

Die Konzeption einer neuen Blickweise für die eigene Geschichte – Sauras Film *Cría cuervos*

*Mein Leib ist die allen Gegenständen gemeinsame
Textur, und zumindest bezüglich der wahrgenommenen
Welt ist er das Werkzeug all meines »Verstehens«
überhaupt (Merleau-Ponty).*

1. Zum methodischen Problem des ästhetischen Leibes als Kommunikationsorgan

Man kann das Rahmenthema des Kongresses »Iberische Körperbilder im Dialog« gleichzeitig naiv und theoretisch angehen. Es kommt hierbei darauf an, was man unter Dialog versteht. Ein Bild (von einem Körper) kann nicht auf ein Bild (ebenso) antworten, sondern nur Personen können solche Bilder für oder als Antworten machen. Ein Maler kann auf einen anderen antworten, was jedoch noch kein Dialog ist, denn es fehlt der nächste Schritt der Reziprozität. Bilder wie andere Texte können jedoch ein Dialogangebot für andere wie Samen in sich bergen, die man konzipiert und in sich dialogisch austrägt. Indem der ursprüngliche Autor – beispielsweise – nicht nur die Antwort des Adressaten auf seine Frage antizipiert, sondern im Text darauf seine möglichen Entgegnungen niederlegt für das koautorhafte Gegenüber, das sich seinerseits in den Autor versetzt, ist tatsächlicher Dialog über Raum und Zeit möglich. So sah Sokrates die einzig positive Möglichkeit dauerhafter Zeichen (Phaidros 276 d ff.). Solche Bilder- oder Worttexte bergen nach Eisenstein das Dialogische jedoch in einem »zwiespältigen Prozess«: »das ungestüme progressive Emporstreben auf höhere Stufen des Bewusstseins und zugleich das Eindringen (über die formale Struktur) in allertiefste Schichten sinnlichen Denkens.«¹ Die intersubjektive Gemeinsamkeit im Dialog ist aufs engste verbunden mit der Bereitschaft, intrasubjektiv das jeweils Andere selbst aufzuführen. Dies ist die Grundlage des Dialogischen bei Nietzsche, Buber und Bachtin, welche das Ästhetische hierbei mit der Potenz gleichsetzen, die jeweils unbewussten Tiefen leibhaftig einzubeziehen.² Deshalb ist es zentral, was es mit den »Körpern« im Dialog auf sich hat. Werden sie gebraucht, damit wir leibhaftig, persönlich und subjektiv in diesen inneren Dialog agieren, oder können wir – insbesondere als Wissenschaftler – davon abstrahieren? Üblich ist die Vorstellung, dass der oder die ForscherIn egal welchen Alters und welcher Kultur sich »objektivieren« und somit von der eigenen Leibhaftigkeit abstrahieren muss. Man könnte dies – analog zu *logo-* oder *eu-rozentrisch* – als einen *noumenozentrischen* Ansatz bezeichnen, »wenn wir – im Sinne von Kant – unter Noumenon ein Ding verstehen, sofern es nicht Objekt unserer sinnlichen Anschauung ist, indem wir von unserer Anschauungsart desselben abstrahieren« (KrV A 249). Wie aber, wenn es

¹ Sergej Eisenstein: *Das dynamische Quadrat – Schriften zum Film*, Leipzig: Reclam 1988, S. 146; vgl. Peter Wuss: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Berlin: Sigma, 1993 S. 46-52.

² Vgl. zur Verkehrung dieses Dialogischen durch Julia Kristeva und ihre Nachfahren Rolf Klopfer: Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtin Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie, in: V. Roloff / J. Mecke (Hg.): *Kino(Ro)mania. Intertextualität und Intermedialität im romanischen Kino*, Tübingen: Stauffenberg 1997.

dem Text – weil ästhetisch – gerade um dies je eigene leibhaftige, lebendige, quasi-gestuelle Hin- und Her von Aufforderungen und Entgegnungen ankommt?

Tatsächlich ist es verblüffend, dass das wichtige Thema »Körperlichkeit« die Literatur-, Theater-, Film- und KunstwissenschaftlerInnen selten dazu bringt, den ästhetischen Prozess der sinnlichen Anschauung zu thematisieren. Die besondere Wahrnehmung wird im besten Fall im Sinne der Russischen Formalisten als »deautomatisiert« anerkannt, doch um dann – gleichsam nach Beendigung des kuriosen Umwegs – »zur Sache« zu kommen, zur all- und altbekannten. Beim Wiedererkennen negieren wie den besonderen Text, fallen auf ein vorgegebenes Schema zurück wie auf ein Stereotyp und leugnen damit das Kunstwerk. Der Sinn wird auf bekannte Bedeutung reduziert, das reiche Angebot auf enzyklopädisches Wissen. Mögen auch große Denker der Moderne festgestellt haben, dass in der ästhetischen Kommunikation der *Prozess* die einzige Wirklichkeit des Werkes ist, findet in der Forschung kaum die Art Beachtung, wie wir zu einer leibhaftigen Ko-Autorschaft geführt werden. Will ein Autor, dass wir etwas Neues für uns entdecken oder erkennen, muss er durch das Wie der Kommunikation die Grundlagen unserer Orientierung, wozu wir uns auf Kunstwerke einlassen, verändern.

Dass sich die »gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit« weniger intellektuell, denn durch *Gewohnheiten*, *Bedingungen*, prägende *Umstände* und damit durch vorbewusste Prägungen im kollektiven Gedächtnis fortpflanzt, ist bekannt. Dass die Änderung solcher Habitualisierungen einer leibhaftigen Regression bedarf, ist von Anfang an Thema so unterschiedlicher Disziplinen wie Ethnologie, Mythenforschung und Psychoanalyse gewesen. Das Wechselverhältnis von Regression und Progression ist in diesen drei Disziplinen intensiv studiert worden vor allem im Hinblick auf die Notwendigkeit, in sich regressiv – durch Loslassen, Offenlassen, Gelassenheit – die Möglichkeit von Neustrukturierung zuzulassen.

Dass dieses Problem neben der ästhetischen und der epistemologischen auch eine ethische Dimension hat, ist seit der Antike bekannt. Es wird dort im Zusammenhang von Heilung erörtert und liegt bereits der aristotelischen Ästhetik zugrunde. Diese hatte das heilsame Wechselverhältnis zwischen der Anschauung des fremden Schicksals und der eigenen Selbsterfahrung ins Zentrum gerückt. Die Ähnlichkeit von medizinischer Re-Naissance und ästhetischer Con-Naissance war in der Antike bekannt; man denke nur an die »heilige Büchersammlung«, die das altägyptische Theben enthielt, über deren Bau nach Diodor (I 49) stand »psychés iatreíon/Heilstätte der Seele«, an Platons Definition von Tugend als »Gesundheit der Seele«, an die *Pharmaka* »Furcht und Mitleid« bei Platon und Aristoteles oder an den doppelten Sinn des lateinischen *conceptus* (Begriff und Empfängnis).

Wie eine »Konzeption« künstlerisch leibhaftig angeboten, vom Publikum begeistert aufgenommen wird und von der universitären Kritik der Kunst entrissen, enträtselt, entschärft, entleert, entwertet, entleibt, entseelt und entsorgt wird, könnte unser Thema sein. Diese Metakritik soll jedoch auf ein

Minimum reduziert und statt dessen an einem Beispiel gezeigt werden, was der Autor alles getan hat, um das Gegenteil zu bewirken.

Carlos Saura schrieb 1983 in dem *Brief an einen verstorbenen Freund* (Luis Buñuel):

*Wir vertun unsere Zeit, Luis. Sie läuft uns unaufhörlich davon, so schnell geht es vorbei, dass wir, wenn wir uns dessen bewußt werden, schon nicht mehr da sind. Wir versuchen, den Moment zu erhaschen, eine Erinnerung festzuhalten, ein Traumbild, einen Überläufer von weiß nicht woher. Der Bibelspruch, der besagt, dass unser Leben ein Blitz sei, ein Funke, ein Flash würde ein Fotograf wohl sagen, darf durchaus kinematografisch verstanden werden. Ein Blitz, noch ein Blitz, und noch einer ... Und dann eine dumme, sicherlich unnütze Frage: Kann dieser leuchtende Blitz, wie es das Leben manchmal sein kann, vermittelt werden? Kann das Leben, eine Geschichte, die erzählt wird, vermittelt werden in einer Synthese von täuschenden Bildern, die irgendwie in Übereinstimmung zu bringen sind mit unserem Familienalbum?*³

In welcher Relation stehen das Bild vom anderen oder von uns – also das leibhaftige, erinnerte, gemalte, fotografierte, beschriebene – zu dem Konzept von Leiblichkeit und Leibhaftigkeit? Dies ist eine Frage der historischen Anthropologie, die wir mit H. Plessner präzisieren wollen. Im »Normalfall« gilt, dass die Beziehung zwischen Lebenssubjekt und Gedächtnis über seine Zukünftigkeit geht, d.h. »tendenzvermittelt ist«; die »historische Reaktionsbasis« ist die Form, welche den behaltene Inhalt schafft. Wollen wir etwas neu sehen, dann müssen wir auch die ursächliche Reaktionsbasis bzw. Reaktionsgewohnheit verändern.

[Das] »zur Vergangenheit Werden und die Destruktion in Elemente ist Ein und Dasselbe. Um es in einem Bild zu geben: in die feinsten Maschen des Gewebes des Erlebens muß das Lebenssubjekt eindringen und es damit auflösen, wenn es sich des Ganzen bemächtigen will. Die »Lücken zwischen den Fasern des Gewebes« entsprechen dem vermittelten Bezug des Lebewesens zu sich selber«. (Plessner IV: 356).

