des Glasauges .....	147
6.10	Das Universum, seine Löcher und am Ende der Arsch .....	150
<b>7.</b>	<b>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN (2008, Fernando Meirelles) .....</b>	<b>159</b>
7.1	Die Stadt der Blinden .....	161
7.2	Essay über eine Stadt der Blindheit .....	163
7.3	Die Blindheit in der Filmgeschichte .....	166
7.4	Der Horror und die internationale Ästhetik des Fernando Meirelles .....	172
7.5	Topologien des Episodenfilms .....	178
7.6	Globale Filmästhetik .....	182
7.7	Die Blindheit der Stadt .....	184
7.8	Die Quarantäne und der Affektraum der Blinden .....	187
7.9	Die globale Stadt: Die beliebige Heterotopie der Enge .....	194
<b>8.</b>	<b>O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG (2010, Beto Brant) ..</b>	<b>207</b>
8.1	Die Medien der Liebe .....	208
8.2	Die Liebe nach B. Brant .....	211
8.3	Die Filme des Beto Brant: <i>CRIME DELICADO/DELICATE CRIME</i> (2005) .....	214
8.4	Die Dogmen und die Direktheit des Dokumentarischen wie des Fiktionalen .....	218
8.5	Wahrheitsspiele, Täuschungen und Nachahmungen des Lebens .....	221
8.6	Die <i>ars erotica</i> als erotische Kunst .....	223
8.7	Galas Spiegelstadium .....	226
8.8	Die Verachtung und die Beliebigkeit des Raums .....	229
8.9	Affekte, Schrift, Musik .....	230
8.10	Die Liebe nach Gala .....	233
8.11	Abspann .....	235
<b>9.</b>	<b>O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS (2012, Kleber Mendonça Filho) .....</b>	<b>243</b>
9.1	Homestorys .....	244
9.2	Der Klang der Nachbarschaft .....	247
9.3	Geschichten des Patriarchats .....	251
9.4	Filmische Architekturen .....	253

9.5	Abwesenheit der Geschichten .....	254
9.6	Ausweglose Leere .....	256
9.7	Anti-Horror: Der Schein und Schrecken der Sicherheit .....	258
9.8	<i>Overlook</i> -Apartments .....	261
9.9	Der Klang des Kinos .....	264
<b>10.</b>	<b>Entengungen</b> .....	<b>275</b>
10.1	QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ (2015, Anna Muylaert).....	276
10.2	AQUARIUS (2016, Kleber Mendonça Filho) .....	285
<b>11.</b>	<b>Schluss: Definitionen der brasilianischen Bilder der Enge</b> .....	<b>299</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>307</b>
	<b>Filmografie</b> .....	<b>319</b>
	<b>Sonstige Werke</b> .....	<b>325</b>
	<b>Abbildungen</b> .....	<b>327</b>
	<b>Danksagung</b> .....	<b>329</b>



## Vorwort

---

Die Schlagzeilen zu Brasilien beherrschte in den letzten Jahren die Wahl Jair Bolsonaro zum Präsidenten des größten Landes Südamerikas. Damit liegt die politische Macht in den Händen eines rechtsextremen Populisten, der zahlreiche Errungenschaften der letzten Dekaden bis hin zur erst 1985 etablierten demokratischen Staatsform beseitigen will. Seit dem ›Impeachment‹ der gewählten Präsidentin Dilma Rousseff im Jahr 2016 werden die tief liegenden sozialen, ideologischen und kulturellen Unterschiede in der Gesellschaft Brasiliens deutlich. Der Angriff der neuen Regierung auf die Demokratie, auf Universitäten, Bildung, Kultur und sexuelle Selbstbestimmung macht auch vor dem Film nicht halt, was sich an der Abschaffung zahlreicher Maßnahmen zur Förderung künstlerischer Initiativen und des Films zeigt. Aufsehen erregte die Forderung der brasilianischen Regierung an den international derzeit meist beachteten Regisseur Brasiliens Kleber Mendonça Filho, 2,2 Millionen Reais zurückzuzahlen, da ihm vermeintliche Irregularitäten bei der Beantragung einer Filmförderung für die Jahre zurückliegende Produktion *O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS* (2012) unterstellt wurden. Kleber hatte mit seinem Team um die populäre Schauspielerin Sônia Braga bereits 2016 bei der Präsentation von *AQUARIUS* (2016) in Cannes gegen die Amtsenthebung der amtierenden Präsidentin Dilma Rousseff offen Stellung bezogen.

Dass der Film bedroht wird, ist mit Blick auf die Filmgeschichte Brasiliens kein neues Phänomen. Bereits in den 1990er-Jahren brach die Filmproduktion völlig zusammen, wurde aber seinerzeit durch politische und kulturelle Initiativen wieder zum Leben erweckt und fand in der Folgezeit mit wichtigen, international ausgezeichneten Filmen wie *CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION* (1998, Walter Salles), *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (2002, Fernando Meirelles, Kátia Lund) und *TROPA DE ELITE/ELITE SQUAD* (2007, José Padilha) internationale Beachtung. Nicht zufällig fielen diese Erfolge nahezu mit der Regierungszeit des Präsidenten Luiz Inácio Lula da Silva zusammen, die von einer Aufbruchsstimmung geprägt war. Es schien tatsächlich möglich, dass Brasilien ein prosperierendes Land werden könnte, in dem der Reichtum gerechter verteilt werden würde und die Demokratie breit Fuß fassen könnte. Die genannten Filme selbst hatten die gesellschaftlichen Brüche und Abgründe, Gewalt und Korruption zum Thema, betraten jedoch zugleich ästhetisches Neuland, wie Martin Schlesinger bereits in seiner ersten Monografie zum brasilianischen Gegenwartsfilm mit Blick auf Filme wie *CEN-*

TRAL DO BRASIL, CIDADE DE DEUS, O INVASOR/THE TRESPASSER (2002, Beto Brant) und CASA DE AREIA/DAS HAUS AUS SAND (2005, Andrucha Waddington) ausgeführt hatte (*Brasilien der Bilder* aus dem Jahr 2008).

Schlesinger, der mehrere längere Aufenthalte in Brasilien absolvierte und dort auch mit Regisseuren und Produzenten in Kontakt war, im Filmarchiv *Tempo Glauber* arbeitete, den Filmemacher und Sohn Glauber Rochas, Eryk Rocha, in Deutschland bei einer Kinotour begleitete und das berühmte Manifest Glauber Rochas, »*Estética da fome*« (»Ästhetik des Hungers«), das erstaunlicherweise noch nicht in einer Originalübertragung aus dem Portugiesischen vorlag, übersetzte, legt mit der vorliegenden Dissertation weitere Gegenwartsanalysen des brasilianischen Films vor. Sechs längere Filmbesprechungen, in denen sich filmästhetische Fragen mit den Beschreibungen der mentalen und politischen Verhältnisse des Landes überschneiden, werden unter dem zunächst eigenwilligen Begriff der Enge interpretiert. Dieser stellt sich bei genauerem Hinsehen jedoch in der doppelten Zuschreibung von politisch-sozialer und ästhetischer Bedeutung als zentral für viele brasilianische Filme dar: Denn zum einen öffnet (!) die Enge den Blick auf die Verfasstheit der brasilianischen Gesellschaft, besonders der Mittelschicht, die sich zunehmend in den *condomínios fechados* (Gated Communities) nicht nur häuslich, sondern auch mental selbst eingrenzt und beengt. Die Enge bestimmt aber auch den öffentlichen (Diskurs-)Raum Brasiliens, der von Globo TV und Telenovelas sowie neuerdings auch verstärkt vom evangelikalen Mediensektor dominiert wird. Filme, so die These Schlesingers, bauen eine fundierte Reflexion dieser Verhältnisse auf, denn die engen Raumkonstellationen werfen Fragen wie die nach Teilhabe, Ein- und Ausschließung, Privatraum vs. öffentlicher Raum, Beobachten und Handeln auf und rücken in Zeiten der Video-Smartphone- und Überwachungsdispositive verstärkt in den Fokus. Sie sind erkennbar in der Blindheit und der damit bedrohlichen Zerstörung des urbanen Raums (ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN, 2008, Fernando Meirelles); in den fein abgestimmten, mit dem Lineal vermessbaren Zugängen zu Raum, Wissen und Wohlstand, die selbst in Privathäusern zwischen bürgerlicher Mittelschicht und den bei ihnen in Abhängigkeit lebenden Bediensteten bestehen (O SOM AO REDOR; QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÁ, 2015, Anna Muylaert); oder in den medialen und architekturellen Gebilden, zwischen denen sich unvermittelt Momente der utopischen oder imaginären Phantasie auftun, die das Andere hervortreiben, das in der Gesellschaft nicht ausgelebt werden kann oder blockiert ist (O CHEIRO DO RALO/DRAINED, 2006, Heitor Dhalia; O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG, 2010, Beto Brant; AQUARIUS).

Damit ist die zweite Ebene der Enge angesprochen, denn Schlesingers Arbeit verbindet urbane, architekturelle und sozio-politische Beobachtungen mit Aspekten der Filmästhetik, die jene auf ganz eigene, eben filmische Weise hervortreten lassen. Raum ist eine quasi transzendente Bedingung der filmischen Ästhetik, ohne minimale spatiole Bestimmungen können ihre Operationen nicht vorgestellt und verstanden werden. Dies führt Schlesinger zunächst anhand des filmphilosophischen Kurzfilms *FILM* (1965) von Samuel Beckett und Alan Schneider vor und schließt damit an filmische Raumtheorien von Raymond Bellour, Gilles Deleuze, Marc Augé und Laura Frahm an, ebenso wie an Werke von Stanley Kubrick, Luis Buñuel, Roman Polański und Michael Haneke. Das brasilianische Kino entwickelt sich nicht abgetrennt von anderen Filmkulturen,

akzentuiert aber immer wieder Eigenheiten und für die brasilianische Kultur charakteristische Problemzonen, die ebenso ›brasilianisch‹ sind, wie sie den Film insgesamt betreffen und angehen.

Filme wenden daher Raumbegriffe nicht an, sondern konstruieren Vorstellungen von konkreten, imaginären, utopischen und beliebigen Räumen. Im brasilianischen Film scheint die Spannung von konkreter sozial bestimmter Raumordnung und ihren imaginären Dimensionen eines möglichen anderen Raums (wie sie Beobachter Brasiliens wie Stefan Zweig, Claude Lévi-Strauss, Gilberto Freyre und Vilém Flusser immer schon interessiert haben) eine besondere Rolle zu spielen, wie Schlesinger anhand einiger exemplarischer Betrachtungen des *Cinema Novo*, bei Glauber Rocha, aber auch in Filmen von Mário Peixoto und Arnaldo Jabor entdeckt. Auch wenn der Fokus auf dem brasilianischen Film liegt, so steht der Dialog mit dem internationalen Film und der Filmtheorie ebenso im Zentrum der Diskussion. Schlesingers Filmanalysen lassen sich daher als Aushandlungsplateaus verstehen, in denen mediale, film- und raumtheoretische sowie filmästhetische Problematiken in jedem Film spezifisch neu konturiert werden. Mit dem Fokus auf dem Gegenwartsfilm erobert die Arbeit ein gerade auch von der brasilianischen Filmwissenschaft, die sich stark am *Cinema Novo* und am Dokumentarfilm orientiert, vernachlässigtes Terrain. Sie zeigt die Strahlkraft des gegenwärtigen brasilianischen Films, der gerade dort, wo er vermeintlich brasilianische Probleme behandelt, über die ›Enge‹ des Nationalkinos hinausweist und sich als Teil des Weltkinos formiert.

*Bochum, im September 2020*

*Oliver Fahle*



## Vorwort des Autors

---

Seit einem einjährigen Auslandsstudium in Belo Horizonte in den Jahren 2005 und 2006 lernte ich durch weitere Reisen unterschiedliche Regionen, ländliche und urbane Zonen und diverse Milieus Brasiliens kennen. In Rio de Janeiro lebte ich aufgrund mehrerer kürzerer und längerer Forschungsaufenthalte für Wochen und auch Monate in Apartments in den Stadtteilen Copacabana, Botafogo, Humaitá und Laranjeiras. In Rios nicht gerade preiswerter Immobilienlandschaft handelte es sich durchweg um kleine Wohnungen, manchmal nur einzelne Zimmer, teilweise nicht viel breiter als ein Doppelbett. Einmal kam ich im Stadtteil Catete provisorisch für einen Monat in einer geschlossenen Wohnanlage, in einem *condomínio fechado* unter. Auch während meiner Besuche in São Paulo, Goiânia, Brasília, Salvador oder Fortaleza hatte ich Einblick in private Wirklichkeiten, hauptsächlich die einer brasilianischen Mittelschicht. Aber vor allem in Rio wurde mir durch die verschiedenen Unterkünfte klar, wie sehr meine Wahrnehmung der Städte durch die Lage der Häuser und Zimmer sowie durch das direkte Umfeld beeinflusst wurde. Wie in jeder größeren Metropole bestimmen einzelne Viertel oder Straßen die Qualität und die Atmosphäre des Zusammenlebens. Brasilianische Wohnungen sind einerseits zumeist durch ihre vielen Sicherheitsvorkehrungen, wie Mauern, Zäune, Stacheldraht, Pförtner oder Überwachungskameras, vom öffentlichen Raum abgeschottet, andererseits fühlt man sich aufgrund der durchlässigen Architekturen, wie beispielsweise durch nicht isolierte Fenster, auch in Innenräumen viel mehr mit dem Außen verbunden als in Deutschland. Je nach Wohnlage, Architektur, den medialen Zusammenhängen oder durch die Präsenz sozialer Differenzen wird ein bestimmter Blick auf die Stadt geformt und die eigene Wahrnehmung auf andere Weise affiziert.

In einem Schlauchapartment in Copacabana konnte ich beispielsweise 2007 über den Fernseher in meinem Schlafzimmer auf verschiedenen Kanälen die schwarz-weißen Bilder von mehreren Überwachungskameras im Gebäude betrachten, und dabei beobachten, welche Personen an der Pforte vorbeigingen und den Aufzug benutzten. Vor allem nachts war dort regelmäßig der Lärm von Feuerwerkskörpern aus den benachbarten Favelas zu hören, ein Geräusch, das in den darauffolgenden Jahren mit der zunehmenden ›Befriedung‹ (*pacificação*) der Armensiedlungen in der Südzone der Stadt weniger präsent war. Doch damals wurde mir noch von Einheimischen erklärt, wie sich

die Böller, die Drogenhändler als Kommunikationsmittel verwenden, von Schusswaffen unterscheiden, deren Geräusche kürzer und trockener klingen.

Besonders bei längeren Aufenthalten machte ich in diesen begrenzten Apartments die Erfahrung, dass ich mich hinter den Fenstergittern eingeschlossen und gar gefangen fühlte, zumal auch der öffentliche Raum in Brasilien unsicherer ist und die Bewegungsfreiheit gerade zu späteren Tageszeiten durch eine bestimmte Vorsicht eingeschränkt wird. Niemals zuvor hatte ich private Räume so einengend empfunden wie in einigen meiner Behausungen in Brasilien.

Aufgrund meiner Forschung und meiner allgemeinen Begeisterung für den Film verbrachte ich viel Zeit in Kinosälen und legte mir dank gut sortierter Videotheken eine Sammlung mit nationalen Produktionen verschiedener Epochen an. Ohne Zweifel trugen meine Wohnenerfahrungen dazu bei, dass ich in vielen der Filme insbesondere räumliche Aspekte der Inszenierungen wahrnahm und diese auch in meinen wissenschaftlichen Beschreibungen erfassen wollte. In meiner Diplomarbeit, die unter dem Titel *Brasilien der Bilder* veröffentlicht wurde, waren es vor allem die Übergänge zwischen verschiedenen urbanen Zonen und zum brasilianischen Hinterland, die mich als Raumkonzepte des gegenwärtigen brasilianischen Films interessierten. Doch schon damals beschäftigten mich auch die kleineren Räumlichkeiten verschiedener Jahrzehnte als ein filmästhetisches Phänomen, das ich jedoch erst genauer ergründen musste. Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich nun ausgewählte Werke präsentieren und diese zu einer Geschichte der *Bilder der Enge* verdichten. Über meine persönlichen Erfahrungen hinaus hoffe ich, dass durch sie bestenfalls die Relevanz und Besonderheit des brasilianischen Films hinsichtlich einiger filmwissenschaftlicher Fragen deutlich wird.

*Martin Schlesinger*

# 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 Ausweglosigkeit 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 Filmemacher 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.

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 hervorsteicht. 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.

## 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> Demnach beschreibt Hans J. Wulff die »atmosphärische Dichte« als eine »Engführung von Figuren und Hintergründen, von narrativen und diegetischen Größen«.<sup>12</sup> 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 ›Atmosphärizität‹ aufgeladen werden, so können auch ganze Stadtteile eigene Anmutungen tragen.«<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> Sie sind nicht schlicht von einem realen, echten, euklidischen Raum abgeleitet, sondern immer schon mediale, konstruierte und bewegte Räume.<sup>18</sup> 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.«<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.
- 24 Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8, S. 176-210.



## 2. Offene Filme und geschlossene

---

### 2.1 Die Kosmologie des filmischen Universums

Mit seinem 1951 erschienenen Aufsatz über »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie« verfolgte der Kunstwissenschaftler Étienne Souriau das Anliegen, Definitionen zu etablieren, mit denen eine wissenschaftliche Filmologie verständlich zwischen verschiedenen Ebenen des »filmischen Universums« unterscheiden sollte.<sup>1</sup> Mit insgesamt acht Begriffen bietet er dem Filmforscher einen überschaubaren Rahmen, damit dieser in seinen Analysen klar veranschaulichen kann, auf welche »Wirklichkeitsformen« beziehungsweise »Existenzebenen« dieser filmischen Gesamtstruktur er sich bezieht: die afilmische, diegetische, filmografische, filmophanische, kreatorielle, leinwandliche, profilmische sowie die spektatorielle Wirklichkeit.<sup>2</sup>

Frank Kessler hat darauf hingewiesen, dass dieses theoretische Raster unterschiedliche Schärfen beziehungsweise Unschärfen aufweist.<sup>3</sup> Zum einen erscheint der Überbegriff des filmischen Universums eher vage. Souriau selbst spricht davon, dass es auf »kosmologische Weise« betrachtet werden soll.<sup>4</sup> Innerhalb der verschiedenen Ebenen der filmischen Gesamtstruktur erschafft nach Souriau jeder Film ein eigenes Universum als ein »spezifisches Diskursuniversum«,<sup>5</sup> das eigenartige Merkmale entwickelt und nach eigenen Gesetzen funktioniert; zugleich behauptet er jedoch, dass es sich dabei »immer nur [um] eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Univer-

- 
- 1 Siehe Étienne Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage/av, Stars* (1), 6/2/1997, S. 140-157, ursprünglich erschienen unter dem Titel »La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie«, in: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7-8, 1951, S. 231-240.
  - 2 Vgl. ebd.; zunächst erläutert Souriau »die sieben Existenzebenen des filmischen Universums«, vgl. S. 145 (Herv. i. O.), letztlich fügt er in seiner Zusammenfassung jedoch den ebenfalls in diesem Text eingeführten Begriff »leinwandlich« [*écranique*] als achte Ebene hinzu, vgl. S. 156f.
  - 3 Vgl. Frank Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, in: *montage/av, Stars* (1), 6/2/1997, S. 132-139.
  - 4 Vgl. É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 156 (Herv. i. O.).
  - 5 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 138.

sums«<sup>6</sup> handle, sodass sein theoretischer Ansatz als ein sehr pragmatischer verstanden werden kann, mit dem gattungsspezifische Strukturen erkannt und gedeutet werden können.

Für das Verständnis einzelner filmischer Universen führt Souriau in diesem Text das Konzept der Diegese ein, mit dem inmitten der anderen Ebenen ausschließlich der spezifische Kosmos erfasst wird, den jeder fiktionale Film eröffnet. Diese diegetische Wirklichkeit ist zunächst als eine räumliche, topografische zu verstehen. Sie darf nicht mit dem leinwandlichen Raum verwechselt werden und meint allein den »Raum, in dem sich die Geschichte abspielt.«<sup>7</sup>

»Der erstgenannte ist der ›leinwandliche‹ [*écranique*] Raum. Den anderen nennen wir ›diegetisch‹ [*diégétique*] (abgeleitet vom griechischen δῆγησις, Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.«<sup>8</sup>

Mit dem Konzept der Diegese findet Souriau im Rahmen der Entwicklung seines fundamentalen Begriffsapparats einen gemeinsamen Nenner für Filme unterschiedlicher Gattungen. Nach Souriau setzt folglich jeder vorgeführte Film für seine Dauer ein Universum, in dem die Figuren und Dinge in Räumen und Zeiten mit jeweils eigenen Gesetzen existieren. Die Diegese betrifft demnach »alles was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe«.<sup>9</sup> Sein Verständnis der Räumlichkeiten möglicher Welten ist augenscheinlich ein sehr planbares, wenn er behauptet, dass diese von Autoren in Drehbüchern erdacht und folglich im Denken der Zuschauer rekonstruiert werden. Die Möglichkeiten des Films erlauben es, Diegesen zu schaffen, in denen Orte miteinander verbunden werden, die in unserer Wirklichkeit – das heißt mit Souriau gesagt die afilmische oder profilmische Wirklichkeit – weit voneinander entfernt liegen, wodurch Räume entstehen, die derart nur im Film existieren, aber dennoch von den Zuschauern nachvollzogen werden können.<sup>10</sup> Zum einen ermöglicht das Konzept der Diegese folglich, zwischen den von Souriau definierten Existenzebenen des filmischen Universums eine spezifische Wirklichkeit zu unterscheiden, zum anderen erlaubte es vielen anderen Theoretikern

6 É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 142.

7 Ebd., S. 144 (Herv. i. O.).

8 Ebd. (Herv. i. O.).

9 Ebd., S. 156.

10 Ebd., S. 151f. Zur afilmischen Wirklichkeit siehe ebd., S. 146 (Herv. i. O.): » [...] die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als ›afilmische‹ [*afilmique*] Wirklichkeit.«

in weiteren Differenzierungen des filmischen Kosmos diegetische und nicht-diegetische, extradiegetische oder metadiegetische Erzählebenen und Zonen zu verorten.<sup>11</sup>

Bei aller möglichen Offenheit dieser spezifischen Universen einzelner Diegesen ging es Souriau selbst offensichtlich vor allem um die einfache Identifikation von Stilen und erzählerischen Erwartungshorizonten. Dies wird deutlich, wenn er vom fiktionalen Film *I MARRIED A WITCH/MEINE FRAU, DIE HEXE* (USA 1942, R: René Clair) spricht, in dem ungewöhnliche Naturgesetze herrschen, wenn beispielsweise Menschen durch die Luft fliegen. Das sonderbare filmische Universum dieses Films, das anders funktioniert als unsere Wirklichkeit, ist schnell entzaubert, wenn er feststellt, dass sie zwar erst vom Film »gesetzt« wird, aber zugleich »aus dem wohlbekannten System des Aberglaubens« entstammt.<sup>12</sup> Für Souriau scheint es für jede Diegese und für jedes einzelne filmische Universum – auch wenn sie fiktional, übernatürlich und magisch sein mögen – letztlich eine Gattung und Struktur zu geben, mit welcher diese im Verhältnis zur afilmischen Welt definiert und erfasst werden können.

Doch unabhängig von Souriaus eigenem theoretischen Pragmatismus ist das Konzept der Diegese auch für Theorien und Überlegungen fruchtbar, die in ihm ein Potenzial sehen, das unabhängig von Autoren, Drehbüchern und Regisseuren entsteht, da es »auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt« mit einbezieht.<sup>13</sup> So werden mit ihm filmische Universen vorstellbar, die neuartige Räume und Zeiten aufzeigen, welche die Beschaffenheit der afilmischen Welt und ihre bekannten Interpretationsmuster und Strukturen übersteigen beziehungsweise zumindest danach streben und eine Ahnung möglicher Welten hervorrufen.

## 2.2 Realistische und formgebende Welten

In seinem Exkurs über die unterschiedlichen filmischen (Diskurs-)Universen wird bei Souriau deutlich, dass er seine Vorstellung eines Spektrums filmischer Diegesen im Wesentlichen als eine Relationierung zwischen fiktionalen Elementen zur afilmischen Wirklichkeit, also zur »wirklichen« Welt entwickelt. Die Exemplifikation der Tatsache, dass jeder Film ein eigenes Universum unterschiedlicher Gattungen ausbildet, hat Souriau stufenweise aufgebaut und nach der Differenzierung zwischen dokumentarischen, »realistischen« beziehungsweise fiktionalen Qualitäten ausgerichtet.<sup>14</sup> So nennt er als Beispiele zunächst einen Dokumentarfilm, dann einen neorealistischen Film sowie zuletzt den bereits erwähnten fiktionalen Hexenfilm. Dabei erklärt er in diesem Spannungsfeld und bezüglich des neorealistischen Films *LADRI DI BICICLETTA/FAHRRADDIEBE* (ITA 1948, R: Vittorio De Sica):

- 
- 11 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 137. Siehe auch Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 14.
- 12 Vgl. É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 142 (Herv. i. O.).
- 13 Vgl. F. Kessler: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, S. 137. Wobei diese Auffassung des Konzepts der Diegese auch kritisiert wurde, vgl. ebd.
- 14 Souriau selbst setzt das Wort »realistisch« im Zusammenhang mit *LADRI DI BICICLETTA* in Anführungszeichen.

»Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung.«<sup>15</sup>

Mit dieser ungenauen Unterscheidung zwischen verschiedenen Graden und Stilen eines Bezugs zur afilmischen Wirklichkeit entwirft er den Begriff der Diegese vor allem für fiktionale Inszenierungen und für von Autoren erdachte Räume, auch wenn seine Definition durchaus ebenso für nicht-fiktionale Erzählungen zutreffen könnte.<sup>16</sup> Für die Abgrenzung der Diegesen fiktionaler Welten von denen, die als realistisch oder dokumentarisch bezeichnet werden können, ist der Begriff der »afilmischen Wirklichkeit« fundamental:<sup>17</sup> »Zu jedem Zeitpunkt ist es unabdingbar, das filmische Universum auf die Art Wirklichkeit, die ich afilmisch nenne, beziehen zu können, und genau dies muß durch ein entsprechendes Wort ermöglicht werden.«<sup>18</sup> Die Idee der Diegese entspringt somit zunächst in einer basalen Dialektik, aus der Trennung von afilmisch getreuen, realistischen und fiktionalen filmischen Wirklichkeiten.

Mit Siegfried Kracauer kann diese stilistische Opposition seit Beginn der Filmgeschichte als die zwei Haupttendenzen des filmischen Schaffens bezeichnet werden. In seiner *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* verdeutlicht er dies anhand der Werke der Brüder Lumière und von Georges Méliès, die ihm zufolge »These und Antithese im Hegelschen Sinn« verkörpern.<sup>19</sup> Die *realistische* und die *formgebende* Tendenz entstehen Kracauer zufolge aus der medialen, fotografischen Beschaffenheit des Films. Die von ihm beschriebenen, unterschiedlichen Stile der Lumières und von Méliès dürften hinlänglich bekannt sein: während sich, sehr grob gesagt, die Brüder Lumière mit einem realistischen Anspruch für objektive, lebendige, dynamische, zufällige Alltagsbegebenheiten interessierten und »die Natur auf frischer Tat ertappen« wollten,<sup>20</sup> faszinierte Méliès sein Publikum durch originelle filmische Universen, durch imaginäre Ereignisse, Illusionen und Trickeffekte.<sup>21</sup> Auch wenn die realistische Tendenz nicht ohne Inszenierung, Kamerabewegung und Montage auskommt, so steht sie nach Kracauer grundsätzlich immer im Dienste einer treueren Abbildung der physischen Realität und der äußeren Wirklichkeit; wohingegen die formgebende Tendenz in Filmen mit

15 É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 142.

16 So stellt Anton Fuxjäger fest: »Sofern man unter ›Diegese‹ aber die durch eine Erzählung – explizit und implizit – gesetzte Welt versteht, ist eine derartige Einschränkung nicht sinnvoll: Alle wesentlichen Aspekte des Konzepts [...] sind bei nicht-fiktionalen Erzählungen ebenso gegeben wie bei fiktionalen [...]«. Anton Fuxjäger: »Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwirrung«, in: *montage/av, Diegese*, 16/2/2007, S. 17-37, hier: S. 23f.

17 Ich werde hier nicht weiter auf die Frage des filmischen Realismus beziehungsweise des Realismus im Film eingehen. Siehe hierzu z.B. Guido Kirsten: *Filmischer Realismus (= Zürcher Filmstudien, Bd. 32)*, Marburg: Schüren 2013.

18 É. Souriau: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, S. 146.

19 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 57.

20 Vgl. ebd., S. 59.

21 Vgl. ebd., S. 57ff.

Spielhandlungen, in historischen Tatsachenfilmen, Experimentalfilmen, aber auch in gewissermaßen ›missglückten‹ Dokumentationen durch die Art der Komposition und durch fantastische, irrealer Geschichten und Genrekonventionen die fotografisch abbildbare, physische Wirklichkeit übersteigt, wobei sich nach Kracauer der Schöpferwille der formgebenden Tendenz »von den eigentlichen Interessen des Mediums« entfernt:<sup>22</sup>

»Den formgebenden Fähigkeiten des Filmregisseurs ist ein weit größerer Spielraum gewährt als denen des Fotografen, weil der Film sich auf Dimensionen erstreckt, die der Fotografie unzugänglich sind. [...] Offenbar veranlassen einige dieser Dimensionen den Filmregisseur dringlicher als andere dazu, sein schöpferisches Streben auf Kosten der realistischen Tendenz auszuleben.«<sup>23</sup>

Diese Unterscheidung zwischen formgebenden, formalistischen oder auch konstruktivistischen auf der einen, und realistischen, mimetischen oder phänomenologischen filmischen Wirklichkeiten und Stilen auf der anderen Seite, galt lange Zeit als fundamentale filmtheoretische Differenz und wurde von Theoretikern wie Filmemachern je nach künstlerischen Einstellungen oder philosophischen Ansichten verschiedenartig bewertet und bevorzugt.<sup>24</sup>

Nach Thomas Elsaesser und Malte Hagener hat sie zudem etwas mit bestimmten konzeptuellen Blickweisen zu tun beziehungsweise mit andersgearteten ästhetischen und kompositorischen Qualitäten von Filmen. Diese lassen sich mit der metaphorischen Unterscheidung und den Konzepten des Fensters sowie des Rahmens fassen.

»Zwar kommen beide Konzepte im Kompositum ›Fensterrahmen‹ zusammen, zugleich deuten die Metaphern jedoch auf unterschiedliche Qualitäten: Man schaut *durch* ein Fenster, aber man schaut *auf* einen Rahmen. Die Vorstellung des Fensters impliziert, dass man das gerahmte Viereck, durch das man hindurchsieht, aus dem Blick verliert, während der Rahmen sowohl auf den Inhalt der (undurchsichtigen) Bildfläche, dessen konstruktiven Charakter, wie auf sich selbst verweist. Das Fenster steht im Zeichen der Transparenz, während man für den Rahmen den Begriff der Komposition stark machen könnte. Wo das Fenster die Aufmerksamkeit auf ein dahinter oder jenseits Liegendes lenkt, ja im Idealfall die trennende Glasscheibe in der Vorstellung ganz verschwinden lässt, lenkt der Rahmen – man denke an klassische Bilderrahmen, ihre Ornamentik und Opulenz, ihre Auffälligkeit und ihren ostentativen Zeigegestus – die Aufmerksamkeit auf den Artefaktstatus und den Bildträger als solchen. Im einen Extremfall bringt das Fenster sich als Medium völlig zum Verschwinden und macht

22 Ebd., S. 64.

23 Ebd., S. 63. Nach Kracauer kann es auch zu Zusammenstößen zwischen diesen beiden Tendenzen kommen, wenn Spielfilme durch Traumfolgen oder dokumentarische Einlagen durchsetzt werden. So beispielsweise im abgeschlossenen Setting des Schlosses in *HAMLET* (UK 1948, R: Laurence Olivier), wo Bilder des realen Meeres unvereinbar als natürlicher, störender Fremdkörper in der imaginären Bilderwelt auftauchen; vgl. ebd., S. 64. Demnach sind es die unvorhersehbare Bewegung des Wassers und die Lebendigkeit der filmischen Wirklichkeit, die aus dem Außen in das fiktionale Setting einsickern und den Zuschauer irritieren.

24 Vgl. hierzu T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 26.

sich unsichtbar, im anderen dagegen lässt der Rahmen nur noch das Medium in seiner Verfasstheit sehen.«<sup>25</sup>

Das Konzept des Fensters wäre folglich das bevorzugte der Realisten, die mit ihren Filmen eine Sichtweise auf eine Welt eröffnen, die jenseits der Umgrenzungen der Bilder weitergeht; während die Formalisten eher abgeschlossene filmische Kosmen erschaffen, die klare Grenzlinien ziehen und von keinem Außen oder von einem weiterführenden, unbekanntem, offenen Umraum umgeben sind. Beide Konzepte können somit als Qualitäten von diegetischen Wirklichkeiten, ihren Räumen und Topografien gesehen werden.

### 2.3 Leo Braudy: Die Welt im Bild

Bei der Differenzierung zwischen einem offenen Fensterblick und einer deutlich begrenzten Rahmung filmischer Wirklichkeiten wurden die Beschreibungen der damit verbundenen ästhetischen Architekturen und Konstruktionen von Diegesen und Räumen durch Leo Braudy weiter zugespitzt. In seinem 1976 erschienenen Buch *The world in a frame: What we see in films* unterteilt er Filme verschiedener Genres nach ihrer Zugehörigkeit zur *offenen* und *geschlossenen* Form.<sup>26</sup> Erstaunlicherweise finden bei ihm jedoch die Überlegungen eines wichtigen filmtheoretischen Vordenkers keinerlei Würdigung, obwohl diese für sein Konzept wegweisend waren: die Leitdifferenz zwischen *cadre* und *cache*, die André Bazin einige Jahre zuvor entdeckt und erstmals systematisch beschrieben hat.<sup>27</sup> Bazin gruppierte Filme nach zwei klar erkennbaren Formen von Filmästhetiken, nämlich nach einer, die der Malerei nahesteht und den Rand des Filmbildes als stabilen Rahmen (*cadre*) begreift, und einer, die als genuin filmisch zu verstehen ist, bei welcher das Bild einen Ausschnitt (*cache*) zeigt und jederzeit etwas anderes außerhalb der beweglichen Kadrierung sichtbar werden kann. Höchstwahrscheinlich von dieser Einteilung inspiriert entwickelt Braudy sein Begriffspaar nicht nur anhand einzelner Werke, sondern er benennt namhafte Regisseure, die aufgrund dominanter visueller Stile der *offenen* beziehungsweise der *geschlossenen* Form zugerechnet werden können. Dabei handelt es sich ihm zufolge um keine antagonistischen Herangehensweisen:

25 Ebd., S. 25 (Herv. i. O.). Für eine Einführung in die theoretische Geschichte dieser beiden Konzepte siehe ebd., S. 23-48.

26 Vgl. Leo Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, Chicago/London: University of Chicago Press 1984, S. 44-51, S. 94-103 und S. 117-124. Siehe auch T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 27ff. In der Dramentheorie hat Volker Klotz bereits 1960 die Kategorien der offenen und der geschlossenen Form als idealtypische dramatische Aufbauprinzipien beschrieben. Bei Braudy taucht sein Name jedoch nicht auf. Im Folgenden erscheint mir Braudys Ansatz für den Film dienlicher. Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser 1960.

27 Vgl. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 224-230. Das genaue Datum seines darin erschienenen Textes »Malerei und Film« (»Peinture et cinéma«) ist unbekannt. Erstaunlich ist die fehlende Erwähnung bei Braudy vor allem deshalb, weil er Bazin an anderen Stellen in seinem Buch kurz nennt.

»The open and the closed film are part of a historical and aesthetic continuity, not antagonists but collaborators in the way of films have changed our way of looking at the world. My distinction between the two marks different significant points on a continuum, formal methods that have a historical definition and become more and more mingled as films pass into the 1950s and 1960s. The distinction does not explain films, nor is it meant to substitute for them. But it does attempt to talk about films through the way they impose structures of perception upon the audience and how such structures reverberate on levels of meaning and subject matter that otherwise have no visual equivalent.«<sup>28</sup>

Neben Jean Renoir haben auch die Brüder Lumière oder Roberto Rossellini Filme der offenen Form hervorgebracht; neben Fritz Lang können Georges Méliès oder Alfred Hitchcock zu den Regisseuren der geschlossenen Form gezählt werden.<sup>29</sup> Bei allen Verschiedenheiten ihrer Werke sind die grundlegenden Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Offenheit und Geschlossenheit oberflächlich leicht nachvollziehbar. Die visuelle Gestaltung der geschlossenen Filme erweckt typischerweise den Eindruck, dass nichts dem Zufall überlassen wurde und alle Dinge und Personen genaue Orte und Rollen im Plot und in der Diegese besitzen. Die Regisseure der geschlossenen Form schaffen dafür durch wohlüberlegte Settings und Architekturen begrenzte Innenräume und Wirklichkeiten, die vornehmlich geometrisch strukturiert sind, die ihre Protagonisten von Umräumen absondern und aus denen es kein Entkommen gibt.<sup>30</sup>

»Die Welt des Films (die Diegese) schließt auf sich selbst, weist nirgends über sich hinaus auf ein Außerhalb, während der Film in der offenen Form ständig über sich hinaus in die nicht-diegetische Welt reicht. Die offene Form bietet also einen Ausschnitt aus einer Realität, die unabhängig von der Kamera zu existieren scheint. [...] Diese Filme erzeugen den Eindruck, als würden die Dinge in ähnlicher Form weitergehen, auch wenn die Kamera nicht weiterläuft, als würde sich die Welt jenseits des Kameraausschnitts im Fluss befinden und fortsetzen. Die geschlossene Form ist zentripetal und strebt nach innen, die Totalität der Welt endet an den Grenzen des Bildrahmens. Die offene Form ist dagegen zentrifugal und strebt nach außen, hier steht der Rahmen (als Fenster) eher für einen veränderbaren Ausschnitt aus einer potenziell grenzenlosen Welt.«<sup>31</sup>

Die Wirklichkeiten der geschlossenen Filme besitzen nach Braudy folglich strukturelle und räumliche Qualitäten, Kräfte und Bewegungen, die als spezifische Wahrnehmungsstruktur beobachtet und verstanden werden können. Zum einen entwickelt sie sich bei bestimmten Regisseuren zu einem markanten Kennzeichen, zum anderen wird

28 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 46.

29 Vgl. ebd., S. 47ff. Siehe auch T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 27f.

30 Braudys Beispiele sind hier u.a. DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, R: Robert Wiene), METROPOLIS (D 1927, R: Fritz Lang) und PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock). Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 48.

31 T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 28. Zur Unterscheidung zwischen *zentripetal* und *zentrifugal* vgl. A. Bazin: *Was ist Film?*, S. 225.

sie auch über die Werke verschiedener Filmemacher hinweg zu einem gemeinsamen Merkmal unterschiedlicher Gattungen und Genres.

Nach Brady wird deutlich, dass die Kohärenz der Geschlossenheit auch eine bestimmte Form des Sehens mit sich führt. Die Zuschauer werden dabei gewissermaßen selbst zu Opfern des Einschlusses, wenn ihnen von Anfang an ein programmatischer Blick auferlegt wird, der ihr Verhältnis zur gezeigten Welt und ihren Protagonisten bestimmt: »Often a closed film begins with a series of images that defines its nature, teaching its audience how to watch its particular world.«<sup>32</sup> Der Blick des Zuschauers auf die geschlossene Form ist ein gelenkter, vorgeformter. Dabei kann die Zuschauerperspektive zwischen einem totalen, allwissenden Überblick und einer klaustrophobischen Identifikation mit einzelnen Charakteren schwanken. Kennzeichnend sei oftmals ein besonderer Voyeurismus, eine Mischung aus Freiheit und Zwang, wenn der Zuschauer bemerkt, dass er ein gefährliches oder verbotenes Geschehen frei betrachten, aber zugleich den Blick nicht davon abwenden kann.<sup>33</sup>

Brady zufolge tendieren geschlossene Filme zu bestimmten Schauplätzen und entsprechenden Helden, beispielsweise zu solchen, die unfreiwillig in Gefangenschaft geraten:

»The accused in the courtroom, the traveler in the haunted house, the innocent in the prison or the insane asylum, the victim in a natural disaster – all are variations of the basic closed-film situation. Like such characters, we in the audience are trapped without the possibility of transcending or understanding why this has all happened, unless we identify with the director who has brought this world into being.«<sup>34</sup>

Die in Einschließungsmilieus oder in Ausnahmeständen gefangenen Protagonisten der geschlossenen Filme begeben sich auf die Suche nach individuellen Auswegen und subjektiven Wahrheiten. Im Gegensatz zur offenen Form liegen diese nicht in einer Welt außerhalb der persönlichen Situation: »The truth of the closed film is the truth of subjectivity.«<sup>35</sup>

Dabei benennt Brady zum einen einzelne Genres, die in bestimmten Epochen mit spezifischen geschlossenen Milieus hervorstechen: die engen sozialen Welten der Komödien der 1930er-, die Gefängnisfilme der 1950er- oder die Katastrophenfilme der 1970er-Jahre;<sup>36</sup> zum anderen sind es besondere Fortbewegungsmittel, die geschlossene Innenräume und visuelle Begrenzungen schaffen: die Hotels oder Kreuzfahrtschiffe in den Gesellschaftskomödien der 1930er-Jahre, die Autos in Roadmovies wie *BONNIE AND CLYDE*/*BONNIE UND CLYDE* (USA 1967, R: Arthur Penn), in welchem das Fahrzeug zu einem gesetzlosen Innenraum wird, der einerseits für die schnelle Flucht hilfreich ist, andererseits für die Protagonisten letztlich zur Falle wird, oder die Zugfilme – Brady erwähnt u. a. *SHANGHAI EXPRESS* (USA 1932, R: Josef von Sternberg) und *THE LADY VANISHES*/*EINE DAME VERSCHWINDET* (UK 1938, R: Alfred Hitchcock) – die in ihrer räum-

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

33 Ebd., S. 49f.

34 Ebd., S. 53f.

35 Ebd., S. 51.

36 Vgl. ebd., S. 54.

lichen Geschlossenheit und während der Fahrt durch Landschaften und Gesellschaften kein Entkommen zulassen:

»The closed films that take place primarily on trains [...] restate the paranoid premises of enclosed films in general: there is no escape, and yet all the answers are here as well, if you are wise enough to look for them. No one is a real prisoner on these trains because everyone in the film is a prisoner of its universe.«<sup>37</sup>

Nach Braudy lassen sich die offene und die geschlossene Form nicht nur einzelnen Filmemachern, sondern auch Ländern und ihren Filmkulturen zuordnen. So kommen ihm zufolge geschlossene Filme traditionell aus Deutschland, England und Amerika, während die offenen eher in Italien und Frankreich zu finden sind.<sup>38</sup>

In den 1950er- und 1960er-Jahren ist laut Braudy ein Wandel zu beobachten, der dazu führt, dass die geschlossene Form ein letztes Mal aufblüht, um dann in eklektischeren, hybrideren Produktionen mit offenen Stilelementen und Strukturen vermischt zu werden. Dabei spielen, so Braudy, vor allem technische, aber auch narrative und kulturelle Aspekte eine Rolle.<sup>39</sup> Aus technischer Sicht sind es die zunehmende Verbreitung des Farbfilms, des Widescreen-Formats sowie neue, leichtere Kameras und mobiles Equipment, welches die Filmemacher aus den Studios holt und ihnen erlaubt, an offenen Örtlichkeiten zu drehen.<sup>40</sup> In Amerika gehen die von Braudy beschriebenen kinematografischen und stilistischen Veränderungen einher mit dem Aufkommen des *New Hollywood* und seinen Autorenfilmern, die das herkömmliche Hollywoodkino und konventionelle Genreerwartungen reflektieren und transformieren; in Europa sind es neue Strömungen wie die *Nouvelle Vague* und Regisseure wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, aber auch Federico Fellini, Michelangelo Antonioni oder Ingmar Bergman, welche die bisherige Filmkultur modernisieren, mit Genremerkmalen experimentieren und nach neuen Ästhetiken suchen.<sup>41</sup> »These directors strikingly affected the general cultural understanding of films because they made audiences aware of films as aesthet-

37 Ebd., S. 56.

38 Vgl. ebd., S. 97.

39 Der von Braudy beobachtete Wandel des Verhältnisses zwischen geschlossenen und offenen Formen geht einher mit dem Aufkommen des modernen Films. Siehe hierzu z.B. Lorenz Engell: *Bilder des Wandels* (= *Serie moderner Film*, Bd. 1), Weimar: VDG 2003, S. 8-21; sowie Oliver Fahl: *Bilder der Zweiten Moderne* (= *Serie moderner Film*, Bd. 3), Weimar: VDG 2005, S. 26-37. Zudem können Braudys Analysen auch mit den Veränderungen zusammengebracht werden, die Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern im Übergang vom Bewegungs- zum Zeit-Bild beschrieben hat; siehe z.B. zur *Nouvelle Vague* und zu Hitchcock Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 264-288.

40 Vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 95.

41 Vgl. ebd., S. 96ff. Für einen Einblick in die Geschichte des *New Hollywood*, vor allem hinsichtlich der auch von Braudy aufgegriffenen Frage nach dem Zusammenhang zwischen Gewalt und Vergangenheit, siehe Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1992, S. 257-285. Für eine Einführung in das Kino der *Nouvelle Vague* siehe ebd., S. 221-255; oder auch: Richard Neupert: *A history of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press 2007; Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.

ic problems that they might not be able to figure out (the typically modernist way of determining aesthetic value).«<sup>42</sup>

Vor allem in Truffauts und Godards Werken kann beobachtet werden, wie sich mit Bezug auf Hollywood-Regisseure und Genrekonventionen die offene und geschlossene Form in innovativen Ästhetiken vermischen.<sup>43</sup> Für Truffaut sind unter anderen Rossellini, Renoir und Hitchcock Vorbilder für naturalistische Milieus wie zugleich abgeschlossene Settings. Godard entwickelt seine Ästhetiken aus einem Sinn für neorealistic Inszenierungen, aus seinem Interesse für amerikanische Genres, für Suspense und für Einschlussituationen im Stil von Lang. So ist beispielsweise in *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60* (FRA/ITA 1965), eine Mischung aus Gangster- und Science-Fiction-Film, eine eigenartige flache Begrenztheit zu beobachten;<sup>44</sup> in *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963) lässt er in einer Film-im-Film-Struktur Fritz Lang persönlich auftreten;<sup>45</sup> oder er arbeitet in *LA CHINOISE/DIE CHINESIN* (FRA 1967) formalistisch mit einer experimentellen Farbdramaturgie und öffnet die räumliche Abgeschlossenheit durch Blicke in die Kamera und durch direkte Adressierungen der Zuschauer.

Es würde hier zu weit führen, im Detail auf Braudys Beobachtungen dieses formalen Wandels und all die von ihm genannten Filmemacher einzugehen. Erwähnenswert ist jedoch, dass er einige Regisseure nennt, die intensiver als andere über mehrere Filme hinweg mit eigenen Konzepten Geschichten räumlicher Begrenztheit erzählten und somit für die Entwicklung der geschlossenen Form wegweisend waren:<sup>46</sup> so zum Beispiel Alain Resnais, der in *HIROSHIMA, MON AMOUR* (FRA/JPN 1959) oder in *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961) die räumliche Abgeschlossenheit in symmetrischen, aber vielschichtigen, »kristallinen« Gedächtnisräumen zeitlich auffächerte;<sup>47</sup> Michelangelo Antonioni mit Filmen wie *BLOW-UP/BLOW UP* (UK/ITA/USA 1966) oder *L'AVVENTURA/DIE MIT DER LIEBE SPIELEN* (ITA/FRA 1960); oder Luis Buñuel, der beispielsweise in *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE/DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE* (FRA 1972) eine surrealistische soziale Begrenztheit inszenierte.<sup>48</sup>

42 Vgl. L. Brady: *The world in a frame: What we see in films*, S. 97.

43 Vgl. ebd., S. 98ff.

44 Siehe hierzu auch die Analyse von O CHEIRO DO RALO, in der ich auf die »planimetrischen« Bilder eingehe. Vgl. dazu David Bordwell: »Modelle der Rauminzenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17-42.

45 Auf *LE MÉPRIS* und die »Apartment-Szene« gehe ich in meiner Analyse von Beto Brants *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG* (BRA 2010) näher ein.

46 Vgl. L. Brady: *The world in a frame: What we see in films*, S. 99ff.

47 Zum sogenannten »Kristallbild« u.a. bei Alain Resnais siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 95-131.

48 Noch offensichtlicher ist der Einschluss bei Luis Buñuel bereits in *EL ÁNGEL EXTERMINADOR/DER WÜRGEENGEL* (MEX 1962), auf den ich gleich näher eingehen werde.

## 2.4 Genre und Gesellschaft

Eine wichtige Rolle bei diesen Transformationen der offenen und geschlossenen Form ab den 1960er-Jahren spielen Braudy zufolge insbesondere der Einfluss von narrativen Prägungen und die formalen Erwartungen:

»The formal force of the most important films since the late 1950s has been in the intensity of open *and* closed, the crossing of the barrier between film and the world, and, as I shall argue, between high and popular culture as well. Both Lang and Renoir ended their careers by returning to older themes and recapitulating past methods. But the new directions of film narrative and style involved further experimentation and innovation. The formal and spatial analysis I have used in this chapter must give way when we come on forms so resolutely committed to mixed form and unlimited space. Another perspective is now necessary, one that will involve the most familiar, supposedly the least ›artistic‹ of all types of film – the genre film.«<sup>49</sup>

Vor allem im Genrefilm ist nun in den darauffolgenden Jahrzehnten neben den hybriden ästhetischen Vermischungen der beiden Formen auch ein bestimmtes Verhältnis der abgeschlossenen Orte zu ihrem Umraum beziehungsweise der eingeschlossenen Protagonisten zum Rest der Gesellschaft zu bemerken. Nach Braudy sind es vor allem die Regisseure geschlossener Formen, die sich für die strukturellen und räumlichen Limitationen der Genres interessieren. Je nach Genre bilden sich die Relationen zwischen offenen Räumen und abgeschlossenen Architekturen unterschiedlich aus und erzeugen spezifische dramaturgische Spannungen.<sup>50</sup>

Im Western sind es Hütten und Kleinstädte im Kontrast zu den unbesiedelten, wilden und gefährlichen Weiten der Prärie;<sup>51</sup> in amerikanischen Roadmovies, wie allen voran *EASY RIDER* (USA 1969, R: Dennis Hopper), suchen die Protagonisten fern einer autoritären Gesellschaft in Autos oder auf Motorrädern nach Freiräumen, wobei im Falle von *EASY RIDER* die breiten Bilder der Motorradfahrten durch das CinemaScope-Format auf den begrenzten Lebensraum der engstirnigen Kleinstädter treffen; in einem Science-Fiction-Horrorfilm wie *THE THING FROM ANOTHER WORLD/DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT* (USA 1951, R: Christian Nyby) wird die enge Forschungsstation inmitten einer endlosen Schneewüste zum verhängnisvollen Ort für die eingeschlossenen Charaktere, die nicht wissen, woher das Grauen aus dem weißen, offenen Raum kommt.

Besonders interessant sind die Entwicklungen im Horrorgenre, in welchem mindestens zwei Tendenzen zu beobachten sind: zum einen rückt das Monströse immer näher in die Erfahrungswelt der Zuschauer und kommt von historischen Spukschlössern gewissermaßen in die Wohnungen der normalen Bevölkerung; so beispielsweise in George A. Romeros *NIGHT OF THE LIVING DEAD/DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (USA 1968), in dem sich eine heterogene Gruppe in einem Haus verbarrikadiert und ge-

49 L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 103 (Herv. i. O.).

50 Ebd., S. 117ff.

51 Vgl. ebd., S. 123.

gen eindringende Zombies verteidigen muss.<sup>52</sup> Zum anderen nimmt auch die Gewalt im Einschluss zu:

»The closed film has generally been the container for violence of all sorts: the historical film distances the great battles and atrocities; the documentary holds its truth at a distance with commentary; the horror film establishes an eerie world within which to elaborate its terror. But the pressure on the frame continues to grow. Just as the amount of violence within genre films has increased over the years, so it has come closer to home.«<sup>53</sup>

Über verschiedene und auch weniger grausame Genres hinweg lässt sich allgemein feststellen, dass in der geschlossenen Form zumeist Handlungen von Menschen erzählt werden, die aus ihrer individuellen Perspektive heraus mit der Gesellschaft und höheren Ordnungen zurechtkommen und gegen diese ankämpfen müssen. Der offene Raum oder die Gesellschaft im Außen der individuellen Zone übersteigen die abgeschlossene Wirklichkeit und die Perzeption der Protagonisten, die keine Möglichkeit haben, ihr Milieu zu ändern oder die größeren Zusammenhänge zu beeinflussen.

»The problems of class and society in an open film [...] are understood by the characters and are an explicit theme. But society in closed films is iconographic and allegorical, uninterested in history or change. The genre film, like the enclosed film in general, defines both society and history as psychological projections.«<sup>54</sup>

Somit können überschaubare Probleme im begrenzten Raum vielleicht gelöst werden, aber nicht die grundlegenden gesellschaftlichen Strukturen, die sie hervorbringen. Der geschlossene Genrefilm konzentriert sich nicht auf die Realität der Gesellschaft oder ihrer Vergangenheit, sondern auf die persönliche Wahrnehmung. Beispielsweise kann ein Ermittler im Detektivfilm am Ende alle Fäden zusammenziehen, aber er kann niemals das gesamte Netz und die Mächte der ihn umgebenden Welt, in der er seine Fälle aufklärt, überblicken.<sup>55</sup> Ähnlich verhält es sich mit Helden in einigen Western der 1950er-Jahre, die zwischen einer rohen, wilden Welt und den sozialen Grenzen der Ansiedlungen eine Familie oder einen Mythos aufbauen wollen. Nach Brady ist diese fundamentale Spannung zwischen offenen Räumen und den geschlossenen Zonen der Hauptfiguren in verschiedenen Variationen zu finden: im Reporter-Zeitungs-Film der 1930er- und 1940er-, im Zirkusfilm der 1940er- oder auch im Gefängnis- und Science-Fiction-Film der 1950er-Jahre.<sup>56</sup>

In seiner weiteren Analyse befasst sich Brady im Anschluss an diese Neuverortung der offenen und geschlossenen Form ab Ende der 1950er- speziell mit der Entwicklung der Genres im amerikanischen Kino der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre. Dabei

52 Vgl. ebd., S. 119. Siehe hierzu auch Harun Maye: »The Tension between Nostalgia and Perversion in George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)«, in: Isabella van Elferen (Hg.): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 113-123.

53 L. Brady: *The world in a frame: What we see in films*, S. 119.

54 Ebd., S. 121f.

55 Vgl. ebd., S. 122.

56 Vgl. ebd., S. 123.

geht er zum einen ausführlicher auf den Western und das Musical ein, die er als die wichtigsten erachtet, da sie besonders langlebig sind und eine hohe narrative Komplexität aufweisen;<sup>57</sup> zum anderen zeigt er aber auch in anderen Gattungen Parallelen zwischen neuen wie wegweisenden, amerikanischen und europäischen Filmemachern auf, die sich in dieser Zeit intensiv mit der Weiterentwicklung von Genres wie zugleich thematisch mit dem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft auseinandergesetzt haben. Sowohl bei den Regisseuren der *Nouvelle Vague*, wie Truffaut oder Godard, als auch bei amerikanischen Kollegen, wie beispielsweise Don Siegel oder Arthur Penn, ist dabei eine wesentliche Auffassung bezüglich individualistischer Ambitionen zu bemerken: »The New Wave focus on a passive or impotent central character is therefore paralleled in the American genre film by a focus on either fantasies of escape from impotence in the present or dreams of the end of innocence in the past.«<sup>58</sup>

In vielen Filmen der 1960er- und 1970er-Jahre werden Helden gezeigt, die nach individuellen Lösungen und Auswegen aus gesellschaftlichen Zwängen suchen. Zugleich wird deutlich, dass ein rebellischer Individualismus, subversive Freundschaften oder der Traum vom Ausleben persönlicher Gefühle zum Scheitern verurteilt sind.<sup>59</sup> Anders als in den Jahrzehnten zuvor, so Braudy, bewahrt die Gesellschaft den Individualismus nun nicht mehr, sondern fragmentiert und verzerrt ihn und seine Ideale.<sup>60</sup> In manchen Filmen wird die Ohnmacht der Individualisten durch Gewalt oder Sex kompensiert.<sup>61</sup> In anderen wird nach dem Verlust individueller Träume nach Alternativen gesucht, beispielsweise im Katastrophenfilm, in dem im Angesicht eines Desasters ein höheres Interesse einer möglichen Gemeinschaft wichtiger wird:<sup>62</sup> »The genre films of the 1960s and 1970s mix the two basic visual styles of open and closed film as well as the social implications of the two forms: the closed film belief that society is repressive but necessary with the open film desire to find a new community.«<sup>63</sup>

Braudy betont, dass viele gute Regisseure das Filmemachen selbst als eine besondere kollektive Arbeit vieler Menschen verstanden und geschätzt hätten. Im Gegensatz zum isolierten Künstler, dem es mehr um einen ästhetischen Anspruch gehe, liegt die spezielle Möglichkeit des Films vor allem in der Offenheit für alle kulturellen Einflüsse, sodass dieser die Gesellschaft, die ihn hervorbringt, aufnehmen und reflektieren kann. Dies sei Braudy zufolge insbesondere in Genrefilmen möglich, da ihre Konventionen ein Vokabular hervorgebracht hätten, das für das Publikum einer bestimmten Epoche eine gewisse Dringlichkeit besitzen kann, das Regisseuren die Gelegenheit bietet, über schmerzhaft oder verworrene gesellschaftliche Probleme zu sprechen, für die

57 Vgl. ebd., S. 124ff.

58 Ebd., S. 174.

59 Zur Situation der amerikanischen Gesellschaft dieser Zeit vgl. ebd., S. 174f. Siehe dazu vor allem das Genre des Roadmovies, in welchem dieses Scheitern ab *BONNIE AND CLYDE* (1967) und *EASY RIDER* (1969) sichtbar wird. Zur Einführung in das Genre siehe David Ladermann: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002.

60 Dies geht einher mit einem Statusverlust von Filmhelden und Filmstars, vgl. L. Braudy: *The world in a frame: What we see in films*, S. 176ff.

61 Vgl. S. 177f.

62 Vgl. S. 179.

63 Ebd., S. 178.

außerhalb des Films keine Formen der Verhandlung existieren.<sup>64</sup> In der thematischen und ästhetischen Krise des Genrefilms der 1960er- und 1970er-Jahre spiegelt sich somit laut Braudy auch eine soziale Neudefinition.<sup>65</sup> 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.<sup>66</sup>

## 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? Inwieweit 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,<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> 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:<sup>69</sup> »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.«<sup>70</sup>

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 Sinn diktiert 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.«<sup>71</sup>

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.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup> Zum anderen beschäftigten sich die Regisseure des *New Hollywood* auch auf neuartige Weise mit ihrer filmischen Vergangenheit.<sup>74</sup> 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 *DUEL/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.<sup>75</sup> Mit diesem Franchise, das bis heute durch zahlreiche Sequels existiert, schaffte Lucas ein Universum aus Filmzitativen, 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 kennerschaftliches 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 post-modernen 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, dispositive 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 kahlgeschorenen 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 zurückerlangt 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 glückversprechenden Auswegen verbunden. Kubricks Reise endet in einem Bogen vom Vormenschen zum Weltraumfahrer in ebenfalls futuristischen wie jenseitigen Räumen.<sup>76</sup> Zunächst findet das Duell zwischen dem Astronauten Dave Bowman und dem nach Macht strebenden, allsehenden 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«,<sup>77</sup> 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 und rätselhaften 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.<sup>78</sup>

Ein Beispiel für eine eigenartigere Einschlussituation 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 omnipräsenten, 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.<sup>79</sup> 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.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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 Wahnvorstellungen, die letztlich zu einem paradoxen Kreisschluss führen.<sup>82</sup> 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 Filho *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.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup>

### 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.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup>

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.«<sup>88</sup>

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.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> 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 post-modernen 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 übersinnlichen 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. Fahlke: »Der Film der Zweiten Moderne oder Filmtheorie nach Deleuze«, S. 124ff.

denen der junge kaltblütige Mörder Benny seine Eltern bei der Polizei denunziert.<sup>91</sup> 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 zurückzuspulen, 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.<sup>92</sup> 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.<sup>93</sup> 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 irrealen 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.<sup>94</sup>

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 Konfliktfeld, in dem die Bilder ihren medienpezifischen 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,<sup>95</sup> 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 Kriminellen 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.<sup>96</sup>

In Hanekes 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 Dehierarchyisierung 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: VDC 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.<sup>97</sup> 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.<sup>98</sup>

### 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 Zuspitzung 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.<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> 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 äußeren 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 sichtbar werdenden 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.<sup>101</sup> *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.«<sup>102</sup>

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 »acousmètre« siehe Michel Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. 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 Sopena) 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 hinauszudeuten. Ein Film, mit dem ein solches Evokieren 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.<sup>103</sup> *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.

### 3. FILM (1965, Alan Schneider)

---

Der Titel dieses Films ist mehrdeutig. *FILM* von Alan Schneider, der nach dem Drehbuch Samuel Becketts produziert wurde, lässt zunächst mindestens zwei Vermutungen über die Bedeutung seiner selbstbezüglichen Benennung zu. Als erste Filmarbeit Becketts könnte der Titel aus schlichter Sachlichkeit oder Bescheidenheit des Autors zustande gekommen sein. Das, was hier zu sehen ist, ist eben einfach ein Vertreter oder ein Beispiel für das Medium Film und kein Werk, dem durch eine möglicherweise einfallreichere Bezeichnung eine weitere poetische Bedeutung oder Hinweise hinzugefügt werden müssten, die zur Beschreibung, zur Verzierung oder zum Verständnis des Inhalts beitragen könnten. Eine zweite und weniger bescheidene Möglichkeit wäre, dass mit diesem Titel angedeutet werden soll, dass das, was hier in etwa zwanzig Minuten in Form eines Films passiert, darüber Aufschluss geben könnte, was Film – bestenfalls nicht nur für Beckett – sein könnte; und diese vielversprechende und selbstbewusste Haltung wäre natürlich die interessantere, da sich diese Frage ›Was ist Film?‹ in der Filmtheorie mit André Bazin mindestens ein Autor explizit gestellt hat.<sup>1</sup>

Nehmen wir also an, dass der Film *FILM* nicht nur einer ist, sondern dass er zugleich den Anspruch hat, etwas über Film im Allgemeinen zu verraten; etwas, das über diesen Film hinausgeht und das über das Medium Aufschluss geben könnte. Eine derartige Selbstdefinition des Films durch und über sich selbst müsste dann als ein für den Zuschauer nachvollziehbares, lesbares und theorieähnliches Konstrukt aufgefasst werden; eine filmische Form, in welcher das spezifisch Filmische vor allem in diesem Selbstbezug, vielleicht gar in einem methodischen Gestus des Aufzeigens liegen könnte. *FILM* wäre dann ein Film, in welchem das, was zu sehen ist, programmatisch und konzeptuell als filmisch aufgefasst werden könnte; eine Form, die nicht nur in *FILM*, sondern auch in anderen Filmen auffindbar wäre. Somit wäre Schneiders Film nach Becketts Drehbuch eine Art Vorbild für die Definition eines Filmischen, dessen Eigenschaften keine Einzelfälle, sondern auf bestimmte Weise bedeutend für das Medium wären – und genau solch eine theoretische und philosophische Relevanz soll *FILM* im Folgenden zugesprochen werden. *FILM* soll dabei als ein filmisches Dispositiv verstanden werden, das sich

---

1 Siehe z.B. André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004.

im Verlauf der Handlung entwickelt und ausformuliert.<sup>2</sup> In der Kürze des Films verdichten sich in drei kinematografischen Akten,<sup>3</sup> in einem unkonventionellen Narrativ und in einer spezifischen Anordnung von Bildtypen ein filmästhetisches Programm, das nicht nur als eine Entscheidung eines Drehbuchautors und eines Regisseurs, sondern als Wahrnehmung und Reflexion des Films verstanden werden muss. Im Anschluss an meine Ausführungen über Leo Braudy und die geschlossene Form möchte ich folglich FILM als filmphilosophische Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Frage nach der filmischen Enge voranstellen, welche eine Vorstellung des ästhetischen Horizonts vermitteln soll, der schließlich bei den Besprechungen der brasilianischen Filme und ihrer engen Formen richtungsweisend sein wird.

### 3.1 FILM-Beschreibung

Eine faltige Fläche füllt das gesamte Bild aus und offenbart sich sogleich als ein erkennbar betagtes Auge (Abb. 1). Es öffnet sich und schließt sich wieder, es blinzelt. Nach dieser Geste des Öffnens werden Auge und Bild gewissermaßen in der Überblendung durch eine raue Fläche geschlossen, die als eine Mauer und Hauswand erkennbar wird. Ein Himmel, vermutlich ein Hinterhof, eine Feuertreppe, in der Ferne ein Wolkenkratzer; eine Kamerabewegung, die sich in einem Bogen wieder zurückbewegt und über die Mauer fährt. Der gemächliche Schwenk wird jedoch jäh unterbrochen als von links eine verummte Person ohne erkennbares Gesicht (Buster Keaton), ein Mann mit Mantel, Hut und Tasche, das Bild betritt und dicht an der Mauer entlanggeht. Er hält inne. Die Kamera positioniert sich schräg hinter ihm und folgt ihm seitlich an der Mauer entlang, bis er scheinbar blind in ein Paar läuft, einen Mann und eine Frau, die mit einer Karte dastehen. Der Mann nimmt seine Brille, einen Zwicker, von der Nase, wendet sich zur Frau, setzt ihn wieder auf. In der Stille dieses Stummfilms möchte er seine Stimme erheben. Die Frau deutet jedoch mit einem Finger vor ihrem Mund an, dass er schweigen soll. Der Mann nimmt den Zwicker wieder ab und blickt mit der Frau, die sich eine Lorgnette vor die Nase hält, direkt in die Kamera. Entsetzt reißen sie ihre Münder auf, kneifen die Augen zusammen und wenden sich ab. Der Protagonist eilt weiter an der Mauer entlang, verschwindet um eine Ecke und in einem Hauseingang. Im Treppenhauseingang fühlt er seinen Puls. Als eine alte Frau mit einem Blumenkorb die Treppe hinunterkommt, versteckt er sich. Die Dame, die zunächst ihre Blumen anlächelt, verzieht bei einem direkten Blick in die Kamera ebenfalls entsetzt ihr Gesicht und fällt, wie von einem Schuss getroffen, zu Boden. Der Mann eilt weiter, die Treppe hoch, er schließt eine Tür auf, verriegelt sie von innen und fühlt erneut seinen Puls. Er nimmt das Tuch, das er unter seinem Hut trägt, vom Kopf und blickt durch die Wohnung, die nur aus einem Zimmer besteht. Die Kamera, dicht hinter ihm, folgt seinem Blick, geht mit seiner Bewegung mit, enthüllt jedoch nicht sein Gesicht. In der Beobachtung springt das

- 
- 2 Auf den Begriff des Dispositivs gehen ich gleich mit Raymond Bellours Betrachtungen zu FILM sowie im nachfolgenden Kapitel näher ein.
- 3 Vgl. Gilles Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 37-40.

Filmbild in die Subjektive des Mannes, in welcher die Dinge und die Ausstattung des Zimmers gezeigt werden: Ein an die Wand genageltes Bild, auf einem Tisch ein Käfig mit einem Papagei, daneben ein Goldfischglas, an der Wand ein Spiegel, auf dem Boden ein Korb mit Katze und Hund, ein Fenster mit zerrissenem Vorhang, in einer Ecke ein Bett. Der offensichtlich subjektive Blick des Mannes ist unschärfer und weicher als der Blick der Kamera hinter seinem Rücken. Erneut mustert er die Dinge des Raumes, die in Nahaufnahmen zu sehen sind. Beim Anblick des Spiegels und auch des Fensters zuckt er zusammen. Vorsichtig schiebt er sich dicht an der Wand entlang, um das Fenster mit den Vorhängen zu verschließen (Abb. 2). Er dreht die Köpfe von Katze und Hund von sich weg, erschrickt vor dem Spiegel und nimmt das Bettlaken, um es über den Spiegel zu hängen. Sodann setzt er die Katze vor die Tür, doch als er den Hund ebenfalls ausschließen will, schlüpft die Katze wieder in das Zimmer und er muss sie erneut aus ihrem Korb holen. Nachdem er die beiden Tiere erfolgreich verbannt hat, fällt die Decke vom Spiegel. Hastig hängt er sie wieder auf. Daraufhin blicken ihn große, helle Löcher in der Lehne eines Schaukelstuhls wie Augen an (Abb. 3). Er setzt sich auf diesen. Als nächstes ist es eine Art Puppe mit großen Pupillen, die ihn von einem Bild aus anstarrt, das mit einem großen Nagel an der Wand befestigt ist. Er steht auf, reißt das Bild vom Nagel und in Stücke. Anstelle des Bildes unter dem Nagel, blickt er nun auf einen rechtwinkligen hellen Fleck. Daraufhin deckt er den Papageienkäfig und das Goldfischglas mit seinem Mantel zu – er trägt darunter einen weiteren – um den Blicken der tierischen Mitbewohner zu entkommen, die ihn in Detailaufnahmen mit schwarzen Augen anstarren. Schließlich nimmt er auf dem Schaukelstuhl Platz und zieht sieben Fotografien aus einer großen Mappe, deren Verschlussknöpfe ihn ebenso wie Augen anstarren; es sind Bilder, die anscheinend chronologisch Stationen seines Lebens zeigen. Während er gleichmäßig in seinem Stuhl schaukelt, betrachtet er zwei Bilder mit einer Frau und einem Kind, die Fotografie eines Mannes mit einem Hund sowie das Bild einer akademischen Zeremonie, anscheinend eine Diplomübergabe. Der Kamerablick springt von der Ansicht über die rechte Schulter in die Subjektive, aus welcher ein Hochzeitspaar, dann ein Mann mit einem Kind – sanft streichelt er mit seiner Hand über den Kopf des Kindes – zu sehen sind. Auf dem letzten Foto erscheint er schließlich selbst und zum ersten Mal frontal, sodass nun auch sein Gesicht zu erkennen ist. Über dem linken Auge trägt er eine Augenklappe, dazu das gleiche Outfit mit Mantel und Hut. Die Bilder unterscheiden sich in ihrer Machart, insofern einige teils streng rechteckig gerahmt sind, die Ränder anderer jedoch in ovaler Lochblendenform in eine weiße Umrandung übergehen. Nach einem kurzen Anblick zerreißt er das letzte Bild, das ihn selbst zeigt, geht in umgekehrter Reihenfolge nochmals alle durch und zerteilt die Fotos jeweils in vier Fetzen, die er auf den Boden wirft. Anschließend fühlt er erneut den Puls seiner rechten Hand und schaukelt gemächlich weiter. Während er dabei rasch einnickt, versucht die Kamera sich langsam von hinten seiner Vorderseite zu nähern – doch bevor sie eine frontale Ansicht erreicht, schreckt er nach oben und die Kamera weicht wie ein heimlicher Beobachter wieder zurück. Schaukelnd sackt er erneut in sich zusammen und schläft rasch ein. Die Kamera löst sich nun von ihm und fliegt dicht an der Wand durch das gesamte Zimmer, vorbei am verhangenen Spiegel, den zugedeckten Tieren und vorbei an dem weißen Fleck, den das abgerissene Bild hinterlassen hat. Frontal positioniert sich die Kamera leicht aufsichtig vor ihm im Schau-

kelstuhl. Ruckartig zuckt er im Schlaf zusammen, öffnet sein Auge, blickt direkt in die Kamera und erschrickt wie die anderen Personen zuvor mit weit aufgerissenem Mund. Im Gegenschuss ist diesmal jedoch eine Person zu sehen, der dieser Kamerablick zugeschrieben werden kann: er selbst beziehungsweise ein Doppelgänger steht vor ihm und blickt von oben auf ihn herab. Dicht neben seinem Kopf steckt der Nagel in der Wand, der weiße Fleck erinnert an das abgerissene Bild. Mit aufgerissenem Auge und Mund sackt der Mann in seinen Stuhl zurück (Abb. 4). Er schließt sein Auge, legt dann beide Hände auf Auge und Augenklappe, öffnet sein Auge wieder, schaut erschüttert, während ihn im Gegenschuss in einer Großaufnahme Auge und Augenklappe starr anblicken. Erneut legt er beide Hände vor sein Gesicht, schaukelt dabei in seinem Stuhl, bis er zum Stillstand kommt. Schwarz. Wie zu Beginn öffnet sich in Großaufnahme ein einzelnes Auge, das schließlich eingefroren wird und über dessen Pupille der Titel des Films und die Credits eingblendet werden, bis es sich am Ende wieder schließt.

### 3.2 FILM-Analyse. Das Kino des Blicks

Mit dem ersten Bild von *FILM*, dem Auge, wird klar, dass hier das Wahrnehmen und Blicken wie auch das Wahrgenommen- und Angeblickt-Werden im Fokus stehen. Samuel Beckett selbst hat erläutert, dass es sich hierbei um den Versuch handelt, das bekannte Diktum des irischen Bischofs Berkeley dramatisch umzusetzen: *esse est percipi*.

»Wenn alle Wahrnehmung anderer – tierische, menschliche und göttliche – aufgehoben ist, behält einen die Selbstwahrnehmung im Sein. Die Suche nach dem Nicht-Sein durch Flucht vor der Wahrnehmung anderer scheitert an der Unausbleiblichkeit der Selbstwahrnehmung. [...] Zur Darstellung der Hauptfigur in dieser Situation wird diese in Objekt (O) und Auge (A) gespalten, in das fliehende O und das verfolgende A. Erst am Ende des Films wird klar, daß der verfolgende Wahrnehmende nicht ein anderer ist, sondern die Hauptfigur selbst.«<sup>4</sup>

Diese Aufspaltung der Wahrnehmungen in Becketts *FILM* wurde bereits umfassend seziiert, beschrieben und gedeutet. Eine sehr ausführliche Analyse, in welcher auch viele andere Lesarten diskutiert werden, hat Martin Schwab vorgelegt und sich dabei auch mit der Interpretation und Integration des Films in die Filmphilosophie von Gilles Deleuze beschäftigt, auf welche ich gleich zu sprechen komme.<sup>5</sup> In vielen Untersuchungen, wie auch bei Schwab, wird dabei eingehend über die Übersetzungsmöglichkeiten des Berkeley'schen Diktums in die filmische Form sowie über die unterschiedlichen Medialitäten von Drehbuch und Film nachgedacht. Ich möchte jedoch in meinen Betrachtungen nur kurz auf das Beckett'sche Drehbuchprogramm eingehen und mich weniger mit der Frage nach der Machbarkeit einer Verteilung der menschlichen Wahrnehmung, also des menschlichen Sehens durch zwei Augen, aufhalten. Man kann der von Beckett

4 Samuel Beckett: »Film«, in: Ders.: *Hörspiele. Pantomime. Film. Fernsehen (= Dramatische Werke II)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 103-121, hier: S. 105f.

5 Martin Schwab: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, München: Fink 1996.

gewünschten, im Drehbuch festgeschriebenen und von vielen Autoren aufgenommenen Lesart von FILM folgen, läuft dann jedoch Gefahr, von Anfang an den Blick der Kamera als das Auge A zu betrachten, durch das der Film zu einem einzigen, einäugigen, subjektiven Blick des Protagonisten wird, neben dem anderen, dem zweiten Blick des anderen Auges, das letztlich sich selbst oder sein Gegenstück erblickt. Man kann jedoch auch ohne das Vorwissen über Berkeley und über *esse est percipi* feststellen, dass es zwischen dem Blick des Protagonisten und dem der Kamera Überschneidungen gibt, die unabhängig von Becketts Vorstellungen nicht als eine veranschaulichte menschliche, sondern vielmehr als eine besondere filmische Wahrnehmung betrachtet werden können.

Mirjam Schaub erläutert in ihrer Analyse von FILM die Frage, ob diese filmische Umsetzung und Überprüfung des Berkeley'schen Diktums durch Beckett als erfolgreich eingestuft werden kann.<sup>6</sup> Folgt man Becketts Erläuterungen im Drehbuch, so ist die vorgeführte Geschichte als eine des Scheiterns zu verstehen, da das Sein seiner Wahrnehmung nicht entkommen und daher nicht zum Nicht-Sein werden kann. Die Veranschaulichung dieser Erkenntnis eines »Entwerdungsdramas«<sup>7</sup> wurde von Beckett in Schriftform des Skripts als gründlich durchdachte Anordnung beschrieben und mit genauen Vorstellungen von räumlichen Relationen in Worte und Zahlen gefasst.<sup>8</sup> Für die Ermöglichung der Selbstwahrnehmung wird der Protagonist in Objekt O und in Auge A (oder E für *eye*) aufgeteilt und diese in genauen Abstandsverhältnissen zueinander positioniert. In der Flucht von O stehen dem verfolgenden A dabei im Freien zunächst ein Bewegungsspielraum und Winkel von 45 Grad, im Zimmer 90 Grad und schließlich, wenn O im Schaukelstuhl ruht, 270 Grad zur Verfügung, um nicht gesehen zu werden. Dabei geht es jedoch nicht nur darum, dass O nicht von A wahrgenommen werden möchte, sondern O versucht ebenso die Blicke anderer Personen, der Tiere und der Bilder zu vermeiden beziehungsweise sie zu eliminieren. Darüber hinaus ist es der eigene Blick, dem O im Spiegel und dann auch im Schaukelstuhl durch das Schließen des Auges ausweichen möchte. Nur im körperlichen Stillstand und bei heruntergefahrenem Pulsschlag, im Schlaf oder gar im Tod, so scheint es, erhofft sich O jenseits von Wahrnehmung ein Entkommen aus dem Sein – ein Wunsch, der nach Beckett und seinem Drehbuch zum Scheitern verurteilt ist.

Schaub beschreibt ausgehend von Becketts Vorstellungen, die er um Berkeleys Zitat entwickelt, inwieweit es sich bei diesem Versuch der Wahrnehmungsfucht um ein mehrfaches Scheitern handelt – das jedoch von Beckett als solches intendiert zu sein scheint. Ein grundlegendes Misslingen liegt dabei in der Tatsache, dass sich das theoretische Vorhaben eines Drehbuchtextes nicht schlicht in einen Film übertragen sowie die menschliche Wahrnehmung nicht in der filmischen Dramaturgie und in bewegten Bildern exemplifizieren lässt. Wahrnehmungsfucht im Film unterliegt spezifischen medialen Bedingungen und erschafft ein eigenes Drama der Bilder. Becketts Hauptproblem, so Schaub, liegt dabei in der »Unmöglichkeit, Bilder nach Realitätsgraden

6 Mirjam Schaub: »Film«, in: Dies.: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 134-143.

7 Ebd., 137.

8 Vgl. ebd., 136ff.

zu hierarchisieren«, ebenso ist es praktisch unmöglich, »Wahrnehmung nach Selbst- und Fremdwahrnehmung hin zu unterscheiden.«<sup>9</sup> Auch die Selbstwahrnehmung ist für O eine Fremdwahrnehmung. Letztlich wird durch die Aufspaltung der Wahrnehmung des Protagonisten etwas anderes als Wahrnehmung hervorgebracht. Am Ende der Verfolgungsgeschichte, die in der Selbstbegegnung mündet, wandelt sich der Wahrnehmungswechsel in ein starres Entsetzen, in einen Affekt.

Schaub spricht hier davon, dass es Beckett durch filmische Mittel gelingt, »ein dramatisches Narrativ oder Dispositiv«<sup>10</sup> zu entwerfen, in dem ein fortlaufender, imaginiertes Blickkontakt schließlich zur Selbstbetrachtung und zur Bildwerdung des Protagonisten führt, durch welche die Rollen von A/E und O kippen und vertauscht werden. Um den Wunsch des Verschwindens aus der Wahrnehmung logisch zu inszenieren, muss Beckett die Bilder und verschiedenen Wahrnehmungen durch Kamerabewegungen und Schnitte indizieren und hierarchisieren, um dieses Drama für den Zuschauer lesbar zu machen.<sup>11</sup> Die Nichthierarchisierbarkeit der Bilder in wahrgenommene und wahrnehmende, die dem Gezeigten gegenüber gleichgültig sind, wird von Schaub zugleich als Unmenschlichkeit beschrieben. Mit dieser Unmenschlichkeit des Bildes geht für Schaub ein anderer Schrecken der Figuren in FILM einher, welcher die Angst vor dem Wahrgenommen-Werden und vor der Selbstwahrnehmung übersteigt.<sup>12</sup> Es ist die »Fixierungsmacht des Bildes«, eine »Fixierung des Nichtfixierbaren einer jeden Wahrnehmung«, welche nicht nur den Protagonisten, sondern auch die Passanten auf der Straße erstarren lassen.<sup>13</sup> Für Schaub scheitert das von Beckett gewünschte, programmatische Veranschaulichen von *esse est percipi* sowie die mediale Selbstthematization von FILM. Es wird ihr zufolge jedoch in diesem Scheitern eine bestimmte »Spielart« eines »Kinos des Blicks« sichtbar.<sup>14</sup> Das reduktionistische Werk Becketts, in dem die Auflösung des Seins durch die Selbst-Wahrnehmung verhindert wird, führt eine notwendige Fragmentierung und Aufspaltung des Blicks vor. Das monokulare Auge E (die Kamera) und der Protagonist mit Augenklappe O, der am Ende seinem einäugigen Doppelgänger begegnet, können als ein miteinander ringendes, stereoskopisches Augenpaar betrachtet werden. Am Ende finden diese Augen in der Selbstbeobachtung zusammen; Kamera-Blick trifft Kamera-Blick, Schuss trifft Gegenschuss, und aus den Augen der Doppelgänger wird ein gemeinsames Augenpaar.<sup>15</sup> Beckett führt somit in

9 Ebd., S. 138f. Vgl. auch S. Beckett: »Film«, S. 117.

10 M. Schaub: »Film«, S. 138ff.

11 Ebd., S. 138ff.

12 Ebd., S. 142.

13 Schaub's entscheidendes Motiv ist hier der Nagel in der Wand, der zunächst das (Gottes-)Bild und später den Doppelgänger fixiert.

14 In ihrem Buch *Bilder aus dem Off* ist das »Kino des Blicks« die dritte Figur einer filmischen Selbstthematization, neben dem »Kino der Sichtbarkeit« und dem »Kino der Unsichtbarkeit«. Vgl. M. Schaub: »Film«, S. 112.

15 Vgl. hierzu auch Friedrich Kittler: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgänger-geschichte«, in: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 81-104. Kittler hat nachgezeichnet, wie sich das Doppelgänger-motiv seit der Literatur der Romantik zu einer Art Grundmotiv filmischer Poetik des frühen Kinos entwickelte; wie durch die aufkommende Alphabetisierung und dann durch den Film Doppelgänger auftauchten, denen die Psychoanalyse für

der Konkurrenz der folgenden und flüchtenden Blicke die grundlegende Doppelstruktur eines einzigen Augenpaares vor, und darauf – das wird weder von Mirjam Schaub noch von Martin Schwab erwähnt – verweist auch die Klammer des Films, die beiden Augen in Detailaufnahme, mit deren Geste des Öffnens und Schließens FILM beginnt und auch endet. Die Aufspaltung des Blicks erzeugt blinde Flecken zwischen Beobachter und Beobachtetem. »Insofern geht es in *Film* um die vorzügliche Möglichkeit, Unsichtbarkeit im Medium der Sichtbarkeit aus verdoppelten, stereoskopischen Sichtweisen zu erzeugen.«<sup>16</sup> Zwischen den Blicken und den Bildern, die auch immer schon den Zuschauer ansehen – so könnte man ausgehend von den Augen des Intros und Outros sagen – entsteht der Film als etwas Drittes, das von diesen Augen unabhängig ist, aber auch erst durch die Stereoskopie hervorgebracht wird. Obwohl es beständig um die Verhältnisse von Sehen und Wahrnehmen geht, spielt diese Augen-Klammer in der Analyse von Schaub, bei Schwab, aber auch bei Gilles Deleuze keine weitere Rolle. Während sich nach Schwabs These in Becketts ästhetischem Programm das Sehen beim Sehen sieht,<sup>17</sup> so möchte Schaub nicht ganz so weit gehen und behauptet, dass der Film immerhin »ein Bewusstsein des Blicks im Vollzug desselben« offenbart.<sup>18</sup>

Ich werde später wieder auf diese Abgeschlossenheit des Films durch das Augenpaar zurückkommen, zunächst möchte ich jedoch mit der Betrachtung von Deleuze die mir wichtigste Referenz vorstellen, die FILM in eine umfassende Kategorisierung von Bildern einordnet.

### 3.3 Der größte Film Irlands

Die Erwähnung von Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM hat in der Filmphilosophie von Gilles Deleuze eine besondere Bedeutung. Zum einen hat Deleuze ihm den kleinen Text »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)« gewidmet, dessen Titel eine streitbare Behauptung sein mag, jedoch sogleich seine Bewunderung vermittelt.<sup>19</sup> Zum anderen taucht FILM im ersten Band der Kinobücher von Deleuze auf, und hier an besonderer Stelle, im vierten Kapitel »Das Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten. Zweiter Bergson-Kommentar«, bevor Deleuze diese Spielarten des Bildes entwickelt: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild.<sup>20</sup> Den daraufhin folgenden Definitionen dieser elementaren Bildtypen, die der Leser an diesem Punkt im Buch noch nicht kennt, stellt Deleuze mit FILM zunächst ein Beispiel voran, wie diese durch den Film und durch das Verschwinden der menschlichen Wahrnehmung ausgelöscht werden können. Es geht also um eine gleichzeitige Auslöschung der Wahrnehmung und

---

fantastische Forschungsfiktionen ein Zuhause bot, um Träume, Schattierungen und Spiegelungen des Subjekts zu erdichten.

16 M. Schaub: »Film«, S. 143.

17 Vgl. M. Schwab: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, S. 7. »These: Das Auge sieht sich sehen«.

18 M. Schaub: »Film«, S. 141.

19 Vgl. G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 37-40.

20 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.

des Seins des Protagonisten, wie auch um ein stufenweises Verschwinden des Films und seiner Bilder, an deren Stelle etwas anderes tritt:

»Jeder von uns ist als spezifisches Bild oder etwaiges Zentrum nichts anderes als eine Anordnung dieser drei Bilder, eine Fusion von Wahrnehmungsbild, Aktionsbild und Affektbild. [...]

Man könnte ebensogut die Differenzierungslinien dieser drei Bildtypen zurückverfolgen und herauszufinden versuchen, was die Matrix oder das Bewegungsbild an sich ist: in seinem nichtzentrierten Reinzustand, in seiner ursprünglichen Variationsbreite, in seiner Hitze und seinem Licht, noch vor jeder Störung durch ein Indeterminationszentrum.«<sup>21</sup>

Auf dieses hier gemeinte, reine Bewegungsbild werde ich gleich in der Kritik von Martin Schwab an Deleuze zurückkommen. Es scheint Deleuze jedoch neben dem möglichen Erreichen dieses reinen Bildes durch den Film auch noch um etwas anderes zu gehen. In seinem zweiten Text über diesen »größten Film Irlands« hat Deleuze FILM in einem geradezu mathematischen Stil einer Textaufgabe problematisiert und »allgemein gelöst.«<sup>22</sup> Die Lösung besteht dabei in der Idee des aufeinanderfolgenden dreiphasigen Ablaufs der Reduktion und der Auslöschung von Aktion, Wahrnehmung und Affektion, die schließlich zu etwas anderem führen, das nicht mehr dieser Film ist. Deleuze unterteilt hierzu den Film in drei Fälle beziehungsweise in drei kinematografische Akte:

»*Erster Fall: die Mauer und die Treppe, die Aktion*«. Das Entlangegleiten des Protagonisten an der Mauer – »alle großen Regisseure haben sich darin versucht«,<sup>23</sup> so Deleuze, Personen an Mauern entlangegleiten zu lassen – handelt von Aktionswahrnehmung; Aktion, die aus dem Vermeiden des Blicks besteht und deren Unterbrechung vom Überschreiten des 45-Grad-Winkels abhängt. Diese Aktionswahrnehmung kann durch das Stillstellen der Aktion neutralisiert werden. »*Zweiter Fall: das Zimmer, die Wahrnehmung*«. Im Interieur, im Zimmer, beginnt die Person wahrzunehmen, während sie von der Kamera beim Wahrnehmen wahrgenommen wird. »Jede Wahrnehmung verdoppelt sich und wird zur »Wahrnehmung einer Wahrnehmung«. Der Protagonist muss Tiere, Gegenstände und Bilder – das Bild Gottes und die Bilder, die einen Bezug zur eigenen Vergangenheit herstellen – beseitigen oder zudecken, um einen Raum zu schaffen, in welchem der Wahrnehmung nur die Gegenwart bleibt, »und zwar in Form eines hermetisch geschlossenen Zimmers, aus dem jede Idee von Raum und Zeit, jedes Bild von Gott, von Menschen, Tieren oder Dingen verschwunden ist.« Es bleibt – »*Dritter Fall: der Schaukelstuhl, die Affektion*« – ein Raum mit Möbeln, in welchem der Protagonist im Hin-und-Herschaukeln auf dem Stuhl nur noch von der Wahrnehmung hinter seinem Rücken belauert wird. Diese Wahrnehmung übertritt nun den blinden Winkel und tritt ihm gegenüber, sobald er im Wippen eingedöst ist. Es folgt in der Großaufnahme die dritte Stufe, die Selbstwahrnehmung durch sich selbst als Affektionswahrnehmung, als reiner Affekt. Auch dieser erlischt wie die Aktion und die Wahrnehmung. Mit dem

21 Ebd., S. 97.

22 G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 37 (Herv. i. O.).

23 Zur Selbstthematizierung des Films durch Verfolgung und Flucht siehe auch M. Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kinotheorie*, S. 37f.

»Ersterben der Bewegung des Schaukelstuhls, mit dem Absterben der Person«,<sup>24</sup> so Deleuze, scheint für den Protagonisten das Ziel erreicht, nicht-wahrnehmbar geworden und somit nicht mehr zu sein – wobei es notwendig scheint, durch Stillstand dem Sein zu entkommen, damit schließlich die Selbstwahrnehmung erlischt.

Unter dem Punkt »*Allgemeine Lösung*« und als Fazit seines Textes kommt Deleuze zu dem Schluss, dass es nicht der Tod ist, der mit dem Ende des Films nach Aktion, Wahrnehmung und Affektion folgt. Der Schaukelstuhl ist in den Augen von Deleuze vielmehr als eine platonische Idee und als schwingender Geist zu verstehen, als eine spirituelle Regung. Der Protagonist mag sich nicht mehr bewegen, aber seine Umgebung hält ihn in Schwingung, wie »ein Korken auf dem entfesselten Ozean«;<sup>25</sup> in einem Element, in welchem weder Zeit, noch Dunkelheit, noch ein Werden registriert werden können.

»Das Zimmer hat seine Trennwände verloren und entlässt in die lichte Leere ein unpersönliches und dennoch singuläres Atom, das kein Selbst mehr hat, um sich von den anderen zu unterscheiden oder mit ihnen zu verschmelzen. Unwahrnehmbar werden ist das Leben, »unablässig und bedingungslos«, das Eingehen in das kosmische und spirituelle Plätschern.«<sup>26</sup>

Diese »*Allgemeine Lösung*« erscheint nun sehr schwammig und wenig greifbar; als ein geistiger Zustand der nicht mehr im bewegten Bild sichtbar werden kann und es übersteigt. So kommt mit dem Ende von Becketts Film nicht nur dessen Protagonist zur Ruhe, sondern es verlöschen mit den drei kinematografischen Akten auch »die drei großen elementaren Bilder des Kinos«,<sup>27</sup> die FILM durchläuft.

### 3.4 Sigmund Freud: Das ozeanische Gefühl

Für die Beschreibung dieses entdifferenzierten, kosmischen, spirituellen Zustands, der durch FILM evoziert, aber nicht mehr sichtbar wird, sondern der nur als Idee in einem Außen des Gesehenen vermutet werden kann, bezieht sich Deleuze in seinem kleinen Text über den »größten Film Irlands« kurz auf ein anderes Werk Samuel Becketts, auf den Roman *Murphy*. Dieser erzählt von einem Protagonisten, der nackt auf einem Schaukelstuhl gefesselt, durch schwingende Meditation den Grenzen seines Körpers entkommen und seinen Geist von diesem trennen möchte. Anders als im ersten Kinobuch wird hier im Durchlaufen der drei Spielarten des Bewegungsbildes nicht die Rückkehr zum reinen Bewegungsbild betont, sondern die Auflösung des Subjekts als möglicher Weg zum selbstlosen, spirituellen Plätschern.

Hierbei bestehen Ähnlichkeiten zu den Gedanken über das »ozeanische Gefühl«, die Sigmund Freud gleich zu Beginn in *Das Unbehagen in der Kultur* festgehalten hat.<sup>28</sup>

24 G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 39.

25 Ebd., S. 40.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930, S. 5ff.

Freud schreibt hier über ein Gefühl, das er selbst nicht nachvollziehen kann, für das er jedoch eine Erklärung finden möchte. Es geht um nichts weniger als um die angebliche Quelle der Religiosität, die unabhängig von Glauben oder von Liturgien dem Menschen als Sinnesempfindung innewohnen soll. Freud erzählt, dass ihm ein Freund berichtete, dass es sich um ein Gefühl handle, »das er die Empfindung der ›Ewigkeit‹ nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ›ozeanischem‹. [...] Nur auf Grund dieses ozeanischen Gefühls dürfe man sich religiös heißen, auch wenn man jeden Glauben und jede Illusion ablehne.«<sup>29</sup>

Freud meint, dass er diese Grundlage des Religiösen nicht empfinden, sie aber nachvollziehen kann. Er zitiert Christian Dietrich Grabbe, der seinen Helden Hannibal vor seinem Selbstmord sagen lässt: »Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin.«<sup>30</sup> Für Freud muss es sich dabei um ein Empfinden »der unauflösbaren Verbundenheit der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt« handeln. Er beschreibt im Rahmen seiner psychoanalytischen Theorie, dass normalerweise die Grenzen des Ichs zu seinem Inneren und zu seinem Es nicht so scharf sind wie die klare Abgrenzung zu einem Außen: »Nur in einem Zustand, einem außergewöhnlichen zwar, den man aber nicht als krankhaft verurteilen kann, wird es anders. Auf der Höhe der Verliebtheit droht die Grenze zwischen Ich und Objekt zu verschwimmen.«<sup>31</sup> Die Rolle der Liebe wird hier nur kurz erwähnt, aber auch pathologische, krankhafte Vorgänge können das Verhältnis zur Außenwelt und das Ichgefühl stören. Freud erklärt, wie sich diese scharfen Grenzen von der Kindheit zum Erwachsensein, ab der mütterlichen Brust als das erste Objekt eines Draußen, in der Ausformung eines Lust-Ichs entwickeln: »Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Außenwelt von sich ab. Unser heutiges Ichgefühl ist also nur ein eingeschrumpfter Rest eines weitumfassenderen, ja – eines allumfassenden Gefühls, welches einer innigeren Verbundenheit des Ichs mit der Umwelt entsprach.«<sup>32</sup>

Über einen architektonischen Vergleich mit den Spuren der Stadt Rom beschreibt er, wie das Vergangene auch im Seelenleben des Menschen erhalten bleiben kann.<sup>33</sup> Das ozeanische Gefühl kann somit als eine Regression zu einer frühen Phase des Ichgefühls verstanden werden. Dieses muss laut Freud nicht zwingend als die Quelle der religiösen Bedürfnisse betrachtet werden.<sup>34</sup> Für überzeugender hält er, dass religiöse Neigungen aus infantiler Hilflosigkeit und durch diese geweckte Vatersehnsucht erwachsen, und dass die Verbindung zwischen diesem Gefühl und der Religion erst später entstanden ist: »Ich kann mir vorstellen, daß das ozeanische Gefühl nachträglich in Beziehungen zur Religion geraten ist. Dies Eins-sein mit dem All, was als Gedankeninhalt ihm zugehört, spricht uns ja an wie ein erster Versuch einer religiösen Tröstung, wie ein anderer

29 Ebd., S. 6. Die Formulierung »ozeanisches Gefühl« hat Freud aus einem Brief von Romain Rolland übernommen. Vgl. »Oceanic feeling«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic\\_feeling](https://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic_feeling)

30 S. Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 7f.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 11.

33 Siehe ebd., S. 13ff.

34 Ebd., S. 18.

Weg zur Ablehnung der Gefahr, die das Ich als von der Außenwelt drohend erkennt.«<sup>35</sup>  
Und er fügt hinzu:

»Ein anderer meiner Freunde, den ein unstillbarer Wissensdrang zu den ungewöhnlichsten Experimenten getrieben und endlich zum Allwissender gemacht hat, versicherte mir, daß man in den Yogapraktiken durch Abwendung von der Außenwelt, durch Bindung der Aufmerksamkeit körperliche Funktionen, durch besondere Weisen der Atmung tatsächlich neue Empfindungen und Allgemeingefühle in sich erwecken kann, die er als Regressionen zu uralten, längst überlagerten Zuständen des Seelenlebens auffassen will.«<sup>36</sup>

Die Gemeinsamkeiten zwischen Freuds psychoanalytischer Betrachtung und der filmphilosophischen Begeisterung von Deleuze stechen sofort ins Auge. Es gibt keine Hinweise, dass Deleuze dieses ozeanische Gefühl Freuds mit dem »Korken auf dem entfesselten Ozean« in Verbindung gebracht hat.<sup>37</sup> Fern der psychoanalytischen Regression scheint Deleuze jedoch einen filmphilosophischen Pfad für interessant zu halten, der auf bildtheoretische Weise kein Gefühl, sondern vielmehr ein ozeanisches (Film-)Sein ermöglicht. In der Bewegungsbild-Regression, durch die Auslöschung des Aktions-, Wahrnehmungs- und Affektbildes, glaubt Deleuze eine Seins- und Bildebene zu erreichen, die analytisch trocken betrachtet zunächst ebenso unklar bleibt und nur erahnt oder »verstanden« werden kann wie das ozeanische Gefühl bei Freud. Im immanenten Werden geht es Deleuze dabei auch nicht um einen religiösen Zustand, der irgendwo außerhalb der Bilder liegt, sondern der durch diese nachvollziehbar gemacht werden kann. Im Unterschied zum ozeanischen Gefühl bei Freud, sieht Deleuze in Becketts *FILM* einen klaren Lösungsweg der Bilder, der das Erreichen dieser kosmischen und spirituellen Reinheit ermöglicht. Für Deleuze bildet diese nichtzentrierte Ebene die Grundlage einer bestimmten Tendenz des Experimentalfilms, der einen Raum und eine Wirklichkeit vor der menschlichen Wahrnehmung vermittelt,<sup>38</sup> und in »der Ausarbeitung eines symbolischen Systems aus einfachen Regeln«, welche diese Ebene des Bewegungsbildes möglich machen, liegt ihm zufolge die Originalität Becketts.

### 3.5 Zurück zum Bewegungsbild?

Martin Schwab hat die Deleuze'sche Auslegung und die Rückkehr zum reinen Bewegungsbild aus mehreren Gründen kritisiert und grundlegend für inkonsequent erklärt. Seiner Meinung nach wird sie der Besonderheit von *FILM* nicht gerecht und steht zudem seiner eigenen Interpretation entgegen, die er knapp auf den Punkt bringt: »Die Differenzen zwischen Deleuze' und meiner Deutung können auf eine einfache Formel ge-

35 Ebd., S. 18f.

36 Ebd., S. 19.

37 Vgl. G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 40.

38 Siehe G. Deleuze: *Das Bewegungsbild. Kino 1*, S. 99 und S. 168.

bracht werden: Exemplifiziert ›Film‹ Entdifferenzierung oder Differenzierung?«<sup>39</sup> Die Frage ist also, ob Becketts FILM die von Deleuze definierten Bilder – Aktionsbild, Wahrnehmungsbild, Affektbild – stufenweise auslöscht, um schließlich beim reinen Bewegungsbild zu landen, oder ob er eine komplexere Subjektivität und differenzierte Reflexion über ein gespaltenes Sehen inszeniert. Schwab meint dazu:

»Wie erinnerlich sieht Deleuze den Gang von ›Film‹ als einen Rückweg, der Bildstadien durchläuft – unter ihnen das Handlungs-, Wahrnehmungs- und Affektbild – ein Weg der von komplexeren zu weniger komplexen Bildkonstellationen verläuft, und auf das Bewegungsbild, das grundlegendste Bild, zuläuft. Das Bewegungsbild selbst erreicht ›Film‹ freilich nicht.«<sup>40</sup>

Schwab meldet jedoch nicht nur Zweifel am Erreichen dieser letzten Etappe an, die ihm zufolge nur eine metaphysische Konstruktion bleiben kann. Wenn man die Interpretation von Deleuze als ontologische Metamorphosen eines Seins bildhafter Natur ernst nimmt, dann ergeben sich nach Schwab mindestens drei Probleme: erstens gibt es Unstimmigkeiten in der Deleuze'schen Subjektkonstruktion beziehungsweise in seiner Darstellung des Protagonisten als Bild-Subjekt innerhalb seines Bewegungsbilderuniversums; zweitens kann Schwab die klar konturierte Abfolge der drei Bildtypen nicht erkennen; drittens wirft er Deleuze vor, dass er rein ›repräsentationistisch‹ argumentiert, die inhaltliche Deutung sich jedoch nicht auch in formalen und ästhetischen Figuren festmachen ließe – was die Theorie von Deleuze jedoch leisten müsste.

»Mit anderen Worten: Ich kann in ›Film‹ die Abfolge der Bildtypen nicht *sehen*, die Deleuze in das Werk hineinliest. Schließlich denke ich auch, daß Deleuze eher repräsentationistische Deutung (›Film‹ stellt den Weg der Bilder dar über das Drama O-E) der Ästhetik von ›Film‹ nicht gerecht wird. Es mag sein, daß der *Weg des O* (aus seiner Sicht) ein Weg der Entdifferenzierung ist. Aber die ästhetischen *Verfahren* von ›Film‹ sind nicht unterwegs zum Bewegungsbild. Sie sind auch nicht in einem Prozeß der Entdifferenzierung begriffen. Das Gegenteil ist der Fall: ›Film‹ definiert Präsentationsmodi des Kinos um und differenziert sie neu. Diese, formale, Seite von ›Film‹ übergeht Deleuze mit Schweigen. Insgesamt habe ich gefunden, daß auch Deleuze das Werk in die Zwangsjacke der Exemplifikation für eine Theorie steckt – *seiner* Theorie –, und dabei dem Werk nicht gerecht wird.«<sup>41</sup>

Das Entwerdungsdrama ist für ihn ein absurdes Unterfangen, wenn man davon ausgeht, dass das Subjekt, um das Nicht-Sein und das Bewegungsbild zu erreichen und um die Grundlagen der eigenen Subjektivität zu beseitigen, handeln muss – und durch dieses Handeln sein Subjektsein zugleich immer auch bestärkt: »Wie kann ein Deleuze'sches Subjekt sowohl handeln, und gewissermaßen, seine Geschäftsgrundlage dabei aus der Welt schaffen? Wo im Subjekt sind die Tendenzen angelegt, nicht Subjekt sein

39 M. Schwab: *Unsichtbares – sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, S. 189. Schwab geht in seiner Analyse ausführlicher auf die Filmphilosophie von Deleuze ein. Die grundlegenden Definitionen der Bewegungsbilder werde ich hier nicht rekapitulieren.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 35 (Herv. i. O.).

zu wollen?»<sup>42</sup> Schwab kann für die Möglichkeit einer Flucht aus der Subjektivität in der Deleuze'schen Subjektivitätstheorie keine Erklärungen und zudem für die Auflösung von Subjekt und der Bildtypen keine filmischen Verfahren oder Ästhetiken entdecken. Auch die angebliche aufeinanderfolgende Aufteilung der Bilder bleibt für ihn fehlerhaft.

»Ich habe dagegen den Eindruck, daß eine genauere Analyse an Hand der drei Bildbegriffe *überall* Elemente *aller* Bilder entdeckt, ja, daß man nicht einmal sagen kann, hier dominiere der *eine*, dort der *andere* Bildtyp. Mit anderen Worten, ich finde Deleuze Bilder, nicht trennscharf, wenn sie aus ›Film‹ eine geordnete Reise durch die Bilder machen sollen.«<sup>43</sup>

So lassen sich im Aktionsbild auch das Wahrnehmungsbild und sogar bereits das Affektbild (die Gesichter der Passanten auf der Straße) beschreiben – sodass er zu dem Schluss kommt, man könne hier nicht von einer Abfolge reiner Bildtypen sprechen, die zudem auch noch ausgelöscht werden. Unklar bleibt für ihn dabei auch, wer hier wie intentional handelt und wahrnimmt und die Aktion vorantreibt – der Protagonist O oder das Auge E, die objektive oder die subjektive Wahrnehmung – und wer überhaupt was ist.<sup>44</sup> Letztlich kann er in der Aufspaltung von Beobachter und Beobachtetem, die sich am Ende gegenüberstehen und starr beziehungsweise erschrocken begegnen, auch die Idee der reinen Deleuze'schen Affektivität nicht wirklich nachvollziehen. Man kann sagen, dass Schwab in dieser Analyse den Ansichten von Deleuze grundsätzlich wenig abgewinnen kann:

» [...] in inhaltlicher Perspektive sehe ich anstelle der Bildbahn den Weg einer komplexen Subjektivität, deren Fluchtbewegung sie in die Konfrontation mit dem abgespaltenen Anteil führt und eines Sehens, dem sein eigener apperzeptiver Anteil zur reflexiven Neuaneignung vorgeführt wird. Beides sind Vorgänge innerhalb der Subjektivität.

[...] Der Bilderweg ›bildet‹ sich ästhetisch nicht aus, obwohl die Bildontologie, die doch auch für das Medium gilt, eine Deutung des Mediums und dessen parallele Entwicklung fordert. So ergibt sich die paradoxe Situation, daß ein Werk, das dem Kino gilt, die im engeren Sinne kinematographischen Errungenschaften und Probleme von ›Film‹ nicht ausspielt.«<sup>45</sup>

Die sehr detaillierte Kritik Schwabs ist in vielen Punkten nachvollziehbar, vor allem in denen, welche die Schwierigkeiten betreffen, die Wahrnehmungsverhältnisse und die Subjektivitätsverfassung dieser Analyse mit der Deleuze'schen Philosophie zusammenzubringen. Auch ist es verständlich, dass er nicht mit Deleuze zum Schluss kommen möchte, dass am Ende des Films die Ebene eines reinen Bewegungsbildes erahnbar wird.

Ich selbst möchte jedoch grundlegend der Deleuze'schen Unterteilung in die drei Akte und Bildtypen folgen, die meines Erachtens doch als dominant beschrieben wer-

42 Ebd., S. 200.

43 Ebd., S. 202f. (Herv. i. O.).

44 Vgl. ebd., S. 205f.

45 Ebd.

den können, auch wenn es Vermischung gibt und sich ihre Auflösung nicht ästhetisch klar vermitteln mag. Deleuze scheint diese umgekehrte Genealogie der Bewegungsbilder, die sich anhand von FILM aufzeigen lässt, als ein wichtiges Modell, nicht nur seiner eigenen Theorie, sondern des Films überhaupt erkannt zu haben. Auch denke ich, dass ihm in den kurzen Ausführungen zu FILM die Ungenauigkeiten seines Subjektentwurfs und die nachlässigen Beschreibungen von subjektiven und objektiven Kamera- und Wahrnehmungsverhältnissen sicherlich bewusst waren und sich die gesamte Weite dieses Beispiels erst über die zwei Kinobücher hinweg erschließt.

Schaub, die ebenfalls nichts filmphilosophisch Grundsätzliches an der Deleuze'schen Lesart auszusetzen hat, hat die weiterführende Rolle von FILM folgendermaßen beschrieben:

»Alles beginnt hier mit dem Aktionsbild und läuft auf das Wahrnehmungsbild hinaus, das ebenfalls in Richtung auf ein mentales Bild, nämlich auf Selbstwahrnehmung hin übersteigert wird. Während bei Beckett die Regungslosigkeit zum Fluchtpunkt wird, lässt Deleuzes umgekehrte Vorgehensweise spätestens im *Zeit-Bild* erahnen, daß die *Abweichung sichtbarer Bewegungen* (falsche Anschlüsse, falsche Bewegungen) eine andere Ausbuchstabierung dieses Außen des Bewegungs-Bildes erlauben. (Das Außen ist hier eine *in sich überaus bewegliche Zeit*, keinesfalls die Suggestion von Stillstellung derselben durch das Einfrieren der sichtbaren Bewegung.)«<sup>46</sup>

Mit dem Deleuze'schen Begriff des ›mentalen Bildes‹,<sup>47</sup> den Deleuze jedoch in diesem Fall selbst nicht erwähnt, und mit dem Hinweis auf das ›Zeit-Bild‹,<sup>48</sup> das ein anderes Außen der Bewegung und des Films ermöglicht, verweist Schaub auf die wegweisende Funktion von FILM im Deleuze'schen Kosmos und auf ein übergreifenderes, bewegliches filmisches Bewusstsein, das unabhängig von Protagonisten und Subjekten nach Verschwinden streben kann oder nach etwas anderem, das die Bilder übersteigt. Es handelt sich um ein übermenschliches Bewusstsein, das durch die Fragmentierung der Blicke und der Fähigkeiten der Kamera denkbar wird. Wie bereits mit Schaub erwähnt, scheidet die Exemplifikation der menschlichen Wahrnehmung durch FILM und endet – auch wenn man nicht mit Deleuze übereinstimmen und die Verschmelzung von Bewusstsein und Bewegungsbildern nicht akzeptieren möchte – mit einem Affekt, der vor einem Eintauchen in eine andere Seinsebene für den Protagonisten bedeutet, dass er der Wahrnehmung nicht entkommen kann.<sup>49</sup> Die Wahrnehmung beziehungsweise die spezifische mentale Bewegung, an der entlang sich die Bildtypen bei Deleuze ausdifferenzieren, spielt, so arbeitet Mirjam Schaub heraus, eine Sonderrolle in der Deleuze'schen Philosophie.<sup>50</sup> Sie umfasst zunächst alle Blicke und Perspektiven und macht unterscheidbar, was

46 M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 96f. (Herv. i. O.).

47 Das mentale Bild ist dabei nicht als ein subjektzentriertes und menschliches zu verstehen, sondern als eine filmspezifische ›Wahrnehmung‹, durch welche Selbstwahrnehmung als etwas Nichtsichtbares und Mögliches denkbar wird, das über die Bilder hinweg entstehen kann. Zum mentalen Bild siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 264.

48 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

49 Vgl. M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 106.

50 Vgl. ebd., S. 107ff.

»(a) eine Person im Unterschied zu einer anderen sieht; (b) was nur die Kamera (und mit ihr die Zuschauerinnen) sehen; (c), wie sich die Wahrnehmung einer Person verschiebt (in einem Traum, im Wahnsinn, in Extremsituationen); (d) (eventuell) wie sich die Welt aus dem imaginierten Blick eines Tiers oder Gegenstands darstellt. (Die Reihe ist fortsetzbar.)«<sup>51</sup>

Wie auch Schwab festgestellt hat, ist es dabei nicht immer leicht, die unterschiedlichen Bildtypen voneinander zu trennen. Das liegt daran, so Schaub, dass das Wahrnehmungsbild bei Deleuze als eine »Metastruktur« die anderen Bewegungsbilder, Aktions- und Affektbild durchzieht, und zum Sonderfall eines Wahrnehmungsbildes als *Wahrnehmung einer Wahrnehmung* führen kann.<sup>52</sup>

»Deleuzes Exkurs zu Becketts *Film* als Abschluß seiner grundsätzlichen Überlegungen zum *Bewegungs-Bild* ist damit weit mehr als »dasselbe rückwärts«, denn es lenkt die Aufmerksamkeit auf die besondere Rolle, welche die cinematographische Wahrnehmung bei der inhaltlichen Ausdifferenzierung seiner Bildtypen spielt, nicht nur als Konstituens und Leitdifferenz, sondern auch als subversives Element, das die Entfaltung eines Bildsystems nicht nur erlaubt, sondern zugleich auch zunichte macht.«<sup>53</sup>

Schaub erklärt, dass diese Sonderrolle des Wahrnehmungsbildes später in der Kinetheorie von Deleuze klarer wird, wenn es »das scheinbar so geschlossene System der Bildtypen des Bewegungsbildes ins Wanken bringt.«<sup>54</sup> In seiner Analyse von *FILM* erwähnt Deleuze bereits, dass sich mit dem Betreten des Zimmers nicht nur Aktion und Wahrnehmung, sondern auch Gegenwart und Zeitlichkeit verändern.<sup>55</sup> Zum einen passieren beim Hinausbefördern von Hund und Katze Wiederholungen; aber darüber hinaus kann insgesamt die Choreografie der Kamera durch das Zimmer bis hin zum Schaukelstuhl auch »als eine temporale Allegorese« verstanden werden, welche auf eine überirdische Zeit- und Räumlichkeit beziehungsweise eine Zeit- und Ortlosigkeit hinweist.<sup>56</sup> Mit der Bild-Werdung des Protagonisten fallen Raum und Zeit in einer »reinen Gegenwart« zusammen, die keine Vergangenheit oder Zukunft und auch kein Subjekt und Gedächtnis mehr kennt und welche zeitphilosophisch »das überzeitliche Pendant zum frei flotierenden idealen Bewegungs-Bild« denkbar werden lässt.<sup>57</sup>

### 3.6 Raymond Bellour: Das Zimmer

Neben der hier skizzierten Diskussion um die Möglichkeit der Exemplifikation der menschlichen Wahrnehmung in einem Film sowie um die Frage der filmphilosophischen Reichweite, die sich mit den Bildtypen von Deleuze eröffnet, hat Raymond Bellour

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 108 (Herv. i. O.).

54 Ebd.

55 Siehe G. Deleuze: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, S. 39f.

56 Vgl. M. Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, S. 108f. (Herv. i. O.).

57 Ebd., S. 109.

in seinem Text über »Das Zimmer« FILM in einem weiteren kinematografischen, filmischen, medialen wie historischen Kontext verortet.<sup>58</sup> Nach Bellour besteht eine Beziehung zwischen den privaten Schlafzimmern, die ab dem 18. Jahrhundert zum bevorzugten Rückzugsort unserer Kindheit werden, in denen man schläft, träumt, liebt oder stirbt, und den öffentlichen Orten, an denen sich Menschen einschließen, um Visionen zu empfangen. Vor dem Kino werden derartige fantastische, geschlossene Räume bereits im gotischen Roman entworfen. Mit dem Kino, und dann durch das Aufkommen anderer Medien, wird die Beziehung zwischen einem Innen und Außen der Bilder komplizierter.

