

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 dürftig 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.

Figuren und Stereotypen von Blinden hervorgebracht. Klassische Werke, Western, Thriller, Horrorfilme, Melodramen, Musicals, Komödien – die Liste der Blindenfilme ist zu umfangreich, als dass sie hier im Detail vorgestellt werden könnte.¹⁷ Unter ihren Regisseuren befinden sich berühmte Namen: David W. Griffith, Charlie Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang, Douglas Sirk, Luis Buñuel, Jim Jarmusch, Woody Allen, Jean-Luc Godard, Wim Wenders, Alexander Kluge, Tom Tykwer, Lars von Trier oder Steven Spielberg.¹⁸ Für viele bekannte Schauspieler und Schauspielerinnen war die Darstellung von Blinden eine besondere Herausforderung innerhalb ihrer Karrieren.¹⁹

Die Geschichte der Blindheit im Film wurde bereits in einigen Publikationen ausführlich erforscht und besprochen. Jüngst hat Alexandra Tacke mit *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart* eine umfangreiche Herausgabe vorgelegt und die wichtigsten Filme und Theorien zu diesem Thema versammelt.²⁰ Im Rahmen der *Disability Studies* interessiert man sich dabei beispielsweise grundlegend dafür, wie Blinde dargestellt werden, welche Klischees auftauchen oder auch wie Blinde selbst das Kino und Filme als Rezipienten wahrnehmen. Primäres Anliegen ist es jedoch, die Erforschung der Inszenierung von Behinderungen mit filmästhetischen Analysen zu fundieren,²¹ wobei der Zweifel an der ›Richtigkeit‹ der Darstellung von Blindheit immer schon Grundlage ist:

»Ein differenzierter Blick für die Zwischentöne, Widersprüche und Lücken in den filmischen Narrationen über Behinderung ist [...] dringend erforderlich (zumal es einen ›richtigen‹ Film über Blindheit aufgrund der unauflösbaren, in jedem Film reproduzierten Einheit von Blindheit als soziale/reale Erfahrung und Blindheit als immer schon kulturhistorisch und symbolisch überformtes Motiv gar nicht geben kann: Filme über Blindheit sind immer unvollkommen und lösen ihr Versprechen, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen, niemals ein, weil sie immer auf der Ebene des Sichtbaren bleiben, selbst wenn sie Dunkelheit zeigen).«²²

In der Literatur werden dabei anhand unterschiedlicher Filme zahlreiche Aspekte in der Konstruktion der Figuren, der medienspezifischen Ästhetik oder der Erzählmuster hervorgehoben, die sich auch in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA auffinden lassen. Der allegorische Ansatz, der die Wahrnehmungseinschränkung mit einer moralischen Ebene verbindet, ist kein seltener. So stellt Georg Seeßlen fest, dass

17 Für eine umfassende Auflistung siehe Alexandra Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016, S. 31ff.

18 Vgl. ebd., S. 14.

19 Vgl. ebd.

20 Siehe auch Jens Hinrichsen: *Blinde im Kino: Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden*, München: GRIN Verlag 2005; sowie Stefan Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin: Verbrecher Verlag 2008.

21 Vgl. A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 20ff.

22 Ebd., S. 26.

»[e]ine der furchtbaren Erbschaften, die das Kino von einem seiner Vorläufer, dem Melodram auf der Bühne, übernommen hat, die böse Gleichung von Krankheit und Sünde [ist]. Entweder ist die Krankheit oder Behinderung eine gerechte ›Strafe des Schicksals‹ für einen moralischen Verstoß, oder aber die Behinderung ist sichtbarer Ausweis der moralischen Verworfenheit. Wie oft müssen wir in der populären Kultur den großen Erzscurken begegnen, die sich durch eine Behinderung ausdrücken.«²³

Laut Jens Hinrichsen eignen sich blinde Kinofiguren jedoch weniger als Täter, sondern eher als Opfer von Verbrechen.²⁴ Besonders beliebt ist dabei das hilflose weibliche Opfer, beispielsweise im Thriller. So schreibt Alexandra Tacke: »In der Überzahl sind in der Filmgeschichte [...] die blinden Frauen. Insbesondere im Subgenre des Blindenthillers, der sich in den letzten Jahren herausgebildet hat, kommt ihr eine zentrale Bedeutung zu. Der Topos ›Die (blinde) Schöne und das Biest‹ erfährt in diesem Genre eine neue Variante.«²⁵

Neben dieser schutzlosen, hilfsbedürftigen Frau als blindes Opfer könnte man auch die stereotypische Figur der blinden Justitia beziehungsweise der blinden (Augen-)Zeugin anführen;²⁶ und man kann es als eine schlaue Wendung verstehen, dass Saramago mit seiner Erzählung diese Klischees transformiert hat. In seinem pandemischen Gleichnis wird die Frau des Arztes als einzige Augenzeugin zur hilfsbereiten, aktiven, kämpferischen Heldin, auch wenn sie sich kurzzeitig wehrlos der männlichen Gewalt unterwerfen muss.