Kann es demnach diesen Flash geben, der ein ganzes Leben im Prinzip birgt?⁴ Plessner würde auf Saura antworten: Natürlich und zwar genau dann, wenn nicht irgendetwas behalten wird, sondern die Struktur des Selbstbezuges aus einem lebenswichtigen, späteren Interesse. Saura könnte zustimmen, denn genau dies ist das Gestaltungsprinzip des Films *Cría Cuervos*.

Der Selbstvollzug, auf dem die Möglichkeit des Bewußtseins beruht, wirkt [...] wie ein Sieb, dessen Poren die hindurchtretende Masse zerstäubt, indem sie Vergangenheit wird. [...] die Aneignung des Vergangenen auf Grund seiner Artikulation bzw. Dekomposition in Elemente macht es zugleich verständlich, warum in Gedächtnis und Erfahrung vorgedächtnismäßige, vorerfahrungsmäßige »Formen« stecken, deren vorweg-

³ Hans M. Eichenlaub: *Carlos Saura. Ein Filmbuch*, Freiburg i. Br.: Dreisam-Verlag 1984 (Klappentext).

⁴ Ich bin dieser Frage nach den »Engrammen«, die unsere Vorstellungen von Menschen, Vergangenheit prägen, nachgegangen um plausibel zu machen,

1. dass das, was die Filmemacher machen eine Art Rekonstruktion der grundlegenden Ein-Bildung von Erfahrung im Bewusstsein ist,

2. um das Maß zu zeigen, in dem das Unbewusste das der Reflexion normalerweise Zugängliche übersteigt, und

3. um das Wechselverhältnis von künstlerischer und »privater« Erinnerung aufzudecken; vgl. Rolf Kloepfer: »Die verhaltene Bewegung von Photographie«, in: N. Bolz und U. Ruffer (Hg.): *Das große stille Bild*, München: Fink, 1996, S. 74-101.

nehmende Funktion für die historische Reaktionsbasis keine geringere Bedeutung hat, als sie die Inhalte besitzen, welche dem Gewesenen entsprechen. (IV: 357).

Mit *Cría Cuervos* löst sich Saura von den früheren – wie ironisch auch immer gebrochenen – *unmittelbaren* freudianische Ansätzen und entwickelt ein dynamisches Modell zum Mitvollzug, das auf die Frage antwortet, die Plessner offen lässt: In welchem Verhältnis steht die »historische Reaktionsbasis« eines Lebensabschnittes wie der Kindheit zu der späteren eines Erwachsenen, der seine ursprünglichen Annahmen revidieren muss, um psychisch zu gesunden? Wenn wir dies für die persönliche Geschichte und ihre Erinnerung beantworten könnten, dann wäre es vielleicht auch möglich, kollektive »historische Reaktionsbasen« und damit die spätere Gedächtnisbildungsweise – sagen wir zum Beispiel bestimmter Kreise Spaniens ab 1975 – gegenüber denen einer Generation früher zu bestimmen. Saura geht quasi-experimentell vor. Er lädt uns ein, mit der Heldin seines Filmes eine neue Gewohnheit zu erproben, welche nicht die Vergangenheit als Tat- und Ursache der Gegenwart sieht. Stattdessen geht es darum, die bisherige Festlegung auf eine bestimmte Vergangenheitsverarbeitung aufzugeben, die für die Gegenwart Leid oder gar Krankheit erzeugt. Vergangenheitsbewältigung ist leibhafte Neuinterpretation und zwar einerseits durchaus freudianisch durch Regression zu den ursprünglichen Bedingungen, doch dann durch spielerische Erprobung neuer Verständnismuster. Autotherapie ist möglich, wenn wir quasi-experimentell und spielerisch versuchen, die Regel bisheriger Lebensordnung zu verändern.

Nun hat die Literatur- und auch die Filmkritik bzw. -wissenschaft – ihrerseits Reaktionsgewohnheiten, die in ihren gewohnten Umgangsformen stecken. Wie kann jemand uns, seine Adressaten dazu bringen, ihm nachzufolgen und das bisher leitende Interesse aufzugeben, die Gewohnheiten zu verändern und es zu wagen, anderes wahrzunehmen, zu fühlen und zu denken? Zeichen sind immer nur so mächtig wie der Adressat sich auf sie einlässt. Mich bewegt seit Jahrzehnten das Gefühl, dass unsere universitären Tätigkeiten eher der Immunisierung gegen den Wandel als der Verstärkung der Bemühungen dienen, denen jene Künstler ihr Leben widmen, die wir alle anzuerkennen vorgeben.

Was gemeint ist, kann mit einer kleinen Reflexion über den Titel des vorliegenden Sammelbandes verdeutlicht werden. Ich meine, dass wir hier leibhaftig den Umgang mit Kunst prägenden Prämissen entdecken können. Worte und Begriffe sind die Formen, mit denen sich die Gewohnheiten des Begreifen- und Reagierenwollens am deutlichsten manifestieren. Der Titel *Körperbilder* impliziert tendenziell epistemologische Vorentscheidungen, die zumindest den Bestrebungen vieler Künstler wie Saura die Chance des Verstandenwerdens nehmen oder zumindest verkleinern.

Der Begriff >Leib<, so lehrt uns das Historische Wörterbuch der Philosophie (V: 173) - ist eine der deutschen Sprache eigentümliche Unterscheidung, die einen Körper, insofern er als beseelt gedacht wird, durch ein besonderes Wort aus der Menge der übrigen Körper heraushebt. Dem griechischen soma, lateinischen corpus, italienischen

corpo, französischen corps, spanischen cuerpo und englischen body stehen besondere Bezeichnungen für Leib im Unterschied zu Körper nicht zur Seite.

Falls eine Tendenz wiederzugewinnender Vorstellungen oder Bilder beispielsweise den – un- oder vorbewusst – heilsamen, wissenden, gedächtnisreichen Leib suchen sollte, ist die thematische Fixierung auf »Körper« problematisch. Mag auch manches der Systematik von Freud inzwischen revisionsbedürftig erscheinen, seine Trennung des »psychischen Apparates« in das System des unbewussten »Primärvorgangs« und das des »Sekundärvorgangs«, welcher die Energien des primären »bewusst« bindet, kontrolliert und stabilisiert, ist wohl wissenschaftliches Allgemeinut. Selbst der schärfste Gegner der freudschen Reduktion des Unbewussten auf das Verdrängte – Gregory Bateson – akzeptiert seine Trennung prinzipiell und geht davon aus, dass der Primärprozess vor allem die Beziehungen des Selbst zu den anderen Menschen und der Umgebung ordnet.⁵ Es ist eines der Verdienste der Psychoanalyse, das Konzept von der »Doppelnatur« des Menschen ebenso aufzugeben wie es der semiotische Pragmatismus seit Ch. S. Peirce tut oder die Lebensphilosophie seit Nietzsche, die Phänomenologie seit Husserl, der Neukantianismus eines Cassirer, die Anthropologie eines Plessner u. v. a. mehr.

Wenn man also – wie unter dem Einfluss einer Internationalisierung unserer Wissenschaftssprache – die Differenz zwischen Leib und Körper aufgibt, beraubt man sich einer Denktradition, die nur über große Umwege wieder gewonnen werden kann. Das ist im Hinblick auf die Hispania besonders schmerzlich, wo die Orthodoxie den leibhaftigen Menschen zu einem die Seele tragenden Körper reduziert hat. Die beiden Begriffe sind »beileibe« nicht identisch. *Leib* hebt

- ethymologisch, den menschlichen Körper unter allen anderen hervor als lebendig (vgl. »Leibrente«); *Leib* betont
- funktional das Menschliche (es gibt nicht »Tierleib«) und das Persönliche (»Leibarzt«), *Leib* signalisiert
- semiotisch die Zeichenhaftigkeit (»zu Leibe rücken«) und den Modellcharakter des Leibes als Sitz der Kommunikationsorgane (s. u.) und rühmt schließlich den Leib
- kulturgeschichtlich als mikrokosmische Entsprechung des Makrokosmos' wegen seiner prinzipiellen Ähnlichkeit in der Bewegtheit, der Organisation und der teleologischen Ordnung (Kosmos). Dies alles findet seine extrem optimistische Ausformulierung in Genesis I, wo zuerst der Mensch leibhaftig und als Dyade als *imago Dei* erscheint (und dann als die Fehlform Adam, die repariert werden muss).

Dies alles müsste nicht betont werden, wenn nicht der Körper-Seele-Dualismus entgegen allen expliziten Beteuerungen gang und gäbe wäre und Grund für fundamentale Fehldeutungen u. a.