»Das Kino ist ein Zimmer, da es abstrakt und physisch seine Koordinaten entsprechend der Optik und des Körper-Subjekts rekonstruiert, wobei sich eben dieses Körper-Subjekt dort verliert. Ein schwarzes Zimmer, durch das ständig Licht streift, in dem sich alles von der Welt von einem Standpunkt aus zeigt, der völlig abhängig ist vom Verhältnis zum fixierten Blick des Auges, in das es fällt. Da aber jenseits von dessen, was es zeigt, seine Berufung zum Zimmer so stark ist, passiert es dem Kino, dass es sich so dicht wie möglich an sich selbst hält, sobald wirkliche Zimmer oder jede andere Art geschlossener Räume, die an Zimmer erinnern, auftauchen, denn in ihnen wird die Kinosituation selbst mir seiner Verführung und seiner Beklemmung evoziert, die das Schauern dessen, was dort geschieht oder geschehen könnte, spüren lässt.«<sup>59</sup>

Bellour beschreibt quer durch die Filmgeschichte mal mehr, mal weniger geschlossene Zimmer einzelner Filme, in denen Blicke, Wahrnehmungen und Affekte konfiguriert werden, in denen Protagonisten eingeschlossen und gefangen und unter bestimmten medialen Bedingungen Bilder und Subjekte projiziert und entwickelt werden. Nach einem Blick auf die Rolle des Zimmers im Werk von Fritz Lang folgt sogleich Becketts FILM.<sup>60</sup> Er geht dabei nicht ausführlicher auf die Implikationen der Deleuze'schen Deutung ein, sondern hebt vor allem ein Detail hervor, das hier zuvor noch nicht besprochen wurde: die hellen Löcher in der Lehne des Schaukelstuhls, die in einer Großaufnahme wie Augen starren.

»Aber wieso die Kopfstütze? Wieso diese Augen, die gleichzeitig vom Helden wie auch von der Kamera OE hinter seinem Kopf gesehen werden und so das Präludium des Zimmerdurchlaufs sind, der wieder auf ihnen endet? Es gibt sie, weil sie den Prozeß der Auslöschung des Sehens durch die Verkörperung des Blicks als Lichtblick begleiten. Physisches und mentales Licht, das hier mit dem Zimmer seinem Raum, seiner Zeit verbunden ist. Es gibt den Blick, solange es das Zimmer gibt, das Zimmer sobald es den Blick gibt, die Brechung des Lichts. Für den Schauspieler-Zuschauer seiner Selbst, und für jeden von uns in ihm, bleibt der Blick, der zwischen den Zimmerwänden schwankt,

58 Siehe Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 176-210. Dieser Text ist mit den Worten »Für Gilles, das Denken, die Zuneigung« Deleuze gewidmet. Der Einfluss dessen Analyse von FILM ist mehr als deutlich.

59 Ebd., S. 176.

60 Ebd., S. 178.

die Grenze und der Reibungspunkt. Ein Reibungspunkt zwischen dem Akt der Wahrnehmung, dem Wahrgenommen-Werden, dem inneren Auge, das sich daran heftet und davon ablöst, und der Ebene der Immanenz des reinen Auges entweder als Materie oder als Geist, Indiz für ein Leben, das den Tod durchschreitet.«<sup>61</sup>

Die hellen Punkte der Kopfstütze, die in den bereits erwähnten Betrachtungen keine große Rolle spielen, werden von Bellour als ein essentielles Einrichtungsstück beschrieben, das mit seinen leuchtenden Löchern nicht nur an einen Lichtblick, sondern ebenfalls an einen Projektor erinnert; ein Apparat, der die ›Vor-Stellung‹ des Selbst an die Wand ermöglicht. Somit – wenn man dieses Detail so ernst nimmt wie Bellour – spielt letztlich nicht nur die Bewegung, das Schaukeln des Stuhls eine Rolle bei der Selbstwahrnehmung, sondern erst durch das blickende Licht der Kopfstütze wird aus dem Zimmer ein sehr persönlicher Kinosaal eines Subjekts, das durch die Projektion als sichtbares Bild hervorgebracht, zugleich aber auch auf einer mentalen, geistigen, spirituellen Ebene durch sie aufgelöst wird. Es ist der genaue Blick Bellours, der erkennt, dass es sich bei diesem Zimmer in FILM, neben der Diskussion um die Mensch-Kamera-Wahrnehmung und um die Abfolge der Bildtypen, um ein besonderes Dispositiv handelt, das grundlegend als ein kinematografisches bezeichnet werden kann. Dieses Zimmer-Dispositiv, das sich mit jedem Film anders gestaltet, zieht sich nicht nur durch die gesamte Filmgeschichte, sondern es folgt dabei über verschiedene Regisseure, Genres und Gattungen hinweg, trotz der unterschiedlichen Ausgestaltung, einem gemeinsamen Fluchtpunkt:

»Man denkt im und ans Kino. Man denkt nicht nur im Kino und ans Kino. Man denkt die Gedanken, die das Kino einen zu denken zwingt. Man denkt im Zimmer der eigenen Gedanken, zu dem das Zimmer des Kinos führt. Man denkt entsprechend der Art, wie das Bild sich in bezug auf das Dispositiv, das es voraussetzt und von dem es getragen wird, einprägt. Von Lang zu Truffaut zu Beckett (oder Snow) vollzieht sich eine Verdünnung, hin zum Nullpunkt der Fiktion und dem Loslassen des Bildes: so wie sich das Licht auf einen Inhalt zurückbezogen findet, das es ausdrückt (die Handlung, die Frau, die Kultur, der verklärte Tod) oder von dem es sich im Gegenteil frei macht, sich in einen reinen herumirrenden Blick auflösend, vom Selbst zum Verlust des Selbst. Diese Spannung, subjekt-logisch, ist der Geschichte der Künste seit der Romantik eigen und bindet sich auch an das allmähliche Gleiten des Mediums, an die Entwicklung und Anhäufung der Medien.«<sup>62</sup>

Neben filmischen Beispielen sind es Videoinstallationen, die Bellour heranzieht, um zu beschreiben, wie sich in Zimmern durch unterschiedliche Medienformationen Subjekte und Bilder entwickeln und wie Vorstellungen und Gedanken projizierbar werden.<sup>63</sup> Die Zimmer der Filme und Videoarbeiten bleiben trotz aller Heterogenität durch einen historischen Faden verbunden: »Das Zimmer wird zu einer theoretischen Fiktion, durch welche das Kino in die Logik und in die Geschichte der Dispositive eintritt,

61 Ebd., S. 179.

62 Ebd., S. 181f.

63 Vgl. ebd., S. 182ff.

über die es unaufhörlich hinausgeht, dank der Unermeßlichkeit dessen, was es war und bleibt.«<sup>64</sup> Im Sinne von Deleuze ist diese theoretische Fiktion der Dispositive nicht als eine Illusion zu betrachten, sondern als eine Fiktion mit theoretischem Wert, der sich in den Bildern und Schatten von Platons Höhle, in den Welten einer Camera obscura oder in Installationen von Bill Viola aufspüren lässt.<sup>65</sup> Die Zimmer-Dispositive der Videoinstallationen ermöglichen multiple Wahrnehmungen, utopische Körper, vielfache Zeitlichkeiten oder ein Denken des Denkens in zeitlosen Wirklichkeiten.<sup>66</sup>

Für Bellour ist das Zimmer eine Haut einer »Maschine« (der Körper, die Maschine des Körpers),<sup>67</sup> die einen mentalen, privaten Raum des zurückgezogenen, inneren Wesens ermöglicht; eine Welt ohne Gott, die jedoch zugleich zu einem Ort des Glaubens wird; ein Punkt des Denkens, der in Beziehung steht, zu einem Draußen, das sich in ihm widerspiegelt und dessen Kraft und Licht in ihm einverleibt wird.

Neben der Zimmer-Vision, die Deleuze anhand von FILM erarbeitet, und in welcher Zimmer und Selbst letztlich miteinander verschmelzen, weist Bellour auf eine zweite Vision des Zimmers bei Deleuze hin.<sup>68</sup> Diese entsteht in der Auseinandersetzung mit der Foucault'schen Konzeption des Außen, welche die Unterscheidung zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, zwischen dem Licht und der Sprache betrifft.<sup>69</sup> Zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, zwischen den andersartigen Schichten der Welt, die jeweils andere Formen des Wissens bedeuten, besteht ein Riss, der diese trennt. Hierbei beschreibt Deleuze zwei Bewegungen, die mit der Konzeption eines Zimmers zu tun haben. Bei der ersten spricht Deleuze mit Foucault von einer »zentralen Kammer« im Inneren der Welt, die dem Menschen den Schrecken einer unbeschreiblichen Leere enthüllen könnte.<sup>70</sup> In einer zweiten Bewegung kann ein informelles Außen erreicht werden, das aus Kräfteverhältnissen gemacht ist, die sich entsprechend den gegenübergestellten Formen des Sichtbaren und Sagbaren verändern. Dabei kommt es zu Übergängen über diesen Riss, durch welche nach Foucault »rohe Singularitäten« entstehen können, die sich auf der »Linie des Außen selbst« halten.<sup>71</sup> Das Subjekt befindet sich in einem »Zentralraum, von dem man nicht mehr befürchtet, er sei leer, da man dort auf das Selbst trifft«. <sup>72</sup> Innen und Außen werden dabei beinahe absolut umgekehrt. Bellour hebt hervor, dass es sich in den Visionen bei Beckett und bei Foucault, in FILM und in der Theorie des Außen, um dasselbe Bild des Zimmers handelt. Einerseits löst sich das Selbst im Leben des Bewegungsbildes im kosmischen und spirituellen

---

64 Ebd., S. 183.

65 Zu Bill Viola siehe ebd., S. 184ff.

66 Ebd., S. 186f.

67 Ebd., S. 195.

68 Vgl. ebd., S. 196f.

69 Zur Konzeption des Außen bei Foucault und Deleuze siehe Oliver Fahl: »Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne?«, in: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern*, Marburg: Schüren 2009, S. 49-60.

70 Vgl. Gilles Deleuze: *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 170.

71 Ebd., S. 172, zitiert in R. Bellour: »Das Zimmer«, S. 196.

72 Ebd.

Plätschern auf, andererseits findet zwischen Sichtbarem und Sagbarem eine Subjektivierung im Außen statt. In beiden Zimmer-Visionen entsteht eine Spannung zwischen Selbst und Nicht-Selbst. Dabei geht es letztlich, so Deleuze, nach der Überwindung von Sprache, Geschichte und Raum, um die Schaffung von erhabenen Bildern.

»Zwischen Selbst und Nicht-Selbst, zwischen den Wänden eines ohnmächtigen Zimmers, muß man ein ›Bild schaffen‹, das um so unantastbarer wird, als es immer am Rand des Verschwindens sein wird. [...] Das zum Zimmer gemachte Bild, das seine Wände, seine Ränder gleichzeitig auftauchen und verschwinden läßt.«<sup>73</sup>

Es ist der Verdienst Bellours, diese vielschichtige Vision des Zimmers und die verschiedenartige Ausformung seines Dispositivs bei aller Abstraktion der damit verbundenen, filmphilosophischen Schattenhaftigkeit herausgearbeitet zu haben. Seine Analyse über viele Filme, Videoinstallationen und literarische Werke hinweg zeigt, wie vielgestaltig dieses Dispositiv auftreten kann, ohne dass dabei strikt allein ein geschlossenes Zimmer gezeigt werden muss, in welchem sich die Auflösung, Subjektivierung und Bildwerdung ereignet. Die Bilder der Zimmer und Zimmer der Bilder, die in diesen Entwerdungs- und werdungsdramen geschaffen werden, müssen sich nicht über einen gesamten Film erstrecken, aber sie existieren als zentrale Fluchtpunkte, als Verschwindungs-, Übergangs- oder Eintrittspunkte; als perspektivische Zuspitzungen in narrativen und ästhetischen Architekturen. Dieses hier gemeinte Dispositiv des Zimmers im Film kann als ein mehrschichtiger, flexibler Bau, eine latente wie dominante Modalität, ein übergreifendes, heterogenes Muster, sprich, als ein Dispositiv verstanden werden, dass sich über die Film- und Mediengeschichte erstreckt. Dabei ist wichtig zu betonen, dass es nicht um ein abgeschlossenes, fest geformtes kinematografisches Dispositiv des Kinosaals geht, das in den filmischen Zimmern als Projektionskammer auftaucht und dann von anderen Medien übernommen wird. Vor allem durch das Aufkommen anderer Medien, wie Fernsehen, Video oder Computer, wird die grundlegende Konzeption des Zimmers komplexer. Einerseits wird es auch außerhalb des Films in anderen Medien weitergedacht, andererseits brechen die Kräftelinien und Projektionen anderer Medien die filmischen Zimmer auf und setzen Wahrnehmung und Affekte der Subjekte unter bestimmte Bedingungen. So geht es im Einschluss und Rückzug von Protagonisten in Zimmern beispielsweise nicht um eine schlichte Zuschauerposition des Subjekts und eine Regression in ein früheres Kindheitsstadium wie sie von der psychoanalytischen Filmtheorie und Jean-Louis Baudry beschrieben wurden.<sup>74</sup> Die Zimmer, die Bellour aufführt, sind Dispositive verschiedenster Qualitäten, in denen sich bekannte Konzepte von Dispositiven beschreiben lassen – wie vor allem das panoptische, in welchem die Wahrnehmung der Protago-

73 Ebd., S. 197.

74 Vgl. Jean-Louis Baudry: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 381-404. Siehe hierzu R. Bellour: »Das Zimmer«, S. 203f.

nisten eingeschränkt wird und sich in blinden Flecken Beobachter platzieren –,<sup>75</sup> doch werden diese niemals zu einfachen Blaupausen, mit denen sich Wahrnehmungsverhältnisse schnell erklären lassen. Vielmehr wird bei Bellour deutlich, dass es sich im Falle kinematografischer Zimmer um bewegte Dispositive handelt, in denen Blicke, Subjekte oder Dinge in einer Abfolge der Bilder auf je eigene Weise organisiert werden und in abgeschlossenen Räumen spezifische Wahrnehmungs- und Affektverhältnisse hervorgebracht und reflektiert werden.

### 3.7 Becketts Dispositiv der Enge

Was kann Becketts FILM, seiner Diskussion und den bisher erwähnten Beobachtungen um dieses eigenartige filmische Zimmer noch hinzugefügt werden? Ich möchte an dieser Stelle auf die Augen am Anfang und am Ende des Films zurückkommen, über welche Titel und Namen eingeblendet werden, die in den erwähnten Theorien keine größere Rolle spielen, obwohl sie den Film auf unübersehbare Weise rahmen und auf das stereoskopische Sehen verweisen. Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass manche Filme der geschlossenen Form mit solchen Klammern und mit Wiederholungen von Bildern gelegentlich ihre Wirklichkeiten formal abschließen, zugleich auf ihre Konstruiertheit, auf die Unentrinnbarkeit wie auch auf die eigenen Grenzen aufmerksam machen. Als eine stereoskopische Wahrnehmungsklammer, siehe Schaub, sind diese Augen zu präsent, als dass man sie als unabhängiges Intro und Outro losgelöst vom restlichen Film betrachten oder gar beiseitelassen könnte. Das blickende Bild, welches die gesamte Bildfläche einnimmt, existiert als ort- und zeitlose Wahrnehmung außerhalb der Handlung und öffnet und schließt wie ein Vorhang das Gezeigte. Diese Geste des Öffnens und Schließens verweist jedoch nicht nur auf die Zeitlichkeit, auf das Anfangen und Enden des Films, sondern ebenso auf die Geschlossenheit der Form. Die Augen bilden einen konstituierenden Rahmen, der nicht nur als ein Verweis auf das menschliche Blicken, sondern als eigene Wahrnehmung des Films verstanden werden kann, welcher als ästhetisches Subjekt einen Blick nach Außen wirft, gewissermaßen den Zuschauer betrachtet, zugleich jedoch auch den Film mit einem Blick nach innen, also durch den Kamerablick durchzieht, und sich am Ende formal wieder selbst begegnet beziehungsweise dann zu einer vollständigen filmischen Wahrnehmung wird. Man könnte behaupten, dass der Film erst durch dieses eigene stereoskopische Sehen, zwischen diesem besonderen aufgespaltenen Blick, der zugleich wahrnimmt wie durch sich selbst wahrgenommen wird, hervorgebracht wird; der sich selbst als Wahrnehmung und Selbstwahrgenommenes hervorbringt. Anders gesagt: durch diese Rahmung wird die Aufspaltung der Wahrnehmung, die durch den einäugigen Protagonisten erzählt wird, als eine spezifisch filmische und als ein Zugleich von Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung auch auf einer weiteren formalen Ebene reflektiert.

Abgesehen von den zuvor skizzierten Diskussionen um die filmtheoretische Konsistenz des stereoskopischen Subjekts oder um die Frage, in welche unsichtbare, mentale und

---

75 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 251-292.

nur vorstellbare filmische Sphäre die eigenartige aufgespaltene Wahrnehmung und das finale Affektbild des Protagonisten führen, erscheint mir letztlich entscheidend, auf welche Weise Beckett sein programmatisches Experiment inszeniert hat. Auch wenn sich der Rückzug des Protagonisten in das Zimmer narrativ nicht sehr kompliziert gestaltet, so möchte ich behaupten, das FILM neben aller Wahrnehmung von Wahrnehmung in seinem räumlichen Setting auch die Geschichte einer Verengung erzählt, als eine spezifische Choreografie der Bilder, die von der Straße in das von Bellour beschriebene Zimmer-Dispositiv übergeht und dort auf den affektiven, und möglicherweise spirituellen Fluchtpunkt zuläuft. Diese visuelle Verengung wird in den verschiedenen Analysen von Deleuze bis Bellour als eine Montage unterschiedlicher filmischer Perspektiven und Bildtypen evident, jedoch von den einzelnen Autoren nicht als ein eigenständiges Phänomen oder eine spezifische filmische Form hervorgehoben. Im Anschluss an Leo Braudy und die geschlossene Form erscheint es mir jedoch einleuchtend, dass FILM auf besondere Qualitäten der filmischen Geschlossenheit aufmerksam macht, die sich nicht nur auf das Experiment von Beckett und die Frage nach der visuellen Lösbarkeit des Diktums *esse est percipi* beschränken, sondern welche vielmehr exemplarisch einen Sonderfall der geschlossenen Form sichtbar machen. Denn auch in anderen Filmen lassen sich bisweilen, wenn sich Protagonisten in abgeschlossene Räume und Zimmer zurückziehen, wenn die Außenwelt ausgeblendet und von inneren Wirklichkeiten erzählt wird, viele der hier diskutierten Aspekte beobachten: eine Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten; eine Choreografie von Beobachtung, Beobachtet-Werden oder Selbstbeobachtung; eine Verdichtung oder ein Zulaufen der Bilder auf Affektbilder und auf Fluchtpunkte, die sich auf andere, unsichtbare Sphären der Bilder beziehen; eine Dispositiv-Werdung von Zimmern, in denen die Filme jedoch nicht notwendigerweise nur an dunkle Kinosäle erinnern, sondern je nach medialem Setting andere visuelle Anordnungen die Relationen und Affekte der Subjekte prägen, ihre Handlungsspielräume, ihre Gefangenschaft oder auch die Möglichkeiten nach Auswegen vorgeben und begrenzen.

Vor allem durch die Überlegungen von Deleuze und Bellour wurde deutlich, dass FILM nicht nur ein außergewöhnlicher Film ist, sondern, dass mit ihm filmische Dispositive gedacht werden können, in denen sich das Medium auf besondere Weise selbst wahrnimmt und reflektiert. Mit dem Begriff der Enge möchte ich behaupten, dass mit FILM zudem eine besondere Form beschreibbar wird, die nützlich sein kann, um auch in anderen Filmen derartig reflexive Zimmer-Dispositive zu erkennen und zu beschreiben. Während Deleuze selbst im Anschluss an seine Besprechung von FILM der Ansicht war, dass eine bestimmte Tendenz des Experimentalfilms darin bestehe, durch Auslöschung von menschlichen Aktionen oder Affekten nichtzentrierte, reine Bewegungsbilder zu erzeugen,<sup>76</sup> so behaupte ich, dass sich mit ihm auch eine bestimmte Tendenz von Spielfilmen ausmachen lässt, die weniger experimentell, aber ebenfalls im Geiste dieser Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten, Bilder der Enge sichtbar macht. Diese müssen nicht zwingend auf ein nicht sichtbares, abstraktes Außen des Films oder auf reine Bewegungsbilder verweisen, doch lässt sich in einigen Fällen beobachten, dass der Fluchtpunkt zu anderen Sphären und Bildern jenseits der Enge

76 Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1, S. 99.

fortbesteht oder zumindest erahnbar bleibt. Die abgeschlossenen Architekturen und Zimmer-Dispositive dieser Filme können in der Tradition von Schneider und Beckett als eine Art Bild-Laboratorien betrachtet werden, da sie ebenso auf je eigene Weise in geschlossenen Zimmern bestimmte Wahrnehmungsverhältnisse zwischen Beobachtern und Beobachteten sichtbar machen und diese Einschlussituationen mit der Frage nach spezifischen Subjekten, Affekten oder auch nach ästhetischen Auswegen verbinden. Das, was in diesen Filmen als Enge bezeichnet werden kann, nimmt in unterschiedlichen Dramaturgien verschiedene Qualitäten an, doch geht es stets darum, dass sich Protagonisten in begrenzten Situationen und in Dispositiven der Bilder befinden, in denen Möglichkeiten filmischer Subjektivität und Affekte als filmspezifische Dispositionen verhandelt werden.

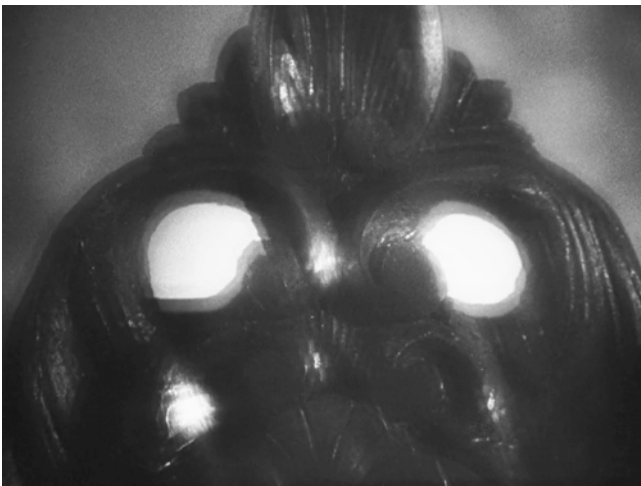
*Abb. 1: Das Auge am Anfang von FILM (1965).*



*Abb. 2: Der Mann O (Buster Keaton) versucht jeglicher Wahrnehmung zu entkommen und verdunkelt das Zimmer.*



*Abb. 3: Der leuchtende Blick der Lehne des Schaukelstuhls.*



*Abb. 4: Der entsetzte Blick des Mannes O beim Erscheinen seines Doppelgängers.*



## 4. Die enge Form und der brasilianische Film

---

Der Sprung von den vorangegangenen Ausführungen über die geschlossene Form in unterschiedlichen internationalen Produktionen sowie die Debatte über den laut Deleuze größten irischen Film hin zu meiner Sammlung brasilianischer Spielfilme ist sicherlich kein leichter. Doch mit einer möglicherweise vergleichbaren Überzeugung mit welcher Deleuze diesen innerhalb seiner Filmtheorie als bedeutendes Vorbild für die Entwicklung beziehungsweise die Auslöschung seiner Bildtypen betrachtet hat, will ich ihm ebenfalls ein derartiges filmphilosophisches Gewicht und ästhetische Wichtigkeit zusprechen. Ich möchte die spezielle formale Geschlossenheit von FILM wie eine ›Film-Theorie‹ verstehen, in welcher Begriffe und ein Denken entfaltet werden, die über ihn hinausreichen und für die Analyse anderer Werke hilfreich sind. Inwieweit ist dies nun jedoch für die brasilianischen Bilder und auch für weniger programmatische Drehbücher als bei Beckett der Fall?

Eine Geschichte der geschlossenen wie der engen Form im brasilianischen Film wurde bislang nicht geschrieben, obwohl sie sich nicht nur im Kino der vergangenen Jahrzehnte, sondern über längere Zeiträume in bekannten Werken der brasilianischen Filmgeschichte ausmachen lässt. Ein filmgeschichtlicher Überblick, den ich im nächsten Kapitel skizziere, erscheint mir notwendig, um die hier präsentierte Reihe von Filmen, die im jüngeren brasilianischen Kino von Einschluss, Abgeschlossenheit oder Ausweglosigkeiten erzählen, auch in ihrer historischen Dimension systematischer zu erfassen. Spätestens ab den 2000er-Jahren ist zu beobachten, dass sich eine Reihe von brasilianischen Filmen explizit mit engen Begebenheiten und abgeschlossenen Wahrnehmungskonstellationen auseinandersetzt. Dabei werfen sie nicht nur einen Blick auf die räumlichen Grenzen in denen die Protagonisten leben, sondern zugleich auf die formalen Ränder ihrer eigenen Wirklichkeiten, machen die Enge als filmische Form sichtbar. FILM von Beckett und Schneider ist dabei eine wichtige Referenz, die das Bewusstsein für die formalen Gemeinsamkeiten dieser brasilianischen Filme schärft. Auf gewisse Weise erhalten die Perspektiven, die Beckett mit seinem Wahrnehmungsexperiment und seinem Zimmer-Dispositiv eröffnet, in den Räumen einiger brasilianischer Filme eine andersartige Relevanz.

Eine fundamentale These meiner Arbeit ist, dass das brasilianische Kino wie keine andere kinematografische Kultur Bilder der Enge hervorgebracht hat. Im folgenden

Kapitel werde ich dabei zunächst nachzeichnen, wie sich in markanten Beispielen der brasilianischen Filmgeschichte im Rahmen der geschlossenen Form Aspekte der Enge herausbilden, Filme ihre eigene Begrenztheit als bildmediale Frage kennzeichnen und schließlich mit dem modernen Film auch in Konkurrenz zu anderen Medien reflektieren. Die Besonderheit der engen Form im brasilianischen Film wäre also zunächst, dass sie sich über mehrere Jahrzehnte und verschiedene Filme hinweg verorten lässt. Dabei beschäftigen sich die filmischen Wirklichkeiten beständig mit speziellen brasilianischen Räumlichkeiten, wie mit urbanen Lebensumständen und Architekturen, oder mit sozialen Fragen bestimmter Epochen, wobei Innenräume und Zimmer-Dispositive, im Sinne von Bellour, zu bevorzugten Orten der Reflexion über die brasilianische Gesellschaft unter spezifischen Bedingungen werden. Möglicherweise lassen sich auch in anderen Ländern und ihren Filmen Entwicklungen der engen Form ausmachen – so wie Brady dies für die geschlossene Form im nordamerikanischen Kino entworfen hat –, doch ist mir selbst kein Land bekannt, in dem sich die enge Form historisch oder auch ästhetisch als ebenso auffällige und kontinuierliche Erscheinung beschreiben lässt. Zugleich erzählen die Filme nicht nur von national beschränkten filmischen Phänomenen, vielmehr möchte ich mit dieser Arbeit jedem, der filmische Enge auch über das brasilianische Kino hinaus verstehen möchte, nahelegen, diese über die hier besprochenen Filme zu begreifen. So wie das Zimmer-Dispositiv in *FILM* etwas über die filmische Wahrnehmung, über filmische Subjektivierungsprozesse oder über fundamentale Bildtypen des Kinos aussagt, so machen auch die Wirklichkeiten der brasilianischen Räume auf eine nahezu ähnlich exemplifizierende Weise sichtbar, wie durch bestimmte Architekturen und mediale Anordnungen Wahrnehmungsrelationen, Subjekte oder Affekte entstehen.

Wie die Enge dieser Filme beschaffen ist, welche Rolle sie in der Gesellschaft und für das Kino spielt – in Brasilien, aber auch weltweit –, das lässt sich nicht verallgemeinern. Ein wesentlicher Aspekt ist, dass die filmische Enge eigenartige Wahrnehmungs- und Affekträume entfaltet. Trotz der räumlichen Reduktion zeigt sie sich stets als ein vielschichtiges relationales ›Ge-Bilde‹, als eine Organisation von Bildern. Die narrativen Verhältnisse und ästhetischen Kräftefelder, die durch die Enge entstehen, sind ebenso vielfältig und betreffen soziale, ökonomische oder affektive Fragen und Probleme. Die enge Form ist so vielgestaltig wie die Geschichten und Dispositive, die Architekturen und Medien, die sie wahrnehmbar machen und von denen sie erzählt. Ihr filmischer Wandel ist historisch nicht beständig und nicht in einem fortschrittlichen Sinne zu verstehen. Wann und wie Enge im Film auftaucht, ist manchmal von einzelnen Regisseuren abhängig, die sich mit ihr auseinandersetzen, sie ist aber auch eine von Einzelpersonen unabhängige Erscheinung, die mit gesellschaftlichen oder medialen Entwicklungen in Verbindung gebracht werden kann. Die hier besprochenen brasilianischen Filme zeigen, wie vielfältig diese Kontexte sein können. Welche Rolle Enge in der Filmgeschichte einnimmt, welche Aktualität sie besitzt, das kann nicht generell gesagt, sondern muss vor allem in einzelnen Analysen und über mehrere Filme hinweg beschrieben werden. Betonen möchte ich allerdings, dass die Enge ein brasilianisches Phänomen ist. Ausgehend von der nationalen Verdichtung kann sie jedoch auch für andere Filmkulturen betrachtet und relevant werden. Man könnte die Enge beispielsweise mit dem Neorealismus vergleichen, der seinen Ursprung in Italien hat-

te und dann weltweit unter diesem Begriff beobachtet wurde, immer noch wird, und der als filmästhetische Erscheinung einen länderübergreifenden Status erlangte. Wie eine kennzeichnende realistische Ästhetik des Films vom italienischen Neorealismus bestimmt wurde, so definiert der brasilianische Film die Enge.

#### 4.1 Dispositive der Enge

Im Anschluss an Bellours Besprechung von FILM habe ich die sich verengende filmische Wirklichkeit mit dem von ihm beschriebenen Konzept von innerfilmischen Zimmer-Dispositiven zusammengebracht. Der Begriff des Dispositivs erscheint mir hierbei sinnvoll, da mit ihm neben der Vorstellung eines räumlich abgeschlossenen Kino-Dispositivs und eines dunklen Saals auch die einer offenen, sich formierenden Organisationsweise einhergeht, mit der sich die Beschaffenheit der engen Form meines Erachtens erfassen lässt. Ich schließe hierbei an den Begriff im Sinne von Michel Foucault an, demnach das Dispositiv eine Ordnung aus verschiedenartigen materiellen und immateriellen Elementen, wie beispielsweise Techniken, Architekturen oder Wahrnehmungsweisen ist, in denen bestimmte Praktiken und Formen des Wissens, der Affekte oder der Machtverhältnisse entstehen:

»Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wohl wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann. Zweitens möchte ich in dem Dispositiv gerade die Natur der Verbindung deutlich machen, die zwischen diesen Elementen sich herstellen kann. [...] Drittens verstehe ich unter Dispositiv eine Art von [...] Formation deren Hauptfunktion zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt darin bestanden hat auf einen Notstand zu antworten. Das Dispositiv hat also eine vorwiegend strategische Funktion.«<sup>1</sup>

Gilles Deleuze hat den Dispositivbegriff auf eine sehr optische, filmische Weise beschrieben und als eine Art ›Beleuchtungs-Ordnung‹, in der es um Fragen nach dem Sichtbaren und Nicht-Sichtbaren geht:

»Das heißt, daß die Dispositive wie die Maschinen Roussels sind, so wie Foucault sie analysiert, es sind Maschinen, um sehen zu machen oder sehen zu lassen, und Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen. Die Sichtbarkeit verweist nicht auf ein Licht im allgemeinen, welches zuvor schon existierende Objekte erhellen würde; sie ist aus Lichtlinien gemacht, die variable, von diesem oder jenem Dispositiv nicht zu trennende Figuren bilden. Jedes Dispositiv hat seine Lichtordnung – die Art

1 Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978, S. 119-120.

und Weise, in der dieses fällt, sich verschluckt oder sich verbreitet und so das Sichtbare und das Unsichtbare verteilt und das Objekt entstehen oder verschwinden lässt, welches ohne dieses Licht nicht existiert. Das ist nicht nur die Malerei, sondern auch die Architektur: das ›Gefängnisdispositiv‹ als optische Maschine, um zu sehen, ohne gesehen zu werden. Wenn es eine Geschichtlichkeit der Dispositive gibt, so ist diese eine der Lichtordnungen, aber auch eine der Aussageordnungen.«<sup>2</sup>

Trotz der geschlossenen Situationen und teils auch Gefangenschaften soll im Rahmen der Bilder der Enge nicht der Eindruck entstehen, bei den Dispositiven dieser Filme würde es sich um hermetisch abgeschlossene Räume und starre Bauweisen handeln. Daher möchte ich für das Verständnis der Dispositive der Enge nicht zu sehr die bekannten Bilder architektonischer und maschineller Anordnungen des dunklen Kinosaals oder des panoptischen Gefängnisses aufrufen.<sup>3</sup> Ich würde Bellours Betrachtungen zu den filmischen Zimmer-Dispositiven und ihrem reflexiven kinematografischen Potenzial folgen, möchte jedoch für meine Analysen annehmen, dass die Dispositive der Enge die Zimmer und geschlossenen Wohnräume in eigenartige Projektionsräume verwandeln, mit je spezifischen (Licht-)Ordnungen und Machtverhältnissen. Innerhalb des Films entstehen diese heterogenen Konstellationen aus räumlichen Verhältnissen, aus bestimmten Bildtypen, aus technischen Apparaten oder aus Wahrnehmungsrelationen. Die Dispositive der Enge sind zum einen optische wie akustische Gefängnisse, weil sie die Bewegungen der Figuren beschränken, zum anderen auch bewegte kinematografische Konstruktionen, da es in ihnen immer auch auf gewisse Weise um dynamische Projektionsverhältnisse und um die Entstehung neuer Sichtbarkeiten und Bilder geht: das eigentümliche voyeuristische Dispositiv in *O CHEIRO DO RALO*, in welchem auch eine unsichtbare Macht aus einem dunklen, leuchtenden Abfluss das Begehren des Protagonisten leitet; die Quarantänestation in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, in welcher die gefangenen Blinden in einen absonderlichen weißen Raum eintauchen bevor sie in eine neuartige urbane Wirklichkeit entkommen können; das Überwachungsapartment in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*, in dem unter beständiger Observation eine Videokünstlerin ihren Schauspieler und Liebhaber dokumentiert und sich zugleich selbst in dieser Begegnung mithilfe einer Kamera reflektiert; und die Straße in *O SOM AO REDOR*, in welcher eine paternalistische Organisation des Wohnens und ihre Machtstrukturen durch ein bewegliches Überwachungsdispositiv und durch filmische Bilder des Horrorgenres heimgesucht werden.

Um die Vorstellung dieser Dispositive als enge beziehungsweise als bewegliche und sich verengende Formationen zu schärfen, möchte ich nach der Diskussion von *FILM*

2 Gilles Deleuze: »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162, hier: S. 154.

3 Für eine genauere Diskussion des Dispositiv-Begriffs siehe auch Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 160ff; Joachim Paech: »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 465-498; sowie Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 118ff. Siehe bei Frahm auch die fundamentale Auffassung eines dynamischen, konstruierten, bewegten wie medialen filmischen Raums, ebd., S. 105ff.

einige grundlegende Gemeinsamkeiten der sehr unterschiedlichen Szenografien dieser Filme umreißen. So wie sich FILM als eine Geschichte der Wahrnehmungsreduktion und mit Deleuze als eine Abfolge beziehungsweise Auslöschung von Bildtypen beschreiben lässt, so lassen sich auch in den brasilianischen Filmen Choreografien und Koordinaten der Enge ausmachen. Dabei lässt sich zum einen jeweils über den gesamten Film oder über Sequenzen hinweg durch Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen, Montagethoden oder durch die *Mise en Scène* ein Dispositiv-Werden beobachten, das heißt eine Art programmatische Installation der engen Anordnungen, die zugleich mit einem Eintreten oder Einleben der Figuren in diese Dispositive verbunden ist. Zugleich kann sich hierbei auch die Fragilität und Beweglichkeit dieser Einrichtungen zeigen, wenn diese, oder zumindest bestimmte Aspekte, aufgebrochen und überwunden werden, wie beispielsweise im Falle der Flucht aus dem Quarantänegefängnis in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*. Zum anderen geht mit diesem Dispositiv-Werden in jedem dieser Filme auch eine Zuspitzung, eine Verengung einher, das bedeutet, dass durch filmästhetische Verfahren Fluchtlinien entstehen, die wie in FILM in geschlossenen Zimmern zusammenlaufen und die Handlungen auf dramatische Punkte bringen, an denen die Konflikte auf gewisse Weise eskalieren oder sich auch die Machtverhältnisse der Dispositive klären oder auflösen.

## 4.2 Konzepte der brasilianischen Bilder der Enge

In den hier besprochenen jüngeren Werken der brasilianischen Filmgeschichte und ihren ungleichen Dispositiven verdichten sich formale Gemeinsamkeiten und Motive. Dabei kann man nicht von einer einheitlichen Ästhetik oder einer kontinuierlichen Entwicklung der engen Form im gegenwärtigen brasilianischen Kino ausgehen, aber es fällt auf, dass die Filme durch ihre Raumästhetiken einen bestimmten Blick auf die brasilianische Gesellschaft unter engen Bedingungen werfen, auch wenn das soziale Miteinander beispielsweise in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* im Rahmen einer globalen Wirklichkeit gedacht wird. Die Filme sind jedoch nicht nur Spiegel einer bestimmten brasilianischen Gesellschaft oder der globalen Zusammenhänge, sondern vielmehr Reflexionsräume der Architekturen und Wahrnehmungsverhältnisse, die gesellschaftliche und affektive Beziehungen ermöglichen oder verhindern. Trotz aller Verschiedenheiten dieser Bilder möchte ich von einer speziellen Ausprägung der engen Form in Brasilien sprechen. Erst mit diesen Filmen lässt sich die enge Form als ein spezifisches Phänomen mit besonderen Kennzeichen beschreiben. Um diese vereinenden Perspektiven in den folgenden Filmanalysen besser nachvollziehen zu können, sollen vorab vier Konzepte definiert werden, die nicht in jedem Film streng durchgearbeitet werden, die jedoch eine Orientierung beim Lesen bieten sollen. Es handelt sich dabei um wesentliche Punkte, die Produkte der ersten Sichtungen sind und die folglich in den einzelnen Betrachtungen vertieft werden.

### 1. Begrenzter Raum

Erster Aspekt ist, dass all diese Filme von begrenzten Räumlichkeiten erzählen. Teils halten sich die Protagonisten über die gesamten Geschichten hinweg in wenigen Zim-

mern auf, die sie nicht verlassen, teils entsteht die Enge zwischen wenigen räumlichen Koordinaten. Alle Filme zeichnen sich dabei auch dadurch aus, dass die brasilianische Gesellschaft – wie auch die restliche Welt – außerhalb der geschlossenen Schauplätze und ihrer eigenen Wirklichkeiten verschwindet. Die abgegrenzten Innenräume entwerfen Zellen, in denen sich eigenartige soziale Funktionsweisen, Regeln und Verhaltensmuster entfalten. Das Umfeld dieser reduzierten Lebensräume ist visuell zumeist nur erahnbar.

## 2. Begrenzte Bewegung

Durch die architektonischen Bedingungen stagnieren die Handlungen in den engen Dispositiven, welche den Figuren bestimmte Bewegungsräume vorgeben. Auch wenn die filmischen Räume trotz der Begrenzungen der gezeigten Wirklichkeiten stets in Bewegung bleiben, stellt die Enge für die Protagonisten Situationen des Stillstands und manchmal auch der Gefangenschaft dar. Dabei werden die Protagonisten mit Krisen konfrontiert und müssen Probleme lösen, die durch die Kräftefelder der Dispositive und durch die Einschränkung ihrer Bewegung entstehen.

## 3. Begrenzte Wahrnehmung

In der räumlichen Begrenztheit und durch die Bewegungslosigkeit werden spezifische Wahrnehmungen der Protagonisten etabliert. In der Organisation von Wahrnehmungen und Sichtbarkeiten bilden sich dabei zwischen verschiedenen Beobachtern auch blinde Flecken beziehungsweise nicht sichtbare Bereiche aus, Zonen außerhalb von einzelnen Wahrnehmungen. Die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen verschiedenen Personen werden zudem wesentlich von medialen Anordnungen bedingt und geformt. An der Konfiguration der filmischen Enge sind unterschiedliche visuelle und auditive Medien beteiligt, wie Spiegel, Kameras, Video, Fernsehen oder Überwachungsbildschirme. Durch Medien erfährt der Zuschauer manchmal auch bruchstückhaft etwas über die Welt außerhalb der begrenzten Räume, wodurch sie dramaturgisch ein befreiendes Potenzial entfalten können.

## 4. Begrenzte Beziehungen

Die einzelnen Protagonisten nehmen in diesen räumlichen Strukturen Positionen ein, die ihre sozialen Beziehungen und auch die Beobachtungsverhältnisse untereinander bestimmen. Diese hängen eng mit Berufen, mit der Arbeit und den ökonomischen Abhängigkeiten der Figuren zusammen. Durch die professionellen Relationen zwischen einigen Akteuren werden Machtpositionen oder Begehrensstrukturen im Rahmen räumlicher Gebilde erkennbar, als Effekte von Wohnordnungen und Arbeitsorganisationen. Dabei geht es immer auch um die Frage, inwiefern in der Enge affektive Bindungen, Zärtlichkeit und Liebe entstehen können. Jeder der analysierten Filme erzählt von intimen, aber auch von lieblosen Beziehungen zwischen Frauen und Männern, die durch Blickstrukturen, Formen der Kommunikation und des Körperkontakts etabliert werden; die durch die räumlichen Umstände ermöglicht werden, aber zugleich in den Dispositiven der Enge immer auch erst ausgehandelt werden müssen.

## 5. Brasilien: Geschlossene Gesellschaften

---

### 5.1 Apartmentfilme

Zu Beginn der Erforschung der brasilianischen Bilder der Enge stieß ich auf einen kurzen, unveröffentlichten, jedoch wegweisenden Aufsatz, den zwei Studenten der *Universidade Federal Fluminense* in Niterói/Rio de Janeiro im Jahr 2009 im Rahmen eines Filmkritikseminars verfasst hatten. Dieser war im Anschluss an eine Ausgabe der *mostra UFFilme* entstanden, eine universitäre Filmvorführung, die seit 2008 regelmäßig studentische Arbeiten präsentiert.<sup>1</sup> João Pedro Martelletto und Josué da Silva Bochi nahmen diese Veranstaltung zum Anlass, um mit ihrem Text »Apartment-Klischees. Eine Kritik der universitären Filme der UFF, die in Apartments gefilmt wurden« eine konstruktive Bewertung ausgewählter Kurzfilme vorzunehmen.<sup>2</sup> Unter diesem vielsagenden Titel analysierten die beiden repräsentative Beiträge eines, ihnen zufolge, dominanten, aber nicht fundierten Genres der universitären Filmproduktion. Diese Gattung, so die Autoren, sei nicht als eigene anerkannt und den Regisseuren nicht als solche bewusst, da die ästhetischen Gemeinsamkeiten der Arbeiten nicht aus einem beabsichtigten Dialog unter den Studenten hervorgingen, sondern vielmehr auf Zufall und individuellen Ambitionen beruhten. Die heimliche Zusammengehörigkeit der Filme liege neben inhaltlichen Aspekten in der Tatsache begründet, dass die jungen Regisseure vielmehr unbeholfen gewisse Stile eines ›Kult-Kinos‹ – das von den Autoren nicht genauer definiert wird – kopiert oder sich auf andere Weise gegen ein kommerzielles Kino gestellt hätten. Dadurch hätten sie sehr individualistische Werke produziert, die sich oberflächlich mit nihilistischen, existenzialistischen oder neurotischen Handlungen beschäftigen, aber darüber hinaus keinem weiteren Kontext zugeordnet werden könnten. Umso sonderbarer sei es, dass diese Isoliertheit auf zufällige Weise zu einer

---

1 Der Katalog dieser Präsentation ist online verfügbar: Pablo Barreira/Fernando Secco: *Catálogo Mostra UFFilme!*, Departamento do Curso de Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, <http://goo.gl/CBYdvH>

2 João Pedro Martelletto/Josué da Silva Bochi: »Clichês de Apartamento. Uma crítica aos filmes universitários da UFF filmados em apartamentos«, *Crítica Cinematográfica, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social*, 2010/11, unveröffentlicht. Für diesen Text möchte ich mich bei Felipe Muanis bedanken.

ungewollten Verbundenheit mit den anderen einzelgängerischen Filmen führte. In ihrer Analyse dieser versteckten Gruppierung fordern Martelletto und Da Silva Bochi ihre Mitstudenten und die Filmemacher dazu auf, an dieser auffälligen Form des Filmemachens ehrliche Kritik zu üben beziehungsweise sich dieser zu stellen:

»Wenn Kritik geübt wird, dann nicht explizit, vor allem, weil sie aufgrund des Individualismus, der diese Arbeiten durchdringt, gerne als eine persönliche Anklage wahrgenommen wird. Dies kann zu einer falschen ›Kollegialität‹ führen, zu einem Austausch von leerem Lob. Die Debatte innerhalb der Fakultät sollte als eine Gelegenheit zum Lernen und Diskutieren genutzt werden, zumal außerhalb der Universität die Urteile real sind und kein Mitleid kennen: Ablehnung von Festival-Teilnahmen, Isolierung vom Arbeitsmarkt, Arbeitslosigkeit und Hunger.«<sup>3</sup>

Mit diesen Worten endet die Kritik, im geschützten Raum der Universität, dringlich wie dramatisch. Es erscheint amüsant, aber zugleich interessant, dass die Autoren die Filmemacher davor warnen, ihre persönlichen, möglicherweise individualistischen Arbeiten könnten zu noch mehr Vereinzelung und Ausschluss führen. Man möchte diesem Mahnruf neben der Arbeitslosigkeit und dem Hunger noch den Tod hinzufügen, denn schließlich spielt dieser in dem anonymen Apartment-Genre, dessen Filme die zwei Studenten in ihrem Artikel in kurzen Betrachtungen beschreiben, eine wesentliche Rolle. Fünf der elf an diesem 14. September 2009 in der *mostra UFFilme* gezeigten Filme können nicht nur als »Apartmentfilme« (*filmes de apartamento*) bezeichnet werden, sie erzählen zudem auch vom Tod, teils durch Suizid. Somit lässt sich innerhalb dieser Gruppe das scheinbar sehr präzise Subgenre »Apartmentfilm mit Toten« (*filme de apartamento com mortes*) ausmachen, dessen thematische und ästhetische Redundanzen von den Autoren negativ bewertet werden. Der Korpus der insgesamt sieben Apartmentfilme dieser Vorführung, alle nicht länger als 15 Minuten, weist bezeichnende Titel auf: *COTIDIANO* (Alltag, BRA 2009, R: Renato Jevoux), *UMA CANÇÃO DE DOIS HUMANOS* (Ein Lied von zwei Menschen, BRA 2009, R: Giovanni Barros), *O CICLO DO FIM* (Der Zyklus des Endes, BRA 2008, R: Thiago Ribeiro Pereira), *AMOR DE FAMÍLIA* (Familienliebe, BRA 2009, R: Leonardo Levis), *FILME DE APARTAMENTO* (Apartmentfilm, BRA 2009, R: Marcela Bertoletti), *PERSIANA* (Jalousie, BRA 2007, R: Fábio Jordão) und *ESTELA* (BRA 2009, R: Aristeu Araújo).<sup>4</sup> Die Gemeinsamkeiten und Charakteristiken dieses universitären Apartmentfilms halten die Autoren im Anhang an ihre vorwurfsvollen Ausführungen in Registern mit einem genauen Verzeichnen von Motiven und konkreten narrativen

3 Ebd., S. 9. Übersetzung M. S.: »A crítica, quando é feita, nunca é explícita, até porque, tendo em vista o individualismo que permeia as realizações, tende a ser recebida como uma acusação pessoal. Isso pode levar a um falso ›coleguismo‹, à troca de elogios vazios. O debate dentro do ambiente da faculdade deveria ser estimulado como oportunidade de aprendizado e discussão, até porque do lado de fora o julgamento é real e não tem dó: recusa de participação em festivais, isolamento do mercado de trabalho, desemprego e fome.«

4 Die Namen der Regisseure werden im Text nicht aufgeführt – vermutlich um keine Kritik zu üben, die persönlich genommen werden könnte –, sie können aber im online verfügbaren Katalog nachgeschlagen werden, vgl. Fußnote 1. Fast alle Filme können online über *YouTube* oder das brasilianische Kurzfilmportal *Porta Curtas* gestreamt werden.

Elementen sowie in einer Auflistung von Einstellungen und Kadrierungen fest. Zum einen eine Tabelle in welcher in den Spalten »Wohnzimmer«, »Schlafzimmer«, »Küche« und »Bad« für jeden Raum Handlungen und die Häufigkeit ihres Auftretens aufgezählt werden: die Protagonisten betreten die Wohnung, verlassen sie wieder, sie öffnen Schubladen oder Wasserhähne, sie blicken in Spiegel oder aus Fenstern, lesen Bücher, betrachten Fotografien, schauen Fernsehen, kochen, duschen, schießen oder sterben; zum anderen folgen für jeden Film knappe Zusammenfassungen, in denen sich anhand von Punkten wie »Bildkomposition«, »Verhältnis der Kamera zu den Personen«, »Erstes Bild«, »Letztes Bild«, »Verhältnis zur Außenwelt«, »Wiederholungen«, »Sounddesign« oder »Soundtrack« weitere Verbindungen zwischen den einzelnen Geschichten ausmachen lassen. Anhand dieser Aufstellungen und ihren kurzen Beschreibungen lässt sich beispielsweise feststellen, dass in allen Filmen starre Einstellungen überwiegen, oftmals zur Eröffnung Türen gezeigt werden oder dass sie häufig durch Porträts der Protagonisten beendet werden. Die repetitiven Situationen und alltäglichen Settings finden eine Entsprechung in der Gewöhnlichkeit der Figuren, die überwiegend einsam sind, kaum sprechen oder nur schweigen; und die größtenteils in gewaltsamen Aktionen umkommen, wobei die Gewalt oder auch Sex nicht explizit sichtbar werden. Die Autoren bemerken, dass die Zuschauer nicht über die Hintergründe der Einschlussituationen und über die Leben der Protagonisten und Protagonistinnen informiert werden. Ihre Handlungen zeichnen sich durch Teilnahmslosigkeit, Langeweile und einen Mangel an Produktivität aus. Die Geschichten entspringen nicht einer Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, sondern aus den unklaren Innenwelten der Figuren. Die Welt außerhalb der Apartments kann durch Türen und Fenster nur erahnt werden, sie erscheint in Fotografien oder Zeitungen, wird durch das Fernsehen oder durch Geräusche wahrnehmbar.

In ästhetischer Hinsicht wird dem Apartment-Genre eine erstaunliche Zwischenposition bescheinigt. Seine zeitgenössischen Inszenierungen stünden zwischen klassischen und modernen Formen, was ein gewisses Risiko beinhaltet. Während die Regisseure mit einer modernistischen Intention in den Bildern ihrer Zimmer erfolglos nach dem »spezifisch Filmischen« (*específico filmico*) suchen, bestehe die große Gefahr, in einen leeren Diskurs abzugleiten. Die gezeigten Wirklichkeiten hätten vor allem mit dem Leben der Filmemacher selbst zu tun, die größtenteils aus der Mittelschicht kommen und daher mit ihren Erzählungen und Inszenierungen vor allem die Realität ihrer Klasse repräsentieren.

»Apartmentfilme werden in erster Linie aus Bequemlichkeit produziert. Es ist für die Studenten einfacher, ihre Kurzfilme in den eigenen vier Wänden oder bei Verwandten zu drehen. Ohne Geld ist es kompliziert, Drehorte zu finden. Angesichts der üblichen Probleme bei Produktionen ist es bequemer, an einem vertrauten Ort zu sein, an dem man voraussichtlich kein großes Durcheinander und keine Verzögerungen hat. Außenszenen tauchen selten auf, aufgrund der fehlenden Sicherheit und Infrastruktur oder sogar wegen der mangelnden Bereitschaft die Stadt und reale Orte zu zeigen.«<sup>5</sup>

5 J. P. Martelletto/J. da Silva Bochi: »Clichês de Apartamento. Uma crítica aos filmes universitários da UFF filmados em apartamentos«, S. 7. Übersetzung M. S.: »Faz-se filmes de apartamento, em primeiro lugar, pela comodidade. Os estudantes têm maior facilidade de rodar seus curtas-metragens dentro

In einer Beurteilung dieser Kritik, die als studentische Arbeit leider nicht veröffentlicht wurde, muss man feststellen, dass es schade ist, dass João Pedro Martelletto und Josué da Silva Bochi ihre Beobachtungen letztlich vor allem mit persönlichen Unterstellungen und Vermutungen bezüglich der Produktion beenden und die ästhetischen Gemeinsamkeiten dieser Filme im Rahmen einer eher ökonomischen Bewertung als unbrauchbar und wertlos einschätzen. Dabei ist ihr Befund, dass es sich bei all der narrativen Redundanz und den visuellen Entsprechungen um ein unbewusstes Genre handelt, das mit seinen Filmen kontextlose, isolierte Einblicke in reale und fiktive Wirklichkeiten der Mittelschichtsregisseure bietet, ein beachtenswerter. Zum einen machen sie mit ihrem Text selbst erst das Genre des universitären Apartmentfilms wahrnehmbar; eine Gruppe von Filmen, deren Regisseure sie selbst leider nicht nennen, die jedoch mit ihren Filmen verstreut im Internet aufgefunden werden können. Als Arbeiten im Rahmen eines Studiums gehen diese Kurzfilme sicherlich überwiegend unter und finden auch online – das verraten die Klickzahlen – kein breites Publikum. Doch ist die beschriebene, gemeinsame Form der Apartmentfilme mit ihren auffälligen ästhetischen Redundanzen eine gute Beobachtung. Auch wenn sie als Übungen und frühe Arbeiten junger Filmemacher vielleicht weniger professionell gemacht sind, ihre Narrationen unbedeutend, naiv oder unzulänglich erscheinen und sie daher kaum für einen kommerziellen Markt geeignet sein mögen, so bringen sie doch Bilder eines bestimmten Milieus und einer eigenen künstlerischen Ausrichtung hervor. Die überschaubaren, privaten Produktionen schaffen mit ihren gewöhnlichen und gewalttätigen Visionen Bilder spezifischer Räume der Mittelschicht am eher weniger kommerziellen Rand des brasilianischen Kinos. Themen wie Liebe und Tod, Einsamkeit und Isolation in den eigenen Wänden sind dabei sicherlich universell und tauchen auch in unzähligen Produktionen anderer Kontinente auf. Ebenso sind filmische Auseinandersetzungen mit Topoi wie Suizid oder Todestrieb gewiss international nicht unbeliebt. Es ist jedoch verlockend, dieser Idee eines unentdeckten brasilianischen Apartment-Genres zu folgen, es ernst zu nehmen und seine Ästhetik nicht nur als Resultat der Bequemlichkeit von jugendlichen Regisseuren zu betrachten. Mit den »Apartment-Klischees« entsteht die Frage, was für eine Reichweite diese häuslichen Filme, welche die Abgeschlossenheit und Einsamkeit ihrer Protagonisten vornehmlich als düstere, fatale Situationen inszenieren, über den universitären Kontext hinaus besitzen – denn wer sich etwas genauer mit den Produktionen und Regisseuren der brasilianischen Filmgeschichte auskennt, der kann nachvollziehen, dass begrenzte Räumlichkeiten und isolierte Protagonisten nicht nur in universitären Kurzfilmen eine Rolle spielen.

---

de suas próprias casas, ou de familiares. Conseguir locações, sem dinheiro, é complicado. Tendo em vista as complicações recorrentes na produção, é mais cômodo estar em um lugar familiar, que não costuma ter grandes problemas com bagunça e atrasos. Quanto às cenas externas, também são poucas, pela questão da segurança, falta de infra-estrutura ou até falta de vontade de mostrar a cidade, os lugares reais.«

## 5.2 UM SOL ALARANJADO (2001, Eduardo Valente)

Auf der Suche nach einem Kontext und nach filmischen Vorläufern hätten die beiden studentischen Kritiker nicht lange suchen müssen: Bereits 2001 bewies ein ebenfalls an der *Universidade Federal Fluminense* entstandener Kurzfilm, der in seiner Machart und Ästhetik vielen Kriterien des universitären Apartmentfilms entspricht, dass die Begrenztheit einer Wohnung und die bewusste Entscheidung für einen stilistischen Minimalismus doch nicht zwingend mit Arbeitslosigkeit und Hunger enden müssen, sondern sogar zu internationaler Anerkennung verhelfen können. Mit *UM SOL ALARANJADO* (Eine orangefarbene Sonne, BRA 2001) gewann Eduardo Valente bei den 55. Internationalen Filmfestspielen von Cannes 2002 den *Cinéfondation Award*, einen Preis, mit dem jährlich Produktionen von Filmschulen prämiert werden.<sup>6</sup> Eine besondere, auszeichnungswürdige Qualität von Valentés früher studentischer Arbeit ist, dass er die zuvor beschriebenen Klischees des Apartmentfilms nicht nur bestätigt – wenn nicht sogar erst etabliert –, sondern sie zugleich in der eigenen Form reflektiert.<sup>7</sup>

Der Film zeigt vier Tage, in den Räumen eines einzelnen Apartments. In dieser Zeitspanne kümmert sich eine Tochter selbstlos, gleichmütig wie liebevoll, um ihren hilfsbedürftigen, offensichtlich kranken Vater. Die beiden sind von morgens bis abends in alltäglichen Momenten zu sehen. Der Vater, dessen motorische Fähigkeiten eingeschränkt sind, wird von der Tochter geweckt, in einer Badewanne gewaschen, bekommt in der Küche Frühstück serviert, wird beim Laufen durch den Flur von ihr gestützt und sitzt dann kraftlos auf einem Sofa und offensichtlich vor einem Fernseher, dessen dumpfer Ton im Off zu hören ist. Nur das Rauchen einer Zigarette am Fenster scheint er noch allein zu schaffen, beim Kartenspielen am Küchentisch muss ihm seine Tochter bei der Wahl der Karten helfen. Dann sitzt er wieder lethargisch vor dem Fernseher, während sie mit einem Besen durch das Wohnzimmer kehrt, bevor sie ihm den Schlafanzug anzieht und ihn zu Bett bringt. In einem zweiten Tagesablauf sind ihre Handlungen fragmentarisch in Großaufnahmen zu sehen: ihr Erwachen, das Wecken des schlafenden Vaters, ein Griff zur Seife, das Waschen seines Rückens, ein Kaffeekocher auf dem Herd, das Schmieren eines Brötchens, ein Kuss auf seinen Kopf, Karten auf dem Küchentisch, ein fester Händedruck, gemeinsames Fernsehen. Am dritten Tag fegt sie die Küche, als die ansonsten schweigenden Protagonisten zum ersten und einzigen Mal im Film einige Worte wechseln. Er ruft ihren Namen: »Veronica!« Sie erwidert: »Ich komme, Vater.« Sie stellt den Besen zur Seite und geht in das Wohnzimmer, in dem der Kommentar eines Fußballspiels zu hören ist. Der Vater liegt mit seinem Kopf auf der Lehne des Sofas und rührt sich nicht, reagiert auch nicht auf ihr Berührungen. Sie legt seinen Kopf auf ein Kissen, nimmt die Hand des leblosen Körpers und blickt mit einem leeren, bedrückten wie unbestimmten Blick zum Fernseher, dann auf den Boden. Nach einem harten Schnitt sitzt sie mit ihrem Vater auf seinem Bett und zieht dem Leblosen den Schlafanzug an. Sie positioniert ihn in einer Schlafposition,

6 Vgl. »2002 Cannes Film Festival«, [https://en.wikipedia.org/wiki/2002\\_Cannes\\_Film\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/2002_Cannes_Film_Festival); Eduardo Valente arbeitet heute als der brasilianische Delegierte für die Internationalen Filmfestspiele Berlin.

7 Siehe z.B. Ruy Gardnier: »Um sol alaranjado«, *Contracampo*, <http://goo.gl/RynV68>

schmiegt sich an ihn, liegt dann schlaflos in ihrem Bett. Wie zuvor erwacht sie auch am vierten Tag, versucht den Toten zu wecken, wäscht seinen Körper in der Badewanne, bringt ihm Frühstück an sein Bett. Dann scheint sie mit einer Handtasche das Haus verlassen zu wollen, setzt sich dann jedoch allein auf das Sofa im Wohnzimmer, wäscht das Geschirr in der Küche und betrachtet anschließend einen längeren Moment ihren toten Vater in seinem Bett. In einem der letzten Bilder des Films raucht sie am offenen Fenster eine Zigarette. Der Film endet mit einer Klammer, mit seinem ersten Bild, das eine Art persönlichen Altar zeigt: ein fotografisches Porträt einer Frau, vermutlich der verstorbenen Mutter und Ehefrau, daneben Blumen und eine Marienfigur aus Porzellan. Das Außen des Apartments ist in den Bildern nicht zu sehen, es dringt allein durch gedämpfte Stimmen von Nachbarn, durch Radiobeiträge und Lieder in das Leben der beiden ein. Die Umgebungsgeräusche dominieren die Bilder und machen das Schweigen der zwei umso hörbarer. Nach der anfänglichen Routine und den Wiederholungen der Handlungen verändert sich durch den Tod des Vaters die familiäre Beziehung.<sup>8</sup> Zuerst ist er von ihrer Anwesenheit abhängig, dann kann sie anscheinend nicht von ihm ablassen und führt trotz des plötzlichen Todes ihre gewohnten Aktionen wie in einem Echo ihrer Handlungen weiter. Mit der erneuten Abfolge der Orte dieser Wohnung wiederholen sich auch die Einstellungen, die in ihrer Schlichtheit nahezu mechanisch weiterlaufen. In den narrativen wie ästhetischen Schleifen wird die Dominanz der Repetition deutlich. Die Macht der alltäglichen Handlungen, der gleichen Gesten, Affekte und ihrer Bilder scheint so stark, dass es auch mit dem Tod zunächst keine Alternative für sie gibt. Was soll man tun, wenn diese Wiederholung nicht mehr möglich ist? Während anfangs die Tage durch kurze schwarze Bilder getrennt sind, so tauchen diese Zäsuren zwischen den Aufnahmen mit dem Tod des Vaters vermehrt am Tag auf. Sie rhythmisieren die Bilder, verdeutlichen die Zeitsprünge, aber lassen auch den Eindruck entstehen, dass der genaue, kontinuierliche Tagesablauf aus den Fugen geraten ist. Letztlich übernimmt die Tochter, die zuvor nie mit einer Zigarette zu sehen war, auch die Sucht beziehungsweise vielmehr das fehlende Bild des rauchenden Vaters in der Kette der Einstellungen. Sie raucht als hätte sie das schon immer so getan und blickt dabei nach draußen, beobachtet spielende Kinder, zumindest sind diese im Ton zu hören. Der Film endet offen, ohne eine Auflösung was mit dem Vater passiert, ob sein Tod für die Tochter den Weg in das Außen des Apartments bedeutet. Zum Abspann ist ein Song der Band Los Hermanos zu hören, »Quem sabe« (Wer weiß, 1999), der mit Wiederholungen diese Offenheit kommentiert:

»Wer weiß, wie es ist, jemanden zu haben und zu verlieren / Wer weiß, wie es ist, jemanden zu haben und zu verlieren / Wer weiß, wie es ist, jemanden zu verlieren / Fühle

8 Inspiration für diesen Aufbau mit seinen Wiederholungen könnte Chantal Akermans JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES/ JEANNE DIELMAN (BEL/FRA 1975) gewesen sein. Auch hier geraten der repetitive Alltag einer Frau und ein Gefüge aus langweiligen Handlungen aus der Form, was zunächst nur zu kleinen Veränderungen im Rhythmus der Routine, letztlich jedoch zu einer unvorhersehbaren Gewalttat führt. Siehe dazu Lorenz Engell: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens* (= Studium zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 10), Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Verlag Peter Lang 1989, S. 271f.

den Schmerz, den ich fühlte / Wer weiß, wie es ist, den zu sehen, der gehen will / Und nicht weiß, wohin er gehen kann.«<sup>9</sup>

Diese Form von UM SOL ALARANJADO wirkt hermetisch, abgeschlossen, ausweglos. Allein die akustischen Ereignisse und benachbarten Klänge versprechen einen anderen Raum jenseits der sichtbaren visuellen Zone, der für die Figuren im filmischen Kosmos wahrnehmbar ist, aber unsichtbar und unerreichbar bleibt.

Dieser isolierte Einblick in den universitären Apartmentfilm einer nahen Vergangenheit, mit einem einzelnen Vertreter, der internationale Spuren in der Geschichte des Studentenfilms hinterlassen konnte, soll der Einstieg zu einem weitreichenderen Versuch sein, Filme unter dem Aspekt der räumlichen Begrenztheit zu gruppieren. Diese Montage mag ähnlich kontextlos und unpopulär anmuten wie die vereinzelt studentischen Produktionen für die beiden jungen Kritiker, doch existiert auch in einem größeren Radius über die Universitäten hinaus im brasilianischen Kino eine stille, unbewusste Verbundenheit einiger Filme und ihrer Regisseure. Die Schwierigkeit der Betrachtung liegt darin, dass sich diese Filme nicht auf den Rahmen einer einzelnen Aufführung, auf eine Institution, eine Epoche, auf ein bereits etabliertes Genre oder einen Zusammenschluss von Filmemachern beschränken lassen. Im Folgenden möchte ich mich jedoch über mehrere Jahrzehnte hinweg auf die Suche nach den Vorläufern der Apartmentfilme wie auch der Bilder der Enge begeben.

### 5.3 Eine kleine Geschichte der Bilder der Enge

Wie lässt sich für die Bilder der Enge eine Erzählung innerhalb der brasilianischen Filmgeschichte finden? Wie könnte man diese gegebenenfalls anders schreiben beziehungsweise ergänzen, wenn man sie aus der Perspektive der Enge betrachtet? Der naheliegendste Ansatz ist, die ausgewählten Werke in den Rahmen bestehender filmhistorischer und politischer Zeiträume einzugliedern. Für diesen Zweck lässt sich die brasilianische Filmgeschichte grob in fünf Phasen unterteilen, die sich nicht immer mit exakten Daten, aber mit einer Reihe von Filmen und Regisseuren verbinden lassen:

Erstens die Zeit vor dem *Cinema Novo*, auf die ich hier als Prolog gleich nur kurz eingehen möchte. Zweitens das *Cinema Novo*, eine politische und die bedeutendste brasilianische Welle, die sich international einen Namen machen konnte, welche ab Anfang der 1960er-Jahre begann, von 1964 bis 1968 unter anderem mit dem Regisseur Glauber Rocha einen Höhepunkt erreichte, und die nach einer dritten Phase um 1972 endete.<sup>10</sup> Mit dieser Epoche haben sich einige Autoren der wenigen deutschen Publikationen zum

9 »Quem sabe« (1999, B: Los Hermanos, K: Rodrigo Amarante). Übersetzung M. S.: »Quem sabe o que é ter e perder alguém / Quem sabe o que é ter e perder alguém / Quem sabe o que é ter e perder alguém / Sente a dor que senti / Quem sabe o que é ver quem se quer partir / E não ter pra onde ir.«

10 Für eine Einführung in das frühe brasilianische Kino und die Unterteilung der Phasen des *Cinema Novo* siehe Randal Johnson/Robert Stam: *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press 1995, S. 15-52.

brasilianischen Kino ausführlich beschäftigt, sodass ich für einen weiterführenden Einblick auf diese Literatur verweisen möchte.<sup>11</sup> Drittens die Zeit nach dem *Cinema Novo*, das heißt die Situation während der Militärdiktatur, die von 1964 bis 1985 dauerte, in der es aufgrund der repressiven Zensur für einige Regisseure teils unmöglich wurde, im eigenen Land die Filme zu drehen, die ihre politische Haltung forderte – wie beispielsweise für Glauber Rocha, der ins Exil ging. Als vierter Abschnitt folgt nach einem großen Sprung das Ende der Diktatur, die Zeit einer allmählichen Demokratisierung ab Anfang der 1990er-Jahre. Nach den Jahren des *Cinema Novo* ist diese Epoche trotz einer fehlenden, auffälligen Bewegung eine sehr markante des brasilianischen Kinos und erfordert ein paar weitere Ausführungen.

Mit der Öffnung des Landes brach die brasilianische Filmproduktion nach 1985 nahezu vollständig zusammen. In seiner zweijährigen Amtszeit ließ der erste demokratisch gewählte Präsident Fernando Collor de Mello (1990-1992), der später wegen Korruption angeklagt wurde, mehrere kulturelle Einrichtungen schließen, darunter die brasilianische Filmgesellschaft *Embrafilme*. Durch die politischen Hürden wurden beispielsweise 1992 lediglich zwei Spielfilme produziert.<sup>12</sup> Erst die darauffolgenden Präsidenten Itamar Franco (1992-1995) und Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) kümmerten sich um die Wiederbelebung der Filmlandschaft und führten Steuervergünstigungen und Prämien für die Rettung der brasilianischen Filmproduktion ein. Durch neue Gesetze und Förderprogramme wie das ›Gesetz für das Audiovisuelle‹ (*Lei do Audiovisual*) war ab 1993 wieder ein Produktionsanstieg zu verzeichnen. Dieses Kino der Wiederaufnahme der kinematografischen Arbeiten wurde von einigen Autoren als das *Cinema da Retomada* betitelt, eine nicht unumstrittene Bezeichnung einer schwer einzugrenzenden Epoche, über deren Merkmale und ästhetischen Veränderungen viele brasilianische Regisseure, Wissenschaftler und Journalisten diskutiert haben und deren Definition weiterhin theoretisch erfasst wird.<sup>13</sup>

11 Siehe z.B. Regina Aggio: *Cinema Novo. Neues brasilianisches Kino 1954-1964*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005; Günter Giesenfeld (Hg.): *Im Schatten des Cinema Novo: Kino und Filmwissenschaft in Brasilien*, Marburg: Schüren 2006; Peter Schulze: *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005; Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina (= Biblioteca Luso-Brasileira Bd. 26 – Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin)*, Frankfurt a.M.: TFM 2011.

12 Vgl. Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, xvii–xxvi.

13 Für eine ausführlichere Einführung in das *Cinema da Retomada* siehe Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder (= Serie moderner Film, Bd. 7)*, Weimar: VDG 2009, S. 20-34. Vgl. auch Luiz Zanin Oricchio: *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade 2003, S. 26f. Zanin Oricchio hat beispielsweise mit einigen erfolgreichen Filmen versucht, Eckpunkte des neuen brasilianischen Kinos ab den 1990er-Jahren zu markieren. Ihm zufolge kann CARLOTA JOAQUINA: PRINCESSA DO BRASIL/CARLOTA JOAQUINA: PRINCESS OF BRAZIL (BRA 1995, R: Carla Camurati) als der Beginn des *Cinema da Retomada* gesehen werden. Eine Parodie über die Verlegung des portugiesischen Hofes nach Brasilien im Jahre 1808, welcher eine Reihe von Geschichts- und Kostümfilmen folgten, die wieder mehr Zuschauer in die Kinos lockten. Es folgte CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION (BRA/FRA 1998, R: Walter Salles), ein Film, der außerhalb Brasiliens z.B. mit einem Goldenen Bären in Berlin und mit einer Oscar-Nominierung geehrt wurde und der dem Land international wieder zu filmischem Ruhm wie zu Zeiten des *Cinema Novo* verhalf. Siehe z.B. auch Daniel Caetano (Hg.): *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial 2005.

Nach dem *Cinema da Retomada* folgt die theoretisch noch nicht weiter abgesteckte Gegenwart als die fünfte und letzte Phase. Als mit dem Aufkommen der *ANCINE*, der *Agência Nacional do Cinema* (Nationale Kinoagentur), weitere international erfolgreiche Produktionen auftauchten, schien die Wiederaufnahme beendet. In ihrem 2003 veröffentlichten Band *New Brazilian Cinema* stellt Lúcia Nagib fest, dass nicht mehr von einem solchen Neuanfang gesprochen werden kann, da nun Filme wie *O INVASOR/THE TRESPASSER* (BRA 2002, R: Beto Brant) oder *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (BRA/FRA 2002, R: Fernando Meirelles/Kátia Lund) weltweit Anerkennung fanden.<sup>14</sup> Vor allem *CIDADE DE DEUS*, der lange Zeit den Publikums- und Einnahmerekord hielt und unter dem internationalen Namen *CITY OF GOD* wahrscheinlich weiterhin der bekannteste brasilianische Film ist, kann als symbolisches Ende dieser Phase betrachtet werden.

Alle Filme, denen ich mich in den längeren *close readings* widme, entstanden in der Zeit dieses neuen Kinos nach der *retomada*, für die es noch keine abschließende Benennung gibt. Die Zusammenstellung unter dem Titel *Bilder der Enge* soll somit auch als ein Vorschlag gesehen werden, für einige zentrale Werke einen Ansatz zu finden, mit dem dieses neue Kino erfasst werden kann. Bis zu den aktuellen Bildern der Enge der noch undefinierten Gegenwart lässt sich ihre Geschichte als eine Entwicklung beschreiben, die von zunehmenden Verengungen geprägt ist, die durch gesellschaftliche oder mediale Veränderungen in den Filmen sichtbar und zu ästhetischen, filmischen Engen wurde. Um diese Vorgeschichte der Bilder der Enge zu ergründen, und um sie zunächst überhaupt zu behaupten, möchte ich chronologisch einige Filme erwähnen, die mir in der brasilianischen Filmgeschichte wichtig erscheinen. Da bisher keine derartige Aufzählung und Einteilung vorliegt, möchte ich anhand von drei Kategorien eine erste Ordnung vornehmen.

Erstens wäre da die *poetische* oder *expressive* Enge, die sich in den Filmen *LIMITE/LIMIT* (BRA 1931) von Mário Peixoto und im Kurzfilm *PÁTIO* (BRA 1959) von Glauber Rocha beschreiben lässt, zwei bedeutende Filmemacher, die in ihrer Verschiedenartigkeit auf unterschiedliche Weise Pioniere des brasilianischen Kinos sind und auf der Suche nach eigenen Ausdrucksformen von europäischen Strömungen inspiriert wurden. Zweitens kann in einigen Filmen, vor allem zur Zeit der Militärdiktatur, eine *soziale* Enge beobachtet werden, die sich in Filme wie *MALDITA COINCIDÊNCIA/VERDAMMTER ZUFALL* (BRA 1979, R: Sérgio Bianchi), *TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT* (BRA 1978, R: Arnaldo Jabor) oder *NUNCA FOMOS TÃO FELIZES/HAPPIER THAN EVER* (BRA 1984, R: Murilo Salles) zeigt. In diesen Filmen wird die brasilianische Gesellschaft einerseits in Form verschiedener Repräsentanten in einzelne Wohnungen geholt, andererseits wird das Land aus den Wohnungen verdrängt und in das Außen von Apartments isoliert, in denen einsame Protagonisten verweilen. Eine stark verbreitete Kategorie ist die *intime* Enge, das heißt Filme, in denen Wohnungen oder andere abgeschlossene Orte zu Begegnungen zwischen Liebenden führen, die sich fern der Öffentlichkeit ihrer affektiven Existenz hingeben und wie von der Gesellschaft abgesonderte Zellen bilden. Hier sind *NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT* (BRA 1964) von Walter Hugo Khouri, *EU TE AMO/I LOVE YOU* (BRA 1981) und *EU SEI QUE VOU TE AMAR/LOVE ME FOREVER OR NEVER* (BRA 1986) von

14 Vgl. L. Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, xxvi.

Arnaldo Jabor zu nennen; *UM CÉU DE ESTRELAS/A STARRY SKY* (1996) von Tata Amaral, *FILME DE AMOR/A LOVE MOVIE* (BRA 2003, R: Júlio Bressane) oder auch *CÃO SEM DONO/STRAY DOG* (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Ciasca). Vor allem im Falle von Júlio Bressane wird sichtbar, dass sich diese Kategorien nicht strikt voneinander trennen lassen, sondern in der Intimität zumeist auch eine Poetik der Liebenden inszeniert wird. Sobald diese, wie bei Bressane, zwei Personen übersteigt, werden die Rückzugsorte der Protagonisten zudem verstärkt zu utopischen, zu künstlerischen Kommunen der brasilianischen Gesellschaft, aber auch zu filmischen, die wie in *OS RESIDENTES/THE RESIDENTS* (BRA 2010, R: Tiago Mata Machado) als ästhetische Bauwerke beziehungsweise Baustellen, auch fern eines sozialen Kontextes autonom für sich stehen.

Zudem gibt es einen weiteren Aspekt, der all diese Formen der Enge durchzieht und fortwährend einen Wandel der Bilder der Enge bewirkt. Durch das Aufkommen neuer Medien, wie beispielsweise Fernsehen und Video, dringen deren Apparate und Bilder auch in die begrenzten Räume ein. Dabei können sie die Enge in Richtung einer tieferen Isolation verstärken; teils eröffnen sie jedoch einen Blick in andere Wirklichkeiten, innerhalb und außerhalb der Wohnungen, bieten andere Wahrnehmungen und ästhetische Auswege, um diesen zu entkommen. Vor allem die Bilder der Enge der Gegenwart scheinen sich mit diesen ästhetischen Ausgängen zu beschäftigen.

### 5.3.1 Die Poetik der Enge: Mário Peixoto und Glauber Rocha

#### 5.3.1.1 LIMITE/LIMIT (1931, Mário Peixoto)

Der erste und einzige Film des Regisseurs Mário Peixoto zählt zu den wichtigsten der brasilianischen Filmgeschichte.<sup>15</sup> Diesen bis in die Gegenwart reichenden Ruhm verdankt *LIMITE*, der am 17. Mai 1931 in Rio de Janeiro Premiere feierte, vor allem einigen seiner Bewunderer, die sich für seinen Erhalt und seine Wertschätzung einsetzten.<sup>16</sup> Sein Ansehen im eigenen Land war über die Jahrzehnte hinweg nicht selbstverständlich und musste zunächst einige polemische Kritiken anderer Filmemacher überstehen – doch dazu gleich mehr. Der französische Filmhistoriker George Sadoul nannte *LIMITE* ein »unbekanntes Meisterwerk« und reiste 1960 allein für den Versuch, ihn zu sehen, nach Brasilien, wobei er allerdings erfolglos blieb.<sup>17</sup> Der Film wurde zunächst nur sporadisch gezeigt, schaffte es in keine kommerzielle Auswertung und blieb lange Zeit ein Geheimtipp für Filmemacher aus dem Ausland, die ihn mit etwas Glück, wie Orson

15 Für eingehende Besprechungen des Films siehe Michael Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006. Zwei weitere Filmprojekte – *ONDE A TERRA ACABA/AT THE EDGE OF THE EARTH* und *MARÉ BAIXA/LOW TIDE* – konnte Peixoto nicht fertigstellen. Vgl. ebd., S. 7 und S. 104. In Korfmanns Herausgabe befindet sich auch ein Text Mário Peixotos über seinen Film, der erstmals 1965 erschien und lange Zeit Sergej M. Eisenstein zugerechnet wurde, da Peixoto behauptete, er habe diesen Artikel von ihm aus dem Französischen übersetzt. Vgl. Mário Peixoto: »A Film from South America«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 15–23.

16 Für die kurze Geschichte der Rezeption des Films siehe Michael Korfmann: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 3–13.

17 Vgl. ebd., S. 6.

Welles 1942, in speziellen Vorführungen gezeigt bekamen.<sup>18</sup> Sein Ruf, der ihm trotz der kaum vorhandenen Verbreitung vorauselte, schien in seiner außergewöhnlichen Form begründet, die Michael Korfmann in einem Atemzug mit Werken von Größen wie Dziga Vertov, Walter Ruttmann und Friedrich Wilhelm Murnau vergleicht und in einem hochlobenden Satz auf den Punkt bringt: »From a historical perspective, *Limite* can be considered a résumé of the achievements made in film language in the 1910s and 1920s.«<sup>19</sup>

Mário Peixoto hatte während eines Aufenthalts in England in den Jahren 1926/27 viele der damaligen avantgardistischen Produktionen, vor allem aus Deutschland, der Sowjetunion und aus den Vereinigten Staaten von Amerika gesehen. Neben seinem Interesse für die modernen Montagetechniken war er ein Fan des deutschen Expressionismus.<sup>20</sup> Sein Debüt, um dessen Produktion und Finanzierung er sich zurück in Brasilien selbstständig kümmerte, entstand aus dem Wunsch, selbst mit den zeitgenössischen visuellen, rhythmischen Möglichkeiten des Films zu experimentieren. Mit diesem Versuch war der gerade mal 23-Jährige vielen brasilianischen Regisseuren seiner Zeit einen Schritt voraus – leider offensichtlich einen zu viel, denn sein »non-narrative cinema of poetry«, wie es der Filmemacher Walter Salles nennt, schien seine Zeitgenossen zu überfordern, was neben anderen künstlerischen Rückschlägen dazu führte, dass sich Peixoto erfolglos in seiner Zuflucht auf der *Ilha Grande* isolierte.<sup>21</sup>

Es würde zu weit führen, auf diesen hervorstechenden, für einen Anfang der Bilder der Enge ausgewählten Film im Detail einzugehen, zumal eine inhaltliche Zusammenfassung aufgrund der nicht-narrativen Bilder schwierig ist. Ich möchte allein ein paar Aspekte nennen, die ihn für diesen Beginn so bedeutsam machen. Wie schon der Titel verrät, erzählt LIMITE in seiner poetischen Form von Grenzen. Dazu Korfmann: »In short, *Limite* can be seen as an effort to explore the visual possibilities, the experimental techniques and the rhythmic variations of the film *medium* in the context of a sometimes melancholic and somewhat aggressive statement about the limitations and futility of human existence.«<sup>22</sup> Und auch Walter Salles akzentuiert die Qualität der Arbeit in ihrer filmhistorischen wie philosophischen Reichweite:

»He brought the silent movie era to a close, while proposing another; that of films that were essentially poetic, not narrative, but even so, not lacking in meaning. Those who think that *Limite* is a formalistic film should remember that Mário Peixoto had hit upon a universal philosophical question from the very start, that of man, mindful of his finiteness, in conflict with the infinite universe around him. Mário, with amazing maturity for a boy barely beyond puberty, pinpointed one of the central concerns of western culture.«<sup>23</sup>

18 Vgl. ebd., S. 7.

19 Vgl. ebd., S. 9.

20 Vgl. Walter Salles: »Free eyes in the country of repetition«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 25-31, hier: S. 26.

21 Vgl. ebd., S. 30.

22 Ebd., S. 9 (Herv. i. O.).

23 W. Salles: »Free eyes in the country of repetition«, S. 27f.

Ich möchte die Feststellung von Walter Salles erweitern und behaupten, dass diese philosophische Qualität des Films gerade aus seinem Formalismus entsteht und nicht unabhängig von diesem gedacht werden sollte. Denn was Peixoto hier gelingt, und was diesen Film so außerordentlich macht, ist in seiner viel beschriebenen, aber schwer fassbaren und abstrakten Poetik und Philosophie das Bewusstsein für die eigenen ästhetischen Limitationen. Trotz der schwer nachvollziehbaren Erzählung lassen sich dabei die Begrenzung und die Gefangenschaft als durchgehende Motive ausmachen, die schließlich mit Bildern eines Meeres enden. Grundlegend geht es dabei um vier Protagonisten, die keine Namen tragen, sondern im Vorspann als Frau 1, Frau 2, Mann 1 und Mann 2 bezeichnet werden – ein Vorgehen, das laut Alexander Graf ein expressionistisches ist.<sup>24</sup> Grob zusammengefasst kann das Schicksal dieser Figuren als eine Transition zwischen zwei Polen beschrieben werden, von einer materiellen Dimension hin zu einer scheinbar spirituellen beziehungsweise von einer physisch soliden zu einer flüssigen, die eine immaterielle Wirklichkeit andeutet. Dieser Übergang wird zunächst durch eine physische Gefangenschaft der ersten Frau gezeigt, die zugleich als eine geistige gedeutet werden kann. Man kann behaupten, dass Peixoto mit den ersten Bildern, in denen auch dieses Bild der gefangenen Frau zu sehen ist, bereits den Kern seines Films montiert hat. Am Anfang wie auch am Ende des Films ist in einer Überblendung das »leitmotiv of imprisonment and human limitation«<sup>25</sup> zu sehen: umgeben von Schwarz blickt eine Frau ernst in die Kamera, über ihre Schultern und ihren Oberkörper sind zwei männliche Fäuste in Handschellen eingeblendet. In Großaufnahmen sind daraufhin die gefesselten Hände und die Augen der Frau einzeln zu sehen, dann wird das Bild von einem Meer ausgefüllt, auf dessen Wellen Sonnenstrahlen funkeln; in einem Boot treiben die zwei Frauen und einer der Männer auf einem ruhigen, nahezu wellenlosen Meer, sie wirken erschöpft und verloren. Diese Bilder der gefangenen Frau und des Meeres können zum einen als eine fortschreitende Transition gesehen werden, die sich vom Anfang bis zum Ende über den Film erstreckt, zum anderen wird durch sie der Film selbst auch eingeklammert, begrenzt und »in Handschellen gelegt«, wodurch sich die Gefangenschaft und das finale, spirituelle Treiben auf dem Meer auch als simultane und fortwährende Zustände interpretieren lassen, als Gegenpole, die sich jedoch gegenseitig bedingen und die nebeneinander existieren. Mit dieser Überblendung des Frauenkopfes und der Handschellen, die sowohl als physische wie geistige Eingrenzung verstanden werden kann, hat Peixoto eines der markantesten Bilder der brasilianischen Filmgeschichte geschaffen; ein Bild, das als ein plakatives Pars pro Toto für den gesamten Film steht.<sup>26</sup> Mehr als eine prägnante sinnbildliche Montage eines einzelnen Films möchte ich diese als eine Allegorie der filmischen Enge verstehen; nicht

24 Vgl. Alexander Graf: »Space and the materiality of death – on Mário Peixoto's *Limite*«, in: M. Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, S. 87-104, hier: S. 93. Siehe auch Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 111.

25 Vgl. M. Korfmann: »Introduction«, S. 7.

26 Inspiration für dieses Bild war ein Bild des Fotografen André Kertész, vgl. Michael Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«, *Sense of Cinema*, Juli 2006, <http://go.gl/ExG8jV>

nur als eine philosophische, existenzielle Begrenzung des Menschen in seiner materiellen Wirklichkeit, sondern als eine, die erst visuell durch Montage errichtet werden kann und folglich ein filmphilosophisches Denken ermöglicht.

Die poetische Auseinandersetzung mit den flüssigen filmischen Grenzen, auf die der Film letztlich zuläuft, war keine Innovation Peixotos. Bereits in französischen Filmen der zwanziger Jahre, die der Brasilianer in Europa rezipiert haben könnte, stellen Bilder des Wassers eine Herausforderung für den Erkenntnishorizont der menschlichen Wahrnehmung dar. So betont Gilles Deleuze:

»Schließlich fand die französische Schule im Wasser das Versprechen oder den Hinweis auf einen anderen Wahrnehmungszustand: eine nicht bloß menschliche Wahrnehmung, die nicht mehr auf Feststoffe zugeschnitten war, nicht mehr das Feste zum Gegenstand, als Voraussetzung oder als Milieu hatte; eine feinere, ausgedehntere Wahrnehmung, eine molekulare Wahrnehmung, die für das ›Kinoauge‹ charakteristisch ist.«<sup>27</sup>

Und auch Oliver Fahle hebt im Anschluss an Deleuze und einer Besprechung des Films *FINIS TERRÆ/END OF THE EARTH* (FRA 1929, R: Jean Epstein) hervor:

»Das Wasser ist also nicht nur visueller Gegenstand vieler Filme, vielmehr steht es auch für den Metadiskurs des Flüssigen und Relativen, für die Poetiken des Übergangs. Zugleich kann die Verabschiedung des Festen und klar Bestimmbaren, welche die Wahrnehmung zuvor ausgezeichnet hatte, auch als erkenntnistheoretischer Schritt auf dem Weg zu einer neuen Auffassung von Wahrnehmung überhaupt gesehen werden, insofern als das menschliche Auge als der privilegierte Ort der sicher geglaubten Wahrnehmung seine Stellung verliert.«<sup>28</sup>

Im Gegensatz zur französischen Schule, für die sich diese Poetik des Übergangs behaupten lässt, scheint Peixoto, trotz des Versprechens einer besonderen Erfahrung jenseits der fluiden filmischen Bilder, am Ende von *LIMITE* eine pessimistischere Vision der irdischen wie filmischen Grenzen zu verfolgen. Zunächst treiben die Protagonisten mit dem Boot über das Meer, wobei sie sich offensichtlich in einer verdrießlichen, qualvollen Situation befinden. Dann braust das Wasser zunächst schäumend auf und bringt das Boot – das ist jedoch nicht zu sehen – zum Kentern. Daraufhin treibt eine der Frauen auf dem Wasser und hält sich an einer Planke fest. In einer Großaufnahme starrt sie auf die Wellen und blickt dabei nach unten in die Kamera. Dadurch erscheint der folgende Gegenschnitt wie ihr Spiegelbild: das Bild der Frau in Handschellen, die wie zuvor in die Kamera blickt. Eine Weile treibt die Frau noch mit dem Brett auf dem Meer, dann sind nur noch reflektierende Wellen zu sehen. Man könnte meinen, dass sie sinnbildlich von den Wellen verschluckt wird und dieses Verschwinden folglich als einen Übergang zu einer nicht mehr wahrnehmbaren Sphäre deuten – doch im letzten Bild des Films ist ein Hügel zu sehen, auf dem sich Vögel versammelt haben und kurz darauf davonfliegen, und die dabei den Eindruck von Geiern hinterlassen, die von

27 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 114.

28 Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000, S. 132.

einem Kadaver fressen. Für die Protagonisten endet in dieser möglichen Lesart des Films das poetische Experiment in der funkelnden Visualität des Meeres in einem eher unpoetischen Scheitern. Und so hat Peixoto in seinem Text, den er selbst bis kurz vor seinem Tod als eine anerkennende Besprechung von Sergej M. Eisenstein ausgab, selbst eine Deutung dieses fatalen, aber dennoch irgendwie mystischen Endes hinterlassen, die auf einen poetischen Übergang verzichtet: »Any attempt at poetic transposition is doomed to failure, while ›limits‹ comes to unity. Disintegration through death makes no matter, since its barriers are cloaked in unfathomable mystery and its liturgy, passing and questions go unanswered...«<sup>29</sup> Mehr als das Meer ist am Ende für die Protagonisten trotz des Versprechens der fluiden Bilder nicht zu erreichen.

### 5.3.1.2 PÁTIO (1959, Glauber Rocha)

Glauber Rocha, dem später größere Aufmerksamkeit zuteilwurde als Peixoto, und der zusammen mit anderen Regisseuren im Rahmen des politischen *Cinema Novo* internationale Erfolge feierte, konnte auf der Suche nach Vorbildern in der brasilianischen Filmgeschichte nicht viel mit LIMITE anfangen. Seine Meinung löste in den 1960er-Jahren eine polemische Debatte über den Film aus, die seinen avantgardistischen Wert geringschätzte; und dabei hatte Rocha den Film selbst noch gar nicht sehen können, da er zwischen 1959 und 1978 restauriert wurde.<sup>30</sup> Das hielt ihn jedoch nicht davon ab, über das Werk und seinen Regisseur zu urteilen und sich mit ihm auch schriftlich auf Grundlage der Einschätzung anderer Kritiker auseinanderzusetzen.<sup>31</sup> Nach einem persönlichen Treffen mit Peixoto stellte er nach eigener Aussage immerhin fest, dass es sich in seinem Fall nicht um einen Snob handelt, wie er zuvor angenommen hatte. Zu einem Zeitpunkt, als er allein die Mythen um den Film kannte, betrachtete er es immerhin als notwendig, dass sich staatliche Institutionen für die Errettung »dieser Art *Mona Lisa* unseres Kinos« einsetzen.<sup>32</sup> Doch aufgrund der eigenen weltanschaulichen und filmtheoretischen Voraussetzungen war es Rocha nicht möglich in die Lobeshymnen für LIMITE einzustimmen. Er stufte die Ästhetik des Films als überholt ein, als zu avantgardistisch, zu intimistisch und zu formalistisch; der Film war für ihn ein Machwerk eines bürgerlichen Regisseurs, der damit eine dominante Klasse repräsentierte: »*Limite* ist die Substitution einer objektiven Wahrheit durch eine innere Erfahrung; eine formalisierte Erfahrung, sozial verlogen; seine Moral ist wie das Thema eine *Grenze*.«<sup>33</sup>

Auf der Suche nach würdigeren Vorbildern für das *Cinema Novo* entdeckte Rocha stattdessen das narrative, nationale wie regionale Kino Humberto Mauros und ein Werk wie GANGA BRUTA (BRA 1933) wieder. Für die Erschaffung eines sozial engagierten, politischen brasilianischen Kinos mit originären, heimischen Protagonisten, wollte sich Rocha sowohl vom industriellen Kino Hollywoods als auch von den avantgardistischen

29 M. Peixoto: »A Film from South America«, S. 20.

30 Vgl. M. Korfmann: »Introduction«, S. 5f.

31 Vgl. Glauber Rocha: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify 2006, S. 57ff. Hier wird ersichtlich, dass auch Rocha auf Peixotos Eisenstein-Coup reinfiel.

32 Vgl. ebd., S. 59. Übersetzung M. S.: »esta espécie de *Mona Lisa* de nosso cinema«.

33 Ebd., S. 67 (Herv. i. O.). Übersetzung M. S.: »*Limite* é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema é um *limite*.«

europäischen Einflüssen distanzieren; wobei ein Filmemacher wie Eisenstein ihm dann doch revolutionär genug erschien, um sich von ihm in der Montage seiner Filme beeinflussen zu lassen.<sup>34</sup> In der Abkehr von einem rein künstlerischen, experimentellen, avantgardistischen Formalismus zugunsten einer politischen Ausrichtung musste Rocha jedoch auch von eigenen früheren Arbeiten Abstand nehmen. Zum einen von seinem schwarz-weißen Regiedebüt *PÁTIO* (1959), zum anderen von seinem zweiten, allerdings nach eigener Aussage unvollendeten Kurzfilm *CRUZ NA PRAÇA* (BRA 1959), den er im selben Jahr gedreht hat.<sup>35</sup> Beeinflusst vom brasilianischen Konkretismus und den avantgardistischen Filmästhetiken aus Frankreich, Deutschland und der Sowjetunion, war für ihn hier noch eine künstlerische Form wichtiger als eine verbalisierte oder montierte revolutionäre Botschaft.<sup>36</sup> Dabei ist im Anschluss an *LIMITE* vor allem *PÁTIO* als ein zwar viel kürzeres, aber nicht weniger »kunstwollendes« Erstlingswerk hinsichtlich der filmischen Begrenzungen beachtenswert.<sup>37</sup>

Eine Frau und ein Mann betreten Hand in Hand einen *pátio*, einen Hof in Form einer Terrasse mit schwarz-weißen Fliesen. Hier werden sie zu Figuren auf einer Art Schachbrett ohne Regeln und ohne Spiel. Sie sind von Pflanzen umgeben, in der Ferne sind das Meer und eine Stadt zu sehen. Der Film ist nicht durch eine erzählbare Handlung strukturiert, sondern durch Fragmente von Bewegungen und Gesten, die keine narrative Form finden. Die meiste Zeit liegen die Körper verrenkt neben Schuhen auf dem Boden, scheinen zu schlafen oder sich zu sonnen; sie rollen umher; ihre Hände suchen und berühren sich; dann läuft der Mann ein paar Schritte; am Ende verlassen sie nacheinander diesen Ort und das Bild über die Stufen einer Treppe. Der experimentelle, lärmende, trommelnde Ton aus dem Off verleiht dem Szenario und der Montage Unruhe. Zumindest der Mann scheint in einer Einstellung die wilden Klänge zu hören, da er sich die Ohren zuhält und das Gesicht verzerrt.

Luiz Cláudio da Costa meint, dass Rocha in seinem ersten Film bereits den Status der Bilder bestimmt, den er daraufhin in seiner ganzen Karriere verfolgen wird: »das audiovisuelle Bild ist grausam und gewalttätig, weil es dissymmetrisch ist.«<sup>38</sup> Ihm zufolge inszeniert Rocha in *PÁTIO* eine Oszillation zwischen formlosen, unbegrenzten Zonen, wie dem Meer, und limitierten, geometrischen Zonen, wie dem gefliesten Hof.<sup>39</sup> Dabei leiden die zwei Protagonisten unter der Unbestimmtheit, unter der Dissymmetrie zwischen den verschiedenen Räumlichkeiten sowie unter der Beziehungslosigkeit zwischen den Bildern und Tönen. Die eigene Wirklichkeit in *PÁTIO* hat nichts mit Räumen und Zeiten außerhalb des Films zu tun, sondern er handle von der »Utopie des

34 Vgl. Ismail Xavier: »Prefácio«, in: Glauber Rocha: *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme 1983, S. 9-31, hier: S. 15.

35 Vgl. Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004, S. 78f.

36 Siehe auch G. Rocha: *O século do cinema*, S. 329.

37 Zu *PÁTIO* siehe auch die kurze Einführung in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 11ff.

38 Luiz Cláudio da Costa: *Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro: 7Letras 2000, S. 44. Übersetzung M. S.: »a imagem audiovisual é cruel e violenta porque dissimétrica«

39 Vgl. ebd., S. 45.

Bildes als Ort ohne Ort eine[r] Beziehung zwischen Räumen, die nicht in Relation gesetzt werden können.«<sup>40</sup>

Rocha selbst betrachtete seine experimentelle Anordnung als einen kinematografischen Versuch »ein filmisches Universum [zu] organisieren, das für sich bestehen kann, ohne prinzipiell zu wissen, welche menschliche Problematik dort entstehen könnte.«<sup>41</sup> Doch auch wenn dabei keine zwingend nachvollziehbare Figurenbewegung entsteht, so lässt sich doch feststellen, dass in der Gegenüberstellung der räumlichen Pole, zwischen dem geometrischem Hof im Kontrast zum Meer, ein ähnlicher raumphilosophischer Ansatz zu erkennen ist wie im Falle von Peixotos LIMITE.<sup>42</sup> Die Frau und der Mann sind Spielfiguren ihres Raumes, können diesem jedoch letztlich über die Treppe entkommen, indem sie oben aus dem Bild treten, ohne dass zu sehen ist, wohin sie schreiten.

Es ist erstaunlich, dass mit Peixoto und Rocha zwei der bedeutendsten brasilianischen Regisseure in ihren ersten Werken auf eine derartige experimentelle Weise an der Konstruktion eigenständiger filmischer Wirklichkeiten interessiert sind; poetische Universen in denen die Männer und Frauen zu Gefangenen materieller, möglicherweise spiritueller, aber sicherlich montierter, visueller Grenzen werden. Zugleich enden LIMITE wie PÁTIO unbestimmt, jedoch mit vagen Bewegungen des Verlassens, des Verschwindens aus diesen begrenzten Gebieten. Bemerkenswert ist auch, dass bei beiden das offene Meer im Kontrast zur Begrenztheit und Gefangenschaft steht. Bei Peixoto wird das Meer zum Gegenpol der Gefangenschaft wie zum Ort eines anderen Seins; ein Fluchtpunkt, der später vor allem durch die Filme Rochas zu einem wichtigen Heilsversprechen werden sollte.

In ihrem Buch über Utopien im brasilianischen Kino hat Lúcia Nagib beschrieben wie Rocha mit seinem Film DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/GOTT UND DER TEUFEL IM LAND DER SONNE (BRA 1964) diese berühmteste Verheißung des brasilianischen Kinos artikuliert: »Der Sertão wird Meer werden und das Meer wird Sertão.«<sup>43</sup> In Rochas Film wird das Meer im Kontrast zum trockenen Hinterland, dem sogenannten *Sertão*, der begehrte Sehnsuchtsort der armen Protagonisten, die zur Küste flüchten. Rocha wies darauf hin, dass die Sertão-Bewohner eine fundamentale Leidenschaft verspüren, das Meer zu sehen. Die Verwandlung des Sertão zum Meer steht für ein revolutionäres Wunder, das die bestehende Ordnung verkehrt und die unterdrückten Brasilianer

40 Ebd. Übersetzung M. S.: »a utopia da imagem como lugar sem lugar, relação entre espaços não relacionáveis.«

41 Glauber Rocha: »Pátio«, <http://goo.gl/YhduFD>; Übersetzung M. S.: »organizar um universo fílmico que vivesse por si mesmo, sem saber de princípio a problemática humana que surgiria daí.«

42 Man könnte auch mit Gilles Deleuze und Felix Guattari von einem »gekerbten Raum« (*espace strié*) und einem »glatten Raum« (*espace lisse*) sprechen. Vgl. Gilles Deleuze/Felix Guattari: »Das Glatte und das Gekerbte«, in: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 657-693. Siehe dazu auch Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 101ff.

43 Lúcia Nagib: *A utopia no cinema brasileiro – Matrizes, Nostalgia, Distopias*, São Paulo: Cosac & Naify 2007, S. 25. Übersetzung M. S.: »O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão.« Siehe auch Luiz Zanin Oricchio: »The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 39-63, hier: S. 149; sowie Ismail Xavier: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo: Editora Brasiliense 1983.

aus ihrer Misere erlöst – was im Film durch das Bild des Meeres jedoch nur ein Versprechen bleiben kann.<sup>44</sup> Auch wenn es schon vor Glauber Rocha Filme gab, in denen das Meer auftauchte, wie zum Beispiel bei Humberto Mauro, der in *O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/THE DISCOVERY OF BRAZIL* (BRA 1936) die Entdeckung Brasiliens durch die Portugiesen verfilmte, so verlieh erst er dem Meer eine solche symbolische Qualität und eine bedeutende Stellung in der brasilianischen Filmgeschichte. Laut Nagib kehrten die utopischen Bilder des Meeres in den 1990er-Jahren unter veränderten politischen Bedingungen in das brasilianische Kino zurück. Auf der Suche nach neuen nationalen Zukunftsräumen verloren sich dabei ihr zufolge einige Filme, wie *TERRA ESTRANGEIRA/FREMDES LAND* (BRA/PRT 1995, R: Walter Salles/Daniela Thomas) oder *ABRIL DESPEDAÇADO/HINTER DER SONNE – BEHIND THE SUN* (BRA/FRA/CHE 2001, R: Walter Salles), zum Teil in einer kinematografischen Nostalgie, wenn diese sinnbildliche Kraft des Wassers durch Zitate aufgerufen werden sollte.<sup>45</sup> Ohne die politische Botschaft, so Nagib, wurde aus dem Versprechen der Meeresbilder »a virtual utopia that does not belong to society or the individual, but to cinema only.«<sup>46</sup>

Unverständlicherweise handelt Nagib dabei in ihren Ausführungen über die Meeresbilder im brasilianischen Kino Peixoto und *LIMITE* – zugunsten ihres Fokus auf eine politische Gesinnung der Handlungen und der Regisseure – allein in einem kurzen, etwas lieblosen Satz ab: »The famous *Limit* (*Limite*, 1929-31) by Mário Peixoto, who has a legion of worshippers among contemporary filmmakers, including Walter Salles, evolves around maritime images which are romantic expressions of subjective deserts rather than suggestions of social utopia.«<sup>47</sup> Dabei ist es weniger eine wüste, subjektive Romantik, die diesen Film ausmacht, sondern vielmehr ein ästhetisches Konzept der Begrenztheit, das sich auch in den Meeresbildern der Gegenwart wiederfinden lässt; abgesehen von sozialen Wünschen lässt sich hier eine Kontinuität dieser Utopie beobachten, die stets als eine des Kinos verstanden werden muss, aber auch als eine der brasilianischen Gesellschaft unter filmischen Bedingungen begriffen werden kann. Die experimentelle Erforschung der ästhetischen Grenzen des Films, die in der brasilianischen Filmgeschichte spätestens mit Peixoto beginnt und von Rocha aufgenommen wird, zieht sich durch die gesamte Filmgeschichte. Sie entsteht im Kontrast aus unterschiedlichen Räumen, der auch einer zwischen kulturellen und natürlichen Zonen ist. In diesem wird auch ohne eine ideologische Agenda der rein ästhetische Wunsch sichtbar, aus der Gefangenschaft der filmischen Räume zu entkommen.

44 Für Rocha waren zwei Quellen für den Gebrauch dieser Utopie entscheidend: zum einen das brasilianische Buch *Os Sertões*, die »Sertão-Bibel« von Euclides da Cunha, zum anderen François Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS/SIE KÜSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN* (FRA 1959). Vgl. Euclides da Cunha: *Krieg im Sertão*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.

45 Lúcia Nagib: »Images of the sea«, in: Dies.: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York: I. B. Tauris 2007, S. 3-30. Interessanterweise ist Walter Salles ein Regisseur, der in seinen Filmen ab den 1990er-Jahren versuchte, diese unterschiedlichen Tendenzen des brasilianischen Films zu vereinen. Vgl. M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

46 L. Nagib: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, S. 30.

47 Ebd., S. 4.

### 5.3.2 Kammerspiele 1964–1985: Walter Hugo Khouri und Arnaldo Jabor

#### 5.3.2.1 NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT (1964, Walter Hugo Khouri)

Während weder Peixoto noch Rocha zu ihren Zeiten ein breites Publikum erreichen konnten, so gelang es Rocha und anderen Filmemachern des *Cinema Novo* zumindest auf Festivals und in kinematografischen Kreisen einen dominanten Diskurs über eine bestimmte Ausrichtung des brasilianischen Kinos zu gestalten, diese international mit ihren Bildern bekannt zu machen und bis heute die Vorstellung eines zumindest künstlerisch erfolgreichen, national wertvollen, unabhängigen Kinos zu prägen. Rochas Wunsch war es, eine eigene Kinokultur zu entwickeln, die zum einen aus einer regionalen Identität und aus populären Erzählungen bestand, zum anderen aus hochkulturellen Elementen, wie beispielsweise der klassischen Musik von Heitor Villa-Lobos.<sup>48</sup> Diese eigentümliche Mischung sollte sich von den amerikanischen, aber auch von den europäischen Ästhetiken unterscheiden, um mit einem eigenen Stil dem Ausland das Elend und den Hunger des brasilianischen Volkes zu verdeutlichen;<sup>49</sup> ein fehlendes Volk, das durch das Kino erst erschaffen und ein Gesicht bekommen sollte.<sup>50</sup> Durch das *Cinema Novo* entstand jedoch auch die weniger manifeste Gruppe derjenigen, die ihre Filme nicht in den Dienst einer gemeinsamen, politischen Sache stellten und teils von den sozial engagierten Filmemachern auch als weniger relevant und weniger fähig eingestuft wurden. Einer dieser Regisseure ist Walter Hugo Khouri, dessen Filme als Gegenpol zum *Cinema Novo* gesehen werden können. Laut Michael Korfmann zog Peixoto dieses Kino den ländlichen Konflikten des *Cinema Novo* vor:

»Other interesting productions from the time of Cinema Novo nowadays have a hard time emerging from its dominating shadow. Peixoto, for instance, preferred films like *Noite vazia* (*Empty Night*) from 1964, directed by Walter Hugo Khouri, whose movies might be seen as a filmic counterweight to Cinema Novo in the 1960s, showing intimate, existential conflicts in mainly urban environments, underlined by cool photography in clean geometric architecture and with jazzy music. Instead of the rural settings of Cinema Novo, Khouri's films show urban middle-class people in search of some kind of transcendental experience, driven by an underlying erotic tension.«<sup>51</sup>

Als sich das *Cinema Novo* während des Aufkommens der Militärdiktatur vorwiegend mit Angelegenheiten der ärmeren Bevölkerung beschäftigte, existierte zugleich ein anderes Kino, das sich eher an urbanen Entwicklungen und internationalen modernen Stilen orientierte. Für Paulo Emílio Sales Gomes sind es ab Ende der 1950er-Jahre zwei Regisseure, die in der überschaubaren Produktion an brasilianischen Filmen herausste-

48 Vgl. M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

49 Siehe dazu das Manifest Glauber Rochas »Äztetyk des Hungers«, in: *Rocha<sup>2</sup>. Eryk Rocha und Glauber Rocha*, übersetzt von Martin Schlesinger/Oliver Fahle, Katalog des *Filmmuseums Düsseldorf*, 2011, S. 32-39.

50 Zum fehlenden Volk bei Glauber Rocha siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 277ff.

51 M. Korfmann: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's *Limite* to Walter Salles«.

chen.<sup>52</sup> Zum einen Nelson Pereira do Santos, der mit *RIO 40 GRAUS/RIO, 40 DEGREES* (BRA 1955), *RIO, ZONA NORTE/RIO, NORTHERN ZONE* (BRA 1957) und *VIDAS SECAS/BARREN LIVES* (BRA 1963) dem *Cinema Novo* den Weg bereitete, zum anderen Khouri, der sich für eine andere brasilianische Wirklichkeit interessiert:

»[...] er befasst sich wenig mit der ihn umgebenden Soziologie, sondern sucht nach universellen Gefühlen, in Filmen, die in ausländischen Normen verwurzelt sind. Innerhalb der Paulista-Gruppe – in welcher er debütierte – war er der Einzige, der ein kontinuierliches und persönliches Werk erlangen konnte. Seine relativ umfangreiche Filmografie offenbart eine beispielhafte Zähigkeit und eine seltene stilistische Kohärenz. Seit seinen ersten beiden Filmen *O Gigante de Pedra* und *Estranho Encontro* bis *Noite Vazia* und *O Corpo Ardente*, aus dem Jahr 1966, nähert er sich mit jedem Film seinem eigenen ästhetischen Ideal. Die Genauigkeit hält ihn jedoch nicht davon ab, an der Kinokasse Zugeständnisse zu versprechen, Zusagen erotischer Natur, die der Filmemacher übrigens nicht erfüllt.«<sup>53</sup>

Es ist nachvollziehbar, dass Peixoto mit Khouri und seinem ruhigen, existenzialistischen Film *NOITE VAZIA*, der sich mit der bürgerlichen Schicht im urbanen Raum São Paulos auseinandersetzt und dabei Bezüge zu europäischen Regisseuren dieser Zeit aufweist, mehr anfangen konnte als mit Rochas kraftvollen, widerständigen Hinterland-Revolution. Bereits 1964 hatte Khouri mit *A ILHA/DIE INSEL* einen Film gedreht, der Peixoto gefallen haben müsste: ein Millionär lädt eine Gruppe von Freunden auf eine einsame Insel ein. Als ein Sturm ihr Boot mitnimmt, werden sie dort, von der Welt isoliert, der Natur und ihrem Überlebenstrieb überlassen. Rocha hingegen bescheinigte Khouri und anderen Regisseuren aus São Paulo ein künstlerisches Scheitern, Realitätsverlust und eine fehlende Bildung, um wirklich Cineasten zu sein: »São Paulo, in Brasilien, ist kulturell ein fremdes Land. Es befindet sich bezüglich des Fortschritts außerhalb unserer allgemeinen Struktur und ist sehr anders als der Rest von Brasilien in der Bildung seiner Menschen. Seine Kultur ist importierter und losgelöster von unserer Realität.«<sup>54</sup>

52 Nach Paulo Emílio Sales Gomes sind es ab 1960 jährlich um die 30 Filme unterschiedlicher Genres, die produziert werden. Vgl. Paulo Emílio Sales Gomes: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra 1996, S. 80.

53 Ebd. Übersetzung M. S.: »[...] preocupa-se pouco com a sociologia que o envolve, procurando exprimir sentimentos universais em filmes enraizados nos padrões estrangeiros. Dentre o grupo paulista – no qual estreou – foi o único a atingir uma obra contínua e pessoal. Sua filmografia relativamente extensa revela uma pertinência exemplar e rara coerência estilística. Desde *O gigante de pedra* e *Estranho encontro*, seus dois primeiros filmes, até *A noite vazia* e *Corpo ardente*, realizado em 1966, cada fita vem significando para Khouri uma aproximação do ideal estético a que se propôs. O rigor, contudo, não o impede de fazer promessas de concessão á bilheteria, promessas de natureza erótica, que o cineasta aliás não cumpre.« Mit der »Paulista-Gruppe« ist eine Gruppe von Regisseuren aus São Paulo gemeint.

54 Glauber Rocha: »Ravina. Erro de origens«, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959. Übersetzung M. S.: »São Paulo, no Brasil, é um país estranho como cultura. Está além de nossa estrutura geral no que se refere a progresso e muito diferente do resto do Brasil na formação de sua gente. Sua cultura é mais importada e mais desligada de nossa realidade.«

In einer abwertenden Kritik des Films *RAVINA* (BRA 1958, R: Rubem Biáfora) verliert Rocha in einem Vergleich zwar keine positiven Worte, aber er bemerkt, dass Khouri im Gegensatz zu Biáfora, dessen Film ein hohes Budget hatte, zumindest in *ESTRANHO ENCONTRO* (BRA 1958) einen Sinn für das Filmische gezeigt habe und dass er immerhin, aus Sicht der Produktion, mit seinen verhältnismäßig günstigen Filmen niemandem groß schade, außer sich selbst als Autorenfilmer. Rocha fordert die nachhaltige Finanzierung eigenständiger nationaler Produktionen, die sich ihrer Herkunft bewusst sind, die auf dem heimischen Markt bestehen, es aber auch mit Hollywood und Europa aufnehmen können. Die kulturelle Entfremdung der Filme aus São Paulo sei hingegen zum Misslingen verurteilt: »Apartmentfilme, Stadtfilme, Krimis und Psychothriller interessieren nicht, weil andere Völker die viel besser machen können als wir.«<sup>55</sup>

Khouris sechster Spielfilm *NOITE VAZIA* ist ein Apartmentfilm. Zwar entstand er erst ein paar Jahre später in São Paulo, der größten Metropole Brasiliens, doch sicherlich konnte ihn Rocha mit seinem Blick weiterhin nicht für gut befinden. In einer Kritik lobte ihn wiederum der *RAVINA*-Regisseur und Kritiker Rubem Biáfora mit den Worten: »Wir haben es hier mit einem kompletten Werk zu tun, von internationaler Qualität, perfekt strukturiert und ausdrucksstark.«<sup>56</sup> Dass er von der Zensur zunächst als pornografisch eingestuft wurde, verzögerte seine Veröffentlichung um einige Monate, doch führte die Kontroverse um seinen erotischen Gehalt dazu, dass er, trotz seiner anspruchsvolleren Thematik, viele Zuschauer in die Kinos locken konnte.<sup>57</sup>

*NOITE VAZIA* kann in seiner modernen, von internationalen Produktionen beeinflussten Form als ein Stimmungsfilm betrachtet werden, der eine urbane Atmosphäre, ein soziales Klima zu Beginn der Militärdiktatur in der modernen, fortschrittlichen Finanzhauptstadt einfängt. Dabei orientiert sich Khouri sichtbar am Stil Michelangelo Antonionis und einem Film wie beispielsweise *L'ECLISSE/LIEBE* 1962 (ITA/FRA 1962); und es ist sicherlich kein Zufall, dass Khouri die Schauspielerin Odete Lara als die Prostituierte Regina ausgewählt hat, die zu dieser Zeit wie die brasilianische Zwillingsschwester von Monica Vitti aussah. Trotz des erkennbaren Einflusses kann man in Khouris Fall nicht von einer minderwertigen Kopie eines Vorbilds sprechen, vielmehr wird sein filmisches Bewusstsein sichtbar, mit dem er die Ästhetik eines modernen Kinos nach Brasilien holt und diese mit wenigen Mitteln in einem im Studio gedrehten Apartmentfilm für seine Zwecke adaptiert. In einem überschaubaren kleinen Drama mit wenigen Protagonisten in einem intimen, isolierten Raum geht es ihm konzeptuell um eine narrative Reduktion, einen affektiven Stillstand, einen urbanen Ennui, ein Erstarren und eine Bildwerdung der Figuren.

