

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.⁸³ 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?«⁸⁴

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«.⁸⁵ Das Ganze, das dieser Film, und Fahle zufolge auch andere, entwickelt, entwirft eine apolitische, »projektlose affektive Gemeinschaft«.⁸⁶

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.«⁸⁷

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;⁸⁸ 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.«⁸⁹

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.