

»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 Figurenrationen 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. Figurenrationen 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.

hoffnungslose Horror letztlich in einem Ende der Welt, wie wir sie kennen, und somit auch in einer Zerstörung der Gesellschaft besteht.⁴⁷ Eine genauere Skizzierung dieser Entwicklung des Horrorfilms würde hier zu weit führen, doch ich denke, dass klar ist, an welche Art von Schreckensvisionen ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA anknüpft. Bis heute werden diese Geschichten plötzlich auftretender, viraler Infektionen in Filmen wie CHILDREN OF MEN (USA/UK/JPN 2006, R: Alfonso Cuarón), THE HAPPENING (USA/IND 2008, R: M. Night Shyamalan), CONTAGION (USA/ARE 2011, R: Steven Soderbergh) oder WORLD WAR Z (USA 2013, R: Marc Forster) als Variationen von Zombie-, Quarantäne- und auch Science-Fiction-Filmen in apokalyptischen oder postapokalyptischen Settings erzählt. Und dabei wird stets von neuem die Frage aufgeworfen, wie sich Menschen und Welt in vehementen, dystopischen Situationen verändern würden.

Als Blindenfilm, in dem es um eine weltweite, unerklärbare, kollektive Pandemie geht, ist Meirelles' Beitrag zu diesen Genres sicherlich einer der ungewöhnlichsten Quarantänefilme. Die gemeinschaftliche Beeinträchtigung des Sehens erscheint normaler und realistischer als extraterrestrische Strahlungen oder rätselhafte Viren, die Menschen in gewalttätige Monster oder Untote verwandeln. Die fundamentale Neuheit dieses Sichtbarkeitsdramas ist, dass es sich in einer filmischen Wirklichkeit ereignet, die offenbar selbst infiziert wurde und sich von Anfang an unscharf, unklar, verspiegelt, mehrschichtig präsentiert. Man kann daher mit Beginn des Films nicht von ›normalen‹ Wahrnehmungsbildern ausgehen, in denen die Protagonisten erblinden, sondern die Bilder dieses Films bestehen immer schon aus Wahrnehmungsfragmenten, verschiedenen Perspektiven, Überlagerungen und blinden Flecken.

Auch in seinen anderen Filmen hat Meirelles eine sehr eigene Darstellung von Schauplätzen und speziell von urbanen Zonen entwickelt, in denen sich Bewohner unter besonderen filmischen Umständen zurechtfinden müssen. Der dadurch entstehende *look* der Bilder kann einerseits als persönlicher Erzähl- und Montage-Stil gesehen werden, andererseits aber auch als kontinuierliche Weiterentwicklung einer globalen Filmästhetik des Episodenfilms der 1990er-Jahre.⁴⁸ Es wäre sicherlich übertrieben, zwischen all seinen Filmen eine aufeinander aufbauende Linie zu behaupten; es ist jedoch bemerkenswert, dass Meirelles in manchen seiner Spielfilme, in seinen Adaptionen, jeweils eigene Ästhetiken für die literarischen Stile von Romanen und für bestimmte Orte findet, an denen es durchweg um soziale Spannungen, internationale Beziehungen und Ökonomien in spezifischen Architekturen und zugleich immer auch um Transformationen von Affekten geht. Neben ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA sind das CIDADE DE DEUS nach dem Buch von Paulo Lins; THE CONSTANT GARDENER/DER EWIGE GÄRTNER (UK/D/USA u.a. 2005) nach dem Roman von John le Carré; und 360/360 – JEDE BEGEGNUNG HAT FOLGEN (UK/AUT/FRA u.a. 2011), eine lose Adaption von Arthur Schnitzlers *Reigen*. Ich möchte hier von THE CONSTANT GARDENER absiehen und kurz auf CIDADE DE DEUS und 360 eingehen, da der erste Film einen sehr

47 Vgl. H. Lehmann: »Was die Welt zusammenhält. Figurationen des Sozialen in Fernando Meirelles' *Blindness* (2008)«, S. 233.