Der Film beginnt mit einem Vorspann und Bildern von Steinköpfen, Skulpturen, versteinerten Händen. Es folgen dokumentarisch wirkende, hektisch vorbeifahrende

55 G. Rocha: »Ravina. Erro de origens«. Übersetzung M. S.: »filmes de apartamentos, de cidade, policiais e psicológicos não interessam, porque outros povos sabem fazer muito melhor do que nós.«

56 Rubem Biáfora: »Com *Noite Vazia* a definitiva maioridade do cinema brasileiro«, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27.09.1964. Übersetzung M. S.: »Estamos diante de uma obra completa, de acabamento internacional, perfeitamente estruturada e expressiva.«

57 Vgl. ebd.

Eindrücke der nächtlichen Stadt, unscharfe Lichter, Scheinwerferreflexionen und architektonische Fragmente, die von bedrohlicher instrumentaler Musik begleitet werden. Die Handlung beginnt mit dem Ende der Beziehung des schwermütigen Nelson, der die Liebe seiner Freundin aus unklaren emotionalen Gründen nicht mehr erwidern kann. Daraufhin zieht er mit seinem wohlhabenden Freund Luizinho durch die Stadt und durch verschiedene Etablissements und Jazz-Bars, die ein modernes, bürgerliches wie auch lethargisches und gelangweiltes São Paulo erahnen lassen, das diese Charaktere und viele erschöpft aussehende, trinkende Frauen hervorbringt. Obwohl Nelson eigentlich keine Lust hat und sich zurückhält, begeben sich die beiden auf die Suche nach Geliebten für diese Nacht, die, so verrät der portugiesische Titel, eine ›leere Nacht‹ werden soll.<sup>58</sup> Vor allem Luizinho hält nach einem erotischen Abenteuer Ausschau, wenngleich er verheiratet ist und einen Sohn hat. In einem japanischen Restaurant begegnen ihnen die zwei Prostituierten Mara und Cristina, die sie schließlich gegen Bezahlung mit in eine moderne Garçonnière von Luizinho nehmen. Dieser verleiht den beiden Frauen offiziell, in der Reihenfolge seiner Sexualpartnerinnen, die Nummern 367 und 368, und von Anfang an ist dieses gesittete Gelage mit seinen ökonomischen Abhängigkeiten und Machtverhältnissen eher kühl als befreit, erotisch oder gar liebevoll. Zwar schlafen beide Männer abwechselnd mit beiden Frauen und dann auch die Frauen miteinander – was jedoch nicht pornografisch sichtbar wird –, doch statt die Zügellosigkeit in vollen Zügen zu genießen, verstricken sich die vier in existenzielle Diskussionen, verachtende Gespräche und in eine Kommunikation, die sie auf Distanz hält. In der tiefgreifenden Abgestumpftheit und Langeweile scheint kein wirkliches Verständnis möglich. Nach einer schlaflosen Nacht verlassen sie zu viert die Wohnung und fahren im Auto durch die Stadt. Luizinho kauft Blumen für seine Ehefrau, dann setzen die beiden die Frauen auf einem menschenleeren Platz aus. Luizinho bewertet die verbrachten Stunden als einen langweiligen Albtraum und schlägt Nelson ein Treffen am Abend mit bekannten, angeblich intelligenteren und stilvollen Frauen vor, darunter eine, die auf Nelson stehe. Zunächst hat dieser kein Interesse, lässt sich dann jedoch überreden. Und so endet die Nacht mit der Autofahrt durch die Stadt, mit der gleichgültigen Erwartung einer neuen Liebe, die womöglich zu einer neuen Unzufriedenheit und Enttäuschung führen wird.

In der Isolation der unbefriedigenden Intimität im Apartment ziehen sich durch Khouris Film Bilder, die im Rahmen einer Verengung begrenzter Räume auffällig sind. Zum einen aufgrund ihrer Bewegungslosigkeit, die auch eine gewisse Zeitlosigkeit mit sich bringt, zum anderen wegen ihrer Rahmensetzungen, welche die Kadrierung des Filmbildes sowie die räumliche Begrenztheit spiegeln. Erstens wären das die bereits erwähnten Statuen. Im späteren Verlauf der Nacht blättert Mara in einem Buch mit erotischen Fotografien indischer Steinfiguren, die in nahen Aufnahmen gezeigt werden und die sie zum Sex mit Nelson animieren. In der darauffolgenden Zärtlichkeit wirken die beiden selbst wie versteinert und verharren wie Skulpturen in unbeweglichen Posen. Zweitens ist es ein Spiegel an der Decke über dem Bett, in dem Cristina sich und den ruhenden Luizinho nach dem Sex betrachtet, wobei neben dem Bett ein Gemälde an der Wand hängt, das wie eine noch freizügigere Version von Édouard Manets Gemälde

58 Der englische Titel *MEN AND WOMEN* suggeriert hingegen, dass es sich dabei um eine Nacht handelt, in der universelle Wahrheiten über die beiden Geschlechter ans Tageslicht kommen.

»Das Frühstück im Grünen« (1863) erscheint und welches das Bild der beiden liegenden Liebenden ebenfalls spiegelt. Drittens schauen sich die vier mit einem Projektor und einer Leinwand einen offensichtlich pornografischen Film an, wobei für den Zuschauer in den unscharfen Bildern nicht wirklich etwas zu erkennen ist und der Sexualakt wie im gesamten Film unsichtbar bleibt und nur angedeutet wird. Und viertens sind es neben dem Buch mit den Skulpturen am Ende Zeitschriften, die Luizinho durchblättert und welche die Bildhaftigkeit von Khouris Figuren reflektieren. Eine der Zeitschriften ist zugleich der konkreteste Hinweis auf ein tagespolitisches Geschehen und ermöglicht eine historische Einordnung, da in ihr mit vielen Bildern über das glückliche Leben und die tragische Ermordung John F. Kennedys berichtet wird. Im Schuss-Gegenschuss wird hier mehrmals zwischen der Großaufnahme eines Porträts Kennedys und Luizinhos Gesicht gewechselt. Beide blicken starr und ausdruckslos in die Kamera; beide werden wie die Statuen am Anfang als regungslose Mienen und unbewegte Bilder präsentiert.

In Khouris São Paulo zu Beginn der Militärdiktatur, mit seiner modernen Architektur und den Spuren internationaler Kulturen und globaler Einflüsse, werden die Figuren schließlich zu Vertretern älterer, fortwährender menschlicher Triebe. Im Sinne der Tradition des expressionistischen Kammerspielfilms verhandelt der Film ihre primitiven Leidenschaften an einem bestimmten historischen, ökonomischen Schauplatz. In der Reduktion der Handlung auf die sexuellen Aktivitäten in der modernen wie steril eingerichteten Studio-Wohnung verlieren die Personen in vielen Szenen ihre realistischen und auch individuellen Züge; und man kann mit Siegfried Kracauer feststellen: »Anstatt Individuen darzustellen, verkörpert der Film allegorische Figuren, die zur Entäußerung innerer Visionen notwendig sind.«<sup>59</sup> Doch geht diese allegorische Figur-Werdung oder Bild-Werdung der Personen bei Khouri zugleich mit einer Entleerung der inneren Wirklichkeiten einher. Vor allem der lethargische und unentschlossene Nelson, der die Dinge um sich herum geschehen lässt, obwohl er keine Lust hat, thematisiert mehrmals, dass er nicht weiß, was mit ihm los ist und was er will, und erweckt den Anschein, dass seine inneren Visionen genauso leer sind wie diese Nacht. Die Leere der NOITE VAZIA ist nicht nur die innere einer privaten Wohnung, sondern auch die eines imaginierten psychologischen Innenraums der Figurenpsychologien, den es im Film nicht geben kann, der immer nur Oberfläche, Fassade, Gesicht, Skulptur und Filmbild ist. Mit Khouris Film wird diese starre Leere der Liebe und der Leidenschaft als ein Kammerspielfilm inszeniert, der ein anderes Brasilien zeigt als das politische und widerständige; ein urbanes, privat isoliertes, intimes, aber zugleich liebloses, rastloses Brasilien, dessen Bürgern bei all der möglichen Freizügigkeit und ökonomischen Unabhängigkeit keine erfüllenden Beziehungen und Begegnungen gelingen. Als herausgehobene Momente scheinen die Bilder der Liebenden, die sich nackt und innig umarmen, von Glück zu erzählen. Sie sind jedoch nur wiederholte Fluchtpunkte abgenutzter, entleerter Nächte.

---

59 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 111.

### 5.3.2.2 TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT (1978, Arnaldo Jabor)

Es ist nachvollziehbar, weshalb solch ein schwermütiger, individualistischer Film wie *NOITE VAZIA*, in dem die Figuren ihren egoistischen Motiven folgen und keine Liebe oder gar soziale Utopie aufkeimt, Glauber Rocha nicht gefallen konnte. Dabei hatte dieser in seiner Kritik an der kulturellen Entfremdung der Regisseure aus São Paulo offensichtlich nicht generell etwas an der Form des Kammerspielfilms auszusetzen, wenn diese in eine andere Richtung gewandelt wurde. Während bereits Khouri die Form des Kammerspielfilms umformte, reduzierte, entleerte und formalistisch die Bildlichkeit seiner Figuren reflektierte, so ist es Ende der 1970er-Jahre eine andere Transformation, die Rocha an Arnaldo Jabor's Apartmentkomödie *TUDO BEM* (1978) schätzt.<sup>60</sup> Zuvor geschah jedoch ein fundamentaler Wandel in Rochas eigener Auffassung der gesellschaftlichen Aufgabe eines Filmemachers. Das politisch-filmische Projekt des *Cinema Novo* war gescheitert. 1971 verkündete Rocha in seinem Manifest »Eztetyka do Sonho« (Äztetyk des Traumes),<sup>61</sup> dass seine Vorstellung eines revolutionären Filmemachens einem verklärten Mythos unterlag: »Das Volk ist der Mythos der Bourgeoisie. Der Verstand des Volkes wird zum Verstand der Bourgeoisie über das Volk.«<sup>62</sup> Selbstkritisch erkannte er, dass eine wirklich revolutionäre Kunst nicht nur einem Zeitgeist der Mittelschicht folgen, sondern sich auf philosophischere Weise mit dem kosmischen Sein des Menschen auseinandersetzen muss. Dabei ging es jedoch nicht darum, in der filmischen Arbeit philosophische Begriffe zu entwickeln, sondern sich im Gegenteil von jeder bürgerlichen Ästhetik und von jeglichem kolonialisierten Rationalismus zu lösen. Da der ausländische Betrachter niemals die Absurdität der brasilianischen Misere verstehen kann, sollte sich der revolutionäre Künstler nun der traumhaften Irrationalität und der Unmöglichkeit des Verstehens widmen, um Werke zu schaffen, die nicht vernunftmäßig, sondern vielmehr affektiv auf ein fundamentales Verständnis der Menschen durch Sinnlichkeit und Liebe zielen sollten. Als einzige Quellen dieser künstlerischen Kraft entdeckte Rocha nun die indigenen Einwohner Lateinamerikas, fern der bürgerlichen und europäischen Einflüsse. Durch die Ästhetik des Traumes – wobei Rocha den Surrealismus von Jorge Luis Borges als Vorbild nennt – sollten den Zuschauern die afroindigene Sinnlichkeit und die originären Mythen Brasiliens nähergebracht werden.<sup>63</sup>

Erst vor dem Hintergrund dieses Sinneswandels ist es verständlich, weshalb Rocha Jabor's Kammerspielfilm nicht als ebenso entfremdet und realitätsfern wahrnahm wie andere urbane Apartmentfilme zuvor und warum er nun in seiner sehr eigenwilligen

60 *Tudo bem* ist als Frage eine gängige Begrüßungsformel: Alles klar?

61 Glauber Rocha: »Eztetyka do Sonho«, in: Ders.: *Revolução do Cinema Novo*, S. 217–221, hier: S. 219. Das Manifest müsste portugiesisch korrekt »Estética do Sonho« heißen. Die eigenartige und teilweise falsche Schreibweise Rochas könnte als Strategie für ein genaueres Lesen oder als politische Provokation gesehen werden; es könnte auch sein, dass er dadurch seine Zuneigung zu sowjetischen Regisseuren oder sogar zu kybernetischen Theorien zeigen wollte. So betitelte er ein Buch, das unter dem Titel *O século do cinema* (Das Jahrhundert des Kinos) erschien, ursprünglich mit *O século do kynema*. Eine Quelle, die sich damit auseinandersetzt, ist mir nicht bekannt.

62 Ebd. (Herv. i. O.). Übersetzung M. S.: »O Povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.«

63 Vgl. G. Rocha: »Eztetyka do Sonho«, S. 220.

Schreibweise von einem angeblich psychoanalytischen Wert des Films schwärmte: »*Tudo Bem* von Jabor ist der Sieg der Psychoanalyse als ein befreiendes Instrument einer Ideo-Formologie, die durch die systematischen Ketten verdorben wurde. Es wurde mit der Tradition gebrochen, in den Spiegel eingedrungen.«<sup>64</sup> Auch wenn das *Cinema Novo* Ende der 1970er-Jahre längst vorbei war, so sah Rocha Jabors Film offensichtlich als einen Neuanfang, als einen vergleichbaren, radikalen Einschnitt in das aktuelle Filmgeschehen, das von kommerziellen erotischen Filmen, Historiendramen, Psychothrillern und nationalpopulistischen Werken dominiert wurde.<sup>65</sup>

»Es ist ein ›moderner‹ Film – diesmal wird in Rio ein Modell für New York, Rom und Paris geschaffen. Er ist die gefilmte Dekolonialisierung mit den Spuren der Aggressionen und die Demokratisierung der kreativen Einflüsse. In *Tudo Bem* ist nichts Ideologie (Kompromiss), sondern Licht und Aktion – ein Spielfilm über den Wahnsinn der abhängigen Schizophrenie. [...] *Tudo Bem* ist ein revolutionärer Film in seiner Grausamkeit und Gerechtigkeit. *Tudo Bem* ist der Ausgangspunkt, um wieder von einem neuen Kino zu sprechen [...]. DIE WELT kommt ins Apartment (zum Psychoanalytiker), auf dieser Reise Jabors, die mit *Pindorama* begann (den ich, wie auch *O Casamento*, nicht gesehen habe). Das Kino ist die Sprache der Psychoanalyse – das ist eine polemische Perspektive von *Tudo Bem* in philosophischer Hinsicht. Die Öffentlichkeit wird eine Anti-Novela sehen, einen Regisseur, der eine Gruppe psychoanalysiert [...]. Die Augen, Ohren und die Sprache Jabors sind ein abstraktes Vergnügen.«<sup>66</sup>

Rocha zufolge gelingt es Jabor mit einer psychoanalytischen Ästhetik eine Anti-Novela zu schaffen, die in der Lage ist, die Mittelschicht, wie auch alle anderen Klassen, zu entlarven.<sup>67</sup> Neben dieser Gruppentherapie bescheinigt er Jabor zudem eine tiefere formale Auseinandersetzung mit dem Kammerspiel, durch welche sich der Film von bekannten, internationalen Produktionen, wie beispielsweise Bernardo Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI/DER LETZTE TANGO IN PARIS* (FRA/ITA 1972) oder Luis Buñuels *EL ÁNGEL EXTERMINADOR/DER WÜRGEENGEL* (MEX 1962) abhebt:

»*Der Würgeengel*, vom surrealistischen Maestro, ist die Revolution des ›Kammerspiels‹. Jünger wie Ferreri, Saura oder Brüder wie der existenzialistische Bergman sind weiter-

64 C. Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, S. 425. Übersetzung M. S.: »*Tudo Bem* de Jabor é a Vitória da Psicanálise como instrumento liberatório de uma Ideo-Formologia deteriorada pelas cadeias sistemáticas. A tradição e rompida, o Espelho é invadido.«

65 Vgl. ebd., S. 348 und S. 425.

66 Ebd., S. 427f. Übersetzung M. S.: »É um filme ›moderno‹ – aqui é a vez do Rio gerar o modelo para Nova York, Roma e Paris. É a descolonização filmada com as marcas das agressões e a democratização das influências criativas. Em *Tudo Bem* nada é Ideologia (compromisso), mas Luz e Ação – um longametrage sobre as Loucuras da Esquizofrenia dependente. [...] *Tudo Bem* é um filme revolucionário na sua crueldade e Justiça. *Tudo Bem* é o ponto-de-partida para que se comece a falar em Cinema de novo [...]. O MUNDO vem ao apartamento (ao Psicanalista) nesta viagem que Jabor começou em *Pindorama* (que não vi, como *O Casamento*). [...] O Kinema é a linguagem da Psicanálise – eis uma perspectiva polêmica de *Tudo Bem* no campo filosófico. O Público verá uma anti-novela, um Diretor Psicanalizando um Grupo [...]. Abstrato é o prazer de curtir olhos, ouvidos e fala de Jabor.«

67 Vgl. ebd., S. 423 und S. 427.

hin *limitiert* durch den Spiegel, oder betreten ihn höchstens, um kurz darin zu schwimmen, aber niemand wagte es, in die blinde Erfahrung eines träumerischen Fisches einzutauchen. *Tudo Bem* ist die Antithese von *Der Würgeengel*, die mit kritischer Weisheit Saura, Ferreri, Williams, Pinter, Losey, Altman und Sartre (*Huis clos*) wieder aufgreift – jenseits der Mauern von *Die Chinesin*. Was bei den Jüngern von Buñuel phänomenologisches Dogma ist, ist bei Jabor die Vernichtung des Kammerspiels. *Der Würgeengel* ist die reformistische Revolution – bei Jabor, mit mehr Bewusstsein für den konkreten Wahnsinn, ist es die Sklavenhütte, die unter den aufgeregten Augen der Veranda in das Herrenhaus eindringt. Der Film zerstört nicht das System, aber er exponiert es und zerstört dadurch die Tradition des Kammerspiels und schafft ein Kino *außerhalb* der Apartments.«<sup>68</sup>

In den Zimmern von Jabors TUDO BEM scheint er ein Potenzial der Bilder zu entdecken, das an die revolutionäre Qualität der Meeresbilder anschließt, aber auf andersartig verspiegelte Weise ein neuartiges gesellschaftliches Rauschen hervorbringt; eine filmische Form, die einen anderen Möglichkeits(t)raum jenseits der realen Verhältnisse ersehnt. Der psychoanalytische Charakter, den er dabei lobt, ist nicht allein ein träumerischer, sondern es wird deutlich, dass Rocha in dem, was er als psychoanalytische Ästhetik bezeichnet, weiterhin mit einer bestimmten sozialen Ausrichtung des Filmischen sympathisiert.

In TUDO BEM werden gesellschaftliche Gegensätze, unterschiedliche soziale und kulturelle Klassen in Rio de Janeiro im Apartment einer Mittelschichtsfamilie versammelt, die dieses renovieren lässt und sich dafür mehrere Arbeiter in die eigenen Räume holt. Nach und nach verwandelt sich das Apartment als Ort einer symbolischen Reform zu einem karnevalesken, gesellschaftlichen Umbauprojekt,<sup>69</sup> bei dem zeitweise die schwarzen Hausmädchen und die Bauarbeiter die Ereignisse im Apartment dominieren – die Sklavenhütte stürmt das Herrenhaus – und dort ihre eigenen obdachlosen Familien, ihre Religion, ihr Leid und ihre Bräuche beheimaten. Die Wohnung

68 Ebd., S. 426 (Herv. i. O.). Rocha nimmt hier Bezug auf Carlos Saura, Marco Ferreri, Tennessee Williams, Harold Pinter, Joseph Losey, Robert Altman und Ingmar Bergman. Gemeint sind zudem Jean-Paul Sartres Drama *Geschlossene Gesellschaft* (frz. *Huis clos*, 1944) und Jean-Luc Godards LA CHI-NOISE/DIE CHINESIN (FRA 1967). Die Vorstellung, dass die Sklaven das Herrenhaus stürmen, basiert auf dem Werk des brasilianischen Soziologen und Anthropologen Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982. Siehe hierzu auch die Analyse von Kleber Mendonça Filho O SOM AO REDOR. Übersetzung M. S.: »O Anjo Exterminador, do maestro surrealista, é a revolução do teatro de Câmara«. Discípulos como Ferreri, Saura ou irmãos como Bergman-existencialista continuam *limitados* pelo Espelho, ou apenas entraram no Espelho para uma natação, ninguém ousando o mergulho na experiência cega de um Peixe Sonhador. *Tudo Bem* é uma Antítese de O Anjo Exterminador, revisitando com sabedoria crítica Saura, Ferreri, Williams, Pinter, Losey, Altman e Sartre (*Huis clos*) – para além das muralhas de *La Chinoise*. O que nos discípulos de Buñuel é Dogma Fenomenológico, em Jabor é a destruição do Teatro de Câmara. *O Anjo Exterminador* é a Revolução Reformista – em Jabor, com mais consciência da Loucura Koncreta, é a Senzala que invade a Casa Grande sob os olhos agitados da Varanda. O filme não destrói o Sistema, mas o Expõe e assim destrói a tradição do Teatro de Kamera, criando um Cinema *para fora* dos apartamentos.«

69 Auf Bachtins Theorie des Karnevalesken möchte ich hier nur kurz verweisen, siehe: Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.

der Wohlhabenderen wird zunehmend zu einem allegorischen Mikrokosmos, in dem unterschiedliche Facetten, Diskurse und Interessen der brasilianischen Kultur, populärer Mystizismus und bürgerliche Hochkultur aufeinandertreffen.<sup>70</sup> Neben der sozialen Vermischung setzt sich die von Rocha beschriebene, moderne, surrealistische, ›psychoanalytische‹, das Kammerspiel dekonstruierende Form aus vielerlei Aspekten zusammen, von denen ich hier einige anführe:<sup>71</sup> beispielsweise diskutiert und betrinkt sich der Hausherr Juarez mit drei bereits verstorbenen Freunden – laut Rocha die Personifikationen von Faschismus, Dummheit und Wucher –,<sup>72</sup> die wie die anderen Personen in der Wohnung leben und mehrmals auftauchen; zum einen sind Bilder zu sehen, bei denen es sich um erotische Träume von Juarez handelt, zum anderen religiöse, allegorische Erscheinungen, die seiner Frau Elvira begegnen; die religiösen Angelegenheiten des Films führen letztlich dazu, dass eine der Hausdamen plötzlich Stigmata auf ihren Händen trägt und sich die Wohnung in einen Wallfahrtsort verwandelt und von einer gläubigen Gemeinschaft bevölkert wird; neben den indigenen Stimmen treffen mit dem Gesang des Uirapuru, eines Vogels aus dem Amazonas-Regenwald, dessen Zwitschern Juarez seinen Gästen auf einer Schallplatte vorspielt, weitere natürliche Klänge auf klassische musikalische Werke, wie beispielsweise Igor Strawinskys »Psalmensinfonie« auf Radiostimmen, auf Samba oder auf regionale Folklore aus dem brasilianischen Nordosten. Diese Montage unterschiedlicher akustischer und visueller Fragmente, von musikalischen Stücken oder auch von Bildern wie Gemälden, Zeitschriften und Fotografien, erzeugt eine offene Anordnung, in der sich keine erkennbare ideologische oder politische Botschaft ausmachen lässt. Aus ästhetischer Sicht ist diese Zusammenführung unterschiedlichen Materials im Film keine Neuheit, aber als Gesamtbild einer brasilianischen, gegensätzlichen Vielfalt erzeugt sie einen gewissen kulturellen Rausch, eine ästhetische Trance, von welcher die Hausbewohner in einigen Szenen auch tanzend und mit treibender Musik mitgerissen werden. Doch über eine rein filmische Ästhetik hinaus scheint Jabors wildes Tableau noch von andersartigen Kräften beeinflusst, welche die Bilder affizieren. Es führt sicherlich zu weit, den Montageeffekt in *TUDO BEM* mit der Erfahrung zu beschreiben, die Raymond Williams bezüglich des amerikanischen Fernsehens mit dem Begriff des *flow* konzeptualisiert hat,<sup>73</sup> doch möchte ich behaupten, dass die irritierenden Diskontinuitäten, die narrativen Blöcke, die Klänge und Bilder unterschiedlicher Ordnungen, die fragmentarischen Rhythmus- und Bewegungswechsel des Films zu dieser televisiven Seherfahrung Ähnlichkeiten aufweisen. In vielen Szenen hat man den Eindruck, dass man in einem Zapping durch unterschiedliche Schichten, Themen und Programme der brasilianischen Gesellschaft geführt wird.

70 Vgl. Robert Stam: *Tropical Multiculturalism – A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Durham/London: Duke University Press 1997, S. 319.

71 Auf die Gattung der Komödie und ihre komischen Strategien der Degradation gesellschaftlicher Werte durch das Lachen werde ich an dieser Stelle nicht eingehen. Siehe hierzu: Alfred Stern: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: R. Oldenbourg 1980. Siehe hierzu auch meine Analyse von *QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ* (BRA 2015, R: Anna Muylaert).

72 Vgl. G. Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, S. 427.

73 Zu Raymond Williams und der Definition des *flow* siehe Lorenz Engell: *Fernsehtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2012, S. 176ff.

Der Film verweist dabei zu Beginn in einem kurzen Prolog selbst auf diese ungewöhnliche Verbindung unterschiedlicher visueller und medialer Referenzen. Zunächst sind unbewegte Ausschnitte von Bildern des Malers Max Ernst zu sehen, die dem Surrealismus zugeordnet werden können: »Das Auge der Stille« (1943/1944) und »Die Nymphe Echo« (1936). Daraufhin wird der Titel des Films eingeblendet, wobei der rote Buchstabe M von *Bem* in der Animation tropft als würde er bluten – ein Hinweis auf die gewalttätige und tödliche Seite der Baustelle.<sup>74</sup> Dann ist Juarez zu sehen wie er in der Dunkelheit allein und nah vor einem Fernseher sitzt, auf dem ein mehrfarbig gestreiftes Testbild flimmert. Er schlägt seine Hände über dem Kopf zusammen; es folgen schwarz-weiße Filmaufnahmen, die glückliche Impressionen von einer oder mehreren – das ist nicht genau zu erkennen – kinderreichen und bessergestellten Familien zeigen; begleitet werden all diese Bilder, die Gemälde, das Fernsehen und die historisch wirkenden Filmaufnahmen von einem Gesang, bei dem es sich offensichtlich um indigene Stimmen handelt. Dieser Einführung nimmt bereits die folgende, vielseitige Vermischung unterschiedlicher kultureller Referenzen des Films vorweg und macht dabei zugleich mit dem Fernsehen auf eine bestimmte mediale Epoche und künstlerische Rahmung dieses Apartmentfilms aufmerksam, die ihn narrativ wie ästhetisch durchzieht. So sind beispielsweise viele Kleidungsstücke der Mittelschichtsfamilie oder auch die Zimmerwände in monotonen Farben gehalten, die denen des anfänglichen Testbildes ähneln, welche die Wohnung als Raum eines bestimmten Mediums markieren und auf die Herkunft der Telenovela hinweisen.<sup>75</sup> Am Ende, wenn die Bauarbeiter aus der Wohnung vertrieben wurden und die Familie nach vollendeter Neugestaltung einen feierlichen Empfang gibt, ist auch der amerikanische Unternehmer Bill Thompson anwesend. Dieser erklärt der versammelten, gutgekleideten Gemeinschaft, dass nun Satelliten die Erde umkreisen und diese zu einem »*global village*« werde,<sup>76</sup> wobei sich die moderne Welt verkleinere, da die Menschheit auf universal-internationale Weise miteinander kommuniziere – was letztlich auch für den internationalen Fußball vorteilhaft sei, denn: wenn Pelé für seinen Club »New York Cosmos« den Ball abschießt, dann fallen an der Copacabana die Tore. Mit der Rede des Unternehmers wird prophezeit, dass dank moderner Kommunikationstechnik bald alle Dämme brechen und die ganze Welt nach Brasilien und in die Wohnungen der Mittelschicht kommen wird. Dieser mediale Einbruch, respektive des Fernsehens und seiner Bilder, wird an einer Stelle auch ästhetisch inszeniert – und man könnte behaupten, dass es das Fernsehen ist, das erst die Modernisierung der Wohnung notwendig macht und für die gesellschaftliche Invasion verantwortlich ist: in einer Szene sitzt der Hausherr Juarez erschüttert vor dem Fernsehapparat und schaut die blau-flackernden Bilder einer Reportage, in welcher ei-

74 Kurz vor Ende des Films wird ein Arbeiter von einem anderen erschlagen, was jedoch keine weiteren Folgen für die Handlung hat.

75 Zur Einführung in die brasilianische Telenovela siehe Marta Maria Klagsbrunn: *Brasiliens Fernsehserien. Telenovela, die allabendliche Faszination*, Mettingen: Institut für Brasilienkunde und Brasilienkundeverlag 1987.

76 Wobei hier McLuhans Idee eines globalen Dorfs aufgerufen wird, siehe Marshall McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf: Econ Verlag 1968.

ne aufgeregte Off-Stimme berichtet, dass riesige Wassermengen das Land überfluten.<sup>77</sup> Direkt nach den Fernsehbildern wird mit einem harten Schnitt und einem folgenden langsamen Zoom eine Wand der Wohnung gezeigt, auf der sich anscheinend aufgrund eines Wasserschadens ein dunkler Stockfleck und Risse im Putz gebildet haben. Durch diese Montage wirkt es als hätte die gewaltige Flut im Fernsehen etwas mit dem Verfall und folglich der Umgestaltung der Wohnung zu tun.

Im Anschluss an die euphorische Erwähnung des Films durch Glauber Rocha würde ich meinen, dass es weniger eine surreale oder psychoanalytische Ästhetik ist, die Jabor's Film so modern macht, sondern seine medienästhetische Neuartigkeit, mit der all seine Elemente vereint werden. Mit *TUDO BEM* bricht nicht nur, wenn man so möchte, das Unbewusste der brasilianischen Kultur in das Apartment der Mittelschicht ein, sondern es wird auch der Einfluss televisiver Formen im Film sichtbar. Mit diesen kommt nicht nur potenziell die ganze Welt in ihrer künstlerischen und musikalischen Vielfalt in die privaten Wände, sondern auch ein ästhetisches Außen, das die Räume der filmischen Apartments sowie die Fluchtpunkte in der Abgeschlossenheit und Enge neu konfiguriert.<sup>78</sup>

### 5.3.3 Die Essenz der Postmoderne: *EU TE AMO/PENTHOUSE DER LEIDENSCHAFT* (1981, Arnaldo Jabor)

In meiner Geschichte der Bilder der Enge ging es mir zunächst darum, Verbindungen zwischen den poetischen, experimentellen Engen von Mário Peixoto und Glauber Rocha zu den sozialen Engen in *NOITE VAZIA* und *TUDO BEM* zu beschreiben. Während die ersten Arbeiten ihre Figuren in formal abgeschlossenen Räumen beheimaten, in denen das menschliche Sein durch die Bilder des Meeres limitiert wird – aber in denen durch diese auch die Aussicht auf etwas anderes versprochen wird, das sich im Film selbst nicht darstellen lässt –, so verlagert sich die existenzielle Begrenztheit zur Zeit der Diktatur in die modernen Apartments der Mittelschicht, in denen die Protagonisten neuartige Wirklichkeiten bewohnen, die mit einem globalen filmästhetischen Inventar und mit Bildern anderer Medien ausgestattet sind. *TUDO BEM* ist dabei ein wichtiger Film, da er die Invasion der sozialen Gegensätze nicht als einen politischen oder ideologischen, sondern auch als einen ästhetischen Einbruch reflektiert.

77 Hierbei handelt es sich offensichtlich um Bilder der sogenannten *Pororoca* (großer Lärm), eine Gezeitenwelle, die bei Voll- und Neumond große Wassermengen aus dem Atlantischen Ozean in den Amazonas drückt. Zugleich kann diese Flut der flimmernden Fernsehbilder auch als das Eintreten des revolutionären, filmischen *Sertão*-Meer-Mythos gedeutet werden, demnach sich das trockene Hinterland in ein Meer verwandeln wird, und umgekehrt. Siehe hierzu die Analyse von Peixotos *LIMITE* und Rochas *PÁTIO*.

78 Zumindest kurz möchte ich erwähnen, dass Glauber Rocha 1979/80 im Programm *ABERTURA* (TV Tupi, Rio de Janeiro) selbst mit einem eigenen Fernsehformat experimentierte, in dem er entgegen der für das Kino postulierten, surrealen ›Äztetyk des Traumes‹ in Monologen und Interviews sehr klare politische Botschaften vermittelte. Siehe hierzu Regina Mota: *A épica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*, Belo Horizonte: Editora UFMG 2001; sowie Oliver Fahle: »Televisualidade segundo Glauber«, in: P. W. Schulze/P. B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina* (= *Biblioteca Luso-Brasileira Bd. 26 – Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin*), S. 137-148.

Daneben gibt es während der Diktatur noch andere Apartmentfilme, die auf melancholische und weniger medienreflexive Weise gesellschaftliche Atmosphären ihrer Zeit zu fassen versuchen. Erwähnen möchte ich hier kurz *NUNCA FOMOS TÃO FELIZES/HAPPIER THAN EVER* (BRA 1984, R: Murilo Salles), auch wenn dieser nicht ausschließlich in einer Wohnung spielt, der im letzten Jahr der Militärdiktatur entstand und von der Leere erzählt, die das autoritäre Regime wie auch seine militanten Gegner einer neuen Generation hinterließen. Als spezielles Coming-of-Age-Drama eines einsamen Jugendlichen in Zeiten der Diktatur kann der Film zugleich als Porträt einer allgemeinen gesellschaftlichen Orientierungslosigkeit gesehen werden. Ein Vater holt seinen heranwachsenden Sohn Gabriel, mit dem er kaum Kontakt hatte, da er einige Jahre im Gefängnis saß, aus einem religiösen Internat im Landesinneren ab, um ihn nach Rio de Janeiro zu bringen. Dort quartiert er ihn direkt an der Copacabana in ein leerstehendes, nahezu unmöbliertes Apartment mit Meerblick ein. Der Junge weiß nicht viel über seinen Vater und dessen aktuelles Leben, aber er erfährt, dass er sich auf der Flucht vor der Militärpolizei befindet und stets gewisse Sicherheitsvorkehrungen treffen muss. Gabriel soll in der leeren Wohnung auf seinen Vater warten und bekommt dafür ausreichend Geld.<sup>79</sup> Dieses gibt er nicht nur für Lebensmittel, sondern beispielsweise für eine E-Gitarre und großzügig für Prostituierte aus, um sich die Langeweile nicht nur mit Fernsehen oder Spaziergängen am Meer zu vertreiben.

Für die weitere Entwicklung der Bilder der Enge erscheinen jedoch andere Filme interessanter, welche wie im Falle von *TUDO BEM* die Abgeschlossenheit der Wohnungen und die soziale Enge im Kontext filmischer und medialer Veränderungen reflektieren. Und es ist Arnaldo Jabor selbst, der in seinem darauffolgenden Film *EU TE AMO/I LOVE YOU* (BRA 1981) den brasilianischen Apartmentfilm nochmals modernisiert. Dabei verfolgt er gewissermaßen eine gegensätzliche Strategie, wenn er diesmal die soziale Verschiedenartigkeit und die kulturellen Kontraste der brasilianischen Kultur außerhalb des Apartments lässt und stattdessen einen neuartigen, postmodernen Innenraum schafft, in dem sich andere Formen und Formate begegnen.

*EU TE AMO* erzählt von der Begegnung zwischen dem bankrotten Industriellen Paulo, der von seiner Frau verlassen wurde, und Maria, die sich am Ende ihrer Beziehung mit einem Piloten befindet. Beide treffen zufällig in den Straßen Rio de Janeiros aufeinander, wobei Paulo Maria betrunken und ungalant anpöbelt und sie ihm dennoch in sein luxuriöses Penthouse-Apartment folgt. Maria gibt sich als die Edelprostituierte Mônica aus, Paulo gibt vor, ein erfolgreicher Geschäftsmann zu sein, sodass sie aufgrund ihrer Lügen zunächst ein kühles ökonomisches Verhältnis eingehen. Sie tun dies anfangs, um ihre alten Liebschaften zu vergessen, entwickeln jedoch nach und nach eine ehrlichere Zuneigung zueinander. Beide öffnen sich dem anderen und beginnen einen recht theatralen, künstlerischen wie körperlichen Dialog über ihr Begehren und ihre Vorstellungen von Liebe unter den aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen, bei dem sie oftmals nackt zu sehen sind und beständig miteinander schlafen. Bis auf ein paar

79 Dieses Motiv des Wartens der Kinder auf ihre Eltern wurde 2006 auch von Cao Hamburger in seinem Diktaturdrama *O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS/THE YEAR MY PARENTS WENT ON VACATION* aufgenommen, in dem der Junge Mauro im Jahre 1970 in São Paulo auf die Rückkehr seiner Eltern hofft, die im politischen Widerstand untertauchen müssen.

Szenen, in denen Paulo mit vergangenen Liebschaften schläft oder Maria mit ihrem Piloten diskutiert, ereignet sich der gesamte Film in diesem sonderbaren Apartment, durch dessen große Scheiben die urbane Küstenlandschaft von Rio de Janeiro bei Tag und Nacht zu einem beeindruckenden Hintergrund wird.

Das Apartment und seine Einrichtungsgegenstände bieten eine mysteriöse Bühne für die Inszenierung dieser Intimität, welche durch unterschiedliche Requisiten und Medien geformt wird. Die Komponenten dieses Szenariums sind vielfältig: in einer Ecke hängen mehrere Röhrenbildschirme übereinander, über die einige Male Videoaufnahmen zu sehen sind, welche die Körper der Protagonisten vergrößern und fragmentieren; neben modernen Möbeln befinden sich Videokameras und vielerlei elektronische Apparate im Raum, wie beispielsweise Tonaufnahmegeräte; Neonbeleuchtungen treffen auf silberne Kerzenständer; Schaufensterpuppen begegnen renaissancestischen und neoklassischen Skulpturen sowie den aufgestapelten Schachteln mit anatomischen Büstenhaltern von Paulos gescheitertem Unternehmen. Neben den großen Fenstern reflektiert und verlängert im Korridor ein Spiegel den Raum und das grün-blaue Neonlicht, wodurch der Blick des Zuschauers verwirrt wird und der Eindruck eines kleinen Labyrinths, oder besser, eines Kaleidoskops entsteht, das die teils wirren Gespräche visuell unterstützt.

In seiner Arbeit über die Repräsentation der Liebe in *EU TE AMO* bezeichnet Pedro Augusto Fontoura Argenti diese Wohnung aufgrund der Kombination unterschiedlicher Objekte und Materialien, von modernen Technologien mit klassischen Figuren, die ein strukturloses, asymmetrisches Formspiel hervorbringen, als postmodern.<sup>80</sup> Auch die Beziehung der beiden Protagonisten kann ihm zufolge als eine postmoderne Liebe verstanden werden, die sich beispielsweise durch ein von Konsum bestimmtes Machtspiel, durch eine Fetischisierung der Körper mittels unterschiedlicher Medien, wie Videokameras oder Bildschirme, oder durch eine Produkt-Werdung der Liebe auszeichnet.<sup>81</sup> Die Betonung dieses finalen Produktcharakters der Beziehung ist ein sehr abstrakter Höhepunkt des Films, wenn Maria und Paulo plötzlich im Liebesakt vom Apartment in eine durch buntes, flackerndes Neonlicht beleuchtete Wüste gelangen, die zum Ort einer seltsamen Seifenwerbung wird, die Paulo aus dem Off kommentiert:

»Was ist Liebe? Was ist Begierde? Die Liebe, die Romeo und Julia, Abaelard und Heloisa, Ödipus und seine Mutter vereinte. Mit den seltensten Extrakten haben wir die Seife *Eu Te Amo* geschaffen, in den Aromen Jasmin, *rêve d'amour* und *american alpine*. *Eu Te Amo*, der Romeo unter den Seifen. Jetzt in neuer Verpackung.«<sup>82</sup>

In ihrer finalen Vereinigung werden Maria und Paulo, beziehungsweise die Essenzen ihrer Liebe in unterschiedlichen Aromarichtungen, selbst zu einem käuflichen Objekt

80 Vgl. Pedro Augusto Fontoura Argenti: »Eu te amo«. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, Bachelorarbeit an der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 2010, <http://goo.gl/kaXPbv>, S. 56.

81 Vgl. ebd., S. 65ff.

82 Übersetzung M. S.: »O que é o amor? O que é o desejo? O amor que uniu Romeu e Julieta, Abelardo e Heloísa, Édipo e sua mãe. E foi com as mais raras essências que fizemos o sabonete *Eu Te Amo*, nas essências jasmim, *rêve d'amour* e *american alpine*. *Eu Te Amo*, o Romeu dos sabonetes. Agora em nova embalagem.«

der Begierde – wobei man in der formalen Überhöhung auch von einer Anti-Werbung sprechen könnte.<sup>83</sup> Aber auch an anderen Stellen werden sie und ihre Körper als Formen und Träger künstlerischer, medialer, televisiver, videografischer und filmischer Umstände reflektiert: beispielsweise, wenn sich die beiden mit Farben bedecken und eng umschlungen mit ihren Körpern eine Wohnungswand bemalen; wenn Paulo zu Beginn wie ein Nachrichtensprecher in die Kamera spricht; wenn sich Maria am Ende mit einem Blick in die Kamera direkt an die Zuschauer wendet und sich bei diesen für die Möglichkeit bedankt, ihre Kunst und ihr schauspielerisches Können in einem Film zeigen zu dürfen; in den abstrakten Liebesakten, die sich zwischen den Körpern und ihren Bildern auf den Schirmen der Installation aus Fernsehern abspielen; oder in der finalen Szene des Films, in der Maria und Paulo in Abendkleid und Frack wie in einer Hollywood-Musical-Romanze singend durch eine nächtliche Fußgängerzone mit beleuchteten Schaufenstern tanzen.<sup>84</sup>

Fontoura Argenti betont, dass diese Bilder, mit denen Jabor das über Bildschirme und elektronische Geräte vermittelte Verlangen und Begehren inszeniert, visionär ist, da es die virtuelle Sexualität der Netzwerkkommunikation des Internets vorausieht, durch welche der Liebe als beständig neu konstruiertes Glücksversprechen eine wichtige Rolle zukommt.<sup>85</sup> Zugleich sei seine postmoderne Gestaltung innovativ und beispiellos, da er nicht die Liebe als menschliche Erfahrung neu erfindet, sondern sie für ein neues Brasilien neuzeitlich verpackt. In dieser frischen Umhüllung wird die befreite, vielseitig künstlerische Liebe zwischen Maria und Paulo, die sich zwischen Prostituiertem und Kunde, Konkubine und Liebhaber, Ehefrau und Ehemann, keiner klaren Identität zuschreiben lassen, zu einem Sinnbild für die politische und soziale Situation am Ende der Diktatur und in Zeiten der Öffnung nationaler wie identitärer Grenzen.

»Die Abwesenheit jeglicher voreingenommenen Identität ist es, die alle Grenzen für die Errichtung einer Liebe öffnet, deren erwirtschaftetes und proportioniertes Vergnügen das einzige wirkliche Kapital ist; im konkreten Fall, das aus den sexuellen Beziehungen. Die postmoderne Liebe ist daher ein Mittel, um der Geißel des Lebens durch die Regeln eines Spiels von Unsicherheiten und Spekulation zu widerstehen.«<sup>86</sup>

- 
- 83 Dieser Höhepunkt wirkt wie eine Mischung aus der Werbesprache in Jean-Luc Godards *PIERROT LE FOU/ELF UHR NACHTS* (FRA/ITA 1965) und der erotischen Wüstenszene in Michelangelo Antonionis *ZABRISKIE POINT* (USA 1970).
- 84 Die Schauspieler Sônia Braga und Paulo César Peréio, aber auch die ehemalige »Miss Brasilien« Vera Fischer und die kurz auftauchende Regina Casé waren zu dieser Zeit bereits berühmte Gesichter. Peréio spielte in Filmen Glauber Rochas, zusammen mit Casé war er auch in *TUDO BEM* zu sehen. Durch die medial bekannten Personen wird der Charakter des Films als postmodernes Erzeugnis wesentlich getragen, wobei sie sich durch ihre Nacktheit – dazu gleich mehr – auch kulturpolitisch positionieren.
- 85 Vgl. P. A. Fontoura Argenti: »Eu te amo«. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, S. 87.
- 86 Ebd., S. 84. Übersetzung M. S.: »A ausência de quaisquer pressuposições identitárias é que abre todas as fronteiras para a instituição de um amor cujo prazer obtido e proporcionado é o capital único e verdadeiro; no caso específico, aquele proveniente das relações sexuais. O amor pós-moderno, portanto, é um meio de resistir ao flagelo da vida através das regras de um jogo de incertezas e especulações.«

Aufgrund dieses sich von jeder Moral befreienden Gestus und mit all seiner Nacktheit lässt sich Jabors Film der *Pornochanchada* zuordnen, einem spezifisch brasilianischen Genre, das sich in den 1970er-Jahren entwickelte. In seiner Definition werden die komischen, burlesken, populären Filme der *Chanchada* der 1940/50er-Jahre mit dem Pornofilm verknüpft, auch wenn es sich nicht um explizit pornografische, sondern vielmehr erotische Filme handelt. Ursprünglich entstand die *Pornochanchada* durch eine Gruppe von Filmemachern, die sich nach der inoffiziellen Region *Boca do Lixo* im Stadtzentrum São Paulos benannte und die sich mit einem marginalen, kostengünstigen, provokanten Kino vor allem auch vom politischen *Cinema Novo* abgrenzen wollte.<sup>87</sup> In der Südregion Rio de Janeiro erlebte dieses Genre bereits durch Neville de Almeida und *A DAMA DO LOTAÇÃO/DIE DAME IM BUS* (BRA 1978) eine Transformation, durch welche die populäre Erotik in das Milieu der Mittelschicht und an die sonnige Küste verlagert wurde. In diesem ersten Film, der gewissermaßen das Subgenre der *Luxus-Pornochanchada* begründete und diese Gattung aus der Marginalität holte,<sup>88</sup> ist bereits Sônia Braga zu sehen, die sich als leidenschaftslose, verheiratete Frau mit sexuellen Abenteuern in der Öffentlichkeit selbst beweisen möchte, dass sie nicht frigide ist. Bereits in diesem Film ist jedoch die emanzipatorische Heldinnenreise, die im Nahverkehr ihre unterdrückte Sexualität erforscht, weniger pornografisch als erotisch provokant. Wie im Falle von *EU TE AMO* handelt es sich weniger um einen Sexfilm als um einen Film über Sexualität und Liebe, der die Nacktheit aus der filmischen Marginalität befreit und sich gegen die Diktatur, gegen ihre kulturelle Zensur und ihre impotente Moral stellt. In *EU TE AMO* wird dieser kulturpolitische, ästhetische Widerstand zu einer Reflexion über die Möglichkeiten von Intimität und Liebe in Zeiten einer ästhetischen Pluralisierung, aber auch einer neuen filmischen Abgeschlossenheit.

In seiner Analyse des Films *DIVA* (FRA 1981, R: Jean-Jacques Beineix) beschreibt Oliver Fahle, wie im postmodernen Film durch die Emanzipation der visuellen Aufmachung, von heterogenen Dingen und des Designs, die zu den eigentlichen Protagonisten werden, zum einen entsemantisierte Oberflächen in den Vordergrund rücken, zum anderen die Bilder einen neuartigen, immanenten Status erhalten.<sup>89</sup> Durch diesen kommt es zu einer neuen Konfiguration des visuellen Raums, in dem die Bilder, Geschichten, Motive, Texte immer schon Teile des filmischen Universums sind, und nicht einer Wirklichkeit, die irgendwo im Außerhalb liegt. Aufgrund eines solchen filmischen Binnensinns lässt sich *DIVA* als ein Meta-Film begreifen.<sup>90</sup>

Das Apartment in *EU TE AMO* lässt sich demnach ebenfalls als ein postmoderner, selbstreferentieller, filmischer Binnenraum bezeichnen, in dem aus einem Fundus an vorhandenen, mediatisierten Formen, Stilen oder Verhaltensweisen geschöpft wird.

87 Zur Einführung in die *Pornochanchada* siehe Nuno César Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP 2006, S. 139ff. Siehe hierzu auch meine Ausführungen in der Analyse von *O CHEIRO DO RALO*.

88 Vgl. P. A. Fontoura Argenti: »Eu te amo. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, S. 18.

89 Vgl. Oliver Fahle: »5. Vorlesung: Postmoderne und Diva (Jean-Jacques Beineix, F 1980)«, Der Film der Zweiten Moderne, Vorlesung an der *Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Sommersemester 2005, <http://goo.gl/ryvz57>

90 Vgl. ebd., S. 32ff.

Dabei geht es nicht mehr darum, die Handlungen im Inneren auf eine gesellschaftliche Realität Brasiliens im Außen zu beziehen. In dieser mit verschiedenartigen Dingen angefüllten Wirklichkeit des Films beziehen sich Bilder einer weiteren Medienkultur immer schon auf andere Bilder, auf das Fernsehen, Video, Malerei oder Skulpturen. Paulos Wohnung ist in ihrer Abgeschlossenheit jedoch ein besonderer filmischer Binnenraum, da Maria und Paulo zum einen architektonische, zugleich aber filmästhetische Grenzen bewohnen. Wenn nach Fahle im postmodernen Film ein Außen der filmischen Wirklichkeit verloren geht, so ist es interessant, dass letztlich im Höhepunkt dieser Liebesgeschichte die Protagonisten im finalen Sexualakt das Apartment verlassen und sich in einer Neonwüste räkeln. Auch dieser Ortswechsel, der zugleich mit der Werbetermine ein Formatwechsel ist, kann als Selbstreferenzialität filmischer Bilder gedeutet werden. Im Kontext der Bilder der Enge spielt es allerdings eine entscheidende Rolle, dass sich in der Zuspitzung des Formenspiels letztlich ein eigenartiger Ausweg aus dem Apartment ergibt, der diesen sonderbaren Binnenraum wandelt und der schließlich dazu führt, dass Maria und Paulo als Filmfiguren durch die Straßen tanzen. Während in den bisher besprochenen Bildern der Enge den filmischen Wirklichkeiten Grenzen gesetzt waren – durch das Meer oder durch die Wände der Wohnungen –, so wird in *EU TE AMO* der postmoderne Binnenraum als einer sichtbar, in dem die Protagonisten nach einer Verdichtung heterogener Formen über formale Auswege das Apartment verlassen können. In einer historischen Situation, in der Brasilien eine Öffnung der nationalen, ökonomischen, sozialen und kulturellen Grenzen erwartete, ermöglicht der postmoderne filmische Binnenraum seinen Figuren zugleich einen neuartigen medialen Lebensraum jenseits der bisherigen ästhetischen Limitationen.

Während bereits in den zuvor erwähnten Werken ein filmisches Bewusstsein für die Konstruktion der Enge aus schon vorhandenen Bildern, Referenzen, Formen und Stilen beschrieben werden konnte und die Figuren sich immer auch durch filmische – und nicht etwa durch natürliche, unvermittelte, reale – Räume bewegten, so erlangen die Bilder der Enge im postmodernen Apartmentfilm eine neue Qualität. Die selbstreferenzielle Gestaltung des Binnenraums in *EU TE AMO* hat den Charakter eines Meta-Films, das heißt, er erschafft eine eigene Wirklichkeit, zu der es keine äußere Wirklichkeit mehr gibt, in welcher neben den Figuren die Dinge, das Dekor, die Oberflächen zu gleichwertigen Protagonisten werden. Das, was man in diesem Film noch als spezifisch brasilianisch bezeichnen könnte, ist nun verdichtet mit einem globalen, medialen, ästhetischen Referenzkosmos, in dem nicht mehr schlicht ausgewählte Vorbilder separiert und formale Merkmale einfach einer Vorliebe des Regisseurs zugeschrieben werden können.<sup>91</sup> Wichtig ist jedoch, dass dabei mediale Übergänge sichtbar werden, in denen beispielsweise die Liebesbeziehung zwischen Maria und Paulo als eine multimedial vermittelte wahrnehmbar wird und sich das Begehren der Figuren über verschiedenartige Formen erstreckt. In ihrem affektiven Verhältnis erlangen die Protagonisten mediale Fähigkeiten, die es ihnen vielleicht nicht erlaubt dem Bilderkosmos zu entfliehen, aber zumindest der Begrenztheit des Apartments, um in einer Art körperlicher wie ästhetischer Synthese einen abstrakten, »essentiellen« Zustand zu erreichen.

91 Wie z.B. der deutsche Expressionismus bei Peixoto, Eisenstein bei Rocha oder Antonioni bei Khouiri.

Diese formale Perspektive, die in einer Art ästhetischen Transgression aus der Enge des Apartments führt, ist entscheidend, denn sie bietet einen neuartigen Fluchtpunkt. Die Protagonisten bewohnen nicht nur einen abgeschlossenen Raum, ein Apartment, sondern im begrenzten Innen- und filmischen Binnenraum eröffnet sich durch die affektive, mediale Konstellation eine neue Wahrnehmung und Wirklichkeit.

### 5.3.4 Andere Engen

Die Geschichte der brasilianischen Bilder der Enge müsste anhand weiterer Werke und Betrachtungen vervollständigt werden. Neben den in diesem Buch ausgewählten gibt es andere Filme, die in einer detaillierteren Historiografie sicherlich noch eine ausführlichere Beschreibung verdient hätten.

Direkt im Anschluss wäre da erneut Jabor zu nennen, der mit *EU SEI QUE VOU TE AMAR/LOVE ME FOREVER OR NEVER* (BRA 1986) eine Art Fortsetzung von *EU TE AMO* drehte, in der sich wieder ein von der Welt abgeschiedenes Paar in einem Apartment und in einer expressiven *talking cure* mit sich selbst auseinandersetzen muss; wobei er jedoch leider nicht an die eigene ästhetische Innovation seiner Apartmentreihe anschließen konnte.

Der Einbruch und der Einfluss von Ästhetiken und Produktionsweisen verschiedener Medien wird auch in anderen Filmen thematisiert. In den 1990er-Jahren sind es beispielsweise *UM CÉU DE ESTRELAS/A STARRY SKY* (BRA 1996, Tata Amaral) und *COMO NASCEM OS ANJOS/HOW ANGELS ARE BORN* (BRA 1996, R: Murilo Salles), in denen die Berichterstattung des Fernsehens zum einen private Auseinandersetzungen, zum anderen einen sozialen Konflikt belagert und dramatisiert. In beiden Fällen wird jedoch kenntlich gemacht, wann es sich um Bilder des Films und wann um die des Fernsehens handelt, sodass sich die Einschlussituationen inszenatorisch und ästhetisch relativ überschaubar gestalten. Einige weitere Filme wie *CÃO SEM DONO/STRAY DOG* (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Ciasca) oder *NOME PRÓPRIO/CAMILA JAM* (BRA 2007, R: Murilo Salles) erzählen von urbaner Vereinsamung in den eigenen Wänden und von komplizierten Beziehungsgeschichten; letzterer versucht dabei Bilder für die Auswirkungen der digitalen Sphäre auf das Sexualverhalten einer experimentierfreudigen Bloggerin zu finden und holt das flüchtige Begehren und den eigenen Internetvoyeurismus nicht nur in den privaten, sondern auch in den filmischen Raum. Andere Filme halten sich von der Thematisierung neuer Medien, von modernen oder modernistischen Stilen fern und schaffen vielmehr im Anschluss an ein experimentelleres, poetisches Kino Apartmentfilme, in denen sich eigentümlich theatrale, performative, diskursive, affektive Choreografien entwickeln. Hier sticht *FILME DE AMOR/A LOVE MOVIE* (BRA 2003) von Júlio Bressane hervor, in dem sich in einer sinnbildlichen Ménage-à-trois zwei Frauen und ein Mann – die entsprechend des variierten Mythos der drei Musen Liebe, Schönheit und Lust repräsentieren sollen – in einer kleinen städtischen Wohnung treffen, um ausschweifend zu reden, zu trinken und sich in eigenwillig traumhaften Bildern zu begehren; wobei am Ende nicht klar ist, ob sich der gesamte Film nicht nur in einer flüchtigen Begegnung als sonderbare, kollektive Vorstellung in den Köpfen der Protagonisten ereignet hat. Um größere, aber ebenfalls poetische Gemeinschaften geht es in *MALDITA COINCIDÊNCIA/VERDAMMTER ZUFALL* (BRA 1979, R: Sergio Bianchi) und *OS RESIDENTES/THE*

RESIDENTS (BRA 2010, R: Tiago Mata Machado), die eigenartige Formen von künstlerischen Kommunen zeigen. All diese Werke, die in der Tradition von LA CHINOISE/DIE CHINESIN (FRA 1967, R: Jean-Luc Godard) weniger von einer kontinuierlichen Handlung vorangetrieben werden, sondern eher experimentell durch ästhetische Fragmente und thesenhafte Dialoge, zeichnen sich durch heterotopische Räume aus,<sup>92</sup> da sie in urbanen, brüchigen brasilianischen Architekturen von künstlerischen, sozialen und poetischen Zwischenzonen erzählen.

Aufgrund des speziellen Fokus auf ganz bestimmte Architekturen der Bilder der Enge fallen auch weitere Filmformen, einzelne Regisseure und Gattungen konzeptuell aus dem Rahmen. Ich werde nicht über Filme sprechen, deren Handlungen sich allein in institutionell begrenzten Orten und in Überwachungsdispositiven wie Gefängnissen oder Psychiatrien ereignen. Hier gibt es sowohl im Spiel- wie im Dokumentarfilm einige bekannte Werke, wie beispielsweise BICHO DE SETE CABEÇAS/BRAINSTORM (BRA 2000, R: Laís Bodanzky), CARANDIRU (BRA 2003, R: Héctor Babenco) oder O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO/PRISONER OF THE IRON BARS (BRA 2003, R: Paulo Sacramento). Zugleich werde ich auch nicht weiter auf Verengungen im Sinne sozialer Ausweglosigkeiten eingehen, wie sie beispielsweise im Dokumentarfilm ÔNIBUS 174/BUS 174 – GEISELDRAMA IN RIO (BRA 2002, R: José Padilha/Felipe Lacerda) auftreten, wenn in der Nacherzählung sozialer und politischer Umstände alle narrativen Linien auf die verfahrenere Situation des Straßenjüngens Sandro Barbosa do Nascimento in einem von ihm entführten Bus zulaufen.<sup>93</sup> Da sich die Bilder der Enge vor allem in anderen sozialen Schichten ausbilden, so meine Behauptung, werde ich ebenfalls nicht näher auf den Favela-Film eingehen, auch wenn sich in Bildern dieser besonderen brasilianischen Armenviertel punktuell Ästhetiken verorten lassen, die als dicht bezeichnet werden können.<sup>94</sup>

In der Konzentration auf fiktionale Handlungen – wobei O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG von Beto Brant mit seiner dokumentarischen Ästhetik diese Eingrenzung auf experimentelle Weise aufbricht und reflektiert – möchte ich jedoch zumindest kurz einen Regisseur aufrufen, der in einigen seiner Dokumentarfilme wie kein anderer Innenräume verschiedener Wohnlagen der brasilianischen Gesellschaft erfasst hat. So hat Eduardo Coutinho in SANTO FORTE/THE MIGHTY SPIRIT (BRA 1999) und BABILÔNIA 2000

92 Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46.

93 In seinen Ausmaßen als markantes Medienspektakel, begleitet von einem Versagen der Polizei und der Presse, ist diese Entführung eines Busses der Linie 174, die sich am 12. Juni 2000 im Zentrum von Rio de Janeiro ereignete, mit der Geiselnahme von Gladbeck im August 1988 vergleichbar.

94 Siehe hierzu die bereits erwähnten Raumkonzepte einer »Ästhetik der Dichte«, die Oliver Fahle anhand von CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD (BRA 2002, Fernando Meirelles/Kátia Lund) entwickelt hat: 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. Vgl. dazu auch die Analyse dieses Films in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder (= Serie moderner Film, Bd. 7)*, Weimar: VDG 2009, hier: S. 79. Zum Favela-Film siehe ebd., S. 64ff. Auch TROPA DE ELITE/ELITE SQUAD (BRA 2007, R: José Padilha) ist hier erwähnenswert, der soziale und politische Verstrickungen des Drogenhandels in Rio de Janeiro thematisiert.

(BRA 1999) in flüchtigen Begegnungen und spontanen Interviews Einblicke in das Leben von Favela-Bewohnern festgehalten oder in *EDIFÍCIO MASTER* (BRA 2002) persönliche Geschichten von Vertretern der unteren Mittelschicht in einem Wohnkomplex des wohlhabenderen Stadtteils Copacabana in Rio de Janeiro.<sup>95</sup> Sowohl in der Favela als auch in der Südzone der Stadt werden im Hintergrund der emotionalen Porträts Räume sichtbar, die zweifellos wenig geräumig, klein und eng sind. Vor allem in den schmalen Apartments der Mittelschicht, in denen die Kamera aufgrund des Platzmangels nah an die Gesichter heranrücken muss, werden Ausschnitte der Wohnungen wie zugleich die Bilder durch ihre Kadrierungen zu intimen Zellen. Dabei liegt Coutinhos Fokus insbesondere auf den Erzählungen der interviewten Personen und nebenbei auf der Sichtbarmachung dieser Begegnung zwischen ihnen und ihm und seinem Filmteam, jedoch weniger auf einer Herausarbeitung der räumlichen Enge als ein ästhetisches Konzept oder eine filmische Frage.

Ähnlich verhält es sich auch mit Cao Guimarães, der in *RUA DE MÃO DUPLA* (BRA 2002), ein videokünstlerischer Dokumentarfilm, seine Protagonisten mit Handkameras ausstattet, damit diese ihren Aufenthalt in den Wohnungen fremder Menschen aufnehmen.<sup>96</sup> Auch hier haben wir es mit einem Apartmentfilm zu tun, der in seiner Inszenierung der visuellen Lebensbedingungen der Anderen als eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit brasilianischen Architekturen gesehen werden kann; wobei letztlich die Erfahrungsberichte der Protagonisten und das gesprochene Wort im Mittelpunkt stehen und weniger eine ästhetische Reflexion durch die Kameraarbeit oder die Montage.

Es ist verlockend, anhand der hier getätigten Zusammenstellung und Verknüpfung von Filmen verschiedener Genres und Epochen, vom avantgardistischen zum modernen bis zum postmodernen Film, den historischen Horizont selbst als eine Verengung wahrzunehmen. Ich möchte jedoch in diesem Versuch einer Perspektivierung die Verkettung von Gemeinsamkeiten nicht allzu zwingend systematisch oder geradlinig begreifen, sondern vielmehr die Heterogenität dieser Filme hervorheben, welche die Enge zu unterschiedlichen Zeiten und Bedingungen jeweils auf eigene Weise reflektieren. Mir ist bewusst, dass die Auswahl der in diesem historischen Abriss besprochenen Filme lückenhaft oder einseitig erscheinen könnte. Von Peixoto zu Rocha und Khouri habe ich fragmentarisch einen sehr spezifischen politischen Diskurs aufgerufen; aber auch durch die Apartmentfilme von Jabor mag diese Epochen umfassende Montage möglicherweise zu sehr wie eine Akzentuierung einzelner Autorenfilmer anmuten. Darüber hinaus ging es mir jedoch in den einzelnen Beispielen, von den Bildern des Meeres bis zu denen anderer Medien, letztlich vielmehr um eine spezifische Dialektik zwischen Innen und Außen, zwischen Innenräumen und anderen Zonen und Sphären, die sich in der formalen Geschlossenheit und durch die filmästhetische Verengung eröffnen.

Auf der einen Seite soll hier nicht der Eindruck entstehen, die Bilder der Enge wären eine Angelegenheit von wenigen Filmemachern; auf der anderen erscheint es mir jedoch wichtig zu betonen, dass es die persönliche Beschäftigung einzelner Regisseure

95 Zur Einführung in die Filme von Eduardo Coutinho siehe Consuelo Lins: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora 2004.

96 Für eine Beschreibung dieses amateurhaften künstlerischen Dispositivs siehe Consuelo Lins: »Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea«, <http://goo.gl/wNemHz>

mit brasilianischen räumlichen Verhältnissen und mit filmischen Architekturen unterschiedlicher Ausformungen ist, durch welche diese Bilder der Enge zu bestimmten Zeiten sichtbar werden. Heitor Dhalia, Fernando Meirelles, Beto Brant und Kleber Mendonça Filho sind gegenwärtige Persönlichkeiten des brasilianischen Kinos, die in der deutschen Filmwissenschaft bisher kaum bis gar nicht beachtet wurden. Daher ist es mir ein Anliegen, neben den ausführlichen Analysen ihrer Filme, diese auch kurz in den einzelnen Œuvres der Regisseure zu verorten. An mancher Stelle nehme ich daher Bezug auf Vorarbeiten, die mir für die Hervorhebung der individuellen Zugänge zur filmischen Enge aufschlussreich erscheinen. So beispielsweise im Falle von Meirelles, der in seinen Filmen eine globale Ästhetik urbaner Räume weiterentwickelt; oder bei Brant, der die räumliche Abgeschlossenheit als urbanes Phänomen, aber vor allem als ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Schauplätze, künstlerischer Dispositive und filmischer Zonen beleuchtet.

Die ausgewählten Filme zeichnen sich zudem dadurch aus, dass sie nicht nur national bekannt sind, sondern dass sie durch ihre Teilnahme an Filmfestivals, und beinahe alle auch durch Auszeichnungen, internationale Bekanntheit erlangen konnten, auch wenn einige berühmter sind als andere, wie *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und *O SOM AO REDOR*, die eine deutlich größere Reichweite hatten.

Ein weiteres Argument, weshalb ich mich gerade für diese und nicht für andere Filme entschieden habe, ist, dass sich nach meinen Sichtungen und ersten Beobachtungen insbesondere zwischen ihnen die Gemeinsamkeiten und Definitionen der Bilder der Enge herauskristallisierten, die ich im vorherigen Kapitel beschrieben habe.

In einer ausführlicheren Betrachtung der brasilianischen Filmgeschichte könnte man sicherlich noch genauer auf die Entwicklungslinien des Experimentalfilms von Peixoto bis zur experimentellen Videokunst der Gegenwart eingehen. Neben dem *Cinema Novo* wäre das *Cinema Marginal* mit einem Filmemacher wie Rogério Sganzerla auch eine gründlichere Untersuchung wert;<sup>97</sup> ebenso kurzzeitige Gruppierungen von Filmen, wie beispielsweise die postmodernen, urbanen ›Nacht-Filme‹ der 1980er-Jahre aus São Paulo;<sup>98</sup> insgesamt kommen natürlich nicht nur die marginalen, sondern allgemein die Filme der Minderheiten zu kurz; nicht nur die Werke über und aus den Favelas, sondern auch beispielsweise die der indigenen Bevölkerung. Die natürliche Enge des Amazonas-Regenwaldes wäre möglicherweise ebenfalls ein Ansatz, aber es wäre ein anderer als der, den ich hier verfolge. Die sehr spezifische Kritik am studentischen Filmgeschehen diente mir nur als ein kurzer, passender Einstieg, obwohl universitäre wie unabhängige Filmemacher und Produktionskollektive in den letzten Jahren von der brasilianischen Filmwissenschaft detaillierter erfasst wurden und über die hiesige Festivallandschaft in vielen Städten Sichtbarkeit erlangten.<sup>99</sup> Im Bereich des hier ausgeklammerten Dokumentarfilms gibt es schließlich auch Filme, die sich mit den abgeschlossenen Wohnsiedlungen, mit Gated Communities oder mit den luxuriösen Apart-

97 Siehe hierzu die Analyse von O CHEIRO DO RALO.

98 Siehe hierzu Renato Luiz Pucci Jr.: *Cinema brasileiro pós-moderno. O neon-realismo*, Porto Alegre: Editora Sulina 2008.

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

ments der Oberschicht beschäftigen, wie zum Beispiel *UM LUGAR AO SOL/HIGH-RISE* (BRA 2009) von Gabriel Mascaro. Ebenso erschien mir lange Zeit ein ungewöhnlicher Spielfilm wie *NOSSO LAR/ASTRAL CITY: UNSER HEIM* (BRA 2010, R: Wagner de Assis) unbedingt relevant, um in dieser fiktiven Vision eines jenseitigen Brasiliens der Mittelschicht zum einen auf eine neuartige filmische Inszenierung der modernen Architektur Oscar Niemeyers eingehen zu können, wie zum anderen auf die abgeschlossenen Räume einer spiritistisch-religiösen Filmproduktion.<sup>100</sup> Die Einengung und Zuspitzung all der möglichen Bilder auf genau diese wenigen hier ausgewählten birgt die Gefahr einer zu engen Wahrnehmung und von blinden Flecken – aber genau von derartigen Gefahren erzählen auch diese Bilder der Enge.

---

100 2010 kam es zu einer Reihe von Spiritismusfilmen um das berühmteste brasilianische Medium Chico Xavier alias Francisco Cândido Xavier, der in diesem Jahr hundert Jahre alt geworden wäre. Diese kleine Welle begann mit dem gleichnamigen Film *CHICO XAVIER* (BRA 2010, R: Daniel Filho), es folgten *NOSSO LAR/ASTRAL CITY: UNSER HEIM* (BRA 2010, R: Wagner de Assis), der auf einem von Xavier psychografierten Buch basiert, und *AS MÃES DO CHICO XAVIER/THE MOTHERS OF CHICO XAVIER* (BRA 2011, R: Glauber Filho/Halder Gomes). Vor allem *NOSSO LAR* ist aufgrund seiner Inszenierung einer jenseitigen, abgeschlossenen Wohnsiedlung, die architektonisch sehr an die Hauptstadt Brasília erinnert, sehenswert.

## 6. O CHEIRO DO RALO/DRAINED (2006, Heitor Dhalia)

---

»C'est merveilleux le cinéma. On voit des femmes, elles ont des robes. Elles font du cinéma, crac on voit leur cul.«

LE MÉPRIS (1963)

»Il y avait la civilisation athénienne, il y a eu la Renaissance, et maintenant on entre dans la civilisation du cul.«

PIERROT LE FOU (1965)

»Ich wollte neben diesem Arsch alt werden.«<sup>1</sup>  
O CHEIRO DO RALO (2006)

Heitor Dhalias zweiter Spielfilm ist sicherlich ein kleiner, schon aufgrund seiner Form. Es handelt sich um eine schwarze Komödie, international weniger bekannt und auch in Brasilien bisher in keiner Publikation namhafter Filmwissenschaftler zu finden. Seine Eigenartigkeit und gewisse Schrulligkeit lassen ihn möglicherweise zu Unrecht banal erscheinen. Kulturwissenschaftlich geschulte Betrachter könnten jedoch zumindest mutmaßen, dass es sich im Falle der Blickkonstellationen und Begehrensstrukturen, die sich inmitten der seltsamen Ökonomie seiner Geschichte entwickeln, um eine ausgefeiltere Darbietung handelt. Trotz einer leicht verständlichen Komik und einer gewissen lustigen Oberflächlichkeit der Handlung geht es in O CHEIRO DO RALO augenscheinlich zugleich um eine Angelegenheit, die den Eindruck erweckt, man müsse psychoanalytische oder philosophische Theorien des Blicks und des Begehrens zurate ziehen, um verstehen zu können, worum es Dhalia in den sonderlichen Wahrnehmungs- und Objektverhältnissen seines Films geht.

O CHEIRO DO RALO basiert auf dem gleichnamigen ersten Roman des Schriftstellers, Comic-Autoren und Schauspielers Lourenço Mutarelli. Im Film ist dieser als ein namenloser Sicherheitsmann zu sehen, der für den Protagonisten Lourenço arbeitet.<sup>2</sup>

---

1 Übersetzung M. S.: »Eu queria envelhecer ao lado dessa bunda.«

2 Siehe auch die Analyse von QUE HORAS ELA VOLTA?/SOMMER MIT MAMÃ (BRA 2015, R: Anna Muylaert). Hier ist Lourenço Mutarelli als der Familienvater Carlos zu sehen.

Zuvor hatte Dhalia in seinem Spielfilmdebüt *NINA* (2004) Fjodor Dostojewskis *Schuld und Sühne* in die Großstadt São Paulo verlegt und die mittellose Punk-Illustratorin Nina der sadistischen, greisen Vermieterin Eulália ausgeliefert. Vorbilder waren dabei sicherlich Roman Polański oder auch David Lynch. Eine Eigenart von *NINA* sind jedoch kurze, schwarz-weiß gezeichnete Gewaltfantasien im Comic-Stil sowie insgesamt eine Szenenauflösung, die ebenso an Comic-Kadrierungen und deren Anordnungen erinnern. Auch *O CHEIRO DO RALO* ist in São Paulo angesiedelt, wobei die Millionenmetropole in den Bildern selbst weder erkannt noch erahnt werden kann. Auch dieser Film ist, wenngleich ohne gezeichnete Sequenzen, von einem gewissen Comic-Stil geprägt, was sicherlich der Zusammenarbeit mit Mutarelli geschuldet ist; wobei dieser Eindruck hier vor allem durch eine formal sehr reduzierte Räumlichkeit, durch eine Flüchtigkeit der Bilder, sowie durch eine Verbindung weniger zusammenhangsloser Orte entsteht, die zum Teil auch an die begrenzten Welten von Grafik- oder *Point and Click*-Abenteuerspielen erinnern. Die Ausgestaltung des Films ist insgesamt sehr bescheiden und wenig prunkvoll. Hinsichtlich der Handlung und ihrer Motive bestehen jedoch zweifellos Verbindungen zu bekannteren filmischen Werken, wie Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963), Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT* (UK/USA 1965) oder auch Michelangelo Antonionis *BLOW-UP* (UK/ITA/USA 1966), was vor allem die Inszenierung des weiblichen Körpers und der Blickanordnungen betrifft. Die sehr überschaubare, reduzierte Wirklichkeit des Protagonisten Lourenço wirkt wie ein Labor für die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem männlichen Begehren, seinem Blick sowie dem weiblichen Körper als begehrtes Objekt – wobei in *O CHEIRO DO RALO* das Verlangen nach einem einzelnen Körperteil im Mittelpunkt steht: nach einem weiblichen Hintern. Zugleich geht es um das Begehren als einen Beobachtungszusammenhang, um ein relationales Bild-Gefüge, in welchem dieser Hintern in Verbindung zu einem unsichtbaren, olfaktorischen Außen steht, dessen Kraft und Ekel den gesamten Film zu durchziehen scheinen und das letztlich zum Abgrund des männlichen Wunsches wird. Das Gesäß einer Frau, der männliche Blick, der Abfluss und die Anwesenheit eines Glasauges – sie alle verengen sich zu einem Teufelskreis, aus dem es für den Protagonisten Lourenço letztlich kein Entkommen gibt.

## 6.1 Der Geruch des Abflusses

Ein Arsch geht die Straße entlang.<sup>3</sup> Die Kamera folgt ihm in Großaufnahme. Dazu sind eine Hawaiigitarre und gemüthlicher, lautmalerischer Scat-Gesang einer Männerstimme zu hören. Die Pobacken sind mit kurzen, eng anliegenden Shorts bekleidet. Über beiden ist deren Stoff mit einem zerteilten Bild bedruckt: blau-weiße Meereswellen, blau-weißer Wolkenhimmel, eine grüne Insel mit Palmen, gelbe Blumen. Der Hintern ist Teil einer Frau. Nackte Oberschenkel, eine straffe nackte Taille. Ihre Arme wippen gleichmäßig beim Gehen. Zwischen den Schritten werden Tafeln eingeschnitten, gelb auf schwarz, mit den Namen von Produktionsfirmen und beteiligten Personen. Die

3 Das portugiesische *bunda* kann mit Hintern übersetzt werden, ich verwende jedoch hier bevorzugt das im Falle dieses Films umgangssprachlich und sexistisch treffendere Wort Arsch.

Kamera folgt stets auf Hinternhöhe, schräg von der Seite an Mauern entlang. Warmes Licht eines Sonnenuntergangs außerhalb des Bildes. Der Hintern betritt einen Imbiss an einer kaum sichtbaren Straßenecke. Er läuft um den Tresen, an welchem wenige Kunden sitzen, und betritt das Innere der Theke. Er bleibt stehen und die dazugehörige Frau bückt sich, um ihre Handtasche in einem Schrank in Bodennähe zu verstauen. Die emporgereckten Pobacken und die aufgedruckte Insel mit Meer erregen Aufmerksamkeit (Abb. 5). Die Kamera schwenkt von ihnen zu einem Mann, der am Tresen sitzt, liest und raucht. Am Ende des Schwenks entspringt zunächst nur ein flüchtiger Blick, ein Emporschauen von der Lektüre, dann ein kurzer Blick zurück auf das Buch – doch sogleich folgt eine entschlossene, faszinierte Betrachtung dieses paradiesischen Panoramas, diese Großaufnahme, zugleich Inselidylle wie strammer Po, der ohne den restlichen Körper zu existieren scheint. Der Beobachter, Lourenço, der Protagonist dieses Films, starrt sichtbar angetan und atmet dabei langsam, erregt. Auf seinen Blick folgt der Titel des Films als ein symmetrisch gestaltetes Logo im Art déco-Plakatstil, mit gelben Linien und Säulen: O CHEIRO DO RALO. In der unteren Hälfte ist ein in das Design des Logos integrierter, halber Augapfel zu sehen, der animiert nach links, rechts und geradeaus blickt, und der wie dieser gesamte erste Auftritt verrät, welche Körperteile und welche Form der Blickbeziehung im Fokus stehen werden.

Der Film ist in fünf mehr oder weniger dramatische Akte unterteilt, deren Titel das Geschehen lose strukturieren: »Alles was dir das Leben zu bieten hat«, »Ich war in der Hölle und erinnerte mich an dich«, »Das Spiel«, »Absenz«, »Der immense Arsch und mehr nicht«. <sup>4</sup> Der Held Lourenço ist zugleich Erzähler seiner eigenen Geschichte und kommentiert die Szenen beständig aus dem Off, sodass die intimen Wünsche und das egozentrische Weltbild auch introspektiv von ihm selbst formuliert werden. Lourenço ist Einzelunternehmer und besitzt ein dubioses Geschäft, das Kunden durch eine unscheinbare, graue Mauer und Metalltür ohne Außenwerbung betreten können. Sein Unternehmen besteht aus einem geräumigen Wartezimmer mit Rezeption sowie einem etwas zu großen Arbeitszimmer, mit Regalen, Flipperautomat, Sofa, Stühlen und viel Kleinkram; wobei sich an einer Wand Archiv- und Aktenschränke bis unter die Decke stapeln. Hier empfängt Lourenço seine Kunden stets an einem Schreibtisch und sitzt ihnen in den Verkaufsgesprächen auf einem Bürostuhl gegenüber. Er kauft unterschiedlichste Dinge an, die ihm überwiegend von Menschen in finanzieller Notlage vorgelegt werden. Dabei versucht er bei Gefallen eines Gegenstands, einen möglichst niedrigen Preis zu bezahlen, allerdings kommt es selten vor, dass ihm ein Objekt wirklich zusagt. Ein lukratives Geschäftsmodell oder ein nachvollziehbares Motiv seiner Ankäufe sind nicht zu erkennen. Nie interessiert er sich für den finanziellen Wert einer Sache, vielmehr treibt er ein launiges, sadistisches Spiel mit den Verkäufern und empfindet offensichtlich Lust daran, sie und ihre Offerten auf selbstgefällige Weise zu verarschen, ihnen verächtlich kleine Preise anzubieten oder sie arrogant und mit herablassenden Sprüchen aus seinem Laden zu schicken. Er selbst scheint Geld nicht wirklich zu benötigen und kann sich sein Verhalten offenbar leisten. In seinem Rücken, hinter seinem Schreibtisch, befindet sich der Eingang zu einer Toilette, darin ein mysteriöser Abfluss,

4 Übersetzung M. S.: »Tudo o que a vida tem a lhe oferecer«, »Estive no inferno e lembrei de você«, »O jogo«, »Ausência«, »A imensa bunda e mais nada«.

dessen Gestank von Anfang an Thema der Verkaufsgespräche ist (Abb. 8). Lourenço selbst weist seine Besucher beständig darauf hin, dass der Geruch, der vermeintlich den Raum erfüllt, vom Abfluss kommt, um zu verhindern, dass er fälschlicherweise für seine eigene Ausdünstung gehalten werden könnte.

Anfangs wohnt Lourenço mit seiner Verlobten zusammen, in einer Wohnung, deren Charme an den seines Büros erinnert. Es soll geheiratet werden, die Einladungen zur Hochzeit sind bereits beim Grafiker. Doch in der ersten Szene beim gemeinsamen Abendessen gesteht er seiner Partnerin, dass er nichts von diesem Plan hält, nicht heiraten möchte und sie niemals liebte, wie sowieso und allgemein niemanden und selbst seine Mutter nicht. Seine Frau schwankt daraufhin zwischen verzweifelten Lösungsversuchen und hysterischen Attacken. Der emotionslose Lourenço bleibt jedoch stoisch bei seiner Entscheidung gegen die Zweisamkeit. Seine Aufmerksamkeit gilt nun vor allem dem wohlgeformten Arsch der Bedienung, die im Imbiss arbeitet, in welchem Lourenço regelmäßig in seinen Pausen speist. Der erste Kontakt und das Begehren auf den ersten Blick geschehen offensichtlich in der beschriebenen Szene zu Beginn des Films, sodass er zuvor entweder andernorts aß oder den Arsch bislang nicht wahrgenommen hatte. Der Wunsch, diesen Arsch zu besitzen, bleibt daraufhin über den gesamten Film hinweg die einzige, wirklich ernsthafte Motivation Lourenços; nicht die dazugehörige Frau, sondern allein den Arsch möchte er betrachten – was problematisch ist, da der restliche Körper ihn im Verlauf des Films zwar gegen Gefühle, aber nicht gegen Geld hergeben möchte. Nachdem Lourenço schließlich bei seinen Beobachtungen ertappt wird und dem Serviermädchen erklärt, was er von ihr möchte, jagt diese ihn aufgebracht davon und verschwindet. Lourenço spürt sie jedoch mithilfe ihrer Nachfolgerin wieder auf und schafft es, sie von der Aufrichtigkeit seines ungewöhnlichen Begehrens zu überzeugen. Die beiden einigen sich und die Bedienung entblößt schließlich emotionslos ihren Hintern vor ihm in seinem Geschäftszimmer. Lourenço bekommt somit letztlich das, was er sich so sehnsüchtig wünschte – doch beim Anblick des entblößten Körperteils bricht er weinend zusammen, fällt auf die Knie und umarmt es schluchzend. Nach der eher ernüchternden Wunscherfüllung stellt er die ehemalige Kellnerin mit einer gewissen dankbaren Demut als Rezeptionistin in seinem Geschäft ein. Ihr Arsch wurde durch die Enthüllung offenbar entzaubert, denn er spielt daraufhin keine Rolle mehr. An ihrem ersten Arbeitstag lässt sie unwissend eine bekannte, ständig mittellose Stammkundin zu Lourenço ins Zimmer, die mit ihm aufgrund perverser Spielchen noch eine Rechnung offen hat. Die Frau, die im Abspann als ›Abhängige‹ aufgeführt wird, schießt mit einer Pistole auf ihn; und in seiner letzten Handlung, während die frisch angestellte Empfangsdame herbeieilt, robbt er blutend über den Boden seines Arbeitszimmers in die Toilette, um neben dem rätselhaften, stinkenden Abfluss zu sterben. In den letzten Einstellungen des Films ist die fensterlose Fassade des Geschäftsgebäudes mit seiner grauen Metalltür zu sehen. »Und so kommt niemand herein und auch nicht heraus«,<sup>5</sup> sind die letzten Worte Lourenços aus dem Off. Die Hawaiigitarre ist wieder zu hören. Nach einer kurzen Schwarzblende präsentiert sich ein letztes Mal der Arsch in Großaufnahme, aus Lourenços Bürostuhlperspektive; zügig wird der Slip ausgezogen, sodass er

5 Übersetzung M. S.: »E então ninguém entra, e nem sai.«

sich für wenige Sekunden nur für den Zuschauer bewegungslos und splitternackt präsentiert.

## 6.2 Planimetrische Egozentrik

Die Geschichte um Arsch und Abfluss spielt sich zwischen wenigen Orten ab: Lourenços Wohnung mit ihrem engen Hauseingang; sein Büro mit der informationslosen Fassade, Wartezimmer und Toilette; der Imbiss; dazwischen wenige Einstellungen auf einem Parkplatz und in einem Auto. Alle Orte haben gemeinsam, dass sie, auch wenn sie sich außerhalb von Gebäuden befinden, keinen Blick auf ein Außen, auf die Stadt São Paulo ermöglichen. Flache, karge Wände schließen die Bilder und Räume ab und die Verengung dieser egozentrischen Wirklichkeit wird durch Lourenços Erzählstimme verstärkt.

Wiederholt werden zwischen den Orten auch Lourenços Wege vom Büro zum Imbiss und auch zurück gezeigt. Hierbei steht die Kamera frontal vor Mauern oder Hauswänden und Lourenço läuft stets in weiten Aufnahmen von rechts nach links, oder umgekehrt. Dabei lassen vereinzelt allein typisch brasilianische Graffiti-Zeichen auf einen kulturellen Kontext schließen.<sup>6</sup> Durch diese Einstellungen wird der Außenraum als eine Aneinanderreihung von Flächen dargestellt, über denen höchstens blauer Himmel zu sehen ist. Die Straßenszenen bestehen aus zwei Ebenen: Lourenço im Vordergrund, der vor einem Hintergrund vorbeiläuft. Mit David Bordwell kann man diese Einstellungen als »planimetrische« Bilder bezeichnen und als einen prägnanten *look*, der die Flächigkeit und Künstlichkeit der Einstellungen hervorhebt.<sup>7</sup> Bordwell hat dabei auf die Tradition dieses Stils und Aufnahmeverfahrens im europäischen Kino seit den 1960er-Jahren aufmerksam gemacht.<sup>8</sup> Lourenço läuft dadurch nicht einfach entlang der Straßen São Paulos, sondern durch streng kadrierte Ausschnitte, die aneinandergereiht keine Ahnung von Entfernung und Raum geben, sondern beliebig fortsetzbare Scharniere zwischen den Orten bilden. Durch die klaren Rahmungen entstehen eine visuelle Einheitlichkeit und eine formale Abgeschlossenheit der filmischen Wirklichkeit. Diese Homogenität erweckt einerseits den Eindruck, dass die einzelnen Einstellungen zusammengehören, andererseits fehlt ein Zusammenhang, der sie fest miteinander verbindet. Die Straßenbilder geben keine genaue Auskunft über die räumlichen Verhältnisse. Allein Lourenço stellt durch seine Bewegung, von rechts nach links beziehungsweise links nach rechts und parallel zu den Mauern, eine Verbindung zwischen den Fragmenten her und erzeugt den Eindruck, dass er diese nacheinander durchschreitet. Es bleibt dabei unklar, wie weit die Orte voneinander entfernt sind, ob ihr Abstand, der

6 Zu sehen ist *pichação*, das vom Verb *pichar* kommt, was Graffitisprühen oder »über jemanden herziehen« meint; eine Graffiti-Form und -Kommunikation mit der Banden ihre Reviere und teils komplette Straßen und Gebäude überziehen.

7 David Bordwell: »Modelle der Rauminzenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum* (= *Reden über Film*, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17-42.

8 Vgl. ebd. Hier sind vor allem Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders zu nennen.

durch die einzelnen Einstellungen entsteht, nicht vielmehr von Lourenço, von seiner Bewegung und seinen Gedanken abhängt. Auffällig dabei ist, dass er in den sonstigen Szenen hauptsächlich sitzt, auch mal liegt, aber überwiegend aktionsarm ist. Während im Wartezimmer und im Imbiss, die sich durch ihre gekachelten Wände ähneln, teils einige Statisten anzutreffen sind, begegnen ihm auf der Straße keine Passanten, was den Eindruck verstärkt, er gehe auf dem Weg zwischen Büro und Imbiss durch eine verlassene Stadt, die allein um ihn herum existiert und die durch seine Bewegung hervorgerufen wird.

### 6.3 *Cinema Marginal, Boca do Lixo und die Pornochanchada*

Diese räumliche Leere existiert auch in Lourenços übergroßem Büro, wo sich die Dinge um ihn herum, wie durch Zentrifugalkraft verteilt, hauptsächlich an den Wänden befinden. Die Ausstattung der Zimmer wirkt insgesamt sehr theatral, die Einrichtung wie beliebige Requisiten, die für das Geschehen und den Protagonisten keine weitere Funktion besitzen. Eine historische Einordnung der Räume und der Ausstattung ist zum Verständnis der Handlung sicherlich nicht zwingend, doch der *look* der Bilder und vor allem die Kleidung erinnern gewiss nicht zufällig an die 1960er- und 1970er-Jahre,<sup>9</sup> sondern können als bewusste Anspielung und Hommage an eine Zeit verstanden werden, in der in Brasilien Filme aufkamen, deren Ästhetik, Motive und Figuren Dhalia beeinflusst haben könnten.

Ane Carolina Sarmento Pacola und Paulo Biscaia Filho haben in einem Vergleich auf grundlegende Gemeinsamkeiten zwischen der Inszenierung von *O CHEIRO DO RALO* und den Filmen des sogenannten *Cinema Marginal* beziehungsweise der *Boca do Lixo*-Bewegung hingewiesen.<sup>10</sup> Neben der international bekannteren Bewegung des *Cinema Novo*, das ab Ende der 1950er- aufkam und bis Anfang der 1970er- andauerte,<sup>11</sup> entwickelte sich das *Cinema Marginal* ab Ende der 1960er-Jahre in der Metropole São Paulo als eine Art freie, antiintellektuelle, unpolitische Gegenbewegung.<sup>12</sup> Während das *Cinema Novo* zu seiner Zeit über Brasilien hinaus den Diskurs dominierte und auf internationalen Festivals Erfolge feierte, suchten Autorenfilmer, wie unter anderen Ozualdo Ribeiro

- 
- 9 Wäre die Handlung in den 1960er-Jahren angesiedelt, würden allerdings anachronistische Dinge auftauchen, wie z.B. der Computer im Wartezimmer.
- 10 Vgl. Ane Carolina Sarmento Pacola/Paulo Biscaia Filho: »Da Boca do Lixo ao Cheiro do Ralo: Traços do filme de Heitor Dhalia que passeiam pelo Cinema Marginal«, in: *O Mosaico* n° 10, Juli/Dezember 2013, S. 35-49, <http://goo.gl/EfqAZ>
- 11 Zum *Cinema Novo* und seinem prominentesten Vertreter Glauber Rocha siehe Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 11ff.
- 12 Siehe hierzu meinen Vortrag über *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA/THE RED LIGHT BANDIT* (BRA 1968, R: Rogério Sganzerla), der als der erste Film des *Cinema Marginal* betrachtet werden kann; hierbei gehe ich genauer auf die Entstehung dieser Bewegung ein. Martin Schlesinger: »The Red Light Bandit (1968) – Der Angriff des Marginalen auf das übrige Kino«, Vortrag gehalten im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Tropical Underground, Deutsches Filmmuseum Frankfurt*, 30.11.2017, veröffentlicht am 04.12.2017, <http://y2u.be/oYi4ILHkBYE>

Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Walter Hugo Khouri oder José Mojica Marins, nach weniger politischen und akademischen Ansätzen für ein neues brasilianisches Kino.<sup>13</sup> Die Grenzziehung zwischen den Regisseuren des *Cinema Novo* und des *Cinema Marginal* fällt dabei im Falle einiger Filme gar nicht so leicht, denn beide Bewegungen zeichneten sich auf ihre eigene Weise durch ein marginales Dasein aus, was die Produktion oder auch die Distribution anging. Beide Bewegungen produzierten kein industrielles Kino, sondern relativ günstige Filme, die mit wenigen technischen Möglichkeiten gedreht wurden; beiden ging es um die Erschaffung eines originären brasilianischen Kinos, das sich programmatisch gegen das ausländische Importkino, vor allem gegen Hollywood richtete; in beiden Strömungen versuchten Autorenfilmer aus spärlichen technischen Mitteln eigene Ästhetiken zu entwickeln; und in einigen Filmen lässt sich feststellen, dass beide Bewegungen ähnliche Motive verfolgten und gerne Geschichten von Außenseitern erzählten, beziehungsweise von Bevölkerungsgruppen und Milieus am Rande der Gesellschaft oder in ihrem Untergrund.

Auch der kreative Schmelztiegel, die Stätte der Konspiration und der Produktion der neuen Filmemacher aus São Paulo, zeichnete sich durch eine lokale Marginalität aus, denn diese versammelten sich in einem Stadtteil, der inoffiziell als *Boca do Lixo*, als Müll-Mund, bezeichnet wurde.<sup>14</sup> Dieser Müll-Mund war eine Region im Viertel Luz, in der Nähe des Bahnhofs *Estação da Luz*, zwischen der Rua do Triunfo und der Rua Vitória, eine etwas gefährlichere und weniger wohlhabende Gegend. Hier waren vor allem Nachtclubs, Prostitution und die organisierte Kriminalität ansässig, aber es gab eine Bar mit dem Namen *Soberano* (Herrscher, Souverän), in der sich Regisseure, Produzenten, technisches Filmpersonal, Journalisten und Studenten der nahegelegenen Filmschule *Escola Superior de Cinema São Luiz* trafen.<sup>15</sup>

Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre hatte es in São Paulo einige Versuche gegeben, industrielle Filmstudios zu errichten, wie die Studios *Vera Cruz*, *Maristela* oder *Multifilmes*.<sup>16</sup> Teils waren diese Produktionsfirmen in Bahnhofsnähe, um eine schnellere Distribution zu ermöglichen, doch alle Versuche nachhaltige Strukturen aufzubauen, scheiterten und so mussten die Studios nach nur wenigen Jahren aufgrund finanzieller Misserfolge schließen. Durch diese Produktionen gab es jedoch neben den Filmneulingen auch unterschiedliche professionelle, arbeitssuchende Filmschaffende in der Stadt. Ab 1964 mussten sich die Filmemacher aus São Paulo zum einen mit der Militärdiktatur (1964–1985) arrangieren, zum anderen suchten sie nach Wegen, wie sie der dominanten amerikanischen Popkultur und der ausländischen Kulturindustrie eigene Produktionen

13 Auch wenn ein Teil dieses Kinos *Cinema Marginal* getauft wurde, so muss man betonen, dass die Regisseure sich selbst nicht als einheitliche Gruppierung wahrnahmen und sich auch nicht absichtlich als marginal bezeichneten oder bewusst marginalisierten; auch sie wollten ihre Filme in Kinosälen zeigen und bestenfalls kommerzielle Erfolge erzielen. Ich kann hier nicht ausführlicher auf die gesamte Entwicklung des Kinos der *Boca do Lixo*-Bewegung eingehen, die ab Ende der 1960er-Jahre aufkam, in den 1970ern eine kommerzielle Blütezeit erlebte und 1982 endete. Für eine umfassende Einführung siehe Nuno César Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP 2006.

14 Vgl. ebd., S. 21ff.

15 Vgl. ebd., S. 27.

16 Vgl. ebd., S. 22ff.

entgegenzusetzen und vor allem ein junges brasilianisches Publikum erreichen konnten. Dabei war den neuen Regisseuren das autoritäre und zensierende Militärregime teilweise behilflich, da es 1966 das *Instituto Nacional de Cinema (INC)* gründete, eine Institution, die in den Filmmarkt intervenierte und protektionistisch die Produktion sowie Distribution von brasilianischen Filmen im In- und Ausland förderte. Ab 1970 wurde dieses Institut dann mit den gleichen Zielen vom staatlichen Unternehmen *Embrafilme* abgelöst, wobei die Hauptinteressen des Staates primär in der filmischen Dokumentation der Modernisierung des Landes, in Propaganda und Bildung lagen.<sup>17</sup>

Während einige politische Autorenfilmer des *Cinema Novo*, wie beispielsweise Glauber Rocha, ins Exil gehen mussten, weil sie sich in der Öffentlichkeit und auf internationalen Festivals zu sehr gegen die Diktatur positionierten, so fanden die Filmemacher aus São Paulo eine filmische Nische, die ihnen der Staat gewährte und in der es zugleich keine Konkurrenz auf dem brasilianischen Markt gab,<sup>18</sup> und diese lukrative Nische waren erotische Filme, beziehungsweise erotische Komödien unterschiedlicher Genres.<sup>19</sup> Nach Nuno Cesar Abreu lässt sich der Großteil des Kinos des *Boca do Lixo* auf eine simple Formel reduzieren: »billige Produktion + Erotismus + reizvoller Filmtitel«. <sup>20</sup> Viele der Regisseure aus São Paulo konnten mit diesem einfachen Rezept den Geschmack einer größeren Masse treffen und ein populäres brasilianisches Kino schaffen, das von der Zensur aufgrund der weniger regimiekritischen Geschichten großzügiger behandelt wurde und das zudem an den Kinokassen Gewinne erzielen konnte. Dies gelang hauptsächlich durch ein kommerzielles Kino der Imitation, das heißt, man orientierte sich an erfolgreichen internationalen Produktionen und an Genres, die mit einfacheren Mitteln brasilianisiert, adaptiert und ästhetisch kannibalisiert wurden.<sup>21</sup> Beliebt waren beispielsweise der italienische Spaghetti-Western, Krimis, Horror-, Kung Fu- oder Action-Filme, wobei Gewalt eine wichtige Rolle spielte, wenn es um marginale Schurken und Anti-Helden ging; jedoch nicht um eine politisch motivierte, widerständige Brutalität, sondern um eine schlichte Provokation durch genrespezifische Gewaltexzesse. Ein wichtigeres Merkmal war dabei jedoch die Parodie, eine humorvolle und ironische Brechung von Genreelementen, die in einen brasilianischen Kosmos übertragen wurden; und zusammen mit dem verlockenden Erotismus entwickelte sich daraus das kommerziell erfolgreichste Phänomen der brasilianischen Filmgeschichte: die *Porno-*

17 Vgl. ebd., S. 38.

18 Im Dezember 1968 verschärfte das Militärregime die Kontrolle und Zensur durch das Dekret *Atto Institucional Número Cinco (AI-5)*, durch welches die Presse, das Fernsehen, Musik, Kino und Theater schon aufgrund kleinster Gründe und mit vagem Verdacht zensiert werden konnten, wenn eine Subversion der Moral oder der guten Sitten festgestellt wurde.

19 Vgl. N. C. Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, S. 37ff. sowie S. 139ff.

20 Vgl. ebd., S. 38. Übersetzung M. S.: »produção de baixo custo + erotismo + título apelativo«.

21 Hier nur ein kurzer Hinweis auf die Idee eines kulturellen Kannibalismus, der die brasilianische Moderne, tropikalistische Künstler und Musiker sowie einige Filmemacher des *Cinema Novo* wie des *Cinema Marginal* inspirierte. Siehe hierzu das grundlegende Manifest von Oswald de Andrade: »Anthropophagisches Manifest«, in: ARCH+ 190: *Stadtarchitektur São Paulo. Ausblick auf ein soziales Raumkonzept*, Aachen: Arch+ Verlag GmbH 2008, S. 30–33. Siehe auch: Peter W. Schulze: *Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld: transcript 2015.

*chanchada*.<sup>22</sup> Unter diesem Begriff wurden ab Anfang der 1970er-Jahre unterschiedliche Genres mit erotischen und komischen Elementen zusammengefasst. In ihrem Aufbau war die *Pornochanchada* zum einen von italienischen Episodenkomödien beeinflusst – meistens drei Episoden –, zum anderen von der *Chanchada*, den populären, billig produzierten brasilianischen Komödien der 1940/50er-Jahre.

Obwohl hier der Begriff Porno auftaucht, handelt es sich nicht um pornografische Werke, sondern vielmehr um Geschichten, die erotische Situationen, Verführung, Voyeurismus und Sinnlichkeit zur Schau stellen – und die vor allem den weiblichen Körper zum Zentrum des Spektakels machen, um einen doch eher männlichen Blick zu befriedigen. Die Kritik sah in der *Pornochanchada* einen unpolitischen Eskapismus, der kulturell wertlos und zudem misogyn, sadistisch, konservativ und patriarchal war. Wohlwollendere Stimmen meinten, dass es sich dabei um eine verspiegelte Auseinandersetzung mit der Gesellschaft und ihren sexuellen Erfahrungen handle. Diese erfolgreichen Komödien wurden jedoch als erotischer verkauft als sie es letztlich waren und so wurde die tatsächliche, explizite Pornografie schließlich auch zum Problem für die *Pornochanchada*, da in den 1980er-Jahren günstige amerikanische Hardcore-Produktionen den Markt überschwemmten, die brasilianischen Filmemacher qualitativ nicht mithalten konnten und auch narrativ keine Antworten auf diese fanden. Aber auch die internationale Finanzkrise, die sogenannte ›Lateinamerikanische Schuldenkrise‹ oder auch ›Lateinamerikakrise‹, und ihre Auswirkungen auf den Filmmarkt trugen dazu bei, dass die Zeit der *Pornochanchada* um 1982 endete.<sup>23</sup>

Zwar wurde das Etikett *Pornochanchada* von Kritik und Presse überwiegend abwertend, oberflächlich und verallgemeinernd für alle möglichen Filme unterschiedlicher Genres verwendet, doch bildeten sich narrative und ästhetische Kennzeichen heraus, von denen ich hier nur einige nennen möchte: Das wäre, erstens, die Etablierung von Klischees und Stereotypen, wie Figuren, die immer wieder auftauchten: der männliche Eroberer, Schurke und Scheißkerl – der sogenannte *cafajeste* –, die begehrte Jungfrau, die unbefriedigte Hausfrau, der affektierte Homosexuelle oder die Prostituierte. Zweitens gelang es dem *Cinema Marginal* und dem *Boca do Lixo*-Kino ein Starsystem zu etablieren, insofern einige Darstellerinnen als Sexsymbole eine Popularität erreichten, die mit der von Stars aus höher budgetierten Filmen und aus dem Fernsehen vergleichbar war. Drittens war bei all den Genrereferenzen, den Stereotypen und den schönen Frauen die Kohärenz der Geschichten oftmals nicht so wichtig. Die Filme zeichneten sich nicht selten durch fragmentarische, episodenhafte Erzählweisen aus, bei denen auch die Dialoge teils nebensächlich wurden. Und viertens wurden die Filme oft nachvertont, das heißt, es wurden Dialoge nachsynchronisiert, oftmals auch Voiceover-Erzähler eingesetzt sowie bei erotischen Szenen durch das Hinzufügen von Geräuschen – wie beispielsweise von Stöhnen in Sexszenen – akustisch eine erotische Nähe geschaffen, welche die Bilder selbst nicht besaßen.

Diese Charakteristiken der *Pornochanchada* verdichten sich in O CHEIRO DO RALO auf eine erkennbare wie außergewöhnliche Weise. Da es sich nicht um ein eigenes Genre handelt, sondern viele verschiedene mit erotischen und komischen Elementen

22 Vgl. N. C. Pereira de Abreu: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, S. 139ff.

23 Vgl. ebd., S. 122.

unter diesem Begriff subsumiert wurden, kann man nicht direkt davon sprechen, dass Dhalia mit seinem Film einen Beitrag zur Wiederauferstehung eines Genres leistet; vielmehr handelt es sich um eine Zuspitzung und Verengung von Merkmalen, Motiven und Figuren, die in den Episoden auf engstem Raum zusammengeführt, reflektiert und teils auch wiederum parodiert werden – wie im Folgenden anhand verschiedener Aspekte sichtbar werden soll. Es scheint, als wollte Dhalia in seiner Geschichte um das Begehren eines unausstehlichen Geschäftsmanns die erotisch-komische Erfolgsformel des *Boca do Lixo* auf ihren kleinsten Nenner bringen und diese gewissermaßen selbst verfilmen. Die Handlung mit ihrer episodischen Struktur weist nicht nur Kennzeichen der *Pornochanchada* auf, sondern das gesamte Universum des Films ist die eigentümliche Wirklichkeit einer *Pornochanchada*. Es ist eine filmische Wirklichkeit, in welcher der männliche Protagonist nicht mit einem größeren Konflikt konfrontiert wird, sondern sich alle Dinge und Personen um ihn herum und um seine Wünsche bewegen, wobei seine Sexualität, sein absonderliches Begehren und die pornografischen Perspektiven als bildspezifische Fragen verhandelt werden.<sup>24</sup> Dabei werden die Referenzen des marginalen Undergroundfilms nicht nur thematisch aufgerufen, wenn Lourenço beispielsweise über die Dinge als den Müll der Menschheit spricht – dazu gleich mehr –, sondern Arsch und Abfluss werden zu den Hauptkoordinaten eines Dispositivs, in das der egozentrische Lourenço mit all seinen Sinnen eingespannt wird.

#### 6.4 Die Menschen, die Dinge, ihre Geschichten

Die Geschichte des partialen, spezifischen Begehrens eines einzelnen weiblichen Hinterteils ist eingebettet in eine patriarchale (Un-)Ökonomie und in eine selbstentwerfene, egozentrische Machtordnung. Lourenço ist kein reicher, aber offensichtlich ein so unabhängiger und gut gestellter Mann, dass er sich seinen selbstgewählten Lebensstil in seinem kleinen, privaten beruflichen Reich leisten kann. Seine Mitmenschen und die Dinge, die ihn umgeben, spielen jedoch für ihn keine große Rolle. Die anderen Figuren besitzen keine Vornamen, sondern werden im Abspann als Bedienung, Bedienung Zwei, Klempner, Sicherheitsmann, oder entsprechend der angebotenen Dinge als Revolver-Mann, Grammophon-Mann oder Uhr-Mann aufgeführt.

Lourenços Verhältnis zu Frauen ist kein besonders liebevolles und so wundert es auch nicht, dass er sich nicht ihre Namen einprägen kann. Bei seiner ersten Begegnung fragt er zweimal nach dem Namen der Bedienung, aber seine Erzählstimme erklärt wiederholt, dass er nicht in der Lage sei, ihren Namen auszusprechen und es sich dabei um eine Mischung aus Vater, Mutter und Filmstar handeln müsse. Allein den Namen seiner Hausangestellten kann er sich offensichtlich merken: Luzinete. Mit ihr hat er den nachdenklichsten Dialog des Films. Er erzählt ihr, dass er anfangs Mitleid für seine Kunden empfand und erst lernen musste, kühl und abweisend zu sein, weil er nur so

24 Auf diese eigene kinematografische Wirklichkeit verweist der Film auch durch filmische Referenzen wie Pornos, Filmplakate oder Zeitschriften. Dieser Selbstbezug erinnert zusammen mit Lourenços Voiceover an die Erzählweise und die Referenzialität von Rogério Sganzerlas *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*.

lukrative Geschäfte machen könne. Die Angestellte fragt ihn, was er mit dieser Haltung gewinnt, aber darauf findet er keine Antwort. Beim gemeinsamen Kaffee verrät ihm Luzinete nach acht Jahren, dass sie eigentlich Josina heißt; wobei ihr Ton vermuten lässt, dass er sich ihren Namen in all der Zeit nicht merken konnte.

Die Verkäufer der Dinge sind überwiegend männlich, bis auf die einzige weibliche Ausnahme, die Abhängige, die am Ende für Lourenços Tod verantwortlich ist. Die meisten Herren wollen ihm aufgrund finanzieller Interessen mehr oder weniger antike oder brauchbare Gegenstände verkaufen: Eine Taschenuhr, Silberbesteck, ein Grammophon, wertlose Geldscheine mit Sonderdruck, einen Stift aus Gold, einen Laubrechen, eine leere Zigarettenpackung mit einem Autogramm von Steve McQueen, einen Flaschengeist in einer Karaffe (die sich laut Verkäufer allein nicht zum Verkaufen eignet), eine Spieluhr, die Ludwig van Beethovens »Für Elise« spielt. Das einzige wirklich wertvolle Ding, das Lourenço angeboten wird, ist eine Stradivari, für welche er jedoch keine Wertschätzung zeigt und 100 bis maximal 112 Reais anbietet.<sup>25</sup> Der sofortige, begeisterte Kauf eines Revolvers, der auf ihn gerichtet wird als er gerade die Toilette verlässt und für den er schließlich eine hohe Summe hinlegt, wirkt eher wie ein Überfall. Die meisten Dinge möchte Lourenço nicht haben. Zugleich lässt er die Anbieter umso deutlicher seine Geringschätzung spüren, je mehr diese das Geld benötigen und je verzweifelter sie ihre Dinge losbekommen wollen. Einem Stiftverkäufer teilt er mit, dass er das goldene Schreibgerät nicht möchte, weil ihm sein Gesicht nicht gefällt. Als dieser ein zweites Mal kommt und ihn um Geld anfleht, lässt er ihn von seinem Sicherheitsmann hinauswerfen.

Die meisten der präsentierten Dinge, ihre Verkäufer und Geschichten haben für ihn keinen Wert. Dabei ist auffällig, dass oftmals auf Ähnlichkeiten von Dingen und Menschen hingewiesen wird. Die Melodie der Spieluhr erinnert ihn beispielsweise an den LKW, der in den Straßen Gas verkauft. Der Revolver-Verkäufer hat Ähnlichkeiten zu einem Schauspieler, dann sieht Lourenço selbst für einen Kunden wie ein Schauspieler aus einer Werbung aus; ein anderer Kunde weckt Erinnerungen an einen Onkel. Die Wertschätzung der Dinge ist häufig eine symbolische, persönliche oder eine narrativ arbiträre. Auch wenn sie keinen Wert besitzen, so haben sie zumindest Erinnerungswert oder Erzählwert, der sie besonderer macht als sie eigentlich sind. Manchmal kommentiert Lourenço die angebotenen Sachen abfällig und spöttisch mit Worten wie »Dieses Ding besitzt sicherlich eine Geschichte, nicht?«, wenn die Verkäufer selbst nicht versuchen, die Objekte durch eine außergewöhnliche Erzählung begehrenswert zu machen. Man könnte sagen, dass es sich bei den Dingen, die für die Geschichte keine besondere Rolle spielen und nach den Verkaufsgesprächen verschwinden, allein um nutzlose MacGuffins handelt.<sup>26</sup> Sie treiben die unzusammenhängende Handlung und die Dialoge voran, doch anders als in den Filmen von Alfred Hitchcock entsteht dadurch kein Suspense, sondern Lourenços Reaktionen und die entstehenden Situationen wirken unbedacht und beliebig. Es bleibt bis zuletzt ein Rätsel, wieso er überhaupt dieses Geschäft betreibt, welche Dinge er sucht und was er mit ihnen macht. Das Archiv der

25 Das entspricht im Oktober 2020 etwa 15-17 Euro.

26 Vgl. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne 1999, S. 116ff.

Dinge, ein enges Lager, das in zwei Szenen kurz auftaucht, das sich am anderen Ende des Zimmers, gegenüber der Toilette befindet, ist voll mit zahlreichen, undefinierbaren und für die Geschichte unwichtigen Gegenständen.

Zwischen diesen beliebigen Sachen befinden sich vereinzelt auch einige Film Dinge. Lourenço liest Bücher von James Ellroy und Raymond Chandlers *Poodle Springs*, er kauft der Imbiss-Bedienung das einzige Magazin, das sie liest, die »Zeitschrift der Filmstars«,<sup>27</sup> und er hat in seinem Büro zwei Filmplakate stehen: von Sam Peckinpahs *THE GETAWAY/THE GETAWAY – IHRE CHANCE IST GLEICH NULL* (USA 1972) und von Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE/AUSSER ATEM* (FRA 1960).<sup>28</sup>

Dann gibt es allerdings ein paar Ausnahmen, wenige Objekte, die etwas über den Protagonisten verraten; zum einen über seine Lust am Erfinden von Erzählungen, zum anderen über das Verhältnis zu seinem abwesenden Vater – wobei man annehmen muss, dass auch die Fragmente seiner familiären Geschichte nur ausgedacht sind. Diese Dinge, die für Lourenço einen ansatzweise persönlichen Wert besitzen, sind Prothesen – im wahrsten Sinne des Wortes –, die zugleich auch als künstliche Stützen für die Geschichten und die gewisse Geschichtslosigkeit Lourenços fungieren. Zum einen ist das ein Glasauge, zum anderen kommt später eine Beinprothese hinzu. Durch diese Dinge erschafft er selbst vermeintliche Spuren, die zu einer Begründung für sein merkwürdiges Verhalten führen könnten, die jedoch als genauso wahr oder unwahr betrachtet werden müssen wie die unsicheren Vergangenheiten der zahlreichen anderen Dinge. Doch im Falle des Glasauges und der Beinprothese tut Lourenço das, was er an seinen Kunden selbst so verabscheut: er erzählt Geschichten.

Die japanische Beinprothese, die vom Onkel des Verkäufers stammen soll, erwirbt er, ohne nur ein Wort zu sagen, für einen unbestimmten Betrag. Voller Bewunderung greift er wahllos in eine zur Geldbox umfunktionierte Zigarrenschachtel und übergibt mehrere Scheine. Liebevoll streichelt er die Prothese, klappt ihr Knie mehrmals in einer Bewegung zusammen, die an das Laden eines Gewehrs erinnert, und er schmiegt seinen Kopf an den Oberschenkel als würde er auf etwas zielen. Mit seiner Erzählstimme imaginiert er dazu eine ungewöhnliche familiäre Geschichte: dieses Bein soll von seinem Vater stammen, von seinem »Frankenstein-Vater«, wie er ihn nennt, der nur einmal mit seiner Mutter ausging und keine Ahnung hat, dass ihn sein Sohn sehr liebt; sein namenloser Vater, der fortging und vermutlich einsam ist und nicht weiß, dass sein Sohn existiert.

Das andere und für die Handlung wichtigere Teil seines »Frankenstein-Vaters« ist jedoch das Glasauge. Auch dieses Geschäft verläuft anders als die anderen, da der Verkäufer von der Besonderheit dieses Dings so überzeugt ist, dass er eisern auf 400 Reais (also deutlich mehr als Lourenços Angebot für die Stradivari) besteht. »Dieses Auge hat schon alles gesehen«,<sup>29</sup> behauptet der Mann beharrlich und geheimnisvoll. Lourenço ist so angetan, dass er den Preis ohne Einwand zahlt und den Hartnäckigen für seine

27 Übersetzung M. S.: »A revista dos astros.«

28 Diese Plakate stehen direkt gegenüber von seinem Schreibtisch, doch vor dem Autogrammverkäufer behauptet er, dass er Steve McQueen und *THE GETAWAY* nicht kenne.

29 Übersetzung M. S.: »Esse olho já viu de tudo.«

Verhandlungsfähigkeiten lobt. Als der ehemalige Besitzer den Raum verlässt, betrachtet Lourenço respektvoll das Auge und verkündet, dass dieses noch nicht alles gesehen haben kann – da es noch nicht den von ihm so begehrten Arsch gesehen hat. Auffällig in dieser Szene ist, dass im Ton das Glucksen des Abflusses in der Toilette den Dialog wie ein ungewöhnlicher Kommentar begleitet – und von dieser hier akustisch entstehenden Verbindung zwischen Auge und Abfluss wird gleich die Rede sein. Der Erwerb des Glasauges verbessert Lourenços Stimmung. Von nun an ist es das Auge seines verstorbenen Vaters, das er stolz seiner Kundschaft präsentiert; angeblich seit seiner Kindheit in seinem Besitz, seitdem sein Vater im Zweiten Weltkrieg gefallen ist. Einem Pizzaboten erzählt er zwischendurch jedoch auch, dass es mit einer Pizza zu ihm kam, was die Willkür seiner Erzähllust unterstreicht, und es wird zugleich ersichtlich, dass er durch die Variationen seines unwirklichen Märchens Personen zum Staunen bringen und sie beeindrucken möchte.