⁵ Gregory Bateson: *Ökologie des Geistes* (1972), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S.199-219, 241-261. Der entscheidende Unterschied zu Freud beruht darin, dass Bateson ins Un- bzw. Vorbewusste nicht nur das Verdrängte, sondern auch das positive Prägende und Gewohnte abgesunken sieht. Werte und Unwerte einer Kultur sind daher - so seine Argumentation - nur durch besondere Verfahren wie z.B. die Kunst wieder ins Bewusstsein zu heben.

auch von Saura. Ich muss dies kurz begründen, um dann am Beispiel die ästhetische Leiblichkeit im Dialog vorzuführen. Seit Descartes verbreitet sich das Bild von der Körper-Maschine Mensch (*res extensa*), zu der additiv der Geist kommt (*res cogitans*). Sein Dualismus ist in der französischen Tradition ungebrochen. Bei Kant hingegen und der auf ihn fußenden Tradition wird die *apriorische Leiblichkeit des Subjektes* verteidigt, weil nur die eigene, leibhafte, organische Orientierung in der Welt die Weise ist, in der sich die drei Vermögen des Gemütes (Wille, Gefühl, Verstand) bilden können. Diese gibt es wirklich nur, insofern sie leibhaftig bezogen sind auf Welt und den anderen. Dass der Mensch primär eingelassen in und mit dem Anderen lebt, ist vor und nach der Geburt evident. »Der Ursprung und das Ende alles getheilten Seyns ist Einheit« betont Humboldt 1827 (VI 25).⁶ Die Scheidung von innen und außen ist nur eine Erscheinungsform dieser »Zweiheit«; ebenso ursprünglich ist die Paarigkeit der Geschlechter sowie der »Gliedmaßen und Sinnenwerkzeuge«, die Erfahrung von innen und außen, anwesend und abwesend oder die von Tag und Nacht. »Satz und Gegensatz«, »Setzen und Aufheben«, »Seyn und Nicht-Seyn«, »Ich und Welt« sind auf Einheit bezogene Dichotomien. Humboldt hat in aller notwendigen Radikalität auf die Einheit in Gemeinschaft die Besonderheit der Dualität folgen lassen, welche Kommunikation begründet, und ihr wiederum die Erweiterung um den oder das Dritte hinzugefügt (IV 27). Wozu? Um zu begründen, wie »beschränkt« die Ansicht ist, Sprache sei ein »bloßes Verständigungsmittel« (IV 23). Nicht zufällig entwickelt er seine grundlegenden Gedanken mit den Pronomina, die – wie alle »Deiktika« – jene Prinzipien aufzeigen, durch die sich Menschen mittels von Zeichen im »Gemüth« anregen können, sich zu »versetzen« (IV 31). Die Versetzung im gemeinsamen Wahrnehmungs- und Zeigeraum ist zentrales Kapitel in Karl Bühlers Sprachtheorie von 1934, der den leibhaftigen Ursprung von ich/du, hier/da, jetzt/dann verbindet mit der ebenso grundlegenden der *Deixis ad phantasmam*. Pronomina u. a. deiktische Mittel beruhen auf der grundlegenden Fähigkeit des Sich-Versetzens, die sich ihrerseits mit der Reziprozität als Grundlage aller Moral überschneidet. Wie wir uns wechselseitig orientieren im Kommunikationszeitraum und diesen künstlich erweitern können, ist es möglich Erinnerung und konstruktive Phantasie dergestalt einzubeziehen, dass wir uns auch in nur vorgestellte Zeiträume versetzen können.

Die Argumentation bekommt durch Harald Weinrich eine Reihe entscheidender Wendungen, die in verschiedene Dimensionen des Verhältnisses vom dualen Leib und Kommunikation führen. Er hebt zuerst einmal die »egocentric fallacy« auf, die sich bei der »Ich-hier-jetzt-origo« bei Bühler zeigt, zugunsten des minimalen Wir (= Dyade). Sodann verbindet er das Zeigen (*deixis, demonstratio*) über den Sehsinn hinaus (und dem Zeigefinger) mit allen leibhaftigen *Zuwendungen* des Leibes. Wir sind im Verhältnis und in Beziehung zueinander mit unseren in sich paarigen Körperteilen und Sinnen wie Ohren, Augen, Händen, ja Füßen (worauf Humboldt in der besagten Schrift bereits verwies). Sie alle – insbesondere natürlich die Kombination Auge/Leib und Ohr/Stimme – sind Kommunikationsorgane. Wie das intrapersonal bei den Augen die neue Quali-

⁶ Vgl. Harald Weinrich: »Über Sprache, Leib und Gedächtnis«, in: H.U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer: *Materi- alität der Kommunikation*, Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1988, S. 80-93.

tät Raumtiefe erzeugt, so ist es interpersonal Voraussetzung zum kommunikativen Mehrwert (damit ist gemeint der Qualitätssprung, mit dem das Ganze mehr ist als die Summe der Teile).⁷ Weinrich zeigt weiterhin – und nun sind wir längst inmitten einer immanenten Filmtheorie –, dass alle Nutzungen des Zwischenzeitraums semiotisch genutzt werden können: der jeweilige Abstand (z.B. der Gesichter oder Hände), der jeweilige Winkel (z.B. der Blicke oder Oberkörper), die jeweilige Dauer (des Kontaktes oder einer Funktion) und die Kontiguität überhaupt (die äußerste Nahstellung) sind grundlegende Voraussetzung von Semiose und finden ihre Entsprechung in den Sprachen. Weinrich illustriert dies u. a. mit der Präposition »gegen« und zeigt, dass sich bei diesem elementaren Kontaktphänomen der *Gegenseitigkeit*, die Kommunikationsorgane ersetzen können und zwar sowohl in freundlicher wie in feindlicher Gestalt: man nimmt das Kind (und den Gegner) an die Brust, zeigt die geöffnete (oder zur Faust geballte) Hand, ist ge-(oder ab-)geneigt und öffnet (oder verschließt) Augen und Mund zur lächelnden Aufforderung (oder Abwehr). In weiteren Fortführungen des grundlegenden Gedankens entwickelt Weinrich vier Vermutungen, die mir un- gemein fruchtbar erscheinen. Die Textdeixis ermöglicht ein macht- und wirkungsvolles Raffinement der leibhaftigen Beziehungsmöglichkeiten im Kommunikationsraum; sie entwickelt das Potenzial, das in konkreter Blickstellung und im fiktionalen Kommunikationsraum geborgen ist, insbesondere durch anaphorisch gebrauchte Orientierungen, welche den spezifischen Kontakt für das Kurzzeitgedächtnis präsent machen (87). Sie macht – zusammen mit anderen Verfahren, die man früher als Stil zusammenfasste – die inneren Bewegungen des Kommunikanten zu einer leibhaftigen Angelegenheit im Rahmen des notwendigerweise erhaltenen Kontextgedächtnisses (89). Und diese Bewegungen stimulieren das »Gedächtnis des Leibes« im Sinne von Valéry's Dicitum; »La mémoire est d'essence corporelle.« (90). Die ästhetischen Mittel der Zeitkünste sind demnach nicht Schmuck, sondern die wirkungsvollen Mittel dauerhafter Wirksamkeit (92).

2. Die Fehldeutungen Sauras und ihr methodischer Grund

Carlos Saura ist 1932 geboren, studierte 1953-57 am *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* und kam somit in den Genuss einer ersten Öffnung Spaniens. Diese ging in jenen Jahren einher mit der ersten Annäherung Spaniens an die USA und Europa. Saura entspricht in vielem der »media generación«. Sie eignete sich in der Jahrhundertmitte unter schwierigen Umständen und mit um so größere Gier verbotene Vorbilder und mitteleuropäische Entwicklungen an: z.B. Luis Buñuel, französischen Existenzialismus, italienischen Neorealismus, Psychoanalyse. Er gehört mit Bardem, Berlanga und anderen zu den Gründern des *Nuevo Cine Español* (1955). In der Fülle seiner Filmproduktionen gibt es genau mit unserem Film eine Wende. Ob seine Filme der 80er Jahre notwendig »besser« als die der 60er oder 70er sind, ist damit nicht gesagt, wohl aber, dass sie anders werden.

⁷ Vgl. zu diesem Terminus Bachtins Rolf Klopfer: »Film als Dialog – Östliche Semiotik (Bachtin, Jakobson u. a.) und das ästhetische Experiment (Kurosawas Rashomon)«, in: W. Schmitz et al. (Hg.): *Strukturalismus. Osteuropa und die Entstehung einer universalen Wissenschaftskultur der Moderne*, Dresden: Dresden University Press 1998.

Gemeinsam ist den meisten Kritikern ein intellektualistischer Argumentationsverlauf. Saura hat etwas – wie auch immer – verstanden: Spanien, Repression, die Spannung zwischen repressiven Traditionalismus und einer erhofften Modernität, Männer (das traditionelle Männerbild), Frauen (das Weibliche), Psychosen, *engaño-desengaño*, Identitätsfindung, die Wahrheit, *Eros y Tanatos*, *the females's discursive position*, diskursive Gewalt etc.⁸ Er desorientiert, verwirrt und verschlüsselt dies für den Zuschauer, der die Aufgabe jedoch löst und zum geplanten Ergebnis kommt. Der Filmmacher gibt also ein Puzzle vor mittels chiffrierter Bilder und Sätze, die abwechselnd *symbolisch*, *allegorisch*, *metaphorisch* etc. genannt werden, also ein Durcheinander, das der Zuschauer wieder ordnet. Doch: Warum macht Saura eigentlich die »Entschlüsselung« so kompliziert? Die Antwort ändert sich nur äußerlich: Wegen der Zensur oder weil er mit der Komplexion während der Franco-Zeit das Zensierte, das Verdrängte, das kollektive Unbewusste »spiegelt« oder weil er entsprechend in der *Transición* die Bewusstwerdung, die Befreiung, die Emanzipation, die Identitätsfindung insbesondere der Frau mit seinem Entlarvungsdiskurs darstellt. Die Übersetzungen von Filmelementen oder gar -sequenzen in die entsprechende Begrifflichkeit erfolgt 1 zu 1 und z.B. so: Die Abgeschlossenheit und Abgeschiedenheit des Schauplatzes symbolisiert die Abschottung des ganzen Landes; die drei Brüder in *Ana y los lobos* personifizieren die drei Säulen des franquistischen Staates (Der Priester schneidet ihre Haare ab (»Kastration!«), der brave Bürgersmann vergewaltigt sie (»!«) und der Soldat erschießt sie (»!«)). Das Ergebnis für unser Beispiel: *Cría Cuervos* – so meint ein von mir wirklich hochgeschätzter Kollege in einer neuen Literaturgeschichte – ist ein »überaus reizvoller Kinderfilm«. Ich denke ganz im Gegenteil: So kann man nur urteilen, wenn man sich als leibhaftiger Adressat nicht auf den Dialog einlässt.