48 Siehe z.B. NIGHT ON EARTH (FRA/UK/D u.a. 1991, R: Jim Jarmusch), SHORT CUTS (USA 1994, R: Robert Altman), MAGNOLIA (USA 1999, R: Paul Thomas Anderson), CRASH/L.A. CRASH (USA/D 2005, R: Paul Haggis) oder BABEL (FRA/USA/MEX 2006, R: Alejandro González Iñárritu).

spezifischen brasilianischen Kosmos arrangiert, der zweite dagegen einen globalen Blick auf internationale, ökonomische, sexuelle Verknüpfungen und Dramen wirft, die sich an unpersönlichen Orten ereignen. In beiden Fällen wird in schicksalhaften, oft zufälligen Begegnungen die Frage nach dem Einfluss der räumlichen Bedingungen auf die menschlichen Beziehungen erkennbar; und es wird deutlich, dass diese Geschichten und ihre affektiven oder auch medialen Dimensionen allein durch die Organisationsmöglichkeiten des Films wahrnehmbar gemacht werden können.

7.4.1 CIDADE DE DEUS/CITY OF GOD (2002): Ästhetik der Dichte

Sicherlich ist Meirelles bis heute international vor allem wegen CIDADE DE DEUS bekannt, der trotz der Kritik im eigenen Land nicht nur Preise, sondern weltweite Anerkennung von Kritikern gewinnen konnte. Lange Zeit war er nicht nur aufgrund von Zuschauerzahlen erfolgreich, sondern er markiert in der brasilianischen Filmgeschichte ein symbolisches Ende einer Phase, als ein Wende- oder der Höhepunkt des sogenannten *Cinema da Retomada*, des Kinos der Wiederaufnahme der Filmproduktion nach der Militärdiktatur und nach einem Einbruch der Produktion Anfang der 1990er-Jahre.⁴⁹ Als ein ungewöhnlicher Film ohne prominente Schauspieler des Fernsehimpiums *Rede Globo*, sondern mit überwiegend schwarzen, unbekannten, jugendlichen Laiendarstellern,⁵⁰ wurde er national wie international zum Publikumserfolg.

Der Film erzählt die Geschichte der gleichnamigen Favela, der ›Stadt Gottes‹, in der Nähe Rio de Janeiros, deren touristisch bekannteren Bilder und Zonen im Film selbst nicht gezeigt werden und die für die meisten Protagonisten in unerreichbarer Ferne bleiben. Über drei Jahrzehnte werden von den 1960er- bis zu den 1980er-Jahren der architektonische und der soziale Wandel der einst geordneten Siedlung gezeigt, welche von der Regierung errichtet, dann jedoch dem Wildbau überlassen wurde. Zentraler Erzählstrang ist das Schicksal des jungen Buscapé, der Fotograf werden möchte und sich dabei gegen die Protagonisten der lokalen Drogenbanden und ihre brutalen Auseinandersetzungen behaupten muss. Vor allem durch seine Voiceover-Stimme und seine den Film durchziehenden Fotos werden die komplexen sozialen Beziehungen und Entwicklungen dieses Milieus erfahrbar und immer wieder von neuem geordnet. Der Stil der kreativen Montage und der Kameraarbeit des Films wurde von brasilianischen Filmwissenschaftlern als Hollywood-, Fernseh- oder Musikvideo-Ästhetik beschrieben, die eine falsche Realität zeige und das harte, gewaltsame Leben der Favela vor allem für den ausländischen Betrachter erträglich und unterhaltsam gestalte. In ihrer berühmten Kritik an einigen Favela-Filmen um die Jahrhundertwende, prägte Ivana Bentes mit dem Slogan »Kosmetik des Hungers« (*cosmética da fome*) einen Diskurs, in dem ein zu kommerzieller *look* der Bilder nicht mit der sozialen Wirklichkeit vereinbar ist.⁵¹ Dabei

49 Zum *Cinema da Retomada* siehe M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), S. 20-34; für eine Besprechung von CIDADE DE DEUS siehe ebd., S. 64-86.

50 Zur Entwicklung der Schauspieler und der Favela *Cidade de Deus* siehe den Dokumentarfilm CIDADE DE DEUS: 10 ANOS DEPOIS/STADT GOTTES: 10 JAHRE SPÄTER (BRA 2013, R: Cavi Borges/Luciano Vidi-gal).