Hierbei muss noch ein weiteres Ding erwähnt werden, das anders ist als andere: das Geld, das Lourenços Machtmittel ist, weil er welches hat und weil seine Kunden, Angestellten und auch die Frauen, die sich mit ihm abgeben, welches von ihm wollen. Wie viel er besitzt, das lässt sich nicht sagen. Ausgehend von seinem Lebensstil und Auftreten kann es jedoch nicht allzu viel sein; oder aber er lebt gerne sehr bescheiden oder ist sehr geizig – was auch erklären würde, weshalb er den Abfluss nicht korrekt und professionell reparieren lassen möchte. Er besitzt jedoch keine Statussymbole oder Luxusgüter und isst vor allem unbekömmliches Fast Food. Sein ökonomisches Handeln basiert zudem auf keinem erkennbaren wirtschaftlichen Geschick. Das Verprassen von Geld aufgrund von sexuellen Trieben und plötzlichen Impulsen scheint ihn nicht zu bekümmern. Die Geldschachtel auf seinem Schreibtisch ist immer gefüllt, für größere Ausgaben gibt es mindestens eine weitere in einer Schublade. Zum Sondernotenverkäufer meint er, dass dessen Geld wertlos ist und seines auch bald keinen Wert mehr haben werde. Das Geld kommt und geht wie die flüchtigen Dinge. Die Dinge und das Geld sind der Anlass und die Grundlage für die Situationen, die Gespräche, die Beziehungen und Konflikte Lourenços mit seinen Mitmenschen. Und all diese Dinge, wertlos und wertvoll, und selbst das Geld, kommen schließlich in einer Ding-Kategorie zusammen, die für Lourenço einen philosophischen Wert besitzt: dem Müll. Im Gespräch mit seinem Sicherheitsmann, der für ihn an einer Stelle einen Bettler vor dem Eingang verschrecken soll, sinniert er kurz über den positiven Nutzen von Müll: »Der Müll ist gut. Der Müll ist das Wechselgeld. Der Mensch schaffte den Müll, um die Nichtbeschäftigten zu beschäftigen.«<sup>30</sup> Man kann behaupten, dass mit diesem Blick auch alle Dinge mit denen Lourenço Geschäfte macht als ›Beschäftigungsmüll‹ bezeichnet werden müssen; und letztlich wird klar, dass all die Objekte und das Geld unwichtige sind und er selbst zwischen dieser gegenständlichen Tätigkeit nach immateriellen Dingen sucht – und das sagt er auch einmal sehr deutlich: »Von allen Dingen, die ich besaß, besaßen die für mich am meisten Wert und vermisse ich die am meisten, die Dinge, die man nicht berühren kann, die Dinge, die jenseits der Reichweite unserer Hände liegen, die Dinge,

---

30 Übersetzung M. S.: »O lixo é bom. O lixo é troco. O homem criou o lixo pra ocupar os desocupados.«

die nicht Teil der materiellen Welt sind.«<sup>31</sup> Was genau er damit sagen möchte, bleibt unklar, doch in der Rolle des Arsches und des Abflusses wird erahnbar, dass es eine abstrakte Sehnsucht sein könnte, welche vielmehr das Begehren selbst meint.<sup>32</sup>

Zwischen all diesen Dingen, die Lourenços unternehmerische Ambitionen und seine sexuellen Begierden begleiten, gibt es also nur wenige, die wichtig werden, untereinander Beziehungen eingehen und zugleich einen immateriellen Zusammenhang eröffnen. Aber nicht nur diese Dinge gehen Relationen ein, sondern vor allem die filmischen Bilder dieser Dinge. Dabei fällt auf, dass viele der Gegenstände zumeist nicht in Großaufnahmen gezeigt und somit in der Anhäufung auch nicht als singuläre Dinge hervorgehoben werden. Stattdessen hat Lourenço eine Lupe auf seinem Schreibtisch liegen, mit welcher er ab und zu die angebotenen Objekte genauer betrachtet. Die Kamera bleibt dabei jedoch größtenteils auf Distanz. Beim Verkäufer der Karaffe mit Flaschengeist, dem er das Glasauge zeigt, fällt beispielsweise auf, dass die Kamera nicht den Blick durch die Lupe zeigt und das Glasauge vergrößert, sondern von der anderen Seite in das Gesicht des brillentragenden Mannes filmt, wodurch dessen Blick und sein Auge vergrößert werden. Dies ist bezeichnend, denn es scheint bei all den Dingen vielmehr um die Wahrnehmung zu gehen, welche die Beziehungen zwischen den Dingen hervorbringen, als um die Dinge selbst.

## 6.5 Aktionsfragmente und das Einfrieren der Affekte

Die Wirklichkeit und Ding-Welt Lourenços in seinem ökonomisch schwer verständlichen Geschäft ist fragmentarisch und zerstückelt. Die Erzählung ist sprunghaft, unzusammenhängend. Die Verhältnisse zu den Personen, zu den Kunden, aber auch zu den Mitarbeitern sind unklar und ohne kontinuierliche Entwicklung. Der Film wirkt insgesamt sehr unmotiviert, trotz der fünf Akte fehlt eine richtige Geschichte und man begleitet Lourenço bei seinem Weg des Begehrens durch eine episodische Aneinanderreihung von Situationen, die sich oft auch in einer anderen Reihenfolge ereignen könnten, die vor allem von seiner beständigen Lust am fiktiven Fabulieren wie an einem plötzlichen, impulsiven wie flüchtigen Aktionismus erzählen.

31 Übersetzung M. S.: »De todas as coisas que eu tive, as que mais me valeram e as que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar, são as coisas que não estão ao alcance das nossas mãos, são as coisas que não fazem parte do mundo da matéria.«

32 Hinsichtlich des Begehrens und einer immateriellen Welt ist auch ein weiteres Ding interessant beziehungsweise ein Tier, das zu einem magischen Ding umfunktioniert wird und das als das brasilianischste des gesamten Films bezeichnet werden kann. Nach der Trennung beliefert ihn seine ehemalige Verlobte mit einer Schachtel, in der sich ein Frosch mit einem zugenähten Maul befindet. Lourenço zerquetscht diesen modifizierten Frosch erschrocken mit einem Besen und findet in seinem Inneren einen blutigen Zettel mit handschriftlicher Botschaft: »Ich war in der Hölle und erinnerte mich an dich.« Übersetzung M. S.: »Estive no inferno e lembrei de você.« Dieses afro-brasilianische, magische Objekt soll Lourenço sexuell an seine Ex binden. Vgl. hierzu Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982, S. 301f.

Am deutlichsten wird dies in der Szene, in der ein älterer Mann mit Militärjacke und angeheftetem Orden auftaucht, nach eigener Aussage ein ehemaliger Soldat, der Zinnsoldaten anbietet. Lourenço betrachtet die Figuren ehrfürchtig, zeigt ihm das Glasauge und verkündet, dass es seinem Vater gehörte, der im Zweiten Weltkrieg, im Italienfeldzug, in der Schlacht von Monte Castello gefallen sei.<sup>33</sup> Sein Gegenüber erstrahlt: er selbst habe im 3. Bataillon, 6. Regiment, 1. Aufklärungsgeschwader gekämpft. Lourenço ist außer sich und behauptet, dass dies das Geschwader seines Vaters war. Er umarmt den Alten, setzt sich dicht neben ihn und bekommt berichtet, dass er seinem Vater ähnlichsieht. Er selbst, so der Veteran, habe Lourenços Vater das Leben gerettet. Lourenço ist nach dieser Begegnung so glücklich, dass er mit ihm im Arm das Büro verlässt und an die Wartenden im Vorzimmer freigiebig Zigarren und Geld verteilt. Es ist der Tag seiner abgesagten Hochzeit. Diese Szene ist ungewöhnlicher als andere, da zu fröhlicher Off-Musik eine ungewohnte Bewegung in die Bilder kommt und in einem dokumentarischen Handkamerastil mit schnellen Schnitten die allgemeine Begeisterung in nahen Aufnahmen eingefangen wird. Am Ende dieser Episode friert Lourenços Lachen in einem *freeze frame* ein.

Dieses Verfahren, in dem das Geschehen plötzlich mit einer bewegten Kamera und Musik dynamisiert wird, durchbricht auch an anderen Stellen die unbewegten Dialoge und ihr Schuss-Gegenschuss-Verfahren. Das erste Mal noch relativ ruhig und ohne ansteigende Musik, wenn die zurückgewiesene Ex-Verlobte in das Büro kommt und Lourenço mit einem Messer bedroht, ihn dann jedoch umarmt, küsst und verspricht, dass sie alles für ihn tun würde – und erneut abgewiesen wird. Dann, als der erste seiner Kunden, der Uhr-Verkäufer, erneut auftaucht, diesmal aber ohne ein Ding, und Lourenço ihn aus einer schlechten Laune heraus brutal zusammenschlägt. Daraufhin geht er in sein Archiv der Dinge, holt vorsichtig, ohne Fingerabdrücke zu hinterlassen, einen versteckten Revolver hervor – vermutlich den zuvor gekauften – und übergibt ihn an den Sicherheitsmann, der damit beauftragt wird, den am Boden liegenden Unschuldigen wegen eines angeblichen Überfalls zu beseitigen. Lourenço bezahlt ihn für diesen Spezialauftrag – und damit ist diese Szene auch für den Rest des Films erledigt.

Ein weiterer Ausbruch der Emotionen geschieht als die Abhängige zum wiederholten Mal erscheint, Geld haben möchte und Lourenço dafür sogar voyeuristische Befriedigung anbietet, da sie ihm ansonsten nichts verkaufen kann. Dieser ist jedoch nicht daran interessiert und wimmelt sie ab, woraufhin sie sich trotzdem komplett auszieht, und als der nächste Kunde durch die Tür kommt, beschuldigt sie Lourenço lautstark des sexuellen Missbrauchs, was eine große Empörung bewirkt und weitere Wartende in das Zimmer lockt. Lourenço wird von der erregten Menge niedergedrungen und muss von seinem Sicherheitsmann und der Polizei befreit werden. Am Ende dieser Szene ist die Abhängige zu sehen, wie sie mit einer wahnsinnigen Grimasse das Gebäude durch die graue Metalltür verlässt; ein Gesicht, das Lourenço an den Teufel erinnert und das ebenfalls in einem *freeze frame* angehalten wird.

33 Die Schlacht von Monte Castello (1944/1945) gilt als die härteste in der Italienkampagne des Zweiten Weltkriegs, an der brasilianische Streitkräfte teilnahmen. Vgl. »Schlacht von Monte Castello«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht\\_von\\_Monte\\_Castello](https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_von_Monte_Castello)

All diese bewegteren Szenen haben gemeinsam, dass sie auf Unwahrheiten basieren: das Glasauge stammt nicht vom im Krieg gefallenen Vater, der Uhr-Verkäufer wollte Lourenço nicht bestehlen und die Abhängige wurde nicht missbraucht. Die Lügen sorgen für eine andere Kamerabewegung, einen hektischen, dokumentarischen Stil, der die Personen umkreist und zu starken Affekten führt; einerseits zu Begeisterung, andererseits zu Gewalt. Zugleich bleiben sie jedoch für den weiteren Verlauf der Handlung ohne Folgen. Sie sind kleine Fragmente, welche die Gespräche unterbrechen, aber keine weiteren Konsequenzen haben – außer, dass sie weitere impulsive Entscheidungen bewirken. So entlässt Lourenço beispielsweise grundlos den Sicherheitsmann, obwohl er ihn vor der aufgebracht Meute beschützt und anscheinend sogar einen Mord für ihn begeht, und seine Empfangsdame läuft während der Aufregung um den Missbrauchsvorwurf verängstigt für immer davon. Ob der Uhr-Mann wirklich umgebracht wird und was mit seiner Leiche passiert, das erfährt man nicht; und an die Abhängige, die trotz des Tumults später wiederkehrt, kann sich Lourenço schon kurz darauf bei der Befragung durch die Polizei nicht mehr erinnern.

Die lose zusammenhängenden Situationen erzeugen eine Logik des Fragments, sind nicht zwingend und haben vielmehr den Charakter von kurzen Happenings als von wirklichen Begegnungen, welche die Handlung stimmig und motiviert vorantreiben. Sie wirken wie Störungen, Unterbrechungen, Abschweifungen im Rahmen von Lourenços Jagd nach dem Hintern. Sie tauchen unerwartet auf und brechen plötzlich in vollem Gange auch wieder ab. Die genaueren Verhältnisse zwischen den Personen und ihren Handlungen werden dadurch unklar gehalten und nicht nachvollziehbar ausgebaut. So ist es konsequent, dass die Personen keine Namen haben, denn sie kommen und gehen mit den Dingen oder mit ihren Funktionen innerhalb eines Arbeitsverhältnisses. Lourenço agiert hauptsächlich launisch und exzentrisch. Sein gesamtes Gewerbe und Leben erscheinen höchst unbestimmt. Die einzigen Linien, die sich durch sie hindurchziehen und durch die so etwas wie ein geringer Zusammenhalt zwischen den Ereignissen entsteht, sind der beständige Geruch des Abflusses sowie das Begehren nach dem Arsch.

## 6.6 Der olfaktorische Teufelskreis und die Demontage des Abflusses

Lourenços beständiges Problem mit dem Abfluss ist, dass er nicht möchte, dass die Leute denken, der Gestank wäre seiner: »Mir sind alle egal. Ich möchte nur nicht, dass sie denken, der Geruch vom Abfluss käme von mir.«<sup>34</sup> Der Verkäufer der Stradivari weist ihn jedoch früh darauf hin, dass der Gestank etwas mit ihm zu tun hat, da nur er die Toilette benutzt. Der erste Versuch, den Mief zu beseitigen, scheitert an Lourenços Geiz. Der Klempner, der seine Hand tief in den Abfluss steckt und feststellt, dass der Siphon ausgewechselt und alles aufgebrochen werden muss, wird von Lourenço auf unfreundlichste Weise weggeschickt und bekommt von ihm zudem noch das Angebot, dass er den Preis für die Reparatur erhält, wenn er den schwarzen Schleim des Abflusses an

---

34 Übersetzung M. S.: »Eu não me importo com ninguém. Só não quero que eles pensem que o cheiro do ralo é meu.«

seinem Arm ableckt. Lourenço leidet unter Schlaflosigkeit und gibt dem Gestank des Abflusses die Schuld an der ungünstigen Beziehung zu seinen Kunden sowie an seiner körperlichen Verfassung, da er, so seine Vermutung, sein Gehirn durcheinanderbringt. Er versucht den Abfluss eigenhändig mit Zement zu füllen, was die Sache jedoch verschlimmert. Durch das kaputte Abwasserloch gerät seine Welt weiter aus den Fugen und er versucht sich darüber klar zu werden, was eigentlich der ursprüngliche Auslöser seiner Probleme war:

»Es ist wie ein Teufelskreis. Ich sehe den Arsch, der mich ernährt. Der Preis, den ich zahle, um den Arsch zu sehen, ist der Müll, den ich im Imbiss esse. Das Essen bekommt mir nie, und deshalb stinkt der Abfluss. Das heißt, der Arsch macht, dass der Abfluss stinkt. Nein, so ist das nicht. So funktioniert das nicht, weil der Abfluss schon gestunken hat, bevor ich den Arsch wahrgenommen habe. Der Arsch ist davon ausgenommen. Ungeachtet dessen wünschte ich, der Arsch wäre jetzt an meiner Seite.«<sup>35</sup>

Diese Reflexion von Lourenços Off-Stimme ist auf besondere Weise inszeniert, denn sie wird von einer Bilderfolge begleitet, die in nahen Einstellungen und Großaufnahmen die Dinge aneinanderreihet, die Lourenço in die richtige Reihenfolge bringen möchte: der Arsch, ein Hamburger, die Toilette, der Abfluss – diese werden mit der introspektiven Feststellung Lourenços, dass diese Rangfolge nicht stimmen kann, wieder ›zurückgespult‹ und zum Anfang, also zum Arsch gebracht. In dieser Reihung fallen die einzelnen Einstellungen mit den Dingen in einem argumentativen Puzzle und einer visuellen Kette zusammen.

Dieser exponierte Versuch einer Beweisführung mit seinen statischen, nahen und großen Einstellungen ähnelt einem der berühmtesten Montageexperimente der Filmgeschichte, welches vorführte, wie durch bestimmte Verfahren der Bildanordnung Sinn und Bedeutung hervorgebracht werden können, die rein assoziativ über die Bilder hinweg im Bewusstsein der Zuschauer entstehen. Der sogenannte Kuleschow-Effekt stellt sich dabei schon anhand weniger Einstellungen ein:

»[Kuleschow] zeigt eine Großaufnahme von Ivan Mosjoukine und läßt darauf die Einstellung von einem toten Baby folgen. In dem Gesicht Mosjoukines ist Mitleid zu lesen. Er nimmt die Einstellung des toten Babys weg und ersetzt sie durch ein Bild, das einen vollen Teller zeigt, und jetzt liest man aus derselben Großaufnahme Hunger.«<sup>36</sup>

Die Aneinanderreihung von Arsch, Essen, Toilette und Abfluss folgt keiner zeitlichen Ordnung, sondern sie lässt als eine Art Nebeneffekt des sichtbaren Nachdenkens den Ekel und den Geruch trotz fehlender Kausalität zwischen den Bildern erahnen. Die Bilder selbst zeigen nicht das Ergebnis, den Geruch oder den Ekel, sondern sie spielen

35 Übersetzung M. S.: »É como se fosse um ciclo vicioso. Eu vejo a bunda, que me alimenta. O preço pra poder ver a bunda é comer o lixo daquela lanchonete. A comida sempre cai mal, sendo assim o ralo fede, ou seja, a bunda faz o ralo feder. Não, não é isso. Isso não funciona assim, porque antes de eu perceber a bunda, o ralo já fedia. É, a bunda tá fora disso. Bem que eu queria estar agora com a bunda ao meu lado.«

36 Alfred Hitchcock/François Truffaut: *Truffaut/Hitchcock*, München: Diana Verlag 1999, S. 179.

im Zusammenbringen von Essen und Ausscheidung wie in Kuleschows Bilderfolge unsichtbar darauf an. So schreibt André Bazin:

»So realistisch das einzelne Bild auch sein mag, der Inhalt der Erzählung entsteht wesentlich aus diesen Beziehungen (lächelnder Mosjoukine + totes Kind = Mitleid), das heißt, das Ergebnis ist abstrakt und in keinem seiner konkreten Elemente enthalten. So kann man sich auch vorstellen: junge Mädchen + blühende Apfelbäume = Hoffnung. Es gibt unzählige Kombinationen. Doch allen ist gemein, daß sie die Idee mit Hilfe einer Metapher oder Assoziationskette ausdrücken. So schiebt sich zwischen das eigentliche Drehbuch, letztendlich Objekt der Erzählung, und das unbearbeitete Bild ein zusätzlicher Verstärker, ein ästhetischer ›Transformator‹. Der Sinn liegt nicht im Bild, sondern die Montage projiziert dessen Schatten ins Bewußtsein des Zuschauers.«<sup>37</sup>

Auf diesem Effekt aufbauend haben die Regisseure Wsewolod Illarionowitsch Pudowkin und Sergej M. Eisenstein ihre eigenen, berühmten Montagetheorien entwickelt.<sup>38</sup> Während Pudowkin der Ansicht war, die Bilder müssten in einer »Kopplung« wie Ziegelsteine angeordnet werden, um in einer Reihe einen Gedanken darzulegen, so war Eisenstein hingegen der Meinung, dass Montage ein umfassender »Konflikt« sei, wobei er die einzelnen Einstellungen als »Zellen« eines »Zusammenpralls« betrachtete.

Diesen Vorstellungen und Montagetheorien folgend kann man Lourenços persönliche Aufklärungsarbeit und gedankliche Aneinanderreihung der Dinge als einen eigenen filmanalytischen Versuch sehen, eine Logik der Montage in seiner eigenen Wirklichkeit zu enträtseln. Sein Zweifel und sein sehr persönliches Problem, so scheint es, entstehen dabei durch die Frage und Unsicherheit, ob all diese Dinge, die ihn umgeben, kausal zusammenhängen und in einer Kopplung Sinn ergeben – wobei deutlich wird, dass sie als Bilder eher im Sinne Eisensteins als Zellen nebeneinander existieren und auf abstrakte Weise für Lourenços Konflikte verantwortlich sind. Eine weitere Schwierigkeit bei der Suche nach einer umfassenden Bedeutung in Lourenços kleinem Universum ergibt sich dabei auch dadurch, dass er bei seinem Versuch einer Klärung durch seine Fiktionen und erdachten Geschichten die Relationen der Dinge verkompliziert.

Zunächst kann er durch die eigene Reparatur des Abflusses die Situation kurzzeitig verbessern. Doch dann weist ihn die Bedienung zurück, als sie bemerkt, dass er ihr nur an den Arsch möchte – und Lourenço ist verwirrt:

»Wie seltsam, es geschah alles so schnell. Es passiert selten etwas, dass ich nicht vorhersehe. Das muss am Auge liegen. Ja, so ist es. Es ist das Auge. Das Auge bringt Unglück. Es ist das Auge des Bösen. Ich weiß, was passiert ist. Es war nicht die Schuld des Auges. Es lag an mir, da ich gestresst war. Deshalb habe ich die Gefühle der Dinge absorbiert. Weil alles, was ich kaufe, Geschichten und Gefühle hat. Ich absorbiere all das in mir. Aber nun hat sich das geändert. Der Geruch des Abflusses ist für immer verschwunden. Meine Gedanken fließen wieder. Heute fühle ich mich gut.«<sup>39</sup>

37 André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 92f.

38 Vgl. Sergej M. Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 66ff.

39 Übersetzung M. S.: »Que estranho, foi tudo muito rápido. É tão difícil acontecer alguma coisa que eu não tenha previsto. Deve ser o olho. É, é isso. É o olho. Esse olho dá azar. Esse olho é do mal.

Doch dann läuft der Abfluss über und überschwemmt die gesamte Toilette mit einer schwarzen Brühe. Zwei andere Klempner, die ihm daraufhin anbieten, ihn professionell zu erneuern, werden von ihm ebenso unfreundlich angegangen wie der erste Fachmann und dazu überredet, einen weniger sauberen Job zu machen. Sie warnen Lourenço davor, dass die Scheiße an anderer Stelle auftauchen wird, wenn der Siphon nicht sauber ausgewechselt und nur zugestopft wird; doch der möchte nichts davon wissen, das Loch nur schnell mit Zement füllen und ein für alle Mal beseitigen. Verschwörerisch verrät er den beiden Handwerkern, dass es sich beim Abfluss nicht um einen Ort handle, wohin das Wasser verschwindet, sondern um ein Portal zur Hölle, von dem aus die Unterwelt die Menschen beobachte. Diese Information könnte als Verarschung der beiden Klempner oder als Spinnerei eines wahnsinnigen Protagonisten interpretiert werden, doch innerhalb der Logik Lourenços, und innerhalb seines Versuchs die Zusammenhänge seiner eigenen Wirklichkeit zu erkennen, nehmen der Geruch und die Hölle eine entscheidende Position ein. Plötzlich freundet er sich, so erklärt er mit seiner Erzählstimme, mit dem Geruch des Abflusses an und gibt selbst zu, dass er doch letztlich von ihm selbst stammen könnte. Denn der Geruch habe ihm den Arsch gebracht, er sei ein Geschenk der Hölle. Während dieser Erkenntnis ist der Abfluss kurz in völliger Dunkelheit zu sehen, nur erhellt durch ein Licht, das wie das Licht eines Projektors aus dem Loch herausströmt. Plötzlich wirkt der zunächst unangenehme Geruch wie ein Aphrodisiakum, das Lourenço Macht verleiht – der Geruch und ebenso das Auge, das er nun als das Auge des ›Anderen‹, also als das des Teufels bezeichnet. Und so nimmt er, von seiner eigenen Geschichte überzeugt, wieder die Verbindung mit seinem »wahren Ich« auf, wie er sagt: er schlägt den zementierten Abfluss auf, um seine Nase tief darin zu versenken. »Das Leben ist ein Kreislauf. Der Abfluss ist das Auge der Hölle. Die Hölle hat nur ein Auge. Die Hölle ist mein Vater.«<sup>40</sup> In der Logik Lourenços, im Teufelskreis der Dinge sowie im Kreislauf des Lebens, stehen Auge und Abfluss für ein sehr privates Dispositiv des Sehens beziehungsweise des Nicht-Sehens; für eine Leerstelle wie für einen familiären Mangel. Die wichtigste Koordinate in diesem Beziehungsgeflecht aus prothetischem Glasauge und sanitärem Abgrund ist allerdings der Arsch, den Lourenço besitzen und nur für sich, unter seinen Bedingungen sichtbar machen möchte.

## 6.7 Der Arsch, die Frauen, der männliche Blick

Von der anfänglichen Kamerafahrt auf Höhe des Hinterns und der ersten Szene des Films an wird der Arsch der Bedienung mit dem unaussprechlichen Namen als zentrales Körperteil und als Fluchtpunkt von Lourenços Begehren etabliert. Als dieser den Imbiss betritt, wird Lourenços Aufmerksamkeit geweckt und sein Interesse an ihm

---

Já sei o que aconteceu. Não foi culpa do olho. É que eu andava estressado. Por isso eu absorvi o sentimento das coisas. Porquê tudo que eu compro tem história, tem sentimento. E eu acaba absorvendo isso tudo pra mim. Mas agora isso mudou. O cheiro do ralo se foi pra sempre. Meus pensamentos voltaram a fluir. Hoje, me sinto muito bem.«

40 Übersetzung M. S.: »A vida é um ciclo. O ralo é o olho do inferno. O inferno só tem um olho. O inferno é o meu pai.«

bleibt über den gesamten Film hinweg, bis zu seiner Enthüllung bestehen. Er zieht das einsame Verlangen seiner Verlobung und seiner geplanten Hochzeit vor und weist die Frau zurück, die ihn trotz seines nicht sehr einnehmenden Charakters bedingungslos liebt und alles für ihn, beziehungsweise für seine Liebe zu ihr, tun würde. Im Verlauf des Films, bevor er am Ende den Arsch zu sehen bekommt, hat er jedoch auch Kontakt zu anderen Frauen. Zum einen sind das medial vermittelte Damen: so schaut er sich am heimischen Projektor einen Super8-Porno mit dem Titel VIKING an – allerdings ohne dabei zu masturbieren –, in dem eine Szene mit zwei sich küssenden und stöhnenden Frauen zu sehen ist, die auf einem Mann sitzen. An der Tür der Toilette seines Büros hängen Pin-up-Kalendermädchen. In einer anderen Szene verfolgt er zu Hause fasziniert von seinem Sofa aus das skurrile Fernseh-Fitness-Programm der pink gekleideten Samanta Rose, der einzigen Frau mit Vor- und Nachnamen, wenn vermutlich auch nicht ihre richtigen. Diese Sendung ist absonderlich, da sie keine wirklichen Aerobic-Übungen vorführt, sondern eher Fitnessbewegungen ohne erkennbare Choreografie parodiert, und dabei den Zuschauer vor allem zugleich unschuldig wie dominant erotisch adressiert. Lourenço sitzt dabei auf seinem Sofa, bewegt im Sitzen etwas die Arme und Beine und spricht Samantas Anweisungen wie hypnotisiert nach, bis diese sich mit den Worten »Ich kann nicht an einen Gott glauben, der nicht tanzen kann« verabschiedet.<sup>41</sup>

Sitzendes, distanzierteres Beobachten, das ist die Haltung, die er auch bei zwei weiteren Begegnungen mit Frauen einnimmt. Erstens ist da die Abhängige, die mehrmals zu ihm kommt und vermutlich dringend Geld für Drogen benötigt. Als sie ihm kein Ding verkaufen kann, bietet er ihr an, sich gegen Bezahlung zu entkleiden. Sie nimmt das Angebot an und zieht, mit dem Rücken zu ihm, ihre Hose herunter. Dabei sitzt er am Schreibtisch und masturbiert hastig. Dieses kurze Vergnügen ist jedoch nur Ersatzbefriedigung für den eigentlichen Arsch, was auch durch andere Szenen deutlich wird. Einmal imaginiert er in einer Traumsequenz genau diese erwünschte, erregende Situation in seinem Büro: die Bedienung positioniert sich lächelnd und willig vor ihm, erfüllt ihm seinen Wunsch und zeigt ihm den angebeteten Hintern – zumindest fast, denn kurz bevor sie diesen entblößt, erwacht er. Und dann ist es eine Prostituierte, die gegen Bezahlung in seinem Büro in einem Rollenspiel, in einer Art inszeniertem ›Vorspiel‹, das heißt in einer Darbietung seiner eigentlichen Fantasie, genau das tut, was Lourenço von ihr möchte. Er scheint ihr dabei all sein Geld, das er in seinem Geschäft vorrätig hat, in ihr Höschen zu stecken beziehungsweise in die Luft zu werfen. Sie läuft fast komplett nackt um den Schreibtisch herum und fordert ihn auf, ihr mehr Geld zu geben; bis sie ihn schließlich oral befriedigt, er auf seinem Bürostuhl apathisch zu einer erregten Pose erstarrt und ihren Kopf auf seinen Unterleib drückt; so lange bis sie sich wehrt und aus seinem zu festen Griff befreit. Am Ende verlässt sie den Raum mit dem Geld, während er erschöpft am Boden liegen bleibt und dann mit heruntergezogener Hose zum Abfluss kriecht, um an ihm zu riechen. Diese sexuellen Begegnungen, in

41 Übersetzung M. S.: »Eu não posso acreditar num deus que não sabe dançar.« Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung einer Aussage von Friedrich Nietzsche: »Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde.« Vgl. Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Bd. 1, Chemnitz: Schmeitzner 1883, S. 54.

denen Lourenço das Machtverhältnis auslebt, das er sich für die Bedienung und ihren Arsch wünscht, haben jedoch nicht die gleiche Magie und Faszination wie im Falle des Originals, was daran liegt, dass sich mit dem Arsch zugleich ein Wahrnehmungsdispositiv eröffnet, das den Arsch übersteigt und das sich über den gesamten Film bis zu Lourenços Tod spannt.

Von Anfang an taucht der Film mit dem gehenden Hinterteil, mit dem Blick Lourenços und seiner auktorialen Erzählung aus dem Off, in die Welt eines männlichen Blicks ein, den sich Laura Mulvey sicherlich nicht schlimmer vorstellen könnte. In ihrem prominenten Text über die »Visuelle Lust im narrativen Kino« hat sie in ihrer psychoanalytischen Analyse ausführlich beschrieben, wie sehr Film und Kino von einer patriarchalischen, phallogozentristischen Ordnung dominiert werden, in der die Frau für männliche Filmfiguren wie für den Zuschauer zu einem passiven Lustobjekt wird.

»In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren »Angesehen-werden-Wollen«. Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung: von Pin-ups bis zum Striptease [...]. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet. Der gängige Kinofilm hat die Darstellung mit dem Erzählten geschickt komponiert. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt. Diese fremde Präsenz muß mit der Geschichte in Zusammenhang gesehen werden. Budd Boetticher hat das folgendermaßen formuliert: »Es kommt darauf an, was die Heldin bewirkt, mehr noch, was sie repräsentiert. Sie ist es, oder vielmehr die Liebe oder Angst, die sie beim Helden auslöst, oder anders, das Interesse, das er für sie empfindet, die ihn so handeln läßt, wie er handelt. Die Frau an sich hat nicht die geringste Bedeutung.«<sup>42</sup>

Diese Degradierung der Frau als Sexobjekt ist in O CHEIRO DO RALO von Beginn an kein Geheimnis, sie ist das zentrale Thema des Films. Man könnte behaupten: dieser Film ist *der* Film über den männlichen Blick, über Skopophilie und Voyeurismus. Der Zuschauer wird in die Fantasie des Protagonisten und in seine Schaulust eingespannt. Der Blick auf die Frau ist für Lourenço der zentrale, identitätsbildende Fluchtpunkt, alles in diesem Film dreht sich nur um seinen ungewöhnlichen Wunsch. Durch diesen wird eine einzelne Frau als namenloses Objekt isoliert und sexualisiert. Der männliche Blick kontrolliert ihr Bild, was vor allem auch durch ihre Arbeit als Bedienung passiert, denn immer dann, wenn er im Imbiss ein Erfrischungsgetränk bestellt, muss sie sich bücken, um den Kühlschrank unter der Theke zu öffnen, wodurch er den besten Blick auf ihren Arsch erhält. Von Beginn an kann er sich diesen Blick somit schon erkaufen,

42 Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 389-408, hier: S. 397.

ohne dass die Frau es weiß. Als die Bedienung seinen Blick wahrnimmt und von seinem Begehren mitbekommt, ist sie zunächst davon angetan. Lourenço pflegt ein gutes Verhältnis zu ihr, schenkt ihr einen Bonbon und die erwähnte Zeitschrift über Filmstars. Sie trägt daraufhin als Erwidierung einen kurzen Rock, sodass er ihre Pobacken sehen kann. Sie fühlt sich von ihm angezogen, möchte sich mit ihm verabreden und ist bereit, sich ihm hinzugeben. Doch Lourenço möchte genau das vermeiden. Er belügt sie, sagt, dass er keine Zeit habe. Er möchte nur den Arsch betrachten und würde lieber dafür zahlen als sich mit ihr abzugeben. Als die Bedienung ihn zur Rede stellt, da er nicht auf ihre Einladungen eingeht, rutscht ihm das Angebot heraus, dass sie sich für ihn prostituieren könnte. Sie ist zunächst erbost und schmeißt ihren Job im Imbiss hin. Als sich Lourenço später, ebenfalls aus egoistischem Interesse und aufgrund der Angst, den Arsch zu verlieren, bei ihr entschuldigen möchte, da wird deutlich, wie wenig er vom restlichen Körper und ihrer Stimme mitbekommen hat; denn er entschuldigt sich zunächst bei der falschen, bei der neuen Bedienung, die sich für ihn auch noch umdrehen soll, damit er sichergehen kann, dass es sich auch wirklich nicht um seinen begehrten Arsch handelt. Durch Beharrlichkeit gelingt es ihm letztlich, dass sich die Besitzerin des Objekts seiner Begierde bei ihm meldet und sich für einen nicht besonders hohen Betrag von 500 Reais vor ihm auszieht. Lourenço schafft es, sie durch das Geld aus der voyeuristischen in die von ihm gewünschte inszenierte Blickanordnung zu bekommen, bei welcher sie sich mit dem Rücken zum Schreibtisch positionieren muss (Abb. 7).

Es wäre jedoch zu einfach, in diesem Blick-Schauspiel allein Mulveys männliche Schaulust zu diagnostizieren und mit einer psychoanalytischen Brille davon zu sprechen, dass es hier um die Erschaffung eines Fetischs aufgrund von Kastrationsangst sowie um die Ausbildung einer Perversion ginge, die letztlich mit dem Aufheben der voyeuristischen Anordnung enttäuscht wird. Wenn wir diesen Wunsch Lourenços ernst nehmen, und nicht als einen, psychoanalytisch gesehen, noch sexistischeren und frauenverachtenderen Blick beschreiben, dann ist die Frage, was für ein Wahrnehmungsdrama sich in *O CHEIRO DO RALO* abspielt.

## 6.8 Die Großaufnahme

Mit der Beschreibung eines störenden, statischen, eindimensionalen Fetischs, der die Geschlossenheit der Diegese in Gefahr bringt und in die Welt der Illusion einbricht, hat Mulvey auf eine besondere weibliche Bildwerdung hingewiesen: »Die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum verschmelzen miteinander; sie [...] ist ein perfektes Produkt, dessen stilisierter und durch Großaufnahmen fragmentierter Körper zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird.«<sup>43</sup> In diesem Fall wird jedoch allein ein Fragment zum Inhalt der Fantasie. Es ist ein ganz bestimmtes Bild an dem der Blick Lourenços hängenbleibt: der Arsch, der erscheint, wenn sich die Bedienung bückt, um ihm ein Getränk zu holen. Es ist die wiederholbare Bewegung dieses Körperteils, das zum besonderen Bild wird und Lourenço fasziniert. Als Bild ist

---

43 Ebd., S. 402.

es jedoch zugleich auch eine Großaufnahme, die in der Abfolge der Einstellungsgrößen eine entscheidende Rolle spielt.

Lorenz Engell hat beschrieben, wie seit der frühen Filmtheorie das Potenzial des Films begriffen wurde, das verborgene »Gesicht der Dinge«<sup>44</sup> sichtbar zu machen.<sup>45</sup> So weist er mit Béla Balázs darauf hin, dass unterschiedlichste Gegenstände eine Physiognomie erhalten können, wenn sie auf ›kindliche‹ Weise nicht als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge oder Mittel zum Zweck betrachtet werden, sondern als autonome Lebewesen, mit eigener Seele und eigenem Gesicht.<sup>46</sup> Dadurch werden sie jedoch nicht nur zu gesehenen Dingen, sondern selbst zu Orten eines eigenen Sehens:

»Der Film, selbst Produkt eines sehenden Dings, schreibt den Dingen, wenn er sie von Nahem betrachtet wie sonst nur die Gesichter der Stars, ein eigenes Sehen hinter dem bloß Sichtbaren zu. Indem er den Dingen ein Gesicht gibt, erzeugt er ein heterogenes Feld, in dem die Dinge – Naturdinge, vor allem aber auch Artefakte – und die menschlichen Figuren gleichermaßen mit dem Gesicht ausgestattet und so einander beigeordnet werden und gleichermaßen an der Entstehung von Akten mitwirken. Die Verteilung der Handlungsmacht geschieht damit nicht mehr nur über viele einzelne Individuen hinweg und hinaus, [...] sondern unter Einbeziehung nicht menschlicher Gegebenheiten.«<sup>47</sup>

Im Falle des weiblichen Arsches handelt es sich allerdings um ein besonderes Gesicht eines Dings. Durch die Großaufnahme und den Blick Lourenços wird das Körperteil zu einem Ding, das in der Wirklichkeit des Protagonisten ohne den restlichen Körper existiert, was sich daran bemerkbar macht, dass er die Bedienung mit ihrer Nachfolgerin verwechselt und den Hintern nicht einem Gesamtkörper zuordnen kann. Durch die Einstellungswechsel scheint für die Wahrnehmung Lourenços ein einschneidender Bruch stattzufinden, der Fragmente hervorbringt, die nicht miteinander in Verbindung gebracht werden können.

»Das Kontinuum der erzählenden Halbtotale oder Totalen wird unterbrochen, und statt der Figuren in der ganzen Körperansicht sehen wir plötzlich nur eine Hand, bildfüllend, auf der Leinwand, oder das Gesicht der Heldin mit dem traurigen oder begehrlichen Blick, oder eben gleichermaßen auch den optisch herausgehobenen einzelnen Gegenstand, die Waffe, den Brief, das Beweisstück oder das Liebespfand. Die Großaufnahme entspricht nicht mehr der ›normalen‹ Sicht des Menschen auf die Wirklichkeit. Von einer Sekunde zur anderen rückt sie den Dingen nah auf den Leib – und rückt sie auch wieder davon ab. Sie löst den gezeigten Gegenstand aus dem Kontinuum der Evidenzen heraus, aus dem alltäglichen und handlungsleitenden Zusammenhang.«<sup>48</sup>

44 Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 59.

45 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.

46 Vgl. B. Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, S. 59.

47 L. Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, S. 80f.

48 Ebd., S. 81.

Der Arsch wird als Großaufnahme als subjektiver Blick Lourenços markiert. Gilles Deleuze hat darauf hingewiesen, dass es jedoch zu einfach wäre, im Falle der Großaufnahme psychoanalytisch von der Schaffung eines Partialobjekts zu sprechen, das von einer Gesamtheit getrennt wird und das eine Struktur des Unbewussten (männliche Angst vor Kastration) sichtbar macht.

»Tatsächlich hat aber die Großaufnahme – die Großaufnahme des Gesichts – nichts mit einem Partialobjekt zu tun. Wie Balázs bereits sehr genau zeigte, entreißt die Großaufnahme ihr Objekt keineswegs einer Gesamtheit, zu der es gehörte, deren Teil es wäre, sondern – und das ist etwas ganz anderes – sie abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten, das heißt sie verleiht ihm den Status einer Entität. Die Großaufnahme ist keine Vergrößerung, auch wenn sie eine Größenveränderung impliziert, sie ist eine absolute Veränderung, Mutation einer Bewegung, die aufhört, Ortsveränderung zu sein, um Ausdruck zu werden.«<sup>49</sup>

Der Arsch als eigene Entität, die wie aus der Zeit herausgenommen erscheint – so meint Lourenço einmal, dass er sich eine Woche lang nur diesen Arsch anschauen könnte –, ist dabei nicht nur ein Objekt männlicher Perversion, sondern das Körperteil ist als Großaufnahme in einen größeren Zusammenhang der Bilder eingebunden.

Dieser ist zum einen mit der Geschichte einer Enttäuschung verbunden. Am Ende bekommt Lourenço den gewünschten Arsch zu seinen Konditionen präsentiert. Die Bedienung ist schließlich bereit, seinen Wunsch nicht als Obszönität zu verachten, sondern akzeptiert ihn als ein ernst gemeintes Anliegen. Nach dem Enthüllen des Arsches muss Lourenço jedoch weinen, da ihm offensichtlich sofort die Unmöglichkeit und Aussichtslosigkeit des Verlangens bewusst wird. Der Arsch, der sich ihm offenbart, ist nicht der, den er begehrte. Der bewegte Arsch beim Bücken ist nicht der statische Arsch nach dem Ausziehen des Slips; und der nackte Arsch ist nicht der verlockende, heimliche, mit enger Kleidung bedeckte. Die bildliche, filmische Tragödie wäre folglich vielleicht die einer Enttäuschung aufgrund eines lebendigen, bewegten Objekts, das zu einer stillen Pose erstarrt und das somit seinen Reiz verliert. Dieser Verlust ist Lourenço im Off gleich klar: »Und so wird der Arsch zu einem weiteren Ding. Wie alles. Wie die Sachen, die ich im Nebenzimmer einsperre.«<sup>50</sup> Zum anderen scheint der Arsch als Bild und Großaufnahme jedoch auch eine andere Qualität zu besitzen und auf etwas hinzuweisen, das ihn selbst übersteigt. Dies zeigt sich von der ersten Einstellung an, wenn er in Großaufnahme durch die Straße läuft und auf den Shorts Palmen zu sehen sind. Dies ist auffallend, da über den gesamten Film verteilt Palmen in unterschiedlicher Form auftauchen, aber nie als Palmen selbst: auf dem ärmellosen Top der Bedienung in Lourenços Traum; als Neon-Palme, die ein Kunde während des Tumults mit der Abhängigen in das Zimmer trägt; als Wandbemalung an einer Mauer; als Schatten auf dem Parkplatz, auf dem allein Lourenço seinen Wagen abzustellen scheint. Zu den Palmen passen die Musik der Hawaiigitarre und auch die beiläufigen Erwähnungen des Paradieses, wenn Lourenço sich dazu hinreißen lässt, ihr zu sagen, dass sie das Paradies sei;

49 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 134.

50 Übersetzung M. S.: »E assim, mais uma coisa a bunda se torna. Como tudo. Como as coisas que eu tranco na sala ao lado.«

oder wenn er meint, dass der Imbiss das Paradies sei – wenn nur das Essen gut wäre. Vor allem der Schatten einer Palme verweist auf etwas Unerreichbares im Off, das nie sichtbar wird. Die paradiesische Palme ist dabei ein Gegenpol zu einem anderen Außen, das ebenso obskur bleibt: die Hölle, die sich laut Lourenço hinter dem stinkenden Abfluss in der Toilette verbirgt. Durch die Palme wird jedoch die Bildhaftigkeit des Hinterns als eine Projektionsfläche markiert, die auf etwas verweist, das über den Arsch hinausgeht und sich auf ein unerreichbares Außen bezieht.

## 6.9 Das pornografische Bild und die Geschichte des Glasauges

Mit dem Arsch zu Beginn des Films entsteht nicht nur die Geschichte eines besonderen männlichen Begehrens, sondern er eröffnet ein visuelles Beziehungsgeflecht, in dem es um eine eigenartige Konstellation exponierter Sichtbarkeit, um die Dramaturgie einer Sichtbarmachung sowie um eine spezielle dispositive Bildwerdung geht. Denn das letztendliche Entblößen des Hinterns hat auch einen Charakter, der den Bereich des Erotischen übersteigt und der als pornografisch betrachtet werden kann.

Joseph Vogl hat in einer Analyse des Films *BLOW-UP/BLOW UP* (UK/ITA/USA 1966, R: Michelangelo Antonioni) das besondere Verhältnis von Sichtbarkeit und Bild im Falle des »pornografischen Bildes« skizziert.<sup>51</sup> Wenn sich im Film ein Objekt entkleidet, so Vogl, geht es hierbei nicht schlicht um eine Obszönität und ein unsittliches Ding, sondern es entsteht eine spezifische Anordnung des Sehens. In dieser wird durch eine imperative Struktur der Blick mit dem Bild in Beziehung gebracht. Durch einen Befehl wird angeordnet, was sichtbar werden soll. Der Blick gebietet, was er sehen möchte. Das pornografische Bild und sein Blick sind Zuspitzungen einer bestimmten Absicht. Das Sehen ist dabei mit einem Sichtbarmachen und einer Geste des Zeigens verbunden, mit einem Enthüllen, bei welchen die betrachteten Dinge und Menschen immer schon nackt werden, auch wenn sie es nicht tatsächlich sind. Das Pornografische geht mit einer Befehlssprache einher, welche den Dingen vorschreibt, wie sie sich zu verhalten haben, wie die Entblößung stattfinden und ins Bild gesetzt werden soll. Die Vorstellung der Enthüllung folgt einem bestimmten Programm, das sich vorab in Lourenços Fall im erträumten »Vorspiel« und in den inszenatorischen Vorwegnahmen der imaginierten Szene mit dem begehrten Arsch zeigt. Zugleich bemerkt Vogl, dass zu dieser Befehlsstruktur stets auch eine Kapitalisierung des Bildes gehört. Das pornografische Objekt und der Blick stehen in einer ökonomischen Beziehung zueinander, die darauf basiert, dass das Sichtbare nicht immer schon gegeben sein darf und verknappert werden muss, auch wenn es überall im Überfluss vorhanden und verfügbar ist.

Diese Befehlsstruktur, in welcher der Arsch als ein begehrtes Bild erst hervorgebracht werden soll, wird in *O CHEIRO DO RALO* deutlich als eine dispositive Angelegenheit sichtbar. Lourenço nimmt dabei in den für ihn erotischen, erregenden Situationen beständig eine sitzende Beobachterposition ein: im Imbiss auf einem Thekenhocker, zu

51 Ich beziehe mich hier auf ein Vorlesungsskript von Joseph Vogl: »Medien im Film«, Vorlesung an der *Bauhaus-Universität Weimar*, Sommersemester 2005, vorgetragen am 10.05.2005, unveröffentlicht.

Hause auf einem Sofa vor dem Fernseher, aber vor allem im Büro auf seinem Schreibtischstuhl. Seine egozentrische Existenz spielt sich überwiegend in dieser sitzenden Ausrichtung ab, in der er Menschen und Dinge vor allem aufgrund seines Geldes beherrscht. Doch es ist zugleich offensichtlich, dass sich die Relationen zwischen dem Arsch und seiner Beobachtung in der Anordnung der Filmbilder komplizierter gestalten. Denn neben dem Machtdispositiv Lourenços entsteht zugleich zwischen einzelnen Dingen und ihren Bildern ein übergreifendes Dispositiv der Enge, in welchem Lourenço selbst Teil einer Anordnung wird, die er nicht kontrollieren und befehlen kann, die ihn gewissermaßen gefangen hält und die sein Schicksal besiegelt.

Um diese höhere Struktur und Macht der Bilder zu begreifen, muss eine Referenz erwähnt werden, die man als die augenscheinlichste bezeichnen kann: »Die Geschichte des Auges« von Georges Bataille.<sup>52</sup> In dieser Erzählung aus dem Jahr 1928 berichtet ein namenloser, jugendlicher Erzähler in verschiedenen Episoden rückblickend von den bizarren Sexualpraktiken, die er gemeinsam mit seiner Lustpartnerin Simone erlebte. Beim perversen wie teils auch tödlichen Geschlechtsverkehr der beiden mit unterschiedlichen Personen kommen auch einzelne Augäpfel zum Einsatz, die beim Liebespiel beispielsweise in Körperöffnungen eingeführt werden. Der Autor Mutarelli und der Regisseur Dhalia haben Bataille jedoch nicht schlicht adaptiert, sondern sich offenbar durch ihn inspirieren lassen und Besonderheiten seiner Erzählung auf eine originäre Weise mit ihrer eigenartigen Geschichte in eine filmische Form gebracht. Mit Bataille lässt sich auch Lourenços ökonomisches Verhalten deuten, dessen erotische Energie sich auf der Suche nach Selbstbestimmung und Souveränität in einem ausschweifenden Verschwendungstrieb entlädt.<sup>53</sup> Wichtiger ist jedoch, welche Rolle das Auge, respektive das Glasauge, in *O CHEIRO DO RALO* einnimmt, zum einen als Ding, das die Beobachtung bezeugt, zum anderen als Bild, das zu einem bedeutenden Glied in einer Kette von Bildern und zu einer tragenden Koordinate in der räumlichen Anordnung dieser Geschichte wird. Das Glasauge scheint Lourenços Sehen zunächst auf absonderliche Weise zu verdoppeln, wie ein Kamera-Auge, das die Handlungen registriert. Es dient Lourenço zudem als ein Werkzeug zur Ausübung seiner Fabulierlust. Einmal ist es das Auge seines gefallenen Vaters, dann kam es mit einer Pizza, später gehörte es angeblich einem Rock-Sänger; für den Verkäufer mit der Karaffe ist es das Auge, das auf der Dollarnote zu sehen ist. Einerseits möchte Lourenço mit dem Auge und den erfundenen Geschichten seine Kunden beeindrucken, andererseits wird es zu einem sonderbaren Komplizen, der seinen Voyeurismus bezeugen und seine eigenen Blicke miterleben soll. Es ist ein Objekt, das mehrmals ausführlich betrachtet wird, wie auch ein Ding, dem Lourenço ein Schauen unterstellt und das wiederholt dorthin schauen soll, wohin er es ausrichtet. So hält er es wie ein magisches Objekt vor sich, wenn er den Uhr-Verkäufer

52 Siehe Georges Bataille: »Die Geschichte des Auges«, in: *Ders.: Das obszöne Werk*, Reinbek: Rowohlt 2017, S. 5-52.

53 Siehe hierzu das Nachwort zur »Geschichte des Auges«, in dem Marion Luckow mit Bezug auf den Soziologen Marcel Mauss auf die Rolle der Verschwendung in Batailles Werk eingeht. Vgl. Marion Luckow: »Nachwort«, in: G. Bataille: *Das obszöne Werk*, S. 225-232. Siehe auch Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.

grundlos zusammenschlägt; oder er positioniert es auf dem Tisch, wenn er vor der Abhängigen masturbiert. Im Imbiss streckt er es wie eine Kamera weit vor sich, sodass das Auge einen guten Blick auf den Arsch erhaschen kann – denn so etwas wie diesen Arsch, so behauptet Lourenço, hatte das Auge bisher noch nicht gesehen (Abb. 6).

Roland Barthes hat dargelegt, inwiefern Batailles »Geschichte des Auges« weniger die Geschichte von Personen, sondern vielmehr die eines Gegenstandes erzählt, der »von Bild zu Bild« wandert.<sup>54</sup> Barthes meint dabei jedoch nicht, dass das Auge als Gegenstand weitergegeben wird, sondern vielmehr geht das »Augenhafte« von einem Gegenstand zum nächsten über, wodurch das Auge umgeformt, gewissermaßen dekliniert wird und Affinitätsverhältnisse zwischen den Gegenständen entstehen.<sup>55</sup> In Batailles Geschichten werden die unterschiedlichen Dinge und erzählerischen Stationen somit auf metaphorische Weise durch das Auge verbunden. Zum einen auf einer sprachlichen Ebene, da die französischen Wörter für beispielsweise Auge (*œil*) und Ei (*œuf*) einen gemeinsamen und einen variierenden Laut besitzen, zum anderen durch die formalen Gemeinsamkeiten, da die Gegenstände jeweils von weißen und runden Merkmalen bestimmt sind.<sup>56</sup> Neben der Kugelformigkeit dieser metaphorischen Reihung beschreibt Barthes zudem eine zweite Kette, die mit dem Auge, mit dem Ei oder mit Drüsen verbunden ist und bei der es ebenfalls zu Wanderungen und Wandlungen kommt: das Flüssige.<sup>57</sup> In Batailles erotischen Abenteuern wird die Augenmetapher von Tränen, Milch, Sperma, Eigelb oder Urin begleitet, die ebenfalls ohne Hierarchie in einer potenziell endlosen Reihung aufeinanderfolgen. Batailles Erotismus besteht nun vor allem darin, so Barthes, dass er diese beiden Ketten vermischt und den Sinn und Gebrauch der Gegenstände und Flüssigkeiten auf metonymische Weise untereinander kombiniert und variiert.<sup>58</sup>

Mit solch einer verdichtenden und verschiebenden poetischen Technik haben wir es nun in O CHEIRO DO RALO nicht zu tun. Zwar wandert auch hier das Auge durch Lourenços Fiktionen, aber es bleibt doch immer ein Auge, das Verbindungen zwischen den fragmentarischen Geschichten herstellt und die Kommunikation mit den Personen ermöglicht. Das Glasauge, das als imaginierte Wahrnehmung Lourenços Begehren bezeugen soll, wird zu einem Teil seines Erotismus, aber es bringt selbst keine mit Bataille vergleichbare Poetik hervor. Doch zweifellos bildet sich um das Glasauge auch eine Kette von Dingen und ihren Bildern aus. Lourenços libidinöses Unternehmen wird durch diese Kette gerahmt: der Arsch, das Auge, der Abfluss. Anders als bei Bataille bilden das Auge und der Abfluss – als offensichtlichster Ort des Flüssigen – zusammen mit dem Arsch die Pole und Sinnhorizonte der Wirklichkeit Lourenços; und man kann sie zudem als eine räumliche, topologische Anordnung verstehen, deren Affinitäten einerseits wie

54 Roland Barthes: »Die Augenmetapher«, in: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1972, S. 25–34, hier: S. 25.

55 Vgl. ebd., S. 26.

56 Vgl. ebd., S. 27.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. ebd., S. 32ff. So werden beispielsweise mit dem Auge Handlungen durchgeführt, die kennzeichnend für andere Gegenstände sind, wenn es zerschlagen, an ihm gesaugt oder von ihm getrunken wird, wodurch Bataille durch die Kombination von Funktionen und Substanzen seine literarische Obszönität erschafft.

bei Bataille in gemeinsamen formalen Aspekten bestehen, die sich jedoch im Film auf eine andere Weise verdichten und den filmischen Raum verengen.

Dies wird darin deutlich, wie der Film nach der Enthüllung des Arsches endet. Nachdem Lourenço diesen präsentiert bekommen und sich der Hintern zu einem gewöhnlichen Gegenstand gewandelt hat, wie er selbst behauptet, erliegt er einer Tat, die er nicht vorhersehen und kontrollieren konnte. Er wird von der Abhängigen erschossen, woraufhin er in die Toilette und zum Abfluss kriecht. Dort, nah neben dem Loch, ist zunächst sein erstarrender Blick zu sehen (Abb. 9);<sup>59</sup> im Gegenschuss folgt eine Großaufnahme des Glasauges (Abb. 10), das auf dem Boden liegt, und auf dieses die graue Außenfassade seines Geschäftsgebäudes, auf welcher, wie auch schon zuvor sichtbar, ein bräunlich-grauer Punkt aufgemalt ist (Abb. 11). Bei dieser Montage handelt es sich erkennbar um aussagekräftige *match cuts*. Die Pupillen Lourenços, die schwarze Pupille des Glasauges sowie der Kreis auf der Mauer hängen über die Schnitte hinweg etwa in der Mitte des Bildes zusammen, als würden sich die Kreise, Pupillen und Löcher überlagern und Beobachter, Beobachtung und Wahrnehmungsraum gegenseitig verschließen. Dazu ist ein letztes Mal sein Voiceover zu hören: »Und so kommt weder jemand rein noch raus.«<sup>60</sup> Rein visuell kann das Ende durch diese Reihung als eine Pattsituation verstanden werden.<sup>61</sup> Nachdem der begehrte Hintern sich in ein gewöhnliches Ding verwandelt hat, erstarren die Pfeiler dieses filmischen Wahrnehmungskonstrukts und somit die gesamte filmische Wirklichkeit.

## 6.10 Das Universum, seine Löcher und am Ende der Arsch

Ich möchte dieser Bilderkette noch eine weitere Deutung hinzufügen. In seinem Buch *Das Sein und das Nichts* hat Jean-Paul Sartre in seinen Betrachtungen über den Blick und den Voyeurismus dargelegt, inwiefern sich bei der Wahrnehmung einer anderen Person »eine reine *Desintegration* der Beziehungen«<sup>62</sup> ereignet, welche zuvor zwischen den Objekten des Universums des Wahrnehmenden vorherrschten:

»Erscheint also unter den Gegenständen *meines* Universums ein Element der Desintegration eben dieses Universums, so nenne ich das Erscheinen *eines* Menschen in meinem Universum. Der Andere, das ist zunächst die permanente Flucht der Dinge auf ein Ziel hin, das ich gleichzeitig in einer gewissen Distanz von mir als Gegenstand erfasse

59 Das Erstarren Lourenços neben dem Abfluss scheint ein dezentes Zitat einer der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte zu sein: Marion Cranes Ermordung durch Norman Bates in der Dusche in Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960). Lourenços Ende geschieht jedoch weniger dramatisch, blutig und bewegt. Die »Lochhaftigkeit« von Lourenço wird bereits zuvor angedeutet, wenn die Abhängige an einer Stelle aufgebracht behauptet, dass hinter seinem Gesicht nur ein Loch sei.

60 Übersetzung M. S.: »E então, ninguém entra, e nem sai.«

61 Zur Idee einer filmischen Pattsituation im Rahmen der geschlossenen Form siehe die Besprechung von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961, R: Alain Resnais) in Mirjam Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 96-109, hier: S. 97ff.

62 Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek: Rowohlt 2016, S. 461f.

und das mir entgeht, insofern es um mich herum seine eigenen Distanzen entfaltet. [...] Alles ist an seinem Platz, alles existiert immer noch für mich, aber alles ist von einer unsichtbaren Flucht auf einen neuen Gegenstand hin durchzogen.«<sup>63</sup>

Demzufolge könnte man behaupten, dass in O CHEIRO DO RALO mit dem ersten Erblicken des Arsches im Universum von Lourenço eine Desintegration eintritt, durch die sich seine Wahrnehmung auf diesen Gegenstand hin ausrichtet. Durch das Auftauchen des Arsches wird Lourenços bisheriges Leben radikal verändert. Zugleich entsteht um ihn und seinen Schreibtisch, zwischen Arsch und Abfluss, ein Wahrnehmungsdispositiv dessen Relationen Lourenço nicht begreifen kann; eine eigenartige Ordnung, die sich zugleich mit ihrer Entstehung auf eine sonderbare Weise auflöst; und erstaunlicherweise spricht Sartre in diesem Zusammenhang explizit von einem Abfließen durch ein Abflussloch, durch welches das eigene Universum ausströmt:

»Aber der *Anderer* ist auch Gegenstand *für mich*. Er gehört zu *meinen* Distanzen: der Mensch ist dort, zwanzig Schritte von mir entfernt, er wendet *mir* den Rücken zu. [...] dadurch ist die Desintegration meines Universums in den Grenzen dieses Universums selbst enthalten, es handelt sich nicht um eine Flucht der Welt auf das Nichts hin oder aus sich heraus. Sondern es scheint eher, dass es mitten in seinem Sein von einem Abflussloch durchbohrt ist und fortwährend durch dieses Loch abfließt. Das Universum, das Abfließen und das Abflussloch, wieder ist alles zurückgewonnen, wiedererfasst und zum Gegenstand erstarrt: das alles ist *für mich* da als eine partielle Struktur der Welt, obwohl es sich tatsächlich um die totale Desintegration des Universums handelt.«<sup>64</sup>

Liest man diese Zeilen Sartres über ein absonderliches Abfließen des Universums angesichts eines Anderen als Gegenstand, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er neben *Bataille* eine grundlegende Referenz für den Drehbuchautor *Mutarelli* gewesen sein könnte. Neben dem Abfluss, der mal verstopft ist oder ganz zuzementiert wird, dessen Abfließen aber letztlich nicht verhindert werden kann, sprechen auch der Geruch und der Ekel, der die Szenen unsichtbar durchzieht, oder auch die Hölle – die bekanntlich immer schon die Anderen sind – für eine Inspiration *Mutarellis* durch den Philosophen.<sup>65</sup> Eine ausführlichere existenzialistische Analyse würde an dieser Stelle jedoch zu weit führen.

Doch mit Sartre lässt sich die zuvor beschriebene Augenreihung als ein finales Abfließen dieses filmischen Universums durch seine ›Löcher‹ und ebenfalls als ein Erstarren des Films interpretieren. Es ist allerdings bemerkenswert, dass dieses Drama einer totalen Desintegration, um diesen Begriff Sartres zu übernehmen, nach dieser Bilderkette noch nicht vollständig zu Ende ist.

63 Ebd. (Herv. i. O.).

64 Ebd., S. 462 (Herv. i. O.).

65 Siehe hierzu Jean-Paul Sartre: *Der Ekel*, Reinbek: Rowohlt 1963; sowie Jean-Paul Sartre: *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt*, Reinbek: Rowohlt 1986. Siehe weiterführend auch zu Jacques Lacan Kritik an Sartres Blickanalyse Gregor Schwering: »Über das Auge triumphiert der Blick«. Perspektiven des Voyeurismus«, in: Ders./Friedrich Balke/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen (= Masse und Medium, Bd. 1)*, Bielefeld: transcript 2000.

Nach einem kurzen Schwarzbild ist in einer Art Epilog, in einer Großaufnahme nochmals der Arsch zu sehen (Abb. 12). Die Pobacken treffen sich auf der gleichen Höhe wie zuvor die Pupillen und der Punkt auf der Mauer. Zügig wird ein Slip ausgezogen, sodass sich das Körperteil für wenig Sekunden nur für den Zuschauer regungslos und nackt präsentiert. Auch wenn sich dieses Bild in die Abfolge der Punkte einreicht, so funktioniert das Schwarz wie ein Trenner, der den übrigen Film von diesem kurzen Nachtrag separiert. In dieser nahen Einstellung wurde das Ding, das dieses Drama einer Desintegration ausgelöst hat, bisher nicht gezeigt. Es ist aus der Perspektive von Lourenços Schreibtischstuhl zu sehen, doch zuvor war die Enthüllung nur von der Seite sichtbar, wobei sich die Kamera überwiegend auf Lourenços Reaktion, sein Gesicht, sein andächtiges Staunen und jämmerliches Weinen konzentrierte. Wie kann demzufolge dieser Schluss, der zudem mit dem gehenden Hintern am Anfang des Films eine Klammer bildet, interpretiert werden? Worauf weist der Film in dieser erkennbar bedeutungsvollen Montage hin? Zum einen könnte man behaupten – und das liegt narrativ nahe –, dass die Wunscherfüllung dazu führt, dass Lourenços Objekt der Begierde entzaubert wird. Mit dem entblößten Arsch löst sich das Begehren auf und es verschwindet eine wichtige Koordinate dieser filmischen Wirklichkeit, die Lourenços egozentrische Existenz am Laufen gehalten hat. Durch die ernüchternde Nacktheit gerät der Film demnach gewissermaßen aus den Fugen und die Ordnung der Bilder und das filmische Universum kollabieren. Doch wie hängt diese Inszenierung der Entkleidung, in welcher der erwartbare Gegenschnitt des Arsches in Großaufnahme ausbleibt, nun mit diesem isolierten Ende zusammen? Wie ist dieses letzte Bild des Films zu verstehen? Man könnte die finale Großaufnahme ohne Hose und Slip als ein unerreichbares Wunschbild deuten, das trotz der Entkleidung für Lourenço – und auch für den Zuschauer – unerreichbar bleibt. Die abschließende Einstellung wäre also ein Bild, das als Ideal seiner visuellen Lust zuvor nicht sichtbar werden konnte, das in seiner flüchtigen Vollkommenheit, als eine konfliktfreie Geste, nur unabhängig von jeglicher Handlung und von einem größeren Wahrnehmungszusammenhang als eigenständige bildliche Entität existiert.<sup>66</sup> Erst dieses letzte Bild ist das eines Arsches ohne den übrigen Körper, der nur für den Betrachter existiert, so wie ihn sich der eigenwillige Lourenço beständig wünschte. Das Drama der Desintegration, das durch den anfänglichen angezogenen Hintern mit Palmen-Shorts ausgelöst wird, ließe sich somit auch als eine immer schon unmögliche Integration eines Wunschbildes beschreiben. Durch die bezahlte Enthüllung kann sich Lourenço zwar einen Wunsch erfüllen, zugleich wird jedoch deutlich, dass er sich sein Begehren niemals erfüllen können wird, denn der Arsch ist nicht dieses Idealbild, das nur allein und nicht zusammen mit einem Körper und in Relation zu anderen Bildern existiert. Somit bekommt Lourenço das, was er sehen möchte, aber zugleich auch nicht das, was er begehrt – und so wird auch diese nahe Einstellung in der Enthüllungsmontage nicht sichtbar. Der Arsch am Ende wäre folglich ein Wunschbild,

66 Vgl. hierzu Lorenz Engells Beschreibung einer Einstellung im Vorspann von *EYES WIDE SHUT*, in der die Hauptfigur Alice Harford in einer kontextlosen Geste des Zeigens und der Präsenz ihr Kleid fallen lässt und sich mit dem Rücken zur Kamera nackt präsentiert. Vgl. L. Engell: »Eyes Wide Shut. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht«, S. 90.

das außerhalb der Wahrnehmungs-, Begehrens- und Bilderordnung dieser filmischen Wirklichkeit existiert und nur dort existieren kann.

In Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM haben wir gesehen, dass zwischen zwei Augen am Anfang und am Ende des Films die Auslöschung der Bildtypen schrittweise abläuft, im Rahmen eines Rückzugs in ein Zimmer, wobei der Protagonist durch die eigenständige Stillstellung im Schaukelstuhl jeglicher Wahrnehmung entkommen möchte. Mit Deleuze ist deutlich geworden, inwieweit dadurch ein ozeanisches und möglicherweise ein reines Bewegungsbild denkbar wird, das den Film selbst übersteigt. Die Verengung in O CHEIRO DO RALO, zwischen dem bewegten Bild eines bekleideten Hinterns und dem eines entblößten Arsches am Ende, lässt sich als eine Desintegration beschreiben, als die Auflösung eines filmischen Universums, in dem das erste Bild das letzte als Wunschbild hervorbringt. Die Agonie des Begehrens und die visuelle Ausweglosigkeit des Protagonisten in seinem egozentrischen Geschäftszimmer entsteht dadurch, dass dieses Wunschbild zu einem unerreichbaren Fluchtpunkt wird, der nicht in die filmische Wirklichkeit integriert und für Lourenço nicht in seinem unbewegten, vereinzelt Ideal sichtbar werden kann; demzufolge wäre es die Absenz dieses Arsches und ein Ausbleiben eines Wunschbildes – möglicherweise als ein singuläres, reines Affektbild –, das zu einem Stillstand und zum Ende der Bilder dieser Enge führt.

Es handelt sich somit zugleich um eine räumliche wie bildtheoretische Enge. Das enge Universum des Protagonisten, zwischen Wohnung, Arbeitsplatz, Bar und Abfluss, wird mit der Enge seiner Wahrnehmung gleichgeschaltet und letztlich in seiner Zuspitzung auf wenige Koordinaten reduziert. Durch die Fokussierung des Sehens wird folglich der restliche Raum ausgelöscht, sodass am Ende nur noch ein filmisches Universum aus Großaufnahmen und Löchern existiert, aus dem es keinen Ausweg mehr gibt.

Abschließend kann man danach fragen, was das alles, wie anfangs postuliert, mit der *Pornochanchada* zu tun hat. Neben den offensichtlichen Merkmalen, Klischees und Stereotypen, die im Film auftauchen, könnte man das Ende diesbezüglich vielleicht auf zwei Arten deuten: Zum einen kann es als eine programmatische Zurschaustellung der Ansicht betrachtet werden, dass der männliche Egozentrismus, wenn er ernst genommen wird und sich die filmische Wirklichkeit exklusiv auf ihn ausrichtet, nur in eine Sackgasse der Schaulust führen kann, in der es für Helden wie auch für die Zuschauer keine wahre Befriedigung gibt. Zum anderen könnte man O CHEIRO DO RALO daran anschließend auch als eine Reflexion über das Ende der *Pornochanchada* lesen, die zu Beginn der 1980er-Jahre den aufkommenden amerikanischen Hardcore-Produktionen nichts entgegensetzen konnte. So könnte man behaupten, dass Lourenços Universum und sein Verlangen letztlich auf einen gattungsspezifischen Schlusspunkt prallen. Kurz gesagt: Jenseits der Enge der *Pornochanchada* und von O CHEIRO DO RALO beginnen die Bilder der Pornografie – oder von Filmen, die nicht primär männlichen Blicken gefallen wollen.

Abb. 5: Der Hintern mit Palmenmotiv erregt in O CHEIRO DO RALO (2006) Lourenços Aufmerksamkeit.



Abb. 6: Lourenço zeigt dem Auge den Hintern der Kellnerin.



*Abb. 7: Die Kellnerin zeigt Lourenço ihren entblößten Hintern.*



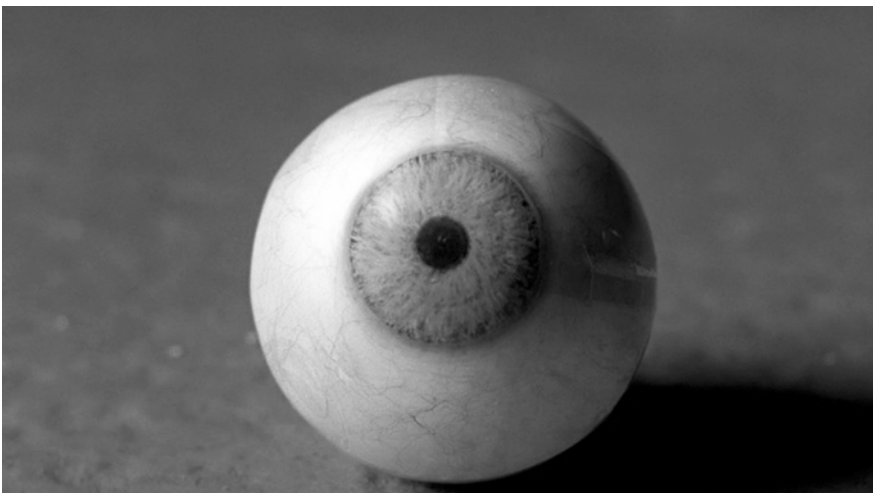
*Abb. 8: Der riechende Abfluss.*



*Abb. 9: Der Blick des sterbenden Lourenços erstarrt neben dem Abfluss.*



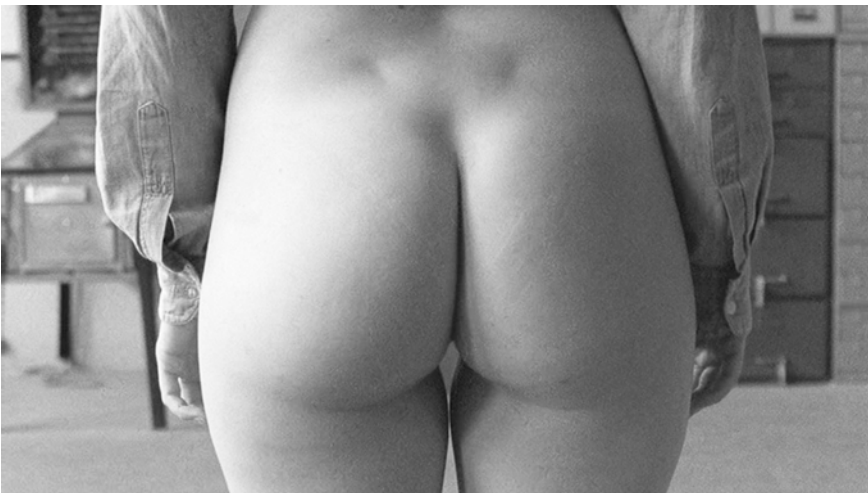
*Abb. 10: Das Glasauge beobachtet den sterbenden Lourenço.*



*Abb. 11: Der aufgemalte Punkt auf der Fassade von Lourenços Geschäft.*



*Abb. 12: Der entblößte Hintern am Ende des Films aus der Perspektive von Lourenços Schreibtisch.*





## 7. ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN (2008, Fernando Meirelles)

---

»Wir sehen nicht, dass wir nicht sehen.«

*Heinz von Foerster*

»Wir schauen nur, aber wir sehen nicht.«

*Andrej Tarkowskij*

»Wer schauen kann, der sehe. Wer sehen kann, der betrachte.«

*José Saramago*

Als ich vor einiger Zeit in einem Vortrag an einer brasilianischen Universität meine Gedanken zu *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* präsentierte, erwiderten einige dortige Professoren, dass ich den Film zwar gut analysiert hätte, es sich dabei jedoch keineswegs, wie von mir angenommen, um einen brasilianischen Film handle; zudem seien die ästhetischen Fragen der Blindheit, die der Film entfaltet, schon vor Jahrzehnten von anderen Regisseuren, wie beispielsweise von Wim Wenders, viel besser oder klüger verfilmt worden. Diese beiden Ansichten überraschten mich. Zwar haben wir es hier mit einer brasilianisch-kanadisch-japanischen Produktion zu tun, und es wurde in Toronto, Montevideo und São Paulo mit Darstellern verschiedener Nationalitäten gedreht, weshalb man durchaus von einem internationalen Projekt sprechen kann, doch hat mit Fernando Meirelles ein bedeutender brasilianischer Filmmacher Regie geführt, der diesem Werk, so möchte ich behaupten, doch zu einer sehr eigenen und sicherlich beachtenswerten Ästhetik verholfen hat.

Ablehnung gegenüber Meirelles ist in Brasilien in bestimmten akademischen und künstlerischen Kreisen nicht ungewöhnlich. Sein bedeutendster Film *CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD* (BRA/FRA 2002, zusammen mit Kátia Lund), der immer noch zu den erfolgreichsten und international sicherlich zu den bekanntesten brasilianischen Produktionen überhaupt zählt, wurde im eigenen Land von Wissenschaftlern oder auch von sozial engagierten Gruppen aus ästhetischen und gesellschaftlichen Gründen stark kritisiert. Zum einen wurde ihm eine gewisse konventionelle Fernseh- und Videoclip-Ästhetik vorgeworfen, mit welcher er das Leid und den Hunger der Unterschicht be-

schönigt, romantisiert und leicht konsumierbar gemacht habe,<sup>1</sup> zum anderen soll die echte Favela *Cidade de Deus* durch den Film derart als Ort der Kriminalität stigmatisiert worden sein, dass die Bewohner nach dessen Erscheinen offenbar mit ernsthaften, negativen Auswirkungen zu kämpfen hatten.<sup>2</sup>

Die Frage, was für diejenigen, die ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA als nicht-brasilianischen Film bezeichnen, einen brasilianischen Film ausmacht, ist eine schwierige, die neben den Ressentiments gegen einzelne Filmemacher auch mit theoretischen Schulen zu tun hat – eine Diskussion, die hier jedoch zu weit führen würde. Doch ich kann nur vermuten, dass diese Auffassung, er habe keinen brasilianischen Film gedreht, Meirelles selbst gar nicht allzu sehr stören und möglicherweise sogar gefallen könnte, denn die Erschaffung einer Wirklichkeit mit einem schwer verortbaren, internationalen und globalen Charakter war das grundlegende Anliegen des Autors José Saramago, auf dessen gleichnamigem Roman von 1995 der Film basiert.

Der bereits verstorbene portugiesische Nobelpreisträger Saramago hatte sich trotz zahlreicher Anfragen lange Zeit entschieden geweigert, die Rechte für sein Werk zu verkaufen und die Kontrolle über eine filmische Adaption aus der Hand zu geben. Vor allem bei amerikanischen Produzenten hatte er nicht das Gefühl, dass es mit dem notwendigen Respekt behandelt werden würde.<sup>3</sup> Zudem glaubte er nicht an die Umsetzbarkeit der im Buch beschriebenen Blindheit im Medium Film.<sup>4</sup> Meirelles hatte 1997 zum ersten Mal bei Saramago angefragt, wurde aber ebenfalls abgelehnt. Erst der israelisch-kanadische Produzent Niv Fichman und der kanadische Autor, Regisseur und Schauspieler Don McKellar, der auch im Film zu sehen ist, konnten Saramagos Vertrauen gewinnen und ihn schließlich von der Zusammenarbeit mit Meirelles überzeugen. Eine von Saramagos richtungweisenden Bedingungen war, dass der Film in einem fiktiven Land spielen solle, das vom Publikum nicht identifiziert werden kann.<sup>5</sup> Und offensichtlich gelang es dem Regisseur, den Anforderungen des Autors mehr als zufriedenstellend zu entsprechen: in einem Video, das die beiden kurz nach einer nicht öffentlichen Vorführung des finalen Films zeigt, kommentiert Saramago noch während des Abspanns mit Tränen in den Augen: »Fernando, ich bin so glücklich, diesen Film gesehen zu haben, glücklich, wie ich es war, als ich das Buch beendet hatte.«<sup>6</sup>

- 
- 1 Ivana Bentes hat diese Ästhetik des brasilianischen Kinos als »Kosmetik des Hungers« bezeichnet. Auf diese komme ich gleich noch zu sprechen. Vgl. Ivana Bentes: »Das Copyright des Elends und das Bild als Kapital«, in: Stephan Lanz (Hg.): *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*, Berlin: metroZones 5 2004, S. 75-89; siehe auch: Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder (= Serie moderner Film, Bd. 7)*, Weimar: VDG 2009, S. 11ff.
  - 2 Vgl. Stephan Lanz: »Die Explosion einer Bombe. »City of God« versus *Cidade de Deus*«, in: Ders. (Hg.): *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*, S. 91-101.
  - 3 Vgl. José Saramago: *Das Tagebuch*, Hamburg: Hofmann und Campe 2010, S. 30f.
  - 4 Vgl. Carolina Rueda: »Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film«, in: *World Literature Today*, Vol. 89, Issue 3, Mai/August 2015, S. 12-15.
  - 5 Vgl. »Blindness (film)«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Blindness\\_\(2008\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blindness_(2008_film))
  - 6 Übersetzung M. S.: »Fernando, estou tão feliz por ter visto esse filme, feliz como estava quando acabei de escrever o livro.« Siehe Quico Meirelles: »José Saramago assiste Ensaios Sobre a Cegueira«, veröffentlicht am 20.05.2008, <http://y2u.be/Y1hzDzAvJOY>

Die offenbar erfolgreiche Regiearbeit von Meirelles führte jedoch nicht allein zu einer werktreuen Adaption des Buches. In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* wird die Geschichte einer kollektiven Transformation des Sehens zu einem medienspezifischen Drama, und insbesondere zu einem des filmischen Raumes, in welchem sich nicht nur die Sinne der erblindenden Protagonisten verändern, sondern vor allem die Stadt der Blinden selbst. In der ungewöhnlichen visuellen Beschaffenheit einer eigenartigen Weltmetropole sowie einer abgeschlossenen Quarantänestation wird Saramagos sozialer Ausnahmezustand als eine Instabilität der Bilder sichtbar, durch welche sich Räume verengen und diese teilweise selbst als blind bezeichnet werden können. Meirelles Film ist ein sehenswerter wie beachtlicher, da er auf moderne Weise über Relationen zwischen Sichtbarkeit und Gesellschaft und über eine gewisse Ästhetik des Stadtfilms reflektiert. Auch wenn es dabei – wie programmatisch beabsichtigt – zu Unschärfen kommt, welchem Land man diesen Film denn nun zuschreiben soll, so kann man ihn vor allem als einen brasilianischen betrachten, da er eine globale Filmästhetik im Rahmen der für das hiesige Kino so markanten engen Form denkt.

## 7.1 Die Stadt der Blinden

Eine Stadt, womöglich die ganze Welt, wird von einer mysteriösen, pandemischen Krankheit befallen, von einer unerklärbaren, kollektiven Sehstörung, welche rasch die gesamte Bevölkerung ansteckt. Diese beginnt an einer vielbefahrenen Straßenkreuzung. Ein Mann, ein Japaner, kann am Steuer seines Wagens plötzlich nicht mehr sehen und wird vor einer Ampel wild angehupt. Ein Passant – der Drehbuchautor Don McKellar in der Rolle des Diebes – erklärt sich bereit, ihn nach Hause zu fahren. Unterwegs beschreibt ihm der Blindgewordene die veränderte Wahrnehmung als eine Bewegung von Lichtpartikeln; wie Licht, das durch einen weißen Ozean scheint, als würde man in Milch schwimmen.<sup>7</sup> Der Dieb diagnostiziert amateurhaft, dass man bei Blindheit normalerweise Schwarz, aber kein Licht sehe und dass es sich daher um etwas Psychosomatisches handeln müsse. Er bringt den Asiaten nach Hause und stiehlt ihm anschließend sein Auto. Der Arzt, der sich daraufhin die Augen des Blinden anschaut, kann keine Ursache entdecken und vermutet, dass es sich um eine Agnosie handeln könnte. Doch nach und nach werden weitere Bewohner der Stadt blind, darunter der Dieb, eine Frau mit Sonnenbrille, die als Prostituierte arbeitet, dann auch der Arzt. Als dieser von einem Spezialteam mit Schutzmasken zu Hause abgeholt wird, setzt sich seine Frau zu ihm in den Transporter und behauptet, dass auch sie erblindet sei.

Während alle Personen, die sich zu Beginn des Films begegnen, ihre Sehkraft verlieren, ist die Frau des Arztes ohne Begründung die einzige Person, die von der Pandemie verschont bleibt; und somit auch die einzige, die sich problemlos in der Quarantänestation zurechtfindet, in welcher die Regierung die Blinden isoliert (Abb. 16). Von Anfang an hilft sie ihrem Mann und anderen Erkrankten, sich an diesem Ort zu orientieren,

7 Die genaue Aussage im Film lautet: »There's a movement to it. Like light particles. Like light shining through a sea of white. It feels like I'm swimming in milk.«

ohne jedoch ihre Sonderstellung zu verraten. Schon bei Ankunft der ersten Gruppe ist das Gebäude, ein verlassenes Krankenhaus, in einem sehr schlechten Zustand und die Eingeschlossenen haben von Beginn an nur spärliche Nahrungsmittel zur Verfügung. Zentrum der einzelnen, jedoch unbestimmten Anzahl an Stationen (mindestens drei) sind enge Schafsäle, in denen die Betten dicht an dicht stehen. Die erste Station des Arztes und seiner Frau ist wahllos und ohne Trennung von Alter oder Geschlecht aufgeteilt. Die Bewohner sind namenlose Vertreter verschiedener Hautfarben, Nationalitäten, Berufe und Einkommensschichten. Über Fernseher und mittels einer sich wiederholenden Videoaufzeichnung werden die Anwesenden über die Situation und die strengen Regeln aufgeklärt, die eher an ein Gefängnis als an eine fürsorgliche Heilanstalt erinnern. Zunächst wird der Komplex von außen von Soldaten mit Gewehren und Gasmasken überwacht. Ärzte, Krankenschwestern oder sonstiges Personal gibt es nicht. Die Verteilung des Essens und die hygienischen Maßnahmen müssen von den Internierten selbst übernommen werden. Medizinische Ausrüstung wird ihnen verwehrt und ein Notfalltelefon verbindet nur mit einer Mailbox. Als sich eine Wunde am Bein des Diebes entzündet, bitten der Arzt und seine Frau die Soldaten um Hilfe, ziehen sich aber zurück als ihnen mit Erschießung gedroht wird. Die Verwahrlosung schreitet schnell voran, auch wenn nicht klar ist, wie viel Zeit in der Quarantäne vergeht. Allein ein Mann mit Augenklappe, der schon vor dem Ausbruch der Krankheit blind war, hat über ein Radiogerät Kontakt zur Außenwelt, wobei hörbar wird, dass es offenbar nicht mehr viele Sender gibt. Er berichtet der Gruppe davon, wie sich die Erblindung der Zivilisation langsam bis zu den politischen Entscheidungsträgern ausgebreitet hat und die Welt im Chaos versank und er beschert ihnen einen kleinen Moment des schweigenden, traurigen wie glücklichen Lauschens eines Musikstücks.

Als immer mehr Menschen in die Stationen gepercht werden, eskaliert die Situation am Eingangstor und einige Personen werden von den Soldaten erschossen. Der Arzt möchte sich daraufhin um die Beerdigung der Toten kümmern und bittet die anderen Stationen um Mithilfe. Zudem möchte er ein Komitee gründen, um über die gerechte Verteilung des Essens zu entscheiden. Doch Station 3, in der sich allein Männer befinden, möchte sich nicht an seinen Plänen beteiligen. Ein mexikanischer Barkeeper, der sich zum »König von Station 3« erklärt, verkündet, dass bei ihm niemand Tote beerdigen müsse und jeder so viel essen solle wie er möchte. Gemeinsam mit einem von Geburt an blinden Komplizen und seiner Gefolgschaft ergreift er die Macht und proklamiert, dass sie von nun an die Nahrungsrationen verteilen werden und alle Stationen dafür bezahlen müssen. Ein überzeugendes Argument ist eine Pistole, mit welcher der selbsternannte König die Hungrigen bedroht, sodass diese ihm all ihre Wertsachen, Schmuck, Ketten, Ringe oder Uhren überlassen. Beim Durchsuchen der Besitztümer ihrer Station findet die sehende Frau des Arztes eine Schere in der Tasche der Frau mit Sonnenbrille, die sie daraufhin aufbewahrt. Für all das wertvolle Eigentum bekommt die Station eine klägliche Ration an 24 Portionen für 35 Leute.

Der Arzt ist aufgrund der Unterdrückung frustriert, möchte nicht essen und entfremdet sich von seiner Frau, die für ihn nach eigenem Empfinden vielmehr zur Pflegerin geworden ist. Zudem scheint er sich zur Frau mit Sonnenbrille, die ihm schon zu Beginn des Films als Patientin in seiner Praxis begegnete, hingezogen zu fühlen. Als sich die beiden im Speisesaal allein wöhnen, schlafen sie miteinander. Die Frau des

Arztes bekommt dies sofort mit und beobachtet die beiden beim Sex, reagiert jedoch gelassen und verrät der Frau mit Sonnenbrille, dass sie sehen kann.

Als nächstes Tauschmittel für das Essen verlangen die Männer von Station 3 Frauen. Neun von ihnen, darunter die Frau des Arztes und die Frau mit Sonnenbrille, lassen sich folglich für die Insassen ihrer Station vergewaltigen. Eine von ihnen wird dabei so stark verprügelt, dass sie stirbt. Daraufhin schleicht sich die Frau des Arztes mit der Schere in die Station der Männer, während diese dabei sind, Frauen einer anderen Gruppe zu missbrauchen. Sie ersticht den Anführer und kann dem echten Blinden entkommen, der mit der Pistole auf sie schießt. Auf der Flucht schreit sie, dass sie nun jeden Tag jemanden von ihnen töten wird, wenn sie kein Essen bekommen. Ihre Station, die mitbekommt, dass jemand ermordet wurde, jedoch nicht, dass sie es war, ist mit dieser Situation nicht glücklich. Es herrscht Angst vor einem Kampf. Man verbarrikadiert sich und es wird diskutiert, ob der oder die Verantwortliche ausgeliefert werden soll. Doch dann einigt sich eine kleine Gruppe darauf, gegen die Unterdrücker zu kämpfen. Schließlich fällt der Strom aus. Die Frau des Arztes gibt nun auch anderen zu erkennen, dass sie sehen kann. Heimlich und allein kommt jedoch eine Frau ihrer Station dem geplanten Angriff zuvor und schleicht sich mit einem Feuerzeug in die Station 3. Sie entzündet eine Matratze in einer Barrikade, sodass ein Feuer ausbricht und die Männer in den Flammen verbrennen. Die Frau des Arztes entkommt dem Brand mit einer Gruppe in den Hof des Krankenhauses, wo sie nach den Wachen ruft, doch als niemand reagiert, öffnet sie das Eingangstor und bemerkt, dass sie unbewacht und frei sind.

Nach der geglückten Flucht ziehen der Arzt, seine Frau, der Japaner und seine Partnerin, die Frau mit Sonnenbrille, der Blinde mit Augenklappe, ein Apothekenassistent sowie ein Junge gemeinsam durch eine chaotische, verwüstete Stadt, in der auch andere Menschen vereinzelt oder ebenfalls in kleinen Schlangen durch die Gegend laufen. Der Apothekenassistent verliert an einer Straßenecke den Anschluss, sodass sie nur noch zu siebt weiterziehen. Unterwegs schließt sich ihnen ein Terrier an. Die Frau des Arztes kann im Keller eines Supermarktes Essen aufreiben und führt die Truppe letztlich durch eine postapokalyptische Wirklichkeit bis zu ihrem Haus, welches sie so vorfindet wie sie es verlassen hat. Die Gruppe verbringt dort unbestimmte Zeit – und als die Frau des Arztes dem Japaner eines Morgens Kaffee in eine Tasse mit Milch gießt, da kann dieser plötzlich im milchigen Ozean wieder sehen. Bis zum Ende des Films ist er zwar der einzige, der sein Augenlicht zurückgewinnt, doch es ist anzunehmen, dass nun nach und nach, in der Reihenfolge der Erblindung, auch die anderen Menschen wieder sehen werden.

## 7.2 Essay über eine Stadt der Blindheit

Der Film besteht folglich aus vier Teilen: der Beginn der Blindheit in der Stadt, die Quarantäne im Krankenhaus, der Ausbruch der Blinden in die verwüstete Metropole, und die Rückkehr in die Wohnung des Arztes und seiner Frau. Bei aller Internationalität des Films ist es interessant, dass die Filmtitel einzelner Länder diesen Ereignissen einen anderen Fokus verleihen. Während das englische *BLINDNESS* in seiner Schlichtheit sehr

treffend erscheint und man diese Geschichte eines weltumfassenden Wahrnehmungsverlusts als Definition oder Studie einer gesellschaftlichen Blindheit verstehen kann, legen der portugiesische Originaltitel *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und die deutsche Abwandlung *DIE STADT DER BLINDEN* hingegen ein Gewicht auf bestimmte Aspekte der Handlung.

Das Wort *ensaio* kann mit Probe oder Test, aber auch mit Essay oder Abhandlung übersetzt werden, was zumindest für den Roman eine plausible Bezeichnung ist, da Saramago mit einem essayistischen Stil arbeitete, der es ihm einfacher machte, seine philosophischen Gedanken zu entfalten.<sup>8</sup> Zudem kann man im Falle von Roman und Film von einer allegorischen Erzählung sprechen. Allein die Zusammenstellung der namenlosen Protagonisten, über deren Vergangenheit man nichts erfährt und die Repräsentanten von Hautfarben, Klassen oder Geschlechtern sind, ist eine sehr gängige für derartig sinnbildliche Geschichten. Die heterogenen Personen werden nach Berufen, Verwandtschaftsverhältnissen, Ethnien oder Altersgruppen eingeteilt: der Arzt, der Dieb, der Polizist, die Frau mit Sonnenbrille, der Junge. Die Rolle der Allegorie im Film hat in Brasilien eine längere Tradition,<sup>9</sup> doch scheint in diesem Fall auch ohne eine tiefgehende Analyse des Allegorischen schnell erfasst, worum es geht. Als Gleichnis betrachtet, kann die Wahrnehmungsveränderung nicht nur als eine physische Blindheit verstanden werden, sondern vor allem als eine soziale. Sie bricht mit dem Beginn des Films in eine lärmende Welt ein, in der die Personen gestresst sind, aneinander vorbeireden, sich nicht richtig zuhören, sich bestehlen, anschreien, beleidigen, offensichtlich kein Mitgefühl füreinander aufbringen können oder sich auch nicht wirklich lieben. Und man könnte behaupten, dass die Blinden bereits blind sind, bevor sich ihre Wahrnehmung verändert und der Menschheit durch die sinnliche Ausnahmesituation als eine notwendige, übernatürliche Therapie erst wieder die Augen geöffnet wird; um sie, bestenfalls, ein bewussteres soziales Miteinander, Empathie, Fürsorge und körperliche Nähe zu lehren.

Hinsichtlich eines tieferen Sinns der Erzählung und ihrer Aktualität meinte Pilar del Río, die zweite Ehefrau Saramagos, zu Zeiten der letzten Finanzkrise:

»Meiner Ansicht nach nimmt das Buch die Auswirkungen der Krise vorweg, die wir jetzt erleben. Die Leute, die auf der Wall Street verzweifelt von Bank zu Bank laufen, bevor das Geld alle ist, sind dieselben, die im Roman und jetzt im Film blind und orientierungslos umherirren. Mit dem Unterschied, dass sie keine Arztfrau haben, die sie führt und beschützt.«<sup>10</sup>

Es ist sicherlich eine Qualität von Saramagos Werk, dass es durch die allegorische Reduktion der Menschheit auf einen irgendwie existenziellen gemeinsamen Nenner pro-

8 Vgl. hierzu Krista Brune: »The Essayistic Touch: Saramago's Version of Blindness and Lucidity«, in: *Mester*, 39 (1), University of California, California Digital Library, Oakland, 2010, S. 89-110, <http://go.gl/E1yX4d>

9 Siehe Ismail Xavier: *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997; Ismail Xavier: *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo: Editora Brasiliense 1993.

10 J. Saramago: *Das Tagebuch*, S. 31.

phetische wie zugleich zeitlose Deutungen ermöglicht und es gewiss nichts an seiner Aktualität und Universalität verlieren wird. Die Prämisse des Buches – »Was wäre, wenn alle Menschen erblinden würden?« – wurde mit dystopischen Szenarien wie in Albert Camus' *Die Pest* oder William Goldings *Herr der Fliegen* verglichen;<sup>11</sup> oder auch mit Allegorien über die Grenzen menschlichen Wissens, wie beispielsweise Sophokles' *König Ödipus*.<sup>12</sup> Die Blindheit ist eine Metapher für die sinnliche Begrenztheit von gesellschaftlichen Beziehungen und für die Unfähigkeit des Menschen, sich selbst und seine Welt richtiger oder humaner wahrzunehmen. So stellt der Arzt am Ende des Buches fest: »I don't think we did go blind, I think we *are* blind. Blind but seeing. Blind people who can see, but do not see.«<sup>13</sup>

Carolina Rueda erkennt in diesem Verhältnis der Seh(un)fähigkeiten eine Analogie zu Platons Höhlengleichnis, wobei ihr zufolge das anthropologische Verhängnis in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA in Form einer viralen Pandemie in einer auch spirituell verwüsteten Stadt als eine Allegorie für eine zukünftige urbane Katastrophe verstanden werden müsse.<sup>14</sup>

Carolin Overhoff Ferreira sieht diese Dystopie in der filmischen Umsetzung allerdings weniger prophetisch und eher kritisch, wenn sie meint, Saramagos Werk sei ein

»conventional take on the ancient myth of Oedipus that does not offer new insights by means of the homogenous portrayal of a globalized Western megalopolis. [...] As spectators we do not experience anything we have not seen or felt before. Accordingly apart from staging what would happen in a worst-case scenario of a pandemic of »white evil« the film does not explore the limits of human reasoning that the original novel proposes as a mind-game of imagination.«<sup>15</sup>

Dieser Ansicht kann man zum einen die bloße Behauptung entgegenhalten, dass der Film, abgesehen von den Gefühlen der Zuschauer, sehr wohl eine ästhetische Wirklichkeit präsentiert, die man so noch nie gesehen hat, zum anderen, dass seine Qualität auch gerade darin liegt, dass er sich weniger um eine genaue Ausarbeitung der Grenzen des menschlichen Denkens im Originaltext kümmert, sondern sich vielmehr auf eine Auseinandersetzung mit den Grenzen eines visuellen, filmischen Denkens konzentriert.

Eine ausführlichere Analyse der formalen Gestaltung der literarischen Blindheit im Roman würde hier zu weit führen, doch wird beim Lesen des Buches schnell deutlich, wodurch die literarischen Unschärfen entstehen. Saramago erzeugt diese durch einen Satzbau, eine Zeichensetzung und einen Wechsel der Erzählperspektiven, die zu einer Vielstimmigkeit sowie zugleich zu einem Verschwimmen der Stimmen, der Personen,

11 Vgl. C. Rueda: »Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film«, S. 13.

12 Vgl. Carolin Overhoff Ferreira: »Losing sight in the globalized city: *Estorvo/Turbulence* (2000) by Ruy Guerra and *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness* (2008) by Fernando Meirelles«, in: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images mémoires et sons | 2013, Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina, 03.09.2013, <http://goo.gl/t4UhkS>

13 Zitiert in C. Rueda: »Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film«, S. 14.

14 Ebd.

15 C. Overhoff Ferreira: »Losing sight in the globalized city: *Estorvo/Turbulence* (2000) by Ruy Guerra and *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness* (2008) by Fernando Meirelles«.

der inneren und äußeren Worte und Gedanken führen. Der Leser muss dabei aufmerksam hinschauen, um nicht selbst gegenüber dem Text und seinen Erzählperspektiven blind zu werden.

Overhoff Ferreira kritisiert, dass diese komplexe Polyphonie der Stimmen, Gedanken und Gefühle, die einen vielschichtigen und teils auch paradoxen Einblick in die blinden Seelen und ihre inneren Konflikte erlaubt, von Meirelles auf sichtbare Aktionen der Personen reduziert und dadurch zu oberflächlich und zu ›schwarz-weiß‹ in Gut und Böse, Hell und Dunkel eingeteilt werde. Die Blindheit würde dabei durch die filmischen Mittel zu dürftig und zu distanziert gezeigt, sodass der Zuschauer durch die unscharfen oder überbelichteten Bilder nur bedingt in den Verlust des Sehens eintauchen kann. Der Film schaffe im Vergleich zum Buch keine äquivalente audiovisuelle Erfahrung:

»I do not think that Saramago's original text is to blame. His allegory gives hints why the fiction of a progressive modern society suddenly enters into turmoil, and he does so through a polyphony of perspectives, thoughts and images that take their cue from Western civilizations' tales and imaginary, such as the already mentioned Pieter Breughel, Surrealism, but also the Old Testament, the Odyssey and so forth. The film tells the book's story but by translating it into conventional realism.«<sup>16</sup>

Dieser Kritik möchte ich erwidern, dass es eine kluge Entscheidung von Meirelles war, sich von dieser Referenzlastigkeit zu lösen, um eine eigene Wirklichkeit der Bilder und ihrer filmischen Verknüpfungen zu schaffen, die ich keineswegs als realistisch oder konventionell bezeichnen würde. Seine ›Polyphonie‹ ist vielmehr eine visuelle und sie zeigt sich in verschiedenen filmischen Perspektiven oder in den Übergängen zwischen Affektbildern. Es ist der Verdienst von Meirelles, dass er im Gegensatz zu Saramago und seinem Roman die Relationen zwischen Blindheit und Stadt nicht als Wirklichkeit des Sagbaren, der Sprache und der Wörter, sondern auf eine sehr bewusste und visuell durchdachte Weise als spezifische Frage der filmischen Sichtbarkeit inszeniert hat. Der *ensaio*, der Essay über die Blindheit, ist somit nicht nur eine Erzählung mit einer allegorischen Bedeutung, sondern sie wird im Film vor allem zu deren visueller Erkundung; und um die filmische Reichweite dieser Inszenierung verstehen zu können, muss man sich zunächst auch mit anderen filmischen Blindheiten, mit anderen Städten und bestimmten Genres der Filmgeschichte beschäftigen.

### 7.3 Die Blindheit in der Filmgeschichte

Blinde Protagonisten und die ästhetischen Möglichkeiten der Inszenierung filmischer Blindheit wurden durch zahlreiche Werke geformt und reflektiert. Meirelles reiht sich somit unabhängig vom Roman in eine bestimmte Tradition ein, wobei in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* das Bewusstsein für die historischen, narrativen und ästhetischen Vorgänger sichtbar wird. Seit Beginn der Kinematografie wurden durch Hollywood-Blockbuster wie Autorenfilme in verschiedensten Genres und Gattungen

16 Ebd.

Figuren und Stereotypen von Blinden hervorgebracht. Klassische Werke, Western, Thriller, Horrorfilme, Melodramen, Musicals, Komödien – die Liste der Blindenfilme ist zu umfangreich, als dass sie hier im Detail vorgestellt werden könnte.<sup>17</sup> Unter ihren Regisseuren befinden sich berühmte Namen: David W. Griffith, Charlie Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Douglas Sirk, Luis Buñuel, Jim Jarmusch, Woody Allen, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Alexander Kluge, Tom Tykwer, Lars von Trier oder Steven Spielberg.<sup>18</sup> Für viele bekannte Schauspieler und Schauspielerinnen war die Darstellung von Blinden eine besondere Herausforderung innerhalb ihrer Karrieren.<sup>19</sup>

Die Geschichte der Blindheit im Film wurde bereits in einigen Publikationen ausführlich erforscht und besprochen. Jüngst hat Alexandra Tacke mit *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart* eine umfangreiche Herausgabe vorgelegt und die wichtigsten Filme und Theorien zu diesem Thema versammelt.<sup>20</sup> Im Rahmen der *Disability Studies* interessiert man sich dabei beispielsweise grundlegend dafür, wie Blinde dargestellt werden, welche Klischees auftauchen oder auch wie Blinde selbst das Kino und Filme als Rezipienten wahrnehmen. Primäres Anliegen ist es jedoch, die Erforschung der Inszenierung von Behinderungen mit filmästhetischen Analysen zu fundieren,<sup>21</sup> wobei der Zweifel an der ›Richtigkeit‹ der Darstellung von Blindheit immer schon Grundlage ist:

»Ein differenzierter Blick für die Zwischentöne, Widersprüche und Lücken in den filmischen Narrationen über Behinderung ist [...] dringend erforderlich (zumal es einen ›richtigen‹ Film über Blindheit aufgrund der unauflösbaren, in jedem Film reproduzierten Einheit von Blindheit als soziale/reale Erfahrung und Blindheit als immer schon kulturhistorisch und symbolisch überformtes Motiv gar nicht geben kann: Filme über Blindheit sind immer unvollkommen und lösen ihr Versprechen, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen, niemals ein, weil sie immer auf der Ebene des Sichtbaren bleiben, selbst wenn sie Dunkelheit zeigen).«<sup>22</sup>

In der Literatur werden dabei anhand unterschiedlicher Filme zahlreiche Aspekte in der Konstruktion der Figuren, der medienpezifischen Ästhetik oder der Erzählmuster hervorgehoben, die sich auch in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA auffinden lassen. Der allegorische Ansatz, der die Wahrnehmungseinschränkung mit einer moralischen Ebene verbindet, ist kein seltener. So stellt Georg Seeßlen fest, dass

17 Für eine umfassende Auflistung siehe Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016, S. 31ff.

18 Vgl. ebd., S. 14.

19 Vgl. ebd.

20 Siehe auch Jens Hinrichsen: *Blinde im Kino: Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden*, München: GRIN Verlag 2005; sowie Stefan Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin: Verbrecher Verlag 2008.

21 Vgl. A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 20ff.

22 Ebd., S. 26.

»[e]ine der furchtbaren Erbschaften, die das Kino von einem seiner Vorläufer, dem Melodram auf der Bühne, übernommen hat, die böse Gleichung von Krankheit und Sünde [ist]. Entweder ist die Krankheit oder Behinderung eine gerechte ›Strafe des Schicksals‹ für einen moralischen Verstoß, oder aber die Behinderung ist sichtbarer Ausweis der moralischen Verworfenheit. Wie oft müssen wir in der populären Kultur den großen Erzschorken begegnen, die sich durch eine Behinderung ausdrücken.«<sup>23</sup>

Laut Jens Hinrichsen eignen sich blinde Kinofiguren jedoch weniger als Täter, sondern eher als Opfer von Verbrechen.<sup>24</sup> Besonders beliebt ist dabei das hilflose weibliche Opfer, beispielsweise im Thriller. So schreibt Alexandra Tacke: »In der Überzahl sind in der Filmgeschichte [...] die blinden Frauen. Insbesondere im Subgenre des Blindenthillers, der sich in den letzten Jahren herausgebildet hat, kommt ihr eine zentrale Bedeutung zu. Der Topos ›Die (blinde) Schöne und das Biest‹ erfährt in diesem Genre eine neue Variante.«<sup>25</sup>

Neben dieser schutzlosen, hilfsbedürftigen Frau als blindes Opfer könnte man auch die stereotypische Figur der blinden Justitia beziehungsweise der blinden (Augen-)Zeugin anführen;<sup>26</sup> und man kann es als eine schlaue Wendung verstehen, dass Saramago mit seiner Erzählung diese Klischees transformiert hat. In seinem pandemischen Gleichnis wird die Frau des Arztes als einzige Augenzeugin zur hilfsbereiten, aktiven, kämpferischen Heldin, auch wenn sie sich kurzzeitig wehrlos der männlichen Gewalt unterwerfen muss.

Ein weiterer Topos, der auch in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* auftaucht, ist die Koppelung der Blindheit an das Motiv der Liebe, und speziell, die Zuneigung, die zwischen einer Frau und einem Augenarzt entsteht oder vergeht. So befürchtet beispielsweise in *DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN* (D 1910/11, R: Curt A. Stark/Heinrich Bolten-Baeckers) ein Augenarzt, dass eine blinde Patientin, in welche er sich verschaut, mit Zurückgewinnung ihrer Sehkraft ihn nicht mehr lieben könnte.<sup>27</sup> In Friedrich Wilhelm Murnaus *DER GANG IN DIE NACHT* (D/DNK 1920/21) gibt ein Arzt einem blinden Maler das Augenlicht zurück, woraufhin sich die Frau des Arztes in dessen Blick, und somit in den Maler, verliebt.<sup>28</sup> In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* scheinen diese frühen Beziehungen zwischen Medizinerinnen und Blinden Vorbilder gewesen zu sein. So fühlen sich der Ophthalmologe und die Frau mit der Sonnenbrille, die als Prostituierte arbeitet, in der

23 Georg Seeßlen: »Freaks and Heroes«, in: *Der Tagesspiegel*, 9.3.2002, S. 33. Zum Zusammenhang zwischen Krankheit und Moral siehe auch Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*, Frankfurt a.M.: Fischer 1996.

24 Vgl. J. Hinrichsen: *Blinde im Kino: Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden*, S. 5.

25 A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 18.

26 Ebd., S. 19.

27 Ebd., S. 16.

28 Siehe Fabienne Liptay: »Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emmerich Hanus' *Die Sühne* (1917)«, in: A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 37–56.

weißen Blindheit zueinander hingezogen und schlafen miteinander. Die Frau des Arztes bekommt dies sofort mit, verurteilt sie jedoch nicht, sondern reagiert erstaunlich verständnisvoll; und später finden der blinde Arzt und seine sehende Frau nach einer Phase der Entfremdung wieder zueinander.

Auch in Charlie Chaplins *CITY LIGHTS/LICHTER DER GROSSSTADT* (USA 1931) steht die Liebe aufgrund eines Wiedersehens unter neuen sinnlichen Bedingungen auf dem Spiel, wenn eine ehemals blinde Blumenverkäuferin dem Mann, der ihr aus Liebe die Augenoperation ermöglichte, erneut begegnet. Im Wiedergewinn der Sehkraft steckt stets auch die Möglichkeit der Enttäuschung: »Was im Erblinden verloren geht, was nach der Heilung zurückgewonnen wird, sind enttäuschende, oft abstoßende Bilder.«<sup>29</sup> So wird das, was für einen Gewinn gehalten werden könnte, in Blindenfilmen manchmal zum Verlust, das Sehen zu einem Rückschlag und das Blindsein zu einem Segen oder zu einer Stärke.<sup>30</sup>

Während das Schauen und Angeschaut-Werden eine Kommunikation bedeutet, die zugleich eine Verbindung sowie eine Trennung der Personen konstituiert, und welche im Kino über die Schnitte hinweg konstruiert wird, so stellt die filmische Blindheit Intimität und Liebe unter andere Konditionen und schafft blicklose Verständigung.<sup>31</sup> Die Blinden finden bisweilen durch Tasten zueinander. Gelegentlich laufen sie ohne Stock wie Schlafwandler durch die Filme, wobei »[d]ie Kamera selbst manchmal zum Taststock [wird].«<sup>32</sup> In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* wird das Tasten und Berühren zu einer kollektiven Erfahrung, wenn sich die Eingeschlossenen im milchigen Ozean suchen, an Leinen durch die Quarantänestation fortbewegen oder in Schlangen durch die Metropole laufen. Die dadurch entstehende Nähe – dazu gleich mehr – ist konstituierend für ein anderes Beisammensein, und vielleicht sogar für eine andere, empathischere, intimere, »engere« Gesellschaft.

Neben den gängigen Motiven und wiederkehrenden Topoi sind es die grundlegenden, medienspezifischen, kinematografischen Relationen, welche die Blindheit im Film zu einer besonderen, filmphilosophischen Angelegenheit machen. Im Zusammenhang mit Blindheit im Film wird immer auch auf den selbstbezüglichen Charakter der filmischen Blindheit hingewiesen.

»Blindheit fordert eine Kunst heraus, die glaubt, sehen zu können. [...] In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Seine oft für allzu selbstverständlich gehaltenen ontologischen Voraussetzungen, die Behauptung, es blicke, ja, es könne das Sehen lehren, die Rede von der Kamera als von einem Auge, all das steht in der Figur des Blinden und der Blindheit auf der Probe oder zumindest zur Debatte.«<sup>33</sup>

Die mediale, kinematografische, filmische Blindheit wird dabei sowohl als technische Bedingung, als ästhetische Grundlage wie auch als konzeptuell und philosophisch fundamentales Phänomen beschrieben.

29 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 12.

30 Vgl. ebd., S. 66.

31 Vgl. ebd., S. 42.

32 Vgl. ebd., S. 40.

33 Ebd., S. 1f.

Jean-Louis Comolli hat beispielsweise in seinem Text »Machines of the Visible« zwischen den sichtbaren und unsichtbaren Bestandteilen der kinematografischen Technik und des medialen Dispositivs in Produktion und Rezeption unterschieden.<sup>34</sup> Neben den sichtbaren Technologien wie Kameras, dem Aufnahmeapparat mit Filmteam, der Beleuchtung oder auch der Leinwand im Kinosaal, stehen die unsichtbaren Bestandteile, wie das Schwarz auf dem Filmstreifen, die chemikalischen Vorgänge, die Prozesse der Postproduktion, der Negativfilm, die Schnitte, der Soundtrack oder der Projektor.<sup>35</sup> Für Comolli bilden die unsichtbaren Teile der Technik das kinematografisch Unbewusste, das im Film bestenfalls beständig in das Bewusstsein gerückt werden sollte. Und so beendet er seine Betrachtungen mit den Zeilen: »It is that strength that is needed, and that work of disillusion, if cinematic representation is to do something other than pile visible on visible, if it is, in certain rare flashes, to produce in our sight the very blindness which is at the heart of this visible.«<sup>36</sup>

Ein Film, der eine wie auch immer geartete Blindheit visualisiert und mittels blinder Protagonisten von Sinnesstörungen erzählt, setzt sich häufig auch mit den bildgebenden Verfahren des Kinos, mit dem Verhältnis von Sichtbarkeit als Gegenpol zu den blinden Flecken und unsichtbaren beziehungsweise nicht-sichtbaren Zonen des Films auseinander. Filme funktionieren mit ihren Schnitten, durch Montage und Kadrierungen nur aufgrund dieses Zugleichs an Sichtbarkeit und Blindheit; und sie funktionieren anderes als menschliche Augen – weshalb Stefan Rippling behauptet: »In der Metapher der Blindheit wird übersetzt, dass der Kinematographie enge technische und epistemologische Grenzen gesteckt sind. Blindheit im Film bezeichnet auch die Eifersucht von Kunst und Technik auf das natürlich Sehen.«<sup>37</sup>

Wie wir anhand von Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM gesehen haben, ist es jedoch möglicherweise manchmal weniger der Neid des Kinos, das sich menschliche Augen wünscht, sondern vielmehr eine spezifische filmische Form, in der eine Verengung der Bilder auf einen bestimmten ästhetischen Fluchtpunkt zuläuft – oder besser gesagt, auf zugleich zwei Fluchtpunkte. Einerseits streben manche Filme auf einen Nullpunkt des Sehens zu,<sup>38</sup> auf eine ästhetische Negation des Sichtbaren, das eine Reduktion und ein Verschwinden der Wirklichkeit mit sich bringt; auf der anderen Seite, sehnen Filme in diesem Fluchtpunkt etwas theoretisch, philosophisch oder unbestimmt Anderes herbei – in FILM beispielsweise die Sphäre des reinen Bewegungsbildes –, in dem etwas sichtbar wird, das nur durch das Nicht-Sehen, im Nicht-Sichtbaren hervorgebracht werden kann und das als ein Außen des filmisch Sichtbaren erahnbar und denkbar wird. Und diese Ebene hat immer auch etwas mit bildmedialen, epistemischen Transformationen zu tun, die nicht nur das Sehen, sondern auch die Erkenntnis

34 Vgl. Jean-Louis Comolli: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan 1980, S. 121-142, hier: S. 125.

35 Vgl. ebd.

36 Ebd., S. 141.

37 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 59.

38 Vgl. Knut Ebeling: »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie«, in: Ludger Schwarte (Hg.): *Experimentelle Ästhetik (= Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Bd. 2)*, Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e. V., 2011, S. 2, <http://goo.gl/CBA7Hp>

betreffen.<sup>39</sup> Dabei ist jedoch nicht nur die Frage interessant, wer was nicht sieht, sondern auch, durch welche medialen Formen und Bilder der Blendung ein neues Sehen, Erleuchtung oder (Nicht-)Wissen entstehen.<sup>40</sup>

»Das Sichtbare ist immer eine Vorstellung von Blinden. Mit dem Kino der Illusion ist auch das Kino der Blinden entstanden. Die Figur des Blinden gehört wohl auch deshalb zu den ältesten im Spielfilm. Sie artikuliert das Andere des Kinos. [...] Die Blinden des Kinos bekunden aber auch die Sehnsucht nach dem, was jenseits seiner Grenzen liegt [...].«<sup>41</sup>

Manchmal geht der Verlust oder Gewinn des Sehens und einer anderen Wahrnehmung in den Blindenfilmen mit einem Medienwechsel einher.<sup>42</sup> So kann Charlie Chaplins letzter Stummfilm *CITY LIGHTS* von 1931 mit seiner durchdachten, stimmlosen Gestik und Mimik als eine Reflexion über das Aufkommen des Tonfilms gesehen werden wie zugleich als ein Abschied vom frühen Film. In *MAGNIFICENT OBSESSION/DIE WUNDERBARE MACHT* (USA 1954, R: Douglas Sirk) ist es das dreifarbige Technicolor-Verfahren, das sich zwischen 1932 und 1955 entwickelt, das neue Sichtbarkeiten ermöglicht und im Melodram Unsichtbares sichtbar und das Sichtbare noch bunter und leuchtender machen kann. Science-Fiction-Filme wie Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* (USA 2002), so Alexandra Tacke, können als Kritik am Informationszeitalter verstanden werden, insofern die neuen bildgebenden Verfahren des Computers oder filmische Techniken wie Bluescreen undurchsichtige Illusionen und Simulationen hervorbringen, die ein neues Verkennen und ›Ver-Sehen‹ mit sich bringen. In dieser Reihe könnte man *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, der auf den ersten Blick nicht unbedingt als ein technisch innovativer und bahnbrechender Film erscheint, als eine Auseinandersetzung mit der digitalen Bildbearbeitung sehen, die sich im unsichtbaren technischen Hintergrund des Films abspielt, das heißt mit den Programmen der Postproduktion, durch welche zum Beispiel die Illusion entsteht, dass teils in lichtlosen Räumen und allein mit schwachen Lichtquellen, wie beispielsweise nur mit dem Licht eines Streichholzes, gefilmt wurde. Diese digitalen Verfahren, die nur durch das Making-of des Films nachvollziehbar werden, erzeugen blinde Flecken, die der Film selbst nur erahnen kann, welche jedoch die Möglichkeiten von Kamera, Kadrierung, Tricktechnik oder Montage übersteigen. Diesen überschreitenden Gestus, den erkennbaren Wunsch in ein Jenseits der Bilder zu gelangen, sowie das Bewusstsein für die technologischen Erweiterungen des Filmschen, haben einige Blindenfilme gemeinsam:

39 Vgl. ebd.; siehe auch Oliver Fahle: »Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne?«, in: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern*, Marburg: Schüren 2009, S. 49-60.