Natürlich bewege ich mich auf gefährlichem Terrain, wenn ich nun im Bezug auf das Rahmenthema behaupte, diese Schwächen vermeiden, auf Saura angemessener reagieren und auch noch intersubjektiv nachvollziehbar machen zu können. Irrelevant ist hier die pseudo-hermeneutische Warnung vor finalen Interpretationen, denn ich behaupte beileibe nicht, den Film erschöpfend zu interpretieren, sondern nur: Die Beschreibung erfasst einen großen Teil des möglichen Wirkangebotes. Zur post»strukturalistischen«, post»historischen« oder post»wissenschaftlichen« Beliebbarkeit, die sich inzwischen selbst überholt und beendet hat, ist nur zu bemerken: Wer den Anspruch auf Intersubjektivität prinzipiell ablehnt, versteht vielleicht etwas von der Mechanik der Körper, nichts jedoch von der immer schon auf den anderen bezogenen Leibhaftigkeit – vor allem, wenn sie künstlich und künstlerisch inszeniert wird. Thema sind Fragen wie: Kann ein Autor wie Saura in einem bestimmten Film wie *Cría cuervos* mit der Botschaft unseren Umgang steuern und im Hinblick auf Richtigkeit und Angemessenheit beeinflussen? Was thematisiert Sauras handwerklich tadellose Arbeit dergestalt, dass er offenbar den Nerv der traditionellen Kritik dergestalt trifft, dass sie sich durch Flucht entzieht?

⁸ Vgl. die längere Fassung dieser Studie in Rolf Klopfer: *Kunst als narrativer Dialog – Studien zur Sympraxis*, Mannheim: ASK 11, 1997, wo die Kritik an der Sekundärliteratur belegt wird.

1. Der Kritiker meint, nicht wie ein normaler Zuschauer zugeben zu dürfen, dass er ebenso beeindruckt wie unfähig ist, sein Gefühl auf einen verbalisierbaren Punkt bzw. Begriff zu bringen. Wollte man zumindest die aristotelische (Minimal-)Position ernst nehmen, dass die Kunst nicht darstellt, was ist, sondern was nach »Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit sein könnte« und dass sie also – modern gesprochen – die Prinzipien modelliert, aus denen sich die Realität als kollektives Konstrukt einer Zeit ergibt, dann müssen Filme und andere Kunstwerke Schwierigkeiten machen, welche die gängigen Konstruktweisen durchbrechen.

2. Der Kritiker geht davon aus, dass Film oder andere Kunstwerke dominant referenziell und somit zur Darstellung *von etwas* gemacht werden. Wenn ältere oder momentan laufende Filme in mehr oder weniger barocker Manier die Lust an der eigenen Verwunderung im Zuschauer pflegen oder spätromantisch die des Grusels oder Horrors, dann wird deutlich, dass das Dargestellte nur Material bzw. Vehikel ist. Die zeichengesteuerte Beteiligung des Zuschauers, die wir Sympraxis nennen, ist oftmals der Zweck. In *Cría Cuervos* besteht dieser im Mitspielen auf diversen Kommunikationsebenen.

3. Daher ist weiterhin für Filmkritik und -wissenschaft das Problem zentral, ob es eine intersubjektiv nachprüfbare Indikation oder gar Sicherung angemessener Ansprüche gibt. Wer ein Märchen als Legende liest, wer Science Fiction als politisches Statement rezipiert, wer in einem experimentellen Metafilm Genuss nach Hollywood-Manier sucht, verfehlt den Anspruch und erweist sich für die Kommunikation nicht als geeignet. Das bedeutet mitnichten, dass Filme nicht auch gegen den Strich analysierbar sind – z.B. ideologiekritisch –, doch muss die Frage vorausgehen, ob der Film sein spezifisches Wozu wirkmächtig anlegt oder nicht.

Wir können in den allermeisten Fällen davon ausgehen, dass ein Film die Bedingungen seiner angemessenen Verarbeitungen mitliefert. Dies geschieht durch seine Selbstzuordnung zu einem Genre oder Subgenre, sei es durch paratextuelle Mittel vom Plakat bis zu den Dossiers, die bei seinem Marketing verteilt werden, sei es durch das, was man früher »immanente Poetik« genannt hat und was Genette den Architext nennt: Es sind die den Filmablauf begleitenden Strukturen, die ihn als Krimi, Hollywood-Melodram oder Autorenfilm à la Nouvelle Vague signalisieren. Bei signifikanter Abweichung von solchen durch filmische Sozialisation gelernten Gestalten gibt der Film normalerweise ähnlich wie moderne Literatur an hervorragenden Stellen »autodidaktisch« eine Einführung in das spezifische System und leitet durch einen Strang kontinuierlicher Zeichen zum Lernen an. In der Regel werden die drei Orientierungsweisen additiv, teilweise gleichzeitig, gemischt und je nach Stelle des Films unterschiedlich hierarchisch gebraucht. Selbstverständlich sind hierbei Anfang und Ende (Auf- und Abspann) ausgezeichnet, in die u. a. das wieder aufgenommen werden kann, was Paratexte, Trailer und Werbungen aller Art auch schon vorgaben.

4. Die Einbeziehung des Vorbewussten ist schließlich ein letzter Problembereich, dem man sich gern entzieht (oder in das »Unbewusste« à la Freud ausweicht). In der Literaturwissenschaft ist das Problem seit der Mitte der 70er Jahre bekannt, in der Filmwissenschaft wies Peter Wuss in

ganz ähnlicher Weise 1986 nach, dass *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks* in den »Filmen mit offener Komposition« von Wajda, Welles, Kurosawa, Antonioni, Rossellini, Truffaut, Bertolucci u. a. auf vorbewussten Rezeptionsprozessen beruht, die wirken, ohne dass der Zuschauer sich dessen reflexiv bewusst ist. Die Aufgabe der Filmwissenschaft beruht gerade darauf, diese Wirkbedingungen beschreibbar zu machen.

Alle direkten oder indirekten Widerspiegelungsansätze vermeiden gerade die Mühe, die sich der Autor gibt und zu der er uns bringen will, regressiv zu den Gewohnheiten unserer Verarbeitung vorzudringen, sie zu verändern durch eine zeichengelenkte Praxis und somit nicht nur neu »sehen« zu lehren, sondern auch die Bedingungen der Gedächtnisbildung zu modifizieren (Kloepfer 1997b).

3. Das künstlerische Angebot, etwas ästhetisch zu lernen

Cría cuervos/Züchte Raben wird vor allem nach der skizzierten Norm gesehen, und das obwohl Saura extrem dialogisch die »Verstehens- und Beteiligungsvoraussetzungen« des Zuschauers als Partner berücksichtigt.⁹ Es geht von Anfang an um die Beendigung blindmachender Vorurteile und die Ermöglichung eines neuen Blicks. *Cría cuervos y te sacarán los ojos* sagt der Volksmund, und die Kritik wiederholt: Ja, ja die undankbaren Kindern sind wie kleine Raben, die einem, wenn sie groß gezogen sind, die Augen aushacken. Dass Kindheit einfach ebenso schwer sein kann wie Jugend oder Erwachsensein oder Alter, dass Saura uns mit dem Titel eine Falle stellt, dass er diese Wirklichkeit entdecken will »auf Grund ihrer intensiven Durchdringungen mit der Apparatur«¹⁰, wird nicht angenommen. Und dies, obwohl die Struktur des Filmes alles dafür tut, dass die Adressaten radikal umdenken müssen, und obwohl an zentraler Stelle die erwachsene Heldin dies als Thema des Filmes zur Sicherung der vorangegangenen Verarbeitung ausspricht.

Der Aufspann dauert fast zwei Minuten (bis 1:57:16), wobei sieben der 24 Einstellungen die üblichen Informationen zum Film zeigen, der Rest sind Fotos. Seine Struktur ist der des Gesamtfilms analog. Es ist die erste Szene, in der ein(e) unbekannter ErzählerIn entdeckt werden kann. Der Blick gleitet ab der 2. Einstellung über eine Reihe von Familienbildern auf einer Pinnwand, in deren Zentrum ein kleines Mädchen steht. Die stete Referenz ist »Mutter und Kind«. Der Ort (Pinnwand) und die Unterschriften sagen zusätzlich »Selbstdarstellung« bzw. »Selbstentwurf«. So wird später der Vater als Fremdkörper inszeniert, der besitzergreifend die Mutter umfasst und der aus der Untersicht überproportional groß (und mächtig) erscheint: Er ist in der zweiten Fotoserie hoch zu Ross. Der Übergang von Schwarzweißbildern zu farbigen mit besonderen Akzenten orientiert deiktisch deutlich wie die Unterschrift »Yo«. Der Zoom auf die Augen des Kinderportraits lässt uns nah herantreten, vergrößert das Detail und lässt uns schließlich in zwei schwarze Löcher fallen.