51 Vgl. Ivana Bentes: »The sertão and the favela in contemporary Brazilian film«, in: Lúcia Nagib (Hg.): *The New Brazilian Cinema*, New York: I. B. Tauris 2003, S. 121-137.

bezog sie sich in einer geschickten Wendung auf Glauber Rochas berühmtes Manifest »Äztetyk des Hungers« (»Eztetyka da Fome«), der 1965 von Filmemachern eine bestimmte politische Haltung sowie narrative und gestalterische Grundsätze einforderte, wenn sie das brasilianische Volk, und bevorzugt die arme Bevölkerung, richtig ins Bild setzen wollten.⁵² Im Anschluss an Rocha kritisierte Bentes, und mit ihr bis heute ein bestimmter akademischer Standpunkt, unpassende filmische Methoden und Mittel, wie beispielsweise die »steadicam, a camera that surfs on reality, a narrative that values the beauty and the good quality of the image, and is often dominated by conventional techniques«.⁵³ Die Frage, was die surfende Steadicam mit ihren schönen und qualitativ hochwertigen Bildern falsch macht, ist eine, deren Klärung hier nicht geleistet werden kann;⁵⁴ aber Tatsache ist, dass – wenn wir von den Vorurteilen gegenüber kommerzielleren Ästhetiken und von den sozialen Implikationen der Filmproduktion absehen – Meirelles mit CIDADE DE DEUS einen Film geschaffen hat, der nationale Probleme, architektonische Komplexitäten und soziale Sichtbarkeiten mit einer internationalen Ästhetik vereint. Die Protagonisten agieren somit nicht nur in einer brasilianischen Favela, sondern auch in einem globalen filmästhetischen Kosmos, ohne dass der Film dabei seine brasilianischen Eigenarten einbüßt. Im Zusammenspiel mit seiner unverkennbaren nationalen Musik lässt sich eine visuelle Ästhetik wahrnehmen, die eine spezifische Erzählstruktur und Räume hervorbringt, die in der oftmals rasanten Montage beispielsweise durch Überlagerungen der Bilder, durch zeitliche Raffungen und durch die Verwendung von Splitscreens entstehen.

Oliver Fahle hat anhand einiger Szenen von CIDADE DE DEUS sein Konzept einer »Ästhetik der Dichte« entworfen, welche er im Zusammenhang mit neuen Erzählstrukturen in einigen Filmen ab den 1990er-Jahren beobachtet.⁵⁵ Fahle zufolge ist hierbei die Stadt ein »privilegierter Ort der räumlichen und die filmische Narration eine wichtige temporale Dimension gegenwärtiger kultureller (Des)Organisation.«⁵⁶ Ab den neunziger Jahren lassen sich in einigen Filmen Erzählstrukturen beschreiben, in welchen lineare Erzählstrategien aufgebrochen und in einzelnen Episoden Mikroeinheiten fragmentarischer Erzählungen zusammengeführt werden. Die Stadträume werden als Knotenpunkte inszeniert, in denen sich das Heterogene begegnet und eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entsteht. Der besondere Raum der filmischen Favela in CIDADE DE DEUS ist dabei nicht nur eine außergewöhnliche territoriale Form, sondern ein künstliches Gebiet, ein Spielfeld des Spielfilms, auf dem sich zahlreiche Geschichten zu einem Netz verdichten. Narration, Stadt und Spiel verstricken sich laut Fahle zu einer nicht beliebigen ästhetischen Organisation. Stadt und Narration werden zu

⁵² Vgl. Glauber Rocha: »Äztetyk des Hungers«, in: *Rocha². Eryk Rocha und Glauber Rocha*, übersetzt von Martin Schlesinger/Oliver Fahle, Katalog des Filmmuseums Düsseldorf, 2011, S. 32-39. Die falsche Schreibweise von Ästhetik ist von Rocha intendiert.

⁵³ I. Bentes: »The sertão and the favela in contemporary Brazilian film«, S. 130.

⁵⁴ Siehe hierzu M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), S. 44ff.