40 Ich werde gleich noch ausführlicher auf diesen Weg zum Außen der Bilder eingehen. Vgl. z.B. K. Ebeling, der die literarische wie philosophische Idee der experimentellen Blendung und den Nullpunkt des Sehens anhand von Maurice Blanchots Bildtheorie und Georges Batailles »Geschichte des Auges« beschreibt.

41 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 64.

42 Zu den hier aufgeführten Beispielen vgl. A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 19f.

»Kino verachtet manchmal, was es zeigen kann. Es gesteht seine Hybris ein. Denn es will sich selbst, will seine Bilder überwinden. Es will sehen und die Dinge ergreifen, die es bloß zeigt. In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Es denkt über seine Grenzen nach, darüber, dass es sein Reich auf Illusion errichtet hat, dass sein Material höchst unsichere bewegte Bilder, Bilder von Bildern und Nachbilder sind.

In der Figur des Blinden denkt das Kino auch über das Sehen im Allgemeinen nach. Das Sehen bezeichnet nicht nur eine Annäherung an den Anderen und die Welt, sondern auch eine Trennung von ihnen. Das Sehen ist nicht nur ein Erkennen, sondern notwendig ein Verkennen. Denn erkannt wird stets nur das Bekannte, es ginge aber darum, das Andere, Neue, Unerhörte zu sehen. Indem wir eingestehen, blind für das Andere zu sein, haben wir einen Schritt auf es zu getan.«<sup>43</sup>

## 7.4 Der Horror und die internationale Ästhetik des Fernando Meirelles

Neben der Filmgeschichte der Blindheit sind für eine historische Einordnung auch weitere Vorgänger und Gattungen relevant. Zum einen das Genre des Horrorfilms, und insbesondere das Subgenre des Quarantänefilms, zum anderen die vorherigen Werke von Meirelles, der sich auch vor und nach *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* mit Fragen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens unter unterschiedlichen sozialen Bedingungen befasst hat.

Hauke Lehmann hat darauf hingewiesen, dass Meirelles' Film mit dem Motiv der Blindheit nicht durch individuelle Schicksale oder Liebe an Bedeutung gewinnt, sondern »vielmehr als Thematisierung eines Bandes, dass die Welt zusammen- und in einer bestimmten Ordnung hält.«<sup>44</sup> Das Aufbrechen, Austesten und Zerstören der Figurationen des Sozialen lässt sich dabei Lehmann zufolge auf den Horrorfilm der späten 1960er- und der frühen 1970er-Jahre zurückführen, in welchem sich im amerikanischen Kino ein neues Geschichtsverhältnis dieses Genres erkennen lässt. »Dieses Verhältnis lässt sich am besten durch den Begriff der Allegorie fassen.«<sup>45</sup> Im Gegensatz zum klassischen Horrorfilm, so Lehmann, der sich zeitlich und räumlich distanziert, verschiebt sich der Schrecken in Filmen wie *NIGHT OF THE LIVING DEAD/DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (USA 1968, R: George A. Romero), *THE CRAZIES/THE CRAZIES – FÜRCHTE DEINEN NÄCHSTEN* (USA/ARE 1973, R: George A. Romero) oder *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE/BLUTGERICHT IN TEXAS* (USA 1974, R: Tobe Hooper) hin zu einer Reflexion zeitgenössischer Sozialisation.<sup>46</sup> Es entwickelt sich dabei, mit den Worten des Filmkritikers Robin Wood, eine »apokalyptische Phase« des Horrorfilms, in welcher der

43 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 66f.

44 Hauke Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, in: A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 233-250, hier: S. 235.

45 Ebd., S. 233.

46 Zu diesem Übergang vom alten zum neuen Horrorfilm siehe auch Harun Maye: »The Tension between Nostalgia and Perversion in George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)«, in: Isabella van Elferen (Hg.): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 113-123.

hoffnungslose Horror letztlich in einem Ende der Welt, wie wir sie kennen, und somit auch in einer Zerstörung der Gesellschaft besteht.<sup>47</sup> Eine genauere Skizzierung dieser Entwicklung des Horrorfilms würde hier zu weit führen, doch ich denke, dass klar ist, an welche Art von Schreckensvisionen ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA anknüpft. Bis heute werden diese Geschichten plötzlich auftretender, viraler Infektionen in Filmen wie CHILDREN OF MEN (USA/UK/JPN 2006, R: Alfonso Cuarón), THE HAPPENING (USA/IND 2008, R: M. Night Shyamalan), CONTAGION (USA/ARE 2011, R: Steven Soderbergh) oder WORLD WAR Z (USA 2013, R: Marc Forster) als Variationen von Zombie-, Quarantäne- und auch Science-Fiction-Filmen in apokalyptischen oder postapokalyptischen Settings erzählt. Und dabei wird stets von neuem die Frage aufgeworfen, wie sich Menschen und Welt in vehementen, dystopischen Situationen verändern würden.

Als Blindenfilm, in dem es um eine weltweite, unerklärbare, kollektive Pandemie geht, ist Meirelles' Beitrag zu diesen Genres sicherlich einer der ungewöhnlichsten Quarantänefilme. Die gemeinschaftliche Beeinträchtigung des Sehens erscheint normaler und realistischer als extraterrestrische Strahlungen oder rätselhafte Viren, die Menschen in gewalttätige Monster oder Untote verwandeln. Die fundamentale Neuheit dieses Sichtbarkeitsdramas ist, dass es sich in einer filmischen Wirklichkeit ereignet, die offenbar selbst infiziert wurde und sich von Anfang an unscharf, unklar, verspiegelt, mehrschichtig präsentiert. Man kann daher mit Beginn des Films nicht von ›normalen‹ Wahrnehmungsbildern ausgehen, in denen die Protagonisten erblinden, sondern die Bilder dieses Films bestehen immer schon aus Wahrnehmungsfragmenten, verschiedenen Perspektiven, Überlagerungen und blinden Flecken.

Auch in seinen anderen Filmen hat Meirelles eine sehr eigene Darstellung von Schauplätzen und speziell von urbanen Zonen entwickelt, in denen sich Bewohner unter besonderen filmischen Umständen zurechtfinden müssen. Der dadurch entstehende *look* der Bilder kann einerseits als persönlicher Erzähl- und Montage-Stil gesehen werden, andererseits aber auch als kontinuierliche Weiterentwicklung einer globalen Filmästhetik des Episodenfilms der 1990er-Jahre.<sup>48</sup> Es wäre sicherlich übertrieben, zwischen all seinen Filmen eine aufeinander aufbauende Linie zu behaupten; es ist jedoch bemerkenswert, dass Meirelles in manchen seiner Spielfilme, in seinen Adaptionen, jeweils eigene Ästhetiken für die literarischen Stile von Romanen und für bestimmte Orte findet, an denen es durchweg um soziale Spannungen, internationale Beziehungen und Ökonomien in spezifischen Architekturen und zugleich immer auch um Transformationen von Affekten geht. Neben ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA sind das CIDADE DE DEUS nach dem Buch von Paulo Lins; THE CONSTANT GARDENER/DER EWIGE GÄRTNER (UK/D/USA u.a. 2005) nach dem Roman von John le Carré; und 360/360 – JEDE BEGEGNUNG HAT FOLGEN (UK/AUT/FRA u.a. 2011), eine lose Adaption von Arthur Schnitzlers *Reigen*. Ich möchte hier von THE CONSTANT GARDENER absehen und kurz auf CIDADE DE DEUS und 360 eingehen, da der erste Film einen sehr

47 Vgl. H. Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, S. 233.

48 Siehe z.B. NIGHT ON EARTH (FRA/UK/D u.a. 1991, R: Jim Jarmusch), SHORT CUTS (USA 1994, R: Robert Altman), MAGNOLIA (USA 1999, R: Paul Thomas Anderson), CRASH/L.A. CRASH (USA/D 2005, R: Paul Haggis) oder BABEL (FRA/USA/MEX 2006, R: Alejandro González Iñárritu).

spezifischen brasilianischen Kosmos arrangiert, der zweite dagegen einen globalen Blick auf internationale, ökonomische, sexuelle Verknüpfungen und Dramen wirft, die sich an unpersönlichen Orten ereignen. In beiden Fällen wird in schicksalhaften, oft zufälligen Begegnungen die Frage nach dem Einfluss der räumlichen Bedingungen auf die menschlichen Beziehungen erkennbar; und es wird deutlich, dass diese Geschichten und ihre affektiven oder auch medialen Dimensionen allein durch die Organisationsmöglichkeiten des Films wahrnehmbar gemacht werden können.

#### 7.4.1 CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD (2002): Ästhetik der Dichte

Sicherlich ist Meirelles bis heute international vor allem wegen CIDADE DE DEUS bekannt, der trotz der Kritik im eigenen Land nicht nur Preise, sondern weltweite Anerkennung von Kritikern gewinnen konnte. Lange Zeit war er nicht nur aufgrund von Zuschauerzahlen erfolgreich, sondern er markiert in der brasilianischen Filmgeschichte ein symbolisches Ende einer Phase, als ein Wende- oder der Höhepunkt des sogenannten *Cinema da Retomada*, des Kinos der Wiederaufnahme der Filmproduktion nach der Militärdiktatur und nach einem Einbruch der Produktion Anfang der 1990er-Jahre.<sup>49</sup> Als ein ungewöhnlicher Film ohne prominente Schauspieler des Fernsehimperiums *Rede Globo*, sondern mit überwiegend schwarzen, unbekanntenen, jugendlichen Laiendarstellern,<sup>50</sup> wurde er national wie international zum Publikumserfolg.

Der Film erzählt die Geschichte der gleichnamigen Favela, der ›Stadt Gottes‹, in der Nähe Rio de Janeiros, deren touristisch bekannteren Bilder und Zonen im Film selbst nicht gezeigt werden und die für die meisten Protagonisten in unerreichbarer Ferne bleiben. Über drei Jahrzehnte werden von den 1960er- bis zu den 1980er-Jahren der architektonische und der soziale Wandel der einst geordneten Siedlung gezeigt, welche von der Regierung errichtet, dann jedoch dem Wildbau überlassen wurde. Zentraler Erzählstrang ist das Schicksal des jungen Buscapé, der Fotograf werden möchte und sich dabei gegen die Protagonisten der lokalen Drogenbanden und ihre brutalen Auseinandersetzungen behaupten muss. Vor allem durch seine Voiceover-Stimme und seine den Film durchziehenden Fotos werden die komplexen sozialen Beziehungen und Entwicklungen dieses Milieus erfahrbar und immer wieder von neuem geordnet. Der Stil der kreativen Montage und der Kameraarbeit des Films wurde von brasilianischen Filmwissenschaftlern als Hollywood-, Fernseh- oder Musikvideo-Ästhetik beschrieben, die eine falsche Realität zeige und das harte, gewaltsame Leben der Favela vor allem für den ausländischen Betrachter erträglich und unterhaltsam gestalte. In ihrer berühmten Kritik an einigen Favela-Filmen um die Jahrhundertwende, prägte Ivana Bentes mit dem Slogan »Kosmetik des Hungers« (*cosmética da fome*) einen Diskurs, in dem ein zu kommerzieller *look* der Bilder nicht mit der sozialen Wirklichkeit vereinbar ist.<sup>51</sup> Dabei

49 Zum *Cinema da Retomada* siehe M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), S. 20-34; für eine Besprechung von CIDADE DE DEUS siehe ebd., S. 64-86.

50 Zur Entwicklung der Schauspieler und der Favela *Cidade de Deus* siehe den Dokumentarfilm CIDADE DE DEUS: 10 ANOS DEPOIS/STADT GOTTES: 10 JAHRE SPÄTER (BRA 2013, R: Cavi Borges/Luciano Vidigal).

51 Vgl. Ivana Bentes: »The sertão and the favela in contemporary Brazilian film«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 121-137.

bezog sie sich in einer geschickten Wendung auf Glauber Rochas berühmtes Manifest »Äztetyk des Hungers« (»Eztetyka da Fome«), der 1965 von Filmemachern eine bestimmte politische Haltung sowie narrative und gestalterische Grundsätze einforderte, wenn sie das brasilianische Volk, und bevorzugt die arme Bevölkerung, richtig ins Bild setzen wollten.<sup>52</sup> Im Anschluss an Rocha kritisierte Bentes, und mit ihr bis heute ein bestimmter akademischer Standpunkt, unpassende filmische Methoden und Mittel, wie beispielsweise die »steadicam, a camera that surfs on reality, a narrative that values the beauty and the good quality of the image, and is often dominated by conventional techniques«.<sup>53</sup> Die Frage, was die surfende Steadicam mit ihren schönen und qualitativ hochwertigen Bildern falsch macht, ist eine, deren Klärung hier nicht geleistet werden kann,<sup>54</sup> aber Tatsache ist, dass – wenn wir von den Vorurteilen gegenüber kommerzielleren Ästhetiken und von den sozialen Implikationen der Filmproduktion absehen – Meirelles mit *CIDADE DE DEUS* einen Film geschaffen hat, der nationale Probleme, architektonische Komplexitäten und soziale Sichtbarkeiten mit einer internationalen Ästhetik vereint. Die Protagonisten agieren somit nicht nur in einer brasilianischen Favela, sondern auch in einem globalen filmästhetischen Kosmos, ohne dass der Film dabei seine brasilianischen Eigenarten einbüßt. Im Zusammenspiel mit seiner unverkennbaren nationalen Musik lässt sich eine visuelle Ästhetik wahrnehmen, die eine spezifische Erzählstruktur und Räume hervorbringt, die in der oftmals rasanten Montage beispielsweise durch Überlagerungen der Bilder, durch zeitliche Raffungen und durch die Verwendung von Splitscreens entstehen.

Oliver Fahle hat anhand einiger Szenen von *CIDADE DE DEUS* sein Konzept einer »Ästhetik der Dichte« entworfen, welche er im Zusammenhang mit neuen Erzählstrukturen in einigen Filmen ab den 1990er-Jahren beobachtet.<sup>55</sup> Fahle zufolge ist hierbei die Stadt ein »privilegierter Ort der räumlichen und die filmische Narration eine wichtige temporale Dimension gegenwärtiger kultureller (Des)Organisation.«<sup>56</sup> Ab den neunziger Jahren lassen sich in einigen Filmen Erzählstrukturen beschreiben, in welchen lineare Erzählstrategien aufgebrochen und in einzelnen Episoden Mikroeinheiten fragmentarischer Erzählungen zusammengeführt werden. Die Stadträume werden als Knotenpunkte inszeniert, in denen sich das Heterogene begegnet und eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entsteht. Der besondere Raum der filmischen Favela in *CIDADE DE DEUS* ist dabei nicht nur eine außergewöhnliche territoriale Form, sondern ein künstliches Gebiet, ein Spielfeld des Spielfilms, auf dem sich zahlreiche Geschichten zu einem Netz verdichten. Narration, Stadt und Spiel verstricken sich laut Fahle zu einer nicht beliebigen ästhetischen Organisation. Stadt und Narration werden zu

52 Vgl. Glauber Rocha: »Äztetyk des Hungers«, in: *Rocha<sup>2</sup>. Eryk Rocha und Glauber Rocha*, übersetzt von Martin Schlesinger/Oliver Fahle, Katalog des *Filmmuseums Düsseldorf*, 2011, S. 32–39. Die falsche Schreibweise von Ästhetik ist von Rocha intendiert.

53 I. Bentes: »The sertão and the favela in contemporary Brazilian film«, S. 130.

54 Siehe hierzu M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), S. 44ff.

55 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. Siehe auch M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), S. 79ff.

56 O. Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, S. 227.

Treffpunkten des Heterogenen, zu Gesamtheiten von Differenz, zu Orten vielseitiger Konflikte. Die Erzählungen sind wie die Städte von lose gekoppelten Ereignissen geprägt, von Zufällen und offen angeordneten Narrationssträngen, die nicht mehr auf ein Zentrum zulaufen, sondern sich auch verlieren können; oftmals haben Handlungen kein Ende und sind permanent fortsetzbar; es entstehen beständig neue Kontexte, die mit dekontextualisierenden Bildern unterschiedlicher Medien einhergehen, welche Stadt und Narration als multimediale Informationsräume wahrnehmbar machen.<sup>57</sup>

Anhand von vier Raumkonzepten, die nebeneinander bestehen und ineinander übergehen können, definiert Fahle eine Ästhetik der Dichte, in welcher sich soziale, räumliche Verdichtungen in den filmischen Inszenierungen ästhetisch artikulieren. Die Raumorganisationen, die dabei entstehen, nennt er Simultan-, Kontingenz-, Affekt- und Kontraktionsraum;<sup>58</sup> wobei im Zusammenhang mit ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA vor allem das Konzept des Affektraumes interessant erscheint.

Nach Fahle zeichnet sich der Affektraum dadurch aus, dass Bilder von anderen Bildern durchsetzt werden, und somit einen »offenen Raum des Sichtbaren, einen multiplen und variablen Raum«<sup>59</sup> entstehen lassen. Zudem werden im Affektraum die Relationen der Filmbilder zu anderen Bildern sichtbar, wie beispielsweise zur Fotografie oder zum Fernsehen. In den Beziehungen zu anderen Bildern und deren Medien eröffnen die Stadtfilme einen »transmedialen Raum, in dem die Filmbilder nicht mehr dominieren, sondern Bilder unter anderen sind. Die Stadt ist hier ein globaler, multi-medialer Informationsraum, in dem sich verschiedene Bilderordnungen kreuzen und affizieren.«<sup>60</sup> Über den Film hinweg wird in der Transformation der Favela durch ihre drei Stadien – von der idyllischen, geordneten Siedlung der Sechziger, zu den immer unübersichtlicher werdenden Architekturen der Siebziger und Achtziger – nicht nur eine Veränderung der sozialen und kriminellen Strukturen erkennbar, sondern auch eine Verdichtung der bildmedialen Affekträume.

#### 7.4.2 360/360 – JEDE BEGEGNUNG HAT FOLGEN (2011): Der Kreislauf der Nicht-Orte

Der Einfluss dieser besonderen episodischen Erzählstruktur ab den 1990er-Jahren, die Meirelles mit CIDADE DE DEUS selbst prägte, ist auch in 360, dem Film nach ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, unverkennbar.<sup>61</sup> 360 ist eine lose Adaption von Arthur Schnitzlers *Reigen*, ein Bühnenstück, das bereits nach seiner Veröffentlichung 1903 für Empörung und bei seiner Aufführung 1920 für einen derart großen Skandal sorgte, dass es bis 1982 verboten blieb.<sup>62</sup> Schnitzler erzählt darin von zehn erotischen Begegnungen und Dialogen zwischen Repräsentanten verschiedener sozialer Klassen; vom Proletariat zur

57 Vgl. ebd., S. 226-227.

58 Ebd., S. 232.

59 Ebd., S. 234.

60 Ebd., S. 235.

61 Zwischen ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA und 360 drehte Meirelles vier Folgen der brasilianischen Comedy-Drama-Serie SOM & FÚRIA/SOUND & FURY (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo/Giselle Barroco et al.) und den dazugehörigen Spielfilm SOM E FÚRIA: O FILME (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo).

62 Vgl. »Reigen (Drama)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen\\_\(Drama\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen_(Drama))

Aristokratie; vom Treffen einer Prostituierten und einem Soldaten bis hin zur Liaison zwischen der Prostituierten und einem Grafen. Meirelles adaptierte diese Zirkelstruktur und episodische Abfolge, um die Schicksale von mehreren, internationalen Protagonisten zu verknüpfen.

Auf einer beruflichen Reise nach Wien plant der britische Geschäftsmann Michael in einem Hotel seine Frau mit der slowakische Prostituierten Mirka zu betrügen, aber dann überrascht ihn ein deutscher Kollege, der die Sache mitbekommt, an seiner Stelle mit der Prostituierten schläft und Michael daraufhin mit dem erfolglosen Betrug seiner Ehefrau erpresst. Zur gleichen Zeit hat in London Michaels Frau Rose eine Affäre mit dem brasilianischen Fotografen Rui. Ruis Freundin Laura weiß das und entscheidet sich dazu, zurück nach Rio de Janeiro zu reisen. Auf ihrem Rückflug nach Brasilien bleibt sie aufgrund eines Schneesturms in Denver stecken, wo sie John trifft, einen älteren Mann, der seine verschwundene Tochter sucht. Doch dann trifft sie Tyler, einen verurteilten Sexualstraftäter, und führt ihn auf ihr Hotelzimmer, wo beide jedoch nicht miteinander schlafen, da Tyler nicht kann oder möchte, da er zu sehr mit der Beherrschung seines abnormen Triebs beschäftigt ist. In Paris ist Valentina mit Sergei verheiratet, liebt jedoch ihren Chef, einen algerischen Zahnarzt, der sie ebenfalls mag, aber aufgrund seiner Religion die Gefühle für sie nicht offenbaren kann. Bei einem Treffen der *Anonymen Alkoholiker* trifft Valentina in Phoenix zufällig auf John. Sergei reist von Paris nach Wien, wo er als Chauffeur seinen asozialen Chef am Flughafen abholt, um ihn zum Hotel zu bringen. Dort erwartet ihn bereits die Prostituierte Mirka. Während Sergei in seinem Auto sitzt, lernt er Mirkas kleine Schwester Anna kennen, die vor dem Hotel auf sie wartet. Unterdessen bringen sich Sergeis und Mirkas Bosse im Hotel gegenseitig um und Mirka kann mit viel Geld entkommen. Sergei und Anna fahren zu zweit davon. Am Ende sind der Geschäftsmann Michael und seine Frau Rose zu sehen – auch für sie endet der Film glücklich – während sich eine neue Prostituierte einem Zuhälter vorstellt und sich somit der Kreis des Films schließt beziehungsweise von neuem beginnt.

Diese ausführliche Nacherzählung ist notwendig, um die Verbindungen der zufälligen Begegnungen zu verdeutlichen. Zwischen Wien, London, Bratislava, Paris, Denver und Phoenix halten sich die Vertreter unterschiedlicher Nationalitäten, aus der Slowakei, Russland, Frankreich, Deutschland, England, Amerika und Brasilien, überwiegend an »Nicht-Orten« auf. Nach der Definition von Marc Augé handelt es sich dabei um Übergangsorte, Zwischenorte, Verkehrspunkte, Kommunikationsorte, die es Menschen erlauben, andere Orte zu verlassen und Richtungen zu wechseln.<sup>63</sup> Vom Hotel über den Flughafen, im Flugzeug, im Auto bis zurück zum Hotel spielen sich die Beziehungen, Konflikte und emotionalen Momente vor allem an öffentlichen und zusammenhanglosen Zwischenorten ab; wobei man oft nur weiß, wo man sich gerade befindet, weil es auf das Bild geschrieben wird. Die Protagonisten, die zwischen verschiedenen instabilen Episoden ihrer Leben aufeinandertreffen, bewegen sich in einer Topologie des Transits. Dabei spielt es im Grunde keine große Rolle, ob sie sich in Denver oder Wien begegnen.

63 Siehe Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegung zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 125ff.

360 folgt einer einfachen episodischen Form, die weniger verzweigt ist als die Leben der Protagonisten in *CIDADE DE DEUS*, aber zugleich verliert diese Episodenstruktur bei genauer Betrachtung durch Schnitzlers Kreislauf zugleich die Merkmale, welche die Episodenfilme der 1990er-Jahre auszeichneten. Trotz der verschiedenen Sprachen und Körper und all der internationalen Unterschiede entsteht in 360 weniger ein Eindruck von Zufall und fragmentarischen Einblicken in komplizierte Knotenpunkte mehrerer simultaner Lebensläufe. Der Kreislauf der Personen wirkt eher wie ein kontinuierliches Spiel mit austauschbaren Schicksalen – was dadurch bekräftigt wird, dass, anders als im *Reigen*, der Film mit einer weiteren Prostituierten endet, die sich wie die erste einem Zuhälter und den Zuschauern präsentiert. Somit scheint es letztlich als würden die Personen Positionen in einem vorhersehbaren Schauspiel belegen, in dem Betrug, Verlust, Trauer, Liebe oder Gewalt innerhalb einer globalen Ordnung nach einem absehbaren schicksalhaften Spektrum ablaufen. Dadurch wirken die Figuren wie Klischees und die Nicht-Orte, an denen sich gemäß ihrer Definition flüchtige Begegnungen und Zufälle ereignen, wie Punkte eines weniger überraschenden Netzes von Möglichkeiten. Für die Prostituierte, die unverhofft zu Geld kommt, und die Liebenden, die zueinanderfinden, bedeutet der narrative Kreislauf individuelles Glück. Doch die Vision der Welt, die in der Gesamtheit der Nicht-Orte all der Städte erahnbar wird, ist eher eine starre, kühle und weniger liebevolle.

## 7.5 Topologien des Episodenfilms

In ihrem Buch *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen* erläutert Laura Frahm umfassend, inwiefern globale städtische Entwicklungen mit besonderen Erzählformen einhergehen.<sup>64</sup> Im Kapitel »Fragmentierte Sichtbarkeiten: Episodenfilme der achtziger und neunziger Jahre« definiert sie drei wichtige Aspekte als grundlegende Eigenschaften all dieser Filme eines Genres, das bereits mit dem italienischen Neorealismus begann, sich jedoch mit den Transformationen einer globalen Filmproduktion und den urbanen Veränderungen der Welt- und Megastädte spezifischer gestaltete.<sup>65</sup> Diese Merkmale möchte ich hier knapp skizzieren.

Ein erster Aspekt des Episodischen ist die *Fragmentierung*, das heißt eine partielle Wahrnehmung von Räumen und Städten und ihren Erzählsträngen. Eine zweite Eigenschaft ist das *Simultane*, die koexistierende Wahrnehmung von Räumen und Geschichten, als ein Grundprinzip einer episodischen Raumordnung, in der verschiedene Handlungen gleichzeitig passieren, die sich beispielsweise um ein bestimmtes Ereignis abspielen und unterschiedliche Perspektiven von Figuren zeigen, die neben- oder nacheinander erzählt werden. Und drittens das *Exemplarische*, in welchem Schicksale von Protagonisten beispielsweise parallel ablaufen, dadurch vergleichbar werden, und in ihrer Selektion eine beispielhafte Bedeutung evozieren. Die einzelnen Episoden produzieren dadurch einen anderen Sinn als die beliebigen und flüchtigen Begegnungen

64 Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 307-365.

65 Ebd., S. 310ff.

in manchen Filmen, in denen der Zufall als eine äußere und irrationale Macht die Leben der Figuren bestimmt. Mit diesen fundamentalen Aspekten beschreibt Frahm drei dominante Topologien, die sich im Episodenfilm der 1980er- und 1990er-Jahre verorten lassen.

Erstens sind das die *Mikrotopologien*, die in Filmen wie *NEW YORK STORIES/NEW YORKER GESCHICHTEN* (USA 1989, R: Woody Allen, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese), *SHORT CUTS* (USA 1993, R: Robert Altman) oder *SMOKE/SMOKE – RAUCHER UNTER SICH* (D/JPN/USA 1995, R: Wayne Wang/Paul Auster) auftauchen, in denen Mikrokosmen und Fragmente von Metropolen gezeigt werden.<sup>66</sup> Interessant ist dabei das Verhältnis der Geschichten im Kleinen zum städtischen Raum.<sup>67</sup> Die Raumkonzepte der Episodenfilme changieren zwischen der Gestaltung von offenen, anschlussfähigen Anordnungen und einem geschlossenen System, das der übergreifende urbane Raum bildet.

»Dabei ist entscheidend, dass alle Wechselspiele zwischen Fragment und Ganzem, dass alle räumlichen Verhältnisse (Innen/Außen, Privat/Öffentlich, Inklusion/Exklusion) hier in die Relationen selbst hinein verlegt werden, was für die Konstruktion der filmischen Metropole weitreichende Konsequenzen hat. Denn sie ist hier nicht mehr jenes räumliche Gebilde, das in seinen Ambivalenzen und Polaritäten alle Figuren durchdringt und durch sie hindurchgeht, sodass die Unterscheidungen von Innenwelt (der Figuren) und Außenwelt (der Stadt) zuletzt ganz aufgelöst werden. Im Gegenteil: In den Episodenfilmen kennzeichnet die Figuren gerade eine Distanz gegenüber ihrer Außenwelt, welche sie weitaus mehr beobachten, als dass sie selbst von ihr durchdrungen und verändert werden. Genau an diesem Punkt verbinden sich jedoch auch wiederum äußere und innere Konstruktion: Wenn die äußere Fragmentierung der Stadt in der inneren Zerrissenheit der Figuren reflektiert wird, deren Verbindungen zu anderen und zu sich selbst von innen her zerbrochen sind.«<sup>68</sup>

Diese Verhältnisse von beobachtenden Figuren und Stadt, vom Kleinen und Großen, vom Offenen und Geschlossenen, und von einem Innen und Außen, sind fundamental und werden gleich in der Betrachtung von *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* eine signifikante Rolle spielen.

Frahm beschreibt, dass in den *Mikrotopologien* ein Abstand zwischen den Lebenswelten der Figuren und den Städten entsteht. Dabei verlagern sich die Handlungen der Personen vor allem in Innenräume, was sich damit begründen lässt, dass die komplexe Gesamtheit von Städten im Film nicht mehr erfasst werden kann. Die Mikrokosmen der Figuren verdichten sich und erlangen eine Geschlossenheit – wenn sie sich nicht, wie beispielsweise in *SHORT CUTS*, in einer Aneinanderreihung von zahlreichen Relationen verlieren, die keine Gesamtheit oder Geschlossenheit herstellen können.

Die zweite räumliche Eigenart, die einige Episodenfilme aufweisen, definiert Frahm unter dem Begriff *Transittopologien*.<sup>69</sup> Frahms Beispiele sind hier unter anderen

66 Vgl. ebd., S. 321ff.

67 Vgl. ebd., S. 335.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 336.

PERMANENT VACATION/DAUERND FERIEN (USA 1980, R: Jim Jarmusch), NACHTGESTALTEN (D 1999, R: Andreas Dresen) und ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND (BRD 1989, R: Michael Klier). Es handelt sich hierbei um Filme, welche die Städte als eine Anordnung von Zwischenräumen inszenieren, in denen sich die Protagonisten beständig in Bewegung befinden. Ähnlich wie in den ersten Episodenfilmen des Neorealismus durchstreifen die Figuren dabei auf zielloser urbaner Wanderschaft eine besondere Form von Städten. Es sind fragmentierte, zerfallene, unwirkliche Städte, die auch durch die Bewegung nicht mehr erschlossen werden können.

»Diese bildliche Verdichtung eines reinen Laufens durch eine zerfallene, heruntergekommene Stadt, die nicht mehr als Einheit wahrgenommen werden kann, charakterisiert auch Jim Jarmuschs Filmdebüt *Permanent Vacation* (1980), das als zentraler Einfluss für die Entwicklung des (städtischen) Episodenfilms gelten kann.«<sup>70</sup>

Die Städte entziehen sich in der andauernden Bewegung den Figuren, die vor allem Stationen durchstreifen, die mit einem bereits erwähnten Begriff von Marc Augé als Nicht-Orte bezeichnet werden können;<sup>71</sup> das heißt Transiträume wie Hotelzimmer, Bahnhöfe oder Warteräume, in denen die Fremdheit und Bindungslosigkeit der Figuren in einem beliebigen urbanen Raum deutlich wird. Die Städte wirken dadurch provisorisch, fragmentiert, unfertig; sie scheinen sich im Umbruch zu befinden und zugleich in einer Auflösung begriffen, ihre Räume bieten den Figuren keine Orte, die zum längeren Verweilen einladen.

»Denn gerade im Zuge der unablässigen Bewegungen der Figuren entziehen sich die Städte immer wieder auf eigentümliche Weise. Sie werden ungreifbar und damit selbst zu eigenschaftslosen, generischen Städten, die den Figuren in keiner Weise mehr Halt bieten können. In den Transittopologien des Episodenfilms gewinnt folglich auch die Fragmentierung der filmischen Metropole eine neue Facette: Hier wird die Stadt nicht mehr in ihre einzelnen Mikrokosmen zerlegt, die in sich hermetisch abgeriegelt und geschlossen sind. Vielmehr bezeichnet die Stadt nun selbst ein solches weit ausgedehntes, ausgreifendes Fragment, das die einzelnen Orte, als letzte Überreste eines geschlossenen Systems, zu genuinen Transiträumen, zu offenen und sich öffnenden Räumen werden lässt, die von Beginn an auf ihr Verlassen hin ausgerichtet sind.«<sup>72</sup>

Die Transittopologien des Episodenfilms erzählen somit von fragmentierten Sichtbarkeiten und Metropolen, die sich in Auflösung befinden. Die zerfallenden Sichtbarkeiten vollziehen sich in einem Umherstreifen der Blicke in leeren, flüchtigen, offenen Nicht-Orten und provisorischen urbanen Räumen, die für die Figuren immer nur kurzfristige Stationen sind und stets nur potenzielle Enden ihrer Odysseen.

Während Frahm die Städte der Mikrotopologien als geschlossene Systeme beschreibt, in denen sich verschiedene Mikrokosmen verdichten können, und die Metropolen der Transittopologien als unbestimmte, sich auflösende Gebilde, bringen

70 Ebd., S. 337.

71 Vgl. ebd., S. 338.

72 Ebd., S. 348.

die *Topologien des Zufalls* eine weitere Dimension der urbanen Raumkonstruktion des Episodischen mit sich: das Außen.<sup>73</sup> Dieses kann sich nach Frahm in Filmen wie NIGHT ON EARTH (FRA/UK/D u.a. 1991, R: Jim Jarmusch), TIMECODE (USA 2000, R: Mike Figgis) und MAGNOLIA (USA 1999, R: Paul Thomas Anderson) auf unterschiedliche Weise ausgestalten – und ich möchte allein auf NIGHT ON EARTH eingehen, da hier eine Frage entsteht, die in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA auf neuartige Weise auftaucht. Es ist der Blick des Episodischen auf einen umfassenden, globalen Zusammenhang der einzelnen Ereignisse. In der Gleichzeitigkeit der Taxifahrten in fünf unterschiedlichen Metropolen wird in NIGHT ON EARTH in den Übergängen zwischen den einzelnen Geschichten immer wieder auf den Globus, auf das Ganze, auf die Welt Bezug genommen.<sup>74</sup>

»Indem die Welt nun aber als übergreifender Rahmen des Films und zugleich als Referenzpunkt jeder einzelnen Episode aufgerufen wird, wirft der Film zugleich die Frage auf, inwiefern diese fünf Metropolen selbst als Teil einer umfassenden ›Weltstadt‹ begriffen werden können, die ein vielfach verknüpftes Ganzes bildet.«<sup>75</sup>

Dieses Denken einer Weltstadt ist eine filmwissenschaftliche Herausforderung, da sie zugleich ein bestimmtes Bild dieser globalen Metropole beschreibbar macht. Die verschiedenen Städte und Länder können zwar durch bestimmte Zeichen und durch die Sprachen identifiziert und lokalisiert werden, doch in den Bildern fehlen durchweg spezifische charakteristische Wahrzeichen und Landmarken, die man mit diesen bekannten Orten verbindet. Es wird vielmehr das Allgemeine und Generische betont, wie leere Straßen, Parkplätze, Hotels, Telefonzellen. Dadurch werden die einzelnen Städte vergleichbar, die gemeinsame, umfassende Weltstadt im Außen, die alles rahmt und durchzieht, bleibt jedoch zugleich schwer fassbar. Die Geschichten der Figuren, die in diesem vernetzten globalen Raum durch die Nacht streifen, sind von Zufällen geprägt. Die hierbei entstehende Topologie verweist auf das Offene und das Mögliche, das die Schicksale der Protagonisten bestimmt.<sup>76</sup> In NIGHT ON EARTH wird durch die Städte Los Angeles, New York, Paris, Rom und Helsinki somit eine neue globale Weltstadt denkbar, die mit ihren verallgemeinernden, gleichmachenden Eigenschaften als trist und negativ wahrgenommen werden könnte; sie erscheint jedoch als ein Vorbild für die Stadt, die am Ende von ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA sichtbar wird; eine Weltstadt, welche die Figuren unterschiedlicher Nationalitäten nicht nur mit einem postapokalyptischen Chaos konfrontiert, sondern ihnen auch die Möglichkeit einer neuen Gemeinschaft offenbart; die jedoch im Rahmen der engen Form und mit der privaten Wohnung als Fluchtpunkt des Films letztlich eher eine neuartig geschlossene Wirklichkeit hervorbringt.

Erwähnenswert ist auch, dass in der Paris-Episode von NIGHT ON EARTH eine Blinde in das Taxi eines von der Elfenbeinküste stammenden Fahrers steigt und diesem während der Fahrt in einem gereizten Dialog unter anderem erklärt, dass ihr Hautfarben egal sind, wie sie die Stadt wahrnimmt, wie sie die Körper ihrer Liebhaber spürt

73 Vgl. ebd., S. 349.

74 Vgl. ebd., S. 352.

75 Ebd., S. 353.

76 Ebd., S. 357.

und riecht oder dass sie im Kino die Filme fühlt. Auch ihre Figur weist auf ein anderes Erfassen und eine vielschichtige Sinnlichkeit urbaner Räume hin; wobei letztlich der sehende Taxifahrer, nachdem er sie abgesetzt hat, an der nächsten Straßenecke einen Unfall baut.

## 7.6 Globale Filmästhetik

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, so wäre meine Behauptung, greift mit seinen Innen- und Außenräumen, mit seiner abgeschlossenen Quarantänestation und der außergewöhnlichen urbanen Szenografie viele der von Frahm systematisierten Merkmale der unterschiedlichen Topologien der Stadt- und Episodenfilme der 1980er- und 1990er-Jahre auf und reflektiert zudem die Vorstellung einer globalen Filmmetropole im Rahmen einer spezifischen räumlichen Verengung. Bevor ich auf den Film zurückkomme, um die Ausformung dieser Enge in einzelnen Szenen genauer zu beschreiben, möchte ich aber zunächst noch auf eine weitere historische wie systematisierende Perspektive eingehen.

Wie bereits erwähnt, hat Oliver Fahlé aufgezeigt, inwiefern sich die episodischen Stadtfilme innerhalb einer Geschichte filmästhetischer Modernisierungsphasen verorten lassen.

»Diese durchläuft der Film immer dann, wenn er mit anderen Medien konfrontiert wird, die ihn gleichsam zwingen, seine eigene Ästhetik weiter zu entwickeln oder neu zu konzipieren. So könnten die 1920er-Jahre (Avantgarde), die 1960er-Jahre (Neue Wellen), die 1980er-Jahre (Postmoderne) und der Film seit dem Jahr 2000 (Zweite oder Epistemische Moderne) als herausgehobene Modernisierungsphasen bezeichnet werden.«<sup>77</sup>

Dabei können drei wesentliche filmische Epochen, in denen sich das Verhältnis, wie sich die Filme selbst als ästhetische Wirklichkeiten begreifen und welche Relation sie zur Welt und zu ihren Sichtbarkeiten eingehen, unterschieden werden. Die erste ist der klassische, die zweite der moderne, und die dritte der postmoderne Film. In all diesen Phasen entwickeln viele Werke, über Länder, Genres und Gattungen hinweg, eine bestimmte Vorstellung davon, in welchen filmischen Kosmen sich Protagonisten befinden:

» [...] jede Periode begreift das Ganze auf unterschiedliche Weise. Die klassische versteht die Welt (vorwiegend) als erzählbar, die moderne als denkbar, die postmoderne als perzeptiv und sensual. Sie unterscheiden sich vor allem dadurch, wie innerhalb dieser Welten die Differenzen gehandhabt werden. Diese werden dem holistischen Erzählen untergeordnet (klassisch), sie werden ausgestellt und als nicht (in jedem Fall)

---

77 Oliver Fahlé: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, in: Matthias Christen/Kathrin Rothemund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema: Kunst und Politik in der Zweiten Moderne*, Marburg: Schüren 2019, S. 137-151, hier: S. 138f.

vermittelbar begriffen (modern) oder sie werden durch technische Visualität gleichsam technisch reintegriert (postmodern).«<sup>78</sup>

Fahle bezeichnet die erste Phase des klassischen Films als holistisch. In ihr ist die Narration geschlossen und die erzählbare Welt wird durch keine Störung, wie beispielsweise durch den Hinweis auf ein Außen der Repräsentation oder durch filmfremde Bilder, durchbrochen. Die zweite Phase des modernen Films definiert er als die kosmopolitische. In ihr entstehen filmische Formen der Selbstüberschreitung, welche die Geschlossenheit der Erzählung auf ein Außen hin öffnen. In selbstbezüglichen Konzepten und Ästhetiken wird in einer Auflösung narrativer Grenzen das Unsichtbare thematisiert, das die Erzählbarkeit der Welt infrage stellt. Der Film steht dabei in Konflikt zu anderen Medien und deren Bildern, die er zwar integrieren und beobachten, aber nicht völlig beherrschen kann. Die Welt als ein Ganzes kann im modernen Film nicht erzählt werden. Die Filme schaffen ein Außen, durch das sich die Filme selbst begreifen, durch welches jedoch auch zugleich ihre blinden Flecken deutlich werden. Das Kosmopolitische meint dabei, dass die Welt als ein Ganzes verstanden wird, das durchweg politisch ist, insofern es nur aus Differenzen bestehen kann, die sich einem geschlossenen Ganzen entziehen. Der Film begreift sich selbst als Produkt einer Mediatisierung, kann dabei das Außen, das er nicht ist und auch nicht darstellen kann, thematisieren, aber nicht mehr einfangen.<sup>79</sup> Diese ästhetische Auseinandersetzung ereignet sich Fahle zufolge in den 1960er-Jahren, in einer Zeit, als auch das politische lateinamerikanische und das brasilianische Kino mit all seinen Differenzen auf den Plan trat.<sup>80</sup>

Im postmodernen Kino entsteht nach Fahle ein weltweites Regime der elektronischen und auch der warenförmigen Bilder. Die dabei auftauchende, vorwiegend perzeptive und sensuelle Ästhetik definiert er als das globale Kino. In diesem kommt es zu einer »Erosion des Außen«, wobei unklar ist, was genau das zunächst für einzelne Filme bedeutet. Es wird jedoch in seiner Beschreibung der Tendenzen deutlicher, die Fahle zufolge vom postmodernen, globalen Kino zu einer neuen Phase führen, die er als die Zweite Moderne beziehungsweise als epistemische benennt. Hier sind es zwei Tendenzen, die das kosmopolitische und das globale Kino weiterdenken. Zum einen die sogenannten, von Thomas Elsaesser beschriebenen *mindgame movies*, in welchen sich Aktions- und Denkbild in paradoxen Strukturen begegnen.<sup>81</sup> Wichtiger jedoch, zumindest in Bezug auf Meirelles, ist die zweite Tendenz, da es sich hierbei um die »seit Mitte der 1990er-Jahre zunehmend populärer werdenden global agierenden Episodenfilme«<sup>82</sup>

78 Ebd., S. 146.

79 Zum Konzept des Außen und zur epistemischen Moderne siehe auch Oliver Fahle: »Das Außen«, in: Ders./Lorenz Engell/Vinzenz Hediger et al. (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 117-167.

80 Vgl. O. Fahle: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, S. 142.

81 Vgl. Thomas Elsaesser: »Film als Möglichkeitsform. Vom ›post-mortem‹-Kino zu *mindgame movies*«, in: Ders.: *Hollywood heute – Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 237-263.

82 Vgl. O. Fahle: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, S. 146.

handelt. In Filmen wie den bereits erwähnten *NIGHT ON EARTH*, *SHORT CUTS*, *MAGNOLIA* oder *360* erkennt Fahle den Ort, an dem die Ästhetiken vorheriger Epochen und ihre relationalen Welten zwischen Teil und Ganzem durch die episodische Struktur integriert und verschiedenartig vermittelt werden. Der Episodenfilm und seine Vertreter werden somit, so könnte man behaupten, selbst zu einer exklusiven theoretischen Transitzone, in welcher filmische Fragen und Angelegenheiten der Bilder des klassisch-holistischen, modern-kosmopolitischen und postmodern-globalen Kinos in Zusammenhang mit urbanen Räumen reflektiert werden. Mit diesen zwei Tendenzen wird beobachtbar, dass mit dem Verlust von globalen Zusammenhängen der Episodenfilme und mit den Paradoxa der *mindgame movies*, in denen ein geschlossenes Ganzes, das Außen sowie abschließende Deutungen unmöglich werden, die Bilder und Töne nunmehr durch affektive Verknüpfungen zusammengehalten werden.<sup>83</sup> Schon im postmodernen Film treten Visualität und Stil im Aufeinandertreffen der filmischen Bilder mit Bildern unterschiedlicher Medien in den Vordergrund. In Abgrenzung von den Affektbegriffen von Gilles Deleuze und Vivian Sobchack stellt sich Fahle die Frage, wie ein Affektbegriff aussehen könnte, der weder einen herausgehobenen Ausdruck oder eine Bildqualität noch eine Körpererfahrung zwischen Zuschauer und Medium meint, sondern Differenzen in einen neuen ästhetischen Modus überführen könnte: »Wie aber wäre Affekt zu verstehen, wenn man ihn als gleichsam kaum wahrnehmbare und paradoxe Verbindung zwischen Bildern (oder Bildern und Tönen und diesen untereinander) begreifen würde?«<sup>84</sup>

Anhand von *LIFE IN A DAY/LIFE IN A DAY – EIN TAG AUF UNSERER ERDE* (UK/USA 2011, R: Kevin Macdonald/Loressa Clisby) skizziert Fahle, wie die holistischen, kosmopolitischen und globalen Formen, wie Differenz und Globalität untrennbar in der Gleichzeitigkeit eines affektiven Ganzen zusammenkommen. Der Kosmos, den der Film mit seinen vielen Co-Regisseuren und Co-Regisseurinnen eröffnet, ist »transdifferent«.<sup>85</sup> Das Ganze, das dieser Film, und Fahle zufolge auch andere, entwickelt, entwirft eine apolitische, »projektlose affektive Gemeinschaft«.<sup>86</sup>

## 7.7 Die Blindheit der Stadt

Von der postmodernen, globalen Ästhetik in *CIDADE DE DEUS*, in welcher dichte Affekträume die Stadt als einen multimedialen Informationsraum sichtbar machen, zu den Nicht-Orten in *360*, in dem in der geschlossenen Reigen-Struktur die wandernden Affekte der Personen zusammenhangslose, beliebige Orte der Welt miteinander verbinden, wird Meirelles' Auseinandersetzung mit verschiedenen episodischen Formen und ihren Ästhetiken offensichtlich. Dazwischen sticht *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* als gemeinsames Projekt mit Saramago auf besondere Weise hervor, da hier in der Reflexion über Sichtbarkeiten und Blindheiten eine globale Weltstadt auftaucht, die derart zuvor

83 Vgl. ebd., S. 147.

84 Ebd., S. 148.

85 Ebd., S. 149.

86 Ebd., S. 150.

in keinem Episodenfilm wahrnehmbar wurde. Der Film scheint sich genau in dem von Fahle beschriebenen Wandel und inmitten der neuen transdiffernten, filmästhetischen Tendenzen zu bewegen beziehungsweise ist er der Film, so möchte ich behaupten, der die ästhetischen Ausmaße dieses Wandels wie kein anderer reflektiert. Um seine besondere Ästhetik als Transitort dieser theoretischen Linien noch verständlicher zu machen, möchte ich genauer auf die Bilder der Blindheit und ihre Relationen zur Stadt eingehen. Wie wird die Blindheit wahrnehmbar? Was für eine filmische Wirklichkeit bringt sie mit sich? Wie verhält sich diese zur Stadt? Durch welche Räume bewegen sich die Protagonisten unterschiedlicher Nationalitäten und durch was für eine Stadt wandern sie vor allem nach ihrem Ausbruch aus der Quarantäne am Ende des Films? Eine grundlegende und wichtige These wäre, dass der Film von Beginn an eine eigene urbane, vor allem filmästhetische und nicht nur allegorische Wirklichkeit erschafft, in der es um spezifische Bedingungen des Sehens, von Zwischenmenschlichkeit oder Gemeinschaft geht.

Der Film und die Blindheit beginnen an einer vielbefahrenen Kreuzung. Die ersten Bilder sind rote und grüne Lichter einer Ampel. Verkehrsgeräusche. Am Himmel fliegt ein Flugzeug vorbei. Und es scheint, als habe Meirelles Gernot Böhmes Buch über Atmosphären rezipiert, in dem dieser über eine besondere, krankmachende Form von Sinnlichkeit an Nicht-Orten sinniert:

»Aber worin besteht denn eigentlich unsere Sinnlichkeit? Sie ist keine anthropologische Invariante, sondern sie ist durch unsere Lebenswelt, durch unsere Arbeits- und Verkehrswelt bestimmt. Wir nehmen heute nicht einmal mehr Gegenstände wahr, sondern nur noch Signale. Wenn ich durch die Halle eines Flughafens laufe, dann nehme ich doch nicht den Raum oder auch nur irgendwelche Farben wahr, vielmehr Signale, die mir zeigen, wo es langgeht. [...] Natürlich gewahrt man auch irgendwie den Raum und die Farben, natürlich ist all das, was ich vorher als volle Sinnlichkeit angedeutet hatte, auch da, aber dieses Befinden in Umwelten ergreift und bestimmt einen unbewußt. Wir werden irgendwie krank und wissen nicht, was uns in unserer Lebenswelt geschieht. Man bemerkt, dass etwas in unser Befinden eingeht, aber wir wissen nicht woher. Deshalb meine These, daß die Kunst die Aufgabe habe, den Menschen diese Sinnlichkeit zurückzugeben. [...] Man kann es sich in unserer Welt nicht leisten, als wirklich sinnlicher Mensch in voller Entfaltung da zu sein. Jedenfalls wird es sich beim Autofahren nicht empfehlen.«<sup>87</sup>

Konsequenterweise erblindet der erste Mann zwischen all diesen Signalen, in seinem Auto vor einer Ampel. Er bringt mit dem Verlust seines Sehvermögens die Gemeinschaft im Großstadtttransit durcheinander;<sup>88</sup> und er ist der erste, der letztlich wieder sehen kann, kurz nachdem der Arzt inmitten der neuen Gemeinschaft in seiner Wohnung mit einem Fotoapparat Bilder schießt; mit blinder Inspiration, wie er selbst meint. Diese fotografischen Bilder, die am Ende im Film als Schnappschüsse eingeschnitten werden, scheinen auf einen ähnlichen Glauben hinzuweisen wie bei Böhme: dass Kunst

87 Gernot Böhme: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 17.

88 Unter den neugierigen Passanten ist auch kurz Douglas Silva, einer der damals jungen, unbekannteren Schauspieler aus *CIDADE DE DEUS* zu sehen.

und Kino, die andere Wahrnehmungen und Perspektiven aufzeigen, die Gesellschaft von krankmachenden Signalen heilen könnten; und in dieser Klammer bewegt sich der Film, von einer Störung der Sinne hin zu einem wiedergewonnenen Sehen in einer verwüsteten globalen Stadt, wobei die Frage offenbleibt, welche neue Gemeinschaft nach dieser Art sinnlicher Katharsis folgen könnte.

Von Beginn an sind es die Stadt und ihre visuelle und akustische Lebenswelt, Verkehrssignale, Lichter, Werbung oder Architekturen, die eine eigenartig verstörende Atmosphäre und Wahrnehmung hervorbringen. Die Stadt des ersten Teils des Films ist vor allem auf Innenräume, private Räume und dunkle Orte bei Nacht beschränkt. Diese Stadt blendet dabei nicht nur ihre Einwohner, sondern auch die Kamera und uns, die Zuschauer, die wir später, neben der Frau des Arztes, die einzigen sehenden Zeugen der allgegenwärtigen Blindheit sind. Von dieser ersten Szene an folgen fast mit jedem Ortswechsel visuelle Phänomene und Bilder, die ein erschwertes Sehen und Störfaktoren in diesem Stadtraum als filmische Figuren erkennbar werden lassen; wie auch zahlreiche Einstellungen, welche die Bedingungen des Sehens und auch Medien, Techniken und Operationen sichtbar machen, die auf die fragilen Bedingungen eines ungestörten Sehens hinweisen. Dies passiert zum Beispiel durch die Lichtsetzung oder das Dekor, unter anderem im Hotelflur, oder durch Linsen, wie beispielsweise Türspione, oder auch durch digitale Untersuchungstechnologien beim Augenarzt, durch welche die Rahmung und Fokussierung runder Augen ins Bild rücken. Dann sind es Spiegel, Reflexionen oder Glasoberflächen, die im Zusammenspiel mit dem Dekor und der Architektur die Bilder, Personen und Räume verdoppeln, verdecken, verstellen und zu Überblendungen führen, in denen Original und Doppelgänger manchmal nicht auseinandergehalten werden können (Abb. 13). In den Spiegelungen und Überlagerungen vermischen sich oftmals auch Vorder- und Hintergrund, Innen und Außen, privat und öffentlich. Und mit der aufkommenden Blindheit tauchen einerseits volle Räume, andererseits leere Räume auf; Räume, die voller Objekte sind, und leuchtende Bilder, die ihre Formen verlieren und leer und weiß werden, ohne genaue Perspektiven oder Rahmen. Mit unscharfen Bildern werden zum einen die Wahrnehmungsveränderungen der Personen vermittelt, zum anderen wird auch die Aktivität der Kameralinse im Bild sichtbar, wenn Schärfe gezogen wird, wenn der Fokus wandert oder wenn sich Helligkeit und Dunkelheit einer Einstellung durch keine nachvollziehbaren innerbildlichen Einflüsse verändern. Durch das Wandern von weißen oder dunklen Flächen gehen die Bilder oftmals in unsichtbaren Schnitten und Transitionen ineinander über; es gibt dabei vertikale, »normale« unsichtbare Schnitte wie auch ungewohnte horizontale, inmitten von Kamera- oder Objektbewegungen. Dazwischen tauchen auch Medien wie Fernsehen, Video und Radioübertragungen auf – wobei das Radio und die Musik eine besondere Rolle einnehmen, auf die ich gleich zu sprechen komme.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Stadt, ihre Architekturen, ihre Fassaden, ihre Inneneinrichtungen, ihre Räume und Bilder, fragmentiert und verstellt erscheinen. Für die Figuren gibt es darin kaum eine Möglichkeit sich zu begegnen. Im Zusammenspiel mit der Kamera gehen die Achsen ihrer Blicke und Handlungen meist aneinander vorbei, laufen ins Leere. Dies geschieht visuell bereits vor der pandemischen Blindheit, doch es geht hier um mehr als um eine Übersetzung einzelner und kollektiver Wahrnehmungsveränderung für die Zuschauer. Die Bilder und Räume zeichnen

sich durch eine eigenartige Opazität aus, welche grundlegende visuelle Formationen, die Mehrschichtigkeit von Wahrnehmungsfeldern und Koordinaten des Sehens als eine komplizierte, nur filmische wahrnehmbare Mise en Scène verdeutlichen, in der eine ruhige, klare Sicht als Ausgangspunkt für affektvolle, harmonische Beziehungen sehr unwahrscheinlich erscheint. In dieser sinnesverwirrenden, filmischen urbanen Welt überlagern sich Schärfen und Unschärfen, Helligkeiten und Dunkelheiten, welche die kühlen, glasigen Relationen der Personen bestimmen. Mit den Worten von Hauke Lehmann:

»[D]ie Kadrierung schneidet die Körper auf eine Weise zurecht, welche diese in ihrer Passivität betont, in ihrem Ausgesetzt-Sein in eine Welt, die ihnen nicht entspricht. Dieses Nicht-Hineinpassen äußert sich auch in den ersten Momenten des Verfehlens und Verpassens, die sich später in der Quarantäne-Station zu chaotischen Zuständen akkumulieren, zu Bergen von Müll, Kot und schließlich Leichen.«<sup>89</sup>

## 7.8 Die Quarantäne und der Affektraum der Blinden

In der heruntergekommenen Quarantänestation bekommt das Durcheinander durch die sich verfehlenden Blicke und das Tasten der Gefangenen in den unmenschlichen Verhältnissen eine besondere räumliche wie auch haptische Qualität. Die leerstehende psychiatrische Anstalt, in der sich nach und nach die unterschiedlichsten Infizierten und Stellvertreter für Nationalitäten, Hautfarben und Berufe einfinden, bildet einen eigenartig abgeschlossenen Mikrokosmos dieser Stadtgeschichte. Sie ist selbst ein Übergangsort, zwischen den Stadtformen zu Beginn und am Ende des Films. Hier werden all die eingeführten und kurz gezeigten Personen mit einigen Statisten und Nebendarstellern eingepfercht und mit einer reduzierten Anzahl an Objekten, Nahrungsmitteln und der erwähnten Waffe zu Figuren in Szenen existenzieller Konflikte. Dabei stechen solche hervor, in denen es um intimere Begegnungen geht, wobei sich in einigen dieser Augenblicke die Bilder zugleich auf eine besondere Weise verengen und sich einzelne oder mehrere Personen nicht mehr nur in einem Gefängnis, sondern vielmehr in ästhetischen Räumen wiederfinden, in denen sich architektonische wie visuelle Grenzen auflösen. Es handelt sich hierbei um die Momente, in denen zum einen Möglichkeiten einer neuen Vergemeinschaftung sichtbar werden, zum anderen gegensätzliche Potenziale von körperlichen Begegnungen, deren unterschiedliche Inszenierungen wie Tag und Nacht des Sozialen erscheinen.

Hier ist erstens an die Szene zu denken, in der die Gruppe in der Station der sehenden Frau des Arztes der Erzählung eines Mannes lauscht, der schon vor der Pandemie blind war und der ein Radiogerät besitzt, weshalb er über die Geschehnisse im Außen informiert ist; zweitens sind das die Bilder, die allein von spärlichen Lichtquellen erhellt werden, die auch im Bild sichtbar sind, also die Aufnahmen, die von *available light*

---

89 H. Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, S. 243.

beleuchtet werden, und insbesondere von Feuer; drittens wären das die nahezu experimentell erscheinenden Einstellungen, in denen sich Personen im milchigen Weiß, in einem ›Affektraum der Blinden‹ begegnen, und vor allem die Szene, in welcher der Arzt und die Prostituierte miteinander schlafen; und viertens stellt die Vergewaltigung der Frauen durch die Männer der Station 3 einen bedrückenden Höhepunkt dar, der sich angesichts seiner Gewalt sowie aufgrund der lichtlosen Montage von den helleren Seiten dieses filmischen Universums unterscheidet.

Zunächst also die Szene des kollektiven Radiohörens: Hier versammeln sich die Insassen der Station des Arztes und seiner Frau um einen der beiden schon zuvor blinden Männer, ein älterer, dunkelhäutiger Herr, der ein tragbares Radio besitzt, aus dem eine unverständliche, nur schwach an das Portugiesische erinnernde Sprache zu hören ist. Dieser Mann mit einem glasigen Auge und einer Augenklappe wird dank Radio gewissermaßen zum Sehenden und kann der Gruppe von den letzten Nachrichten und Momenten erzählen, in denen nach und nach die gesamte Menschheit erblindete, die Regierung nach Lösungen suchte, bevor alles im Chaos versank. Diese Erzählung ist ungewöhnlich, da hier die Kamera zunächst von einer nahen Aufnahme des Alten ins Weiß schwenkt, um dann in einen Zusammenschnitt der Ereignisse überzugehen. Die einzelnen Einblicke in das Geschehen und die narrativen Stationen sind dabei nicht scharf voneinander getrennt. Aufgrund schneller Ortswechsel und durch unklare Schnittfiguren gehen die Bilder noch verwirrender ineinander über als die Bilder der Blindheit zu Beginn des Films. Beispielsweise bleiben einzelne Fragmente, wie bewegte Körperteile, noch in einem Bild stehen, während die Hintergründe bereits den Ort gewechselt haben. Dazwischen skandieren immer wieder weiße Flächen und Blendungen die Bilder, die aus dem Off von der Stimme des Mannes, im Stile eines auktorialen Erzählers, begleitet werden. Es sind unterschiedlichste Perspektiven und mediale Texturen zu sehen; Computerbilder, Flugzeug- und Verkehrsunfälle in Überwachungskameraästhetik; entleerte Straßen einer Metropole – bis hin zu einer Einstellung in welcher die Präsidentin verkündet, dass sie ebenfalls erblindet ist. Am Ende dieses Berichts ertönt das Stück »Sambolero« von Luiz Bonfá, eine akustische Gitarre und Gesumme, zu welchem alle Anwesenden verstummen. Die Erzählstimme im Off spricht jedoch auktorial weiter:

»And for the length of the song, the ›Kingdom of the Blind‹ shrank to the circle of an AM radio. One can only imagine the inclined heads, the wide eyes, the tears. Why, do they ask, were they tears of joy or sorrow? Joy and sorrow are not like oil and water. They coexist.«

Während dieses Übergangs der Erzählung des Alten, die zuvor an die Gruppe gerichtet war und folglich an den Zuschauer, sind Porträts, Nahaufnahmen, aber auch einige Totalen von einzelnen Personen zu sehen – Frauen, Männer, ein Kind; alt und jung –, die angezogen und teils auch nackt auf ihren Pritschen sitzen, auf Matratzen liegen und die gemeinsam der Musik lauschen.<sup>90</sup> Die Off-Stimme des Blinden, die auch später am Ende des Films über das Innenleben der Personen und über ihr Schicksal berichtet, schafft eine scheinbare, narrative Abgeschlossenheit. In der Reihe der Einzelaufnahmen wird

90 Derartige Wechsel der Erzählperspektive passieren im Roman durch den Erzähler von Anfang an, vgl. dazu K. Brune: »The Essayistic Touch: Saramago's Version of Blindness and Lucidity«, S. 89ff.

wahrnehmbar, dass durch die Erzählung und durch das Radio als »Stammestrommel« im kollektiven Vernehmen eine gemeinschaftliche Nähe ermöglicht wird. Die Einstellungen der Schweigenden evozieren in der Unordnung dieser Ausnahmesituation die leise Möglichkeit einer neuen Gemeinschaft und Einfühlsamkeit, die gewissermaßen unsichtbar und nur über die Bilder und die einzelnen Personen hinweg durch die Klänge aufkeimt.<sup>91</sup> Dieses neue affektive Potenzial zeigt sich beispielsweise in der Zuneigung, welche die Prostituierte plötzlich dem Arzt entgegenbringt. Sie schmiegt sich in dieser Szene weinend an seine Hand, woraufhin er ihren Kopf streichelt – was seine sehende Frau stumm beobachtet. In der Reihe der Zuhörer ist zudem ein sehr ungleiches Paar zu sehen, ein jüngerer Mann und eine barbusige, ältere Frau, deren Kopf auf seinem Schoß liegt. Dieses Bild deutet an, dass durch die Blindheit Menschen zusammenfinden, die sich sehend vermutlich nicht gefunden hätten. Die Radiomusik führt somit in einem der raren ruhigen Augenblicke des Films zu einer Vermischung der intradiegetischen und auktorialen Erzählebenen, zu einer Synchronisation des Schweigens und Lauschens sowie zu einem intimen Zusammenfinden von Individuen, das nicht über Blicke und äußerliches Erscheinen funktioniert.

Während der blinde Erzähler hier zum Zuschauer meint, dass in den Tränen Freude und Trauer koexistieren, lässt sich auch im Fall des Feuers eine elementare Ambivalenz beobachten, welche die Kraft besitzt, die Menschen zusammenzubringen, sie allerdings auch töten kann. In einigen Feuerbildern schimmert die ungewisse Hoffnung nach neuen Affekten, nach zweisamer Nähe, aber auch nach gemeinschaftlicher Intimität auf. Dies wird deutlich, wenn einzelne Lichtquellen die Dunkelheit der verwüsteten Wirklichkeit erleuchten und Zonen der Zuneigung entstehen lassen, also die Szenen, die nur mit *available light* gedreht wurden,<sup>92</sup> wie beispielsweise das Lagerfeuer im Innenhof des Krankenhauses, an dem das asiatische Paar zusammenkommt, oder die Kerzen im Haus des Arztes und seiner Frau, wo sich die Gruppe zum Essen um einen Tisch versammelt.<sup>93</sup> Diese spärlich beleuchteten Momente deuten die Möglichkeit neuer Harmonie an und sie sind auch mit Erinnerungen und Erzählungen verbunden, die eine gemeinschaftsbildende Funktion besitzen. Das Feuer schafft als natürliche Lichtquelle eine affektive Atmosphäre; ähnlich wie der Regen, in dem sich die kleine Gruppe

- 
- 91 Zum Begriff der »Stammestrommel« von Marshall McLuhan und zur Vergemeinschaftung durch das Radio siehe Lorenz Engell: »Radio als Welt. Über das Vernehmen«, in: *Neue Rundschau*, 112/2001, H. 4 (Themenheft Radiophonie), S. 55-64. Zum Zusammenhang zwischen dem Erzählen und der »Gemeinschaft der Lauschenden« siehe auch Walter Benjamin: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: Ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 103-128, hier: S. 110f.
- 92 Wobei das Making-of des Films verrät, dass es sich teilweise um kein echtes *available light* handelt und in einigen Szenen mittels CGI-Technik dieser Eindruck hergestellt wurde; beispielsweise in der Szene, in der die Frau des Arztes im Keller des Supermarkts mit einem Streichholz nach Essen sucht. Ohne dieses Hintergrundwissen ist es über den gesamten Film hinweg schwer zu sagen, wann echtes *available light* zu sehen ist – wie im berühmten Fall von BARRY LYNDON (UK/USA 1975), in dem Stanley Kubrick Innenaufnahmen allein mit Kerzenlicht beleuchtete.
- 93 Zur Abgeschlossenheit des Bildes im Falle von *available light* bei Stanley Kubrick vgl. 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, hier: S. 89ff.

der Geflüchteten auf der Straße inmitten der Stadt und später im Haus die Frauen in blinder Intimität duschen. Das Feuer sorgt zum einen für ein Zusammenrücken in der Reichweite seines Scheins, zum anderen wird am Ende der Quarantäne auch seine zweiseitige Qualität sichtbar: einerseits können die Gefangenen durch den Brand ihrem Gefängnis und der männlichen Gewalt entkommen, andererseits bedeutet es für die Unterdrückter zugleich den Tod.

Neben dem Feuer werden in der Klinik auch in weiteren Szenen durch Lichtverhältnisse, Helligkeit und Kontraste wesentliche Formen und Qualitäten des gemeinschaftlichen Zusammenseins differenzierbar. Rein visuell lassen sich dabei schlicht helle Bilder auf der einen und dunkle Bilder auf der anderen Seite beschreiben. Bei dieser Unterscheidung handelt es sich jedoch nicht nur um eine bloß kontrastierende Beleuchtungs-dramaturgie, sondern es werden vielmehr affektive wie auch räumliche Gegensätze markiert, die einen grundlegenden Dualismus dieser allegorischen Wirklichkeit aufspannen. Dieser Dualismus mag zunächst banal erscheinen, da man ihn mit einfachen Gegensatzpaaren definieren kann, wie durch Hell und Dunkel, Gut und Böse, Gemeinschaft und Gewaltherrschaft oder mit Liebe und Missbrauch. Im Konflikt der Station um die Frau des Arztes mit den gewaltbereiten Männern wird in einer visuellen Reduktion und Verengung eine duale Topologie der Affekte sichtbar, das heißt zwei konträre Affekträume, die im Rahmen einer Neukonfiguration des Sozialen unvereinbar sind. Zum einen das milchige Weiß, der Affektraum der Blinden, und zum anderen im Kontrast zu diesem ein Raum des Missbrauchs, in welchem die Körper und die Affektbilder von Gewalt und Dunkelheit verschlungen werden.

Bereits zu Beginn der Gefangenschaft werden die ersten Blinden aus weißen Bildern heraus in das Krankenhaus eingeblendet. Die Neankömmlinge tasten sich aus der weißen Unschärfe in die Quarantänestation (Abb. 17). In einer späteren Einstellung liegt die Frau des Arztes mit geschlossenen Augen auf einem Bett. Sie ist in ein helles Weiß getaucht (Abb. 14). Als sie ihre Augen öffnet, ändern sich die Lichtverhältnisse und die Helligkeit des Bildes wechselt zur normalen Helligkeit des Raumes (Abb. 15). Es ist dabei unklar, in welchem Verhältnis die Frau zu dem von den Blinden beschriebenen und auch für den Zuschauer sichtbar werdenden milchigen Raum steht, doch diese deutlich markierte Transition legt nahe, dass sie diesen nicht wahrnehmen kann. Das Weiß ist ihr als Sehende nicht zugänglich, doch wird erkennbar, dass sie gewissermaßen wie ein Medium zwischen den neuartigen Wahrnehmungsräumen, zwischen der sichtbaren Welt und der neuen Wirklichkeit der Blinden fungiert.

Als die Frau des ersten Blinden, des Japaners, eintrifft, nach ihrem Mann sucht und seine Stimme vernimmt, scheint es, als würde der Zuschauer kurz durch ihre subjektive Sicht in das milchige Weiß schauen und ihre Hand vor Augen sehen, die sich durch den unscharfen Raum nach vorne, nach ihrem Mann ausstreckt (Abb. 18). Mit der weißen Blindheit werden die Bilder taktiler, haptischer. Mit dem Verlust der Sicht verändert sich die Fortbewegung der einzelnen Blinden, es entstehen Gruppen und kleine Gemeinschaften, die sich aneinander festhalten und in Schlangen durch die Gegend bewegen. In den Einblicken in das milchige Weiß ist zunächst schleierhaft, was es wahrnehmen lässt. Die Kamera geht mit den Charakteren durch eine weiße Wirklichkeit, in der die Personen unscharfe Silhouetten sind, aber dieses Weiß scheint nicht die subjektive Sicht der Blinden zu sein, da sie ja ansonsten zumindest Umrisse

anderer Personen wahrnehmen könnten, was in Anbetracht ihrer Fortbewegung ausgeschlossen ist und von ihnen auch nicht thematisiert wird – und es wird deutlich, dass es sich hier nicht um die Sichtbarmachung der Blindheit aus subjektiver Sicht, sondern vielmehr um Einblicke in einen besonderen filmischen Raum handeln muss. Interessant ist, dass diese kurzen Übergänge in die weiße Sphäre überwiegend mit Intimität verbunden sind. So erblindet die Prostituierte zu Beginn beim Sex mit einem Freier und verwechselt das grelle Weiß mit einer Wahrnehmungsveränderung durch einen besonders ausgeprägten Orgasmus. Die weiße Umgebung, durch welche sich die Blinden bewegen, erscheint in diesen grellen Beispielen zunächst wie ein spezifischer affektiver Wahrnehmungsraum, der sich inmitten von verschiedenen Fokusregionen und Helligkeitsstufen befindet. Es handelt sich jedoch über das Sehen hinaus um einen sinnlichen Raum der Begegnung, des Zusammenfindens. In seiner Einfarbigkeit wird er als ein umfassender Raum sichtbar, der ohne Ränder und Rahmungen aus nichts als Weiß besteht, nicht einmal mehr aus einem richtigen Ort, sondern nur aus Begegnungen und aus unscharfen Schatten und Konturen von Personen. Dieser Affektraum der Blinden ist offenbar über die Sichtbarkeit und Blindheit hinaus ein affektiver Nullpunkt des Sozialen, eine Art Tabula rasa der kollektiven Wahrnehmung; ein Raum, in dem sich die Figuren finden und sich zugleich ihre Sinnlichkeit durch Taktilität und Intimität neu zu formieren scheint.

Es handelt sich jedoch um keinen Raum außerhalb der filmischen Sichtbarkeit, sondern vielmehr um eine immanente Sphäre inmitten der Bilder. Auch wenn sich dieser Raum durch eine Einförmigkeit und Leere auszeichnet, so möchte ich im Gegensatz zu Theorien der Abwesenheit behaupten, dass es sich dabei nicht um die Abwesenheit eines Raumes, einer Wirklichkeit oder der menschlichen Wahrnehmung handelt, sondern gerade um die Sichtbarmachung und Anwesenheit einer neuen Wirklichkeit als Fluchtpunkt der Bilder der spezifischen Enge dieses Films.<sup>94</sup> Man könnte ihn ähnlich wie den ozeanischen Raum begreifen, der am Ende von Alan Schneiders und Samuel Becketts *FILM* denkbar, aber im Film nicht mehr sichtbar wird.<sup>95</sup> Doch anders als im Falle von *FILM*, wo man mit Deleuze von der Vorstellung eines reinen Bewegungsbildes ausgehen könnte, das nach der Auslöschung der Affektbilder folgt, möchte ich diesen Raum der Blinden als einen beschreiben, der das menschliche Sehen übersteigt, der einen Fluchtpunkt in der räumlichen Reduktion und im Einschluss darstellt; der zugleich zu einer alles durchziehenden Bedingung, zu einem affektiven Band und gewissermaßen zu einer Art Leinwand der neuen Wahrnehmungs- und Affektbilder wird.

Diese Zwischenlage und die Relationen dieses Raums der Blinden zu den anderen Räumen und Bildern wird insbesondere in einer Szene verständlich, in welcher der Arzt und die Prostituierte miteinander Sex haben. In einem Moment, in dem sie sich offensichtlich unbeobachtet fühlen und von ihrem Verlangen überwältigt werden, wirkt es so als wären die Bilder dieser Begegnung mit einer Art ›affektiven Wärmebildkamera‹

94 Zur Theorie der Abwesenheit und zum Begriff der Leere bei Gilles Deleuze, die bei ihm vor allem auch eine zeitliche ist, vgl. Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 96ff.

95 Vgl. hierzu Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 97-99.

gefilmt worden, die es ermöglicht, eine andere Dimension inmitten der schwach beleuchteten Krankenhauskantine wahrzunehmen. Bemerkenswert bei der Inszenierung dieser impulsiven Zärtlichkeit ist, dass in den nahen, verlangsamten Aufnahmen nur verschwimmende Silhouetten der hellen Körper zu sehen sind (Abb. 19), während im Gegenschritt die Quarantänestation in ihrer Rohheit wie eine Inversion dieses harmonischen Weiß wirkt.<sup>96</sup> In diesen Bildern wird besonders deutlich, dass dieser Raum der Blinden nicht nur durch den Verlust der menschlichen Sicht erreicht wird, sondern es sich um einen eigenen Affektraum handelt. Zum einen ist es ein Raum, in dem die Figuren zueinander finden und sich fühlen, zum anderen auch einer, der erst aus der blinden Zuneigung und mit der Intimität der Körper entsteht.

Dieser weiße Affektraum steht insbesondere im Gegensatz zur dunklen, brutalen Welt der Männer von Station 3, die aufgrund einer Waffe die Macht an sich reißen können. Die Frau des Arztes interveniert zunächst nicht, obwohl sie als einzige Sehende in diesem Krankenhausgefängnis – das wie ein dekonstruiertes, pervertiertes Panopticon Jeremy Benthams anmutet –, gewissermaßen zu einer panoptischen Figur wird, die alle anderen Inhaftierten ohne deren Wissen beobachten kann. Doch offensichtlich akzeptiert sie die Situation aus Solidarität mit den anderen Unterdrückten, um diese nicht in Gefahr zu bringen, und lässt sich aufgrund dieser sogar missbrauchen.

Die Gruppenvergewaltigung, die zur Ermordung einer Frau führt, ist der bestürzende Tiefpunkt des Films. Sie ist durch eine düstere Montage geprägt, bei der zwar nicht wie im Falle des milchigen Raums eine besondere Sphäre der Bilder sichtbar wird, die jedoch ebenfalls aus haptischen Affektbildern besteht. In dieser Szene ist zwar kein expliziter Sex zu sehen,<sup>97</sup> trotzdem ist sie in ihrer visuellen Unklarheit nicht weniger aufwühlend. Sie beginnt mit dem aufgereihten Gang der neun Frauen, die aus dem hellen Weiß in den dunklen Teil der Anstalt wandern, bei welchem vor allem Großaufnahmen des gemeinsamen Gehens und ihre Füße gezeigt werden. In der Station der Männer ist die erste Konfrontation in ein dämmriges Licht getaucht, wobei nahe Einstellungen und vor allem Gesichter und Hände dominieren. Die Vergewaltigung, das handgreifliche Anfassen, Ziehen und das Zerreißen von Kleidern, wird visuell durch eine zunehmende Dunkelheit sowie akustisch durch die Geräusche der Körper, das leidende Stöhnen, wie durch die eindringliche Instrumentalmusik im Off gesteigert.<sup>98</sup> Hauke Lehmann spricht hierbei von einer »haptischen Zeitlichkeit«:

»Als haptisch lässt sich die Zeitlichkeit der Szene bezeichnen, weil sie von ihrer Komposition her darauf beharrt, körperlichen Kontakt aufrechtzuerhalten und nicht abreißen zu lassen: die Körper der Frauen sind von Anfang bis Ende eingefasst in zeitliche

96 Die sinnliche Atmosphäre dieses milchigen Raums wird durch die eigentümliche Musik der brasilianischen Gruppe *Uakti* verstärkt. Diese zieht sich durch den gesamten Film und erschafft mit vielen selbstgebauten Instrumenten einen eigenen Klangkosmos, der die Bilder, oberflächlich gesagt, atmosphärisch wie affektiv begleitet. Siehe »Uakti (band)«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Uakti\\_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Uakti_(band))

97 So wird in keiner Einstellung explizit das Leid einer einzelnen Frau gezeigt, wie z. B. in *IRREVERSIBEL* (FRA 2002, R: Gaspar Noé).

98 Siehe dazu auch die Beschreibung dieser Szene in H. Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, S. 246f.

und räumliche Zwänge, sei es im Flur, bei der handgreiflichen Begutachtung oder in den Feldbetten der Männer. Es gibt hier keinen Moment der Abstraktion, der Distanzierung oder der Sublimierung, was die Erfahrung bei der Sichtung des Films nahe an die Unerträglichkeit rückt. So verstanden, ist das haptische Wahrnehmungsverhältnis tatsächlich konstitutiv für das In-Erscheinung-Treten des Bildes, ist das Bild hier doch nichts anderes als ein Kraftfeld, das sich aus der blinden Verflechtung der Körper untereinander (immer wieder die in der Kette gehende Gruppe, in der einer den anderen bei der Hand oder an der Schulter hält) und mit ihrer Umgebung zusammensetzt.<sup>99</sup>

Den kontinuierlichen Kontakt von Körpern über die Bilder hinweg halte ich ebenfalls für konstitutiv für die besondere Haptik dieser Montage. Ich würde jedoch trotz der beachtenswerten unklaren Zeitlichkeit eher die andersartige Verengung des Raums hervorheben, die hier in der Dunkelheit im Kontrast zum Weiß augenfällig wird, sowie die vielmehr affektlose Qualität dieses Kraftfeldes, die dem Raum der Blinden diametral entgegensteht. Während die Körper in der weißen Intimität ineinander verschwimmen und miteinander verschmelzen, werden sie und ihre Affektbilder in der Vergewaltigungsszene fragmentiert, zerstückelt; sie werden von der Dunkelheit und einer überwiegend gesichtslosen männlichen Gewalt verschlungen – bis auf den ›König‹ und den bereits zuvor Blinden der Station 3 bleiben die anderen Männer anonym und ihre genaue Anzahl unklar. Im Gegensatz zum Raum der Blinden, der einen neuartigen Affektraum als Grundlage der Bilder und der Sichtbarkeit wahrnehmen lässt, zeigt sich in dieser Szene eine dystopische Macht, welche die äußere Wirklichkeit der Bilder, den Raum und die Affekte zum Verschwinden bringt – und die für eine der Frauen den Tod bedeutet.

Beachtlich und zumindest eine kurze Erwähnung wert ist auch die Szene, die direkt im Anschluss an den Missbrauch und Mord folgt, da diese das affektive Potenzial verdeutlicht, das in dem solidarischen Akt zwischen den Frauen entsteht. In dieser tragen die Frauen die Getötete gemeinsam aus der Dunkelheit zurück in ihre dämmerige Station, legen sie dort auf eines der Betten, waschen ihren Körper mit Wasser aus Plastikbeuteln und berühren sie dabei behutsam. Eine Totale dieser stillen Tätigkeit wirkt dabei besonders ikonografisch und erinnert an Chiaroscuro-Gemälde, beispielsweise an die von Caravaggio oder von Rembrandt, also an die Malerei der Spätrenaissance und des Barock, die sich durch starke Hell-Dunkel-Kontraste auszeichnet und durch Figurenkonstellationen, die ins Licht gerückt werden und sich von einem dunklen Umräum abheben (Abb. 20). In den nahen Einstellungen entsteht hier jedoch der Eindruck, dass die Figurenkonstellation in diesem Helldunkel nicht von einer externen Lichtquelle, nicht durch Tageslicht oder durch eine Deckenbeleuchtung angestrahlt wird, sondern dass die Helligkeit von den Körpern ausgeht. Die Leuchtkraft der Frauen strahlt selbst aus dem Bild heraus, wird zum *available light*, zu einer affektiven Lichtquelle.<sup>100</sup>

99 Ebd., S. 247.

100 Für die Malerei unterschied Leonardo da Vinci zwischen einem ursächlichen Leuchtlicht, wie beispielsweise dem einer Kerze, das er als *luce*, und dem applizierten Licht eines beleuchteten Körpers, das er als *lume* bezeichnete. So könnte man behaupten, dass in dieser Szene das *lume* zum *luce*, zur eigentlichen Quelle wird. Vgl. Lorenz Dittmann: »Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei«, in: Walter Biemel/Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.): *Kunst und Technik: Gedächtnis-*

## 7.9 Die globale Stadt: Die beliebige Heterotopie der Enge

In diesem helldunklen Dualismus wird auch begreiflich, um was für einen Raum es sich im Falle des hellen Affektraums der Blinden, der sich in den intimen Momenten in den Bildern auftut und die Körper zum Leuchten bringt, handeln könnte. Ich möchte ihn mit einem Begriff von Michel Foucault als eine Heterotopie verstehen, und über Foucaults Gedanken hinausgehend, als eine affektive Heterotopie, die über die kollektive Blindheit zugänglich wird. In seinem Text mit dem Titel »Andere Räume« hat Foucault 1967 von einer gegenwärtigen Epoche gesprochen, in der sich »der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet«,<sup>101</sup> bei denen es darum geht, in welche Relationen die Menschen einer Gesellschaft in bestimmten Lagen und zu bestimmten Zwecken gebracht werden. Weil wir dabei nicht in einer räumlichen Leere leben, sondern in einem heterogenen Raum, der bereits von Gemengelagen von Beziehungen, von definierten und auch miteinander unvereinbaren Platzierungen durchzogen ist, können die Relationen von Personen und Dinge nicht einfach nachträglich oder beliebig verändert werden. Doch gibt es laut Foucault zwei Arten von Räumen, die zwar in die bestehende Ordnung integriert sind, dieser jedoch widersprechen:

»Aber was mich interessiert, das sind unter allen diesen Platzierungen diejenigen, die die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, daß sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren. Diese Räume, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Platzierungen widersprechen, gehören zwei großen Typen an.«<sup>102</sup>

Zum einen wären das die Utopien, bei denen es sich um Platzierungen handelt, die eine Perfektionierung der Gesellschaft oder ihren Gegensatz darstellen, die allerdings keinen wirklichen Ort haben und allein als unwirkliche Räume existieren. Und zum anderen die Heterotopien, die es nach Foucault mutmaßlich in jeder Kultur und Zivilisation gibt, als

»wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze,

---

*schrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1989, S. 311-329, hier: S. 311. Siehe weiterführend Ernst Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München: Deutscher Kunstverlag 1972; Jennifer Bleek: *Apparition, Körper, Bild. Das Helldunkel in Malerei und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.

101 Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46, hier: S. 37.

102 Ebd., S. 38.

die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*.«<sup>103</sup>

Foucault definiert weiter zwei Kategorien von Heterotopien. Erstens die Krisenheterotopien, mit denen Räume für Individuen gemeint sind, die sich im Verhältnis zur Gesellschaft in Krisenzuständen befinden, wie Heranwachsende oder alte Menschen, und zweitens die Abweichungsheterotopien: »In sie steckt man die Individuen, deren Verhalten abweichend ist im Verhältnis zur Norm. Das sind die Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken, das sind wohlgermerkt auch die Gefängnisse [...].«<sup>104</sup>

Demzufolge könnte man sagen, dass sich in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA die Gefangenen in der Quarantäneklinik bereits an einem heterotopischen Platz befinden, der trotz seiner Verwahrlosung und Unmenschlichkeit den Affektraum der Blinden sowie den helldunklen Dualismus ermöglicht beziehungsweise in welchem sich dieser konflikthafte Dualismus als Zuspitzung der Enge auftut.

»Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Plazierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind. So lässt das Theater auf dem Viereck der Bühne eine ganze Reihe von einander fremden Orten aufeinander folgen; so ist das Kino ein merkwürdiger viereckiger Saal, in dessen Hintergrund man einen zweidimensionalen Schirm einen dreidimensionalen Raum sich projizieren sieht.«<sup>105</sup>

Aber ich möchte den Affektraum der Blinden nicht nur als einen Raum innerhalb einer Abweichungsheterotopie beschreiben, sondern ihn mit seiner affektiven Qualität als eine spezielle filmische Form einer Heterotopie begreifen.

In seinen Ausführungen erwähnt Foucault kurz auch einen interessanten visuellen Sonderfall, eine Misch- oder Mittlererfahrung zwischen den Utopien und den Heterotopien: den Spiegel.

»Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.«<sup>106</sup>

Für Foucault ermöglicht der Spiegel über den Blick in die Tiefe seines virtuellen Raums eine besondere Selbstreflexion, der die eigene Platzierung zugleich wirklich wie unwirklich macht, weil die Wahrnehmung des eigenen Blicks und Umraums über einen virtuellen Punkt geschieht.

Ich möchte den Affektraum der Blinden, der sich als eigenständiger Raum in den Bildern auftut, nicht als einen derartigen virtuellen Spiegelraum bezeichnen, jedoch denke ich, dass sich auch hier in einer Art blickloser Reflexion ein utopisch-heterotopischer Raum hinter der Oberfläche der Bilder auftut, der Schatten der Körper her-

103 Ebd., S. 39 (Herv. i. O.).

104 Ebd., S. 40f.

105 Ebd., S. 42.

106 Ebd., S. 39.

vorbringt und ihnen eine neuartige Sichtbarkeit verleiht.<sup>107</sup> Im Gegensatz zum Spiegel haben wir es hier im Falle dieses Raums, in dem sich die Körper bewegen und berühren, nicht mit einem unwirklichen zu tun. Als flüchtig aufscheinende Heterotopie zeigt er einen utopischen Raum als eine Kehrseite zur affektlosen Wirklichkeit; eine filmische Utopie der Affekte, in der sich die Personen nicht beständig aufhalten, die jedoch den Ausgangspunkt für neue Affektbilder darstellt.

Abgesehen von der Tatsache, dass es in diesem Affektraum um Taktilität und Intimität geht, um Solidarität oder Liebe, entsteht die Frage, welchen Sinn oder welche Funktion er für die gesellschaftliche Wirklichkeit einnimmt, die uns der Film präsentiert. Foucault meint, dass Heterotopien entweder die Funktion besitzen, einen Illusionsraum zu schaffen, der den Realraum als noch illusorischer denunziert, oder aber sie dienen zur Kompensation, wenn sie vollkommener, schöner, geordneter sind, als der gesellschaftliche Raum.<sup>108</sup> Ich möchte behaupten, dass dieser besonderen Form einer filmischen Heterotopie noch eine weitere Funktion zukommt – und diese hat etwas mit dem urbanen Raum beziehungsweise mit der eigenartigen Stadt der Blinden zu tun, in welche diese nach ihrer Gefangenschaft entlassen werden.

Als die Gruppe um die sehende Frau des Arztes in die Stadt entkommt, wird diese nicht mehr genauso verspiegelt und unscharf inszeniert wie zu Beginn des Films. Sie befindet sich nun im Zustand einer anderen Unordnung, die auf den ersten Blick als postapokalyptisch beschrieben werden kann, da ihre Bilder von einer allgegenwärtigen Verwüstung und von einem anarchischen Verhalten der umherirrenden Blinden erzählen. Nach und nach wird mit den einzelnen Stadtbildern, welche die Gruppe durchschreitet, jedoch deutlich, dass sich diese urbane Zone nicht nur aufgrund des Mülls oder wegen der zusammengebrochenen Infrastruktur in einer Konfusion befindet. Anhand der Architektur lässt sich erahnen, dass wir es mit einer sehr heterogenen Stadt zu tun haben, deren einzelne bildlichen Bausteine man gegebenenfalls erraten kann, wenn man diese Städte kennt. Es ist eine Montage aus verschiedenen Metropolen, eine Weltstadt, die aus Teilen von Toronto, São Paulo und Montevideo besteht, die jedoch nur schwer erkannt und auseinandergehalten werden können (Abb. 21 und 22). Die Stadt der Blinden ist eine fragmentarische Anordnung verschiedener Bauweisen, Verkehrswege und Zeichen, wie Werbetafeln oder Graffiti,<sup>109</sup> die ein diffuses Bild einer Weltstadt vermitteln, in der visuell keine nationale Vorherrschaft ausgemacht werden kann.

Dieser urbane Raum, den Laura Frahm im Zusammenhang mit dem Episodenfilm und NIGHT ON EARTH als Weltstadt bezeichnet hat,<sup>110</sup> wird hier zu einem einzigartigen Schauplatz dieser filmischen Wirklichkeit; und ich glaube, dass mit dieser verwüsteten Stadt, die aus Fragmenten verschiedener Städte besteht, eine besondere Form eines

107 Ich würde den Affektraum der Blinden somit nicht als einen virtuellen Raum verstehen; nicht im Sinne eines unwirklichen Raums oder auch nicht im Gegensatz zu einem aktuellen Raum. Zur Unterscheidung zwischen Virtualität und Aktualität bei Deleuze vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 95ff.

108 Vgl. M. Foucault: »Andere Räume«, S. 45.

109 Vor allem die brasilianischen Graffiti sind sehr charakteristisch und lassen São Paulo erkennen.

110 Vgl. L. Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, S. 353.

spezifischen filmischen Raums sichtbar wird, den Gilles Deleuze im ersten seiner Kinobücher als einen »beliebigen Raum« bezeichnet hat; ein Raum, der für einige Städte im europäischen Kino der Nachkriegszeit, vor allem für den italienischen Neorealismus, beispielsweise bei Roberto Rossellini, aber auch in Filmen Michelangelo Antonionis und in der *Nouvelle Vague*, kennzeichnend geworden ist.<sup>111</sup> Knapp umschrieben, handelt es sich um einen Raum, der aus zusammenhangslosen, leeren, abgetrennten Orten besteht, zwischen denen unklar bleibt, in welchem Zusammenhang sie stehen. Es ist ein heterogener Raum, der aus urbanen Fragmenten, aus Straßen, Bahngleisen, Brücken, Verkehrsknoten oder Kreuzungen entsteht, durch welche die Protagonisten zunächst orientierungs- und ziellos umherwandern.<sup>112</sup> Es ist ein offener öffentlicher Raum, der beliebig fortgesetzt werden könnte und keine genauen Koordinaten besitzt; der chaotisch und unbestimmt wirkt, zugleich aber auch den Eindruck erweckt, dass er in seiner Unstrukturiertheit und undefiniertheit neue Verknüpfungen ermöglicht. Die einzelnen Ansichten dieser globalen Stadt werden zum einen durch die Figuren miteinander verbunden, die sich gegenseitig an den Händen und Schultern halten und auch die Arme ausstrecken, um ihre Umgebung zu ertasten; zum anderen ist es der Regen, in dem sich die Gruppe badet und der einige Einstellungen dieser beliebigen Stadt miteinander verbindet.<sup>113</sup> Der Regen schafft auch einen Zusammenhang zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum, denn schließlich meint die Frau des Arztes, dass ihr Haus nicht weit entfernt liegt und sie dort unterkommen können; und diese letzten Momente des Films in ihrer Wohnung sind von taktilen Augenblicken geprägt, in denen die Frauen bei Kerzenlicht im Regen duschen, die Gruppe gemeinsam am Feuer eines Kamins und ebenfalls bei natürlichem Licht an einem Esstisch sitzt.

Ich möchte nun zur Frage zurückkommen, welche Funktion der weiße Affektraum der Blinden für diese sonderbare filmische Wirklichkeit einnimmt, wenn man ihn im Rahmen der engen Form als eine besondere utopische Heterotopie betrachtet und wenn man davon ausgeht, dass er zugleich etwas mit dem beliebigen Raum dieser globalen Stadt zu tun hat, die sich am Ende des Films eröffnet. Während der Stadtraum zu Beginn des Films keine innigeren, herzlicheren Begegnungen zwischen den Protagonisten zulässt, sondern diese durch seine Beschaffenheit, durch Unschärfen oder Verspiegelungen stört, so ist es letztlich der neuartige Zusammenhalt der Blinden, die nach der

111 Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 151ff. Siehe hier auch die Rolle von Hell-Dunkel-Dramaturgien und von Wechseln zwischen Schwarz und Weiß in der Konstruktion von beliebigen Räumen im Expressionismus und in poetischen Abstraktionen, vgl. ebd., S. 155ff. Siehe hierzu auch Laura Frahm's Erläuterungen zur »Polaren Topologie« im Expressionismus und im *Film Noir* in L. Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, S. 269-280.

112 Siehe hierzu die weiteren Ausführungen zum italienischen Neorealismus in G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 11ff. Vgl. auch Michaela Ott: »L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 150-161; sowie Joseph Vogl: »Beliebige Räume. Zur Entortung des städtischen Raumes«, in: Annett Zinsmeister: *Constructing Utopia. Konstruktionen künstlicher Welten*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 57-67. Zur Geschichte des Neorealismus siehe Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1992, S. 158-186.

113 Zum Zusammenhang zwischen Regen, dem taktilen Raum und dem beliebigen Raum vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 152ff.

Quarantäne entkommen, durch ihre Bewegung einen Zusammenhang in diesem beliebigen urbanen Raum herstellen und schließlich in der Wohnung, fern von anderen Wahrnehmungen, ein ungewöhnlich intimes, neuartig familiäres Bild einer allegorischen Gemeinschaft darbieten. Der weiße Affektraum ermöglicht neuartige, blicklose Begegnungen, Intimität und eine solidarische Gemeinschaft und man könnte ihn vielleicht schlicht als eine Affektionsheterotopie bezeichnen, deren Funktion zunächst darin besteht, neue soziale Verknüpfungen entstehen zu lassen, die außerhalb der Quarantäne und unter den Umständen einer herkömmlichen Wahrnehmung unwahrscheinlich waren. Durch die Pandemie lösen sich die Platzierungen, Beziehungen und bestehenden Topologien im äußeren Raum auf, sie werden beliebig; und man könnte sagen, dass der urbane Raum durch die neu entstandene Gemeinschaft affiziert wird und die Grundlagen für Wahrnehmungen, Topologien und Heterotopien überhaupt erst wieder durch die Affekte ausgebildet werden müssen. Zugleich präsentiert der Film letztlich aber nicht das Bild einer undefinierten, wilden Offenheit, sondern vielmehr das eines anderen Zusammenseins, das sich in eine einzelne Wohnung zurückzieht.

Das Ende wirft die Frage auf, wie zukünftige Stadtfilme aussehen könnten, wenn der urbane Raum und bekannte Metropolen nicht immer schon als gegeben vorausgesetzt werden, sondern Filme ihre städtischen Wirklichkeiten auf der Prämisse errichten, das »projektlose affektive Gemeinschaft[en]« durch ihre Beziehungen räumliche Relationen erst neu hervorbringen.<sup>114</sup>

José Saramago selbst hat die Frage nach einer Fortsetzung dieser wieder sehenden Wirklichkeit in seinem Roman *Ensaio sobre a lucidez* (*Die Stadt der Sehenden*, 2004) mit konkreten Vorstellungen und erneut mit der Geschichte einer Isolation beantwortet. In dieser werden die einst blinden Protagonisten zu gesellschaftlichen Akteuren einer plötzlichen Bewegung ohne ein klares politisches Projekt, die bei Kommunalwahlen schlicht leere, »weiße« Stimmzettel abgeben und dadurch einen institutionellen Ausnahmezustand auslösen, der ein autoritäres Verhalten einer demokratischen Regierung und die Abschirmung einer Hauptstadt zur Folge hat.

Das filmische Finale hingegen kann als eine offene Frage verstanden werden, in welcher Form sich diese Relationen zwischen dem weißen Affektraum und den urbanen Bildern mit der Rückgewinnung des Sehens entfalten könnten. Nachdem der Japaner seine Sehkraft wiedererhalten hat, tritt die Frau des Arztes auf den Balkon ihrer Wohnung; sie blickt zunächst in den bewölkten Himmel, der als eine vollständig weiße Fläche das Bild ausfüllt, und lässt dann ihren Blick nach unten gleiten (Abb. 23). Im Gegenschnitt wird in einem subjektiven Kameraschwenk, im Übergang vom wolkigen Weiß, ein Stadtpanorama sichtbar (Abb. 24). Diese Gegenüberstellung eines staunenden, etwas ängstlichen Blicks mit dem weißen Raum und der Stadt erinnert an das Ende von *O CHEIRO DO RALO*. Es lässt sich als ein Merkmal einiger Filme der engen Form feststellen, dass sie mit ihren letzten Bildern demonstrativ auf die wichtigsten Koordinaten ihrer räumlichen Grenzen, auf die ästhetischen Pfeiler ihrer Dispositive hinweisen, zwischen denen sich die Dramen ihrer Sichtbarkeiten und Blindheiten entfalten.

---

114 Vgl. O. Fahl: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, S. 150.

Man könnte behaupten, dass die affektiven globalen Zusammenhänge, um die es in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* mit seiner transnationalen Weltstadt geht, in Zeiten digitaler Mediensysteme eine Komplexität erreicht haben, die durch kinematografische Mittel nicht mehr veranschaulicht und begriffen werden kann. Die enge Form des Films, ihre allegorische, räumliche, helldunkle Verengung der Wirklichkeit, mag angesichts einer unüberschaubaren Globalisierung antiquiert und unbefriedigend erscheinen. Sie kann jedoch als der Versuch verstanden werden, dieser überhaupt noch auf eine narrative und anschauliche Weise beizukommen; denn wie Lorenz Engell schreibt:

»Möglicherweise ist das Kino überhaupt nur deshalb noch nicht verschwunden, weil es im Zeitalter und unter den Bedingungen der Globalisierung einer der letzten Orte ist, an denen so etwas wie ›Welt-Anschauung‹, wie deformiert und verzerrt auch immer, überhaupt noch möglich ist.«<sup>115</sup>

*Abb. 13: Unklare Spiegelverhältnisse in der Wohnung des Arztes und seiner Frau in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA (2008).*



115 Lorenz Engell: »Film als ›Weltanschauung‹«, in: Ders.: *Playtime*, München: UVK 2010, S. 9-29, hier: S. 28.

*Abb. 14: Der Wechsel von einem helleren Bild...*



*Abb. 15: ... zur normalen Helligkeit des Raums durch den Blick der Frau des Arztes.*



*Abb. 16: In der Quarantänestation werden die Blinden auf engstem Raum eingesperrt.*



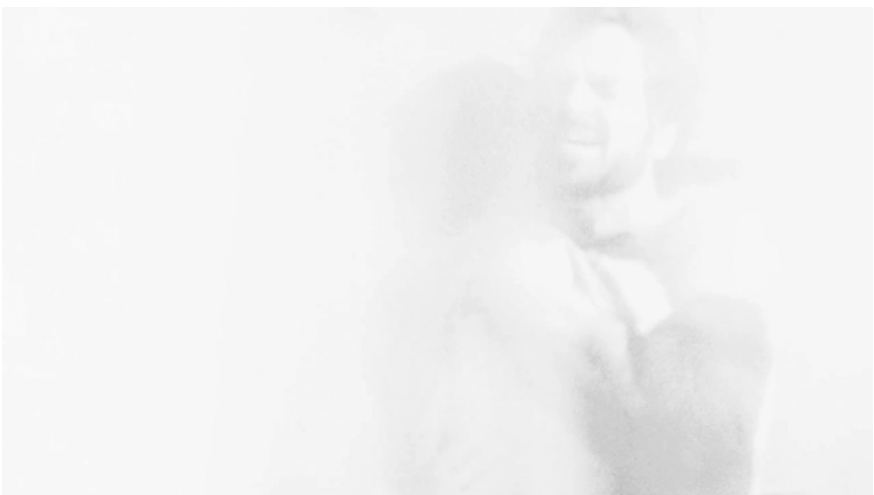
*Abb. 17: Die Neankömmlinge tasten sich aus der weißen Unschärfe in die Quarantänestation.*



*Abb. 18: Die Frau des ersten Erblindeten tastet sich in das Weiß der Quarantänestation.*



*Abb. 19: Im Liebesakt zeichnen sich die Körper des Arztes und der Frau mit der Sonnenbrille im Raum der Blinden ab.*



*Abb. 20: Leichenwaschung in Chiaroscuro-Ästhetik.*



*Abb. 21: Nach der Flucht erreicht eine kleine Gruppe die globale Stadt der Blinden.*



*Abb. 22: Unter den verschiedenen Stadtfragmenten ist die Via Elevado Presidente João Goulart in São Paulo zu sehen, die auch als Minhocão (großer Regenwurm) bezeichnet wird.*



*Abb. 23: Der erstaunte Blick der Frau des Arztes am Ende des Films.*



*Abb. 24: In einem Schwenk folgt nach dem flächigen Weiß des Himmels in der letzten Einstellung ein Panorama der Stadt der Blinden.*





## 8. O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG (2010, Beto Brant)

---

»Pepe Escobar: Is it still possible for two people to live together? To reconstruct the structure or the sequence of structures of a relation? To maintain a kind of interpersonal anarchism that renews itself creatively against all pressures?

Guattari: I don't believe that freedom is anarchy. It's true that living as a couple has an element of being totally controlled. For a salaried worker, for example, it's practically impossible to live alone; there has to be at least one more salary – and so it's necessary to live as a couple. But life as a couple does not come down to this. It can also constitute a completely original way of understanding the world.«<sup>1</sup>

O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG ist ein Liebesfilm. Er erzählt von einer experimentellen *Amour fou* zwischen einer Frau und einem Mann, zwischen der Videokünstlerin Gala und dem Schauspieler Felix, die in einem Apartment Zeit miteinander verbringen, künstlerisch tätig sind und sich dabei offensichtlich verlieben. Mit seiner auf eine Wohnung begrenzten Welt reiht er sich ein in die Geschichte zahlreicher, zweisamer Pärchenfilme wie *ULTIMO TANGO A PARIGI/DER LETZTE TANGO IN PARIS* (FRA/ITA 1972, R: Bernardo Bertolucci), *FA YEUNG NIN WA/IN THE MOOD FOR LOVE – DER KLANG DER LIEBE* (HKG/CHN 2000, R: Wong Kar-Wai), *9 SONGS* (UK 2004, R: Michael Winterbottom), *ANTICHRIST* (DNK/D/FRA 2009, R: Lars von Trier), *4:44 LAST DAY ON EARTH* (USA/CHE/FRA 2011, R: Abel Ferrara, 2011) oder auch *AMOUR/LIEBE* (AUT/FRA/D 2012,

---

1 Felix Guattari im Interview mit Pepe Escobar, São Paulo, 26. August 1982, in: Félix Guattari/Suely Rolnik: *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles: Semiotext(e) 2007, S. 414.

R: Michael Haneke), also Filme, in denen zwei Personen – mal mehr, mal weniger streng auf eine Wohnung begrenzt – zwischen Leidenschaft und Leiden immer wieder aufs Neue, fern der Öffentlichkeit, Intimität und Liebe in privaten Wänden definieren. Er unterscheidet sich jedoch von diesen Filmen durch seinen experimentellen, dokumentarischen Charakter und eine transmediale Inszenierung, bei welcher nicht klar ist, ob die real wirkende Ästhetik nicht nur Maske eines durchdachten Schauspiels ist. Der Titel, der eine Begriffsbestimmung nach B. Schianberg verspricht, weckt die Erwartung einer besonderen, möglicherweise poetischen oder gar theoretischen Sichtweise auf dieses doch sehr weite, allgemeine Thema. Benjamin Schianberg ist den meisten Zuschauern sicherlich weniger bekannt, handelt es sich bei ihm doch um eine fiktive Romanfigur, um einen Philosophen und Psychoanalytiker aus Marçal Aquinos Roman *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (*I'd receive the worst news from your beautiful lips*, 2005), ein Werk, das den Regisseur Beto Brant zu seinem gleichnamigen Film inspirierte, der 2011, ein Jahr nach *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*, in Brasilien erschien.<sup>2</sup> Diese Verschränkung zwischen zwei aufeinanderfolgenden Arbeiten ist nicht zufällig und gehört zu der transmedialen Konzeption dieses Films. Denn *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* ist nicht nur ein einzelner Spielfilm, sondern ein Projekt, in dem sich verschiedene Medien, Produktionsformen und Repräsentationsweisen begegnen und zu einem Dispositiv der Enge verdichten. Dabei scheint es Beto Brant im privaten Einschluss zugleich um die Konstruktion wie Dekonstruktion einer Beziehung beziehungsweise um deren Bilder zu gehen, die durch verschiedene Formen der Inszenierung, Kadrierung, Beobachtung und Bearbeitung einen beliebigen, affektiven Raum erzeugen. Letztlich entsteht dabei die Frage nach der Wahrheit der Handlungen und Gefühle und inwieweit in dieser Begegnung der beiden tatsächlich eine ehrliche Zuneigung aufkommen kann. Zugleich ist in der Verdichtung der Aufnahmeapparaturen und Kunstformen zu beobachten, dass die visuelle, räumliche und affektive Enge zu neuen Bildern in einem Außen der abgeschlossenen Wahrnehmung führt, in dem die Bilder des Films auf experimentelle Weise kondensiert und reflektiert werden.

## 8.1 Die Medien der Liebe

Man könnte Beto Brants Gesamtkonzept um *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* als eine Anti-Realityshow bezeichnen. Anti-, da er mit einem bestimmten Dispositiv des Fernsehens und mit einer bekannten televisiven Ästhetik arbeitet, dabei jedoch herkömmliche Strategien der Inszenierung zugunsten einer filmischen Montage transformiert und *reality* wie *show* reflektiert. Ausgangspunkt für die Entstehung des Films war eine Miniserie im Rahmen des »Projeto Direções III« des Fernsehsenders *TV Cultura*, in Zusammenarbeit mit der Sendeanstalt *SESC TV* und Brants Produktionsfirma *Drama Filmes*. Die Idee der Sender war es, professionellen Regisseuren aus Film, Theater und Kunst eine Plattform zu bieten, die es ihnen ermöglichen sollte, in kleinen Serien mit

2 Marçal Aquino war Beto Brants Co-Autor bei allen vorhergehenden Filmen und zudem an Heitor Dhalias Filmen *NINA* und *O CHEIRO DO RALO* beteiligt.

dem Aufeinandertreffen verschiedener Ästhetiken zu experimentieren und auf unkonventionelle Weise Fernsehen zu machen. In dieser televisiven Form wurde O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG von TV Cultura im August 2009 über vier Wochen hinweg in vier Folgen ausgestrahlt und auch online zur Verfügung gestellt.<sup>3</sup> Die Dreharbeiten für die Fernsehserie in einer nicht näher verortbaren Wohnung in São Paulo dauerten drei Wochen und erzeugten 150 Stunden Material, das für die Miniserie live gemischt und später für den 80-minütigen Film verwendet wurde.<sup>4</sup>

Brants Grundidee war eine schlichte: die Videokünstlerin Gala holte sich den Theaterschauspieler Felix in ihre Wohnung, um mit ihm ein künstlerisches Video zu produzieren – und um nebenbei ein intimes Verhältnis mit ihm zu beginnen. Die Zuschauer sollten dabei über acht in der Wohnung verteilte Kameras im Stil von BIG BROTHER Beobachter dieses videografischen Making-ofs und der sich entwickelnden Beziehung werden. Die voyeuristischen Einblicke in Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche oder Bad erlauben über qualitativ einfache Bilder ein Mitverfolgen von Leidenschaften, Gesprächen und eines künstlerischen Produktionsprozesses, bei dem nicht eindeutig absehbar ist, was in dem finalen Video der Künstlerin Gala zu sehen sein wird. Die Bilder der acht Kameras wurden während der Aufzeichnung an einen Schnittplatz im benachbarten Apartment geschickt, in welchem der Regisseur sie simultan mischte, so wie sie auch in Live-Shows im Fernsehen ausgewählt werden.<sup>5</sup> Inwieweit Brant durch ein vorgeschriebenes Drehbuch oder durch einen groben Fahrplan für die Improvisationen das Geschehen beeinflusste, wird in der Serie wie im Film nicht ersichtlich. Anscheinend wurden dem Paar jedoch via Telefon, E-Mail und SMS Anweisungen erteilt.<sup>6</sup>

Im Unterschied zum finalen Film ist in der ausgestrahlten Miniserie ein kommentierender Erzähler zu hören, der im Voiceover einzelne Situationen des Paares hervorhebt. Als ein aufmerksamer, auktorialer Experte begleitet er die Entwicklungsphasen der Liebesbeziehung mit einer scheinbar lückenlosen, professionellen Einschätzung, analysiert und diagnostiziert das Gesehene und klärt auch darüber auf, wie sich das Beisammensein weiter entfalten wird. Dieser fachmännische Erzähler war die fundamentale Inspiration für dieses Projekt, das Brant zusammen mit Marçal Aquino entwarf. In Aquinos Roman *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* liest und zitiert der Protagonist Cauby wiederholte Male Benjamin Schianbergs Buch *O que vemos do mundo* (*Was wir von der Welt sehen*) und dessen Ansichten über Beziehung und Lie-

3 Mittlerweile sind die Homepage von TV Cultura und die Videos der Sendung leider nicht mehr verfügbar.

4 Siehe hierzu das Interview des *Guia da Semana* mit Beto Brant, o. V.: »O anti reality show. Em uma minissérie híbrida, Beto Brant confina atores para discutir relacionamento, amor, sonhos e frustrações«, *Guia da Semana*, São Paulo, 06.08.2011, <http://goo.gl/oUknhy>

5 Vgl. Mônica Brincalpe Campo: »O Amor Segundo B. Schianberg«, de Beto Brant, e a experiência do real na intimidade devassada de um jovem casal, Gala e Félix«, in: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011, <http://goo.gl/iYopyz>

6 Siehe Ursula Rösele: »O Amor Segundo B. Schianberg: ou o amor segundo Gala, o amor segundo Beto Brant«, in: *Filmes Povo. Revista de Cinema*, Ed. 42, Dezember 2011, <http://goo.gl/krfzUA>

be. Während der Vorbereitung der Verfilmung von Aquinos Buch tauchte für Brant die Möglichkeit der Miniserie auf.<sup>7</sup>

Im Roman spielt Schianberg nur eine Nebenrolle, im Fernsehformat wird er zur maßgebenden Figur, die dieses laborhafte Experiment gestaltet. Schianberg ist ein Psychiater, der seine Tochter dazu überredet, einen Jungen zu verführen, um ihn für eine amouröse Studie in ihrem Apartment festzuhalten – um ihn gewissermaßen für die Forschung zu ›missbrauchen‹. Der Doktor und Vater nimmt die Rolle eines stillen Voyeurs ein, um die Begegnung der Liebenden zu analysieren, während seine Tochter die Rolle einer gehorsamen Komplizin akzeptiert. Brant und Aquino verwandeln diese Idee mit der Künstlerin Gala und dem Schauspieler Felix in eine Realityshow beziehungsweise, wie gesagt, in eine Anti-Realityshow.

Im finalen Film fehlt diese kommentierende Stimme des Vaters, wobei während der Serie auch niemals erwähnt wird, um wen es sich bei dieser Stimme handelt und in welchem Verhältnis er zu Gala steht. Dem Zuschauer wird durch Gala kein Hinweis gegeben, dass dieser außenstehende Beobachter existieren könnte. Sie blickt zwar einige Male direkt in die Kamera, aber dieser Blick offenbart keine direkte Adressierung an eine Person im Außen – dazu jedoch später mehr. Durch die Stimme wird in der Serie das Gesehene narrativ gerahmt. Sie verleiht dem improvisierten Alltag des Paares eine schlüssige, nachvollziehbare, geschlossene Deutung. Schianberg erklärt die einzelnen Etappen der Beziehung. Durch dieses Voiceover bekommen die Szenen einen didaktischen Charakter und wirken zudem vorherbestimmt, universal und exemplarisch. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass das Paar diesen immer schon bestehenden Strukturen nicht entkommen kann. So sehr die Überwachungsästhetik auch real und authentisch erscheinen mag, das ›Programm‹ der Liebe, das Schianberg beschreibt, wird zum dramatischen Programm der vier Fernsehfolgen. Dieser sachliche, wissenschaftliche Ton ist über die Realityshow hinaus beispielsweise aus TV-Dokudramen und Tierdokumentationen bekannt. Der kühle Kommentar und die scheinbar unverfälschte Dramatisierung erzeugen ein Gefühl der Wahrhaftigkeit, das dem Zuschauer die Handlung spannend und leicht konsumierbar präsentiert. In welcher Form der Regisseur Brant in das Geschehen eingegriffen und es dramaturgisch beeinflusst hat, oder inwiefern er erst im Nachhinein mittels Mischung und Montage aus den Situationen eine stufenweise und scheinbar theoretisch nachvollziehbare Entwicklung entworfen hat, ist für den Zuschauer der Serie wie auch des Films nicht erkennbar. Doch mit dem Weglassen von Schianbergs Kommentar und durch die eigene filmische Ordnung des Materials, transformieren sich die scheinbar televisive Wahrheit und das Setting einer Realityshow zu einem vielmehr filmästhetischen Wahrnehmungsexperiment. Neben der Ästhetik eines Überwachungsfernsehens und der televisiven Mischung, werden über Felix' schauspielerische, theatrale Praktiken und über Galas videokünstlerische Strategien auch Theaterstücke, Performances, Projektionen, Malerei und Fotografien in den Bildern sichtbar. Im Film läuft die unkommentierte künstlerische wie affektive Beziehungsarbeit auf das Video zu, das Gala ihrem Model und Liebhaber Felix letztlich

7 Vgl. M. Brincalpe Campo: »O Amor Segundo B. Schianberg, de Beto Brant, e a experiência do real na intimidade devassada de um jovem casal, Gala e Félix«, S. 4.

präsentiert. Dieses ist mit dem Titel O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO<sup>8</sup> – im selben Design wie der Titel des Films – von den filmischen Bildern zuvor abgetrennt und kann somit als ein drittes, eigenständiges Werk, als ein Film nach dem Film gesehen werden. Dieses Video über *Die Liebe nach Gala* ist gewissermaßen das eigentliche Ergebnis des ganzen Projekts, dessen Making-of der Zuschauer im Fernsehen und im Film beobachten konnte. Galas Videoarbeit offenbart Bilder vom Inneren des Beobachtungsdispositivs, neue Perspektiven von Situationen, die bereits zu sehen waren, aber auch ungesehene Aufnahmen und Material, das nicht in der Wohnung aufgenommen wurde. Als filmisches Finale nimmt dieses Video jedoch auch eine Position ein, die im Rahmen eines Dispositivs der Enge als eigenes Konzept eines Außen der verengten, filmischen Wahrnehmung betrachtet werden kann.

