

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 einhergingen.⁶⁴ 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.⁶⁵ 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.⁶⁶ Interessant ist dabei das Verhältnis der Geschichten im Kleinen zum städtischen Raum.⁶⁷ 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.«⁶⁸

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*.⁶⁹ 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.«⁷⁰

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;⁷¹ 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.«⁷²

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.⁷³ 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.⁷⁴

»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.«⁷⁵

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.⁷⁶ 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 Fahle 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 Welten), die 1980er-Jahre (Postmoderne) und der Film seit dem Jahr 2000 (Zweite oder Epistemische Moderne) als herausgehobene Modernisierungsphasen bezeichnet werden.«⁷⁷

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 Fahle: »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.