

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.

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.⁹⁰ 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.⁹¹ 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 selten 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,⁹² 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.⁹³ 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 eingebledet. 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.⁹⁴ 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.⁹⁵ 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.⁹⁶ 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 Krankenhausesgefängnis – 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,⁹⁷ 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.⁹⁸ 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.⁹⁹

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.¹⁰⁰

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-*