⁹ Ich folge hier der detaillierten Analyse von Anita Stoll: *Absicherung der Zuschauersteuerung in Carlos Sauras 'Cría Cuervos'*, Magisterarbeit Mannheim 1994: 36-44, vgl. die ebenfalls dort 1996 erstandene Magisterarbeit von Susanne Liebold: *Die Modellierung kindlicher Weltsicht in Carlos Sauras 'La prima Angelica' und 'Cría Cuervos.'*

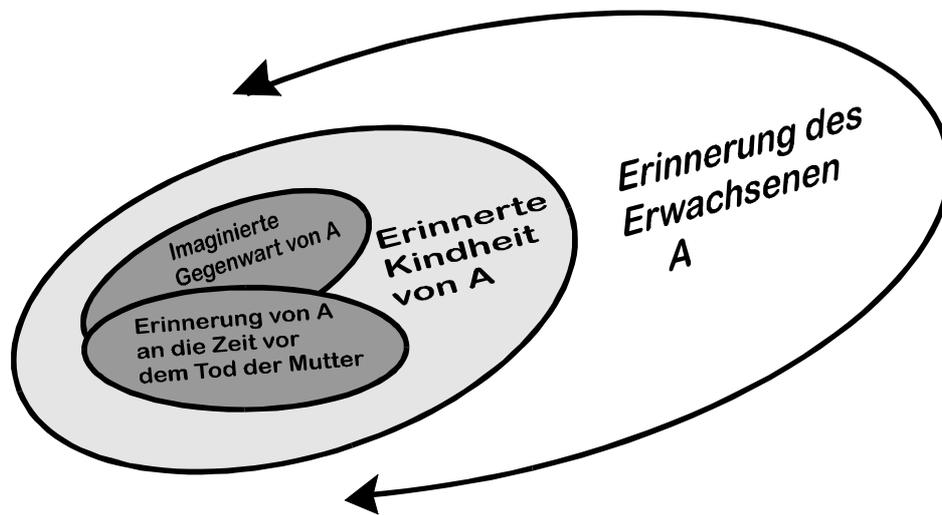
Ein klassisches Mittel eines kinematographisch erzeugten Sogs, der auf der anthropologisch universellen Sonderstellung der Augen beruht, die als einziges Kommunikationsorgan gleichzeitig Zeichen senden und empfangen¹¹. Es wird ein Motiv konstituiert, das später Teil des Themas wird. Der Film beruht – wie wir später verstehen können – auf der besonderen Konstellation des Erzählens. Die erwachsene Frau Ana (Erzählerin im äußersten Rahmen – gespielt von Géraldine Chaplin) erinnert sich zu einem uns nahen Zeitpunkt an das Kind ungefähr 20 Jahre früher (gespielt von Ana Torrent), das sich zu einer Zeit, wo seine Mutter (gespielt von Géraldine Chaplin) bereits gestorben ist, an deren Tod erinnert, sie in die Gegenwart tagträumerisch integriert und sich einer weiteren Reihe von Fiktionen hingibt, wie zum Beispiel einem Sturz vom Dach des Elternhauses, der in einem wunderbaren Flug über Madrid fortgesetzt wird und im Garten endet.

Es geht um mehr als eine Verwirrung, denn wir müssen uns das Kind als Übergang von erwachsener Mutter (Géraldine) und erwachsenem Ich (Géraldine) denken. Es sind demnach drei eins: Dies gilt leibhaftig sowohl für den Bios (das Kind war einst Teil der Mutter, die Erwachsene war einst das Kind) wie für das Gemüt, wenn wir damit in der Tradition von Kant die Einheit aller inneren Vermögen ansehen, die sich als Person mit einer Geschichte des Subjektes entfalten. Die Mutter prägt dieses Kind in der Krise, denn es handelt sich im Film um eine intensive, streckenweise aus traumatischen Gründen extreme Sehnsucht nach Geborgenheit und Liebe. Die Mutter ist jämmerlich gestorben und das traumatisierte, verlassene Kind meint zu wissen, warum und leidet aus diesem Wissen umso mehr, als es darüber nicht sprechen darf und kann. Das Warum wird für den Zuschauer manifest in der zweiten Sequenz, in der das erinnerte Kind Ana sieht, wie die Geliebte des Vaters (Amelia) dessen Schlafzimmer verlässt: Der Vater wurde seinem problematischen Liebesleben, das man mit Ana hörte, in actu durch Herzinfarkt entrissen. Es geht im Film um eine relativ kurze, aber entscheidende Zeitspanne, wo das kindliche Gemüt alle Kräfte aufbringen muss, um der „Krankheit zum Tode« den Wunsch nach Leben so entgegenzusetzen, dass die Verarbeitung der Erfahrung glückt. Dies ist der Kern des Films, das Thema, das Zentrum, das – wie Barthes sagen würde – *punctum*. Es geht demnach um Selbstheilung nach lebensbedrohlicher Verletzung. Dies ist das Thema. Der Autor stellt sich und uns eine Aufgabe. Ex post zeigt die erwachsene Ana, die sich zur Bewältigung ihres jetzigen Lebens die damalige Geschichte erzählt, dass sie den Heilungsansatz der Kindheit in erneuter Lebenskrise braucht.

Und es geht um das Wechselverhältnis zwischen den verschiedenen Erzählinstanzen und uns. Die uns verwirrende (Nicht-) Identität der Aussagesubjekte, der Zeitpunkte des Erzählten und ihrer Modi kann graphisch so erfasst werden:

¹⁰ Vgl. zur Auseinandersetzung mit die These Walter Benjamins die in Anm. 4, 97 f., wo weitere Filme aufgeführt werden, die ebenfalls zur Photographie zurückkehren.

¹¹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild-Kino*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1989 (frz. 1983), pp. 143-155.



Schema: Der Erinnerungs- und Vorstellungsprozess

Die Schraffierung zeigt hierbei die Tiefe: Das größte Dunkel müsste herrschen in der Überschneidung einer erinnerten Erinnerung mit der erinnerten Projektion im Tagtraum. Im Zentrum ist ein schwarzer Fleck nicht nur thematisch, sondern auch mit Verwirrung der Vorstellungsebenen. Zentrum heißt auch ganz wörtlich die Mitte des Films. Hier ist der Grund, der Sinn, der Zweck, das Telos gegeben. Wer sich nicht klar macht, wie tief die Komposition angelegt ist, der flüchtet gerne in das literatur- und filmkritische Klischee vom »Rätsel«, das nur das mechanistische Vorurteil der Verfasser ausdrückt und einer tiefen Missachtung des Künstlers entspricht. Dieses herbe Urteil sei begründet. Es geht – so die leitende These, weshalb diese Arbeit auf diesem Kongress und in diesem Sammelband erscheint – um das Bild des Leibes. Leib heißt – wie wir sahen – beseelter, lebendig bewegter Körper. Vier Generationen von Frauen erscheinen: Die nach einem Schlaganfall sprachlos gewordene und gelähmte Großmutter, die tote Mutter, die springlebendige Ana, die mit dem Sterben fertig werden muss, und die erwachsene Ana. Der Film hat 12 Szenen(folgen), die in ca. 48 Sequenzen entfaltet werden. Hierbei nimmt die Zahl der zeitlichen und perspektivischen Verschränkungen zu. Bevor ich versuche, die von Saura erzeugte Bewusstseinsverwirrung zu beschreiben, die immer tiefer wird und mit der des Kindes übereinstimmt, sei vermerkt, was im Zentrum der Erzählzeit und im Zentrum der Einbettung geschieht. Der Film hat eine Länge von nicht ganz 104 Minuten. In der Mitte (ca. 52 Minuten) gibt es den wichtigsten Schnitt im Film und in der Geschichte. Das Kind erlebt – leibhaftig in der Vorstellung – die intensivste Nähe mit der Mutter, die ihr die nächtlichen Ängste mit Klavierspiel und intensivster Zärtlichkeit nimmt: Küsse »wie im Kino«, wie »bei den Eskimos« oder »wie Bären«. Dem geht voraus der schreckliche Tod der Mutter, es folgt die Szene höchster Nähe und die Vorstellung von der Ursache ihres Todes. Die Verwirrung des Kindes, die der Zuschauer 43 Minuten teilen musste, wird 21 Minuten lang zur Krise getrieben. In den 40 weiteren Minuten kommt es zur Heilung.

Saura treibt einen großen Aufwand in der Inszenierung vor den Apparaten und in dem Umgang mit den kinematographischen Techniken. Während üblicherweise dies als Verschlüsselung abgetan wird, behaupte ich im Sinne der Überlegungen von Weinrich: Der »Stil«, die Art und Weise,

wie der Autor diskursiv unser Bewusstsein und unser Gedächtnis (als Wachstafel der Erinnerung) beeindruckt, markiert, durch Ein-Bildungen formt, ist das Wichtigste. Der Stil – bzw. die filmische Diskursstruktur – ermöglicht eine zeichenvermittelte innere Praxis (Sympraxis). Er allein ermöglicht dreierlei: dass wir – der Möglichkeit nach – andere Formen der Bildung durch Änderung der Wahrnehmungsgewohnheiten erleben, dass wir – der Möglichkeit nach – andere Gestalten der Verarbeitung der Wahrnehmung zu Wissen erproben, dass wir – der Möglichkeit nach – unsere Weltsicht ein wenig verändern. Die Kritik des Films, die mitnichten seinen Erfolg erklärt, zeigt, dass man dieses Lernen über das ästhetische Werk keineswegs leisten *muss*. Aristoteles behauptet, dass ästhetische Kommunikation extrem philosophisch sein *kann*, weil sie zu lustvollem Lernen einlädt (Poetik 1448 b f.). Voraussetzung ist die Anerkennung von Lernbedürftigkeit, was jedoch dem Mainstream von Kritik und Wissenschaft zu widerstreben scheint. Deshalb macht sie Kunst zum Puzzle oder Rätsel, Kommunikationsformen, wo man nichts lernt außer bekanntes Wissen einzusetzen. Wie aber ist das bei dem Thema des Films möglich, der vom Umgang mit dem Tod handelt?

Strukturell komponiert Saura zwei gegenläufige Orientierungsangebote. Diskursiv wird der Bewusstseinsprozess des Kindes ikonisiert, dem wir in der Erzählzeit des Filmes folgen müssen. So kommen wir – wie das Kind – von leichter zu immer tieferer Verwirrung, zur Neuordnung und Lösung. Thematisch ist jedoch der Film homogen: Es geht ununterbrochen 1.) um die Blickweise als die Gestaltung unserer Stellung in der Welt. Hier geht es 2.) um den erfolgreichen Kampf für eine eigene Sicht, also um die Selbstbestimmung der Ordnungsmuster. Ich möchte die beiden Angebote, die notwendigerweise komplementär sind, zuerst getrennt darstellen und dann die folgende leitende These in der Zusammenführung erläutern: Nur wenn ein Mensch – hier: Ana – selbständig die Aufgabe des Lebens (und Sterbens) verarbeitet, kommt es zum Heil bzw. zur Heilung.