Ein weiterer Topos, der auch in ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA auftaucht, ist die Koppelung der Blindheit an das Motiv der Liebe, und speziell, die Zuneigung, die zwischen einer Frau und einem Augenarzt entsteht oder vergeht. So befürchtet beispielsweise in DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN (D 1910/11, R: Curt A. Stark/Heinrich Bolten-Baeckers) ein Augenarzt, dass eine blinde Patientin, in welche er sich verschaut, mit Zurückgewinnung ihrer Sehkraft ihn nicht mehr lieben könnte.²⁷ In Friedrich Wilhelm Murnaus DER GANG IN DIE NACHT (D/DNK 1920/21) gibt ein Arzt einem blinden Maler das Augenlicht zurück, woraufhin sich die Frau des Arztes in dessen Blick, und somit in den Maler, verliebt.²⁸ In ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA scheinen diese frühen Beziehungen zwischen Medizinerinnen und Blinden Vorbilder gewesen zu sein. So fühlen sich der Ophthalmologe und die Frau mit der Sonnenbrille, die als Prostituierte arbeitet, in der

23 Georg Seeßlen: »Freaks and Heroes«, in: *Der Tagesspiegel*, 9.3.2002, S. 33. Zum Zusammenhang zwischen Krankheit und Moral siehe auch Susan Sontag: *Krankheit als Metapher*, Frankfurt a.M.: Fischer 1996.

24 Vgl. J. Hinrichsen: *Blinde im Kino: Von D.W. Griffith bis Lars von Trier – Wie Blinde und Sehbehinderte in Spielfilmen gesehen werden*, S. 5.

25 A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 18.

26 Ebd., S. 19.

27 Ebd., S. 16.

28 Siehe Fabienne Liptay: »Bilder zwischen Blick und Berührung. Zum ästhetischen Diskurs der Blindheit in Friedrich Wilhelm Murnaus *Der Gang in die Nacht* (1920/21) und Emmerich Hanus' *Die Sühne* (1917)«, in: A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 37–56.

weißen Blindheit zueinander hingezogen und schlafen miteinander. Die Frau des Arztes bekommt dies sofort mit, verurteilt sie jedoch nicht, sondern reagiert erstaunlich verständnisvoll; und später finden der blinde Arzt und seine sehende Frau nach einer Phase der Entfremdung wieder zueinander.

Auch in Charlie Chaplins *CITY LIGHTS/LICHTER DER GROSSSTADT* (USA 1931) steht die Liebe aufgrund eines Wiedersehens unter neuen sinnlichen Bedingungen auf dem Spiel, wenn eine ehemals blinde Blumenverkäuferin dem Mann, der ihr aus Liebe die Augenoperation ermöglichte, erneut begegnet. Im Wiedergewinn der Sehkraft steckt stets auch die Möglichkeit der Enttäuschung: »Was im Erblinden verloren geht, was nach der Heilung zurückgewonnen wird, sind enttäuschende, oft abstoßende Bilder.«²⁹ So wird das, was für einen Gewinn gehalten werden könnte, in Blindenfilmen manchmal zum Verlust, das Sehen zu einem Rückschlag und das Blindsein zu einem Segen oder zu einer Stärke.³⁰

Während das Schauen und Angeschaut-Werden eine Kommunikation bedeutet, die zugleich eine Verbindung sowie eine Trennung der Personen konstituiert, und welche im Kino über die Schnitte hinweg konstruiert wird, so stellt die filmische Blindheit Intimität und Liebe unter andere Konditionen und schafft blicklose Verständigung.³¹ Die Blinden finden bisweilen durch Tasten zueinander. Gelegentlich laufen sie ohne Stock wie Schlafwandler durch die Filme, wobei »[d]ie Kamera selbst manchmal zum Taststock [wird].«³² In *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* wird das Tasten und Berühren zu einer kollektiven Erfahrung, wenn sich die Eingeschlossenen im milchigen Ozean suchen, an Leinen durch die Quarantänestation fortbewegen oder in Schlangen durch die Metropole laufen. Die dadurch entstehende Nähe – dazu gleich mehr – ist konstituierend für ein anderes Beisammensein, und vielleicht sogar für eine andere, empathischere, intimere, »engere« Gesellschaft.

