

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«,¹⁰¹ 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.«¹⁰²

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*.«¹⁰³

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 wohlgemerkt auch die Gefängnisse [...].«¹⁰⁴

Demzufolge könnte man sagen, dass sich in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA die Gefangenen in der Quarantäneklarinik 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.«¹⁰⁵

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.«¹⁰⁶

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.¹⁰⁷ 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.¹⁰⁸ 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,¹⁰⁹ 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,¹¹⁰ 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.¹¹¹ 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.¹¹² 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.¹¹³ 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.¹¹⁴

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 Kameraswenk, 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 entfalteten.

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.«¹¹⁵

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 Neuankömmlinge 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.

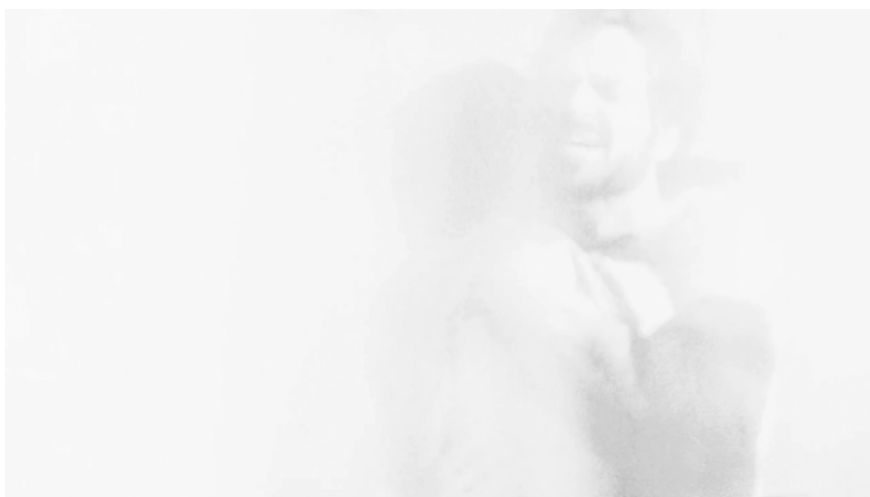


Abb. 20: Leichenwaschung in Chiaroscuro-Ästhetik.



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.