## 8.2 Die Liebe nach B. Brant

In welcher Form hat Beto Brant nun diese 150 Stunden Material auf Spielfilmlänge gekürzt und montiert? Was ist ohne den Kommentar von der Veranschaulichung und Analyse der Liebe nach Benjamin Schianberg übrig geblieben? Im Grunde, so kann man behaupten, nichts mehr. Die Figur Schianberg spielt für den Film keine Rolle. Der Titel ist nur noch eine vage Andeutung darauf, dass sich hier eine Art konzeptuelle Darbietung von Liebe ereignen könnte. Diese Konzeption spielt sich jedoch vielmehr visuell und in der Montage ab als durch eine abgeschlossene, gelehrte Erklärung.

Der Film ist eine Zusammenfassung, eine Art bewusst montiertes Zapping durch die Geschehnisse in der Wohnung, wobei die Chronologie der gezeigten Situationen sich nur schwer erraten lässt. Anhand der Dialoge ist zu errahnen, dass sich einige Szenen am Anfang ereignet haben müssen, andere später; bei anderen ist die tatsächliche Abfolge weniger wichtig und die Platzierung innerhalb des Films möglicherweise aufgrund von dramaturgischen Gründen gewählt worden. Es wird sichtbar, dass Felix die Wohnung einige Male verlässt und betritt und sich somit nicht ununterbrochen dort aufgehalten hat. Neben den beiden Protagonisten und der Katze Björk (wie der Abspann verrät), welche offensichtlich in der Wohnung beheimatet ist, tauchen in wenigen Szenen noch weitere Personen auf. Einmal der Kameramann Thiago, der Gala dabei filmt, wie sie für das Video nackt einen Spiegel auf den Boden wirft und sich in den Scherben beobachtet (Abb. 30 und 31); dann diskutiert in einer kurz eingeschnittenen Theaterzene Felix umringt von Publikum mit einer Schauspielerin,<sup>9</sup> und später taucht eine Gruppe von Personen im Wohnzimmer auf, darunter auch die Schauspielerin aus dem

8 Der Nebentitel des Videos COMEÇO EM TI TERMINO ist in seinem poetischen Aufbau unklar und kann vielleicht mit ›Ich beginne in dir ende ich‹ übersetzt und als ein Verweis auf die verspiegelte Koexistenz der Liebenden verstanden werden.

9 Hierbei handelt es sich um das Dreipersonenstück *Navalha na Carne* (Rasiermesser im Fleisch, 1967, Plínio Marcos), das 2008 mit Gero Camilo, Paula Cohen e Gustavo Machado in São Paulo unter der Regie von Pedro Granato aufgeführt wurde. In dem kurzen Ausschnitt ist Paula Cohen als die Prostituierte Neusa und Gustavo Machado als der Zuhälter Vado zu sehen.

Theater sowie der Schauspieler Gero Camilo.<sup>10</sup> In dieser, sowie auch in einer anderen, späteren Szene, wird anhand der Gespräche deutlich, dass die Aufnahmen während der Karnevalszeit, also im und um den Februar herum, entstanden sein müssen.

Es ist nicht möglich, die Begegnung zwischen Gala und Felix kohärent im Sinne einer dramatischen Handlung zu beschreiben. Aber es gibt einige inszenatorische Pfeiler und dramaturgische Bausteine, welche die Bilder strukturieren, die Entwicklung der Beziehung skizzieren und auch einen kleinen Konflikt hervorbringen. Die Intimität der beiden ist dabei eng mit ihrer Arbeit als Schauspieler beziehungsweise Künstlerin verwoben. Die dokumentarische Beobachtung, das Schauspiel und die Videoproduktion setzen die Begegnung von Gala und Felix unter besondere Bedingungen, die spezifische Unsicherheiten, blinde Flecken und Befindlichkeiten aufkommen lassen und die Wahrnehmung dieser laborartigen Situation bestimmen. Es ist klar, dass Gala und Felix keinen schlichten Alltag wie andere, frisch verliebte Paare miteinander verbringen. Beto Brant interessiert vielmehr die Frage, welche Form der Beziehung beobachtbar werden kann, wenn eine Video-Regisseurin mit dem Model ihrer filmischen Arbeit eine intime Affäre eingeht und diese Begegnung durch ein dokumentarisches Dispositiv eingefangen wird, das eine objektive, quasi abgeschottete Laborsituation suggeriert, in der die Handlungen der Personen Teil eines unbeeinflussten Schauspiels zu sein scheinen.

Grob könnte man die Handlung folgendermaßen zusammenfassen: der Schauspieler Felix zieht in die Wohnung der Videokünstlerin Gala ein und beginnt mit ihr eine intime Beziehung. Wann genau es zur ersten Annäherung kommt und wie intensiv und wahrhaftig die Erotik der beiden ist, ist schwer zu sagen, da zwar nahe und auch nackte Momente jedoch keine pornografischen Bilder zu sehen sind. In einem großen Teil der Szenen ist die Produktion des Videos Thema der Dialoge oder es ist die kontinuierliche Arbeit, das Filmen und auch kurz das Schneiden an diesem zu sehen. Am Ende des Films ist das Video fertig, sodass die gesamte Produktion sich zeitlich im Rahmen des Films abspielt. Der Inhalt des Videos ist anhand der Aufnahmen allerdings nicht nachvollziehbar. Gleich zu Beginn teilt Gala Felix mit, dass sie ihn nackt in der Straße filmen möchte, was jedoch im Film nicht zu sehen ist. Später filmt sie Felix nackt auf dem Boden des Wohnzimmers und vor einer großen Fensterfront. Felix soll für sie eine Geburt spielen und wie ein neugeborenes Fohlen auf allen Vieren seine ersten Schritte machen (Abb. 25). Dann ist zu sehen, dass auch Gala nackt und teils nur mit Tiermaske bekleidet vor die eigene Kamera tritt. Wie bereits erwähnt, zerbricht sie in einer Szene einen Spiegel; in einer anderen ordnet sie auf einem Spiegel am Boden Erde an; ein anderes Mal malt sie an einem Arbeitstisch; dann beschreibt sie auf dem Wohnzimerboden eine große Papierrolle, reibt ihren Körper mit Farbe ein und legt sich auf diese, um einen Abdruck ihres Körpers zu hinterlassen. Neben diesem Arbeitsprozess führt Felix Gala von Anfang an in einigen Szenen auch in die Kunst des Schauspiels ein. Interessanterweise geht es dabei um Praktiken, die für die gemeinsame Rolle der beiden nicht unwesentlich sind. Zum einen zeigt er ihr den Unterschied zwischen einem echten und einem »technischen« Kuss, bei dem es darauf ankommt, sich nicht im Küssen zu verlieren, sondern noch darauf zu achten, was um einen herum passiert. Auch

10 Gero Camilo ist aus vielen brasilianischen und internationalen Produktionen bekannt, u.a. aus CIDADE DE DEUS.

übt er mit ihr richtiges Gähnen sowie das Ausdrücken von Traurigkeit. Diese Übungen erzeugen in einigen Szenen eine gewisse Unsicherheit, ob es sich bei den Handlungen der beiden um echte oder gespielte Gesten und Regungen handelt. Neben diesen gewissermaßen berufsbedingten Themen und Situationen sind die beiden in Wohnzimmer, Schlafzimmer, Küche und Bad auch bei alltäglichen Tätigkeiten zu sehen: sie schlafen, kochen, essen, waschen sich; sie tanzen, musizieren, küssen und liebkosten sich; sie reden über Liebe, Glaube, Kunst. Nach einer Partie Karten, bei welcher Gala verliert und daher eine Spielschuld einlösen muss, möchte Felix von ihr, dass sie für ihn die Szene nachspielt, die er für sie vor der Kamera aufführen musste. Zur Wiederholung der Geburt kommt es jedoch nicht. Stattdessen entsteht eine Art Beziehungsgespräch. Felix ist unzufrieden, da er sich von Gala nicht beachtet fühlt, obwohl sie ihm versichert, dass sie ihn als Mann begehrt, und nicht nur als ein Objekt für ihre Kunst. Sobald eine Kamera im Spiel ist, so Felix, müsse sie – so lerne man im Dokumentarfilmunterricht – eine Leidenschaft für das Objekt entwickeln, das sie dokumentiert, da ansonsten ein rein bürokratischer Film entstehe, selbst wenn er modern erscheint. »Deine Essenz geht keine Verbindung mit der Essenz dessen ein, was du dokumentierst«, so Felix. Auslöser für den Unmut des Schauspielers ist ein Moment, in dem er Gala fragt, ob er ein Stück Papier zum Zeichnen haben kann und sie schnippisch wissen möchte, ob er dieses für seinen »Scheiß« benötigt. Felix wirft ihr vor, dass sie nur nach Lust und Laune sexuell oder künstlerisch an ihm interessiert sei. Die Situation mit dem Papier, auch wenn Gala es vermutlich scherzhaft gemeint hat, habe ihn verletzt und gezeigt, dass sie sich nicht aufrichtig für ihn interessiere. »Du richtest die Kamera auf mich, aber du siehst mich nicht.« Für Felix ist dies Ausdruck einer gewissen Verachtung seiner Person, auch wenn er Gala glaube, dass sie grundsätzlich Verlangen für ihn empfindet. Durch ihr Verhalten würde sie einen gegenseitigen, komplexeren, lebendigen Austausch und einen menschlichen wie künstlerischen Gewinn dieser Beziehung blockieren; was schade sei, da sie, so scheint es Felix, als Künstlerin und kreative Frau bestimmte Regionen des Seins berühren möchte. Gala ist daraufhin zunächst ratlos und fragt ihn, ob er gehen möchte. Sie versichert Felix mit verständnisvoller Stimme, dass sie möchte, dass er bei ihr glücklich ist und dass sie ihn liebe. Felix warnt sie, dass sie mit ihren Worten vorsichtig umgehen solle und möchte wissen, ob sie das ernst meint. Gala bejaht dies. Felix freut sich. Das Gespräch endet mit einer langsamen körperlichen Annäherung, auf welche leidenschaftliche Küsse folgen – ob echte oder technische, das ist schwer zu sagen. Die beiden ziehen sich aus und liegen sich schließlich zu klassischer Musik eng umschlungen in den Armen.

Kurz vor Galas Video sind die beiden bei einem Abendessen zu sehen, das im Verlauf des Films wie das erste wirkliche Date wirkt. Gala hat für Felix gekocht. Er ist von ihren Kochkünsten begeistert und meint, dass sie so viele Talente besäße, die sie vor ihm verstecke beziehungsweise erst jetzt enthülle. Der Anlass des feierlichen Essens ist offensichtlich die Fertigstellung des Videos, das Gala ihm daraufhin auf ihrem Rechner zeigt und das als eigenständige experimentelle Videoarbeit auf den Film folgt; und das zugleich auch den Film und die Beziehung der beiden beendet.

### 8.3 Die Filme des Beto Brant: CRIME DELICADO/DELICATE CRIME (2005)

Diese weniger dramatische, kleine Liebeskunstgeschichte ist Beto Brants sechster Langfilm. Brant zählt ohne Zweifel zu den kreativsten brasilianischen Filmemachern, auch wenn er international bisher nicht so bekannt ist wie die etwas älteren Regisseure Fernando Meirelles oder Walter Salles. Dennoch, so betont Lúcia Nagib, ist er wie diese an der Wiederaufnahme der brasilianischen Kinoproduktion Mitte der 1990er-Jahre, am sogenannten *Cinema da Retomada* nach dem Ende der Militärdiktatur, beteiligt gewesen;<sup>11</sup> und wie diese beschäftigte er sich mit nationalen Angelegenheiten mittels einer eigenen realistischen Ästhetik. Im Gegensatz zu Filmen wie Walter Salles' *CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION* (BRA/FRA 1998) und Fernando Meirelles' *CIDADE DE DEUS* (2002, zusammen mit Kátia Lund) konnte Brants ebenbürtiger Film *O INVASOR/THE TRESPASSER* (BRA 2002) nicht auf gleiche Weise internationale Bekanntheit erlangen. *O INVASOR* zeichnet sich durch eine gekonnte Kombination des Thriller-Genres mit aktuellen Problemen der brasilianischen, urbanen Gesellschaft aus, genauer: mit den korrupten, mörderischen Machenschaften und dem Raubtierkapitalismus von Baufirmen in São Paulo. Die dystopische Geschichte um einen invasiven Auftragskiller hat Brant in einem dokumentarischen Stil inszeniert, der von musikalischen Passagen durchsetzt ist, die an die Ästhetik von Musikvideos erinnern. Während es seine erfolgreichen Kollegen zu kommerzielleren Projekten nach Hollywood zog, hat Brant sich dagegen auch in seinen folgenden Filmen in Brasilien auf kleinere ästhetische Auseinandersetzungen konzentriert. In seinem nächsten Film *CRIME DELICADO/DELICATE CRIME* (BRA 2006) ist es ebenfalls eine Hybridität aus künstlerischen und realistischen Verfahren, die Brüche in den Bildern hervorbringt.<sup>12</sup> Dabei sind einige Besonderheiten und Beständigkeiten in Brants Schaffen nennenswert, die gewissermaßen zu *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* führten und sich in diesem Film verdichten.<sup>13</sup>

Bei all seinen Spielfilmen handelt es sich um Adaptionen, wobei Marçal Aquino stets kollaborativ als Drehbuch- oder Romanautor – und im Falle von *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* als Ideengeber – involviert war. Im Falle von *O INVASOR* verwendete Brant eine unfertige Erzählung Aquinos, welche dieser wiederum erst anhand des finalen Films fertigstellte.<sup>14</sup> Ab diesem Film ist auch eine gewisse Verdichtung der Erzählungen sowie der filmischen Ästhetik zu beobachten, insofern sich die Handlungsräume des Films zusammenziehen. In *O INVASOR* geschieht dies durch ein Setting, in welchem es für den Protagonisten Ivan auf zweifache Weise kein Entkommen gibt, da er durch eine Begrenzung der visuellen wie der akustischen filmischen Zonen im kriminellen Machtraum der korrupten Mittelschicht São Paulos gefangen gehalten wird.<sup>15</sup> Nach O

11 Siehe Lúcia Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York/London: Continuum 2011, S. 157.

12 In *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* ist ein Hinweis auf diesen Film versteckt: im Abspann – während die Namen der Beteiligten eingeblendet werden und Gala und Felix sich die Kamera ins Gesicht halten und dabei im Schnelldurchlauf durch die Wohnung wandern – ist kurz ein Plakat von *CRIME DELICADO* an der Wand zu sehen. Siehe Abb. 36.

13 Siehe L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 158.

14 Vgl. ebd.

15 Siehe hierzu die Analyse von *O INVASOR* in Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 88–114.

INVASOR verengen sich die Orte auf weniger konzeptuelle Weise allein dadurch, dass sich die urbanen Protagonisten nur noch an wenigen Orten aufhalten. So geht es in CRIME DELICADO und CÃO SEM DONO/STRAY DOG (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Casca)<sup>16</sup> vor allem um private Liebesbeziehungen, die sich überwiegend in Innenräumen abspielen, wobei deren Außen, die urbanen Räume und Brasilien, verschwinden und nur zu erahnen sind. Dabei spielt in Liebe und Leiden nun das Verhältnis zur Kunst eine besondere Rolle. CRIME DELICADO kann in dieser Hinsicht als eine wegweisende Auseinandersetzung und eine inszenatorische Vorarbeit zu O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG gesehen werden beziehungsweise der letztere als eine Fortführung filmischer Ideen unter anderen ästhetischen Bedingungen.

Die Idee der Adaptation des Romans *Um crime delicado* von Sérgio Sant'Anna kam vom Fernseh- und Theaterschauspieler Marco Ricca, der bereits in O INVASOR mit Brant gedreht hatte, der hier mit am Drehbuch schrieb und als Koproduzent fungierte.<sup>17</sup> Neben dieser Zusammenarbeit basieren viele Szenen des Films deutlich auf Improvisation und auf biografischen Bezügen zum Leben der Schauspieler, welche die Szenen teils unfertig, unzusammenhängend und wie *work in progress* erscheinen lassen.<sup>18</sup> Sehr markant ist dabei die Präsenz der einbeinigen Schauspielerin Lilian Taublib als Inês, die sich als Model und Muse für den Künstler José Torres Campana auszieht, bei dem es sich um den mexikanischen Künstler und Schauspieler Felipe Ehrenberg handelt.<sup>19</sup>

Die Geschichte des Films ist sehr schlank und wirkt in ihrem fragmentarischen Aufbau unvollendet. Der Theaterkritiker Antônio Martins (Marco Ricca) begegnet Inês, als sie mit Freunden in einer Bar trinkt. Er beobachtet sie und als sie seine Blicke bemerkt, macht sie den ersten Schritt, spricht ihn an und nimmt ihn mit zu sich in ein Apartment, das zugleich Wohnung wie Atelier ist. Als Antônio sieht, dass sie eine Beinprothese trägt, zögert er zunächst, folgt dann jedoch ihren Avancen. Zum Geschlechtsverkehr kommt es allerdings nicht, da Inês plötzlich in Ohnmacht fällt und leblos auf dem Bett liegen bleibt; der Grund und die Situation werden jedoch nicht weiter aufgelöst. Inês lädt Antônio daraufhin zu einer Ausstellung des Malers José Torres Campana ein, wo er das Bild »Pas de deux«<sup>20</sup> zu sehen bekommt. Das Gemälde zeigt aus der Perspektive des Malers den Blick auf einen nackten Frauenkörper, der auf seinem nackten Körper liegt. Der Frau fehlt das rechte Bein. An dessen Stelle ragt ein erigierter Penis in Richtung Vagina. Antônio ist eifersüchtig auf dieses Porträt von Inês und meint, es sei pornografisch. Aufgebracht taucht er nachts in ihrer Wohnung auf, möchte sie von den niederen, falschen Absichten des Malers überzeugen, beteuert seine Liebe und zwingt sie voller blinder Leidenschaft zum Sex, der nicht im gegenseitigen Einverständnis geschieht. Inês zeigt ihn daraufhin aufgrund von Vergewaltigung an und bringt ihn vor

16 Auch hier gibt es mit *Até o dia em que o cão morreu* (Bis zu dem Tag, an dem der Hund starb) von Daniel Galera eine literarische Vorlage. Daniel Galera: *Até o dia em que o cão morreu*, São Paulo: Companhia das Letras 2007.

17 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 158.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd., S. 168. Zu dieser Zeit war Felipe Ehrenberg zudem mexikanischer Kulturattaché in Brasilien.

20 Mit *Pas de deux* (Schritte/Tanz zu zweit) wird ein Duett und häufig der Höhepunkt einer Ballettaufführung bezeichnet.

Gericht. Antônio verliert seinen Job als Theaterkritiker bei einer Zeitung. Das gerichtliche Verfahren folgt kurz darauf in schwarz-weißen Bildern und in einem Setting, das »realer« als die farbigen Bilder zuvor erscheint. Antônio ist sich keiner Schuld bewusst, da er meint, dass Inês nach den vorhergehenden Treffen ebenfalls mit ihm schlafen wollte. Der Film lässt das endgültige Urteil offen und endet zum einen mit einer längeren Szene, in welcher ausführlich die intime, aber nicht pornografische Entstehung des Gemäldes zwischen Inês und dem Maler zu sehen ist; zum anderen blickt José Torres Campana in schwarz-weißen Bildern direkt in die Kamera und erzählt über den Tod und seine Arbeit, über die gewaltlose, ebenbürtige Begegnung zwischen dem nackten Künstler und dem nackten Model als transformierendes Erlebnis. In der finalen Szene tritt Inês in einem Museum vor das Gemälde »Pas de deux«, legt ihre Prothese davor auf den Boden und verlässt mit ihren Krücken einbeinig das Bild.

Lúcia Nagib hat diese sprunghafte, ungeschlossene Geschichte als den großen Neid des intellektuellen Kritikers gegenüber dem Künstler interpretiert.<sup>21</sup> Während sich der passive, distanzierte Kritiker in der Beschreibung und der bloßen Vorstellung von Liebe verliert, taucht der Maler mit seinem Körper in eine sinnliche, liebevolle Erfahrung ein, aus der das Kunstwerk entsteht. Der Inszenierung dieser kritischen Unzulänglichkeit einer künstlerischen Dreiecksbeziehung misst Nagib einen hohen theoretischen Wert bei:

» [...] the film offers a fertile ground for the reframing of film theory in the post-theory era, as it undertakes a meticulous application and concomitant challenging of all the main principles defended by cinema's grand theory in the 1970s-1980s. While subscribing through form and content to grand theory's pièce de résistance, the demise of narrative realism, it celebrates reality as captured through the cracks of representation, thus offering the living proof of art's physical link with the historical contingent.«<sup>22</sup>

Dieses Durchbrechen des Realen lässt sich in der Vermischung von Fiktion und dokumentarischen Strategien beobachten. Doch unabhängig von der Frage nach einem Realismus sind es konkrete narrative, ästhetische Strategien und filmtheoretische Angelegenheiten, die in *CRIME DELICADO* verhandelt werden:

»Brechtian alienation effects applied to the deconstruction of narrative illusionism; psychoanalysis as a means to unravel questions of point of view and gaze construction; the interplay of spectatorial and representational voyeurism, fetishism and exhibitionism; the female position as the passive object of the gaze; and, most importantly, issues pertaining to the representation of minorities, such as the disabled.«<sup>23</sup>

Nagib beschreibt eingehend, auf welcher Weise Brant durch Inszenierungsstrategien, Blickwinkel oder Montage mit der Adressierung der Zuschauer innerhalb und außerhalb des Films verfährt und wie er bewusst macht, dass es mit dieser Geschichte vor allem um das Vorführen theoretischer Positionen geht: Bertolt Brechts Verfremdungseffekt und die Durchbrechung der vierten Wand; Laura Mulveys visuelle Lust am Be-

21 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 173.

22 Ebd., S. 157f.

23 Ebd., S. 159.

trachten des weiblichen Körpers und die Machtbeziehung, die durch männliche Blicke entsteht.<sup>24</sup> Dabei geht es Brant um ein Aufbrechen und um Wechsel zwischen verschiedenen Darstellungsformen und Perspektiven, zwischen Präsentation und Repräsentation, Exhibitionismus und Voyeurismus. Dies geschieht auf vielfache Weise: im Abfilmen von echten Theaterstücken, die zur Zeit der Entstehung des Films in São Paulo aufgeführt wurden; durch die direkte Ansprache des Zuschauers und durch Blicke der Schauspieler in die Kamera; durch narrative Wechsel zu einem Erzähler, dem Kritiker, der seine Gedanken dazu verschriftlicht und vorliest; durch eine Vermischung von Narrationen und Fiktionen, wenn sexuelle Szenen mit dem Kritiker verdoppelt und in einem Bühnensetting vor Publikum wiederholt werden; durch dokumentarische Szenen und Bargespräche, welche die Narration unterbrechen; durch Zeichnungen, Gemälde und Malprozesse, in denen das Dargestellte und die bewegten Bilder des Films in Kunstwerken übertragen und kondensiert werden.

Diese Wendungen und Übergänge erfordern einen kritischen Blick des Zuschauers und eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die filmischen Mittel, vor allem, wenn es um die Blickkonstruktionen geht, welche die weiblichen und männlichen Ansichten bestimmen. Laut Nagib werden dabei die von Mulvey prominent ergründeten Blickkonstruktionen, durch welche Männer zu aktiven Machthabern der filmischen Fantasie und Frauen zum bloßen Spektakel werden, vertauscht. Das Model Inês übernimmt hier die aktive Rolle, schluckt zudem in der Bar betäubende Drogen und fordert Antônio auf, ihr nach Hause zu folgen. Obwohl der eifersüchtige Antônio keine gute Figur macht, wenn er später aufgebracht bei Inês auftaucht und sie zum Sex zwingt, bleibt das Begehren als filmisch-künstlerisch-juristischer Fall durch diese Inszenierung der Blicke und durch die ästhetischen Wechsel, in denen Inês eindeutig nicht als Opfer inszeniert wird, eine offene Angelegenheit und Ansichtssache.<sup>25</sup>

Mit einem Blick auf *CRIME DELICADO* wird deutlich, dass Brant in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* diesen ›offenen Fall‹ unter neuen Bedingungen fortführt. Während in der filmischen Version des Materials die scheinbare theoretische Einordnung der Liebe durch die Stimme des B. Schianberg fehlt, wird der potenzielle theoretische Gehalt der Bilder durch den beständigen anonymen Blick des Überwachungsdispositivs vielförmiger und komplexer. Die Bruchstücke, durch welche sich die Figuren bewegen, halten nun weniger schlüssig zusammen: wieder ist ein echtes Theaterstück zu sehen, in dem der Protagonist Felix mitspielt, das jedoch weniger konzeptuell mit den anderen Räumen verbunden wird; auch baut Brant erneut andersartige, dokumentarische Szenen ein, wenn die befreundeten Schauspieler, die teils im Theaterstück zu sehen waren, das Paar in der Wohnung besuchen, mit ihm diskutieren und musizieren; es kommt ebenfalls zu Verdopplungen von Szenen, wenn Felix Gala schauspielerische Techniken beibringt und diese anschließend ausprobiert werden; die Übertragung des Gesagten in Schriftform erfolgt hier unregelmäßig direkt auf die Bilder, wenn einzelne Worte und Sätze von Felix und Gala in Handschrift erscheinen und somit wiederholt werden;

24 Vgl. Laura Mulvey: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 389-408.

25 Vgl. L. Nagib: *World Cinema and the Ethics of Realism*, S. 162ff.

über den gesamten Film hinweg ist das Erschaffen eines bewegten Kunstwerks, der Videoarbeit, die Hauptmotivation des Geschehens, wobei letztlich dem ausschnitthaften *work in progress* die fertige videografische Arbeit folgt.

Die Begegnung zwischen der Videokünstlerin Gala und dem Schauspieler Felix verläuft konfliktfreier als die zwischen dem Aktmodell Inês und dem Theaterkritiker António. Doch geht es auch hier, ohne dass daraus ein juristischer Fall entsteht, um ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher medialer Wahrnehmungen und künstlerischer Perspektiven, die im Zusammenspiel zwischen Liebe und Kunst Spannungen erzeugen. In *O AMOR SEGUNDO* B. SCHIANBERG werden diese schließlich in der Diskussion der Beziehung thematisiert, wobei unklar ist, um was für ein Problem es sich hierbei genau handelt. Es ist jedoch offensichtlich, dass sich Brant in diesem Experiment erneut mit den von Nagib beschriebenen theoretischen Inszenierungsstrategien auseinandersetzt. Nicht nur im Theater, sondern auch im Wohnungsdispositiv und in der Produktion der Videoarbeit geht es um Wechsel zwischen Präsentation und Repräsentation, zwischen Exhibitionismus und Voyeurismus, zwischen unterschiedlichen Blickkonstruktionen und Blicken, die direkt in die Kamera zielen. Gala ist wie Inês die aktive Gestalterin, die Felix in ihre Wohnung einlädt und ihm Regieanweisungen gibt. Auch wenn keine pornografischen Bilder zu sehen sind, so wird der künstlerische Prozess dennoch von Nacktheit und Intimität begleitet, die suggerieren, dass die beiden miteinander schlafen. Der einzige emotionalere Meinungs-austausch über die Art und Ehrlichkeit der Beziehung ist jedoch kein gewöhnliches Beziehungsgespräch über den richtigen Umgang mit einem Partner, sondern Felix spricht von einem empfehlenswerten Verhalten gegenüber dem zu dokumentierenden Objekt, wenn man ernsthaft daran interessiert ist, diesem durch den künstlerischen Prozess nahezukommen. In dieser Szene wird nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, worum es in diesem Film auf eine doppelte Weise geht beziehungsweise gehen soll: um eine ernsthafte, wesentliche Auseinandersetzung mit den Relationen von menschlichem und künstlerischem Begehren; zum einen für den Regisseur Beto Brant gegenüber seinen Protagonisten, aber zugleich auch für die Videokünstlerin Gala gegenüber Felix. Dieser weist Gala in der Diskussion darauf hin, dass man die grundlegenden ›richtigen‹ Verfahren, wie man mit seinem dokumentarischen Gegenüber umzugehen hat, im Dokumentarfilmunterricht lerne. Diese Anspielung auf bestimmte Vorgehensweisen des dokumentarischen Filmemachens lassen das gesamte Projekt umso mehr wie eine theoretische Anordnung erscheinen, in der sich zum einen anhand der Bilder eine Theorie entwickelt, zum anderen die Bilder und die ästhetischen Wechsel offenbar immer schon in Funktion der Veranschaulichung einer theoretischen Argumentation stehen.

#### **8.4 Die Dogmen und die Direktheit des Dokumentarischen wie des Fiktionalen**

Die televisive Produktionsweise mit ihren verschränkten Formen des sichtbaren Dokumentierens könnte dazu verleiten, den Film allein als einen experimentellen Dokumentarfilm zu kategorisieren. Bei genauerer Betrachtung wird in der Überwachung des Paares jedoch deutlich, dass sich mehrere theoretische Ansätze verdichten, de-

ren Präferenz selbst zur Ansichtssache wird: Theatertheorien, Performance-Theorien,<sup>26</sup> Kunsttheorien, Filmtheorien, Videotheorien,<sup>27</sup> Dokumentarfilmtheorien, Blicktheorien; oder all die theoretischen Verknüpfungen um ein panoptisches Fernseh-, Medien- und Machtdispositiv, die man zusammen als ›BIG BROTHER-Theorien‹<sup>28</sup> bezeichnen könnte. Beto Brant verlangt dem Zuschauer ein sehr kritisches Sehen ab, das sich nicht in einem einfachen Nachvollziehen einer dokumentierten Handlung erschöpft, sondern in dem man dazu aufgefordert wird, verschiedene methodische und ästhetische Verfahren zu durchdenken. Wie in *CRIME DELICADO* werden auch hier die von Nagib beschriebenen Blickkonstellationen verhandelt, aber es wäre zu einfach, allein auf die Ansichten von Brecht oder Mulvey zu achten. Wenn man *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* in seiner filmischen Form nicht nur als eine Zweitverwertung einer experimentellen Realityshow oder eines Dokudramas, sondern als eigenständigen Spielfilm ernst nimmt, dann erscheinen aufgrund der besonderen Verstrickungen dieser amourösen Kunstpartnerschaft und ihres besonderen Konflikts zuallererst filmische Vorbilder interessant, bei denen das Dokumentarische als eine privilegierte Form der fiktionalen schauspielerischen Begegnung inszeniert wird.

In seiner Machart erinnert der Film grundlegend an Verfahren, wie sie die *Dogma 95*-Bewegung hervorgebracht hat:<sup>29</sup> es wird mit beschränkten Mitteln an Originalschauplätzen und ohne besondere Requisiten gedreht; es ist nur Musik zu hören, deren Quelle im Bild zu verorten ist, nicht aber nachträglich hinzugefügte Musik; es wird nur *available light* verwendet, nicht künstlich beleuchtet; die Bilder werden nicht bearbeitet, wie etwa durch Filter; es sollen keine Gewalt oder Waffen zu sehen sein; die Handlung spielt in der Gegenwart, im Hier und Jetzt; es geht um kein spezielles Genre. Da die *Dogma 95*-Regisseure selbst nicht immer all ihren zehn geforderten Kriterien strikt entsprechen konnten, könnte man davon absehen, dass in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* beispielsweise nicht mit den geforderten Handkameras oder im 35mm-Format gedreht wurde; und dass im Abspann der Regisseur und die Mitwirkenden genannt werden. Mit *Dogma 95* verbanden Regisseure wie Lars von Trier oder Thomas Vinterberg Strategien, die ein neuartiges Schauspielen und freieres Filmen bedeuten sollten; die sich gegen ein Kino der Effekte, der Illusionen und gegen den Regisseur als prominenten

---

26 Siehe hier die Theorien, die sich im Namen der ›Künstlerischen Forschung‹ mit theatralen Versuchsanordnungen, Epistemen und Poetologien des Wissens beschäftigen, wie z.B. Melanie Hinz/Jens Roselt (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2011; Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009; siehe auch Joseph Vogl: *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink 1999, S. 10-16.

27 Siehe z.B. Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

28 Siehe Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen* (= *Masse und Medium*, Bd. 1), Bielefeld: transcript 2000.

29 Vgl. Lars von Trier/Thomas Vinterberg: »*Dogma 95-Manifest*«, Kopenhagen, 13.03.1995, <http://goo.gl/p8M5fy>

Autor stellten, um eine andere Wirklichkeit von Handlungen und Geschichten sichtbar zu machen.<sup>30</sup>

Mehr als *Dogma 95* ist in diesem Sinne jedoch eine frühere Strömung ein überzeugenderes ideologisches Vorbild, deren Vermischung des Dokumentarischen und Fiktionalen zu einer programmatischen filmischen Praxis führte. Bereits 1969 hat Jean-Louis Comolli in seinem Text »Der Umweg über das *direct*« die wichtigsten Merkmale und Effekte eines Kinos beschrieben, das sowohl den Dokumentarfilm wie den fiktionalen Spielfilm betraf und das als *cinema direct* bezeichnet wurde.<sup>31</sup> Die Merkmale dieser Strömung werden von Comolli dabei u.a. anhand eines Films beschrieben, der als direktes Vorbild des Projekts von Brant gesehen werden kann: *L'AMOUR FOU/MAD LOVE* (FRA 1969) von Jacques Rivette. In diesem vierstündigen Werk geht es um die problematische Ehe zwischen der Schauspielerin Claire und dem Regisseur Sébastien, die in einem Zeitraum von drei Wochen gemeinsam am Stück *Andromaque* (*Andromache*) von Jean Racine arbeiten und daher, neben Szenen in einer Wohnung, überwiegend bei Proben mit anderen Schauspielern auf einer Bühne zu sehen sind. Im Film dieser Probenphase wird in der filmischen Inszenierung einer theatralen Darbietung, so Comolli, durch die Techniken des *cinema direct*

»ein ganzes Spiel von Austauschprozessen, Umkehrungen und Umschaltungen in Gang gesetzt zwischen dem, was man den *Realitätseindruck* (*effet de réalité*) (Eindruck des Gelebten, des Wahren usw.) nennen, und dem, was man als *Fiktionseindruck* (*effet de fiction*) bezeichnen kann [...].«<sup>32</sup>

Neben 35mm-Aufnahmen wurden in *L'AMOUR FOU* die Probeszenen, die Fiktion eines Schauspiels, in körnigen 16mm-Bildern und wie in einer Reportage gefilmt. Dadurch, dass dieses Filmen im Film gezeigt wird, erlangen die scheinbare Realität und die trügerische Authentizität des Schauspiels innerhalb der Fiktion einen besonderen Charakter: »An die Stelle der Wahrheit des Schauspiels als Künstlichkeit tritt eine Wahrheit des Schauspiels als Ereignis.«<sup>33</sup> Dadurch entsteht zwischen dem, was in der Wirklichkeit der Fiktion als »real« und dem, was als Schauspiel und Fiktion repräsentiert wird, ein eigenartiger Kontrasteffekt:

»Die Szenen des Nicht-Schauspiels (das tägliche Leben, die Wohnung, Begegnungen des Paares, Szenen der Einsamkeit) überraschen im Hinblick auf den starken Realitätskoeffizienten der Theaterszenen durch eine gewisse Künstlichkeit. Die Fiktion weist sich also als Fiktion aus, das »Leben« als fiktiv; das Theater ist von jeder Künstlichkeit

30 Interessant ist, dass hieraus wiederum in einer inszenatorischen Gegenbewegung für die Aufführung von Thomas Vinterbergs *Das Fest* das Manifest *Dogma 20\_13* entstand, wobei am Dortmunder Schauspielhaus die Prämissen von *Dogma 95* für die theatralische Live-Inszenierung umgeschrieben wurden. Vgl. »Dogma 20\_13«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Dogma\\_20\\_13](https://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_20_13)

31 Vgl. Jean-Louis Comolli: »Der Umweg über das *direct*«, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* (= *Texte zum Dokumentarfilm. Bd. 3*), Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 218-239.

32 Ebd., S. 220 (Herv. i. O.).

33 Ebd., S. 237.

bereinigt, und jene geht ins ›Leben‹ über; alle Phantasmen werden von der Repräsentation des Stücks auf die Repräsentation des ›Lebens‹ übertragen.«<sup>34</sup>

Dieser Effekt, durch den das repräsentierte Leben künstlicher als die theatrale Repräsentation erscheint, wird nach Comolli durch Drehmethoden ermöglicht, die vor allem im Dokumentarfilm, in der Reportage und im Interview zu finden sind, die jedoch auch als fiktionale Techniken zur Anwendung kommen, welche das Kino der Repräsentation unterwandern. Dabei vermischen sich dokumentarische und fiktionale Anteile, das Dokument und die Fiktion verschränken sich in einem gegenseitigen Prozess als ebenbürtige, gleich ›wahre‹ wie ›falsche‹ Fiktionen und bringen Kontrast- und Tauschwerte hervor. Grundlegend dabei ist, dass es im *cinema direct* nicht darum geht, ein Drehbuch mit vorgeschriebenen Handlungen umzusetzen, sondern diese während der Herstellung zu finden und ›lebendig‹ zu gestalten.<sup>35</sup> Das *cinema direct*, das selbst nicht als eine bestimmte Art des Films bezeichnet werden kann, so Comolli, ist dabei ein Ort hoher »Instabilität«,<sup>36</sup> insofern die Probe, der Versuch, Umkehrungen, Überraschungen oder Paradoxa im Produktionsprozess gewünscht sind. Inszenatorisch wird diese Unsicherheit beispielsweise auch durch die Arbeit mit Laiendarstellern neben den professionellen Darstellern bewirkt oder durch das Fehlen von Requisiten und Dekor. In diesem dokumentarisch-fiktionalen Vorgehen werden überwiegend keine geplanten Geschehnisse abgefilmt, sondern es wird vielmehr Material angehäuft, aus welchem der Regisseur später auswählen und eine Handlung herausarbeiten kann. *Cinema direct* meint folglich auch ein Kino der »Akkumulation« und ein Kino der Montage, das aus der Analyse eines improvisierten, nicht vorherbestimmten Bildmaterials entsteht.<sup>37</sup>

## 8.5 Wahrheitsspiele, Täuschungen und Nachahmungen des Lebens

Im Geiste des *cinema direct* ist auch beispielsweise ein Filmemacher wie Dziga Vertov mit seiner Idee des ›Kino-Auges‹ Vorbild eines Filmemachens, in dem der Autor zugunsten eines anderen, unbeteiligten, fernen Blicks auf das Leben zurücktritt, um nach dem Dreh in den Aufnahmen formale oder ästhetische Verbindungen zu finden, die erst durch den Film wahrgenommen werden können.<sup>38</sup> Durch kleinere Kameras und die technischen Möglichkeiten, die Brant eine direkte Mischung und Regie aus einem benachbarten Apartment erlaubten, ist ein scheinbar unbeteiligter Blick möglich, der Überblick einer »Fliege an der Wand« als eine bevorzugte Beobachterposition und Haltung gegenüber den zu dokumentierenden Protagonisten, die dabei wie in einer Art Laborsituation in Ruhe gelassen werden.<sup>39</sup> Mit den Kameras blickt der Zuschauer über

34 Ebd.

35 Ebd., S. 232f.

36 Ebd., S. 231.

37 Vgl. ebd., S. 238.

38 Vgl. ebd., S. 224. Siehe auch Dziga Vertov: »Kinoglaz«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 51-53.

39 Vgl. Bill Nichols: *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2001, S. 109ff.

den gesamten Film hinweg in Innenräume. Das urbane Außen ist nur eine Kulisse ohne besondere Eigenschaften, die für das Innen keine Rolle spielt (Abb. 26). Bis auf den kurzen Blick auf eine Theaterbühne, wirkt der Raum dadurch über den gesamten Film wie eine von der Gesellschaft und einem historischen Zusammenhang abgeschlossene Zone, in der eine eigene Wirklichkeit observiert wird; ein Leben, das durch diesen dokumentarischen Modus der Beobachtung geschaffen und erst durch diesen zur filmischen Wirklichkeit wird.<sup>40</sup> Brant dokumentiert ein Leben unter filmischen Bedingungen, doch die Formen und Verfahren dieser dokumentarisch-fiktionalen Wirklichkeit sind vielseitiger und nicht nur von unbeteiligter Beobachtung geprägt. Da Gala selbst ein Video anfertigt und den Schauspieler Felix beständig filmt, lassen sich mit Bill Nichols auch weitere dokumentarische Modi beschreiben:<sup>41</sup> der poetische Modus der Videodokumentation, die im Prozess ihrer Entstehung zugleich auch Eigenschaften eines partizipatorischen Filmemachens aufweist, wenn Gala mit der Kamera in der Hand Felix interviewt und sich mit ihm filmt; und insgesamt lässt sich in der Montage dieser verschiedenen Formen auch ein reflexiver Moment ausmachen, allein schon dadurch, dass der Film eine fiktionale Dokumentation beziehungsweise eine dokumentarische Fiktion über das Dokumentieren sowie eine Reflexion über Modalitäten des Dokumentierens und Fiktionalisierens ist.

Solche reflexiven Augenblicke werden in *O AMOR SEGUNDO* B. SCHIANBERG nahezu pädagogisch präsentiert, beispielsweise wenn es sich um Schauspielübungen handelt, wie in der Szene, in der Felix einen ›technischen‹ Kuss zeigt und sich die beiden leidenschaftlich lieblosen. In einer anderen Szene übt er mit ihr den Zustand einer tiefen, depressiven Traurigkeit. Nachdem sie instruiert wurde, geht Gala für diese Aufgabe in ein anderes Zimmer, sodass Felix sie nicht sehen und nur der Zuschauer beobachten kann, wie sie sich in ihrem Bett in die gewünschte Stimmung versetzt und dabei offensichtlich wirklich weint. Als sie zu Felix zurückkehrt, verharrt sie eine Weile in ihrer niedergedrückten Empfindung, bevor sie auflacht und von Felix wissen möchte, wie sie war. Felix versichert ihr, dass sie eine geborene Schauspielerin sei, woraufhin sich Gala melancholisch zu ihm legt und behauptet, dass sie keine Schauspielerin, aber nun wirklich traurig ist. Auf diese Aussage erwidert Felix, dass echte Schauspielerinnen immer traurig und gerade dadurch so aufregend seien. Diese Szene und ihr Dialog klingen später in einer anderen nach, wenn Gala kontextlos und ohne Felix in kurzen Einstellungen zu sehen ist, in denen sie ernsthaft traurig wirkt und verweint in die Kamera blickt. Durch diese Wechsel geschauelter Stimmungsschwankungen wird eine fundamentale Verunsicherung etabliert, die deutlich macht, dass eine Kategorisierung der Gefühlsäußerungen in ›wahre‹ oder ›gespielte‹ Gefühle zu nichts führt. Durch diese und ähnliche Szenen wird jedoch ein filmisches Wahrheitsspiel vorgeführt, welches durch das Schauspiel, aber auch durch Kadrierung und durch Einstellungsgrößen aufgebaut wird.

40 Zum beobachtenden dokumentarischen Modus (*observational mode*) vgl. ebd.

41 Vgl. ebd., S. 138. Für eine weitere Einordnung der dokumentarischen Formen und der unterschiedlichen Modalitäten siehe auch Michael Renov: »Toward a Poetics of Documentary«, in: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York: Routledge 1993, S. 12–36.

An einer anderen Stelle wird beispielsweise die Möglichkeit der Täuschung des Zuschauers durch Montage auf komische Weise demonstriert, wenn die beiden im Wohnzimmer Dias projizieren und zunächst zu einem statischen Bild nur das anscheinend erregte Stöhnen von Gala zu hören ist. Erst im Gegenschritt wird klar, dass die beiden keinen Sex haben, sondern Gala ihre Füße mit großer Mühe und unter Ächzen aus zu engen Cowboystiefeln herauszieht. Direkt in der Szene zuvor sind die beiden wiederum im Badezimmer zu sehen, das in mehreren Szenen wie der Umkleideraum eines Theaters wirkt, in dem sich die Schauspieler für die bevorstehenden Auftritte kostümieren und schminken. Felix steht hinter Gala und schmiegt sich dicht an sie. Sie starren in einen Spiegel. Beide sind angezogen, aber es scheint, als würden sie unterhalb der Hüfte und unterhalb der Sichtbarkeit des Spiegels sanft kopulieren. Gala erscheint leicht erregt, aber dann wird klar, dass beide nur versuchen, nicht zu blinzeln. Ob es bei diesem Versuch wirklich zum Sex oder ob die körperliche Anspannung allein durch die angestrenzte Beherrschung der Augen zustande kam, bleibt offen. Mittels vieler derartiger unklarer Affektbilder wird durch Inszenierung und Montage, durch unklare Sichtbarkeiten, Nachahmungen und Verdopplungen von Handlungen das Wahrheitsspiel des *directen* Filmens betont und als Basis dieser fragilen Art der Produktion hervorgehoben. Vieles erscheint nicht so, wie es ist – aber zugleich ist auch alles so, wie es erscheint. Die eigene Wahrheit dieser bewohnten Wirklichkeit und die Spannung zwischen Dokumentation und Fiktion entsteht aus einer beständigen Reibung unterschiedlicher Modi von Repräsentationen.

## 8.6 Die *ars erotica* als erotische Kunst

Von Anfang an fragt man sich aufgrund des Titels, um welche besondere Form der Liebe es sich in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG handelt. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass sich von Beginn an das Liebes- oder Sexualitätsdispositiv auf eigenartige Weise mit dem filmischen Dispositiv, aber auch mit dem künstlerischen vermischt und sich die Sexualität nicht von der Kunst Galas trennen lässt. In vielen Dialogen und Handlungen wird stets auf den Unterschied zwischen Kunst und Leben, zwischen Leben und Schauspiel hingewiesen. Beispielsweise wenn die bereits erwähnten Freunde zu Besuch sind und der Schauspieler Gero Camilo behauptet, dass das Leben immer größer als die Kunst sei. Bei allem Schauspiel sind es grundlegende körperliche Funktionen, welche die Künstlichkeit der Anordnung durchbrechen. So unterhält sich Felix mit Gala über Reflexe wie das Gähnen, das ansteckend wirkt und das Gala nicht unterdrücken kann, wenn es Felix vormacht. Besonders die intimen Augenblicke, wie das gemeinsame Ruhen und Schlafen, die Szenen, wenn die beiden nackt und eng umschlungen in nahen Aufnahmen beieinanderliegen, wirken relativ zweifelsfrei ›wahr‹ und ungespielt. Die vermeintlich ›nackte Wahrheit‹ dieser Bilder wird jedoch auch durchbrochen. Einerseits geschieht dies durch Galas Blicke direkt in die beobachtende Kamera, wenn sie neben dem schlafenden Felix liegt, andererseits durch die Anwesenheit der sichtbaren Videokamera, in welche Gala einmal besonders unerregt, unbeteiligt und fast unzufrieden blickt, während Felix sie auszieht und leidenschaftlich küsst (Abb. 27). Die Frage nach der Wahrheit der Intimität und Sexualität der beiden

ist eng verbunden mit den unterschiedlichen dokumentarischen Modi des Films, mit dem sexuellen und künstlerischen Begehren sowie mit dem Dispositiv der Beobachtung und der Videoproduktion. Um die Sexualität entsteht in den Schauspielübungen, in der Beobachtung der beiden durch den Zuschauer sowie in der Produktion des unklaren Kunstwerks die Frage nach der Wahrhaftigkeit und dem Wert dieser Begegnung und des sexuellen wie künstlerischen Begehrens. Die Nacktheit und die Sexualität sind dabei eine Art Scharnier zwischen den verschiedenen dokumentarischen Modi und den fiktionalen Formen.

Die entstehende Spannung zwischen Sexualität, Kunst und Wahrheit kulminiert im Beziehungsgespräch, wenn Felix Gala kurz vor Ende des Films zur Rede stellt und behauptet, dass sie ihn in Wirklichkeit verachte und dass sie kein ehrliches Interesse an ihm als Mensch und Objekt ihrer Kunst besitze. Diese Meinung wird einerseits durch die bereits beschriebene Geringschätzung von Felix' Malerei, aber auch durch die intimen Szenen, in denen Gala in die Kamera blickt und teils abwesend wirkt, nachvollziehbar. Felix formuliert offensichtlich den Wunsch, dass er nicht nur als Schauspieler und Objekt eines Kunstwerks, sondern zugleich aufrichtig als Mann und Sexualpartner begehrt werden möchte. Nach diesem kleinen Beziehungsgespräch versichert ihm Gala ihre ernsthafte Wertschätzung und demonstriert ihre Begierde durch den Akt des Entblößens; wobei die beobachtende Kamera ihre Glaubhaftigkeit verstärkt, da die Versöhnung in sehr nahen Bildern gezeigt wird, in denen sie sich mit geschlossenen Augen, eng umschlungen küssen. Die Nähe der beiden wird hier auch als eine Angelegenheit der Einstellungsgrößen, der Auflösung und der Textur der Bilder sichtbar.

Mit Michel Foucault, der sich prominent mit Zusammenhängen zwischen Sexualität und Wahrheit beschäftigt hat, kann festgestellt werden, dass Brant durch diese Inszenierung eine ästhetisch mehrschichtige Verschränkung der sogenannten *scientia sexualis* mit der *ars erotica* geschaffen hat,<sup>42</sup> beziehungsweise lassen sich mit diesen Begriffen im Film unterschiedliche Szenen der Liebe beschreiben, die letztlich zu einer sehr konkreten *ars erotica* im Sinne eines erotischen Kunstwerks führen. Durch den Titel des Films, aber auch durch die Gespräche und die sofortige Intimität der beiden, wird das Augenmerk thematisch und visuell auf die Sinnlichkeit, die Zärtlichkeit und Körperlichkeit gerichtet. Gala teilt Felix gleich anfangs mit, dass sie ihn später einmal nackt auf der Straße filmen möchte. Die Nacktheit spielt für ihre Arbeit durchweg eine große Rolle. Die beiden empfinden keine Scham und zeigen, im Rahmen der Möglichkeiten einer nicht pornografischen Darstellung, auch keine Hemmungen oder Tabus im Umgang miteinander. Das Verhältnis der beiden wirkt frei, sie liebkoosen sich fortwährend und es wird offen über Sex und Liebe gesprochen. Foucault hat darauf hingewiesen, dass es sich bei diesem ›Reden‹ und dem ›Machen‹ um zwei unterschiedliche Formen von Sexualität handelt. Die *scientia sexualis* ist demzufolge die Form, durch welche Sex diskursiviert und sagbar wird. In ihr geht es um den Sex als einen kontrollierten Weg zu einem Wissen über Sexualität, in dem diese erprobt, systematisiert und durch Diskurse beherrscht wird. Sie steht traditionell in Verbindung mit dem Geständnis und

42 Siehe Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 69ff.

der Beichte, aber auch mit dem pädagogischen Wissen, das den Sex reguliert und lehrbar macht.<sup>43</sup> Die *scientia sexualis* ist durch eine Regelhaftigkeit von außen gekennzeichnet, welcher aufgrund der umfassenden Verbalisierung auch eine gewisse Maßlosigkeit innewohnt. Im Gegensatz zur *scientia sexualis*, die laut Foucault unsere Zivilisation beherrscht, steht die *ars erotica*, bei der es vielmehr um Sex um des Sex willen geht. Sie ist die Kunst des richtigen, sinnlichen Gebrauchs der Lüste, mit dem Ziel der Selbstwerdung. Dabei muss das Subjekt, das vom Begehren und Verlangen geleitet wird, in der Praxis einen bewussten Umgang mit der Sexualität erlernen, um die Kontrolle über das Begehren zu erlangen; um die Lust selbstbeherrscht als Teil des Lebens gebrauchen zu können.<sup>44</sup> Als selbstbestimmte Lebensführung ist die *ars erotica* sehr pragmatisch, da es auch darum geht, sie in einem richtigen Maße zur richtigen Zeit zu praktizieren. Zugleich ist sie ein unendlicher Prozess, in dem die Lust beständig durch das Begehren und durch sexuelle Handlungen am Laufen gehalten wird.<sup>45</sup> In der *ars erotica* wird die Frage nach dem richtigen sexuellen Erleben zudem zu einer ästhetischen, die Lebensführung zur Lebenskunst. Diese beiden Formen sind einerseits historisch gewachsen, andererseits auch von bestimmten Kulturkreisen abhängig.<sup>46</sup> Zum einen hat sich die *scientia sexualis* über Jahrhunderte hinweg aus der *ars erotica* entwickelt, zum anderen gibt es Gesellschaften (Foucault nennt beispielsweise China, Japan, Indien oder Rom), in denen mittels der Kunst der Erotik lustvolle Wahrheiten entwickelt wurden, wenn sich diese nicht um Gesetze oder Nützlichkeiten kümmerte, sondern durch sexuelle Praktiken ein Wissen kultivierte, das wiederum in die sexuelle Praxis einbezogen wurde.

Diese beiden Formen von Sexualität tauchen nun in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG als miteinander verschränkte Oppositionen auf. Einerseits gibt es Szenen, in denen die Sexualität als eine theoretische und mechanische bezeichnet werden kann. Vor allem in den erwähnten Übungen, durch welche Felix Gala ein sexuelles Wissen und affektive Techniken beibringt, für die es Regeln gibt, die bewertet werden können und die geprobt werden müssen, werden die Sexualität und ihre möglichen Ausschweifungen als ein grammatikalisches Wissen vorgeführt. Hier offenbart sich die *scientia sexualis* des Schauspiels. Gala wiederum ist als Felix' Auftraggeberin, die ihn für ihre Kunst in die Wohnung und in ihr privates Leben geholt hat, an diesem schauspielerischen Regelwerk aus eigenen, künstlerischen Gründen interessiert. Ihre Arbeit besitzt im Gegensatz zu Felix' schauspielerischem Wissen, das jederzeit abgerufen werden kann, einen wandelbaren Charakter und ist von Improvisation geprägt. Ihr Umgang mit der Nacktheit ist ein ausprobierender, erkundender, neugieriger. Neben der konkreten Produktion ihrer Videokunst kann das gesamte Projekt, das darin besteht, aus dem Miteinander und der sexuellen Begegnung mit Felix ein künstlerisches Produkt zu entwickeln, als ein Versuch gesehen werden, aus der *scientia sexualis* des Schauspiels eine eigene *ars erotica* zu kreieren, die schließlich zu einem Kunstwerk führt, das diese Selbstwerdung und Lebenskunst reflektiert. Sie ist die Regisseurin dieser Begegnung, die Felix Anweisungen

43 Siehe ebd., S. 75ff.

44 Vgl. ebd., S. 2f.

45 Vgl. ebd., S. 74f.

46 Vgl. ebd.

gibt, zugleich aber auch mit ihm interagiert und zwecks einer Reflexion der eigenen Sexualität selbst vor die Kamera tritt.

## 8.7 Galas Spiegelstadium

Neben diesen zwei Formen von Sexualität, die als künstlerisch-schauspielerische Begierde zu einem erotischen Kunstwerk werden, kann zwischen Felix und Gala auch ein unterschiedliches Verhältnis zur Beobachtung, zu den Kameras, zur Schaulust und zur Selbstinszenierung festgestellt werden. Im Beobachtungsdispositiv wird vor allem in den intimen und gefühlsbetonten Szenen, durch nahe Einstellungen und Affektbilder, die voyeuristische Position verstärkt wahrnehmbar. Zudem wird sie in den Theaterszenen reflektiert, in denen Felix vor Publikum agiert.<sup>47</sup> Durch die Kameras in der Wohnung sind Felix und Gala ebenbürtig dem Blick des Zuschauers ausgeliefert. Sie werden jedoch in ihrer Intimität nie banal ausgestellt, sondern ihre Sexualität, Sinnlichkeit und Nacktheit sind durchweg behutsame Inszenierungen und werden visuell und auch in den Dialogen reflektiert. Im Unterschied zu Felix gibt Gala jedoch als Produzentin ihres Videos auch aktiv Regieanweisungen. Felix erfüllt ihre Wünsche, zieht sich vor der Kamera aus und performt für sie lautlose Bewegungen, wie in der Szene, in der sie von einer ›Geburt‹ spricht, die er darstellen soll. Gala filmt ihn mit einer Kamera, interagiert jedoch auch mit ihm vor dieser und macht sich somit auch zum Objekt ihres eigenen Blicks. Im Gegensatz zu Felix, der niemals direkt in die Kamera schaut, zeigt Gala wiederholt ein Bewusstsein für die Anwesenheit der Apparatur und ihren eigenen Exhibitionismus. Während Felix in den Übungen mit Gala und vor der Videokamera als Schauspieler handelt, haben diese Momente, in denen sie in die Kamera blickt, einen ambigen exhibitionistischen Charakter. Einmal schmiegt sie sich liegend, unbedeckt an Felix, der die Augen geschlossen hat. Sie umgreift seinen Kopf, verharrt in einer Pose und blickt in die Kamera. In diesem Augenblick scheint es, als könne sie sich selbst sehen, als würde sie sich selbst als Bild inszenieren und betrachten (Abb. 29).

Diese Selbstbetrachtung im Beobachtetwerden wird dann besonders in Spiegelszenen evident und reflexiv.<sup>48</sup> Spiegel tauchen über den Film hinweg mehrmals auf. Sie sind Teil der Videoarbeit. Neben der Szene, in der Gala einen Spiegel auf den Boden wirft und sich in den Scherben betrachtet, ist sie auch einmal zu sehen, wie sie im Wohnzimmer auf einem Spiegel Erde verteilt und sich dabei filmt. Im Badezimmer blickt sie ebenfalls an einer Stelle in den Spiegel und über diesen nach hinten und lächelt in die Kamera (Abb. 32). Diese Adressierung könnte als eine verführerische Kommunikationsaufnahme mit dem Zuschauer oder mit dem Regisseur missverstanden werden. Innerhalb des Films ist dieser besondere Blick Galas konsequent. Sie ist diejenige, durch deren aktive Teilnahme das vielschichtige Dispositiv dieses Films wahrnehmbar wird. Während der Schauspieler Felix kontinuierlich in der Fiktion bleibt, durchbricht sie

47 Zum Unterschied der Wahrnehmung und Skopophilie in Kino und Theater siehe Christian Metz: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London: MacMillan Press 1982, S. 58ff.

48 Zum Spiegel im Film siehe Christian Metz: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Publikationen 1997, S. 65-68.

diese und verweist damit scheinbar auf einen abwesenden *hors-champ*, auf eine Zone im Off, den imaginären Raum der Kamera und des Zuschauers hinter ihrem Rücken, jenseits des Spiegels.<sup>49</sup> In der Wirklichkeit dieser filmischen Wohnung wäre es allerdings zu einfach, hier allein von einer reflektierten Durchbrechung der vierten Wand zu sprechen oder beispielsweise mit Christian Metz auf die »wesentliche Illusionität des *hors-champ*« hinzuweisen.<sup>50</sup> Ich würde diesen Blick, der zum einen auf den Spiegel, also in das Bild hinein gerichtet ist, aber zugleich auf *hors-cadre* und *avant-champ* zielt,<sup>51</sup> vielmehr als einen reflektierten Blick Galas auf den zu sehenden *champ*, also auf sich selbst als Bild verstehen. In diesem Sinne könnte man diese Blicke im Rahmen der Theorien der Abwesenheit im Film als ein visuelles Bewusstsein von Gala für die Abwesenheit des eigenen Bildes begreifen; aber zugleich auch als ein Wissen um die eigene zukünftige Anwesenheit des Selbstbildes. So betrachtet wären Galas Blicke über Spiegel in die Kamera auch Augenspiele mit sich selbst, Blicke auf ein späteres Selbstbild – ein außergewöhnliches »Spiegelstadium«.

Diese Blickkonstellation Galas lässt sich zudem besser einordnen, wenn man sie als Phänomen einer filmischen wie zugleich videografischen Tradition begreift. Consuelo Lins und Fernanda Bruno haben darauf hingewiesen, dass sich eine Ästhetik der Überwachung historisch in mindestens zwei Phasen einordnen lässt, die sie einerseits das »klassische Regime der Überwachungsästhetik« (*regime clássico da estética da vigilância*), andererseits das »zeitgenössische Regime der künstlerischen Überwachung« (*regime contemporâneo da vigilância artística*) nennen.<sup>52</sup> Für die ersten Phase sind Filme wie *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (FRA/ITA/BRD 1960, R: Fritz Lang) und *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60* (FRA/ITA 1965, R: Jean-Luc Godard) Beispiele, in denen sich die Überwachung narrativ klar erfassen lässt, da die Beobachtung durch bestimmte Personen beziehungsweise durch einen Computer geschieht. In der Videokunst sind Michael Snow und Bruce Nauman Referenzen für dieses klassische Regime. Die zeitgenössischen Arbeiten zeichnen sich hingegen mit einer erhöhten Komplexität der Überwachungsdispositive aus, allein dadurch, dass nun mehr Medien zur Verfügung stehen, wie Video, Handy, Fotoapparate oder Webcams. Hier nennen Lins und Bruno – neben den brasilianischen Videokünstlern Caetano Dias und Roberto Bellini – Michael Hanekes *CACHÉ* (FRA/AUT/D u.a. 2005), der sicherlich das populärste Beispiel für eine neuartige Überwachungsanordnung im Film ist. In *CACHÉ* werden durch eine hybride Film- und Videoästhetik Bilder hervorgebracht, in denen die Protagonisten den Beobachtenden nicht mehr nar-

49 Zur Abwesenheit im Film, zum sechsten *hors-champs* und zum Blick in die Kamera bei Pascal Bonitzer, Marc Vernet und Christian Metz, siehe Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 143-167.

50 Vgl. ebd., S. 166f.

51 Zum Begriff des *avant-champ* von Jacques Aumont, als eine Mischung von *hors-champ* und *hors-cadre*, vgl. ebd., S. 160ff.

52 Übersetzung M. S.; für einen knappen historischen Einblick in die Überwachungsästhetik in Film und Videokunst vgl. Consuelo Lins/Fernanda Bruno: »Práticas artísticas e estéticas da vigilância«, in: Fernanda Bruno/Marta Kanashiro/Rodrigo Firmino (Hg.): *Vigilância e Visibilidade. Espaço, tecnologia e identificação*, Porto Alegre: Editora Sulina 2010, S. 211-222.

rativ aufspüren können, da es der Film selbst ist, der auf eine andersgeartete Weise das Private ›observiert‹ und für eine Familie eigenartige, unlösbare Probleme bewirkt.

Auch in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG überwacht der Film das künstlerische Geschehen im Sinne eines zeitgenössischen Regimes. Galas Wissen um diese Beobachtung bringt filmisch und narrativ kein Problem mit sich, aber sie ist im Zusammenhang mit der Produktion ihrer Videokunst ästhetisch aufschlussreich. Als Selbstreflexion eines performativen Akts erinnert Galas Verhalten mit diesen Blicken an experimentelle videokünstlerische Arbeiten, in denen apparative Bedingungen und mediale Dispositive thematisiert werden, wenn direkt in Kameras geschaut wird. In Yvonne Spielmanns Monografie über das Video als reflexives Medium sind es Vito Acconci und Dennis Oppenheim, die für Videoperformances stehen, in denen eine mediale Reflexion mit der Selbstreflexion des Künstlers verbunden wird.<sup>53</sup> Spielmann geht dabei in der Besprechung von Acconcis Werken auf Marshall McLuhans medientheoretische Auslegung der narzisstischen Spiegelsituation ein.<sup>54</sup> Laut McLuhan kommt es im Narziss-Mythos, wenn der Jüngling ins Wasser blickt und im Spiegelbild eine andere Person erkennt, zu einer Selbstamputation, die mit einer Blockade der Wahrnehmung einhergeht. Um der Ausweitung der Sinne entgegenzuwirken und um diese vor einer Überlastung zu schützen, reagiert das Nervensystem mit einem Falsch-Erkennen, das nicht mit einer Selbstverliebtheit zu verwechseln ist. Dieser Mythos einer betäubenden Ich-Spiegelbild-Beziehung wird in der Videokunst von Acconci reflektiert, wenn er beispielsweise in seiner Arbeit THEME SONG (1973) ein geschlossenes System, eine Art *closed circuit* erzeugt, in dem er als aktives Ich einen weiblichen Gesprächspartner imaginiert, in einem beständigen Monolog voller Wiederholungen in die Kamera blickt und dadurch verbal die Rekursionen des Videosignals durch Feedback simuliert.<sup>55</sup> Galas Spiegelmomente sind in ihrer Kürze weniger wiederholend narzisstisch, aber sie können vor dem Hintergrund der videografischen, performativen Tradition als eine bewusste Ausweitung des Blicks, der Wahrnehmung wie auch des Selbstbildes verstanden werden. Als Videokünstlerin ist sich Gala dieser visuellen Amputation und der Kommunikation mit ihrem Selbstbild bewusst. Einerseits wird in der Überwachungsästhetik, im *closed circuit* der Wohnung, die Abgeschlossenheit verstärkt, wenn Galas Blicke auf sich selbst rekurrieren und nicht auf den *hors-champ* oder den *avant-champ* verweisen. Doch, so wäre meine These, geht es neben dieser Geschlossenheit zugleich um eine Adressierung des Selbstbildes als etwas anderes, um einen besonderen Selbst-Blick im Rahmen eines medialen Wechsels zwischen Film und Video. Vor allem die Spiegel und spiegelnden Scherben der Videoperformance machen auf die verschiedenen Perspektiven der Bilder in Film und Video aufmerksam und sie verbinden die Spiegel-, Wahrnehmungs- und Affektbilder, die zugleich im Film wie dann auch später im folgenden Video O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO auftauchen. Die Blicke in die Spiegel sind Wahrnehmungsmomente, die auf ein anderes Regime der Bilder in der experimentellen Wahrnehmung des Videos zielen. In der Präsentation des Videos – zu die-

53 Vgl. Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 230-243.

54 Siehe ebd., S. 231f. Vgl. auch Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1994, S. 73ff.

55 Vgl. Y. Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, S. 232f.

sem gleich mehr – sind es vor allem diese Bilder, die in der transmedialen Montage erkennen lassen, dass die Blicke in die Kamera nicht nur in eine Außenzone des Films, sondern in eine andere Sphäre führen und zugleich in eine Außenzone des Apartments. In der Reflexion der Spiegelbilder zeigt sich somit ein konzeptueller Ausbruch aus der geschlossenen Beobachtungssituation der Wohnung.

## 8.8 Die Verachtung und die Beliebigkeit des Raums

Bevor ich auf Galas Video eingehe, das nach dem *work in progress* mit dem eigenständigen Titel gezeigt wird, möchte ich noch über eine weitere Referenz sprechen, die wie Rivettes *L'AMOUR FOU* als ein ästhetisches Vorbild betrachtet werden kann. Auf diesen Vorgänger gibt es einen kleinen, vielleicht unbeabsichtigten Hinweis, der jedoch ein wichtiger hinsichtlich des räumlichen Aufbaus und der affektiven Anordnung dieses Wohnungsfilms ist. Auf dem Höhepunkt des Beziehungsgesprächs wirft Felix Gala vor, dass sie ihn nicht richtig wahrnimmt, nicht wirklich schätzt und durch die Kritik seines malerischen Könnens zudem sehr verletzt habe. Er verwendet hierbei das in dieser Situation sehr hart erscheinende Wort *desdém*, das mit Verachtung übersetzt werden kann. Felix fühlt sich von ihr nicht richtig geschätzt, nicht wirklich wahrgenommen, was sich im Kontext des künstlerischen Filmens auch als *Verachtung*, also als ein falsches Beachten oder Erkennen deuten lässt. Dieser Ausdruck erinnert an Jean-Luc Godards *LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG* (FRA/ITA 1963), in dem es ebenfalls in einer längeren Sequenz um ein diskutierendes Paar in einer besonders inszenierten Wohnung geht.

Joseph Vogl hat darauf hingewiesen, dass Godards Film grundlegend einem Prinzip der Dekonstruktion folgt.<sup>56</sup> Knapp gesagt, entsteht dieses systematisch durch narrative wie ästhetische Brüche und durch eine Desorganisation mittels Montage, die sichtbar und vielseitig Intervalle und Zwischenräume hervorbringt. Dies zeigt sich am deutlichsten, wenn das Ehepaar Paul und Camille, deren Beziehung sich dem Ende neigt, über einen unbestimmten Zeitraum in einer Wohnung verweilen.<sup>57</sup> Auffällig dabei ist, dass hier ihre Handlungen und Gespräche immerzu fragmentarisch bleiben, abgebrochen werden und von schnellen Wechseln und Schwankungen geprägt sind. Die genauen Ausmaße der Wohnung und ihrer Zimmer können nicht ausgemacht werden, insgesamt wirkt sie unspezifisch und unfertig. Um die Beschaffenheit dieser Sequenz und des speziellen Apartments zu ergründen, hat Vogl auf den Begriff des »beliebigen Raums« von Gilles Deleuze zurückgegriffen, mit dem sich sowohl dessen spezifisch räumliche wie auch affektive Dimension erfassen lässt.<sup>58</sup> Ein detaillierter Vergleich der beiden Filme würde hier zu weit führen, aber ich möchte der Analyse von Vogl folgen und mit dem Hinweis auf Deleuze danach fragen, mit welcher Form von beliebigem

56 Die Verbindung von Beto Brant zu Jean-Luc Godard verdanke ich einem Vorlesungsskript von Joseph Vogl, das leider nicht veröffentlicht wurde. Joseph Vogl: »Le Mépris«, *Medien im Film*, Vorlesung an der *Bauhaus-Universität Weimar*, Sommersemester 2005, 7.6.2005.

57 Siehe auch Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 167f.

58 Vgl. ebd., S. 153ff.

Raum wir es in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG zu tun haben und zu welcher affektiven Situation dieser führt. An anderer Stelle hat Vogl diesen Raum als einen beschrieben, »der nicht von der manifesten Anwesenheit eines Geschehens, sondern von der Eventualität eines – vergangenen oder künftigen – Geschehens geprägt ist; ein Raum schließlich, in dem keine Geschichte, sondern mögliche Geschichten passieren.«<sup>59</sup>

Dies lässt sich für Brants Film zweifelsfrei bestätigen. Erstens erschaffen die in der Wohnung verteilten Kameras keinen kohärenten Überblick über deren Ausmaße. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Zimmern sind unklar und es ist bis zum Schluss keine definitive Orientierung über die einzelnen Raumfragmente möglich. Nie werden Übergänge von einem Raum in einen anderen gezeigt und es scheint, als könne man von jedem Zimmer in alle anderen gelangen. Das Apartment wirkt dadurch auf gewisse Weise offen, unübersichtlich und maßlos, auch wenn es nicht sehr groß zu sein scheint. In den Worten von Gilles Deleuze:

»Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Er ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird.«<sup>60</sup>

Der unfertige und fragmentarische Charakter wird zudem dadurch verstärkt, dass Gala ihre Wohnung als Arbeitswohnung verwendet und dort auch das Video produziert. Somit ist jedes Zimmer auch ein Arbeitszimmer, es wird überall gefilmt oder gemalt, überall wird gegessen, geschlafen oder geliebt; zugleich sind Wohnzimmer, Küche oder Bad nicht durch besondere Merkmale gekennzeichnet, die sie als Galas Wohnung markieren. Zweitens, und das betrifft das Geschehen in dieser Räumlichkeit, entsteht in den zuvor beschriebenen schauspielerischen Handlungen, im künstlerischen Prozess oder durch die anderen, scheinbar alltäglichen Bewegungen, keine zusammenhängende Geschichte. Die Situationen zeigen überwiegend beliebige Momente, die sich in ihrer Montage und Aneinanderreihung als ein Wechsel zwischen unterschiedlichen Betonungen von Stimmungen und Befindlichkeiten beschreiben lassen, die im Schauspiel auch mal wiederholt werden oder beziehungslos für sich allein stehen; die jedenfalls durchweg das amourös-professionelle Verhältnis zwischen Gala und Felix offenhalten.

## 8.9 Affekte, Schrift, Musik

Gilles Deleuze hat an verschiedenen Stellen formuliert, wie sich mit dem Unterbrechen, Pausieren oder Aufschieben von Aktionen und Bewegungen in beliebigen Räumen zu-

59 Joseph Vogl: »Beliebige Räume. Zur Entortung des städtischen Raumes«, in: Annett Zinsmeister: *Constructing Utopia. Konstruktionen künstlicher Welten*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 57-67, hier: S. 63.

60 G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 153. Siehe auch Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 11ff; sowie Michaela Ott: »L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 150-161.

gleich Affektbilder zeigen und die Räume selbst einen affektiven Charakter erhalten.<sup>61</sup> Hierbei geht es nicht um die Gefühle oder emotionalen Positionen der Protagonisten, sondern vielmehr um unbestimmte, »gefühllose«, optische und akustische Situationen, die in der Bewegungslosigkeit entstehen. In den Übergängen zwischen Wahrnehmungen zu Aktionen können affektive Lagen hervortreten, die offenlassen, in welche Richtung sich Handlungen fortsetzen werden. Einerseits kann mit Godard und Deleuze O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG insgesamt als ein beliebiger, affektiver Raum begriffen werden, als ein Zwischenraum, in dem die Protagonisten auf das finale Video warten. In bestimmten Szenen offenbaren sich allerdings besondere Qualitäten des Affektiven.

Einer dieser Momente ist die beschriebene Diskussion um die *Verachtung*. Die Dramaturgie dieser plötzlichen Stimmungsschwankung führt letztlich von einem distanzierten Wortwechsel zu körperlicher Nähe. Auffällig ist die sich verdichtende Montage dieses Wechsels. Zunächst ist fast nur Galas Gesicht in einer Großaufnahme zu sehen (Abb. 33). Während Felix im *hors-champ* beständig redet, sagt sie kaum ein Wort. Auch wenn Felix nach einer Weile zu sehen ist, wird die Szene nicht durch Schuss-Gegenschuss aufgelöst, sondern sie konzentriert sich aus verschiedenen Perspektiven vor allem auf Galas überwiegend erstaunt lauschenden Gesichtsausdruck. Schließlich stehen die beiden auf und Gala versichert ihre Zuneigung durch Nähe und Nacktheit. Dabei sind die beiden schließlich bei klassischer Geigenmusik in ihrer Liebkosung in sehr nahen Einstellungen zu sehen, in denen der Umraum verschwindet (Abb. 34). Die Bilder beginnen in den schlechten Lichtverhältnissen stärker zu flimmern, sodass ein Rauschen und die digitale Materialität sichtbarer werden als zuvor. Die Bilder wirken durch die Nähe, durch die Haut der Körper und die Textur der Bilder flächig, verlieren an Tiefe und Raum.

Im direkten Anschluss daran ist Gala allein bei ihrer künstlerischen Tätigkeit zu sehen, wie sie ihren nackten Körper mit schwarzer Farbe bemalt, sich auf einen großen, vollgeschriebenen Bogen Papier legt und somit mittels *body painting* einen Ganzkörperabdruck über der Schrift hinterlässt. Das Auftauchen von Schrift geschieht über den Film verteilt in weiteren affektiven Augenblicken, wenn das verbal Gesagte auf dem Bild in Handschrift wiederholt wird. Die Buchstaben und Wörter werden dabei von links nach rechts eingeblendet, sodass der Prozess des Schreibens und die Zeitlichkeit der Schrift simuliert werden (Abb. 28). Wie die Auswahl der Sätze dieses visuellen Echos getroffen wurde, lässt sich nicht bestimmen; ob es sich dabei um besonders poetische oder weise Sätze handeln soll. Die Selektion und das Auftauchen der schriftlichen Gesprächsfragmente wirken beliebig, eine Verbundenheit ist nicht zu entdecken. Es bleibt auch offen, ob es sich bei der gleichbleibenden Handschrift um die des Regisseurs oder um die der Sprecher, also Gala oder Felix handeln soll. Sie suggeriert einerseits Persönlichkeit, andererseits zugleich auch die Abwesenheit von Individualität, wie prominent Jacques Derrida festgestellt hat.<sup>62</sup> In der Verdopplung und Übertragung werden die flüchtigen Worte für einen Augenblick fixiert, doch zugleich wird in der Übersetzung

61 Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 143ff.; zur Krise des Aktionsbildes, den beliebigen Räumen und optisch-akustischen Situationen im italienischen Neorealismus vgl. G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 11ff.

62 Vgl. Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 81ff.

die Vergänglichkeit des Anwesenden und Aktuellen akzentuiert. In diesem Erscheinen und Verschwinden wird die Schrift an unterschiedlichen Stellen im Bild platziert. Sie legt sich über den Raum und über die Körper. Als Hintergrund des Schreibens erhalten die Bilder dadurch einen flächigen und ›lesbaren‹ Charakter, der sie aus dem Geschehen herausnimmt, der eine eigene Zeitlichkeit und Intervalle bewirkt. Die Handschrift wird zum virtuellen Bild der Stimmen.<sup>63</sup> Sie erscheint wie eine Reflexion des Akustischen auf der Oberfläche eines Bildschirms. In der Beliebigkeit des affektiven Raums eröffnet die beliebige Schrift eine Art Zwischenzeit und Zwischenraum. Sie bekommt eine eigene, unklare Bedeutung, indem sie eine Differenz zwischen dem Akustischen und dem Visuellen markiert. Der Sinn dieser Dissoziation der Sprechakte ist unklar. Sicher ist, dass es sich nicht um gewissermaßen theoretische Spuren oder Beweise handelt, welche ›Die Liebe nach B. Schianberg‹ artikulieren. Es scheint, dass es sich hierbei vielmehr um eine mehrdeutige Wahrnehmungslenkung handelt. Die Schrift führt zum einen die Fabrikation von Bedeutung vor, wie im affektiven Raum auf ästhetische Weise flüchtig Sinn fabuliert wird; zugleich verweist sie auf die unterschiedlichen Schichten der Bilder, der visuellen und akustischen Zonen; sie erzeugt in der Übertragung Intervalle zwischen dem Akustischen und dem Visuellen und kann auch als eine Art Lektürehinweis verstanden werden, der andeutet, dass die Bilder ›gelesen‹ werden können.

Im Anschluss an den affektiven Höhepunkt und die Körpermalerei folgt eine kurze Sequenz mit weiteren Stimmungswechseln, mit welchen der Film zu Galas Video überleitet. Zum einen ist Gala dabei zu sehen, wie sie im Wohnzimmer sitzt und nachdenklich aus dem Fenster schaut. Sie hält ihren Arm leicht vor ihr Gesicht und scheint gerade geweint zu haben. Eine andere Einstellung deutet an, dass Felix seine Sachen packt, um sie zu verlassen. Gala beobachtet ihn dabei gedankenversunken. Doch dann folgt ein gemeinsames Abendessen, das wie das erste richtige Rendezvous der beiden wirkt. Sie haben gekocht, trinken Wein, unterhalten sich und liegen dann eng umschlungen auf dem Boden und küssen sich – bis Gala ihn fragt, ob er das Video sehen will und Felix ihr antwortet, dass er das möchte. Diese Frage, die wie ein künstlerisches Jawort anmutet, erscheint ebenfalls in Handschrift auf dem Bild. Erwähnenswert ist, dass zuvor ein weiterer Übergang in den akustischen Zonen vorgeführt wird. Während über den Film hinweg Musik nur diegetisch ertönt, und auch mal Instrumente gespielt werden, wird kurz vor dem Abendessen das Stück »Mundo embolado« der Band Projeto Cru eingeblendet und über die Bilder gelegt, sodass diese ohne den normalen On-Ton akustisch abgeschlossen werden. Diese Musik, die später nach Galas Video auch im Abspann zu hören ist, kommentiert den Film auf gewisse Weise.<sup>64</sup> Durch den akustischen Wechsel werden verschiedene Einstellungen für kurze Zeit miteinander verbunden, wodurch eine neue Einheit der Bilder entsteht, bis das Lied mit einem abrupten Ende, mit

63 Zum Begriff des Virtuellen bei Deleuze siehe G. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, S. 95ff. Zur Schrift im Film als Bestandteil des Bildes vgl. ebd., S. 289.

64 »Mundo embolado« kann mit »Komplizierte Welt« oder »Schwierige Welt« übersetzt werden. Im Text geht es grob gesagt um eine Beschreibung der Welt und ihrer Lebewesen zwischen Himmel und Erde, wie z. B. Ameisen, und um den Unterschied zwischen barfüßigem Gehen und dem Laufen mit Schuhen. Zur kommentierenden Funktion von Musik bei Beto Brant siehe die Analyse von INVASOR in M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder (= Serie moderner Film, Bd. 7)*, S. 88-114.

einem Schnitt in eine andere Szene stoppt. Diese von den Bildern getrennte, extradiegetische Musik ist eine Vorwegnahme des Bild-Ton-Verhältnisses in Galas Video, das unter anderem als ein experimentelles Musikvideo beschrieben werden kann.

## 8.10 Die Liebe nach Gala

In der letzten Einstellung vor Galas Video ist in Großaufnahme das erwartungsvolle, von einem Bildschirm beleuchtete Gesicht von Felix zu sehen. Anhand des Klickens einer Computermaus ist zu erahnen, dass Gala ihm das finale Video auf einem Rechner zeigt, an dem sie zuvor schon beim Schneiden des Materials saß. Es folgt der bereits erwähnte Titel: O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO (Abb. 35). Welche Funktion nimmt nun dieses Video ein, das als Höhepunkt wie Epilog diesen vielschichtigen Wohnungsfilm beendet, aber konzeptuell zugleich außerhalb des begrenzten Kamerakosmos steht? Die zehnmünütige, experimentelle Montage, die im Anschluss an den beliebigen, affektiven Raum des Apartments und seine *Verachtung* folgt, kann im Rahmen der Bilder der Enge, und im Anschluss an Becketts FILM, als eine zeitgenössische Reflexion über einen ästhetischen Ausweg aus einer filmischen, medialen Abgeschlossenheit verstanden werden. O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG läuft in seiner fragmentarischen Anordnung auf dieses Video als filmisches Ereignis zu, ist zugleich dessen Making-of. Das Video ist die Konsequenz des Films, zugleich steht es mit dem eigenen Titel auch außerhalb der vorherigen Bilder. Der Film wird in ihm auf bestimmte Weise kondensiert, verdichtet, aber es sind zudem überwiegend neue Bilder zu sehen, deren Produktion zuvor nicht gezeigt wurde. Es sind mindestens vier narrative, ästhetische Elemente, die den Film konzeptuell schließen, ihn zudem aber auch zu etwas Neuem hin öffnen.

Erstens kann das Video als ein medialer Ausweg aus der Abgeschlossenheit der Wohnung verstanden werden. Über diesen Ausweg der videografischen Bilder gelangen der Film und die Wahrnehmung in eine andere Sphäre, die kein reines Bewegungsbild zeigt,<sup>65</sup> die jedoch eine experimentelle Wirklichkeit jenseits der affektiven Begrenztheit eröffnet. Dieses Außen ist zunächst die Stadt, die anfangs aus einer schrägen Froschperspektive gezeigt wird, wenn Gala in einem Auto durch Straßen fährt, durch das Fenster filmt und Gebäude vorbeiziehen. Aus nah gefilmten Stromleitungen formen sich daraufhin Nervenbahnen, aufleuchtende Synapsen, die in eine Art Urknall und einen Flug durch ein nebulöses Weltall übergehen. Diese galaktische Fahrt erreicht Satellitenbilder der Erde. Es folgt ein Zoom auf Brasilien, São Paulo, bis auf ein Bauwerk, bei dem es sich offensichtlich um den Komplex mit Galas Wohnung handelt. Später sind weitere Bilder einer urbanen Landschaft zu sehen sowie Felix, der mit einer Tiermaske durch planimetrische Aufnahmen eines städtischen Raums läuft.<sup>66</sup> Zweitens wird

65 Vgl. hierzu die Analyse von Becketts FILM und den ozeanischen Raum nach der Auslöschung der Bildtypen, durch welche Beckett, laut Deleuze, eine gewisse Tendenz des Experimentalfilms ermöglicht. Vgl. G. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, S. 99.

66 Zu den planimetrischen Bildern siehe die Analyse von O CHEIRO DO RALO.

eine sprunghafte Evolution erzählt. In dieser wird zum einen das Kleine, die Nervenbahnen, mit dem Großen, dem Kosmos, zusammengebracht. Zum anderen handelt es sich um eine metaphorische, künstlerische Schöpfungsgeschichte, in der eine doppelte Geburt und Entstehung inszeniert wird. Diese beginnt mit nahen, schwarz-weißen Aufnahmen von Felix' Haut. Er liegt nackt auf dem Boden und erhebt sich, um eine Entwicklung zu durchlaufen. In dieser schreitet er in mehreren Einstellungen jeweils von links nach rechts durch flächige Bilder. Zunächst ist er nackt und trägt allein eine Karmelmaske. Dann kleidet ihn ein einzelner Schuh, in der nächsten Einstellung kommen Boxershorts hinzu, Socken, Hemd, Hose, Hosenträger, Hut. In Unterwasseraufnahmen wird sein Körper in nahen Einstellungen wieder entkleidet, bis er nackt mit geschlossenen Augen durch Wasser und Luftblasen treibt. Diese liquiden Bilder werden in Galas fragmentarisches Spiegelbild überblendet, in die zuvor beschriebene Szene, in der sie sich in den Bruchstücken eines Spiegels beobachtet. Es scheint um eine Metamorphose zwischen Mann und Frau zu gehen. In einer Art künstlerischem Ritual ist zunächst Felix zu sehen, der die Maske trägt und seinen Körper mit roter Farbe übergießt, woraufhin in Überblendungen Gala mit derselben Maske erscheint und ihren Körper mit weißer Farbe benässt, bevor sie ihr Gesicht entblößt. Mit dieser künstlerischen Evolution und Geburt geht ein dritter Punkt einher, der die Visualisierung von Übertragungsprozessen betrifft. Diese Übertragungen geschehen in der Montage zunächst visuell zwischen den Kabelsträngen auf der Straße, die in die pulsierenden Nervenbahnen übergehen und schließlich den Mikrokosmos mit dem Makrokosmos verbinden; sie passieren in der spiegelnden, farbigen Verwandlung von Felix zu Gala; und sie wird visuell wie akustisch angedeutet, wenn ein schwarz-weiß-rauschendes Bild Antennen auf Hausdächern zeigt und der Ton dazu ebenfalls zischt und klirrt.<sup>67</sup> Die durchgehende Transformation ist zugleich eine visuelle, akustische, mediale wie inszenatorische; es ist ein Übergang zwischen Wahrnehmungsweisen und unterschiedlichen Perspektiven, vom farbigen Videobild zu schwarz-weißen Aufnahmen; digitales *stock footage* (die Nerven und Synapsen), Satellitenbilder (vermutlich Google Maps) und stark durch Filter verfremdete Bilder; schließlich nahe Aufnahmen aus dem bereits zuvor gezeigten Theaterstück, in denen auch die anderen Schauspieler zu sehen sind. Und viertens führen all der Wandel, die Verwandlung, die Übertragung und Transformation letztlich nach Galas Geburt wieder zu Felix, der in einer sehr nahen Einstellung zum ersten Mal direkt in die Kamera schaut, sich dieser mit einem intensiven Blick nähert und in einem singenden Tonfall die Frage stellt: »Wieso schaust du mich mit diesen Augen des Wahnsinns an?«,<sup>68</sup> woraufhin nach einem harten Schnitt eine letzte Texttafel eingeblendet wird: »Für Felix, mit Liebe, Gala«.

67 Die Übergänge der einzelnen musikalischen und akustischen Bestandteile, die zwischen improvisierter, experimenteller oder atmosphärischer Musik, zwischen Instrumenten, Gesang, Geräuschcollagen oder *Noise* wechseln, hätten eine ausführlichere Betrachtung verdient, auf die ich hier jedoch zugunsten der visuellen Transformationen nicht weiter eingehen kann.

68 Übersetzung M. S.: »Por que você me olha com esses olhos de loucura?« Hierbei handelt es sich um eine Zeile aus dem ruhigeren Sambastück »Preconceito« (Vorurteil, 1952), eine Komposition von Fernando Lobo und Antônio Maria für die Sängerin Nora Ney.

## 8.11 Abspann

Beto Brants affektive, ästhetische Transformationen zwischen unterschiedlichen medialen Zusammenhängen und Formaten zielen am Ende auf zwei wesentliche Fluchtpunkte ab. Zunächst entsteht im Aufeinandertreffen des Überwachungsdispositivs mit der experimentellen Anordnung des künstlerisch-erotischen Werks ein Ausweg aus der Abgeschlossenheit der Wohnung hin zu einer experimentellen Videosphäre, die einem anderen Bilduniversum angehört als die filmische Wirklichkeit zuvor. Die Schöpfungsgeschichte, in der Gala als das Spiegelbild von Felix erwächst, führt schließlich auch zu einer Bewusstwerdung, wenn Felix erstmalig in die Kamera schaut und den Beobachter, also Gala wie den Zuschauer adressiert. Das Schicksal von Gala und Felix wird demnach in einen größeren, kosmischen Zusammenhang gestellt. Für Brant führt der Weg aus dem Überwachungsdispositiv jedoch nicht schlicht in eine abstrakte, nicht zentrierte Wahrnehmung, welche der menschlichen Wahrnehmung vorausgeht oder diese übersteigt. Brant hat mit *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* vielmehr ein visuelles System errichtet, das in seiner Konzeption wie eine dialektische Formel anmutet. Denn nach Film und Video fügt er den Bildern einen weiteren, einen dritten Teil hinzu, der fast zu beiläufig erscheint, als dass er beschrieben werden müsste. Es handelt sich hierbei um die Credit-Sequenz, in welcher die Namen der Beteiligten eingeblendet werden. Die dabei im Hintergrund gezeigten Szenen haben den Charakter von zuvor nicht gezeigten Outtakes: Gala und Felix bemalen ihre nackten Oberkörper mit einem schwarzen Stift; dann ist Gala in einem am Boden liegenden Spiegel zu sehen, auf welchem sie Erde verteilt und auf dem sie mithilfe der Masken, die über ihr an der Decke hängen, Tierkörper formt; daraufhin folgen während der Dreharbeiten entstandene fotografische Schnappschüsse der beiden, die in Stop-Motion-Manier schnell aneinandermontiert werden.

Wichtigster Abschnitt dieses Abspanns ist jedoch die abschließende Einstellung, in der Gala die Kamera in ihren ausgestreckten Händen hält und diese auf ihr Gesicht richtet. Sie filmt sich selbst in einer nahen Einstellung und läuft dabei in einem *long take* und in Zeitraffer durch die Wohnung. Felix läuft dicht hinter ihr, umarmt sie, legt sein Gesicht auf ihre Schulter und schaut ebenfalls beständig in die Kamera (Abb. 36). Zum ersten Mal werden im Hintergrund die Architektur der Wohnung und die Übergänge zwischen den Zimmern sichtbar. An der Decke sind dabei die Kameras des Überwachungsdispositivs zu sehen. Mit dieser letzten Bildkomposition setzt Brant einen interessanten Schlusspunkt, der sich eindeutig von den Überwachungsbildern und dem experimentellen Video unterscheidet und der zugleich wie eine Art ästhetische Synthese erscheint. Es ist ein ungewöhnliches Selbstporträt der beiden, eine bewegte Großaufnahme, ein Affektbild, das sich von den vorherigen deutlich abhebt. Es dokumentiert nicht nur die Gesichter, sondern platziert diese in einem eigenartigen Rahmen. Dieser hat einerseits einen selbstermächtigenden Charakter, da es gewissermaßen *en passant* das vorherige dominante Dispositiv des Films offenbart, andererseits weisen die Arme von Gala, welche die Kamera führen, ebenso auf die Konstruiertheit dieses Bildes hin, in welchem die Körper beständig im Zentrum des Bildes bleiben, während sich der Raum um sie herumbewegt. Aus dem beliebigen Affektraum wird hier gewissermaßen ein bestimmter Affektraum, in dem sich das Apartment um die beiden Protagonisten

zu drehen beginnt beziehungsweise Gala mit ihrer Bewegung erstmals einen anderen und zusammenhängenden Blick auf diese Wohnung ermöglicht. In diesem Bild ist es nicht der Raum, der die Bewegungen der Körper eingrenzt, sondern die Körper bringen durch ihre Bewegungen diesen Raum hervor. Das letzte Bild dieser Liebenden ist das einer Selbstermächtigung, ein raumschaffendes Affektbild in dem die Filmemacherin die Kontrolle übernimmt, ein eigenes Dispositiv errichtet und sich als Beobachtende für den Zuschauer in das Zentrum des Bildes rückt. Die Komposition und der Gestus dieses Porträts weisen mit den Blicken in die Kamera mehr als große Ähnlichkeiten mit den Selfie-Fotografien sozialer Medien auf – und sicherlich heute noch mehr als im Jahr 2010. Das filmische Selfie von O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG kann als eine vorahnende Reflexion über die zukünftige dominante Rolle der Selbstdarstellung in den medialen Sphären des Internets und der mobilen Medien gesehen werden; als ein ästhetischer Übergang und Dispositivwechsel, durch welchen Liebende und ihre »gestischen Bilder« in neue Beobachtungszusammenhänge gestellt werden, die immer auch zugleich als Darbietung einer kommunikativen Handlung verstanden werden müssen.<sup>69</sup> Am Ende der Bilder der Enge dieses Films steht somit ein Affektbild, das durch die Beobachtung des Überwachungsdispositivs und durch die experimentelle Videoarbeit hindurchgegangen ist. Es ist das deiktische Bild einer performativen Selbstbeobachtung wie zugleich deren Zurschaustellung. Durch die Bewegung von Galas Körper, der wie ein wackeliges Schwebestativ funktioniert, wird der Umraum dynamisiert und der *hors-champ* des Apartments auf eine andere Weise nach außen hin geöffnet. In seiner bewegten Rahmung und armlangen Komposition entfaltet dieses Bild eine zentrifugale Kraft. Es zeigt ein beständig staunendes, selbstbewusstes Affektbild, das den Wunsch vermittelt, durch die egozentrische Selbstinszenierung auch Beobachter außerhalb der eigenen Wahrnehmung und Wände, außerhalb der filmischen Bilder zu erreichen.

---

69 Zum Selfie als »gestisches Bild« siehe Paul Frosh: »The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/ENF7r2>; zum wesentlichen Merkmal der Armlänge siehe Jerry Saltz: »Art at Arm's Length: A History of the Selfie«, *Vulture*, 26. Januar 2014, <http://goo.gl/tH9f5N>; siehe weiterführend zum selbstermächtigenden Potenzial von Selfies in den Favelas Brasiliens David Nemer/Guo Freeman: »Empowering the Marginalized: Rethinking Selfies in the Slums of Brazil«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/Qgz09s>; siehe auch Julia Eckel/Jens Ruchatz/Sabine Wirth (Hg.): *Exploring the Selfie – Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Cham: Palgrave Macmillan/Springer International Publishing 2018. Für diese Referenzen bin ich Julia Eckel dankbar.

*Abb. 25: Felix performt in O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG (2010) nackt für Galas Video.*



*Abb. 26: Das Außen der Wohnung ist durch wenige Fensterbilder nur zu erahnen.*



Abb. 27: Die Beziehung von Gala und Felix ist auch in scheinbar intimen Momenten schwer zu deuten.



Abb. 28: Die Körper von Gala und Felix werden stellenweise zur Schreibfläche für Fragmente ihrer Dialoge.



*Abb. 29: Wiederholt blickt Gala direkt in die Kamera.*



*Abb. 30: Für ihr Video wirft Gala einen Spiegel auf den Boden...*



*Abb. 31: ...das Spiegelbild ist später in ihrem Video am Ende des Films zu sehen.*



*Abb. 32: Über den Badezimmerspiegel lächelt Gala direkt in eine Kamera des Überwachungsdispositivs.*



*Abb. 33: Gala lauscht erstaunt, während Felix seinen Unmut über ihre vermeintliche Verachtung äußert.*



*Abb. 34: In versöhnlicher Intimität und Nähe verschwindet das Apartment.*



Abb. 35: Am Ende wird Galas Video durch den Titel *O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO* als eigenständiger Film markiert.



Abb. 36: In der finalen Plansequenz in Selfie-Ästhetik wird erstmals der Aufbau der Wohnung nachvollziehbar.



## 9. O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS (2012, Kleber Mendonça Filho)

---

»Das Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung – verdient in der Tat eine gesonderte Betrachtung. Es ist vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfasst dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt.«<sup>1</sup>

*Sigmund Freud*

Der Titel dieses Films kann nur als ein deutlicher Hinweis verstanden werden, worauf der Zuschauer hier in besonderer Weise achten sollte: auf den SOM AO REDOR, das heißt auf den ›Sound ringsherum‹ beziehungsweise auf die ›benachbarten‹ Geräusche oder Töne, wie es die englische Benennung mit NEIGHBORING SOUNDS übersetzt. Die umgreifenden Klänge sind ästhetische Protagonisten in Kleber Mendonça Filhos Spielfilmdebüt. Mit dem klingenden Außenraum geht das Verhältnis zu Innenräumen einher, in denen diese auditiven Ereignisse wahrgenommen werden können. Diese umfassende wie invasive akustische, aber zugleich visuelle räumliche Relation steht im Mittelpunkt von O SOM AO REDOR. Das grundlegende Drama dieses Films ist eines, das sich unter besonderen architektonischen Begebenheiten ereignet: einerseits in der konkreten Lebenswelt einer einzelnen Straße in einem Wohnviertel der Stadt Recife, andererseits zwischen den akustischen und visuellen Zonen des Films, in denen die Klänge und Geräusche von unklaren Bildern sozialer Ängste und von bedrohlichen Geistern begleitet werden. In Mendonça Filhos Heimatporträt verdichten sich gesellschaftliche, ökonomische, mediale und affektive Eigenheiten eines spezifisch brasilianischen Lebenskosmos mit Elementen, die man normalerweise aus dem Horror-Genre kennt. Mit den Sounds dringen nach und nach unklare Alpträume in die abgesicherten privaten Räume ein, aber auch Erscheinungen einer paternalistischen brasilianischen Vergangenheit, auf

---

1 Sigmund Freud: »Das Unheimliche«, in: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 45-85, hier: S. 80.

welcher der momentane Wohlstand und die häusliche Autorität männlicher Machthaber errichtet wurden.

## 9.1 Homestorys

Der Regisseur Kleber Mendonça Filho ist gegenwärtig einer der international viel beachteten brasilianischen Filmemacher. Seine Anerkennung ist jedoch eine weniger auffällige als die von Fernando Meirelles, Walter Salles oder auch José Padilha. Dies liegt zu einem Teil auch an einer unterschiedlichen Wahrnehmung seiner Werke im In- und im Ausland und in einer kontroversen wie politischen Diskussion begründet, die weniger seine Filme als sein bekennendes politisches Auftreten betrifft.

Nachdem er mit dem Dokumentarfilm *CRÍTICO* (BRA 2008) seinen ersten Langfilm produziert hatte, wurde sein fiktionaler Spielfilmeinstand *O SOM AO REDOR* als brasilianischer Kandidat für die Kategorie »Bester fremdsprachiger Film« der 86. Oscar-Verleihung vorgeschlagen, allerdings im Auswahlverfahren von der *Academy* nicht nominiert. Auch sein zweiter Spielfilm *AQUARIUS* (BRA/FRA 2016) lief auf den großen internationalen Festivals, gewann zahlreiche Preise und wurde von den Kritikern der Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* sogar unter die zehn besten Filme des Jahres 2016 gewählt.<sup>2</sup> Als Mendonça Filho und sein Team jedoch in einer national aufgeheizten politischen Lage die internationale Bühne auf dem roten Teppich der Filmfestspiele in Cannes nutzten, um gegen das Amtsenthebungsverfahren der damaligen Präsidentin Dilma Rousseff und gegen den antidemokratischen Staatsstreich zu protestieren, wurde diese Meinungsäußerung von vielen Gegnern der Präsidentin und von den Anhängern konservativer Parteien nicht gut aufgenommen. Dem Regisseur und seinem Team wurde vorgeworfen, dass sie mit dem Film Steuergelder verschwenden, das Land mit ihrer Aktion schlecht repräsentieren und im Grunde nur Urlaub auf Kosten von anderen machen würden.<sup>3</sup> Konkret wurde die größtenteils sehr polemische Kritik und parteiische Geringschätzung von Mendonça Filhos ideologischer Haltung dann jedoch zum einen in einer unverständlichen, in Brasilien sehr seltenen Altersfreigabe ab 18 Jahren aufgrund von explizitem Sex und Drogenkonsum, die nicht nur dem Regisseur als zu harsch und bewusst schädigend erschien und die schließlich nach Protest auf 16 Jahre herabgestuft wurde; und zum anderen wurde *AQUARIUS* durch das offizielle brasilianische Komitee zurückgewiesen, das die Filme für die 89. Oscar-Verleihung vorschlug, was aufgrund des beachtlichen internationalen Erfolgs unmissverständlich als ein politischer und gar zensurierender Akt interpretiert werden musste.<sup>4</sup> Es würde hier zu weit führen, genauer auf die politische Lage während der Entstehung und Veröffentlichung von Mendonça

2 Kevin Jagernauth: »Cahiers du Cinéma's Top 10 films of 2016«, *The Playlist*, 29.11.2016, <http://goo.gl/2vrF2A>

3 Siehe z.B. Anna Marie de la Fuente/Kristopher Tapley: »Oscars: Controversy erupts over Brazilian film ›Aquarius‹«, *Variety*, 26.08.2016, <http://goo.gl/eKUP13>

4 Woraufhin andere, bereits ausgewählte Filmemacherinnen und Regisseure aus Protest und Solidarität ihre Filme aus dem Wettbewerb zurückzogen. Vgl. ebd.

Filhos Filmen und die unsachliche Ablehnung seiner persönlichen Einstellung einzugehen, die wenig mit seinem Werk selbst zu tun hat. O SOM AO REDOR und auch AQUARIUS können jedoch als sorgsame, intelligente, politische Manifestationen verstanden werden, da sie in der Darbietung von spezifischen urbanen, brasilianischen Lebensräumen durch Narration und Ästhetik eindeutig Position beziehen; und dabei handelt es sich um eine, die vor allem den großen Baufirmen des Landes nicht gefallen dürfte, die in den vergangenen Jahren das Panorama vieler brasilianischer Städte rabiät verändert haben.

Seit 1997 ist sich Kleber Mendonça Filho über seine Kurzfilme und die zwei Spielfilme hinweg in wesentlichen Punkten treu geblieben.<sup>5</sup> Im Fokus seiner Erzählungen liegen die Erfahrungen von Einwohnern der Großstädte, das Verhältnis der Bewohner zu den neuen, dominanten, engen Architekturen der großen Baukonzerne, die das gesellschaftliche und affektive Zusammenleben vieler urbaner Räume aus ökonomischen Interessen radikal bestimmen und verändern. Seine Kurzfilme wie ENJAULADO/CAGED IN (BRA 1997), ELETRODOMÉSTICA (BRA 2005) und RECIFE FRIO/COLD TROPICS (BRA 2009) sind narrative wie visuelle Vorarbeiten für die längeren Auseinandersetzungen mit der Wohnsituation einer neuen Mittelschicht in den jungen Vierteln.<sup>6</sup> In ENJAULADO ist es ein Mann aus der Mittelschicht, der – ein wenig wie die Protagonistin in Roman Polańskis REPULSION/EKEL (UK 1965) – zum Gefangenen seiner eigenen Wohnungswelt wird und in einer klaustrophobischen Ästhetik seiner Angst und Paranoia zum Opfer fällt. In ELETRODOMÉSTICA porträtiert Mendonça Filho den gewöhnlichen Alltag einer Hausfrau in ihrer Wohnung, die mit vielerlei elektrischen Geräten und elektronischen Apparaten gefüllt ist. Während sich ihre Tochter und ihr Sohn mit Spielen und Schularbeiten beschäftigen, erledigt sie Hausarbeiten. Die Dame wäscht, saugt, kocht oder raucht heimlich einen Joint. Der erste Höhepunkt des häuslichen Einblicks ist die Ankunft eines neuen Fernsehers, der zweite der Schleudergang der Waschmaschine, während dem sie sich auf das Gerät setzt, um mithilfe der Vibrationen zu masturbieren. Diese kleine maschinelle Affäre taucht auch in O SOM AO REDOR auf, wenn sich die Hausfrau Bia ebenfalls zum Orgasmus schleudert, nachdem sie einen noch größeren Flachbildfernseher geliefert bekommen und ebenfalls den Rauch eines Joints mit dem Staubsauger aufgesaugt hat. Es sind aber viele weitere kurze Einstellungen und kleine Alltagsbeobachtungen aus ELETRODOMÉSTICA, mit denen sich Mendonça Filho in seinem ersten Spielfilm selbst zitiert: symmetrische Bilder der menschenleeren Straße, flache Bilder von gekachelten Mauern, von vergitterten Fenstern oder von Sicherheitszäunen und Mauern mit einbetonierten Glasscherben; es sind kurze Momente, wie ein sich leidenschaftlich küssendes, jugendliches Paar in einem Hinterhof oder ein Junge, dessen Ball auf einer stacheligen Mauer hängen bleibt. O SOM AO REDOR

5 Kleber Mendonça Filho hat keine Regieausbildung, sondern kommt aus dem Bereich der Filmkritik und war u.a. der Verantwortliche für den Kinosektor der *Fundação Joaquim Nabuco*, eine öffentliche Stiftung, die an das Bildungsministerium angeschlossen ist. Vgl. *Wikipedia*: »Kleber Mendonça Filho«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Kleber\\_Mendon%C3%A7a\\_Filho](https://en.wikipedia.org/wiki/Kleber_Mendon%C3%A7a_Filho)

6 Laut des portugiesischen *Wikipedia*-Artikels ist RECIFE FRIO der meist prämierte brasilianische Kurzfilm. Vgl. »Recife Frio«, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Recife\\_Frio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Recife_Frio)

erscheint wie eine umfassende Ausarbeitung dieses geradezu banalen Wohnungskosmos und seiner architektonischen wie technischen Ausstattung, in der die Personen für sich allein bleiben, kaum miteinander kommunizieren, sich mit den Maschinen die Zeit vertreiben und ihre Lust befriedigen. *RECIFE FRIO* ist unter diesen Vorarbeiten die konkreteste Kritik an den städtebaulichen Veränderungen in der Millionenstadt Recife, der Hauptstadt des Bundesstaates Pernambuco im Nordosten Brasiliens. Im Stil einer Mockumentary berichtet der Film von einem plötzlichen, rätselhaften, lokalen Klimawandel, der allein die Temperatur der ansonsten eher tropischen Stadt fallen lässt und für eine dicke Wolkendecke sorgt, während der Rest Brasiliens von diesem Phänomen verschont bleibt. Die eigentliche Kälte betrifft dann jedoch vor allem die Bilder, in denen nicht über das Wetter, sondern über das frostige soziale Klima gesprochen wird. Über den komischen Umweg der unerklärbaren meteorologischen Transformation porträtiert Mendonça Filho eine verregnete, graue Stadt, die durch die unkontrollierten Spekulationsbauten der Immobilienwirtschaft vertikal in die Höhe geschossen ist, wobei sich niemand um den öffentlichen Raum gekümmert hat. Das Ergebnis ist eine hoch abgesicherte, unmenschliche Architektur, geflieste Mauern, mit zahlreichen Schutz- und Überwachungsvorkehrungen, hinter denen sich die Menschen verstecken, während die Straßen leer bleiben oder nur von Autos bevölkert werden. Zentraler Anlaufpunkt dieser chaotischen, planlosen Stadtplanung sind die Einkaufszentren, die Shoppings, in denen die Menschen konsumierend ihre Zeit verbringen. Mendonça Filho dokumentiert somit in seinen fiktionalen Handlungen einer neuen Phase der urbanen Mittelschicht zugleich den speziellen architektonischen Wandel brasilianischer Städte, der mit seinen hohen Gebäuden auch die Kamerabewegungen und Einstellungsgrößen verändert. Es ist mehr als deutlich, was der Regisseur mit den Bildern seiner Wohnungsfilme aufzeigen möchte: es geht ihm um die sozialen Verschlechterungen, welche die ›Vertikalisierung‹ der Städte mit sich bringt. Diese zeigen sich insbesondere visuell und affektiv. Die Bilder des öffentlichen Raums sind von distanzierten Ansichten von Betonwüsten geprägt, durch leere, von Mauern umgebene Straßen, deren leblose Abgeschlossenheit Mendonça Filho mittels bewegungsloser, symmetrischer Aufnahmen verdeutlicht. Die Umfassungen der Gebäude sind flach und monoton, Türen und Fenster sind durch Zäune und Gitter verstellt. Die einzigen offenen, einigermaßen belebten Räume sind Parkplatzebenen und Bereiche, die an Gefängnishöfe erinnern. Die Unmenschlichkeit dieser Bauart sticht durch diese Eindrücke sofort ins Auge. Die Protagonisten seiner Filme sind überwiegend antriebslos, wirken geradezu lethargisch, unbeteiligt, oftmals gelangweilt. Durch die omnipräsenten Vorsichtsmaßnahmen, die das Eindringen von Fremden in die Apartments verhindern sollen, sind die kollektive Angst und eine unklare gesellschaftliche Paranoia in die Architekturen zementiert.

Für Mendonça Filho ist diese filmische, soziale Auseinandersetzung mit Recife ein sehr persönliches Anliegen. Die Straße in der *O SOM AO REDOR* spielt, ist seine eigene, die Rua José Moreira Leal in Setúbal, ein familiäres Quartier im teureren Wohnviertel Boa Viagem, das entlang der Avenida Boa Viagem an der südatlantischen Küste liegt.<sup>7</sup>

7 Siehe das Interview des *Laboratório de Imagem e Som (LIS)* der *Universidade Federal de Pernambuco* mit Kleber Mendonça Filho auf *YouTube*. LIS UFPE: »Recife 16:9 – Setúbal«, veröffentlicht am 14.01.2014, <http://y2u.be/Thxk9-i-AAA>

Neben der Straße ist auch Mendonça Filhos eigene Wohnung im Film zu sehen, da in ihr die Protagonistin Bia mit ihrer Familie lebt. In einem Statement im Presseheft des Films hat sich der Regisseur selbst zur narrativen und ästhetischen Entwicklung der Verfilmung seiner fotogenen Privatsphäre geäußert:

»Most of this film comes from notes on life happening just across the street, or right outside my window, or on the neighbour's roof. The peculiar tensions which make Brazilian society tick are also reflected in the weight and look of local architecture, which is chaotically eclectic. The film has an underlining idea of straight lines and right angles on a widescreen 2.35:1 frame which limits characters and their movements as much as walls, gates, grates and doors do. To allow room for breathing, I opened up the shots generously. This approach to filming architecture both as friend and enemy is present in some of my short films, especially 2005's *Eletrodoméstica*. In this film, one might be able to notice the tropical brightness of cement and concrete sharing screen space with the characters. In 2009's *Cold Tropics* (Recife Frio), a completely different approach was taken (the film is a mockumentary) to address urban planning (or the lack of) in a city that, for all practical purposes, is becoming cold and impersonal. Architecture gone wrong is a nuisance, but extremely photogenic.«<sup>8</sup>

Dieses Bewusstsein und die Sensibilität für die Zusammenhänge zwischen Architektur und Film, zwischen Narration und Form, sind die simple wie kluge Grundlage für Mendonça Filhos filmisches Schaffen. Durch den bedachten, durchdachten Blick auf sein alltägliches Umfeld gelingt es ihm, in einer einzelnen Straße Einstellungen und Bilder zu finden, die gegenwärtig so bezeichnend und charakteristisch sind für eine bestimmte brasilianische Bevölkerung.<sup>9</sup>

## 9.2 Der Klang der Nachbarschaft

Schwarz. Nur Ton. Naturgeräusche. Vögel. Grillen. In der Ferne kräht ein Hahn. Ein Fahrzeug, vermutlich ein größeres, vielleicht mehrere. Ein Bus. Ein LKW. Dann ein tiefer Klang, der diese Geräusche mit einzelnen Schlägen übertönt. Regisseur und Titel werden eingeblendet. Mit den Namen der wichtigsten Darsteller setzt eine Orgel ein. Es folgt das Stück »Cadavres en Série« von Michel Colombier und Serge Gainsbourg. Schwarz-weiße Bilder. Es sind Fotografien zu sehen, die offensichtlich ein ländliches Ambiente des brasilianischen Nordostens des vergangenen Jahrhunderts zeigen: Ein Auto vor einem Tor aus Holzlatten. Eine Familie mit Vater, Mutter, Sohn, Tochter vor weißer Mauer. Im Freien sitzt ein Herr in weißem Anzug einer alten Frau gegenüber und scheint sich wie in einem Interview etwas zu notieren. Eine Mulattin mit karnevaleskem Kopfschmuck. Ein großer Mann inmitten einer Gruppe von weiß gekleideten

8 Kleber Mendonça Filho: »Director Statement«, Homepage des *British Film Institute BFI*, <http://google.com/DygbCc>

9 Kleber Mendonça Filhos jüngster Spielfilm *BACURAU* (BRA/FRA 2019, gemeinsam mit Juliano Dornelles), der u.a. den »Preis der Jury« der 72. Internationalen Filmfestspiele von Cannes 2019 gewann, konnte für diese Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

Landarbeitern (Abb. 37). Eine hügelige Graslandschaft. Ein Landhaus. Dann ein Gebäude, das die Assoziation ›Herrenhaus‹ weckt. Feldarbeiter beim Umpflügen eines Ackers. Viele Gesichter von Mulattinnen, die in die Kamera schauen und dabei Zettel in die Höhe halten. Schnitt. Farbe. Die Musik verstummt. Das dumpfe Schlagen des Basses wird in einer anderen Räumlichkeit fortgeführt. Die Kamera folgt einem Mädchen auf Rollschuhen, das einem fahrradfahrenden Jungen hinterherrollt und sich dann ein Stück von diesem, mit den Händen am Sattel, ziehen lässt. Das Erdgeschoss eines Wohngebäudes, Parkplatzebene mit überwiegend grauen und schwarzen Fahrzeugen. Die Rollschuhe des Mädchens rattern auf dem gefliesten Boden. Durch eine offene Gittertür erreicht es ein Spielfeld, auf welchem, umgeben von Zäunen und Netzen Kinder mit Bällen, Hula-Hoop-Reifen und Dreirad spielen. In den Ecken stehen aufgereiht ihre Kindermädchen in Arbeitskleidung und mit Kinderwägen und beobachten das Spielen. Zum dumpfen Schlagen im Ton, das keiner Quelle zugeordnet werden kann, kommt der Klang einer Schleifmaschine hinzu, dann ein undefinierbares Wabern; Geräusche die ansteigend immer lauter werden. Eine kleine Gruppe von Kindern blickt durch das Drahtgitter und beobachtet über einen Zaun hinweg einen blaugekleideten Arbeiter mit Hörschutz, der an einer Fenstervergitterung schleift. Kurz verstummt das Schleifen, bevor es wieder einsetzt. Das Klopfen rhythmisiert kurz die Schnitte und die Bilder, die nun aus der Vogelperspektive Ansichten von oben zeigen; Blicke von Gebäuden herab und auf Straßen, auf denen mit großen weißen Buchstaben Botschaften aufgemalt wurden: »Ich liebe dich, Livia« (*Te amo, Livia*); »Alles Gute zum Geburtstag, Vicky« (*Feliz aniversário, Vicky*). Ein Zoom von oben herab in einen Hinterhof erfasst zwei Jugendliche, ein Pärchen in Schul-T-Shirts, das sich leidenschaftlich küsst. Dann ein Blick auf eine Straße, umgeben von hohen Gebäuden. Ein Auto fährt an der Kamera vorbei und nähert sich einer Kreuzung. Ein anderer Wagen nimmt dem ersten die Vorfahrt und wird von diesem in der Mitte der Kreuzung erfasst. Es kracht kurz (Abb. 39). Der Unfall beendet mit einem harten Schnitt den Prolog. Dann ist eine Straße aus der gleichen Perspektive zu sehen, allerdings bei Nacht. Stille. Nur das leise Zirpen von Insekten. Ein Hund jault auf. Ein Titel wird eingeblendet: »1. Teil: Wachhunde« (*1ª Parte: Cães de guarda*).