Neben den gängigen Motiven und wiederkehrenden Topoi sind es die grundlegenden, medienspezifischen, kinematografischen Relationen, welche die Blindheit im Film zu einer besonderen, filmphilosophischen Angelegenheit machen. Im Zusammenhang mit Blindheit im Film wird immer auch auf den selbstbezüglichen Charakter der filmischen Blindheit hingewiesen.

»Blindheit fordert eine Kunst heraus, die glaubt, sehen zu können. [...] In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Seine oft für allzu selbstverständlich gehaltenen ontologischen Voraussetzungen, die Behauptung, es blicke, ja, es könne das Sehen lehren, die Rede von der Kamera als von einem Auge, all das steht in der Figur des Blinden und der Blindheit auf der Probe oder zumindest zur Debatte.«³³

Die mediale, kinematografische, filmische Blindheit wird dabei sowohl als technische Bedingung, als ästhetische Grundlage wie auch als konzeptuell und philosophisch fundamentales Phänomen beschrieben.

29 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 12.

30 Vgl. ebd., S. 66.

31 Vgl. ebd., S. 42.

32 Vgl. ebd., S. 40.

33 Ebd., S. 1f.

Jean-Louis Comolli hat beispielsweise in seinem Text »Machines of the Visible« zwischen den sichtbaren und unsichtbaren Bestandteilen der kinematografischen Technik und des medialen Dispositivs in Produktion und Rezeption unterschieden.³⁴ Neben den sichtbaren Technologien wie Kameras, dem Aufnahmeapparat mit Filmteam, der Beleuchtung oder auch der Leinwand im Kinosaal, stehen die unsichtbaren Bestandteile, wie das Schwarz auf dem Filmstreifen, die chemikalischen Vorgänge, die Prozesse der Postproduktion, der Negativfilm, die Schnitte, der Soundtrack oder der Projektor.³⁵ Für Comolli bilden die unsichtbaren Teile der Technik das kinematografisch Unbewusste, das im Film bestenfalls beständig in das Bewusstsein gerückt werden sollte. Und so beendet er seine Betrachtungen mit den Zeilen: »It is that strength that is needed, and that work of disillusion, if cinematic representation is to do something other than pile visible on visible, if it is, in certain rare flashes, to produce in our sight the very blindness which is at the heart of this visible.«³⁶

Ein Film, der eine wie auch immer geartete Blindheit visualisiert und mittels blinder Protagonisten von Sinnesstörungen erzählt, setzt sich häufig auch mit den bildgebenden Verfahren des Kinos, mit dem Verhältnis von Sichtbarkeit als Gegenpol zu den blinden Flecken und unsichtbaren beziehungsweise nicht-sichtbaren Zonen des Films auseinander. Filme funktionieren mit ihren Schnitten, durch Montage und Kadrierungen nur aufgrund dieses Zugleichs an Sichtbarkeit und Blindheit; und sie funktionieren anderes als menschliche Augen – weshalb Stefan Rippling behauptet: »In der Metapher der Blindheit wird übersetzt, dass der Kinematographie enge technische und epistemologische Grenzen gesteckt sind. Blindheit im Film bezeichnet auch die Eifersucht von Kunst und Technik auf das natürlich Sehen.«³⁷

Wie wir anhand von Alan Schneiders und Samuel Becketts FILM gesehen haben, ist es jedoch möglicherweise manchmal weniger der Neid des Kinos, das sich menschliche Augen wünscht, sondern vielmehr eine spezifische filmische Form, in der eine Verengung der Bilder auf einen bestimmten ästhetischen Fluchtpunkt zuläuft – oder besser gesagt, auf zugleich zwei Fluchtpunkte. Einerseits streben manche Filme auf einen Nullpunkt des Sehens zu,³⁸ auf eine ästhetische Negation des Sichtbaren, das eine Reduktion und ein Verschwinden der Wirklichkeit mit sich bringt; auf der anderen Seite, sehnen Filme in diesem Fluchtpunkt etwas theoretisch, philosophisch oder unbestimmt Anderes herbei – in FILM beispielsweise die Sphäre des reinen Bewegungsbildes –, in dem etwas sichtbar wird, das nur durch das Nicht-Sehen, im Nicht-Sichtbaren hervorgebracht werden kann und das als ein Außen des filmisch Sichtbaren erahnbar und denkbar wird. Und diese Ebene hat immer auch etwas mit bildmedialen, epistemischen Transformationen zu tun, die nicht nur das Sehen, sondern auch die Erkenntnis