In der Abfolge der Sequenzen und Szenen wird der Zuschauer immer mehr verwirrt, um die Krisen zu erfahren. In der ersten Szenenfolge nach dem Orientierungseinschnitt vor der Fotowand (0:2.00 bis 0:8.48) erlebt das Kind Ana den Tod des Vaters, der – wie wir viel später lernen – mit der Frau seines »besten Freundes« vom Tod aus dem Liebesakt gerissen wird. Das Kind sieht offenbar gänzlich ungerührt – weil es meint, den Vater vergiftet zu haben, wie wir viel später lernen – die Leiche, wäscht ein Glas, das am Nachttisch gestanden hatte, in der Küche sorgfältig aus und füttert sein Meerschweinchen. Dabei wird es von der Mutter ertappt, die – wie wir viel später lernen können – ein Jahr vorher gestorben war. Die Mutter handelt in totaler Übereinstimmung mit dem Kind, was zumindest ungewöhnlich erscheint angesichts des Toten im Haus.

In der zweiten Szenenfolge, der offiziellen Verabschiedung der Familie von dem Toten (7:50 bis 14:48), werden die Kinder von der Haushaltshilfe Rosa vorbereitet. Hier tritt die Mutter von hinten hinzu, nimmt Rosa den Kamm ab und verschönert Ana mit vielen Zärtlichkeiten. Beim Heruntergehen zum Totenzimmer erzählt Ana ihrer Schwester Irene, wie sie den toten Vater gefunden hat »und dann erschien Mama«. »Aber, Ana, Mama ist doch tot« antwortet diese (12:39). Ab diesem

Moment bekommen wir eine Ahnung, dass etwas nicht stimmt. Wir können – zunehmend vom Autor mit starker Markierung eingeladen – antizipieren, worauf sich das eigenartige Verhalten bezieht. Ana sieht die Geschichte anders als ihre Umwelt und will deshalb den toten Vater nicht zum Abschied küssen. Das Kind widersteht allen, die durch Blicke und Worte ihr Verhalten orientieren wollen. Im Unterschied zu ihren Schwestern – die jüngste, Maite, muss sogar zum obligaten Kuss hochgehoben werden – erprobt sie Eigenständigkeit, wozu sie sich allerdings hinter die Großmutter im Rollstuhl flüchten muss (14: 35).

Die dritte Szenenfolge spielt nicht mehr in der Wohnung, sondern in Garten und Keller bzw. auf dem Dach des Hauses und über Madrid (14:49 bis 18:16). Ana fährt die Großmutter im Rollstuhl. Plötzlich blickt sie intensiv zum Dach, fixiert einen Punkt, sieht sich selbst dort oben, wie sie zum Sprung vom Dach und zum Flug über Madrid abhebt. Um die Vision zu halten, kneift sie heftig die Augen zu, öffnet sie ... und sieht das Gewünschte. Der Übergang vom Handlungs- zum Gedankenbild – wie Deleuze sagen würde – wird markiert. Das Kind ist befriedigt, läuft durch den Garten zum Keller, zieht eine Medikamentendose aus einem Versteck, probiert ein wenig, spuckt aus. Und nun bricht – erst nur als Stimme aus dem Off, dann in Interviewpose als Person gefilmt und schließlich vor der Fotowand – die erwachsene Ana in die Erinnerung ein. Ihre Mutter hatte befohlen, das »Gift« – wovon ein Teelöffel einen Elefanten umbringen kann – wegzuwerfen. Die erwachsene Ana erzählt vom Traum ihrer Mutter als Pianistin, vom Verlieben in den Vater und der Tatsache, dass sie wohl Angst vor den Risiken einer autonomen Existenz hatte und deshalb in die Komodität der Ehe geflohen sei, und dabei sehen wir illustrierende Fotos.

Es handelt sich um so etwas wie eine experimentelle Meditation zum Zeitbegriff des Augustinus (Conf. X). Die Gegenwart der Zukunft der Mutter, als sie ca. 18 Jahre war, und die Gegenwart der Vergangenheit ihrer Tochter, die ca. 10 Jahre ist und sich an ein Gespräch zwei Jahre früher erinnert, bergen die Gegenwart der Gegenwart der erwachsenen Ana, welche dies alles ist und aufführt. Der Zuschauer ist – der Möglichkeit nach – diese Zeitgestalt in Verdichtung. Er kann hier noch nicht wissen, dass das Pulver nur ein Abführmittel ist, und muss deshalb wie Ana aus einer falschen Annahme schließen. Die Fiktion – gleichgültig, ob sie sich als stimmig erweist oder nicht – wirkt insofern realitätsbildend.

Dass die prägenden Engramme wie Fotos oder Filme das Gedächtnis orientieren, ja, dass wir diese Medien nach der Organisation unseres Bewusstseins – *Die Welt als Wille und Vorstellung* – erzeugen durch die spezifische Verarbeitungsform mit Retention und Protention, lässt erkennen, warum große Filme immer auch Metafilme sind. Der Film verharrt hier wie bei der Exposition. Er tut das noch an den beiden anderen Krisenstellen (43:33 und 1:06:53). Hier kommentiert er das, was die Erinnerung ist: Die Fähigkeit, sich die eigene Geschichte anders zu erzählen, anders zu evaluieren, neu zu gestalten. Vorwegnehmend für das Kind, das sie war und dem wir weiter folgen, sagt die erwachsene Ana, dass es falsch war, im Vater den Alleinschuldigen für den Tod der Mutter zu sehen.

Genau das muss das Kind jedoch aufarbeiten. Deshalb muss es – und mit ihm der Zuschauer – tiefer in die Erinnerung als Wiedererleben tauchen. In der vierten Szenenfolge, deren Bilder sich mit dem Kommentar der erwachsenen Ana überschneiden, wird der Alltag in den Ferien der Kinder gezeigt (20:37-43:32). Paulina, die Schwester der Mutter, bietet den Kindern an, jenseits ihrer Funktion als Vormund die Eltern zu ersetzen. Ana kämpft gegen die neue Autorität. Sie provoziert von Rosa der Haushaltshilfe die Erinnerung an den Vater, der – wie alle Männer in Rosas Welt – allem nachstieg, was Röcke anhat. Dies ist so wirklich, dass wir mit Ana sehen, wie er die fensterputzenden Angestellten »anmacht« – er legt die Hände auf das Glas als würde er die Brüste umfassen – und wie das die Mutter, die plötzlich hinter Ana steht, trifft (26:12:02). Hier hat der Zuschauer – der Möglichkeit nach – die Souveränität gewonnen, die Vorstellungsebenen zu trennen. Das Bild des Frauenleibs als Objekt der Begierde ist für Ana diffus. Noch fragt sie nicht nach dem, was sie sieht – später, auf dem Weg der Heilung, wird sie erfolgreich Rosa bitten, eben jene großen Brüste zu zeigen, nach denen der Vater gefasst hat. Noch versteht sie nichts von dem, was ihr Rosa über eine Schwangerschaft erzählt, aber sie sucht – analog zum Nahrungstrieb des Meerschweinchens, dem sie mit Salatblättern ihre Zuwendung schenkt – nach Nähe zur Verlorenen. Deshalb legt sie im Kinderspielzimmer den Schlager »Por qué te vas« auf, der ihr als Erinnerungshilfe dient, bzw. als Übergangsobjekt zur Rekonstruktion dessen, was als »Mutter« lebenswichtig ist. Erneut entfaltet Saura ein mehrdimensionales Angebot für das, was wirklich – und das heißt hier vor allem: leibhaftig – Zeit ist. Irene, die älteste Schwester, entwirft sich als Frau und schneidet schöne Frauenkörper aus Illustrierten aus. Das ist ihre Projektion. Ana schlägt vor zu tanzen. Die drei Mädchen erproben verschiedene Rollen und finden – für Ana besonders beglückend – zur elementaren Zärtlichkeit. So holt sich Ana einen Ersatz für die Mutter. Es verwundert den mitgehenden Zuschauer nicht, dass Ana nun ihrerseits der gelähmten Großmutter über Fotos die Quellen glücklicher Erinnerung zu eröffnen sucht. Sie legt ihr ihren Lieblingsschlager auf, wo von der Macht einer anderen, außergewöhnlich leibhaften Frau gesungen wird. Die Großmutter erinnert sich jedoch nicht, wohl aber Ana, welche die Gegenwart der Vergangenheit nach der früher noch möglichen Erinnerung der alten Frau mit großer Detailtreue erzählt, insbesondere zum Thema Liebe. Kein Wunder, dass die Kinder nun »Schatzsuche« spielen, und das heißt Dinge suchen im Zimmer der Tante, die ihnen ihre Rolle zu antizipieren und ihre Modelle zu erinnern helfen. Es verwundert den Zuschauer kaum noch, dass sie als Vater, Mutter und Rosa den zentralen Konflikt der Ehe aufführen: Der Vater (Irene) kommt von seiner Freundin und die frustrierte Mutter (Ana) überschüttet ihn mit Vorwürfen. Der Tante, die dem Spaß ein rasches Ende bereitet, erzählt Irene im Bad Anas Behauptung, Amelia sei in der Todesnacht beim Vater gewesen. Ernsthaft wird Ana ermahnt, nicht zu lügen. Noch kann sie an dieser Stelle zwischen verschiedenen Wirklichkeiten und ihren Modi in der kleinen Welt der Familie nicht unterscheiden.

