

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 Fahlé 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 Wellen), 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 Fahlé: »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.

vermittelbar begriffen (modern) oder sie werden durch technische Visualität gleichsam technisch reintegriert (postmodern).«⁷⁸

Fahle bezeichnet die erste Phase des klassischen Films als holistisch. In ihr ist die Narration geschlossen und die erzählbare Welt wird durch keine Störung, wie beispielsweise durch den Hinweis auf ein Außen der Repräsentation oder durch filmfremde Bilder, durchbrochen. Die zweite Phase des modernen Films definiert er als die kosmopolitische. In ihr entstehen filmische Formen der Selbstüberschreitung, welche die Geschlossenheit der Erzählung auf ein Außen hin öffnen. In selbstbezüglichen Konzepten und Ästhetiken wird in einer Auflösung narrativer Grenzen das Unsichtbare thematisiert, das die Erzählbarkeit der Welt infrage stellt. Der Film steht dabei in Konflikt zu anderen Medien und deren Bildern, die er zwar integrieren und beobachten, aber nicht völlig beherrschen kann. Die Welt als ein Ganzes kann im modernen Film nicht erzählt werden. Die Filme schaffen ein Außen, durch das sich die Filme selbst begreifen, durch welches jedoch auch zugleich ihre blinden Flecken deutlich werden. Das Kosmopolitische meint dabei, dass die Welt als ein Ganzes verstanden wird, das durchweg politisch ist, insofern es nur aus Differenzen bestehen kann, die sich einem geschlossenen Ganzen entziehen. Der Film begreift sich selbst als Produkt einer Mediatisierung, kann dabei das Außen, das er nicht ist und auch nicht darstellen kann, thematisieren, aber nicht mehr einfangen.⁷⁹ Diese ästhetische Auseinandersetzung ereignet sich Fahle zufolge in den 1960er-Jahren, in einer Zeit, als auch das politische lateinamerikanische und das brasilianische Kino mit all seinen Differenzen auf den Plan trat.⁸⁰

Im postmodernen Kino entsteht nach Fahle ein weltweites Regime der elektronischen und auch der warenförmigen Bilder. Die dabei auftauchende, vorwiegend perzeptive und sensuelle Ästhetik definiert er als das globale Kino. In diesem kommt es zu einer »Erosion des Außen«, wobei unklar ist, was genau das zunächst für einzelne Filme bedeutet. Es wird jedoch in seiner Beschreibung der Tendenzen deutlicher, die Fahle zufolge vom postmodernen, globalen Kino zu einer neuen Phase führen, die er als die Zweite Moderne beziehungsweise als epistemische benennt. Hier sind es zwei Tendenzen, die das kosmopolitische und das globale Kino weiterdenken. Zum einen die sogenannten, von Thomas Elsaesser beschriebenen *mindgame movies*, in welchen sich Aktions- und Denkbild in paradoxen Strukturen begegnen.⁸¹ Wichtiger jedoch, zumindest in Bezug auf Meirelles, ist die zweite Tendenz, da es sich hierbei um die »seit Mitte der 1990er-Jahre zunehmend populärer werdenden global agierenden Episodenfilme«⁸²

78 Ebd., S. 146.

79 Zum Konzept des Außen und zur epistemischen Moderne siehe auch Oliver Fahle: »Das Außen«, in: Ders./Lorenz Engell/Vinzenz Hediger et al. (Hg.): *Essays zur Film-Philosophie*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 117-167.

80 Vgl. O. Fahle: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, S. 142.

81 Vgl. Thomas Elsaesser: »Film als Möglichkeitsform. Vom ›post-mortem‹-Kino zu *mindgame movies*«, in: Ders.: *Hollywood heute – Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin: Bertz + Fischer 2009, S. 237-263.

82 Vgl. O. Fahle: »Kosmopolitische und globale Filmästhetik in der medialen und epistemischen Moderne«, S. 146.

handelt. In Filmen wie den bereits erwähnten *NIGHT ON EARTH*, *SHORT CUTS*, *MAGNOLIA* oder *360* erkennt Fahle den Ort, an dem die Ästhetiken vorheriger Epochen und ihre relationalen Welten zwischen Teil und Ganzem durch die episodische Struktur integriert und verschiedenartig vermittelt werden. Der Episodenfilm und seine Vertreter werden somit, so könnte man behaupten, selbst zu einer exklusiven theoretischen Transitzone, in welcher filmische Fragen und Angelegenheiten der Bilder des klassisch-holistischen, modern-kosmopolitischen und postmodern-globalen Kinos in Zusammenhang mit urbanen Räumen reflektiert werden. Mit diesen zwei Tendenzen wird beobachtbar, dass mit dem Verlust von globalen Zusammenhängen der Episodenfilme und mit den Paradoxa der *mindgame movies*, in denen ein geschlossenes Ganzes, das Außen sowie abschließende Deutungen unmöglich werden, die Bilder und Töne nunmehr durch affektive Verknüpfungen zusammengehalten werden.⁸³ Schon im postmodernen Film treten Visualität und Stil im Aufeinandertreffen der filmischen Bilder mit Bildern unterschiedlicher Medien in den Vordergrund. In Abgrenzung von den Affektbegriffen von Gilles Deleuze und Vivian Sobchack stellt sich Fahle die Frage, wie ein Affektbegriff aussehen könnte, der weder einen herausgehobenen Ausdruck oder eine Bildqualität noch eine Körpererfahrung zwischen Zuschauer und Medium meint, sondern Differenzen in einen neuen ästhetischen Modus überführen könnte: »Wie aber wäre Affekt zu verstehen, wenn man ihn als gleichsam kaum wahrnehmbare und paradoxe Verbindung zwischen Bildern (oder Bildern und Tönen und diesen untereinander) begreifen würde?«⁸⁴

Anhand von *LIFE IN A DAY/LIFE IN A DAY – EIN TAG AUF UNSERER ERDE* (UK/USA 2011, R: Kevin Macdonald/Loressa Clisby) skizziert Fahle, wie die holistischen, kosmopolitischen und globalen Formen, wie Differenz und Globalität untrennbar in der Gleichzeitigkeit eines affektiven Ganzen zusammenkommen. Der Kosmos, den der Film mit seinen vielen Co-Regisseuren und Co-Regisseurinnen eröffnet, ist »transdifferent«.⁸⁵ Das Ganze, das dieser Film, und Fahle zufolge auch andere, entwickelt, entwirft eine apolitische, »projektlose affektive Gemeinschaft«.⁸⁶

7.7 Die Blindheit der Stadt

Von der postmodernen, globalen Ästhetik in *CIDADE DE DEUS*, in welcher dichte Affekträume die Stadt als einen multimedialen Informationsraum sichtbar machen, zu den Nicht-Orten in *360*, in dem in der geschlossenen Reigen-Struktur die wandernden Affekte der Personen zusammenhangslose, beliebige Orte der Welt miteinander verbinden, wird Meirelles' Auseinandersetzung mit verschiedenen episodischen Formen und ihren Ästhetiken offensichtlich. Dazwischen sticht *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* als gemeinsames Projekt mit Saramago auf besondere Weise hervor, da hier in der Reflexion über Sichtbarkeiten und Blindheiten eine globale Weltstadt auftaucht, die derart zuvor

83 Vgl. ebd., S. 147.

84 Ebd., S. 148.

85 Ebd., S. 149.

86 Ebd., S. 150.