In seinem Verlauf wird der Film noch durch zwei weitere Titel unterteilt: »2. Teil: Nachtwächter« (*2ª Parte: Guardas Noturnos*) und »3. Teil: Leibwächter« (*3ª Parte: Guarda-Costas*). Diese drei Teile oder Akte verraten, welcher grundlegenden Thematik die Handlungen folgen: es geht um Überwachung, Sicherheit, Schutz. Doch es sind weder abgeschlossene narrative Einheiten, noch ordnen sie zwingend den genauen dramatischen Verlauf einer oder mehrerer Geschichten, sondern sie strukturieren lose die Abschnitte der Ereignisse, in dieser einzelnen Straße der Südzone von Recife, in welcher Angehörige der wohlhabenderen Mittelschicht in hohen, gut umzäunten Gebäuden beheimatet sind.

Zunächst wird die Geschichte von Beatriz Linhares, genannt Bia, erzählt, eine Mutter mit Tochter und Sohn und einem schnarchenden Ehemann, der ihr nachts neben einem weiteren akustischen Problem den Schlaf raubt: denn in direkter Nachbarschaft lässt ihr ein beständig bellender und jaulender Wachhund keine Ruhe. Der schlaflose Kampf Bias gegen dieses Tier zieht sich durch den gesamten Film. Zu Beginn gelingt es ihr, mit Schlaftabletten (mit denen sie sich auch selbst betäubt), die sie in einem Stück

Fleisch versteckt, den Hund kurzzeitig ruhigzustellen. Später ist es der hohe pfeifende Ton eines importierten Apparats namens *Bark Free*, der den Hund vertreiben kann, der jedoch auch in den Ohren der Kinder wehtut, bevor die Hausangestellte Francisca ihn in eine 220 Volt-Steckdose steckt, anstelle in den notwendigen Transformator, und das ausländische Gerät somit durchbrennen lässt. Letztlich kauft Bia Feuerwerksböller, die sie in der finalen Szene des Films mit ihren Kindern und ihrem Mann gemeinsam explodieren lässt, wodurch der Hund offensichtlich durch Gegenbeschallung zum Verstummen gebracht werden soll.

Ein zweiter Strang ist die Liebesgeschichte zwischen dem Immobilienmakler João und Sofia. Beide wachen am Morgen nach einer Feier nackt auf dem Wohnzimmersofa in Joãos Apartment auf. Als Sofia nach Hause fahren möchte, stellt sie fest, dass in der Nacht der CD-Player aus ihrem Fiat Uno geklaut wurde. João hat sofort den Verdacht, dass sein Cousin Dinho, der auch in der Straße wohnt und für krumme Dinger bekannt ist, für den Diebstahl verantwortlich sein könnte, auch wenn keiner der möglichen Zeugen – zwei Parkwächter und ein Autopfleger – etwas zu Joãos Vermutung über Dinho sagen möchten; offensichtlich aus Angst vor dem Arbeitsplatzverlust. Als João Dinho in dessen Wohnung zur Rede stellt, reagiert dieser verärgert und streitet alles ab. Beim Verlassen des Gebäudes wird João jedoch vom Pförtner aufgehalten, der ihm mitteilt, dass die Hausangestellte herunterkommen wird, woraufhin diese erscheint und ihm eine Plastiktüte mit einem CD-Player von Dinho überreicht. Als João später bei einem amourösen Wiedersehen Sofia das Gerät präsentiert, stellt diese fest, dass es sich nicht um ihr geklautes, sondern um ein besseres handelt. Sie behält es dennoch. Die angehende Beziehung der beiden verläuft über die drei Episoden hinweg und zwischen den Schicksalen der anderen Protagonisten sprunghaft und undurchsichtig. Obwohl es lange so aussieht, als würden João und Sofia ein Paar werden – da sie über Familie und Hochzeit sprechen, gemeinsam mit Joãos Großvater aufs Land fahren oder durch Sofias Vergangenheit wandern, wenn sie in der Straße ein Gebäude besichtigen, in welchem Sofia vor Jahrzehnten wohnte und das nun abgerissen werden soll –, letztendlich trennen sich die beiden wieder. Wie nebensächlich erwähnt João auf einem Familienfest kurz vor Ende des Films gegenüber seinem Cousin Dinho, dass Sofia aufgrund einer anderen Affäre Schluss gemacht hätte. Was sich genau ereignet hat, bleibt unklar.

Neben diesen fragmentarischen Geschichten sind es jedoch neuartige Nachbarn, welche das Leben der Bewohner dieser Straße beeinflussen. Der Fremde Clodoaldo Pereira dos Anjos taucht auf und stellt sich zunächst João und seinem Onkel Anco als persönlicher Sicherheitsdienst vor. Clodoaldo geht von Haus zu Haus, verteilt Flyer und offeriert den Dienst seiner Truppe von Nachtwächtern, die für einen Betrag von monatlich je 20 Reais den Anwohnern Schutz und Ruhe verschaffen wollen. Zu diesem Service hat sich Clodoaldo nach eigener Recherche selbst berufen. Obligatorisch sei sein Angebot jedoch nicht, auch wenn, so Clodoaldo, bereits die gesamte Straße zur Zahlung dieses Anteils bereit sei. João und sein Onkel Anco sind skeptisch, doch Clodoaldo kennt bereits die Verwandtschaftsverhältnisse des Viertels und weiß, bei wem er vorsprechen muss, um sein Unternehmen absegnen zu lassen: bei Francisco, Ancos Vater beziehungsweise Joãos Großvater. Dieser ist der reiche Immobilienpatriarch der Straße, dem ein Großteil der Gebäude dieser Region von Recife gehört. Francisco ist mit der Nachtwache einverstanden. Da er jedoch die Probleme mit seinem klauen-

den Enkel kennt, befiehlt er Clodoaldo, Dinho in Ruhe zu lassen. Mit Franciscos Segen bauen Clodoaldo und seine zwei Gefährten ein einfaches Gartenzelt auf der Straße auf und beginnen mit der Arbeit (Abb. 42). Gleich in der ersten Nacht missachtet Clodoaldo jedoch das Gebot von Francisco. Er ruft Dinho von einem *orelhão*, von einem Straßentelefon aus anonym an, teilt ihm mit, dass die Straße nun bewacht wird, beleidigt ihn und droht ihm, ihn zu töten. Kurz darauf erscheint Dinho auf der Straße und baut sich vor den drei Männern auf. Da er keine Beweise hat, dass einer von ihnen angerufen hat, hält er ihnen einen Vortrag und teilt ihnen mit, dass die Straße seiner reichen Familie gehöre; dass das hier keine Favela sei, in der man über Telefone derartige Nachrichten übermitteln könne – und dass er sie fertigmachen wird, wenn er herausfindet, dass sie ihn angerufen haben.

Die genaue Arbeitsweise und das umfassende Wissen der privaten Nachtwächter über das Viertel und über die Verhältnisse seiner Bewohner bleiben obskur. In einer Szene wird jedoch angedeutet, dass die kommunikative Vernetzung der Männer über ihr Revier hinausgeht und sie zu Wacheinheiten anderer Straßen Kontakt pflegen: als eines Morgens ein Argentinier nicht mehr den Weg zurück zu seinem Gebäude und zu seiner Party findet, ruft Ronaldo, ein Mitarbeiter von Clodoaldo, über Funk die Kollegen Arthur und Luiz, die sich an den Enden der Straße zu erkennen geben und die dem offensichtlich alkoholisierten Mann helfen können. Auch in anderen Situationen wird klar, dass Clodoaldos Team einen privilegierten Einblick in die Gewohnheiten und Geheimnisse der Anwohner genießt.

Eines Tages teilt Clodoaldo seinen zwei Mitarbeitern mit, dass sein Bruder Claudio aus dem Bundesstaat Paraná anreisen wird und er mit ihm etwas erledigen wolle. Als Claudio in der Straße eintrifft, wird er mit einer Weste ausgestattet und zum Teil der Equipe. Kurz nach Claudios Ankunft bittet der Hausherr Francisco Clodoaldo um ein Gespräch unter vier Augen. Clodoaldo erscheint zu diesem Treffen mit seinem Bruder und Francisco lässt beide in seine Wohnung. Francisco erzählt ihnen, dass er die Nachricht von einem Mord erhalten habe. Reginaldo, ein Mann, der vor Jahren für ihn gearbeitet und für seine Sicherheit gesorgt hat, wurde in Bonito, dem Ort wo er selbst ein Landhaus besitzt, umgebracht. Für Francisco scheint diese Tat kein Zufall, sondern ein Racheakt. Er macht Clodoaldo das Angebot, für seine persönliche Sicherheit zu sorgen. Auf die Nachfrage von Clodoaldo, inwieweit Reginaldos Tod etwas mit ihm zu tun haben könnte, möchte Francisco keine Antwort geben. Claudio teilt Francisco mit, dass sie Reginaldo am letzten Donnerstag aufgesucht hätten – und gesteht somit indirekt die Tat. Er nennt ihm den 27. April 1984, aber Francisco kann sich nicht erinnern. Clodoaldo lässt seine Maske fallen und verrät, dass er sich noch genau an dieses Datum erinnern kann, obwohl er damals erst sechs Jahre alt war. Francisco erkennt in den beiden die Jungen eines gewissen Antônio – Antônio José do Nascimento, wie Clodoaldo vervollständigt – und Everaldo José do Nascimento, der Onkel der beiden, die – man erfährt keine weiteren Details – damals von oder im Auftrag von Francisco ermordet wurden. Alles nur aufgrund eines Zauns, wie Claudio betont. Am Ende dieser Enthüllung bleibt offen, was passieren wird, aber es ist wahrscheinlich, dass Francisco dieses Gespräch nicht überleben wird.

### 9.3 Geschichten des Patriarchats

Am Ende sind Bia und ihre Familie auf einer Terrasse zu sehen. Aufgeregt feuern sie Böller ab, um den lärmenden Hund zum Verstummen zu verbringen beziehungsweise um auf die Ruhestörung mit mehr Lärm zu antworten.<sup>10</sup> Zu jedem Knall der Feuerwerkskörper wird das Bild kurz angehalten, stillgestellt und es werden die Reaktionen der Familienmitglieder und des aufaulenden Hundes gezeigt. Der Erfolg der akustischen Konditionierung des Tieres ist, wenn überhaupt, vermutlich nur ein kurzer. Die verzerrten Gesichter der Gruppe werden dabei kurz durch den Schein der Explosionen erleuchtet, was an fotografisches Blitzlicht erinnert. Diese finalen, filmischen Schnappschüsse spannen einen Bogen zu den schwarz-weißen Fotografien am Anfang des Films. Im letzten Bild schauen Bia, ihr Ehemann und ihre Tochter freudig zusammengezuckt in Richtung der Feuerwerkskörper, während ihr Sohn sich die Ohren zuhält und den Kopf einzieht. Das Bild wird etwas länger angehalten, bevor es in den Abspann ausgeblendet wird. Mit diesen ungewöhnlichen Familienporträts akzentuiert der Film mit jedem Knall den fragmentarischen Charakter dieser Aufnahmen, die für sich allein ebenso wenig über die gesellschaftlichen Zusammenhänge verraten, wie die schwarz-weißen Fotografien zu Beginn etwas über die ökonomischen Umstände und sozialen Konstellationen der Wirklichkeiten einer brasilianischen Zuckerrohrplantage vergangener Jahrhunderte preisgeben können.

Kleber Mendonça Filho fordert für ein Verständnis seines Films kein fundiertes historisches Wissen, wenn er im Prolog in der Fotoserie soziale Umstände einer Zuckerrohrplantage erahnen lässt. Mit diesen Bildern ruft er jedoch eine der wichtigsten Referenzen der brasilianischen Soziologie auf: das 1933 veröffentlichte *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft (Casa-Grande e Senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal)* von Gilberto de Mello Freyre.<sup>11</sup> In diesem Hauptwerk beschreibt der Soziologe und Anthropologe die Ausformung der brasilianischen Familien und arbeitet die Bedeutung der Relationen zwischen diesen beiden Bauwerken für die soziokulturelle Entwicklung der brasilianischen Gesellschaft heraus. Eine besondere Rolle spielt dabei der Patriarchalismus, dessen hierarchische Struktur, so Freyre, mit der Architektur des Herrenhauses eng verbunden ist und eine spezielle brasilianische, soziale und politische Organisationsweise und Ausprägung erfährt. Alles ist im Besitz eines Mannes, wird von diesem verwaltet und befehligt: Herrenhaus, Sklavenhütte, Ländereien, teils ganze Städte; Sklaven, die Bediensteten, Verwandte, Kinder, Ehefrauen, Geliebte, Geistliche oder Politiker. In dieser Architektur der Inklusion beschreibt Freyre dabei das Sexualleben zwischen Weißen, vor allem Portugiesen, Schwarzen, aus unterschiedlichen afrikanischen Ländern, und der indigenen

10 Der Klang von Böllern ist ein markanter, nahezu historischer in Brasilien. In den Armensiedlungen, den Favelas, werden Feuerwerkskörper als Kommunikationsmittel eingesetzt, mit denen sich Mitglieder lokaler Drogenbanden beispielsweise vor dem Eintreffen der Polizei warnen. In den reicheren Vierteln und den Stadtteilen, wo die Favelas oder der Drogenhandel beseitigt wurden, ist dieser Klang in den letzten Jahren vielerorts verschwunden.

11 Vgl. Gilberto Freyre: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982.

Bevölkerung, sowie ihre daraus resultierende Vermischung, als einen positiven Aspekt der Entwicklung der brasilianischen Kultur.<sup>12</sup>

Die schwarz-weiße Einführung in den Film kann somit als ein historisches Fundament verstanden werden, auf dem diese Straße, ihre Geschichten und Bilder erbaut wurden. Die einzelnen Handlungsstränge der verschiedenen Charaktere, von Frauen, Kindern und Männern, sind in einem gesellschaftlichen Geflecht miteinander verbunden, das zwar in der modernen Architektur wie ein normales Netzwerk aus Arbeitgebern und Angestellten wirkt, in dem es jedoch weiterhin vor allem weiße Herren und dunkelhäutige Bedienstete gibt. Der Film erzählt von einem Nachkommen der Alleinherrscher, einem Großgrundbesitzer, dem Patriarchen Francisco, dem die Straße und viele Immobilien gehören und der, zumindest gefühlt, auch die Bewohner der Gebäude besitzt. Der Wachmann Clodoaldo benötigt seinen Segen, um in seinem Revier als Wachmann zu arbeiten. Francisco ist altmodisch. Seine Wohnung und die Straße bedeuten ihm jedoch nicht so viel wie sein Landsitz, eine alte Zuckerrohrplantage, wohin er sich am liebsten mit seinen Familienmitgliedern zurückziehen möchte, die aber alle schon länger nicht mehr dort waren (Abb. 38). Francisco hat in seinem Viertel das Sagen und beschützt seine Verwandtschaft, auch wenn er weiß, dass diese Straftaten begehen, wie sein Enkel Dinho, der offensichtlich öfter Autos aufbricht, um CD-Player zu klauen. Trotz einer gewissen hierarchischen Strenge wird Francisco auch als ein gütiger, liebevoller Großvater gezeigt, der sich um seine Familie und seine Untergebenen kümmert. Er scheint seine Rolle als Familienoberhaupt zu genießen, was vor allem auf dem Kindergeburtstag im Hause seines Sohnes Anco zu sehen ist, wenn eine große familiäre Gesellschaft in einem der wenigen harmonischen Momente das Lied »Feliz aniversário«<sup>13</sup> anstimmt und das Geburtstagskind, ein junges Mädchen, besingt: »möge dein Zuhause der Wohnort der Freude sein, die Zuflucht des Glücks.«<sup>14</sup> Die Bauweise des einstöckigen, kleinen und älteren Hauses von João's Onkel Anco ist inmitten der hohen Neubauten und Baustellen ungewöhnlich.<sup>15</sup> Es wird im Kontrast zu den anderen Gebäuden auch durch keine größeren Sicherheitsvorkehrungen geschützt, sondern allein durch eine Klingelanlage mit Kamera. Der niedrige Gartenzaun, der den Vorgarten begrenzt, lädt eher zum Verweilen und zum nachbarschaftlichen Plaudern ein, als dass er Einbrecher abwehren könnte. Ancos Haus wirkt wie ein sentimentales, bewusst ungesichertes Dazwischen, wie ein individuelles, architektonisches Statement zwischen dem damaligen Herrenhaus und dem modernen Herrenhochhaus.

Francisco, Anco, João und Dinho bilden ein einsames viriles Spektrum der Generationen. Über Ehefrauen, Mütter, Tanten oder sonstige Frauen erfährt man nicht viel. Allein in der Geburtstagszene sind einige Frauen zu sehen, deren Zugehörigkeit zur Familie jedoch nicht geklärt wird. Die Männer leben einsam, haben keine Partnerinnen

12 Vgl. ebd., S. 21ff. und S. 253ff. Freyres Ansichten stießen natürlich auch auf Kritik, die jedoch für den Film nicht weiter von Belang ist. Siehe auch Jens Soentgen: »Das Liebesgebot der Rassenmischung«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.10.2000, <http://goo.gl/JoD3hy>

13 Die Geburtstagsrunde singt hier das Lied »Feliz aniversário (Canções de cordialidade)« des brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos mit einem Text von Manuel Bandeira.

14 Übersetzung M. S.: »seja a casa onde mora / a morada da alegria / o refúgio da ventura.«

15 Eigentlich ebenfalls ein sehr neues Gebäude, das jedoch aufgrund der raschen Vertikalisierung eine Ausnahme im Stadtbild darstellt.

und führen keine glücklichen Beziehungen. Ihre dunkelhäutigen Hausangestellten, Angehörige der Unterschicht, wirken in einigen Szenen wie Mitglieder einer ökonomisch bedingten Ersatzfamilie. Der Patriarchalismus ist ein einsamer und die Männer konzentrieren sich eher auf ihre Arbeit, das Immobilienwesen. Anco erzählt João nur flüchtig von einer verflossenen Liebe, die ihm nach vielen Jahren folgenlos bei einer Wohnungsbesichtigung wiederbegegnete. Die Affäre zwischen João und Sofia, die zunächst ernsthafter und intimer zu werden scheint, endet abrupt und emotionslos, ohne dass man etwas über genauere Umstände erfährt. Zwar reden die beiden kurz über Familie und Heirat, doch verlaufen diese Gespräche immer in ökonomischen Fragen nach Lebenszeit – Sofia möchte noch warten – oder über das Geld, das Joãos Familie besitzt.

Die historisch gewachsene Männerherrschaft wird von einer Naturverbundenheit begleitet, die zugleich nostalgisch erscheint. In einer zusammenhangslosen Szene, in welcher Anco sein Haus verlässt, schaut er die Straße hinunter. Im Gegenschnitt ist diese, offensichtlich in einem subjektiven Erinnerungsbild, in einem vergangenen Zustand zu sehen: niedrige Häuser, Erdboden, alte Autos, viele grüne Bäume; dazu verstummen im Ton der Baustellenlärm und das Schleifen einer Maschine wird durch Vogelgezwitscher und das Rauschen der Blätter im Wind ersetzt. Während Clodoaldo erster Nachtwache wird das Oberhaupt Francisco dabei beobachtet, wie er allein im Meer schwimmen geht. Als ihn später Sofia und João in seinem Landhaus besuchen, gehen die drei nach einem Nickerchen in der Hängematte unter einem Wasserfall baden. Diese wenigen Augenblicke in der Natur, im Grünen und im Wasser, stehen im Kontrast zu den Bildern der trostlosen, urbanen Betonwüste. Zwischen den stets durch Mauern begrenzten Bildern wirken sie wie das einzige konkrete Glück, wie die letzten lebendigen Momente für die sich das ökonomische Schaffen und Bauen lohnen.

#### 9.4 Filmische Architekturen

Laut Lúcia Nagib liegt das Geheimnis von *O SOM AO REDOR* in einer einfachen, aber schwer realisierbaren Formel: in der perfekten Integration von Form und Inhalt.<sup>16</sup> Über viele Szenen hinweg wird durch Kadrierungen, Kamerabewegungen oder Montage das Bewusstsein von Mendonça Filho für die ästhetischen Zusammenhänge zwischen Architektur und Film sichtbar. Im Zusammenspiel der architektonischen Grenzen und der Begrenzungen der Bilder inszeniert er eine gegenwärtige Gefangenschaft der Mittelschicht, die nicht nur als ein lokales Problem, sondern als universell für ein globales, zeitgenössisches Bauen verstanden werden kann. In dem paternalistischen Setting organisiert Mendonça Filho all die alltäglichen Geschichten seiner Straße zugleich als filmische Begebenheiten, in denen es stets um Verhältnisse von eigentümlichen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten dieser räumlichen Gestaltung und um spezifische Relationen von Bildern und Tönen geht. Es ist der Verdienst des Regisseurs, dass er die Wirklichkeit seiner Lebenswelt mittels des Films nicht in einer realistischen Ästhetik,

16 Vgl. Lúcia Nagib: »Em «O Som ao Redor», todos temem a própria sombra«, *Folha.com*, São Paulo, 17.02.2013, <http://goo.gl/wjrfYS>

sondern als einen filmischen Kosmos wahrgenommen hat, in dem auch das scheinbar Gewöhnliche immer schon Teil eines Bilduniversums ist.

Lorenz Engell hat diese architektonisch-filmische Verkettung einmal folgendermaßen beschrieben:

»Die Häuser, die wir bewohnen und beleben, schreiben uns innerhalb bestimmter (unscharf gezogener) Grenzen vor, wie wir leben sollen, was wir tun und wie wir es tun sollen. Insofern ist ein einigermaßen komplexes Haus auch nichts anderes als ein Film: Auch der Film gibt uns Anweisungen.«<sup>17</sup>

In diesem Sinne ergründet Mendonça Filho in den Bruchstücken seiner Einblicke in die Leben der Protagonisten vor allem Bedingungen von Wahrnehmungen und Verhaltensweisen, die in diesem Umfeld unter bestimmten Umständen ermöglicht oder erforderlich werden; zugleich formt der Film durch verschiedenartige Perspektiven diese Wirklichkeit des Wohnens auf eine andersartige Weise und leitet uns durch scharfe wie unscharfe, visuelle und akustische Grenzen. Über seine verschiedenen Episoden und Szenen hinweg entwirft *O SOM AO REDOR* durch unterschiedliche Verfahren eine Ästhetik der Enge, die sich allmählich zuspitzt und welche auf die überraschende Invasion in das Haus von Francisco hinführt. Die allmähliche Verengung der Ereignisse passiert dabei auf mindestens vier Ebenen: erstens in der Narration und ihren unterschiedlichen Geschichten; zweiten durch visuelle Mittel, wie konstante Einstellungsverfahren oder Kamerabewegungen; drittens durch die akustischen Ereignisse und Situationen, in denen Klänge und Geräusche von außen durch die Wände dringen; und viertens durch Stilelemente und Referenzen der Spannung und des Schreckens, die aus dem Horrorfilm bekannt sind, die hier jedoch auf eigenwillige Weise zu Bildern führen, die zunächst als ›gespenstisch‹ beschrieben werden können. All diese Punkte sind miteinander verbunden, bedingen sich auf unterschiedliche Weise und berichten vielschichtig von einem eigentümlichen Wahnsinn des brasilianischen Wohnens.

## 9.5 Abwesenheit der Geschichten

Die einzelnen Geschichten, die *O SOM AO REDOR* erzählt, können inhaltlich leicht umrissen werden. Die episodische und durch Kapitel unterteilte Erzählstruktur, in denen sich Schicksale mehrerer Protagonisten überkreuzen, ist für Stadtfilme nicht ungewöhnlich.<sup>18</sup> Es ist jedoch von Anfang an auffällig, dass der Film nur schwer einem bestimmten Genre zugeordnet werden kann. Es sind keine fortlaufenden Spannung- und Handlungsbögen zu erkennen. Erst wenn am Ende in der letzten Szene klar wird, das Clodoaldo und sein Bruder ihr ganzes nächtliches Überwachungsunternehmen aus einem geheimen Grund geplant haben, bemerkt der Zuschauer, dass wir es im Grunde mit einem sonderbaren Rachefilm zu tun haben, in welchem die eigentliche Geschichte

17 Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: The Shining«, in: Ders.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, UVK, Konstanz 2010, S. 253-276, hier: S. 261.

18 Siehe hierzu die Analyse von ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA; vgl. auch Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 307ff.

und Motivation über den gesamten Film hinweg unerzählt blieb. Die Gefahr von außen, gegen welche sich die Anwohner und Francisco schützen wollten, kommt ausgerechnet unter der Maske der Sicherheit und Überwachung in die privaten Wände und revan-chiert sich für ein geheimes Verbrechen aus Franciscos Vergangenheit. Die Abwesenheit von Geschichten sowie das plötzliche Auftauchen von narrativen Koordinaten, die zuvor verdeckt und unsichtbar geblieben sind, sind das wesentliche erzählerische Programm in diesem nachbarschaftlichen Geflecht. Alle Handlungen und Ereignisse sind von Unterbrechungen gekennzeichnet, durch einen fragmentarischen Charakter, durch Lücken und die Abwesenheit von Kohärenz. Dabei ist in vielen Szenen interessant, was der Film alles nicht erzählt. Zuerst ist da der Prolog mit den historischen, schwarz-weißen Bildern zu nennen. Die Fotografien einer herrischen Vergangenheit sind eine vage Referenz, auf welche jedoch nicht weiter Bezug genommen wird. Eine konkrete Vergangenheit ist in der Straße nur noch in Bruchstücken vorhanden. Allein das Landhaus Franciscos und Ancos ebenerdiges Gebäude entstammen einer anderen architektonischen Epoche als die umliegenden Bauwerke. In einem subjektiven Erinnerungsbild Ancos wird diese kurz sichtbar und hörbar. Das Verschwinden der materiellen Spuren eines früheren Lebens wird insbesondere direkt danach thematisiert, wenn João und Sofia ein Haus besuchen, das abgerissen und durch ein 21-stöckiges Hochhaus ersetzt werden soll (Abb. 46). Es ist die Wohnung, in der Sofia offensichtlich ihre Kindheit verbrachte. In den leeren Räumen erinnert sie sich daran, wo das Telefon und ihr Bett standen. An der Decke ihres ehemaligen Zimmers erblickt sie aufgeklebte Sterne, die übermalt wurden und die sie mithilfe von João, der sie hochhebt, berühren möchte; wie eine wertvolle Kostbarkeit, die durch das Anfassen etwas vermitteln könnte.

Daneben gibt es viele kleine Szenen, die einmalig auftauchen und dann wieder verschwinden. Diese kurzen Einsichten wirken wie panoptische Blicke, die an verschiedenen Stellen kurze Fragmente und Augenblicke dieser Straße sichtbar machen, diese jedoch nicht weiterverfolgen. Gleich zu Beginn ist es beispielsweise das Auto, das die verlassene Straße entlangfährt, dem die Vorfahrt genommen wird und das auf einer Kreuzung in einen anderen Wagen kracht. Als Höhepunkt des Prologs wird durch diesen Unfall der unerwartete Zusammenstoß der Männer am Ende des Films vorweggenommen. In einigen dieser vereinzelt Szenen geht es um die Sichtbarmachung von Geheimnissen, teilweise zugleich um privilegierte Perspektiven, die einen voyeuristischen Blick auf einzelne Personen erlauben. Da ist beispielsweise das sich küssende Pärchen im Hinterhof; der einsame Junge mit dem Ball, der unerreichbar über eine Mauer fliegt; das Zimmermädchen von Francisco, das sich in seinem kleinen Mädchenzimmer – dem in Brasilien in vielen Häusern noch vorhandenen *quarto de empregada* – umzieht, um dann überraschenderweise mit dem Wachmann Clodoaldo in einer verlassenen Wohnung, auf welche dieser für den verreisten Besitzer aufpasst, Geschlechtsverkehr zu haben. Dieser Voyeurismus und allgegenwärtige überwachende Blicke spielen auch in der Szene eine Rolle, in der João an einer Mieterversammlung teilnimmt, in der über die Entlassung des Pförtners diskutiert wird, der offenbar wiederholt während seines Dienstes einschlieft, dabei erwischt und unbemerkt gefilmt wurde (Abb. 43); woraufhin wenig später der besagte Wachmann dabei zu sehen ist, wie er über einen Überwachungsmonitor João und Sofia dabei beobachtet, wie sie sich im Aufzug küssen (Abb. 44).

Insbesondere die Wächter, Pfortner und Security-Männer genießen bevorzugte Ein-sichten, die ihnen ein größeres Wissen über die Zusammenhänge der Straße ermöglichen. Bereits bei seiner Ankunft weiß Clodoaldo, dass er bei Francisco vorsprechen muss und ist über die Verwandtschaftsbeziehungen im Bilde. Dieses geheime Mehrwissen und der besondere Blick eines berufsbedingten Beobachtens wird einmal nahezu plakativ vorgeführt, wenn Clodoaldo seinen Kollegen auf einer Kamera ein Überwachungsvideo zeigt, auf dem offenbar zu sehen ist, wie ein Wachmann in einem anderen Teil der Stadt von Einbrechern erschossen wird. Dabei hält er das Gerät mit der Hinterseite in Richtung Filmkamera, sodass nur die drei Männer die scheinbar brutalen Bilder sehen können. Die Gewalt, vor welcher die Bewohner der Straße geschützt werden, ist in den Bildern nicht sichtbar, jedoch stets latent anwesend; und offensichtlich besteht beständig die Gefahr, diese Bedrohung des sicheren, ruhigen Lebens könnte in die visuelle Zone einbrechen.

Durch das fragmentierte Erzählen der episodisch gruppierten Geschichten einzelner Personen kann die Ausdehnung der Straße räumlich nicht wirklich erfasst werden. Ebenso kann nicht genau gesagt werden, wie viel Zeit zwischen den einzelnen Kapiteln, zwischen den Wachhunden, Nachtwächtern und Leibwächtern vergeht; ob alle Angelegenheiten nacheinander oder auch simultan passieren. Dennoch erzeugen alle Szenen durch kontinuierliche Kameraverfahren nach und nach eine klaustrophobische Stimmung, die weniger dramaturgisch als ästhetisch auf einen Höhepunkt zuläuft.

## 9.6 Ausweglose Leere

Hinsichtlich der Darstellung des bruchstückhaften, alltäglichen Familienlebens hat Lúcia Nagib auf ein Vorbild hingewiesen, das von Mendonça Filho unübersehbar aufgerufen wird.<sup>19</sup> Es handelt sich dabei um die Montage zweier Einstellungen, mit der die Geschichte von João und Sofia eingeleitet wird und die ungewöhnlich ist, da ein derartiges Stilmittel ansonsten nicht im Film auftaucht. Zunächst ist ein Panorama mit eng nebeneinander gebauten Hochhäusern zu sehen (Abb. 40). Dieses wird durch einen harten Schnitt mit einem Stilleben verbunden, das deutlich eine gewisse Vanitas vermittelt: auf einem Glastisch stehen dicht beisammen, wie die Gebäude zuvor, leere Bier- und Weinflaschen, einige leere Trinkgläser, ein voller Aschenbecher, im Hintergrund sind zwischen weiteren Flaschen Familienfotos und Bilder aufgereiht, darunter ein METROPOLIS-Filmplakat (Abb. 41). Nagib erinnert dieser Übergang an TÔKYÔ MONOGATARI/DIE REISE NACH TOKIO (JPN 1953) von Yasujirô Ozu, wo Sake-Flaschen auf ebendiese Weise mit einem Tempel gekoppelt werden. Durch diese unbewegten Bilder wird das architektonische, menschenleere Außen mit der inneren Leere der Wohnungen verbunden, das Große mit dem Kleinen. Ozu ist hierbei in mehreren Punkten eine passende Referenz, denn wie Gilles Deleuze bezüglich seiner Filme schrieb:

»Zwischen einem leeren Raum, leeren Landschaften und einem Stilleben im eigentlichen Sinne gibt es sicher viele Ähnlichkeiten, gemeinsame Funktionen und unmerkli-

19 Vgl. L. Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«.

che Übergänge. Aber ein Stilleben ist nicht mit einer Landschaft zu verwechseln. Ein leerer Raum gewinnt seine Bedeutung vor allem aus der Abwesenheit eines möglichen Inhalts, während das Stilleben sich durch die Anwesenheit und Zusammenstellung von Gegenständen definiert die sich in sich selbst hüllen oder zu ihrem eigenen Behältnis werden [...].«<sup>20</sup>

Mendonça Filho geht es mit sichtbarer, ästhetischer Referenz auf Ozu ebenfalls um ein Erkunden des Zusammenhangs zwischen verlassenen Außen- und Innenräumen des Alltäglichen, Gewöhnlichen, in dem das Aktionsbild zurücktritt und durch optische und akustische Situationen ersetzt wird. »Wenn die leeren Räume – gleichgültig, ob Innen- oder Außenräume – rein optische (und akustische) Situationen hervorbringen, dann bilden die Stilleben dazu die Kehrseite, das Korrelat.«<sup>21</sup> Nach Deleuze zeigt sich in den Abwesenheiten der verlassenen Landschaften und den Anwesenheiten der Stilleben ein Unterschied zwischen Leere und Fülle als zwei Aspekte einer Kontemplation, die charakteristisch ist für das japanische und chinesische Denken.<sup>22</sup> In den Stilleben treten bei Ozu, so Deleuze, Zeitbilder hervor, die mit ihrer Dauer eine unveränderliche, unvergängliche Form sichtbar machen.

»Das Stilleben ist die Zeit, denn alles was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht; sie selbst könnte sich nur in einer anderen Zeit verändern – und so fort, bis ins Unendliche. In dem Augenblick, in dem das kinematographische Bild dem Photo am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten von ihm.«<sup>23</sup>

Während Deleuze bemerkt, dass durch das Zurückweichen der Aktion im Alltäglichen, in den Zeitbildern und durch die rein optischen und akustischen Situationen die Sinne in Richtung des Denkens befreit werden,<sup>24</sup> so scheinen in O SOM AO REDOR die Leere der Räume und die Stilleben in eine andere Richtung zu führen. Im brasilianischen Alltag, in dem Vergangenheit und Geschichten zerfallen und verloren gehen, sind es in den Wechseln zwischen der verlassenen Straße und den stillen Wohnungen oft nicht nur Gegenstände, sondern auch Personen, die bewegungslos, manchmal nahezu wie fotografiert, lethargisch oder erschöpft in den Zimmern liegen.<sup>25</sup> In der hervorstechenden Montage zwischen den Hochhäusern und den leeren Flaschen wird neben dem Eindruck einer Verlassenheit und Leere zugleich auch eine umfassende Abgeschlossenheit und Horizontlosigkeit markiert. Das Außen und das Innen weisen bei Mendonça Filho auf eine bestimmte Art keine Aussichten auf, haben keine Reichweite, die zu etwas anderem führen könnte, sondern die Räume sind durchgehend flach, perspektivlos oder aber laufen auf Fluchtpunkte zu, die zu Sackgassen werden.

Diese allseitige Abgeschlossenheit, Flächigkeit und Verengung wird bereits im Prolog mit verschiedenen Techniken aufgezeigt beziehungsweise errichtet: zunächst ist es

20 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 30f.

21 Ebd., S. 31.

22 Vgl. ebd., S. 30f.

23 Ebd., S. 31.

24 Vgl. ebd., S. 32.

25 Zum Begriff der Leere bei Deleuze vgl. auch Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005, S. 103ff.

die Kamerafahrt, die dem Mädchen auf Rollschuhen folgt und an einem Zaun endet; daraufhin wird die Straße mit den persönlichen Botschaften aus der Vogelperspektive gezeigt, im Gegenschnitt zielt ein Blick von unten in Richtung der Hochhäuser und zu möglichen Adressaten der Liebes- und Geburtstagsgrüße; es folgt das jugendliche Pärchen, das mit einem Zoom in der Ecke eines Hinterhofs erspäht wird; abschließend steht die Kamera in der Mitte der Straße, die symmetrisch, mit den hohen Gebäuden auf der linken und rechten Seite, auf einen verbauten Fluchtpunkt zuläuft, dem das Auto entgegenfährt, das durch den Unfall gestoppt wird. In dieser Einführung werden bereits die wichtigsten Stilmittel vorgeführt, welche den kleinen Kosmos der Straße abstecken und durch Kamerafahrt, Zoom und Symmetrie auf ein Zulaufen, auf eine allmähliche Verengung aufmerksam machen. Alle Perspektiven, die nicht in den Himmel zielen, enden stets an Mauern, Beton oder Kacheln. Alle Blicke von außen in die Wohnungen oder aus deren Fenstern hinaus auf die Straße sind fortwährend mit Gittern verstellt. Alle Panoramaaufnahmen aus größeren Fensterfronten hinaus, oder auch mal von einem Hochhaus hinab, sind so weit die Augen reichen durch die umgreifenden Fassaden anderer hoher Bauwerke begrenzt und eingerahmt. Wenn Clodoaldo und sein Bruder am Ende zu Franciscos gehen, dann werden sie in einem symmetrischen Bild regelrecht von den gefliesten Mauern zur Wohnungstür geführt, wodurch sichtbar wird: Francisco sitzt architektonisch wie filmästhetisch in einer Sackgasse (Abb. 50).

Neben dieser Ästhetik der Enge durch Kamera und Montage werden die verlassene Stadt und die stillen Innenräume jedoch, wie bereits erwähnt, von benachbarten Klängen begleitet, die zusammen mit den Bildern eine unheimliche Atmosphäre erzeugen, die über eine bloße räumliche Begrenztheit hinausgeht.

## 9.7 Anti-Horror: Der Schein und Schrecken der Sicherheit

In den Jahren nach 2010 gab es neben *O SOM AO REDOR* mindestens zwei weitere brasilianische Filme, in denen bestimmte architektonische Umstände zu unheimlichen und auch übernatürlichen Erscheinungen führten. Es handelt sich dabei sicherlich um zu wenige Vertreter, als dass man von einer filmischen Welle sprechen könnte, aber diese Filme erzeugten eine leise Ahnung von einer möglichen, spezifisch brasilianischen Genreentwicklung. Als Erstes ist hier *TRABALHAR CANSA/HARD LABOR* (BRA 2011, R: Marco Dutra/Juliana Rojas) zu nennen, in dem sich eine Hausfrau einen langen Wunsch erfüllen und in São Paulo einen kleinen Lebensmittelladen eröffnen möchte. Als jedoch ihr Mann arbeitslos wird, wächst der ökonomische Druck und ihr Vorhaben schlägt in einen Albtraum um. Neben kleinen mysteriösen Spuren, die während des Aufbaus ihres Ladens auftauchen und auf ein Unheil hinweisen – wie blutige Lebensmittel oder verdrecktes Abwasser voller Würmer, das durch den Boden quillt – findet sie schließlich hinter einer Wand das Skelett eines eingemauerten Werwolfs. Auch im Coming-of-Age-Drama *MATE-ME POR FAVOR/KILL ME PLEASE* (BRA/ARG 2015, R: Anita Rocha da Silveira) werden Bürger der Mittelschicht in frisch gebauten Anlagen von dämonischen Mächten heimgesucht. Hier sind es die menschenleeren Zwischenorte des Neubauge-

biets im Viertel Barra da Tijuca im Westen von Rio de Janeiro,<sup>26</sup> die zur blutigen Bühne von rätselhaften Serienmorden werden und für eine Gruppe von jugendlichen Mädchen zum tödlichen Verhängnis.<sup>27</sup>

Die Genrevorbilder dieser Filme, in denen es um ausweglose ökonomische, familiäre und soziale Sorgen und Schrecken geht, sind offensichtlich. Man wird an zahllose Filme des Horror- und *Haunted House*-Genres erinnert; an übernatürliche Erscheinungen wie in Roman Polańskis Mieter-Trilogie;<sup>28</sup> oder im Falle von *MATE-ME POR FAVOR* an amerikanische Coming-of-Age-Horrorstreifen, in denen die jugendliche sexuelle Initiatio mit gewaltsamen Invasionen eines geheimnisvollen Grauens verbunden ist.<sup>29</sup>

Auch in *O SOM AO REDOR* bestimmen augenscheinlich ästhetische Elemente und Referenzen des Horrorfilms die Atmosphäre der Nachbarschaft, ohne dass diese dramaturgisch zu gewaltsamen psychologischen oder brutalen physischen Qualen führen. Mendonça Filho verwendet ästhetische Kennzeichen des Genres auf eine so eigenartige, hintergründige Weise, dass seine grundlegenden Effekte, wie zum Beispiel ein andauernder Spannungsaufbau oder schlagartige Schreckensmomente, nahezu ausbleiben und sehr subtil und unterschwellig verlaufen, sodass man vielmehr von einer Dekonstruktion der genretypischen Verfahren und von einem ›Anti-Horrorfilm‹ sprechen muss. Viele Motive und Merkmale sind anwesend und beschreibbar, ohne dass diese sich zu einer nachvollziehbaren Geschichte im Sinne des Genres verbinden.

Durch die Fotografien zu Beginn und durch die dezenten Bezüge zur brasilianischen und lokalen Vergangenheit entsteht höchstens eine vage Ahnung, dass etwas Ungeklärtes in der Luft liegt, das zu einem Verhängnis werden könnte. In einer Szene, in der João mit einer Mutter und deren Tochter eine leerstehende Wohnung besichtigt, erfährt man, dass sich die Vormieterin aus dem Fenster gestürzt hat. Die Interessentin versucht aufgrund dieser negativen Tatsache eine Mietminderung herauszuschlagen, doch João versichert ihr, dass die Wohnung deshalb nicht verflucht ist und sich nichts an ihrer Qualität ändert. Die für den Horrorfilm typische Gewalt wird, wie im Falle des Überwachungsvideos, das Clodoaldo seinen Kollegen vorführt, beständig im Off der Bilder belassen. Hinsichtlich der Sexualität lässt sich beobachten, dass diese einen invasiven Charakter besitzt, wenn sie über laute Musik und explizite metaphorische Songtexte von der Straße in die Wohnungen eindringt oder auch über das Fernsehen und durch Zeichentrickfilme zu den Kindern gelangt, aber sie wird nie im Sinne des Horrorgenres zu einem Problem.<sup>30</sup>

Dem Zuschauer werden durch die Handlungen keine genauen Hinweise gegeben, in welche dramatische Richtung diese führen könnten. Über die episodische Struktur und die fragmentarischen Einblicke hinweg baut sich kein Suspense auf, wie wir ihn

26 Ein Stadtteil, der im Zuge der Baumaßnahmen für die Fußball-Weltmeisterschaft 2014 und die Olympischen Spiele 2016 durch eine rücksichtslose Stadtplanung gewaltsam verändert wurde.

27 Siehe Dennis Harvey: »Film Review: ›Kill Me Please‹«, *Variety*, 01.04.2016, <http://goo.gl/nWaH5u>

28 Diese besteht aus den Wohnungsfilmen *REPULSION/EKEL* (UK 1965), *ROSEMARY'S BABY/ROSEMARY'S BABY* (USA 1968) und *LE LOCATAIRE/DER MIETER* (FRA 1976).

29 Zur Einführung in das Horrorgenre siehe z.B.: Ursula Vossen (Hg.): *Filmgenres: Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam 2004; Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990; Barry Curtis: *Dark places: the haunted house in film*, London: Reaktion Books 2008.

30 Vgl. L. Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«.

beispielsweise aus den Filmen von Alfred Hitchcock kennen, bei welchem der Zuschauer ein Wissen besitzt, das der Erkenntnis der Figuren voraus ist, sodass er mitfiebert, weil er durch gekonnt verteilte Informationen und Einsichten weiß, dass jederzeit etwas Schlimmes passieren könnte.<sup>31</sup> Auch wird der Zuschauer nicht durch *jump scares* erschreckt, das heißt durch plötzliche Umschnitte, begleitet von bedrohlichen Klängen, durch welche dem Publikum der Schrecken regelrecht ins Gesicht springt; eine für den Horrorfilm fundamentale wie effektive Schnittstrategie. Man kann sagen, dass der Zuschauer während der Geschichten über die Unsicherheiten und das Überwachungsnetzwerk einer Straße selbst grundlegend in Ruhe gelassen wird und vor schockierenden Bildern in Sicherheit ist. Diese Beobachtung ist eigenartig, denn schließlich gibt es dann doch auch Bilder, die offensichtlich den Ängsten und Wahnvorstellungen der Bewohner entstammen, übernatürliche Erscheinungen zeigen und mit Nagib als »Phantasmagorien« bezeichnet werden können.<sup>32</sup>

Zum einen sind das die Szenen mit einem sonderbaren, dunkelhäutigen Jungen, der oberkörperfrei nur mit einer kurzen Hose bekleidet ist. Zum ersten Mal ist er zu sehen, wenn die Hausfrau Bia nachts auf ihrer Dachterrasse einen Joint raucht und der Junge auf allen Vieren über ein gegenüberliegendes Dach klettert. Bia blickt ihm dabei reaktionslos nach als würde sie einen ungefährlichen Geist, aber auf jeden Fall keinen potenziellen Einbrecher sehen. Wenn Clodoaldo und das Hausmädchen Sex haben, huscht der Junge für einen kurzen Moment durch den Gang der Wohnung und hinterlässt den gespenstischen Eindruck eines übernatürlichen Wesens (Abb. 45). Als er später jedoch erneut nachts, diesmal auf der Straße in einem Baum auftaucht, können ihn die beiden Mitarbeiter von Clodoaldo festhalten. Obwohl es sich offensichtlich um den einzigen kriminellen Eindringling des Films handelt, rufen die Männer nicht die Polizei, sondern erteilen ihm lediglich mit einem Faustschlag ins Gesicht eine Lektion, woraufhin der Junge davonrennt. Über diese Szenen hinweg wird somit aus dem rätselhaften Jungen, der anfangs für ein gespenstisches und möglicherweise bedrohliches Wesen gehalten werden kann, eine flüchtige Begegnung, mit der sich die Wachmänner nicht länger beschäftigen. Interessanterweise hat dieser mysteriöse Junge ein reales Vorbild: den sogenannten *menino aranha*, den Spinnenjungen (in Anlehnung an den Superhelden *Spiderman*), der in Recife zu einer Großstadtlegende wurde, da er bereits in jungen Jahren Hochhäuser emporkletterte, um Apartments auszurauben, und der als Filmfigur auf eine bestimmte Epoche einer lokalen Unsicherheit trotz moderner Sicherheitsvorkehrungen rekurriert.<sup>33</sup>

Während sich dieses Phantom in der Wirklichkeit der Straße als real entpuppt, dringen jedoch weitere dunkelhäutige und ärmere Personen in die beschützten Zonen ein, die einer anderen Bildebene entspringen. Kurz nach dem zweiten Auftauchen des Spinnenjungen erwacht die Tochter von Bia aufgrund von lauten Geräuschen in der Nacht.

31 Vgl. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Heyne 1999, S. 61–64. Vgl. auch L. Engell: »Stanley Kubrick: *The Shining*«, S. 261.

32 Vgl. L. Nagib: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«.

33 Die Geschichte dieses Jungen namens Tiago João da Silva, der 2005 im Alter von 18 Jahren vorsätzlich erschossen wurde, hat die Regisseurin Mariana Lacerda in ihrem Kurzfilm *MENINO ARANHA* (BRA 2008) nachgezeichnet.

Sie schaut wortlos aus dem Fenster und sieht wie draußen mehrere dunkle Gestalten über den Zaun klettern. Als sie unaufgeregt durch die Wohnung geht und in das Schlafzimmer der Eltern blickt, bemerkt sie, dass diese mit ihrer Matratze verschwunden sind; und auch ihr Bruder, der kurz zuvor noch neben ihr im Zimmer lag, wurde offenbar von den Eindringlingen mitsamt seinem Bett entführt. Sie registriert, dass sich eine murmelnde, dunkelhäutige Menge bereits im Inneren des Gebäudes versammelt hat – bevor sie erneut erwacht und der Zuschauer mitbekommt, dass alles nur ein Traum war.

In diesen Szenen der Invasion durch anonyme, nicht-weiße Personen wird eine diffuse Angst der Mittelschicht vor den kriminellen Ärmeren bebildert, eine kollektive Unsicherheit, welche die bewachten Zonen trotz der zahlreichen Sicherheitsvorkehrungen bewohnt. Durch den kletternden Jungen und den klauenden Mob wird durch wenige Bilder ein verwirrender Wandel vorgeführt: die erste Erscheinung wird vom möglichen Phantom zur Realität, die zweite von einer scheinbaren Realität zum Traumbild. Der Zuschauer kann sich zunächst also nicht sicher sein, mit was für Wesen er es zu tun hat, bekommt dann jedoch eine klare Auflösung präsentiert.

## 9.8 *Overlook-Apartments*

Schließlich gibt es jedoch ein Bild, das nicht logisch erklärt oder zwingend als Traumbild interpretiert werden kann. Als João und Sofia Francisco auf dem Land besuchen, sind sie am Ende ihres Ausflugs unter einem Wasserfall zu sehen. Zunächst zu dritt, dann nur João, der unter dem rauschenden Strom nach Luft schnappt. Es ertönt ein Schlagen, das bereits zuvor zu hören war und das für das dumpfe Geräusch einer Baustelle gehalten werden kann. Der Wasserfall färbt sich rot als würde João mit Blut überströmt (Abb. 49). Nach dem Schnitt liegt er aufgestützt in seiner Wohnung im Bett. Neben ihm schläft Sofia. Joãos Augen sind geschlossen, dann öffnet er sie und blickt für einen längeren Augenblick direkt in die Kamera. Mit dem Gegenschnitt wird jedoch aufgelöst, dass er nicht den Zuschauer adressiert und entgeistert in ein Außen des Bildes schaut, sondern das Mädchen der Hausangestellten anstarrt, das grinsend ein Schlaflied für Kinder anstimmt.<sup>34</sup> Auch hier könnte man deuten, dass es sich um eine Vermischung von Realität und Traum handelt, doch dieses blutrote Bild ist zu spezifisch, um nur als Visualisierung einer inneren Fantasie ausgelegt zu werden. Für eine derart strömende Blutschwallvision gibt es in der Filmgeschichte eine eindeutige Referenz: der gewaltige Blutstrom, der in Stanley Kubricks *THE SHINING* (UK/USA 1980) aus einem Aufzug quillt und der, so Lorenz Engell, »zu einer Metonymie des gesamten Films« geworden ist.<sup>35</sup>

34 Das Mädchen singt eine Strophe des Volksliedes »Boi da cara preta«: »Boi, boi, boi / Boi da cara preta / Pega essa menina que tem medo de careta.« Übersetzung M. S.: Ochs mit dem schwarzen Gesicht: Ochs, Ochs, Ochs / Ochs mit dem schwarzen Gesicht / Nimm dieses Kind, das Angst vor Grimassen hat.

35 Lorenz Engell: »Stanley Kubrick: *The Shining*«, S. 270.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser überragende Horrorfilm Kubricks ein wichtiges Vorbild für Mendonça Filho gewesen ist. Grundlegend weist *O SOM AO REDOR* mit seinem Wachpersonal in der isolierten Straße thematisch eine Nähe zum Hausmeister Jack auf, der mit seiner Familie in dem verlassenen, von der Welt abgesonderten *Overlook Hotel* überwintert. In der brasilianischen Filmarchitektur lassen sich mit einer ›Kubrick-Brille‹ einige narrative und ästhetische Momente finden, die vermutlich von den Handlungen in den zugeschnitten Bergen inspiriert wurden: die schwarz-weißen Fotos, die eine vergangene Gesellschaft zeigen, die immer noch einen Einfluss auf die Gegenwart ausübt; das Mädchen auf Rollschuhen, das wie der Junge Danny auf seinem Dreirad durch die Gegend fährt, während ihr die Kamera folgt (Abb. 47); auch in der erwähnten Montage zwischen dem verbauten Stadtpanorama und dem Flaschen-Stilleben kann eine Entsprechung gesehen werden, nämlich zum Labyrinth, das sich neben dem Hotel, aber auch in diesem selbst als ein Modell befindet; in einer Szene springt der Ball des allein spielenden Jungen wie von Geisterhand geworfen über eine Mauer, wie der Tennisball, der Danny im Korridor entgegenrollt (Abb. 48); die auf die Straße geschriebenen Nachrichten, die in ihrer Größe nur von einer erhöhten Perspektive aus gelesen werden können, erinnern an Dannys Botschaft *Redrum*, die erst aus der Spiegelperspektive gesehen Sinn ergibt; und ähnlich wie Kubrick verfolgt Mendonça Filho in vielen Bildern, vor allem in denen, welche die verlassene Straße zeigen, einen symmetrischen Bildaufbau, der auf einen Fluchtpunkt zuläuft und einen Eindruck von Abgeschlossenheit bewirkt. So wie das *Overlook Hotel* auf Gewalt, Mord und Grauen erbaut wurde,<sup>36</sup> so wurden Franciscos Wohlstand und sein Bauimperium auch auf mindestens zwei Leichen errichtet.

Lorenz Engell hat in seiner Analyse von *THE SHINING* die Außergewöhnlichkeit dieses Genrebeitrags hervorgehoben: »Es handelt sich hier nicht einfach um einen Horrorfilm, sondern um ein besonderes Exemplar der Gattung, das bis heute, dreißig Jahre später, nicht im Geringsten an Wirkung eingebüßt hat und noch immer am *top end* dieses Genres zu führen ist.«<sup>37</sup> Eine Besonderheit liegt in der kinematografischen Architektur des *Overlook Hotels*, das nicht schlicht ein Ort ist, an dem schreckliche Dinge passieren, sondern das, so Engell, durch die filmischen Mittel, durch Bilder, Blicke, Bewegungen oder Licht, eine Szenografie des Schreckens erschafft, in der die Macht des Schreckens selbst zu einem Ort wird.<sup>38</sup> Das bedeutet, das Hotel ist als Teil eines größeren kinematografischen Netzwerks ein komplexes Gefüge, an dem verschiedene Kräfte zusammentreffen; kein Raum mit starren Grenzen, sondern eine dynamische, handelnde Szenografie, in der immaterielle und irrationale Mächte, Begehren, Ängste, Gewalt, Wissen, Wahn oder Visionen reale Räumlichkeiten übersteigen. Auf gewisse Weise verselbstständigt sich in Kubricks Horror das Hotel, es entfaltet ein Eigenleben und beginnt zu handeln.

36 Ebd., S. 266. Zum einen befand sich hier eine heilige Kultstätte amerikanischer Ureinwohner, die gewaltsam erobert wurde, zum anderen in der Nähe auch der Lagerplatz eines Siedlertrecks, der sogenannten *Donner Party*, die sich einst im Winter vom Schnee eingeschlossen kannibalisch ernähren musste, um zu überleben.

37 Ebd., S. 254.

38 Vgl. ebd., S. 255.

»Die Eigenmacht des Hauses nimmt langsam zu. Danny, Jacks Sohn, fährt mit seinem Dreirad den Flur entlang, immer im Karrée. Nach einiger Zeit – die Kamera folgt Danny auf Kopfhöhe und in konstantem Abstand – wirkt es so, als ob sich das Hotel unter Danny und der Kamera hinweg um sich selbst drehe, wie ein Karussell. Der Effekt verdankt sich dem spektakulären Einsatz der ›Steady-Cam‹, die damals ganz neu war. Sie ermöglicht schienenlose, vollkommen ruhige Kamerafahrten.«<sup>39</sup>

Neben diesen Fahrten wird der Eindruck der Eigenständigkeit, der Autonomie und Abgeschlossenheit des Hotels auch durch den Ton und den symmetrischen Bildaufbau verstärkt.<sup>40</sup> Wichtig dabei ist, dass nicht mehr allein die Protagonisten handeln, sondern dass der Raum des Schreckens sich um sie herumbewegt und sie dem Horror ausliefert, sie zu diesem hinführt. Das *Overlook Hotel* wird dabei selbst durch die Ängste und den Wahn hervorgebracht, durch die es erfüllt wird und welche die Figuren umgeben. Engell betont hierbei, dass nicht die Protagonisten die Quellen ihrer eigenen Visionen sind, dass der Horror also kein psychischer ist, sondern dass die Bilder des Schreckens der handelnden Szenografie entspringen.

»Die stärksten Bilder des Films kommen nicht von innen, sondern von außen, sie umhüllen die Figuren, wie das Meer von Blut, das aus dem Aufzug quillt, wenn die Türen sich öffnen, sind keine wahnhaften Figurenwahrnehmungen mehr, sie haben keine Herkunft innerhalb der Fiktion mehr, sondern sind Produkte der handelnden Szenerie selbst, des Hotels als ›Agentur‹, als zugleich architektonischem und praktikablem, angefüllten physischen Raum, aber auch als mythischem, historischem und psychischem Innen- und zugleich Außenraum, den die Figuren bewohnen und der sie bewegt. Innen und Außen unterscheidbar zu machen, ist eine der Hauptfunktionen des Architektonischen, die hier nach und nach völlig erodiert und in ihr Gegenteil umschlägt. So ergreift nicht nur die Innenwelt der Figuren Besitz vom äußeren Raum und umgekehrt, auch die – vom Haus als Haus eigentlich natürlich gerade ausgeschlossene – Außenwelt dringt in das Haus ein.«<sup>41</sup>

Diese Ununterscheidbarkeiten zwischen Innen und Außen gelten, wie Engell weiterführt, auch für die Zeit, für die Simultanität von Vergangenheitsschichten, die wirkungsvoll in die Gegenwart hineinreichen.<sup>42</sup>

Mit was für einer Macht des Schreckens haben wir es nun aber in *O SOM AO REDOR* zu tun? Was für eine Szenografie entsteht in der Abgeschlossenheit dieser Architektur einer Straße, in der ebenfalls eine gewalttätige Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht, in welche gespenstische Gestalten und Traumbilder eindringen, wie auch die Referenzen an diesen ganz spezifischen Horrorfilm *THE SHINING*? Wie bereits beschrieben, endet zu Beginn die Kamerafahrt, die zunächst dem Mädchen auf Rollschuhen folgt, in einem umzäunten Bereich. Die Architektur dieses Films ist weniger mächtig, dynamisch und handlungsfähig. Die Figuren werden von ihr nicht bewegt und angetrieben, sondern vielmehr eingezäunt, eingeschlossen und stillgestellt. Die unklaren Er-

39 Ebd., S. 264.

40 Ebd.

41 Ebd., S. 265.

42 Ebd.

scheinungen, wie der Spinnenjunge und die matrattenklauende Menge, bringen keine längeren Schrecken oder Probleme mit sich. Ihre Beschaffenheit wird schnell geklärt. Die Geschichten der Protagonisten sind kaum dramatisch, auch wenn sie sehr wahrscheinlich mit einem Mord enden. Die Protagonisten und ihre Leben bleiben oberflächlich, verhaften in einem Status quo, der weder besonders gut noch besonders schlecht ist, sondern das hiesige Sein in eine Atmosphäre der Leere hüllt. Auch neuere Medien, die in jüngeren Horrorfilmen oftmals zu Quellen des Bösen werden,<sup>43</sup> wie das Fernsehen, Handys, Videokameras oder Überwachungsanlagen, entfalten kein schreckliches Potenzial, ihre grausamen Bilder werden nicht gezeigt und sie erzeugen keine Probleme; selbst nicht, wenn sie von Bewohnern ›Besitz ergreifen‹, wie beispielsweise im Falle des seltsamen Gesprächs zwischen zwei Mädchen, zwischen dem Geburtstagskind und einer Freundin, die mit künstlichen Stimmen offensichtlich den Dialog einer Telenovela nachsprechen; eine Szene, die ebenfalls als eine vage Anspielung auf *THE SHINING* und auf Dannys absonderliche Dialoge mit Tony, dem kleinen Mann, der in seinem Mund wohnt, gedeutet werden kann.

Während Stanley Kubrick in seinem herausragenden Horrorfilm durch eine Hervorbringung neuartiger schockierender Bilder, durch konzeptuell durchdachte Bewegungen und Lichtführungen, eine einzigartige Szenografie des Schreckens erschaffen hat, so liegt das Talent von Kleber Mendonça Filho in einer dezenten, klugen Integration von Kubricks ästhetischen Mitteln, durch welche er dessen filmische Architektur geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Durch den Bezug auf diese filmgeschichtlich berühmten Bilder, die nicht das Produkt dieses brasilianischen, filmischen Schauplatzes sind, sondern aus einem anderen kinematografischen Außen kommen und sich mit diesem vermischen, wird die Nachbarschaft in *O SOM AO REDOR* in einer umgreifenden Bewegungslosigkeit zu einer ohnmächtigen Szenografie des Stillstands, in der nicht erschütternde, erschreckende Geschehnisse den Zuschauer fesseln, sondern der Horror gewissermaßen darin besteht, dass er ausbleibt.

## 9.9 Der Klang des Kinos

Bei all diesen Überlegungen wurde nun ein Aspekt vernachlässigt, dessen Wichtigkeit ich zu Beginn dieses Textes betont habe und der auch im Horrorfilm einen entscheidenden Einfluss auf die Wirkung der Bilder hat – und das ist natürlich der Sound, der die Nachbarschaft auf verschiedenartige Weise erfüllt. Ich habe bereits einige Szenen erwähnt, in denen Klänge unterschiedlicher Quellen auftauchen, die mal sichtbar sind, mal unsichtbar bleiben; akustische Ereignisse, die in verschiedenartige Beziehungen zum Sichtbaren und zu einem Außen der Bilder treten. Neben den gewöhnlichen Klängen sollen hierbei vor allem diese interessieren, die mit den ›benachbarten‹ gemeint sein könnten.

Erstens wären das die natürlichen Geräusche, die gleich zu Beginn das Schwarz umgeben, bevor die schwarz-weißen Bilder erscheinen. Die Klänge der Natur umfas-

43 Wie beispielsweise in *THE RING/RING* (USA/JPN 2002, R. Gore Verbinski), in dem es kein Entrinnen vor dem Grauen einer VHS-Kassette gibt. Vgl. ebd., S. 260.

sen die Fotos und die ländliche Straße. Die Laute der Tiere und das Rauschen der Blätter sind um Franciscos Landsitz herum zu hören, sie dringen aber auch in die Bilder und in subjektive Wahrnehmungen ein, wenn Anco vor seinem flachen Haus die Straße in einem früheren Zustand sieht und dazu der Ton anschwillt. Auch die Wellen des Meeres und das Rauschen des Wasserfalls sind Teil dieser natürlichen Soundkulisse, die in der Montage mit den Fotografien und in Ancos Vision einen historischen Charakter besitzt, offensichtlich an das damalige Leben erinnert und somit zugleich ahistorisch, unverändert, beständig wirkt, wie ein gleichbleibender akustischer Hintergrund, auf dem die Straße erbaut wurde, der durch sie verdrängt und in ein Außen verschoben wurde; in eines, das auch zu einem nostalgischen Ort geworden ist. Diese Geräusche der Natur werden in der modernen Architektur durch eine Disharmonie der elektronischen Apparate übertönt, welche die gesamte Straße durchzieht, aus einzelnen Zimmern schallt oder diese infiltriert. Es sind überwiegend keine angenehmen Töne, meistens sind sie zu laut, sodass die Bewohner durch sie belästigt werden und Gegenmaßnahmen erforderlich werden. Die Hausfrau Bia bekämpft über den gesamten Film hinweg das Jaulen und Bellen eines Wachhundes, der auch mit hochfrequenten Geräten nicht beruhigt werden kann. Ihre kontinuierliche Strategie ist die musikalische Gegenbeschallung, der Versuch, den Lärm mit mehr Lärm zu überbieten. Kurzzeitig können laute Musik oder Fernsehapparate die Klänge von Haushaltsgeräten oder des Hundes übertrumpfen, aber sie sorgen für eine beständige akustische Anspannung. In den subjektiven Visionen von Anco, von João unter dem Wasserfall oder auch von Bias Tochter ist auffällig, dass die Geräusche stets langsam anschwellen, lauter werden und dann abrupt abbrechen. Dies ist auch bei anderen hörbaren Ereignissen der Fall, die anderen Quellen und Zonen entstammen. Wenn das Mädchen anfangs auf seinen Rollschuhen auf den umzäunten Sportplatz rollt, sind mit zunehmender Lautstärke Baustellenlärm, ein dumpfes Schlagen und schließlich das kreischende Schleifen zu hören. Dieser Krach ist als ein Rauschen des modernen Viertels, das beständig ausgebaut wird, über den Film hinweg in verschiedenen Szenen präsent. An manchen Stellen, beispielsweise am Ende der anfänglichen Fahrt und bei den vereinzelt Zooms, wird dieses Gedröhne immer lauter und vermischt sich teils auch mit beunruhigenden, wabernden Klängen, die nicht von Werkzeugen oder Baumaschinen stammen, sondern an effektvolle Geräusche aus Horrorfilmen erinnern, wenn durch alternierende Sounds aus dem Off eine bevorstehende Bedrohung suggeriert wird. Dieser künstliche Klang ist beispielsweise zu hören, wenn Bia den Spinnenjungen über die Dächer klettern sieht oder Clodoaldos Bruder Claudio eintrifft und die Nachtwächter begrüßt. Die im Horrorfilm traditionell übernatürlichen und grausamen Bedrohungen bleiben nach diesen synthetischen Tönen allerdings aus. Der Schrecken und die Gewalt werden nicht sichtbar, so wie am Ende die sehr wahrscheinliche, brutale Tat durch die Wachmänner nicht gezeigt wird, sondern jäh abbricht. Die wiederholten, rhythmisierten und auf die Bilder geschnittenen Klänge der umgreifenden Bauarbeiten, wie beispielsweise das dumpfe Schlagen, entwickeln ein Eigenleben, das auf eine potenzielle, übernatürliche Gefahr hinweist, die allgegenwärtig scheint, aber letztlich ausbleibt – und dann als eine wirkliche, menschliche Bedrohung eintritt, mit der man nicht gerechnet hat. Zusammen mit dem geheimnisvollen, extradiegetischen Wabern haben diese ansteigenden, komponierten Baustellentöne keine Quellen in den Bildern, sondern entstammen vielmehr einer akustischen

Zwischenzone, zwischen On und Off, zwischen der Wirklichkeit der Bilder und einem anderen filmischen Ort.

Michel Chion hat die filmischen Klänge, die keiner Quelle im Bild zugeordnet werden können und daher eine mächtige, umfassende, allgegenwärtige Qualität besitzen, als »akusmatisch« bezeichnet.<sup>44</sup> Chion zufolge kann Ton im Film drei Zonen zugeordnet werden.<sup>45</sup> Da wäre, erstens, der On-Ton (»in«), der von einer im Bild sichtbaren Quelle ausgeht. Zweitens die Klänge aus dem *hors-champ*, aus der filmischen Zone, die außerhalb des sichtbaren Bildfeldes liegen, also solche Töne, deren Ursprung jederzeit durch Kamerabewegungen oder durch Schnitte sichtbar werden könnte. Und drittens können Stimmen oder Geräusche aus dem Off kommen, wie beispielsweise extradiegetische Musik, ein Soundtrack. Chion unterscheidet demzufolge zwischen drei verschiedenen Zonen: die Zone, in der das Sichtbare und das Hörbare zusammenkommen (»zone visualisée«) sowie zwei Bereiche außerhalb des Sichtbaren, die er als die akusmatischen Zonen (»zones acoustiques«) definiert. Zwischen diesen drei Gebieten kann es nun zu bedeutenden Übergängen kommen, wobei zu beachten ist, welche Relationen zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren entstehen. Nur über die Bilder kann bestimmt werden, wann Klänge visualisiert werden und wann sie akusmatisch sind.<sup>46</sup>

Anhand von Fritz Langs *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (D 1933) hat Chion prominent beschrieben, dass mit dem Tonfilm akusmatische Wesen wahrnehmbar werden beziehungsweise deren Stimmen, die noch nicht in den Bildern zu sehen waren, die keinen Körper besitzen und sich allein in den akusmatischen Zonen bewegen. Solch ein akusmatisches Wesen, das nur durch seinen Sprechakt existiert, nennt Chion »*acousmètre*«. <sup>47</sup> Konkret wäre das eine Person, die in einem Film zunächst nur gehört werden kann, aber nicht zu sehen ist, da sie sich im *hors-champ* oder im Off der Bilder befindet. Wie im Falle von Dr. Mabuse kann von solch einer akusmatischen Stimme, die in die Bilder eingreift, eine magische, unheilbringende Kraft ausgehen. Eine Stimme, die sich also nicht mit einer Beobachterposition begnügt, sondern akustisch in die Bilder eindringt, übt auf diese eine gewisse omniprésente, möglicherweise monströse Macht aus, solange der Stimmträger nicht sichtbar und entakusmatisiert wird.<sup>48</sup>

In *O SOM AO REDOR* haben wir es nun nicht mit der Stimme einer mächtigen Person zu tun, die durch einen Sprechakt für eine unsichtbare Bedrohung sorgt. Doch die beunruhigenden Klänge, welche einige Bilder begleiten, welche einerseits aus der Szenerie zu entspringen scheinen, gleichzeitig diese jedoch auch extradiegetisch umgeben und durchdringen, haben ebenfalls einen gefährlichen akusmatischen Charakter, der

44 Vgl. Michel Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln: Dumont 2003, S. 124-159; sowie Michel Chion: *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile 1992, S. 22-44.

45 Vgl. M. Chion: *Le son au cinéma*, S. 33.

46 Vgl. M. Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino«, S. 127 (Herv. i. O.).

47 Ebd., S. 128. Zum *acousmètre* im brasilianischen Film, der in die Zonen der Mittelschicht eindringt, siehe auch die Analyse von Beto Brants *O INVASOR* in: Martin Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= *Serie moderner Film*, Bd. 7), Weimar: VDG 2009, S. 88-114, hier: S. 104ff.

48 Vgl. M. Chion: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino«, S. 130.

beständig die Invasion einer stimmlosen, körperlosen Gefahr, eines undefinierbaren Horrors ankündigt.

Es gibt hinsichtlich dieser speziellen Klänge noch eine wichtige Szene, die ich bisher nicht erwähnt habe, die jedoch einen Hinweis liefert, wie diese akusmatische Präsenz des umgreifenden Sounds verstanden werden kann. Wenn João und Sofia Francisco auf seinem Landsitz besuchen und vor dem Bad unter dem blutigen Wasserfall durch die Gegend streifen, befinden sie sich plötzlich in der Ruine eines verfallenen Kinos. Zunächst tut João so, als würde er Sofia eine Eintrittskarte verkaufen. Dabei erklingt aus dem Off dramatische Orchestermusik, offensichtlich ein Ausschnitt aus einem Film. Nach einem Schnitt ist zu sehen, dass von dem Kino nur noch die äußeren Mauern stehen und im Innenraum hohe Gräser wuchern. Zur Musik sind nacheinander die verzweifelten Schreie eines Mannes und danach einer Frau zu hören, ein akustisches Fragment aus dem Science-Fiction-Horrorfilm *PLAN 9 FROM OUTER SPACE/PLAN 9 AUS DEM WELTALL* (USA 1959, R: Edward D. Wood Jr.).<sup>49</sup> João und Sofia schauen sich dabei gespielt entsetzt an. Sofia macht eine Geste als würde sie ihn erschrecken. Zusammen mit dem verfallenen Gebäude und der Landkulisse wirkt diese Szene wie eine nostalgische Erinnerung an eine idyllische, verlorene, kinematografische Vergangenheit, in der man sich noch in einem Kinosaal von Horrorfilmen unterhalten ließ.<sup>50</sup>

Dieser akusmatische Ton eines anderen Films, der eine Wirkung auf die Bilder und die Protagonisten ausübt, hat eine Gemeinsamkeit mit den visuellen Referenzen aus Kubricks *THE SHINING*. Sie entstammen nicht dieser brasilianischen Wirklichkeit, sondern kommen von außen, aus anderen Filmen und früheren kinematografischen Zusammenhängen. In der Welt des Filmischen sind sie als Genremerkmale und ästhetische Vorgänger jedoch immer schon anwesend, sie sind Teil des Fundus des Horrorfilms mit seinen historischen, sozialen oder psychischen Motiven und Topoi. Doch in der stark begrenzten, unbeweglichen Architektur des Viertels können sie keine Formen, keine übergreifende Narration entfalten, die den hintergründigen Horror sichtbar machen. Es entsteht der Eindruck, als hätte das Genre des Horrorfilms, das sehr geeignet erscheint, die vielschichtigen Felder dieses Ortes, die sozialen, psychischen, imaginären oder unheimlichen Kräfte zu bündeln, keine Macht in dieser brasilianischen Szenografie. Die Bilder und Töne, welche die Außen- und Innenräume erfüllen, finden keine Körper, keine Subjekte, die den Schrecken im Sinne des Genres in Szene setzen könnten. Der Horror schlägt vielmehr in sein Gegenteil um, wird zum Anti-Horror. Man könnte behaupten, das Genre des Horrorfilms versucht die Bilder zu affizieren, aber diese bleiben indifferent, wie die Bewohner, die vor allem affektlos in ihren Wohnungen liegen, vor Medien wie Fernsehern, Computern oder Überwachungsanlagen. Doch letztlich steht auch am Ende der übergreifenden ästhetischen Verengung, nach einem

49 Bei der Musik handelt es sich um ein Stück des Soundtracks von Emil Asher mit dem Titel »Clay abducts Paula« (1959).

50 Laut *Wikipedia* wurde *PLAN 9 FROM OUTER SPACE 1979* in einer Leserumfrage zum »schlechtesten US-Film aller Zeiten« gewählt, vgl. »Plan 9 aus dem Weltall«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Plan\\_9\\_aus\\_dem\\_Weltall](https://de.wikipedia.org/wiki/Plan_9_aus_dem_Weltall); somit bringt Mendonça Filho mit *THE SHINING* und diesem Film einen herausragenden und einen weniger guten Horrorfilm zusammen.

Ausbleiben von kontinuierlichen Aktionen und zusammenhängenden Wahrnehmungen, ein Affektbild: das Entsetzen von Francisco, der wie der Zuschauer die Bedrohung im blinden Fleck des Films nicht kommen sehen konnte (Abb. 51). Mit seinem wahrscheinlichen Tod wird zugleich eine bestimmte Vergangenheit dieses Ortes ausgelöscht sowie die Verbindung zum ländlichen Brasilien. Wie es mit dem Patriarchalismus weitergeht, kann anhand der verschiedenen Charaktere von João, Anco oder Dinho nur vermutet werden. Obwohl sich der Alleinherrscher der Straße in eine Architektur zurückzieht, die ihn vor einem gesellschaftlichen Horror schützt und in welche die dämonischen Mächte aus den akusmatischen Zonen nicht leicht eindringen können, findet das Kino schließlich doch gewissermaßen um den Film herum einen Weg, um in diese Baustelle einer Narration einzudringen, um letztlich für Vergeltung und möglicherweise für eine Veränderung patriarchaler Strukturen zu sorgen – um zumindest filmisch dem unsichtbaren Spuk dieser Straße ein Ende zu setzen.

*Abb. 37: Eine Gruppe von Bauern, vermutlich von der Zuckermühle Engenho Galiléia im Bundesstaat Pernambuco, circa um 1960. Fotograf unbekannt. Acervo Fundação Joaquim Nabuco – MEC. Original schwarz-weiß.*



*Abb. 38: Francisco vor seinem Landsitz in O SOM AO REDOR (2012).*



*Abb. 39: Ein plötzlicher Unfall in der Straße spielt für den weiteren Verlauf des Films keine Rolle.*



*Abb. 40: Ein Stadtpanorama von Recife wird durch einen harten Schnitt mit...*



*Abb. 41: ...einer Art Vanitas-Stilleben in der Wohnung von João montiert.*



Abb. 42: Der Sicherheitsmann Clodoaldo und seine Mitarbeiter schlagen in der Straße ihr Zelt auf.



Abb. 43: Ein Hausbewohner zeigt auf einem Laptop Aufnahmen des im Dienst schlafenden Pförtners.



Abb. 44: Über Überwachungsmonitore beobachtet der Wachmann João und Sofia im Aufzug.



*Abb. 45: Während Clodoaldo und das Hausmädchen in einer fremden Wohnung Sex haben, huscht ein Junge gespenstisch schnell durch den Gang.*



*Abb. 46: João und Sofia besuchen ein verlassenes Haus voller Erinnerungen, in dem Sofia ihre Kindheit verbracht hat und das abgerissen werden soll.*



*Abb. 47: Das Mädchen auf Rollschuhen zu Beginn des Films scheint eine Referenz an Kubricks THE SHINING (1980) und an den Jungen Danny auf seinem Dreirad zu sein...*



Abb. 48: ...ebenso wie der einsam ballspielende Junge.



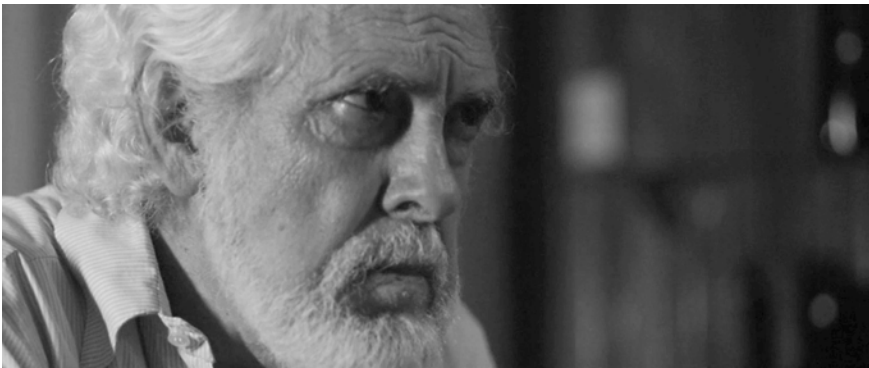
Abb. 49: Der rotgefärbte Wasserfall erinnert an den Blutschwall, der in Kubricks *THE SHINING* aus einem Aufzug strömt.



Abb. 50: Clodoaldo und sein Bruder besuchen Francisco, der durch das symmetrische Bild auch visuell in der Falle sitzt.



*Abb. 51: Als Francisco von der Geschichte der Wachmänner erfährt, bleibt ihm nur noch Entsetzen.*





## 10. Entengungen

---

»Sir William: Gentlemen! I have bad news.  
This room is surrounded by film.  
Members: What? What?  
A Member: We're trapped!  
Sir William: Don't panic, we'll get out of  
this.«<sup>1</sup>  
*Monty Python*

Wie der filmischen Enge entkommen? Wie in der Abgeschlossenheit und im Stillstand Wahrnehmungen und Affekte finden, die zu etwas anderem führen, das keinen ungreifbaren, abstrakten oder transzendenten, sondern einen konkreten und positiven, einen immanenten Charakter besitzt? Wie lassen sich Bilder finden, die in ein filmisches Brasilien führen, in dem es Auswege aus den engen Architekturen, Wohnungen, Zimmern und aus den verdichteten sozialen Verhältnissen gibt? Um solche Fragen und Fluchtwege geht es in den beiden Filmen, die ich im Rahmen eines Ausblicks auf gegenwärtige filmische »Entengungen« anführen möchte. Sowohl in *QUE HORAS ELA VOLTA?*/*DER SOMMER MIT MAMÁ* (BRA 2015) von Anna Muylaert als auch in *Kleber Mendonça Filhos AQUARIUS* (2016) werden Geschichten erzählt, die jeweils in Richtung einer Befreiung aus verengten und bedrohlichen Situationen führen und die zugleich Bilder für Formen eines neuen Miteinanders, Wohnens und Lebens finden. Beide Filme haben in ihrer Auseinandersetzung mit sehr speziellen brasilianischen Problemen teils regelrecht aufklärerische, pädagogische Züge. In beiden Fällen geht es um die Schicksale von älteren Frauen, die sich in ihrer Umwelt behaupten und emanzipieren müssen. Beide Frauen sind allein, haben keine Männer an ihrer Seite, die sie unterstützen könnten. Diese Protagonistinnen werden zu widerständigen Hauptfiguren in ökonomischen Strukturen und einem sozialen Status quo, der durch sie reflektiert und infrage gestellt wird. Es handelt sich erkennbar um Familienfilme, das heißt Werke, die für den Wert bestimmter Formen von Familie eintreten und hierbei auf die Unmenschlichkeit und auf destruktive Bedingungen aktueller gesellschaftlicher, architektonischer und medialer

---

1 Vgl. *LIVE FROM THE GRILL-O-MAT* (UK 27. Oktober 1970, *Monty Python's Flying Circus*, »Society for putting things on top of other things«, Staffel 2, Episode 5, BBC1, R: Ian MacNaughton).

Verhältnisse hinweisen. In *QUE HORAS ELA VOLTA?* widmet sich Muylaert einer *babá*, einem in einkommensstärkeren brasilianischen Kreisen nicht unüblichen Kindermädchen, das zum Teil eines Haushalts wird, jahrelang mit dessen Angehörigen unter einem Dach wohnt und neben der Kinderbetreuung auch mit allen anderen Aufgaben einer Hausfrau beschäftigt ist. In Muylaerts Film wird diese private Angestellte einer Familie in São Paulo mit ihrer eigenen Herkunft konfrontiert, als ihre Tochter zum Studieren in die Stadt kommt und vorübergehend in das Domizil der Arbeitgeber einzieht. In *AQUARIUS* muss eine alleinstehende 65-jährige Witwe in Recife als letzte Bewohnerin eines der letzten älteren Gebäude der Stadt, umgeben von verlassenen Apartments, gegen die aggressiven Avancen und hinterhältigen, kriminellen Machenschaften eines Bauunternehmens angehen, das ihr Zuhause kaufen, abreißen und gegen ein modernes Hochhaus austauschen möchte. Mit dem geschichtsträchtigen Haus stehen auch individuelle, analoge Erinnerungen, ein soziales, kommunikatives Gedächtnis und eine bestimmte Form eines harmonischen familiären Zusammenhalts auf dem Spiel.

### 10.1 *QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ (2015, Anna Muylaert)*

Die titelgebende Frage *Que horas ela volta?* (Um wie viel Uhr kommt sie zurück?) wird gleich zu Beginn von Muylaerts Film von dem kleinen Jungen Fabinho gestellt. Dieser spielt mit seinem weiß gekleideten Kindermädchen Val im Garten des elterlichen Anwesens mit Pool. Während Val über ein schnurrloses Telefon mit ihrer eigenen jungen Tochter spricht, die sich offensichtlich weit entfernt befindet, kommt Fabinho zu ihr und möchte wissen, wann seine Mutter zurück ist. Val antwortet, dass diese arbeite und sie nicht wisse, wann sie heimkommt; dann umarmt sie ihn liebevoll. Nach einem Zeitsprung sind die beiden in der Gegenwart in einer Küche zu sehen. Fabinho, jetzt ein Jugendlicher, erzählt ihr von seinem Liebeskummer. Das Verhältnis zwischen der Hausangestellten und ihrem Arbeitssohn ist herzlich und innig. In vielen Szenen wird deutlich, dass sie für ihn zum Ersatz der abwesenden, ständig arbeitenden Mutter geworden ist, so wie er für sie zum Ersatzsohn. Sie ist seine Vertrauens- und zugleich die affektive Bezugsperson. Wenn er nicht schlafen kann, dann kommt er trotz seines Alters zu ihr ins Bett und lässt sich den Kopf kraulen. Ihre eigene Tochter Jéssica hingegen, die sie aufgrund der Arbeit in der Großstadt São Paulo verlassen hat und die weit entfernt im Norden wohnt, hat sie seit zehn Jahren nicht mehr gesehen.

Mit Geschichten derartiger arbeitsbedingten, familiären Trennungen und den Beziehungen zwischen Kindermädchen, Hausangestellten und Familienmitgliedern haben sich bereits einige brasilianische Regisseure auseinandergesetzt: beispielsweise Fernando Meirelles und Nando Olival, die in *DOMÉSTICAS: O FILME/DOMÉSTICAS – DIENSTMÄDCHEN* (BRA 2001) Erzählungen von weiblichem Hauspersonal auf eine humorvolle Weise verfilmt haben, in denen die Damen immer wieder aus der Handlung heraustreten, um wie in einer Reportage von ihren Leben zu berichten; Walter Salles und Daniela Thomas, die in ihrem Segment »Loin du 16e« des Episodenfilms *PARIS, JE T'AIME* (FRA/LIE/CHE 2006) diese mütterliche Aufspaltung zwischen dem eigenen und einem fremden Kind als einen alltäglichen Weg durch den Nahverkehr in Paris inszenieren; oder Consuelo Lins, die in ihrem kurzen Dokumentarfilm *BABÁS/NANNIES*

(BRA 2010) nicht nur die Historie und die mediale Sichtbarkeit der Kindermädchen in Malerei, Fotografie oder Film aufarbeitet, sondern sich sehr persönlich auch mit der Frage beschäftigt, wie die Erziehung durch diese ihre eigenen Kinder und sie selbst beeinflusst hat.<sup>2</sup>

Kindermädchen sind sicherlich auch in anderen Ländern und in vielen Großstädten nicht unüblich. In Brasilien ist die ständige Anwesenheit und ökonomische Selbstverständlichkeit jedoch in vielen Häusern auch heute noch architektonisch eingebaut, da die Frauen, die oftmals aus den ärmeren Regionen des Nordens in die Großstädte ziehen und sich in finanzielle Abhängigkeiten und existenzielle Sackgassen begeben, um ihre eigenen Kinder zu ernähren, traditionell in den *quartos de empregada*, in den kleinen Dienstmädchenzimmern untergebracht sind. In solch einem engen Raum wohnt auch die Protagonistin Val, die aus dem Bundesstaat Pernambuco nach São Paulo kam. Viel Platz für private Dinge ist neben dem Bett nicht vorhanden, ihr geringer Besitz ist in Kartons verpackt und an den Wänden gestapelt. Durch das kleine Fenster zum Hinterhof fällt wenig Licht, nachts kann es trotz der Wärme aufgrund der Moskitos nicht geöffnet werden, sodass ein Ventilator für Kühlung sorgen muss.

### 10.1.1 Marginale Anwesenheit

Wo sich dieses Dienstmädchenzimmer im Verhältnis zu den anderen Räumen des Hauses befindet, kann nicht genau eingeschätzt werden, aber höchstwahrscheinlich im Untergeschoß, während die Besitzer in der oberen Etage schlafen. Vals kleiner Rückzugsort ist von den Bildern der restlichen Zimmer und Orte abgetrennt, die zumeist in bewegungslos gerahmten, abgeschlossenen Einstellungen gezeigt werden. Viele Szenen spielen sich in der Küche ab, wo Val den drei Familienmitgliedern, der Mutter Bárbara, dem Hausherrn Carlos<sup>3</sup> und dem Sohn Fabinho, zumeist in Eile begegnet. Von der Küche gelangt man in das Esszimmer, in dem die Familie gemeinsam speist, aber kaum miteinander redet und stattdessen auf mobile Geräte starrt. Daneben gibt es einen dunklen Gang im ersten Stock, von dem Val bei ihren Hausarbeiten in das Zimmer von Fabinho gelangt, daneben das Schlafzimmer der Eltern mit Balkon sowie ein Gästezimmer. Die Beziehung der Eltern ist durchgehend kühl, pragmatisch und es gibt kaum Anzeichen für eine emotionale Nähe. Im geräumigen Wohnzimmer ist Val seltener zu sehen, dafür ab und zu im Garten mit dem Pool, der für sie jedoch eine hierarchische No-go-Area darstellt.

Die Inszenierung von Vals Handlungsspielraum innerhalb der Wohnung vermittelt auch ästhetisch ihre marginale Stellung in der Familie, zu der sie zwar nach vielen gemeinsamen Jahren eine starke Bindung hat, vor allem zu Fabinho, die jedoch klar hierarchisch strukturiert ist. Obwohl sie Teil dieser Gemeinschaft ist und Zugang zu allen Bereichen der Wohnung hat, wirkt sie exkludiert. Durch die *Mise en Scène* macht

- 
- 2 Für eine kurze Auflistung einschlägiger Beispiele von Subalternen im Film siehe Markus Krajewski: *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M.: Fischer 2010, S. 31f.; zum Diener als literarische Figur siehe ebd., S. 216ff.
  - 3 Dieser wird von Lourenço Mutarelli gespielt, dem Autor von *O CHEIRO DO RALO*, der dort als Sicherheitsmann zu sehen ist.

Muylaert sichtbar, wie sie zugleich anwesend, aber auch abwesend ist. Vals Verhalten, aber auch die Bilder ihrer Arbeit, zeigen ihre professionelle Unsichtbarkeit, ihre zumeist indirekte Anwesenheit, ihr beständiges Warten und ihre Verfügbarkeit auf Abruf (Abb. 52).<sup>4</sup> Zum einen wirkt der dunkle, symmetrisch gefilmte Gang wie ein Dienstmädchenkorridor, von dem aus sie in die Zimmer der höhergestellten Herrschaften gelangt. Am deutlichsten wird ihre dienende Perspektive in wiederkehrenden Einstellungen in der Küche, wenn die Familie oder einzelne Personen im anliegenden Esszimmer speisen und Val ihnen Essen serviert, dann in die Küche zurückkehrt, um Getränke oder Nachtschokolade aus dem Kühlschrank zu holen. Hierbei wird ihre hintergründige Arbeit in den Vordergrund gerückt und das Überschreiten der Türschwelle in das Zimmer als Überbetonen einer Grenzlinie markiert.<sup>5</sup> Die Kamera verharrt dabei in der Küche, sodass die Handlung im Hintergrund nur durch die Türe zu sehen ist, in der jeweils eine Person am Kopfende des Tisches sitzt und bedient wird. Die Tür rahmt einen fragmentarischen Einblick in den Alltag der Familie, während die Arbeit von Val im Vordergrund sehr nah ist. In dieser *Mise en Scène* wird durch die Tiefenschärfe ein Zugleich der sozialen Verschiedenheit, aber auch von Gemeinsamkeiten verdeutlicht.<sup>6</sup> Durch die Größenverhältnisse werden der aktive Einsatz sowie die rastlose, betriebsame Isolation von Val hervorgehoben, die in der Küche mit sich Selbstgespräche führt, während die Personen im Hintergrund, im Kontrast zu ihr, in der Begrenztheit durch die Tür und auf die Entfernung ebenfalls klein und einsam erscheinen.

### 10.1.2 Invasion des Normalen

Die strikte Trennung der Zonen dieser familiären Arbeitsbeziehung wird durch Vals Tochter Jéssica aufgebrochen, die überraschend ihren Besuch in São Paulo ankündigt, da sie an der angesehenen Architekturuniversität FAU, der *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo* (Fakultät für Architektur und Urbanismus) an der Universität von São Paulo das sogenannte *vestibular*, die Aufnahmeprüfung absolvieren möchte.<sup>7</sup> Zufälligerweise will sich auch Fabinho für denselben Kurs bewerben. Als die Tochter in der Metropole ankommt und von Val am Flughafen abgeholt wird, weiß sie noch nicht, dass sie mit ihr im Haus der Familie wohnen soll. Val hat auf den Wunsch von Bárbara extra eine neue Matratze besorgt, auf der Jéssica in ihrer engen Kammer schlafen soll. Doch gleich während ihres Eintreffens und der Führung durch das Haus wird klar, dass sich Jéssica

- 
- 4 Zur Geschichte der architektonischen Orte der Indirekten sowie zur professionellen Unsichtbarkeit von Bediensteten siehe M. Krajewski: *Der Diener: Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, S. 111ff. und S. 164ff.
  - 5 Zum Zusammenhang zwischen Tür und Leinwand und zum Überschreiten von Schwellen im Film siehe Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 49-73.
  - 6 Zu einem derartigen Bildaufbau unter Verwendung der Tiefenschärfe beziehungsweise Schärfentiefe siehe auch die Analyse von *CITIZEN KANE* (USA 1941, R: Orson Welles) in Lorenz Engell: *Bilder des Wandels* (= *Serie moderner Film*, Bd. 1), Weimar: VDG 2003, S. 124f. Siehe auch André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 101ff.
  - 7 Die geräumige Architektur dieser Universität wird im Film kurz gezeigt, wenn Carlos mit Jéssica und Fabinho einen Ausflug dorthin unternimmt.

anders durch die Räume bewegt und nicht wie Val erlernte und ungeschriebene Regeln verinnerlicht hat. Ihr Auftreten ist selbstsicher und nicht ansatzweise klassenbewusst. Durch sie werden auch die weiteren Räume des Hauses in weniger beklemmenden Einstellungen sichtbar. Zum einen das Wohnzimmer, wo sie ein Architekturbuch erblickt, das ihr Carlos ausleiht. Von Anfang an ist sie wenig verhalten und kommunikativ. Sie beurteilt das Haus der Gastgeber als »modernistisch, ohne es tatsächlich zu sein«<sup>8</sup> und erzählt, dass sie Architektur aufgrund ihrer Möglichkeiten zur sozialen Veränderung studieren möchte. Als ihr das Gästezimmer gezeigt wird, erwähnt sie ehrlich, dass sie auch hier schlafen würde, da sie Platz zum Lernen hätte, obwohl sie bei Val auf der eigens gekauften Matratze schlafen soll. Der gutmütige Hausherr Carlos sagt ihr sofort, dass dies kein Problem sei – zum sichtbaren Missfallen von Bárbara, die jedoch zustimmt. Die ungewohnten Übertretungen Jéssicas werden von ihrer Mutter mit viel Klagen kommentiert und sind ihr verdächtig. Val, die weiterhin in ihrer ausgeschlossenen Position bleibt, versucht daraufhin mithilfe der Angestellten Edna, die gelegentlich mitarbeitet, unbemerkt herauszufinden, was Jéssica wirklich macht. Zunächst versuchen sie im Garten von einer Leiter aus in das Gästezimmer zu blicken, um festzustellen, dass die Tochter tatsächlich nur an einem Schreibtisch sitzt und liest. Als Carlos Jéssica zum Essen einlädt und Val in der Grenzen verletzenden Situation nicht nur ihren Arbeitgeber, sondern auch ihre Tochter am ›Herrentisch‹ bedienen muss, lauscht sie mit Edna an der verschlossenen Küchentür, als würde sich dahinter etwas Geheimes und Verbotenes ereignen.

Mit der Ankunft der Tochter passieren auffällig schrullige, aber nachvollziehbare Dinge. Fabinho, der offensichtlich etwas eifersüchtig ist, kommt in der ersten Nacht zu Val ins Bett, um von ihr Streicheleinheiten zu holen. Als Val wegen der gestörten Nachtruhe am nächsten Morgen verschläft, macht Bárbara der früh aufgestandenen Jéssica Frühstück, kommt aber mit dieser neuen Mutterrolle nicht wirklich zurecht. Im Verlauf des Films kämpft sie zunehmend um die Aufmerksamkeit der Familie und ist sichtbar mehr an der Liebe ihres Sohnes interessiert, dessen emotionale Nähe zu Val ihr erst jetzt aufzufallen scheint. Die größte und sprunghafteste Wandlung vollzieht jedoch Carlos. Nachdem er Jéssica im Gegensatz zu Bárbara sehr herzlich im Haus empfangen hat, zeigt er ihr einige Gemälde in seinem Atelier, in dem er jedoch nicht mehr aktiv malt. Er erzählt ihr, dass er nicht nur der Besitzer des Hauses ist, sondern mit dem Erbe seines Vaters auch die scheinbar nicht sehr erfolgreiche Modedesignerin Bárbara finanziert. Er schenkt Jéssica eines seiner Bilder, interessiert sich für ihre eigenen Zeichnungen und ihre architektonischen Vorstellungen. Am nächsten Tag besuchen die beiden das *Edifício Copan*, ein 32-stöckiges Hochhaus im Zentrum von São Paulo, das mit der charakteristischen sinusförmigen Fassade von Oscar Niemeyer ein Wahrzeichen für eine visionäre Architektur wie für eine vergangene Utopie ist, in der unterschiedliche soziale Schichten gemeinsam nebeneinander wohnen.<sup>9</sup> Als Jéssica und er dort in einem

8 Was auch auf das Arbeitsverhältnis und die Unterbringung ihrer Mutter in diesem modernen Haus zutrifft.

9 Der Bau des Copan-Gebäudes wurde 1957 von Oscar Niemeyers Büro in São Paulo begonnen und 1966 vom Architekten Carlos Lemos fertiggestellt. Es ist 140 Meter hoch, besitzt eine eigene Postleitzahl und hat neben Einrichtungen wie einer Geschäftsstraße, Restaurants, Videotheken, Fri-

leerstehenden Apartment auf den endlosen Beton der Metropole blicken und über die Wandlungsfähigkeit der Stadt sprechen, umarmt sie ihn, um sich bei ihm zu bedanken. Diese Umarmung wandelt sich jedoch zu einer seltsamen Zärtlichkeit, als Carlos sich an Jéssicas Hals schmiegt und sie sanft küsst. Die für Jéssica deutlich irritierende Situation wird durch einen Anruf Bárbaras unterbrochen, die einen Autounfall erlitten hat und von Carlos abgeholt werden möchte, wodurch die seltsame Geste aufgelöst wird. Diese schnelle, unvorhersehbare Zuneigung von Carlos, der ansonsten aufgrund seiner überwiegend gebeugten Körperhaltung und introvertierten Art eher emotionslos und traurig wirkt, findet später einen skurrilen Höhepunkt: als Jéssica allein in der Küche sitzt, kommt Carlos zu ihr, spricht zunächst ungeordnet über Reinkarnation und Verrücktheiten, die man aussprechen müsse – und fragt sie dann schlagartig, ob sie ihn heiraten und mit ihm fortgehen möchte. Als er sich vor ihr hinkniet und um ihre Hand anhält, wird die Situation für Jéssica etwas zu unangenehm, sodass Carlos sie hastig mit den Worten beruhigt, dass er es gar nicht so gemeint und nur einen Witz gemacht habe, was sie mit einem verlegenen, erleichterten Lachen erwidert.

### 10.1.3 Übersprungshandlungen

Jéssicas Anwesenheit in der Wohnung bewirkt von Anfang an ein seltsames Benehmen von Carlos und Bárbara und sorgt für hierarchische, familiäre, affektive Spannungen. Während ihr Val vorwirft, dass sie sich für etwas Besseres halte, weil sie nicht ihren Anweisungen folgt, erwidert Jéssica, dass sie nicht besser, aber auch nicht minderwertiger behandelt werden möchte; so wie ihrer Meinung nach Val von den Arbeitgebern herabgesetzt wird (Abb. 54). Jéssica versucht sich durchgehend normal und freundlich zu verhalten, erzeugt jedoch gerade durch ihre gelassene, selbstverständliche Einstellung, nicht als Mensch einer anderen Klasse wahrgenommen werden zu wollen, komische Situationen. Wie im Falle der plötzlichen Umarmung und des ungestümen Heiratsantrags durch Carlos sind diese Momente nicht unbedingt lustig, sondern wirken eher grotesk. Sie können weder von Jéssica noch vom Zuschauer ehrlich ausgelacht, sondern höchstens belächelt werden, da sich in ihnen eine wesentliche Freudlosigkeit und kleingeistige Gemachtheit offenbart. Dies zeigt sich beispielsweise auch an den Diskussionen um die von Fabinho angeblich so geliebte, teure Eiscreme, die Jéssica laut Val und Bárbara nicht essen soll, während Carlos sie ihr offiziell anbietet und Fabinho zu keinem Zeitpunkt den Anschein erweckt, als würde er diesen Nachtschiff exklusiv für sich beanspruchen oder ihn Jéssica nicht gönnen. In leicht durchschaubaren Vorwänden wird hinter einer nervenschwachen Gastfreundlichkeit ersichtlich, dass Bárbara Jéssica ihren besonderen Status im Haus nicht gönnt und ihr am liebsten alle Privilegien verbieten möchte, da durch ihre Gleichberechtigung das hierarchische Wertesystem durchbrochen und bloßgestellt wird.

Zum zentralen sozialen wie affektiven Brennpunkt wird dabei der Pool im Garten, den Val und Jéssica nicht benutzen dürfen. Hier trifft Jéssica einmal nachts auf

---

seure oder einem Rotlichtbereich, 1160 verschiedenartige Wohnheiten von Luxuslofts bis zur Einzimmerwohnung. Siehe Alois Gstöttner: »Keine Frage der Klasse«, *Der Standard*, 25.3.2011, <https://bit.ly/343aw1U>

Fabinho, raucht mit ihm einen Joint, spricht mit ihm über Sexualität, ohne dass in dem entspannten Dialog eine erotische Intension von Fabinho wahrzunehmen wäre. Das Verhältnis der beiden Teenager ist im Gegensatz zu den elterlichen Reaktionen unbekümmert und unverklemmt. Diese grundlegend andere Einstellung im sozialen Miteinander eskaliert in einer Szene, in der Fabinho mit einem Freund badet und Jéssica von den Jungen ohne ihr Wollen angekleidet in das Becken geworfen wird (Abb. 55). Das vergnügte Lachen der Jugendlichen ist in verlangsamten Bildern zu sehen, die einzige derartige Zeitdehnung des Films, die diesen sonnigen, ausgelassenen Moment betont. Sie tauchen sich gegenseitig unter, spielen mit einem Ball und erzeugen dadurch einen Bruch in der sozialen Ordnung, der ein stürmisches Geschrei der Eltern auslöst, welche die Kinder aufgebracht auffordern, sofort aus dem Schwimmbecken zu steigen, als hätten sie eine existenzielle rote Linie überschritten. Während die drei zunächst nicht auf die Rufe reagieren und in ihrem Spiel die Befehle verweigern, gehen Bárbara Kommandos auf unangenehm gebieterische Weise nicht nur in Richtung ihres Sohnes, sondern auch an Val und Jéssica. Val wird aufgefordert, ihre Tochter aus dem Becken zu holen. In der verlangsamten, unbesorgten Fröhlichkeit der Schwimmenden wird im Kontrast zur übertriebenen, hysterischen Reaktion der Eltern das radikale Potenzial dieses Lachens und der Verweigerung sichtbar, welche die etablierten Werte des Hauses bedrohen.<sup>10</sup> Auffällig ist, dass die verinnerlichten Handlungs- oder Verhaltensweisen der Erwachsenen, bei denen es sich weniger um klare Regeln als um ungeschriebene Gebote handelt, von den Kindern nicht herausfordernd attackiert und degradiert werden, sondern diese sich in ihrem natürlichen Umgang schlicht nicht darum sorgen und gerade dadurch die Fadenscheinigkeit der elterlichen Umgangsformen als grundlegend selbstsüchtig beziehungsweise übertrieben devot entlarven. Das überzogene Reagieren der Eltern wird durch Bárbara noch gesteigert, da sie daraufhin einen Mann für die Poolreinigung anruft, der für sie umgehend das Wasser bis auf Kniehöhe ablässt; mit der Begründung, eine ins Wasser gefallene Ratte hätte das Becken kontaminiert.

Während neben dem Wasser im Pool auch strömender Regen die affektive und soziale Transformation begleitet – beispielsweise wenn Jéssica und Carlos gemeinsam essen oder wenn Jéssica aufgrund der Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit im Haus durch Bárbara am Abend vor der Aufnahmeprüfung aufgebracht das Haus verlässt –, so wurde mit dem fast leeren Schwimmbecken ein starkes Bild für die Diskriminierung, aber auch für einen möglichen sozialen Wandel gefunden.<sup>11</sup> Als Jéssica später nach ihrer Flucht aus dem Haus die Aufnahmeprüfung besteht, steigt Val nachts unbemerkt in das Becken, wadet darin umher und ruft ihre Tochter an, um ihr glücklich mitzuteilen, dass sie stolz auf sie ist, sie liebt und dass sie in diesem Augenblick im Pool steht; bevor sie nach dem Auflegen freudig mit dem Wasser spritzt und ihre Haut benetzt (Abb. 56).

10 Zur Degradation von Werten durch das Lachen sowie zur sozialen Bedeutung des Lachens und Weinens siehe Alfred Stern: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: R. Oldenbourg 1980, S. 40ff. und S. 172ff.

11 Zum Regen als Affekt siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 154f.

### 10.1.4 Deplatzierting/Replatzierting

Mit dieser Geschichte eines kurzfristigen und eigentlich harmlosen Besuchs erzählt QUE HORAS ELA VOLTA? letztlich die Geschichte einer einschneidenden familiären wie sozialen Deplatzierting – beziehungsweise einer Replatzierting. Diese zeigen sich in den beschriebenen Szenen auch ästhetisch als ein Eindringen und Durchbrechen der starren, abgeschlossenen Einstellungen durch Jéssicas Anwesenheit, vor allem in der kurzen Zeitlupe im Pool. Der Wandel der bestehenden Verhältnisse wird als ein marginaler, unterschwelliger wahrnehmbar, der vor allem durch die Konfrontation der starken Frauenfiguren angetrieben wird, während die männlichen Vertreter des patriarchalen Systems, auf dem die ökonomische und soziale Abhängigkeit Vals beruht, als abwesend, emotional verloren beziehungsweise als jugendlich verspielt und orientierungslos dargestellt werden. Schließlich entschuldigt sich Carlos sogar beschämt mit wenigen Worten bei Val für sein seltsames Verhalten gegenüber ihrer Tochter.

Mit Jéssicas bestandener Aufnahmeprüfung und Fabinhos Scheitern passiert eine wichtige Veränderung. Für alle Beteiligten wird deutlich, dass Jéssica aus eigener Kraft und mit viel Fleiß ihr Schicksal beeinflusst und sich das Studium verdient hat, während Fabinho zu selbstsicher und nie beim Lernen zu sehen war. Jéssica hat sich dadurch die Grundlage für ein besseres Leben als ihre Mutter gegebnet, während Fabinho zum Trost für das Scheitern von seinen Eltern eine sechsmonatige Sprachreise nach Australien geschenkt bekommt. In diesem Moment der Enttäuschung rücken auf der einen Seite Fabinho und Bárbara unerwartet näher zusammen, während im gemeinsamen Glück Val von Jéssica die Augen geöffnet werden. Als Val ihre Tochter in ihrer kleinen Mietwohnung in einer Favela besucht, kommt es zu einer emotionalen Aussprache. Val erfährt, dass Jéssica einen vaterlosen Sohn hat, den sie aufgrund ihres Studiums zu Hause in Pernambuco lassen musste. Val rechtfertigt sich auf Jéssicas Bitten hin, weshalb sie in all den Jahren nicht zu ihr gereist ist, obwohl sie beständig an sie dachte; wobei klar wird, dass sie nicht allein aus rationalen, ökonomischen, sondern eher aus unklaren, unbewussten Gründen zur sorgsam Mutter einer fremden Familie wurde, dabei in Abhängigkeiten und in eine Identitätskrise geriet, die sie sich selbst nicht erklären kann. Um zu vermeiden, dass sich Jéssica ebenfalls kinderlos in die Arbeit stürzt, kündigt Val daraufhin ihr Arbeitsverhältnis bei Bárbara und Carlos und schlägt sogar eine Gehaltserhöhung aus, damit sie sich in Vollzeit um den Enkelsohn kümmern und Jéssica in Ruhe studieren kann.

Diese positive Verschiebung und Replatzierting der beiden Familienverhältnisse wird durch ein Objekt begleitet, das zu einem unaufdringlichen Symbol für diese Veränderung wird. Als Bárbara zu Beginn des Films Geburtstag hat, kauft ihr Val voller Stolz ein Kaffeeservice aus Porzellan. Bárbara täuscht zunächst ihre Freude vor und meint, dass sie es für einen besonderen Anlass aufbewahren möchte. Als Val jedoch damit den Gästen ihres Geburtstags Kaffee serviert, wird sie von Bárbara ruppig zurück in die Küche geschickt, um es wieder einzupacken und stattdessen die Holztassen aus Schweden zu nehmen (Abb. 53). Dieser Befehl wirkt umso gemeiner, da Val sich zuvor in einem Selbstgespräch liebevoll Gedanken über die ›moderne‹ Anordnung der sechs schwarzen und weißen Tassen gemacht hat, die ungleichmäßig auf rechteckigen, schwarzen und weißen Untertassen und mit diesen auf einem dazugehörigen Tablett

Abb. 52: In *QUE HORAS ELA VOLTA?* (2015) belauscht Val in der Küche wiederholt die Gespräche ihrer Chefin Bárbara.



Abb. 53: Val mit dem zurückgewiesenen Geburtstagsgeschenk, dem schwarz-weißen Kaffeeservice.



verteilt werden müssen. Es erscheint wie ein Zeichen für ein Ende alter Formen des Dienens, als Val später beim Putzen aus Versehen den Griff eines antiken Servierbretts abbricht, Bárbara nicht umgehend über den Unfall informiert und diese den Fauxpas später wie eine grundlegende Verschlechterung von Vals genereller Arbeitseinstellung überdramatisiert. Als Val am Ende kündigt und zu Jéssica zieht, klagt sie Bárbara das verachtete Geschenk, das schwarz-weiße Kaffeeservice, das sie aufgrund der Kombination der Tassen und Untertassen ungemindert schätzt und welches sie der Tochter wie eine Kostbarkeit präsentiert. Das Objekt der unterwürfigen Dienerschaft aus der alten Arbeitswirklichkeit wird zum ersten gemeinsamen Inventar für die eigene Familie, für den modernen Alltag einer anderen brasilianischen Klasse.

Die Entengung in *QUE HORAS ELA VOLTA?* lässt sich folglich auch als ein Übergang zwischen zwei Formen von Engen beschreiben, als ein Ausbruch von der einen in eine andere, bessere. Val kann dem scheinbar großzügigen Haus entkommen, in dem es

*Abb. 54: Im engen Dienstmädchenzimmer äußert Jéssica ihren Ärger darüber, wie Val von ihren Arbeitgebern behandelt wird.*



*Abb. 55: Jéssica und Fabinho planschen im Pool.*



für sie klar definierte Verhaltensregeln und Grenzen gab, wegen denen sie sich nur in engen, vorgegebenen Strukturen bewegen durfte, wobei insbesondere in und um den verbotenen Swimmingpool die strenge Hierarchie im Haus sichtbar wurde; die Jéssica durch eine einfache, unbekümmerte Überschreitung durchbrechen und bloßstellen konnte. Mit dem Auszug gelangen Mutter und Tochter von der kleinbürgerlichen Enge der Mittelschicht in die Begrenzungen einer Favela und der Unterschicht. Dieser Ausweg der Armen aus der Abhängigkeit der Wohlhabenden mag ambivalent erscheinen, doch das Ende des Films setzt ein klares Zeichen, in Form der positiven Utopie einer familiären Enge, in der trotz fehlender Väter ein generationenübergreifendes Zusammensein möglich wird.

Abb. 56: Im Telefonat mit Jéssica freut sich Val im entleerten Pool über ihre bestandene Prüfung.



## 10.2 AQUARIUS (2016, Kleber Mendonça Filho)

Bereits in *O SOM AO REDOR* wurde deutlich, dass für Kleber Mendonça Filho das Wohnen in bestimmten Architekturen immer auch eine Frage der Wert- oder Geringschätzung eines bewussten oder unbewussten Umgangs mit einer sozialen Geschichte, mit persönlichen Biografien und medialen Erinnerungen ist. Die Zimmer alter und moderner Gebäude bringen mit ihren visuellen und akustischen Grenzen auf unterschiedliche Weise reale wie imaginäre Visionen hervor, werden zu Projektionsräumen, in die sich auch Bilder verschiedener Medien mischen, vor allem die des Films und seiner eigenen Geschichte. Konsequenterweise, so zeigte sich schon in *O SOM AO REDOR* und so wird es auch in *AQUARIUS* sichtbar, sind Filme auch Orte filmischer Gedächtnisse, die sich zwischen den Werken eines einzelnen Regisseurs herausbilden können und eigene ästhetische Wahrnehmungen und filmische Wirklichkeiten formen. An solch einem Aufbau eines filmischen Gedächtnisses und an der Bewahrung einer Historiografie, in denen bestimmte filmische, soziale, affektive Architekturen und Lebensformen als wichtig und wertvoll bewertet und andere als ignorant, geschichtsvergessen, zerstörerisch und sogar kriminell entlarvt werden, arbeitet Mendonça Filho. Diese Gedächtnisarbeit, so haben wir schon in seinem ersten Spielfilm gesehen, ist verbunden mit einer sehr persönlichen Auseinandersetzung in einem lokal sehr begrenzten Umfeld, mit dessen gesellschaftlichem Klima und dominanten ökonomischen Mächten. Letztere wirkten sich im Falle von *AQUARIUS* auch direkt auf die Dreharbeiten aus, da das für die erste Inspiration verantwortliche Gebäude an der Küste von Recife, in dem ursprünglich gedreht werden sollte, von einer Baufirma abgerissen wurde.<sup>12</sup>

12 Ursprünglich sollte in dem aus den 1930er-Jahren stammenden *Edifício Caiçara* gefilmt werden, das trotz Protesten und eines juristischen Verfahrens zum Schutz des kulturellen Erbes demoliert wurde. Daher wick man in das *Edifício Oceania* aus, das ebenfalls und trotz der Aufmerksamkeit durch den Film vom Abriss bedroht ist. Zur Produktion und den Drehorten siehe den portugiesischen *Wikipedia*-Artikel: »Aquarius (filme)«, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_(filme))

Im Film möchte das Unternehmen *Bonfim* die alleinstehende Clara, eine Autorin und Musikkritikerin, für einen hohen Geldbetrag aus dem *Edificio Aquarius* vertreiben, um an seiner Stelle ein luxuriöses Hochhaus zu errichten. Auch andere Parteien, die bereits ihre Apartments geräumt und zum Verkauf freigegeben haben, drängen Clara aggressiv dazu, ihre Wohnung zu räumen, um an ihre Zahlung zu kommen. Selbst einige Familienmitglieder mahnen sie mit mehr oder weniger ernsthafter Sorge, dass sie nicht stur sein, sondern sich den Verkauf des ›Geisterhauses‹ überlegen soll, da sie in ihrem Alter in einer Behausung mit mehr Komfort und mehr Sicherheit – was sehr nach einem Altersheim klingt – besser aufgehoben wäre. Besonders der junge Bauunternehmer Diego, der nach einem Business-Studium kürzlich aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrt und nun als Enkel des Chefs für das Neubauprojekt verantwortlich ist, positioniert sich als ein beharrlicher Widersacher, der auch nicht vor rassistischen Äußerungen zurückschreckt und zweifellos hinter den absonderlichen Vorkommnissen steckt, die sich nach Claras Verkaufsverweigerung im und um das Haus ereignen.