34 Vgl. Jean-Louis Comolli: »Machines of the Visible«, in: Teresa de Lauretis/Stephen Heath (Hg.): *The Cinematic Apparatus*, London: Macmillan 1980, S. 121-142, hier: S. 125.

35 Vgl. ebd.

36 Ebd., S. 141.

37 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 59.

38 Vgl. Knut Ebeling: »Blendung/en. Postphilosophische Experimente und Experimentalisierung der Philosophie«, in: Ludger Schwarte (Hg.): *Experimentelle Ästhetik (= Kongress-Akten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik, Bd. 2)*, Deutsche Gesellschaft für Ästhetik e. V., 2011, S. 2, <http://goo.gl/GBA7Hp>

betreffen.³⁹ Dabei ist jedoch nicht nur die Frage interessant, wer was nicht sieht, sondern auch, durch welche medialen Formen und Bilder der Blendung ein neues Sehen, Erleuchtung oder (Nicht-)Wissen entstehen.⁴⁰

»Das Sichtbare ist immer eine Vorstellung von Blinden. Mit dem Kino der Illusion ist auch das Kino der Blinden entstanden. Die Figur des Blinden gehört wohl auch deshalb zu den ältesten im Spielfilm. Sie artikuliert das Andere des Kinos. [...] Die Blinden des Kinos bekunden aber auch die Sehnsucht nach dem, was jenseits seiner Grenzen liegt [...]«. ⁴¹

Manchmal geht der Verlust oder Gewinn des Sehens und einer anderen Wahrnehmung in den Blindenfilmen mit einem Medienwechsel einher.⁴² So kann Charlie Chaplins letzter Stummfilm *CITY LIGHTS* von 1931 mit seiner durchdachten, stimmlosen Gestik und Mimik als eine Reflexion über das Aufkommen des Tonfilms gesehen werden wie zugleich als ein Abschied vom frühen Film. In *MAGNIFICENT OBSESSION/DIE WUNDERBARE MACHT* (USA 1954, R: Douglas Sirk) ist es das dreifarbiges Technicolor-Verfahren, das sich zwischen 1932 und 1955 entwickelt, das neue Sichtbarkeiten ermöglicht und im Melodram Unsichtbares sichtbar und das Sichtbare noch bunter und leuchtender machen kann. Science-Fiction-Filme wie Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* (USA 2002), so Alexandra Tacke, können als Kritik am Informationszeitalter verstanden werden, insofern die neuen bildgebenden Verfahren des Computers oder filmische Techniken wie Bluescreen undurchsichtige Illusionen und Simulationen hervorbringen, die ein neues Verkennen und ›Ver-Sehen‹ mit sich bringen. In dieser Reihe könnte man *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, der auf den ersten Blick nicht unbedingt als ein technisch innovativer und bahnbrechender Film erscheint, als eine Auseinandersetzung mit der digitalen Bildbearbeitung sehen, die sich im unsichtbaren technischen Hintergrund des Films abspielt, das heißt mit den Programmen der Postproduktion, durch welche zum Beispiel die Illusion entsteht, dass teils in lichtlosen Räumen und allein mit schwachen Lichtquellen, wie beispielsweise nur mit dem Licht eines Streichholzes, gefilmt wurde. Diese digitalen Verfahren, die nur durch das Making-of des Films nachvollziehbar werden, erzeugen blinde Flecken, die der Film selbst nur erraten kann, welche jedoch die Möglichkeiten von Kamera, Kadrierung, Tricktechnik oder Montage übersteigen. Diesen überschreitenden Gestus, den erkennbaren Wunsch in ein Jenseits der Bilder zu gelangen, sowie das Bewusstsein für die technologischen Erweiterungen des Filmschen, haben einige Blindenfilme gemeinsam:

39 Vgl. ebd.; siehe auch Oliver Fahle: »Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne?«, in: Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hg.): *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich und frankophonen Ländern*, Marburg: Schüren 2009, S. 49-60.