⁵⁵ Vgl. Oliver Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, in: Rainer Leschke/Jochen Venus (Hg.): *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*, Bielefeld: transcript 2007, S. 225-238. Siehe auch M. Schlesinger: *Brasilien der Bilder* (= Serie moderner Film, Bd. 7), S. 79ff.

⁵⁶ O. Fahle: »Die Stadt als Spielfeld. Raumästhetik in Film und Computerspiel«, S. 227.

Treffpunkten des Heterogenen, zu Gesamtheiten von Differenz, zu Orten vielseitiger Konflikte. Die Erzählungen sind wie die Städte von lose gekoppelten Ereignissen geprägt, von Zufallen und offen angeordneten Narrationssträngen, die nicht mehr auf ein Zentrum zulaufen, sondern sich auch verlieren können; oftmals haben Handlungen kein Ende und sind permanent fortsetzbar; es entstehen beständig neue Kontexte, die mit dekontextualisierenden Bildern unterschiedlicher Medien einhergehen, welche Stadt und Narration als multimediale Informationsräume wahrnehmbar machen.⁵⁷

Anhand von vier Raumkonzepten, die nebeneinander bestehen und ineinander übergehen können, definiert Fahle eine Ästhetik der Dichte, in welcher sich soziale, räumliche Verdichtungen in den filmischen Inszenierungen ästhetisch artikulieren. Die Raumorganisationen, die dabei entstehen, nennt er Simultan-, Kontingenzz-, Affekt- und Kontraktionsraum;⁵⁸ wobei im Zusammenhang mit *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* vor allem das Konzept des Affektraumes interessant erscheint.

Nach Fahle zeichnet sich der Affektraum dadurch aus, dass Bilder von anderen Bildern durchsetzt werden, und somit einen »offenen Raum des Sichtbaren, einen multiplen und variablen Raum«⁵⁹ entstehen lassen. Zudem werden im Affektraum die Relationen der Filmbilder zu anderen Bildern sichtbar, wie beispielsweise zur Fotografie oder zum Fernsehen. In den Beziehungen zu anderen Bildern und deren Medien eröffnen die Stadtfilme einen »transmedialen Raum, in dem die Filmbilder nicht mehr dominieren, sondern Bilder unter anderen sind. Die Stadt ist hier ein globaler, multimedialer Informationsraum, in dem sich verschiedene Bilderordnungen kreuzen und affizieren.«⁶⁰ Über den Film hinweg wird in der Transformation der Favela durch ihre drei Stadien – von der idyllischen, geordneten Siedlung der Sechziger, zu den immer unübersichtlicher werdenden Architekturen der Siebziger und Achtziger – nicht nur eine Veränderung der sozialen und kriminellen Strukturen erkennbar, sondern auch eine Verdichtung der bildmedialen Affekträume.

7.4.2 360/360 – JEDE BEGEGNUNG HAT FOLGEN (2011): Der Kreislauf der Nicht-Orte

Der Einfluss dieser besonderen episodischen Erzählstruktur ab den 1990er-Jahren, die Meirelles mit *CIDADE DE DEUS* selbst prägte, ist auch in *360*, dem Film nach *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*, unverkennbar.⁶¹ *360* ist eine lose Adaption von Arthur Schnitzlers *Reigen*, ein Bühnenstück, das bereits nach seiner Veröffentlichung 1903 für Empörung und bei seiner Aufführung 1920 für einen derart großen Skandal sorgte, dass es bis 1982 verboten blieb.⁶² Schnitzler erzählt darin von zehn erotischen Begegnungen und Dialogen zwischen Repräsentanten verschiedener sozialer Klassen; vom Proletariat zur

57 Vgl. ebd., S. 226-227.

58 Ebd., S. 232.

59 Ebd., S. 234.

60 Ebd., S. 235.

61 Zwischen *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* und *360* drehte Meirelles vier Folgen der brasilianischen Comedy-Drama-Serie *SOM & FÚRIA/SOUND & FURY* (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo/Giselle Barroco et al.) und den dazugehörigen Spielfilm *SOM E FÚRIA: O FILME* (BRA 2009, R: Fernando Meirelles/Toniko Melo).