Als erste belästigende Aktion wird das leerstehende Apartment über Clara für eine lärmende Party freigegeben. Als Clara nachsieht, was dort geschieht, erspät sie durch den Türspalt eine Orgie. Am darauffolgenden Tag ist das Treppenhaus mit Exkrementen verschmutzt, die jedoch von Arbeitern der Baufirma entfernt werden. Die Matratzen, mit denen die Wohnung für diese Veranstaltung ausgestattet wurde, werden später in gefährlicher Nähe zum Haus im Innenhof vor den Garagen verbrannt. Als geradezu gegensätzliche Einschüchterungsmaßnahme füllt an einem anderen Tag ein gut gekleidetes, freundliches, religiöses Publikum das Treppenhaus und hält über Clara eine Messe ab. Die Einschüchterungsversuche durch das Unternehmen *Bonfim* und seinen Vertreter Diego sind subtil, sodass man als Zuschauer zunächst schwer einschätzen kann, wie weit sie gehen würden, um Clara zu vertreiben, und ob sie eine tödliche Gefahr darstellen. Clara bleibt trotz der psychologischen Kriegsführung besonnen und stellt sich klar und deutlich den Provokateuren entgegen. Von einem befreundeten Herausgeber eines Journals, der sich aufgrund seiner journalistischen Arbeit sehr gut mit den verzweigten familiären Strukturen der Stadt auskennt und einige dunkle Geheimnisse kennt, erfährt sie von Dokumenten, die *Bonfim* nicht unbedingt vernichten, aber zumindest hilfreich belasten können. Mit ihrer Anwältin gelangt sie in einem Archiv an die Unterlagen, deren Inhalt dem Zuschauer jedoch unbekannt bleibt. Schließlich wird sichtbar, dass die Bedrohung eine sehr reale und Claras konspirative Vorsorge eine kluge Entscheidung gewesen ist. Zwei Arbeitskräfte des Unternehmens, die Clara sehr schätzen und daher Skrupel haben, teilen ihr mit, dass sie in den anliegenden, leeren Wohnungen nachschauen soll. Als sie diese mithilfe von befreundeten Feuerwehrmännern und ihrer Anwältin öffnen lässt, entdeckt sie, dass dort vor einiger Zeit in ihrer Abwesenheit ganze Termitenhügel deponiert und den Tieren mit vielen Brettern und Steinen ein Lebensraum geschaffen wurde, der mit seinen verzweigten Nestern und Straßen entlang der Wände eine zersetzende Gefahr für die Architektur darstellt. In der finalen Szene des Films stattet Clara den Bauherren von *Bonfim* mit familiärer und anwaltlicher Unterstützung einen Besuch im Firmensitz ab. Bei der Präsentation der geheimen Unterlagen tut der betagte Chef noch sehr gelassen, wiegelt ab und gibt sich aufgrund der Größe seiner juristischen Abteilung selbstsicher. Schließlich lässt sich Clara jedoch mit einem Handy dabei filmen, wie sie wütend einen Koffer mit Termiten und Holz

über einem Konferenztisch verteilt – und in den Gesichtern der Herren Bonfim ist ein bestürztes Erstaunen zu sehen, das mit dem offenen Ende nur hoffnungsvoll als eine für Clara vorteilhafte Reaktion gedeutet werden kann (Abb. 61).

### 10.2.1 Der Klang im Inneren

Der erwähnte Selbstbezug zwischen den Filmen *Mendonça Filhos* ist nicht nur ein verspielt selbstreferentieller, sondern hat vor allem etwas mit einem historischen Rückbezug und mit medialen Formen und Ästhetiken zu tun. In zahlreichen Bildern, Kamerabewegungen, Montageverfahren und Figuren wird der Zuschauer in *AQUARIUS* an die filmische Architektur in *O SOM AO REDOR* erinnert. Gleich zu Beginn sind da wieder von Musik begleitete, schwarz-weiße Fotografien, die mit überwiegend aus der Vogelperspektive geschossenen, idyllischen Stadt- und Strandansichten den Eindruck eines harmonischen, vergangenen Lebens erwecken, das sich innerhalb eines Jahrhunderts architektonisch drastisch gewandelt hat (Abb. 57). Diesmal führt ein kurzer historischer Prolog in die Gegenwart. In diesem ist die Protagonistin Clara im Jahr 1980 als junge Frau kurz nach einer komplizierten Krebserkrankung wieder gesundet, aber noch mit kurzen Haaren zu sehen, zusammen mit ihren drei Kindern und ihrem Mann.<sup>13</sup> In dieser Zeitebene wird in einem rosafarbenen *Edifício Aquarius* der 70. Geburtstag von Tante Lúcia gefeiert, ein familiäres Ereignis, bei welchem gemeinsam ein Ständchen gesungen wird – das zuvor in *O SOM AO REDOR* in Ancos kleinem Haus zu hören war. Der Film ist ebenfalls in drei Episoden unterteilt: »1. Teil: Claras Haare« (*Parte 1: O cabelo de Clara*); »2. Teil: Claras Liebe« (*Parte 2: O amor de Clara*); und »3. Teil: Claras Krebs« (*Parte 3: O câncer de Clara*). Diese führen erneut nach einer überraschenden Wendung und einer direkten Konfrontation mit patriarchalen Mächten zu einem Gegenschlag mit offenem Ende. Es tauchen auch einige bekannte Gesichter auf: Die Hausfrau Bia ist Claras Tochter Ana Paula; der Cousin Dinho verkauft als Rad fahrender Händler Drogen am Strand; der Wachmann Clodoaldo ist der mit Clara befreundete Rettungsschwimmer und Feuerwehrmann Roberval; Onkel Anco ist der Verleger und Journalist Ronaldo; und auch der Arbeiter Adailton taucht unter dem Namen Rivanelo als Hilfskraft von *Bonfim* auf. Thematisch gibt es neben dem Blick auf die Vergangenheit zahlreiche weitere Berührungspunkte: das Bauunternehmen mit seinen männlichen Partnern; die Frage der Sicherheit und der Kriminalität; die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zum Leben der ärmeren Angestellten; und in einer kurzen Szene besucht Clara ebenfalls ein ehemaliges Kino, das hier zu einem Geschäft umfunktioniert wurde.

In diesem Ausbau von lokalen Problemen und persönlichen Motiven ist *Mendonça Filho* mit einer aufklärerischen Geste selbst sein größtes Vorbild, auch wenn er offenbarte, dass er sich in einigen Bildern Claras als eine starke, unabhängige Frau von spe-

13 Die Krankheit Claras, die aufgrund von Krebs eine Brust verlor, kann als ›Verkörperung‹ der Zeit der Militärdiktatur ab 1964 gesehen werden, die nach starken Repressalien und einer kulturellen Zensur – vor allem im Bereich der Künste, des Films oder auch der Musik – schließlich, nach einer Phase der langsamen politischen Öffnung (*abertura política*) ab Mitte der 1970er-Jahre, 1985 endete.

zifischen Filmen inspirieren ließ.<sup>14</sup> Diese Referenzen sind diesmal jedoch nicht so eindeutig und hervorstechend wie im Falle von *THE SHINING* in *O SOM AO REDOR*, in dem man die Auseinandersetzung mit einem einzelnen Genre, mit dem Horrorfilm, anhand klarer Zitate sofort erkennen kann; aber Mendonça Filho widmet sich dennoch auch hier Genremerkmalen, mit denen er die brasilianische Gegenwart aus einer bestimmten Erzählperspektive erkundet.

## 10.2.2 Anti-Melodram

Während ich in *O SOM AO REDOR* dargelegt habe, wie Mendonça Filho Zitate und Kennzeichen des Horrorfilms integriert, die dazu führen, dass man von einem besonderen Anti-Horror sprechen kann, so möchte ich behaupten, dass er hier auf ähnliche Weise Eigenschaften eines Genres aufgreift, dabei jedoch übliche Erwartungen und Choreografien enttäuscht. Die Geschichte um Clara, die in ihrer Wohnung in die Enge getrieben werden soll und sich gegen eine männliche Macht behaupten muss, weist in Narration und Ästhetik melodramatische Motive und Gestaltungselemente des *woman's film* auf.<sup>15</sup> Der Blick auf einen lokalen gesellschaftlichen Konflikt wird aus einer genderspezifischen Perspektive erzählt, die sich ihrer melodramatischen Tradition bewusst ist. Die Protagonistin Clara wird dabei mit Sônia Braga nicht zufällig von einer weiblichen Ikone des brasilianischen Kinos gespielt, die seit den späten 1960er-Jahren ein filmisches, sinnliches, erotisches Frauenbild geprägt hat.<sup>16</sup> Claras Schönheit, aber ebenso ihr Makel – ihre durch den Krebs verlorene Brust – werden in einigen Einstellungen auch durch die Lichtführung oder durch Weichzeichner hervorgehoben. Claras Person strukturiert mit ihren Haaren, ihrer Liebe und ihrem Krebs die Episoden des Films. Über ihre Figur, ihre Weiblichkeit und Häuslichkeit werden das individuelle Glück einer Witwe und eine persönliche Vorstellung von Familie mit einer konträren gesellschaftlichen Moral und aggressiven ökonomischen Absichten konfrontiert. In vielen Rahmungen wird dabei die Bedrohung ihrer Selbstständigkeit und häuslichen Offenheit durch den männlichen Blick gezeigt. Während in *O SOM AO REDOR* noch Gitter und Zäune die Fenster versperren, so wirkt Clara allein durch ihre Verweigerung, solche Sicherheitsvorkehrungen zu installieren, auf eine visuelle Weise ungeschützt. Dies wird sichtbar, wenn in der *Mise en Scène* durch Zooms oder durch die Verbindung von nahen und entfernten Ebenen mittels Tiefenschärfe das Außen vor ihrem Haus in das Innen eindringt; wenn beispielsweise Diego klein im Hintergrund Fotos vom Haus macht, wäh-

- 
- 14 Mendonça Filho nannte selbst 3 *WOMEN/3 FRAUEN* (USA 1977, R: Robert Altman), *KISS OF THE SPIDER WOMAN/KUSS DER SPINNENFRAU* (BRA/USA 1985, R: Hector Babenco) und *KRYLYA/WINGS* (USSR 1966, R: Larisa Shepitko) als Vorbilder. Siehe Adriano Garrett: »As vezes a gente tem que colocar o dedo na cara de alguém«, *diz diretor de Aquarius*, *Cine Festivals*, 03.09.2016, <http://goo.gl/cXnhje>
- 15 Zum Melodram und *Woman's Film* siehe einführend Thomas Elsaesser: »Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama«, in: Christine Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 43-69; sowie Mary Ann Doane: »The ›Woman's Film‹: Possession and Address«, in: C. Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, S. 283-298.
- 16 Spätestens mit *KISS OF THE SPIDER WOMAN* wurde Sônia Braga international bekannt.

rend sie im selben Bild nah in der Hängematte schläft (Abb. 59). In vielen Szenen wird die Gefahr des möglichen Eindringens von männlichen Blicken und Körpern in ihre Wohnung durch offene Fenster und Türen thematisiert.<sup>17</sup> Anfangs wird dieses wiederholte Übertreten ihrer Schwelle verdeutlicht, wenn Diego das Kaufangebot in einem Umschlag mehrmals unter ihrer Haustür durchschiebt und sie es immer wieder zurückschiebt. Mehrfach wird Claras Verwundbarkeit auch durch Szenen verdeutlicht, in denen sie schläft, träumt oder gedankenversunken darüber sinniert, ob jemand in ihre Wohnung gekommen sein könnte, da sie beispielsweise vergessen haben könnte, die Tür abzuschließen. Die Bedrohung betrifft somit nicht nur die Innenräume ihrer Wohnung, sondern auch ihr eigenes Innenleben, das sie gegen imaginäre Bilder verteidigen muss. Letztlich ist es jedoch sie, die Türen aufbrechen muss, um die versteckte Gefahr abzuwehren.

Die melodramatischen Elemente der Geschichte, der Erzählweise und der Inszenierung, bringen – ähnliche wie im Falle des Horrorfilms, des Suspense oder des Schocks in *O SOM AO REDOR* – nicht die Effekte hervor, die man von diesem Genre erwarten würde. Dementsprechend möchte ich auch hier von einer Gegenbewegung sprechen, von einem Anti-Melodram, in welchem wesentliche Merkmale verkehrt werden. *AQUARIUS* und die Protagonistin Clara zeichnen sich nicht durch eine gesteigerte Emotionalität, durch ein betontes Pathos oder auch nicht durch einen visuellen, inneren oder äußeren Exzess aus. Clara ist in keinem Moment Opfer der äußeren und inneren Umstände, sondern sie ist eine äußerst selbstbewusste, nervenstarke, kontrollierte, entschlossene und reflektierte Frau. In den Diskussionen mit ihrer Familie, mit Fremden auf der Straße und auch mit den Männern des Bauunternehmens zeigt sie sich als eloquente Person, die sich erst gar nicht von den Bedrängnissen beeinflussen lassen möchte und die auch ihren Kindern erklärt, dass all die negativen Eigenschaften, die auf sie projiziert werden – wie das Bild einer alten Verrückten, die in einem unsicheren Geisterhaus lebt – nichts mit ihrem Leben zu tun haben. Claras Auftreten ist stets gelassen und selbstsicher. Sie reagiert besonnen, selbst auf die rassistischen Anfeindungen von Diego; und sie zitiert lieber Musikzeilen als selbst Worte der Wut in den Mund zu nehmen. Ihr Blick auf die Dinge ist ein sehr analytischer, dulddender, aber zugleich verwandelt sie auch unangenehme Situationen in positive, beispielsweise dann, wenn sie während der lauten Party in der Wohnung über ihr einen Callboy ruft, mit dem sie leidenschaftlichen Sex auf ihrem Sofa hat. Clara wählt und kontrolliert ihre eigenen Emotionen und schützt sich zugleich vor negativen Schwingungen. Hinsichtlich des Melodrams ist auch interessant, dass sie aus unbekanntem Grund veranlasst, das Haus – das in den 1980er-Jahren rosa gestrichen ist und in der Gegenwart in einem komplementären Hellblau strahlt – weiß anzustreichen, sodass es farblich rein und weniger »emotional« oder bedeutend wirkt (Abb. 58).<sup>18</sup> Aber der bewusste Umgang mit ihren Affekten wird vor allem in einem

17 Zum Öffnen und Schließen von Türen und Fenstern durch weibliche Protagonistinnen im Hollywood-Melodram siehe T. Elsaesser/M. Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 70f.

18 Zugleich sind Rosa, Hellblau und Weiß die Farben der Meeresgöttin Iemanjá, die im brasilianischen *Candomblé* die Mutter der Menschheit, Hüterin des Heimes und Patronin der Seefahrt ist. Da die regelmäßig schwimmende Clara direkt am Meer wohnt, wurden diese Farben sicherlich nicht zufällig gewählt.

Element dieses Films wahrnehmbar, das zugleich prägend für das Melodram ist: in der Musik. Diese hat für die begeisterte Schallplattensammlerin und Autorin von Büchern über Musik eine besondere Bedeutung.<sup>19</sup>

### 10.2.3 Musikgeschichten

Der Einsatz von Musik steht in *AQUARIUS* bis auf wenige Ausnahmen, in denen klassische Instrumentalbegleitung aus dem Off ertönt, immer im Zusammenhang mit einer bedachten Wahl, vor allem Claras, für bestimmte Stücke. Das Spielen dieser Lieder ist sehr funktional und markiert einzelne Szenen, in denen oft längere Ausschnitte zu hören sind und sich die Hörer bewusst darauf einlassen. Man kann dabei mindestens vier Funktionen der Musik ausmachen: eine historische, beziehungsweise eine Gedächtnisfunktion, eine familiäre-kommunikative, eine subjektiv-emotionale sowie eine kommentierende. Diese sind jedoch nicht strikt voneinander zu trennen, sondern vermischen sich in verschiedenen Situationen.

Das Lied »Hoje« (Heute) des Sängers und Komponisten Taiguara, das anfangs die schwarz-weißen Bilder begleitet und auch im Abspann zu hören ist, rahmt und kommentiert den Film mit seinen Zeilen über individuelle Vergänglichkeit, Einsamkeit und Verlust. Bei allen Stücken, die folglich in Claras Wohnung zu hören sind, schwingt die historische musikalische Atmosphäre der Stücke als Teil eines großen persönlichen Soundtracks mit. Zu Beginn, wenn die junge Clara ihren Freunden am Strand in einem Auto auf Kasette »Another one bites the dust« von Queen vorspielt, steht dieser Song für das Jahr 1980, in dem er erschienen ist.<sup>20</sup> Als die Geburtstagsgemeinschaft zu Gilberto Gils »Toda menina baiana« (Jedes bahianische Mädchen, 1979) tanzt, wird dieses Lied mit einer visuellen Transition in die Gegenwart überblendet und ertönt auf Claras Plattenspieler. Aber vor allem das Geburtstagsständchen, das in den 1980er-Jahren von der Familie mit Klavierbegleitung gesungen wird und das Clara später ihrer Hausangestellten Ladjane auf dem Klavier vorspielt, verdeutlicht den historischen, emotionalen wie erinnernden Charakter der Musik, den überzeitlichen Raum, den sie eröffnet sowie ihre Relevanz für ein kulturelles wie persönliches Gedächtnis. Clara legt die Platten ihrer Sammlung zu unterschiedlichen Anlässen auf. Dabei wird jedoch stets die Wertschätzung deutlich, die sie für die Stücke hat sowie der bewusste Umgang mit ihnen als kuratierte emotionale Quellen. Die Musik begleitet die Momente, wenn Clara mit ihrer Familie Fotos betrachtet; wenn sie babysittet und ihrem Enkelkind Villa-Lobos vorspielt; wenn sie mit Freundinnen zum Tanzen geht und mit einem Fremden flirtet; wenn sie nachts zu Hause allein tanzt, nachdem ihr flirtender Tanzpartner aufgrund ihrer fehlenden Brust vor mehr Intimität zurückschreckte. Während sie mit ihrem Neffen im Auto Maria Bethânia hört, empfiehlt sie ihm, seinem neuen *love interest* Lieder dieser Sängerin vorzuspielen, um der jungen Frau zu zeigen, dass er eine leidenschaftliche

19 In einer Szene sieht man ein Buch von ihr über den Komponisten Heitor Villa-Lobos mit dem Titel *Todas as músicas que não conseguimos ver* (All die Lieder, die wir nicht sehen können).

20 Der Legende zufolge sollen in diesem Lied, wenn man es rückwärts abspielt, Botschaften versteckt sein, die zum Konsum von Marihuana auffordern. Daher ist es wohl kein Zufall, dass Clara und ihre Freunde in dieser Szene einen Joint rauchen.

Person ist. Bei allen Liedern, die auffällig liebevoll präsentiert werden, handelt es sich fast ausschließlich um brasilianische, mit Ausnahme von zwei Stücken von Queen. Die Songs stehen stets für sich und ihre Texte haben immer einen Bezug zur Geschichte, kommentieren sie oder haben eine erinnernde oder emotionale Funktion; sie bewirken, dass der kontinuierliche Akt des Hörens wahrgenommen wird.

Aber nicht nur die Melodien, sondern auch ihre Medien, die Tonträger und Abspielgeräte, werden als wichtige Apparaturen für ein gegenwärtiges Sein und für ein bewusstes Erinnern vorgeführt. Als Clara anfangs in einer kurzen Szene anlässlich ihrer neuen Publikation – an der sie arbeitet, wobei jedoch nur zu sehen ist, dass sie sich entlang des Films ab und zu Notizen macht – von einer Journalistin nach ihrer Meinung zu digitalen Medien befragt wird, macht sie in einer Anekdote ihre Beziehung zu der Materialität ihrer Plattensammlung deutlich. Sie holt eine LP hervor, die sie einst gebraucht in einem Secondhandladen in Porto Alegre gekauft hat. Es handelt sich dabei um das Album *Double Fantasy* von John Lennon und Yoko Ono, das im Dezember 1980 erschienen ist. Erst später hat sie in der Hülle einen Artikel aus der *Los Angeles Times* gefunden, der im November 1980 veröffentlicht wurde, kurz vor dem Tod von Lennon am 8. Dezember, und der von den Zukunftsplänen des Musikers berichtet. Während Clara betont, dass durch dieses journalistische Schriftstück aus der Platte ein besonderes Objekt wurde, eine eventuell weitgereiste Flaschenpost, fragt die Reporterin nur verständnislos nach, ob für sie folglich digitale Medien zum Musikhören ebenfalls in Ordnung seien. Zwar lässt Clara sich von ihrem Neffen auch Musik für ihr Handy zusammensstellen, aber die analogen Tonträger scheinen für sie – neben den Fotoalben, die sie mit ihrer Familie betrachtet – die wichtigsten Medien für ein historisches, kommunikatives, soziales, emotionales Bewusstsein zu sein. Die Musik bietet Erinnerung und Kontinuität in einer Welt, in der familiäre Beziehungen fragil sind und Menschen sterben, in der aber vor allem das Lebensumfeld, Architekturen und eine bestimmte Kultur ohne Rücksicht auf subjektives Empfinden und ohne Sinn für ein lokales Erbe zerstört werden. Mit dem geschichtsträchtigen *Edifício Aquarius* stehen auch individuelle, analoge Erinnerungen, ein soziales, kommunikatives Gedächtnis und eine bestimmte Form eines harmonischen familiären Zusammenhalts auf dem Spiel. Und letztlich ist es das analoge Archiv, in dem Clara die belastenden Dokumente findet, mit denen sie ihre Geschichte und ihr Erbe höchstwahrscheinlich beschützen kann.

#### 10.2.4 Zeitbilder/Angstbilder

Die akustischen Situationen, in denen Musik in den Vordergrund rückt, die punktuell und überzeitlich eine Kontinuität wie auch Momente der Erinnerung ermöglichen, stehen dabei mit ihren positiven affektiven Bildern in Kontrast zu Szenen, in denen der Film ebenfalls kurz aus der Gegenwart ausbricht und imaginäre, traumhafte Visionen zeigt, die von Unsicherheit und Angst bestimmt sind.

Im historischen Prolog macht Mendonça Filho während des Geburtstags von Tante Lúcia mit einer subjektiven Rückblende auf die affektiven Spuren in den Architekturen mit ihren Einrichtungsgegenständen aufmerksam. Während Claras Tochter Ana Paula in einem gratulierenden Vortrag das Leben der Tante resümiert, sieht man in einem Flashback, wie sich diese nach einem Blick auf eine Holzkommode an stürmischen

Sex mit ihrem Partner Augusto auf diesem Möbelstück erinnert. Anschließend erzählt sie ihren Gästen von dieser wahren Liebe und von der wichtigen Rolle, die der bereits verstorbene Mann in ihrem Leben einnahm. Diese Kommode steht in der Gegenwart ebenfalls in Claras Wohnzimmer. Sie taucht später gegen Ende des Films auch in einem Traum Claras auf. In diesem liegt sie in ihrem Bett und beobachtet eine ehemalige, schwarze Hausangestellte dabei, wie sie Schmuck aus ihrem Zimmer entwendet, was, so erfährt man zuvor beim Betrachten der Familienfotos, tatsächlich passierte und mit der unbemerkten Flucht dieser Dame endete. Clara ist in diesen Traumbildern eine stille Zeugin der imaginierten Tat, die damit endet, dass die ehemalige Bedienstete zu ihr spricht und sie darauf aufmerksam macht, dass sie an der Stelle ihrer entfernten Brust blutet. Nach einem Schnitt sieht man ein leergeräumtes Wohnzimmer, in dem neben ein paar Kartons nur diese leere Kommode steht, auf welcher Tante Lúcia einst Sex hatte – dann erwacht Clara ruckartig durch das Zuschlagen der Zimmertür, die im Durchzug von allein zufällt.<sup>21</sup>

Diese Bilder, die einerseits Claras Gedächtnis und ihre Vergangenheit visualisieren, andererseits imaginäre Traumbilder, lassen den unsichtbaren subjektiven Bilderkosmos erahnen, der in und um Clara in dieser Wohnung mit ihren Gegenständen und Geschichten aktuell wie virtuell existiert und der vielleicht vage auch ein eigenes Gedächtnis des Gebäudes andeutet.<sup>22</sup> Es sind jedoch Bilder, die nicht autonom werden, kein Eigenleben entwickeln, die mit bestimmten Personen in Verbindung stehen und als innere Bilder kenntlich gemacht werden.<sup>23</sup>

Eine etwas außergewöhnlichere Erscheinung, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht, und die im wahrsten Sinne des Bildes für geschichtliche Kontinuität und Vererbung steht, ist Claras Sohn Rodrigo, der wie ihr verstorbener Ehemann Adalberto zu Beginn von demselben Schauspieler, von Daniel Porpino gespielt wird.

Neben den Erinnerungs- und Traumbildern tauchen mit der latenten Bedrohung durch das Bauunternehmen jedoch auch andere Bilder auf, welche die Gegenwart durchbrechen und die kontinuierliche Zeitlichkeit durcheinanderbringen. Als Clara auf der Geburtstagsfeier ihrer Hausangestellten Ladjane an den Sex mit dem Callboy denkt, blitzt dieses sinnliche Erlebnis in kurzen Rückblenden auf und endet mit der Verabschiedung des Mannes und einem Bild der Haustür, in dessen Schloss

21 Ich möchte hier nur flüchtig darauf verweisen, dass mit Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) die Kommode als ein Einrichtungsgegenstand gesehen werden kann, der neben anderen das weibliche Geschlecht symbolisiert: »Dosen, Schachteln, Kästen, Schränke, Öfen entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen. – Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer, die Schilderung ihrer verschiedenen Eingänge und Ausgänge macht an dieser Auslegung gerade nicht irre. Das Interesse, ob das Zimmer »offen« oder »verschlossen« ist, wird in diesem Zusammenhange leicht verständlich.« Vgl. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (= Studienausgabe, Bd. II), hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strache, Frankfurt a.M.: Fischer 1972, S. 348f.

22 Zum Unterschied zwischen Erinnerungsbild und Traumbild vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 80ff.

23 Zu Gedächtnis und Erinnerung im Film und bei Gilles Deleuze siehe Oliver Fahl: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage/av, Erinnern/Gedächtnis*, 11.1.2002, S. 97-112.

der Wohnungsschlüssel steckt. Nach der Feier und einer Überblendung liegt Clara nachts schlaflos und besorgt in ihrem Bett und versucht in mehreren Rückblenden aus verschiedenen Perspektiven zu rekonstruieren, ob sie nach dem Sex die Haustür abgeschlossen hat und ob sich, während sie auf dem Sofa schlief, jemand in ihre Wohnung geschlichen haben könnte. Diese Bilder, in denen im Hintergrund eine Person zu erahnen ist, führen dazu, dass Clara ihr Bett verlässt, um den Schlüssel der nicht verriegelten Tür umzudrehen. In dieser verunsicherten Vergegenwärtigung vermischen sich Erinnerungs- und unklare Vorstellungsbilder, die jedoch nicht auflösen können, ob tatsächlich jemand in ihrer ruhenden Anwesenheit in die Wohnung eingedrungen ist.

Kurz darauf führt die bedrohliche Situation auf eine andere Weise zu einer zeitlichen Irritation. Als Clara im Wohnzimmer über ihren Notizen einschläft, wird sie von Ladjane geweckt, die ihr berichtet, dass am Tag zuvor, in Claras Abwesenheit, etwas vorgefallen sei, das sie bisher nicht erwähnt hatte, da sie nicht einschätzen konnte, ob es relevant ist. In einer Rückblende ist folglich Ladjane am Vortag zu sehen, wie sie bemerkt, dass die Handlanger der Baufirma im Innenhof vor den Garagen, gefährlich nah am Gebäude, die Matratzen der Orgie verbrennen. Während zunächst Ladjane die beiden Männer aufgebracht zur Rede stellt, steht sie nach einem Schnitt gemeinsam mit Clara direkt vor dem Tatort, an dem das Feuer, neben wenigen Matratzenresten, auf dem Boden und an der Hauswand rußige Spuren hinterlassen hat.

Ladjanes Erzählung und die sich ebenfalls mit der Gegenwart vermischenden Haustür-Flashbacks verweisen auf den Einbruch von Verunsicherungen in Claras Gegenwart, die sowohl die inneren Bilder wie auch die Kontinuität des Films affizieren; und auch als Zuschauer rechnet man in einigen weiteren Szenen damit, das jederzeit etwas bedrohliches Fremdes durch die Türen oder Fenster in die Wohnung einfallen könnte. Neben den positiven Erinnerungsbildern und den persönlichen Affekten, die Clara liebevoll wie ihre Plattensammlung hütet, werden durch diese verängstigenden Bilder eine bedrohliche Stimmung, eine einengende Unsicherheit, ein alarmierender imaginärer Haushalt mit einer dezent konfusen Zeitstruktur sichtbar. Durch Claras Angst vor der Invasion – die ihr zuvor offenbar fremd war oder die sie zumindest nicht dazu veranlasst hat, ihr Gebäude mit Gittern und Zäunen zu verbarrikadieren – entsteht eine leise Erwartung einer gewissen dramatischen Erzählung, eine Ahnung von Thrill oder Suspense.

Ähnlich wie in *O SOM AO REDOR* bleibt die gravierende Bedrohung jedoch über den gesamten Film im Verborgenen und wird erst am Ende enthüllt. Wenn die beiden ehemaligen Mitarbeiter Clara aufsuchen, um sie auf die versteckte Gefahr in den anderen Apartments hinzuweisen, sind laut Aussage der Männer drei bis vier Monate vergangen, in denen Clara anscheinend für längere Zeit unterwegs war; ein Zeitsprung, der für den Zuschauer nicht nachvollziehbar ist, da er in den Szenen zuvor nicht erzählt wird. Nach dieser Ellipse wird für Clara der wahre Albtraum dieser Geschichte sichtbar. Nach den Traumbildern hat die Szene, in denen die Termitenkolonien in den leeren Apartments entdeckt werden, eine eigenartige surreale Qualität. Diese lässt sich zum einen damit erklären, dass die Bilder der Tiere an Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU/EIN ANDALUSISCHER HUND* (FRA 1929) oder auch an Salvador Dalís gemalte Ameisen erinnern, zum anderen entsteht durch sie eine kurze, markante Inszenierung, die sich deutlich

von den vorherigen Kamera- und Montageverfahren unterscheidet. Nach einer Reihe von Großaufnahmen der an den Wänden krabbelnden Insekten wird augenscheinlich Claras Wahrnehmung dieses bestürzenden Anblicks gezeigt, allerdings nicht in subjektiven Bildern. Während Clara fassungslos das animalische Chaos betrachtet, krümmt sich für einen Moment das Bild, sodass es leicht wabert, wobei im Ton laut das Knarren und Brechen von Holz zu hören ist. Bei diesem auffälligen Phänomen, bei dem im Hintergrund die Termitenstraßen die Wände wie Adern überziehen, wird offenkundig *REPULSION/EKEL* (UK 1965) von Roman Polański zitiert. In diesem werden die zunehmenden Wahnvorstellungen der Protagonistin Carol, die sich in ihrer Wohnung isoliert, unter anderem durch unheimliche Männer und durch Risse im Mauerwerk dargestellt. Wie Johann N. Schmidt schreibt:

»Akribisch vermittelt der Film ihre geschärfte Seh- und Geräuschwahrnehmung bis hin zu jener ersten Schrecksekunde, als im Spiegel blitzartig das Bild eines Mannes auftaucht, von dem der Zuschauer weiß, daß er sich gar nicht in der Wohnung befinden kann. Polanski zeigt meisterhaft, wie durch die Abwesenheit von plausiblen Erklärungsstrategien ein langsames Hinübergleiten von der empirischen Realität in eine Welt der Phantastik und der schizophrenen Phantasmagorien entsteht. Der Riß zwischen Außenwelt und subjektiver Erlebniswelt wird dabei durch schockartige Risse in der Wand versinnbildlicht, die die eruptive Gewalt des Unterbewußten markieren.«<sup>24</sup>

In Claras Fall führen die imaginierten Männer, die durch die nicht abgeschlossene Haustür in die Wohnung gekommen sein könnten, letztlich nicht zu einem isolierten, krankhaften Wahn, sondern zu realen Rissen, welche die Außenwelt und Claras Heim erschüttern. Mit den Worten von Glauber Rocha kann man feststellen, dass der surreale Charakter dieser Bilder – und nach Rocha generell der Surrealismus im brasilianischen Film – in einer speziellen Umkehrung der traumhaften Struktur besteht: »Unser Surrealismus ist nicht der des Traumes, sondern der der Realität.«<sup>25</sup> Anders als in *REPULSION* entfaltet sich die latente, spürbare Bedrohung durch das maskuline Bauunternehmen in *AQUARIUS* schließlich nicht in einer Verdichtung von subjektiven Angstbildern oder in einer psychotischen Phantasmagorie. Clara bleibt bei klarem Verstand. Nach dem entsetzlichen Fund sieht man in einer unscharfen Einstellung das schäumende Meer, aus dem sie im Badeanzug mit einem gefassten, ernsten Blick vor die Kamera und in den Fokus tritt (Abb. 60).<sup>26</sup> Am Ende der traumhaften wie konkreten Einengung folgt damit nach einem kurzen Entsetzen ein gewissermaßen ozeanisches Affektbild, das Entschlossenheit vermittelt und zugleich in der Form eines hervorgehobenen Porträts wie ein Augenblick der Selbstbehauptung erscheint, der dem finalen

24 Johann N. Schmidt: »Ekel«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 3: 1965-1981*, Stuttgart: Reclam 1995. S. 23-26, hier: S. 25f. Eine weitere Gemeinsamkeit der Filme ist das bedrohliche Motiv der Baustelle.

25 Übersetzung M. S.: »O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade.« Glauber Rocha: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004, S. 121.

26 Eine Aufnahme, welche Claras Beziehung zum Meer und den mythologischen Verweis auf die Meerresgöttin Iemanjá betont.

Befreiungsschlag und der Errettung der eigenen Wohnung und der eigenen inneren Wirklichkeit vorausgeht.

Wie in *QUE HORAS ELA VOLTA?* lässt sich auch in *AQUARIUS* ein klares Potenzial weiblicher Heldinnen in den Bildern der Enge beobachten. In beiden Fällen haben wir es nicht mit ausdrücklich feministischen Filmen zu tun, doch den Protagonistinnen Val, Jéssica und Clara gelingt es, sich nicht nur aus räumlichen Engen, sondern auch aus den Engführungen patriarchalischer Mächte, Gelüste und Blickstrukturen zu befreien. Es geht hierbei nicht um exklusiv feminine Perspektiven auf brasilianische und filmische Wirklichkeiten, aber durch die emanzipierte Weiblichkeit, die bestehende Engen aufbrechen kann, gerät die Rolle der Frauen bei der räumlichen wie ästhetischen Entengung in den Fokus. Die Frauen und ihre Bilder sind verantwortlich für eine Öffnung von Blickstrukturen, des Begehrens, von Räumen und Architekturen. Mit ihnen geht zugleich die Hoffnung einher, Mittel und Wege gegen negative Auswirkungen bestimmter Engen zu finden und beispielsweise auch gegen kulturelle Zerstörung, gegen soziale Verdrängung, gegen das Vergessen von Gefühlen, persönlichen Geschichten wie der brasilianischen Geschichte.

*Abb. 57: Strandansicht des Viertels Boa Viagem der Stadt Recife. Fotograf: Alcir Lacerda. Ohne Jahresangabe. Mit freundlicher Genehmigung von Albertina Otávia Lacerda Malta. Original schwarz-weiß.*



*Abb. 58: Clara lässt in AQUARIUS (2016) das Gebäude Aquarius weiß streichen.*



*Abb. 59: Während Clara in einer Hängematte schläft, macht der Bauunternehmer Diego Bonfim Fotos von ihrem Gebäude.*



*Abb. 60: Clara kommt aus dem Meer und blickt entschlossen in die Kamera.*



*Abb. 61: Als Clara die Herren des Unternehmens Bonfim mit ihrem Fund konfrontiert, können diese nur erbost und entsetzt staunen.*





## 11. Schluss: Definitionen der brasilianischen Bilder der Enge

---

Das Anliegen dieser Arbeit war es, durch den Begriff der Enge einige ausgewählte brasilianische Filme nicht nur als Einzelfälle, sondern im Rahmen eines größeren ästhetischen wie historischen Zusammenhangs zu begreifen. Anhand ihrer abgeschlossenen Interpretationen sollte deutlich werden, inwiefern sie Gemeinsamkeiten aufweisen, die sich jeweils als spezifische Reflexion der Filme über ihre eigenen Universen und Beschaffenheiten beschreiben lassen. In den hier vorgestellten Filmen tauchte eine Vielzahl von Aspekten und Bezügen auf, welche die Vielfältigkeit der filmischen Enge ausbilden. Dispositive der Enge sind in kleinen wie großen, experimentellen wie konventionellen, marginalen wie populären, fiktionalen wie dokumentarischen Produktionsweisen zu finden, mit denen unterschiedliche Stile oder Techniken verbunden sind. Eine grundlegende Behauptung ist, dass sich in brasilianischen Filmen auf einzigartige Weise Bilder der Enge herausbilden. Da mir selbst kein anderes Land und keine andere Filmkultur bekannt sind, in denen sich dieses Phänomen der Enge derart systematisch erfassen lässt, möchte ich abschließend erneut postulieren, dass man sich mit dem brasilianischen Film beschäftigen muss, wenn man filmische Enge verstehen möchte – nicht nur als eine filmische Angelegenheit, sondern zugleich als Reflexion eines sozialen, ökonomischen und auch politischen Zusammenhangs, in dem Wahrnehmungs- und Machtverhältnisse gesellschaftlicher Bereiche sichtbar werden.

Auffallend ist, dass sich in der Abgeschlossenheit der engen Räume Beobachtungsverhältnisse und Blickordnungen beschreiben lassen, die immer auch unter dem Gesichtspunkt des Observierens und der Überwachung gesehen werden können, insofern die Handlungen von privatem Voyeurismus, staatlichen Kontrollarchitekturen, von künstlerischer Dauerbeobachtung und nachbarschaftlichen Sicherheitsvorkehrungen erzählen. Der Begriff der Enge ist dabei ein Vorschlag, diese Beobachtungsverhältnisse nicht nur unter verallgemeinernden Vorstellungen von Disziplin oder Kontrolle zu sehen, sondern die Dispositive mit all ihren Facetten als filmische Gebilde ernst zu nehmen. Erst mittels des Films lassen sich nicht nur durch Architekturen errichtete Blick- und Machtverhältnisse sichtbar machen, sondern auch Auswirkungen auf subtilere Verknüpfungen, wie zu Affekten, zu Gedächtnissen und ihren Bildern. Die Bilder der En-

ge errichten eigene bewegliche und heterogene Dispositive, in denen die menschlichen Körper und Sinne in weitreichendere Relationen eingebunden sind.

Abschließend möchte ich die Verbindungslinien zwischen den besprochenen Filmen, die sich in ihren Genres, Gattungen und Ästhetiken stark unterscheiden, noch etwas schärfen. Denn durch sie kristallisieren sich Kennzeichen heraus, mit denen sich erste Definitionen der brasilianischen Bilder der Enge formulieren lassen. Dazu möchte ich die anfangs genannten, grundlegenden Konzepte des begrenzten Raums und des Stillstands, der begrenzten Wahrnehmungen und Beziehungen erneut aufgreifen, um sie differenzierter zuzuspitzen beziehungsweise um sie mit den Erkenntnissen der einzelnen Filme zu erweitern.

### 1. Begrenzter Raum

In den Analysen sollte deutlich geworden sein, inwiefern es sich bei den Bildern der Enge nicht nur um Filme handelt, die an wenigen Schauplätzen spielen, sondern deren Begrenztheit auf spezifische Weise zur zentralen Angelegenheit wird. Die Protagonisten bewohnen Räumlichkeiten, die ihre gesamte Lebenswelt ausmachen und ihre Handlungen rahmen, die sie nicht verlassen wollen oder teilweise auch nicht verlassen können, weil sie in ihnen gefangen sind. Die Architekturen der engen Dispositive bieten den Figuren zum einen nur geringe Bewegungsräume, zum anderen lässt sich beobachten, dass sich ihre Situationen aufgrund der Reduktion von Aktionen, Wahrnehmungen und Affekten durch Bewegungslosigkeit und Stillstand auszeichnen. Über die Akte, Sequenzen und einzelnen Szenen hinweg geht die räumliche Begrenztheit mit narrativen und ästhetischen Verengungen einher, sodass Protagonisten in die Enge getrieben werden und die Frage entsteht, ob es für sie ein Entkommen und einen Raum jenseits der Enge geben kann. In allen Filmen geht es dabei um eine Transformation privater Räume, ihrer Wirklichkeiten und Sichtbarkeiten. Diese werden auf unterschiedliche Weise von äußeren Einflüssen, von Eindringlingen oder Blicken herausgefordert, wodurch die Bedingungen dieser privaten Räume reflektiert werden. Die begrenzten privaten Zimmer stehen immer schon im Spannungsverhältnis zum öffentlichen Raum und werden durch die Sichtbarkeit des Nicht-Privaten bedroht. Mit Fragen der Sichtbarkeit und der Sichtbarmachung dieser Räume ist auch immer ein gewisser Verlust des Privaten verbunden, doch zugleich werden auch Wohnverhältnisse hinterfragt, die für die Enge und für Ausweglosigkeiten verantwortlich sind. Durch die Dispositive der Enge wird die räumliche Begrenztheit einerseits als eine Notwendigkeit für das Private ergründet, andererseits zeigt sich, dass durch ein Aufbrechen räumlicher Markierungen erst neue private Räume denkbar werden.

### 2. Transformation von Gesellschaft

Mit der Konzentration auf begrenzte Räume geht immer auch die Relation zu einer Außenwelt einher, die in der Enge nur vorausgesetzt und erahnt werden kann. Alle besprochenen Filme zeichnen sich dadurch aus, dass die Gesellschaft außerhalb der sichtbaren Zonen häufig unsichtbar bleibt und verschwindet. Zugleich wirken die Handlungen in den Innenräumen zumeist beispielhaft, wodurch die Gesellschaft gewissermaßen in die Innenräume geholt wird, wenn es im Kleinen um wesentliche Aspekte des sozialen Zu-

sammenlebens, um die Grundlagen von Gemeinschaft geht. Die Mikroebene erscheint exemplarisch für die Zusammenhänge im Großen, für soziale Funktionsweisen, Verhaltensmuster und Regeln, die das menschliche Dasein auszeichnen.

Insbesondere in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* wird deutlich, wie in der Krise der kollektiven Blindheit durch die Enge erst eine neue Basis für ein soziales Miteinander entsteht. In der Abgeschlossenheit der Quarantänestation muss eine neue Mitmenschlichkeit aufkeimen, damit eine sinnliche Neufiguration von Gesellschaft denkbar wird. Aber auch in *QUE HORAS ELA VOLTA?* geht es darum, dass eine Protagonistin durch ihre Tochter und deren Blick von außen eine neue Selbstwahrnehmung entdeckt, die ihr einen Weg aus der Gefangenschaft sozialer Konventionen aufzeigt und einen eigenen privaten Raum, eine neue familiäre Gemeinsamkeit außerhalb ihres bisherigen Lebens ermöglicht. In den Bildern der Enge wird Gesellschaft somit als eine Organisationsweise von Menschen in geschlossenen Räumen, in einzelnen Zimmern, Wohnungen oder Straßen gedacht, die Wechselbeziehungen zwischen einem Innen und einem Außen hervorbringen. Das besondere Potenzial und, wenn man so will, eine Hoffnung dieser Filme liegt darin, dass die Flucht aus der Enge nicht allein durch eine Zerstörung der Räume gelingt, wie beispielsweise durch den Brand in der Quarantänestation in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, sondern dass eine Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse auch durch solche Blicke von außen und durch eine neue Wahrnehmung der eigenen Begrenztheit herbeigeführt werden kann.

### 3. Abstrakte ökonomische Beziehungen

Dabei – und dieser Punkt schließt an die Beispielhaftigkeit der Situationen und Geschichten an – nehmen die einzelnen Protagonisten in den räumlichen Anordnungen bestimmte Positionen ein, die ihre sozialen Verbindungen und auch die Beobachtungsverhältnisse untereinander bestimmen. Diese hängen eng mit ihrer Arbeit und ihren ökonomischen Abhängigkeiten zusammen, durch welche sie umso mehr einen exemplarischen, stellvertretenden Charakter bekommen, wenn die Personen, wie beispielsweise in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, keine Namen haben, sondern als Vertreter von Berufen oder von Beziehungsverhältnissen auftreten. Aber auch in den anderen Filmen werden dadurch klare Ordnungslinien markiert: In *O CHEIRO DO RALO* ist Lourenço nicht nur ein skrupelloser Geschäftsmann, sondern auch sein Begehren wird zu einem Vertrag mit klar definierten Regeln; in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* basiert die Liebe zwischen Gala und Felix auf dem beruflichen Verhältnis zwischen einer Regisseurin und einem Schauspieler; in *O SOM AO REDOR* ist mit der Beziehung des Hausherrn Francisco zu seinen Vermietern ein fundamentales Machtverhältnis verbunden; in *QUE HORAS ELA VOLTA?* bleibt der Haushälterin Val im Anwesen ihrer Arbeitgeber gerade mal ein privater Bereich, der nicht viel größer ist als ihr Bett. Zwischen den Akteuren werden Machtpositionen oder Begehrensstrukturen im Rahmen räumlicher Gebilde erkennbar, als Effekte von Wohnordnungen und Arbeitsbedingungen, die auch Wahrnehmungen organisieren. Wer der Enge entkommen will, der muss sich in den begrenzten Räumen jenseits der durch Arbeitsverhältnisse geschaffenen Abhängigkeiten eigene Räume erobern, der muss sich gegen den ökonomischen Druck behaupten und von diesem unabhängig werden. Dieser Kampf kann zum grundlegenden Konflikt

und zum Auslöser der Bedrängung werden, wie im Falle von AQUARIUS und der Witwe Clara, die entschlossen die Avancen und die Millionensumme des Bauunternehmens zurückweist, um ihre Wohnung vor dem Abriss zu retten.

#### 4. Blinde Flecken

In den Beobachtungsverhältnissen zwischen den Protagonisten oder zwischen einem Innen und einem Außen bilden auch Zonen außerhalb von einzelnen Wahrnehmungen wichtige Referenzpunkte; blinde Flecken einzelner Figuren oder nicht sichtbare Bereiche außerhalb der Bilder, in denen manchmal auch Bedrohliches lauert, das für die Figuren zum Verhängnis werden und sie einholen kann. Relationen zwischen sichtbaren und nicht sichtbaren Zonen, die Verknüpfungen zwischen Beobachtern und Beobachteten hervorbringen, sind wesentlich für die Dispositive der Enge und ausschlaggebend für die zunehmenden ästhetischen Verengungen. In allen Filmen spielen sich Dramen ab, in denen es um Spannungen und Kräfte geht, die zwischen solchen Verzweigungen entstehen.

In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* rückt die Blindheit als kollektives Phänomen auf besondere Weise in den Fokus und wird zu einem Raum, der neue Begegnungen ermöglicht. In *O SOM AO REDOR* bleiben die Motivation und die Geschichte des Wachmanns Clodoaldo und seines Bruders Claudio bis zum Schluss im Verborgenen, sodass diese nicht nur die Zuschauer, sondern auch den ahnungslosen Hausherrn Francisco überraschen, wenn sie diesen am Ende des Films zu Hause aufsuchen, um sich zu rächen. In *AQUARIUS* hat die alleinstehende Clara nicht nur mit den rücksichtslosen Bauherren zu kämpfen, sondern aufgrund deren Aufdringlichkeit auch mit einer unsichtbaren, allgegenwärtigen Bedrohung ihrer Wohnung.

Es ist offensichtlich, dass unbemerkte Beobachter oder Voyeure eine gewisse Macht über diejenigen besitzen, die nicht wissen, dass sie beobachtet werden. In den Bildern der Enge geht es letztlich auch immer darum, sich den Beobachtern zu entziehen, sich gegen diese zu behaupten – oder darum, die Wahrnehmungsvorteile blinder Flecken für sich zu nutzen.

#### 5. Wahrnehmungsverhältnisse und Medien

Die Protagonisten werden folglich mit Krisen konfrontiert und müssen Probleme lösen, die durch die räumliche Begrenztheit, durch die spezifischen Kräftefelder der Dispositive und durch ihre Organisation von Wahrnehmungen und Sichtbarkeiten entstehen. Die Beziehungen zwischen Beobachtern und Beobachteten führen zu Konflikten, teils zu gewalttätigen, sodass es stets auch um die Frage geht, durch welche Strategien bestimmte Machtverhältnisse und Abhängigkeiten aufgebrochen werden können beziehungsweise inwieweit die Dispositive Möglichkeiten zur Flucht oder zur Transformation dieser Verhältnisse bieten.

Nicht nur in *FILM*, sondern auch in den brasilianischen Filmen wurde wiederholt die Rolle des Auges in den engen Konstellationen erkennbar, beispielsweise in Form des Glasauges in *O CHEIRO DO RALO* oder in den Spiegel- und Kamerablicken in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*. Die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen menschlichen Augen werden jedoch wesentlich von medialen Anordnungen geformt und bedingt. An

der Konfiguration der filmischen Enge sind unterschiedliche visuelle und auditive Medien beteiligt, wie Video, Fernsehen, Kameras oder Überwachungsbildschirme. Durch derartige Medien erfährt man manchmal auch bruchstückhaft etwas über die Welt außerhalb der begrenzten Räume, wie beispielsweise über das Radio in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; zudem können sie dramaturgisch ein befreiendes Potenzial entfalten, wenn zum Beispiel die Bilder des künstlerischen Videos am Ende von *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* die Protagonisten gewissermaßen aus dem Apartment herausführen. Jedes Medium bringt eigene Formen von Grenzen hervor. Der Film ist zum einen das Medium, das diese medienspezifischen Verengungen wahrnehmbar machen kann, zum anderen kann die Enge auch als ein Phänomen betrachtet werden, das durch die filmische Reflexion über die Konkurrenz des Films zu anderen Medien entsteht.

#### 6. Übernatürliches und Übersinnliches

Die Filme verweisen stets auch auf etwas anderes, auf Übernatürliches oder Übersinnliches, das die engen Wirklichkeiten heimsucht beziehungsweise über diese hinausgeht. Diese Kräfte und Sphären sind eher abstrakt und unklar, manchmal nur vage vorstellbar und vielmehr nur denkbar, so wie das von Gilles Deleuze beschriebene ozeanische, reine Bewegungsbild in Schneiders und Becketts *FILM*. Es kann sich um ein rätselhaftes Außen handeln, wie der diabolische Abgrund, der sich in *O CHEIRO DO RALO* in einem Abfluss verbirgt, der angeblich einen Zugang zur Hölle ermöglicht. Das Übernatürliche kann jedoch auch sichtbar werden und traumhafte oder erschreckende Formen annehmen, wie beispielsweise die Angstvorstellungen und die Horrorvisionen in *O SOM AO REDOR*, welche die Bewohner beunruhigen. Mal ist es unwirklich wie die globale Stadt, die nach der Blindheit in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* erahnbar wird, mal haben wir es mit einem neuartigen visuellen Universum zu tun, wie im Falle des experimentellen Videos in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*, das im Anschluss an die Liebesgeschichte folgt.

#### 7. Andere Bilder und filmische Referenzen

Bisweilen kann es nicht nur passieren, dass man in den geschlossenen Zimmern an die Projektionssituation im Kino erinnert wird,<sup>1</sup> sondern die Filme stellen auf unterschiedliche Weise Verbindungen zu anderen Bildern der Filmgeschichte her. Dies geschieht durch Referenzen, durch eine Beschäftigung mit Stilen, mit künstlerischen Praktiken, Genremerkmalen oder konkreten Filmen: das brasilianische *Cinema Marginal* in *O CHEIRO DO RALO*; die globale, urbane Filmästhetik in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*; der Dokumentarfilm in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*; der Horrorfilm und Stanley Kubricks *THE SHINING* in *O SOM AO REDOR*. Durch diese Bezüge wird die Enge nicht nur als ein architektonisches und räumliches, sondern auch als ein filmspezifisches Phänomen sichtbar. Zudem wird deutlich, dass das brasilianische Kino immer schon Bilder eines globalen Kinos aufgenommen hat und sich in den Bildern der Enge eine Auseinandersetzung mit der internationalen Filmgeschichte beschreiben lässt, welche die brasilianischen Werke wiederum mitgestalten.

1 Vgl. Raymond Bellour: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 176-210.

### 8. Fluchtpunkte und Affekte

Mit ihren Enden laufen alle Filme auf unterschiedliche Weise auf eine Art Beckett'sches ›Schaukelstuhlmoment‹ zu, das heißt auf eine Szene, in der ein oder mehrere Protagonisten eine entscheidende affektive Erfahrung machen: wenn in *O CHEIRO DO RALO* Lourenço an seinem Schreibtisch sitzend dem begehrten weiblichen Hintern begegnet; wenn in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* mit der ersten Person, die wieder ihre Sehkraft zurückerlangt, zugleich das offensichtliche Ende der Blindheit beginnt; wenn sich in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* der Schauspieler Felix mit der Videokünstlerin Gala über seine Gefühle zu ihr und über eine angebliche künstlerische Verachtung ausspricht und beide danach das experimentelle Video schauen; und wenn in *O SOM AO REDOR* die Wachmänner den Großgrundbesitzer Francisco mit seiner kriminellen Vergangenheit konfrontieren. Zwar kommt es nicht wie in *FILM* zu gespenstischen Spiegelsituationen einzelner Personen, doch geht es auch hier – zumeist im Sitzen – um Gegenüberstellungen, um ein affektives Überrumpeln, ein Erstarren einzelner Personen, um das Zulaufen der Filme auf Affektbilder. Einerseits sind diese Situationen mit Wahrnehmungsveränderungen verbunden, die einen Wandel der filmischen Wirklichkeit andeuten, andererseits aber auch mit unklaren Konstellationen, die beispielsweise in *O CHEIRO DO RALO* zu einer visuellen Pattsituation führen.<sup>2</sup> Gemeinsam haben die Bilder der Enge, dass sie am Ende zu einem Staunen von Protagonisten führen, als eine Art affektiver Startpunkt eines möglichen Wahrnehmungswandels – oder aber eines Finales mit Todesfolge.

### 9. Intimität und Liebe

Dabei geht es nicht nur am Ende, sondern im gesamten Verlauf der Filme, bei der Koordination, dem Entstehen und plötzlichen Auftauchen von Affekten, zentral um die Möglichkeiten von Intimität und Liebe. Jeder Film erzählt von zärtlichen, aber auch lieblosen Beziehungen zwischen Frauen und Männern, die durch Blickstrukturen, Formen der Kommunikation und des Körperkontakts etabliert werden; die durch die räumlichen Umstände und bestimmte Architekturen begünstigt werden, aber zugleich in den Dispositiven auch erst ausgehandelt werden müssen. Der filmische Raum kann dabei selbst zu einem affektiven werden, beispielsweise in der beliebigen, fragmentarischen Anordnung der Szenen in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* oder wenn in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* die Protagonisten beim Geschlechtsakt in ein milchiges Weiß, in einen spezifischen Raum der Blinden eintauchen. Es geht hierbei jedoch nicht um eine Flucht aus der Enge durch romantische Liebesbeziehungen, sondern vielmehr um Affektbilder, die einen Wandel der (Liebes-)Beziehungen sowie der einengenden Verhältnisse gestatten.

2 Wie bereits erwähnt: Zur Idee einer filmischen Pattsituation im Rahmen der geschlossenen Form siehe Mirjam Schaub's Besprechung von *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD* (FRA/ITA 1961, R: Alain Resnais), in: Mirjam Schaub: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie* (= *Serie Moderner Film*, Bd. 4), Weimar: VDG 2005, S. 96-109, hier: S. 97ff.

## 10. Das Potenzial der Weiblichkeit

Mit *QUE HORAS ELA VOLTA?* und *AQUARIUS* lässt sich schließlich aufzeigen, dass im brasilianischen Kino der Gegenwart derartige Affektbilder, die solch einen Wandel der engen filmischen Wirklichkeiten bewirken und Auswege eröffnen können, auch jenseits von romantischen Liebesvorstellungen auftauchen. Die Haushälterin Val und auch die alleinstehende Clara brauchen keine Männer an ihrer Seite, um sich gegen soziale Normen und männliche Machenschaften zu wehren.<sup>3</sup> Dabei fällt auf, dass beide eine besondere Beziehung zum Medium Wasser haben – bei Val ist es ein Swimmingpool bei Clara das Meer –, dessen Affektbilder eine Qualität entfalten, welche die vorhandenen patriarchalen Strukturen gewissermaßen ›liquidiert‹ und die Emanzipation der Frauen ermöglicht.<sup>4</sup>

Auch in den anderen Filmen ist die Rolle der weiblichen Protagonistinnen unübersehbar zentral und wichtig: die Frau des Arztes in *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und die Videokünstlerin Gala in *O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG* sind Figuren, die mit ihrem eigenen Blick auf sinnliche Sphären nach neuen Gemeinschaften, Wahrnehmungen und Affekten suchen. Dort hingegen, wo Frauen fehlen und überwiegend einsame Männer regieren, wie in *O CHEIRO DO RALO* und *O SOM AO REDOR*, herrschen ein Vergessen von Geschichte und eine sichtbare Verarmung des sozialen Miteinanders. Im Kontrast zu den Frauen enden die Filme für die maskulinen Hauptfiguren, für den getriebenen Lourenço und das Oberhaupt Francisco, letztlich mit überraschenden Wendungen und mit Entsetzen in tödlichen Sackgassen. Insofern ist es anhand der analysierten Filme nicht abwegig, den Frauen ein gewisses zukunftsweisendes Potenzial im Rahmen der Bilder der Enge zu unterstellen; Weiblichkeit und ein femininer Blick scheinen für ein harmonisches Leben und Wohnen unerlässlich, jedoch machen die Bilder der Enge sichtbar, dass die neuen Rollen der Frauen jenseits klassischer, patriarchaler Vorstellungen von Familie und Häuslichkeit zu finden sind. Dies wird bei Kleber Mendonça Filho und in *AQUARIUS* auch in der Frage nach dem Umgang mit privaten Erinnerungen deutlich, mit dem kulturellen Gedächtnis und seinen Architekturen. In der noch nicht so lange existierenden brasilianischen Demokratie mit ihren verhältnismäßig jungen und sich ständig wandelnden Städten besitzt die Bewahrung der eigenen Kultur aufgrund aktueller politischer Entwicklungen eine besondere Dringlichkeit, und das auf eine andere Weise als in Nordamerika oder Europa. Hierbei zeigt sich bei Mendonça Filho, dass Enge und Entengung auch mit einem Verteidigen von Affekten, von bestimmten Medien und Lebensräumen verbunden sind, was zugleich auch für die Filme selbst und für den

- 
- 3 Ein weiteres Beispiel wäre *MORMAÇO/SULTRY* (BRA 2018) von Marina Meliande, in dem sich die junge Anwältin Ana kurz vor den Olympischen Spielen 2016 für einige ärmere Einwohner Rio de Janeiros einsetzt, deren Häuser aufgrund der umfassenden Baumaßnahmen in der Nähe der Stadien unrechtmäßig abgerissen werden sollen. Zugleich steht Ana selbst das Schicksal der Vertreibung bevor, da sie im Stadtzentrum in einem ehemaligen Luxusgebäude wohnt, das die Hausverwaltung verkaufen möchte und das diese deshalb verwahrlosen lässt, um die Bewohner zu verschrecken. Zusammen mit einer älteren Bewohnerin hält Ana die Stellung und versucht die Heimat der Armen wie ihre eigene Wohnung vor dem Abriss zu retten.
  - 4 Zum utopischen Potenzial des Meeres im brasilianischen Kino siehe Lúcia Nagib: »Images of the sea«, in: Dies.: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York: I. B. Tauris 2007, S. 3-30.

Erhalt einer bestimmten Filmkultur gilt. Schließlich sind es allein solche Filme, wie die hier besprochenen, die mit ihren Bildern von der Entwicklung der Enge in Brasilien berichten werden können.

# Literaturverzeichnis

---

## Monografien/Anthologien

- Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*, Münster: Nodus Publikationen 2005.
- Aggio, Regina: *Cinema Novo. Neues brasilianisches Kino 1954-1964*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005.
- Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegung zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Bachtin, Michail M.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Balke, Friedrich/Schwering, Gregor/Stäheli, Urs (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen (= Masse und Medium, Bd. 1)*, Bielefeld: transcript 2000.
- Bazin, André: *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag 2004.
- Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009.
- Bleek, Jennifer: *Apparition, Körper, Bild. Das Helldunkel in Malerei und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer 1963.
- Braudy, Leo: *The world in a frame: What we see in films*, Chicago/London: University of Chicago Press 1984.
- Caetano, Daniel (Hg.): *Cinema brasileiro 1995-2005. Ensaio sobre uma década*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial 2005.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York: Routledge 1990.
- Chion, Michel: *Le son au cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/Editions de l'Etoile 1992.
- Curtis, Barry: *Dark places: the haunted house in film*, London: Reaktion Books 2008.
- Da Costa, Luiz Cláudio: *Cinema brasileiro (anos 60-70) – dissimetria, oscilação e simulacro*, Rio de Janeiro: 7Letras 2000.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

- Deleuze, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Eckel, Julia/Ruchatz, Jens/Wirth, Sabine (Hg.): *Exploring the Selfie – Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Cham: Palgrave Macmillan/Springer International Publishing 2018.
- Eisenstein, Sergej M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.
- Engell, Lorenz: *Bilder der Endlichkeit* (= *Serie moderner Film*, Bd. 5), Weimar: VDG 2005.
- Engell, Lorenz: *Bilder des Wandels* (= *Serie moderner Film*, Bd. 1), Weimar: VDG 2003.
- Engell, Lorenz/Fahle, Oliver/Hediger, Vinzenz et al. (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2012.
- Engell, Lorenz: *Playtime: Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK 2010.
- Engell, Lorenz: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1992.
- Engell, Lorenz: *Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens* (= *Studium zum Theater, Film und Fernsehen*, Bd. 10), Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Verlag Peter Lang 1989.
- Fahle, Oliver: *Bilder der Zweiten Moderne* (= *Serie moderner Film*, Bd. 3), Weimar: VDG 2005.
- Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Mainz: Bender 2000.
- Ferreira Leite, Sidney: *Cinema Brasileiro. Das origins à retomada*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo 2005.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin: Merve 1978.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Frahm, Laura: *Jenseits des Raums. Zur Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010.
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1930.
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung* (= *Studienausgabe*, Bd. II), hg. v. Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strache, Frankfurt a.M.: Fischer 1972.
- Freyre, Gilberto: *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart: Klett-Cotta 1982.
- Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren 2007.
- Giesenfeld, Günter (Hg.): *Im Schatten des Cinema Novo: Kino und Filmwissenschaft in Brasilien*, Marburg: Schüren 2006.
- Guattari, Félix/Rolnik, Suely: *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles: Semiotext(e) 2007.
- Hinrichsen, Jens: *Blinde im Kino: Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden*, München: GRIN Verlag 2005.

- Hinz, Melanie/Roselt, Jens (Hg.): *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2011.
- Hitchcock, Alfred/Truffaut, François: *Truffaut/Hitchcock*, München: Diana Verlag 1999.
- Ikeda, Marcelo/Lima, Dellani (Hg.): *Cinema de Garagem. Panorama da produção brasileira independente do novo século*, Rio de Janeiro: WSET Multimídia 2012.
- Johnson, Randal/Stam, Robert: *Brazilian Cinema*, New York: Columbia University Press 1995.
- Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltverlust und Zeitdruck. Grundzüge einer Theorie der Interdependenzen von Medien, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*, Opladen: Leske + Budrich Verlag 1998.
- Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus (= Zürcher Filmstudien, Bd. 32)*, Marburg: Schüren 2013.
- Klagsbrunn, Marta Maria: *Brasiliens Fernsehserien. Telenovela, die allabendliche Faszination*, Mettingen: Institut für Brasilienkunde und Brasilienkundeverlag 1987.
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Hanser 1960.
- Korfmann, Michael (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Krajewski, Markus: *Der Diener. Mediengeschichte einer Figur zwischen König und Klient*, Frankfurt a.M.: Fischer 2010.
- Ladermann, David: *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press 2002.
- Lanz, Stephan (Hg.): *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*, Berlin: metroZones 5 2004.
- Lins, Consuelo: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora 2004.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.
- McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Düsseldorf: Econ Verlag 1968.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1994.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus Publikationen 1997.
- Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*, London: MacMillan Press 1982.
- Mota, Regina: *A érica eletrônica de Glauber: um estudo sobre cinema e televisão*, Belo Horizonte: Editora UFMG 2001.
- Nagib, Lúcia: *A utopia no cinema brasileiro – Matrizes, Nostalgia, Distopias*, São Paulo: Cosac & Naify 2007.
- Nagib, Lúcia: *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia*, London/New York: I. B. Tauris 2007.

- Nagib, Lúcia (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003.
- Nagib, Lúcia: *World Cinema and the Ethics of Realism*, New York/London: Continuum 2011.
- Neupert, Richard: *A history of the French New Wave Cinema*, Madison: University of Wisconsin Press 2007.
- Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Bd. 1, Chemnitz: Schmeitzner 1883.
- Orr, John/Ostrowska, Elżbieta (Hg.): *The Cinema of Roman Polanski. Dark Spaces of the World*, London: Wallflower Press 2006.
- Pereira de Abreu, Nuno César: *Boca do Lixo. Cinema e classes populares*, Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP 2006.
- Pucci Jr., Renato Luiz: *Cinema brasileiro pós-moderno. O neon-realismo*, Porto Alegre: Editora Sulina 2008.
- Rippling, Stefan: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin: Verbrecher Verlag 2008.
- Rocha, Glauber: *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme 1983.
- Rocha, Glauber: *Revisão crítica do cinema brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify 2006.
- Rocha, Glauber: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004.
- Sales Gomes, Paulo Emílio: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, São Paulo: Paz e Terra 1996.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek: Rowohlt 2016.
- Schaub, Mirjam: *Bilder aus dem Off: Zum philosophischen Stand der Kintotheorie (= Serie moderner Film, Bd. 4)*, Weimar: VDG 2005.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare*, München: Wilhelm Fink 2006.
- Schlesinger, Martin: *Brasilien der Bilder (= Serie moderner Film, Bd. 7)*, Weimar: VDG 2009.
- Schulze, Peter W./Schumann, Peter B. (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina (= Biblioteca Luso-Brasileira Bd. 26 – Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin)*, Frankfurt a.M.: TFM 2011.
- Schulze, Peter W.: *Strategien ›kultureller Kannibalisierung‹. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld: transcript 2015.
- Schulze, Peter: *Transformation und Trance. Die Filme des Glauber Rocha als Arbeit am postkolonialen Gedächtnis*, Remscheid: Gardez! Verlag 2005.
- Schwab, Martin: *Unsichtbares – Sichtbar gemacht. Zu Samuel Becketts »Film«*, München: Fink 1996.
- Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Stam, Robert: *Tropical Multiculturalism – A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Durham/London: Duke University Press 1997.
- Stern, Alfred: *Philosophie des Lachens und Weinens*, Wien/München: R. Oldenbourg 1980.
- Strauss, Ernst: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, München: Deutscher Kunstverlag 1972.
- Tacke, Alexandra (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016.

- Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne 1999.
- Vogl, Joseph: *Poetologien des Wissens um 1800*, München: Fink 1999.
- Vossen, Ursula (Hg.): *Filmgenres: Horrorfilm*, Stuttgart: Reclam 2004.
- Xavier, Ismail: *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, São Paulo: Editora Brasiliense 1993.
- Xavier, Ismail: *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997.
- Xavier, Ismail: *Sertão Mar. Glauber Rocha e a estética da fome*, São Paulo: Editora Brasiliense 1983.
- Zanin Oricchio, Luiz: *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*, São Paulo: Estação Liberdade 2003.

## Aufsätze

- Barthes, Roland: »Die Augenmetapher«, in: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1972, S. 25-34.
- Baudry, Jean-Louis: »Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: DVA 1999, S. 381-404.
- Beckett, Samuel: »Film«, in: Ders.: *Hörspiele. Pantomime. Film. Fernsehen (= Dramatische Werke II)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 103-121.
- Bellour, Raymond: »Das Zimmer«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 176-210.
- Benjamin, Walter: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: Ders.: *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 103-128.
- Bentes, Ivana: »Das Copyright des Elends und das Bild als Kapital«, in: Stephan Lanz (Hg.): *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*, Berlin: metroZones 5 2004, S. 75-89.
- Bentes, Ivana: »The sertão and the favela in contemporary Brazilian film«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 121-137.
- Bordwell, David: »Modelle der Rauminszenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: Andreas Rost (Hg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1997, S. 17-42.
- Chion, Michel: »Mabuse – Magie und Kräfte des ›Acousmètre‹. Auszüge aus ›Die Stimme im Kino‹«, in: Cornelia Epping-Jäger/Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*, Köln: Dumont Verlag 2003, S. 124-159.
- Comolli, Jean-Louis: »Der Umweg über das direct«, in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms (= Texte zum Dokumentarfilm. Bd. 3)*, Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 218-239.
- Comolli, Jean-Louis: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan 1980, S. 121-142.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: »Das Glatte und das Gekerbte«, in: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin: Merve 1992, S. 657-693.
- Deleuze, Gilles: »Der größte Film Irlands (Becketts ›Film‹)«, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 37-40.
- Deleuze, Gilles: »Was ist ein Dispositiv?«, in: François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162.
- Dittmann, Lorenz: »Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei«, in: Walter Biemel/Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Hg.): *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1989, S. 311-329.
- Doane, Mary Ann: »The ›Woman's Film‹: Possession and Address«, in: Christine Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 283-298.
- Elsaesser, Thomas: »Film als Möglichkeitsform. Vom ›post-mortem‹-Kino zu *mindgame movies*«, in: Ders.: *Hollywood heute – Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 237-263.
- Elsaesser, Thomas: »Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama«, in: Christine Gledhill (Hg.): *Home is where the heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987, S. 43-69.
- Engell, Lorenz: »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.
- Engell, Lorenz: »Film als ›Weltanschauung‹«, in: Ders.: *Playtime: Münchener Film-Vorlesungen*, München: UVK 2010, S. 9-29.
- Engell, Lorenz: »Stanley Kubrick: The Shining«, in: Ders.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK 2010, S. 253-276.
- Fahle, Oliver: »Das Außen«, in: Ders./Lorenz Engell/Vinzenz Hediger et al. (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 117-167.
- Fahle, Oliver: »Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne?«, in: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern*, Marburg: Schüren 2009, S. 49-60.
- Fahle, Oliver: »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.
- Fahle, Oliver: »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.
- Fahle, Oliver: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, in: Matthias Christen/Kathrin Rothmund (Hg.): *Cosmopolitan Cinema: Kunst und Politik in der Zweiten Moderne*, Marburg: Schüren 2019, S. 137-151.
- Fahle, Oliver: »Televisualidade segundo Glauber«, in: Peter W. Schulze/Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina (= Biblioteca Luso-Brasileira*

- Bd. 26 – *Schriftenreihe des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin*), Frankfurt a.M.: TFM 2011, S. 137-148.
- Foucault, Michel: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck/Peter Gente/Heidi Paris et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam 1992, S. 34-46.
- Freud, Sigmund: »Das Unheimliche«, in: Ders.: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1963, S. 45-85.
- Graf, Alexander: »Space and the materiality of death – on Mário Peixoto's *Limite*«, in: Michael Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006, S. 87-104.
- Hartmann, Britta: »»Atmosphärische Dichte« als Kinoerfahrung«, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren 2012, S. 125-142.
- Kittler, Friedrich: »Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte«, in: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993, S. 81-104.
- Korfmann, Michael: »Introduction«, in: Ders. (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006, S. 3-13.
- Lanz, Stephan: »Die Explosion einer Bombe. »City of God« versus Cidade de Deus«, in: Ders. (Hg.): *City of COOP. Ersatzökonomien und städtische Bewegungen in Rio de Janeiro und Buenos Aires*, Berlin: metroZones 5 2004, S. 91-101.
- Lehmann, Hauke: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, in: Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016, S. 233-250.
- Lins, Consuelo/Bruno, Fernanda: »Práticas artísticas e estéticas da vigilância«, in: Fernanda Bruno/Marta Kanashiro/Rodrigo Firmino (Hg.): *Vigilância e Visibilidade. Espaço, tecnologia e identificação*, Porto Alegre: Editora Sulina 2010, S. 211-222.
- Liptay, Fabienne: »Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emmerich Hanus' *Die Sühne* (1917)«, in: Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016, S. 37-56.
- Luckow, Marion: »Nachwort«, in: Georges Bataille: *Das obszöne Werk*, Reinbek: Rowohlt 2017, S. 225-232.
- Martelletto, João Pedro/Da Silva Bochi, Josué: »Clichês de Apartamento. Uma crítica aos filmes universitários da UFF filmados em apartamentos«, *Crítica Cinematográfica, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social*, 2010/11, unveröffentlicht.
- Maye, Harun: »The Tension between Nostalgia and Perversion in George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)«, in: Isabella van Elferen (Hg.): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 113-123.
- Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 389-408.

- Ott, Michaela: »L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 150-161.
- Paech, Joachim: »Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 465-498.
- Peixoto, Mário: »A Film from South America«, in: Michael Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006, S. 15-23.
- Renov, Michael: »Toward a Poetics of Documentary«, in: Ders. (Hg.): *Theorizing Documentary*, New York: Routledge 1993, S. 12-36.
- Rocha, Glauber: »Áztetyk des Hungers«, in: *Rocha<sup>2</sup>. Eryk Rocha und Glauber Rocha*, übersetzt von Martin Schlesinger/Oliver Fahle, Katalog des Filmmuseums Düsseldorf, 2011, S. 32-39.
- Rocha, Glauber: »Eztetyka do Sonho«, in: Ders.: *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo: Cosac & Naify 2004, S. 217-212.
- Salles, Walter: »Free eyes in the country of repetition«, in: Michael Korfmann (Hg.): *Ten contemporary views on Mário Peixoto's Limite*, Münster: MV-Verlag 2006, S. 25-31.
- Schmidt, Johann N.: »Ekel«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Band 3: 1965-1981*, Stuttgart: Reclam 1995, S. 23-26.
- Schwering, Gregor: »Über das Auge triumphiert der Blick«. Perspektiven des Voyeurismus«, in: Ders./Friedrich Balke/Urs Stäheli (Hg.): *Big Brother. Beobachtungen (= Masse und Medium, Bd. 1)*, Bielefeld: transcript 2000.
- Vertov, Dziga: »Kinoglaz«, in: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 51-53.
- Vogl, Joseph: »Beliebige Räume. Zur Entortung des städtischen Raumes«, in: Annett Zinsmeister: *Constructing Utopia. Konstruktionen künstlicher Welten*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2005, S. 57-67.
- Wulff, Hans J.: »Prolegomena zu einer Theorie des Atmosphärischen im Film«, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg: Schüren 2012, S. 109-123.
- Xavier, Ismail: »Prefácio«, in: Glauber Rocha: *O século do cinema*, Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme 1983, S. 9-31.
- Zanin Oricchio, Luiz: »The sertão in the Brazilian imaginary at the end of the millennium«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 39-63.

## Aufsätze in Fachzeitschriften

- De Andrade, Oswald: »Anthropophagisches Manifest«, in: *ARCH+ 190: Stadtarchitektur São Paulo. Ausblick auf ein soziales Raumkonzept*, Aachen: Arch+ Verlag GmbH 2008, S. 30-33.
- Engell, Lorenz: »Radio als Welt. Über das Vernehmen«, in: *Neue Rundschau*, 112/2001, H. 4 (Themenheft Radiophonie), S. 55-64.
- Fahle, Oliver: »Zeitspaltungen. Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze«, in: *montage/av, Erinnern/Gedächtnis*, 11.1.2002, S. 97-112.

- Fuxjäger, Anton: »Diegese, Diegesis, diegetisch: Versuch einer Begriffsentwerrung«, in: *montage/av*, *Diegese*, 16/2/2007, S. 17-37.
- Kessler, Frank: »Étienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule«, in: *montage/av*, *Stars* (1), 6/2/1997, S. 132-139.
- Rueda, Carolina: »Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film«, in: *World Literature Today*, Vol. 89, Issue 3, Mai/August 2015, S. 12-15.
- Souriau, Étienne: »Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie«, in: *montage/av*, *Stars* (1), 6/2/1997, S. 140-157.
- Wulff, Hans J.: »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.

## Zeitungsartikel

- Biáfara, Rubem: »Com Noite Vazia a definitiva maioria do cinema brasileiro«, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27.09.1964.
- Rocha, Glauber: »Ravina. Erro de origens«, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1959.
- Seeßlen, Georg: »Freaks and Heroes«, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 09.03.2002.

## Online-Dokumente

Alle Internetquellen waren bei Fertigstellung des Buches verfügbar.

- Argenti, Fontoura/Augusto, Pedro: »Eu te amo«. A representação do amor pós-moderno no filme de Arnaldo Jabor«, Bachelorarbeit an der *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, 2010, <http://goo.gl/kaXPbv>
- Barreira, Pablo/Secco, Fernando: *Catálogo Mostra UFFilme!*, Departamento do Curso de Cinema e Audiovisual, *Universidade Federal Fluminense*, Niterói, 2009, <http://goo.gl/CBYdvH>
- Brincalpe Campo, Mônica: »O Amor Segundo B. Schianberg, de Beto Brant, e a experiência do real na intimidade devassada de um jovem casal, Gala e Félix«, in: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, 2011, <http://goo.gl/iYopyz>
- Brune, Krista: »The Essayistic Touch: Saramago's Version of Blindness and Lucidity«, in: *Mester*, 39 (1), *University of California*, California Digital Library, Oakland, 2010, S. 89-110, <http://goo.gl/E1yX4d>
- Dore, Shalini/De la Fuente, Anna Marie/Tapley, Kristopher: »Oscars: Controversy erupts over Brazilian film ›Aquarius‹«, *Variety*, 26.08.2016, <http://goo.gl/eKUP13>
- Ebeling, Knut: »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie«, in: Ludger Schwarte (Hg.): *Experimentelle Ästhetik (= Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Bd. 2)*, Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e. V., 2011, <http://goo.gl/GBA7Hp>
- Frosh, Paul: »The Gestural Image: The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/ENF7r2>

- Gardnier, Ruy: »Um sol alaranjado«, *Contracampo*, <http://goo.gl/RynV68>
- Garrett, Adriano: »Às vezes a gente tem que colocar o dedo na cara de alguém«, diz diretor de Aquarius«, *Cine Festivals*, 03.09.2016, <http://goo.gl/cXnhje>
- Gstöttner, Alois: »Keine Frage der Klasse«, *Der Standard*, 25.3.2011, <https://bit.ly/343aw1U>
- Harvey, Dennis: »Film Review: ›Kill Me Please‹«, *Variety*, 01.04.2016, <http://goo.gl/nWaH5u>
- Jagernauth, Kevin: »Cahiers du Cinéma's Top 10 films of 2016«, *The Playlist*, 29.11.2016, <http://goo.gl/2vrF2A>
- Korfmann, Michael: »On Brazilian Cinema: From Mário Peixoto's Limite to Walter Salles«, *Sense of Cinema*, Juli 2006, <http://goo.gl/ExG8jV>
- Lins, Consuelo: »Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea«, <http://goo.gl/wNemHz>
- Mendonça Filho, Kleber: »Director Statement«, Homepage des *British Film Institute BFI*, <http://goo.gl/DygbCc>
- Nagib, Lúcia: »Em ›O Som ao Redor‹, todos temem a própria sombra«, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17.02.2013, <http://goo.gl/wJrfYS>
- Nemer, David/Freeman, Guo: »Empowering the Marginalized: Rethinking Selfies in the Slums of Brazil«, *International Journal of Communication*, Vol. 9, 2015, <http://goo.gl/Qgz09s>
- O. V.: »Noite Vazia«, *Enciclopédia Itaú Cultural*, São Paulo, 12.08.2019, <http://goo.gl/cKii nt>
- O. V.: »O anti reality show. Em uma minissérie híbrida, Beto Brant confina atores para discutir relacionamento, amor, sonhos e frustrações«, *Guia da Semana*, São Paulo, 06.08.2011, <http://goo.gl/oUknhy>
- Overhoff Ferreira, Carolin: »Losing sight in the globalized city: *Estorvo/Turbulence* (2000) by Ruy Guerra and *Ensaio sobre a Cegueira/Blindness* (2008) by Fernando Meirelles«, in: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Images mémoires et sons | 2013, Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina, 03.09.2013, <http://goo.gl/t4UhkS>
- Rösele, Ursula: »O Amor Segundo B. Schianberg: ou o amor segundo Gala, o amor segundo Beto Brant«, in: *Filmes Povo. Revista de Cinema*, Ed. 42, Dezember 2011, <http://goo.gl/krfzUA>
- Rocha, Glauber: »Pátio«, <http://goo.gl/YhduFD>
- Saltz, Jerry: »Art at Arm's Length: A History of the Selfie«, *Vulture*, 26. Januar 2014, <http://goo.gl/tH9f5N>
- Sarmento Pacola, Ane Carolina/Biscaia Filho, Paulo: »Da Boca do Lixo ao Cheiro do Ralo: Traços do filme de Heitor Dhalia que passeiam pelo Cinema Marginal«, in: *O Mosaico n° 10*, Juli/Dezember 2013, S. 35-49, <http://goo.gl/EFqtAZ>
- Soentgen, Jens: »Das Liebesgebot der Rassenmischung«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Frankfurt a.M., 21.10.2000, <http://goo.gl/JoD3hy>
- Von Trier, Lars/Vinterberg, Thomas: »Dogma 95-Manifest«, Kopenhagen, 13.03.1995, <http://goo.gl/p8M5fy>

## Hinweise auf Wikipedia-Einträge

- »2002 Cannes Film Festival«, [https://en.wikipedia.org/wiki/2002\\_Cannes\\_Film\\_Festival](https://en.wikipedia.org/wiki/2002_Cannes_Film_Festival)
- »*Aquarius* (filme)«, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius\\_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Aquarius_(filme))
- »*Blindness* (film)«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Blindness\\_\(2008\\_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blindness_(2008_film))
- »Dogma 20\_13«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Dogma\\_20\\_13](https://de.wikipedia.org/wiki/Dogma_20_13)
- »Kleber Mendonça Filho«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Kleber\\_Mendon%C3%A7a\\_Filho](https://en.wikipedia.org/wiki/Kleber_Mendon%C3%A7a_Filho)
- »Oceanic feeling«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic\\_feeling](https://en.wikipedia.org/wiki/Oceanic_feeling)
- »Plan 9 aus dem Weltall«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Plan\\_9\\_aus\\_dem\\_Weltall](https://de.wikipedia.org/wiki/Plan_9_aus_dem_Weltall)
- »*Recife Frio*«, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Recife\\_Frio](https://pt.wikipedia.org/wiki/Recife_Frio)
- »Reigen (Drama)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen\\_\(Drama\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen_(Drama))
- »Schlacht von Monte Castello«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht\\_von\\_Monte\\_Castello](https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_von_Monte_Castello)
- »Uakti (band)«, [https://en.wikipedia.org/wiki/Uakti\\_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Uakti_(band))

## Nachschlagewerke

- »Apartment«, Duden online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Apartment>

## Vorlesungsskripte

- Fahle, Oliver: »5. Vorlesung: Postmoderne und Diva (Jean-Jacques Beineix, F 1980)«, *Der Film der Zweiten Moderne*, Vorlesung an der *Friedrich-Schiller-Universität Jena*, Sommersemester 2005, <http://goo.gl/ryv2s7>
- Vogl, Joseph: »Medien im Film«, Vorlesung an der *Bauhaus-Universität Weimar*, Sommersemester 2005, unveröffentlicht.

## Vorträge und Interviews

- LIS UFPE: »Recife 16:9 – Setúbal«, Interview des *Laboratório de Imagem e Som (LIS)* der *Universidade Federal de Pernambuco* mit Kleber Mendonça Filho, veröffentlicht am 14.01.2014, <http://y2u.be/Thxk9-i-AAA>
- Meirelles, Quico: »José Saramago assiste Ensaio Sobre a Cegueira«, veröffentlicht am 20.05.2008, <http://y2u.be/Y1hzDzAvJOY>
- Schlesinger, Martin: »The Red Light Bandit (1968) – Der Angriff des Marginalen auf das übrige Kino«, Vortrag im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Tropical Underground*, *Deutsches Filmmuseum Frankfurt*, 30.11.2017, veröffentlicht am 04.12.2017, <http://y2u.be/oYi4ILHkBYE>

## Prosa

- Bataille, Georges: »Die Geschichte des Auges«, in: Ders.: *Das obszöne Werk*, Reinbek: Rowohlt 2017, S. 5-52.
- Beckett, Samuel: *Murphy*, Reinbek: Rowohlt 1994.

- Camus, Albert: *Die Pest*, Reinbek: Rowohlt 1998.
- Chandler, Raymond/Parker, Robert B.: *Poodle Springs*, New York: G. P. Putnam's Sons 1989.
- Da Cunha, Euclides: *Krieg im Sertão*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Dostojewskij, Fjodor M.: *Schuld und Sühne*, München: dtv 1997.
- Galera, Daniel: *Até o dia em que o cão morreu*, São Paulo: Companhia das Letras 2007.
- Golding, William: *Herr der Fliegen*, Berlin: Fischer 2012.
- Poe, Edgar Allan: »Das vorzeitige Begräbnis«, in: Ders.: *Der schwarze Kater (= Gesammelte Werke in 5 Bänden, Band III)*, Zürich: Haffmans Verlag 1999.
- Sant'Anna, Sérgio: *Um Crime Delicado*, Lissabon: Cotovia 2015.
- Saramago, José: *Das Tagebuch*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2010.
- Saramago, José: *Die Stadt der Blinden*, Reinbek: Rowohlt 1999.
- Sartre, Jean-Paul: *Der Ekel*, Reinbek: Rowohlt 1963.
- Sartre, Jean-Paul: *Geschlossene Gesellschaft. Stück in einem Akt*, Reinbek: Rowohlt 1986.
- Schnitzler, Arthur: *Reigen. Zehn Dialoge*, Stuttgart: Reclam 2002.

# Filmografie

---

## Langfilme

- 2001: A SPACE ODYSSEY/2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (UK/USA 1968, R: Stanley Kubrick)
- 3 WOMEN/3 FRAUEN (USA 1977, R: Robert Altman)
- 360/360 – JEDE BEGEGNUNG HAT FOLGEN (UK/AUT/FRA u.a. 2011, R: Fernando Meirelles)
- 4:44 LAST DAY ON EARTH (USA/CHE/FRA 2011, R: Abel Ferrara)
- 9 SONGS (UK 2004, R: Michael Winterbottom)
- À BOUT DE SOUFFLE/AUSSER ATEM (FRA 1960, R: Jean-Luc Godard)
- A DAMA DO LOTAÇÃO/DIE DAME IM BUS (BRA 1978, R: Neville de Almeida)
- A ILHA/DIE INSEL (BRA 1963, R: Walter Hugo Khouri)
- ABRIL DESPEDAÇADO/HINTER DER SONNE – BEHIND THE SUN (BRA/FRA/CHE 2001, R: Walter Salles)
- ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION/LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60 (FRA/ITA 1965, R: Jean-Luc Godard)
- AMOUR/LIEBE (AUT/FRA/D 2012, R: Michael Haneke)
- ANTICHRIST (DNK/D/FRA 2009, R: Lars von Trier)
- AQUARIUS (BRA 2016, R: Kleber Mendonça Filho)
- AS MÃES DO CHICO XAVIER/THE MOTHERS OF CHICO XAVIER (BRA 2011, R: Glauber Filho/Halder Gomes)
- BABEL (FRA/USA/MEX 2006, R: Alejandro González Iñárritu)
- BABILÔNIA 2000 (BRA 1999, R: Eduardo Coutinho)
- BACURAU (BRA/FRA 2019, R: Juliano Dornelles/Kleber Mendonça Filho)
- BARRY LYNDON (UK/USA 1975, R: Stanley Kubrick)
- BEING JOHN MALKOVICH (USA 1999, R: Spike Jonze)
- BENNY'S VIDEO (AUT/CHE 1992, R: Michael Haneke)
- BICHO DE SETE CABEÇAS/BRAINSTORM (BRA 2000, R: Laís Bodanzky)
- BLOW-UP/BLOW UP (UK/ITA/USA 1966, R: Michelangelo Antonioni)
- BONNIE AND CLYDE/BONNIE UND CLYDE (USA 1967, R: Arthur Penn)
- BURIED/BURIED – LEBEND BEGRABEN (ESP/UK/USA u.a. 2010, R: Rodrigo Cortés)
- CACHÉ (FRA/AUT/D u.a. 2005, R: Michael Haneke)

- CÃO SEM DONO/STRAY DOG (BRA 2007, R: Beto Brant/Renato Ciasca)  
 CARANDIRU (BRA 2003, R: Héctor Babenco)  
 CARLOTA JOAQUINA: PRINCESA DO BRASIL/CARLOTA JOAQUINA: PRINCESS OF BRAZIL  
 (BRA 1995, R: Carla Camurati)  
 CASA DE AREIA/DAS HAUS AUS SAND (BRA 2005, R: Andrucha Waddington)  
 CENTRAL DO BRASIL/CENTRAL STATION (BRA/FRA 1998, R: Walter Salles)  
 CHICO XAVIER (BRA 2010, R: Daniel Filho)  
 CHILDREN OF MEN (USA/UK/JPN 2006, R: Alfonso Cuarón)  
 CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD (BRA/FRA 2002, R: Fernando Meirelles/Kátia Lund)  
 CIDADE DE DEUS: 10 ANOS DEPOIS/STADT GOTTES: 10 JAHRE SPÄTER (BRA 2013, R: Cavi  
 Borges/Luciano Vidigal)  
 CITIZEN KANE (USA 1941, R: Orson Welles)  
 CITY LIGHTS/LICHTER DER GROSSSTADT (USA 1931, R: Charlie Chaplin)  
 COLLATERAL (USA 2004, R: Michael Mann)  
 COMO NASCEM OS ANJOS/HOW ANGELS ARE BORN (BRA 1996, R: Murilo Salles)  
 CONTAGION (USA/ARE 2011, R: Steven Soderbergh)  
 CRASH/L.A. CRASH (USA/D 2005, R: Paul Haggis)  
 CRIME DELICADO/DELICATE CRIME (BRA 2005, R: Beto Brant)  
 CRÍTICO (BRA 2008, R: Kleber Mendonça Filho)  
 CUBE (CAN 1997, R: Vincenzo Natali)  
 DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, R: Robert Wiene)  
 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (D 1933, R: Fritz Lang)  
 DER GANG IN DIE NACHT (D/DNK 1920/21, R: Friedrich Wilhelm Murnau)  
 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL/GOTT UND DER TEUFEL IM LAND DER SONNE (BRA  
 1964, R: Glauber Rocha)  
 DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE (FRA/ITA/BRD 1960, R: Fritz Lang)  
 DIVA (FRA 1981, R: Jean-Jacques Beineix)  
 DOGVILLE (NLD/DNK/UK u.a. 2003, R: Lars von Trier)  
 DOMÉSTICAS: O FILME/DOMÉSTICAS – DIENSTMÄDCHEN (BRA 2001, R: Fernando Mei-  
 relles/Nando Olival)  
 DUEL/DUELL (USA 1971, R: Steven Spielberg)  
 EASY RIDER (USA 1969, R: Dennis Hopper)  
 EDIFÍCIO MASTER (BRA 2002, R: Eduardo Coutinho)  
 EL ÁNGEL EXTERMINADOR/DER WÜRGEENGEL (MEX 1962, R: Luis Buñuel)  
 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN (BRA, CAN, JPN 2008, R: Fernando  
 Meirelles)  
 ESTRANHO ENCONTRO (BRA 1958, R: Walter Hugo Khouri)  
 ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND/VERGISS MEIN NICHT! (USA 2004, R: Michel  
 Gondry)  
 EU RECEBERIA AS PIORES NOTÍCIAS DOS SEUS LINDOS LÁBIOS/I'D RECEIVE THE WORST  
 NEWS FROM YOUR BEAUTIFUL LIPS (BRA 2011, R: Beto Brant/Renato Ciasca)  
 EU SEI QUE VOU TE AMAR/LOVE ME FOREVER OR NEVER (BRA 1986, R: Arnaldo Jabor)  
 EU TE AMO/PENTHOUSE DER LEIDENSCHAFT (BRA 1981, R: Arnaldo Jabor)  
 EYES WIDE SHUT (UK/USA 1999, R: Stanley Kubrick)

- FA YEUNG NIN WA/IN THE MOOD FOR LOVE – DER KLANG DER LIEBE (HKG/CHN 2000,  
R: Wong Kar-Wai)
- FILME DE AMOR/A LOVE MOVIE (BRA 2003, R: Júlio Bressane)
- FINIS TERRÆ/END OF THE EARTH (FRA 1929, R: Jean Epstein)
- FUNNY GAMES (AUT 1997, R: Michael Haneke)
- FUNNY GAMES U.S. (USA/FRA/UK u.a. 2007, R: Michael Haneke)
- GANGA BRUTA (BRA 1933, R: Humberto Mauro)
- HAMLET (UK 1948, R: Laurence Olivier)
- HAPPY END (FRA/AUT/D 2017, R: Michael Haneke)
- HIROSHIMA, MON AMOUR (FRA/JPN 1959, R: Alain Resnais)
- I MARRIED A WITCH/MEINE FRAU, DIE HEXE (USA 1942, R: René Clair)
- IRREVERSIBEL (FRA 2002, R: Gaspar Noé)
- JEANNE DIELMAN, 23, QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES/JEANNE DIELMAN  
(BEL/FRA 1975, R: Chantal Akerman)
- KILL BILL – VOLUME 2 (USA 2004, R: Quentin Tarantino)
- KISS OF THE SPIDER WOMAN/KUSS DER SPINNENFRAU (BRA/USA 1985, R: Hector  
Babenco)
- KRYLYA/WINGS (USSR 1966, R: Larisa Shepitko)
- L'AMOUR FOU/MAD LOVE (FRA 1969, R: Jacques Rivette)
- L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/LETZTES JAHR IN MARIENBAD (FRA/ITA 1961, R: Alain  
Resnais)
- L'AVVENTURA/DIE MIT DER LIEBE SPIELEN (ITA/FRA 1960, R: Michelangelo Antonioni)
- L'ECLISSE/LIEBE 1962 (ITA/FRA 1962, R: Michelangelo Antonioni)
- LA CHINOISE/DIE CHINESIN (FRA 1967, R: Jean-Luc Godard)
- LA HABITACIÓN DE FERMAT/LOGIC ROOM – DER TOD IST UNBERECHENBAR (ESP 2007,  
R: Luis Piedrahíta/Rodrigo Sopena)
- LADRI DI BICICLETTA/FAHRRADDIEBE (ITA 1948, R: Vittorio De Sica)
- LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE/DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE  
(FRA 1972, R: Luis Buñuel)
- LE LOCATAIRE/DER MIETER (FRA 1976, R: Roman Polański)
- LE MÉPRIS/DIE VERACHTUNG (FRA/ITA 1963, R: Jean-Luc Godard)
- LES QUATRE CENTS COUPS/SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (FRA 1959, R: François  
Truffaut)
- LIFE IN A DAY/LIFE IN A DAY – EIN TAG AUF UNSERER ERDE (UK/USA 2011, R: Kevin  
Macdonald/Loressa Clisby)
- LIMITE/LIMIT (BRA 1931, R: Mário Peixoto)
- MAGNIFICENT OBSESSION/DIE WUNDERBARE MACHT (USA 1954, R: Douglas Sirk)
- MAGNOLIA (USA 1999, R: Paul Thomas Anderson)
- MALDITA COINCIDÊNCIA/VERDAMMTER ZUFALL (BRA 1979, R: Sérgio Bianchi)
- MATE-ME POR FAVOR/KILL ME PLEASE (BRA/ARG 2015, R: Anita Rocha da Silveira)
- METROPOLIS (D 1927, R: Fritz Lang)
- MINORITY REPORT (USA 2002, R: Steven Spielberg)
- MORMAÇO/SULTRY (BRA 2018, R: Marina Meliande)
- NACHTGESTALTEN (D 1999, R: Andreas Dresen)

- NEW YORK STORIES/NEW YORKER GESCHICHTEN (USA 1989, R: Woody Allen/Francis Ford Coppola/Martin Scorsese)
- NIGHT OF THE LIVING DEAD/DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN (USA 1968, R: George A. Romero)
- NIGHT ON EARTH (FRA/UK/D u.a. 1991, R: Jim Jarmusch)
- NINA (BRA 2004, R: Heitor Dhalia)
- NOITE VAZIA/SPIELE DER NACHT (BRA 1964, R: Walter Hugo Khouri)
- NOME PRÓPRIO/CAMILA JAM (BRA 2007, R: Murilo Salles)
- NOSSO LAR/ASTRAL CITY: UNSER HEIM (BRA 2010, R: Wagner de Assis)
- NUNCA FOMOS TÃO FELIZES/HAPPIER THAN EVER (BRA 1984, R: Murilo Salles)
- O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG (BRA 2010, R: Beto Brant)
- O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS/THE YEAR MY PARENTS WENT ON VACATION (BRA 2006, R: Cao Hamburger)
- O BANDIDO DA LUZ VERMELHA/THE RED LIGHT BANDIT (BRA 1968, R: Rogério Sganzerla)
- O CASAMENTO/THE MARRIAGE (BRA 1975, R: Arnaldo Jabor)
- O CHEIRO DO RALO/DRAINED (BRA 2006, R: Heitor Dhalia)
- O CORPO ARDENTE/HEISSES BLUT (BRA 1966, R: Walter Hugo Khouri)
- O DESCOBRIMENTO DO BRASIL/THE DISCOVERY OF BRAZIL (BRA 1936, R: Humberto Mauro)
- O GIGANTE DE PEDRA (BRA 1953, R: Walter Hugo Khouri)
- O INVASOR/THE TRESPASSER (BRA 2002, R: Beto Brant)
- O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO/PRISONER OF THE IRON BARS (BRA 2003, R: Paulo Sacramento)
- O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS (BRA 2012, R: Kleber Mendonça Filho)
- ÔNIBUS 174/BUS 174 – GEISELDRAMA IN RIO (BRA 2002, R: José Padilha/Felipe Lacerda)
- OS RESIDENTES/THE RESIDENTS (BRA 2010, R: Tiago Mata Machado)
- PARANORMAL ACTIVITY (USA 2007, R: Oren Peli)
- PARIS, JE T'AIME (FRA/LIE/CHE 2006, R: Walter Salles/Daniela Thomas/Olivier Assayas et al.)
- PERFECT SENSE (UK/SWE/DNK 2011, R: David Mackenzie)
- PERMANENT VACATION/DAUERND FERIEN (USA 1980, R: Jim Jarmusch)
- PIERROT LE FOU/ELF UHR NACHTS (FRA/ITA 1965, R: Jean-Luc Godard)
- PINDORAMA (BRA 1970, R: Arnaldo Jabor)
- PLAN 9 FROM OUTER SPACE/PLAN 9 AUS DEM WELTALL (USA 1959, R: Edward D. Wood Jr.)
- PREMATURE BURIAL/LEBENDIG BEGRABEN (USA 1962, R: Roger Corman)
- PSYCHO (USA 1960, R: Alfred Hitchcock)
- QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ (BRA 2015, R: Anna Muylaert)
- RAVINA (BRA 1958, R: Rubem Biáfora)
- REPULSION/EKEL (UK 1965, R: Roman Polański)
- RIO 40 GRAUS/RIO, 40 DEGREES (BRA 1955, R: Nelson Pereira dos Santos)
- RIO, ZONA NORTE/RIO, NORTHERN ZONE (BRA 1957, R: Nelson Pereira dos Santos)
- ROSEMARY'S BABY/ROSEMARIES BABY (USA 1968, R: Roman Polański)
- RUA DE MÃO DUPLA (BRA 2002, R: Cao Guimarães)

SANTO FORTE/THE MIGHTY SPIRIT (BRA 1999, R: Eduardo Coutinho)  
 SHANGHAI EXPRESS (USA 1932, R: Josef von Sternberg)  
 SHORT CUTS (USA 1993, R: Robert Altman)  
 SMOKE/SMOKE – RAUCHER UNTER SICH (D/JPN/USA 1995, R: Wayne Wang/Paul Auster)  
 SOM E FÚRIA: O FILME (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo)  
 SPURLOS/THE VANISHING (USA 1993, R: George Sluizer)  
 STAR WARS/KRIEG DER STERNE (USA 1977, R: George Lucas)  
 SYNECDOCHE, NEW YORK (USA 2008, R: Charlie Kaufman)  
 TAXI DRIVER (USA 1976, R: Martin Scorsese)  
 TERRA ESTRANGEIRA/FREMDES LAND (BRA/PRT 1995, R: Walter Salles/Daniela Thomas)  
 THE CONSTANT GARDENER/DER EWIGE GÄRTNER (UK/D/USA u.a. 2005, R: Fernando Meirelles)  
 THE CRAZIES/THE CRAZIES – FÜRCHTE DEINEN NÄCHSTEN (USA/ARE 1973, R: George A. Romero)  
 THE GETAWAY/THE GETAWAY – IHRE CHANCE IST GLEICH NULL (USA 1972, R: Sam Peckinpah)  
 THE HAPPENING (USA/IND 2008, R: M. Night Shyamalan)  
 THE LADY VANISHES/EINE DAME VERSCHWINDET (UK 1938, R: Alfred Hitchcock)  
 THE RING/RING (USA/JPN 2002, R: Gore Verbinski)  
 THE SHINING/SHINING (UK/USA 1980, R: Stanley Kubrick)  
 THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE/BLUTGERICHT IN TEXAS (USA 1974, R: Tobe Hooper)  
 THE THING FROM ANOTHER WORLD/DAS DING AUS EINER ANDEREN WELT (USA 1951, R: Christian Nyby)  
 THE TRUMAN SHOW (USA 1998, R: Peter Weir)  
 THX 1138 (USA 1971, R: George Lucas)  
 TIMECODE (USA 2000, R: Mike Figgis)  
 TÔKYÔ MONOGATARI/DIE REISE NACH TOKIO (JPN 1953, R: Yasujirô Ozu)  
 TRABALHAR CANSA/HARD LABOR (BRA 2011, R: Marco Dutra/Juliana Rojas)  
 TROPA DE ELITE/ELITE SQUAD (BRA 2007, R: José Padilha)  
 TUDO BEM/EVERYTHING'S ALRIGHT (BRA 1978, R: Arnaldo Jabor)  
 ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND (BRD 1989, R: Michael Klier)  
 ULTIMO TANGO A PARIGI/DER LETZTE TANGO IN PARIS (FRA/ITA 1972, R: Bernardo Bertolucci)  
 UM CÉU DE ESTRELAS/A STARRY SKY (BRA 1996, R: Tata Amaral)  
 UM LUGAR AO SOL/HIGH-RISE (BRA 2009, R: Gabriel Mascaro)  
 VIDAS SECAS/BARREN LIVES (BRA 1963, R: Nelson Pereira dos Santos)  
 WORLD WAR Z (USA 2013, R: Marc Forster)  
 ZABRISKIE POINT (USA 1970, R: Michelangelo Antonioni)

## Kurzfilme

AMOR DE FAMÍLIA (BRA 2009, R: Leonardo Levis)  
 BABÁS/NANNIES (BRA 2010, R: Consuelo Lins)  
 COTIDIANO (BRA 2009, R: Renato Jevoux)

- CRUZ NA PRAÇA (BRA 1959, R: Glauber Rocha)  
DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN (D 1910/11, R: Curt A. Stark/Heinrich Bolten-Baeckers)  
ELETRODOMÉSTICA (BRA 2005, R: Kleber Mendonça Filho)  
ENJAULADO/CAGED IN (BRA 1997, R: Kleber Mendonça Filho)  
ESTELA (BRA 2009, R: Aristeu Araújo)  
FILM (USA 1965, R: Alan Schneider)  
FILME DE APARTAMENTO (BRA 2009, R: Marcela Bertoletti)  
MENINO ARANHA (BRA 2008, R: Mariana Lacerda)  
O AMOR SEGUNDO GALA. COMEÇO EM TI TERMINO (BRA 2010, R: Marina Previato)  
O CICLO DO FIM (BRA 2008, R: Thiago Ribeiro Pereira)  
PÁTIO (BRA 1959, R: Glauber Rocha)  
PERSIANA (BRA 2007, R: Fábio Jordão)  
RECIFE FRIO/COLD TROPICS (BRA 2009, R: Kleber Mendonça Filho)  
UM SOL ALARANJADO (BRA 2001, R: Eduardo Valente)  
UMA CANÇÃO DE DOIS HUMANOS (BRA 2009, R: Giovani Barros)  
UN CHIEN ANDALOU/EIN ANDALUSISCHER HUND (FRA 1929, R: Luis Buñuel)

## Sonstige Werke

---

### Alben

*Double Fantasy* (1980, K: John Lennon/Yoko Ono, L: Geffen Records/EMI)

### Gemälde

»Das Auge der Stille« (1943/1944, Max Ernst)

»La Nympe Écho«/»Die Nympe Echo« (1936, Max Ernst)

»Le Déjeuner sur l'herbe«/»Das Frühstück im Grünen« (1863, Édouard Manet)

### Musik

»Another one bites the dust« (1980, K: John Deacon, B: Queen)

»Cadavres en Série« (1968, K: Michel Colombier/Serge Gainsbourg)

»Clay abducts Paula« (= OST PLAN 9 FROM OUTER SPACE) (1959, K: Emil Asher)

»Feliz aniversário (Canções de cordialidade)« (1945, K: Heitor Villa-Lobos, T: Manuel  
Bandeira)

»Für Elise« (1810, K: Ludwig van Beethoven)

»Hoje« (1969, K: Taiguara)

»Mundo embolado« (2006, K: Alfredo Bello/Simone Sou/Marcelo Monteiro, B: Projeto  
Cru)

»Preconceito« (1952, K: Fernando Lobo/Antônio Maria)

»Psalmensinfonie« (1930, K: Igor Strawinsky)

»Quem sabe« (1999, K: Rodrigo Amarante, B: Los Hermanos)

»Sambolero« (1959, K: Luiz Bonfá)

»Toda menina baiana« (1979, K: Gilberto Gil)

## Theater

*Andromaque/Andromache* (1667, Jean Racine)

*Navalha na Carne* (1967, Plínio Marcos)

## TV/Serien

BIG BROTHER (D 2000-2011, 2015, 2020, Idee: John de Mol)

LIVE FROM THE GRILL-O-MAT (UK 27. Oktober 1970, *Monty Python's Flying Circus*,  
Staffel 2, Episode 5, BBC1, R: Ian MacNaughton)

SOM & FÚRIA/SOUND & FURY (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo/Giselle  
Barroco et al.)

## Videokunst

THEME SONG (USA 1973, R: Vito Acconci)

## Abbildungen

---

Bei allen Abbildungen handelt es sich um Standbilder, die der Autor aus den Filmen entnommen hat. Die Originale sind farbig, andernfalls wurden schwarz-weiße Filme und Bilder gekennzeichnet.

Der Autor hat sich bemüht, die Rechteinhaber der verwendeten Abbildungen ausfindig zu machen, soweit diese nicht unter das Zitatrecht fallen. Sollte dennoch der Verdacht bestehen, dass Rechte verletzt wurden, bitten wir um Kontaktaufnahme mit dem Autor.

1-4

FILM (USA 1965, s/w)

Regie: Alan Schneider

Kamera: Boris Kaufman, A.S.C.

Produktionsfirma: Evergreen Theatre, Inc.

Vertrieb: Milestone/BFI

5-12

O CHEIRO DO RALO/DRAINED (BRA 2006)

Regie: Heitor Dhalia

Kamera: José Roberto Eliezer, A.B.C.

Produktionsfirmen: Primo Filmes/RT Features/Branca Filmes et al.

Vertrieb: Universal Home Video

Mit freundlicher Genehmigung von Heitor Dhalia und Primo Filmes.

13-24

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA/DIE STADT DER BLINDEN (BRA, CAN, JPN 2008)

Regie: Fernando Meirelles

Kamera: César Charlone, A.B.C.

Produktionsfirmen: O2 Filmes/Rhombus Media/Bee Vine Pictures et al.

Vertrieb: Focus Features

Mit freundlicher Genehmigung von O2 Filmes.

25-36

O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG/LOVE ACCORDING TO B. SCHIANBERG (BRA 2010)

Regie: Beto Brant

Kamera: Heloísa Passos, A.B.C.

Produktionsfirma: Drama Filmes

Vertrieb: TV Cultura

Mit freundlicher Genehmigung von Renato Ciasca, Marina Previato und Gustavo Machado.

37-51

O SOM AO REDOR/NEIGHBORING SOUNDS (BRA 2012)

Regie: Kleber Mendonça Filho

Kamera: Pedro Sotero/Fabrizio Tadeu

Produktionsfirmen: Hubert Bals Fund/CinemaScópio

Vertrieb: Vitrine Filmes

Mit freundlicher Genehmigung von Kleber Mendonça Filho.

Abb. 37: *Grupo de camponeses, provavelmente no Engenho Galiléia, Pernambuco, um 1960*, Fotograf unbekannt. Mit freundlicher Genehmigung des *Acervo Fundação Joaquim Nabuco – MEC*. Original schwarz-weiß.

52-56

QUE HORAS ELA VOLTA?/DER SOMMER MIT MAMÃ (BRA 2015)

Regie: Anna Muylaert

Kamera: Bárbara Alvarez

Produktionsfirmen: Gullane/Africa Filmes/Globo Filmes

Vertrieb: Pandora Film Verleih

Mit freundlicher Genehmigung von Anna Muylaert.

57-61

AQUARIUS (BRA 2016)

Regie: Kleber Mendonça Filho

Kamera: Pedro Sotero/Fabrizio Tadeu

Produktionsfirmen: CinemaScópio/SBS Productions/Globo Filmes et al.

Vertrieb: Vitrine Filmes

Mit freundlicher Genehmigung von Kleber Mendonça Filho.

Abb. 57: *Imagem aérea da praia de Boa Viagem no Recife, o.J.*, Fotograf: Alcir Lacerda. Mit freundlicher Genehmigung von Albertina Otávia Lacerda Malta. Original schwarz-weiß.

## Danksagung

---

Über all die Jahre und Phasen der Recherche, des Filmeschauens und Schreibens bis hin zur Fertigstellung dieses Buches haben viele Menschen und Institutionen in Deutschland und Brasilien auf vielfältige Weise einen Teil dazu beigetragen, denen ich hiermit ein herzliches *Obrigado!* zurufen möchte.

Zuallererst danke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Oliver Fahle, der mich als Chef und Freund über alle Höhen und Tiefen des Promotionsdschungels begleitet, beraten, gefördert, stets ermutigt und neu angetrieben hat und mit dem mich viele schöne Erlebnisse einer gemeinsamen brasilianischen Vergangenheit verbinden.

Meinem zweiten Betreuer und Gutachter Prof. Dr. Lorenz Engell danke ich über diese Arbeit hinaus für die fortwährende Unterstützung, die aufbauende Menschlichkeit, den inspirierenden Humor und ein Philosophieren mit Filmen, das mein Denken entscheidend geprägt hat.

Jun.-Prof. Dr. Yasmin Temelli und Prof. Dr. Friedrich Balke danke ich für die Bereitschaft, Teil meiner Prüfungskommission zu sein.

Einen Großteil meiner Arbeit konnte ich an der Ruhr-Universität Bochum am Institut für Medienwissenschaft mit vielen Kolleginnen und Kollegen, Doktorandinnen und Doktoranden diskutieren, die mir wertvolle Hinweise gegeben haben. Namentlich möchte ich insbesondere Elisa Linseisen und Julia Eckel umarmen.

Großer Dank gilt dem Deutschen Akademischen Austauschdienst DAAD, denn zum einen wurde mir durch ein DAAD-Doktorandenstipendium ein längerer Forschungsaufenthalt in Rio de Janeiro ermöglicht, zum anderen konnte ich auch im Rahmen eines Probral-Projekts während kürzerer Reisen an brasilianischen Einrichtungen nach Quellen suchen und zahlreiche Gespräche mit hiesigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern führen.

Dabei haben mir viele Freundinnen und Freunde geholfen, mich beherbergt oder in Gesprächen meine Gedanken beeinflusst. Ich danke Osmar Gonçalves, Walmeri Ribeiro, Marina Renault, Nay Araujo, Michelle Sales, Luisa Macedo, Eduardo Valente, Eryk Rocha und seiner gesamten Familie.

Besonderer Dank gilt Felipe Muanis, der wahrscheinlich deutscheste Brasilianer, der bis heute nicht müde wurde, geduldig all meine Nachfragen und Zweifel zu klären.

Ich bedanke mich bei der *Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj)* und allen Produktionsfirmen, die mir eine Erlaubnis für den Abdruck ihrer Bilder erteilt haben, und vor allem bei Kleber Mendonça Filho, Anna Muylaert, Heitor Dhalia, Renato Ciasca, Marina Previato, Gustavo Machado und Albertina Otávia Lacerda Malta für den freundlichen Kontakt und das persönliche Einverständnis.

Für die herzliche Betreuung meiner Publikation danke ich dem transcript Verlag und insbesondere Julia Wiczorek für die angenehme Kommunikation und Unterstützung.

Vielen Dank liebe Gabriele Schaller für deine sorgfältigen Korrekturen und deinen genauen Blick, ohne die dieser Text niemals so lesbar geworden wäre.

Ich danke meinen Kollegen Timon Karl Kaleyta, Tilman Ezra Mühlenberg, Mischa Lorenz und Frank Thom vom Institut für Zeitgenossenschaft IFZ für ihre generöse Art, die mir erlaubte, trotz der intensiven Institutsarbeit genügend Zeit für die Fertigstellung dieses Buches einzuplanen.

Ich gedenke dankend an Raquel Schembri (1984-2016), die mir gezeigt hat, wie flüchtig Bilder sind, vor allem die, die noch nicht gemalt wurden, und wie dankbar man für all die schönen Bilder sein sollte, die in Erinnerung bleiben.

Nicht zuletzt gilt mein grenzenloser Dank denjenigen Menschen, die schon immer für mich da sind: meinen Eltern Rosina und Paul Schlesinger sowie meinen Schwestern Franziska und Stefanie und ihren Familien.

Und schließlich gibt es nur ein Herz für das sich letztlich all das Denken und Schreiben lohnt, mit dem sich jede Enge wie Unendlichkeit anfühlt: Obrigado, meu amor, Samira.

# Medienwissenschaft



Christoph Engemann, Andreas Sudmann (Hg.)

## **Machine Learning - Medien, Infrastrukturen und Technologien der Künstlichen Intelligenz**

2018, 392 S., kart.

32,99 € (DE), 978-3-8376-3530-0

E-Book:

PDF: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3530-4

EPUB: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3530-0



Tanja Köhler (Hg.)

## **Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter**

Ein Handbuch

Juni 2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

## **Digitaler Nihilismus**

Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

# Medienwissenschaft



Mozilla Foundation  
**Internet Health Report 2019**

2019, 118 p., pb., ill.  
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8  
E-Book: available as free open access publication  
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2



Pablo Abend, Sonia Fizek, Mathias Fuchs, Karin Wenz (eds.)  
**Digital Culture & Society (DCS)**  
Vol. 5, Issue 2/2019 – Laborious Play and Playful Work I

September 2020, 172 p., pb., ill.  
29,99 € (DE), 978-3-8376-4479-1  
E-Book:  
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4479-5



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)  
**Zeitschrift für Medienwissenschaft 23**  
Jg. 12, Heft 2/2020: Zirkulation.  
Mediale Ordnungen von Kreisläufen

September 2020, 218 S., kart.  
24,99 € (DE), 978-3-8376-4924-6  
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation  
PDF: ISBN 978-3-8394-4924-0  
ISBN 978-3-7328-4924-6

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten  
finden Sie unter [www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**