Inzwischen hat der Zuschauer – der Möglichkeit nach – das System eingebetteter Erinnerungen und Projektionen verstanden. Daher kann die Spanne der Versetzung vergrößert werden. Das Zentrum des Films wird durch eine direkte Aussage der erwachsenen Ana vom Vorhergehenden

getrennt (43:33 bis 44:15). Sie sagt uns direkt ins Gesicht, dass die Vorstellung von der glücklichen, paradiesischen, unschuldigen Kindheit falsch ist und dass man aus dieser Zeit des Traurigseins und der Angst vor dem Unbekannten (die Trennung, der Tod) vor allem verstehen lernt die Kraft der Erinnerung. Erkenntnistheoretisch führt Saura in den nachfolgenden 20 Minuten zur Erfahrung dessen, was als der Übergang von der vorbewussten Prägung in die Erinnerung der Erinnerung und damit zur Anerkennung des Vergangenen bezeichnet werden kann. Man kann das auch das Begreifen der wirklichen Ein-Bildung nennen, die in diesem Fall mit extremem Schmerz verbunden ist. Die Anamnese der Verletzung ist die Voraussetzung jener Annahme des Schmerzes, die Trauer(arbeit) heißt. Es geht um den Umgang mit diesem Schmerz nach der Erstarrung. Saura bietet dem Zuschauer diesen Weg zum Mitvollzug an.

Noch während die Erwachsene über die tiefste In-Formierung des Kindes spricht – man hat die Mutter zum Sterben nach Hause geholt, dem Kind das jedoch nicht gesagt –, sehen wir das Schlafzimmer der Mutter, wie Rosa blutgetränkte Binden entfernt und wie sie den Arzt dringend zu kommen bittet, da trotz der Spritze das Leiden unerträglich wird. In diesem Moment hat Ana, sich nonchalant gebend, den Gang hinter sich gebracht und tritt an das Bett der Mutter. Die Gesten der Mutter zeigen das Zentrum des Schmerzes (Unterleibskrebs?). Sie gebiert sich windend den Tod.



Hier muss ich ein Moment der später darzustellenden Komposition von Blicken und Sichtweisen vorwegnehmen. Ana steht aufrecht und bewegungslos vor dem Bett. Wir sehen ihren geraden Blick. Die Mutter liegt quer dazu und in sich gekrümmt, die Augen stehen entsprechend vertikal. Könnte sich das Kind auf das schier unerträglich erscheinende Leiden der Mutter einlassen, dann könnte es den Kopf solidarisch neigen, die Übereinstimmung im Gestus herstellen wie vorher Rosa, welche die Mutter an sich genommen hat? Der anormale Blickkontakt geht einher mit dem Stöhnen der Mutter, dass alle sie betrügen, belügen, mit Unwahrheit umgeben, dass sie Angst hat

und nicht sterben will. Dies wird dreimal wiederholt. Das Kind – von Rosa fortgeschickt – wendet sich ab, kehrt – begleitet von der Klage, die sich bis zu einem Winseln verzerrt – in sein Zimmer zurück, verschließt die Tür vor den es verfolgenden Lauten, die sich inzwischen vermischt haben mit dem Quieken des Meerschweinchens. Es sinkt ins Sofa, und wir hören mit ihm aus dem Off die Klaviermelodie, die anfangs als Motiv mit der Mutter verbunden worden war.

Dass sich hier im Zentrum des Films alle Vorstellungsebenen vereinen, wird durch eine Kamerafahrt deutlich, die dem Blick des Kindes zu folgen scheint, durch's Zimmer schweift, das dunkel wird, und zu einem nächtlichen Bett führt, wo Ana liegt. »Mama!« murmelt sie, steht auf und tappt ins Erdgeschoß, wo sie die Mutter mit der Klaviermelodie beruhigt und auf die liebsten Arten küsst – wie wir schon erwähnten. Ins Bett zurückgeschickt träumt die erinnerte Ana auf der Suche nach der Ursache des Leidens die Rückkehr des Vaters am späten Abend. Die Vorwürfe der Mutter lehnt er ab (»Ich bin wie ich bin«) und ihre Klage (»Ich bin krank«) tut er als »Erpressung« ab. In diesem Streit der Eltern geht das Kind um das Paar herum. Ihr Umgang mit der in diesem Moment evidenten Tat- und Ursache allen Leids zeigt diese wiederum als Vor-Stellung. Teilweise verstellt Ana sogar die Kamera. All dies machen wir – durch die filmische Diskursstruktur – analog zu Ana mit. Sie tappt zurück in den 1. Stock und wird von der Tante als Schlafwandlerin erwischt. Ins Bett gebracht versucht Ana erfolgreich, durch ihr druckreiches Augenschließen die Mutter zu evozieren, was fast mechanisch geht, bis die Mutter ihr das Lieblingsmärchen erzählt. Sie schläft ein, erwacht, versucht wiederum mit den Augen zwinkernd die Mutter herbeizuzwingen, stellt erschreckt fest, dass es nicht geht, und fährt laut nach der Mutter schreiend aus dem Schlaf auf. Die Tante versucht Ana zu beruhigen, die immer nur wiederholt »Ich will sterben!« Als die Tante das gleiche Märchen wie eben noch die Mutter zu erzählen beginnt, wünscht ihr Ana den Tod.

Der Morgen kommt für den Zuschauer mit dem durch Ana bekannten Blick über die Stadt, und als die Sirene des Krankenwagens dabei ertönt, läßt dies ein, den Tod Anas antizipieren. Doch wir sehen sie bald im Garten mit der Puppe spielen. Wir hören aus dem Off die Stimme der erwachsenen Ana, die nun von den schönen Erinnerungen der Kindheit spricht: »Ich fühlte mich frei, irgendwie anders«. Im verbleibenden Drittel des Films wird erfahrbar, was Heilung bedeutet. Ich fasse extrem zusammen. Auf dem Land lernt Ana die Geliebte des Vaters, Amelia, als verführerischen Wert anzuerkennen, das Versteckspiel der Erwachsenen zu durchschauen – und prompt erinnert sie sich, den Vater mit Amelia küssend in den Büschen entdeckt zu haben auf Geheiß der Mutter. Sie agiert ihre Sehnsucht mit der Puppe aus, weiß Rosa als Ersatz der Mutter anzunehmen, bietet der Großmutter Sterbehilfe an, die sich nicht mehr zu erinnern weiß, erfährt den Tod an dem weiteren Übergangsobjekt, dem Meerschweinchen Ronie, das sie in aller Form beerdigt und ein Ritual der Selbstbeschmutzung erfindet. Sie ertappt die Tante, mit der sie sich zu identifizieren begonnen hat, mit dem Ehemann Amelias, Nicolas, bei einer Liebeserklärung, und versucht auch sie wie den Vater zu »vergiften«. Die Tante stellt sich ihrer vergeblichen Rückwendung in die Vergangenheit in den Weg und reagiert sich mit einer Ohrfeige ab: Ana hat des Vaters Pistole gefunden und möchte sie in ihrem Wunsch, Herrin über Leben und Tod zu sein, behalten, bekommt

sie sanft abgenommen, doch provoziert sie den Wutausbruch der Tante. Am Morgen ist das alles vergessen. Es ist der erste Schultag nach den Ferien. Die Kinder werden von der Tante, die Ana nur kurz verwundert anschaut, in die Schule geschickt. Wir sehen den Weg mit dem Lied »Por qué te vas«, und unser Blick bekommt – analog zu dem zweimaligen Anas – eine weite Gesamt-schau Madrids.

Der Umgang mit der filmischen Deixis, der unseren Kontakt mit den verschiedenen kommunizierenden Gegenüber – die vielen Anas und letztendlich Saura – insofern leibhaftig prägt, als wir bestimmte komplementäre Handlungen vollziehen *müssen*, *wenn* wir verstehen wollen, dieser Umgang lädt uns zu einer Erfahrung ein, die zur Heilung Anas analog ist. Dieses Muss und dieses Wenn bilden die größte methodische Schwierigkeit. Es muss uns grundsätzlich klar sein, dass

a) Zeichen welcher Art auch immer, nur wirklich werden durch die Realisierung in einem Bewusstsein. Dass Subjektivität aus gesellschaftlicher Prägung erwächst und Intersubjektivität als notwendiges Pendant hat, ist Voraussetzung dafür, dass uns Saura der Möglichkeit nach überhaupt führen kann. Objektivität ist in diesem Sinne die leibhaftige, körperhafte, dingliche Erscheinung, die uns zeichenhaft machen kann wie Ana. Die Selbstheilung Anas durch glückliche Anamnese und glückliches Ausleben *kann* mit vollzogen werden. Deshalb ist grundsätzlich weiterhin wichtig, dass

b) wie im Dialog von Angesicht zu Angesicht Verweigerung stattfinden kann. Der Film ist eine Zumutung in dem Sinne, dass er etwas scheinbar Gesichertes aufzugeben nahe legt: das »Wissen« um Kindheit, Leiden und Tod. Anders ist mir nicht erklärlich, dass man ihn als »Kinderfilm« bezeichnen kann und seine Struktur durch die Zensur begründet, die bekanntlich nach Francos Tod keine Gefahr mehr darstellte. Die Aufgabe des Films, sein spezifisches Thema ist die Notwendigkeit, Erinnerung neu zu denken. Wenn die grundlegenden (Un-)Werte, die eine Kultur prägen, unmittelbar habhaft, angreifbar, begreiflich und veränderbar wären bis hin zur neuen Gewohnheitsbildung, bedürfte es keiner Kunst. Schließlich ist (sozio-)psychologisch seit langem klar, doch methodisch für den Film nicht genügend bedacht, dass

c) die Fixierungen in einem System vor allem durch den Blick (oder die sonstigen Interpretationssteuerungen) der anderen erfolgt – womit wir beim zweiten, zur Orientierung komplementären Kompositionsstrang des Films wären.