62 Vgl. »Reigen (Drama)«, [https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen_\(Drama\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Reigen_(Drama))

Aristokratie; vom Treffen einer Prostituierten und einem Soldaten bis hin zur Liaison zwischen der Prostituierten und einem Grafen. Meirelles adaptierte diese Zirkelstruktur und episodische Abfolge, um die Schicksale von mehreren, internationalen Protagonisten zu verknüpfen.

Auf einer beruflichen Reise nach Wien plant der britische Geschäftsmann Michael in einem Hotel seine Frau mit der slowakische Prostituierten Mirka zu betrügen, aber dann überrascht ihn ein deutscher Kollege, der die Sache mitbekommt, an seiner Stelle mit der Prostituierten schläft und Michael daraufhin mit dem erfolglosen Betrug seiner Ehefrau erpresst. Zur gleichen Zeit hat in London Michaels Frau Rose eine Affäre mit dem brasilianischen Fotografen Rui. Ruis Freundin Laura weiß das und entscheidet sich dazu, zurück nach Rio de Janeiro zu reisen. Auf ihrem Rückflug nach Brasilien bleibt sie aufgrund eines Schneesturms in Denver stecken, wo sie John trifft, einen älteren Mann, der seine verschwundene Tochter sucht. Doch dann trifft sie Tyler, einen verurteilten Sexualstraftäter, und führt ihn auf ihr Hotelzimmer, wo beide jedoch nicht miteinander schlafen, da Tyler nicht kann oder möchte, da er zu sehr mit der Beherrschung seines abnormen Triebs beschäftigt ist. In Paris ist Valentina mit Sergei verheiratet, liebt jedoch ihren Chef, einen algerischen Zahnnarzt, der sie ebenfalls mag, aber aufgrund seiner Religion die Gefühle für sie nicht offenbaren kann. Bei einem Treffen der *Anonymen Alkoholiker* trifft Valentina in Phoenix zufällig auf John. Sergei reist von Paris nach Wien, wo er als Chauffeur seinen asozialen Chef am Flughafen abholt, um ihn zum Hotel zu bringen. Dort erwartet ihn bereits die Prostituierte Mirka. Während Sergei in seinem Auto sitzt, lernt er Mirkas kleine Schwester Anna kennen, die vor dem Hotel auf sie wartet. Unterdessen bringen sich Sergies und Mirkas Bosse im Hotel gegenseitig um und Mirka kann mit viel Geld entkommen. Sergei und Anna fahren zu zweit davon. Am Ende sind der Geschäftsmann Michael und seine Frau Rose zu sehen – auch für sie endet der Film glücklich – während sich eine neue Prostituierte einem Zuhälter vorstellt und sich somit der Kreis des Films schließt beziehungsweise von neuem beginnt.

Diese ausführliche Nacherzählung ist notwendig, um die Verbindungen der zufälligen Begegnungen zu verdeutlichen. Zwischen Wien, London, Bratislava, Paris, Denver und Phoenix halten sich die Vertreter unterschiedlicher Nationalitäten, aus der Slowakei, Russland, Frankreich, Deutschland, England, Amerika und Brasilien, überwiegend an »Nicht-Orten« auf. Nach der Definition von Marc Augé handelt es sich dabei um Übergangsorte, Zwischenorte, Verkehrspunkte, Kommunikationsorte, die es Menschen erlauben, andere Orte zu verlassen und Richtungen zu wechseln.⁶³ Vom Hotel über den Flughafen, im Flugzeug, im Auto bis zurück zum Hotel spielen sich die Beziehungen, Konflikte und emotionalen Momente vor allem an öffentlichen und zusammenhanglosen Zwischenorten ab; wobei man oft nur weiß, wo man sich gerade befindet, weil es auf das Bild geschrieben wird. Die Protagonisten, die zwischen verschiedenen instabilen Episoden ihrer Leben aufeinandertreffen, bewegen sich in einer Topologie des Transits. Dabei spielt es im Grunde keine große Rolle, ob sie sich in Denver oder Wien begegnen.

63 Siehe Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegung zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt a.M.: Fischer 1994, S. 125ff.

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 erahntbar 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.