

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 aufstreben 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.⁸ 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,⁹ doch scheint in diesem Fall auch ohne eine tiefergehende 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 vorbereiten, 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.«¹⁰

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://goo.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,¹¹ oder auch mit Allegorien über die Grenzen menschlichen Wissens, wie beispielsweise Sophokles' *König Oedipus*.¹² 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.«¹³

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.¹⁴

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.«¹⁵

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/t4UhK5>

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 dürfig 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.«¹⁶

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.