Natürlich geschieht entsprechend nicht nur aus der Desorientierung die neue Orientierung, sondern auch die Neuprägung der Einstellungen des Zuschauers über das Auge und seine Aktivität im Blick. Hier können wir vielleicht am besten die Plausibilität unserer Argumentation hervorheben und gleichzeitig die zweite, dominante Kompositionsstruktur nachweisen. Der Film wird rhythmisiert durch mehr als *ein*hundert Stellen, in den das Blicken markiert wird. Es würde den Rahmen eines solchen Essays sprengen, würde ich die Markierungsverfahren analysieren, deren wichtigste die Kameraführung, das Auseinanderlaufen der visuellen und der auditiven Spur sowie metasemiotische Mittel sind. Ebenso würde es viel zu weit führen, wenn ich mit einer Typologie alle Passa-

gen ordnen würde. Nur so viel: Jeder Typus wird von Saura zumindest an einer Stelle des Films in der Art abgesichert, dass Ana einen bestimmten Blickkontakt, den sie aus ihrer Umwelt kennt, mit ihrer Puppe nachspielt und dann fragt »Siehst Du!?« Genau dies »Siehst Du!« realisiert auch der mehrfache Blickkontakt der erzählenden Erwachsenen mit dem Zuschauer.

Blicke sind nach dem Hautkontakt das erste Beziehungsmedium zwischen Kleinkind und Mutter: Ana träumt sich die Erzählung eines Märchens im unmittelbaren Blickkontakt mit der Mutter. Die Blicke mit und über Ana sind für den Zuschauer das Äquivalent für normalerweise visuelle oder in Texten sprachliche Deixis. Sie zwingen – wie Weinrich nachweist – den Kontakt zum Autor und seiner Sichtweise zu halten. Die konkreten Blicke, die wir aus den vielen Stellen des Films extrem zusammenfassen, nutzen den Fernsinn Auge, um im Raum und über Körper frei zu schweifen, Durchblick zu ermöglichen – z.B. durch das reflektierende Glas –, Tiefenschärfe herzustellen – z.B. durch Konzentration auf einen Ausschnitt in einem Spiegel – oder schließlich konzentriert abzutasten. Blickwendungen sind Indikatoren der Antizipation, genau so wie das Verweilen Erinnerung der im Objekt geborgenen Geschichte sein kann. Blicke zeigen, als was etwas gesehen wird (z.B. die Spiegelkommode der Mutter als Altar). Sie wechseln durch Bewegung (zusätzlich mit Kopf, Rumpf, Körper) Blickwinkel, Einstellungen und Größe des Wahrnehmbaren. Im Gegensatz dazu gibt es das Starren. Das gilt insbesondere für Anas verweigerndes Starren oder für ihr als mechanisches Sich-Wegdenken durch starres Blinzeln. Blicke erscheinen als Formen des Umgangs wie des Suchens, Wählens, Wertens oder Ertappens beziehungsweise der Handlung. In den Blicken steht Drohung, Wut, Aufforderung, Zwang. Umgekehrt kann man Beweggründe lesen (so liest die Tante immer wieder Anas verwirrte oder entsetzte Blicke). Sie orientieren den anderen, denn sie bedeuten, was für jemanden wichtig ist, sie zeigen, mit wem wer in Relation steht. Sie zeigen die Fülle der Kontaktnahmen, die man mit dem seit 1960 gebräuchlich gewordenen Kommunikationsmodell von Jakobson als »phatisch« bezeichnet. Sie sind die Wirklichkeit der gelebten Beziehung.

Blicke – so können wir wiederum vieles im Film zusammenfassen – richten sich, ziehen Aufmerksamkeit auf sich, kreuzen sich, treffen sich, halten sich stand, laden zum Duell ein, bewegen sich in einer Finte auf etwas Ablenkendes, halten die Spannung nicht aus, verschanzen sich hinter Personen, so dass der andere diese fast fixieren muss, verstecken sich, fliehen, löschen sich durch Blick nach innen aus. Blicke sind voll (Hass, Verachtung, gespielter Gleichgültigkeit) oder leer. Sie spiegeln sich unmittelbar im anderen oder über blanke Oberflächen, Glas, Spiegel. Sie verlängern Augenblicke, sie brechen. Was man das Augenmerk nennt, hebt korrekt drei Gedächtnismomente hervor: Aufmerksamkeit, Merkmalerkennung und Einverleiben durch Sich-Merken.

Grundlage des inneren Films, den wir uns in der Erinnerung oder der Antizipation projizieren können, wie des Kino- oder Fernsehfilms ist das Sich-Einlassen. Es geht damit bei Saura gleichzeitig um die Mimesis Anas und unseren mimetischen Nachvollzug als Adressaten. Es wurde erwähnt, dass das filmisch markierte Augen-Zusammenkneifen für Ana das Mittel ist, sich eine andere

Weltsicht zu evozieren. Dies ist für sie wie für uns ein metasemiotisches Signal. Wie in anderen heilsamen Spielen, von denen der Film voll ist, heißt es: Es gelten neue Regeln. Je nach Spielregel ist Anas Leib ein imaginiertes als »über der Welt (Madrid) schwebend« oder sich in der Gegenwart mit der Vergangenheit vereinend oder die Mutter theatralisch darstellend oder im Totenritus die eigenen Züge auslöschend oder sich mit dem Revolver des Vaters fast als Rächer sehend oder mit dem Gift vom Leben in den Tod befördernd. Diese Spiele stehen gegen andere, nicht von Ana selbst inszenierte »Pseudospiele«, und das sind die von der Umwelt geforderten Anpassungshandlungen: die Einkleidung zum braven Mädchen, die Zivilisierung mit Tischmanieren, der Zwang zu einem Totenritual, wo Ana den Leichnam des Vaters unter den strengen Blicken der Erwachsenen küssen soll, wo bereits die Grenze zur Schikane einer Imitation erreicht ist. Während die von Ana selbst gewählten Spiele signalisieren, dass die Zeichenkörper »anders« gebraucht sind – fiktiv, »unwahr« oder uneigentlich – geben die »Spiele der Erwachsenen« – soweit sie den Vater betreffen – nur vor, nicht eigentlich zu sein. Es sind insofern Trugbilder. Es ist deshalb wichtig, dass – wie dargestellt – im Zentrum des Films Ana in drei Zeichenrelationen eintaucht:

- a) Übereinstimmungszeichen mit der Mutter mit allen Formen des Blick-, Zärtlichkeits- und insbesondere Kusskontaktes,
- b) Simulationen von solchen Stimmigkeiten spielerisch und theatralisch,
- c) Aufdeckung des Unterschieds zwischen Übereinstimmung und Simulationen. Nicht zufällig ist mit der imaginierten Teilnahme am Streit zwischen Vater und Mutter die Krise entschieden: Hier gibt die Kamera die Art und Weise wieder, wie sich das Kind Anschauung für ein negatives Gefühl träumt, Einblick gewinnt, Überblick herstellt und somit Souveränität verschafft. Danach kann sich die traumatisierte Ana freispielen. Ana kann durch Augenkneifen die Mutter nicht mehr evozieren. Sie setzt Erinnerung und Phantasie nicht mehr gleich mit dem Angebot des jeweiligen Augenblicks, doch realisiert sie Spiel. In diesem gelten gleichzeitig kontrollierte Regeln (Freud »Sekundärprozess«) und Gleichsetzung der Zeichen mit der Sache (»Primärprozess«).

Gregory Bateson hat als erster – und in seiner Radikalität wohl auch als einziger – die »Ähnlichkeit zwischen dem Prozess der Therapie und dem Phänomen des Spiels« betont (1983: 259). Auf der Grundlage seiner Erkenntnisse wurden in der »Schule« von Palo Alto (Watzlawick, Beavin, Jackson et al.) heute weit verbreitete Ansätze zur Behandlung u. a. von Schizophrenie entwickelt. Es geht um Metakommunikation und die Fähigkeit, über die unterschiedlichen Arten von Mittlungen frei zu verfügen. Deren wichtigste praktische Form ist Kunst:

Die Kunst wird in diesem Sinne zu einer Übung, über die Arten des Unbewussten zu kommunizieren. Oder, wenn Sie so wollen, zu einer Art spielerischem Verhalten, dessen Funktion unter anderem darin besteht, solche Kommunikations dieser Art auszuüben und vollkommener zu gestalten. (1983: 194).

Sie ist »Teil einer Suche des Menschen nach *grace* (Grazie / Gnade)«. *Grace* beruht auf der durch Kunst möglichen Integration der verschiedenen Kräfte des Gemütes und das beglückende

Gefühl freier Verfügung und – ganz im Sinne des Eingangszitates von Eisenstein – auf den extrem entgegengesetzten Ebenen und dazu gleichzeitig. *Grace* beglückt, weil es mit dem Kunstwerk gleichzeitig »Information über psychische Integration« (183) und eine Art Training gibt, mit dem Neuen umzugehen. Sieht man Therapie nicht nur als Heilbehandlung *nach* der Erkrankung, sondern auch als Verfahren, die Kräfte der Gesundheit antizipatorisch zu entwickeln (vergleichbar der Immunisierung), dann kann man Filme wie *Criá Cuervos* in die Reihe jener Kunstwerke einordnen, die über Heilbarkeit kommunizieren, deren Prinzipien erfahrbar machen und dazu demonstrieren, inwiefern dies dem Wesen von Kunst entspricht. Nirgends sind wir so sehr - wie der Buchtitel Merleau-Pontys von 1964 lautet - *L'oeil et l'esprit* - damit »Zeichen« und damit gegenwärtige Gegenwart: »Zeichen, das bedeutet kein vollständiges Alphabet und nicht einmal einen nahtlosen Diskurs. Eher hat es zu tun mit jenen blitzartigen Signalen, die wir von Ereignissen, Büchern und Dingen empfinden, wie ein Blick, der uns trifft.«¹²

¹² Klappentext von Merleau-Ponty von *Signes*, Paris 1960.