40 Ich werde gleich noch ausführlicher auf diesen Weg zum Außen der Bilder eingehen. Vgl. z.B. K. Ebeling, der die literarische wie philosophische Idee der experimentellen Blendung und den Nullpunkt des Sehens anhand von Maurice Blanchots Bildtheorie und Georges Batailles »Geschichte des Auges« beschreibt.

41 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 64.

42 Zu den hier aufgeführten Beispielen vgl. A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 19f.

»Kino verachtet manchmal, was es zeigen kann. Es gesteht seine Hybris ein. Denn es will sich selbst, will seine Bilder überwinden. Es will sehen und die Dinge ergreifen, die es bloß zeigt. In der Figur des Blinden denkt das Kino über sich selbst nach. Es denkt über seine Grenzen nach, darüber, dass es sein Reich auf Illusion errichtet hat, dass sein Material höchst unsichere bewegte Bilder, Bilder von Bildern und Nachbilder sind. In der Figur des Blinden denkt das Kino auch über das Sehen im Allgemeinen nach. Das Sehen bezeichnet nicht nur eine Annäherung an den Anderen und die Welt, sondern auch eine Trennung von ihnen. Das Sehen ist nicht nur ein Erkennen, sondern notwendig ein Verkennen. Denn erkannt wird stets nur das Bekannte, es ginge aber darum, das Andere, Neue, Unerhörte zu sehen. Indem wir eingestehen, blind für das Andere zu sein, haben wir einen Schritt auf es zu getan.«⁴³

7.4 Der Horror und die internationale Ästhetik des Fernando Meirelles

Neben der Filmgeschichte der Blindheit sind für eine historische Einordnung auch weitere Vorgänger und Gattungen relevant. Zum einen das Genre des Horrorfilms, und insbesondere das Subgenre des Quarantänefilms, zum anderen die vorherigen Werke von Meirelles, der sich auch vor und nach *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* mit Fragen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens unter unterschiedlichen sozialen Bedingungen befasst hat.

Hauke Lehmann hat darauf hingewiesen, dass Meirelles' Film mit dem Motiv der Blindheit nicht durch individuelle Schicksale oder Liebe an Bedeutung gewinnt, sondern »vielmehr als Thematisierung eines Bandes, dass die Welt zusammen- und in einer bestimmten Ordnung hält.«⁴⁴ Das Aufbrechen, Austesten und Zerstören der Figurationen des Sozialen lässt sich dabei Lehmann zufolge auf den Horrorfilm der späten 1960er- und der frühen 1970er-Jahre zurückführen, in welchem sich im amerikanischen Kino ein neues Geschichtsverhältnis dieses Genres erkennen lässt. »Dieses Verhältnis lässt sich am besten durch den Begriff der Allegorie fassen.«⁴⁵ Im Gegensatz zum klassischen Horrorfilm, so Lehmann, der sich zeitlich und räumlich distanziert, verschiebt sich der Schrecken in Filmen wie *NIGHT OF THE LIVING DEAD/DIE NACHT DER LEBENDEN TOTEN* (USA 1968, R: George A. Romero), *THE CRAZIES/THE CRAZIES – FÜRCHTE DEINEN NÄCHSTEN* (USA/ARE 1973, R: George A. Romero) oder *THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE/BLUTGERICHT IN TEXAS* (USA 1974, R: Tobe Hooper) hin zu einer Reflexion zeitgenössischer Sozialisation.⁴⁶ Es entwickelt sich dabei, mit den Worten des Filmkritikers Robin Wood, eine »apokalyptische Phase« des Horrorfilms, in welcher der

43 S. Rippling: *I can see now. Blindheit im Kino*, S. 66f.

44 Hauke Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, in: A. Tacke (Hg.): *Blind Spots. Eine Filmgeschichte der Blindheit vom frühen Stummfilm bis in die Gegenwart*, S. 233-250, hier: S. 235.

45 Ebd., S. 233.

46 Zu diesem Übergang vom alten zum neuen Horrorfilm siehe auch Harun Maye: »The Tension between Nostalgia and Perversion in George A. Romero's *Night of the Living Dead* (1968)«, in: Isabella van Elferen (Hg.): *Nostalgia or Perversion? Gothic Rewriting from the Eighteenth Century until the Present Day*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 113-123.